ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΝΤΑΡΑΤΟΣ

Ο ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ WILLIAM BLAKE ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΤΗΣ



ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΕΦΗ ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗ
ΜΕΛΗ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ: ΟΜΟΤΙΜΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΝΙΚΗ ΛΟΪΖΙΔΗ
ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΚΑΒΒΑΘΑΣ

ΑΘΗΝΑ 2012

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΝΤΑΡΑΤΟΣ

Ο ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ WILLIAM BLAKE ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΤΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΕΦΗ ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗ
ΜΕΛΗ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ: ΟΜΟΤΙΜΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΝΙΚΗ ΛΟΪΖΙΔΗ
ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΚΑΒΒΑΘΑΣ

ΑΘΗΝΑ 2012

Στον Μάρκο



ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Κατάλογος : *Ένας Κατάλογος Περιγραφής Εικόνων*
Προσαγόρευση : *Δημόσια Προσαγόρευση*
Όραμα : *Ένα Όραμα της Τελευταίας Κρίσης*

Στα παραθέματα του William Blake που έχουν μεταφραστεί από τον γράφοντα δεν υπάρχει παραπομπή στη μετάφραση. Όταν χρησιμοποιούνται μεταφράσεις άλλων, παραπέμπουμε στις αντίστοιχες ελληνικές εκδόσεις, αναφέροντας το όνομα του μεταφραστή. Σε κάθε περίπτωση παραπέμπουμε στην ανανεωμένη έκδοση των απάντων του Blake, *The Complete Poetry and Prose of William Blake,* New York: Doubleday, Anchor Books, 1988 σε επιμέλεια David V. Erdman και σχόλια του Harold Bloom, με την ένδειξη **Erd.** και τον αντίστοιχο αριθμό σελίδας.

Στα marginalia που έχει γράψει ο William Blake στις *Ομιλίες* του Sir Joshua Reynolds, όπως και για τις ίδιες τις *Ομιλίες*, παραπέμπουμε στο Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art* , Haven and London: Yale University Press, 1971, σε επιμέλεια R. Wark (τα σχόλια του Blake βρίσκονται συγκεντρωμένα στο Παράρτημα Ι), με την ένδειξη **Wark** και τον αντίστοιχο αριθμό σελίδας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I. ΟΙ ΑΠΟΨΕΙΣ, ΤΟ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ «ΕΞΕΛΙΞΗ» ΤΟΥ WILLIAM BLAKE. 1

II. Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BLAKE ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΜΕΧΡΙ ΤΙΣ ΜΕΡΕΣ ΜΑΣ. 43

1. Η αντιμετώπιση του Blake από τους πρώτους βιογράφους και κριτικούς του. 43
2. Από τον ύστερο 19ο αιώνα στον 20ο: η «ανακάλυψη» του Blake 52
3. Επισκόπηση των συστηματικών μελετών για τον Blake 55
3.1 Μελέτες της ποίησης του Blake από θεωρητικούς και ιστορικούς της λογοτεχνίας. 55
3.2 Ο Blake και η μαρξιστική θεώρηση του έργου του. 58
3.3 Μελέτες για το εικαστικό έργο του Blake από ιστορικούς τέχνης. 59
3.4 Μελέτες για το εικαστικό έργο του Blake από θεωρητικούς και ιστορικούς της λογοτεχνίας. 65

III. Η ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ WILLIAM BLAKE ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ Η ΕΝΑΝΤΙΩΣΗ «ΣΤΗ ΣΠΟΥΔΗ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ». 71

1. Αντιφάσεις θεωρίας και εικαστικής πρακτικής: οι ερμηνευτικές δυσκαμψίες της ταξινόμησης. 71
2. Παρατηρήσεις σχετικά με τη σχεδιαστική πρακτική του Blake. 80
3. Μεταξύ φιλοσοφίας και τέχνης: η γενίκευση. 89
4. Οι Tiziano, Rubens, Correggio και Rembrandt ως «απαίσιοι και αμείλικτοι δαίμονες». 91
5. Τα μισόκλειστα μάτια και το σκοτείνιασμα της μνήμης. 96

IV. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΩΣ «ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ» ΘΕΑΣΗΣ. 117

1. Από το αισθητικό στο ηθικο-κοινωνικό. 117
2. Τα σχόλια του Blake στις Ομιλίες του Reynolds. 129
3. Παρατηρώντας το Ωραίο με τα μάτια ενός «εκλεπτυσμένου ευγενή». 154
4. Η διασύνδεση τέχνης και φιλοσοφίας στο ποίημα *Milton*. 163
5. Η διαφωνία με τον Bacon. 167
6. Η αντίθεση με τον Locke. 172
7. Αφανείς σχέσεις μεταξύ βρετανικού εμπειρισμού και τέχνης. 177

V. ΤΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΤΟΥ WILLIAM BLAKE ΓΙΑ ΤΙΣ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΚΑΙ Η ΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΣΕ ΠΙΟ «ΠΡΩΤΟΓΟΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ. 187

1. Η διατήρηση της ακεραιότητας της ανθρώπινης μορφής και η εναντίωση στο chiaroscuro. 187
2. Οι πριμιτιβιστικές ανησυχίες των ευρωπαίων στα τέλη του 18ου αιώνα. 199
3. Η υπονόμευση της προοπτικής και ο υβριδικός χώρος στα έργα του Blake. 207
4. Η υπερβολή στην απόδοση του ανθρώπινου σώματος. 211
5. Η ιδιόμορφη σχέση του Blake με την αρχαία ελληνική τέχνη. 217
6. Η ρήξη με το κλασικό μέτρο μέσω της διακόσμησης και της συμμετρίας. 227
7. Αναζητώντας καλλιτεχνικά πρότυπα σε άλλες εποχές και τόπους. 235
8. Επανεξετάζοντας τη σχέση γραμμής και χρώματος στη θεωρία και το έργο του Blake. 253

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«Μάταια το Δέντρο ψάχνουν
οι θεοί του κάθε τόπου,
υπάρχει ένα μοναχά:
φύεται στον Νου του ανθρώπου».
«Η Ανθρώπινη Θεώρηση»
Τα τραγούδια της Πείρας, Erd. 27.

Η πρώτη μου επαφή με το έργο του William Blake αφορούσε αποκλειστικά την ποίησή του. Κατά τη διάρκεια των σπουδαστικών μου χρόνων, τα ποιήματά του ανάμεσα σε άλλα λογοτεχνικά έργα της εποχής του Ρομαντισμού, υπήρξαν ιδιαίτερα γόνιμα στην προσπάθειά μου να συγκροτήσω ένα πεδίο καλλιτεχνικού προβληματισμού. Το στοιχείο που με γοήτευσε ιδιαίτερα στην περίπτωση του Blake, δεν σχετιζόταν με την «οραματική φύση» και την «αχαλίνωτη φαντασία» του ποιητή ούτε με την ποιητικότητα του έργου του αλλά με την προσπάθειά του μέσω της τέχνης του να παρέμβει κοινωνικά. Οι καλλιτεχνικές του πεποιθήσεις (όπως μπορούσα να τις κατανοήσω τότε) συνδυασμένες με την ιδιάζουσα θρησκευτικότητά του και ο απόλυτος, συχνά επιθετικός χαρακτήρας των πεζών του κειμένων μου θύμιζε ως αίσθηση, το ύφος των καλλιτεχνικών μανιφέστων του μοντερνισμού. Αντίθετα η εικαστική του παραγωγή μου φάνηκε αδιάφορη. Με εξαίρεση ελάχιστα έργα, οι έντονα περιγραμμένες, ενίοτε ασχεδίαστες, μυώδεις γυμνές μορφές που παίρνοντας αφύσικες πόζες πλημμυρίζουν τις περισσότερες από τις συνθέσεις του, μου φάνηκαν σαν γκροτέσκες εκδοχές αναγεννησιακών σχεδίων, ενώ ο «νεοκλασικός» τους χαρακτήρας με απώθησε. Άλλωστε στα τέλη της δεκαετίας του 1980 στην εγχώρια καλλιτεχνική σκηνή κυριαρχούσε ακόμα το αίτημα για «απελευθέρωση» από την αφήγηση και για διάλυση της φόρμας καθώς το ζωγραφικό ιδίωμα του αφηρημένου αμερικάνικου εξπρεσιονισμού αποτελούσε σε γενικές γραμμές το κυρίαρχο πρότυπο. Έτσι, όχι μόνο η ζωγραφική του Blake, αλλά και καθετί που σχετίζονταν έστω και αμυδρά με τον νεοκλασικισμό αντιμετωπίζονταν από την πλειονότητα των εικαστικών, ως μη ζωγραφικό, στείρο και ακαδημαϊκό.

Η στάση μου αυτή απέναντι στο ζωγραφικό έργο του Blake άλλαξε κάποια χρόνια αργότερα κατά τη διάρκεια της παραμονής μου στο Λονδίνο. Η αλλαγή αυτή δεν επήλθε χάρη στην άμεση επαφή με μια ζωγραφική που είχα δει αποκλειστικά σε φωτογραφίες. Αυτό που είχε κυρίως μεταβληθεί ήταν ο τρόπος προσέγγισης μου, καθώς τότε έψαχνα έργα ή επιμέρους στοιχεία έργων που να σχετίζονται με τις δικές μου εκφραστικές ανάγκες και την προσπάθειά μου να αποτινάξω τους «ζωγραφικούς κανόνες» με τους οποίους είχα εκπαιδευτεί. Σταδιακά και μετά από αλλεπάλληλες επισκέψεις στην Tate Gallery (σήμερα Tate Britain) τα έργα του Blake άρχισαν να προσελκύουν την προσοχή μου. Το στοιχείο στο οποίο επικεντρώθηκα δεν αφορούσε το θέμα ή τις χαρακτηριστικές μορφές του αλλά αποκλειστικά τον χώρο στον οποίο τις τοποθετούσε και τις συνθετικές επιλογές του. Ένα χώρο που θα μπορούσε να τον ονοματίσει κανείς «υβριδικό»: ταυτόχρονα «νατουραλιστικό» και συμβολικό, περιγραφικό και «αφαιρετικό», τρισδιάστατο αλλά και επίπεδο. Ο φυσικός αυτός χώρος (συνήθως πρόκειται για αναπαραστάσεις

του φυσικού περιβάλλοντος) περιλάμβανε στοιχεία (πχ. βουνά, βράχους, δέντρα) που ήταν ταυτόχρονα σχηματοποιημένα αλλά και χαρακτηρισμένα με εκφραστικό τρόπο. Ιδιάζουσα ήταν ταυτόχρονα και η τονικοχρωματική επεξεργασία του φυσικού αυτού περιβάλλοντος και των στοιχείων που το κατοικούσαν. Συχνά, στην ίδια εικόνα, ο Blake δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη φωτοσκίαση ενώ αλλού αυτή απουσιάζει παντελώς. Από τα μαλακά τονικά περάσματα περνά συχνά στο απότομό κόψιμο των επιπέδων δημιουργώντας χωρικές ασυνέχειες, ενώ την τονική επεξεργασία του χρώματος διαδέχεται το έντονο, κάποιες φορές μάλιστα επιθετικό χρώμα. Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος που οργανώνει το χώρο του. Σε πολλά από τα έργα του, ο Blake χρησιμοποιεί με ιδιαίτερη εμμονή τη συμμετρία, είτε τοποθετώντας το θέμα του στο κέντρο της εικόνας, είτε παρατάσσοντας τις μορφές του συμμετρικά γύρω από ένα κεντρικό άξονα. Συχνά δε, οι δύο αυτοί τρόποι συμμετρίας συνυπάρχουν. Παράλληλα με τη χρήση της συμμετρίας προς το τέλος της ζωής του (ιδιαίτερα στις ακουαρέλες για τη *Θεία Κωμωδία*), ο Blake πειραματίζεται με τη σύνθεση τοποθετώντας το θέμα του στην άκρη του χαρτιού του. Μέσω της ακραίας αυτής συνθετικής επιλογής, δημιουργούνται δύο διαφορετικοί χώροι, συχνά δουλεμένοι με διαφορετικό τρόπο οι οποίοι δεν επικοινωνούν χωρικά και ζωγραφικά. Ο Blake μάλιστα φαίνεται να εστιάζει ζωγραφικά περισσότερο στον φυσικό χώρο (βράχοι, ουρανός και θάλασσα) και στον τρόπο που οργανώνονται ή κόβονται τα σχήματά του στο χαρτί, παρά στο απεικονιζόμενο θέμα.

Η ανακάλυψη αυτής της ιδιόμορφης οπτικής σύνταξης τροφοδότησε πολλαπλά την προσωπική μου προσπάθεια, καθώς μορφικά στοιχεία ή και ολόκληρα έργα του Blake αποτέλεσαν την πρώτη ύλη για τους δικούς μου αμφίσημους αφαιρετικούς χώρους. Στο ακραία προσωπικό συμβολικό του σύστημα διέκρινα μια άλλη εκδοχή της δικής μου προσπάθειας να οικειοποιηθώ συμβολικές μορφές από την ιστορία, μεταθέτοντάς τες σε ένα δικό μου πλαίσιο αναφοράς προκειμένου να τους προσδώσω διαφορετικό περιεχόμενο. Ταυτόχρονα με υιοθέτηση στοιχείων από το εικαστικό του έργο, ο Blake αποτέλεσε για μένα και αντικείμενο διανοητικού προβληματισμού. Τα περισσότερα από τα μορφικά στοιχεία που εγώ διέκρινα στα έργα του δεν σχετίζονταν με τις αναπαραστατικές συμβάσεις της εποχής στην οποία έζησε, ούτε γενικότερα στον νεοκλασικισμό ή τον ρομαντισμό στους οποίους κατά καιρούς το έργο του τοποθετείται. Που οφείλεται επομένως και από πού προκύπτει η μορφολογική ιδιοτυπία που εμφανίζεται σε πολλά από τα έργα του Blake; Πως συνδέεται με το συνολικό του εικαστικό έργο; Αποτελεί αποτέλεσμα συγκεκριμένων αντιλήψεων του δημιουργού και των θέσεών του για την τέχνη ή απλώς αποτελεί ένα ξεχωριστό πεδίο πειραματισμού;

Η ανάγνωση μιας σειράς μελετών για το εικαστικό αλλά και για το ποιητικό του έργο στα οποία προσέφυγα, πλούτισαν κατά πολύ τις γνώσεις μου για τον Blake και την εποχή στην οποία έζησε, διεύρυναν τον προβληματισμό μου αλλά δεν απάντησαν στα ερωτήματα που τα ίδια τα έργα μου δημιουργούσαν. Η «ερασιτεχνική» μου ενασχόληση με το έργο του συνεχίστηκε κατά διαστήματα, μέχρι τα τέλη του 2006, χωρίς συγκεκριμένο στόχο. Η απόφαση να ασχοληθώ πιο συστηματικά με τον Blake, οφείλεται στην αγαπημένη φίλη και συνάδελφο Σοφία Ντενίση, η οποία με αφορμή μία παρουσίαση που έκανα στο μάθημά της, επέμεινε να λάβω μέρος στη διημερίδα που διοργάνωσε το ηλεκτρονικό περιοδικό *Poema* (11-12/5/2007) για τη σχέση λογοτεχνίας και εικαστικών τεχνών και να προχωρήσω σε μια δημοσίευση. Στο ενδιαφέρον που έδειξε η κ. Νίκη Λοϊζίδη για την ανακοίνωσή μου και στην προτροπή της να προχωρήσω σε μια

διεξοδικότερη μελέτη του εικαστικού έργου του Blake, οφείλεται η παρούσα μελέτη. Την ευχαριστώ θερμά, όπως και την κ. Έφη Φουντουλάκη που ανέλαβε το δύσκολο έργο της εποπτείας της διδακτορικής διατριβής προσφέροντας συμβουλές και καθοδήγηση. Ευχαριστώ επίσης τον κ. Διονύση Καββαθά που δέχτηκε να συμμετάσχει στην τριμελή επιτροπή και να βοηθήσει με τις υποδείξεις του.

Καθ' όλη τη διάρκεια των πέντε αυτών χρόνων διάφοροι φίλοι και συνάδελφοι, συνέβαλαν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό στην προσπάθειά μου. Ευχαριστώ για το χρόνο που μου διέθεσαν, διαβάζοντας το κείμενο, συζητώντας, κάνοντας παρατηρήσεις ή δίνοντας πληροφορίες, τους Ελπίδα Ρίκου, Παύλο Χριστοδουλίδη, Παναγιώτη Πούλο, Άντα Διάλλα, Έλενα Χαμαλίδη, Κέλλυ Λινάρδου, Ειρήνη Ματσούκη και Κατερίνα Κοκκινίδη. Ανεκτίμητη υπήρξε επίσης, η βοήθεια που μου πρόσφερε ο πατέρας μου Σάββας Κονταράτος. Οι συχνές αντιρρήσεις του με οδήγησαν να οργανώσω καλύτερα τα επιχειρήματά μου, ενώ οι διορθώσεις του στα κείμενα που μετέφρασα από τα αγγλικά και οι παρατηρήσεις του σε ζητήματα γλωσσικής διατύπωσης αποτελούν μια «αφανή» και χρονοβόρα συνεισφορά.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω το ζωγράφο Αλέξη Βερούκα για τη γραφιστική επιμέλεια της διατριβής, την Κατερίνα Κουτσοπούλου και την Ιουλία Δράκου για το χρόνο που διέθεσαν μαζί μου στην οθόνη του υπολογιστή καθώς και τον Βασίλη Κατούφα που με φιλοξένησε στις Εκδόσεις Νηρέας.

Κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων, ο Blake, εκτός από ζωγράφος, ποιητής και «προφήτης» υπήρξε ένας υπεράνθρωπος, αόρατος ήρωας, που άλλαζε συνεχώς μεταμφιέσεις και κατατρόπωνε τους εχθρούς του, πρωταγωνιστής μιας σειράς φανταστικών ιστοριών που διηγιόμουν στο γιό μου Μάρκο. Αφιερώνω λοιπόν τη διδακτορική μου διατριβή στον Μάρκο, για την αντοχή που έδειξε στο να ακούει τις ιστορίες μου.



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Προφήτες με τη σύγχρονη έννοια της λέξης δεν υπήρξαν ποτέ(..). Κάθε τίμιος άνθρωπος είναι Προφήτης. Λέει τη γνώμη του και για τα ιδιωτικά και για τα δημόσια ζητήματα, με αυτόν τον τρόπο: Αν προχωρήσετε Έτσι, το αποτέλεσμα θα είναι Έτσι. Δεν λέει ποτέ, αυτό το πράγμα θα συμβεί, ότι κι' αν θελήσετε να κάνετε. Ένας Προφήτης είναι ένας Οραματιστής και όχι ένας Αυθαίρετος Δικτάτορας».

Σημειώσεις στο *Μία απολογία για τη Βίβλο* του R. Watson, Erd. 617

Ο William Blake (1757-1827), ποιητής, ζωγράφος, χαράκτης και «προφήτης» έζησε μάλλον αγνοημένος στην εποχή του. Προς τα τέλη όμως του 19ου αιώνα, η δυσνόητη και εξαιρετικά ιδιόμορφη ποίησή του, το ανορθόδοξο πνεύμα του και το περίπλοκο μυθολογικό σύστημα που είχε δημιουργήσει άρχισαν να προκαλούν το ενδιαφέρον λογοτεχνών και κριτικών, με αποτέλεσμα να αναγνωριστεί τελικά ως ένας από τους σημαντικότερους και αυθεντικότερους ρομαντικούς ποιητές.

Από τα μέσα του 20ου αιώνα μέχρι σήμερα η ιδιαιτερότητα του λογοτεχνικού του έργου, ο πολιτικός ριζοσπαστισμός του, η αντισυμβατική στάση απέναντι σε θρησκευτικά και ηθικά ζητήματα και οι αιρετικές, συχνά αντιφατικές απόψεις που διατυπώνει, αποτέλεσαν αντικείμενο έρευνας πολυάριθμων μελετητών. Τα ζητήματα που τους απασχόλησαν ήταν κατά πόσο το έργο του πρέπει να ενταχθεί στο Διαφωτισμό ή το Ρομαντισμό και η διακρίβωση των σχέσεών του με τη Βίβλο, τον νεοπλατωνισμό, τον αποκρυφισμό και τις απόψεις του Swedenborg. Οι αναλύσεις τους βασίστηκαν σε ποικίλες ερμηνευτικές μεθόδους, μεταξύ των οποίων και ορισμένες που εμπνέονται από την ψυχανάλυση (φροϋδική ή γιουνγκιανή) και τη μαρξιστική θεωρία.

Αντίθετα στο εικαστικό έργο του Blake δόθηκε μικρότερη σημασία. Συχνά αντιμετωπίστηκε ως εικονογράφηση των ποιητικών του καταθέσεων ή και των οραμάτων που λέγεται ότι έβλεπε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Η επιρροή που άσκησε η ποίησή του και ο όγκος των μελετών που αφιερώθηκαν σ' αυτήν φαίνεται να εγκλώβισε τους ιστορικούς της τέχνης μέσα σ' ένα διαμορφωμένο ήδη πλαίσιο και να τους προσανατόλισε κυρίως σε εικονολογικές ή και καθαρά περιγραφικές προσεγγίσεις. Οι περισσότεροι δίνουν έμφαση σε ορισμένες μόνο όψεις της καλλιτεχνικής του παραγωγής ή της θεωρίας του για την τέχνη, με αποτέλεσμα να οδηγούνται συχνά σε μονομερή και επισφαλή συμπεράσματα.

Όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε, η ανισοβαρής εξέταση του έργου του William Blake και η σημαντική επιρροή που άσκησε η ποίησή του σε αναντιστοιχία με τη ζωγραφική του, δημιουργούν μέχρι σήμερα σειρά προβλημάτων στη συνολική κατανόηση του έργου του. Για παράδειγμα, ενώ ο Blake στρέφεται στη φαντασία, θεωρώντας ότι προσφέρει μια δυνατότητα σωτηρίας, στάση που μοιράζεται σε γενικές γραμμές με τους σημαντικούς ρομαντικούς ποιητές Shelley, Keats, Coleridge και Wordsworth, απορρίπτει τη Φύση και τους νόμους που τη διέπουν και στρέφεται στη νόηση. Στους Ρομαντικούς η φαντασία συνδέεται και «συνεργάζεται» με τη φύση, καθώς θέτει μια τάξη στην εξωτερική πραγματικότητα, αλλά ταυτόχρονα αντλεί και διδάσκεται την τάξη αυτή από την ίδια τη φύση.

Αντίθετα ο Blake θεωρεί τη σχέση της φαντασίας με τον φυσικό κόσμο τυραννική. Πιστεύει ότι η αληθινή φαντασία προκύπτει αποκλειστικά από τον ανθρώπινο νου, είναι οργανωμένη από μέσα προς τα έξω σύμφωνα με την προσωπικότητα του κατόχου της και φανερώνεται στα έργα τέχνης του. Η διαφοροποίηση αυτή, που δημιουργεί προβλήματα για περισσότερο από πενήντα χρόνια στους μελετητές του λογοτεχνικού του έργου, οφείλει κατά τη γνώμη μας να διερευνηθεί σε σχέση με τη στάση του Blake απέναντι στις εικαστικές τέχνες. Η άρνηση της μίμησης της φυσικής πραγματικότητας μέσω της παρατήρησης και η στροφή στη νόηση, αποτελούν διακύβευμα διαφορετικής σημασίας για έναν ζωγράφο απ' ότι για έναν ποιητή, καθώς η σχέση με τον ορατό κόσμο που μας περιβάλλει είναι άλλης τάξης για εκείνον που ασκεί την τέχνη βασιζόμενος στο βλέμμα. Χαρακτηριστικός από αυτή την άποψη είναι ο τρόπος που ο Blake αντιτίθεται στον William Wordsworth. Όταν ο τελευταίος στον πρόλογό των *Ποιημάτων* του υποστηρίζει πως «η Επιρροή από τα Φυσικά Αντικείμενα προκαλεί και ενισχύει τη Φαντασία (Imagination) στην Παιδική ηλικία και στην πρώιμη Νεότητα» ο πρώτος αντιτείνει στις σημειώσεις του ότι **«Τα Φυσικά Αντικείμενα πάντοτε και τώρα αδυνατίζουν, απονεκρώνουν και εξαφανίζουν τη Φαντασία σε Μένα»** και τονίζει ότι οι απόψεις του Wordsworth φαίνεται σαν να **«είναι γνώμες ενός Πορτρετίστα ή ενός Τοπιογράφου»**, ενός ανθρώπου που δημιουργεί βασισμένος πάνω σε μια φυσική όραση.[1] Συχνά επίσης, ο Blake συσχετίζει στα κείμενά του τις μεθόδους ποιητών και ζωγράφων: τις **«ανόργανες Κηλίδες και Μουντζούρες των Rubens και Tiziano»** που δεν μπορούν να εκφράσουν **«Ιδέες ή Φαντασίες»** με τη **«Μεταφυσική Φρασεολογία των Στίχων του Pope»**[2], τη στιχουργική του Dryden με το χρώμα των Φλαμανδών,[3] **«τα σχεδιασμένα με σταθερό και αποφασισμένο χέρι»** έργα των Fuseli και Michelangelo με εκείνα των Milton και Shakespeare.[4] Παρόλο που τέτοιου είδους συγκρίσεις δεν είναι ασυνήθιστο φαινόμενο κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, ο Blake επικεντρώνεται κυρίως στις, κατά τη γνώμη του, κοινές μεθόδους που χρησιμοποιούν ποιητές και ζωγράφοι όταν περιγράφουν την πραγματικότητα χρησιμοποιώντας μάλιστα μια ορολογία που προέρχεται από το χώρο των εικαστικών τεχνών. Η ιδιαιτερότητα της προσέγγισή του, σε συνδυασμό με το ό,τι η πεποίθηση πως υπάρχει μια αντιστοιχία μεταξύ των αντιληπτικών δυνάμεων του ανθρώπου και του τρόπου σκέψης του αποτελεί κοινό τόπο μέρους της θεωρίας της ποίησης εκείνη την εποχή,[5] φανερώνει την ανάγκη περαιτέρω διερεύνησης των θέσεών του για τις αναπαραστατικές τέχνες. Δικαίως ο Robert Ryan, παρότι προέρχεται από το χώρο της λογοτεχνικής θεωρίας, διατυπώνει την άποψη ότι οι ακαδημαϊκοί που ασχολούνται με το ποιητικό του έργο οφείλουν να δώσουν μεγαλύτερη προσοχή στη σχέση του με την τέχνη, καθώς αυτή αποτελεί «το άλλο μισό (ή περισσότερο από το μισό;) της καριέρας του Blake».[6]

Στη μελέτη μας θα αντιμετωπίσουμε τον William Blake κυρίως ως εικαστικό καλλιτέχνη. Υπέρ μιας τέτοιας προσέγγισης, συνηγορούν άλλωστε

[1] Σημειώσεις στα *Ποιήματα* του Wordsworth, Erd. 665.

[2] *Δημόσια Προσαγόρευση*, Erd. 576.

[3] *Δημόσια Προσαγόρευση*, Erd. 575.

[4] *Δημόσια Προσαγόρευση*, Erd. 576.

[5] Βλ. M. H. Abrams 2001, σσ. 78-87.

6 Ryan 2003, σ. 181.

και τα βιογραφικά δεδομένα. Οι σπουδές του Blake ήταν αποκλειστικά καλλιτεχνικές και πολύχρονες. Οι περισσότεροι φίλοι του ήταν καλλιτέχνες, συχνά μάλιστα επιφανείς (Flaxman, Stothard, Cumberland, Fuseli) και όχι ποιητές. Η ενασχόλησή του με τη ζωγραφική και τη χαρακτική, σε αντίθεση με την ποίηση, ήταν συνεχής και σταμάτησε μόνο με το θάνατό του το 1827. Η περιορισμένη φήμη που εξασφάλισε κατά τη διάρκεια της ζωής του αφορούσε αποκλειστικά την εικαστική του δραστηριότητα. Η μικρή ομάδα θαυμαστών που απέκτησε τα τρία τελευταία χρόνια της ζωής του, οι αποκαλούμενοι «Αρχαίοι» (John Linnell, Samuel Palmer, Frederick Tatham και George Richmond) ήταν ζωγράφοι και γλύπτες. Παρόλο που ο Blake θεωρεί πώς είναι «και ποιητής και ζωγράφος», συγκρίνει τον εαυτό του αποκλειστικά με εικαστικούς καλλιτέχνες (Michelangelo, Rafael, Rubens, Rembrandt, Tiziano, Correggio κλπ.) διεκδικώντας την αναγνώρισή του μέσα στην ιστορία της Τέχνης και όχι της Λογοτεχνίας. Τέλος, τα εικονογραφημένα του χειρόγραφα πουλήθηκαν αποκλειστικά σαν έργα τέχνης, καθώς είναι σχεδόν βέβαιο ότι κατά τη διάρκεια της ζωής του, ελάχιστοι μπήκαν στον κόπο να διαβάσουν τα μακροσκελή ποιήματά του, λόγω του «άτεχνου» χειροποίητου χαρακτήρα με τον οποίο ήταν τυπωμένα, πράγμα το οποίο ο ίδιος σίγουρα γνώριζε.

Η ιδιαίτερη βαρύτητα που θα δώσουμε στον Blake ως εικαστικό δεν σχετίζεται με μια από μέρους μας προσπάθεια να αναδείξουμε το ζωγραφικό του έργο ως ισάξιο με το ποιητικό. Παρόλη τη γοητεία που μας ασκεί δεν πρόκειται να προβούμε σε αξιολογικές κρίσεις όσον αφορά την ποιότητα των πινάκων και των χαρακτικών του. Αυτό στο οποίο κυρίως θα επικεντρωθούμε είναι ή θεωρία του William Blake για τις εικαστικές τέχνες. Μια θεωρία που κατά τη γνώμη μας έχει μελετηθεί πλημμελώς και έχει αντιμετωπιστεί σε μεγάλο βαθμό λανθασμένα. Αναθεωρώντας τις μέχρι τώρα στερεότυπες και περιοριστικές ερμηνείες, θα προσπαθήσουμε να τη συσχετίσουμε οργανικά με το καλλιτεχνικό του έργο και να αναδείξουμε τον ριζοσπαστικό της χαρακτήρα. Ταυτόχρονα μέσω της προσέγγισης που θα επιχειρήσουμε, θα δείξουμε ότι η θεωρία αυτή αποτελεί τη ραχοκοκαλιά όλης της δημιουργικής προσπάθειας του Blake, καθώς θεωρούμε πως η ποιητική του θεωρία, όχι μόνο δεν είναι διακρίνεται, αλλά ουσιαστικά απορρέει από την εικαστική.

Η θεωρία της τέχνης αποτέλεσε ένα σημαντικό κομμάτι της συγγραφικής δραστηριότητας του Blake. Τρία είναι τα κείμενα που σώζονται σήμερα και στα οποία αναπτύσσει τις απόψεις του για την καλλιτεχνική δημιουργία, τοποθετείται απέναντι στους ομοτέχνους του και μιλάει για την δική του εικαστική προσπάθεια. Πρόκειται για τα αρκετά εκτενή *Ένας κατάλογος Περιγραφής Εικόνων* (A Descriptive Catalogue of Pictures) , *Δημόσια Προσαγόρευση* (Public Address) και *Ένα Όραμα της Τελευταίας Κρίσης* (A Vision of the Last Judgment). Σε αυτά θα πρέπει να προσθέσουμε και μια σειρά μικρότερων κειμένων όπως τις «Παρατηρήσεις πάνω στα σχέδια του Thomas Heath Malkin», τους αφορισμούς που χαράσσει πάνω στο φόντο του «Λαοκόωντα», αποσπάσματα ή ποιήματα που αφορούν την τέχνη. Επίσης ο Blake έχει γράψει μια σειρά από σχόλια στο περιθώριο των σελίδων του πρώτου τόμου της έκδοσης από τον Malone του *Τα Έργα του Sir Joshua Reynolds* (1798) στον οποίο περιέχονται οι οκτώ πρώτες *Ομιλίες* του διευθυντή της Βασιλικής Ακαδημίας και κορυφαίου άγγλου θεωρητικού του νεοκλασικισμού.

Πέντε είναι τα σημαντικότερα στοιχεία που επαναλαμβάνονται συνεχώς και χαρακτηρίζουν την θεωρία του Blake για την τέχνη. Α) Η έμφαση στη γραμμή και το περίγραμμα. Β) Η απόρριψη του τρόπου ζωγραφικής της Βενετσιάνικης σχολής (Tiziano) και των Φλαμανδών και Ολλανδών καλλιτεχνών του Μπαρόκ (Rubens, Van Dyck, Rembrandt). Γ) Ο θαυμασμός του για τους Αναγεννησιακούς Michelangelo και Rafael και η στροφή σε μορφές τέχνης του παρελθόντος. Δ) Η πίστη του στην οραματική φύση της τέχνης και τον ενεργό ρόλο της φαντασίας. Ε) Η πεποίθηση ότι η τέχνη αποτελεί μέσο σωτηρίας και κοινωνικής αλλαγής. Τα τρία πρώτα χαρακτηριστικά έχουν θεωρηθεί ως τυπικά της βρετανικής νεοκλασικής αισθητικής και των συνακόλουθων καλλιτεχνικών πρακτικών με αποτέλεσμα η στάση του Blake απέναντι στα έργα τέχνης να θεωρείται λίγο-πολύ παρεμφερής με εκείνη του «δασκάλου» του Reynolds. Αντίθετα η πίστη του Blake στη φαντασία και την εικονοποιητική της δύναμη συσχετίζεται με το Ρομαντικό κίνημα, αποκλειστικά όμως με τις θεωρίες για την ποίηση και όχι με τις καλλιτεχνικές. Τέλος η περιγραφή από τον Blake της εικαστικής και ποιητικής του παραγωγής ως οραματικής και ο σωτηριολογικός χαρακτήρας που της αποδίδει, συνδέεται με την προσωπική του ικανότητα να βλέπει οράματα, τον νεοπλατωνισμό, τον θεοσοφισμό, την επιρροή του Swedenborg και, εν μέρει, με τις ριζοσπαστικές πολιτικές του πεποιθήσεις.

Θα προσεγγίσουμε την πολύπλευρη και φαινομενικά αντιφατική θεώρηση του Blake σαν μια συνεκτική θέση απέναντι στην τέχνη, στενά συνδεδεμένη με τις απόψεις που διατυπώνει για την κοινωνία, την ηθική και την πολιτική. Χρησιμοποιώντας τις μορφολογικές ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει το έργο του θα επιχειρήσουμε να ανατρέψουμε την κυρίαρχη θεώρηση ότι τα τρία πρώτα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της θεωρίας του είναι τυπικά νεοκλασικά. Τα έργα τέχνης αποτελούν πολύπλοκες πραγματικότητες και συχνά ακόμα και οι πιο μικρές αποκλίσεις που εμφανίζουν είναι δηλωτικές των προθέσεων του δημιουργού τους. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι λέξεις, ιδιαίτερα όταν γράφονται από καλλιτέχνες και σχετίζονται με τους τρόπους κατασκευής και οργάνωσης της εικόνας, αποκτούν το κυριολεκτικό τους νόημα ανάλογα με την εικαστική πραγματικότητα στην οποία αναφέρονται. Χρησιμοποιώντας παράλληλα κείμενο και εικόνα, θα προσπαθήσουμε να δείξουμε ότι η γραμμή και το περίγραμμα εκτελούνται ζωγραφικά και περιγράφονται λεκτικά από τον Blake με ένα τρόπο που τον διαφοροποιεί σαφώς από τους καλλιτέχνες της γενιάς του. Η διαπίστωση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς όπως επισημαίνουν οι μελετητές του, η γραμμή και ιδιαίτερα το περίγραμμα δεν αποτελούν για τον Blake αποκλειστικά καλλιτεχνικό διακύβευμα αλλά και φιλοσοφικό. Το περίγραμμα, η πατημένη γραμμή που οριοθετεί τα στοιχεία που απαρτίζουν τον πίνακα ή το σχέδιο, αποτελεί για τον Blake μια απόλυτη ηθική δύναμη που σχετίζεται με την ακεραιότητα και τον χαρακτήρα των μορφών και είναι συνώνυμη με την αληθινή αντίληψη του ίδιου του οράματος.

Στενά συνδεδεμένος με την ηθική είναι επίσης το τρόπος που ο Blake αντιμετωπίζει τους Βενετσιάνους και τους Φλαμανδούς καλλιτέχνες. Θα δείξουμε πως η κατηγορηματική απόρριψη του τρόπου ζωγραφικής τους από τον Blake, δεν σχετίζεται με τον περιορισμό της υπερβολικής τους ζωγραφικότητας που επιζητούν οι νεοκλασικοί, για τους οποίους άλλωστε οι καλλιτέχνες του Μπαρόκ

παραμένουν πρότυπα. Χαρακτηριστικό της κριτικής αντιμετώπισης του Blake είναι ότι «δαιμονοποιεί» ζωγράφους με πολύ διαφορετικούς τρόπους έκφρασης, όπως οι Tiziano, Correggio, Rembrandt και Rubens χωρίς να αναφέρεται καθόλου στις ανόμοιες καλλιτεχνικές πρακτικές τους ή στην ποιότητα των έργων τους. Τούτο δεν γίνεται κατά τη γνώμη μας από έλλειψη καλλιτεχνικής αγωγής ή ευαισθησίας. Ο Blake κατηγορεί τους παραπάνω καλλιτέχνες κυρίως για ασάφεια και ανηθικότητα, θεωρώντας ότι η καλλιτεχνική τους πρακτική και η επιρροή τους στους βρετανούς ζωγράφους συνέβαλλε στη διατήρηση του αγγλικού πολιτεύματος και στην επικύρωση των κοινωνικών ανισοτήτων της εποχής του.

Ξεκινώντας από τη διαπίστωση πως ο Blake δεν σκεφτόταν και δεν έβλεπε όπως εμείς σήμερα και ότι οι κατηγορίες που χρησιμοποιούμε δεν τον εμπεριέχουν, θα επιχειρήσουμε να τεκμηριώσουμε ότι οι απόψεις που διατυπώνει δεν είναι τόσο παράδοξες όσο φαίνονται αρχικά, αν τις τοποθετήσουμε στο πλαίσιο της εποχής του. Ο Blake δεν αντιμετωπίζει την τέχνη αποκλειστικά με αισθητικούς όρους αλλά ως ένα «επιστημονικό» και γνωστικό εργαλείο που καθορίζει τον τρόπο σκέψης των ανθρώπων και τις αντιλήψεις που έχουν για την πραγματικότητα. Οι αντιρρήσεις του για τους Βενετσιάνους και Φλαμανδούς ζωγράφους αφορούν τους κοινούς αντιληπτικούς μηχανισμούς που χρησιμοποιούν, προκειμένου να δημιουργήσουν μια αίσθηση αληθοφάνειας. Θεωρεί πως η σχέση τέχνης και φύσης στο βαθμό που βασίζεται σε ένα «φυσικό» τρόπο όρασης, συγκροτώντας το πραγματικό μέσα από την αλληλεπίδραση του φωτός με τη σκιά, είναι μια σχέση που δεσμεύει όχι μόνο τον καλλιτέχνη, αλλά και κάθε άνθρωπο, αντί να του επιτρέπει να έχει ένα δικό του όραμα. Η αντιμετώπιση της τέχνης ως ενός γνωστικού εργαλείου που μας υποδεικνύει ποια είναι η φυσική πραγματικότητα και πως πρέπει να την «βλέπουμε», καθώς και η θέση του Blake ότι η απότομη εισαγωγή στην Αλβιόνα ενός «ξένου» τρόπου απόδοσης της φύσης και του ανθρώπου μετέβαλε γενικότερα τις αντιλήψεις για τον κόσμο που μας περιβάλλει, είναι ιστορικά βάσιμες. Είναι χαρακτηριστικό ότι η νέα επιστήμη της Αισθητικής που εμφανίζεται ως διακριτό πεδίο εκείνη την εποχή, διαμορφώνει τα βασικά της αξιώματα όχι με βάση τα έργα τέχνης αλλά με βάση την αισθητηριακή πρόσληψη της φύσης, καθώς βλέπει σ' αυτήν νομοτελειακές αρχές που επιβεβαιώνουν μια ορισμένη κλίμακα αξιών.

Αντιμετωπίζοντας τη ζωγραφική ως «τεχνολογία θέασης» και όχι αποκλειστικά ως αισθητικό προϊόν, θα επιχειρήσουμε να δούμε με διαφορετικό «μάτι» τις αντιρρήσεις του Blake απέναντι στη βρετανική φιλοσοφία και την κυρίαρχη αντίληψη, πως η μάθηση και η πρόοδος μπορούν να επιτευχθούν αποκλειστικά μέσω των αισθήσεων και της λογικής επεξεργασίας των αισθητηριακών πληροφοριών. Θα επιχειρήσουμε να τεκμηριώσουμε ότι η άρνηση από μέρους του, κάθε τέχνης που μιμείται «δουλικά» την πραγματικότητα βασιζόμενη στο «φυσικό» μάτι, αποτελεί αντίδραση σε συγκεκριμένους τρόπους οπτικής πρόσληψης της φύσης, οι οποίοι μέσω του φιλοσοφικού στοχασμού οδηγούν σε λανθασμένες αντιλήψεις για τους νόμους που διέπουν την πολιτειακή συγκρότηση.

Προκειμένου να γίνουν κατανοητές οι παραπάνω διασυνδέσεις θα στραφούμε στις *Ομιλίες*, επιχειρώντας να καταδείξουμε τους λόγους για τους οποίους ο Blake αντιμετωπίζει τον Reynolds ως «καταπιεστή της τέχνης» και

υποστηρίζει πως το βιβλίο του εξυπηρετεί πολιτικές σκοπιμότητες. Η σχέση της αισθητικής θεωρίας του Reynolds με την πολιτική θεωρία της εποχής του έχει αποτελέσει αντικείμενο πολλαπλών αναλύσεων, αλλά δεν έχει επιχειρηθεί ποτέ να συνδεθεί με τον τρόπο που αναλύει ζωγραφικά τα έργα τέχνης στα οποία αναφέρεται. Σε αντίθεση με τους μελετητές του, θα δείξουμε ότι, οι απόψεις του Reynolds για την πολιτειακή οργάνωση διαπλέκονται άμεσα με αντιληπτικούς μηχανισμούς που σχετίζονται με συγκεκριμένες αναπαραστάσεις της φυσικής πραγματικότητας. Ο τρόπος προσέγγισης που θα επιχειρήσουμε θέτει υπό αμφισβήτηση τους καθιερωμένους τρόπους ανάγνωσης των *Ομιλιών*, αποδεικνύοντας παράλληλα ότι οι ενστάσεις του Blake είναι απόλυτα δικαιολογημένες και λογικές. Παράλληλα θα καταστεί σαφές ότι οι αντιλήψεις του Blake για την τέχνη, όχι μόνο δεν συμπίπτουν με εκείνες του Reynolds, όπως υποστηρίζουν οι περισσότεροι μελετητές του, αλλά είναι εκ διαμέτρου αντίθετες.

Η ανάλυση που θα κάνουμε θα μας επιτρέψει να αποσαφηνίσουμε την εχθρική στάση του Blake απέναντι στους φιλοσόφους του βρετανικού εμπειρισμού, καθώς στη γνωστή του σημείωσή στην αρχή της VIII *Ομιλίας* συσχετίζει την καλλιτεχνική θεωρία του Reynolds με την αισθητική πραγματεία του Burke και τη φιλοσοφία των Locke και Bacon. Επιχειρήσαμε να διαβάσουμε τους παραπάνω στοχαστές μέσα από την οπτική που μας υπαγόρευσε η ανάγνωση της θεωρίας του Reynolds, προσπαθώντας να δείξουμε ότι, η πρόσληψη της εμπειρικής πραγματικότητας μέσω των αισθήσεων, είναι μια γνώση που διαμεσολαβείται σε μεγάλο βαθμό από τη ζωγραφική. Η οπτική αυτή, σύμφωνα με την οποία, φιλοσοφικός στοχασμός, πολιτική, ηθική και τέχνη διαπλέκονται εκείνη την περίοδο με πολύπλοκους και αμφίδρομους τρόπους, θα μας επιτρέψει να κατανοήσουμε καλύτερα την αντίθεση του Blake με ένα σύστημα σκέψης και καλλιτεχνικών πρακτικών.

Μέσω της ερμηνευτικής αυτής προσέγγισης θα αντιμετωπίσουμε τις θέσεις του William Blake για την τέχνη ως μια συνεκτική θεωρία που συνδιαλέγεται κριτικά με τα κυρίαρχα ιδεολογήματα του Διαφωτισμού. Βέβαια ο Blake δεν είναι συστηματικός στοχαστής. Αντλεί πολλά στοιχεία από φιλοσόφους και επιστήμονες της εποχής του, καθώς διάβαζε εκτεταμένα. Κατακερματίζει όμως, τις γενικές θεωρήσεις τους και απομονώνει όσα στοιχεία του φαίνονται χρήσιμα, είτε για να τα υιοθετήσει είτε για να τα επικρίνει. Η συνοχή που αναζητά δεν είναι λογικού τύπου. Στόχος του δεν είναι να οικοδομήσει μια φιλοσοφική θεωρία, αλλά να χρησιμοποιήσει τα μέσα που του παρέχει η τέχνη για να οδηγηθεί σε μια συνεκτική καλλιτεχνική πρόταση, ικανή να αντιπαρατεθεί συνολικά στον κόσμο της εποχής του.

Πιο συγκεκριμένα, θα επιχειρήσουμε να τεκμηριώσουμε τα ακόλουθα:

α). Η ποίηση και το εικαστικό έργο του Blake αποτελούν ένα ενιαίο σώμα, κατασκευασμένο με μια ορισμένη λογική που εντάσσεται σ' ένα πρόγραμμα ανατροπής κάθε καλλιτεχνικής σύμβασης. Ο ίδιος ως δημιουργός είναι βαθύτατα αντικλασικός. Μέσω της τέχνης του επιχειρεί να προαγάγει μια ριζοσπαστική κριτική ολόκληρου του οικοδομήματος της Δυτικής Τέχνης. Μπορεί να δανείζεται ιδεολογικά και μορφολογικά στοιχεία από τον νεοκλασικισμό, αλλά τα υπερβάλλει και τα διαστρέφει με στόχο την προβολή των δικών του ιδεών. Η άκρως κριτική στάση του απέναντι στην επίσημη τέχνη και τα ιδεολογήματα που αυτή εξυπηρετεί,

απορρέει σε μεγάλο βαθμό από την επαναστατική πολιτική του ιδεολογία. Για τον Blake η τέχνη αποτελεί μια συνεχή ρήξη με την υπάρχουσα πραγματικότητα, μια αέναη επανάσταση, που προσπαθεί να καταστρέψει κάθε τι που είναι δοσμένο εκ των προτέρων. Αυτή η πάλη εναντίωσης είναι συνεχής, αλλάζει μορφές, ενίοτε μπορεί να είναι και αντιφατική.

β) Στην προσπάθειά του να έρθει σε ρήξη με την τέχνη της εποχής του, αλλά και να υποσκάψει τον «εκπολιτιστικό» χαρακτήρα της ευρωπαϊκής παράδοσης, ο Blake στρέφει το ενδιαφέρον του σε μορφές τέχνης, όσο γίνεται πιο γνήσιες και «πρωτογενείς», με αποτέλεσμα το έργο του να αποκτά έναν έντονα «πριμιτιβιστικό» χαρακτήρα. Αν και η στροφή σε μορφές τέχνης προγενέστερες και αυθεντικότερες χαρακτηρίζει μια καλλιτεχνική και διανοητική τάση στα τέλη του 18ου αιώνα, ο Blake, μέσω της υπερβολής και του ακραίου πειραματισμού στον οποίο επιδίδεται, υπερβαίνει σε μεγάλο βαθμό την «προτίμηση για το πρωτόγονο» που δείχνουν οι άνθρωποι της εποχής του. Το έργο του δεν αποτελεί απλώς αντίδραση στην τότε ακαδημαϊκή τέχνη αλλά ριζική κριτική των «έντεχνων» μεθόδων απόδοσης της πραγματικότητας. Από την άποψη αυτή η τέχνη του, όσο κι αν απηχεί κάποιες ρομαντικές ιδέες, μοιάζει να έρχεται πλησιέστερα σε ορισμένες εκφάνσεις του μοντερνισμού και ειδικότερα στον ευρωπαϊκό πριμιτιβισμό των αρχών του 20ου αιώνα.

Στη διδακτορική μας διατριβή επιχειρούμε να δείξουμε πως το έργο του Blake δεν αποτελεί απλώς εικονογράφηση των ποιημάτων ή των οραμάτων που θεωρείται ότι έβλεπε, αλλά είναι στενά συνυφασμένο με τον γενικότερο φιλοσοφικό του προβληματισμό και τις ριζοσπαστικά πολιτικές του ιδέες. Πέρα από την προσπάθεια εξεύρεσης ενός ερμηνευτικού θεωρητικού σχήματος για το καλλιτεχνικό εγχείρημα του Blake, θελήσαμε να αναδείξουμε και πτυχές του εικαστικού του έργου. Παρά το όψιμο ενδιαφέρον για τις ζωγραφικές του «επιδόσεις», ο Blake συνεχίζει να «υποφέρει» από κακής αισθητικής εκδόσεις, χαμηλού επιπέδου αναπαραγωγές και μονομερείς επιλογές της πληθωρικής παραγωγής του. Γι' αυτό το λόγο θεωρήσαμε σκόπιμο στο πρώτο κεφάλαιο της ανά χείρας μελέτης να ακολουθήσουμε μια πιο συμβατική χρονολογική σειρά, προκειμένου να παρουσιάσουμε, στο μέτρο του δυνατού, μέσω της εικονογράφησης που συνοδεύει το κείμενο, το χαρακτήρα, το εύρος της εικαστικής του προσπάθειας και την «εξέλιξη» του ως καλλιτέχνη. Παράλληλα παραθέσαμε αρκετά εκτενή αποσπάσματα, κυρίως από τα κείμενά του William Blake για την τέχνη. Τούτο δεν έγινε επειδή θεωρήσαμε ότι παρουσιάζουν κάποιο ιδιαίτερο λογοτεχνικό ενδιαφέρον. Θελήσαμε να κάνουμε προσιτό ένα σώμα κειμένων για την τέχνη, το οποίο επιδέχεται περαιτέρω ερμηνευτικές προσεγγίσεις και είναι άγνωστο στην ελληνική βιβλιογραφία. Μέσω της επιλογής αυτής, προσπαθήσαμε επίσης να σεβαστούμε και να αναδείξουμε τις απόψεις του δημιουργού, καθώς συχνά μεμονωμένες προτάσεις εκτός συμφραζομένων έχουν χρησιμοποιηθεί, εξυπηρετώντας περισσότερο θεωρητικά σχήματα των μελετητών του παρά τις δικές του θέσεις. Ελπίζουμε να μην υποπέσαμε στο ίδιο λάθος.



I. ΟΙ ΑΠΟΨΕΙΣ, ΤΟ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ «ΕΞΕΛΙΞΗ» ΤΟΥ WILLIAM BLAKE.

«και με Μελωδικούς τόνους θα καθίσω κάτω και θα φωνάζω, Εγώ, Εγώ».

Δημόσια Προσαγόρευση, Erd. 581

1.1 Τα χρόνια της μαθητείας.

Ο William Blake γεννιέται στο κέντρο του Λονδίνου, στην οδό Broad αρ. 28 του Soho στις 28 Νοεμβρίου του 1757. Είναι ο δεύτερος γιός του ζεύγους James και Catherine Blake, τέσσερα χρόνια μικρότερος από τον πρωτότοκο James. Το ζεύγος θα αποκτήσει ακόμα τέσσερα παιδιά, τον John(1760), τον Richard(1762) που πέθανε όμως σε βρεφική ηλικία, την Catherine Elizabeth(1764) και τον Robert(1767). Ο πατέρας ήταν έμπορος λευκών ειδών και, παρόλο που δύσκολα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εύπορος, διέθετε μια σχετική οικονομική άνεση. Πρέπει να ήταν αρκετά καλλιεργημένος, ιδιαίτερα για τη μικροαστική-μεσαία τάξη στην οποία ανήκε, ενώ αξίζει να σημειωθεί πως ήταν οπαδός του σουηδού επιστήμονα οραματιστή και θεολόγου Emanuel Swedenborg(1688-1772). Σημαντικό είναι επίσης το γεγονός ότι ο James Blake ενδιαφερόταν για τις εικαστικές τέχνες. Έτσι ο μικρός William έβλεπε από νωρίς ζωγραφισμένες εικόνες (κυρίως σε χαρακτικές αναπαραγωγές) και φέρεται να ζωγραφίζει από μικρός με πάθος ανθρώπινες μορφές, άγρια θηρία και μυθολογικά τέρατα.

Ο William, υπήρξε ευαίσθητο αλλά και απείθαρχο παιδί. Γι' αυτό τον λόγο δεν πήγε σχολείο αλλά εκπαιδεύτηκε στο σπίτι, από τη μητέρα του. Ωστόσο δύσκολα θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει τη βασική παιδεία του ελλιπή. Αντίθετα, εξοικειώθηκε από πολύ νωρίς με το έργο των Milton, Ben Johnson και Shakespeare, αλλά και με τη Βίβλο. Σε ηλικία οκτώ με δέκα ετών, είδε το όραμα ενός δέντρου γεμάτου αγγέλους που τα λαμπερά φτερά τους κοσμούσαν τα κλαδιά του σαν άστρα. Θα διηγηθεί το συμβάν του στους γονείς του και θα τους εξομολογηθεί ότι έβλεπε οράματα και πολύ νωρίτερα, όπως στην ηλικία των τεσσάρων όταν είδε το κεφάλι του Θεού στο παράθυρο. Ο πατέρας του θεώρησε ότι ο μικρός William έλεγε ψέματα και τον τιμώρησε. Αντίθετα η μητέρα του έδειξε μεγαλύτερη κατανόηση και τον πίστεψε. Η ευαισθησία του William και η συνεχιζόμενη επιμονή του ότι βλέπει οράματα (π.χ. ότι είδε αγγέλους να βαδίζουν ανάμεσα σε θεριστές ή τον προφήτη Εζεκιήλ να κάθεται κάτω από ένα δέντρο), οδήγησαν ίσως τον πατέρα του στην απόφαση να τον στείλει σε ηλικία δέκα ετών στη σχολή σχεδίου του Henry Parrs. Πιθανότατα στην απόφαση αυτή να έπαιξαν μεγαλύτερο ρόλο η αγάπη του πατέρα James για τις τέχνες, το συνεχιζόμενο πάθος του William για

1.
Αυτοπροσωπογραφία
1803

τη ζωγραφική και το γεγονός ότι η εκμάθηση μιας τέχνης θα εξασφάλιζε μελλοντικά τον βιοπορισμό του.

Ο William Blake φοίτησε στη σχολή του Parrs πέντε χρόνια (1767-1772). Εκεί έμαθε να σχεδιάζει την ανθρώπινη μορφή από εκμαγεία ελληνορωμαϊκών αγαλμάτων. Επιρροές από τα αρχαία αυτά πρότυπα, όπως για παράδειγμα ο Ηρακλής του Φαρνέζε, εμφανίζονται περιστασιακά ακόμα και στο ύστερο έργο του. Παράλληλα με την καλλιτεχνική του εκπαίδευση, ο Blake θα ξεκίνησει ήδη από την ηλικία των δώδεκα ετών(1769) να γράφει ποιήματα. Η νεανική αυτή ποιητική παραγωγή που περιλαμβάνει εκτός από ποιήματα και μικρά έμμετρα θεατρικά, όπως η ανολοκλήρωτη τραγωδία σε έξι πράξεις «Βασιλιάς Εδουάρδος ο Τρίτος»(King Edward the Third), θα διαρκέσει μέχρι το 1778, και θα εκδοθεί το 1783 σε πενήντα περίπου αντίτυπα με τον τίτλο *Ποιητικά Σχεδιάσματα (Poetical Sketches)*[1]. Η μικρή αυτή ποιητική συλλογή, παρόλο που δεν στερείται ενδιαφέροντος έχει περισσότερο ιστορική σημασία καθώς δεν συνδέεται υφολογικά παρά ελάχιστα με τη μετέπειτα παραγωγή του. Δείχνει ωστόσο τις άμεσες επιδράσεις του από την ποίηση της Ελισαβετιανής περιόδου και τον Shakespeare. Ο ίδιος ο Blake φαίνεται στη συνέχεια να αδιαφορεί για τη νεανική αυτή συλλογή, καθώς δεν φροντίζει να διαθέσει τα πολλά εναπομείναντα αντίτυπα που είχε στην κατοχή του. Είναι αξιοσημείωτο ότι τα *Ποιητικά Σχεδιάσματα* είναι το μόνο έργο του Blake που τυπώθηκε με τη συνηθισμένη τυπογραφική μέθοδο.

Μετά τη σχολή του Parrs ο Blake συνέχισε τις «σπουδές» του ως μαθητεύμενος χαράκτης στο εργαστήριο του James Basire(1730-1802). Η μαθητεία του εκεί θα διαρκέσει εφτά ολόκληρα χρόνια (1772-1779). Η επιλογή της χαρακτικής, μιας τέχνης που θεωρούνταν υποδεέστερη από τη ζωγραφική καθώς οι περισσότεροι χαράκτες απλώς μετέφεραν σε χαρακτικά πρωτότυπα έργα άλλων καλλιτεχνών γίνεται πιθανότατα για οικονομικούς λόγους. Καθώς η εκπαίδευση στη χαρακτική ήταν σαφώς φθηνότερη από εκείνη στη ζωγραφική, λέγεται πως ήταν ο ίδιος ο νεαρός William που επέμεινε στην επιλογή αυτή προκειμένου να μην επιβαρύνει οικονομικά τον πατέρα του. Ο δάσκαλός του Basire ήταν μάλλον ένας παλιομοδίτικου τύπου χαράκτης που έδινε ιδιαίτερη έμφαση στη γραμμική και λεπτομερή απόδοση των θεμάτων που του παράγγελναν, τεχνικά χαρακτηριστικά τα οποία ο Blake στη συνέχεια της σταδιοδρομίας του θα αναγορεύσει σε ύψιστες καλλιτεχνικές αρετές, όχι μόνο της χαρακτικής, αλλά και της ζωγραφικής. Η εμμονή αυτή θα οδηγήσει πολλούς από τους ιστορικούς τέχνης μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα να τον αντιμετωπίσουν σαν έναν ναΐφ καλλιτέχνη που οι ιδιαίτερα ευφάνταστες συλλήψεις του είναι ερασιτεχνικά εκτελεσμένες.[2]

Κατά τη διάρκεια της μαθητείας του στον Basire ο νεαρός Blake εκπαιδεύτηκε σε όλες τις μεθόδους χάραξης σε χαλκό, όπως αυτές διδάσκονταν στα τέλη του 18ου αιώνα, αποκτώντας έτσι βαθιά γνώση των τεχνικών της χαρακτικής. Είναι βέβαιο ότι πολλές από τις παραγγελίες που αναλάμβανε ο Basire - αφορούσαν κυρίως χαρακτικές αποτυπώσεις μνημείων και αρχαιοτήτων - δουλεύονταν από τον Blake και τους υπόλοιπους μαθητευόμενους. Ανάμεσα στις παραγγελίες εκείνες, ήταν και η εικονογράφηση του βιβλίου του αρχαιοδίφη και μυθογράφου Jacob Bryant *A New System, or, an Analysis of Ancient Mythology* (1774-76).

[1] Φαίνεται πως ο Blake υπήρξε αρκετά διστακτικός ως προς την έκδοση των *Ποιητικών Σχεδιασμάτων*, η οποία τελικά πραγματοποιήθηκε χάρη στην επιμονή και τη χρηματοδότηση του μετέπειτα γνωστού γλύπτη John Flaxman , του αιδεσιμότατου A. S. Mathew και της συζύγου του Harriet.

[2] Βλ. W. Vaughan (1999), σ. 15

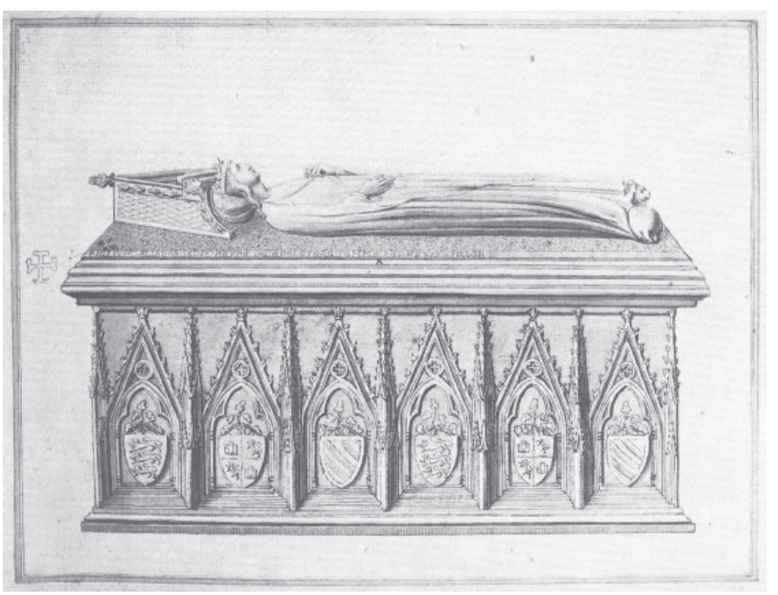
Η προσπάθεια του Bryant να εναρμονίσει την παγανιστική μυθολογία με τη βιβλική ιστορία πρέπει να υπήρξε ένα από τα εναύσματα για τις μεταγενέστερες εικαστικές και ποιητικές συλλήψεις του Blake.

Την ίδια εποχή ο Blake άρχισε να συλλέγει χαρακτικές αποδόσεις έργων των Rafael, Michelangelo, Giulio Romano, αλλά και πρωτότυπα χαρακτικά των Albrecht Durer, Lucas van Leyden, Maerten Heemskerck και πολλών ήσσονος σημασίας καλλιτεχνών της βόρειας Αναγέννησης. Οι καλλιτέχνες αυτοί εκείνη την εποχή δεν έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης καθώς θεωρούνταν υποδεέστεροι των Βενετσιάνων και των Φλαμανδών, με αποτέλεσμα ο νεαρός Blake να αγοράζει τα έργα τους σε εξαιρετικά χαμηλές τιμές από παλαιοπωλεία και δημοπρασίες.[3] Ο θαυμασμός του για τους παραπάνω καλλιτέχνες θα συνεχιστεί καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, ενώ η παράλληλη απέχθειά του για τους Tiziano, Rubens, Rembrandt και Van Dyck θα προσλάβει τόνους ακραίας πολεμικής στα κείμενα του για την τέχνη.

Το 1774 ο Basire έστειλε τον δεκαεφτάχρονο Blake να σχεδιάσει τα αγάλματα στο Αβαείο του Westminster για την εικονογράφηση του βιβλίου του Richard Gough *Sepulchral Monuments in Great Britain*, Part I (δημοσιεύτηκε το 1786). Πέρα από τα αρχικά σχέδια θεωρείται ότι χάραξε και ο ίδιος μια σειρά πορτρέτων όπως των Ερρίκου Γ΄, Ελεονώρας της Καστίλλης, Ριχάρδου Β΄ και Εδουάρδου Γ΄.

Το μνημείο και τα αγάλματα που βρίσκονται μέσα σε αυτό εντυπωσίασαν ιδιαίτερα τον νεαρό Blake. Έκτοτε το ενδιαφέρον του για τη βρετανική ιστορία, αλλά και τη μεσαιωνική τέχνη που εκείνη την εποχή δεν έχαιρε καμιάς εκτίμησης, θα προστεθούν στα γνωρίσματα που καθορίζουν τη διανοητική και καλλιτεχνική του εξέλιξη. Προς το τέλος μάλιστα της ζωής του, στα δύο μικρά κείμενά του, γραμμένα το 1820 περίπου, *Για την Ποίηση του Ομήρου* και *Για τον Βιργίλιο*, θα αντιπαραθέσει τη μεσαιωνική τέχνη στην αρχαιοελληνική: **«Το Ελληνικό είναι η Μαθηματική Μορφή: το Γοτθικό είναι η Ζώσα Μορφή».** Για τον Blake η Ελλάδα και η Ρώμη όχι μόνο δεν αποτελούν τους γεννήτορες των τεχνών και των Επιστημών,

[3] Ο Blake συνέχισε την συλλεκτική του δραστηριότητα παρά τις οικονομικές δυσκολίες που αντιμετώπιζε. Την πιθανότατα αξιοσημείωτη αυτή συλλογή αναγκάστηκε να πουλήσει προς το τέλος της ζωής του λόγω έλλειψης χρημάτων.



2.
Η Βασίλισσα Eleanor.
Πλάγια όψη του τάφου
1774

αλλά **«υπήρξαν καταστροφείς όλης της Τέχνης»** καθώς **«ένα πολεμικό κράτος δεν μπορεί ποτέ να δημιουργήσει Τέχνη».**[4]

Δεν ήταν μόνο οι διανοητικές ανησυχίες που διαφοροποίησαν τον νεαρό Blake από τους υπόλοιπους μαθητευομένους του Basire, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπιζε την καλλιτεχνική σπουδή του. Παρόλο που η εκπαίδευση στη χαρακτική περιοριζόταν στην πιστή αντιγραφή έργων άλλων καλλιτεχνών, αποκλείοντας κάθε είδους επινοητικότητα ή πειραματισμό (πρακτική που ακολούθησε συχνά και ο ίδιος όταν έκανε εμπορικές παραγγελίες για βιοποριστικούς λόγους), ο Blake, όχι μόνο αντέγραφε έργα παλαιότερων καλλιτεχνών για δική του ευχαρίστηση προκειμένου να κατανοήσει τον τρόπο εκτέλεσης και σκέψης τους, αλλά επιδιδόταν και σ' έναν ελεύθερο συνδυασμό συνθετικών στοιχείων παράγοντας δικές του εικόνες. Στο "Joseph of Arimathea among the Rocks of Albion" του 1773,[5] χρησιμοποιεί τη μυώδη μορφή από τη Σταύρωση του Αγίου Πέτρου που είχε ζωγραφίσει ο Michelangelo στο Βατικανό τοποθετώντας την σε μια βραχώδη απόκρημνη ακτή, μετονομάζοντάς την έτσι σε **«Έναν από τους Καλλιτέχνες της Γοτθικής εποχής που έκτισαν τους Καθεδρικούς ναούς σε μια εποχή που αποκαλούμε Σκοτεινούς χρόνους».**[6]

Ολοκληρώνοντας τη μαθητεία του δίπλα στον Basire, ο Blake αποφάσισε να συνεχίσει τις σπουδές του στην τέχνη. Το 1779, έπειτα από εξετάσεις, εισάγεται στη Βασιλική Ακαδημία(Royal Academy).

Μια σύντομη αναδρομή στην βρετανική ζωγραφική του !8ου αιώνα και των θεσμών που σχετίζονται με αυτήν (σχολές τέχνης - εκθέσεις) είναι απαραίτητη προκειμένου να κατανοήσουμε το πλαίσιο στο οποίο επιχειρεί να εισχωρήσει και να δραστηριοποιηθεί καλλιτεχνικά ο Blake.

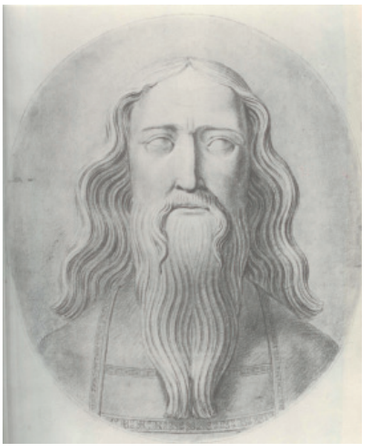
Στη ζωγραφική, κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄ και του Γεωργίου Β΄, κυριαρχεί ο Sir James Thornhill(1676-1734), καλλιτέχνης που επιδίδεται στην ιστορική ζωγραφική κάτω από την επιρροή του ιταλικού μπαρόκ και διατηρεί δική του σχολή. Μετά τον θάνατό του τον διαδέχεται ο μαθητής και γαμπρός του William Hogarth(1697-1764), χαράκτης και ζωγράφος με επιδόσεις σε προσωπογραφίες και ηθογραφικά θέματα, που μετατρέπει τη σχολή σε λέσχη συνάντησης νέων καλλιτεχνών, προβληματισμένων για την υστέρηση της αγγλικής τέχνης. Ο ίδιος το 1746 οργανώνει στο Foundation Hospital διαρκή έκθεση με έργα άγγλων καλλιτεχνών. Το 1760 ιδρύεται η Εταιρεία Καλλιτεχνών(Society of Artists), που οργανώνει και αυτή εκθέσεις, και, αργότερα (1768), από τον Γεώργιο Γ' η Βασιλική Ακαδημία(Royal Academy) της οποίας διευθυντής ορίζεται ο Sir Joshua Reynolds(1723-1792). Ο Reynolds στην αρχή της σταδιοδρομίας του είχε δεχτεί την επιρροή του Van Dyck, αλλά αργότερα παρέμεινε δύο χρόνια και πλέον στη Ρώμη (1749-1751) μελετώντας τους μεγάλους δασκάλους της ιταλικής Αναγέννησης. Επέστρεψε στο Λονδίνο, αφού πέρασε από τη Φλωρεντία, την Πάρμα, τη Μπολόνια και τη Βενετία, όπου εντυπωσιάστηκε από το χρώμα του Tiziano, και των μαθητών του Tintoretto και Veronese. Πολύ αργότερα, το 1781, θα επισκεφθεί τη Φλάνδρα και την Ολλανδία και θα μελετήσει το έργο του Rubens. Αν και στους μαθητές του σύστηνε να μελετούν τις κλασικές φόρμες του Rafael και του Michelangelo, στα δικά του έργα επηρεάστηκε κυρίως από τους Βενετσιάνους και ιδιαίτερα τον Tiziano. Έχοντας ευρεία μόρφωση,

[4] *Για τον Βιργίλιο* στο William Blake Προφητικά (1986), σ. 133, μετ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος. Erd. 270.

[5] Το χαρακτικό αυτό έχει ξαναδουλευτεί, τυπωθεί και χρονολογηθεί από τον Blake μεταγενέστερα.

[6] Erd. 671





3.
Η Βασίλισσα Eleanor.
Μετωπική όψη
1774

4.
Ο Βασιλιάς Edward III.
Μετωπική όψη
1774

αρεσκόταν στη συντροφιά διανοουμένων όπως ο Dr.Johnson και ο Edmund Burke. Στις *Ομιλίες (Discourses on Art)* του αναδεικνύεται σε θεωρητικό του νεοκλασικισμού, πιστό στην παράδοση της Αυγουσταίας περιόδου. Παρά το γεγονός αυτό, ο Reynolds, τοποθετείται συνήθως από τους ιστορικούς τέχνης στο αγγλικό ροκοκό μαζί με τον κάπως νεότερό του Thomas Gainsborough(1727-1788), στον οποίο μάλιστα δείχνει και την εκτίμησή του στην *XIV Ομιλία*.

Έτσι ο Blake θα εισέλθει στον σημαντικότερο καλλιτεχνικό θεσμό της Βρετανίας 11 χρόνια μετά την ίδρυσή του. Οι ήδη διαμορφωμένες απόψεις του για την τέχνη, η αγάπη του για τη φλωρεντινή Αναγέννηση και η απέχθειά του για την ελαιογραφία τον κάνουν να αντιδρά στις μεθόδους διδασκαλίας του ιδρύματος. Μέρος των αντιρρήσεων αυτών του εικοσιδυάχρονου τότε Blake απέναντι στον διδάσκοντα και γνωστό χαράκτη George Michel Moser (1706-1783) και ιδιαίτερα στον διευθυντή της ακαδημίας Sir Joshua Reynolds για τη διδασκαλία και τις απόψεις του οποίου δεν τρέφει καμία εκτίμηση, εκφράζονται στις σημειώσεις που θα κρατήσει, χρόνια αργότερα, στα περιθώρια των σελίδων της έκδοσης των *Ομιλιών*. Καθώς οι *Ομιλίες* του Reynolds θεωρούνται το κατεξοχήν κείμενο του νεοκλασικισμού οι επιθέσεις του Blake εναντίον του εκλαμβάνονται από τους περισσότερους μελετητές ως οφειλόμενες μάλλον σε προσωπική εμπάθεια παρά σε έλλειψη εκτίμησης για τις (αναντίστοιχες με τη θεωρία του) ζωγραφικές του επιδόσεις.

Η ζωγραφική των Reynolds και Gainsborough όμως δεν αποτελεί τη μόνη εικαστική τάση της εποχής. Προς τα τέλη του 18ου αιώνα εκδηλώνεται και στην Αγγλία, παράλληλα με το κίνημα της γοτθικής αναβίωσης, κι ένα κίνημα ελληνικής αναβίωσης. Ήδη από τι 1755 ο σκώτος ζωγράφος Allan Ramsey, θαυμαστής της γοτθικής τέχνης στο άρθρο "A Dialogue on Taste" δημοσιευμένο στο λονδρέζικο περιοδικό *The Investigator* είχε υποστηρίξει την υπεροχή της ελληνικής τέχνης έναντι της ρωμαϊκής. Το 1765 ο Henry Fuseli μεταφράζει το έργο του J.J.Winckelmann *Σκέψεις για την μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική* (δημοσιευμένο στα γερμανικά δέκα χρόνια πριν), στο οποίο υμνούνταν «η ευγενική απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο» της ελληνικής τέχνης. Στο μεταξύ είχαν κυκλοφορήσει απεικονίσεις ελληνικών αρχαιοτήτων από τον Richard Dalton και ο πρώτος τόμος των *Αρχαιοτήτων της Αθήνας (The Antiquities of Athens, α΄τόμος 1762, β΄ τόμος 1785)* των James Stuart και Nicholas Revett, που είχαν σταλεί από τη φιλάρχαιη Society of Dilettanti το 1751 στην Αθήνα για να αποτυπώσουν τα μνημεία της. Το 1766 και το 1791 παρουσιάζονται στο Λονδίνο οι συλλογές αρχαιοτήτων του Sir William Hamilton, βρετανού απεσταλμένου στην αυλή της Νάπολης. Στις αρχές του επόμενου αιώνα η γνωριμία με την ελληνική τέχνη κορυφώνεται όταν εκτίθενται στο Λονδίνο τα γλυπτά που είχε αποσπάσει από τον Παρθενώνα ο Elgin.

Τον βρετανικό εικαστικό νεοκλασικισμό εκπροσωπούν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό οι ζωγράφοι Benjamin West(1738-1820), δεύτερος πρόεδρος της Βασιλικής Ακαδημίας, η Angelica Kaufmann(1741-1807), ο James Barry(1741-1806), ο Henry Fuseli(1741-1825) και ο γλύπτης John Flaxman(1755-1826). Με τον τελευταίο ο Blake όχι μόνο υπήρξε συμφοιτητής στη Βασιλική Ακαδημία αλλά και συνδέθηκε στενά. Ο σήμερα





5.
Joseph of Arimathea.
1773

6.
Joseph of Arimathea.
(δεύτερη εκδοχή).

[7] *Σατυρικοί στίχοι και* επιγράματα, Erd. 507.



7.
John Flaxman
Αυτοπροσωπογραφία.
1778

θεωρούμενος ως χαρακτηριστικότερος εκπρόσωπος του βρετανικού νεοκλασικισμού θα αποτελέσει έναν από τους στενότερους φίλους του Blake και, παρά τους κατά καιρούς τσακωμούς τους, θα του μείνει πιστός μέχρι το τέλος της ζωής του. Σε αντίθεση με τον Blake ο Flaxman θα τύχει καλλιτεχνικής αναγνώρισης. Οι σειρές σχεδίων που θα κάνει για την εικονογράφηση των ομηρικών επών και της *Θείας Κωμωδίας* (1793), του Αισχύλου, και του Ησίοδου(τα τελευταία έγιναν χαρακτικά από τον Blake) θα κυκλοφορήσουν σε χαρακτικά αντίγραφα και στην ηπειρωτική Ευρώπη καθιστώντας τον ιδιαίτερα δημοφιλή στις αρχές του 19ου αιώνα. Την ίδια εποχή ο Blake συνδέεται φιλικά με τον μόνιμα εγκατεστημένο στην Αγγλία ελβετό καλλιτέχνη Henry Fuseli. Παρότι οι σχέσεις τους δεν θα γίνουν στενές λόγω μεγάλης ηλικιακής και κοινωνικής διαφοράς, ο Fuseli αποτελεί τον μοναδικό καλλιτέχνη για τον οποίο ο Blake εκφράζει πάντα την εκτίμησή του: **«Ο μόνος που γνώρισα και για την γνωριμία του δεν ξέρασα».**[7] Η εξαιρετική μόρφωση και ο πνευματώδης χαρακτήρας του αγγλοελβετού καλλιτέχνη πρέπει να άσκησαν μεγάλη γοητεία στον νεαρό ομότεχνό του. Θεωρείται ότι έργα του Fuseli, όπως το γνωστό "The Nightmare" που εκτέθηκε το 1782 στην Ακαδημία όσο ο Blake ήταν ακόμα φοιτητής, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην κατοπινή καλλιτεχνική παραγωγή του τελευταίου.

Ο Blake θα συμμετάσχει και αυτός στις ετήσιες εκθέσεις της Βασιλικής Ακαδημίας. Η πρώτη φορά που θα λάβει μέρος είναι μόλις το 1780, κατά τη διάρκεια δηλαδή των σπουδών του, εκθέτοντας το "The Death of Earl Goodwin", έργο που ανήκει σε μια σειρά πινάκων με υδατοδιαλυτά χρώματα, οι οποίοι πραγματεύονται την πρώιμη ιστορία της Αγγλίας. Ο Blake θα μετάσχει και στις ετήσιες εκθέσεις του 1784 και 1785 παρουσιάζοντας πίνακες και σχέδια με θέματα ιστορικά ή αντλημένα από τη Βίβλο.

Τα περισσότερα από τα έργα που θα φιλοτεχνήσει ο Blake την περίοδο αυτή πιστεύεται ότι είναι άμεσα επηρεασμένα από τη ζωγραφική και τις απόψεις του James Barry. Ο Barry είχε σπουδάσει στη Ρώμη και επιστρέφοντας στην Αγγλία διορίστηκε καθηγητής ζωγραφικής στη Βασιλική

8.
James Barry
Το εμπόριο ή ο θρίαμβος του Τάμεση.
1777-1784

9.
Henry Fuseli
Ο όρκος του Rutli.
1780





Ακαδημία το 1782. Θεωρούσε πως οι άγγλοι καλλιτέχνες με την κατάλληλη εκπαίδευση θα μπορούσαν να οικειοποιηθούν τον τρόπο ζωγραφικής των παλαιών δασκάλων και να ζωγραφίσουν ιστορικές σκηνές ανάλογου επιπέδου με εκείνων. Η αποτυχία του να βρει οικονομικούς πόρους προκειμένου να πραγματώσει το εγχείρημά του, η αντιπαλότητά του με τον Reynolds, αλλά και το γεγονός ότι ως ρεπουμπλικανός αγανακτούσε για τη βασιλική πατρωνία της Ακαδημίας, θα τον οδηγήσουν στο περιθώριο και τελικά στην απόλυση. Ο Blake στο αδημοσίευτο κείμενό του *Δημόσια Προσαγόρευση (Public Address)* χρόνια αργότερα (περίπου το 1810) θα θέσει ένα παρόμοιο αίτημα όταν θα ζητήσει να υπάρξουν δημόσιες παραγγελίες για εκτέλεση ζωγραφικών συνθέσεων μεγάλων διαστάσεων σε μεγάλα δημόσια μνημεία όπως είναι οι καθεδρικοί ναοί και τα αβαεία: **«Στην Εταιρία για την Ενθάρρυνση των Τεχνών απευθύνομαι με Σεβάσμιο καθήκον εκλιπαρώντας να Μελετήσουν το Πλάνο μου, όπως ένα Μεγάλο Κοινό θα εννοούσε την Ενθάρρυνση των Καλών Τεχνών σε Προτεσταντικές Κοινότητες. Μνημεία για νεκρούς, Ζωγραφισμένα από Ιστορικούς και Ποιητικούς Καλλιτέχνες όπως οι Barry και Mortimer[8] (αποφεύγω να κατονομάσω ζώντες Καλλιτέχνες που είναι εξίσου άξιοι), λέω, Μνημεία έτσι Ζωγραφισμένα, θα έκαναν την Αγγλία Ότι είναι η Ιταλία, μια Αξιοζήλευτη Αποθήκη Πνευματικού Πλούτου».[9]**

Τέτοιου είδους αιτήματα ήταν καταδικασμένα σε αποτυχία. Άλλωστε και οι πρώτες μικρού μεγέθους ιστορικές συνθέσεις του Blake δεν θα τύχουν αναγνώρισης καθώς το αγοραστικό κοινό της εποχής δεν ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για αυτού του είδους τη θεματική. Στην ψυχρή αντιμετώπιση της ζωγραφικής του πιθανότατα συντέλεσε και η άρνησή του να ζωγραφίσει με λάδι, η έλλειψη τεχνικής αρτιότητας και οι μάλλον αδέξιες αποκλίσεις από μια ανατομικά ορθή σχεδίαση των μορφών. Φαίνεται ότι και ο ίδιος ο Reynolds αντιμετώπισε το τότε έργο του Blake αρνητικά δείχνοντας χαρακτηριστική δυσαρέσκεια. Την ίδια περίπου εποχή η προσπάθεια του Blake να ολοκληρώσει τις σπουδές του πηγαίνοντας στην Ιταλία προκειμένου να μελετήσει από κοντά τους αγαπημένους του Rafael και Michelangelo θα ναυαγήσει, καθώς ο φίλος του και φιλότεχνος

[8] John Hamilton Mortimer (1740-79), άγγλος νεοκλασικός ζωγράφος που θεωρήθηκε εξαιρετικά ταλαντούχος αλλά και εκκεντρικός την εποχή του. Πέθανε σε νεαρή ηλικία (τη χρονιά που ο Blake εισήλθε στη Βασιλική Ακαδημία). Οι δραματικές σκηνές και οι παράδοξες εικόνες που ζωγράφισε άσκησαν επιρροή στον William Blake.

[9] *Δημόσια Προσαγόρευση*, Erd. 581.



10.
Ο Ιωσήφ αποκαλύπτει την ταυτότητά του στα αδέρφια του.
1784-5

John Hawkins δεν θα καταφέρει να συλλέξει αρκετά χρήματα για την πραγματοποίηση του ταξιδιού.

Ούτως ή άλλως ή έλλειψη οικονομικής άνεσης υποχρεώνει τον Blake ήδη από το 1779 και παράλληλα με τις σπουδές του στη Βασιλική Ακαδημία να δουλεύει ως μεροκαματιάρης αντιγραφέας χαρακτικών σε λονδρέζους εκδότες βιβλίων και χαρακτικών σειρών, όπως οι Thomas Macklin, Harrison and Co. και Joseph Johnson. Τα πρώτα αυτοτελή αντίγραφα που θα εκτελέσει αποτελούν παραγγελία του Macklin και είναι χαλκογραφίες χαραγμένες με στιγμές (μικροσκοπικές κουκίδες) από χαρακτικές απεικονίσεις έργων του γάλλου ροκοκό ζωγράφου Jean–Antoine Watteau. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Blake υποχρεώνεται να αντιγράφει καλλιτέχνες που δεν εκτιμά[10] με μεθόδους χάραξης τις οποίες στα μετέπειτα κείμενά του για την τέχνη θα καταγγείλει ως ψευδείς και καταστροφικές.

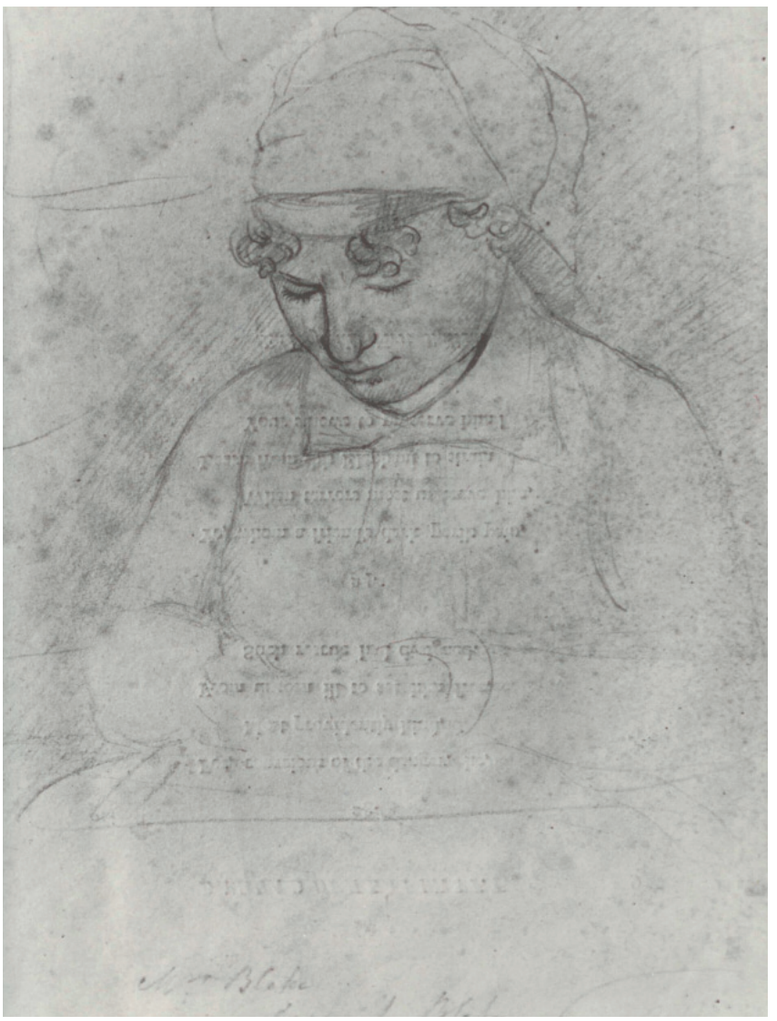
Οι σχέσεις ωστόσο του Blake με τον εκδοτικό χώρο θα του επιτρέψουν να διευρύνει τον κύκλο των γνωριμιών του. Ειδικότερα η συνεργασία του με τον εκδότη, βιβλιοπώλη και γνωστό για τις πολιτικά ριζοσπαστικές του απόψεις Joseph Johnson, ο οποίος και αγοράζει κάποια χαρακτικά του, θα αποβεί ιδιαίτερα σημαντική. Θα του προσφέρει επαγγελματική απασχόληση, πλούσια ερεθίσματα, αλλά και σημαντικές γνωριμίες με τους προοδευτικούς διανοούμενους της εποχής.

Παράλληλα, από τις αρχές της δεκαετίας του 1780, ο Blake θα συνδεθεί φιλικά με τον ζωγράφο και εικονογράφο εντύπων Thomas Stothard, του οποίου θα αναλάβει να μετατρέψει σε χαρακτικά κάποιες από τις εικονογραφήσεις, αλλά και μια σειρά γραφικών τοπιογραφιών με υδατοχρώματα συνεργαζόμενος με τους χαράκτες Heath και Sharp.

Την ίδια περίοδο μεταβάλλεται και η προσωπική ζωή του Blake. Το 1781 ερωτεύεται τη νεαρή Polly Wood, η οποία όμως τον απορρίπτει με αποτέλεσμα να πέσει άρρωστος στο κρεβάτι για μεγάλο χρονικό διάστημα. Λίγο αργότερα θα γνωρίσει την κατά πέντε χρόνια νεότερή του Catherine Boucher, την οποία θα νυμφευτεί την επόμενη χρονιά. Επρόκειτο για μια απλή, αμόρφωτη κοπέλα, την οποία στη συνέχεια ο Blake θα μάθει να σχεδιάζει και να χαράζει, αποκτώντας έτσι μια εξαιρετικά χρήσιμη βοηθό. Τις αυξημένες οικονομικές υποχρεώσεις του θα προσπαθήσει να τις καλύψει συνεργαζόμενος με διάφορα έντυπα (εφημερίδες, περιοδικά) των οποίων αναλαμβάνει τις εικονογραφήσεις.

Το 1784 (χρονιά κατά την οποία πεθαίνει και ο πατέρας του), ο Blake ανοίγει τυπογραφείο μαζί με τον χαράκτη James Parker στην 27 Broad Street. Η επιχείρηση θα διαλυθεί στα τέλη της επόμενης χρονιάς. Το κλείσιμο του τυπογραφείου, αλλά και η έλλειψη παραγγελιών τα αμέσως επόμενα χρόνια του δημιουργούν περαιτέρω οικονομικές δυσκολίες. Στο μεταξύ γράφει το *Ένα ταξίδι στο φεγγάρι (An Island in the Moon, 1784-5),* μία σάτιρα του κόσμου των «σαλονιών» της καλής λονδρέζικης κοινωνίας, αποτέλεσμα της προσωπικής εμπειρίας του από τον κύκλο των Matthew στους οποίους σύχναζε για αρκετά μεγάλο διάστημα. Πρόκειται για την παρωδία μιας συζήτησης διανοουμένων (φιλοσόφων, καλών κυριών, ενός αρχαιολόγου κλπ.) με αφορμή μια σειρά θεμάτων όπως οι απόψεις του Βολταίρου, η θρησκεία ή τα μαθηματικά. Σε αυτές στηλιτεύονται η κενολογία, η επίφαση, οι οπισθοδρομικές απόψεις και η έλλειψη βάθους

[10] Παρόλο που ο Blake δεν κατονομάζει ποτέ τον Watteau είναι βέβαιο ότι, λόγω της έμφασης του τελευταίου στο χρώμα και την ατμοσφαιρική προοπτική, τον συγκαταλέγει στους καλλιτέχνες που αποτέλεσαν επιγόνους της βενετσιάνικής και φλαμανδικής σχολής.



που χαρακτήριζαν τους διαλόγους που κυριαρχούσαν στους κοσμικούς κύκλους της εποχής.

Μέσω του Joseph Johnson, με τον οποίο ανανεώνει την συνεργασία του, γίνεται μέλος ενός ριζοσπαστικού πολιτικού κύκλου στον οποίο συμμετέχουν οι σημαντικότεροι προοδευτικοί διανοούμενοι της εποχής. Γνωρίζεται έτσι με τον Thomas Paine(1737-1809), τον William Godwin(1756-1836) και τη σύζυγο του Mary Wollstonecraft(1759-1797), καθώς και τον Joseph Priestley(1733-1804), οι ιδέες των οποίων θα τον επηρεάσουν βαθιά.

1.2 Μια αλλαγή συντελείτε.

Το 1787 πεθαίνει ο αδελφός του Robert. Η απώλεια αυτή, που είναι εξαιρετικά επώδυνη για τον Blake, θα τον οδηγήσει σε ένα ακόμα όραμα. Θα δει τον αδελφό του να ανέρχεται χαρούμενος στους ουρανούς, χτυπώντας παλαμάκια σαν μικρό παιδί. Από τότε το πνεύμα του Robert θα σταθεί για το υπόλοιπο της ζωής του «ένα είδος συμπληρώματος του εαυτού του»(reciprocal of himself).[11]

«Δεκατρία χρόνια πριν έχασα έναν αδελφό και με το πνεύμα του συνομιλώ πνευματικά κάθε μέρα και κάθε ώρα…. Ακούω τη συμβουλή

[11] G. E. Bentley (2001), σελ.98.

11.
H Catherine Blake.
1802

του και ακόμα τώρα γράφω καθ' υπαγόρευσίν του…Συγχωρήστε με που σας εκφράζω… τον Ενθουσιασμό μου τον οποίο εύχομαι όλοι να συμμερίζονται γιατί Καθώς είναι για μένα μια Πηγή Αθάνατης Χαράς(;) ακόμα και στον κόσμο τούτο, μέσω της οποίας είμαι ο σύντροφος Αγγέλων».[12]

Με τον θάνατο του Robert, μπαίνει τέλος σε μια ολόκληρη περίοδο της ζωής του William Blake με την οποία ολοκληρώνεται αυτό που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πνευματική μαθητεία. Αξίζει να σημειωθεί πως η μέχρι τότε ποιητική και καλλιτεχνική παραγωγή του, δεν σχετίζεται παρά ελάχιστα με τον «μεταφυσικό» και οραματικό χαρακτήρα που χαρακτηρίζει το ώριμο έργο του. Ο θάνατος του Robert επηρεάζει ταυτόχρονα σε μεγάλο βαθμό και τα τεχνικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του εικαστικού του έργου. Σύμφωνα με τον βιογράφο του Alexander Gilcrist (*Life of William Blake,* 1863), ο Blake ισχυριζόταν πως η ιδιαίτερη χαλκογραφική-τυπογραφική μέθοδος με την οποία έκτοτε θα τύπωνε τα κείμενα και τις εικόνες τους οφείλεται στον νεκρό του αδελφό, ο οποίος του την αποκάλυψε με όλες τις λεπτομέρειες της όταν εμφανίστηκε μπροστά του ένα βράδυ.

Πράγματι, ο Blake επινοεί μια μέθοδο τυπογραφικής εκτύπωσης, την ανάγλυφη χαρακτική (relief etching), που διαφέρει σημαντικά από τους παραδοσιακούς τρόπους χάραξης (intaglio etching) με τους οποίους το σχέδιο μεταφερόταν στην πλάκα του χαλκού. Στον πιο συνηθισμένο τρόπο χάραξης η πλάκα του χαλκού κερωνόταν και χαραζόταν ελαφρά. Στη συνέχεια ο χαράκτης την επεξεργαζόταν σκάβοντάς την βαθύτερα με αιχμηρότερα εργαλεία όπως το burin, για να μελανωθεί στη συνέχεια. Ένας δεύτερος τρόπος συνίστατο στη χάραξη της κερωμένης επιφάνειας με βελόνα. Η πλάκα στη συνέχεια βυθιζόταν σε οξύ με αποτέλεσμα το σχέδιο να χαράσσεται από το οξύ. Συχνά οι δύο αυτοί τρόποι συνδυάζονταν σε μια μεικτή τεχνική. Και στις δύο περιπτώσεις το αρχικό σχέδιο ή ο πίνακας, κατά τη διάρκεια της αντιγραφής, κοιταζόταν μέσα από καθρέφτη προκειμένου η τυπωμένη μεταφορά του να μην εμφανιστεί αντίστροφα. Ο Blake αντίθετα ζωγράφιζε απευθείας το σχέδιο πάνω στην επιφάνεια του χαλκού χρησιμοποιώντας βερνίκια ανθεκτικά στο οξύ. Στη συνέχεια





12.
Milton Ένα ποίημα, 29η και 33η σελίδα.
1804-11
Αντίτυπο Βρετανικού μουσείου

13.
Το πλησίασμα της καταστροφής,
μετά τον Robert Blake.
1788

[12] Γράμμα 6 Μαΐου 1800 στον William Hartley. Erd. 705. Βλ. και στο G. E. Bentley (2001), σ.100.



εφάρμοζε το οξύ στην επιφάνεια με αποτέλεσμα το φόντο να τρώγεται, ενώ το σχέδιο απέμενε να εξέχει. Έπειτα μελάνωνε την πλάκα του χαλκού και τέλος τύπωνε. Η τυπωμένη εκδοχή του ανάγλυφου αυτού χαρακτικού αποτελούσε φυσικά μια κατοπτρική εικόνα του αρχικού σχεδίου. Αδιαφορώντας για τις σχεδιαστικές παραμορφώσεις που εμφανίζονταν (αφού συχνά και τα πιο άρτια έργα όταν τα κοιτάζουμε στον καθρέφτη εμφανίζονται ασχεδίαστα), ο Blake χρησιμοποιούσε καθρέφτη αποκλειστικά για το γράψιμο του κείμενου που συνόδευε τις εικόνες, προκειμένου αυτό να μην εμφανίζεται ανάποδα. Επρόκειτο για έναν μάλλον δαπανηρό τρόπο χαρακτικής εκτύπωσης, παρότι ο ίδιος ισχυρίζεται το αντίθετο,[13] που του επέτρεπε όμως να παρεμβαίνει δραστικά στο τυπωμένο έργο, καθώς τα αντίτυπα επιζωγραφίζονταν στη συνέχεια με υδατοχρώματα.

Με αυτό τον τρόπο ο Blake θα τυπώσει το 1788 δύο κείμενα με φιλοσοφικό-θεολογικό περιεχόμενο: το *Δεν υπάρχει φυσική θρησκεία (There is No Natural Religion)* και το *Όλες οι θρησκείες είναι μία (All Religions are One)*. Στα δύο αυτά σύντομα γραπτά που έχουν το χαρακτήρα μανιφέστου, εκθέτει για πρώτη φορά μια σειρά «αρχών» φιλοσοφικού και ηθικού περιεχομένου οι οποίες συγκροτούν τον ιδεολογικό πυρήνα που διατρέχει όλο το μετέπειτα συγγραφικό του έργο, αλλά, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε, και το εικαστικό. Στις αρχές αυτές, που αντιμετωπίζουν με περιφρόνηση κάθε είδους περιοριστικό ηθικοθρησκευτικό πλαίσιο, ο καλλιτέχνης εκδηλώνει την αντίθεσή του στη «Φυσική φιλοσοφία» και στους (κατ' αυτόν) κύριους εκφραστές της, τον Francis Bacon(1561-1626) και τον John Locke(1632-1704). Οι απόψεις του τελευταίου, όπως διατυπώνονται στο *Δοκίμιο για την Ανθρώπινη Νόηση (Essay Concerning Human Understanding)*, βασίζουν την ικανότητα του ανθρώπινου νου για μάθηση αποκλειστικά στη γνώση μέσω των αισθήσεων και στη λογική. Αντίθετα ο Blake θεωρεί πως **«Η αντίληψη του Ανθρώπου δεν** (πρέπει να) **δεσμεύεται από τα αισθητήρια όργανα»** γιατί **«Οι Επιθυμίες του Ανθρώπου περιορίζονται από την αντίληψή του»** η οποία τις δεσμεύει και τις συνθλίβει.[14] Προκειμένου ο άνθρωπος να απεγκλωβιστεί από την **«**απελπισία**»** και να εκδηλώσει ελεύθερος τις επιθυμίες του, πρέπει να στραφεί στο **«Ποιητικό Πνεύμα».** Μόνο αυτό και όχι οι αισθήσεις σχετίζεται με την πραγματική υπόσταση του ανθρώπου, εσωτερική και εξωτερική, καθώς **«το σώμα ή η εξωτερική μορφή του Ανθρώπου απορρέει από το Ποιητικό Πνεύμα».[15]**

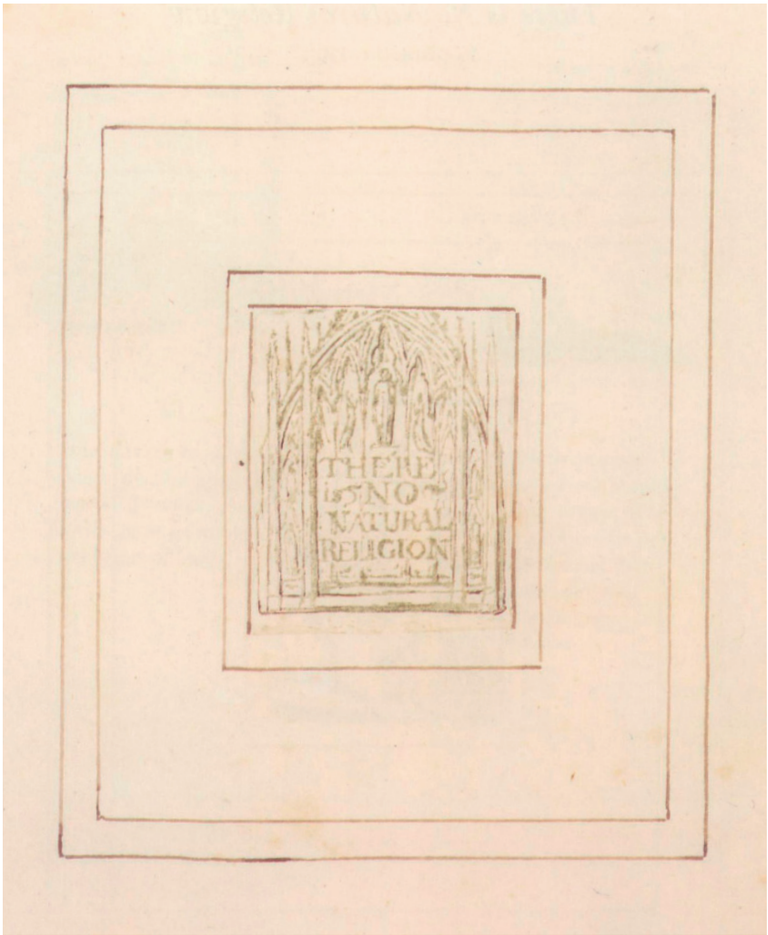
Δεν είναι μόνο στα δύο αυτά μικρά κείμενα που ο Blake εκφράζει την αντίρρησή του στον βρετανικό εμπειρισμό. Στις μεταγενέστερες μεγάλες ποιητικές του συνθέσεις *Ιερουσαλήμ* και *Μίλτων*, εκτός από τους Bacon και Locke και Francis Bacon καταγγέλλει και τον Isaac Newton (1643-1727) τον οποίο ο διαφωτισμός είχε αναδείξει σε αδιαμφισβήτητο ήρωά του. Όπως διατείνεται ο Blake στο *Milton*, στόχος του δικού του ποιητικοφιλοσοφικού εγχειρήματος είναι να **«εκδιώξει τους Bacon, Newton και Locke από τα σκεπάσματα της Αλβιόνας»**,[16] καθώς τους θεωρεί υπεύθυνους για τον υλισμό της εποχής του. Στους πνευματικούς του εχθρούς συμπεριλαμβάνει και τους επίσης εμπειριστές φιλοσόφους Thomas Hobbes(1588-1679) και David Hume(1711-1776). Εξαίρεση από τη μεγάλη παράδοση του βρετανικού εμπειρισμού αποτελεί για τον Blake ο

[13] Στο μικρό διαφημιστικό φυλλάδιο που δημοσιεύει το 1793, ο Blake υποστηρίζει ότι ο τρόπος χάραξης που έχει επινοήσει είναι σπουδαιότερος και πιο κομψός από κάθε άλλον, **«παρόλο που με τον τρόπο αυτό παράγονται έργα με λιγότερο από το ένα τέταρτο της δαπάνης».** *Φυλλάδιο: Για το κοινό (Prospectus: To the Public)*, στο Sir Geoffrey Keynes (1992) [1959], *Blake. Complete Writings*, σ. 207. Oxford : Oxford University Press.

[14] *Δεν υπάρχει Φυσική θρησκεία.* στο *Blake, Προφητικά* μετ. Β. Αθανασόπουλος, σ. 23-4. Erd. 2.

[15] *Όλες οι θρησκείες είναι μια.* Στο *Blake, Προφητικά* μετ. Β. Αθανασόπουλος, σ. 27. Erd. 1.

[16] *Milton* 41:5. Erd.142.



ιρλανδός επίσκοπος George Berkeley(1685-1753), τις απόψεις του οποίου φαίνεται να ασπάζεται, κατανοώντας τες με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο.[17]

Το 1789 είναι μια παραγωγική χρονιά για τον William Blake. Συγγράφει, εικονογραφεί και τυπώνει τα *Τραγούδια της Αθωότητας (Songs of Innocence)*, μια ποιητική συλλογή, που μολονότι απευθύνεται σε παιδιά, περιέχει στοιχεία κοινωνικής κριτικής. Ακολουθούν *Το βιβλίο της Θελ (The Book of Thel)*, εικονογραφημένο ποίημα σε ανομοιοκατάληκτους στίχους, και το ποίημα «Τιριέλ» (Tiriel). Το τελευταίο, συνοδευμένο από δώδεκα ακουαρέλες επρόκειτο να τυπωθεί με συμβατική τυπογραφική μέθοδο, σχέδιο που παρέμεινε όπως και αρκετά άλλα απραγματοποίητο.

Τον Απρίλιο της ίδιας χρονιάς συμμετέχει μαζί με τη γυναίκα του στην πρώτη συγκέντρωση που γίνεται στο Λονδίνο των μελών της «Νέας Εκκλησίας» που συγκροτούν οι οπαδοί του Swedenborg. Ο αρχικός ενθουσιασμός του όμως για τον σουηδό επιστήμονα, μελετητή των Γραφών και μυστικιστή θα μεταβληθεί γρήγορα σε σκεπτικισμό και άρνηση.[18]

Το 1789 είναι βέβαια πάνω απ' όλα, η χρονιά στην οποία ξεσπά η Γαλλική Επανάσταση. Ο Blake ενθουσιάζεται με το γεγονός και εκφράζεται με πάθος υπέρ της ανατροπής του Παλαιού Καθεστώτος. Λέγεται μάλιστα ότι τους πρώτους μήνες κυκλοφορούσε στους δρόμους του Λονδίνου φορώντας τον χαρακτηριστικό κόκκινο σκούφο των γάλλων επαναστατών.

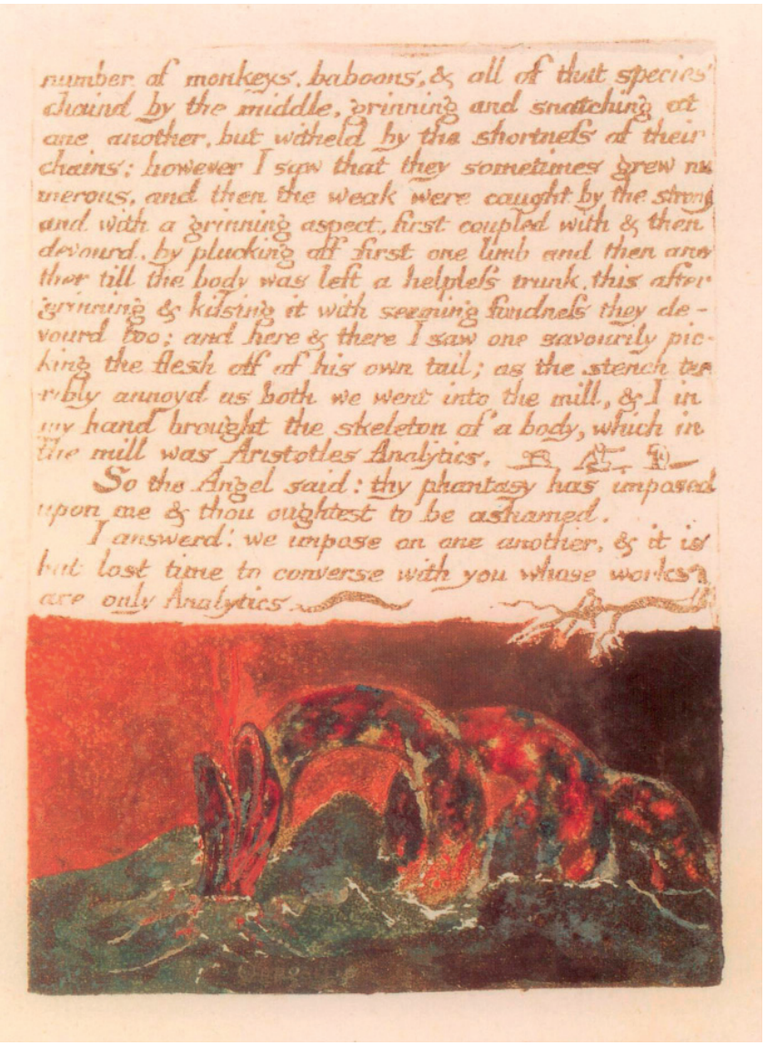
Άμεσα επηρεασμένος από τις πολιτικές εξελίξεις της εποχής, αρχίζει τον αμέσως επόμενο χρόνο να γράφει μια σειρά ποιημάτων που ονομάζει

[17] Βλέπε Σημειώσεις στο *"Siris"* του Berkeley, Erd.663-4.

[18] Χαρακτηριστικό είναι το ακόλουθο απόσπασμα από το *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*:**« Και τώρα ακούστε ένα αδιαμφισβήτητο γεγονός: ο Σβέντενμπεργκ δεν έγραψε ούτε μια καινούργια αλλήθεια. Τώρα ακούστε κι άλλο ένα: ξανάγραψε όλες τις παλιές πλάνες. Και τώρα ακούστε το γιατί. Κουβέντιαζε με τους Αγγέλους που είναι όλοι τους θρήσκοι, και δεν κουβέντιαζε με τους Διαβόλους που όλοι τους μισούν τη θρησκεία, γιατί τον εμπόδιζαν οι ξιπασμένες ιδέες του».** Μετάφραση Χάρης Βλαβιανός, σ. 81. Erd. 43.

14.
Δεν υπάρχει Φυσική θρησκεία.
2η σελίδα.
1788
(τυπωμένο το 1794) Αντίτυπο Βιβλιοθήκης Pierpont Morgan

«Προφητικά» και στα οποία οι στίχοι «είναι ελεύθεροι, μακροσκελείς και τονισμένοι σύμφωνα με το φυσικό ρυθμό της αναπνοής».[19] Στο στόχαστρο των ποιητικών του κατασκευών μπαίνει η επίσημη, «λογική» θρησκεία και οι θεσμοί που την υπηρετούν. Αρχίζει το βιβλίο *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης (The Marriage of Heaven and Hell)*, το οποίο θα ολοκληρώσει και δημοσιεύσει τρία χρόνια αργότερα(1793). Πρόκειται για ένα δριμύ κατηγορώ ενάντια στους συμβατικούς ηθικούς κώδικες της εποχής που υποδουλώνουν και εξαπατούν κοινωνικά τον άνθρωπο, αλλά και για μία κριτική των κυρίαρχων φιλοσοφικών ιδεών που οδηγούν σε έναν περιορισμένο τρόπο κατανόησης της πραγματικότητας. Σύμφωνα με τον Blake, για να αλλάξει αυτή η στρεβλή αντίληψη για τον άνθρωπο και την κοινωνία, πρέπει να καλλιεργηθούν οι απολαύσεις των αισθήσεων: **«Αλλά πρώτα η ιδέα πως ο άνθρωπος έχει σώμα χωριστό από την ψυχή**



του πρέπει να εξαλειφθεί. Αυτό θα το πετύχω τυπώνοντας σύμφωνα με τη διαβολική μέθοδο, με διαβρωτικά, που στην Κόλαση είναι σωτήρια και θαυματουργά, ικανά να διαλύσουν τις φαινομενικές επιφάνειες, και να αποκαλύψουν το άπειρο που έκρυβαν».[20] Μέσω της μεθόδου αυτής, υποστηρίζει, η αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπου θα καταφέρει

[19] Βλ. Γιώργος Μπλάνας, «Τα τραγούδια της πείρας», σ. 204.

[20] *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, μετάφραση Χάρης Βλαβιανός, σ. 65. Erd. 39

15.
Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης. 20η σελίδα.
1790
Αντίτυπο Βιβλιοθήκης Pierpont Morgan

να απεγκλωβιστεί απ' ότι τη δεσμεύει, επιτρέποντάς του να δει το καθετί όπως είναι στην πραγματικότητα.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, για τον Blake η εικονογράφηση που συνοδεύει τα ποιητικά του κείμενα δεν αποτελεί απλώς μια εικονογραφική μεταφορά των οραμάτων ή φαντασιώσεών του, αλλά μια οπτική μεταφορά των ιδεών του με εξίσου βαρύνουσα σημασία όσο και το ίδιο το κείμενο.

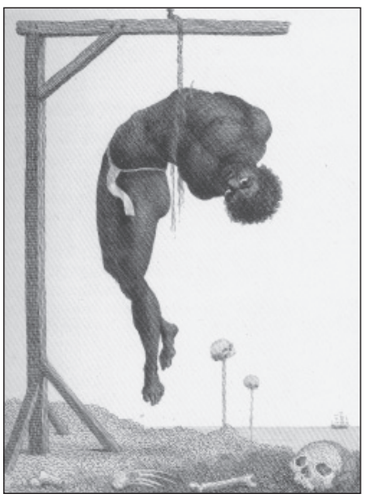
Το 1791 γράφει το ποίημά του «Η Γαλλική Επανάσταση: Ένα ποίημα σε επτά βιβλία»(The French Revolution: A poem in seven books) το οποίο επρόκειτο να εκδοθεί από τον J.Johnson. Από το ποίημα αυτό, στο οποίο τα συμβάντα της εποχής διαπλέκονται με τον μύθο, σώζεται σήμερα μόνο το πρώτο βιβλίο.

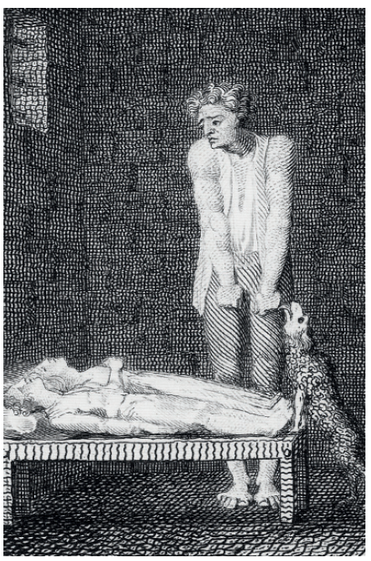
Αρχίζει το επίσης εικονογραφημένο *Οράματα των θυγατέρων του Αλβιόνα (Visions of the Daughters of Albion).* Στο ποίημα αυτό, που θα ολοκληρωθεί δύο χρόνια μετά, ο Blake κάνει για πρώτη φορά χρήση μιας ιδιαίτερης μυθολογίας της οποίας οι ήρωες προσπαθούν να απαλλαγούν από τα δεσμά της επίσημης θρησκείας, του πολιτικού δεσποτισμού και της ψευδεπίγραφης ηθικής. Το έργο αποτελεί έναν ύμνο στον ελεύθερο από συμβάσεις έρωτα, αλλά και ταυτόχρονα, παρά τον έντονα οραματικό και συμβολικό χαρακτήρα του, μια αιχμηρή κριτική στην αυταρχική διακυβέρνηση του William Pitt.

Την ίδια χρονιά, αναλαμβάνει μέρος της εικονογράφησης του *Αφήγηση περί της πενταετούς εκστρατείας κατά των εξεγερμένων νέγρων του Σουρινάμ στην Γουιάνα, στις άγριες ακτές της Νότιας Αμερικής (Narrative, of a five years' expedition, against the Revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the Wild Coast of South America)*, έργου του Captain John Gabriel Stedman τον οποίο γνωρίζει από τον Joseph Johnson. Ο Stedman, με τον οποίο ο Blake θα συνδεθεί φιλικά υπήρξε αξιωματικός της Σκοτσέζικης Ταξιαρχίας, μιας ειδικής μονάδας του ολλανδικού στρατού και υπηρέτησε στο Σουρινάμ κυνηγώντας τους δούλους που προσπαθούσαν να δραπετεύσουν. Η αφηγησή του, στην οποία περιγράφονται με ανατριχιαστικές λεπτομέρειες τα βασανιστήρια που διαπράττονταν από τους λευκούς, θα συνοδευόταν από μια σειρά σχεδίων. Παρόλο που ο Blake δεν συμμετείχε ενεργά, όπως άλλοι καλλιτέχνες στο κίνημα για την κατάργηση της Δουλείας (1787), ήταν φανατικά ενάντιος στο δουλεμπόριο. Το ποίημα του «Το Μικρό Μαύρο Αγόρι»(The Little Black Boy) που βρίσκεται στη συλλογή Τα Τραγούδια της Αθωότητας αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της προοδευτικής στάσης που έχει απέναντι στο φαινόμενο της δουλείας, πηγή μεγάλων εσόδων για την Αγγλία εκείνη την εποχή. Ο Blake θα μετατρέψει τους αιματοβαμμένους σκλάβους που είχε σχεδιάσει ο Stedman «σε κλασικούς ήρωες που βρίσκονται κάτω από αντίξοες συνθήκες».[21] Είναι ενδιαφέρον ότι την ίδια αυτή χρονιά απορρίπτεται από τη Βουλή των Κοινοτήτων το νομοσχέδιο για την κατάργηση της δουλείας. Το βιβλίο του Stedman θα εκδοθεί το 1796 και η εικονογράφηση του Blake θα αντιμετωπιστεί με θετικό τρόπο από τους τεχνοκρίτες της εποχής.

Παράλληλα ο Blake σχεδιάζει και μετατρέπει σε χαρακτικά έξι εικόνες για το μυθιστόρημα *Αληθινές Ιστορίες από την Πραγματική Ζωή (Original Stories from Real Life)* της Mary Wollstonecraft. Στο έργο της

[21] Η παραπάνω κρίση ανήκει στον Stedman - τα δικά του σχέδια έχουν χαθεί - ο οποίος φαίνεται ιδιαίτερα ικανοποιημένος για τις καλλιτεχνικές μετατροπές του Blake.(στο Bentley, σελ.115)





16.
Ένας ζωντανός νέγρος κρεμασμένος από τα πλευρά σε μια αγχόνη.
1796
Εικονογράφηση για το βιβλίο του Πλοίαρχου J. G. Stedman

17.
Ο σκύλος πασχίζει να του τραβήξει την προσοχή.
1791
Εικονογράφηση για το βιβλίο της Mary Wollstonecraft

αυτό η Wollstonecraft ασκεί κριτική στις τρέχουσες αντιλήψεις του 18ου αιώνα για τη γυναίκα, σύμφωνα με τις οποίες το «ωραίο φύλο» ήταν περισσότερο συναισθηματικό παρά λογικό και επομένως ελάχιστα ικανό για διανοητικές εργασίες και στοχασμό.

Είναι σαφές ότι ο Blake συμμετέχει ενεργά στους κύκλους των άγγλων ριζοσπαστών που τους έχει προκαλέσει ενθουσιασμό η Γαλλική Επανάσταση, θεωρώντας την ως έναυσμα για αντίστοιχες κοινωνικές αλλαγές στην Βρετανική αυτοκρατορία. Ενάντια στη συντηρητική αντίδραση που γεννά ο φόβος της ανατροπής της καθεστηκυίας τάξης την υπεράσπιση της επανάστασης και των δικαιωμάτων του ανθρώπου αναλαμβάνουν ο Thomas Paine με τα έργα του *Rights of Man*(1791-2) και *Age of Reason*(1794-6), η Mary Wollstonecraft με το *Vindication of Rights of Woman*(1792), ενώ ο William Godwin, σύζυγος της τελευταίας, δημοσιεύει την πρωτοαναρχική πραγματεία *Political Justice*(1793). Τα πολιτικά αυτά συγγράμματα διανοουμένων, με τους οποίους ο Blake διατηρεί σχέσεις μέσω του Johnson, αποτελούν απάντηση στη δημοσίευση το 1790 του έργου *Στοχασμοί για την επανάσταση στην Γαλλία (Reflections on the Revolution in France)* του Edmund Burke(1729-1797). Το βιβλίο αυτό που υπερασπιζόταν τις παραδοσιακές αξίες τις οποίες αντιπροσώπευαν το Παλαιό Καθεστώς, η αριστοκρατία και η χριστιανική θρησκεία, παραμένει μέχρι σήμερα το κλασικότερο μανιφέστο του συντηρητισμού και της αντεπανάστασης.

Η λογοκρισία που επιβάλλει το καθεστώς και η προσπάθεια διάλυσης των ριζοσπαστικών πολιτικών κύκλων οδηγούν το 1792 τον Paine στην Αμερική προκειμένου να αποφύγει τη σύλληψη. Την ίδια χρονιά ο Blake γράφει το «Ένα τραγούδι ελευθερίας»(A Song of Liberty). Στο μεταξύ οι πολιτικές εξελίξεις της εποχής είναι ραγδαίες. Ο γαλλικός επαναστατικός στρατός νικά και απωθεί στο Βαλμί τους Πρώσους και τους Αυστριακούς. Στο Παρίσι ξεκινούν οι σφαγές και οι αποκεφαλισμοί αμάχων. Την επόμενη χρονιά (1793) εκτελείται ο Λουδοβίκος ΙΣΤ΄ και η Αγγλία κηρύσσει τον πόλεμο στη Γαλλία. Ο Blake ολοκληρώνει το *Οράματα των θυγατέρων του Αλβιόνα*, έργο άμεσα επηρεασμένο από τις απόψεις της Wollstonecraft, και γράφει το *Αμερική, μια προφητεία (America a Prophecy)* εικονογραφώντας το με χαρακτικά. Πρόκειται για μια ταυτόχρονα ιστορική και μυθολογική πραγμάτευση της Αμερικάνικης επανάστασης όπου ιστορικά πρόσωπα όπως ο Βενιαμίν Φραγκλίνος συνυπάρχουν μαζί με προσωπικές μυθολογικές μορφές όπως ο καταπιεστής Urizen και ο επαναστάτης Orc.

Η συγγραφική και «εικονογραφική» δραστηριότητα του Blake συνεχίζεται αδιάλειπτη καθώς εκδίδει σε έναν τόμο *Τα τραγούδια της Αθωότητας* και τα *Τραγούδια της Πείρας (Songs of Experience)*. Αν *Τα Τραγούδια της Αθωότητας*, ποιήματα γραμμένα για παιδιά, ή καλύτερα, για μεγάλους που θέλουν να νιώθουν σαν παιδιά, περιγράφουν έναν κόσμο αισιόδοξο και γεμάτο αγάπη για τη ζωή, όπου η επιστροφή στη φαντασία και η δύναμη της πρωτογενούς αθωότητας οδηγούν σε μια δίκαιη και ηθική κοινότητα γεμάτη ομορφιά, *Τα Τραγούδια της Πείρας* δείχνουν την άλλη πλευρά της ανθρώπινης ψυχής, η οποία έχει εμποτιστεί από την πικρή πείρα της πραγματικότητας που σημαδεύει την ώριμη ηλικία. Στα τελευταία αυτά ποιήματα που έχουν έντονο κοινωνικό περιεχόμενο,

18.

Η Πρώτη Πέμπτη του Μάη. Τα τραγούδια της Αθωότητας.

1789

Αντίτυπο King's College

19.

Εισαγωγή. Τα τραγούδια της Αθωότητας.

1789

Αντίτυπο King's College

20.

Η Εικόνα του θεού. Τα τραγούδια της Αθωότητας.

1789

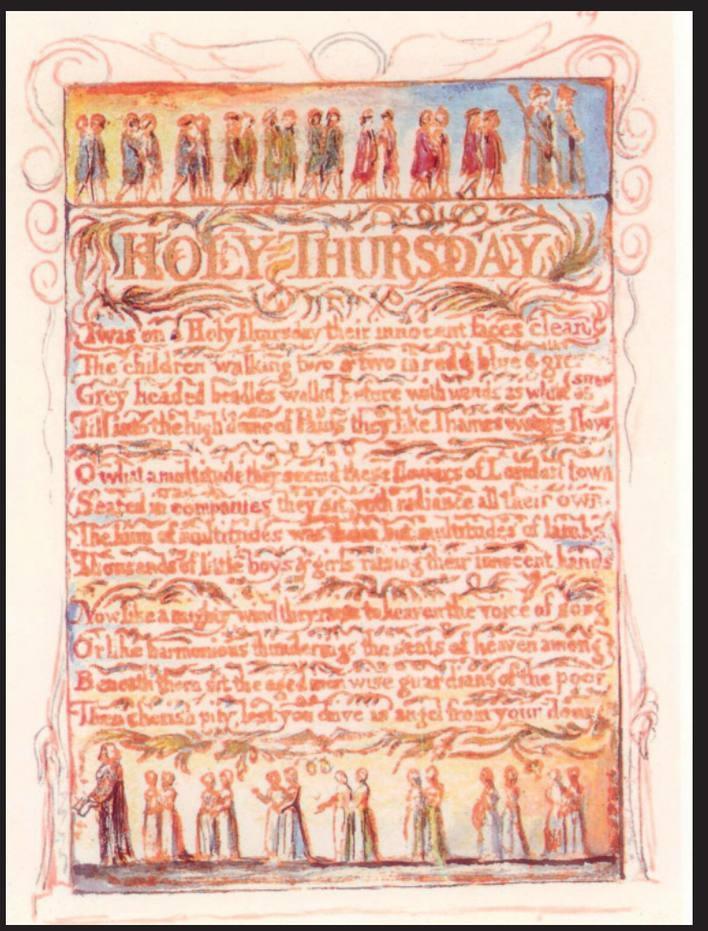
Αντίτυπο Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου.

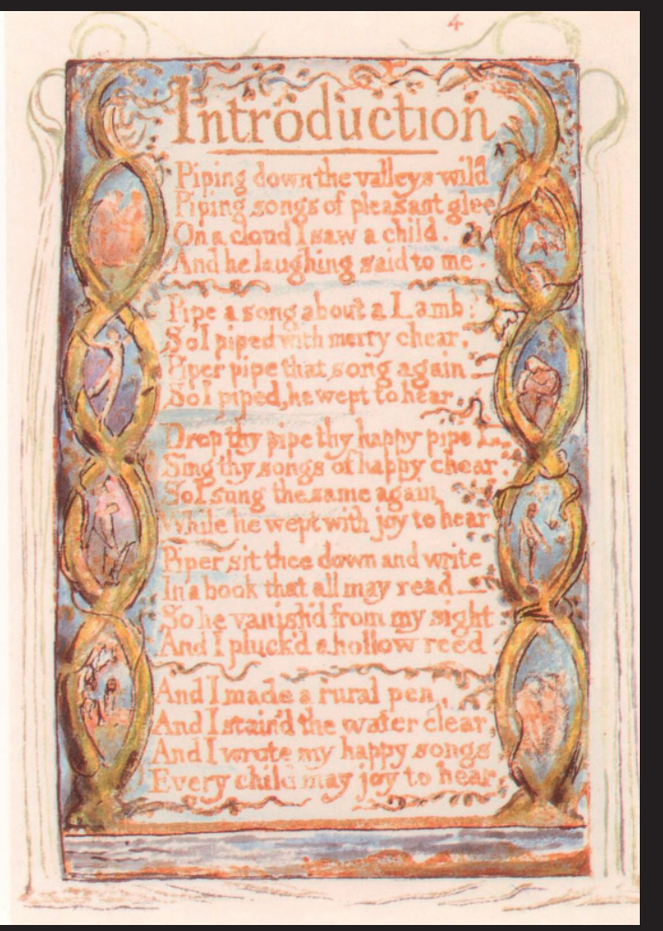
21.

Μικρή Ευτυχία. Τα τραγούδια της Αθωότητας.

1789

Αντίτυπο Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου.


HOLY THURSDAY
'Twas on a Holy Thursday their innocent faces clean
The children walking two & two in red & blue & grey
Grey headed beadles walkd before with wands as white as snow
Till into the high dome of Pauls they like Thames waters flow
O what a multitude they seemd these flowers of London town
Seated in companies they sit with radiance all their own
The hum of multitudes was there but multitudes of lambs
Thousands of little boys & girls raising their innocent hands
Now like a mighty wind they raise to heaven the voice of song
Or like harmonious thunderings the seats of heaven among
Beneath them sit the aged men wise guardians of the poor
Then cherish pity lest you drive an angel from your door


Introduction
Piping down the valleys wild
Piping songs of pleasant glee
On a cloud I saw a child.
And he laughing said to me.
Pipe a song about a Lamb:
So I piped with merry chear.
Piper pipe that song again —
So I piped, he wept to hear.
Drop thy pipe thy happy pipe
Sing thy songs of happy chear:
So I sung the same again,
While he wept with joy to hear
Piper sit thee down and write
In a book that all may read —
So he vanish'd from my sight:
And I pluck'd a hollow reed
And I made a rural pen,
And I stain'd the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.


The Divine Image.
To Mercy Pity Peace and Love.
All pray in their distress:
And to these virtues of delight
Return their thankfulness.
For Mercy Pity Peace and Love.
Is God our father dear:
And Mercy Pity Peace and Love.
Is Man his child and care.
For Mercy has a human heart
Pity, a human face:
And Love, the human form divine,
And Peace, the human dress.
Then every man of every clime,
That prays in his distress,
Prays to the human form divine
Love Mercy Pity Peace.
And all must love the human form.
In heathen, turk or jew.
Where Mercy, Love & Pity dwell
There God is dwelling too.


Infant Joy
I have no name
I am but two days old.—
What shall I call thee?
I happy am
Joy is my name.—
Sweet joy befall thee!
Pretty joy!
Sweet joy but two days old.
Sweet joy I call thee:
Thou dost smile.
I sing the while
Sweet joy befall thee.



στηλιτεύονται η βία και η υποκρισία που χαρακτηρίζουν τις εύπορες τάξεις, αλλά και η επιχειρηματολογία που αυτές χρησιμοποιούν προκειμένου να επιβάλουν τη θέλησή τους, μετατρέποντας τη ζωή των υπολοίπων σε μια ζωή πόνου, θλίψης και δυστυχίας. Στα *Τραγούδια της Πείρας* συμπεριλαμβάνονται μερικά από τα γνωστότερα ποιήματα του Blake όπως το «Λονδίνο» (London), «Το άρρωστο τριαντάφυλλο» (The Sick Rose) και «Ο τίγρης» (The Tiger). Ολόκληρη η συλλογή είναι τυπωμένη και στις δύο όψεις σε χαρτιά 18 επί 12 εκ. όπου το ποίημα σχεδιάζεται με το χέρι λειτουργώντας ταυτόχρονα ως κείμενο, αλλά και ως εικαστικό μοτίβο που συνδιαλέγεται άμεσα με τη ζωγραφισμένη εικόνα που το συνοδεύει. Ιδιαίτερα στα *Τραγούδια της Αθωότητας*, ο Blake προσπαθεί, σε αντίθεση με τις εικονογραφικές συμβάσεις της εποχής, να δημιουργήσει εικόνες που να αντιστοιχούν στην απλότητα των ποιημάτων του προκειμένου να είναι κατανοητές από τα μικρά παιδιά. Έτσι, παρά το γεγονός ότι τα φυτικά σύμβολα(κλαδιά, φυλλώματα) που χρησιμοποιεί μπερδεύονται συχνά ανάμεσα στους στίχους δυσχεραίνοντας την ανάγνωση όπως συμβαίνει στο «Η πρώτη Πέμπτη του Μάη»(Holly Thursday), οι περισσότερες από τις εικόνες του είναι εύληπτες, απλές και έντονα χρωματισμένες. Συχνά μάλιστα στις χαρακτικές αυτές εκτυπώσεις λόγος και εικόνα διασυνδέονται άμεσα και κατά κανόνα συλλειτουργούν, ενίοτε μάλιστα αντιστικτικά. Για παράδειγμα στη σελίδα με το ποίημα «Η Θεία εικόνα»(The Divine Image), η εκ των άνω προς τα κάτω ανάγνωση του κειμένου αντισταθμίζεται με την ανοδική πορεία της φλόγας που περιβάλλει τους στίχους, προκειμένου να τονιστεί οπτικά το αίσθημα ανάτασης που θέλει να δώσει το ίδιο το ποίημα. Με αντίστοιχο τρόπο λειτουργούν και κάποιες από τις εικόνες στα *Τα τραγούδια της Πείρας*, με χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα «Το άρρωστο Τριαντάφυλλο».[22]

Οι εικονογραφήσεις αυτές παρουσιάζουν κάποια συγγένεια με τα μεσαιωνικά χειρόγραφα που εκείνη την εποχή δεν θεωρούνταν καλλιτεχνικώς ενδιαφέροντα, αλλά στα οποία κείμενο και εικόνα συνδυάζονται αρμονικά. Ο Blake πρέπει να είχε δει τέτοια χειρόγραφα και να επηρεάστηκε από αυτά, διαμορφώνοντας έτσι το δικό του προσωπικό στυλ. Ιδιαίτερα στην «Εισαγωγή» ο άμεσος δανεισμός του μοτίβου του «Δέντρου του Ιεσσαί» όπως συναντάται σε εικονογραφημένα χειρόγραφα είναι χαρακτηριστικός.

Την ίδια χρονιά(1794) ο Blake θα γράψει και θα εικονογραφήσει τα ποιητικά του έργα *Ευρώπη, μια Προφητεία (Europe, a Prophecy)* και *Το Πρώτο Βιβλίο του Γιουράιζεν (The First Book Of Urizen)* και λίγο αργότερα(1795) *Το Τραγούδι του Λος (The Song of Los), Το Βιβλίο του Λος (The Book of Los)* και *Το Βιβλίο του Αχανία (The Book of Ahania)*. Τα βιβλία αυτά έχουν εξαιρετικά πλούσια εικονογράφηση. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες εκδόσεις του Blake, όχι μόνο υπάρχουν πολλές αυτόνομες εικόνες, αλλά συχνά η ένταση και το μέγεθος της εικονογράφησης στριμώχνει και εκμηδενίζει το γραμμένο κείμενο μετατρέποντάς το σε ένα είδος διακοσμητικού μοτίβου ή σημείωσης που προσδίδει μεγαλύτερο εικαστικό ενδιαφέρον στο ζωγραφισμένο έργο.

Από μια άποψη θα μπορούσε να αντιμετωπίσει κανείς τις παραπάνω ποιητικές συλλογές περισσότερο σαν έργα τέχνης μικρού μεγέθους που περιέχονται σε ένα βιβλίο και συνοδεύονται (παρά συνοδεύουν) από

[22] Για μια σύντομη αναφορά στη σχέση εικόνας και λόγου στα *Τραγούδια της Αθωότητας και της Πείρας*, βλέπε Vaughan (1999), σσ. 30-32. Επίσης βλέπε την προσπάθεια συσχετισμού εικονογράφησης και κειμένου από τον Γιώργο Μπλάνα στο Μπλέηκ (2004), *Τα τραγούδια της Πείρας*, σσ. 95-140 και από τον David V. Erdman (1992), στο *The Illuminated Blake*.



22.
Το τραγούδι του Los. 8η σελίδα.
1795
Αντίτυπο Βρετανικού μουσείου.

23.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen. 7η σελίδα.
1794
Αντίτυπο Βρετανικού μουσείου.

ένα γραμμένο ποιητικό κείμενο, παρά σαν βιβλία με εξαιρετικά πλούσια και μη συμβατική εικονογράφηση. Άλλωστε στις εικονογραφήσεις συμπεριλαμβάνεται και το γνωστότερο έργο του Blake «Ο Παλαιός των Ημερών» στο οποίο απεικονίζεται ο Θεός να μετρά το σύμπαν με ένα διαβήτη. Σύμφωνα με τον βιογράφο του J.T. Smith η μορφή αυτή προήλθε από ένα όραμα που «είδε πάνω από το κεφάλι του στην κορυφή του κλιμακοστάσιου» το οποίο του προκάλεσε «μια ισχυρότερη εντύπωση στο νου του από όλες όσες τον είχαν επισκεφτεί. Αυτό το θέμα του ήταν τόσο προσφιλές που πάντα έδινε περισσότερο χρόνο και απολάμβανε μεγαλύτερη ευχαρίστηση όταν επιχρωμάτιζε το χαρακτικό, απ' ότι οτιδήποτε άλλο είχε παράξει.»[23] Βλέπουμε πως το ενδιαφέρον του Blake για τη λειτουργία των τυπωμένων εικόνων δεν σταματά στην αρχική τους μορφή, αφού σε κάθε επανεκτύπωση του έργου του επανέρχεται σε αυτές και τις χρωματίζει ξανά, τόσο ο ίδιος όσο και ή γυναίκα του, με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο. Οι αρχικές χαλκογραφίες που είναι τυπωμένες με χρωματιστό συνήθως μελάνι(σέπια ή καφεπράσινο) επιζωγραφίζονται με υδατοχρώματα που συχνά τροποποιούν τον χαρακτήρα του αρχικού σχεδίου ενώ κάποιες φορές τροποποιούν και τη σύνθεση ή τα στοιχεία που την απαρτίζουν.

[23] Βλ. J.T. Smith, *Nollekens* (1828),στο Bentley (2004), *B.R.*, σ. 621. «Ο Παλαιός των Ημερών» ήταν σύμφωνα με τους μαθητές του το πιο αγαπημένο έργο και του ίδιου του Blake. Χαρακτηριστικά ο Tatham αναφέρει πως ο Blake πριν πεθάνει ζήτησε να ξαναδουλέψει πάνω στο χαρακτικό του, και ότι αφού εργάστηκε πάνω του για λίγο αναφώνησε: «Σε αυτό έκανα ότι μπορούσα. Είναι το καλύτερο [έργο] που τέλειωσα ποτέ.» Στο Tatham, *Life of Blake* (1832), στο Bentley (2004), *B.R.*, σ. 682.



24.
Ο Παλαιός των Ημερών, εξώφυλλο του *Ευρώπη, μια Προφητεία*.
1824
Αντίτυπο Whitworth Art Gallery, University of Manchester

Στο μεταξύ το πέρασμα της Γαλλικής Επανάστασης στη φάση της Τρομοκρατίας απογοητεύει τον Blake ο οποίος χάνει κάθε ελπίδα για μια σωστή και δίκαιη επίλυση των κοινωνικών αδικιών και ανισοτήτων. Συνεχίζει ωστόσο αδιάλειπτα τους πειραματισμούς του πάνω στις μεθόδους χαρακτικής εκτύπωσης. Το 1795 θα ολοκληρώσει δώδεκα χρωματισμένα χαρακτικά με ποικίλα θέματα. Ανάμεσά τους περιλαμβάνονται και τα ιδιαίτερα γνωστά "Sir Isaac Newton" και "Nebuchadnezzar". Ταυτόχρονα θα αναλάβει την εικονογράφηση του βιβλίου του Edward Young *Νυχτερινές Σκέψεις (Night Thoughts)*, που θα τον απασχολήσει δύο ολόκληρα χρόνια παρά την εξαιρετικά χαμηλή αμοιβή που θα λάβει. Από τις 537 ακουαρέλες που θα ζωγραφίσει, θα μετατρέψει μόνο 43 σε χαρακτικά, καθώς από τους τέσσερις τόμους που επρόκειτο να εκδοθούν θα δημοσιευτεί το 1797 μόνο ο πρώτος. Την έκδοση του τόμου θα ακολουθήσουν οι αρνητικές κριτικές για την ποιότητα των εικονογραφήσεων. Παρόλα αυτά ο Blake θα χρησιμοποιήσει τον ίδιο τρόπο εικονογράφησης (ζωγραφική η οποία πλαισιώνει το τυπωμένο σε άσπρο ορθογώνιο κείμενο) και για την επόμενη παραγγελία του. Ο φίλος του Flaxman θα του ζητήσει το 1797 να εικονογραφήσει τα ποιήματα του Thomas Gray ως δώρο για τη σύζυγό του Ann. Ο Blake θα ζωγραφίσει 116 ακουαρέλες αντλώντας σε μεγάλο βαθμό



15.
Ο Παλαιός των Ημερών, εξώφυλλο του *Ευρώπη, μια Προφητεία*.
1794
Αντίτυπο Glasgow University Library



26.
Ο Elohim δημιουργεί τον Αδάμ.
1795

υλικό από την παλαιότερη εικονογράφηση των ποιημάτων του Young.

Τα ποιήματα των Young και Gray δεν αποτελούν πηγή αποκλειστικά εικονογραφικής έμπνευσης για τον Blake, αλλά επηρεάζουν και το ποιητικό του έργο. Τη διετία 1796-7 θα ξεκινήσει να γράφει το *Οι Τέσσερις Ζόας(The Four Zoas)* του οποίου η πρώτη εκδοχή με τίτλο *Vala* σχετίζεται άμεσα με τις *Νυχτερινές Σκέψεις*.

Καθώς η ποίηση του Blake, παρά τις εμφανείς ιδιομορφίες που παρουσιάζει, συνδιαλέγεται σε μεγάλο βαθμό τόσο με την αγγλική λογοτεχνική παράδοση (ακόμα και όταν αντιτίθεται σε αυτήν) όσο και με τους συγκαιρινούς (αν και νεότερους) του ρομαντικούς ποιητές, μια συνοπτική έστω επισκόπηση των λογοτεχνικών δρωμένων κρίνεται αναγκαία.

Στην αγγλική ποίηση, κάτω και από την επιρροή των γαλλικών προτύπων που συνόδευσε την Παλινόρθωση, αρχίζει από τα τέλη του 17ου αιώνα να κυριαρχεί ένας κλασικισμός, λιγότερο συνεκτικός από τον γαλλικό, που κορυφώνεται με τους ποιητές και κριτικούς της λεγόμενης «αυγουσταίας» περιόδου, τον John Dryden(1631-1700) και τον Alexander Pope(1688-1714), αλλά και τον Samuel Johnson(1709-1784). Αυτά που τους χαρακτηρίζουν – αν και όχι πάντα – είναι η κλίση προς την τάξη και την κοσμιότητα, η αγάπη για τους αρχαίους (κυρίως τους ρωμαίους ποιητές), η επιμονή στην ηθικοπλαστική αποστολή της ποίησης και η προσκόλληση στο δόγμα της μίμησης της φύσης.

Γύρω στα μέσα του 18ου αιώνα εκδηλώνεται μια στροφή που έχει



χαρακτηριστεί πρωτορομαντική. Ο Edward Young(1683-1765) μεταξύ 1742 και 1745 δημοσιεύει τις *Νυχτερινές Σκέψεις (Night Thoughts)*, ένα δραματικό μονόλογο με σχεδόν 10.000 ανομοιοκατάληκτους στίχους που έγινε εξαιρετικά δημοφιλές, και το 1759 τις *Εικασίες για την πρωτότυπη σύνθεση* (Conjectures on Original composition), ένα έργο στο οποίο συνοψίζονταν αρκετά μοτίβα που αργότερα θα θεωρηθούν τυπικά του ρομαντισμού, όπως η υπεροχή της πρωτότυπης ιδιοφυίας έναντι της μάθησης.[24]

Ταυτόχρονα, ο Thomas Gray(1716-1771), κύριος εκπρόσωπος της λεγόμενης «Νέας λογοτεχνίας της ευαισθησίας» (New Literature of Sensibility), με τις *Ωδές* του (*Odes*, 1742-1750) δείχνει μια μελαγχολική διάθεση, αλλά και την αγάπη του για την απλότητα και τις λαϊκές μπαλάντες. Στο ίδιο κλίμα εντάσσεται και ο William Collins(1721-1759), θιασώτης και αυτός της απλότητας, του οποίου οι Ωδές(1745), μέσω της προσωποποίησης αφηρημένων ιδεών, φτάνουν σε οραματικές συλλήψεις. Λίγο αργότερα, το 1762, ο James Macpherson(1738-1796) δημοσιεύει δύο έπη και άλλα ποιήματα που ισχυριζόταν ότι ήταν μεταφράσεις από έργα του Όσσιαν, κέλτη βάρδου του 3ου αιώνα, ενώ στην πραγματικότητα είχε προσθέσει πολύ δικό του υλικό σε μεταγενέστερες ιρλανδικές μπαλάντες, προκειμένου να δημιουργήσει μια πιο ρομαντική ατμόσφαιρα. Ακολούθησαν οι μεγάλοι ποιητές του βρετανικού ρομαντισμού, ο Coleridge (1772-1834), ο Wordsworth(1770-1850), ο Shelley(1792-1828), ο Keats(1795-1821) και ο Byron(1788-1824).

[24] Ο Pope αναγνώρισε τον Young ως «υπέροχη ιδιοφυία», αλλά χωρίς «κοινό νου»(common sense), η οποία, όντας ακαθοδήγητη, παρέμενε επιρρεπής στον στόμφο.

27.
Ο Nebuchadnezzar.
1795

Το 1798 την ίδια εποχή που ο Blake επεξεργάζεται το *Οι τέσσερις Ζόας*, εκδίδονται οι *Λυρικές Μπαλάντες* από τους Coleridge και Wordsworth, το σημαντικότερο ίσως κείμενο του αγγλικού Ρομαντισμού. Οι δύο ποιητές γνώριζαν το ποιητικό έργο του Blake. Ο Coleridge μάλιστα όχι μόνο τον ήξερε προσωπικά, αλλά τον θαύμαζε καθώς πίστευε ότι ήταν «άνθρωπος ιδιοφυής». Θεωρούσε μάλιστα ότι το δικό του ποιητικό έργο ήταν υπερβολικά κοινότοπο συγκρινόμενο με αυτό του «αποκαλυπτικού ποιητή και ζωγράφου».[25] Δεν γνωρίζουμε αν και ο Blake έτρεφε εκτίμηση για την ποίηση του Coleridge. Αντίθετα, είναι γνωστά τα αρνητικά σχόλια που κάνει για τον Wordsworth: **«Στον Wordsworth βλέπω τον Φυσικό Άνθρωπο που εναντιώνεται στον Πνευματικό Άνθρωπο Συνεχώς. Το λοιπόν, αυτός δεν είναι Ποιητής, αλλά Ειδωλολάτρης Φιλόσοφος που Εχθρεύεται κάθε αληθινή Ποίηση της Έμπνευσης». [26]**

Το τέλος του αιώνα βρίσκει τον Blake σε οικονομική απόγνωση. Οι παραγγελίες από τον Johnson έχουν σταματήσει και η προσπάθεια ανεύρεσης συνεργασιών με άλλους εκδοτικούς οίκους αποβαίνει άκαρπη. Από την εξαιρετικά δυσχερή θέση θα τον βγάλει ο Thomas Butts, στο πρόσωπο του οποίου ο Blake θα βρει έναν έστω και περιορισμένων οικονομικών δυνατοτήτων πάτρωνα. Ο Butts, κρατικός λειτουργός μεσαίας βαθμίδας, θα αποτελέσει από το 1799 έναν σταθερό παραγγελιοδότη έργων ζωγραφικής με βιβλικά ως επί το πλείστον θέματα αφήνοντας πλήρη ελευθερία στον ζωγράφο. Ταυτόχρονα ο Butts και η σύζυγός του Elizabeth θα κάνουν παρέα με τους Blake για μεγάλο χρονικό διάστημα. Ανάμεσά στα πολλά έργα που θα εκτελέσει ο Blake για τον Butts αξίζει να αναφέρουμε τις δώδεκα ακουαρέλες για τον *Απωλεσθέντα Παράδεισο* του Milton.

Το 1800 ο ποιητής και μέντορας καλλιτεχνών και λογοτεχνών William Hayley παραγγέλνει μια σειρά χαρακτικών στον Blake. Λίγο αργότερα θα αναλάβει την προστασία του και θα τον φιλοξενήσει για αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα(1800-3) στο σπίτι του στο Felpham, ένα παραθαλάσσιο χωριό στην περιοχή του Sussex. Κατά την περίοδο αυτή ο Blake συνεχίζει, παράλληλα με τις παραγγελίες του Butts, να επεξεργάζεται το *Οι τέσσερις Ζόας*, ενώ ταυτόχρονα αρχίζει και το ποίημα *Μίλτων (Milton)*.

Το 1802 υπογράφεται η ειρήνη της Αμιένης. Ένα χρόνο μετά θα ξαναρχίσει ο πόλεμος με τη Γαλλία. Το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς ο Blake θα πετάξει με βίαιο τρόπο από τον κήπο του σπιτιού του Hayley τον βασιλικό φρουρό Shofield και θα κατηγορηθεί για αντίσταση κατά της αρχής. Στις αρχές του επόμενου έτους(10 Ιανουαρίου του 1804) θα γίνει το δικαστήριο και ο Blake θα αθωωθεί, τερματίζοντας έτσι μια περίοδο άγχους και ταλαιπωρίας. Αμέσως μετά το ζεύγος Blake μετακομίζει ξανά στο Λονδίνο νοικιάζοντας ένα μικρό διαμέρισμα στην οδό South Molton αρ. 17.

Ολοκληρώνει το *Milton*, τις εικονογραφήσεις του οποίου συνεχίζει να επεξεργάζεται πειραματιζόμενος με νέες τεχνικές μεθόδους.[27] Την ίδια χρονιά αρχίζει το *«Ιερουσαλήμ»(Jerusalem)*. Το μακροσκελές, δυσνόητο και πολύπλοκο αυτό ποίημα και τα χαρακτικά που το συνοδεύουν θα ολοκληρωθούν δεκαέξι χρόνια αργότερα (1820). Ο Blake θα τυπώσει μόνο ένα αντίτυπο, καθώς δεν μπόρεσε να βρει αγοραστές γι' αυτό.

Προς τα τέλη του έτους, ο Blake θα επισκεφτεί τη συλλογή που

[25] Αναφέρεται στο Bentley (2001), σ.133.

[26] *Σημειώσεις στα 'Ποιήματα' του Wordswoth*, μετ. Σ. Ηλιόπουλος(1985) σ.152. Erd. 665.

[27] Στην πραγματικότητα ο Blake θα τυπώσει τα πρώτα αντίτυπα του ποιήματος μεταξύ 1810-1.



είχε φέρει από τη Βιέννη ο Joseph Count Truchsess. Παρόλο που οι περισσότεροι από τους 900 πίνακες της Ttuchsessian Gallery δεν ήταν αυθεντικοί αλλά έργα εργαστηρίου, ο Blake είχε τη δυνατότητα να δει από κοντά και να συγκρίνει έργα των Rubens, Rembrandt, Poussin, Salvador Rosa, Durer κα. Η επίσκεψη αυτή, όπως γράφει στον William Hayley, τον φώτισε ξανά **«με το φως που απολάμβανε στα νιάτα του»**, το οποίο θεωρεί ότι είχε απολέσει τα τελευταία είκοσι χρόνια και τον μέθυσε με **«(δια)νοητικό όραμα»(intellectual vision).**[28]

Ένα χρόνο μετά (1805), ο Blake αναλαμβάνει να εικονογραφήσει το ποίημα του Robert Blair *The Grave* για τον εκδότη Robert H. Cromek. Θα ζωγραφίσει είκοσι σχέδια, από τα οποία τα δεκαπέντε θα έπρεπε να μετατρέψει σε χαρακτικά για την έκδοση. Παρόλο που ο Cromek θα εγκρίνει τα σχέδια, το πρώτο χαρακτικό που θα του παρουσιάσει ο Blake, το «Θύρα του θανάτου» "Deaths Door", θα τον δυσαρεστήσει. Όχι αδικαιολόγητα καθώς το τυπωμένο με άσπρη γραμμή σε μαύρο φόντο σχέδιο ήταν πολύ αντισυμβατικό για μια εμπορική έκδοση. Χαρακτηριστική ήταν η αντίδραση του Flaxman ο οποίος, όταν είδε τα σχέδια και το χαρακτικό, θεώρησε την προσπάθεια του Blake «θαρραλέα» για να προσθέσει: «Πολύ φοβάμαι πως οι αφηρημένες του συνήθειες βρίσκονται σε τόσο μεγάλη ασυμφωνία με τους συνηθισμένους τρόπους της ανθρώπινης ζωής, ώστε δεν θα αποκομίσει όλα τα πλεονεκτήματα που θα μπορούσε να ελπίσει από τις παρούσες ικανοποιητικές παρουσιάσεις».[29] Οι φόβοι του Flaxman θα αποδειχτούν βάσιμοι καθώς ο Cromek θα αναθέσει τη χαρακτική απόδοση των σχεδίων στον εμπορικότερο και πιο συμβατικό χαράκτη Louis Schiavonetti. Έτσι η κατοπτρική χάραξη του σχεδίου του Blake θα αντικατασταθεί από μια ορθή(μέσω καθρέφτη), η λευκή γραμμή από τη μαύρη και η τραχύτητα από την ομαλότητα.

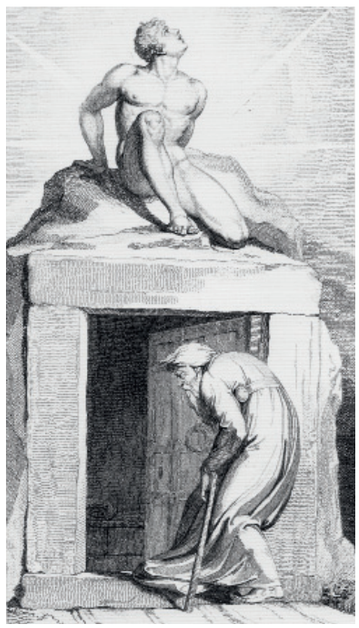
Η έκδοση του *The Grave* θα αντιμετωπιστεί θετικά από την κριτική, που εστιάζει όμως περισσότερο στην απαράμιλλη τεχνική του Schiavonetti παρά στις σχεδιαστικές επινοήσεις του Blake. Παρόλα αυτά οι τελευταίες δεν θα περάσουν απαρατήρητες καθώς συγκεντρώνουν τόσο θετικές όσο και αρνητικές κριτικές. Ο κριτικός William Paulet Carey, ευμενώς διακείμενος, βρίσκει πως οι εικόνες του Blake είναι «εγχώριας

[28] Γράμμα στον William Hayley, 23 Οκτωβρίου του 1804, Erd. 756-7.

[29] Από γράμμα του Flaxman στον Haley την 1 Δεκεμβρίου του 1805. Παρατίθεται στο Bentley (2001), σ. 283.

28.
Ιερουσαλήμ. 2η και 35η σελίδα.
1804 (1804-20)
Αντίτυπο Yale Center for British Art







29.
Η πόρτα του θανάτου. Εικονογράφηση από το ποίημα του Robert Blair *The Grave*.
1805

30.
Lewis Schiavonetti
Η πόρτα του θανάτου, από σχέδιο του William Blake. Εικονογράφηση από το ποίημα του Robert Blair *The Grave*.
1808

31.
Lewis Schiavonetti
Ο θάνατος του δυνατού άντρα, από σχέδιο του William Blake. Εικονογράφηση από το ποίημα του Robert Blair *The Grave*.
1808

(domestic) ευγένειας και πάθους, σε ποικίλη χάρη και αδιακόσμητη κομψότητα φόρμας». Και προσθέτει: «Η πρωτόγονη απλότητα στη διάταξη και τον χαρακτήρα ενώνεται με σθεναρή και επιτυχημένη καινοτομία και ένα ευλαβικό μεγαλείο σύλληψης (..) δεν είναι μια εικόνα που μπορεί να προκαλέσει δυσφορία, ή να προσβάλει συνολικά (..) το στυλ του είναι ενιαία αγνό».[30] Αντίθετα στην *Antijacobin Review* (Νοέμβριος του 1808) δηλώνουν ότι «σοκαρίστηκαν από τη βλασφημία απέναντι στη φύση και την αληθοφάνεια». Ο συγγραφέας του κειμένου θεωρεί πως οι εικόνες του Blake όπως το «Ο θάνατος του δυνατού άντρα» (The Death of the Strong Men) «ασκούν βία πάνω στο αληθινό γούστο» «από την τέλεια σωματική(corporeal) αναπαράσταση της αρσενικής ψυχής(masculine Soul) του άντρα που πεθαίνει».[31] Γενικά οι περισσότερες κριτικές

[30] William Carey, "Description and Analytical Review of 'Death on the Pale Horse' Painted by Benjamin West, P. R. A. (Λονδίνο 1817). Παρατίθεται στο Bentley (2001), σσ. 304-5.

[31] Στο Bentley (2001), σ. 306

επικεντρώνονται στην τολμηρότητα της σύλληψης του Blake να δώσει σωματική μορφή στην ανθρώπινη ψυχή θεωρώντας την είτε ενδιαφέρουσα εκκεντρική επινόηση, είτε προσβολή για το γούστο των θεατών.[32]

Ανεξάρτητα από την αντιφατική υποδοχή των σχεδίων του, είναι χάρη στην επιτυχημένη μετέπειτα πορεία της έκδοσης των ποιημάτων του Blair που ο Blake θα αποκτήσει κάποια φήμη. Καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου μισού του 19ου αιώνα αναφέρεται συνήθως ως ο δημιουργός των σχεδίων του *The Grave*.

Στο μεταξύ ο Blake είχε βρει ένα φίλο και θαυμαστή στο πρόσωπο του Benjamin Heath Malkin(1769-1842), λόγιου και συγγραφέα ευαίσθητου στην ποίηση και τις τέχνες.[33] Ο Malkin είχε ένα γιο, τον Thomas που όμως πέθανε σε νεαρή ηλικία και τότε ο πατέρας του άρχισε να γράφει τις *Αναμνήσεις ενός πατέρα από το παιδί του(A Father's Memoirs of His Child)*. Για την έκδοσή τους, ζήτησε από τον Blake να χαράξει ένα πορτρέτο του μικρού Thomas ως προμετωπίδα. Η έκδοση κυκλοφόρησε το 1806. Σε αυτήν ο συγγραφέας περιέλαβε εν είδει εισαγωγικής επιστολής ένα εγκωμιαστικό κείμενο για τον σχεδιαστή της προμετωπίδας. Το ολιγοσέλιδο αυτό κείμενο είναι το πρώτο βιογραφικό και κριτικό δοκίμιο για τον Blake και, ως εκ τούτου, θα μας απασχολήσει στο επόμενο κεφάλαιο.

1.3 Η έκθεση του 1809.

Το 1809 ο Blake εκθέτει μια σειρά έργων του στο μαγαζί του αδελφού του στην Broad Street αρ. 28 δεκαέξι πίνακες και σχέδια ζωγραφισμένα με υδατοχρώματα, τρόπο ζωγραφικής που κατ' αυτόν αποτελεί **«αποκατάσταση της αρχαίας μεθόδου της ζωγραφικής σε φρέσκο»**.[34] Τα έργα αυτά, αποτέλεσμα ποιητικών και ιστορικών επινοήσεων όπως διατείνεται ο δημιουργός τους, συνοδεύονται από ένα εκτενές κείμενο με τίτλο *Ένας Κατάλογος Περιγραφής των Εικόνων* (A Descriptive Catalogue of Pictures). Πρόκειται για ένα καλλιτεχνικό μανιφέστο στο οποίο ο Blake επιτίθεται με πάθος ενάντια στην τέχνη των Βενετσιάνων (ειδικότερα του Tiziano), του Correggio και των Φλαμανδών του 17ου αιώνα (Rubens, και Van Dyck) τους οποίους συμπεριλαμβάνει και τον ολλανδό Rembrandt, χαρακτηριζοντάς τους **«μια τάξη καλλιτεχνών που η όλη τους τέχνη και επιστήμη γίνεται με σκοπό την καταστροφή της τέχνης».**[35] Κατηγορώντας τους για ανικανότητα τόσο στο χρώμα όσο και στο σχέδιο, πιστεύει πως η λανθασμένη απόδοση της πραγματικότητας και η χρήση του λαδιού κάνουν τους πίνακές τους να **«κρύβουν τη μορφή»**[36] και όχι να την αναδεικνύουν όπως ο ίδιος. Οι παραπάνω καλλιτέχνες, παράγοντας μουντζούρες και διαλύοντας τα περιγράμματα, καταστρέφουν την αληθινή τέχνη, την έκφραση της οποίας βλέπει στα έργα των Michelangelo και Rafael.

Αντίθετα τα δικά του έργα πιστεύει ότι χαρακτηρίζονται από σαφήνεια και ακρίβεια. Ταυτόχρονα υπεραμύνεται της επιλογής του να αποδώσει την ανθρώπινη ψυχή στην εικονογράφηση του *The Grave* τονίζοντας τα περιγράμματα και ως εκ τούτο την σωματικότητα των πνευμάτων**:«Οι τεχνογνώστες και οι καλλιτέχνες που έχουν διατυπώσει ενστάσεις για τον τρόπο που ο Κύριος Bl. παριστάνει τα πνεύματα με πραγματικά σώματα, θα έκαναν καλά να λάβουν υπόψη τους, ότι η Αφροδίτη, η Αθηνά, ο Δίας, ο Απόλλωνας, τους οποίους θαυμάζουν**

[32] Βλέπε ενδεικτικά Bentley (2001), σσ. 304-8 και 339-40.

[33] Ο Malkin, πριν γνωριστεί με τον Blake, είχε δημοσιεύσει το *Δοκίμια για θέματα συνδεόμενα με τον πολιτισμό(Essays on Subjects connected with civilization, 1795)*. Το 1829 έγινε ο πρώτος καθηγητής ιστορίας στο νεοϊδρυμένο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου.

[34] *Ένας Κατάλογος περιγραφής των Εικόνων*, Erd. 529.

[35] *Κατάλογος*, Erd. 538.

[36] *Κατάλογος*, Erd. 530.



στα Ελληνικά αγάλματα, είναι όλοι αναπαραστάσεις πνευματικών υπάρξεων, αθάνατων θεών, στο φθαρτό όργανο της όρασης και ωστόσο έχουν ενσωματωθεί και οργανωθεί μέσα σε στέρεο μάρμαρο. Ο Κύριος Bl. αξιώνει την ίδια ελευθερία έκφρασης και όλα θα είναι καλά».[37] Παρά το γεγονός ότι ο Blake επικαλείται την αρχαία ελληνική τέχνη σε άλλα σημεία του *Καταλόγου* εκφράζει αμφιβολία για την αυθεντικότητά της, υποστηρίζοντας ότι τα ελληνικά αγάλματα δεν αποτελούν προϊόν πρωτότυπης έμπνευσης και πως αποτελούν αντίγραφα παλιότερων έργων από την Ασία.

Τα δύο πιο εκτενή κείμενα του *Καταλόγου* αφορούν το σήμερα χαμένο έργο «Οι Αρχαίοι Βρετανοί» και το «Οι Προσκυνητές του Καντέρμπουρυ, από τον Chaucer». Το πρώτο, που ο Blake θεωρούσε και το αριστούργημά του, ήταν το μεγαλύτερο σε μέγεθος έργο της έκθεσης και απεικόνιζε τους τρεις Βρετανούς που επέζησαν από την τελευταία μάχη του Βασιλιά Αρθούρου. Σύμφωνα με το κείμενο οι τρεις αυτές μορφές, ο πιο Ωραίος, ο πιο Δυνατός και ο πιο Άσχημος, αντιπροσωπεύουν τις τρεις γενικές τάξεις ανθρώπων: **«Ο Δυνατός Άνθρωπος αντιπροσωπεύει το ανθρώπινο υψηλό. Ο Όμορφος Άνθρωπος αντιπροσωπεύει την ανθρώπινη παθητικότητα, η οποία στους πολέμους της Εδέμ, διαχωρίστηκε σε αρσενικό και θηλυκό. Ο Άσχημος Άνθρωπος αντιπροσωπεύει την ανθρώπινη λογική. Ήταν όλοι αρχικά ένας άνθρωπος ο οποίος ήταν τετραμερής. Αυτοδιαχωρίστηκε και η πραγματική ανθρώπινη φύση του θανατώθηκε πάνω στους κορμούς της γένεσης και η μορφή του τέταρτου, ήταν όπως ο Υιός του Θεού».**[38]

Το δεύτερο έργο αποτελεί αναπαράσταση της γνωστής διήγησης του Chaucer. Για τον Blake: **«Οι Χαρακτήρες των προσκυνητών του Chaucer, είναι οι χαρακτήρες που συνθέτουν όλες τις ηλικίες και τα έθνη : όταν μια εποχή παρέρχεται, μια άλλη ανατέλλει, διαφορετική στα θνητά μάτια, αλλά για τους αθάνατους πάντα η ίδια. Γιατί βλέπουμε τους ίδιους χαρακτήρες να επαναλαμβάνονται ξανά και ξανά, σε ζώα, φυτά, ορυκτά και σε ανθρώπους. Τίποτα νέο δεν εμφανίζεται στην πανομοιότυπη ύπαρξη. Το Συμπτωματικό διαρκώς διαφέρει, η Ουσία δεν ανέχεται την αλλαγή ή την αποσύνθεση».**[39] Σύμφωνα με τον Blake οι χαρακτήρες του Chaucer δεν θα μπορούσαν να έχουν ζωγραφιστεί με τον τρόπο των Φλαμανδών και των Βενετσιάνων, αλλά με τον δικό του τρόπο που σχετίζεται με την πλήρη διαφοροποίηση.

Στο κείμενο του ο Blake επιτίθεται ταυτόχρονα και στον παλιό του φίλο Stothard ο οποίος είχε κάνει έναν πίνακα με το ίδιο θέμα έπειτα από παραγγελία του Cromek. Σύμφωνα με διηγήσεις φίλων του, ο Blake υποστήριζε ότι κατά τη διάρκεια της συνεργασίας του με τον Cromek, είχε δείξει στον εκδότη τα προσχέδια που έκανε για τον συγκεκριμένο πίνακα, για να ανακαλύψει αργότερα ότι ο τελευταίος εν αγνοία του είχε όχι μόνο παραγγείλει στον Stothard έργο με την ίδια θεματολογία, αλλά και ότι το έργο του Stothard εμφάνιζε αρκετές ομοιότητες με τα δικά του προσχέδια.[40] Στον *Κατάλογο* ο Blake κατηγορεί τον Stothard γιατί υπήρξε πειθήνιος στις οδηγίες του εργοδότη του, δείχνοντας έτσι έλλειψη σεβασμού στο πνεύμα του Chaucer, με αποτέλεσμα να απεικονίσει τους προσκυνητές σαν **«ένα κωμικό σύνολο από σκιάχτρα, που δεν αξίζουν τον σεβασμό ή τη φροντίδα κανενός».**[41]

[37] *Κατάλογος*, Erd. 541.

[38] *Κατάλογος*, Erd. 543.

[39] *Κατάλογος*, Erd. 532.

[40] Οι Cromek και Stothard υποστηρίζουν ό,τι οι κατηγορίες του Blake είναι αναληθείς ή ότι πρόκειται περί παρεξήγησης. Οι διαφορετικές αυτές εκδοχές της ιστορίας παρατίθενται στο Bentley (2001), σσ. 291-304.

[41] *Κατάλογος*, Erd. 540.

32.
Η Πνευματική Μορφή του Nelson οδηγεί τον Λεβιάθαν.
1805-9



Η τεράστια επιτυχία που σημείωσε η έκθεση του έργου του Stothard, καθώς τρεις χιλιάδες επισκέπτες πλήρωσαν εισιτήριο για να το δουν τον Μάιο του 1807, καθιστώντας τον συγκεκριμένο πίνακα ένα από τα δημοφιλέστερα έργα των αρχών του 19ου αιώνα, έπληξε ιδιαίτερα τον Blake. Άλλωστε η δική του έκθεση πέρασε απαρατήρητη, τόσο από το ευρύ κοινό όσο και από τους κριτικούς. Το μοναδικό κείμενο για την έκθεση γράφτηκε από τον Robert Hunt και δημοσιεύτηκε ανώνυμα στην εφημερίδα *Examiner* στις 17 Σεπτεμβρίου του 1809. Ο Hunt, που είχε εκφραστεί αρνητικά και για την εικονογράφηση του *The Grave* στην ίδια εφημερίδα ένα χρόνο νωρίτερα, θα αντιμετωπίσει τα έργα του Blake «ως απόδειξη της ανησυχητικής αύξησης των αποτελεσμάτων της φρενοβλάβειας (..) ενός δυστυχούς παράφρονα του οποίου η προσωπική αγαθότητα του εξασφαλίζει τον μη εγκλεισμό». Το πιο δυσάρεστο όμως για τον κριτικό ήταν ότι «οι αναβρασμοί ενός διαταραγμένου μυαλού εκλαμβάνονται ως εκρήξεις ιδιοφυίας από εκείνους των οποίων τα έργα έχουν παρουσιάσει την ορθότερη σκέψη στην τέχνη». Και ότι φιλότεχνοι και καθηγητές ενθαρρύνουν τον Blake να φαντάζεται «τον εαυτό του μεγάλο δάσκαλο», παραβλέποντας το γεγονός ότι τα έργα του είναι «ακατανόητες αλληγορίες» και «καρικατουρίστικες αναπαραστάσεις» που χαρακτηρίζονται από έλλειψη σωστού σχεδίου. Για παράδειγμα, οι «Αρχαίοι Βρετανοί» είναι «η απόλυτη καρικατούρα(..) το χρωμάτισμα της σάρκας είναι ακριβώς σαν ενός σφαγμένου μοσχαριού». Ο Hunt θα ολοκληρώσει τη δυσμενή του τοποθέτηση απέναντι στον Blake και τους «θαυμαστές του» αναφερόμενος στο κείμενο του «Καταλόγου»: «Αυτό που αποκαλεί Έκθεση για την οποία δημοσίευσε έναν Κατάλογο, ή μάλλον ένα συνονθύλευμα ανοησιών, ακατανοησίας και κατάφορης ματαιοδοξίας, είναι οι άγριες εκδηλώσεις ενός διαταραγμένου μυαλού(..) Το ότι η φρενοβλάβεια υψώνει εαυτήν σε αυτή τη φαντασιώδη σπουδαιότητα είναι το σύνηθες αποτέλεσμα της ατυχούς αρρώστιας. Αλλά το ότι άνθρωποι με γούστο και με νηφάλιες τις αισθήσεις τους εξέλαβαν το νόημά της και τις παραμορφωμένες συλλήψεις της για λάμψεις ιδιοφυίας αποτελεί πράγματι φαινόμενο».[42]

Έκτοτε η συκοφαντία για τρέλα θα συνοδεύει τον Blake, σχετιζόμενη σε μεγάλο βαθμό (όπως επισημαίνουν οι πρώτοι βιογράφοι του) με το κείμενο του *Καταλόγου* το οποίο, για πολλά χρόνια, αποτελούσε και το πιο γνωστό δημοσιευμένο «λογοτεχνικό έργο» του.

[42] Παρατίθεται στο Bentley (2001), σσ. 332-3 και 329.

33.
Ο Sir Jeffery Chauser και οι εννέα και είκοσι Προσκυνητές στη διαδρομή για το Καντέρμπουρι.
1808



Ο Blake θιγμένος από την κριτική θα επιχειρήσει να υπερασπιστεί το εικαστικό του έργο και τις απόψεις του σε δύο ακόμα εκτενή κείμενα τα οποία όμως θα παραμείνουν ατελή στα σημειωματάριά του. Πρόκειται για τα *Δημόσια Προσαγόρευση* (Public Address) και *Ένα όραμα της Τελευταίας Κρίσης* (A Vision of the Last Judjement), και τα δύο γραμμένα το 1810, ένα μόλις χρόνο μετά την έκθεση των έργων του. Στο πρώτο ο Blake απευθύνεται στη χαλκογραφική εταιρεία ισχυριζόμενος ότι το έργο του αποτελεί προσπάθεια διάσωσης του παλαιού αγγλικού τρόπου χάραξης που έδινε πρωτοκαθεδρία στο σχέδιο και η οποία έχει πια χαθεί. Θεωρεί ότι έχει πέσει θύμα συνωμοσίας καθώς, εκτός από τον Hunt που στο κείμενό του στην *Examiner* προσπάθησε επίτηδες να τον καταστρέψει ως καλλιτέχνη και άνθρωπο, υπάρχει μια ομάδα καλλιτεχνών που τον υπονομεύει ή προσπαθεί να διαδώσει αναλήθειες για την τέχνη της χαρακτικής. Στη «φωλιά των αχρείων», όπως τους αποκαλεί, συμπεριλαμβάνει εκτός από τους Stothard και Heath τους οποίους θεωρεί «αδέξιους μιμητές του», και τον Flaxman τον οποίο κατηγορεί ως συκοφάντη.[43] Όσον αφορά το *Ένα όραμα της Τελευταίας Κρίσης*, πρόκειται για ένα κείμενο στο οποίο περιγράφεται ο ομότιτλος μεγάλου μεγέθους πίνακας που ο Blake ζωγράφισε με την τεχνική του «φρέσκο». Το έργο αυτό, που έχει χαθεί, ήταν μια μνημειακή σύνθεση με παραπάνω από εκατό φιγούρες με σαφή αναφορά στο αντίστοιχο έργο του Michelangelo που βρίσκεται στην Capella Sistina. Η σύνθεση και το ύφος του έργου μας είναι σήμερα γνωστά από κάποιες μικρότερου μεγέθους εκδοχές του που ο Blake είχε κάνει για την κόμισσα του Egremont και τους Butts και Flaxman.

Σύμφωνα με τον Blake ο πίνακας αποτελούσε ακριβή αναπαράσταση ενός από τα οράματα που έλεγε ότι έβλεπε. Στο κείμενό του συγκρίνει το όραμα με τον μύθο και την αλληγορία που θεωρεί διακριτά και υποδεέστερα είδη ποίησης τα οποία σχετίζονται με τη μνήμη, υποστηρίζοντας ότι το έργο του είναι όπως η Βίβλος και το Ευαγγέλιο, **«Αιώνιο Όραμα ή Φαντασία Παντός του Υπαρκτού».**[44] Πιστεύει πως η οραματική ικανότητα αναπαράστασης εικόνων, την οποία αντιπαραθέτει στο **«Σωματικό Φυτικό Μάτι»**,[45] είναι κοινωνικά ανατρεπτική καθώς απαλλάσσει τον άνθρωπο από τις πλάνες του Ντεισμού και την κακή διακυβέρνηση καθιστώντας τον ελεύθερο.

Ο Blake θα γράψει ένα ακόμα κείμενο για τη ζωγραφική του την

[43] *Δημόσια Προσαγόρευση*, Erd. 572.
[44] *Όραμα*, Erd. 554.
[45] *Όραμα*, Erd. 563.

34.
Thomas Stothard
Η προσκύνηση προς το Καντέρμπουρι.
1806



ίδια περίπου εποχή (1810-11) το οποίο όμως έχει χαθεί. Επρόκειτο για την περιγραφή του μεγαλύτερου σωζόμενου σήμερα πίνακά του «Αλληγορία της πνευματικής κατάστασης του ανθρώπου»(Allegory of the Spiritual Condition of Man). Εικάζεται ότι επικεντρωνόταν σε ζητήματα πίστης, ελπίδας και φιλανθρωπίας.[46]

Η αποτυχία της έκθεσης του 1809 και η καχυποψία απέναντι στους συναδέλφους του θα οδηγήσει τον Blake στο να απομακρυνθεί από τους κύκλους όπου σύχναζε για μεγάλο χρονικό διάστημα. Παρόλα αυτά δεν θα απομονωθεί, καθώς θα αποκτήσει καινούργιους φίλους όπως τον Robert Southey, τον νεαρό καλλιτέχνη Seymour Kirkup, τον ζωγράφο και μετέπειτα διευθυντή της Βασιλικής Ακαδημίας Sir Thomas Lawrence και άλλους. Κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων θα συνεχίσει να επεξεργάζεται τις ποιητικές συνθέσεις του και να ζωγραφίζει.

Στο μεταξύ το 1815 ο Ναπολέων έχει ηττηθεί στο Βατερλώ και ο πόλεμος με τη Γαλλία έχει πάρει οριστικά τέλος. Με τον τερματισμό του πολέμου ο Blake αναλαμβάνει ως χαράκτης μια σειρά παραγγελιών με τη μεσολάβηση του Flaxman με τον οποίο οι σχέσεις του έχουν αποκατασταθεί. Θα κάνει χαρακτικά για τη *Cyclopaedia*(1815-19) του Reed και το *Catalogue of Earthenware and Porclain*(1815-16) του Wedwood, αλλά και για την έκδοση του *Ησίοδου* του ίδιου του Flaxman (1816-17).

Παράλληλα με τις παραγγελίες αυτές ο Blake το 1816 θα κάνει μια σειρά από πρωτότυπα σχέδια με υδατοχρώματα ως εικονογράφηση για τα ποιήματα ενός από τους αγαπημένους του ποιητές, του Milton. Ο αρχικός στόχος του, να μετατρέψει τα πληθωρικά αυτά σχέδια σε χαρακτικά, θα περιοριστεί σε μία μόνο δοκιμή για να εγκαταλειφθεί στη συνέχεια.

1.4 Τα τελευταία χρόνια.

Το καλοκαίρι του 1818 ο Blake γνωρίζει τον John Linnell(1792-1882), έναν νεαρό χαράκτη και ζωγράφο τοπίων ο οποίος έμελλε να έχει καθοριστική επίδραση στην επαγγελματική και κοινωνική ζωή του. Ο Linnell, ο οποίος θαυμάζει απεριόριστα τον Blake, θα προσπαθήσει να του βρει αγοραστές για τα εικονογραφημένα βιβλία του, θα τον συστήσει σε πάτρωνες και θα του δώσει ο ίδιος παραγγελίες ενισχύοντάς τον οικονομικά. Το σημαντικότερο όμως για τον Blake είναι ότι μέσω του Linnell, θα γνωρίσει το 1824 μια ομάδα νέων καλλιτεχνών που αυτοαποκαλούνται «Οι Αρχαίοι» (The Ancients). Την αποτελούσαν οι Samuel Palmer, Frederick Tatham, Edward Calvert και George Richmond, καθώς και κάποια πιο περιφερειακά μέλη όπως οι John Giles, Francis Oliver Finch και Welby Sherman. Ο Blake θα αποτελέσει ένα είδος εμπνευστή και δασκάλου για τη νεανική αυτή ομάδα, η οποία θα τον αντιμετωπίσει ως άνθρωπο και καλλιτέχνη με εξαιρετικές πνευματικές ικανότητες. Επισκέπτονται συχνά το σπίτι του «Ερμηνευτή»(Interpreter) όπως τον αποκαλούν και θα του μείνουν πιστοί μέχρι τον θάνατό του, παρέχοντας του ηθική και υλική υποστήριξη.

Έτσι η τελευταία περίοδος της ζωής του Blake παρά το γήρας και τα προβλήματα υγείας που τον ταλαιπωρούν, παραμένει εξαιρετικά γόνιμη, ιδιαίτερα λόγω της υποστήριξης που του προσφέρει ο Linnell. Σπεύδει καταρχάς να τον γνωρίσει στον γιατρό του Robert John Thorton για να

[46] David Bindman (2003), σ.104.

35.
Ένα όραμα της Τελευταίας Κρίσης.
1808

εικονογραφήσει τη σχολική έκδοση με τα *Ποιμενικά* του Βιργιλίου που εκείνος ετοίμαζε. Η απόρριψη από τον Thorton των πρώτων χαρακτικών που φτιάχνει ο Blake με τη γνωστή του ανάγλυφη μέθοδο, οδηγεί τον καλλιτέχνη στην απόφαση να ξαναχαράξει τις εικόνες του σε ένα μέσο που δεν είχε χρησιμοποιήσει ως τότε, το ξύλο. Παρά το γεγονός ότι ο Thorton θα παραμείνει ανικανοποίητος από τις (επίσης αντισυμβατικές) είκοσι ξυλογραφίες που έφτιαξε ο Blake, η πίεση του Linnell θα τον υποχρεώσει να τις χρησιμοποιήσει στη έκδοση των *Ποιμενικών* το 1821.

Χάρη στον Linnell και πάλι που τον συστήνει στον τέως δάσκαλό του John Varley(1778-1842), ο Blake αναλαμβάνει μια ακόμα, παράδοξη αυτή τη φορά παραγγελία. Ο Varley, ζωγράφος τοπίων και αστρολόγος, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις μελέτες των φυσιογνωμιστών που είχαν ευρεία απήχηση εκείνη την εποχή, γοητεύεται από τα οράματα που του περιγράφει ο Blake, θεωρώντας ότι συνδέονται με τον πνευματικό κόσμο της αστρολογίας. Έτσι ο Varley, ο οποίος σύμφωνα με τον Linnell «θα πιστέψει στην πραγματικότητα των οραμάτων του Blake, περισσότερο απ' ό,τι και ο ίδιος ο Blake»,[47] θα του αναθέσει να εικονογραφήσει το βιβλίο του *A Treatise on Zodiacal Physiognomy* (1828) με μια σειρά από «Οραματικά πορτρέτα»(Visionary Heads). Ο Blake ξεκινά να αποτυπώνει σχεδιαστικά τις μορφές των οραμάτων του από το 1819 για να κορυφώσει την παραγωγή του με περισσότερα από εκατό σχέδια το 1825. Στα περισσότερα από αυτά απεικονίζονται ιστορικά πρόσωπα, όπως ο σκοτσέζος επαναστάτης William Wallace και ο εχθρός του Εδουάρδος Α΄, ο επίσης επαναστάτης Owen Glendower, ο κόμης του Warwick, αδελφός του Εδουάρδου Δ΄, ο Caractacus αρχηγός των Βρετανών στις μάχες τους με τους Ρωμαίους, αλλά και ο Βολταίρος.

Σύμφωνα με τον μαθητή του Tatham, ο Blake «ισχυριζόταν πάντα ότι είχε τη δύναμη να φέρνει τη Φαντασία του μπροστά στο Μάτι του νου του, τόσο πλήρως οργανωμένη και τόσο τέλεια σχηματισμένη και προφανή, ώστε, όταν αντέγραφε το όραμα (όπως το αποκαλούσε) πάνω στη χαρακτική πλάκα ή τον καμβά, να μην μπορεί να λαθέψει. Λάθη και ελαττώματα μπορούσαν να προκύψουν μόνο από την εκτροπή ή τη μη ακριβή σχεδίαση αυτής της άυλης σκηνής.Έλεγε πως ήταν ο σύντροφος των πνευμάτων που τον δίδασκαν, τον μάλωναν, επιχειρηματολογούσαν και τον συμβούλευαν με όλη την οικειότητα της προσωπικής συνομιλίας. Αυτό που φαίνεται ακόμα πιο παράδοξο είναι η δύναμη που υποστήριζε πως είχε να ξαναφέρνει στο νου του τα όποια πρόσωπα του παρελθόντος, να περιγράφει λεπτομερώς τις μορφές και τα χαρακτηριστικά τους, αλλά και να συνδιαλέγεται μαζί τους πάνω στο πιο περιστασιακό θέμα των ημερών της δικής τους ύπαρξης».[48]

Παρόλα αυτά ο Blake δεν περιόρισε τα οραματικά του πορτρέτα σε ιστορικά πρόσωπα. Συμπεριέλαβε και ανώνυμες μορφές, όπως τον «Καθοδηγητή» του Blake»(Blake's Instructor) στη ζωγραφική και τα όνειρα, το οραματικό «Κεφάλι του Καρκίνου»(Head of Cancer), πιθανότατα γελοιογραφική αυτοπροσωπογραφία του ίδιου του Blake, και το γνωστό «Φάντασμα ενός ψύλλου»(Ghost of a flea).

Οι δύο τελευταίες μεγάλες παραγγελίες που αναλαμβάνει ο Blake οφείλονται στη χρηματοδότηση του ίδιου του Linnell. Πρόκειται για το *Βιβλίο του Ιώβ(Book of Job)* και την εικονογράφηση της *θείας Κωμωδίας*

[47] John Linnell, "Autobiography". Σύμφωνα με τον Linnell, ο Varley πίστευε στα οράματα του Blake και τα αντιμετώπιζε «με μια κυριολεκτικότερη και θετικότερη έννοια» από ότι επέτρεπαν οι ερμηνείες που έδινε ο ίδιος ο Blake, ο οποίος προσπαθούσε να συμφιλιώσει τις προσωπικές του τοποθετήσεις με ευρύτερα αποδεκτές αλήθειες. Στο Bentley (2004) *B.R.*, σσ. 263-4 και 370-1.

[48] Παρατίθεται στο Bentley (2004), *B.R.* σσ. 518-9. Βλ. και Bentley (2001), σσ. 370-71.

36.
Ο Owen Glendower.
1819

37.
Ο Caractatus.
1819-25

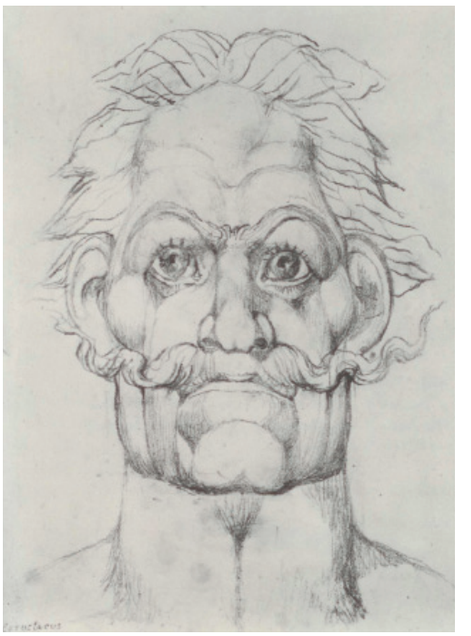
38.
Το πνεύμα του Βολταίρου.

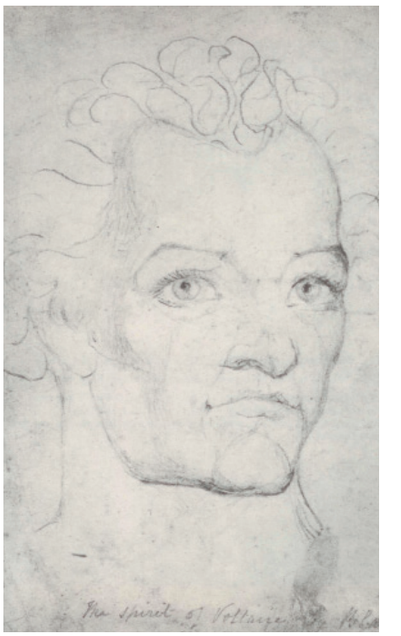
39.
Ο κόμης του Warwick, αδελφός του Εδουάρδου του Δ΄.
1819-25

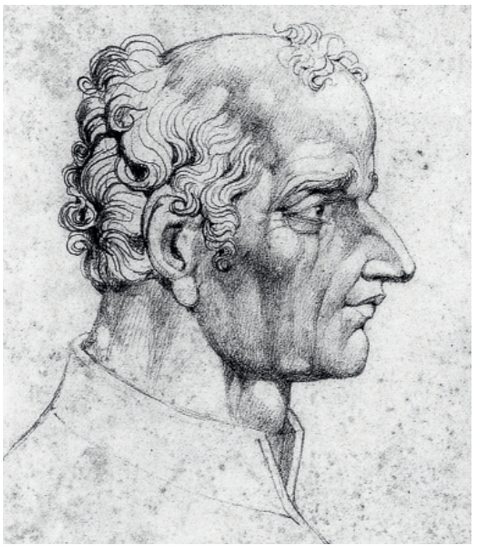
40.
Ο Εδουάρδος Α΄ ή Γ΄.
1819-20

41.
Το φάντασμα ενός ψύλλου.
1819



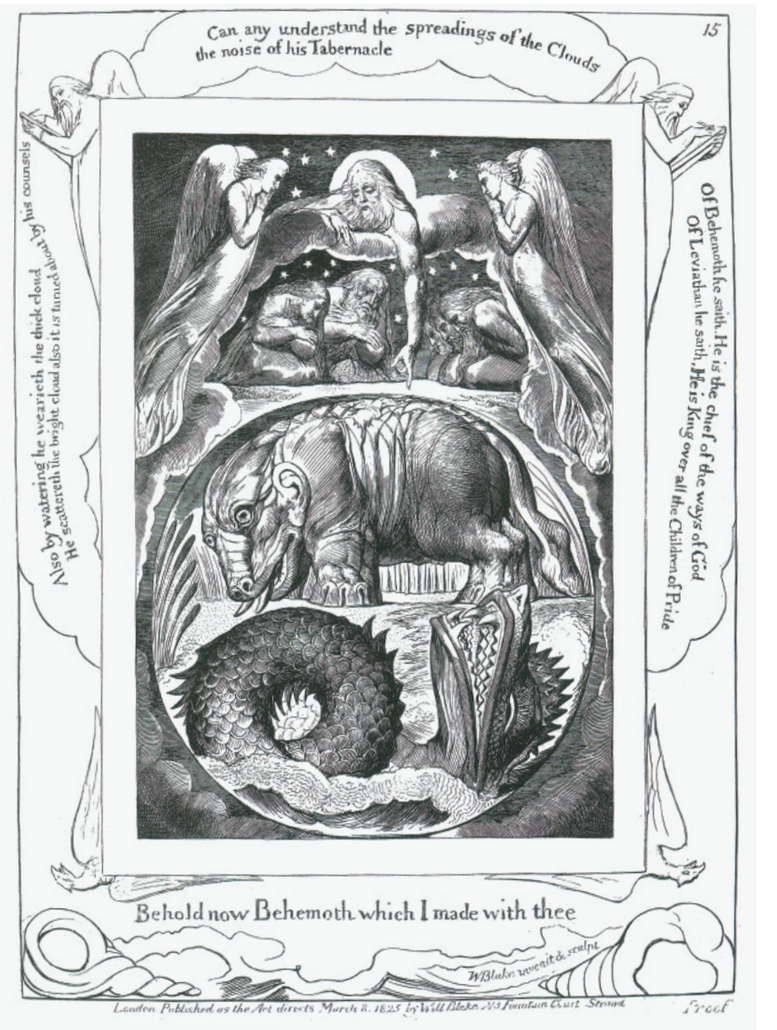








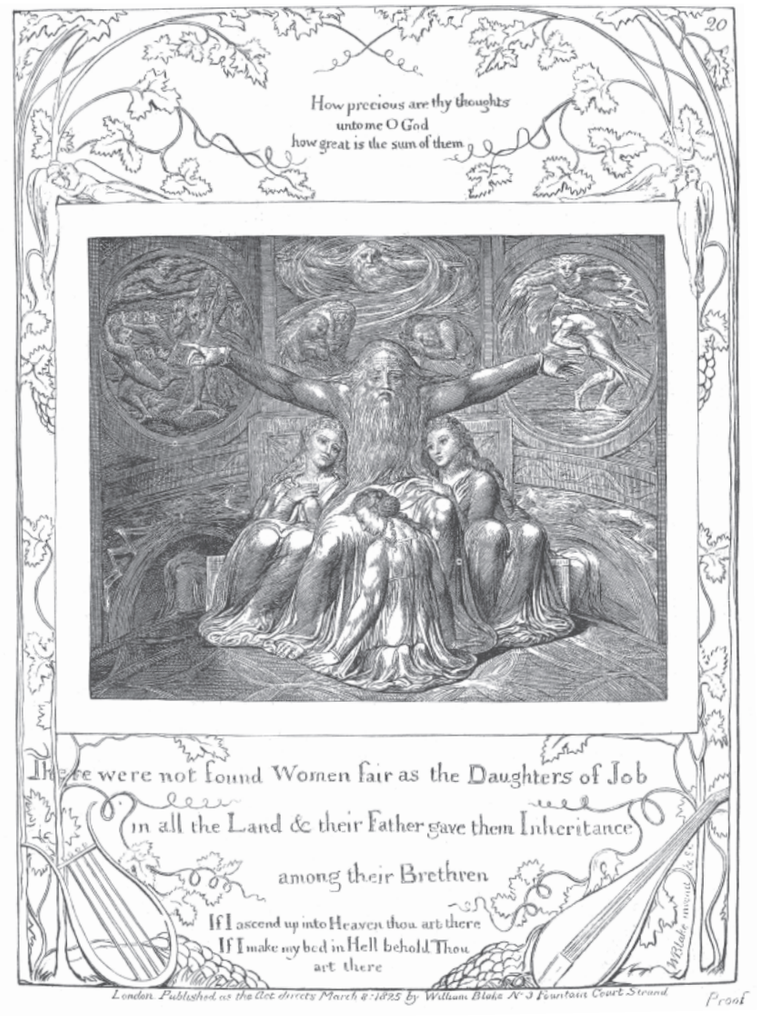




του Dante. Για το *Βιβλίο του Ιώβ* ο Blake εργάζεται δύο χρόνια(1823-25) τυπώνοντας εικοσιμία χαρακτικές πλάκες, ως επί το πλείστον βασισμένες σε υδατογραφίες με το ίδιο θέμα που είχε κάνει παλαιότερα για τον Butts. Στη χαρακτική μαυρόασπρη εκτύπωση, ο Blake έχει συμπεριλάβει το κείμενο, τοποθετημένο ελεύθερα στο διακοσμημένο με γραμμή περιθώριο, δίνοντας έτσι μια σαφώς πιο πυκνή και υποβλητική αίσθηση στα παλιότερά έργα του.

Αμέσως μετά την ολοκλήρωση του *Ιώβ*, ο Blake θα ξεκινήσει να εικονογραφεί τη *Θεία Κωμωδία*. Ο Blake αγαπούσε ιδιαίτερα τον ιταλό ποιητή και θεωρούσε ότι μαζί με τον Shakespeare ήταν οι κορυφαίοι ευρωπαίοι συγγραφείς. Είχε διαβάσει την *Κόλαση* από τη μετάφραση του Henry Boyd(1785) και είχε ακούσει απαγγελίες στο πρωτότυπο από τους ιταλομαθείς Flaxman, Fuseli, Cumberland και Haley. Μία ακόμα μετάφραση από τον Αιδεσιμότατο Henry Cary(1814), με τον οποίο είχε πιθανότατα προσωπική επαφή, τον βοήθησε πολύ. Ωστόσο, θεωρώντας πως οι γνώσεις του δεν επαρκούν προκειμένου να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις της εικονογράφησης, θα επιχειρήσει να μάθει από μόνος του μεσαιωνικά ιταλικά. Για τον Blake το έργο του Dante είχε θρησκευτικοπολιτικό περιεχόμενο, αντίθετο όμως με το δικό του, καθώς

42.
Τέρας (Behemoth) και Λεβιάθαν, 15η σελίδα από *Το βιβλίο του Ιώβ*.
1826



εκείνος ήταν μεγάλος μεν αλλά παραπλανημένος ποιητής.[49] Στις επιγραφές που συνοδεύουν τα σχέδια του γράφει: **«Κάθε τι στην Κωμωδία του Dante δείχνει ότι έκανε για Τυραννικούς Σκοπούς τον Κόσμο τούτο Θεμέλιο του Παντός, το Μυστήριο της Θεάς Φύσης είναι ο εμπνευστής του και όχι η Φαντασία, το Άγιο Πνεύμα».[50]**

Ο Blake έφτιαξε 102 σχέδια για τη *Θεία Κωμωδία* από τα οποία κάποια είναι τελειωμένα, πλήρως επεξεργασμένα με υδατοχρώματα, κάποια ημιτελή, με περισσότερο ή λιγότερο χρώμα, και άλλα απλώς βιαστικά σκίτσα με το μολύβι. Τα τελευταία αυτά χρόνια της ζωής του είχε προσβληθεί από μια άγνωστη ασθένεια που του προκαλούσε αφόρητους πόνους στο στομάχι, δυσχεραίνοντας την εργασία του. Παρόλα αυτά, τα σχέδια για τη *Θεία Κωμωδία* αποτελούν το πιο πρωτότυπο και ευφάνταστο εικονογραφικό του έργο, δείγμα του δημιουργικού πάθους που τον κατείχε. Σε γράμμα του στις 17 Ιουνίου του 1825 γράφει: **«Μπορώ να σχεδιάζω το ίδιο καλά στο κρεβάτι όσο και όρθιος και πιθανότατα καλύτερα, αλλά δεν μπορώ να κάνω χαρακτική. Συνεχίζω με τον Dante για την ευχαρίστηση μου».[51]** Έτσι, καθώς η μεταφορά των σχεδίων σε χαρακτικές πλάκες ήταν μια επίπονη διαδικασία για τον άρρωστο καλλιτέχνη, η αρχική πρόθεση του Linnell να γίνει μια ολοκληρωμένη έκδοση της *Θείας Κωμωδίας* θα

[49] Βλέπε τις συνομιλίες του Blake με τον Crabb Robinson, στο Bentley (2001), σσ. 414-5 και 423

[50] Erd. 689. Βλ. και Bentley (2001), σ. 423. Για περισσότερες πληροφορίες όσον αφορά τον τρόπο που ο Blake αντιμετωπίζει τον Dante, βλ. Paley (2003), σσ. 101-177.

[51] Από γράμμα του Blake (7 Ιουνίου του 1825) στον Linnell .Erd. 774.

43.
Ο Ιώβ και οι κόρες του, 20η σελίδα από *Το Βιβλίο του Ιώβ*.
1826



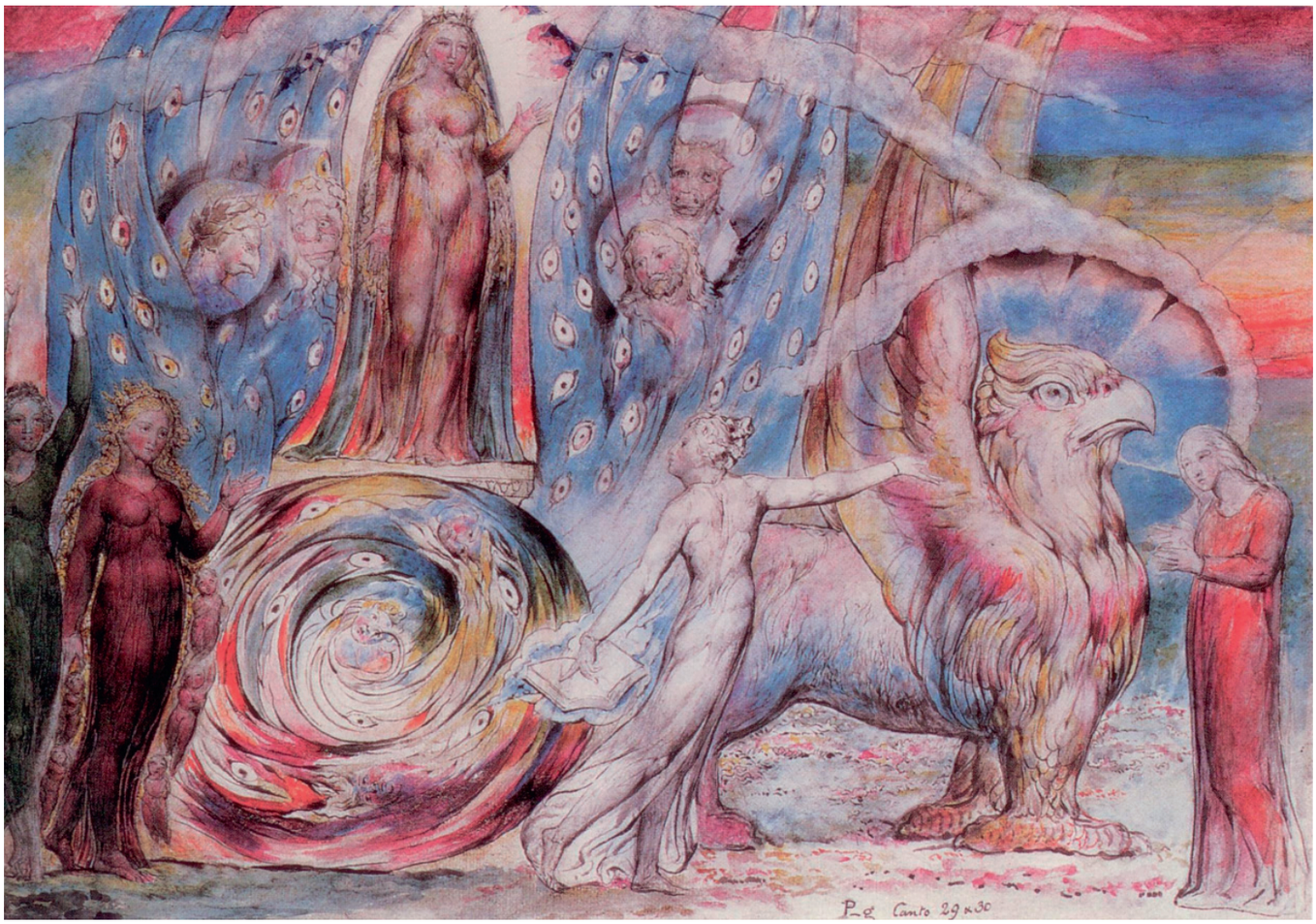
μείνει απραγματοποίητη. Ο Blake θα καταφέρει να χαράξει μόλις επτά χαρακτικές πλάκες, αριθμό εξαιρετικά μικρό για ένα τόσο μεγαλεπήβολο σχέδιο.

Η καλλιτεχνική και λογοτεχνική παραγωγή του Blake από το 1818 μέχρι και το θάνατό του, δεν περιορίστηκε αποκλειστικά στις παραγγελίες του Linnell. Ήδη την εποχή της γνωριμίας τους επεξεργαζόταν *Το Αιώνιο Ευαγγέλιο(Everlasting Gospel)* ένα εκτενές ποίημα στο οποίο ο Blake καταγγέλλει για μια ακόμα φορά τη συμβατική ηθική και θρησκεία, αλλά που όμως θα παραμείνει ανολοκλήρωτο στα σημειωματάριά του. Το 1820 θα τυπώσει το *Για τα φύλα: Οι πύλες του Παραδείσου (For the Sexes: The Gates of Paradise)* μια εκτενή αναθεώρηση του *Για τα παιδιά: Οι πύλες του Παράδεισου (For Children: The Gates of Paradise)* που είχε γράψει το 1793.

Το 1822 ο Blake εικονογραφεί και τυπώνει σε δύο χαρακτικές πλάκες *Το Φάντασμα του Άβελ* (The Gost of Abel). Πρόκειται για ένα σύντομο κείμενο γραμμένο σε μορφή διαλόγου όπου ο Blake επαναπραγματεύεται το γνωστό βιβλικό επεισόδιο ανάμεσα στο Κάιν και τον Άβελ. Το μικρό αυτό θεατρικό αποτελεί απάντηση στο "Cain A Mystery"(1821) του Λόρδου Byron, ενός ποιητή το έργο του οποίου ο Blake εκτιμά αλλά, όπως και στις περιπτώσεις των Milton και Dante, τον θεωρεί παραπλανημένο.

Την ίδια χρονιά ο Blake τυπώνει σε μια χαρακτική πλάκα και τα δύο σύντομα κείμενά του *Για την ποίηση του Ομήρου* (On Homer's Poetry)

44.
Στρόβιλος των εραστών. Εικόνα 10 από την εικονογράφηση της *θείας Κωμωδίας*.
1824-7



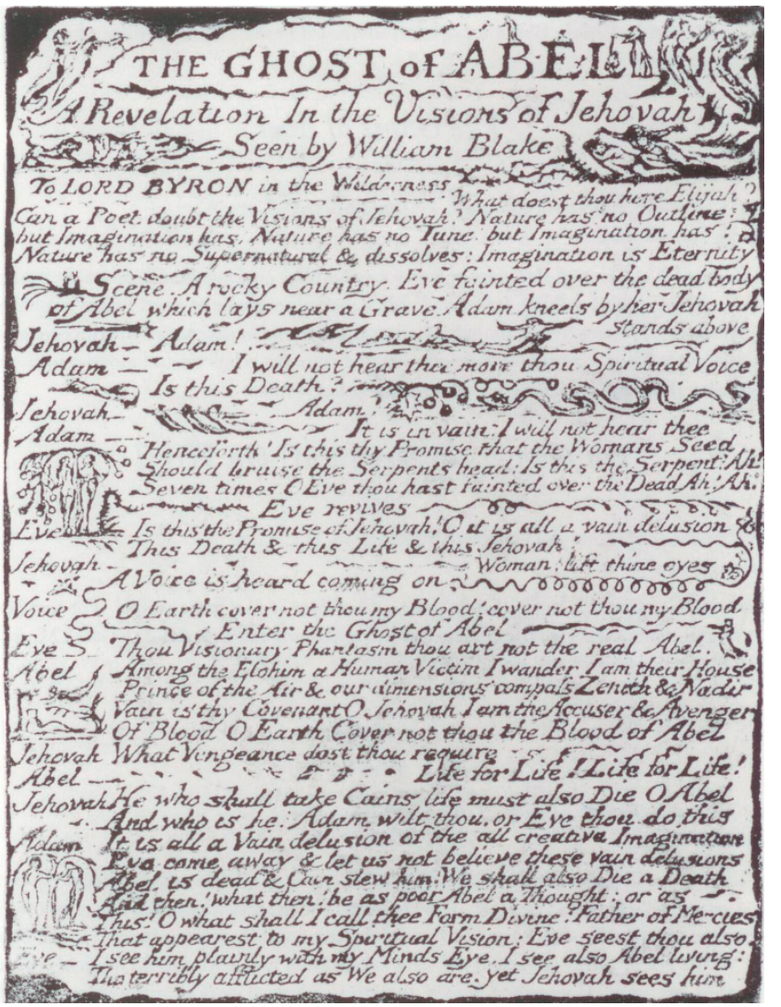
και *Για τον Βιργίλιο* (On Virgil) στα οποία πραγματεύεται τις σχέσεις της ποίησης με την ηθική αλλά και της τέχνης με την πολιτική. Το 1826 ο Blake θα φιλοτεχνήσει το γνωστό χαρακτικό του «Λαοκόων». Η φήμη του χαρακτικού αυτού οφείλεται όχι τόσο στην απεικόνιση του γνωστού γλυπτικού συμπλέγματος, όσο στο γεγονός ότι ο Blake έχει χαράξει στο φόντο που περιβάλλει το αρχαίο άγαλμα μια σειρά από αφορισμούς. Πρόκειται για 37 ακατάστατα τοποθετημένα μικρά κείμενα ή προτάσεις που αφορούν τη σχέση της τέχνης με τη φυσική θρησκεία, τη χριστιανική ηθική και την πολιτική. Σύμφωνα με τον Blake, η τέχνη που είναι αποτέλεσμα της Φαντασίας και του Οράματος σχετίζεται με το **«Αιώνιο Σώμα του Ανθρώπου»** που είναι **«Ο Ίδιος Ο Θεός»** και έρχεται σε αντίθεση με τη **«Θεά Φύση,** (που) **είναι ο Πόλεμος και η Δυστυχία».**[52]

Στα τέλη του 1825 ο Blake γνωρίζει τον δημοσιογράφο Henry Crabb Robinson, ένα πρόσωπο που έμελλε να παίξει σημαντικό ρόλο στη μετέπειτα πρόσληψη του έργου του. Φίλος πολλών λογοτεχνών και διανοουμένων, ο Robinson γοητεύεται από την προσωπικότητα και την ευφυΐα του Blake, αλλά ενδιαφέρεται περισσότερο για τα «παραληρήματα της τρέλας», τη «μονομανία»[53] και τις εκκεντρικές απόψεις που διατύπωνε ο «οραματιστής δημιουργός» παρά για το καλλιτεχνικό του έργο. Η καταγραφή των εντυπώσεων του από τις συζητήσεις που είχε μαζί του θα συμβάλουν, μετά το θάνατο του Blake, στην εδραίωση της κοινής

[52] «Λαοκόων», μετάφραση Β. Αθανασόπουλος, *Προφητικά*, σ.138. Erd. 273.

[53] Crabb Robinson Reminiscences (1852) στο Bentley (2001, σ.338.

45.
Η Βεατρίκη απευθύνεται στον Dante από το άρμα. Εικόνα 91 από την εικονογράφηση της *θείας Κωμωδίας*.
1824-7

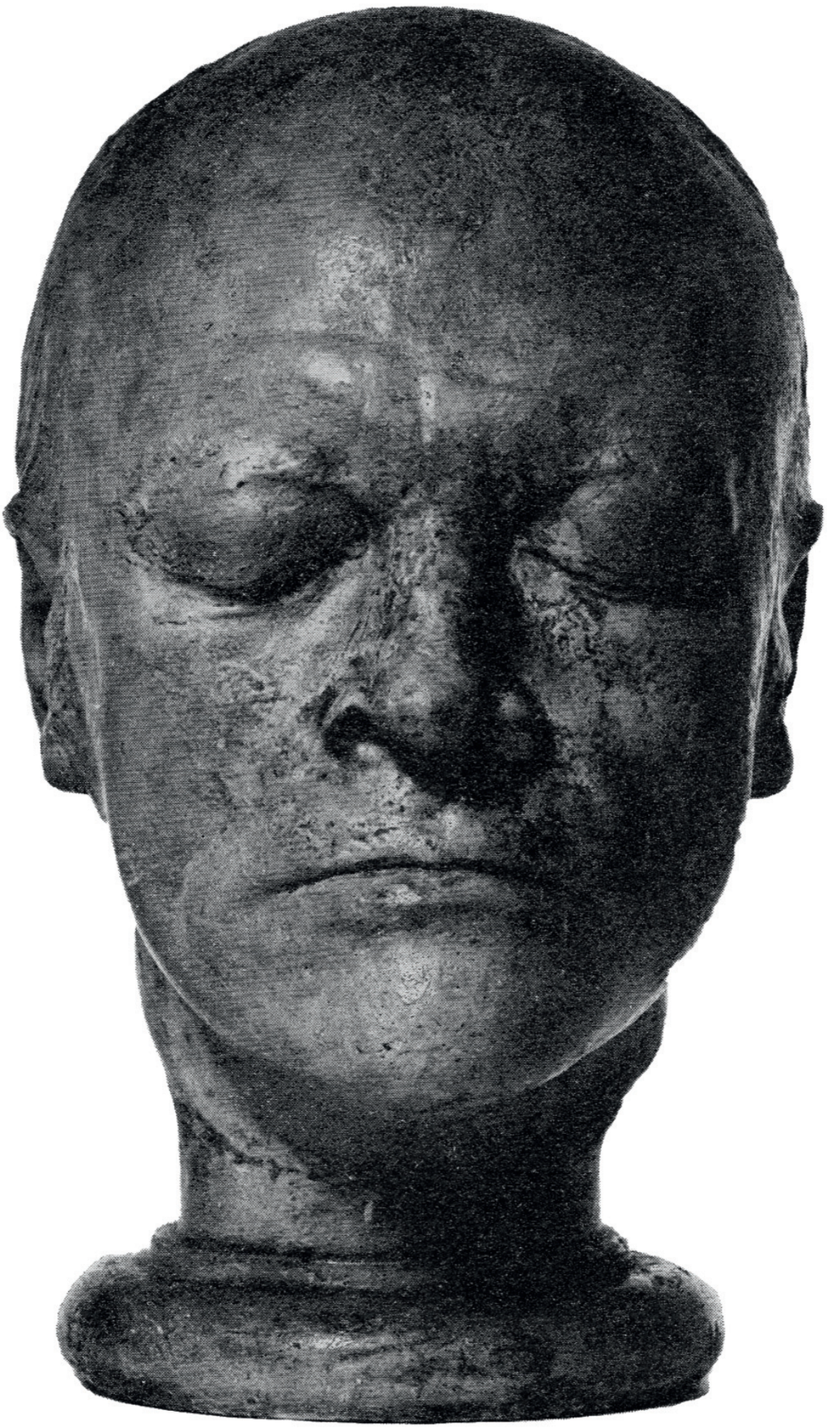


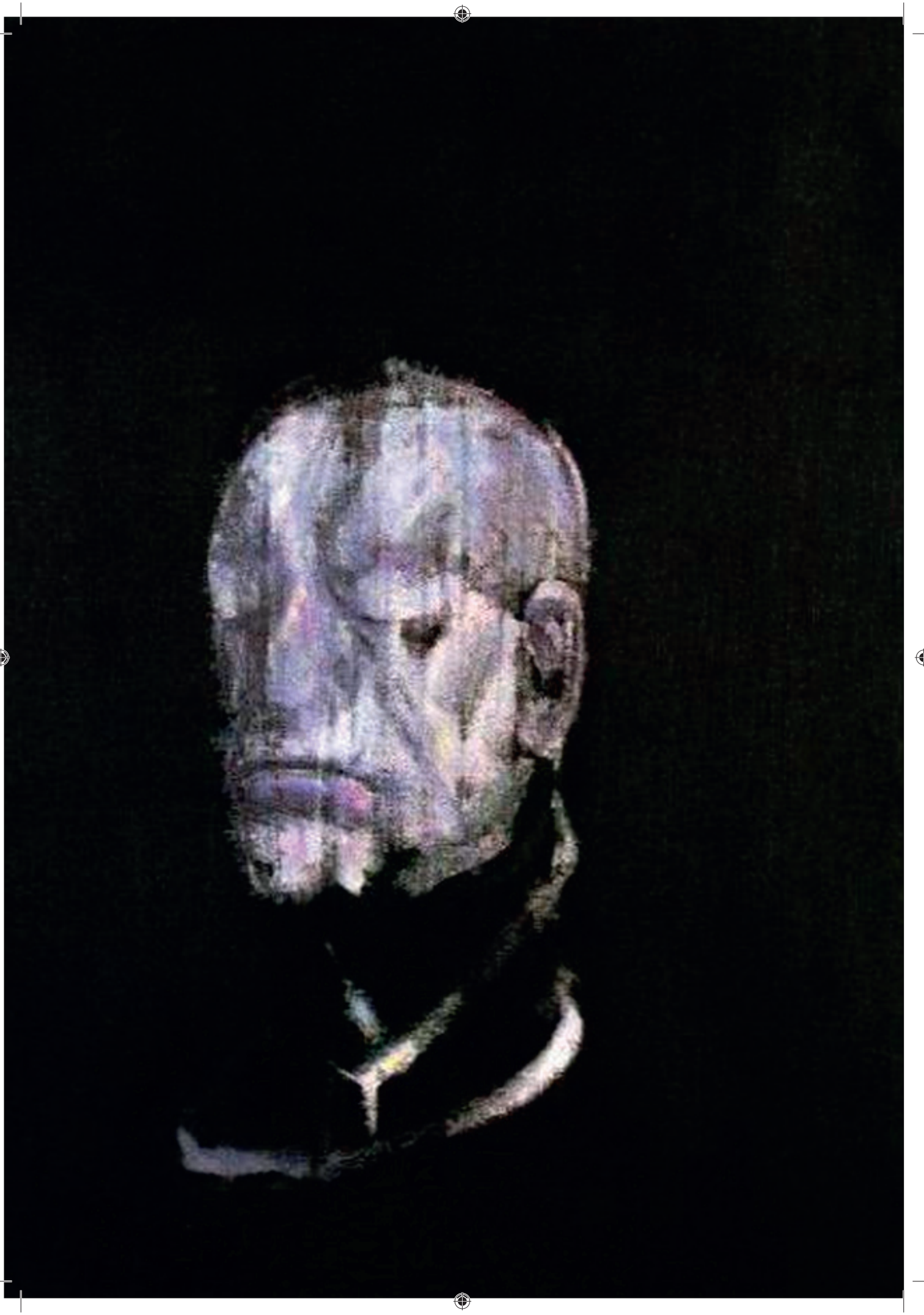
πεποίθησης ότι επρόκειτο περί «παράφρονα».

Το 1827 η κατάσταση της υγείας του Blake επιδεινώνεται. Παρόλα αυτά συνεχίζει να επεξεργάζεται εικαστικά κάποια από τα εικονογραφημένα του χειρόγραφα. Δύο υδατογραφίες για το "Pilgrim's Progress" του Bunyan και ένα εικονογραφημένο χειρόγραφο από τη «Γένεση»(Genesis) θα παραμείνουν ατέλειωτα, καθώς ο Blake θα πεθάνει στις 12 Αυγούστου του 1827. Η κηδεία του θα γίνει πέντε μέρες αργότερα (17 Αυγούστου). Η γυναίκα του Catherine θα μείνει αρχικά με τον Linnell και στη συνέχεια με τον Tatham. Με τον θάνατό της (1831) ο τελευταίος θα κληρονομήσει το εικαστικό έργο, τα σημειωματάρια και τα βιβλία του Blake. Τον επόμενο χρόνο μάλιστα(1832), θα δημοσιεύσει μια βιογραφία του συνοδευμένη από την αλληλογραφία του, θα τυπώσει κάποια από τα εικονογραφημένα του χειρόγραφα και θα αρχίσει να εμπορεύεται πίνακες, σχέδια και χαρακτικά του. Στη συνέχεια όμως ο Tatham θα αποδειχτεί κακός διαχειριστής της εικαστικής και λογοτεχνικής αυτής κληρονομιάς. Θα προσηλυτιστεί από μια θρησκευτική σέκτα που θα τον πείσει πως ο Blake εμπνεόταν από τον Σατανά. Έτσι θα καταστρέψει πολλά από τα σχέδια και τους πίνακες του δασκάλου του.

46.
Το φάντασμα του Άβελ, 1ο φύλλο.
1822
Αντίτυπο Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου

47.
J. S. Deville
Εκμαγείο από το πρόσωπο του Blake εν ζωή.
1807





II. Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BLAKE ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΜΕΧΡΙ ΤΙΣ ΜΕΡΕΣ ΜΑΣ.

«Απαιτώ συνεπώς από τους Εραστές της τέχνης την Ενθάρρυνση που μου οφείλεται. Εάν συνεχίσουν να μου την αρνούνται, αυτοί χάνουν και όχι εγώ, και αυτούς θα Περιφρονήσουν οι Μεταγενέστεροι».

Δημόσια Προσαγόρευση, Erd. 580

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρώ μια ιστορική αναδρομή, τόσο στις επιδράσεις που άσκησε το ποιητικό και εικαστικό του έργο, όσο και στους τρόπους με τους οποίους αυτό αναλύθηκε από τους μελετητές του. Αναφερόμαι συνοπτικά στις αιτίες που οδήγησαν στο να παραμεληθεί η ζωγραφική του έναντι της ποίησης, δημιουργώντας προβλήματα στην κατανόηση των προθέσεων του δημιουργού και στις διαφορετικές ερμηνευτικές κατευθύνσεις που ακολούθησαν οι ερευνητές, οδηγώντας έτσι σε έναν επιπλέον κατακερματισμό του έργου του. Παράλληλα γίνεται μια συνοπτική χαρτογράφηση των επιστημονικών προσεγγίσεων που συγκροτούν το πεδίο έρευνας για τον Blake, έτσι όπως εμφανίζεται σήμερα. Η βιβλιογραφία για το ποιητικό κυρίως έργο του William Blake είναι βέβαια τεράστια. Περιόρισα τις αναφορές μου κυρίως στις μελέτες που επέδρασαν καθοριστικά στις σημερινές «αναγνώσεις» του ή σχετίζονται με την καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Ιδιαίτερη έμφαση δίνω στο πως αντιμετωπίστηκε από τους ομοτέχνους του κατά τη διάρκεια της ζωής του, και στις απόψεις που εκφράζουν οι πρώτοι βιογράφοι και κριτικοί του, καθώς αυτές αφορούν σχεδόν αποκλειστικά τη ζωγραφική και τη χαρακτική του. Θα επικεντρωθώ σε κάποια στοιχεία, που θα φανούν χρήσιμα για την προβληματική που ακολουθηθεί στη συνέχεια, προκειμένου να επαναπροσεγγίσουμε το εικαστικό του έργο με ένα «βλέμμα» απαλλαγμένο από σημερινές αντιλήψεις και νοοτροπίες.

1. Η αντιμετώπιση του Blake από τους πρώτους βιογράφους και κριτικούς του.

Όπως έχω ήδη αναφέρει το πρώτο βιογραφικό και κριτικό κείμενο για τον Blake δημοσιεύτηκε το 1806, όταν ο ίδιος ήταν 49 ετών, από το φίλο του Malkin.[1] Το κείμενο παρέχει καταρχάς σημαντικές και αξιόπιστες πληροφορίες για τα παιδικά χρόνια και τα χρόνια μαθητείας του Blake, αντλημένες προφανώς από τις συζητήσεις του συγγραφέα με τον βιογραφούμενο.

Ο Blake εμφανίζεται να βλέπει από παιδί πίνακες σε σπίτια ευγενών και να παρακολουθεί ανελλιπώς δημοπρασίες έργων τέχνης στους Christies και Langford. Τονίζεται ότι αντέγραφε διάφορες αρχαιότητες τόσο στη σχολή σχεδίου του Pars όσο και στο σπίτι του καθώς ο πατέρας του του αγόραζε ολόκληρα εκμαγεία (τον Μονομάχο, τον Ηρακλή και την Αφροδίτη των Μεδίκων) αλλά και πολλά κεφάλια, χέρια και πόδια, προκειμένου να εξασκηθεί. Παράλληλα δίνεται έμφαση στο γεγονός ότι ο Blake συνέλεγε με πάθος χαρακτικά των παλαιών

[1] Ολόκληρο το κείμενο περιέχεται στο Bentley (2004), *Blake Records*, σσ. 561-72. Γενικότερα τα στοιχεία στα οποία αναφερόμαστε σε αυτό το κεφάλαιο προέρχονται από την δεύτερη έκδοση του βιβλίου του G. E. Bentley, *Blake Records* – στο οποίο θα παραπέμπουμε ως *B.R.* – όπου ο μελετητής έχει συγκεντρώσει και παραθέτει αυτούσιο κάθε γραπτό ντοκουμέντο που σχετίζεται με τον Blake, το έργο του και την οικογένειά του από το 1714 μέχρι το 1841.

48.
Francis Bacon
Μελέτη για το Πορτραίτο III (πάνω στο εκμαγείο του William Blake).
1955

δασκάλων (Raphael, Michelangelo, Martin Hemskerck και Durer) τα οποία και αντέγραφε συστηματικά με αποτέλεσμα οι συμμαθητές του στου Basire να τον περιγελούν για το «μηχανικό γούστο» του. Κυρίως όμως είναι η επαφή με τα γοτθικά μνημεία που περιγράφεται ως το κομβικό σημείο για την καλλιτεχνική του εξέλιξη, καθώς σε αυτά ο εκκολαπτόμενος καλλιτέχνης «είδε τον απλό και ξεκάθαρο δρόμο για το στυλ της τέχνης στο οποίο στόχευε, αποδεσμευμένο από τις περιπλοκότητες της νεότερης πρακτικής». Ιδιαίτερο αντικείμενο της σπουδής του αποτέλεσαν τα μνημεία βασιλέων και βασιλισσών στο αβαείο του Westminster. «Όλα αυτά τα σχεδίασε σε κάθε λεπτομέρεια που μπορούσε να συλλάβει, συχνά καθισμένος πάνω στο μνημείο και κοιτώντας τις φιγούρες από την κορυφή. Τα κεφάλια τα εξέλαβε σαν πορτρέτα και όλα τα στολίδια εμφανίστηκαν σαν θαύματα της τέχνης στη γοτθικοποιημένη φαντασία του (Gothicised imagination)».[2]

Οι εμπειρίες αυτές σύμφωνα με τον Malkin είχαν καθοριστική επιρροή στον Blake όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπισε τις σπουδές του στη Βασιλική Ακαδημία:« Εδώ σχεδίασε με μεγάλη προσοχή, ίσως όλες ή σίγουρα σχεδόν όλες τις ευγενείς αρχαίες φιγούρες από διάφορες πλευρές. Αλλά τώρα οι παράδοξες ιδέες του άρχισαν να αναχαιτίζουν την καριέρα του. Ισχυρίζεται πως η σχεδίαση από τη φύση του ήταν πάντα μισητή και μιλάει γι' αυτή σα να μοιάζει πιο πολύ στον θάνατο ή να μυρίζει θνητότητα. Παρόλα αυτά συνέχιζε να σχεδιάζει εκ του φυσικού τόσο στην ακαδημία όσο και στο σπίτι. Με τέτοιον τρόπο διαχειρίστηκε τα ταλέντα του, μέχρι που έφτασε να γίνει ο ίδιος σχεδόν ένα γοτθικό μνημείο».[3]

Ο Blake επομένως εμφανίζεται να διαμορφώνει την προσωπική του εικαστική ματιά αντιγράφοντας έργα τέχνης, είτε πρόκειται για ρωμαϊκά εκμαγεία είτε για χαρακτικές αναπαραστάσεις έργων καλλιτεχνών της Αναγέννησης. Όπως μάλιστα ισχυρίζεται ο Malkin, πίστευε πάντα και εξακολουθεί να πιστεύει ότι η συγκεκριμένη αυτή πρακτική διδάσκει «τη γλώσσα της τέχνης», αλλά και ότι «το πνεύμα και η ποίηση(της τέχνης) που εδράζονται μόνο πάνω στη φαντασία, δεν μπορούν να διδαχτούν» και ότι «αυτά είναι που κάνουν έναν καλλιτέχνη».[4]

Όσον αφορά τα οράματα του Blake, ο Malkin δεν τα θεωρεί μοναδικά, αλλά αποτέλεσμα εκείνου του είδους της φαντασίας που οι σκεπτικιστές και οι ορθολογιστές καταδιώκουν με την κατηγορία της τρέλας. Η φαντασία αυτή – και εδώ ο Malkin δεν αναφέρεται αποκλειστικά στον Blake - παράγει «αναπαραστάσεις της σωματικής ομορφιάς» και «αλληγορικά εμβλήματα νοητικών τελειοτήτων» που αποτελούν «εικόνα του ορατού κόσμου» η οποία «επικαλείται τις αισθήσεις ως μαρτυρία της αλήθειάς της».[5] Έτσι η φαντασία εμφανίζεται να αρνείται «τη σχεδίαση από τη φύση» αλλά να αποδεικνύεται μέσω των ζωγραφισμένων εικόνων στο μέτρο που αυτές συνδιάζονται με επαρκή γνώση της «γλώσσας της τέχνης» αποκτημένη εν μέρει από την άσκηση «εκ του φυσικού».

Με την απόρριψη της πραγματικότητας (ή τουλάχιστον με μια ορισμένη εκδοχή της) σχετίζεται σύμφωνα με τον Malkin και το ποιητικό έργο του Blake: «Έκανε αρκετές ασυνήθιστες και ατέλειωτες απόπειρες στην ποίηση. Τόλμησε να επιχειρήσει να φτάσει στην αρχαία απλότητα. Και νιώθοντάς την στο δικό του χαρακτήρα και τρόπο, την πέτυχε καλύτερα από εκείνους που τη βλέπουν μόνο μέσα από ένα φακό».[6] Για να ενισχύσει μάλιστα την κρίση του, ο Malkin παραθέτει και σχολιάζει μερικά σύντομα λυρικά ποιήματα του Blake. Καταλήγοντας, εκφράζει μόνο μερικές επιφυλάξεις για κάποιες επικού χαρακτήρα συνθέσεις του που είναι γραμμένες σε ελεύθερο στίχο, στις οποίες η ασυγκράτητη φαντασία οδηγεί συχνά σε παραμέληση της αρμονίας.

Από τον Malkin άντλησε τις περισσότερες από τις πληροφορίες του και ο

[2] Bentey, *B.R.*, σ. 563.
[3] Bentley, *B.R.*, σ. 564.
[4] Bentley, *B.R.*, σ. 564.
[5] Bentley, *B.R.*, σ. 564-5.
[6] Bentley, *B.R.*, σ. 565.

Henry Crabb Robinson, αφού δεν γνώριζε ακόμα προσωπικά τον Blake, για το ανυπόγραφο άρθρο του «William Blake: καλλιτέχνης, ποιητής και θρησκευτικός φαντασιοκόπος» που δημοσιεύτηκε γερμανικά το 1811 στο *Vanterlandisches Museum, τ.II.*[7] Ο Robinson ξεκινά εντάσσοντας τον Blake, που ζούσε τότε στο Λονδίνο, στη χορεία εκείνων οι οποίοι, «ενώ από το ένα μέρος μας επιβάλλουν τον θαυμασμό για τις μεγάλες διανοητικές δυνάμεις τους, από το άλλο προκαλούν τον οίκτο μας ισχυριζόμενοι ότι διαθέτουν υπερφυσικά χαρακτηριστικά».[8] Στη συνέχεια αναφέρεται στην περίοδο μαθητείας του, στην απέχθειά του για τη βενετσιάνικη και φλαμανδική ζωγραφική και στην αγάπη του για τα καθαρά περιγράμματα, ξεχωρίζοντας ως κύριο χαρακτηριστικό του εικαστικού του έργου την απόλαυση που ένιωθε «δίνοντας σωματική μορφή στην πνευματική ουσία». [9] Σχολιάζοντας έπειτα τις θρησκευτικές του πεποιθήσεις, επισημαίνει ότι ορισμένες σκέψεις του δημιουργούν την υποψία για μια συγγένεια του συστήματός του «με την αδιαφορία και την ανεκτικότητα του παγανισμού».[10] Στο ποιητικό του έργο, από το οποίο παραθέτει κάποια δείγματα, διακρίνει ανισότητες ανάλογες με εκείνες των εικαστικών του επιδόσεων. Στο τέλος του άρθρου του ο Robinson δηλώνει ότι σκοπός του είναι «να ελκύσει την προσοχή της Γερμανίας σε έναν άνθρωπο στον οποίο μπορούν αναμφίβολα να βρεθούν όλα τα στοιχεία της μεγαλοσύνης, ακόμα κι αν αυτά τα στοιχεία είναι δυσανάλογα αναμεμειγμένα».[11]

Τα δύο πρώτα δημοσιεύματα για τον Blake μετά τον θάνατό του τον μνημονεύουν αποκλειστικά ως χαράκτη και ζωγράφο. Στη νεκρολογία της *Literary Gazette*, στις 18 Αυγούστου του 1827, ο Blake αναφέρεται ως χαράκτης και εικονογράφος του *The Grave*. Στο δισέλιδο κείμενό του ο ανώνυμος αρθογράφος δίνει κάποια σύντομα βιογραφικά στοιχεία και χωρίς ο ίδιος να προβαίνει σε αξιολογικές κρίσεις, επισημαίνει τη μεγάλη εκτίμηση που έτρεφαν για το έργο του αποθανόντος σημαντικοί καλλιτέχνες όπως ο Fuseli, ο Flaxman - παλαιότερα εγκωμιαστικά σχόλια των οποίων και παραθέτει - και ο Sir T. Lawrence.[12] Αντίθετα στο *Literary Chronicle* λίγες μέρες αργότερα ο Blake περιγράφεται ως «ένας από εκείνους τους ευφυείς ανθρώπους που κάθε εποχή παρήγαγε και των οποίων οι εκκεντρικότητες θα παραμείνουν πιο αξιοσημείωτες από τις επαγγελματικές τους ικανότητες». Μετά από μια σύντομη αναφορά στην εικονογράφηση του *The Grave*, το επίσης ανώνυμο δημοσίευμα εστιάζει στα φανταστικά πορτρέτα που σχεδίαζε ο Blake διατεινόμενος ότι βασίζεται σε γνώση του κόσμου των πνευμάτων. Περιγράφεται αναλυτικά ο τρόπος με τον οποίο ο καλλιτέχνης επικοινωνούσε με τα πρόσωπα που απεικόνιζε στο χαρτί ενώ επισημαίνεται ότι το σημαντικότερο δεν είναι αν ο ίδιος όντως πίστευε πως έβλεπε μπροστά του αρχαίους βασιλείς και προφήτες, αλλά ότι άνθρωποι με λογική και αντίληψη πίστευαν ότι «αυτό που πίστευε πως έβλεπε ήταν αληθινό!»[13]. Τα δύο αυτά πρώτα δημοσιεύματα θα ακολουθήσουν μέχρι και τις αρχές του 1828 κάποια σύντομα άρθρα στον τύπο που αναφέρονται τόσο στις εκκεντρικές απόψεις του Blake, όσο και στο γεγονός ότι το εικαστικό του έργο τύγχανε ιδιαίτερης εκτίμησης από τους συναδέλφους του.

Η πρώτη μετά θάνατον βιογραφία του Blake εμφανίζεται τον Οκτώβριο του 1828, ένα μόλις χρόνο μετά το θάνατό του. Περιλαμβάνεται στο *Nollekens and his Times:comprehending a Life of that Celebrated Sculptor; and memoirs of several Contemporary Artists, from the time of Roubiliac, Hogarth and Reynolds, to that of Fuseli, Flaxman and Blake* του John Thomas Smith.[14] Σύμφωνα με τον Smith ο Blake υπήρξε ένας καλλιτέχνης και διανοούμενος που ξέφυγε κατά πολύ από τον τρόπο σκέψης της εποχής του με αποτέλεσμα να θεωρηθεί αδίκως από ορισμένους ανισόρροπος ή τρελός. Ο συγγραφέας επικεντρώνεται

[7] Το άρθρο περιλαμβάνεται τόσο στην πρωτότυπη μορφή του όσο και σε νεότερη αγγλική μετάφραση στο Bentley, *B.R.*, σσ. 573-593.

[8] Bentley, *B.R.,* σ. 594.

[9] Bentley, *B.R.*, σ. 597.

[10] Bentley, *B.R.*, σ. 598. ερμηνεύω την αγγλική μετάφραση βάσει του γερμανικού πρωτότυπου.

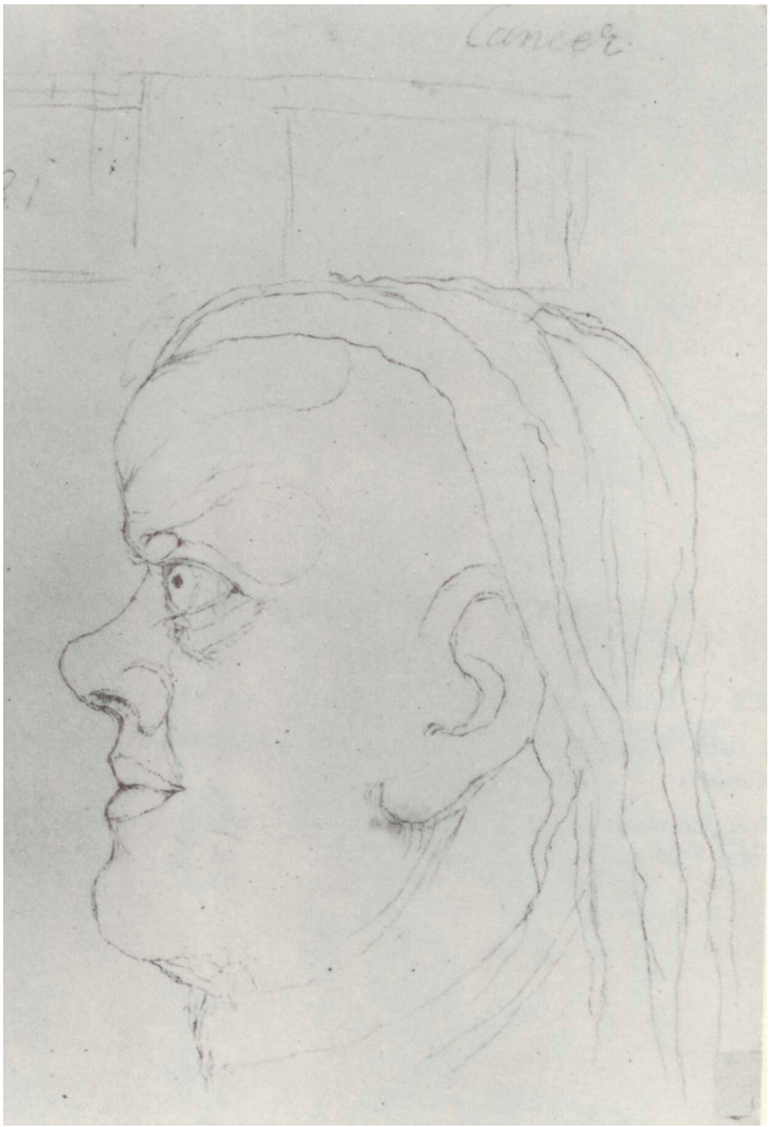
[11] Bentley, *B.R.*, σ. 603.

[12] "William Blake: The Illustrator of The Grave, and c." *Literary Gazette,* 18 Aug 1827, pp. 540-1. Στο Bentley*, B.R.*, σσ. 465-67

[13] "William Blake", *Literary Chronicle And Weekly Review,* 1 Sept 1827, pp. 557-8. Στο Bentley. *B.R.*, σσ. 468-70.

[14] Οι σελίδες που σχετίζονται με τον Blake βρίσκονται στον δεύτερο τόμο της βιογραφίας του Smith, σσ. 454-88. Παρατίθενται στο Bentley, *B.R.*, σσ. 604-26.

[15] Bentley, *B.R.*, σ. 480.
[16] Bentley, *B.R.*, σ. 607.



πρωτίστως στο ενδιαφέρον που παρουσιάζει κατά τη γνώμη του το εικαστικό του έργο, ενώ οι όποιες αναφορές στην ποίηση του γίνονται για να δείξουν το εύρος των χαρισμάτων του. Ο Smith, ο οποίος γνώριζε προσωπικά τον Blake, δεν επιχειρεί να τον «αγιογραφήσει» ούτε φαίνεται να συμμερίζεται την άποψη των μαθητών του ότι «ήταν η μεγαλύτερη ιδιοφυία στην τέχνη των μοντέρνων καιρών».[15] Δείχνει ωστόσο μεγάλη εκτίμηση για το έργο του και επιμένει στη αυθεντικότητα των συλλήψεών του: «Στην επιλογή των θεμάτων του και στα εικαστικά του σχέδια, ίσως κανένας άνθρωπος δεν είχε μεγαλύτερες αξιώσεις για πρωτοτυπία ή σχεδίασε ποτέ με πιο πιστή προσήλωση στη δική του αντίληψη».[16] Ο Smith δηλώνει επίσης ότι ο Blake, παρόλο που συχνά επικαλούνταν την ομορφιά παλαιότερων έργων όπως εκείνων του Durer και του Marc Antonio, δεν δανείστηκε από αυτούς ούτε μια ιδέα, αλλά και ούτε επηρεάστηκε από τους τρόπους ζωγραφικής που ήταν της μόδας την εποχή του.

Όσον αφορά την οράματα που έβλεπε ο Blake, ο Smith τα αντιμετωπίζει σαν μια ιδιαίτερη διανοητική ικανότητα που σχετίζεται με το καλλιτεχνικό του έργο. Ο Blake κατά τη γνώμη του: «…ήταν υπέρτατα προικισμένος με τη δύναμη

49.
Κεφάλι του καρκίνου
Αυτοπροσωπογραφία;
1820;

να αποσυνδέει όλες τις άλλες σκέψεις από το μυαλό του όταν ήθελε να επιδοθεί στη σκέψη ενός ιδιαίτερου θέματος. Και τόσο σταθερά πίστευε, μέσω αυτής της αφαιρετικής δύναμης, ότι τα αντικείμενα των συνθέσεών του βρίσκονταν μπροστά στο μάτι του νου του, ώστε συχνά νόμιζε ότι αυτά του μιλούσαν». Ο Smith εξαίρει επίσης ως απόλυτα αυθεντική και πρωτότυπη τη χαρακτική μέθοδο του Blake όπου το οξύ έτρωγε την καθαρή επιφάνεια του χαλκού «αφήνοντας τις σχεδιασμένες γραμμές των θεμάτων του και τις αξίες του σαν στερεοτυπία(as stereotype)».[17] Κατά τη γνώμη του, το ταλέντο του Blake δεν φαίνεται στα χαρακτικά που έκανε από σχέδια άλλων καλλιτεχνών, αλλά στα χαρακτικά της δικής του σύλληψης, τα οποία «ο άνθρωπος με αληθινό αίσθημα οφείλει πάντα να θαυμάζει».[18] Ατυχώς όμως «το αμύητο μάτι» ήταν ανίκανο να κατανοήσει την ποιότητα των έργων του Blake, καθώς «οι εξωτερικεύσεις των αισθημάτων του δεν μπορούσαν να γίνουν γενικά αντιληπτές».[19] Έτσι, κρίνει εν μέρει δικαιολογημένους τους βιβλιοπώλες που δεν προχωρούσαν σε εκδόσεις των έργων του, αφού ήταν βέβαιο πως δεν θα τους απέφεραν έσοδα. Αντίθετα θεωρεί πως οι ειδήμονες εκτιμούν το έργο του Blake, γεγονός που κατά τη γνώμη του επιβεβαιώνεται από τον εξαιρετικά ευνοϊκό τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίστηκε η εικονογραφημένη έκδοση του *Book of Job* από καθηγητές της Βασιλικής Ακαδημίας όπως οι Sir Thomas Lawrence, Bailey, Westmacott, Chantrey, Philips, Arnald και άλλοι διαπρεπείς καλλιτέχνες.[20] Ο Smith ελπίζει πως ο λανθασμένος τρόπος αντιμετώπισης του εικαστικού έργου του Blake από το ευρύ κοινό θα μεταβληθεί στο απώτερο μέλλον και θα επαληθευτούν οι προβλέψεις των Fuseli και Flaxman ότι «θα έρθει ο καιρός που τα καλύτερα έργα του Blake θα αναζητούνται και θα θησαυρίζονται στα χαρτοφυλάκια ευφυών ανθρώπων, όπως εκείνα του Michelangelo σήμερα».[21]

Το 1830, δημοσιεύεται μια ακόμα βιογραφία του Blake από τον Allan Cunningham στο δεύτερο τόμο της σειράς *Βίοι των διαπρεπεστέρων βρετανών ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων*.[22] Σε αντίθεση με τον Smith, ο Cunningham εστιάζει κυρίως στον σχιζοφρενικό κατ' αυτόν χαρακτήρα του Blake και στα οράματα που έβλεπε, τονίζοντας ότι το βιογραφικό του σημείωμα γι' αυτόν θα ήταν περισσότερο «η ιστορία ενός τρελού παρά ο βίος μιας ιδιοφυΐας αν κάποια έργα του δεν ήταν άξια κάθε εποχής ή έθνους».[23] Σε αυτά περιλαμβάνει το *Βιβλίο του Ιώβ* του οποίου τα χαρακτικά θεωρεί σπάνιας ομορφιάς και ιδιαιτερότητας και τα *Τραγούδια της Αθωότητας και της Πείρας* τα οποία αποτιμά ως «έργο αυθεντικό και φυσικό, με μεγάλη αξία τόσο στην ποίηση όσο και στη ζωγραφική».[24] Παρόλο που παραθέτει ολόκληρα ποιήματα από τη συλλογή, δίνει μεγαλύτερη σημασία στη ζωγραφική με την οποία το κείμενο διαπλέκεται: «Κάθε σκηνή έχει την ποιητική της συνοδεία, περίεργα συνυφασμένη με την ομάδα(των μορφών) ή το τοπίο, και διαμορφώνει από την ομορφιά του χρώματος και τη νοστιμιά των σχεδιασμάτων, μια πιστή εικόνα του εαυτού της. Αυτά τα σχέδια είναι γενικά υψηλής ποίησης: πιο συγγενικά με τον Παράδεισο παρά με τη γη – ένα είδος πνευματικών αφαιρέσεων που δείχνουν έναν καλύτερο κόσμο και μια πληρέστερη ευτυχία απ' όσο οι θνητοί απολαμβάνουν».[25] Την έμφαση που δίνει στην εικαστική ποιότητα των εικόνων τη δικαιολογεί και με το γεγονός ότι η ποιητική αυτή συλλογή, όπως και *Οι πύλες του Παραδείσου*, έχουν γίνει «δημοφιλείς ανάμεσα στους συλλέκτες χαρακτικών» για τους οποίους θεωρεί φυσικό να προορίζονται.[26]

Σε γενικές γραμμές ο Cunningham πιστεύει ότι το κείμενο των εικονογραφημένων χειρογράφων οφείλει να συνδέεται νοηματικά με τις εικόνες. Έτσι, όσον αφορά το *Ιερουσαλήμ* ενώ θεωρεί ότι πολλές από τις ζωγραφισμένες φιγούρες «μπορούν να θεωρηθούν αντάξιες του Michelangelo», το απορρίπτει

[17] Bentley, *B.R.*, σ. 622.

[18] Bentley, *B.R.*, σ. 616.

[19] Bentley, *B.R.*, σ. 617.

[20] Bentley, *B.R.*, σ. 617-18. Ο ισχυρισμός του Smith αληθεύει καθώς όπως προκύπτει από τον κατάλογο πωλήσεων του Blake, οι τέσσερις πρώτοι είχαν αγοράσει αντίτυπα του έργου.

[21] Bentley, *B.R.*, σ. 616.

[22] Allan Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors and Architects*, 6 vols (London: John Murray, 1830), II, 140-79; Second Edition (1830), II, 143-88. Στο Bentley, *B.R.* σ. 62-60.

[23] Bentley, *B.R.*, σ. 651-2.

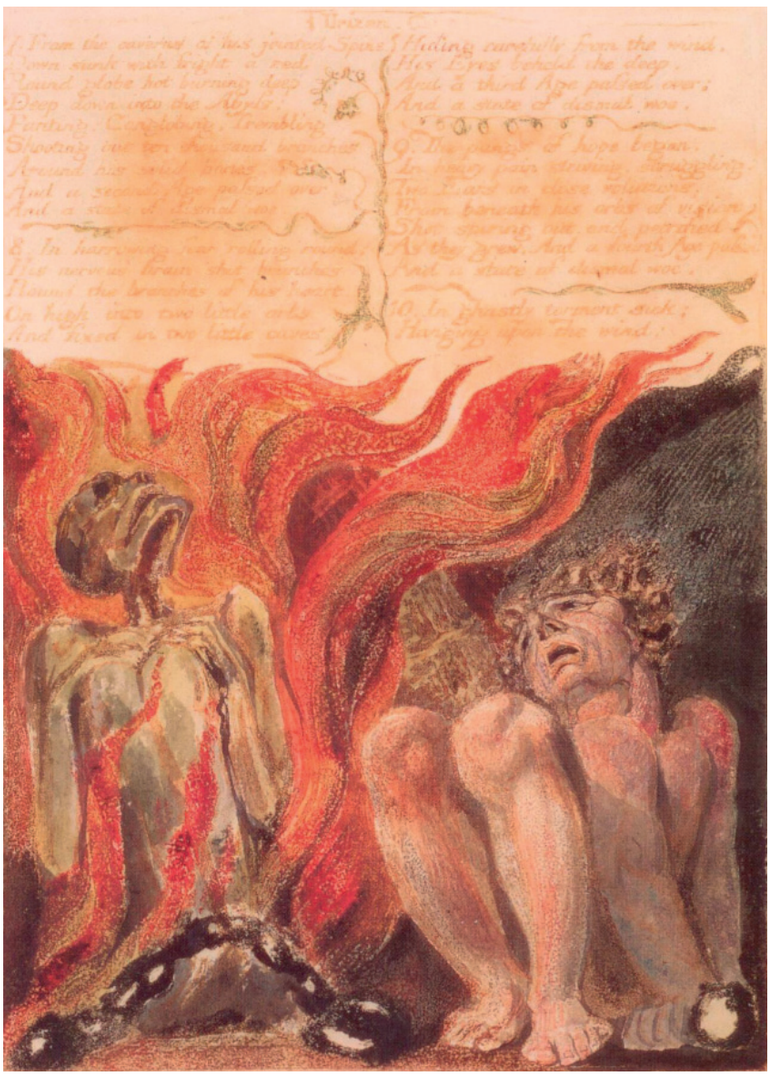
[24] Bentley, *B.R.*, σ. 633 και 653.

[25] Bentley, *B.R.*, σ. 634.

[26] Bentley, *B.R.*, σ. 637.

συνολικά λόγω της σκοτεινότητας του νοήματος: «Γυρνάς τη μία εικόνα μετά την άλλη και διαβάζεις μότο έπειτα από μότο με την ελπίδα να ξεφύγεις από τη σκοτεινότητα και να έρθεις στο φως. Αλλά το πρώτο (φύλλο) θα μπορούσε να ιδωθεί εξίσου ως τελευταίο. Το όλο μοιάζει σαν αίνιγμα(...)».[27] Όσο για το *Βιβλίο του Urizen*, εκφράζει τον αποτροπιασμό του. Βρίσκει το έργο ακατανόητο, υπαγορευμένο αναμφίβολα από ένα «σκοτεινό πνεύμα». Οι εικοσιεφτά σκηνές του, αποτέλεσμα πολλών οραμάτων, συνοδευμένες από «ένα παράδοξο είδος πρόζας» και σκόρπιες «άγριες ρίμες», αφήνουν στο νου «μια δυνατή, σκοτεινή, αν και αόριστη και απερίγραπτη, εντύπωση» σε σημείο που «είναι λίγο φοβιστικό να το κοιτάξεις».[28]

Ο Cunningham τοποθετεί σε χαμηλό επίπεδο και τους πίνακες του Blake. Έχοντας επισκεφτεί την έκθεση του 1809, με τα έργα του που είχαν αναγγελθεί ως «πνευματικής και πολιτικής φύσης», επισημαίνει ότι «τα πνευματικά έργα και τα πολιτικά αισθήματα του Blake δεν μοιάζουν με κανενός άλλου ανθρώπου» και κρίνει ως αποτυχημένο έργο ακόμα και το «Προσκυνητές του Καντέρμπουρυ» που είχε προκαλέσει μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Στρέφεται έπειτα στο κείμενο του *Καταλόγου Περιγραφής των Εικόνων* το οποίο αποκαλεί «άγρια σύλληψη, ξέχειλη από τις παραξενιές και τα όνειρα του συγγραφέα».[29] Παραθέτει μάλιστα από το



50.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen.
10η σελίδα.
1794

[27] Bentley, *B.R.*, σ. 641-2.
[28] Bentley, *B.R.*, σ. 637-8.
[29] Bentley, *B.R.*, σ. 644.

κείμενο εκτενή αποσπάσματα σχολιάζοντάς τα ειρωνικά. Κατά την άποψή του, η απόρριψη καλλιτεχνών όπως οι Rubens, Tiziano και Correggio σημαίνουν αποκλειστικά ότι «ο Blake ήταν στοιχειωμένος από τις εξοχότητες των έργων άλλων ανθρώπων, και, βρίσκοντας τον εαυτό του ανάξιο να ανταγωνιστεί τα απαλά και λαμπερά χρώματα και τα μοναδικά εφέ φωτός και σκιάς κάποιων μεγάλων δασκάλων» επέλεξε αναγκαστικά να προσφύγει στη μελέτη άλλων, όχι λιγότερο διαπρεπών, «που συνέβη να έχουν επιδείξει τη δύναμή τους στο περίγραμμα».[30]

Σύμφωνα με τον Cunningham ο Blake ζούσε σε ένα είδος «ονειρώδους αφαίρεσης»[31] που χαρακτηρίζει και το έργο του. Τα οράματα είχαν «μια οπτική επιρροή στο νου του» που σχετίζονταν με τη ζωγραφική: «Ενδίδοντας συχνά σε αυτές τις φαντασιώσεις άρχισε βαθμιαία να πιστεύει στην πραγματικότητα αυτού που η ονειρική φαντασία (fancy) του ζωγράφιζε – οι απεικονισμένες μορφές που συνωθούνταν μπροστά στα μάτια του, αποκτούσαν στο νου του τη σταθερότητα θετικών αποκαλύψεων και εκλάμβανε τις ζωηρές μορφές τις οποίες η επαγγελματική του φαντασία (imagination) σχημάτιζε για ποιητές, ήρωες και ηγεμόνες της παλαιάς εποχής. Ανάμεσα στους φίλους του τολμούσε να ανακοινώνει δια μακρών ότι τα σχέδια πάνω στα οποία εργαζόταν, δεν προέρχονταν από το δικό του μυαλό, αλλά αντιγράφονταν από μεγάλα έργα που του αποκαλύπτονταν σε οράματα».[32]

Το 1832 γράφεται μια ακόμα βιογραφία του Blake από το μαθητή του Frederic Tatham, η οποία παρέμεινε όμως χειρόγραφη. Δημοσιεύτηκε για πρώτη από τον Bentley στα *Blake Records,*[33] ο οποίος επισημαίνει ότι ο Tatham όχι μόνο είχε ζήσει κοντά στον δάσκαλό του και, μετά το θάνατό του, φιλοξενήσει τη σύζυγό του Catherine από την οποία πήρε πρόσθετες πληροφορίες, αλλά και πιθανότατα στο κείμενό του ενσωμάτωσε στοιχεία από σημειώματα με αναμνήσεις που του είχαν παραδώσει τέσσερις άλλοι φίλοι του Blake.

Όπως και οι προηγούμενοι βιογράφοι, ο Tatham επικεντρώνεται κυρίως στην εικαστική παραγωγή του Blake. Δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην εμπειρία και τις εντυπώσεις που ο δάσκαλός του αποκόμισε ως νεαρός σπουδαστής όταν αντέγραψε τα γλυπτά στο Αβαείο του Westminster, θεωρώντας ότι υπήρξαν καθοριστικές: «Ο νους του έγινε πιο απλός (his mind being simplified) από τις γοτθικές μορφές και η φαντασία του διαποτίστηκε με το χλωμό ημίφως των παλαιότερων εποχών».[34] Έκτοτε άρχισε, σύμφωνα με τον Tatham, το ενδιαφέρον του Blake για την αγγλική αρχαιότητα, σύμβολα της οποίας χρησιμοποίησε ιδιαίτερα στα φόντα των έργων του, διανθίζοντάς τα με δικές του επινοήσεις. Επισημαίνει την αγάπη του δασκάλου του για την ιταλική ζωγραφική του 14ου και 15ου αιώνα στις «υψηλές συνθέσεις» της οποίας υπερίσχυε «η πραγματική ενέργεια του νου» έναντι της τεχνικής δεξιοτεχνίας στη χρήση των μέσων. Εξαίρει την επίπονη προσπάθειά του να δημιουργήσει «σπουδαία έργα σαν κάθε αρχαίο ζωγράφο» επισημαίνοντας ότι οι πίνακές του «έχουν μια απαράμιλλη τρυφερή λαμπρότητα» αλλά ότι «ως επί το πλείστον δεν είναι πολύ βαθείς».[35] Αναφέρεται επίσης στην εμμονή του Blake να διατηρήσει τα χρώματά του λαμπερά και τα περιγράμματα των μορφών καθαρά, καθώς και στον ισχυρισμό του ότι το μέσο του λαδιού σβήνει τις γραμμές και νοθεύει την καθαρότητα των χρωμάτων.[36] Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι το λάδι ήταν το αποκλειστικό μέσο με το οποίο εκείνη την εποχή ζωγραφιζόταν ο προετοιμασμένος καμβάς των φορητών έργων καθώς το θεωρούσαν το πιο κατάλληλο μέσο για την απόδοση της πραγματικότητας. Η πλαστικότητά του και οι διαφορετικές τεχνικές με τις οποίες μπορούσε να δουλευτεί επέτρεπε στους καλλιτέχνες ανάλογα με τον τρόπο

[30] Bentley, *B.R.*, σ. 648.
[31] Bentley, *B.R.*, σ. 635.
[32] Bentley, *B.R.*, σ. 636.
[33] Bentley, *B.R.*, σ. 663-91.
[34] Bentley, *B.R.*, σ. 667.
[35] Bentley, *B.R.*, σ. 671. Ο Tatham εννοεί ότι δεν έχουν χωρικό βάθος.
[36] Bentley, *B.R.*, σ. 669.

εργασίας τους μεγαλύτερη ελευθερία, ταχύτητα στην εκτέλεση, δυνατότητα διορθώσεων και πολλαπλούς τρόπους επεξεργασίας. Παρόλα αυτά με τη χρήση της ελαιογραφίας η αρχική σχεδίαση αλλοιώνεται και η χρωματική καθαρότητα (το ενιαίο τοπικό χρώμα) επιτυγχάνεται με δυσκολία. Από αυτή την άποψη, η απόρριψη του μέσου από τον Blake είναι, εν μέρει, δικαιολογημένη.

Όσον αφορά τις φαντασιακές «αναπαραστάσεις» του Blake, ο Tatham γράφει: «Πάντα ισχυριζόταν ότι είχε τη δύναμη του να φέρνει τη Φαντασία του μπροστά στο Μάτι του νου του, τόσο πλήρως οργανωμένη και τέλεια σχηματισμένη και Προφανή, ώστε επέμενε, ότι όταν αντέγραφε το όραμα (όπως το αποκαλούσε) πάνω στη χαρακτική πλάκα ή τον καμβά, δεν μπορούσε να Λαθέψει και ότι λάθος ή ελάττωμα μπορούσε μόνο να προκύψει από την αποχώρηση ή την ατελή περιγραφή αυτής της άυλης σκηνής».[37] Και παρακάτω: «Τα οράματα αυτά του Blake φαίνεται πως ήταν πιο κοντά σε κατοικημένες φαντασίες και σε προσωποποιημένες σκέψεις». Τονίζει ότι ο Blake δεν ήταν το μόνο άτομο που είχε αυτό το χάρισμα και ότι τέτοιου είδους οράματα δεν πρέπει κατά κανένα τρόπο να συγκρίνονται με εκείνα των πραγματικά τρελών.[38] Διατηρεί κάποιες επιφυλάξεις για τους ισχυρισμούς του Blake ότι συνομιλούσε με τις μορφές που έβλεπε, αλλά δηλώνει πεπεισμένος ότι όντως τις έβλεπε. Για τον Tatham, απόδειξη της αυθεντικότητας των οραμάτων του Blake αποτελούν οι μορφολογικές ιδιαιτερότητες των έργων του. Στρεφόμενος στα σχέδια της *Ιερουσαλήμ* υποστηρίζει πως «δεν είναι μόνο νέα στη μέθοδο και στον τρόπο που έχουν γίνει αλλά κυρίως νέα στο είδος και την προέλευση.(..) Οι συνδυασμοί είναι χιμαιρικοί, οι φόρμες ασυνήθιστες, οι Επινοήσεις αφηρημένες,(..)». Σε αντίθεση με το ποίημα το οποίο βρίσκει «όχι μόνο δυσνόητο αλλά σχεδόν γελοίο σύμφωνα με τους συνηθισμένους κανόνες της κριτικής, καθώς είναι τελείως ετερογενές», «τα σχέδια εμπεριέχουν μερικές από τις πιο υπέροχες Ιδέες, μερικές από τις πιο υψηλές σκέψεις, κάποιες από τις πιο ευγενείς συλλήψεις για τις οποίες είναι ικανός ο νους ενός ανθρώπου».[39]

Είναι χαρακτηριστικό ότι όσον αφορά την ποίηση του Blake, με εξαίρεση κάποια αποσπάσματα από τα *Ποιητικά Σχεδιάσματα* και τα *Τραγούδια της Αθωότητας και της Πείρας* τα οποία εγκωμιάζει, ο Tatham θεωρεί ότι στο μεγαλύτερο μέρος της «στερείται νοημοσύνης» και διερωτάται γιατί απ' όλα όσα έγραψε, ο Blake επέλεξε να δημοσιεύσει τα πιο μυστηριώδη.[40]

Κοινό στοιχείο και των τριών αυτών βιογραφιών του Blake που γράφτηκαν στο αμέσως επόμενο από το θάνατό του διάστημα αποτελεί το γεγονός ότι, ανεξάρτητα από τις διαφορετικές αξιολογικές κρίσεις που εκφέρουν οι συγγραφείς για την ποιότητα του έργου του, δίνουν σαφώς μεγαλύτερη σημασία στην εικαστική παρά στην ποιητική του παραγωγή. Φαίνεται άλλωστε πως και ο ίδιος μάλλον στην πρώτη παρά στη δεύτερη στήριξε τη φιλοδοξία του για υστεροφημία. Σε γράμμα του στον συλλέκτη Dawson Turner (9 Ιουνίου του 1818), ο Blake υποστηρίζει ότι τα λίγα αντίτυπα που έχει πουλήσει από τα δώδεκα μεγάλου μεγέθους χαρακτικά τα οποία δεν συνοδεύονται από κείμενο, είναι αρκετά για να του εξασφαλίσουν **«μεγάλη φήμη ως καλλιτέχνη, κάτι που ήταν το κύριο πράγμα στο οποίο σκόπευα».**[41] Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι και οι τρεις συγγραφείς, όσο και αν διαφοροποιούνται στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν τα οράματα που ισχυριζόταν πως έβλεπε ο Blake, τα συσχετίζουν άμεσα με την επαγγελματική του δραστηριότητα ως ζωγράφου και χαράκτη. Τα οράματα αυτά που έρχονταν «μπροστά στο μάτι του νου του» φέρονται να υπαγορεύουν όχι μόνο τα θέματά του αλλά κυρίως το στυλ με το οποίο αυτά μορφοποιούνται στο χαρτί ή το τελάρο.

[37] Bentley, *B.R.*, σ. 673.

[38] Bentley, *B.R.*, σ. 674. Με περίπου ανάλογο τρόπο αντιμετωπίζουν τη φύση των οραμάτων του Blake και οι υπόλοιποι μαθητές του. Ο Palmer σε συνέντευξή του στον J.C. Strange, τον Μάιο του 1859, ισχυρίζεται ότι ο Blake έβλεπε τα οράματα «σαν πραγματικά αντικείμενα με το εξωτερικό του μάτι και ως τέτοια τα ζωγράφιζε». Επισημαίνει ότι τα οράματα αυτά «δεν ήταν σαν αυτά των φαντασμάτων ή των παράξενων εμφανίσεων» και δίνει έμφαση στην πρακτική του Blake «να δίνει απίστευτες εξηγήσεις χάριν υπερβολής» όταν κάποιοι τον χλεύαζαν γι' αυτή του την ικανότητα. Βλ. Bentley, *B.R.*, σ. 729. Ο Linnell επίσης, για τον οποίο ο Blake δεν ήταν τρελός αλλά απόλυτα λογικός καθώς έδινε «επαρκώς ορθολογικές εξηγήσεις» ακόμα και για τις πιο ακραίες παραδοξολογίες του, υποστηρίζει όσον αφορά τα οράματα, πως ο Blake «ισχυριζόταν ότι κατείχε κάποιες δυνάμεις απλώς περισσότερες απ' αυτές που έχουν άλλοι άνθρωποι» τις οποίες είχαν απωλέσει λόγω της αγάπης τους «για μάταιες επιδιώξεις». Bentley (2001), σ. 367.

[39] Bentley, *B.R.*, σ. 674-5.

[40] Bentley, *B.R.*, σ. 686.

[41] Erd. 771. Βλ. επίσης Bentley (2001), σσ. 360-1.

Ταυτόχρονα όμως και το «στυλ» των οραμάτων του παρουσιάζεται επηρεασμένο από τα καλλιτεχνικά του πρότυπα και τις νοητικές συλλήψεις των καλλιτεχνών τους οποίους θαύμαζε.

Όλες οι αναφορές υποδεικνύουν ότι για τον Blake η φαντασία δεν λειτουργεί αυθύπαρκτα, αλλά σχετίζεται με τα έργα τέχνης και την πραγματικότητα που αυτά αναπαριστούν. Οι σχέσεις όμως των έργων τέχνης με την πραγματικότητα αντιμετωπίζονταν με σαφώς διαφορετικούς όρους εκείνη την εποχή απ' ό,τι σήμερα. Τούτο είναι εμφανές στον τρόπο που αντιδράει ο Blake στην *V Ομιλία* του Reynolds όταν ο τελευταίος μιλάει για τη σχέση της τέχνης των Michelangelo και Rafael με τη φαντασία. Σύμφωνα με τον Reynolds: «ο Raphael είχε περισσότερο γούστο (taste) και φαντασία (fancy) και ο Michelangelo πιο πολύ ιδιοφυία και φαντασία (imagination)». Ο Reynolds χρησιμοποιεί τον όρο "imagination" σχετίζοντάς τον με την «ποιητική έμπνευση» «τον έντονο χαρακτήρα», «τις υπέροχες ιδέες» που «έχουν προκύψει αποκλειστικά από το μυαλό» του Michelangelo. Αντίθετα ο όρος "fancy" που χρησιμοποιείται για να περιγράψει το έργο του Raphael σχετίζεται με το ότι ο τελευταίος χρησιμοποιεί την εξωτερική πραγματικότητα οργανώνοντάς την σε μια δική του «δομή» χωρίς να προσφεύγει αποκλειστικά στο μυαλό του όπως ο Michelangelo. Ο Blake χαρακτηρίζει «ανοησίες» τα σχόλια του Reynolds, καθώς για τον ίδιο τα έργα του Raphael όπως και αυτά του Michelangelo δεν αναφέρονται στην εξωτερική πραγματικότητα.[42]

Ο Blake φέρεται να τροφοδοτεί τη φαντασία του παρατηρώντας και αντιγράφοντας με κάθε λεπτομέρεια γοτθικά μνημεία, πράγμα που σημαίνει ότι προσπαθούσε ως ένα βαθμό να οικειοποιηθεί έναν συγκεκριμένο εικαστικό κώδικα. Η φαντασία του επομένως ήταν σαφώς διαφορετική από εκείνη ενός ποιητή, καθώς δεν αναφερόταν μόνο στην πραγματικότητα, αλλά στις εκδοχές της πραγματικότητας που απεικονίζουν τα έργα τέχνης διαφορετικών εποχών. Άλλωστε η μη αποδοχή του Blake από το μεγαλύτερο μέρος του φιλότεχνου κοινού δεν οφείλεται στη χρήση φαντασίας στα έργα του αλλά στον εικαστικό τρόπο με τον οποίο αυτή αποτυπώνεται σε αυτά. Σε άρθρο εκείνης της εποχής που αφορά τη χρήση της φαντασίας στις εικαστικές τέχνες, ο συγγραφέας του W.M. Glenning εγκωμιάζει τον Fuseli ως τον μόνο καλλιτέχνη που κάνει πραγματικά «ευφάνταστα» (imaginative) έργα υποστηρίζοντας ότι και ο Blake έχει φαντασία αλλά τη χρησιμοποιεί ανορθολογικά: «Ο Blake διέθετε επίσης μια ισχυρή φαντασία. Αλλά όπως συνέβαινε με τη φαντασία των ανθρώπων στις απαρχές του κόσμου, επηρεαζόταν πολύ λιγότερο από τη λογική. Κατά συνέπεια οι άλλοι άνθρωποι δεν μπορούσαν να την κατανοήσουν επαρκώς».[43]

Η προσεκτική εξέταση του αρχειακού υλικού που έχει συγκεντρώσει ο Bentley (γράμματα, αναφορές στον τύπο, αναμνήσεις άλλων καλλιτεχνών, αγοραστών κλπ.), δείχνει ότι τα εικαστικά έργα του Blake δεν επικρίνονταν για τον οραματικό τους χαρακτήρα, ούτε για τις περίεργες σκηνές που αναπαριστούσαν, αλλά για τον ακραίο τρόπο με τον οποίο ήταν εκτελεσμένα, έναν τρόπο που επανειλημμένα χαρακτηρίζεται «παράλογος» (extravagant) και «άγριος» (wild).[44] Άλλωστε, ακόμα και για τους θαυμαστές του οι εικόνες του ήταν ταυτόχρονα «τρομακτικές, άκρως δυσάρεστες και θαυμάσιες (terrible, awful, and wonderful)».[45] Ο χαρακτήρας του καλλιτεχνικού έργου του Blake και οι αιτίες της αμφίθυμης υποδοχής του μπορούν κάλλιστα να συνοψιστούν στο ακόλουθο απόσπασμα που είχε γράψει ο Fuseli στον εγκωμιαστικό πρόλογο του *The Grave*: «Η επινόηση του δημιουργού (..) και η εκτέλεση του καλλιτέχνη αξιώνουν εξίσου εκτίμηση, μερικές φορές προκαλούν θαυμασμό και όχι σπάνια τους φόβους μας,

[42] Βλ. Wark (ed.) Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, σ. 83-4. Αξίζει επίσης να αναφέρουμε ότι στο άρθρο του W. M. Glenning "Fancy and Imagination" (1833), στο οποίο αναφέρομαι στη συνέχεια, οι Blake και Fuseli διαθέτουν "imagination" ενώ οι σαφώς πιο «νατουραλιστές» ζωγράφοι Reynolds και West διαθέτουν "fancy".

[43] W.M. Glenning, *"Art and Imagination"*, Arnold's Library of Fine Arts, NS, I (March 1833), σ. 372. Παρατίθεται Bentley, *B.R.*, σ. 555.

[44] Βλέπε σχετικά Bentey (2001), σ. 300, 301, 307, 332, 351, 364.

[45] Ο χαρακτηρισμός είναι του Edward FitzGerald. Στο Bentley (2001), σ. 400.

όταν τον βλέπουμε να παίζει στο άκρο όριο της νόμιμης επινόησης (on the verge of legitimate invention). Αλλά την αγριότητα (wildness), τόσο γραφική καθαυτήν, τόσο συχνά απελευθερωμένη (redeemed) από το γούστο, την απλότητα και την κομψότητα, ποιο παιδί της φαντασίας (fancy), ποιος καλλιτέχνης θα επιθυμούσε να την αποποιηθεί»;[46]

2. Από τον ύστερο 19ο στον 20ο αιώνα: η «ανακάλυψη του Blake.

Όπως και στα χρόνια αμέσως μετά τον θάνατό του, έτσι και στις επόμενες τρεις δεκαετίες είναι η εικαστική παρά η λογοτεχνική παραγωγή του Blake που εξακολουθεί να προσελκύει την προσοχή και τον θαυμασμό μιας έστω και περιορισμένης μερίδας του φιλότεχνου κοινού, συλλεκτών και προπάντων, καλλιτεχνών. Είναι χαρακτηριστικό ότι μόνο ένα ανώνυμο άρθρο δημοσιευμένο το 1830 αντιμετωπίζει την ποίηση του Blake ως ισάξια με τη ζωγραφική του θεωρώντας ότι αποτελούν μέρη του ίδιου «συστήματος». Ο συγγραφέας εγκωμιάζει τόσο την ποίηση όσο και τη ζωγραφική του υποστηρίζοντας ότι αν ο Blake είχε ζήσει στη Γερμανία θα είχε τύχει μεγαλύτερης αποδοχής, απ' ό,τι στην Αγγλία όπου «δίνεται τόσο μικρή σημασία στα προϊόντα του νου και τόση σημασία στη φυσική γνώση».[47]

Στο συνεχιζόμενο ενδιαφέρον για τη ζωγραφική και τη χαρακτική του Blake συμβάλλουν οι αλλεπάλληλες επανεκδόσεις των βιογραφιών του Cunningham,[48] αλλά και οι καλλιτεχνική καριέρα των μαθητών του (Palmer, Linnel και Richmond) οι οποίοι συνεχίζουν να μιλούν με εκτίμηση για τον δάσκαλό τους. Τη δεκαετία του 1850 μάλιστα η ζωγραφική και τα εικονογραφημένα χειρόγραφα του Blake θα προκαλέσουν το ενδιαφέρον των Προραφαηλιτών, ιδιαίτερα του Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Ο Rossetti δεν επηρεάστηκε ζωγραφικά από τον Blake. Τον θεωρούσε όμως ιδιοφυή, εκτιμούσε το έργο του, διατηρούσε μάλιστα στην κατοχή του ένα τετράδιο με σχέδια του,[49] και έβλεπε σ' αυτόν έναν πρόδρομο των δικών του αντιλήψεων για την τέχνη. Προέτρεψε μάλιστα έναν άλλο θαυμαστή και συλλέκτη έργων του Blake, τον John Clark Strange, να συγγράψει μια βιογραφία του. Ο Strange αποδέχτηκε την πρόκληση και ασχολήθηκε αρκετά χρόνια με τη συγκέντρωση υλικού γύρω από τη ζωή και το έργο του Blake. Το υλικό αυτό παρέμεινε όμως αδημοσίευτο, καθώς τον πρόλαβε η έκδοση το 1863 ενός παρόμοιου πονήματος: του *Life of William Blake,"Pictor Ignotus"*[50] από τον Alexander Gilchrist. Πρόκειται για μία βιογραφία επηρεασμένη από τα παλαιότερα κείμενα που είχαν γραφτεί για τον Blake και η μεγαλύτερη συμβολή της αφορά την αρκετά αξιόπιστη έρευνα γύρω από τις μαρτυρίες ανθρώπων που τον γνώριζαν προσωπικά και βρίσκονταν ακόμα εν ζωή, οι οποίοι όμως συχνά δεν κατανομάζονται.

Η έκδοση της βιογραφίας του Blake από τον Gilchrist θα αποβεί ιδιαίτερα σημαντική για την εξέλιξη της αντιμετώπισης του έργου του. Σε αυτήν οφείλεται το ενδιαφέρον που αρχίζουν να δείχνουν οι διανοούμενοι της βικτωριανής περιόδου αρχικά για τις ιδιόμορφες απόψεις του και για μέρος του ποιητικού του έργου. Ανάμεσά τους ο A. C. Swinburne, ποιητής και θεωρητικός των κριτικών θέσεων που αποκαλούμε «αισθητισμό» ή δόγμα «της τέχνης για την τέχνη». Η περίπτωση του Blake, ο οποίος συχνά στα ποιήματά του επιτίθεται βίαια εναντίον της επίσημης θρησκείας και της ψευδεπίγραφης φιλανθρωπίας που τη

[46] Στο Bentley (2001), σ. 280-1. Αξίζει να προσθέσουμε ότι, σε σημείωση του κειμένου του ο Fuseli (όπως και ο Cunningham στη βιογραφία του) αποκαλεί τα σχέδια του Blake ποίηση: «Αυτά τα σχέδια, αποσπασμένα από το έργο που κοσμούν, σχηματίζουν από μόνα τους ένα πιο ενδιαφέρον ποίημα (poem) ». Θα ήταν σκόπιμο να αναρωτηθεί κανείς αν και ο Blake όταν μιλάει για ποίηση (συχνά μάλιστα με εικαστικούς όρους), συμπεριλαμβάνει κάποιες φορές και τις εικόνες που συνοδεύουν τις ποιητικές του συνθέσεις.

[47] "The Inventions of William Blake, Painter and Poet", *The London University Magazine*, (March 1830), σ. 318-23. Στο Bentley, *B.R.*, σ. 510-17.

[48] Το τεύχος που περιλαμβάνει τη βιογραφία του Blake περιέχει και βιογραφικά σημειώματα των West, Opie, Bird, Morland και Fuseli.

[49] Το τετράδιο αυτό βρίσκεται σήμερα στον τομέα χειρογράφων της Βρετανικής Βιβλιοθήκης.

[50] Gilchrist, Alexander. *The Life of William Blake, "Pictor Ignotus"*. 1863. Reprint ed. New York: Dover, 1998.

χαρακτηρίζει,[51] θα του χρησιμεύσει ως παραδειγματικό πρότυπο καλλιτεχνικής ελευθερίας αποδεσμευμένης από κάθε κοινωνικό και ηθικό καταναγκασμό. Στο εκτενές δοκίμιό του *William Blake* (1868) εκφράζει το θαυμασμό του γι' αυτόν και για την απόφασή του να λειτουργήσει με απόλυτη ελευθερία χωρίς να λαμβάνει υπόψη τις επικρατούσες συμβάσεις. Για τον Swinburne ο Blake αποτελεί έναν πνευματικό πρόγονο, έναν απόστολο της τέχνης για την τέχνη και, όχι τυχαία, χρησιμοποιεί το μεγαλύτερο μέρος του δεύτερου κεφαλαίου του για να αναπτύξει, με αφορμή τον Blake, τις δικές του απόψεις για την τέχνη και να επιτεθεί στη υποκριτική σεμνοτυφία της βικτωριανής Αγγλίας. Παρόλο που η προσέγγιση του Swinburne σε μεγάλο βαθμό απέχει από τη στάση του ίδιου του Blake,[52] η ενασχόληση μαζί του θα εδραιώσει τη φήμη του ως μεγαλοφυΐας, αποκλειστικά όμως στον χώρο της ποίησης. Σε αυτό συνέβαλε και η έκδοση των έργων του σε βιβλία με κανονικά τυπογραφικά στοιχεία που κατέστησε τα κείμενά του πιο προσιτά και πιο ευανάγνωστα, αλλά και τα αποσυνέδεσε από τις εικόνες.

Έτσι το έργο του Blake θα διαδοθεί κυρίως μέσα από τον γραπτό λόγο και, καθώς αυξάνεται η φήμη του ως ποιητή, θα επηρεάσει πολλούς βρετανούς λογοτέχνες. Ο πιο σημαντικός από αυτούς, ο ιρλανδός ποιητής, δραματουργός και κριτικός William Butler Yeats (1865-1939), που αυτοχαρακτηρίστηκε ως ο «τελευταίος ρομαντικός», έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το έργο του Blake. Νέος ακόμη επιμελήθηκε, μαζί με τον Edwin Ellis, την τρίτομη έκδοση *Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical* (1893) και έγραψε τα δοκίμια «Ο William Blake και η Φαντασία» (William Blake and the Imagination) και «Ο William Blake και η εικονογράφησή του της Θείας Κωμωδίας» (William Blake and his Illustrations to The Divine Comedy), τα οποία περιέλαβε αργότερα στη συλλογή δοκιμίων του *Ideas of Good and Evil* (1903).

Ο Yeats όχι μόνο ξεχώριζε τον Blake, όπως και τον Shelley, από τους άλλους ρομαντικούς ποιητές, αλλά και εκτιμούσε τόσο τις ιδέες του όσο και τις εικαστικές του επιδόσεις. Ο ίδιος άλλωστε ήταν γιός ζωγράφου και είχε σπουδάσει για ένα διάστημα ζωγραφική πριν αφιερωθεί στη λογοτεχνία. Γι' αυτό και τον συγκινούσε ιδιαίτερα ο τρόπος με τον οποίο ο Blake είχε κατορθώσει να συνταιριάξει τον ποιητικό λόγο και την εικόνα στα τυπωμένα από τον ίδιο βιβλία του. Από τις ιδέες του Blake τον είχε επηρεάσει περισσότερο το δόγμα τον αντιθέτων. Στο ύστερο έργο του *Ένα όραμα (A vision)* ομολογούσε: «ο νους μου ήταν γεμάτος Blake ήδη από την εφηβεία μου και έβλεπα τον κόσμο ως σύγκρουση - Φάσμα και Απορροή – και μπορούσα να διακρίνω μεταξύ αντίθεσης και άρνησης. **'Το αντίθετο είναι θετικό'**, έγραφε ο Blake, **'μια άρνηση δεν είναι αντίθεση'**».[53] Αυτό που γοήτευε προπάντων τον Yeats ήταν η αντίθεση μεταξύ Φύσης και Φαντασίας και, συνακόλουθα, μεταξύ Φύσης και Τέχνης που συχνά εξέφραζε στα γραπτά του ο Blake.[54] Ο Yeats έδωσε ιδιαίτερη σημασία στα «προφητικά έργα» στα οποία ο Blake «μιλούσε συγκεχυμένα και σκοτεινά επειδή μιλούσε για πράγματα για τα οποία η ομιλία δε μπορούσε να βρει πρότυπα στον κόσμο γύρω του», θεωρώντας τον ένα συμβολιστή «που όφειλε να επινοήσει τα σύμβολά του».[55]

Η μεγάλη εξοικείωση του Yeats με τις εικαστικές τέχνες θα τον κάνει να δείξει ενδιαφέρον τόσο για τα κείμενα του Blake για την τέχνη, από τα οποία θα παραθέσει εκτενή αποσπάσματα στο *Ideas of Good and Evil*, όσο και για την καλλιτεχνική του παραγωγή, πιστεύοντας ότι τα έργα και οι αρχές της τέχνης του διαμορφώθηκαν μετά το 1804, όταν επέστρεψε από το Felpham στο Λονδίνο. Εστιάζοντας στα, κατά τη γνώμη του, κορυφαία του έργα, τις εικονογραφήσεις του για το *Βιβλίο του Ιώβ* και τη *Θεία Κωμωδία*, θα ισχυριστεί ότι «τα πάντα σε

[51] Σε πολλά από τα *Τραγούδια της Πείρας*, ο Blake επικρίνει τις θρησκευτικές και κοινωνικές συμβάσεις της εποχής του οι οποίες στην πραγματικότητα στηρίζουν την κοινωνική αδικία Το πρώτο τετράστιχο από το «Ανθρώπινο Ιδανικό» (Human Abstract) είναι ενδεικτικό : **«Πως θα νιώθαμε Συμπόνια / δίχως τόσους Πεινασμένους; / Τι θα ήταν η Ευλογία, / Δίχως τους δυστυχισμένους;** *Τα Τραγούδια της Πείρας*, μετ. Γιώργος Μπλάνας, σ. 63. Erd. 27. Ο θρησκευτικός και πολιτικός αντικομφορμισμός του Blake είναι έκδηλος και στις *Παροιμίες της Κόλασης*: **«Οι Φυλακές είναι χτισμένες με τις πέτρες του Νόμου, τα Πορνεία με τους πλίνθους της Θρησκείας».** *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, μετ. Χάρης Βλαβιανός, σ. 53. Erd. 36.

[52] Για τον τρόπο πρόσληψης του Blake από τον Swinburne βλ. R.V. Johnson (1973), σσ. 87- 91.

[53] William Butler Yeats, *"A Vision"* London: Macmillan, 1962 [1937], σ. 72. Παρατίθεται από τον George Bornstein "Yeats and Romanticism", στο Marjorie Howes and John Kelly (ed.), 2006, *The Cambridge Companion to Yeats*. Cambridge: Cambridge University Press.

[54] Βλ. ενδεικτικά, **«Τα μεγάλα πράγματα (..) βασίζονται στον πνευματικό και όχι στον φυσικό κόσμο»** (Great things (..) depend on the Spiritual and not on the Natural world). Erd. 688.

[55] William Butler Yeats (1903), *"Ideas of Good and Evil"* σ. 173

αυτές τις μεγάλες σειρές είναι ώς ένα βαθμό δυνατά και συγκινητικά», όχι επειδή είναι προϊόντα μιας «φλεγόμενης φαντασίας», αλλά επειδή έχουν «τη μόνη υπεροχή που είναι δυνατή σε κάθε τέχνη, μια κυριαρχία πάνω στην καλλιτεχνική έκφραση».[56] Για τον Yeats: «Ο περιορισμός της άποψής του (του Blake) προερχόταν από την ίδια την ένταση του οράματός του. Ήταν ένας κυριολεκτικός ρεαλιστής της φαντασίας όπως άλλοι είναι της φύσης. Και επειδή πίστευε πως οι ανθρώπινες μορφές που έβλεπε με το μάτι του νου όταν εξαίρονταν από την έμπνευση, ήταν αιώνιες υπάρξεις, σύμβολα θείων ουσιών, μισούσε κάθε χάρη ύφους που θα μπορούσε να σκοτεινιάσει τα περιγράμματά τους. Το να τις τυλίξει με ανακλώμενα φώτα, θα ήταν σαν να το πραγματοποιεί, και το να επιμένει περισσότερο σε κάθε είδους απαλότητα των μαλλιών ή της σάρκας, θα ήταν σαν να επιμένει σε εκείνο που θα ήταν το λιγότερο διαρκές και το λιγότερο χαρακτηριστικό».[57]

Σε αντίθεση με τον αγγλοσαξονικό λογοτεχνικό χώρο, η ποίηση του Blake θα αργήσει να αναγνωριστεί στην ηπειρωτική Ευρώπη. Πιθανότατα σε αυτό έπαιξε ανασταλτικό ρόλο το θρησκευτικό στοιχείο της ζωής και της σκέψης του περισσότερο από τον ερμητικό χαρακτήρα των κειμένων του. Έτσι, παρόλο που η περίπτωσή του θα μπορούσε να ενδιαφέρει ιδιαίτερα τους σουρεαλιστές, καθώς ορισμένα κείμενά του όπως το *An Island in the Moon* θα μπορούσαν να θεωρηθούν προδρομικά του σουρεαλιστικού κινήματος, η όποια συγγένεια εντοπίζεται σπάνια, περιστασιακά και με συγκεχυμένο τρόπο.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 50 ο Blake θα αρχίσει να απασχολεί τους γάλλους λογοτέχνες, κυρίως χάρη στις προσπάθειες του πεζογράφου και δοκιμιογράφου Georges Bataille (1897-1962). Ο αιρετικός αυτός διανοούμενος, για τον οποίο ο άνθρωπος αποτελεί ένα ον προικισμένο με λόγο, φαντασία και άλογες δυνάμεις, ικανό να φτάσει στην πλήρη του ολοκλήρωση μέσα από την υπέρβαση των ορίων και των παρορμήσεων του έρωτα και της φαντασίας, είδε στον Blake, έναν πρόδρομο των δικών του αντικομφορμιστικών ιδεών. Για τον Bataille, ο Blake αποτελεί μια μοναδική περίπτωση ποιητή που μέσα από τον εσωτερικό του κόσμο και τις μυθικές μορφές που τον ενοικούσαν κατόρθωσε να αρνηθεί την εξωτερική πραγματικότητα και τις ηθικές επιταγές που αυτή υπαγορεύει. Στο σημαντικό του δοκίμιο *Η λογοτεχνία και το κακό (La literature et le mal)* του 1957, ο Bataille συμπεριλαμβάνει τον Blake στις πέντε μορφές της λογοτεχνίας[58] που μέσα από το έργο τους κατάφεραν να έρθουν σε σύγκρουση με κοινωνικούς φραγμούς και απαγορεύσεις επιζητώντας το «αδύνατο». Κατ' αυτόν ο Blake μέσα από τη Βίβλο ή τις Βέδδες μπόρεσε να αναδείξει τη ζωή στην αρχέγονή ενέργειά της ανάγοντας το Κακό σε αλήθεια, η οποία και αποτελεί ουσιαστικά άρνηση κάθε δουλικής στάσης. Η παιδική αφέλειά του και η άνεση με την οποία κινείται στον χώρο του αδύνατου, του επέτρεψαν να καταδικάσει τον ηθικό νόμο στο όνομα του αισθησιασμού. Ο Blake αποτελεί για τον Batallie μια περίπτωση ποιητή που επιβεβαιώνει πως η θρησκεία είναι κατ' ουσίαν αποτέλεσμα της ποιητικής ιδιοφυίας: «Η αξία του Blake συνίσταται στο ότι αφαίρεσε κι από τις δύο (ποίηση και θρησκεία) την ατομική μορφή τους, κι ότι τους απέδωσε εκείνη την καθαρότητα μέσα στην οποία η θρησκεία έχει την ελευθερία της ποίησης και η ποίηση της αυτεξούσια δύναμη της θρησκείας».[59]

Τις δεκαετίες που θα ακολουθήσουν η φήμη του Blake ως ποιητή θα αρχίσει σταδιακά να αυξάνεται με αποτέλεσμα σήμερα να θεωρείται από ορισμένους ο πιο σημαντικός άγγλος ρομαντικός ποιητής. Αυτό θα αποτελέσει και το έναυσμα για τις συστηματικές μελέτες που θα εκπονηθούν στον 20ο αιώνα. Ενδεικτικά αναφέρω ότι στη χώρα μας έχουν γράψει δοκίμια για το έργο του ή

[56] Yeats (1903), σ. 195.

[57] Yeats (1903), σσ. 182-3.

[58] Τις άλλες τέσσερις αποτελούν οι Charles Baudelaire, Marquis de Sade, Marcel Proust και Jean Genet.

[59] Bataille (1979), σ. 63, μετ. Ελένη Βαρίκα.

μεταφράσει ποιητικά του κείμενα οι Οδυσσέας Ελύτης, Άρης Δικταίος, Ζήσιμος Λορεντζάτος, Μίλτος Φραγκόπουλος, Χάρης Βλαβιανός, Γιώργος Μπλάνας, Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Αντρέας Αγγελάκης και Σπύρος Ηλιόπουλος.

3. Επισκόπηση των συστηματικών μελετών για τον Blake.

3.1 Μελέτες της ποίησης του Blake από θεωρητικούς και ιστορικούς της λογοτεχνίας.

Ο πρώτος συστηματικός μελετητής του Blake είναι ο αμερικανός S. Foster Damon. Τόσο στο πρώτο του βιβλίο *William Blake: Η φιλοσοφία και τα σύμβολά του (William Blake: His Philosophy and Symbols)* του 1924, όσο και με το πολύ μεταγενέστερο *Λεξικό Blake: Οι ιδέες και τα σύμβολα του William Blake (A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake)* του 1965, ο Damon επιχειρεί να ταξινομήσει και να ερμηνεύσει το εξαιρετικά πολύπλοκο και προσωπικό μυθολογικό σύστημα του Blake, θέτοντας σε μεγάλο βαθμό τις βάσεις για τις μεταγενέστερες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Για τον Damon, ο Blake είναι πάνω απ' όλα ένας ποιητής και φιλόσοφος που προσπαθεί, περισσότερο από το να κάνει καλή λογοτεχνία, να πει την αλήθεια για τον άνθρωπο. Ένας μυστικιστής μιας καλλιτεχνικής αίρεσης που δεν έγραψε ή ζωγράφισε κάτι που να μην έχει κάποιο πνευματικό περιεχόμενο. Διακρίνει επίσης σε αυτόν έναν εξερευνητή της ανθρώπινης ψυχής, έναν ιδιόμορφο πρόδρομο της ψυχανάλυσης του οποίου ακόμα και οι πιο απλές και διαυγείς δηλώσεις κρύβουν περίπλοκες έννοιες και σύμβολα. Και τα δύο βιβλία του Damon παρά το μεγάλο χρονικό διάστημα που τα χωρίζει, αντιμετωπίζουν τον Blake με τον ίδιο τρόπο: σαν έναν μυστικιστή που έχει ιδιαίτερη επικοινωνία με τον Θεό, μια μοναχική μορφή που μέσα από κρυπτικούς συμβολισμούς επιχειρεί με θεολογικό τρόπο να εκφράσει την πίστη του σ' έναν πνευματικό κόσμο ανώτερο από τον πραγματικό. Αν και η άποψη αυτή είναι πια αρκετά ξεπερασμένη το *Λεξικό* παραμένει ένα βασικό εγχειρίδιο, ένας μεγάλος index απαραίτητος για κάθε μελετητή. Παρόλα αυτά όροι κλειδιά που σχετίζονται με τις εικαστικές τέχνες απουσιάζουν παντελώς από αυτό ή δεν ερμηνεύονται επαρκώς, δημιουργώντας πρόβλημα για τον μελετητή που θέλει να δώσει έμφαση στο ζωγραφικό και χαρακτικό έργο του Blake.

Το έργο που αποτελεί τομή στη μελέτη του ποιητικού έργου του Blake είναι το βιβλίο του Northrop Frye *Φοβερή συμμετρία: Μια μελέτη για τον William Blake (Fearful Symmetry: A Study of William Blake, 1947).* Ο σημαντικός καναδός φιλόλογος, θεωρητικός της λογοτεχνίας και θεολόγος είναι ο πρώτος που προσπάθησε να εντάξει τον Blake στην ιστορία της λογοτεχνίας, καθώς μέχρι τότε τον θεωρούσαν σαν μια ιδιόμορφη περίπτωση μυστικιστή έξω από κάθε ιστορικό πλαίσιο. Ο Frye αποφεύγει ωστόσο κάθε ενασχόληση με βιογραφικά και ιστορικά στοιχεία, καθώς πιστεύει ότι θα λειτουργήσουν εγλωβιστικά για την αποτίμηση του ποιητικού του έργου το οποίο ο ίδιος θεωρεί ενιαίο και συνεκτικό, ικανό από μόνο του να μας οδηγήσει στην κατανόηση και της σκέψης του. Αν και δέχεται πως ο Blake ήταν ένας οραματιστής που ενδιαφερόταν περισσότερο για πνευματικά παρά για λογοτεχνικά ζητήματα, τον αντιμετωπίζει ως συνειδητό και σοβαρό ποιητή, προβάλλοντας την άποψη ότι ο ιδιαίτερος μύθος που δημιούργησε δεν μπορεί να

συσχετιστεί με τον Ρομαντισμό των Wordsworth, Coleridge, Keats και Shelley. Αντίθετα, επισημαίνει ότι ο Blake χρησιμοποίησε λογοτεχνικά πρότυπα όπως η αλληγορία και η σάτιρα που ανήκουν στον 18ο αιώνα, και κατά τούτο αποτέλεσε μια ιδιαίτερη περίπτωση που αναζωογόνησε τον Νεοκλασικισμό. Συνδέοντας τον Blake με φιλοσόφους και λογοτέχνες του 18ου αιώνα, όπως ο Berkeley, ο Sterne, ο Gray και ο Macpherson, υποστηρίζει επίσης πως ως ποιητής βρίσκεται σ' ένα χρονικό διάστημα ανάμεσα σε δύο εποχές το οποίο και ονομάζει «εποχή Blake».

Ο Frye τονίζει από την αρχή της μελέτης του ότι ο Blake υπήρξε εκτός από ποιητής και εικαστικός καλλιτέχνης, δηλώνοντας όμως ότι η καλλιτεχνική του δραστηριότητα δεν θα τον απασχολήσει. Ωστόσο, στο 4ο κεφάλαιο του βιβλίου του θα αναφερθεί στις ιδέες του Blake για τη ζωγραφική και τη χαρακτική επιχειρώντας να διερευνήσει τις απόψεις του για την εμπειρία των αισθήσεων και να τις συνδέσει με την ποιητική του. Πρόκειται για μια συνοπτική προσέγγιση της θεωρίας του Blake για τις εικαστικές τέχνες, η οποία, μολονότι γίνεται εκτός των συμφραζομένων της τέχνης της εποχής, δεν στερείται ενδιαφέροντος.

Η επιρροή του Northrop Frye στις σπουδές για τον Blake είναι εμφανής μέχρι σήμερα. Η παρουσίαση της ποίησης του Blake ως ενός κλειστού μυθολογικού συστήματος που μάλλον ασχολείται με διαχρονικά ανθρώπινα ζητήματα παρά εδράζεται στην ιστορία, συνεχίζει να αποτελεί μια ερευνητική τάση. Ταυτόχρονα, η απόπειρα κατάταξης του Blake μέσα στη λογοτεχνία της εποχής και η σύγκριση της ποιητικής του θεωρίας με εκείνες των Shelley, Coleridge και Wordsworth προκειμένου να διαπιστωθούν συγγένειες ή αποκλίσεις, απασχολεί ακόμα τους θεωρητικούς και ιστορικούς της λογοτεχνίας.

Σε αντίθεση με τους Damon και Frye, ο David Erdman στο βιβλίο του *Προφήτης εναντίον Αυτοκρατορίας (Prophet against Empire, 1954)* θα στραφεί στις πολιτικές και θρησκευτικές απόψεις του Blake και τη σχέση του με στοχαστές της εποχής του. Ο Erdman δίνει ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο με τον οποίο επηρεάζουν τον Blake οι κοινωνικοπολιτικές αλλαγές και η Γαλλική επανάσταση, αλλά και τα γεγονότα που διαδραματίζονταν στο Λονδίνο εκείνη την εποχή. Εστιάζοντας κυρίως στην πολιτική ιδεολογία, αναγνωρίζει στον ποιητή, έναν συνεπή φιλοσοφικό και κοινωνικοπολιτικό στοχαστή που δείχνει να ενδιαφέρεται περισσότερο για την αλήθεια παρά για την αισθητική απόλαυση. Στο γεγονός ότι ο Blake ήταν ζωγράφος και χαράκτης, δεν δίνει ιδιαίτερη σημασία. Προσπαθεί προπάντων να υποστηρίξει ότι δεν υπήρξε ένας διανοητικά ασταθής ή ανισόροπος ποιητής, αλλά ένας διανοούμενος που με τον ποιητικό λόγο επιχείρησε να εκφράσει υψηλές απόψεις για την ελευθερία, την ισότητα και την κοινωνική δικαιοσύνη, παρακολουθώντας από κοντά τις έντονες ιδεολογικές ζυμώσεις και τις κοινωνικές αλλαγές που συντελούνταν στην εποχή του.

Ο Blake απασχόλησε και μάλιστα από τα νεανικά του χρόνια έναν ακόμα γνωστό θεωρητικό της λογοτεχνίας, τον Harold Bloom ο οποίος του αφιέρωσε εκτενή άρθρα και μια μονογραφία (*Blake' s Apocalypse: A Study in Poetic Argument, 1963)*, αλλά και επιμελήθηκε τα πραγματολογικά σχόλια στην έκδοση των ποιητικών κειμένων του από τον David Erdman (*The Poetry and Prose of William Blake*, ed. David Erdman with commentary by Harold Bloom, Garden City: Doubleday, 1965). Για τον Bloom, ο Blake είναι ένα ασυμβίβαστος προφήτης που ασπάζεται τις ιδέες της Γαλλικής επανάστασης και προσπαθεί μέσω της ποίησής του να καταγγείλει την ανίερη συμμαχία του πλούτου και της κουλτούρας, προαναγγέλλοντας τη Δημοκρατική εποχή που θα ακολουθήσει. Κατά την άποψή του, η ερμητικότητα και η εσωτερικότητά του ποιητή αποτελεί

απόρροια των πολιτικών ιδεών του και το προσωπικό μυθολογικό σύστημα που επινοεί, τον βοηθά στην οργάνωση αυτών των ιδεών. Σύμφωνα πάντα με τον Bloom, ο Blake στοχεύει μέσω της ποίησης σε ένα πρόγραμμα ανανέωσης της ανθρώπινης συνθήκης το οποίο χαρακτηρίζεται από συστηματικότητα και υπηρετεί μια ανατρεπτική και αποκαλυπτική θέση απέναντι στην παράδοση του λογοτεχνικού κανόνα. Ο Bloom, όπως και ο Frye, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο μυθοποιητικό εγχείρημα του Blake, αλλά, σε αντίθεση με τον καναδό μελετητή, το συσχετίζει άμεσα με τις πολιτικές του πεποιθήσεις και λιγότερο με τα θρησκευτικά του πιστεύω και τη σχέση του με τη Βίβλο.

Ο Blake απασχολεί τον Bloom και στο γνωστό βιβλίο του *Η αγωνία της επίδρασης*, καθώς αντιμετωπίζει το *Urizen*, ως «μια σάτιρα πάνω στην καρτεσιανή *Μεγαλοφυΐα*» και των θέσεων του γάλλου φιλοσόφου για το χώρο και το χρόνο, θεωρώντας ότι η μυθολογική μορφή του Urizen, την οποία συσχετίζει με τη λογική και τον περιορισμό της ενέργειας, αποτελεί «το αρχέτυπο του ισχυρού ποιητή που υποφέρει από την αγωνία της επίδρασης».[60]

Η ιδιαιτερότητα του Blake ως ποιητή και στοχαστή, ανεξάρτητα από τις διαφορετικές κατά καιρούς ερμηνευτικές προσεγγίσεις, αποτελεί κοινό τόπο. Πράγματι, οι περισσότεροι μελετητές του επιμένουν στη μοναδικότητα της σκέψης του και στον τρόπο με τον οποίο αυτή εκφράζεται σε λογοτεχνικές μορφές που δεν είναι συμβατές με τις νόρμες της εποχής. Έτσι ο Blake εμφανίζεται σαν ένα είδος μικρής ή μεγάλης λογοτεχνικής εξαίρεσης σε έργα που αφορούν το Ρομαντικό κίνημα όπως εκείνα του M.H.Abrams (1953), του R. Welleck (1963), της L. Furst (1969), καθώς και σε γενικές εισαγωγές στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, όπως εκείνη του M. Travers (1998). Ταυτόχρονα, η έμφαση στον μεταφυσικό-θεολογικό χαρακτήρα του έργου του, που φαίνεται να φέρνει τον Blake εγγύτερα σε πρωτομυθικές μορφές έξω από την εποχή του, θα αποτελέσει επίσης το πλαίσιο ερμηνειών του έργου του με βάση τον νεοπλατωνισμό και την ψυχανάλυση, ειδικότερα τη θεωρία του Jung.

Το ενδιαφέρον του C. G. Jung για τον Blake θα οδηγήσει μια σειρά μαθητών του όπως ο W. P. Witcutt *(Blake, a Psychological Study, Λονδίνο, Hollis and Carter, 1946)* να δώσουν έμφαση στην ιδιαίτερη «ψυχολογία» του Blake και στη δυνατότητά του να βλέπει οράματα, ερμηνεύοντάς τες μέσω της «ενδοστροφικής ενόρασης» του Jung. Το άτομο που πάσχει από ενδοστροφικότητα βλέπει τις παραστάσεις του ασυνειδήτου δίνοντάς τους την ίδια αξία με τα πράγματα ή τα αντικείμενα που συλλαμβάνει η εξωστροφική αίσθηση.

Ο Peter Ackroyd στη βιογραφία του Blake (1995) δίνει επίσης μεγάλη σημασία στο πρώτο του όραμα και στη δυνατότητά του να βλέπει οράματα καθ'όλη τη διάρκεια της ζωής του. Σύμφωνα με τον συγγραφέα ο Blake πρέπει να είχε αυτό που οι ψυχολόγοι ονομάζουν ειδητική(eidetic) όραση, την ικανότητα που εμφανίζεται συχνά στα παιδιά να παράγουν νοητικές εικόνες που συγχέονται με τον εξωτερικό κόσμο – μια ικανότητα που ο Blake διατήρησε κατά παράδοξο τρόπο μέχρι το τέλος της ζωής του.[61] Τέτοιου είδους αντιμετωπίσεις οδηγούν στην κατασκευή μιας προσωπικής κοσμολογίας πέρα από τον χρόνο και τον χώρο, αποκλείοντας εν μέρει τον Blake από το κοινωνικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον της εποχής του. Τα προβλήματα που έχουν τέτοιου είδους ερμηνείες επισημαίνει πολύ ορθά ο Bataille: «Η απόπειρα να κατανοήσουμε τον Blake κάτω από το φως του Jung μας μαθαίνει πολύ περισσότερα για τη μέθοδο του Jung παρά για τις προθέσεις του Blake».[62]

[60] Bloom (1989), σ. 79.

[61] Peter Ackroyd (1996), σ. 25.

[62] Georges Bataille (1979), σ. 67.

3. 2 Ο Blake και η μαρξιστική θεώρηση του έργου του.

Μια άλλη κατεύθυνση που ακολούθησε η έρευνα για τον Blake συναρτάται με τη μαρξιστική θεωρία και την ανάπτυξη των ιστορικών σπουδών στην Αγγλία. Σε αντίθεση με τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας, οι βρετανοί ιστορικοί προσπαθούν να δουν τις ρομαντικές ιδέες σαν αποτέλεσμα κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών μεταβολών και να μελετήσουν τον τρόπο με τον οποίο οι μεταβολές αυτές επηρεάζουν την τέχνη. Από την άποψη τούτη, οι προσεγγίσεις τους έχουν πιο εμπειρικό υπόβαθρο, καθώς συνδέονται άμεσα με την αγγλική εθνική ιστορία και ταυτότητα.

Ενδεικτικό είναι το ενδιαφέρον που δείχνει ο μαρξιστής ιστορικός A. L. Morton για τον ιδιάζοντα χαρακτήρα των ουτοπικών ιδεών του Blake,[63] αλλά και ο τρόπος με τον οποίο επιχειρεί να συσχετίσει την ποίηση και τη ζωγραφική του με τις πολιτικές του ιδέες καθώς θεωρεί ότι στρεφόταν ενάντια στον μηχανικό υλισμό τον οποίο διέκρινε στο δόγμα του καπιταλισμού: «Ο Blake μισούσε και πολεμούσε αυτόν τον ατομικισμό του 18ου αιώνα για τον ίδιο ακριβώς λόγο που πολεμούσε τους χαράκτες της μόδας οι οποίοι ανήγαν το καθετί σε 'Ανόργανες Κηλίδες και Μουτζούρες', σε 'τελείες και ρόμβους', και ο ίδιος επέμενε στην προτεραιότητα της γραμμής. Υπερασπιζόμενος τη γραμμή, ο Blake υπερασπιζόταν υπόρρητα την πεποίθηση ότι το μέρος δεν μπορεί να υπάρχει παρά μόνο σε σχέση με το όλο, το άτομο παρά μόνο σε σχέση με την τάξη της οποίας είναι μέλος».[64] Σύμφωνα με τον Morton, ο Blake διαφέρει από άλλους ριζοσπάστες συγγραφείς όπως ο Coleridge, επειδή είχε μαθητεύσει και σταδιοδρομήσει σ' ένα χειρωνακτικό επάγγελμα και αυτή η ιδιαιτερότητα είναι που δίνει στη σκέψη του μια επικαιρότητα ασυνήθιστη στην αγγλική ποίηση.

Ο Raymond Williams, είναι όμως εκείνος που με το δοκίμιό του *Κουλτούρα και Κοινωνία 1780-1950 (Culture and Society 1780-1950, 1958)* άσκησε σημαντική επιρροή στον τρόπο αντιμετώπισης του Blake, καθώς προσπάθησε να επαναπροσδιορίσει την έννοια της καλλιτεχνικής δημιουργίας, υπερβαίνοντας το δίπολο πραγματικότητας-τέχνης και αναζητώντας τις ποιοτικές αλλαγές που επέφεραν στην κουλτούρα οι κοινωνικές αλλαγές της σύγχρονης εποχής. Υιοθετώντας μια σοσιαλιστική οπτική, ο βρετανός ιστορικός επιχειρεί να αποτιμήσει τις θετικές πλευρές της τέχνης και της ιδεολογίας μιας σειράς διανοουμένων και καλλιτεχνών όπως οι Burke, Shelley, Wordsworth, Dickens, Ruskin, William Morris κα., ως ενσάρκωσης ενός συστήματος αξιών και τρόπου ζωής που η ανάπτυξη των μέσων παραγωγής, η οικονομική ανάπτυξη και η κοινωνική «πρόοδος» της κοινωνίας απειλούσαν με εξαφάνιση. Η Αγγλία ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνα, πολύ νωρίτερα από τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες, είχε εισέλθει στη βιομηχανική εποχή. Η ανάπτυξη των μηχανικών μέσων παραγωγής και η μεγάλη «έξοδος» της υπαίθρου προς τις πόλεις είχε οδηγήσει στη δημιουργία πολυάριθμων πυκνοκατοικημένων ζωνών καθιστώντας το Λονδίνο την πολυπληθέστερη πόλη της Ευρώπης. Η Αγγλία θα αποτελέσει το πρότυπο της ανάπτυξης μιας μηχανοποιημένης και συγκεντρωμένης βιομηχανίας που θα οδηγήσει σ' ένα συστηματικό άνοιγμα στις παγκόσμιες συναλλαγές ανάγοντας την επιχειρηματική ελευθερία σε δόγμα. Η έμφαση στην ατομική πρωτοβουλία, τον πλουτισμό ως ένδειξη θείας επιλογής και αγιότητας και η εξέγερση ενάντια σε κάθε παράδοση που εμποδίζει αυτή την κυριαρχία της φιλελεύθερης ιδεολογίας αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά της Αγγλικής οικονομικής πολιτικής. Οι ραγδαίες αυτές μεταβολές, όπως είναι φυσικό, επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό και

[63] Σύμφωνα με τον Morton η ουτοπική πόλη του Blake – η «Ιερουσαλήμ» ή η «Golgonooza» η πόλη του Los που περιγράφεται στο *Milton* – μοιάζει να έχει μάλλον ιστορικά παρά ουτοπικά χαρακτηριστικά: «Αντίθετα με προγενέστερες Ουτοπίες, αυτή δεν εγκαθιδρύεται για πάντα σύμφωνα με ένα θείο ή ανθρώπινο σχέδιο τελειότητας. Κάθε οικοδόμηση γίνεται η αφετηρία για μια νέα πτώση και διαίρεση και το θεμέλιο μιας νέας πόλης. Επειδή ο Blake δε μπορεί να σκέφτεται παρά μόνο διαλεκτικά, η ιστορία, και επομένως η Ουτοπία, δεν μπορούν ποτέ να φτάσουν σε πέρας. Έτσι, για πρώτη φορά, έχουμε μια Ουτοπία στην οποία έχει φτάσει κανείς ξεκινώντας όχι από αφηρημένες θεωρήσεις, αλλά από τον μετασχηματισμό μέσω αγώνα αυτού που υπάρχει πραγματικά. Τούτο φαίνεται πολύ καθαρά στη σύνθετη διάδραση των συμβολικών μορφών του Blake. Η οικοδόμηση της Ιερουσαλήμ, η συνίδρυση της Βαβυλώνας, είναι το αποτέλεσμα της αιώνιας και ωστόσο συνεχώς μετατοπιζόμενης σύγκρουσης ανάμεσα στον Urizen-Ιεχωβά, τον δημιουργό και καταπιεστή, τον θεό των πραγμάτων όπως είναι, και τον Orc, μια προμηθεϊκή μορφή, σωτήρα και αναγεννητή, ο οποίος αλλού αντιπροσωπεύει τη φωτιά και τον επαναστατικό τρόμο. Ο Blake βλέπει τη σύγκρουση να γίνεται ταυτόχρονα σε διάφορα επίπεδα, ως σύγκρουση κοσμικών δυνάμεων, αλλά όχι λιγότερο και ως σύγκρουση στην κοινωνία και στο νου των ανθρώπων». A. L. Morton, *The English Utopia*, 1952, σσ. 161-2, London: Lawrence and Wishart Ltd.

[64] A. L. Morton (1952), σσ. 159-60.

τις πεποιθήσεις για το σημασία και το ρόλο της τέχνης. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο που αφορά το σύνολο της αγγλικής ρομαντικής ποίησης, ο Williams συνδέει τον Blake με τη Βιομηχανική Επανάσταση και τις συνέπειες που αυτή είχε για την τέχνη και τη φαντασία. Δίνει ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικοπολιτικές αλλαγές και η Γαλλική επανάσταση επηρεάζουν τον Blake, στη σχέση του με τον κύκλο των χαρακτών-τεχνιτών και με τις δυνάμεις της αγοράς, αλλά και στις απόψεις του για τη μηχανή, την τεχνική κλπ. Επισημαίνει ότι οι σκληροί νόμοι της οικονομικής ζωής που έχουν οδηγήσει στη σταδιακή κατάργηση των κοινωνικών παρεμβάσεων του κράτους και στα δεινά ενός νέου προλεταριάτου όπου ένα ελάχιστο εισόδημα μόλις που επιτρέπει την επιβίωση και την αναπαραγωγή της εργατικής οικογένειας επηρέασαν και τους τεχνίτες, οι οποίοι αναγκάζονταν να μειώνουν ολοένα και περισσότερο τις αμοιβές τους προκειμένου να διασώσουν μια απατηλή ανεξαρτησία. Ο Blake, που ανήκει κατά κάποιο τρόπο σε αυτή την τάξη, είναι για τον Williams ένας από τους πρώτους που συνειδητοποίησαν ότι η πρωτοφανής ανάπτυξη του καπιταλισμού θα οδηγήσει στον αργό θάνατο του χειρώνακτα. Έτσι, γι' αυτόν, το εργοστάσιο και η μηχανή έγιναν τα σύμβολα ενός εχθρικού κόσμου. Στον πρόλογο του *Milton* μιλάει για **«την παλιά εποχή»** της Αγγλίας, πριν οι λόφοι της καλυφθούν από τα **«τα σκοτεινά σατανικά εργοστάσια».**[65]

Στην ίδια κατεύθυνση κινήθηκε και ο E.P.Thompson. Στο βιβλίο του *The Making of the English Working Class* (1963), προσπάθησε να δείξει ότι ορισμένες ιδέες του Blake δεν είναι τόσο ιδιόμορφες όσο εμφανίζονται, καθώς συνδέονται με την πολιτικά ριζοσπαστική ιδεολογία θρησκευτικών ομάδων που υπήρχαν εκείνη την εποχή. Στις λαϊκές τάξεις των τεχνιτών και των μικροεμπόρων επικρατούσε ακόμα το χιλιαστικό πνεύμα που είχε τις ρίζες του στην Αγγλική επανάσταση και υπήρχαν πολλές θρησκευτικές σέκτες, οι οπαδοί των οποίων συχνά επικαλούνταν προφητείες και οράματα, ενώ ταυτόχρονα συμπορεύονταν με τους άγγλους ιακωβίνους. Σύμφωνα με τον Thompson: «Στο πλαίσιο των Διαφωνούντων (Dissenters) του Λονδίνου με τα άκρα τους των ντεϊστών και των ένθερμων μυστικών, ο William Blake δε μοιάζει πλέον με την εκκεντρική ακαθοδήγητη ιδιοφυία όπως θα έπρεπε να φαινόταν σ' εκείνους που γνώριζαν μόνο την αριστοκρατική κουλτούρα της εποχής. Αντίθετα, είναι η πρωτότυπη και αυθεντική φωνή μιας μακράς λαϊκής παράδοσης».[66]

Η επιρροή που άσκησαν στο χώρο των ανθρωπιστικών σπουδών οι Williams και Thompson και η γενικότερη προβληματική τους όσον αφορά τη σχέση του ατόμου και των δημιουργημάτων του με το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον, έδωσε ώθηση για σε πιο κοινωνιολογική προσέγγιση της ιδεολογίας και του πολύπλευρου έργου του Blake. Τελευταία, η ενασχόληση με τον Blake έχει αποκτήσει και μεταμοντέρνες διαστάσεις, καθώς αρκετοί μελετητές εστιάζουν στη σχέση του με τη δουλεία, με ζητήματα φύλου και με την ομοφυλοφιλία.[67]

3.3 Μελέτες για το εικαστικό έργο του Blake από ιστορικούς τέχνης.

Η συστηματική ενασχόληση με το εικαστικό έργο του Blake υπήρξε μάλλον καθυστερημένη και οπωσδήποτε πιο περιορισμένη από εκείνη με το ποιητικό του έργο. Στις αρχές του 20ου αιώνα ενδιαφέρον για τη ζωγραφική και τη χαρακτική του εκδηλώθηκε αποκλειστικά στην Αγγλία, από τον κύκλο του Bloomsbury και τον κριτικό τέχνης Roger Fry. Ο Fry θαύμαζε τον Blake όχι όμως για την πλούσια

[65] *Milton*, Erd. 95.

[66] E. P. Thompson (1980), σ. 56.

[67] Βλ. Hobson, Cristopher Z. *Blake and Homosexuality*, New York and Basingstoke. εκδ. Palgrave, 2000 και Schuchard Marsha Keith *Why Mrs Blake Cried: William Blake and the sexual basis of spiritual vision*, London. εκδ. Century, 2006.





φαντασία του και την πρωτοτυπία των εικόνων του αλλά, για τις μορφοπλαστικές αρετές που διέγνωσε στις εικαστικές του επιδόσεις: «Γιατί ο Blake φαίνεται να είναι πράγματι ο μόνος βρετανός καλλιτέχνης που δημιούργησε διατάξεις μορφών που είναι τόσο σημαίνουσες, τόσο οριστικά και σκόπιμα τακτοποιημένες ώστε να προκαλούν ζωηρές και βαθιές συγκινήσεις χωρίς αναφορά σε αυτό που παριστάνουν». Κατά την άποψή του, η τελειότητα της φόρμας που χαρακτηρίζει τα έργα του Blake, ιδιαίτερα τις εικονογραφήσεις της *Θείας Κωμωδίας*, υπερβαίνει το περιεχόμενο της εικόνας και αυτό τον διαφοροποιεί από τους υπόλοιπους βρετανούς καλλιτέχνες.[68] Σε προγενέστερο κείμενό του, ο Fry αναγνωρίζει ότι παρά τα «αμίμητα χαρίσματά» που έχει ο Blake ως καλλιτέχνης, πολλά από τα έργα του έχουν ατέλειες και θυμίζουν περισσότερο έργα «εμπνευσμένου εκ Θεού ερασιτέχνη». Θεωρεί όμως ότι «αυτό που θεωρούμε ως τον ατελή έλεγχο της φόρμας» πρέπει να το δεχτούμε «σε μέσα που επιδέχονται μόνο νύξεις και υποβολές για το όραμα του καλλιτέχνη», ο οποίος δεν ενδιαφερόταν για τα εφήμερα πράγματα που βρίσκονται πάνω στη γη. Ο Fry αποκαλεί τον τρόπο ζωγραφικής του Blake, «Βυζαντινό στυλ» και υποστηρίζει πως, είτε αυτό του αποκαλύφθηκε με άμεσο και θεϊκό τρόπο, όπως υποστηρίζει ο ίδιος ο ζωγράφος, είτε προέρχεται από τις μουντές χαρακτικές αναπαραγωγές του Ottley, είτε από εικονογραφημένα χειρόγραφα που μπορεί να είχε δει, «παραμένει θαυμάσιο γεγονός ότι κατόρθωσε να ανακτήσει προς στιγμήν εκείνη την πρωταρχική αμεσότητα και μεγαλείο έκφρασης που τον τοποθετεί δίπλα στους μεγάλους βυζαντινούς σχεδιαστές ως τον μόνο κατάλληλο ερμηνευτή της εβραϊκής μυθολογίας».[69]

Για το έργο του Blake ενδιαφέρθηκαν την ίδια περίπου εποχή και δύο γνωστοί βρετανοί καλλιτέχνες. Πρόκειται για τους Graham Sutherland[70] και Stanley Spencer, με τον τελευταίο να γοητεύεται ιδιαίτερα από τις απόψεις του Blake για τη θρησκεία και την ηθική[71]. Ωστόσο, το ενδιαφέρον αυτό θα παραμείνει σ' ένα στενά τοπικό πλαίσιο και δε θα έχει συνέχεια. Την εποχή εκείνη εξάλλου ο ρόλος της Αγγλίας στα καλλιτεχνικά δρώμενα ήταν εξαιρετικά περιορισμένος. Κέντρο της πρωτοποριακής τέχνης ήταν βασικά το Παρίσι. Επιπλέον, το εικαστικό έργο του Blake δεν έδειχνε να σχετίζεται με τις μορφικές αναζητήσεις του Μοντερνισμού. Παραδόξως και οι σουρεαλιστές, οι οποίοι γοητεύονταν από την προσφυγή στον μύθο, την τρέλα και το όνειρο, δεν έδωσαν καμιά σημασία στο έργο του.[72] Έτσι, κανένας σημαντικός ζωγράφος ή γλύπτης της εποχής των ιστορικών

[68] Roger Fry, "Blake and British Art", στο Christopher Reed (ed.) 1996, *A Roger Fry Reader*, σ. 154-57. Reprinted from *The Nation*, 7 Φεβρουαρίου 1914, σ. 791-92.

[69] Roger Fry, 1937 [1920] *Vision and Design*, σ. 176-81. Reprinted from *Burlington Magasine*, 1904.

[70] Σε άρθρο γραμμένο για το περιοδικό "*Signature*" του 1936, ο Sutherland αναφέρεται στους βρετανούς καλλιτέχνες που τον επηρέασαν: τον Blake και τον μαθητή του Palmer, το ύστερο έργο του Turner, τον Paul Nash και τα σχέδια του Henry Moore. Βλ. Andrew Carnduff Ritchie (1956), *Masters of British Painting 1800-1950*.

[71] Keith Bell, *Stanley Spencer* (1992), Phaidon Press Limited, σ. 114, 117 και 146.

[72] Ο μόνος σουρεαλιστής καλλιτέχνης που ενδιαφέρεται με πάθος για τον Blake είναι ο Andre Masson. Είναι όμως αποκλειστικά το ποιητικό έργο του άγγλου καλλιτέχνη που ο Masson θεωρεί ότι τον επηρέασε (ανάμεσα σε άλλους λογοτέχνες όπως οι Sade και Kafka) στο να κάνει τα «αυτομματικά» σχέδιά του και όχι η ζωγραφική του. Βλ. Siegfried Wichmann (1981), σ. 399.

51.
Ταύρος με ανθρώπινο κεφάλι, από την Περσέπολη.
Εικονογράφηση από το βιβλίο του Anthony Blunt.

52.
Άρμα με ανθρωπόμορφους ταύρους, από το Ιερουσαλήμ.
Εικονογράφηση από το βιβλίο του Anthony Blunt.





πρωτοποριών δεν ενδιαφέρθηκε γι' αυτό. Η κατάσταση αυτή θα συνεχιστεί και μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, όταν το ενδιαφέρον για την αφαίρεση στη ζωγραφική είναι κυρίαρχη.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίστηκε από τους καλλιτέχνες το εικαστικό έργο του Blake, τις δυο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες αποτελεί η στάση του ζωγράφου Maurice Grosser. Παρόλο που θαύμαζε απεριόριστα τον Blake στην ποίηση του, στο βιβλίο του *Painter's Eye* (1951), τον χαρακτηρίζει χαμηλού επιπέδου εικονογράφο μάλλον παρά ζωγράφο. Κρίνει ότι τα έργα του είναι ένα αταίριαστο μείγμα από μορφολογικά στοιχεία δανεισμένα από τη γοτθική, την αναγεννησιακή και τη νεοκλασική τέχνη σε συνδυασμό με την αγγλική ζωγραφική σε πορσελάνη και ότι, ως εκ τούτου, πρέπει να θεωρείται μάλλον τεχνίτης παρά καλλιτέχνης.[73]

Έτσι, παρά την έκθεση των έργων του Blake στο μουσείο τέχνης της Φιλαδέλφειας το 1939, και τα λίγα σκόρπια άρθρα που ακολούθησαν,[74] το εικαστικό έργο του παραμένει σε γενικές γραμμές αγνοημένο μέχρι και τη δεκαετία του 50, όταν ο Sir Geoffrey Keynes, προχωρεί, εκτός από την έκδοση όλων των κειμένων του, *(Blake. Complete Writings, 1957)*, σε εκδόσεις των χαρακτικών του (1950) και (1956), των πινάκων του (1951), των εικονογραφημένων χειρογράφων του (1953), των σχεδίων του (1956) και των εικονογραφήσεών του για τη *Βίβλο* (1957), τις οποίες συνοδεύει με σύντομα προλογικά σημειώματα και σχόλια. Το 1957 πραγματοποιούνται επίσης δύο μεγάλες εκθέσεις στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσιγκτον και στην Tate Gallery στο Λονδίνο ενώ παράλληλα εκδίδεται κατάλογος των έργων του που ανήκουν στην Tate από τον Martin Bultin.

Στο τέλος της ίδιας δεκαετίας (1959) κυκλοφορεί και το βιβλίο *The art of William Blake* του Anthony Blunt. Τη μεγάλη καθυστέρηση μιας μελέτης για το χαρακτικό και ζωγραφικό έργο του Blake επισημαίνει ο ίδιος ο συγγραφέας. Στο προλογικό του σημείωμα αναφέρει πως, ενώ ακόμα και τα λιγότερο σημαντικά ποιήματα του Blake έχουν αποτελέσει αντικείμενο πολλαπλών κριτικών αναγνώσεων για παραπάνω από δύο δεκαετίες και οι φιλοσοφικό-θεολογικές του πεποιθήσεις έχουν επίσης μελετηθεί διεξοδικά, το εικαστικό του έργο αντίθετα δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο έρευνας από ιστορικούς της τέχνης.

Αντιτιθέμενος σε εκείνους που θεωρούν τον Blake μια ασυνήθιστη περίπτωση ποιητή και ζωγράφου αποκομμένου από την εποχή του, ο Blunt

[73] Παρατίθεται στο S. Foster Damon (1988), σ. 320-1.

[74] Πρόκειται για τα: Walter Friedlander, "Notes on the Art of William Blake; a Romantic Mystic completely exhibited" *Art News,* xxxvii, Feb. 18, 1939, σ. 9-10 και Charles Seymour Jr., "Blake' s Esthetic and His Century", *Parnassus,* xi, Feb. 1939, σ. 10-13.

53.
Ινδική θεότητα από το βιβλίο του Moor, *Hindu Pantheon.*
Εικονογράφηση από το βιβλίο του Anthony Blunt.

54.
Η Beulah πάνω σε ένα ηλιοτρόπιο, από το *Ιερουσαλήμ.*
Εικονογράφηση από το βιβλίο του Anthony Blunt.

επιχειρεί να συσχετίσει το έργο και τις απόψεις του με εκείνες των συγκαιρινών του καλλιτεχνών, να εξετάσει την καλλιτεχνική του εξέλιξη και να ερευνήσει τις εικονογραφικές του πηγές. Συγκρίνοντας το έργο του με έργα άλλων καλλιτεχνών διαπιστώνει ότι οι εικόνες που ζωγράφισε ο Blake δεν είναι αποκλειστικά αποτέλεσμα δικών του επινοήσεων και ότι, αντίθετα, δανείστηκε στοιχεία από τους συγχρόνους του με περισσότερο συστηματικό και ευρύ τρόπο από κάθε άλλον καλλιτέχνη της γενιάς του. Σύμφωνα με τον Blunt, ο Blake αντλεί από μια κοινή δεξαμενή μορφών που σχετίζονται με τη σύνθεση, τη θεματολογία, τις στάσεις και το σχέδιο των μορφών την οποία μοιραζόταν με τους Fuseli, Flaxman, Romney και Stothard, αλλά φαίνεται να είναι τις περισσότερες φορές ο δανειζόμενος και όχι ο αρχικός επινοητής.[75] Ανάλογα δανείζεται και από καλλιτέχνες της προηγούμενης από αυτόν γενιάς, όπως είναι οι Barry και Mortimer, από τους αναγεννησιακούς Michelangelo, Rafael και Pontormo, από τα μεσαιωνικά χειρόγραφα, από εικονογραφημένα βιβλία όπως το *Hindu Pantheon* και από τις σχεδιαστικές αναπαραστάσεις γλυπτών της Περσέπολης και του Ερκουλάνουμ.[76]

Το γεγονός ότι παρά τα δάνεια αυτά, ο Blake ισχυρίζεται ότι η τέχνη του είναι προϊόν οραμάτων, αυθεντική και πρωτότυπη, αποτελεί ένδειξη για τον Blunt ότι είχε μια τόσο δυνατή οπτική μνήμη ώστε όταν έβλεπε εικόνες από έργα τέχνης, τις αποθήκευε στο μυαλό του μαζί με άλλες εικόνες που προέρχονταν από τη φύση και τις ανακάτευε ασυνείδητα με εκείνες που γεννούσε η δική του φαντασία. Η ασυνείδητη αυτή λειτουργία επιβεβαιώνεται από το ότι τα ετερογενή αυτά στοιχεία εντάσσονται στο ενιαίο προσωπικό του στυλ.[77] Αλλά ακόμα και το στυλ αυτό για τον Blunt δεν παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς ο Blake χρησιμοποιεί στα έργα του «τις συνηθισμένες μεθόδους των πιο συμβατικών καλλιτεχνών», με αποτέλεσμα η τέχνη του «να εμφανίζεται αναπάντεχα κοντινή με τις ακαδημαϊκές πρακτικές της εποχής του».[78]

Συνολικά, ο Blunt θεωρεί πως το μεγαλύτερο μέρος της εικαστικής παραγωγής του Blake στερείται ενδιαφέροντος. Κατ' αυτόν είναι αποκλειστικά στα εικονογραφημένα του χειρόγραφα που αποδεικνύεται πραγματικά εμπνευσμένος δημιουργός, καθώς ο τρόπος παραγωγής των βιβλίων του είναι εντελώς νέος και προσωπικός. Έτσι στο βιβλίο του ασχολείται περισσότερο με τις εικόνες των χειρογράφων, επιμένοντας στη σχέση τους με τη μεσαιωνική τέχνη και στην πρωτοτυπία των τεχνικών μεθόδων με τις οποίες παράχθηκαν, παραλείποντας να αναφερθεί σε μεγάλο μέρος του καθαρά ζωγραφικού του έργου.

Όπως και η ζωγραφική του Blake, έτσι και η θεωρία του για την τέχνη δεν παρουσιάζει κατά τον Blunt κάποια ιδιαιτερότητα. Χωρίς να αποδίδει μεγάλη σημασία στα κείμενά του για την τέχνη, συγκρίνει την «ανολοκλήρωτη», όπως την χαρακτηρίζει, θεωρία του Blake για το υψηλό(sublime) με εκείνες των Mengs, Reynolds και Burke θεωρώντας ότι έχει επηρεαστεί περισσότερο από τον τελευταίο.[79] Όσον αφορά την απόρριψη από τον Blake της φυσικής πραγματικότητας, τη συσχετίζει με την προσπάθειά του να ανακαλύψει μέσω της φαντασίας τα σύμβολα που κρύβονται πίσω της. Ούτε όμως και στις πολιτικά ριζοσπαστικές απόψεις του δίνει ιδιαίτερη έμφαση, καθώς πιστεύει ότι δεν επηρέασαν την καλλιτεχνική του παραγωγή.[80] Ο Blake είναι, κατά τη γνώμη του, ένας από τους πολλούς διανοούμενους που απογοητεύτηκαν από την εξέλιξη της Γαλλικής επανάστασης. Έτσι εγκατέλειψε κάθε πολιτική δραστηριότητα και στράφηκε στη μεταφυσική και σ' έναν προσωπικό «διανοητικό μόχθο», αναζητώντας μια φιλοσοφική και θρησκευτική λύση «για τα προβλήματα του σύμπαντος παρά για την βελτίωση της ανθρώπινης κατάστασης σε τούτη τη

[75] Blunt (1959), σσ. 31-3 και 39-44.

[76] Η μελέτη του Blunt είναι γεμάτη με ανάλογες συγκρίσεις. Παρόλο που κάποιες από αυτές μοιάζουν άστοχες, δύσκολα μπορεί να αμφισβητήσει κανείς το ότι ο Blake δανείζεται κατά κόρον εικονογραφικά στοιχεία και μοτίβα από άλλους καλλιτέχνες.

[77] Blunt (1959), σ. 32.

[78] Blunt (1959), σ. 31.

[79] Blunt (1959), σσ.13-21.

[80] Το μόνο έργο στο οποίο ο Blunt θεωρεί ότι μπορεί να παρατηρηθεί κάποια μορφολογική επιρροή είναι *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης* καθώς η επαναστατική ενέργεια των στίχων σχετίζεται με το βίαιο χαρακτήρας της εικονογράφησης. Βλ. Blunt (1959), σ. 52.

[81] Blunt (1959), σ. 55.

γη».[81] Το βασικό συμπέρασμα του Blunt είναι ότι η ζωγραφική του Blake, παρά τον «παραδοσιακό» της χαρακτήρα, μπορεί να συσχετιστεί, όπως και η ποίησή του με τη μεταφυσική παράδοση και ο ίδιος να θεωρηθεί μέλος της «μεγάλης οικογένειας των καλλιτεχνών που παράγουν θρησκευτικά έργα», όπως είναι «οι μεσαιωνικοί γλύπτες της Chartres, οι κατασκευαστές των ναών της Ινδίας ή της Αιγύπτου και οι Ιταλοί ζωγράφοι του Trecento».[82]

Θα περάσουν σχεδόν δύο δεκαετίες μέχρι να εμφανιστεί η δεύτερη μελέτη για το εικαστικό έργο του Blake από ιστορικό της τέχνης. Πρόκειται για το *Blake as an artist* (1977) του David Bindman. Ο Bindman προχωρά σε μια πλήρη και συστηματική καταγραφή του καλλιτεχνικού έργου του Blake, δίνοντας ίδιο βάρος στα ζωγραφικά του έργα και στα εικονογραφημένα χειρόγραφα. Ακολουθεί μάλιστα μια αυστηρά χρονολογική σειρά στην καταγραφή του. Στο πόνημά του, η καλλιτεχνική εξέλιξη του Blake συνδέεται άμεσα με τη βιογραφία του, ιδιαίτερα με την εκπαίδευσή του ως χαράκτη, ενώ δίνονται πολλές πληροφορίες και για τις σχέσεις του με τους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής. Ο συγγραφέας αναφέρεται σε όλα τα σημαντικά έργα του Blake, επισημαίνοντας κάποια ιδιότυπα χαρακτηριστικά τους, όπως η επίμονη χρήση της συμμετρίας, χωρίς όμως να επιχειρεί να αναλύσει τα αίτιά τους. Πέρα από το να επισημαίνει κάποιες μορφολογικές ιδιαιτερότητες που θεωρεί ότι οφείλονται σε έναν εκλεκτικισμό, ο Bindman αντιμετωπίζει σε γενικές γραμμές τον Blake σαν ένα καλλιτέχνη στενά συνδεδεμένο με την ακαδημαϊκή-νεοκλασική παράδοση τόσο στο επίπεδο της πράξης όσο και στο επίπεδο της θεωρίας. Η οπτική που υιοθετεί δεν διαφοροποιείται στις περισσότερες περιπτώσεις από εκείνη του Blunt στην οποία και βασίζεται. Είναι ενδεικτικό ότι ενώ δίνει μεγάλη σημασία στις απόψεις του Blake για την τέχνη και παραθέτει συχνά αποσπάσματα από τα κείμενά του,[83] δεν φαίνεται να πιστεύει ότι αντιπροσωπεύουν μια συγκροτημένη, αξιοσημείωτη θεωρία. Συσχετίζει περιστασιακά κάποιες από τις ιδέες του με αυτές των Flaxman και Fuseli, κυρίως όμως τις συγκρίνει με τη θεωρία του Reynolds από την οποία, όπως υποστηρίζει δεν διαφοροποιείται σημαντικά.[84] Για τον Bindman οι αντιρρήσεις που εκφράζει ο Blake στα περιθώρια των *Ομιλιών* δεν πρέπει να ληφθούν σοβαρά υπόψη, καθώς «τα πιο ακραία σχόλιά του για τον Reynolds πρέπει να ιδωθούν στο πλαίσιο της διαταραγμένης νοητικής του κατάστασης» και της απογοήτευσής του μετά την επιστροφή του από το Felpham. Θεωρεί για παράδειγμα λάθος το να ερμηνεύσει κανείς με όρους καλλιτεχνικής θεωρίας το γεγονός ότι ο Blake αντιμετωπίζει σαν άρνηση της φαντασίας τις επαναλαμβανόμενες προειδοποιήσεις του Reynolds για τους κινδύνους που απειλούν όσους καλλιτέχνες ασκούν τη φαντασία τους πριν γίνουν κάτοχοι βασικών τεχνικών. Άλλωστε, υποστηρίζει, αφού και ο ίδιος ο Blake πιστεύει πως η πιστή αντιγραφή έργων του παρελθόντος αποτελεί κανόνα για την εκμάθηση της τέχνης, είναι πασιφανώς άδικη η κρίση ότι ο Reynolds «θολώνει» τη ζωτική διάκριση ανάμεσα σε εκτέλεση και επινόηση. Επισημαίνει επίσης ότι ο Blake καταφέρεται έντονα ενάντια στην έννοια της «γενίκευσης» (generalization) που χρησιμοποιεί ο Reynolds ως αρχής άμεσα συνδεδεμένης με τη φύση ιδωμένη στην ιδανική της κατάσταση, αλλά, χωρίς να διευκρινίζει τι σημαίνει ο όρος αυτός, εμφανίζεται πεπεισμένος ότι δεν αφορά τον ζωγραφικό χειρισμό.

Ο Bindman αντιμετωπίζει τον Blake ως έναν από τους πολλούς βρετανούς καλλιτέχνες που επηρεάστηκαν από τις απόψεις του Reynolds, καθώς μοιράζονταν κατά βάση κοινές θέσεις. Όπως και ο δάσκαλός του, ο Blake πιστεύει πως η ιστορική ζωγραφική αποτελεί υψηλότερη μορφή έκφρασης έναντι

[82] Blunt (1959) σσ. 92-3 και εισαγωγή.

[83] Το βιβλίο του Bindman βασίζεται στην διδακτορική του διατριβή *The Artistic Ideas of William Blake* με επιβλέποντες τους Anthony Blunt και Martin Bultin, την οποία υποστήριξε στο Ινστιτούτο Courtauld το 1971.

[84] Bindman (1977), σ. 151-6.

«μιμητικών» ειδών όπως η τοπιογραφία και το πορτρέτο αλλά και συμμερίζεται την εκτίμηση του για την καλλιτεχνική αξία των Michelangelo και Rafael που αντιπροσωπεύουν το «Μεγάλο στυλ». Η μόνη διαφορά τους έγκειται στο ότι ο Reynolds δείχνει «κάποια συμπάθεια» για τους καλλιτέχνες του 17ου αιώνα, αλλά και την εκτίμηση του για τον Gainsborough, ενώ ο Blake τους απορρίπτει με απόλυτο τρόπο. Έτσι, για τον Bindman, ο *Κατάλογος Περιγραφής Εικόνων* δεν διαφέρει ουσιαστικά από τις *Ομιλίες* απλώς είναι πιο ακραίος. Οι θεωρίες τόσο του Reynolds όσο και του Blake σχετίζονται με όρους του 18ου αιώνα, καθώς πυρήνα του προβληματισμού και των δύο αποτελεί η σχέση του εμπειρικού με τον ιδεατό κόσμο. Παρά τις όποιες διαφορές τους, «μοιράζονται την πίστη σε έναν πλατωνικό κόσμο ιδεών ο οποίος υπερβαίνει την ατελή μορφή της φύσης». Ο Blake μάλιστα, παραδόξως για την εποχή του,παίρνει πιο ακραία πλατωνικές θέσεις καθώς απορρίπτει κατηγορηματικά τα «προϊόντα που παράγει η εφήμερη φύση». Ο Bindman σημειώνει ότι πολλές από τις απόψεις του φαίνεται να σχετίζονται με τις θεωρητικές συζητήσεις του Μανιερισμού και ειδικότερα με τις θέσεις του Lomazzo. Παρόλα αυτά θεωρεί εξαιρετικά απίθανο να είχε διαβάσει ο Blake τα κείμενα του ιταλού θεωρητικού επειδή, όπως υποστηρίζει λανθασμένα, αυτά δεν είχαν μεταφραστεί στα αγγλικά.[85]

Ο Bindman δεν αγνοεί τη διαφοροποίησή του Blake από τον Reynolds όσον αφορά τη σημασία της λεπτομέρειας και της ιδιαιτερότητας. Για τον συγγραφέα των *Ομιλιών* η ιδεατή μορφή σχετίζεται με τη φύση στην πιο τέλεια μορφή της, αποκαθαρμένη από κάθε λεπτομέρεια ή ιδιαιτερότητα, ενώ για τον Blake η ιδανική μορφή υπάρχει πραγματικά και η λεπτομέρεια-ιδιαιτερότητα αποτελεί το θεμέλιό της. Ο Bindman όμως θεωρεί πως η άποψη του Blake είναι πιο ακραία νεοκλασική και σχετίζεται με τη θεωρία του Winckelmann. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι ο μελετητής δεν επιχειρεί να συσχετίσει τις πολιτικές απόψεις του Blake με τη καλλιτεχνική του θεωρία. Πιστεύει απλώς ότι συμμερίζεται γενικά τις θέσεις των νεοκλασικιστών της γενιάς του που έβλεπαν την εποχή τους «σαν την ενδεχόμενη αφύπνιση από σκοτεινές εποχές, ανάλογη με την Αθήνα του Περικλή»,[86] παραβλέποντας το γεγονός ότι ο Blake αντιμετώπιζε την κλασική αρχαιότητα σαν εποχή πολέμου και ηθικής διαφθοράς.

Κοινό χαρακτηριστικό τόσο της μελέτης του Blunt όσο και αυτής του Bindman είναι ότι αποφεύγουν συστηματικά να συνδέσουν την καλλιτεχνική πρακτική του Blake και τις απόψεις του για την τέχνη με τις θεωρητικές προσεγγίσεις που έχουν γίνει στο λογοτεχνικό του έργο. Περιορίζονται αυστηρά στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης, καθώς φαίνεται να πιστεύουν πως η τέχνη του Blake παραμένει δέσμια των συμβάσεων και των καλλιτεχνικών ιδεών της εποχής του, χωρίς να τους απασχολούν τα προβλήματα ερμηνείας που αντιμετωπίζουν οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας στους οποίους και δεν αναφέρονται. Έτσι όμως η θεωρία του Blake για τις εικαστικές τέχνες αποκόπτεται από τις συνολικότερες φιλοσοφικές του θέσεις και δεν αξιοποιούνται για την εξέτασή της οι εισφορές που προέρχονται από τον σαφώς πιο ανεπτυγμένο χώρο της θεωρίας και κριτικής της λογοτεχνίας.

Το ίδιο πρόβλημα παρουσιάζεται και στην ερμηνευτική προσπάθεια του ιστορικού τέχνης Albert Boime που επιχειρεί να ακολουθήσει μια καθαρά μαρξιστική προσέγγιση. Στο *Art in a Age of Revolution, 1750-1800* (1987), ο Boime αφιερώνει μεγάλο μέρος του βιβλίου του στον Blake δίνοντας έμφαση στη σχέση του με το βιομηχανικό περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνει, στην εκπαίδευσή του ως τεχνίτη και στις πολιτικές του ιδέες. Ξεκινώντας από τη ρήση **«Η Μηχανική Υπεροχή είναι το μοναδικό Όχημα της Ιδιοφυίας»** που έχει γράψει ο Blake στο

[85] Βλ. Bindman (1977), σ. 153. Τα κείμενα του Lomazzo είχαν μεταφραστεί στα αγγλικά στα τέλη του 16ου αιώνα: Giovanni Paolo Lomazzo, "Of the Division of Light" in *A Tracte containing the Arts of Curious Paintings, Carringe and Buildinge*, Book IV, ch. III, transl. Richard Haydocke, Oxford, 1598. Βλ. Niki Loizidi, "The Construction of Space in El Greco's Paintings after the Italian Experience". Στο Hadjinicolaou, Nicos (ed.) 2005 *El Greco. The First Twenty Years*. Rethymno: University of Crete.

[86] Bindman (1977), σ. 154.

περιθώριο των *Ομιλιών*, ο Boime προσπαθεί να συνδυάσει τη γραμμή του Blake με τα περιγράμματα των αντικειμένων εφαρμοσμένης τέχνης. Όπως υποστηρίζει, «ο Blake αφομοίωσε το τεχνικό ιδεώδες της βιομηχανίας όπως αυτό εκφράζεται μέσω του νεοκλασικού περιγράμματος. Η γραμμικότητα του Νεοκλασικισμού κατέστησε το στυλ του κατεξοχήν αρμόζον για το νέο βιομηχανικό σχέδιο όπως εμφανίζεται παραδειγματικά στο έργο των Robert Adam, Matthew Boulton και Josiah Wedgwood. Η νεοκλασική σιλουέτα προσαρμοζόταν εύκολα στα περιγράμματα των αντικειμένων εφαρμοσμένης τέχνης».[87]

Η αντιμετώπιση του σχεδίου του Blake από τον Boime ως απορρέοντος κυρίως από τις αλλαγές στη βιομηχανική και όχι στην καλλιτεχνική παραγωγή είναι μάλλον μονόπλευρη και ατελής. Η ευκαιρία να συνδεθεί μέσω αυτής ο Blake με μεταγενέστερους δημιουργούς όπως ο William Morris παραμένει ανεκμετάλλευτη. Παραβλέπεται επίσης ο άτυπος χαρακτήρας των χαρακτικών έργων του, τα οποία, αν συγκριθούν με τα εξαιρετικά επαγγελματικά και λεπτομερή τυπώματα της ίδιας περιόδου φαίνονται άτεχνα, χοντροκομμένα και τραχιά. Ο Blake άλλωστε δεν θεωρούσε τον εαυτό του τεχνίτη, αλλά καλλιτέχνη, και το νόημα που έδινε στους όρους «μηχανή» και «μηχανικό» μέσα στα κείμενά του δεν σχετίζεται κατά κανέναν τρόπο με αυτό που αποκαλούμε σήμερα βιομηχανικό σχέδιο.[88] Έτσι ο Boime, όταν επιχειρεί να αναλύσει έργα του Blake, επιλέγει αποσπασματικά εκείνα που μπορούν να «εικονογραφήσουν» τις δικές του απόψεις, αδιαφορώντας για το σύνολο της καλλιτεχνικής του παραγωγής.[89]

Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε την δίτομη έκδοση από τον Martin Bultin (1981), ενός εμπεριστατωμένου και τεκμηριωμένου καταλόγου των ζωγραφικών έργων και των σχεδίων του William Blake. Παρά τον μεγάλο όγκο αδημοσίευτων κυρίως σχεδίων, ο κατάλογος δεν είναι πλήρης, καθώς δεν συμπεριλαμβάνει τις εικονογραφήσεις της *Θείας Κωμωδίας*, ενώ οι κακής ποιότητας αναπαραγωγές και η προβληματική σελιδοποίηση, δίνουν μια μάλλον στρεβλή εικόνα του καλλιτεχνικού του έργου. Σε αντίθεση με τη ζωγραφική, η χαρακτική και τα εικονογραφημένα χειρόγραφα του Blake, πιθανότατα επειδή συνδέονται με το λογοτεχνικό του έργο, έχουν τύχει καλύτερης αντιμετώπισης. Αναφέρω ενδεικτικά τα: David Bindman(intr.), *William Blake. The Complette Illumnated Books*. 2000, Robert N. Essick, *The Separate Plates of William Blake: A Catalogue*. 1983, David V. Erdman, *The Illuminated Blake*, 1992 και το ηλεκτρονικό αρχείο *The William Blake Archive* που επιμελούνται οι Morris Eaves, Robert Essick και Joseph Viscomi.

Η έλλειψη ενός καταλόγου που να περιέχει όλο το ζωγραφικό και το χαρακτικό έργο του Blake, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι πολλά από τα αντίτυπα των εικονογραφημένων του χειρογράφων που βρίσκονται σε βιβλιοθήκες ή ιδιωτικές συλλογές και παραμένουν αδημοσίευτα, δημιουργούν μεγάλες δυσχέρειες στον μελετητή που επιθυμεί να έχει επαρκή γνώση του συνόλου της εικαστικής παραγωγής του.

3.4 Μελέτες για το εικαστικό έργο του Blake από ιστορικούς και θεωρητικούς της λογοτεχνίας.

Η έλλειψη μιας οργανικής σχέσης ανάμεσα στις προσεγγίσεις των ιστορικών της τέχνης και εκείνες των θεωρητικών και ιστορικών της λογοτεχνίας θεωρήσεων έχει δημιουργήσει μεγάλα προβλήματα στους ερευνητές του Blake. Πυρήνα των προβλημάτων αυτών αποτελεί το γεγονός ότι ο Blake σε όλο του

[87] Boime (1987), σ. 313.

[88] Για παράδειγμα ο Blake θεωρεί του Φλαμανδούς και Βενετσιάνους καλλιτέχνες υπαίτιους **«που το καθετί στην τέχνη θα γίνει μια Μηχανή»**. *Κατάλογος*, Erd. 547.

[89] Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο Boime απομονώνει από το σύνολο των εικονογραφήσεων της *Θείας Κωμωδίας* που έκανε ο Blake για τον Linell, τη βασισμένη στο 5ο άσμα εικόνα «Στρόβιλος των εραστών» ερμηνεύοντάς την ως απόδειξη των ισχυρισμών του. Παραθέτω μεγάλο μέρος του κειμένου: «Ο Blake ήταν αντίθετος στην κοσμοεικόνα του Dante γιατί την αντιλαμβανόταν ως υποταγή στη τυραννία και στο νόμο της αντεκδίκησης. Στη γνωστή εικονογράφηση με τίτλο «Στρόβιλος των εραστών», ο Blake χρησιμοποιεί μια αναφορά στη μηχανή(mechanical allusion) για να υπερβεί τη σύλληψη του Dante (τον οποίο θεωρούσε άθεο και πολιτικάντη) και να δείξει μια ευνοική επιρροή στην κοινωνία. Η εικόνα παριστάνει την Francesca da Rimini και τον εραστή της Paolo σε μια φλόγα πάνω από τον Dante που βρίσκεται καταγής, ενώ ένας στρόβιλος τραβά άλλα ζευγάρια προς τα ουράνια. (..) Ο στρόβιλος μεταφέρει τα ζευγάρια (που αμάρτησαν στην επίγεια ζωή τους) πέραν της φυσικής σε μια πνευματική ένωση. Στο αρχικό αφήγημα οι λάγνοι αμαρτωλοί οδηγούνται αδυσώπητα από άγριους ανέμους , σπρώχνονται από δω και από κει και εκσφενδονίζονται πάνω στην ακτή. Το ότι ο Blake μετέτρεψε τις βίαιες ριπές του ανέμου σε ένα ομοιόμορφο, κυλινδρικό πέρασμα, υποδεικνύει μια ριζική απομάκρυνση από το κείμενο του Dante. Προφανώς δανείστηκε το μοντέλο γι' αυτό το σχέδιο από τους κοίλους αγωγούς ή τους σωλήνες που κατασκευάζονταν για να μεταφέρουν νερό, γκάζι και κυρίως ατμό που θα ήταν η βασική κινητήρια δύναμη για την αγγλική βιομηχανία στα 1820. (..) Οι αμαρτωλοί εραστές του Blake παρασύρονται μέσα στους σωλήνες σαν μέσα σ' ένα κενό που δημιουργείται από τη διαφορά πίεσης του αέρα μέσα και έξω απ' αυτούς. (..) Εδώ και πάλι φαίνεται ότι ο Blake δεν έβλεπε την επιστήμη και τη βιομηχανία ως ενδογενώς κακές αλλά μάλλον καταδίκαζε τους τρόπους συνήθους χρήσης τους. Πράγματι ο Blake μπορούσε να αντιληφθεί τη δράση του ατμού και της εξαέρωσης ως μεταφορά για την άνοδο των αμαρτωλών σε μια πιο πνευματική σφαίρα – δηλαδή, σε μια λιγότερο στέρεα κατάσταση της ύλης».

το έργο συσχετίζει άμεσα τις καλλιτεχνικές μεθόδους που χρησιμοποιεί με τις πολιτικές και θρησκευτικές του ιδέες, τις νοητικές του συλλήψεις και τον μυστικιστικό συμβολισμό του. Βασιζόμενοι στην πεποίθηση πως η ζωγραφική για τον Blake δεν αποτελούσε μια μειωμένης σημασίας δραστηριότητα ξένη προς την ποίηση και τα πεζά του, αλλά ίσης αξίας μέσο για την έκφραση των ιδεών του, ορισμένοι μελετητές που προέρχονται από τον χώρο της λογοτεχνίας αποφάσισαν να ασχοληθούν ενεργά με το εικαστικό του έργο.

Η πρώτη και σημαντικότερη απόπειρα τέτοιου είδους έγινε από την ποιήτρια και ερευνήτρια Catherine Raine με το *William Blake* που εκδόθηκε στη γνωστή σειρά "World of Art" των εκδόσεων Thames and Hudson το 1970. Χάρη στην πλούσια εικονογράφηση και τις επανεκδόσεις του, αποτελεί μέχρι σήμερα το πιο διαδεδομένο βιβλίο για τον Blake. Η Raine ακολουθεί μια χρονολογική σειρά στην παρουσίαση του εικαστικού του έργου (ζωγραφική, χαρακτική και εικονογραφημένα χειρόγραφα), καλύπτοντας όλο το εύρος του. Παρόλο που λαμβάνει υπόψη της κάποιες από τις υποδείξεις του Blunt, παίρνει αποστάσεις από τον ιστορικό της τέχνης εκφράζοντας τον ανεπιφύλακτο θαυμασμό της για το καλλιτεχνικό έργο του Blake. Για την Raine το ποιητικό και εικαστικό έργο του Blake αποτελούν μια ενότητα η οποία αναπαριστά «κομμάτια αιωνιότητας» ιδωμένα μέσω φανταστικών οραμάτων. Στη μελέτη της παραθέτει αρκετά αποσπάσματα από τα κείμενα του Blake για τη ζωγραφική, κυρίως εκείνα που επιβεβαιώνουν τη γνώμη της ότι ο Blake έχει μια πλατωνική άποψη για την τέχνη και ότι είναι επηρεασμένος από την αισθητική του Πλωτίνου. Θεωρεί ότι τα έργα του είναι μνημειακά παρά τις μικρές τους διαστάσεις και ότι ανήκει σε μια περιορισμένη εκλεκτή ομάδα καλλιτεχνών, όπως ο Michelangelo, ο Fra Angelico και ο Durer, που κατάφεραν να δημιουργήσουν έναν αρχετυπικό κόσμο ίσης αξίας με τον πραγματικό. Η Raine υιοθετεί μια οπτική που πλησιάζει ιδεολογικά σε εκείνη του Northrop Frye, επιχειρώντας να δείξει πως οι εικόνες του Blake - και αυτό είναι η σημαντικότερη συμβολή της - αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της όλης κοσμοθεωρίας του. Παρά το γεγονός ότι προέρχεται από τον χώρο της λογοτεχνίας και ότι ο θαυμασμός της για τη ζωγραφική του Blake είναι κάπως υπερβολικός, συχνά προβαίνει σε παρατηρήσεις πάνω σε συγκεκριμένα έργα που μαρτυρούν επαρκή εξοικείωση με τα εικαστικά. Σε γενικές γραμμές πάντως, οι εικόνες στο βιβλίο της λειτουργούν κατά βάση συνοδευτικά, ακολουθώντας τη ζωή του δημιουργού και την ποιητική του εξέλιξη, και παρά τις ενδιαφέρουσες αντιστοιχίες ανάμεσα στην εικονοποιία και τον ποιητικό λόγο, είναι εμφανής η απουσία μιας συνολικής ερμηνευτικής προσέγγισης που να αφορά τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του εικαστικού έργου του Blake.

Το εικαστικό έργο του Blake, θα απασχολήσει και τον ιστορικό της λογοτεχνίας Morton D. Paley. Στο βιβλίο του *William Blake* από τις εκδόσεις Phaidon (1978), επιχειρεί, όπως διατείνεται, να καλύψει την έλλειψη μιας έκδοσης η οποία θα παρουσιάζει με επάρκεια και με μεγάλου μεγέθους αναπαραγωγές, την πλούσια σε μεθόδους καλλιτεχνική παραγωγή του Blake.[90] Παρά τις αρκετά ενδιαφέρουσες επιλογές όσον αφορά την εικονογράφηση, ο Paley δεν επιχειρεί να αναλύσει μορφολογικά τα έργα που επιλέγει και ακολουθεί μια μάλλον γραμμική, βιογραφικού τύπου αφήγηση. Παραθέτει εκτενή αποσπάσματα από τα κείμενα του Blake για την τέχνη, δεν θεωρεί όμως ότι οι απόψεις που διατυπώνει ο συγγραφέας τους έχουν κάποιο ιδιαίτερο θεωρητικό ενδιαφέρον. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που αντιμετωπίζει τα σχόλια του Blake στις *Ομιλίες* του Reynolds: «Αν κάποιος κάνει ένα επιπόλαιο διάβασμα στις σημειώσεις

[90] Η έκδοση περιέχει 116 έργα (τα 16 έγχρωμα).

του Blake, μπορεί εύκολα να συμπεράνει, πως όντως ο Sir Joshua προτιμά τους Rubens, Rembrandt και Tiziano από τους Rafael και Michelangelo, ότι προάγει το χρώμα έναντι της φόρμας και ότι θεωρεί τις προσωπογραφίες το υψηλότερο είδος τέχνης. (..) Στην πραγματικότητα συμβαίνει το αντίθετο. Όπως ο Blake, έτσι και ο Reynolds θεωρούσε την ιστορική ζωγραφική το υψηλότερο είδος τέχνης (..) τον Rafael και τον Michelangelo τους σπουδαιότερους καλλιτέχνες και υποβίβαζε τη Βενετσιάνική και Φλαμανδική σχολή σε χαμηλότερη θέση».[91] Αφού επισημαίνει κάποιες ακόμα ομοιότητες αλλά και κάποιες ήσσονος σημασίας διαφορές, ο Paley καταλήγει: «Επιπλέον αυτές οι στάσεις τους απέναντι στην τέχνη (και συνεπώς απέναντι στην εκπαίδευση των καλλιτεχνών) είναι βασισμένες πάνω σε νοητικά μοντέλα. Ο Reynolds προέρχεται από τη σχολή του Locke και ο Blake από εκείνη του Πλάτωνα».[92]

Το καλλιτεχνικό έργο του Blake θα συνεχίσει να ενδιαφέρει τον Paley, ιδιαίτερα όσον αφορά πιθανές διασυνδέσεις ανάμεσα στο ποιητικό και το εικαστικό έργο του. Στο μεταγενέστερο βιβλίο του *The Traveler in the Evening,* (2003), εξετάζει την ύστερη ποιητική και καλλιτεχνική παραγωγή του Blake και τη σχέση του με τους ποιητές που τον ενέπνευσαν, εστιάζοντας στις εικονογραφήσεις που έκανε για τον *Βιργίλιο* του Thornton, τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη και το *Βιβλίο του Ιώβ*, στη σχέση κειμένου και εικόνας στο *Το Αιώνιο Ευαγγέλιο,* στο *Φάντασμα του Άβελ* και στη χαρακτική αποτύπωση του Λαοκόωντα. Η προσπάθεια του Paley σχετίζεται κυρίως με τον τρόπο που κάποιες λογοτεχνικές αλλά και εικονογραφικές πηγές ενέπνευσαν τις συνθέσεις του καλλιτέχνη. Όπως και στο *William Blake* δεν ασχολείται με τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των έργων του. Σε μεγάλο βαθμό άλλωστε τον αντιμετωπίζει περισσότερο σαν μια ιδιαίτερη περίπτωση οραματιστή ή ως έναν καλλιτέχνη που πιθανότατα διαθέτει ειδητική όραση αλλά που τα ζωγραφικά και χαρακτικά του έργα ξεφεύγουν από κάθε κανόνα.

Το χαρακτικό έργο του Blake, ιδιαίτερα τα εικονογραφημένα χειρόγραφα, θα απασχολήσει έναν ακόμα μελετητή που προέρχεται από τον χώρο της λογοτεχνίας, τον Robert N. Essick. Παρόλο που ο Essick ενδιαφέρεται κυρίως για τις πολύπλοκες διασυνδέσεις κειμένου και εικόνας, εξετάζει το σύνολο των τυπωμάτων του Blake, δηλαδή και τα χαρακτικά που δεν συνοδεύονται από κείμενο και τις παραγγελίες που είχε εκτελέσει για βιοποριστικούς λόγους. Χωρίς να ανατρέπει τις κυρίαρχες αντιλήψεις για το εικαστικό έργο του Blake, ο Essick προβαίνει συχνά σε εξαιρετικά ενδιαφέρουσες επισημάνσεις για τη σχέση λόγου και τυπωμένου σχεδίου. Ξεκινώντας από τα κείμενα με τα οποία είναι πιο εξοικειωμένος, επιχειρεί να βρει αισθητικές αντιστοιχίες με τις εικόνες που τα συνοδεύουν, καθώς θεωρεί ότι μεταξύ κειμένου και σχεδίου προκύπτουν πολύπλοκες σχέσεις (ιδιαίτερα στα προφητικά βιβλία). Ο Essick πιστεύει πως η μελέτη των γραφιστικών στυλ που χρησιμοποιεί ο Blake και των πολιτισμικών υπαινιγμών που εμπεριέχει η εικονογράφησή του μπορούν να οδηγήσουν σε διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Επισημαίνοντας ότι τα εικονογραφημένα χειρόγραφα έχουν κατά βάση μια οπτική διάσταση, τονίζει ότι τα ποιήματα έχουν μια λεκτική υφή που σχετίζεται με την υφή των ζωγραφισμένων εικόνων καθώς ο Blake χρησιμοποιεί συνέχεια λέξεις που σχετίζονται με τη σκληρότητα ή τη μαλακότητα της υφής των αντικειμένων ή του περιβάλλοντος. Μια ακόμα ενδιαφέρουσα αντιστοιχία είναι ότι ο χώρος που περιγράφεται στα επικά του ποιήματα αποκτά περισσότερες από τρεις διαστάσεις, καθώς διαφορετικοί τόποι και χρόνοι, πραγματικοί και φανταστικοί, αναμιγνύονται με τον ίδιο τρόπο που οι μορφές καταλαμβάνουν πληθωρικά την εικόνα, ενώ συχνά

[91] Paley (1978), σ. 49.
[92] Paley (1978), σ. 50.

η τρίτη διάσταση απουσιάζει. Παρά το ενδιαφέρον του για τη χρήση της εικόνας στα εικονογραφημένα χειρόγραφα, ο Essick προβαίνει τις περισσότερες φορές σε εικονογραφικού τύπου αναλύσεις καθώς ανήκει στην κύρια ερμηνευτική παράδοση που δίνει έμφαση στα λόγια, βλέποντας στις τυπωμένες εικόνες κυρίως εικονογραφικά στοιχεία που του επιτρέπουν να επανερμηνεύσει νοηματικά το περιεχόμενο των ποιημάτων.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μελέτη του Tom Philips *The Creation of the Songs* (2000) στο οποίο ο συγγραφέας προβαίνει σε μια σειρά από συμπεράσματα όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο Blake συνέγραφε και ζωγράφιζε τις ποιητικές συνθέσεις του. Δείχνοντας εξαιρετική ευαισθησία στη σχέση κειμένου-εικόνας, ο Phillips, αν και φιλόλογος, θα εκπαιδευτεί στις τυπογραφικές τεχνικές του Blake για μεγάλο διάστημα προκειμένου να εξετάσει το «Χειρόγραφο Σημειωματάριο» (Manuscript Notebook) που φυλάσσεται στη Βρετανική Βιβλιοθήκη. Ο Philips μελετάει εξονυχιστικά τις σελίδες του χειρογράφου, σε διαφορετικές περιόδους και φωτισμούς(τεχνητό και φυσικό), πράγμα που του επιτρέπει να δει τα διαφορετικά χρώματα και τους τόνους του μελανιού καθώς και τα μεγέθη της ακίδας και του μολυβιού που χρησιμοποίησε ο Blake στο σημειωματάριό του. Η έρευνα αυτή θα δείξει ότι: α) η εκτύπωση των εικόνων του Blake ήταν μια αργή διαδικασία σε αντιστοιχία με τη χρονοβόρα διαδικασία σύνθεσης των ποιημάτων του, καθώς η ίδια η τυπογραφική τεχνική επέβαλλε καθυστερήσεις. β) ποτέ δύο αντίγραφα από την ίδια εκτύπωση δεν επιζωγραφίστηκαν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο είτε από τον Blake είτε από τη γυναίκα του Catherine. γ) η κυρίαρχη άποψη πως οι ίδιες λιγοστές χρωστικές ουσίες και αναμείξεις χρωμάτων χρησιμοποιήθηκαν για να επιζωγραφιστούν τα αντίτυπα από σειρές εκτυπώσεων δεν αληθεύει, καθώς υπάρχει πληθώρα συνδυασμών και πειραματισμών.

Η σχέση μεταξύ κειμένου και εικόνας και οι πολιτικές της προεκτάσεις απασχόλησαν τον Saree Macdisi στο δοκίμιό του *The political aesthetic of Blake's Images* (2003). Ο μελετητής προτείνει έναν ανοιχτό τρόπο ανάγνωσης των εικονογραφημένων χειρογράφων, βασιζόμενος στο ότι ο Blake ήθελε τα βιβλία του να είναι κατανοητά από τα παιδιά και ισχυριζόταν ότι ο Ιησούς **«υποθέτει ότι το καθετί είναι προφανές στο Παιδί και στον Φτωχό και στον Αμόρφωτο»**(supposes every Thing to be Evident to the Child and to the Poor and Unlearned).[93] Σύμφωνα με τον Macdisi, για να κατανοήσουμε τις εικονογραφήσεις του Blake πρέπει να ξεμάθουμε οτιδήποτε μας καθιστά μορφωμένους και να αποκτήσουμε τη φρεσκάδα ενός παιδιού. Υπάρχει, κατ' αυτόν, μια δυναμική σχέση μεταξύ λέξεων και εικόνας: σπάνια οι εικόνες εικονογραφούν το κείμενο, ενώ πολλές φορές έρχονται σε αντίθεση με αυτό παίρνοντας διαφορετικές κατευθύνσεις. Πρέπει λοιπόν να αντιμετωπίσουμε εικόνες και κείμενο σαν πρόσκληση για μια δράση κατά την οποία δεν είναι ανάγκη να συσχετίσουμε τα κείμενα με τις εικόνες που τα συνοδεύουν αλλά να συσχετίσουμε εικόνες με άλλα κείμενα ή εικόνες με άλλες εικόνες που βρίσκονται σε άλλα κείμενα κλπ. Δεν πρέπει επομένως να διαβάσουμε τον Blake ακολουθώντας μια γραμμική σειρά, αλλά να διανοίξουμε μονοπάτια ερμηνείας, γιατί σε αυτόν υπάρχει μια συνέπεια που δεν συναρτάται με τον γραμμικό χρόνο και την πρόοδο, αλλά με τις επαναλήψεις που χαρακτηρίζουν το ύφος του. Οι επαναλήψεις αυτές σχετίζονται κατά τον Macdisi με το ότι στη χαρακτική του ο Blake αναγκαζόταν να αναπαράγει τα ίδια έργα συνεχώς, ακολουθώντας κατά κάποιο τρόπο μια διαδικασία ανάλογη με αυτήν της βιομηχανικής παραγωγής. Ενώ όμως η βιομηχανική αλυσίδα αναπαράγει ένα προϊόν στην ίδια ακριβώς μορφή, στην περίπτωση του Blake αυτό

[93] Σημειώσεις στο *Siris* του Berkeley, Erd. 664.

που αναπαράγεται δημιουργεί διαφορετικά κείμενο. Έτσι ο Blake οικειοποιείται τη βιομηχανική διαδικασία, αλλά και την υπονομεύει, καθώς η διαφορά ανάμεσα στο πρωτότυπο και το αντίγραφο ανατρέπει τη βασική λογική της βιομηχανικής παραγωγής. Εμμένοντας σε μια μαρξιστικού τύπου ανάλυση, ο Macdisi θεωρεί ότι «το έργο του Blake μπορεί να ιδωθεί σαν ο ιδανικός τόπος αισθητικής και πολιτικοοικονομικής ανάλυσης» και αυτό μας επιτρέπει να συζητήσουμε ταυτόχρονα «το ποιητικό καλλιτεχνικό όραμα που προτείνεται και την υλική διαδικασία που προτείνει αυτό το όραμα».[94]

Τις δύο τελευταίες δεκαετίες το εικαστικό έργο του Blake άρχισε να προκαλεί το ενδιαφέρον ανεξάρτητα από την ποίησή του, όπως μαρτυρούν οι εκθέσεις που έχουν πραγματοποιηθεί και οι εκδόσεις αντίστοιχων καταλόγων με συνοδευτικά κείμενα, αλλά και βιβλίων σε σειρές τέχνης. Ωστόσο, δεν έχει εμφανιστεί κάποια καινούργια ερμηνευτική προσέγγιση. Νεότερα άρθρα και βιβλία για τη ζωγραφική και τη χαρακτική του Blake, όπως των William Vaughan (1999), David Bindman (2003) και Joyce H. Townsend (2003), μολονότι τον σχετίζουν περισσότερο με την ιστορία της εποχής και τον καλλιτεχνικό του περίγυρο, παραμένουν κατά βάση περιγραφικά και όχι ερμηνευτικά.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έκδοση για την έκθεση *Seen in My Visions* που έγινε στην Tate το 2009, στην οποία επιχειρήθηκε να ανασυσταθεί η παρουσίαση των έργων που είχε κάνει ο Blake το 1809 στο μαγαζί του αδελφού του στην Broad Street. Στο κείμενο του μικρού μεγέθους καταλόγου που υπογράφει ο Martin Myrone ο οποίος συνοδεύει την επανέκδοση του κειμένου του Blake *Ένας Κατάλογος Περιγραφής των Εικόνων*, είναι εμφανής η έλλειψη κάθε προσπάθειας για επανερμηνεία του εικαστικού του έργου. Αντίστοιχα, το κείμενο του Blake αντιμετωπίζεται σαν ένα μάλλον νεοκλασικό μανιφέστο του οποίου το ενδιαφέρον έγκειται περισσότερο στο λογοτεχνικό του ύφος παρά στην πρωτοτυπία των ιδεών του. Η εμφάνιση επίσης του Blake στις Γενικές Ιστορίες της Τέχνης ή σε μελέτες για τον Ρομαντισμό μοιάζει να οφείλεται περισσότερο στη φήμη του ως ποιητή και στον παράδοξο και οραματικό χαρακτήρα του έργου του, το οποίο έτσι αποκόπτεται από το διάλογο με τους καλλιτέχνες της εποχής του και με τις καλλιτεχνικές εξελίξεις που ακολουθούν. Όταν επιχειρείται κάποια μορφολογική ανάλυση, το έργο του Blake θεωρείται ότι βασίζεται στα πρότυπα του νεοκλασικισμού, λόγω της έμφασης που δίνει στη γραμμή και στο περίγραμμα, και επομένως χαρακτηρίζεται μάλλον «συντηρητικό».

Έτσι οι μελέτες των Blunt και ιδιαίτερα του Bindman αποτελούν μέχρι σήμερα την πιο βασική συνεισφορά από τη μεριά της ιστορίας της τέχνης για το έργο του Blake. Οι απόψεις των δύο ιστορικών τέχνης επηρέασαν άλλωστε εμφανώς και έναν από τους σημαντικότερους μελετητές του Blake, τον Morris Eaves, ο οποίος επικέντρωσε το ενδιαφέρον του στη θεωρία του Blake για την τέχνη. Με το θεμελιώδες έργο του *Blake's Theory of Art* (1982) θα ασχοληθώ στο επόμενο κεφάλαιο για δύο λόγους. Πρώτον, επειδή πραγματεύεται ζητήματα που συνδέονται άμεσα με την προβληματική μου, αφού και εκείνος ξεκινά από την πεποίθηση ότι η θεωρία αυτή συναρτάται με τους εικαστικούς όρους που συχνότατα χρησιμοποιεί ο Blake και ότι η κατανόησή της είναι απαραίτητη σε όσους μελετούν το έργο του. Ο δεύτερος λόγος είναι ότι ο Eaves χειρίζεται το θέμα του με τρόπο συστηματικό που διευκολύνει στο να προχωρήσουμε στην κριτική της προσέγγισής του και στην διατύπωση κάποιων νέων θέσεων.

[94] Saree Makdisi (2003), σ. 118



III. Η ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ WILLIAM BLAKE ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ Η ΕΝΑΝΤΙΩΣΗ «ΣΤΗ ΣΠΟΥΔΗ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ»

«Ακούω πολλούς Ανθρώπους να λένε, 'Δώσε μου τις Ιδέες. Δεν έχει σημασία με ποια λόγια τις διατυπώνεις', και άλλοι να λένε, 'Δώσε μου το σχέδιο, δεν έχει σημασία η Εκτέλεση'. Αυτοί οι Άνθρωποι ξέρουν Αρκετά για το Τέχνασμα, αλλά Τίποτα Για Τέχνη. Οι ιδέες δεν μπορούν να δοθούν παρά με τις επακριβώς Αρμόζουσες Λέξεις, ούτε Μπορεί ένα Σχέδιο να γίνει χωρίς την επακριβώς Αρμόζουσα Εκτέλεσή του ».

Δημόσια Προσαγόρευση, Erd. 576

1. Αντιφάσεις θεωρίας και εικαστικής πρακτικής: οι ερμηνευτικές δυσκαμψίες της ταξινόμησης.

Ο Eaves αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στον ρόλο που έπαιξε η εικαστική παιδεία του Blake στη συγκρότηση της γενικότερης κοσμοθεωρίας του και, συνακόλουθα, στη θεωρία του για την τέχνη. Όπως επισημαίνει στο βιβλίο του, οι βασικές μεταφορές στη θεωρία του Blake προέρχονται από τις εικαστικές τέχνες, καθώς τα θέματα που ανακινεί είναι τυπικά αυτά που εντοπίζονται περισσότερο στην ιστορία της ζωγραφικής και της χαρακτικής παρά στην ιστορία της λογοτεχνίας. Το γεγονός αυτό δημιουργεί, κατά τη γνώμη του, σημαντικά προβλήματα ερμηνείας στους ιστορικούς της λογοτεχνίας οι οποίοι βλέπουν συνήθως τη θεωρία του Blake μέσα σε παραποιημένα συμφραζόμενα. Τείνουν έτσι να την εκλαμβάνουν ως έναν ιδιόμορφο τύπο αποκαλυπτικού ουμανισμού αποκομμένου από τις λογοτεχνικές θεωρίες της εποχής του με τις οποίες δυσκολεύονται να την συσχετίσουν. Το αντίθετο, όπως γράφει, συμβαίνει με τους ιστορικούς της τέχνης οι οποίοι έχοντας μια εικόνα της περιόδου βασισμένη σε μια σαφέστερη διάκριση νεοκλασικισμού και ρομαντισμού, αντιμετωπίζουν τη θεωρία του Blake ως απλούστερη απ' όσο είναι στην πραγματικότητα.[1]

Ο Eaves ισχυρίζεται πως οι περιπλοκές προκύπτουν από το γεγονός ότι ο ίδιος ο Blake χρησιμοποιεί κάποιες βασικές μεταφορές που σχετίζονται αποκλειστικά με το σχέδιο και τη ζωγραφική, πιστεύοντας ότι αυτές μπορούν να εφαρμοστούν με τον ίδιο τρόπο και στη λογοτεχνία. Έτσι, βασική αρχή της αισθητικής του αποτελεί η προτίμηση για τη γραμμή και το καθορισμένο περίγραμμα, μια αρχή η οποία στα εικαστικά είναι πλήρης νοήματος καθώς είναι κοινή στους καλλιτέχνες εκείνους που έρχονται σε αντίθεση με την έντονη ζωγραφικότητα που χαρακτηρίζει την τέχνη του Μπαρόκ. Αντίθετα, στο πεδίο της λογοτεχνίας η λειτουργία της αρχής αυτής δεν είναι νοητή. Ο αναγνώστης επομένως που δεν έχει επαρκή γνώση της ιστορίας της τέχνης, συχνά θα παρανοήσει το περιεχόμενο των λογοτεχνικών κειμένων του Blake.

Ο Eaves ξεκινά την ανάλυσή του θεωρώντας ως δεδομένο ότι οι εικαστικές αρχές που διέπουν την τέχνη του Blake είναι αρχές του Διαφωτισμού και ότι, στον βαθμό που μπορεί κανείς να κατανοήσει τις δηλώσεις του, θα διαπιστώσει ότι δεν είναι παρά ένας από τους πολλούς καλλιτέχνες της εποχής του που προτιμούν την γραμμή και το σχέδιο από τα ζωγραφικά στοιχεία του τόνου και του χρώματος. Παραθέτει

[1] Morris Eaves (1982), σ. 5-6

55.
Ο Πειρασμός και η Πτώση της Εύας.
1808

αποσπάσματα από τις *Ομιλίες* του Reynolds, όπου ο μεγάλος θεωρητικός του βρετανικού νεοκλασικισμού μιλάει για το αποφασιστικό περίγραμμα και την ακρίβεια χαρακτηριστικά του μεγάλου στυλ στη ζωγραφική(III,74-5), με τρόπο μάλιστα σχεδόν πανομοιότυπο με αυτόν του Blake.[2] Έτσι, ο Eaves συντάσσεται με εκείνους τους μελετητές που υποστηρίζουν ότι στον Blake υπάρχει ένα είδος αρνητικής διάθεσης απέναντι στον Reynolds που τον εμποδίζει να δει ότι ο συγγραφέας των *Ομιλιών* είναι από τους καλλιτέχνες που συνηγορούν υπέρ της γραμμής.[3] Ισχυρίζεται συγκεκριμένα ότι, αν ο Blake χαρακτηρίζει τις *Ομιλίες* ως γεμάτες από αντιφάσεις και ψεύδη και τον συγγραφέα τους απατεώνα και καταστροφέα της αληθινής τέχνης, τούτο οφείλεται στον παράφορο χαρακτήρα του και στην προσωπική του αντιπάθεια για τον Reynolds.

Με πολλές αναφορές στην παλαιά διαμάχη για την προτεραιότητα της γραμμής ή του χρώματος, αλλά και στις στάσεις που τηρούν συγκαιρινοί με τον Blake καλλιτέχνες όπως ο Henri Fuseli και ο James Barry, ο Eaves υποστηρίζει ως αυτονόητο το ότι η υπεροχή της γραμμής έναντι του χρώματος αποτελεί βασικό στοιχείο του ορθόδοξου δόγματος των ακαδημιών τέχνης της εποχής, επομένως και της αγγλικής Βασιλικής Ακαδημίας. Και επεξηγεί: «Για τους ακαδημαϊκούς, το σχέδιο είναι πρωταρχικό επειδή οι ποιότητες που αναπαριστά καλύτερα (μαθηματικές ποιότητες, ποιότητες έκτασης, κίνησης, ηρεμίας) είναι πρωτογενείς. Οι λόγοι που κάνουν το χρώμα δευτερεύον στην επιστημονική θεωρία το κάνουν δευτερεύον και στην αισθητική θεωρία: το χρώμα είναι μια αισθητηριακή ποιότητα που συνδέεται με φαινομενικές και υποκειμενικές εντυπώσεις. Το σχέδιο έτσι γίνεται το καλλιτεχνικό αντίστοιχο των επιστημονικών τεχνικών μέτρησης».[4]

Ο Eaves θεωρεί πως οι συχνές αναφορές του Blake στη γραμμή και το περίγραμμα σημαίνουν ότι συντάσσεται καταφανώς με τους «ακαδημαϊκούς»-νεοκλασικούς καλλιτέχνες. Η αντιμετώπιση όμως της «γραμμής» του Blake ως τυπικά νεοκλασικής, θέτει για τον Eaves ένα μείζον πρόβλημα. Καθώς στόχος του είναι να δείξει ότι ο Blake επανεγκαθιδρύει τις αρχές του Διαφωτισμού σε ρομαντικό έδαφος αντικαθιστώντας τις κυρίαρχες σε αυτόν θεωρίες της μίμησης με εκφραστικές θεωρίες, προσπαθεί να εξηγήσει την εμμονή του Blake με την γραμμή ως σχετιζόμενη με μια ανώτερη αναπαράσταση της πραγματικότητας. Διατείνεται ότι, ενώ ο Blake ανήκει στους υποστηρικτές της γραμμής και συνδέει τη γραμμή με τη νόηση, ο τρόπος με τον οποίο το κάνει είναι «ρομαντικοποιημένος γιατί εσωτερικεύει τον κόσμο των ιδεών που δημιουργούν γραμμή και αντικαθιστά τη λογική ως μέτρο της νόησης με τη φαντασία»[5]

Σύμφωνα με τον Eaves, για τον Blake η γραμμή στην τέχνη λειτουργεί ως μεταφορά της ακρίβειας, του συγκεκριμένου, του ορισμού, η οποία είναι ανάλογη με εκείνες που θα μπορούσαμε να συναντήσουμε στην ιστορία, τη φιλοσοφία και την επιστήμη. Ως μεταφορά της ακρίβειας συγγενεύει επίσης με τις τελεολογικές μεταφορές της ύστατης αλήθειας στη χριστιανική θεολογία, καθώς συμβολίζει την απόλυτη σχέση μεταξύ του θείου και του ανθρώπινου. Ταυτόχρονα, η γραμμή ως περίγραμμα έχει ηθικό χαρακτήρα, καθώς συνδέεται με τις διαφοροποιήσεις των ειδών, διαφοροποιήσεις που τους προσδίδουν την ταυτότητά τους.[6]

[2] Eaves (1982)., σ. 10.

[3] Eaves (1982), σ. 9-10.

[4] Eaves (1982), σ. 14.

[5] Eaves (1982), σ. 19-20.

[6] Eaves (1982),, σ. 20-3.

Προς επίρρωση των θέσεών του χρησιμοποιεί συχνά παραθέματα από τα κείμενα του Blake. Το ακόλουθο παράθεμα από το *Ένας Κατάλογος Περιγραφής Εικόνων* είναι χαρακτηριστικό:

«Πώς ξεχωρίζουμε τη βελανιδιά από την οξυά, το άλογο από το βόδι, αν όχι από το ορίζον περίγραμμα; Πως ξεχωρίζουμε ένα πρόσωπο ή μια έκφραση από μια άλλη αν όχι από την ορίζουσα γραμμή και τις αμέτρητες καμπές και κινήσεις της; Τι είναι αυτό που χτίζει ένα σπίτι και φυτεύει έναν κήπο αν όχι το καθορισμένο και το αποφασισμένο; Τι είναι αυτό που ξεχωρίζει την τιμιότητα από την απατεωνιά, αν όχι η σκληρή και σαν σύρμα γραμμή της ευθύτητας και της βεβαιότητας στις πράξεις και τις προθέσεις; Αποκλείστε αυτήν τη γραμμή και αποκλείετε την ίδια την ζωή. Όλα είναι χάος ξανά, και η γραμμή του Παντοδύναμου πρέπει να χαραχτεί πάνω σε αυτό, πριν μπορέσει να υπάρξει άνθρωπος ή ζώο».[7]

Από τα παραπάνω, συνεχίζει ο Eaves, γίνεται φανερό ότι για τον Blake η γραμμή εκπροσωπεί την ύστατη καλλιτεχνική πράξη, «μια πράξη με την οποία συνηχούν η αναζήτηση της αλήθειας και η εκφορά τελικών κρίσεων». Στην πραγματική τέχνη δεν υπάρχει τίποτα το μαλακό, όπως και στην πραγματική φιλοσοφία δεν υπάρχουν απροσδιόριστοι όροι. Η τέχνη, όπως και η φιλοσοφία, επιζητεί τον ορισμό. Αντικαθιστώντας τη λογική ως μέτρο της νόησης με τη φαντασία και αποδίδοντας τη γραμμή στην τελευταία, ο Blake ουσιαστικά αποβάλλει τη λογική. Μέσω τέτοιου είδους αντικαταστάσεων ή μεταφορών είναι που, κατά τον Eaves, ο κανόνας σπάει και το κοινότοπο γίνεται ρομαντικό.[8]

Έτσι ο Blake διαφοροποιείται από τους νεοκλασικούς καλλιτέχνες, καθώς μέσω της γραμμής, δεν προσπαθεί να μιμηθεί την εξωτερική πραγματικότητα, αλλά επιδιώκει να αποδώσει τα οράματα που δημιουργεί η φαντασία, οράματα τα οποία σχετίζονται με τις πραγματικές και αναλλοίωτες μορφές των πραγμάτων. Ο Νους είναι η πηγή κάθε πράγματος που αποκαλείται ιδέα και τα **«Νοητά πράγματα είναι τα μόνα πραγματικά».**[9]

Μέσα από την παραπάνω συλλογιστική ο Eaves επιχειρεί να αποδείξει ότι είναι λάθος να τοποθετούμε τον Blake στον νεοκλασικισμό λόγω της έμφασης που δίνει στη γραμμή, λάθος που προκύπτει από έναν λανθασμένο συσχετισμό θεωρίας και πράξης. Κατά την άποψή του, η θεωρία του Blake αποτελεί για τον ίδιο μια πραγματικότητα που δεν υφίσταται για τους κριτικούς και ιστορικούς της τέχνης, οι οποίοι αντιμετωπίζουν τα αντικείμενα τέχνης ως πρωτογενή και τις θεωρίες ως δευτερεύουσες, καθώς πιστεύουν ότι το ίδιο το αντικείμενο είναι ένας ασφαλέστερος δρόμος για τη θεωρία που κρύβεται πίσω από αυτό. Για τον Eaves, μια τέτοια μέθοδος, αν εφαρμοστεί στον Blake, οδηγεί σε λανθασμένες εκτιμήσεις και αυτό συμβαίνει επειδή η στάση του Blake απέναντι στην τέχνη, σχετίζεται περισσότερο με τη θεωρία παρά με την καλλιτεχνική πράξη. Σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία, όταν ο Blake χρησιμοποιεί μια πένα για να γράψει τη λέξη «γραμμή», εννοεί κάτι περισσότερο από μια γεωμετρική οντότητα μέσα σε έναν πίνακα. Και όταν χρησιμοποιεί μια πένα για να σχεδιάσει μια τέτοια οντότητα, δηλαδή μια γραμμή, κάνει κάτι περισσότερο από το να δημιουργεί το αναφερόμενο του σημαίνοντος γραμμή. Τόσο η λέξη «γραμμή» όσο και η (σχεδιασμένη)

[7] *Κατάλογος*, Erd. 530.
[8] Eaves (1982), σ. 25
[9] Eaves (1982), σ. 27. *Όραμα*, Erd. 565.

οντότητα «γραμμή», ενεργοποιούν μεταφορικές ενότητες (μεταφορές που εμπεριέχουν πολλές μεταφορές μαζί) και είναι η θεωρία του Blake που υποδεικνύει το ποια ομάδα μεταφορών είναι αναγκαία για να κατανοήσει κανείς την πρακτική του. Έτσι, καταλήγει ο Eaves, η ζωγραφική του Blake από μόνη της είναι ανεπαρκής για την κατανόηση της θεωρίας του, καθώς δεν μπορούμε εύκολα να ξεχωρίσουμε τις γραμμές του από τις γραμμές ενός ακαδημαϊκού ζωγράφου. Για να κατανοήσουμε τη σημασία της χρειάζεται κάτι περισσότερο από το έργο τέχνης, γιατί ώς ένα σημείο οι πραγματικές γραμμές δεν είναι παρά γραμμές.

Με τον ίδιο τρόπο που αντιμετωπίζει τη ζωγραφική γραμμή του Blake, δηλαδή ως μεταφορά, ο Eaves αντιμετωπίζει και την εχθρότητα που δείχνει ο Blake απέναντι στους βενετσιάνους(ιδιαίτερα στον Tiziano) και τους φλαμανδούς και ολλανδούς ζωγράφους του 17ου αιώνα, όπως ο Rubens και ο Rembrandt. Θεωρεί πως οι αντιρρήσεις του Blake σε ό,τι αφορά την τεχνοτροπία τους, είναι τυπικά νεοκλασικές. Η υπερβολή στον τρόπο ζωγραφικής των φλαμανδών μαίτρ του Μπαρόκ (έμφαση στο χρώμα και στις αντιθέσεις φωτός και σκιάς, ελευθερία στον τρόπο γραφής με χαρακτηριστικό τις έντονες πινελιές, χρήση ψευδαισθησιακών εφέ και δυναμική χρήση του χώρου) έρχεται σε προφανή αντίθεση με το μέτρο που επιζητεί ο νεοκλασικός κανόνας. Η ακραία όμως εχθρότητα που εκφράζει απέναντί τους ο Blake – μια εχθρότητα που φτάνει μέχρι τη δαιμονοποίηση τους – έχει, σύμφωνα με τον Eaves, θεολογικό-συμβολικό περιεχόμενο. Οι Φλαμανδοί καλλιτέχνες, όπως π.χ. ο Rubens, αποτελούν για τον Blake δαίμονες σαν εκείνους που συναντάμε στη Καινή Διαθήκη. Είναι εξωτερικές δυνάμεις που κατοικούν μέσα στον άνθρωπο, παράσιτα που αλλοιώνουν αυτόν που τους φιλοξενεί, κάνοντάς τον να μην είναι πια ο εαυτός του. Όταν σε καταλαμβάνουν τέτοιοι δαίμονες είναι δύσκολο να απαλλαγείς από αυτούς, γιατί ζουν από την ταυτότητα των θυμάτων τους, εμποδίζοντας την προσωπική έκφραση και σκέψη. Οι δαίμονες αυτοί δεν κατοικούν μόνο στον νου κάποιων άτυχων ανθρώπων, αλλά διαμορφώνουν τα κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια μέσα στα οποία υπάρχουμε. Ο μόνος τρόπος για να ξεφύγουμε από αυτά τα κοινωνικά-πολιτισμικά φαντάσματα που μας ταλαιπωρούν στοιχειώνοντάς τον νου μας είναι, σύμφωνα με τον Blake, να στραφούμε στη φαντασία. Μόνο μέσω της φαντασίας και της τέχνης που προκύπτει από αυτήν ο άνθρωπος απελευθερώνεται και βρίσκει τον πραγματικό του εαυτό.

Ο Eaves σταχυολογεί από τα κείμενα του Blake μια σειρά θέσεων που χαρακτηρίζουν τις απόψεις του για τη σχέση φαντασίας, τέχνης και προσωπικής ταυτότητας, οι οποίες μπορούν να συνοψιστούν ως εξής. Η φαντασία δεν είναι απλώς μια νοητική ικανότητα ή διαδικασία αλλά ένα πρόσωπο. Είναι ο ίδιος ο άνθρωπος. Η φαντασία είναι που οργανώνει την προσωπικότητα του καλλιτέχνη και παράγει την ταυτότητά του. Η αληθινή τέχνη είναι ένας τρόπος προσωπικής αναγνώρισης, καθώς όλοι οι άνθρωποι, όταν ενεργούν σύμφωνα με τον αληθινό εαυτό τους, εκφράζονται καλλιτεχνικά. Οι καλλιτέχνες μιμούνται τον εαυτό τους μιμούμενοι την φαντασία τους. Μόνο μέσω της φαντασίας ο ζωγράφος μπορεί να βρει τον σωστό δρόμο από τον νου στο χέρι. Στην τέχνη η προσωπική ταυτότητα είναι η μόνη ενότητα που μπορεί κανείς να έχει και η ενότητα αυτή μπορεί να αποδοθεί μόνο με τη γραμμή. Η γραμμή

σημαίνει ακρίβεια, μια ακρίβεια που συνδέεται με την ταυτότητα και όχι με τη μίμηση της εξωτερικής φύσης. Μέσω της γραμμής το προϊόν της φαντασίας εμφανίζεται σωστά οργανωμένο, δηλαδή «εξανθρωπισμένο».[10]

Ο Blake, με τις συσχετίσεις αυτές φαντασίας, τέχνης και ταυτότητας που διατρέχουν όλα τα κείμενά του, δείχνει να πιστεύει, όπως γράφει ο Eaves, ότι ζωή και τέχνη ακολουθούν τον ίδιο κανόνα – αυτόν της γραμμής ως έκφρασης ταυτότητας – και συνεπώς τις θεωρεί ως «δυνάμει ταυτόσημες»(potentially identical). Με την ταύτιση ζωής και τέχνης, «το νόημα του όρου 'καλλιτέχνης' (..) προσλαμβάνει μια από τις τυπικά διευρυμένες ρομαντικές μορφές για να καλύψει κάθε σχεδόν σημαντική συμπεριφορά, περιλαμβάνοντας και ό,τι συνήθως θεωρούμε περιοχή της ηθικής(ethics)». Ταυτόχρονα όμως η ταύτιση αυτή μας θυμίζει και απόψεις που διατυπώθηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα. Με τη διαφορά, τονίζει ο Eaves, πως ο Blake θεμελιώνει την ηθική και την τέχνη στον χαρακτήρα, δηλαδή στην αυθεντική έκφραση του εαυτού.[11]

Αναμφίβολα ο Eaves, διαβάζοντας τα κείμενα του Blake με φιλολογική εμβρίθεια, διερμηνεύει τη θεωρία του για την τέχνη με τρόπο συστηματικό και γενικά έγκυρο. Ενώ όμως αναγνωρίζει πως οι όροι που χρησιμοποιεί ο Blake προέρχονται από το λεξιλόγιο της ζωγραφικής, σπεύδει να συνδέσει την έμφαση που δίνει ως καλλιτέχνης στη γραμμή και το περίγραμμα με τον διαφωτισμό και τον νεοκλασικισμό. Στόχος ωστόσο του πονήματός του είναι να εντάξει τη θεωρία του για την τέχνη στον ρομαντισμό. Γι' αυτό άλλωστε τη συγκρίνει συνεχώς με τις απόψεις των Coleridge, Wordsworth και Shelley. Προκειμένου να ξεφύγει από αυτή την αντίφαση, ισχυρίζεται ότι πολλοί όροι στα κείμενα του Blake πρέπει να νοηθούν μάλλον μεταφορικά παρά κυριολεκτικά. Αλλιώς, οι απόψεις του δεν φαίνεται να διαφέρουν από εκείνες άλλων χαρακτών και ζωγράφων της εποχής του, χάνοντας έτσι την όποια πρωτοτυπία τους.

Αντιπαρερχόμενοι το γεγονός ότι ο Eaves επιστρατεύει τις «μεταφορικές» εκείνες ενότητες που ταιριάζουν σε μια «ρομαντικοποιημένη» εκδοχή της θεωρίας του Blake, αποκλείοντας ή δίνοντας μικρή σημασία σε άλλες που του φαίνονται λιγότερο βολικές, ως κύριο πρόβλημα της προσέγγισής του εντοπίζουμε την πλήρη αποσύνδεση αυτής της θεωρίας από την εικαστική πρακτική που τη συνόδευσε. Αντιμετωπίζοντας τον Blake ως συμβατικό ακαδημαϊκό καλλιτέχνη, ο Eaves υποτιμά το ζωγραφικό και το χαρακτικό του έργο και κρίνει ανώφελο να το λάβει υπόψη του στην προσπάθειά του να κατανοήσει τη θεωρία του. Χαρακτηριστική είναι η παντελής απουσία εικόνων στο βιβλίο του, αλλά και κάθε απόπειρας να συγκριθούν εικόνα και λόγος. Ακόμα πιο περίεργο είναι ότι παραλείπει να τονίσει ότι ο ίδιος ο Blake στα κείμενά του αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στην καλλιτεχνική πρακτική και στο εικαστικό αποτέλεσμα που αυτή παράγει.

Στη *Δημόσια Προσαγόρευση*, ο Blake, απευθυνόμενος στη Χαλκογραφική Εταιρεία, σε συναδέλφους του δηλαδή και επομένως γνώστες της εικαστικής γλώσσας, τους ζητεί να κρίνουν όχι τις **«Επινοητικές Δυνάμεις του»** και την **«Επιστημονική Γνώση του για το Σχέδιο»** , εφόσον αυτά έχουν ήδη **«αναγνωριστεί από όλους»**, αλλά αποκλειστικά την **«πρακτική»** του, τη **«Δύναμη της Εκτέλεσης στην Τέχνη»** του και, ειδικότερα, τις **«μολυβιές»** του.[12] Εμφανίζεται έτσι να εστιάζει το ενδιαφέρον του όχι στην εικόνα που έχει επινοήσει μέσω της

[10] Eaves (1982), σ. 30-7

[11] Eaves (1982), σ. 37

[12] *Προσαγόρευση*, Erd.571.

φαντασίας και των οραμάτων του, αλλά στον τρόπο με τον οποίο η εικόνα αυτή έχει υλοποιηθεί καλλιτεχνικά. Η σημασία που αποδίδει στον τρόπο εκτέλεσης δεν αφορά μόνο τη δική του καλλιτεχνική πρακτική, αλλά όλων των καλλιτεχνών. Στις σημειώσεις που έχει γράψει πάνω στις *Ομιλίες* του Reynolds τονίζει: **« Η Επινόηση εξαρτάται Καθ` ολοκληρίαν από την Εκτέλεση ή την Οργάνωση. Αν τούτη είναι σωστή ή λάθος, αντίστοιχα και η Επινόηση είναι τέλεια ή ατελής. Όποιος προσπαθεί να Υποσκάψει την Εκτέλεση στην Τέχνη, προσπαθεί να Καταστρέψει την Τέχνη. Η Τέχνη του Michelangelo εξαρτάται Καθ` ολοκληρίαν από την Εκτέλεση του Michelangelo».**[13]

[13] Wark (ed.), Sir JoshuaReynolds, *Ομιλίες*, σ. 286.





Εφόσον ο Blake αποδίδει τέτοια αξία στην πράξη, είναι φυσικό να ενδιαφέρεται και για τον τρόπο με τον οποίον χαράσσεται η «γεωμετρική οντότητα» γραμμή, καθώς και για το νόημα που αυτή προσλαμβάνει. Θεωρεί προφανώς ότι οι παραμικρές μετατοπίσεις στον σχεδιασμό μιας μορφής, η κάθε παραμόρφωση ή η καταγραφή μιας λεπτομέρειας, το σκληρό ή το μαλακό πάτημα του μολυβιού πάνω στο χαρτί, οι τονικές σχέσεις που το πάτημα αυτό υποδηλώνει ή αρνείται να υποδηλώσει, παράγουν και μεταφέρουν νοήματα. Νοήματα που πολλές φορές έχουν για έναν καλλιεργημένο οπτικά θεατή μεγαλύτερη σαφήνεια από αυτήν που μπορεί να παραγάγει η ανθρώπινη γλώσσα.

Με δεδομένη την έμφαση του Blake στην καλλιτεχνική πρακτική και στο νόημα που αυτή παράγει, ορισμένες θέσεις του Eaves γεννούν απορίες. Άραγε η εμμονή ενός καλλιτέχνη στη γραμμή και το περίγραμμα αρκεί για τον χαρακτηρισμό του ως νεοκλασικού ή ακαδημαϊκού; Ποιοί είναι οι ακαδημαϊκοί καλλιτέχνες των οποίων οι γραμμές δεν ξεχωρίζουν από αυτές του Blake; Πρόκειται άραγε για τους Barry, Flaxman, Romney και Fuseli, τον διευθυντή της Βασιλικής Ακαδημίας Sir Joshua Reynolds ή τον πιο επιτυχημένο εμπορικά καλλιτέχνη της εποχής Thomas Gainsborough; Ο Eaves αναφέρεται στις απόψεις τους για τη γραμμή, παραβλέποντας το γεγονός ότι τη χρησιμοποιούν με εντελώς διαφορετικό τρόπο, όπως γίνεται φανερό και από την απλή σύγκριση των τεσσάρων σχεδίων που παραθέτουμε ενδεικτικά, χωρίς σχόλια.

56.
James Barry
Γυναικείο γυμνό.

57.
John Flaxman
Αυτοπροσωπογραφία σε ηλικία 24 ετών.
1779.

Έχοντας μια αρκετά περιορισμένη αντίληψη για το εικαστικό έργο του Blake, ο Eaves το εντάσσει πολύ εύκολα στη «νεοκλασική» τεχνοτροπία και έτσι το αποκόπτει εντελώς από τη «ρομαντική» θεωρία του για την τέχνη. Πέφτει επομένως στην παγίδα των «ευδιάκριτων ορίων» μεταξύ νεοκλασικισμού και ρομαντισμού που αποδέχονται ορισμένοι ιστορικοί τέχνης – στους οποίους ωστόσο ασκεί κριτική – όταν πραγματεύονται την τέχνη της περιόδου. Τέτοιου είδους όμως διχοτομικές διακρίσεις είναι γενικά απρόσφορες για την κατανόηση της περίπλοκης ιστορικής πραγματικότητας και άκρως επισφαλείς όταν χρησιμοποιούνται για τον χαρακτηρισμό δημιουργών και στοχαστών τόσο ιδιόρρυθμων όπως ο



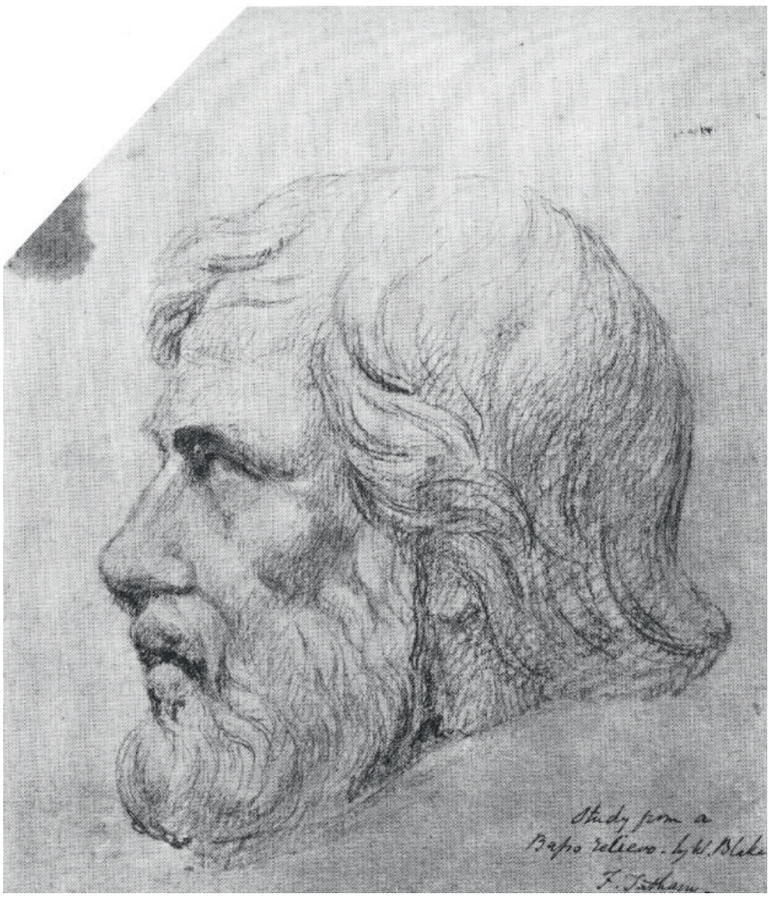


Blake. Αλλ' ακόμα και αν δεχτούμε ότι, λόγω της γραμμικότητάς του, το σχέδιο του Blake είναι νεοκλασικό, τούτο δεν σημαίνει πως η πρακτική του πρέπει να θεωρηθεί συμβατική και ακαδημαϊκή. Είναι πράγματι αφελές να αντιμετωπίζεται ο νεοκλασικισμός σαν ένα κίνημα ομοιογενές που διαμορφώνει και εξελίσσει προοδευτικά κάποια κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά. Όπως επισημαίνει ο Hauser, ο νεοκλασικισμός στην πρώτη φάση του (1750-1780), λόγω του ανάμεικτου χαρακτήρα του μπορεί να ονομαστεί «ροκοκό κλασικισμός». Φέρνει μάλιστα ως παράδειγμα την αρχιτεκτονική όπου οι κλασικές προσόψεις συνδυάζονται συχνά με ροκοκό εσωτερικά. Ένα άλλο καλό παράδειγμα είναι ο Reynolds. Ενώ οι *Ομιλίες* του για την τέχνη τον έχουν αναδείξει σε μείζονα θεωρητικό του νεοκλασικισμού, η τεχνοτροπία του έχει οδηγήσει τους ιστορικούς της τέχνης να εντάξουν τη ζωγραφική του στο αγγλικό ροκοκό. Αργότερα πάλι μπορούμε να διακρίνουμε μια ρομαντική φάση του νεοκλασικισμού, η οποία χαρακτηρίζεται από έναν έντονο εκλεκτικισμό. Όπως υποστηρίζει και πάλι ο Hauser, ο εκλεκτικισμός αυτός απορρέει από την αδυναμία και την αναποφασιστικότητα των ανθρώπων της εποχής να επιλέξουν ανάμεσα σε δεδομένες διαζευκτικές λύσεις και να προχωρήσουν σε μια ενιαία τεχνοτροπία.[14] Όπως στην αρχιτεκτονική, έτσι και στη ζωγραφική και στην ποίηση, συχνά δεν υπάρχει ούτε καν η προσπάθεια να αναχθούν τα διαφορετικά τεχνοτροπικά στοιχεία σε έναν κοινό παρανομαστή. Ορθολογισμός και αισθησιοκρατία, φορμαλισμός και αυθορμητισμός,

[14] Hauser, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, 3ος τόμος, σ. 178-9. Γενικότερα, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι, ποτέ κανένα στυλ από την Αναγέννηση και μετά, δεν υπήρξε εντελώς εννιαίο. Αυτό που ο Hauser αποκαλεί «αδυναμία και αναποφασιστικότητα» του νεοκλασικισμού αποτελεί ποικίλες αναπτύξεις επιμέρους χαρακτηριστικών οι οποίες είχαν διαφορετική σημασία για τους καλλιτέχνες εκείνης της εποχής. Δεν πρέπει να ξεχνάμε άλλωστε πως ο όρος «νεοκλασικισμός» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά με το σημερινό νόημα το 1893. Βλ. Έργουιν (1999), σ. 9.

58.
George Romney
Σατανάς, αμαρτία και θάνατος.
1790

59.
Henry Fuseli
Η Θέτις θρηνεί τον νεκρό Αχιλλέα.

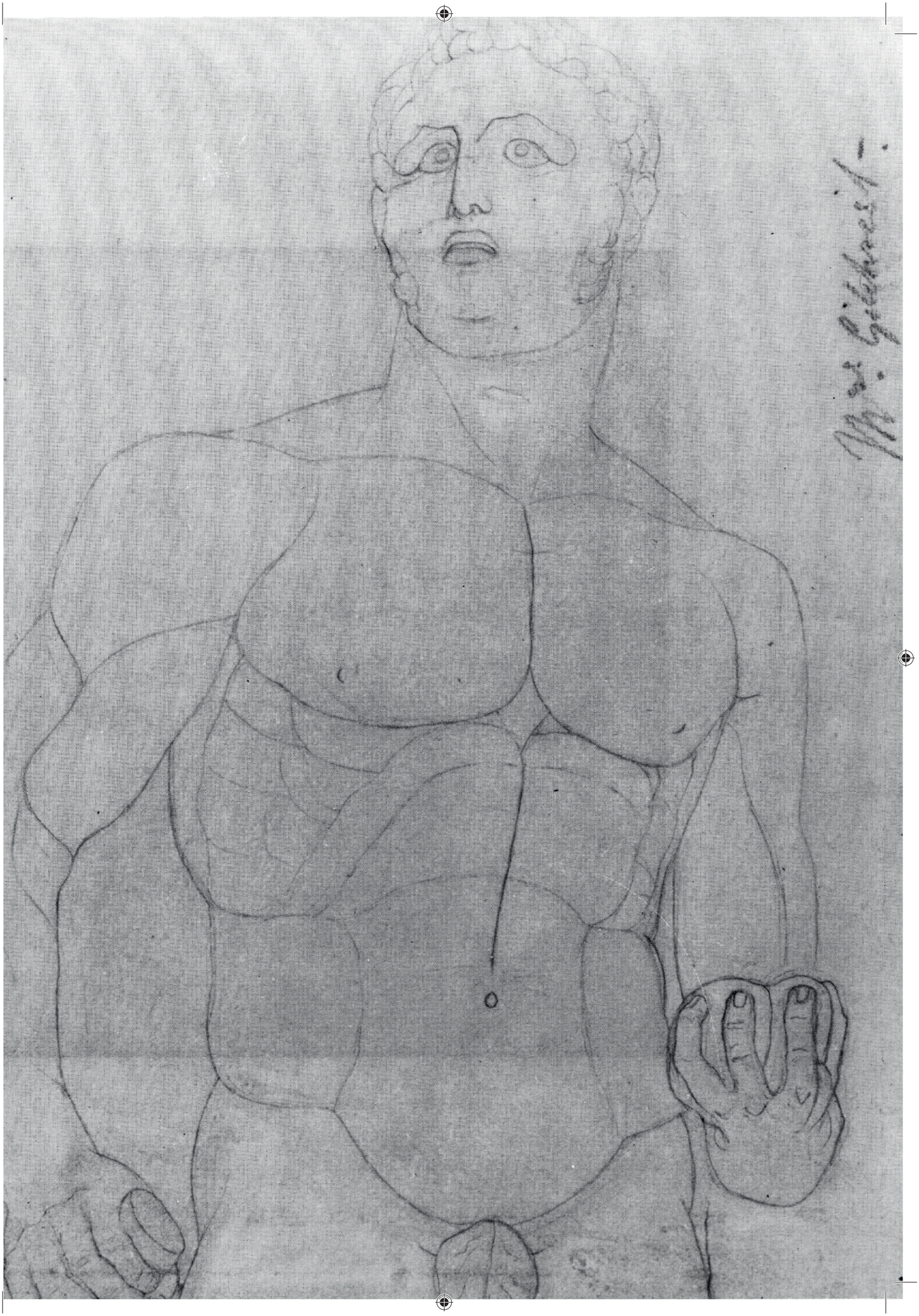


αποστασιοποίηση και συγκίνηση, αλλά και αντιτιθέμενες μορφολογικές αρχές συχνότατα συνυπάρχουν με αποτέλεσμα να οδηγούν σε μεικτές μορφές εικαστικής έκφρασης ή λόγου.

Το γεγονός ότι ο Blake έζησε και έδρασε σ' ένα τόσο ρευστό και πολύτροπο πολιτισμικό τοπίο μας επιβάλλει να εγκύψουμε χωρίς προκαταλήψεις στο εικαστικό του έργο, προκειμένου να ανιχνεύσουμε τα όποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά το ξεχωρίζουν από το έργο άλλων καλλιτεχνών της εποχή του. Στο επόμενο κεφάλαιο θα επιχειρήσω ακριβώς να θέσω σε μορφολογικό επίπεδο υπό έλεγχο την υπόθεση εργασίας μου, ότι το έργο αυτό ούτε συμβατικό είναι ούτε ασύνδετο με την ιδιαίτερη κοσμοθεωρία του δημιουργού του.

60.
Πλάγια όψη κεφαλιού γενειοφόρου άντρα.
1779-80

61.
Μποξέρ.
1779-80



2. Παρατηρήσεις σχετικά με τη σχεδιαστική πρακτική του Blake.

> «Ξέρω ότι η Εκτέλεσή μου, δεν είναι σαν Κανενός Άλλου. Δεν εννοώ ότι θα έπρεπε. Κανένας, εκτός από τους Χοντροκέφαλους δεν Αντιγράφει ο ένας τον άλλον. Η Σύλληψη και η Επινόησή μου είναι από όλους ομολογημένο ότι είναι Ανώτερη. Η Εκτέλεσή μου θα θεωρηθεί το ίδιο»
>
> *Δημόσια Προσαγόρευση*, Erd. 582

Στο κεφάλαιο αυτό θα υποστηρίξω ότι η καλλιτεχνική παραγωγή του Blake κάθε άλλο παρά ακαδημαϊκή ή συμβατική μπορεί να θεωρηθεί. Εστιάζοντας στα μορφολογικά χαρακτηριστικά των έργων του, αλλά και σε έργα άλλων καλλιτεχνών στους οποίους αναφέρεται, θα προσπαθήσω να αναδείξω την ιδιαίτερη οπτική του, μια οπτική που, κατά τη γνώμη μου είναι εξαιρετικά πρωτότυπη και συνδέεται άμεσα με την προσωπική του κοσμοθεωρία. Η εικαστική παραγωγή του William Blake διαπλέκεται (ως προβληματική που σχετίζεται με τη μορφή και όχι μόνο σαν εικονογράφηση) με το «ιδιαίτερο» ποιητικό του έργο και τις συχνά «παράδοξες» απόψεις του. Η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο ο Blake τοποθετείται απέναντι σε μορφικά προβλήματα και των «λύσεων» στις οποίες προβαίνει - ανεξάρτητα από το αν αυτές είναι ή δεν είναι καλλιτεχνικά επιτυχημένες – μπορεί κατά τη γνώμη μας να κλονίσει παγιωμένες αντιλήψεις όσο αφορά τη σχέση θεωρίας και πρακτικής και να ανανεώσει την πρόσληψη του συνολικότερου έργου του.

Βασικό μου μέλημα θα αποτελέσει η διασάφηση των προθέσεων του Blake. Δεν σκοπεύω κατά κανένα τρόπο να αναδείξω τις αισθητικές αρετές των έργων του προκειμένου να αναβαθμισθεί η θέση του στην ιστορία της τέχνης. Το κατά πόσο ο Blake είναι «καλός» καλλιτέχνης ή τα έργα του μπορούν να θεωρηθούν αισθητικά άρτια δεν σχετίζεται με την προβληματική μου. Ούτε πρόκειται να ασχοληθώ με το σύνολο της εικαστικής του παραγωγής. Θα εξετάσω αποκλειστικά τα έργα του εκείνα που δείχνουν τι προσπαθεί να επιτύχει σε μορφικό επίπεδο. Συχνά τα έργα αυτά είναι ημιτελή ή άτεχνα. Η ανάλυση τέτοιων έργων όμως, όπως και αυτή των προσχεδίων ενός έργου, φανερώνει συχνά περισσότερο τις προθέσεις και τη διαδικασία έρευνας που ακολουθεί ο δημιουργός τους. Είναι άλλωστε η διαδικασία την οποία, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο Blake προκρίνει έναντι της αισθητικής αρτιότητας. Ο ίδιος άλλωστε αντιμετωπίζει τη φυσική «ομορφιά» ως **«αξιοθρήνητο ατύχημα και λάθος της θνητής και φθαρτής ζωής»** και ενδιαφέρεται αποκλειστικά για ό,τι έχει **«πνευματική ενέργεια»**.[15] Θεωρώ επομένως ότι μια τέτοια προσέγγιση, σε συνδυασμό με την ανάλυση των εικαστικών κωδίκων της εποχής, θα φωτίσει με διαφορετικό τρόπο τις απόψεις που διατυπώνει στα κείμενά του για την τέχνη και θα ανοίξει ενδεχομένως νέους δρόμους για την κατανόηση όχι μόνο της θεωρίας του αλλά και του συνολικότερου έργου του.

Θα ξεκινήσω την ανάλυσή μου επιχειρώντας να κάνω μια πρώτη «εικονογράφηση» της στάσης Blake για τη γραμμή, προκειμένου να δείξω ότι η καλλιτεχνική του πρακτική κάθε άλλο παρά μονοσήμαντα νεοκλασική μπορεί να θεωρηθεί. Θα χρησιμοποιήσω μια σειρά από σχέδια του

[15] *Κατάλογος*, Erd. 544.

καλλιτέχνη που έχουν γίνει σε διαφορετικές περιόδους της ζωής του.

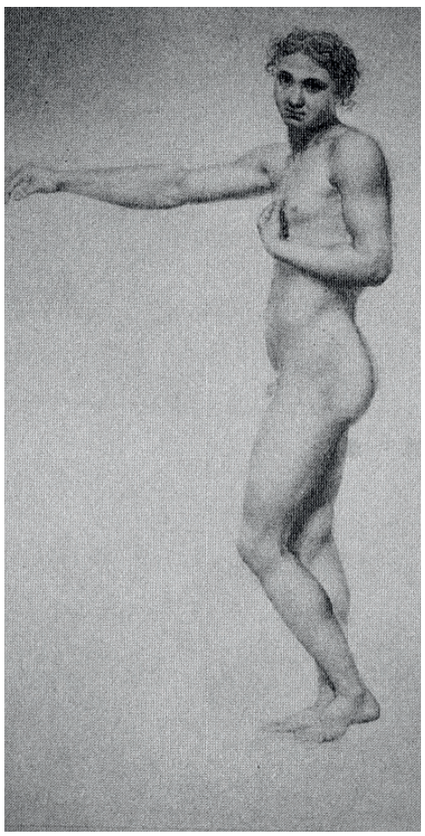
Χρησιμοποιώ σχέδια, όχι μόνο γιατί στο σχέδιο είναι ευκολότερο να αναλυθούν στοιχεία όπως η γραμμή, το περίγραμμα και ο τόνος, αλλά και γιατί ο ίδιος ο Blake στα κείμενά του επιμένει σε μεγάλο βαθμό στην ιδιαίτερη σημασία του σχεδίου θεωρώντας το βάση για κάθε χρώμα. Τοποθετεί μάλιστα προσχέδια μαζί με πίνακες στην έκθεση του 1809, αποδίδοντάς τους ίση αισθητική αξία. Όπως διατείνεται στον *Κατάλογο*: **«Η διάκριση που γίνεται στους νεότερους χρόνους ανάμεσα σε μια Ζωγραφιά και ένα Σχέδιο προκύπτει από άγνοια της τέχνης. Η αξία ενός Πίνακα είναι ίδια με την αξία ενός Σχεδίου. Ο κακότεχνος ζωγράφος πασαλείβει τα Σχέδιά του. Αυτός που σχεδιάζει τα Σχέδιά του σχεδιάζει και τους Πίνακές του. Δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στα προσχέδια του Rafaello και τα Φρέσκο ή τους Πίνακές του, εκτός του ότι τα Φρέσκο ή οι Πίνακες είναι πιο ολοκληρωμένα.»**[16]

Το πρώτο παράδειγμα που θα χρησιμοποιήσω είναι μια σπουδή γυμνού την οποία έκανε ο Blake το 1779-80, κατά τη διάρκεια της μαθητείας του στην Βασιλική Ακαδημία. Η σπουδή αυτή, που απεικονίζει πιθανότατα τον αδελφό του Robert, μαρτυρεί εξαιρετικές σχεδιαστικές ικανότητες. Η γραμμή διακρίνεται για την ακρίβεια και την καθαρότητά της. Μέσω αυτής ορίζεται η ανθρώπινη μορφή και αναδεικνύονται ο χαρακτήρας της και η ντελικάτη κίνησή της. Ταυτόχρονα, η ένταση της γραμμής αυξομειώνεται διακριτικά ακολουθώντας τις εναλλαγές στο περίγραμμα που προκύπτουν από την επίδραση του φωτός στη σχέση της μορφής με το φόντο. Εδώ, το περίγραμμα, χωρίς να εξαφανίζεται, αλλά υποβοηθούμενο από τον διακριτικό και προσεγμένο σε γραφή τόνο, δίνει μια γλυπτική διάσταση αφήνοντας να διαφανεί ο όγκος του γυμνού. Το σχέδιο αυτό του Blake μπορεί άνετα να θεωρηθεί ως ένα από τα καλύτερα δείγματα νεοκλασικής σπουδής που θα μπορούσε να συναντήσει κανείς στην Αγγλία στα τέλη του 18ου αιώνα.

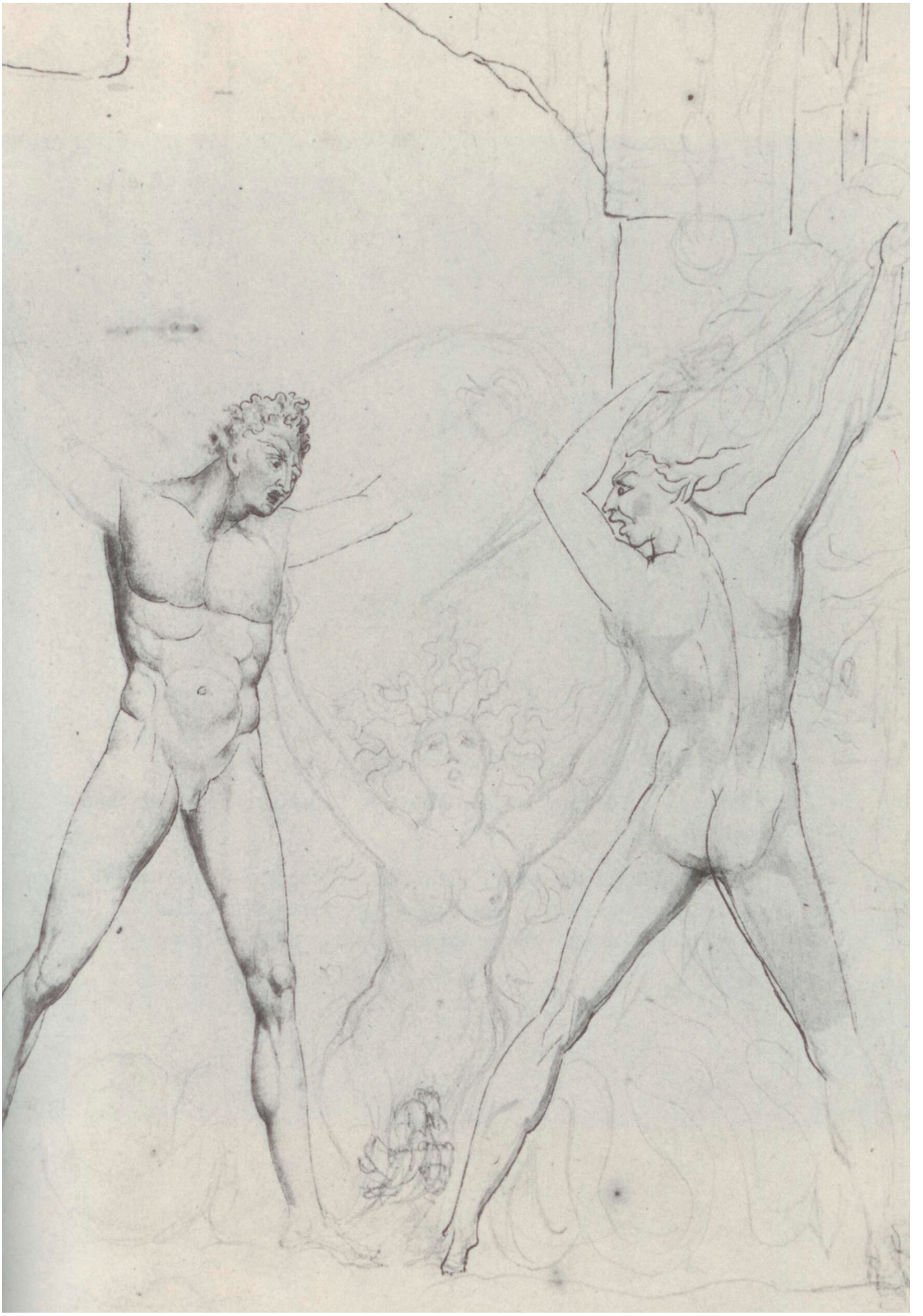
Εντελώς διαφορετική εμφανίζεται η γραμμή στο σχέδιο του 1807(;) «Σατανάς, Αμαρτία και Θάνατος στις Πύλες της Κόλασης». Οι μορφές του Σατανά και του Θανάτου εμφανίζονται άγαρμπα περιγραμμένες. Αν και παρατηρούμε κάποιες αυξομειώσεις, η γραμμή που ορίζει τα σώματα είναι πιο απόλυτη και σκληρή, αλλά και κάποιες φορές άτσαλα πατημένη, παρόλο που δεν έχει γίνει με βιασύνη. Οι φιγούρες δεν διακρίνονται για τη σχεδιαστική τους ακρίβεια και ο λίγος σε έκταση τόνος που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης, δεν στοχεύει στη δημιουργία χώρου, αλλά στον τονισμό της υπερβολικής μυολογίας των γυμνών. Καθώς μάλιστα ο τόνος, φτάνει στο πατημένο σκούρο μαύρο του μολυβιού χωρίς ενδιάμεσες διαβαθμίσεις, δημιουργεί μαύρες «τρύπες» στη ζωγραφισμένη επιφάνεια αποκόπτοντας τις μορφές από τον χώρο. Δεν υπάρχει φως-σκιά παρά μόνο μέσα στις μορφές και η έλλειψη τρίτης διάστασης είναι εμφανής. Η υπερβολή στην κίνηση και οι έντονες γκριμάτσες των εικονιζόμενων μορφών τις κάνουν να φαίνονται περισσότερο καρικατουρίστικες παρά εκφραστικές.

Η σύγκρισή του «άτεχνου» αυτού σχεδίου με την «έντεχνη» ακαδημαϊκή σπουδή του 1779-80, δημιουργεί ένα πρόβλημα ερμηνείας που απαιτεί απάντηση. Πρόκειται άραγε για τον άτσαλο νεοκλασικισμό ενός ανθρώπου που έχει χάσει τις καλλιτεχνικές του δεξιότητες; Είναι μήπως μια αποτυχημένη σπουδή που ο Blake δεν θέλησε να πετάξει; Ή,

[16] *Κατάλογος*, Erd. 549.

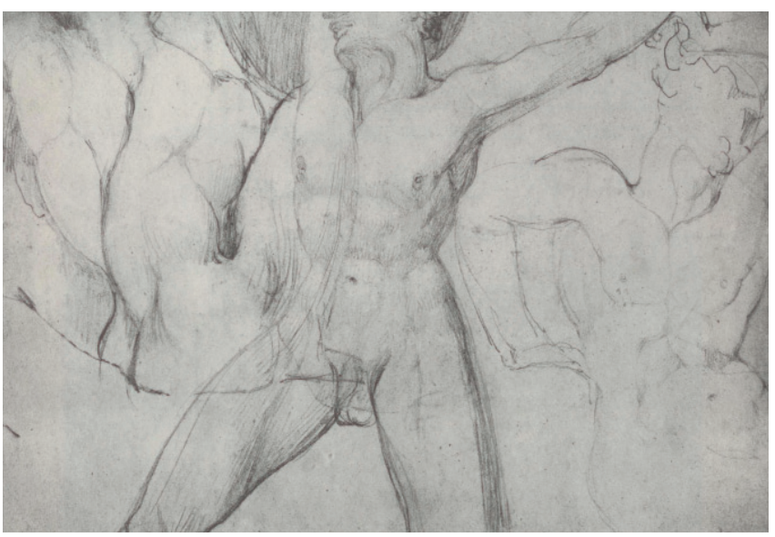


62.
Ακαδημαϊκή σπουδή: γυμνός νέος ιδωμένος από το πλάι, πιθανότατα ο Robert Blake.
1779-80



αντίθετα, πρόκειται για μια ηθελημένη, έστω και μη πειστική καλλιτεχνικά, απόπειρα απόκλισης από τον νεοκλασικό κανόνα; Κατά τη γνώμη μου υπάρχουν μια σειρά ενδείξεων που συνηγορούν ότι πρόκειται για μια απόπειρα πειραματισμού στη χρήση των μορφοπλαστικών στοιχείων και ιδιαίτερα της γραμμής. Στη σχεδιαστική αυτή μελέτη παρατηρείται μια απότομη μετάβαση από το πολύ αχνό αρχικό στήσιμο των μορφών - η φιγούρα της Αμαρτίας στο κέντρο είναι ενδεικτική – σε ένα έντονο πάτημα της γραμμής. Συνήθως η μετάβαση από το πρώτο σχεδίασμα στο οριστικό σχέδιο γίνεται μέσα από μια σειρά αλλεπάλληλων σχεδιασμάτων όπου οι μορφές γίνονται σταδιακά περισσότερο σαφείς και ευκρινείς. Μέσα από σταδιακές επανασχεδιάσεις που στόχο έχουν να του επιτρέψουν να είναι πιο σίγουρος για την ορθότητα του τελικού αποτελέσματος, ο καλλιτέχνης προχωρεί σε ολοένα και εντονότερα πατημένες, αλλά και πιο ακριβείς γραμμές.

Ο τρόπος αυτός σχεδίασης, χαρακτηριστικός στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη από την Αναγέννηση και μετά - κοινός ως διαδικασία στα μπαρόκ, όσο και στα νεοκλασικά ή και τα ρομαντικά σχέδια, παρά το διαφορετικό τελικό τους αποτέλεσμα - χαρακτηρίζει και πολλά από τα σχέδια του Blake, όπως το «Γυμνές αντρικές μορφές» του 1800(;). Σε αυτό η μελέτη των τριών αντρικών γυμνών σωμάτων μας δείχνει καθαρά την καλλιτεχνική αυτή πρακτική. Το γυμνό στα δεξιά είναι αχνά και γενικά σχεδιασμένο και οι όποιες πατημένες γραμμές που δείχνουν την κίνηση του σώματος δεν είναι ούτε σκληρές ούτε απόλυτες. Στην περίπτωση που ο Blake θα είχε αποφασίσει να επανασχεδιάσει το γυμνό, αυτό πιθανότατα θα γινόταν όπως η κεντρική μορφή. Σε αυτήν οι αλλεπάλληλες επανασχεδιάσεις (βλέπε χαρακτηριστικά το δεξί πόδι) έχουν οδηγήσει τον καλλιτέχνη να ορίσει με μεγαλύτερη σαφήνεια τη γραμμή του, μια γραμμή που ενώ ανάμεσα στα πόδια γίνεται αρκετά έντονη, δεν παύει να υποτάσσεται στο γενικό αποτέλεσμα. Παρόλο που στόχος των παραπάνω μελετών είναι η κίνηση και η μυολογία, η γραμμή και ο τόνος πλάθονται σε σχέση με κάποια υποτιθέμενη ή πραγματική(δεν γνωρίζουμε αν τα σχέδια είναι εκ του φυσικού) φωτεινή πηγή που χαρίζει γλυπτικότητα στις μορφές, υποδηλώνοντας την τρίτη διάσταση.



63.
Σατανάς, Αμαρτία και θάνατος στις πύλες της Κόλασης. Μελέτη για την εικονογράφηση του *Χαμένου Παράδεισου*.
1807

64.
Γυμνές αντρικές μορφές.
1800

Η προσπάθεια επομένως του Blake να πατήσει τόσο δυνατά το περίγραμμα των μορφών στο «Σατανάς, Αμαρτία και Θάνατος στις πύλες της κόλασης», ορίζοντάς τες τόσο απόλυτα, φαίνεται να είναι αποτέλεσμα επιλογής και όχι αδυναμίας. Οι μέσω της γραμμής χαραγμένες, αποκομμένες από τον χώρο τους φιγούρες αντιστοιχούν στο αισθητικό πιστεύω του καλλιτέχνη για τη γραμμή και το περίγραμμα, όπως αυτό διατυπώνεται στο *Ένας Κατάλογος Περιγραφής των Εικόνων*:

« Ο μεγάλος και χρυσός κανόνας της τέχνης, όπως και της ζωής είναι τούτος: "Όσο περισσότερο διακριτό, οξύ και σαν σύρμα είναι το όριο που περιγράφει κάτι, τόσο πιο τέλειο είναι το έργο τέχνης. Και όσο λιγότερο έντονο και οξύ, τόσο μεγαλύτερη είναι η απόδειξη της αδύναμης αντιγραφής, της λογοκλοπής και της αδεξιότητας"».[17]

Στο *Δημόσια Προσαγόρευση* θα εναντιωθεί στην **«Παραμέληση κάθε αληθινής Τέχνης»** και την περιφρόνηση του σχεδίου, στοιχεία που έχουν κατά τη γνώμη του συντελέσει στην παρακμή της αγγλικής τέχνης. Χαρακτηρίζοντας μάλιστα το χαρακτικό του ως **«το Καλύτερο που έχει γίνει ή είναι πιθανόν να γίνει στην Αγγλία»,** θα ζητήσει τη σύγκριση: **«Προκαλώ τον Οποιοδήποτε να Χαράξει Καθαρότερες Γραμμές από ό,τι Εγώ, ή τραχύτερες όπου μου αρέσει».**[18] Δύσκολα θα μπορούσε να βρεθεί κάποιος είτε νεοκλασικός είτε ρομαντικός ζωγράφος ή χαράκτης που να

[17] *Κατάλογος*, Erd. 550.

[18] *Προσαγόρευση*, Erd. 582.



65.
Το τριπλό τόξο του Χρόνου. Μελέτη για την εικονογράφηση της *Ιερουσαλήμ*.
1813

είναι περήφανος για το «έντονο», «διακριτό, οξύ σαν σύρμα» περίγραμμά του ή την «τραχύτερη» γραμμή του.

Με τα γραφόμενά του ο Blake φαίνεται να ξεφεύγει από τις διακρίσεις, τις συγκρίσεις και τα σχήματα στα οποία προσπαθούμε να τον εντάξουμε. Προκειμένου να κατανοήσουμε τους λόγους που τον οδήγησαν να επιζητεί τραχιές και οξείες σαν σύρμα γραμμές – μια καλλιτεχνική θέση εξαιρετικά ιδιόμορφη για εκείνη την εποχή - οφείλουμε να καταλάβουμε τι εννοεί (όσον αφορά την ζωγραφική) όταν θεωρεί την έλλειψη έντονου περιγράμματος «αδυναμία», «λογοκλοπή» και «απόδειξη αδύναμης αντιγραφής». Θα προσφύγουμε και πάλι σε σχέδια από το ποικίλο εικαστικό του ρεπερτόριο.

Το σχέδιο «Το Τριπλό τόξο του Χρόνου»(Time`s Triple Bow) του 1815(;) παρουσιάζει εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά από τα προηγούμενα σχέδια που εξετάσαμε. Εδώ το σχέδιο του Blake δείχνει να είναι εξαιρετικά γρήγορο, οι γραμμές εμφανίζονται μπερδεμένες και κάθε άλλο παρά ορισμένες. Οι μορφές υπονοούνται μέσα από γενικές και σχηματοποιημένες αναλογίες και μπορούμε να τις αναγνωρίσουμε μόνο στο τελειωμένο χαρακτικό της «Ιερουσαλήμ», του οποίου αποτελεί προσχέδιο.

Παρά το ενδιαφέρον εικαστικό αποτέλεσμα, το σκίτσο αυτό, λόγω του ότι οι γραμμές του δεν είναι πατημένες και ορισμένες , φαίνεται να παρουσιάζει ένα από τα χαρακτηριστικά που ο Blake καταδικάζει: την αδεξιότητα. Για τον Blake όμως οι αδύναμες, βιαστικές γενικές γραμμές που χαρακτηρίζουν τη μορφή του Χρόνου ή, ακόμα περισσότερο, του αλόγου που καβαλικεύει δεν σημαίνουν αδεξιότητα ή έλλειψη απόφασης. Πέρα από το γεγονός ότι και πολλά άλλα σχέδιά του χαρακτηρίζονται από έλλειψη έντονα πατημένων γραμμών, πίστευε γενικότερα ότι τα γρήγορα προσχέδια δείχνουν συχνά με πιο άμεσο τρόπο τη σύλληψη, αλλά και την ταυτότητα του καλλιτέχνη. Προέτρεπε μάλιστα τους μαθητές του, σύμφωνα με τον Samuel Palmer, να τα αφήνουν ατελείωτα και να μην επανέρχονται σε αυτά αν δεν υπάρχει ουσιαστικός λόγος.

«Αφήστε έναν Άνθρωπο που έχει κάνει ένα σχέδιο, να συνεχίσει να το επεξεργάζεται, ξανά και ξανά και θα παραγάγει μια Εικόνα ή Ζωγραφιά. Αλλά αν επιλέξει να το αφήσει προτού το καταστρέψει, θα κάνει ένα Καλύτερο Πράγμα».[19]

Η προσεκτική παρατήρηση των σχεδίων και των πινάκων του Blake δείχνει μια τεράστια ποικιλία προσπαθειών απόδοσης της ανθρώπινης μορφής μέσω της γραμμής: γραμμές πατημένες ή αχνές, γραμμές επιδέξιες ή αδέξιες, γραμμές που συνοδεύονται ή δεν συνοδεύονται από τόνο, γραμμές συνεχείς ή διακοπτόμενες. Για τον Blake όλες οι γραμμές, ακόμα και οι λιγότερο ακριβείς, είναι ωραίες, αρκεί να υπηρετούν την ιδέα και το περιεχόμενο του έργου. Όταν μιλάει για «αδεξιότητα» και «κακοτεχνία», δεν εννοεί σχεδιαστικά λάθη στις αναλογίες ή τα μεγέθη, ούτε έλλειψη τεχνικής επιδεξιότητας.[20] Θεωρεί ότι η **«Πρωτότυπη Επινόηση»** πρέπει να είναι **«Σχεδιασμένη με σταθερό και αποφασισμένο χέρι, διαμιάς»,** μια διαδικασία την οποία πρέπει να αποδεχτούμε **«με όλα τα Στίγματα και τις Μουντζούρες, που είναι ομορφιές και όχι λάθη».** Αυτή η «διαμιάς» εκτέλεση, την οποία ο ίδιος διακρίνει σε καλλιτέχνες όπως ο Fuseli και ο Michelangelo, αλλά και τον Shakespeare και τον Milton δεν σχετίζεται

[19] *Προσαγόρευση*, Erd. 576.

[20] **«Κάθε Γραμμή είναι η γραμμή της Ομορφιάς. Είναι μόνο η Αδεξιότητα και η Κακοτεχνία που δεν μπορούν να σχεδιάσουν μια Γραμμή».** *Προσαγόρευση*, Erd. 575.



με εκείνη την εκτέλεση που είναι **«λειασμένη και λεπτολογημένη (...) και με όλες τις Ομορφιές ξεχωρισμένες και μουντζουρωμένες και κηλιδωμένες».**[21]

Ο Blake συσχετίζει τη δυνατότητα για «πρωτότυπη επινόηση» με τη στροφή στη φαντασία, ικανότητα που δεν έχει μόνο ο ίδιος και οι καλλιτέχνες τους οποίους θαυμάζει αλλά, όπως ισχυρίζεται, την έχουν όσοι δεν βασίζουν τη γνώση τους στην επιφανειακή όψη των πραγμάτων που βλέπει ο ανθρώπινος αμφιβληστροειδής. Ουσιαστικά πρέπει να βλέπει κανείς στο μυαλό του ένα περίγραμμα για να το φτιάξει. Άμα δεν το βλέπει, δεν μπορεί να το φτιάξει. **«Αυτός που δεν φαντάζεται με δυνατά και καλύτερα περιγράμματα και με δυνατότερο και καλύτερο φως από ό,τι το εφήμερο και θνητό του μάτι μπορεί να δει, τότε δεν φαντάζεται καθόλου».**[22]

Κατά τη γνώμη μου η απόφανση αυτή του Blake είναι απόλυτα ευλογοφανής. Πράγματι, το ανθρώπινο μάτι δεν βλέπει με περιγράμματα. Είναι η ανθρώπινη επινοητικότητα και μόνο αυτή, που μέσω του νου (ή της φαντασίας) μεταφράζει τον εξωτερικό κόσμο σε γραμμές. Ο καλλιτέχνης μπορεί να εκφράσει τις ιδέες του όχι αντιγράφοντας μέσω της όρασης τον φυσικό κόσμο που τον περιβάλλει, αλλά ερμηνεύοντάς τον μέσω των γραμμών και του περιγράμματος.[23] Όσο πιο άμεση και αποφασισμένη είναι η ερμηνεία του καλλιτέχνη (μεταφορά της ιδέας μέσω της γραμμής), τόσο πληρέστερη και ομορφότερη είναι και η αποτύπωσή της στο χαρτί, ακόμα και αν σε αυτό εμφανιστούν (λόγω της βιασύνης) αδεξιότητες «στίγματα και μουντζούρες». Τέτοιου είδους αδεξιότητες και μουντζούρες μπορούμε άλλωστε να διακρίνουμε σε πολλά από τα σχέδια του ίδιου του

[21] *Προσαγόρευση*, Erd. 576.
[22] *Κατάλογος*, Erd. 541.

66.
Ο Θεός δημιουργεί το σύμπαν.
1788

Blake, όταν επιχειρεί να βρει τη σωστή κίνηση των μορφών του. Το σχέδιο «Ο Θεός δημιουργεί το σύμπαν» αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα.

Η ερμηνεία του εξωτερικού κόσμου μέσω της νόησης, η οποία εκφράζεται στην «καλή» τέχνη μέσω της γραμμής, έρχεται σε αντίθεση, σύμφωνα πάντα με τον Blake, με τη μίμηση του φυσικού χώρου και την προσπάθεια του καλλιτέχνη να δημιουργήσει ψευδαίσθηση:

«Κανένας Άνθρωπος με Κρίση δεν μπορεί να σκεφτεί ότι Η Τέχνη της Ζωγραφικής είναι μια Μίμηση των Αντικειμένων της Φύσης, ή ότι η μια τέτοια Μίμηση, που μπορεί ο καθένας εύκολα να εκτελέσει, αξίζει Προσοχής, ακόμα λιγότερο ότι μια τέτοια Τέχνη, θα αποτελούσε τη Δόξα και την Υπερηφάνεια ενός Έθνους.(…) Ένας Άνθρωπος κάθεται με Χρώματα και όλα τα Σύνεργα της Ζωγραφικής. Τοποθετεί μπροστά του ένα Μοντέλο και το αντιγράφει τόσο επιδέξια ώστε να δημιουργήσει Ψευδαίσθηση: Τώρα αφήστε κάθε Άνθρωπο με Κρίση, να θέσει στον εαυτό του ένα Ερώτημα: είναι αυτό Τέχνη; Μπορεί να αξίζει τον θαυμασμό κάποιου με Κατανόηση; Ποιος θα μπορούσε να το κάνει; Ποιος άνθρωπος που έχει μάτια και ένα συνηθισμένο μερίδιο υπομονής, δεν μπορεί να το κάνει επιδέξια; Είναι αυτό Τέχνη; Ή είναι δόξα για ένα Έθνος, να παράγει τέτοια ευτελή Αντίγραφα»;[24]

Ο Blake τοποθετεί τα καλλιτεχνικά προϊόντα που έχουν προέλθει από τη φαντασία στον αντίποδα εκείνων που έχουν προέλθει από την παρατήρηση και τη μίμηση φυσικών αντικειμένων και είναι αντίγραφά τους. Όπως διατείνεται στην *Ιερουσαλήμ*, όλα τα πράγματα, τα ζώα, τα φυτά, ή γη, ακόμα και ο παράδεισος εμπεριέχονται στην ανθρώπινη φαντασία. [25] Κάθε μίμηση της εξωτερικής πραγματικότητας, όσο επιδέξια και να είναι, παράγει ευτελή αντίγραφα. Ο τρόπος με τον οποίο βλέπει το ανθρώπινο μάτι (χωρίς περιγράμματα) σχετίζεται με την «αδύναμη αντιγραφή» και τη «λογοκλοπή». Οδηγεί τους καλλιτέχνες να κάνουν α-νόητα έργα στα οποία η «λειασμένη και λεπτολογημένη» εκτέλεση παράγει «κηλίδες» και «μουντζούρες», λερώνοντας τις «Ομορφιές».

Οι «μουντζούρες» που βλέπει το μάτι και μεταφέρει στο χαρτί είναι επιζήμιες για την ομορφιά, ενώ οι «μουντζούρες» που υπάρχουν πάνω στο χαρτί και είναι αποτέλεσμα προσπάθειας σχεδίασης μέσω γραμμών είναι οι ίδιες «ομορφιές». Σε τι διαφέρουν όμως αυτές οι διαφορετικής τάξης μουντζούρες; Και ακόμα περισσότερο, πώς είναι δυνατόν το μάτι να βλέπει μουντζούρες; Γιατί εν τέλει θεωρεί ότι μόνο τα πράγματα που «βλέπει» ο ανθρώπινος νους ή η φαντασία είναι υπαρκτά, ενώ αυτά που βλέπει ο ανθρώπινος οφθαλμός αποτελούν ευτελή αντίγραφα; Και πως όλα αυτά συνδυάζονται με το ότι θεωρεί την αντιγραφή και μάλιστα τη δουλική αντιγραφή,[26] σημαντικό μέρος της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, αναγορεύοντάς την σε ύψιστο «κανόνα»;: **«Για να μάθεις την Γλώσσα της Τέχνης, 'Αντίγραφε Πάντα' είναι ο Κανόνας μου».**[27]

Γιατί ο William Blake αντιμετωπίζει με τόσο ριζικά διαφορετικό τρόπο τη μαθητεία στην τέχνη και, αντί να προτρέπει τους νεαρούς σπουδαστές να προσφύγουν στα δικά τους οράματα ή να δουν τα αντικείμενα με το δικό τους «ιδιαίτερο μάτι»[28], τους υποδεικνύει τη μελέτη των έργων τέχνης του παρελθόντος και επιζητεί η μελέτη αυτή να στηριχθεί στην ακριβή αντιγραφή τους; Και γιατί θεωρεί ότι η πιστή αντιγραφή οξύνει την κριτική

[23] Στο σημείο αυτό είναι ενδιαφέρον να συγκρίνουμε τη στάση του Blake ως προς τη γραμμή με αυτή του Delacroix. Για τον γάλλο ρομαντικό ζωγράφο, η γραμμή και το περίγραμμα (τα οποία βέβαια δεν συνάδουν με τις δικές του καλλιτεχνικές πρακτικές), δεν υπάρχουν στη φύση αλλά μόνο στον νου των καλλιτεχνών. Παραθέτω αποσπάσματα από τα ημερολόγια του: «Υπάρχουν γραμμές που είναι αφύσικές: η ευθεία, η κανονική ελικοειδής, κυρίως οι δύο παράλληλες. Όταν ο άνθρωπος τις φτιάχνει, τα στοιχεία της φύσεως τις ροκανίζουν. Οι μύγες, τα ατυχήματα σπάνε τις γραμμές των μνημείων του. (..) Θα ήταν ενδιαφέρον να εξακριβώσει κανείς αν οι κανονικές γραμμές δεν υπάρχουν παρά μόνο στο κεφάλι των ανθρώπων». (σ. 172-3). «Αυτό το περίφημο ωραίο, το οποίο οι μεν βλέπουν στην ελικοειδή, οι δε στην ευθεία γραμμή, επιμένουν όλοι να μην το βλέπουν παρά μόνο στις γραμμές. Είμαι στο παράθυρό μου και βλέπω ένα ωραίο τοπίο: η ιδέα της γραμμής δεν μου έρχεται στο πνεύμα». [15 Ιουλίου 1849] (σ. 61). «Πολλοί ζωγράφοι, οι οποίοι αποφεύγουν με την μεγαλύτερη φροντίδα την πινελιά, με το πρόσχημα ότι δεν υπάρχει στη φύση, υπερτονίζουν το περίγραμμα, που ούτε κι` αυτό, κατά μείζονα ρόλο, υπάρχει σ` αυτήν». [1857] (σ.106). Βλ. Delacroix (1981), *Σελίδες ημερολογίου*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

[24] *Προσαγόρευση*, Erd. 577-8.

[25] *Ιερουσαλήμ*, 69:25 και 49:13. Erd. 223 και 198.

[26] **«Η Δουλική Αντιγραφή είναι η Μεγάλη Αξία της αντιγραφής».** Σχόλιο του Blake στις *Ομιλίες* του Reynolds, Wark (ed.), σ. 294.

[27] Σχόλιο του Blake στις *Ομιλίες*, του Reynolds, Wark (ed.), σ. 285.

[28] **«Όπως είναι ο Άνθρωπος, έτσι και βλέπει».** Παρατίθεται στο Eaves (1982), σ. 33.

τους ικανότητα;[29] Η ιδιαίτερη αυτή στάση του Blake απέναντι στα έργα τέχνης, θέτει ένα μεγάλο πρόβλημα. Αν ο Blake τοποθετεί την αισθητική και ηθική τάξη από το εξωτερικό στο εσωτερικό, από τη μίμηση της εξωτερικής φύσης στη φαντασία, θεωρώντας ότι πρέπει να οργανώσουμε την όραση προκειμένου να αποκτήσουμε καθαρότητα όρασης-οράματος(vision),[30] για ποια είδους όραση μιλάει;

«Κάθε Μάτι Βλέπει διαφορετικά. Όπως το Μάτι έτσι και το Αντικείμενο».

Το παραπάνω παράθεμα προέρχεται από τα σχόλια του Blake στις *Ομιλίες* του Reynolds. Το σχόλιο αυτό ασκεί κριτική στην προσπάθεια του διευθυντή της Βασιλικής Ακαδημίας να πείσει τους σπουδαστές του, ότι για να κατανοήσουν *«σε τι συνίσταται το καλό χρώμα»* οφείλουν να προσφύγουν *«στην ίδια τη φύση, που είναι πάντα μπροστά σου και σε σύγκριση με την οποία οι καλύτερα χρωματισμένοι πίνακες, φαίνονται άτολμοι και αδύναμοι»*. Ο Reynolds συσχετίζει το «γενικό εφέ» που παράγει ή φύση με τις «γενικές αρχές» και τον «τρόπο σκέψης» των μεγάλων δασκάλων. Ο Blake από τη μεριά του εκφράζει τη δυσπιστία του απέναντι στις «γενικές αρχές», χαρακτηρίζει **«απδίες!»** τις απόψεις του δασκάλου του και τον κατηγορεί ότι δεν μπορεί να **«Γνωρίσει ή να Δει»** την αληθινή τέχνη.[31]

Είναι σαφές ότι η όραση για την οποία μιλάει ο Blake είναι μια ζωγραφική όραση. Όπως το μάτι κάθε καλλιτέχνη βλέπει διαφορετικά, έτσι και το αντικείμενο που απεικονίζει εμφανίζεται διαφορετικό. Αν ο Reynolds πιστεύει ότι πρέπει να βλέπουμε τα αντικείμενα μέσα από τις «γενικές αρχές» της φύσης , ο Blake θεωρεί ότι πρέπει να τα βλέπουμε στις «Ιδιαιτερότητές τους».

Θα προσπαθήσω να δείξω ότι η εξωτερική πραγματικότητα στην οποία αναφέρεται και την οποία αρνείται ο Blake, είναι μια πραγματικότητα που συνδέεται με τους εικαστικούς κώδικές της εποχής του, κώδικες που επηρεάζουν άμεσα τον τρόπο με τον οποίο καλλιτέχνες όπως ο ίδιος ή και ο Reynolds αντιλαμβάνονται και ερμηνεύουν τον κόσμο που τους περιβάλλει. Θα ερμηνεύσω επομένως την άρνηση της ορατής πραγματικότητας από τον Blake, ως την άρνηση μιας εξωτερικής πραγματικότητας που είναι διαμεσολαβημένη από την τέχνη. Μια τέχνη - που ας μην το ξεχνάμε – αποτελούσε στα τέλη του 18ου αιώνα τον μόνο τρόπο οπτικής απόδοσης και ερμηνείας της πραγματικότητας.

Πιστεύω ότι ο συσχετισμός αυτός τέχνης και πραγματικότητας θα μας επιτρέψει να περιορίσουμε τις αντιφάσεις που εμφανίζονται στον λόγο του Blake και να απαντήσουμε στα ερωτήματα που θέσαμε παραπάνω. Έτσι θα αντιμετωπίσω τις σχέσεις τέχνης, φύσης, φαντασίας, νόησης και προσωπικής ταυτότητας στις οποίες αναφέρεται ο Blake ως προσπάθεια εκ μέρους του να έρθει σε αντιπαράθεση με έναν συγκεκριμένο τρόπο όρασης του αισθητού κόσμου. Ενός κόσμου, που φτάνει στο σημείο να ερμηνεύεται ακριβώς όπως αυτός απεικονίζεται με έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωγραφικής στις δύο διαστάσεις ενός πίνακα. Η θεωρία του Blake για την τέχνη (ποίηση και ζωγραφική) βασίζεται σε ένα πιο «πραγματικό» ή καλύτερα «αναπαραστατικό» επίπεδο από το συμβολικό – μεταφορικό στο οποίο την τοποθετεί ο Morris Eaves.

[29] Όταν ο Reynolds, ζητάει από τους νεαρούς σπουδαστές να μελετήσουν και να αποδεχτούν «με ανεπιφύλαχτη υπακοή» τους κανόνες της τέχνης όπως έχουν εδραιωθεί από την πρακτική των μεγάλων Δασκάλων, αλλά όχι να τους αντιγράψουν, ο Blake σημειώνει: **«Η Μίμηση είναι Κριτική».** Wark (ed.), *Ομιλίες*, σσ. 17-8 και 292.

[30] Βλ. Eaves (1982), σ. 33.

[31] Wark (ed.), *Ομιλίες*, σσ. 29-39 και 295.

3. Μεταξύ φιλοσοφίας και τέχνης: η γενίκευση.

«Τι είναι Γενική Φύση; Υπάρχει τέτοιο Πράγμα; Τι είναι Γενική Γνώση;
Υπάρχει τέτοιο Πράγμα; Μιλώντας Αυστηρά Όλη η Γνώση είναι Ιδιαίτερη».

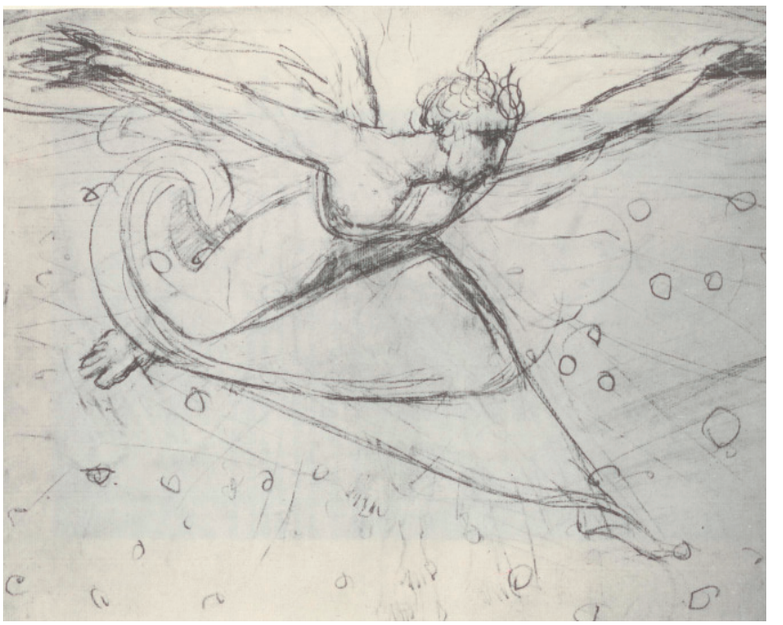
Σχόλιο του Blake στις *Ομιλίες* του Reynolds. Wark 298.

Δεν είναι όμως μόνο η τέχνη που επιχειρεί να συλλάβει και να ερμηνεύσει την εμπειρική πραγματικότητα αλλά και η φιλοσοφία. Μια βρετανική φιλοσοφία μάλιστα, που στρέφεται στην παρατήρηση και την εμπειρία των αισθήσεων προκειμένου να εξηγήσει τη λειτουργία της ανθρώπινης νόησης, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται και συγκροτείται η ανθρώπινη κοινωνία.

Ο Northrop Frye έχει επισημάνει ότι για τον Blake υπάρχει μια σχέση ανάμεσα στη φιλοσοφία και την εικόνα. Αφιερώνει μάλιστα το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του *Fearful Symmetry* στη στάση του Blake απέναντι στον Locke. Σύμφωνα με τον Frye ο Locke διακρίνει την αίσθηση (sensation) από τον αναστοχασμό (reflection). Η ανθρώπινη αντίληψη προέρχεται από τις αισθήσεις ενώ ο αναστοχασμός έχει να κάνει με την ταξινόμηση των αισθημάτων και την ανάπτυξή τους σε αφηρημένες ιδέες. Οι τελευταίες παρέχουν «γενικεύσεις» (generalizations) μέσω των οποίων οικοδομείται το πλήθος των αισθητηριακών δεδομένων σ' ένα είδος κατανοητού μορφώματος. Ο Blake, αντίθετα, επιτίθεται με πάθος σε οτιδήποτε σχετίζεται με τη «γενίκευση» (γενική φύση, γενική γνώση, γενικές ιδέες κλπ.) και την ταυτίζει με τη μωρία ισχυριζόμενος ότι κάθε γνώση είναι «ιδιαίτερη» (particular). Για τον Blake περιεχόμενο της γνώσης είναι η εικόνα (image) ή η μορφή (form) της αντίληψης. Πρόκειται για δυο όρους που ο Blake, όπως τονίζει ο Frye,[32] τους αντιμετωπίζει με το ίδιο νόημα, γεγονός που αποτελεί και κλειδί για την κατανόηση της σκέψης του. Για τον Blake ο αναστοχασμός πάνω στην αίσθηση αφορά μόνο την ανάμνηση της αίσθησης. Η ανάμνηση μιας εικόνας είναι πάντοτε κάτι λιγότερο από την αντίληψη της εικόνας και επομένως, όταν ζωγραφίζεις ένα πορτρέτο από μνήμης δεν μπορεί να είναι τόσο καλό όσο αν το ζωγράφιζες εκ του φυσικού. Έτσι είναι αδύνατο για μια αφηρημένη ιδέα να είναι κάτι περισσότερο από μια θολή και αόριστη εικόνα, ένα μετείκασμα.[33] Σύμφωνα με τον Frye, ο Blake αντιμετωπίζει την γενίκευση σαν ένα αρνητικό σύμβολο με οπτικό χαρακτήρα: «Αν προσπαθήσουμε να δούμε ένα κόσμο από μικροσκοπικά σωματίδια όλα όμοια, ξαναπαίρνουμε πάλι την εικόνα μιας πυκνής ομίχλης ή αμμοθύελλας που είναι το αναπόφευκτο σύμβολο της γενίκευσης».[34]

Ο Eaves, αντίθετα με τον Frye, δεν εκλαμβάνει τη γενίκευση ως σύμβολο. Επισημαίνει ότι ο Blake βλέπει τη γενίκευση με καθαρά ζωγραφικό τρόπο, δηλαδή σαν μια γραμμή μπερδεμένη και μουντζουρωμένη που δεν είναι ικανή να αποφασίσει για τη δική της ταυτότητα.[35] Διαπιστώνει μάλιστα ότι ο αναγνώστης που διαβάζει τον Blake μόνο από την πλευρά της ποίησής του, θα έχει μεγάλη δυσκολία να κατανοήσει τις αντιρρήσεις του στη γενίκευση. Ο Eaves όμως, δεν επιχειρεί να προσδιορίσει για ποια

[32] Northrop Frye (1947), σ.15.
[33] Northrop Frye (1947), σ. 15-17.
[34] Northrop Frye (1947), σ. 17
[35] Eaves (1982), σ. 5.



ακριβώς ζωγραφική γραμμή πρόκειται και ποια είναι τα στοιχεία που την χαρακτηρίζουν. Αντιμετωπίζει τις επιθέσεις του Blake εναντίον της γενίκευσης με συμβολικό τρόπο και την ορίζει, όπως έχουμε δει, ως το μαλακό κομμάτι της φιλοσοφίας και της τέχνης.[36]

Το πώς όμως ζωγραφίζεται η γενίκευση και ποια είναι τα μορφολογικά στοιχεία που την χαρακτηρίζουν αποτελεί μείζον πρόβλημα, καθώς είναι η αντίθεση σε αυτήν που οδηγεί τον Blake να πατήσει αποφασιστικά και με οξύ τρόπο τα περιγράμματά του. Αλλά αυτή τη φορά τα ίδια προβλήματα κατανόησης που έχει ο φιλόλογος, έχει και ο ιστορικός τέχνης ή ο καλλιτέχνης. Όσον αφορά τις εικαστικές τέχνες, η περιγραφή της «γενίκευσης» ως γραμμής μπερδεμένης και μουντζουρωμένης, λεκτικά τουλάχιστον δεν παράγει κανένα νόημα. Το γεγονός περιπλέκεται ακόμα περισσότερο καθώς ο Blake, όπως έχουμε δει όταν μιλάει για γενίκευση, δεν εννοεί τις γρήγορες μπερδεμένες γραμμές που μπορεί να υπάρχουν σε ένα σχέδιο, όπως αυτό του «Χρόνου», ούτε τις μουντζούρες που λερώνουν το χαρτί και την έλλειψη σωστής σχεδίασης, όπως συμβαίνει με το σχέδιο του « Ο Θεός Δημιουργεί το Σύμπαν». Ούτε όμως εννοεί και αυτό που σε έναν καλλιτέχνη θα μπορούσε να φανεί κάπως πιο προφανές, τη γενίκευση δηλαδή ως γραμμή που σχηματοποιεί μια μορφή. Τα σχέδια του Blake συχνά χαρακτηρίζονται από μια έντονη σχηματοποίηση και μάλιστα με έναν τρόπο αρκετά «αφαιρετικό» για την εποχή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η μορφή του αγγέλου από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας* του Δάντη.

Ίσως ο μόνος τρόπος να κατανοήσουμε τι ακριβώς εννοεί ο Blake ως «γενίκευση» είναι να την συσχετίσουμε με την τέχνη των Βενετσιάνων και των Φλαμανδών, η οποία, κατά την άποψή του, στηρίζεται σε **«ανόργανες Κηλίδες και Μουντζούρες»,** και η οποία **«δεν είναι Τέχνη»** αλλά μια **«Μέθοδος»** ανίκανη **«να εκφράσει Ιδέες ή Φαντασίες».**[37]

[36] Eaves (1982), σ. 25.

[37] *Δημόσια Προσαγόρευση*, Erd. 576.

67.
Ένας άγγελος κατεβαίνει. Μελέτη για την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*.
1826

4. Οι Tiziano, Rubens, Correggio και Rembrandt ως «απαίσιοι και αμείλικτοι δαίμονες».

«Ω Καλλιτέχνη, μπορεί να μην τα πιστέψεις όλα αυτά, αλλά θα είναι με δικό σου κίνδυνο».

Κατάλογος, Erd. 548

Ο Blake ορίζει τη δική του καλλιτεχνική πρακτική ως τη διαμετρικά αντίθετη μέθοδο κατασκευής εικόνων από εκείνη των Βενετσιάνων την ύστερης αναγέννησης και των Φλαμανδών μαιτρ τού μπαρόκ. Στόχος της δικής του τέχνης είναι **«η σαφήνεια και η ακρίβεια»** οι οποίες προκύπτουν από τα **«σταθερά και καθορισμένα περιγράμματα που δεν έχουν σπάσει από σκιές και που προσπαθούν να αναδείξουν και όχι να κρύψουν τη μορφή, όπως είναι η πρακτική των όψιμων σχολών της Ιταλίας και της Φλάνδρας».**[38]

Οι ύστεροι αναγεννησιακοί Tiziano και Correggio και οι Φλαμανδοί-Ολλανδοί του μπαρόκ Rubens, Rembrandt και Van Dyck, που το έργο τους στηρίζεται στη χρήση των τονικών περασμάτων ή αντιθέσεων μεταξύ φωτός και σκιάς, στην έντονη ζωγραφικότητα και, μέσω της εξάλειψης του περιγράμματος, στο σπάσιμο της φόρμας, θεωρούνται από τον Blake όχι μόνο ανάξιοι λόγου καλλιτέχνες, αλλά και καταστροφείς κάθε γνήσιας και ειλικρινούς προσπάθειας. Στα κείμενά του για την τέχνη αναφέρεται συχνότατα σε αυτούς χρησιμοποιώντας βαρύτατους χαρακτηρισμούς και επιτίθεται στον τρόπο με τον οποίο ζωγραφίζουν. Υποστηρίζει ότι **«Τα έργα τους αποδεικνύονται ευτελή, διαταραγμένες απομιμήσεις και αδέξια κακοχρησιμοποιημένα αντίγραφα»**[39] και η τέχνη τους είναι **«αδύναμη και λαπαδιασμένη και αδέξια και χοντροκέφαλη»,**[40] **«έργο Ζωής Αδαών Μεροκαματιάρηδων».**[41] Είναι ικανοί μόνο για **«αρρωστημένα πασαλείμματα»,**[42] που βασίζονται σε **«ευτελή τεχνάσματα».**[43]

Ο Blake αντιμετωπίζει όλους ανεξαιρέτως τους Βενετσιάνους και τους Φλαμανδούς που η τέχνη τους βασίζεται σε τονικές παραθέσεις και όχι στη γραμμή, ως **«λογοκλόπους»,**[44] και **«απαίσιους ή αμείλικτους δαίμονες».**[45] Το παρακάτω απόσπασμα από το *Ένας Κατάλογος Περιγραφής Εικόνων*, όπου περιγράφει τον γνωστό του πίνακα «Ο Sir Jeffery Chaucer και οι εννέα και είκοσι Προσκυνητές στη διαδρομή τους για το Καντέρμπουρι» είναι χαρακτηριστικός:

«Ο χαρακτήρας και η έκφραση σε αυτόν τον πίνακα, δεν θα μπορούσαν ποτέ να παραχθούν με το φως και τη σκιά του Rubens ή του Rembrandt ή οποιουδήποτε άλλου Βενετσιάνου ή Φλαμανδού. Η Βενετσιάνικη και η Φλαμανδική πρακτική είναι σπασμένες γραμμές, σπασμένες μάζες και σπασμένα χρώματα. Η πρακτική του Κυρίου Β. είναι αδιάσπαστες γραμμές, αδιάσπαστες μάζες και αδιάσπαστα χρώματα. Η τέχνη τους είναι να χάνουν τη φόρμα. Η τέχνη του είναι να βρίσκει τη φόρμα και να την διατηρεί. Η τέχνη του είναι αντίθετη με τη δική τους, σε όλα τα σημεία».

Σύμφωνα με τον Blake Βενετσιάνοι και Φλαμανδοί έχουν ως στόχο να καταστρέψουν την τέχνη, γιατί **«επιδιώκουν να δημιουργήσουν ένα στυλ ενάντια στον Rafael, τον Michelangelo και το Αρχαίο»** αλλά και επειδή **«διαχωρίζουν τη Ζωγραφική από το Σχέδιο».**[46]

Στα κείμενά του για την τέχνη, ο Blake φαίνεται να υιοθετεί, μια

[38] *Κατάλογος*, Erd. 530.
[39] *Κατάλογος*, Erd. 550.
[40] *Κατάλογος*, Erd. 548.
[41] *Προσαγόρευση*, Erd. 573.
[42] *Κατάλογος*, Erd. 545.
[43] *Κατάλογος*, Erd. 547.
[44] *Κατάλογος*, Erd. 550.
[45] *Κατάλογος*, Erd. 547-8.
[46] *Κατάλογος*, Erd. 538

νεοκλασική οπτική. Με πάθος και χρησιμοποιώντας συχνά μια ιδιόμορφη φρασεολογία καταφέρεται ενάντια στην (κατά τη γνώμη του) κενή δεξιοτεχνία, την ψευδεπίγραφη τέχνη και την εκζήτηση Φλαμανδών και Βενετσιάνων τις οποίες θεωρεί νοσηρές και ανειλικρινείς. Η χρήση του ελαιοχρώματος ως μέσου, η πολυπλοκότητα, η χειμαρρώδης αφθονία στη χρήση των υλικών, ο πλούτος των χρωματικών και τονικών διαβαθμίσεων, η υπερβολή στη χρήση του φωτός ή της σκιάς είναι στοιχεία τα οποία έρχονται σε αντίθεση με την αναζήτηση της αρμονίας, της σαφήνειας και της απλότητας που αποτελούν τα νεοκλασικά ιδεώδη, ιδεώδη που ο Blake θα μπορούσε σε κάποιο βαθμό να συμμερίζεται.. Η απαξίωση όμως - και μάλιστα με τόσο ακραίο τρόπο - καλλιτεχνών όπως οι Tiziano, Rembrandt και Rubens δεν είναι συχνό φαινόμενο στα κείμενα του νεοκλασικισμού. Είναι η αυλική τέχνη του Ροκοκό που επισύρει συνήθως την κριτική, μια τέχνη εξεζητημένη, ελαφριά και ερωτική, που σχετίζεται κυρίως με την γαλλική αυλή. Αντίθετα οι μεγάλοι καλλιτέχνες του Μπαρόκ (Rubens, Van Dyck, Rembrandt), αν και σταματούν να λειτουργούν ως πρότυπα, συνεχίζουν να χαίρουν ιδιαίτερης εκτίμησης και οι όποιες υπερβολές τους συγχωρούνται λόγω των αξεπέραστων ικανοτήτων και της ιδιοφυΐας τους.

Η κριτική άλλωστε του Blake δεν στοχεύει στο να περιορίσει τον έντονο αισθησιασμό, τον πλούτο ή την υπερβολή που χαρακτηρίζει τους παραπάνω καλλιτέχνες. Ούτε η στάση του απέναντι στην ομορφιά σχετίζεται με την κανονικότητα και την πειθαρχία που επιδίωκαν οι νεοκλασικοί. Στις σημειώσεις του πάνω στις *Ομιλίες* του Reynolds θεωρεί ότι **«Πάθος και Έκφραση είναι η ίδια η Ομορφιά»** (Passion and Expression is Beauty Itself)[47]. Αν η φράση αυτή ηχεί καθαρά ρομαντική, στους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης* η στάση του γίνεται πολύ πιο ακραία: **«Ο δρόμος της υπερβολής καταλήγει στο παλάτι της σοφίας», «Η Σύνεση είναι μια πλούσια άσχημη γεροντοκόρη, που τη φλερτάρει η ανικανότητα», «Η λαγνεία του τράγου είναι η γενναιοδωρία του Θεού», «Το κεφάλι Ευγένεια, η καρδιά Πάθος, τα γεννητικά όργανα Ομορφιά, τα χέρια και τα πόδια Αναλογία», «Η γύμνια της γυναίκας είναι το έργο του Θεού».[48]** Οι παραπάνω δηλώσεις μαρτυρούν ότι δεν είναι ο εκφραστικός πλούτος της ζωγραφικής των Βενετσιάνων και Φλαμανδών, ή ο έντονος ερωτισμός που παρουσιάζουν πολλά έργα, ιδιαίτερα του Rubens, που τον ενοχλούν.

Ο Blake προχωρεί όχι τόσο σε καλλιτεχνικές αλλά σε ηθικές κρίσεις οι οποίες όμως δεν συνδέονται με την ηθικολογία. Γι' αυτόν, το σημαντικό στην τέχνη είναι «να είσαι μέσα στον χαρακτήρα σου» και να μην υποκρίνεσαι. Αποκαλεί μάλιστα την καλλιτεχνική υποκρισία «παραχάραξη» και «λογοκλοπή» (plagiarism). Σε αντίθεση με τους αυθεντικούς καλλιτέχνες, οι Βενετσιάνοι και οι Φλαμανδοί είναι υποκριτές και «παραχαράκτες». Ολόκληρη η Βενετία αποτελεί παραχάραξη. Και αυτό συμβαίνει επειδή οι παραπάνω καλλιτέχνες αναφέρονται στη μνήμη - μια μνήμη που αποτελεί τη βασική αιτία για να εμφανιστούν στον νου, τόνοι και σκοτεινές κηλίδες.[49]

Με άλλα λόγια, η τεχνική των Βενετσιάνων, έτσι όπως τη βλέπει ο Blake (ως τόνους και σκοτεινές κηλίδες), εισχωρεί στον νου του ζωγράφου και τον συσκοτίζει. Τον εμποδίζει έτσι μέσα από τους χάρτες της μνήμης να περάσει τις πύλες της φαντασίας.

[47] Wark 305.

[48] *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, μετ. Χάρης Βλαβιανός, σ. 51, 53 και 57. Erd. 35, 36 και 37.

[49] Βλ. Eaves (1982), σ. 37-8

Η «Μνήμη» (Memory) είναι όρος κλειδί στη θεωρία του Blake, καθώς αποτελεί το αντίθετο της φαντασίας. Εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα στα ποιήματα και στα κείμενά του και συνήθως ταυτίζεται με το «Φάσμα» (Spectre) που είναι το άμορφο χάος. Την υπηρετούν οι «Μούσες» (Muses), οι θεότητες που κυβερνούν την από δεύτερο χέρι (δευτερογενή) μιμητική τέχνη.[50]

Θα προσπαθήσουμε να δείξουμε πως η «Μνήμη» δεν αποτελεί μια ποιητική μεταφορά αλλά σχετίζεται με έναν συγκεκριμένο τρόπο αντίληψης της πραγματικότητας - έναν τρόπο που πράγματι συνδέεται με τον τρόπο που ζωγραφίζουν οι καλλιτέχνες της Βενετίας και του Φλαμανδικού μπαρόκ. Οι «Εικόνες» που αυτοί παράγουν μέσω της «Μνήμης τη Φύσης» «καταλαμβάνουν τον νου», «σκοτεινιάζουν» και «εξασθενούν την φαντασία».

Για τον Blake, «**οι Βενετσιάνοι και Φλαμανδοί Δαίμονες»** εργάζονται με αποκλειστικό σκοπό **«να καταστρέψουν τη δύναμη της Φαντασίας». «Εμπνέουν στον αυθεντικό καλλιτέχνη φόβο και αμφιβολία για τη δική του αυθεντική σύλληψη».** Ο Tiziano υπήρξε από τους αρχικούς επινοητές αυτής της κίβδηλης τέχνης που εναντιώθηκε στις σχολές της Φλωρεντίας και της Ρώμης. Διέθετε ένα πνεύμα **«ιδιαίτερα ενεργό στο να εγείρει αμφιβολίες ως προς τη δυνατότητα να εκτελούμε χωρίς μοντέλο. Και από τη στιγμή που κατάφερε να εγείρει την αμφιβολία, ήταν εύκολο να διαρπάξει το όραμα κατ` επανάληψη, γιατί όταν ο Καλλιτέχνης πήρε το μολύβι για να εκτελέσει τις ιδέες του, η δύναμη της φαντασίας του εξασθένησε τόσο πολύ και σκοτείνιασε, έτσι που η μνήμη της φύσης και των Εικόνων από διάφορες σχολές κατέλαβαν τον νου του, αντί της αρμόζουσας εκτέλεσης που προκύπτει από τις επινοήσεις. Σαν να περπατάς με τον τρόπο ενός άλλου ανθρώπου ή να μιλάς και να κοιτάς με τον τρόπο και το ύφος ενός άλλου ανθρώπου, ανάρμοστο και αποκρουστικό για τον δικό σου ατομικό χαρακτήρα».**[51]

Για τον Blake η τεχνοτροπία των Βενετσιάνων εμποδίζει τον καλλιτέχνη να εκφραστεί με τον δικό του τρόπο. Η άποψη που διατυπώνει είναι ότι κάθε ζωγράφος οφείλει να δημιουργεί σύμφωνα με την ιδιαίτερη ατομικότητά του, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από την δική του κινησιολογία ή το δικό του προσωπικό ντύσιμο. Η άποψη αυτή που συσχετίζει άμεσα την τέχνη με την καθημερινή ύπαρξη του ανθρώπου, αλλά και την ιδιαίτερη ψυχολογία του, φαίνεται εξαιρετικά ριζοσπαστική ακόμα και σήμερα. Σωματικότητα, ψυχισμός και κοινωνική ζωή αποτελούν στοιχεία που φαίνεται να μπορούν να μορφοποιηθούν μέσω της προσωπικής τεχνικής. Δεν είναι επομένως η πολύχρονη εκπαίδευση στην τέχνη, η τεχνική αρτιότητα και η ικανότητα μίμησης του έργου των μεγάλων δασκάλων του παρελθόντος που κάνουν κάποιον καλό καλλιτέχνη, αλλά η απόρριψή τους.

Η στάση του Blake απέναντι στους Rubens και Correggio είναι παρόμοια με αυτήν που έχει απέναντι στον Tiziano:

« Ο Rubens είναι ο πιο απαίσιος δαίμονας γιατί, ενσταλάζοντας τις ενθυμήσεις και το στυλ των Πινάκων του, παρεμποδίζει κάθε δύναμη ατομικής σκέψης, έτσι που ο άνθρωπος που κατέχεται από αυτόν τον δαίμονα χάνει τον θαυμασμό του για κάθε άλλον Καλλιτέχνη εκτός από τον Rubens και αυτούς που υπήρξαν μιμητές και μαθητευόμενοί του».[52]

[50] Βλ. Foster Damon, σ. 267.

[51] *Κατάλογος*, Erd. 547.

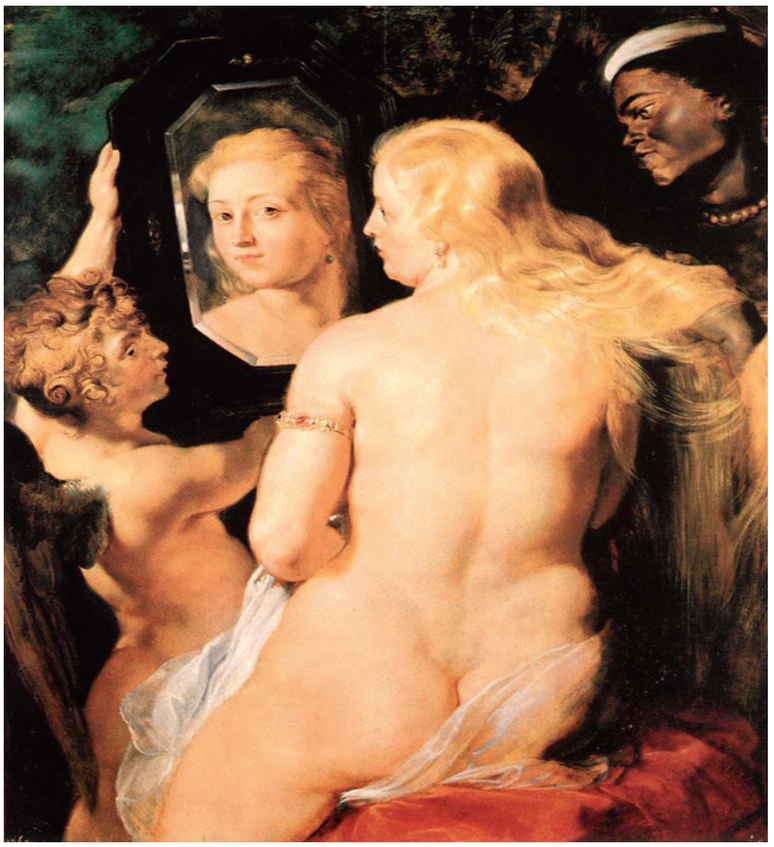
Αντίστοιχα **«ο Correggio είναι απαλός και θηλυπρεπής και, συνακόλουθα, ένας πιο αμείλικτος δαίμονας, του οποίου η όλη ευχαρίστηση είναι να προκαλεί ατέλειωτο μόχθο σε οποιονδήποτε του επιτρέπει να μπει στον νου του».** Ο Correggio για τον Blake είναι από τους καλλιτέχνες που η τέχνη τους στηρίζεται σε μια ανούσια και άχρηστη χειρωνακτική εργασία. Χάρη σε αυτήν όμως μπορεί να γοητεύσει και επομένως να καταστρέψει **«κάθε αληθινό καλλιτέχνη ο οποίος θα του επέτρεπε να μπει στον νου του και να κυριαρχήσει στα συναισθήματά του. Ενσταλάζει μια αγάπη για απαλές και στρωτές αποχρώσεις χωρίς περιγράμματα και για ατέλειωτες αντανακλάσεις που μπερδεύουν η μία την άλλη και εμποδίζουν κάθε σωστό σχέδιο από το να εμφανιστεί ως σωστό.**[53]

Σύμφωνα με τον Blake ακόμα και στο σωστότερο σχέδιο, όπως είναι αυτό του Michelangelo και του Rafael, αν προστεθούν πάνω του **«οι αντανακλάσεις και οι διαθλάσεις του Correggio»** κάθε δύναμη και αναλογία θα χαθεί και θα δώσει τη θέση της στην αδυναμία και την αδεξιότητα.[54] Το ίδιο πράγμα που συμβαίνει με τον τρόπο ζωγραφικής του ιταλού Correggio συμβαίνει και με αυτόν του φλαμανδού Rubens που προκαλεί φόβο στον καλό καλλιτέχνη να εκτελέσει σωστά. Ακόμα και όταν **«η αρχική σύλληψη (είναι) όλο φωτιά και ζωντάνια, την φορτώνει με καταχθόνια καφεδίλα και φράσσει όλες τις πύλες του φωτός, εκτός από μια, και αυτήν την κλείνει με σιδερένιες μπάρες…».**[55]

Είναι ενδιαφέρον ότι ο Blake δεν κάνει σχεδόν κανένα διαχωρισμό ανάμεσα σε δύο τελείως διαφορετικούς τρόπους εκτέλεσης. Ο Correggio (1494-1534), ένας καλλιτέχνης της ώριμης Αναγέννησης που θεωρείται ότι συνδύασε επιτυχώς στοιχεία από τους τρεις κορυφαίους καλλιτέχνες της εποχής του - τον Michelangelo, τον Rafael και κυρίως τον Leonardo da Vinci (καλλιτέχνη στον οποίο δεν αναφέρεται ο Blake) - διακρίνεται από μια ηπιότητα στον τρόπο ζωγραφικής του καθώς χρησιμοποιεί πολύ το σφουμάτο. Οι πίνακές του χαρακτηρίζονται από απαλότητα και αισθησιακότητα χάρη στην ιδιαίτερα προσεγμένη πλαστικότητα και τις ήπιες, σχεδόν ανεπαίσθητες τονικές μεταβάσεις με τις οποίες αποδίδει την ανθρώπινη επιδερμίδα, προσδίδοντας έναν γήινο χαρακτήρα στις μορφές του. Ο Rubens(1577-1640), αν και δεν μένει σταθερός στην τεχνοτροπία του καθ` όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του, διακρίνεται γενικά για τη λαμπερή και πλούσια χρωματικότητα, τις έντονες τονικές αντιθέσεις με ταυτόχρονη έμφαση στη χρήση του φωτός, την ελεύθερη και εκφραστική πινελιά που όμως δεν τον εμποδίζει στο να αποδίδει δεξιοτεχνικά και αισθησιακά τη σάρκα των γυμνών σωμάτων που κατακλύζουν τους πίνακές του.

Οι τρόποι ζωγραφικής των δύο αυτών καλλιτεχνών που τους χωρίζει σχεδόν ένας αιώνας είναι προφανώς πολύ διαφορετικοί. Άλλωστε η τέχνη του Correggio δεν μπορεί να συσχετιστεί άμεσα με την πρακτική του Tiziano, ενός καλλιτέχνη που αντίθετα επιδρά καθοριστικά στον Rubens και στους Φλαμανδούς μαιτρ του Μπαρόκ. Τον Blake όμως δεν τον ενδιαφέρουν οι στυλιστικές διαφορές των δύο καλλιτεχνών, αλλά η κοινή αντίληψη μέσα από την οποία ερμηνεύουν την εξωτερική πραγματικότητα. Θεωρεί ότι υπάρχει ένας κοινός τρόπος καλλιτεχνικής αντιμετώπισης σε όλους τους Βενετσιάνους και τους Φλαμανδούς που οδηγεί στο ίδιο, μονότονο αποτέλεσμα(εφέ). Έτσι, για παράδειγμα, **«δεν υπάρχει καμιά**

[52] *Κατάλογος*, Erdman 547.
[53] *Κατάλογος*, Erd, 548.
[54] *Κατάλογος*, Erd. 548.
[55] *Κατάλογος*, Erd. 547.





διαφορά Εφέ, στους Πίνακες του Rubens και του Rembrandt: όταν έχεις δει έναν από τους Πίνακές τους, τους έχεις δει όλους».[56]

Για τον Blake, οι Tiziano, Correggio και Rubens ανήκουν σε μια κοινή **«ομοταξία»** η οποία αντιγράφει δουλικά την εξωτερική πραγματικότητα. Ο ίδιος τοποθετεί τα καλλιτεχνικά προϊόντα που έχουν προέλθει από τη φαντασία στον αντίποδα εκείνων που έχουν προέλθει από την παρατήρηση και τη μίμηση φυσικών αντικειμένων και είναι αντίγραφά τους.

«Οι Άνθρωποι πιστεύουν ότι μπορούν να Αντιγράφουν τη Φύση τόσο Σωστά όσο Εγώ αντιγράφω τη Φαντασία. Αυτό θα το βρουν Αδύνατο και όλα τα Αντίγραφα ή τα Υποτιθέμενα Αντίγραφα της Φύσης, από τον Rembrandt στον Reynolds, Αποδεικνύουν ότι η Φύση γίνεται για το θύμα της, τίποτε άλλο από Κουκίδες και Μουντζούρες. Γιατί είναι οι Αντιγραφείς της Φύσης Λανθασμένοι, ενώ οι Αντιγραφείς της Φαντασίας είναι Σωστοί; Αυτό είναι φανερό σε όλους.[57]

Ο Blake, όταν καταδικάζει τη τέχνη που «αντιγράφει» τη φυσική πραγματικότητα εννοεί την τέχνη που αναπαριστά τον ορατό κόσμο με έναν συγκεκριμένο τρόπο.[58] Αναφέρεται στη βενετσιάνικη αναγεννησιακή πρακτική (Tiziano), η οποία μέσω των φλαμανδών μαιτρ του μπαρόκ, φτάνει να ασκεί επίδραση σε αυτήν της εποχής του (Reynolds). Είναι η πρακτική που συνδέεται με τη χρήση του λαδιού, των χρωματικών και τονικών διαβαθμίσεων και τη διάλυση των περιγραμμάτων και των μορφών, μια τέχνη δηλαδή που σχετίζεται με έναν κοινό σε αντίληψη τρόπο απεικόνισης της εξωτερικής πραγματικότητας.

[56] *Προσαγόρευση*, Erd. 579.

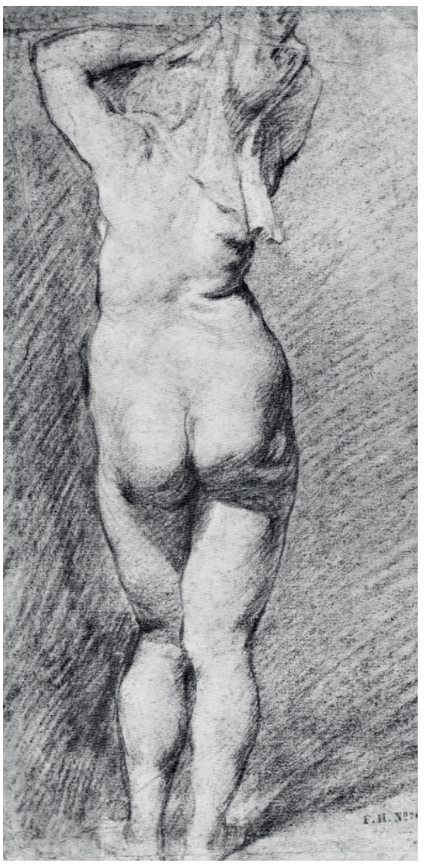
[57] *Προσαγόρευση*, Erd. 574-5.

[58] Θεωρητικοί τέχνης και λογοτεχνίας τείνουν να θεωρούν ότι ο Blake απορρίπτει κάθε μορφή μίμησης της φυσικής πραγματικότητας προκειμένου να στραφεί στις δημιουργικές δυνάμεις της φαντασίας. Παραγνωρίζουν έτσι ή υποβαθμίζουν το γεγονός ότι μιλάει με θαυμασμό για καλλιτέχνες όπως οι Rafael, Michelangelo και Durer που, αν και η τέχνη τους έχει στοιχεία εξιδανίκευσης, κάλλιστα θα μπορούσαν να θεωρηθούν «ακριβέστεροι» μιμητές της πραγματικότητας από ότι π.χ. ο Rembrandt. Βέβαια στην πραγματικότητα δεν μπορεί να γίνει σύγκριση. Και οι μεν και οι δε είναι οιονεί μιμητές.

68.
Peter Paul Rubens
Η Αφροδίτη μπροστά στον καθρέφτη.
1615

69.
Antonio Allegri Correggio
Δίας και Ιώ.
1532





70.
Antonio Allegri Correggio
Σπουδή για τον Αδάμ να παίρνει το μήλο.

71.
Peter Paul Rubens
Γυναικείο γυμνό.

5. Τα μισόκλειστα μάτια και το σκοτείνιασμα της μνήμης.

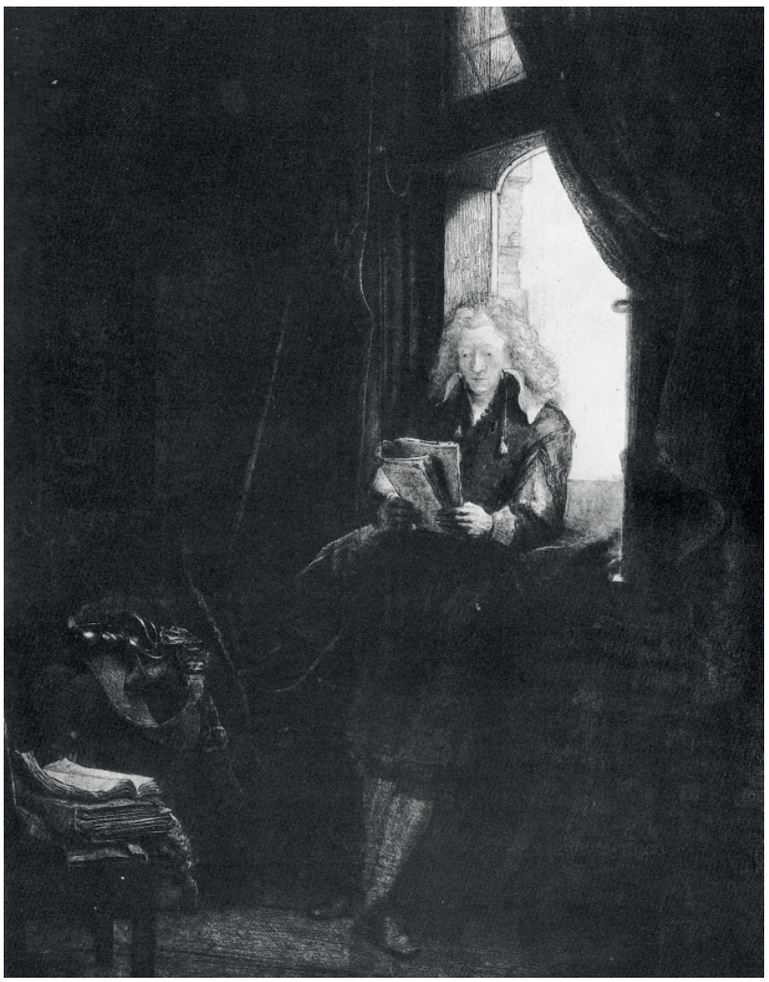
«Οι Περισσότεροι Άγγλοι, όταν κοιτάζουν έναν Πίνακα, κάθονται αμέσως να ψάξουν για Κηλίδες Φωτός και χώνουν τον Πίνακα σε μια σκοτεινή γωνία».

Δημόσια Προσαγόρευση, Erd. 579

Είναι αποκλειστικά η μίμηση που **«μελετά και μιμείται τα Εφέ της Φύσης»** που είναι κατά τον Blake βλαπτική. Τα φυσικά αυτά εφέ κάνουν τους ανθρώπους που στερούνται νοημοσύνης να βλέπουν **«μόνο τα χρώματα και όχι τις Μορφές των Πραγμάτων».**[59] Ο Blake, εδώ, εννοεί τις χρωματικές μάζες που είναι ζωγραφισμένες με λάδι και δεν περιορίζονται μέσα στα σχήματα των αντικειμένων αλλά διεισδύουν η μία μέσα στην άλλη. Έτσι το εξωτερικό σχήμα χάνεται και τα αντικείμενα ορίζονται αποκλειστικά μέσω των σχέσεών τους με τον χώρο ή της γειτνίασής τους με άλλα αναπαριστώμενα αντικείμενα. Όσον αφορά το σχέδιο, ο τρόπος αυτός συνδέεται με το σπάσιμο των περιγραμμάτων και των γραμμών, καθώς τα όρια των μορφών διαλύονται μέσω της χρήσης των τονικών διαβαθμίσεων που προκύπτουν από το φως(στη συγκεκριμένη περίπτωση το φυσικό φως). Όταν ο Blake μιλάει για μουντζούρες και κηλίδες, μιλάει για τις τονικές μάζες (φωτεινές ή σκοτεινές) που δημιουργεί ο φυσικός φωτισμός, αλλοιώνοντας τα σχήματα των μορφών που απεικονίζονται. Ο τρόπος αυτός, ως μέθοδος και όχι σαν εκτέλεση, είναι που επιτρέπει να ενταχθούν στην ίδια «ομοταξία» τόσο διαφορετικοί καλλιτέχνες όπως ο Correggio και ο Rubens.

Η μέθοδος αυτή έγκειται στην προσπάθεια του καλλιτέχνη να πάψει να βλέπει τις μορφές των πραγμάτων ως μορφές, και να τις δει αποκλειστικά ως αποτέλεσμα τονικών σχέσεων φωτός και σκιάς, προκειμένου να αποδώσει τις χωρικές σχέσεις και να δείξει την τρίτη διάσταση. Για να γίνει αυτό κατορθωτό, ο καλλιτέχνης, παρατηρεί το θέμα του με μισόκλειστα μάτια. Το θόλωμα που επιτυγχάνεται στο οπτικό του πεδίο με αυτό τον τρόπο, τον κάνει να ξεχνά τα αντικείμενα και να βλέπει με ένα παρθένο μάτι (όπως μια μαυρόασπρη φωτογραφία που δεν έχει γνώση ή μνήμη των αντικειμένων) την επενέργεια του φωτός πάνω τους και τα σχήματα που αυτό δημιουργεί.

Ο Blake αναφέρεται στον ζωγραφικό αυτό τρόπο κοιτάγματος με χαρακτηριστική περιφρόνηση. Μιλάει για **«την κρίση εκείνων των στενών μισόκλειστων ματιών, που για πολύ καιρό οδήγησαν την τέχνη σε μια σκοτεινή γωνία»**, χαρακτηρίζοντας τα μάτια αυτά ως **«μάτια της βλακώδους πανουργίας (που) δεν θα μπορέσουν ποτέ να ικανοποιηθούν, ούτε με το έργο, ούτε με το κοίταγμα της αφοσιωμένης στον εαυτό της ιδιοφυΐας».**[60] Επειδή μάλιστα, το σημαντικό προσόν του στενέματος και θολώματος του οπτικού πεδίου, είναι η τριδιάστατη εντύπωση, καθώς, όπως ανέφερα, με τον τρόπο αυτό ο καλλιτέχνης κατορθώνει να αποδίδει τις χωρικές σχέσεις των μορφών μέσω του φωτισμού, ο Blake απορρίπτει



τόσο τις φωτεινές πηγές(των πινάκων) όσο και τον ψευδαισθησιακό χώρο, ή, τουλάχιστον, - όπως είδαμε λίγο πιο πριν στο απόσπασμα που παρέθεσα από την *Δημόσια Προσαγόρευση* - την «Ψευδαίσθηση» που προκύπτει από την παρατήρηση και την «επιδέξια αντιγραφή ενός Μοντέλου». Ισχυρίζεται ότι ο τρόπος αυτός οδηγεί σε αποκλειστικά τεχνικά αποτελέσματα και γι' αυτό δεν διστάζει να αποκαλέσει τον κατασκευαστή τους εργάτη και όχι καλλιτέχνη. Ατυχώς το φιλότεχνο κοινό και οι ειδικοί εκτιμούν **«μόνο το έργο του εργάτη, Διακρίνοντας άσπρα και μαύρα σε ό,τι αποκαλείται Αποχρώσεις. Περιφρονούν το σχέδιο, το οποίο σε ανταπόδοση τους περιφρονεί και αυτό. Βλέπουν μόνο κατά πόσο καθετί έχει κατεβασμένους τους τόνους εκτός από μια κηλίδα φωτός».**[61]

Παρόλα αυτά, ο Blake δεν παραιτείται από **«την Τρισδιάστατη Εντύπωση»** και επιζητεί τη σύγκριση της δικής του τέχνης με εκείνη που επιτυγχάνουν οι Rubens και Rembrandt με τον όρο αυτή να μην προέρχεται από τα εφέ του φωτός και της σκιάς: **«επιζητώ τη Σύγκριση και δεν φοβάμαι το Αποτέλεσμα, αλλά όχι σε μια σκοτεινή γωνία. Τα Εφέ τους είναι σε κάθε Πίνακα τα ίδια. Τα δικά μου, είναι σε κάθε Πίνακα διαφορετικά».** Τα εφέ αυτά δεν χαρακτηρίζουν αποκλειστικά τη ζωγραφική των Rubens και Rembrandt, καθώς ο ίδιος θεωρεί ότι βρίσκεται σε μια

[59] *Προσαγόρευση*, Erd. 578.
[60] *Κατάλογος*, Erd. 529.
[61] *Προσαγόρευση*, Erd. 577.

72.
Rembrandt
Jan Six
1647

εποχή **«που η Βενετσιάνική Τέχνη έγινε της Μόδας ή Πηγαίνεις σε μια Μοντέρνα Έκθεση, με ελάχιστες Εξαιρέσεις, Κάθε Πίνακας έχει το ίδιο Εφέ, ένα τμήμα Μηχανισμού από Σημεία Φωτός που μπαίνουν σε μια σκοτεινή τρύπα». «Όλα, μέρα και Νύχτα, βρίσκονται τώρα σε ένα σκοτεινό σπήλαιο. Είναι η Μόδα. Παράγουν Σύστημα και Μονοτονία».[62]**

Επομένως οι συχνές αναφορές του Blake σε σκοτεινές γωνίες, σκοτεινά σπήλαια ή τρύπες που συναντάμε σε ποιήματα και κείμενά του σχετίζεται με τις έντονες πηγές φωτός που συναντάμε στους πίνακες και τα σχέδια των Φλαμανδών, όπως για παράδειγμα του Rembrandt.[63]

Ο Blake θεωρεί πως οι τονικές μεταβάσεις είναι υπεύθυνες για την εξαφάνιση των περιγραμμάτων και επομένως εμπόδια για τη γνήσια επινόηση. Ομολογεί μάλιστα ότι και ο ίδιος έπεσε στην παγίδα αυτού του τρόπου εκτέλεσης και χρειάστηκε τεράστια προσπάθεια και χρόνος προκειμένου να υψωθεί **«πάνω από την Μετριότητα, της οποίας υπήρξα ως τώρα το θύμα».[64]** Σαν παράδειγμα αναφέρει τον πίνακα αριθ. VI «Ένα Θέμα από τον Shakespeare»[65] από τον *Κατάλογο*, ένα χαμένο σήμερα έργο που ο ίδιος πιστεύει ότι **«θεόσταλτα, το άφησε ακηλίδωτο και αμουντζούρωτο, μολονότι παρενοχλούνταν συνεχώς από μουντζουρωμένους και ασαφείς δαίμονες».[66]** Αντίθετα το αριθ. IX «Ο Σατανάς καλεί τις Λεγεώνες του (…)», μια εικόνα που ζωγράφισε **«για πειραματισμό πάνω στα χρώματα, χωρίς καθόλου λάδι»**, δουλεύτηκε τόσο πολύ και έτσι **«η εργασία κατέστρεψε τα περιγράμματα. Με δυσκολία επανήλθε ένα κάποιο αποτέλεσμα, που είχε στην αρχή, όταν τα περιγράμματα ήταν τέλεια».** Θεωρεί την εικόνα αυτή, όπως και πολλές άλλες, **«αποτέλεσμα πειρασμών και διαταραχών που δούλευαν για να καταστρέψουν τη δύναμη της Φαντασίας, μέσω εκείνης της διαβολικής μηχανής , που ονομάζεται Chiaroscuro(..)».[67]**

Είναι σημαντικό να επισημάνουμε πως το chiaroscuro - ιταλική λέξη που αποτελεί σύνθεση των λέξεων chiaro(φωτεινό, καθαρό) και scuro(σκοτεινό) - συνδέεται εκείνη την εποχή κυρίως με τον τρόπο που χρησιμοποιούν τις τονικοχρωματικές διαβαθμίσεις του φωτός και τις σκιά οι Φλαμανδοί ζωγράφοι του 17ου αιώνα, αλλά και με τη δημιουργική δύναμη της φαντασίας. Η έννοια του chiaroscuro εκπηγάζει από την ιταλική θεωρία της τέχνης του 15ου αιώνα και σχετίζεται με τη χρήση των διαβαθμίσεων των φωτεινών και σκοτεινών τόνων προκειμένου να δημιουργηθεί μια ψευδαίσθηση αναγλύφου. Τον 17ο αιώνα η έννοια του chiaroscuro διευρύνθηκε για να συμπεριλάβει την οργάνωση και διευθέτηση του φωτός και των σκοτεινών περιοχών σε ολόκληρη τη σύνθεση. Ο Charles Alphonse Du Fresnoy - το βιβλίο του οποίου είχε μεταφράσει στα αγγλικά ο Reynolds - συνιστούσε ο ζωγράφος να πετυχαίνει ενότητα δημιουργώντας μια κύρια περιοχή φωτός και μια κύρια μάζα σκιάς, με όλα τα άλλα φώτα και σκιές να είναι υποδεέστερα. Υπερασπίζοντας τη συγκέντρωση του φωτός και της σκιάς ως κύριων εννοιών του chiaroscuro, ο Roger de Piles – τα κείμενα του οποίου είχαν

[62] *Προσαγόρευση*, Erd. 579.

[63] Είναι ενδιαφέρον να συγκρίνουμε τις αναφορές αυτές του Blake με τον τρόπο που «βλέπει» τους πίνακες του Rembrandt ένας από τους σημαντικότερους τεχνοκριτικούς του 18ου αιώνα, ο Denis Diderot. Παραθέτω: «Νομίζω ότι ο Ρέμπραντ έπρεπε, στο κάτω μέρος των συνθέσεών του να γράφει: Per foramen vidit et pinxit [Το είδε και το ζωγράφισε από μια τρύπα]. Διαφορετικά δεν καταλαβαίνουμε πως σκιές τόσο έντονες μπορούν να περιβάλλουν μια μορφή τόσο δυνατά φωτισμένη». Για να συνεχίσει υποστηρίζοντας ότι ούτε το να κοιτάμε τα αντικείμενα «μέσα από τρύπες», ούτε να βάζουμε «ένα δυνατό φως να τρυπήσει το σκοτάδι μιας σπηλιάς» πρέπει να αναχθούν «σε κανόνα». Βλ. Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 320-1. Το γεγονός ότι, οι αναφορές του Blake σε τρύπες και σπηλιές δεν έχουν αντιμετωπιστεί ως άμεσα σχετιζόμενες με την αντιληπτική λειτουργία και τρόπους αναπαράστασης που ήταν της μόδας την εποχή του, έχει οδηγήσει πολλούς μελετητές του σε παρανοήσεις ή αμηχανία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ακόλουθο απόσπασμα από τους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης*, όπου κατά τη γνώμη μας, ο Blake συσχετίζει σαφώς το σπήλαιο (cavern) με έναν τρόπο θέασης (το στένεμα των ματιών) που



73.
Ο Σατανάς καλεί τις Λεγεώνες του(..).
1804

επίσης μεταφραστεί στην Αγγλία – συχνά επικαλούνταν μια μεταφορά αποδιδόμενη στον Tiziano, στην οποία μια ζωγραφιά παρομοιάζεται με ένα τσαμπί σταφύλι, όπου κάθε ρόγα έχει το δικό της ιδιαίτερο φως και σκιά, αλλά όταν όλες οι ρόγες τοποθετούνται μαζί παρουσιάζουν μια γενική μάζα από φως που υποστηρίζεται από μια εκτεταμένη μάζα σκιάς. Με ανάλογο τρόπο, οι φιγούρες και τα αντικείμενα σε μια ζωγραφιά έπρεπε να ομαδοποιούνται σε περιοχές φωτεινές, πλήρως σκιασμένες και μερικώς σκιασμένες, αντί να χειρίζεται κανείς το chiaroscuro του καθενός ανεξάρτητα. Η παραπάνω αντιμετώπιση του chiaroscuro θα παραμείνει κυρίαρχη μέχρι και τον 19ο αιώνα με μια αξιοσημείωτη εξαίρεση. Κατά τα τέλη του 18ου, ο Denis Diderot διέκρινε το chiaroscuro από την αναπαράσταση του φωτός και της σκιάς. Θεωρούσε ότι το chiaroscuro βασιζόταν στη φαντασία του ζωγράφου, ενώ το φως και η σκιά διέπονταν από επιστημονικές αρχές. Ο συσχετισμός της φαντασίας του ζωγράφου με το chiaroscuro από τον Diderot, αναφέρεται στη δυνατότητά του καλλιτέχνη να παραβαίνει την αλήθεια της πραγματικότητας, όχι τόσο για εκφραστικούς λόγους αλλά για να μετριάσει τις έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς που μπορούν να παρουσιαστούν όταν κοιτάζουμε τη φύση υπό συγκεκριμένες συνθήκες. Παραθέτω το σχόλιό του για «την κλιμάκωση του φωτός, από το πιο ανοιχτό στο πιο σκούρο»: « Υπάρχουν πολλές τεχνικές να απαλύνει ή να εντείνει, να επισπεύσει ή να επιβραδύνει κανείς την πορεία αυτής της κλιμάκωσης. Τυχαίες σκιάσεις, ανταύγειες, παροδικές σκιάσεις, παρέμβλητα σώματα: ασχέτως όμως με την τεχνική που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε, ή κλιμάκωση υπάρχει πάντα, (..). Στην τέχνη, όπως και στη φύση, δεν υπάρχουν άλματα. Nihil per saltum. Αλλιώς, διατρέχουμε τον κίνδυνο να έχουμε σκοτεινές 'τρύπες' και φωτεινούς 'λεκέδες' κι οι μορφές να μοιάζουν σαν χαρτοκοπτική. Σκοτεινές 'τρύπες' και φωτεινούς 'λεκέδες' δεν συναντάμε στη φύση; Μάλλον ναι. Αλλά ποιός όρισε να μιμούμαστε αυστηρά τη φύση;»[68]

Δεν θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε το «Ο Σατανάς καλεί τις Λεγεώνες του» όσον αφορά τη χρήση του Chiaroscuro, καθώς η φθορά του χρόνου έχει καταστήσει το έργο σε μεγάλο βαθμό ασαφές και δυσανάγνωστο. Αντίθετα, θα στραφούμε σε ένα από τα ελάχιστα σχέδια που έχει κάνει ο Blake εκ του φυσικού, ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον παράδειγμα, για το τι θεωρεί ο ίδιος ότι είναι η παρατήρηση των εφέ της φύσης: το «Τοπίο με δέντρα».

Στο σχέδιο τούτο, βλέπουμε με τον εναργέστερο τρόπο τι προσπαθεί να αποφύγει ο Blake και τι καταγγέλλει ως μουντζούρες και ασάφεια που προκύπτουν από τη γενίκευση ή την αφαίρεση. Πρόκειται βέβαια για ένα σχέδιο που κάθε άλλο παρά μπερδεμένο φαίνεται για το σημερινό(αλλά και το τότε) καλλιτεχνικά εκπαιδευμένο μάτι. Αντίθετα, δείχνει πως ο Blake όχι μόνο είχε βαθύτατη γνώση των τονικών διαβαθμίσεων και των ζωγραφικών αποχρώσεων που χρησιμοποιούσαν ζωγράφοι όπως οι Rembrandt και Rubens, αλλά και την τολμηρή για την εποχή του

εμποδίζει μια διαφορετική πρόσληψη της πραγματικότητας: **«Αν οι θύρες της αντίληψης είχαν καθαριστεί, κάθε πράγμα θα εμφανιζόταν στον άνθρωπο όπως είναι, άπειρο. Γιατί ο άνθρωπος έκλεισε τον εαυτό του έτσι που να βλέπει όλα τα πράγματα διαμέσου των στενών χαραμάδων του σπηλαίου του».** "If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern". Erd. 39. Η Raine, αντιμετωπίζει την παραπάνω ρήση ως ένδειξη της σχέσης του Blake με μια παραδοσιακή απόκρυφη διδασκαλία ακατανόητη τόσο για μας όσο για και τους συγχρόνους του, ενώ λανθασμένα επίσης συσχετίζει το «σπήλαιο» με την πλατωνική θεωρία, παραβλέποντας ότι ο Blake επιτίθεται συχνά στον έλληνα φιλόσοφο. Βλ. Raine (1970), σ. 113.

[64] *Προσαγόρευση*, Erd. 571.

[65] Παραθέτω το τίτλο από το Index του *Καταλόγου*, Erd. 551. Μέσα στον *Κατάλογο*, το έργο τιτλοφορείται: **«Ένα Πνεύμα ξεπηδά από ένα σύννεφο για να κυκλώσει και περιβάλλει έναν πύρινο Πήγασο – (τον) Shakespeare. Το Άλογο της Διάνοιας πηδάει πάνω από τους απότομους βράχους της Μνήμης και της Λογικής. Είναι ένας άγονος Βράχος: ονομάζεται επίσης η Άγονη Έρημος του Locke και του Newton.** Erd. 546.

[66] Κατάλογος, Erd. 546.

[67] *Κατάλογος*, Erd. 547.

[68] Βλ. Dieter Graf, λήμμα Chiaroscuro, στο James Turner (ed.) 1996, The Dictinary of Art, τόμος 6, σ. 569-70) και Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 318



ικανότητα να προχωρήσει σε μια εξαιρετικά αφαιρετική απόδοση του φυσικού τοπίου[69] - μια απόδοση που σχεδόν προαναγγέλλει τα ύστερα έργα του Turner ή σχέδια των ιμπρεσιονιστών στα οποία τα περιγράμματα απουσιάζουν παντελώς. Οι κορμοί και τα φυλλώματα των δέντρων σχηματίζονται αποκλειστικά από τονικές μάζες. Κάποιες αδιόρατες γραφές και τονικά πυκνώματα είναι τα μόνα που μας επιτρέπουν να διακρίνουμε τον χαρακτήρα των δέντρων. Κυριαρχεί η ατμοσφαιρική εντύπωση και ο ορίζοντας υποδηλώνεται μέσω μιας μαλακής φόρμας, από την οποία μόλις και ξεχωρίζει ο τρούλος μιας εκκλησίας.

Ένα τέτοιο τοπίο όμως αποτελεί για τον Blake παραχάραξη, όπως αυτή που διαπράττουν οι Φλαμανδοί. Ακόμα περισσότερο, ένα δέντρο όπως τα παραπάνω δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια μουντζούρα, που δεν παράγει χαρακτήρα και έκφραση. **«Ένας ανόητος δεν βλέπει το ίδιο δέντρο που βλέπει ένας σοφός».**[70] Είναι η παρατήρηση της φύσης που παράγει κατά τον Blake μόνο τέτοια πανομοιότυπα δέντρα και ο μόνος τρόπος να τα δει κανείς και να τα ζωγραφίσει διαφορετικά είναι όταν βρίσκεται σε έναν **«κόσμο φαντασίας και οράματος». «Βλέπω οτιδήποτε ζωγραφίζω μέσα σε αυτόν τον κόσμο, αλλά κανείς δεν βλέπει με τον ίδιο τρόπο…Το δέντρο που φέρνει σε μερικούς δάκρυα χαράς, δεν είναι στα μάτια των άλλων παρά ένα πράσινο πράγμα που στέκεται μες στη μέση».**[71]

Πρόκειται για μια σαφή αναφορά του Blake σε καλλιτεχνικούς χειρισμούς που συναντάμε συχνά στην τοπιογραφία της εποχής του. Τα φυσικά στοιχεία που βρίσκονται στο φόντο ή σε μέση απόσταση, όπως

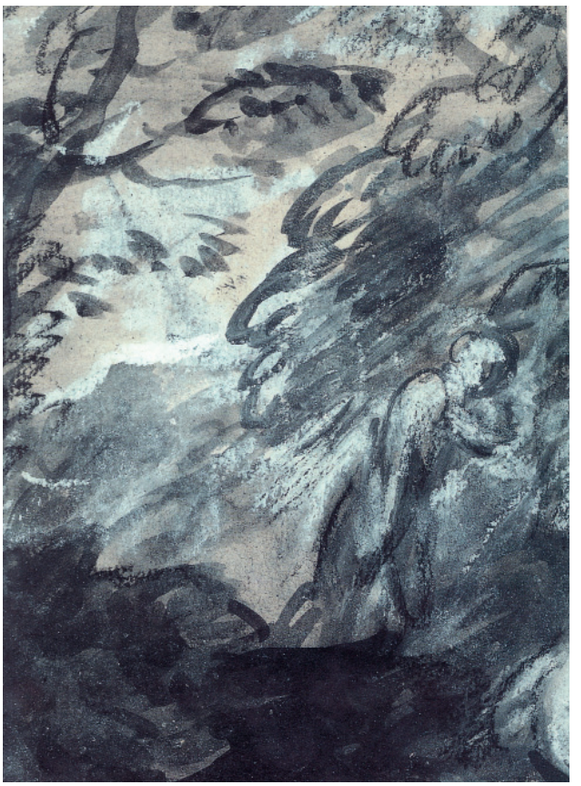
[69] Την ικανότητα να ζωγραφίζει τοπία εκ του φυσικού επισημαίνει και ο ιστορικό τέχνης Anthony Blunt. Θεωρεί ότι οι δύο υδατογραφίες που κάνει ο Blake στο Felpman, μια άποψη ενός παλιού μύλου (Tate Gallery) και μια άποψη του καθεδρικού ναού του Chichester, δείχνουν «με απρόβλεπτο τρόπο» εξαιρετικές ικανότητες στο χειρισμό του μέσου που θα μπορούσαν να τον έχουν κάνει έναν «επιτυχημένο τοπιογράφο». Blunt (1959), σ. 68.

[70] *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, μετ. Αθανασόπουλος, *Προφητικά*, σ. 39. Erd. 35

[71] Από επιστολή του Blake στον Dr. Trusler, στις 23 Αυγούστου του 1799, μετ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Προφητικά*, σ. 155. Erd. 702.

74.
Τοπίο με δέντρα.
1800-3





είναι τα δέντρα, αντιμετωπίζονται κυρίως σαν χρωματικές κηλίδες που συμβάλλουν στην τονικοχρωματική συνολική ατμόσφαιρα του τοπίου ή σαν τονικές μάζες χρήσιμες για την ανάδειξη της ανθρώπινης μορφής (όταν αυτή υπάρχει) και όχι σαν δέντρα με συγκεκριμένο χαρακτήρα. Τα τοπία του Gainsborough και του Constable παρά, τις στυλιστικές διαφορές τους είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα ενός τέτοιου χειρισμού.

Η φυσική πραγματικότητα επομένως, όπως απεικονίζεται στα παραπάνω έργα (αλλά και στο σχέδιο που έχει κάνει ο Blake εκ του φυσικού), αποτελεί τη βάση - ταυτόχρονα οπτική και ζωγραφική βάση - για να κατανοηθεί η συνήθως εχθρική στάση του Blake απέναντι στο φυσικό περιβάλλον. Γνωστή είναι, π.χ. η άποψη που διατυπώνει ποιητικά στην αρχή του έργου του «Το Φάντασμα του Άβελ»:

> **«Η Φύση δεν έχει Περίγραμμα, αλλά η Φαντασία έχει.**
> **Η Φύση δεν έχει Αρμονία**(Tune)**, αλλά η Φαντασία έχει.**
> **Η Φύση δεν έχει τίποτα Υπερφυσικό, και διαλύεται:**
> **η Φαντασία είναι η Αιωνιότητα».**[72]

Όταν επομένως στο ίδιο κείμενο ο Blake αντιπαραθέτει το φυσικό μάτι που βλέπει μπερδεμένα και αμφίβολα με το **«Μάτι του Νου»**, την **«Πνευματική όραση»** στην οποία πρέπει να πιστεύουμε **«με όλη την ψυχική και σωματική μας δύναμη»** μιλάει για δύο διαφορετικούς τρόπους καλλιτεχνικής εκτέλεσης, αλλά και όρασης.[73]

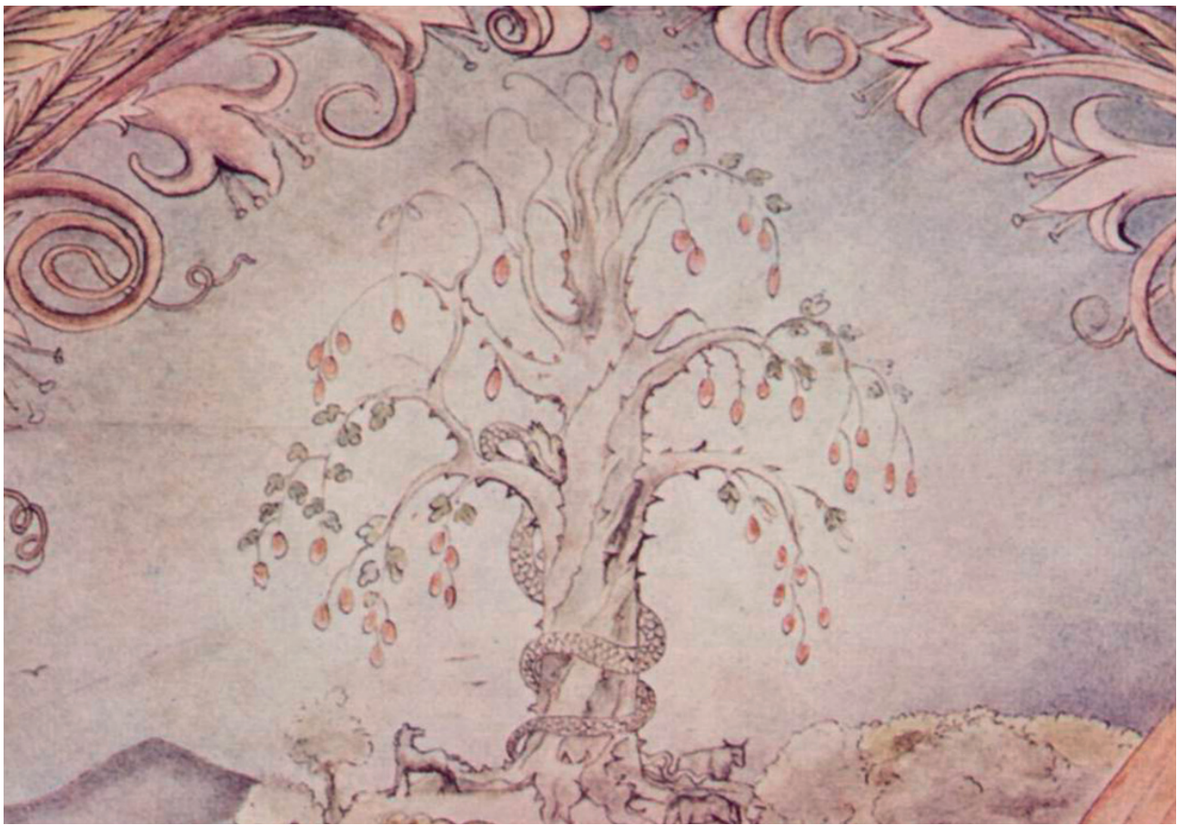
Η φυσική όραση της οποίας προϊόντα αποτελούν όσα έργα

[72] *Το φάντασμα του Άβελ*, Erd. 270. Στη μετάφραση του Βαγγέλη Αθανασόπουλου, *Προφητικά*, σ. 147, το 'tune' έχει μεταφραστεί λανθασμένα ως «τόνος».

[73] *Το φάντασμα του Άβελ*], μετ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Προφητικά*, σ. 149. Erd. 271.

75.
John Constable
Η κοιλάδα του Dedha. (λεπτομέρεια)
1809

76.
Thomas Gainsborough
Μελέτη για το Διάνα και Ακταίος.
(λεπτομέρεια)
1784





77.
Ο Rafael προειδοποιεί τον Αδάμ και την Εύα. (λεπτομέρεια)

78.
Ο Rafael προειδοποιεί τον Αδάμ και την Εύα.
1808

τέχνης «κατασκευάζονται» με έμφαση στις τονικοχρωματικές σχέσεις, «αλλοιώνοντας» τον χαρακτήρα των μορφών που αναπαριστούν (οπτικός ρεαλισμός), μπορεί να πολεμηθεί μόνο από μια τέχνη που, στρεφόμενη στη νόηση (νοητικός ρεαλισμός) μπορεί μέσω της γραμμής και του περιγράμματος (που δεν υπάρχουν στη φύση) να αποκαταστήσει με ακρίβεια την όψη και επομένως την ιδιαίτερη ταυτότητά τους. Όπως ο ίδιος ο Blake το θέτει ποιητικά:

(..) Κάθε κόκκος Άμμου
Κάθε Πέτρα πάνω στη Γη
Κάθε βράχος και κάθε λόφος
Κάθε πηγή και ρυάκι
Κάθε χορταράκι και κάθε δέντρο
Βουνό, λόφος, γη και θάλασσα
Σύννεφο, Μετέωρο και Άστρο
Είναι Άνθρωποι Ιδωμένοι από Απόσταση
(Are Men Seen Afar)[74]

Το παραπάνω απόσπασμα αποτελεί το λεκτικό αντίστοιχο εικαστικών συνθέσεων όπως «Ο Rafael συζητώντας με τον Αδάμ και την Εύα» (Rafael conversing with Adam and Eve", ενός έργου στο οποίο τα φυσικά στοιχεία που αναπαριστάνονται παρά τις διαφορετικές χωρικές τους τοποθετήσεις,

διατηρούν ακέραιο τον χαρακτήρα τους. Για παράδειγμα, το δέντρο στο φόντο της σύνθεσης, παρόλο που έχει σχεδιαστεί με πιο αχνή γραμμή και έχει σκιαστεί διακριτικά προκειμένου να αποδοθεί το χωρικό βάθος, περιγράφεται με την ίδια ευκρίνεια που έχουν η αψίδα με τα φυτικά μοτίβα και οι ανθρώπινες μορφές που βρίσκονται σε μέση απόσταση.

Η απόφαση του Blake να αποδώσει ζωγραφικά τις φυτικές μορφές και τον άνθρωπο με ευκρινή τρόπο αποτελεί μια εικαστική πρόταση με γνωστικό και ηθικό περιεχόμενο. Σχετίζεται με τη γενικότερη φιλοσοφική του στάση και την προσπάθεια του να κάνει τον θεατή, μέσω της τέχνης, να δει και να κατανοήσει την πραγματικότητα εντός της οποίας υπάρχει με διαφορετικούς όρους. Για τον Blake η εμπιστοσύνη στο φυσικό μάτι (φως-σκιά) και ο παραγκωνισμός της νόησης (γραμμές) περιορίζουν τις δημιουργικές δυνάμεις του ανθρώπου και τον οδηγούν στη σκλαβιά.

«Μου είπαν πως είχα πέντε αισθήσεις για να υψώσω
γύρω μου ένα τείχος,
Και περιέφραξαν το άπειρο μυαλό μου μέσα σε έναν κύκλο στενό, (…….)
Αντί για το πρωί μια φωτεινή σκιά ανατέλλει,
Σαν ένα μάτι.[75]

Η άρνηση της αντιληπτικής λειτουργίας που βασίζεται στη φυσική όραση δε χαρακτηρίζει μόνο τις καλλιτεχνικές προσπάθειες του Blake, αλλά αποτελεί και το κεντρικό μοτίβο ολόκληρης της ποίησής του. Στα προφητικά του βιβλία ο υλικός κόσμος αντιμετωπίζεται ως θεμελιωδώς κακός, επειδή συνθλίβει τις ανθρώπινες ικανότητες. Βασικός ισχυρισμός του είναι ότι ο άνθρωπος μπορεί να απελευθερωθεί από τα δεσμά του μόνο μέσω του οράματος ή της φαντασίας. Το όραμα-φαντασία όμως δεν αποτελεί άρνηση της πραγματικότητας, αλλά μέσο για να δει ο άνθρωπος την πραγματικότητα μέσα από μια άλλη οπτική. Ο Blunt (1959) έχει επισημάνει ότι σύμφωνα με τα προφητικά βιβλία η απελευθέρωση από τον υλισμό μπορεί να επιτευχθεί με την «ορθή χρήση των αισθήσεων». Θεωρεί μάλιστα πως η ιδέα μιας όρασης «διαμέσου» του ματιού και όχι «με» το μάτι υπόκειται στην άποψη του Blake για μια τετραπλή όραση (fourfold vision) περικλείει τον άνθρωπο στην τέλεια κατάστασή του πριν από την Πτώση.[76] Ο Blunt ωστόσο δεν αναπτύσσει περαιτέρω την παραπάνω διαπίστωση, ούτε τη συνδέει με την καλλιτεχνική πρακτική του Blake.

Τα οράματα για τον Blake δεν είναι υπερφυσικού χαρακτήρα (πέραν της πραγματικότητας)[77] αλλά αισθητικά δεδομένα που τροποποιούν τη στάση μας απέναντι στην εμπειρική πραγματικότητα με τέτοιο τρόπο ώστε να τίθεται υπό αμφισβήτηση ο φυσικός τρόπος όρασης και οι στηριζόμενες σε αυτόν καλλιτεχνικές πρακτικές. Η αντιπαράθεση αυτών των δύο ριζικά διαφορετικών τρόπων πρόσληψης της πραγματικότητας

[74] Η Raine (1970), σ. 113 αναφερόμενη στο παραπάνω ποιητικό απόσπασμα επισημαίνει πολύ ορθά ότι η αγάπη του Blake για τις φυσικές μορφές δεν έχει κοινά σημεία με τη βρετανική αγάπη της εποχής για την τοπιογραφία καθώς δεν σχετίζεται με τη «γενικευμένη εντύπωση» του φυσικού χώρου στην οποία στόχευαν οι τότε καλλιτέχνες. Αντιλαμβάνεται όμως λανθασμένα τον νατουραλισμό ως χαρακτηριστικό γνώρισμα όλης της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης, εξαιρουμένου του μεσαίωνα. Θεωρεί ότι ο Blake αρνείται κάθε είδος τέχνης που μιμείται την εξωτερική πραγματικότητα, μη κατανοώντας ότι αντιτίθεται σε καλλιτεχνικές πρακτικές που συνδέονται με συγκεκριμένους αναπαραστατικούς κώδικες. Πιστεύει για παράδειγμα ότι στην πραγματικότητα το ενδιαφέρον του Blake για τους Michelangelo και Rafael σχετίζεται με τον νεοπλατωνισμό τους και τις καλλιτεχνικές τους αντιλήψεις για την ιδεατή μορφή και όχι με την τεχνοτροπία.(σ. 114). Έτσι όμως τον τοποθετεί έξω από τα καλλιτεχνικά συμφραζόμενα και τις θεωρίες της εποχής του οι οποίες όπως υποστηρίζει, απλώς τον δεσμεύουν. Για την Raine η γραμμή στον Blake είναι πάνω απ' όλα πνευματική και συμβολική. Αποτελεί «έκφραση ενέργειας και ζωής», πράγμα που τον συνδέει στενά με τον μυστικισμό, την ιουδαϊκή εσωτερική παράδοση και την ανατολική φιλοσοφία.

[75] *Τα Οράματα των θυγατέρων του Αλβιόνα*, μετ. Αθανασόπουλος, *Προφητικά*, σ. 66. Erd. 47.

[76] Blunt (1959), σ. 69. Στο *Αιώνιο Ευαγγέλιο*, ο Blake υποστηρίζει ότι η φυσική όραση **«σε οδηγεί να Πιστέψεις ένα Ψέμα, όταν βλέπεις με και όχι διαμέσου του Οφθαλμού» (When you see with, not thro', the Eye).** Erd. 520. Η άποψη για μια τετραπλή ή, ορθότερα τεταρτοβάθμια όραση/όραμα εμφανίζεται σε μια επιστολή του Blake προς τον Butts (22 Νοεμβρίου 1802). **«Τώρα βλέπω ένα τεταρτοβάθμιο όραμα / και ένα τεταρτοβάθμιο όραμα μου δίνεται / είναι τεταρτοβάθμιο στην υπέρτατή μου απόλαυση / και τριτοβάθμιο στην μαλακή νύχτα του Beulah. / Και δευτεροβάθμιο Πάντα. Ας μας διαφυλάξει ο θεός / από το πρωτοβάθμιο όραμα και τον ύπνο του Newton».** Erd. 722. Ο S. Foster Damon, που παραθέτει ο απόσπασμα, το ερμηνεύει ως εξής: πρωτοβάθμια όραση είναι αυτή του φυσικού ματιού, δευτεροβάθμια είναι αυτή που γίνεται «διαμέσου» του ματιού και όχι «με» το μάτι και αντιλαμβάνεται σε όλα τα πράγματα ανθρώπινες αξίες, τριτοβάθμια είναι η δημιουργική κατάσταση όπου η σκέψη εμφανίζεται σε συγκινησιακή μορφή, και τεταρτοβάθμια είναι η μυστική έκσταση Βλ. Damon (1988), σ.436-7.

είναι εμφανής στην *Ιερουσαλήμ*, ένα από τα κεντρικά θέματα της οποίας αποτελεί η καλλιτεχνική δημιουργία. Παρά τους ιδιάζοντες συμβολισμούς και την πολύπλοκη γενεαλογία τους οι πληθωρικές μυθολογικές μορφές του Blake αντιμάχονται μεταξύ τους αντιπροσωπεύοντας ανάμεσα σ' άλλα και διαφορετικές αντιληπτικές και καλλιτεχνικές μεθόδους.[78] Η Ιερουσαλήμ(Jerusalem), που αντιπροσωπεύει τη Γνώση του Αιώνιου Κόσμου ή την «Ελευθερία ανάμεσα στους γιούς του Αλβιόνα», απορρίπτεται από τους τελευταίους οι οποίοι καταπολεμούν την οραματική τέχνη **«με φώτα και σκιές που αντιτίθενται στο Περίγραμμα και με την Αφαίρεση που αντιτίθεται στα Οράματα της Φαντασίας (..)».[79]**

Ο Los, η εμβληματική μορφή που πολλοί μελετητές ταυτίζουν με τον ίδιο τον Blake, λέει στο Σατανά: **«...αυτός που επιθυμεί να δει ένα Όραμα, ένα τέλειο Όλον, πρέπει να το δει στις Μικρές του Λεπτομέρειες. Οργανωμένο και όχι όπως (...) ισχυρίστηκες. Δικό σου είναι ένα Ανοργάνωτο και χιονάτο σύννεφο (...) συσσωρεύεις Λεπτομέρειες και δολοφονείς αναλύοντας, ώστε να πάρεις το συνονθύλευμα(aggregate) και ονομάζεις το συνονθύλευμα Ηθικό Νόμο (...) αλλά οι Γενικές Μορφές έχουν τη ζωντάνια τους στις Λεπτομέρειες. Και κάθε Λεπτομέρεια είναι ένας Άνθρωπος, ένα Θείο Μέλος του Θείου Ιησού».[80]**

Έχει ασφαλώς ιδιαίτερη σημασία το γεγονός ότι ο Blake περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο οι γιοί του Αλβιόνα και ο Σατανάς περιορίζουν την Ιερουσαλήμ με όρους που χρησιμοποιεί στα κείμενά του για την τέχνη για να χαρακτηρίσει τη μέθοδο ζωγραφικής των Βενετσιάνων και των Φλαμανδών. Για τον Blake η αφαιρετική δύναμη, η ικανότητα γενίκευσης, είναι προϊόν της ανθρώπινης λογικής ή, ορθότερα, ένας τρόπος αντιληπτικής λειτουργίας που βασίζεται μεν στην πραγματικότητα, αλλά υποδουλώνει τα επιμέρους στοιχεία που τη συγκροτούν και που αντιπροσωπεύει εν τέλει την ιδιαιτερότητα κάθε ανθρώπου. Δημιουργείται έτσι μια κατάσταση, το «Φάσμα»(Spectre), που περιορίζει κάθε γνήσια δημιουργική προσπάθεια. Και για την έξοδο από αυτή την κατάσταση, δεν υπάρχει άλλο Ευαγγέλιο **« παρά η ελευθερία τόσο του σώματος όσο και του νου να ασκούν τις Θείες Τέχνες της Φαντασίας».** Η Φαντασία είναι **«ο πραγματικός και αιώνιος Κόσμος του οποίου το Φυτικό τούτο Σύμπαν δεν είναι παρά μια αμυδρή σκιά».[81]**

Είναι σαφές ότι για τον Blake η απεικόνιση της εμπειρικής φύσης (όπως τη συναντάμε στους Φλαμανδούς του 17ου αιώνα και στους βρετανούς τοπιογράφους) σκιάζει τις αιώνιες (γραμμικές) μορφές και καταστρέφει τη σαφήνεια του αληθινού οράματος. Στην *Ιερουσαλήμ* ο Los εργάζεται ενάντια στο Φάσμα για **«Να ανοίξει τους Αιώνιους Κόσμους, να ανοίξει τα αθάνατα Μάτια του Ανθρώπου προς τα μέσα στους Κόσμους της Σκέψης, στην Αιωνιότητα που πάντα εκτείνεται στους κόλπους του Θεού, την Ανθρώπινη Φαντασία».[82]**

Όποιος βλέπει «φυσικά», ισχυρίζεται ο Blake δεν βλέπει **«το Πνευματικό Αίτιο»** αλλά το **«Φυσικό Αίτιο»** που είναι απλά μια

---

[77] Ο S. Foster Damon(1988), σ. 436 δέχεται ότι τα οράματα του Blake δεν ήταν υπερφυσικά αλλά εντατικοποιήσεις κανονικής εμπειρίας. Επικαλούμενος μάλιστα τον ισχυρισμό του ότι όλοι οι άνθρωποι έχουν την ικανότητα να βλέπουν με αυτόν τον τρόπο, αν την καλλιεργήσουν, συμπεραίνει ότι ο Blake έβλεπε ξύπνιος όνειρα που όλοι βλέπουμε όταν κοιμόμαστε.

[78] Στο *Ιερουσαλήμ*, ο Los αντιπροσωπεύει την έκφραση της δημιουργικής φαντασίας. Είναι ο πνευματικός επαναστάτης που δημιουργεί τη σειρά των ποιητών-προφητών που καταστρέφει του βασιλείς (73:40). Η Vala, η «θεότητα της φύσης» είναι η «σαγηνευτική σκιά» της Ιερουσαλήμ που της στερεί την ελευθερία. Ο ρόλος της είναι να κρύβει τις αιώνιες μορφές και να συγκαλύπτει τη σαφήνεια του αληθινού οράματος. Είναι κατασκευασμένη «από τη λογική δύναμη του ανθρώπου» και αντιπροσωπεύει τους νόμους της φύσης προσφέροντας τη φυσική θρησκεία αντί για μια αληθινά πνευματική θρησκεία. (18:30, 34:9, 12:19, 31:41, 44:40). Ο Urizen συμβολίζει τη λογική που μειώνει την ενέργεια και η αίσθηση που τον χαρακτηρίζει είναι η όραση. Γεννιέται από τη Vala και γίνεται ο αρματηλάτης του φυσικού φωτός του υλικού κόσμου. Πιθανότατα το όνομά του προέρχεται από το αγγλικό horizon(ορίζοντας) ή το ελληνικό ορίζω(καθορίζω το όριο). Ο Palambron αντιπροσωπεύει τη μαλακή(mild) τέχνη και μια διαλογική κατάσταση που ενεργεί υποκριτικά. Η Enitharmon είναι η πνευματική ομορφιά που χαρίζει έμπνευση στον Los και όχι μια εφήμερη σκιά (evanescent shade)(14:13).

[79] *Ιερουσαλήμ* 74:25-26. Erd. 229.

[80] *Ιερουσαλήμ* 91:20-30. Erd. 251.

[81] *Ιερουσαλήμ* 77. Erd. 231.

[82] *Ιερουσαλήμ* 5:18-20. Erd. 147.



«Παραίσθηση»(Delusion), μια **«λογική της φθαρτής Φυτικής Μνήμης»**(a ratio of the perishing Vegetable Memory).[83] Ένας τέτοιος τρόπος όρασης ο οποίος διαδίδεται μέσω της ζωγραφικής, δεν επιτρέπει στη νόηση-φαντασία να λειτουργήσει ελεύθερα, ακόμα και όταν δεν βλέπει το αναπαριστώμενο θέμα. Με άλλα λόγια η «μνήμη της φύσης» είναι υπεύθυνη για το σκοτείνιασμα της φαντασίας.

Διευκρινιστικά εν προκειμένω είναι όσο γράφει για τα σχέδια του αδικοχαμένου Thomas Heath Malkin γιού του πρώτου του βιογράφου:

«Έχουν όλα σταθερό και καθορισμένο περίγραμμα ή πανομοιότυπη μορφή. Αν το χέρι που εκτελούσε αυτές τις μικρές ιδέες ήταν το χέρι ενός *αντιγραφέα* που δουλεύει μόνο *από μνήμης*, θα είχαμε δει μουντζούρες, που αποκαλούνται μάζες. Μουντζούρες χωρίς μορφή και επομένως χωρίς νόημα. Οι μουντζούρες αυτές από φως και σκιά, καθώς είναι αποτέλεσμα εργασίας, είναι πάντα αδέξιες και ακαθόριστες, το αποτέλεσμα του να σβήνεις και να προσθέτεις, όπως η πορεία ενός

[83] *Milton* 26:43-45. Erd. 124.

79.
Tiziano
Καβαλάρης και πεσμένος αντίπαλος.

τυφλού ανθρώπου ή κάποιου στο σκοτάδι, που νιώθει τον δρόμο του αλλά δεν τον βλέπει».[84]

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι ο Blake, όταν μιλάει για μνήμη, μιλάει για την ικανότητα του καλλιτέχνη που έχει ασκηθεί στο να παρατηρεί τις τονικές σχέσεις φωτός και σκιάς και να αποδίδει τα αντικείμενα και τον χώρο τους μέσα από αλλεπάλληλα σχεδιάσματα, χωρίς πλέον να παρατηρεί. Ο καλλιτέχνης που έχει ασκηθεί σε αυτή τη διαδικασία, μπορεί να ζωγραφίσει μορφές από μνήμης, όχι περιγράφοντας τις μορφές που έχει συλλάβει η φαντασία του, αλλά «αντιγράφοντας τα εφέ της φύσης». Υπενθυμίζουμε ότι ως έναν από τους υποκινητές αυτής της κίβδηλης τέχνης έχει καταγγείλει τον Tiziano.

Συνεχίζοντας το σχόλιό του για τα σχέδια του Malkin, ένα αντίγραφο



έργου του Rafael από κάποιο μεταγενέστερο χαρακτικό και το αντίγραφο ενός χάρτη, ο Blake γράφει:

«Ακόμα και το αντίγραφο από το προσχέδιο του Rafael με τον Άγιο Παύλο να προσεύχεται, έχει ένα σταθερό, καθορισμένο περίγραμμα, χαραγμένο διαμιάς, όπως ο Πρωτογένης χάραξε τη γραμμή του όταν θέλησε να κάνει γνωστό τον εαυτό του στον Απελλή. Ο χάρτης του Allestone έχει τον ίδιο χαρακτήρα του σταθερού και καθορισμένου. Όλες οι προσπάθειες του αποδεικνύουν ότι αυτό το μικρό αγόρι είχε τη μεγαλύτερη από όλες τις ευλογίες, μια καθαρή ιδέα και ένα αποφασισμένο όραμα των πραγμάτων στο μυαλό του».[85]

Ο «καλλιτέχνης» που φιλοτέχνησε τα έργα αυτά, όχι μόνο δεν είχε εκπαιδευτεί ως ζωγράφος αλλά ήταν ένα μικρό αγόρι που πέθανε πριν συμπληρώσει τα δέκα του χρόνια. Τα σχέδια του μικρού Malkin είχαν

[84] *Πάνω στα σχέδια του Thomas Williams Malkin.* Erd. 693. Η εμφάση δική μου.

[85] *Πάνω στα σχέδια του Thomas Williams Malkin.* Erd. 693.

80.
Thomas Alphonso Hayley.
1800

γίνει προφανώς χωρίς δισταγμούς, με αποφασιστικά περιγράμματα, όπως θα τα έκανε οποιοδήποτε παιδί στην ηλικία του. Ωστόσο, το εγκώμιό τους, εντελώς απροσδόκητα για την εποχή που γράφτηκε (1805), καθιστά φανερή τη ριζική αντίθεση του Blake στους καθιερωμένους τρόπους «έντεχνης» αναπαράστασης της πραγματικότητας που χαρακτήρισαν το σύνολο σχεδόν της ευρωπαϊκής ζωγραφικής από τον 16ο μέχρι και τα μέσα του 19ου αιώνα.

Ταυτόχρονα, ο χαρακτηρισμός των παιδικών αυτών έργων ως «αποφασισμένων οραμάτων» και «καθαρών ιδεών» αποκτά πρόσθετο ενδιαφέρον αν συσχετιστεί με τις διαβεβαιώσεις του Blake ότι έβλεπε τα οράματα του πάντα με σαφή περιγράμματα. Θεωρούσε άλλωστε τον οραματικό τρόπο όρασης που ο ίδιος διέθετε από την παιδική του ηλικία ως κοινή ικανότητα που διαθέτουν αρχικά όλοι οι άνθρωποι, αλλά που τη χάνουν με το χρόνο. Οι σημειώσεις που έχει κρατήσει ο Crabb Robinson από τις συνεντεύξεις του με τον Blake είναι ενδεικτικές αυτής της στάσης: «Για την ικανότητά του να βλέπει οράματα μιλούσε σαν να την είχε από την πρώιμη παιδική ηλικία. Πιστεύει πως όλοι οι άνθρωποι μετέχουν σε αυτήν αλλά την χάνουν, επειδή δεν την καλλιεργούν, και πρόθυμα συμφώνησε με μια παρατήρηση μου ότι όλοι οι άνθρωποι έχουν όλες τις ικανότητες σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό».[86] Η δυνατότητα να βλέπει κανείς οραματικά δεν σχετίζεται επομένως με ζητήματα πίστης ή θρησκείας αλλά επιτυγχάνεται με την ενεργοποίηση απλών αντιληπτικών μηχανισμών. **«Έχεις την ίδια ικανότητα με Εμένα (..) μόνο που δεν την εμπιστεύεσαι ή δεν την καλλιεργείς. Μπορείς να δεις ό,τι βλέπω αν το επιλέξεις(..) Δεν έχεις παρά να υψώσεις τη φαντασία σου στην κατάσταση του οράματος και το πράγμα θα γίνει».[87]**

Ο Blake απορρίπτει κάθε μορφή εκπαίδευσης **«εκτός από την καλλιέργεια της φαντασίας και των καλών τεχνών (except that of cultivation of the imagination and fine arts)».[88]** Είναι λοιπόν αποκλειστικά η ζωγραφική και η χαρακτική που μπορούν μέσω της φαντασίας να δείξουν μια άλλη όψη της πραγματικότητας και να απελευθερώσουν τις νοητικές δυνάμεις των ανθρώπων. Πιστεύει επίσης ότι η δική του μέθοδος αναπαράστασης διαφέρει ριζικά από αυτές της εποχής του τις οποίες θεωρεί άμεσα επηρεασμένες από τον τρόπο ζωγραφικής των Βενετσιάνων και των Φλαμανδών. **«Οι μοντέρνοι επιθυμούν να σχεδιάζουν φιγούρες χωρίς γραμμές και με μεγάλες βαριές σκιές»** οι οποίες έχουν **«λιγότερο νόημα από τις γραμμές».[89]**

Μόνο που η δική του εικαστική πρόταση δεν αποτελεί κάποιας μορφής καλλιτεχνικό πρότυπο αλλά προτείνει μια απελευθέρωση τρόπων αντίληψης. Αναφερόμενος στο χαμένο του πίνακα «Η Τελευταία Κρίση» γράφει: **«Η Τελευταία Κρίση είναι ένα από αυτά τα Καταπληκτικά Οράματα. Την έχω αναπαραστήσει όπως την είδα. Σε διαφορετικούς Ανθρώπους εμφανίζεται διαφορετικά, όπως και πολλά άλλα πράγματα. Γιατί παρόλο που τα πράγματα πάνω στη Γη μοιάζουν Σταθερά, είναι**

[86] Παρατίθεται στο Bentley (2001), σ. 416.

[87] (Gilchrist I, 364) Παρατίθεται στο Foster Damon (1988) σ. 436.

[88] Από τις συνεντεύξεις στον Robinson, στο Bentley (2001), σ. 415

[89] *Κατάλογος*, Erd. 542.

λιγότερο μόνιμα από μια Σκιά, όπως όλοι πολύ καλά γνωρίζουμε».[90] Ο κάθε άνθρωπος επομένως μπορεί να δει με τον δικό του, προσωπικό τρόπο τον κόσμο που τον περιβάλλει, όταν στηρίζεται στις νοητικές του δυνάμεις, στη φαντασία του, και όχι όταν τον βλέπει αποκλειστικά μέσω της φυσικής του όρασης και, συνακόλουθα τον κατανοεί μέσω των παροδικών σχέσεων φωτός και σκιάς, δηλαδή όπως τον ερμηνεύει η έντεχνη ζωγραφική. Ειδικότερα ο Blake θεωρεί ηθικά και καλλιτεχνικά προβληματική την απόδοση της ανθρώπινης μορφής από τα φώτα και τις σκιές που δημιουργεί ο φυσικός φωτισμός. Όπως σημειώνει ο Foster Damon αναφερόμενος στα προφητικά βιβλία του Blake,[91] η σκιά είναι ένας όρος που σχετίζεται με την εξαπάτηση και οδηγεί τον άνθρωπο στην παθητική υποταγή. Σχετίζεται με τον φυσικό κόσμο και αποτελεί μια αντανάκλαση ή προβολή του **«χτισμένη από τη λογική δύναμη στον άνθρωπο»**.[92] Είναι χαρακτηριστικό απ' αυτή την άποψη ότι ο Blake δεν περιγράφει τις σκιάσεις που κυριαρχούν πάνω στο φυσικό περιβάλλον αποκομμένες από το φως(πχ. σκούρες και απόλυτες) αλλά νοθευμένες από αυτό. Είναι η σύμπραξη φωτός και σκιάς, η αχνή, εξασθενημένη σκιά που καλύπτει σαν νεφέλωμα τον ορατό κόσμο και επιδρά μέσω της σαγήνης που ασκεί στα συναισθήματα του ανθρώπου. **«Με το να είναι συγκρατημένη (η σκιά) γίνεται βαθμιαία παθητική μέχρι να γίνει μόνο η σκιά της επιθυμίας».**[93]

Για τον Blake ο κόσμος της φαντασίας, ο πραγματικός κόσμος **«στον οποίο θα ζήσουμε με τα αιώνια ή φαντασιακά σώματα»** πρέπει να αντικαταστήσει τον σαν **«αχνή σκιά»** φυτικό κόσμο στον οποίο τα σώματα εμφανίζονται **«φυτικά και θνητά».**[94] Η αντικατάσταση αυτή δεν γίνεται για αισθητικούς λόγους αλλά για κοινωνικοπολιτικούς, καθώς μόνο αυτή μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο στην ευτυχία: **«Αν ο Θεατής μπορούσε να Διεισδύσει σε αυτές τις Εικόνες με τη Φαντασία του, προσεγγίζοντάς τες πάνω στο Φλογερό Άρμα της Θεωρησιακής του Σκέψης, εάν μπορούσε να Διεισδύσει στο Ουράνιο Τόξο του Νώε (...) ή μπορούσε να κάνει Φίλο και Σύντροφο, μια από αυτές τις Θαυμαστές Εικόνες που πάντα τον παρακινούν να αφήσει τα θνητά πράγματα, (...)τότε θα ήταν ευτυχισμένος».**[95]

Επειδή ακριβώς η σκιά είναι απατηλή, ο Blake ισχυρίζεται ότι μόνο μέσω έργων που δεν αποδίδουν την πραγματικότητα με τη φωτοσκίαση αλλά με τη γραμμή - όπως είναι και το δικό του έργο «Η Τελευταία Κρίση» - μπορεί ο άνθρωπος να αποδεσμευτεί από αντιλήψεις που τον οδηγούν στην κοινωνική καταπίεση:**«Μια Τελευταία Κρίση είναι Αναγκαία επειδή οι Μωροί ανθούν. Τα Έθνη Ακμάζουν με Σώφρονες Ηγέτες και παρακμάζουν κάτω από μωρούς Κυβερνήτες. Συμβαίνει το ίδιο με τα Άτομα όπως και με τα Έθνη. Έργα Τέχνης μπορούν να παραχθούν μόνο με Τελειότητα, όπου ο Άνθρωπος είτε έχει Αφθονία Αγαθών, είτε δεν Νοιάζεται για αυτήν. Η Φτώχεια είναι η Ράβδος του Μωρού, η οποία στο τέλος στρέφεται στην ίδια του την πλάτη. Τούτη είναι Μια**

[90] *Όραμα*, Erd. 555.

[91] Foster Damon (1988), σ. 368-9.

[92] *Ιερουσαλήμ* 39-40. Erd.185.

[93] *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, Erd. 34.

[94] *Ιερουσαλήμ* 77. Erd. 231.

[95] *Όραμα*, Erd. 560.

Τελευταία Κρίση, όταν οι Άνθρωποι της Αληθινής Τέχνης Κυβερνούν και οι Υποκριτές Ξεπέφτουν. (..) Μια Τελευταία Κρίση δεν έχει γίνει με σκοπό να κάνει τους Κακούς Ανθρώπους καλλίτερους, αλλά με Σκοπό να τους παρεμποδίσει να καταπιέζουν τον Καλό με Φτώχια και Πόνο μέσω τέτοιων Ευτελών Επιχειρημάτων και Υπαινιγμών».[96]

Ο Blake πιστεύει πως η τέχνη μπορεί να καταστήσει εμφανείς τους ιδεολογικούς μηχανισμούς που οδηγούν στην κοινωνική καταπίεση και ανισότητα. Για να μπορέσει όμως να γίνει αυτό, πρέπει πρώτα να απορριφθεί ο λανθασμένος τρόπος με τον οποίο οι βενετσιάνοι και φλαμανδοί ζωγράφοι και οι επίγονοί τους αναπαριστούν τον άνθρωπο και τη φύση, καθώς με τα ψεύτικα έργα τους συμβάλλουν στην εδραίωση αυτών των ιδεολογικών μηχανισμών.

Είναι επομένως η τέχνη - μια τέχνη κατασκευασμένη από τη νόηση και όχι από τη λογική δύναμη που είναι υποχείριο ενός περιορισμένου τρόπου θέασης της πραγματικότητας - που μπορεί να μας δείξει τα «αιώνιες πράγματα» και τον άνθρωπο στην αληθινή τους μορφή. Μέσω αυτής το ανθρώπινο «μάτι» θα μπορέσει να δει, όχι κάποιου πλατωνικού τύπου ιδεατές μορφές, αλλά την ίδια τη φυσική πραγματικότητα από μια διαφορετική όμως σκοπιά – μια σκοπιά που κατά κανέναν τρόπο δεν στέργει στη γενίκευση.

Η γενίκευση ως τρόπος καλλιτεχνικός τρόπος αναπαράστασης σύμφωνα με τον Blake είναι συνυφασμένος με γνωστικές λειτουργίες (γενική γνώση) που διαμορφώνουν **«Συνήθειες»** (Habits) οι οποίες στερούν την προσωπική, **«Αιώνια Ταυτότητα»**, το **«Ανθρώπινο σχήμα»**, που φέρει κάθε ξεχωριστός, ατομικός άνθρωπος. Ταυτόχρονα μέσα από τον εθισμό σε καλλιτεχνικές μεθόδους **«που καθορίζονται από το Σωματικό Φυτικό Μάτι»**, ο άνθρωπος περιορίζει τις διανοητικές του δυνάμεις και τη δυνατότητα του να **«κατανοήσει τα πράγματα στην αιώνια μορφή τους»**. Για να μπορέσει να **«αποβάλει το Καιρικό»**, τον **«κόσμο της θνητότητας»** στον οποίο **«Υποφέρουμε»** καθώς το **«ήμισυ της Ανθρώπινης Φυλής»** είναι σκλαβωμένο από το άλλο μισό, πρέπει να αλλάξει ριζικά τον τρόπο που αντιλαμβάνεται οπτικά τον εαυτό του και το περιβάλλον του. Να δει επομένως τις **«Εικόνες των Υπάρξεων σύμφωνα με μια τάξη ταιριαστή για τη Δημιουργική Φαντασία του Ματιού του»**[97] και όχι ως μέρος μιας τάξης που καθορίζεται και μεταβάλλεται ανάλογα με τον τρόπο που επιδρά πάνω της το φυσικό φως. Τότε μόνο ο άνθρωπος συγκροτεί τη πραγματική του ταυτότητα και γίνεται ικανός να τοποθετηθεί απέναντι στην κοινωνία.[98] Το ακόλουθο χωρίο από το *Ένα Όραμα της Τελευταίας Κρίσης* είναι εν προκειμένω αρκετά διαφωτιστικό.

«Η Γενική Γνώση είναι Απόμακρη Γνώση. Είναι στα Επιμέρους που έγκειται η Σοφία και η Ευτυχία επίσης. Τόσο στην Τέχνη όσο και στη Ζωή, οι Γενικοί Όγκοι είναι Τόσο Τέχνη, όσο ένας Χαρτονένιος Άνθρωπος είναι Άνθρωπος. Κάθε Άνθρωπος έχει Μάτια, Μύτη και Στόμα. Τούτο και ο πιο Ηλίθιος το ξέρει. Αλλά εκείνος που διεισδύει και διακρίνει

[96] *Όραμα*, Erd. 561.

[97] *Όραμα*, Erd. 563, 564 και 555.

[98] Όπως γράφει και στη προμετωπίδα του "For the Sexes: The gates of Paradise":
Τι είναι ο Άνθρωπος;
Το φως του Ηλίου όταν το ξεδιπλώνει
Εξαρτάται από το Όργανο που το κατέχει.
Erd. 260.



81.
Thomas Gainsborough
Κυρία με παιδί περπατάει σ' ένα κήπο.
1783-5



82.
Ο πνευματικός καθοδηγητής του Blake.
1819

λεπτομερέστερα τους Τρόπους και τις Προθέσεις, τους Χαρακτήρες σε όλες τους τις διακλαδώσεις, είναι ο μόνος Σώφρων ή Ευαίσθητος Άνθρωπος και είναι πάνω σε αυτήν τη διάκριση που θεμελιώνεται Κάθε Τέχνη. Ισχυρίζομαι επομένως, ότι ο θεατής θα δώσει προσοχή στα Χέρια και τα Πόδια, στα περιγράμματα των Όψεων. Είναι όλα περιγραφικά του Χαρακτήρα και ούτε μια γραμμή δεν είναι σχεδιασμένη χωρίς πρόθεση και αυτή είναι διαφοροποιημένη και εξειδικευμένη. Όπως η Ποίηση δεν δέχεται ούτε ένα Γράμμα που να είναι Ασήμαντο, έτσι και η Ζωγραφική δεν επιδέχεται ούτε έναν Κόκκο Άμμου ή ένα Χορταράκι που να είναι Ασήμαντο – πολύ λιγότερο μια Ασήμαντη Μουντζούρα ή Σημάδι».[99]

Το παραπάνω απόσπασμα και τα όσα έχουμε εκθέσει ως τώρα στο κεφάλαιο τούτο καθιστούν σαφείς τις ιδεολογικές και μορφολογικές επιλογές που υπόκεινται στην εικαστική παραγωγή του Blake. Ο Blake χρησιμοποιεί τη γραμμή και το περίγραμμα προκειμένου να δείξει τον άνθρωπο, αλλά και κάθε αντικείμενο του φυσικού κόσμου, ως οντότητες που διατηρούν το σχήμα τους και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους. Απορρίπτοντας τον φυσικό τρόπο όρασης και τις συνακόλουθες καλλιτεχνικές πρακτικές, στρέφεται στη γραμμή ως μέσο που του επιτρέπει να προχωρήσει σε μια ακριβέστερη καταγραφή της πραγματικότητας.

[99] *Όραμα*, Erd. 560.



Επικαλείται τη νόηση όχι για να υποβαθμίσει την ορατή πραγματικότητα, αλλά για να την δει απλούστερα, πιο προσωπικά, χωρίς να δεσμεύεται από τις τρέχουσες μεθόδους αναπαράστασης που την «μουντζουρώνουν». Η δική του μέθοδος συνίσταται στο να διακρίνει λεπτομερώς «Χαρακτήρες», «Προθέσεις» και «Όψεις» των ανθρώπων, με τον ίδιο τρόπο που αυτό γίνεται «και στη Ζωή», αλλά και να αναπαριστά και το πιο ασήμαντο χορταράκι η ζώο με τη δική του ατομική μορφή. Ακόμα και τα φυσικά στοιχεία έχουν ανθρώπινα χαρακτηριστικά: **«Τα μάτια της φωτιάς, τα ρουθούνια του αέρα, το στόμα του νερού, τα γένια της γης».**[100]

Ο «περιγραφικός» αυτός τρόπος είναι φανερός στις ιδιομορφίες που παρουσιάζουν τα «οραματικά κεφάλια του». Στο πιο γνωστό από αυτά, τον «Πνευματικό καθοδηγητή του», ο Blake αποτυπώνει τη μορφή που του υπαγόρευσε «η φαντασία» του με μια «απλοϊκή» έμφαση στα χαρακτηριστικά της. Η ασυνήθιστη για την εποχή μετωπική στάση του επιτρέπει να περιγράψει με ακρίβεια κάθε στοιχείο του προσώπου (μάτια, φρύδια, μύτη, ρουθούνια, στόμα, αυτιά) δίνοντας τους την ίδια σημασία. Το σχήμα του κεφαλιού είναι ορισμένο, τα μαλλιά χαρακτηρισμένα, ενώ οι όποιοι διακριτικοί τόνοι μπαίνουν για να ενισχύσουν την ιδιαιτερότητα αυτή, αναδεικνύοντας τις ρυτίδες, και την έκφραση του προσώπου.

[100] *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, μετ. Χάρης Βλαβιανός, σ. 55. Erd. 37.

83.
Πορτραίτο του John Varley.
1819

Παρόλο που το αριστερό μέρος του κεφαλιού εμφανίζεται ελαφρά πιο σκιασμένο, η ευκρίνεια με την οποία αποδίδονται τα χαρακτηριστικά δεν μειώνεται, αλλά μάλλον ενισχύεται.

Η διαφορά του σχεδίου αυτού από την προσωπογραφία του Varley, ζωγραφισμένη από τον Blake εκ του φυσικού την ίδια κατά πάσα πιθανότητα χρονιά, είναι χαρακτηριστική. Η προσωπογραφία είναι ένα σαφώς έντεχνο νεοκλασικού τύπου σχέδιο. Παρά τον γραμμικό του χαρακτήρα και την έμφαση στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του προσώπου, δεν υπάρχει καμία περιγραφικότητα. Ο Varley εμφανίζεται στη χαρακτηριστική πόζα των τριών τετάρτων με μάλλον εξιδανικευτικό τρόπο. Οι γραμμές είναι μαλακές και η φωτοσκίαση χρησιμοποιείται περισσότερο για να τονίσει τον όγκο, παρά για να αναδείξει τα στοιχεία της μορφής. Το πίσω μέρος του κεφαλιού, η φαβορίτα και το αυτί έχουν σκιτσαριστεί ελεύθερα και αχνά χωρίς να περιγραφούν, ενώ το όριο του λαιμού παραμένουν ακαθόριστο. Παρόλο λοιπόν που ο Blake κατέχει (όταν αποφασίζει να σχεδιάσει εκ του φυσικού ένα πρόσωπο) μη αμελητέες ζωγραφικές δεξιότητες, δεν τις θεωρεί αρμόζουσες για να εκφράσει τις καλλιτεχνικές του προθέσεις

Είναι κατά τη γνώμη μου προφανές ότι ο Blake εξαίρει τη γραμμή για εικαστικούς και ιδεολογικούς λόγους που ελάχιστη σχέση έχουν με τα τυπικά χαρακτηριστικά του νεοκλασικισμού, τόσο σε μορφολογικό όσο και σε θεωρητικό επίπεδο. Κι' αν απορρίπτει τη ζωγραφική των Φλαμανδών δεν είναι λόγω της ζωγραφικής τους ελευθερίας, αλλά για το ότι στη ζωγραφική τους το χρώμα και η τονική ατμόσφαιρα που υπάρχει στον περιβάλλοντα χώρο διεισδύει μέσα στις μορφές και αλλοιώνει το σχήμα και τον χαρακτήρα τους. Αναγνωρίζει μάλιστα τη ζωγραφική τους ποιότητα καθώς θεωρεί ότι οι σκιάσεις που χρησιμοποιούν καλύπτοντας τις μορφές είναι «σαγηνευτικές και όμορφες».[101]

Ο Bindman επισημαίνει ότι παρά τις βαριές κατηγορίες που εκτοξεύει κατά του Rembrandt στον *Κατάλογο*, είναι ο ζωγράφος αυτός που απ' όλους τους Φλαμανδούς, του προκαλεί το μεγαλύτερο ενδιαφέρον και τον απασχολεί περισσότερο.[102] Πιστεύει ότι τούτο οφείλεται στον συγκερασμό του θείου και του φυσικού φωτός που επιχειρεί ο Rembrandt στη ζωγραφική του και την μεταφυσική της ατμόσφαιρα. Εντοπίζει μάλιστα σαφείς επιρροές του Φλαμανδού σε έργα που κάνει ο Blake το 1799, όπως το «Γέννηση», το «Ο αρχάγγελος Γαβριήλ εμφανίζεται στον Ζαχαρία» και το «Η προσκύνηση των Μάγων». Τη συγγένεια αυτή επιβεβαιώνει και ο ίδιος ο Blake όταν σε γράμμα του στον Δρα Trusler (16 Αυγούστου 1799), αναφερόμενος στον ιδιαίτερο χαρακτήρα κάποιων από τις τέμπερες με βιβλικά θέματα που ζωγράφιζε εκείνη την εποχή για τον Butts, υποστηρίζει ότι έχει μελετήσει εμβριθώς τους Rembrandt και Teniers και ότι μπορεί να ζωγραφίσει σαν να είναι μαθητής τους.[103]

Η επιρροή από τη ζωγραφική ατμόσφαιρα του Rembrandt είναι όντως εμφανής στα παραπάνω έργα. Παρά το γεγονός όμως ότι οι μορφές κατακλύζονται από φως και ότι τα περιγράμματά τους, ειδικά στη «Γέννηση»

[101] Σύμφωνα με τον Palmer ο Blake μπορούσε να βρει «πηγές απόλαυσης σε ολόκληρο το φάσμα της τέχνης» και ήταν έτοιμος να εκτιμήσει το εξαιρετικό σε κάθε σχολή όταν βρισκόταν ανάμεσα σε φίλους και δεν ένιωθε την ανάγκη να δίνει έμφαση στην υπερβολή. Παρατίθεται στο William Butler Yeats (1903), *Ideas of Good and Evil.* σ. 189.

[102] Βλ. Bindman (1977), σσ. 117 και 124-5.

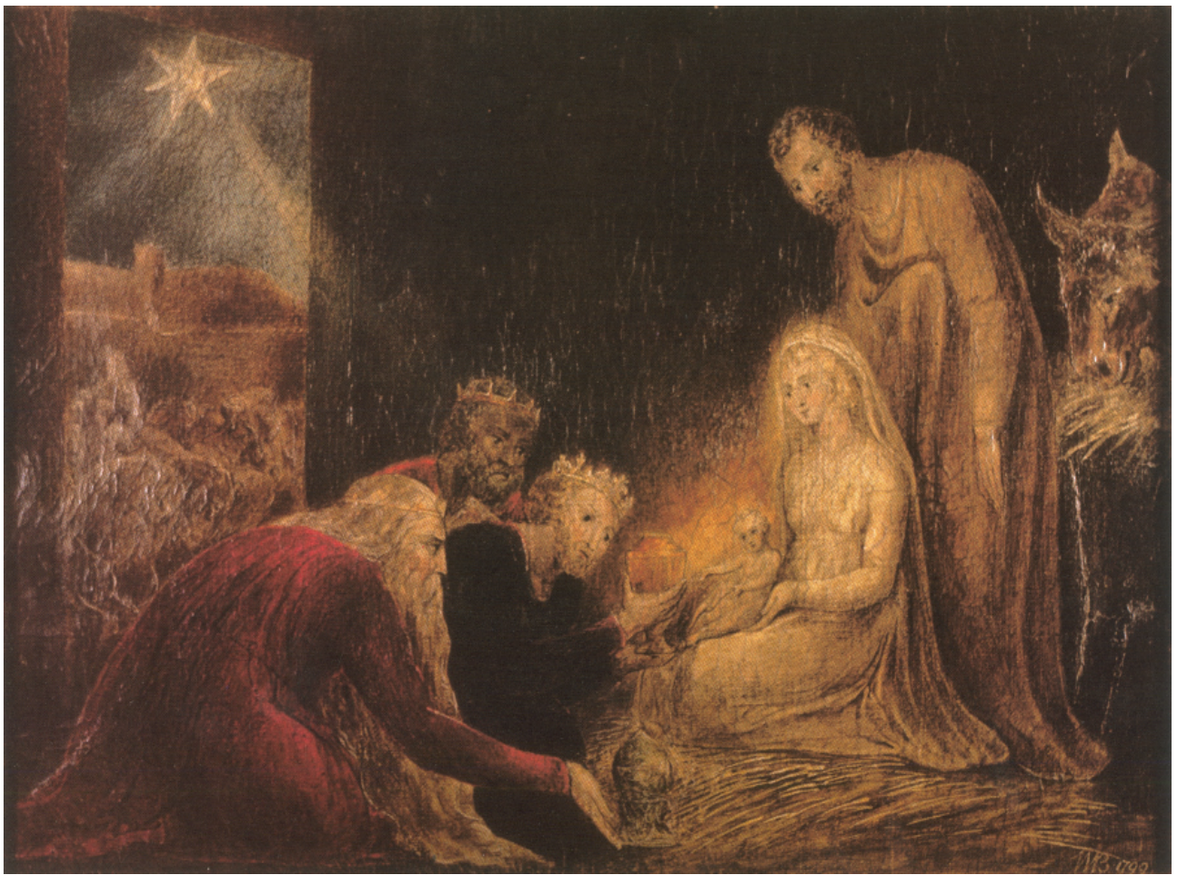
[103] **«Εάν εγκρίνεις τον Τρόπο μου και σου είναι αρεστός, θα προτιμούσα να Ζωγραφίσω Πίνακες με λάδι στις ίδιες διαστάσεις παρά να κάνω Σχέδια και, με τους ίδιους όρους. Με αυτό τον τρόπο θα έχεις έναν αριθμό από Πίνακες Δωματίου οι οποίοι κολακεύω τον εαυτό μου ότι δεν θα είναι ανάξιες ενός μελετητή των Rembrandt και Teniers, τους οποίους μελέτησα όχι λιγότερο από τους Rafael και Michelangelo».** Erd. 701.

84.
Ο αρχάγγελος Γαβριήλ εμφανίζεται στον Ζαχαρία.
1799-1800

85.
Γέννηση.
1799-1800









έχουν σχεδόν εξαλειφθεί, η σκούρα ατμόσφαιρα που κυριαρχεί στον χώρο δεν διεισδύει μέσα στις μορφές, αναδημιουργώντας τες από το φως, όπως στα έργα του Rembrandt. Τα κεφάλια για παράδειγμα παραμένουν έντονα περιγραφικά, και οι μορφές δεν επικοινωνούν τονικά μεταξύ τους. Στον «Ζαχαρία» μάλιστα φαίνονται σαν ψαλιδισμένες. Ο Blake επομένως υιοθετεί το μεταφυσικό φως του Rembrandt, αλλά απορρίπτει αυτό που στην ουσία το δημιουργεί: τον ιδιαίτερο χειρισμό του φυσικού φωτός. Παρά το μάλλον αποτυχημένο εικαστικό τους αποτέλεσμα, τα έργα αυτά του Blake δείχνουν την προσπάθεια του Blake να πειραματιστεί μορφολογικά με διαφορετικούς ζωγραφικούς κώδικες, διατηρώντας όμως πάντα αναλλοίωτη (από τονικές διεισδύσεις) την ανθρώπινη μορφή. Αντιδρά έτσι σε μια ζωγραφική - που κατ' αυτόν - μεταφέρει μια ψευδεπίγραφη και παροδική αίσθηση αληθοφάνειας.[104]

Οι αιτίες αυτής της προσπάθειας δεν σχετίζονται αποκλειστικά με τη ζωγραφική αλλά κυρίως με την ευρύτερη φιλοσοφική θεώρηση του Blake. Άλλωστε και ο Trusler, απέρριψε το έργο που είχε για «τη σκοτεινότητα των ιδεών». Ο Blake, ανταπαντώντας αποκαλεί τα έργα του **«Ηθική Ζωγραφική»(Moral Painting).** Υποστηρίζει ότι πρόκειται για ένα **«είδος τέχνης»** το οποίο καθώς δεν είναι **«ρυθμισμένο στις αναλογίες»** που **«κάποιοι βλέπουν στη Φύση»** αλλά στην πίστη ότι **«αυτός ο Κόσμος είναι όλος Ένα συνεχιζόμενο Όραμα φαντασίας»,** μπορεί να δείξει « **«ότι ο άνθρωπος πρέπει να είναι ευτυχισμένος σε τούτο τον κόσμο»**. Αν ο Trusler δεν μπορεί να κατανοήσει τις θέσεις που εκφράζονται στο έργο του, είναι επειδή το μάτι του έχει «διαστραφεί» από κακής ποιότητας χαρακτικά. Είναι προφανές ότι για τον Blake τα έργα τέχνης δεν έχουν αποκλειστικά αισθητική λειτουργία αλλά και γνωστική, καθώς επιδρούν πάνω στον θεατή τους διαμορφώνοντας τις αντιλήψεις του: **«Όπως είναι διαμορφωμένο το Μάτι, έτσι είναι και οι Δυνάμεις του»**(As the Eye is formed, such are its Powers).[105]

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω οι ζωγραφικές εικόνες αποτελούν για τον Blake πάνω απ' όλα φορείς ηθικών αξιών και φιλοσοφικών θέσεων. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι στο δεύτερο γράμμα του προς τον Trusler παραθέτει και μια φράση από την *Προαγωγή της Μάθησης* του Bacon προκειμένου να επικυρώσει τους ισχυρισμούς του.[106] Ο Blake ωστόσο συνδέει τέχνη, φιλοσοφία και πολιτική με τρόπους που είναι εξαιρετικά δύσκολο να γίνουν αντιληπτοί από τον σημερινό αναγνώστη ή θεατή. Προτού επομένως προχωρήσουμε σε μια προσεκτικότερη εξέταση των ζωγραφικών μεθόδων που χρησιμοποιεί για να προστατεύσει την καλλιτεχνική και ηθική «αυτονομία» της μορφής, οφείλουμε να διερευνήσουμε τις ηθικές και ιδεολογικές συνιστώσες που καθορίζουν το έργο του και τους λόγους για τους οποίους απορρίπτει ορισμένες άλλες καλλιτεχνικές πρακτικές.

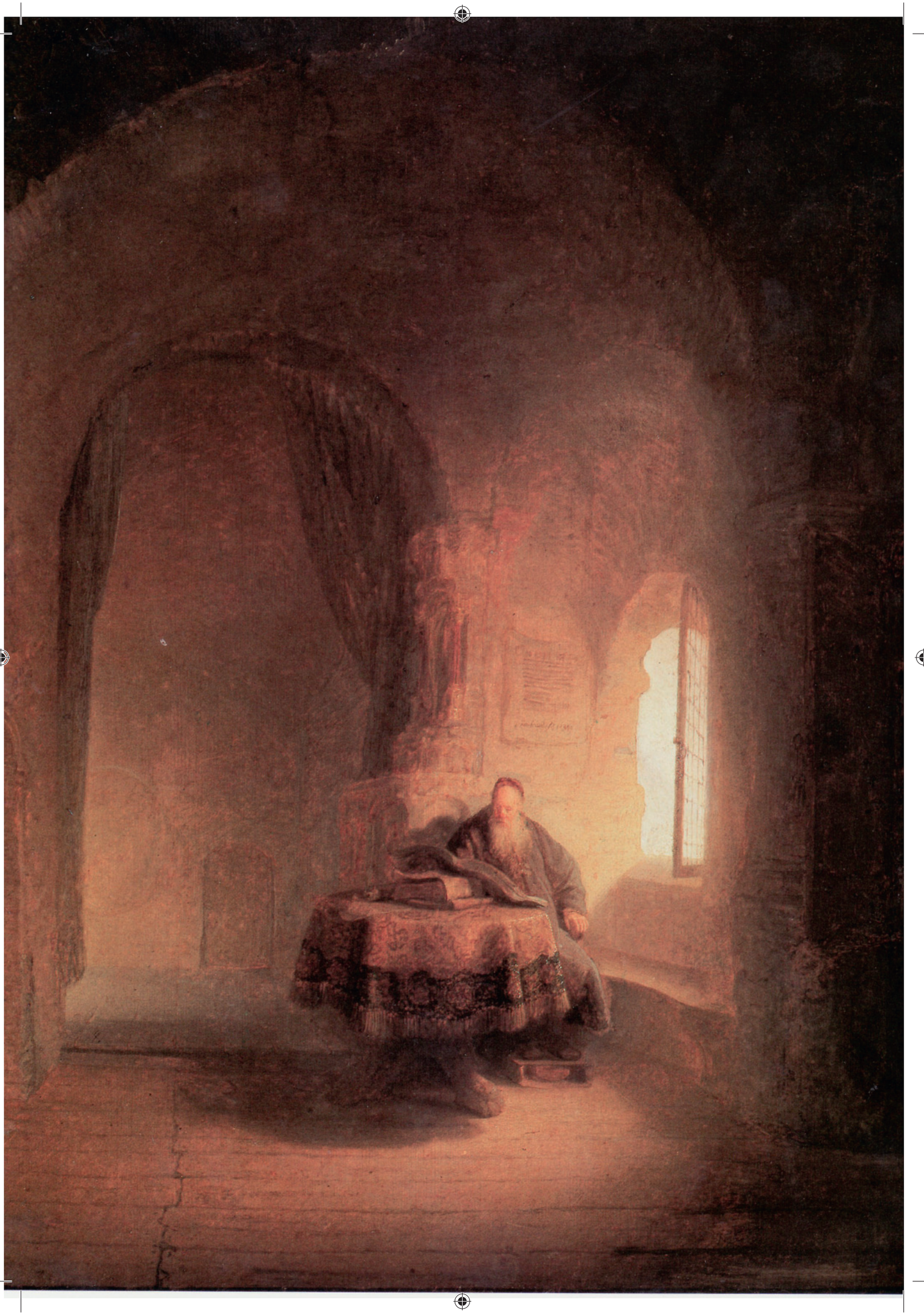
[104] Όπως επισημαίνει η Νίκη Λοϊζίδη, ο τρόπος ζωγραφικής του Rembrandt, παρά την τολμηρή εμβάθυνση στην τεχνική της *maniera bruta*, «υπηρετεί την ψευδαίσθηση, ενώ η ψευδαίσθηση υπηρετεί μια οπτική ερμηνεία της πραγματικότητας, που μοιάζει να στηρίζεται στη μοναδική αλήθεια του 'αενάως μεταβλητού'». Υπενθυμίζει έτσι – αναφερόμενη στο κείμενο του Ernst van de Wetering 'Η τεχνική στην υπηρεσία της ψευδαίσθησης'(1991) - ότι «αυτό που σήμερα χαρακτηρίζουμε ως επίτευγμα τεχνικής, κάποτε συνιστούσε την πραγματική ουσία και κοινωνική αποστολή της τέχνης». Βλ. Νίκη Λοϊζίδη, «Η θεατή και αθέατη πλευρά στο Ρέμπραντ» σ. 5-7, πρόλογος στο Paolo Lecaldano (επ.) 1995, *Ρέμπραντ*. Αθήνα: Εκδόσεις Νίκος Βότσης.

[105] Από γράμμα του Blake στον Dr. Trusler (23 Αυγούστου 1799), Erd. 702.

[106] Το απόσπασμα του Bacon που παραθέτει ο Blake στο γράμμα του είναι το ακόλουθο: **«Η Αίσθηση μεταδίδει στη Φαντασία, πριν κρίνει η Λογική και η Λογική στη Φαντασία πριν η Απόφαση ενεργοποιηθεί». ("Sense sends over to Imagination before Reason have judged, and Reason sends over to Imagination before the Decree can be acted"). Δες Advancem of Learning, Part 2, P. 47 της πρώτης Έκδοσης».** Erd. 703.

86.
Η προσκύνηση των Μάγων.
1799

87.
Η Οδύνη μέσα στον κήπο.
1799-1800



IV. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΩΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΘΕΑΣΗΣ

«Ένα Πνεύμα και ένα Όραμα δεν είναι όπως η μοντέρνα φιλοσοφία υποθέτει, ένα νεφελώδες αποκύημα της φαντασίας ή ένα τίποτα: είναι οργανωμένα και λεπτομερώς αρθρωμένα, πέρα από ότι η θνητή και εφήμερη φύση μπορεί να παράγει».

Κατάλογος, Erd. 541

1. Από το αισθητικό στο ηθικό-κοινωνικό

Τόσο στα κείμενά του για την τέχνη όσο και στα ποιήματά και τα πεζά του ο Blake αντιπαραθέτει δύο τρόπους όρασης που είναι διαμεσολαβημένοι από την τέχνη.

Α) Τον φυσικό τρόπο, που τον σχετίζει με τη βενετσιάνικη και τη φλαμανδική πρακτική, καθώς είναι αποτέλεσμα των τονικών σχέσεων και των σκιών που προκύπτουν από το πώς πέφτει το φως πάνω στα αντικείμενα και τις μορφές που μας περιβάλλουν. Ο τρόπος αυτός σύμφωνα με τον Blake στερεί τη δυνατότητα στις μορφές να υπάρξουν αυτόνομα, αλλοιώνει το σχήμα τους και συγκαλύπτει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους μέσα από «μουντζούρες» που τις καθιστούν ασαφείς και άμεσα εξαρτώμενες από το περιβάλλον τους.

Β) Το μάτι της Φαντασίας που αντί για σχέσεις φωτός και σκιάς, βλέπει αποκλειστικά με γραμμές και αυστηρά περιγράμματα. Για τον Blake η τέχνη στον βαθμό που στηρίζεται στη νόηση μπορεί μέσω γραμμών να δείξει την πραγματική όψη των μορφών και να τις οριοθετήσει καθιστώντας τες ελεύθερες από κάθε εξωτερικό περιορισμό.

Γίνεται αντιληπτό επομένως ότι ο Blake θεωρεί τη μίμηση της φύσης, αλλά και τη μίμηση των διαδικασιών της φύσης (όπως αυτές εμφανίζονται στον αμφιβληστροειδή μέσω των τονικών σχέσεων που προκύπτουν από το φως) δέσμευση και υποταγή. Η επιλογή του καλλιτέχνη να βάλει γραμμές, ενάντια στους φυσικούς αυτούς νόμους, δείχνει «χαρακτήρα» και «προσωπική σκέψη» αποδεσμευμένη από καταναγκασμούς. Μέσω της νόησής του μπορεί να επιβάλει τη δική του οπτική και, συνακόλουθα, ηθική αλήθεια. Μόνο μέσα στην τέχνη, που για τον Blake αποτελεί η ίδια μια ενότητα, διαφορετική από αυτήν της φύσης, καθώς σχετίζεται με την ελεύθερη ανθρώπινη παρέμβαση, μπορεί ο άνθρωπος να βρει την προσωπική του ταυτότητα. Μόνο μέσα στην αληθινή τέχνη ή διαμέσου αυτής μπορεί ο άνθρωπος να απαλλαγεί από τις εξωτερικές δυνάμεις (τους φλαμανδούς δαίμονες) που του επιβάλλουν έναν ορισμένο τρόπο αντίληψης και ερμηνείας του πραγματικού.

Ο Blake επομένως δεν απορρίπτει τους βενετσιάνους και τους φλαμανδούς καλλιτέχνες επειδή δεν κατανοεί τις αισθητικές αρχές τους

88.
Rembrandt
Λόγιος σε ψηλοτάβανο δωμάτιο (Ο άγιος Αναστάσιος).
1631



89.
Robert Peake
Πορτραίτο της πριγκίπισσας Ελισάβετ.
1606

ή την ποιότητα που έχουν τα έργα τους. Όπως είδαμε άλλωστε, ο ίδιος είναι αρκετά εξοικειωμένος με τους τρόπους που ζωγραφίζουν. Είναι αποκλειστικά ηθικοί και κοινωνικοπολιτικοί οι λόγοι που του δημιουργούν αυτή την αποστροφή. Ο Blake εντοπίζει τοπικά και χρονικά τη βλαβερή τους επίδραση όχι στις χώρες και την εποχή όπου οι παραπάνω καλλιτέχνες δημιούργησαν το καλλιτεχνικό τους έργο, αλλά στον τρόπο με τον οποίο έγινε η πρόσληψή του στη Γαλλία και στη συνέχεια η εισαγωγή του μέσω εμπόρων στην Αγγλία όπου και συνέβαλε στην άθλια πολιτική κατάσταση της χώρας: **«Η Άθλια Κατάσταση των Τεχνών σε αυτή τη Χώρα και στην Ευρώπη, που έχει προέλθει από την άθλια Κατάσταση της Πολιτικής Επιστήμης, η οποία είναι η Επιστήμη των Επιστημών, Απαιτεί μια σταθερή και αποφασισμένη συμπεριφορά από μέρους των Καλλιτεχνών, για να αντισταθούν στις Αξιοκαταφρόνητες Αντι-Τέχνες που Εγκαθίδρυσαν τέτοιοι αξιοκαταφρόνητοι Πολιτικοί όπως ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ και αρχικά έστησαν Βενετσιάνοι Έμποροι Ζωγραφικής, Έμποροι Μουσικής και Έμποροι Ποίησης, για την καταστροφή κάθε αληθινής τέχνης, όπως αυτή η καταστροφή εμφανίζεται Σήμερα».**[1]

Ο Blake θεωρεί πως η **«Τέχνη όπως υπήρχε πριν από την Είσοδο των van Dyck και Rubens σε αυτή τη χώρα (..) έχει Χαθεί»** με αποτέλεσμα η χαρακτική και η ζωγραφική να έχουν απολέσει **«όλο τον χαρακτήρα και όλη την Έκφραση, χωρίς τα οποία η Τέχνη είναι Χαμένη».**[2] Η εισροή έργων τέχνης από την ηπειρωτική Ευρώπη στην Αγγλία στις αρχές του 17ου αιώνα η οποία άρχισε να συντελείται επί βασιλείας του Καρόλου Α΄, πράγματι μετέβαλε ριζικά τη μέχρι τότε «καθυστερημένη» και άτεχνη βρετανική ζωγραφική. Η εγκατάσταση μάλιστα φλαμανδών καλλιτεχνών συνδέθηκε στενά με τη βασιλική πατρωνία. Το 1629 ο Rubens έχοντας ήδη κερδίσει την εύνοια ευγενών άγγλων αξιωματούχων όπως ο λόρδος του Buckingham και ο κόμης του Arundel, έφτασε στο Λονδίνο ως διπλωμάτης και παρέμεινε στη βασιλική αυλή εννέα μήνες. Ο Κάρολος, λάτρης της τέχνης, του ζήτησε να φιλοτεχνήσει έργα για το ανάκτορο του Γουάιτχολ και το 1630, για τη συμβολή του στη σύναψη συνθήκης ειρήνης μεταξύ Ισπανίας και Αγγλίας, του απένειμε τίτλο ευγενείας. Ο Rubens, πριν επιστρέψει στην Αμβέρσα, χάρισε στο βασιλέα τον πίνακά του «Η Αθηνά υπερασπίζεται την ειρήνη». Τη διετία 1632-4 έφτασε στο Λονδίνο ο καλύτερος μαθητής του Rubens, ο Anthony Van Dyck, ο οποίος λίγο αργότερα (1635) εγκαταστάθηκε μόνιμα στην αγγλική πρωτεύουσα μέχρι και το θάνατό του το 1641. Ο Κάρολος, συστηματικός παραγγελιοδότης πορτραίτων της βασιλικής οικογένειας αλλά και συχνός επισκέπτης του εργαστηρίου του,[3] τον διόρισε «κύριο ζωγράφο των Μεγαλειοτήτων τους» και τον έχρισε ιππότη. Παράλληλα αυξανόταν το ενδιαφέρον των φιλότεχνων αριστοκρατών για τους βενετσιάνους ζωγράφους και ιδιαίτερα τον Tiziano που ήταν το ίνδαλμα των δύο Φλαμανδών. Η ταυτόχρονη παραμέληση των ντόπιων καλλιτεχνών (καθώς η αυλή μονοπωλούσε την πατρωνία της ζωγραφικής) που ακολουθούσαν την

[1] *Προσαγόρευση*, Erd. 580.

[2] *Προσαγόρευση*, Erd. 572.

[3] Το 1632 ο Van Dyck εκτέλεσε δέκα βασιλικές παραγγελίες στις οποίες συμπεριλαμβάνεται το πορτραίτο της βασιλικής οικογένειας, γνωστό ως "Greate Peece" και το 1633 φιλοτέχνησε εννέα πορτραίτα του βασιλιά και της βασίλισσας. Βλ. Christopher Brown (1991), σ. 14-15.





παράδοση των προσωπογραφιών του Hans Holbein και αντιμετώπιζαν με δυσπιστία το νέο ζωγραφικό ιδίωμα[4], δημιούργησε συγκρούσεις που απέκτησαν πολιτικό περιεχόμενο. Ο Van Dyck θεωρήθηκε συνειδητός «προπαγανδιστής του απολυταρχισμού», καθώς μέσω της τεχνοτροπίας του «παραποιούσε την πραγματική όψη των ανθρώπων και κατέστρεψε αθεράπευτα την τίμια βρετανική παράδοση η οποία είχε αρχίσει να διαμορφώνεται στις προσωπογραφίες». Τα κολακευτικά, εξιδανικευμένα πορτραίτα της βασιλικής οικογένειας και των αυλικών, για πολλούς από τους ανθρώπους της εποχής φάνταζαν αναληθή. Η Βασίλισσα, «η οποία φαινόταν τόσο όμορφη στον πίνακα του Van Dyck», ήταν στην πραγματικότητα μια κοντή γυναίκα «με μακριά κοκαλιάρικα μπράτσα και δόντια σαν οχυρωματικό έργο που πρόβαλλε έξω από το στόμα της[5]». Όπως σημειώνει ο Kevin Sharpe η δουλειά του Van Dyck στην Αγγλία σχετίζεται άμεσα με την πολιτική φιλοσοφία του βασιλιά και η μεγάλη αλλαγή που επέφερε ο τρόπος ζωγραφικής του δεν ήταν απλώς θέμα τεχνικής, αλλά το προϊόν μιας πολιτισμικής και πολιτικής στιγμής, ενδεχομένως και φιλοσοφίας η οποία συντρίφτηκε στα πεδία μάχης του αγγλικού εμφυλίου[6]. Είναι χαρακτηριστικό ότι μετά την εκτέλεση του Καρόλου Α΄ το 1649, κατά την περίοδο της Αβασίλευτης δημοκρατίας (1649-53) και του καθεστώτος προστασίας του Oliver Cromwell (1653-9), ανθίζει ξανά, ως ένα βαθμό, η εθνική παράδοση στη ζωγραφική, η οποία ενισχύεται από τη

[4] Σύμφωνα με τον άγγλο μινιατουρίστα Edward Norgate «ο έξοχος Van Dyck, κατά την παραμονή μας στην Ιταλία ήταν καθαρός, ακριβής και φιλοπράγμων σε όλα του τα σχέδια, αλλά από τότε που ήρθε εδώ, σε όλα τα τελευταία του σχέδια δεν είναι ποτέ συνετός, ποτέ ακριβής.» Edward Norgate, *Miniatura; or, The Art of Limming* (Oxford, 1919), σ. 83. Παρατίθεται στο Christopher Brown (1991), σ. 34.

[5] E. K. Waterhouse, *Painting in Britain, 1550-1790* (1953), σ. 46 και 49. Παρατίθεται στο Christopher Hill (2011), σ. 142-3.

[6] Kevin Sharp, "Van Dyck, the Royal Image and the Caroline Court", σ. 29 στο Karen Hearn (ed.) 2009, *Van Dyck and Britain*, London: Tate Publishing.

90.
Anthony Van Dyck
Αυτοπροσωπογραφία.
1620

91.
Anthony Van Dyck
Η Βασίλισσα Henrietta Maria.
1632



διευρυνόμενη αγορά βιβλίων που περιείχαν λιθογραφίες. Ο Cromwell στις προσωπογραφίες του απεικονίζεται «με όλες του τις ατέλειες», δηλαδή μ' έναν τρόπο που στηρίζεται στη λεπτομερή απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου, εσκεμμένα διαφορετικό από την τεχνοτροπία με την οποία ζωγράφιζε ο Van Dyck[7]. Η κατάσταση αυτή δεν θα διαρκέσει για μεγάλο διάστημα, καθώς η παλινόρθωση επανέφερε την κυριαρχία των ξένων ζωγράφων καταστρέφοντας οριστικά την εγχώρια καλλιτεχνική παραγωγή.

Ο συσχετισμός επομένως που επιχειρεί ο Blake μεταξύ φλαμανδικής ζωγραφικής και πολιτικής είναι ορθός και ιστορικά ακριβής. Μόνο που για τον ίδιο η αλλαγή που επιφέρει ο φλαμανδικός τρόπος ζωγραφικής κατά τον 17ο αιώνα δεν περιορίζεται στις εξιδανικευμένες απεικονίσεις της βασιλικής οικογένειας και μελών της αριστοκρατίας[8]. Πάνω απ' όλα επιβάλλει έναν διαφορετικό, πιο «αφαιρετικό», «γενικό» και «ασαφή» τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας, επιφέροντας μεταβολές που δεν περιορίζονται μόνο στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας[9]. Όπως έχουμε δει, ο ίδιος αντιμετωπίζει την τέχνη ως γνωστικό εργαλείο στενά συνδεδεμένο με τις αντιλήψεις που έχουν οι άνθρωποι για τη φύση και την

[7] Christopher Hill (2011), σ. 257-8. Στην πραγματικότητα η επιρροή του φλαμανδικού τρόπου ζωγραφικής είναι εμφανής - έστω και σε περιορισμένο βαθμό – ακόμα και σε αυτά τα πορτρέτα. Βλ. Karen Hearn "Van Dyck' s Impact during the Seventeenth Century", σ. 171-2, στο Karen Hearn (ed.) 2009.

[8] Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που τοποθετείται στη *Δημόσια Προσαγόρευση*: **«Αν όλοι οι Ηγεμόνες στην Ευρώπη, όπως ο Λουδοβίκος ο 14ος και ο Κάρολος ο 1ος, επρόκειτο να πατρονάρουν τέτοιους Χοντροκέφαλους, Εγώ ο William Blake, ένας Ηγεμόνας του Πνεύματος, θα ξεκολούσα και θα Κρεμούσα τις Ψυχές τους, ως Ένοχες Πνευματικής Έσχατης Προδοσίας».** Αφού συγκρίνει την «εκτέλεση» των Rubens και Correggio - τους οποίους χαρακτηρίζει «αδύναμους και Χυδαίους ανθρώπους» - με κάποιες απόψεις του Sir Francis Bacon, συνεχίζει:: **«Αν οι Άνθρωποι ήταν Σοφοί και οι Πιο δεσποτικοί Ηγεμόνες, δεν θα μπορούσαν να τους βλάψουν. Αν δεν είναι Σοφοί και η πιο Φιλελεύθερη Κυβέρνηση είναι αναγκασμένη να γίνει Τυραννία».** Για τον Blake, όχι μόνο οι ηγεμόνες, αλλα και **«η Βουλή των Κοινοτήτων και η Βουλή των Λόρδων»** είναι **«παλαβές»,** καθώς του **«φαίνονται να είναι κάτι Άλλο από την Ανθρώπινη Ζωή».** Erd. 580.

[9] Αξίζει να σημειώσουμε ότι, υπό την κυριολεκτική της έννοια, η λέξη *αφαίρεση* (abstraction) είναι αρνητική. Μιλά για την απομάκρυνση εφόσον το λατινικό ρήμα *abstrahere* σημαίνει στην ενεργητική φωνή, απομακρύνω κάτι από κάπου και στην παθητική απομακρύνομαι από κάτι. Το Λεξικό της Οξφόρδης αναφέρεται στη χρήση της λέξης από τον 17ο αιώνα: «Όσο πιο απομακρυσμένοι είμαστε από το σώμα.., τόσο πιο έτοιμοι θα είμαστε να δούμε το θείο φως». Ένας *αφηρημένος* άνθρωπος είναι «απόμακρος» και κάποιος που «δεν έχει ιδέα από φτώχια , παρά μόνο υπό την αφηρημένη της έννοια» θεωρείται ότι δεν την γνωρίζει πραγματικά. Παρατίθεται στο Arnheim (2007), *Οπτική σκέψη*, σσ. 207-8.

92.
Samuel Cooper
Oliver Cromwell.
1655

κοινωνία στην οποία ζουν και όχι ως ένα καθαρά αισθητικό φαινόμενο. Ο ισχυρισμός του ότι ένα ορισμένο είδος ζωγραφικής επιδρά στον νου των ανθρώπων με τέτοιον τρόπο ώστε να τους κάνει υποχείριους ενός «κατασκευασμένου» κοινωνικοπολιτικού συστήματος, από το οποίο μόνο μια τέχνη στηριγμένη στη φαντασία μπορεί να τους απελευθερώσει, δεν πρέπει επομένως να εννοηθεί σε ένα στενά καλλιτεχνικό πλαίσιο. Ο Blake φαίνεται να συσχετίζει τη μεταβολή στο καλλιτεχνικό πεδίο με ευρύτερες αλλαγές που συνδέονται με την επιστήμη, τη φιλοσοφία και τη θεολογία. Τούτο είναι εμφανές από τον χαρακτηριστικά οπτικό τρόπο - ανάλογο με τις «ασαφείς», «αμυδρές» αναπαραστάσεις της φυσικής πραγματικότητας από τους φλαμανδούς - με τον οποίο περιγράφει «τον πάνω από τον άνθρωπο» Θεό της φυσικής θρησκείας στις ποιητικές του συνθέσεις. Ο «Κανέμπαμπας»(Nobodaddy), όπως τον αποκαλεί ειρωνικά είναι η «πηγή της απόμακρης, αμυδρής, μη κατακτημένης από τον άνθρωπο φύσης». Αποτελεί τον «λογοκριτή της εγρηγόρση εμπειρίας που η λειτουργία του είναι να αποθαρρύνει κάθε άλλο έργο». Είναι «συμφορά και πληγή» που εμποδίζει τον άνθρωπο να αποκτήσει την πραγματική του «ανθρώπινη σωματική μορφή» και να «πορευτεί προς μια ελεύθερη και ισότιμη κοινωνία». Η λατρεία του Θεού αυτού που κρύβεται «πίσω από ένα πέπλο» σε έναν «κεκαλυμμένο ναό» οδηγεί τον άνθρωπο με βεβαιότητα στην τυραννία[10]. Γενικότερα, ο κλήρος σχημάτισε ένα σύστημα που σκλάβωσε τον καθημερινό άνθρωπο, χρησιμοποιώντας επιλεκτικά και διαστρέφοντας τα κείμενα αρχαίων ποιητών που βασίζονταν στη νόηση και όχι στις αισθήσεις[11]. Σύμφωνα με τον Northrop Fry, ο Blake πιστεύει ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να πλησιάσει την υπεράνθρωπη όψη του Θεού, παρά διαμέσου του Χριστού, του Θεού δηλαδή που είναι άνθρωπος. Ο άνθρωπος μπορεί να αποκαταστήσει έναν αθώο κόσμο μέσα από τον χαρακτήρα και τις πράξεις του, όταν συνειδητοποιεί ότι η κοινωνία των θεών θα έπρεπε να είναι όπως η κοινωνία των ανθρώπων, δηλαδή το σώμα του θεού. Ένα σώμα που ο άνθρωπος μπορεί να ανακαλύψει μέσω της οραματικής τέχνης[12]. Κατά έναν τρόπο, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι, στο ιδιόμορφο θρησκευτικό σύστημα του Blake είναι ο άνθρωπος που όντας ενεργητικός και όχι παθητικός δημιουργεί τον θεό και συνακόλουθα την κοινωνία που του αρμόζει, και όχι ο θεός τον άνθρωπο. **«Ο μη δημιουργικός Άνθρωπος δεν είναι χριστιανός, ακόμα λιγότερο είναι ο Καταστροφέας».[13]** Γιατί η **«αληθινή Χριστιανική φιλοσοφία είναι πέρα από κάθε αφαίρεση».[14]**

Από τα παραπάνω διαφαίνεται ότι οι απόψεις που διατυπώνει ο Blake ενάντια στις απόψεις του John Locke και των οπαδών του στο «Δεν υπάρχει φυσική θρησκεία» και που συνεχίζουν να εκφράζονται ποιητικά στο κατοπινό του ποιητικό έργο σχετίζονται άμεσα με τις αντιλήψεις του για τη τέχνη. Κατά τη γνώμη μου ο Blake εναντιώνεται στον Locke όχι μόνο για την άρνησή του να δεχτεί την ύπαρξη εσωτερικής γνώσης μέσω της φαντασίας και του ενστίκτου, αλλά κυρίως για την προσπάθειά του

[10] Χρησιμοποιώ στοιχεία την ανάλυση της θεολογίας του Blake από τον Northorop Frye. Ο Frye επισημαίνει τον οπτικό χαρακτήρα με τον οποίο προσεγγίζει τα βιβλικά κείμενα ο Blake, παρότι δεν επιχειρεί να τον συνδέσει με την καλλιτεχνική του πρακτική και τη στάση του απέναντι στους Φλαμανδούς. Η αντιμετώπιση από τον Blake του Βιβλίου της Αποκάλυψης όχι σαν «αφήγηση ενός συμβάντος που ανήκει στο παρελθόν, αλλά οπτικά σαν μια πραγματική παρουσία» και η εμμονή του στην περιγραφή της ταυτότητας του Θεού και του ανθρώπου αποτελούν σύμφωνα με τον Frye ένα από τα πιο ασυνήθιστα θεολογικά χαρακτηριστικά του Blake. Είναι κατά τη γνώμη μου σαφές ότι η θεολογική θεωρία του Blake καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τις απόψεις του για την τέχνη. Βλ. Northorop Frye (1979), *Blake's Treatment of the Archetype*, σ. 517, 518 και 521.

[11] **«Οι αρχαίοι Ποιητές εποικούσαν όλα τα ορατά αντικείμενα με Θεούς ή Πνεύματα, δίνοντάς τους τα ονόματα και κοσμώντας τους με τις ιδιότητες των δασών, των ποταμών, των βουνών, των λιμνών, τω πόλεων, των εθνών και ό,τι άλλο μπορούσαν οι ανεπτυγμένες και πολλές αισθήσεις τους να αντιληφθούν. Και ιδιαίτερα μελέτησαν το πνεύμα κάθε πόλης και χώρας, τοποθετώντας το κάτω από τη νοητή του θεότητα. Ώσπου σχηματίστηκε ένα σύστημα, που μερικοί το εκμεταλλεύτηκαν, και σκλάβωσαν τον κοινό άνθρωπο επιχειρώντας να εκποιήσουν ή να αποσπάσουν τις νοητές θεότητες από τα αντικείμενά τους: έτσι γεννήθηκε ο Κλήρος. Επιλέγοντας μορφές λατρείας από ποιητικούς μύθους. Και κήρυξαν δια μακρών πως οι Θεοί είχαν δώσει τέτοιες εντολές. Έτσι οι άνθρωποι λησμόνησαν πως Όλες οι θεότητες κατοικούσαν μέσα στο στήθος τους».** *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, μετ. Χάρης Βλαβιανός, σ. 59. Erd. 38.

[12] Ο Fry υποστηρίζει ότι ο Blake αποδίδει μεγάλη σημασία στον άνθρωπο όταν αυτός αυτενεργεί και τον καθιστά ήρωα. Μόνο που ο ήρωας αυτός δεν είναι κάποιος υπεράνθρωπος, αλλά ο καθημερινός άνθρωπος. Σύμφωνα με τον καναδό μελετητή, ο Blake, επηρεασμένος από τον χριστιανισμό, φέρνει στο θέμα της ηρωικής πράξης μια ριζοσπαστική αντίληψη για τον ήρωα και τις πράξεις του, Ο αληθινός ήρωας είναι ο άνθρωπος που είτε σαν στοχαστής είτε σαν μαχητής, μάρτυρας, καλλιτέχνης ή συνηθισμένος εργάτης βοηθάει να πραγματοποιηθεί το αποκαλυπτικό όραμα της τέχνης. Ο ηρωισμός μοιάζει να ενδιαφέρει τον Blake μόνο όταν συνοδεύεται με δυνατότητες αποκαλυπτικής σημασίας

να ριζώσει την ανθρώπινη ύπαρξη στον αισθητό κόσμο. Έναν αισθητό κόσμο που ο Blake αντιλαμβάνεται (όπως προκύπτει από τις περιγραφές του) στενά συνδεδεμένο με τις ζωγραφικές αναπαραστάσεις του. **«Οι Τρόποι κάνουν τον Άνθρωπο, όχι οι Συνήθειες. Το ίδιο συμβαίνει και στην Τέχνη: από τα Έργα τους θα τους γνωρίσουμε. Ο Απατεώνας που Προσχωρεί στο Ντεϊσμό και ο Απατεώνας που Προσχωρεί στον Χριστιανισμό, παραμένει ένας Απατεώνας, αλλά ο ίδιος δεν το γνωρίζει, αν και Όλοι οι Άλλοι το γνωρίζουν».**[15]

Μια τέτοια ερμηνεία επιβεβαιώνει και ο ιδιαίτερος τρόπος που αντιμετωπίζει την επιστήμη του Newton: **«Γνωρίζω πολύ καλά πως η μεγάλη πλειονότητα των Άγγλων είναι αφοσιωμένη στην Ασάφεια(Indefinite) την οποία Μετράνε μέσω του Δόγματος του Newton για τις Ροές ενός Ατόμου. Ένα Πράγμα το οποίο δεν Υφίσταται. Υπάρχουν Πολιτικοί που πιστεύουν ότι η Ρεπουμπλικανική Τέχνη(Republican Art) είναι Εχθρική απέναντι στο Άτομό τους. Γιατί μια Γραμμή ή Περίγραμμα δεν σχηματίζεται κατά Τύχη, μια Γραμμή είναι μια Γραμμή, στις Λεπτομερέστερες Υποδιαιρέσεις της, Ίσια ή Κυρτωμένη παραμένει ίδια, Μη Μετρήσιμη με ή από οτιδήποτε Άλλο. Έτσι είναι ο Ιώβ,** (αναφέρεται στο εικονογραφημένο του χειρόγραφο) **αλλά από τη Γαλλική Επανάσταση και έπειτα, οι Άγγλοι είναι όλοι Μετρήσιμοι ο Ένας σε σχέση με τον Άλλο, Σίγουρα μια ευτυχής κατάσταση Συμφωνίας με την οποία Εγώ δεν Συμφωνώ».**[16]

Πολιτική, επιστήμη, φιλοσοφία, θρησκεία και τέχνη (στον βαθμό που σχετίζεται με αυτή των Φλαμανδών και των Βενετσιάνων) αποτελούν για τον Blake ένα ενιαίο σώμα που χαρακτηρίζεται από κοινά «μορφολογικά» χαρακτηριστικά (ασάφεια) και οδηγεί στην κοινωνική καταπίεση ή σε μια προβληματική «συμφωνία». Σε αυτό το ενιαίο σώμα που συγκροτούν φιλοσοφικός στοχασμός, και καλλιτεχνική πρακτική ο Blake αντιτίθεται μέσω της τέχνης του: της γραμμής και του περιγράμματος, των μόνων οπτικών μέσων που μπορούν να αποδώσουν την αληθινή σωματική μορφή που αντιπροσωπεύει τη δίκαιη κοινωνία.[17]

Πριν βιαστούμε να εκλάβουμε την πρόσληψη επιστημονικών και φιλοσοφικών κειμένων από τον Blake ως αποτέλεσμα παρανοήσεων οι οποίες οφείλονται στην εικαστική του παιδεία, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι τα γνωστικά πεδία τον 18ο αιώνα δεν ήταν διακριτά με τον ίδιο τρόπο που είναι σήμερα. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως η τέχνη εκείνη την εποχή δεν αποτελούσε ένα αυτόνομο πεδίο ανταποκρινόμενο κυρίως στις δικές του ανάγκες εσωτερικού διαλόγου, αλλά μια δραστηριότητα που συσχετιζόταν με άλλες γνωστικές περιοχές (επιστήμη, φιλοσοφία, θρησκεία, λογοτεχνία) και ήταν ενσωματωμένη στα πολιτισμικά πρότυπα ζωής των ανώτερων κυρίως κοινωνικών τάξεων και των διανοουμένων με τελείως διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι σήμερα. Έτσι η ακατανόητη για τους μελετητές του Blake στάση του απέναντι στον Newton[18] μπορεί να αποκτήσει νόημα αν λάβουμε υπόψη τις περίπλοκες θεωρητικές και κοινωνικοπολιτικές

που μπορούν να οδηγήσουν στην επανάσταση ή την ανατροπή. Βλ. Northorp Frye (1979), σ. 518-9 και 521.

[13] *Λαοκόων*, Erd. 274.

[14] *Σημειώσεις στον Lavater,* Erd. 584

[15] *Όραμα*, Erd. 564.

[16] Από γράμμα του Blake στον George Cumberland (12 Απριλίου 1827). Erd. 783.

[17] Ο Frye επισημαίνει ότι η πιο ανεπτυγμένη κοινωνία για τον Blake είναι αυτή στην οποία ο άνθρωπος συνειδητοποιεί πως η κοινωνία των θεών θα έπρεπε να είναι όπως η κοινωνία των ανθρώπων, δηλαδή το σώμα του Χριστού, του Θεού που είναι ο ίδιος άνθρωπος. Ο άνθρωπος οφείλει να πραγματώσει αυτή την κοινωνία μέσα από τον χαρακτήρα και τις προσωπικές του πράξεις. Βλ. Northorp Frye (1979), σ. 518 και 521.

[18] Βλέπε σχετικά John Mee (2003), σ. 133

διαπλοκές που εμφανίζονται μεταξύ πεδίων τα οποία την εποχή εκείνη ήταν ακόμα υπό διαμόρφωση.[19] Για παράδειγμα στο βιβλίο του *Natural Law and Moral Philosophy* (1996) ο Knud Haakonssen υποστηρίζει πως οι διανοούμενοι του 18ου αιώνα, ιδιαίτερα οι φιλόσοφοι του Σκωτσέζικου Διαφωτισμού, είδαν την εξερεύνηση της φύσης από τον Newton με όρους περισσότερο κοινωνικούς παρά επιστημονικούς, αντιμετωπίζοντάς την «σαν ένα αναπόσπαστο μέρος της ευγενούς καλλιέργειας (polite culture) και της καλλιέργειας του νου (culture of mind)». Ο μελετητής τονίζει την έντονη επιρροή της θεωρίας του Newton στην ηθική σφαίρα επισημαίνοντας ότι «η Επιστήμη προσφερόταν καλύτερα από οτιδήποτε άλλο στο να δείξει στην ανθρωπότητα τη θέση και τη λειτουργία της στη γενική τάξη» και επομένως να συμβάλει όπως και η φιλοσοφία σε μια «πρακτική ηθικοποίησης». Υπογραμμίζει επίσης ότι πολλές άλλες περιοχές μελέτης συνυφάνθηκαν με αυτές τις ιδέες, αναφερόμενος μάλιστα στη στενή σύνδεση μεταξύ πρακτικής ηθικοποίησης και τεχνών.[20]

Δεν θα επιχειρήσω να διερευνήσω περαιτέρω τον τρόπο με τον οποίο ο Blake τοποθετείται απέναντι στον Newton. Θα αρκεστώ να παρατηρήσω ότι η φιλοσοφικό-καλλιτεχνική στάση του Blake πρέπει να ιδωθεί ως άρνηση της κυρίαρχης κατά τον 18ο αιώνα φιλοσοφικό-πρακτικής στάσης που ονομάστηκε «φιλοσοφία της ευγένειας»(philosophy of politeness). Στο φιλοσοφικό αυτό ρεύμα που αποκτά μεγάλη σημασία για την τότε βρετανική κοινωνία προκρίνεται μια καλλιέργεια των αισθήσεων, καθώς θεωρείται ότι η αισθητική εκλέπτυνση και η θέαση έργων τέχνης (που χαρακτηρίζονται από ανιδιοτέλεια) επιδρούν στην ηθική συνείδηση των μελών της κοινωνίας, εγείροντας το αντίστοιχο συναίσθημα της ανιδιοτέλειας όσον αφορά την ανθρώπινη συμπεριφορά και συντελούν στη συγκρότηση του κοινωνικού. Για τον Shaftesbury, επιφανέστερο εκφραστή αυτής της φιλοσοφικής στάσης, οι κοινωνικές «ευπάθειες»(affections) προέρχονται μεν από τη φύση αλλά προκειμένου να επιδράσουν στην ανθρώπινη ψυχή, οφείλουν να καλλιεργηθούν.[21] Η ηθική αίσθηση, όπως και η ομορφιά, υπάρχει στη Φύση, αλλά ο άνθρωπος καταφέρνει να την αντιληφθεί και να την καλλιεργήσει προκειμένου να την μετατρέψει σε ηθική κρίση με τον ίδιο τρόπο που ο ιδιοφυής καλλιτέχνης μετατρέπει τη φυσική ομορφιά σε καλλιτεχνικό προϊόν. Η ηθική αρετή εννοείται ως τάξη και κάλλος που επιφέρουν όχι μόνο την προσωπική, αλλά και την κοινωνική ευδαιμονία. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Shaftesbury, για να καταφέρουμε «να εξηγήσουμε έστω και κατ' ελάχιστον ένα ιδιαίτερο *μέρος* οποιασδήποτε κανονικής μορφής ή κατασκευής της τέχνης ή της φύσης» χρειάζεται να έχουμε «επαρκή γνώση του *όλου*».[22] Όπως στη φύση κάθε πλάσμα επιτελεί μια λειτουργία και αρκείται στον ρόλο που του αρμόζει (πχ. κάποια πλάσματα έχουν κατασκευαστεί απλά για να τρώγονται από άλλα) συμβάλλοντας στην αρμονία του συστήματος, έτσι και στην κοινωνική και πολιτική ζωή ισχύουν ανάλογοι κανόνες. Για να θεωρηθεί επομένως «ενάρετος» ή «αγαθός» ένας άνθρωπος,

[19] Χαρακτηριστική από αυτή την άποψη είναι η περίπτωση του μαθητή του Boileau, Charles Batteux, ο οποίος στο πόνημά του *Η αναγωγή των καλών τεχνών σε μια μόνη αρχή* (1746) προτείνει να εισαχθεί μέσα στο στοχασμό για το Κάλλος η *παρατήρηση* της συγκεκριμένης εμπειρίας, έχοντας ως πρότυπο τη φυσική του Newton: «Ας μιμηθούμε τους αληθινούς φυσικούς που συγκεντρώνουν εμπειρίες και στη συνέχεια, θεμελιώνουν πάνω σ' αυτές ένα σύστημα το οποίο τις ανάγει σε αρχή». Charles Batteux, *Les Beaux-Arts reduits a un meme principe,* 1746, σ. 2. Παρατίθεται στο Luc Ferry (2011), σ. 71-2.

[20] Knud Haakonssen (1996), σ. 3-4. Αντίστοιχα ο Salvatore Settis παρατηρεί ότι , «εξαιτίας μια μοναδικής διαδικασίας λεξικολογικής αφομοίωσης, η αλληλεπίδραση μεταξύ παρατηρητών και έργων τέχνης περιγράφηκε με τη γλώσσα του Newton (για παράδειγμα, η *sympathie* συγκρίθηκε με τη δύναμη της βαρύτητας), δίνοντας στο σχέδιο για μια ηθική τεχνολογία της τέχνης την όψη του επιστημονικού κανόνα, ενός φυσικού νόμου που ρυθμίζεται από τη σχέση αίτιου και αιτιατού». Βλ. Settis (2006), σ. 83.

[21] Υιοθετώ την απόδοση του όρου "affection" που έχει προτείνει ο Δ. Δρόσος (2008), σ. 466-7, υποσημ. 90. Βλ. σχετικά και σ. 471-3.

[22] Anthony Ashley Earl of Shaftesbury, «Έρευνα σχετικά με την Αρετή ή Αξιομισθία», μετ. Δ. Δρόσος (2008) σ. 150.

πρέπει «οι προδιαθέσεις του νου και του χαρακτήρα του να αρμόζουν και να συμφωνούν» με αυτό που θεωρείται «καλό της κοινωνίας και του δημοσίου».[23] Η ικανότητα αυτή ενός ενάρετου πράττειν συνδέεται άμεσα με την ικανότητα κάποιου να δρα ανάλογα ή να την επιδοκιμάζει μέσω της παρατήρησης. Όταν έχουμε τη δυνατότητα να δούμε ποιο είναι το κοινό καλό, τότε ενστικτωδώς το επιθυμούμε.

Η αισθητικοποίηση της αρετής από τον Shaftesbury αποτέλεσε, όπως παρατηρεί ο Δ. Δρόσος, την προϋπόθεση για τη σύλληψη της ιδέας του *θεατή-παρατηρητή*, μιας ιδέας που είχε άμεση επίδραση σε μια σειρά φιλοσόφων όπως οι Hume, Francis Hutcheson και Adam Smith. «Όπως το κάλλος προϋποθέτει τον επαρκή θεατή του για να υπάρξει ως αντικείμενο τέρψης, έτσι και η ηθικότητα αποτελεί αντικείμενο θέασης, από τη σκοπιά του ενός παρατηρητή, ικανού να την αξιολογήσει ως μορφή κάλλους και αρμονίας». Για τον Shaftesbury μάλιστα, όπως προσθέτει ο ίδιος μελετητής, «οι ικανοποιήσεις των αισθήσεων δεν είναι αληθείς ικανοποιήσεις παρά μόνο στο βαθμό που συνεπάγονται κοινωνικά και φυσικά συναισθήματα».[24]

Οι απόψεις αυτές του Shaftesbury εγείρουν ωστόσο αρκετά ερωτήματα. Ποιο ζωγραφικό έργο άραγε πληρεί τις προϋποθέσεις που ο ίδιος θέτει και ικανοποιεί τις αισθήσεις, όχι μάλιστα με καθαρά αισθητικά κριτήρια αλλά δημιουργώντας κοινωνικά και φυσικά συναισθήματα; Γιατί τέτοιου είδους συναισθήματα, όταν απεικονίζονται, μπορούν να γίνουν κατανοητά μόνο από εκείνους που ανήκουν σε ένα εκλεκτό αριστοκρατικό περιβάλλον και είναι εκπαιδευμένοι με τρόπους που είναι αντίθετοι με αυτούς που ισχύουν στην ευρύτερη κοινωνία; Πώς άραγε ο πίνακας αυτός μας μεταφέρει μέσω της αναπαράστασης του επιμέρους «μια επαρκή αίσθηση του όλου»; Απεικονίζεται μήπως η ίδια η φύση ή το θέμα δεν έχει ιδιαίτερη σημασία; Πώς εκφράζεται, τέλος, με ζωγραφικά μέσα η συνοχή ενός φυσικού και ταυτόχρονα κοινωνικού συστήματος;

Τα παραπάνω ερωτήματα δεν αφορούν μόνο τις εικαστικές προτιμήσεις του Shaftesbury. Όπως επισημαίνει ο Terry Eagleton, οι αντιλήψεις για την ενότητα και την ακεραιότητα του έργου τέχνης, μολονότι ανιχνεύονται στην Αναγέννηση ή και στην αρχαιότητα, είναι στον 18ο αιώνα που «αρχίζουν να παίζουν, αν και σιωπηρά, έναν ασυνήθιστα κεντρικό ρόλο στη συγκρότηση μιας κυρίαρχης ιδεολογίας», έτσι που στα τέλη του διαμορφώνεται «η περίεργη ιδέα ότι το έργο τέχνης είναι ένα είδος *υποκειμένου*».[25] Πράγματι, στη βρετανική φιλοσοφία της εποχής του Διαφωτισμού πολλοί είναι οι φιλόσοφοι που επιχειρούν να εγγυηθούν την κοινωνική συνοχή μέσω της νέας επιστήμης της Αισθητικής που διαμορφώνεται εκείνη την εποχή - μια συνοχή την οποία εγγυώνται η Φύση και οι νόμοι που την διέπουν, όπως οι άνθρωποι τους αντιλαμβάνονται μέσω των αισθήσεων.[26] Η Φύση ως υπόδειγμα κάλλους και ηθικής που εναρμονίζεται με την ανθρώπινη φύση χρησιμοποιείται από τους φιλοσόφους ως εργαλείο αποδέσμευσης από τα θεολογικο-εκκλησιαστικά

[23] Στο Δ. Δρόσος (2008), σ. 171.

[24] Δ. Δρόσος (2008), σ. 474

[25] Terry Eagleton (1990), σ. 50.

[26] Βλ. Eagleton (1990), σ. 47-120. Όλο το βιβλίο του Eagleton άλλωστε πραγματεύεται τους τρόπους με τους οποίους η κατηγορία του αισθητικού χρησιμοποιείται στην πάλη για πολιτική ηγεμονία.

προτάγματα, αλλά εν μέρει μόνο απελευθερωτικά. Καθώς ο φυσικός νόμος αντικαθιστά τον θείο, ύψιστος λόγος για τους Διαφωτιστές γίνεται η συμμόρφωση με τη Φύση - συμμόρφωση που σημαίνει ταυτόχρονα ομολογία πίστης σε ορισμένη κλίμακα αξιών και σ' ένα (υποτιθέμενο) πάγιο ιδεώδες. Ο λόγος ταυτίζεται πλέον με τον φυσικό νόμο, αλλά και με τη διατήρηση της κοινωνικής ηθικής και τους κανόνες που διέπουν την κοινωνία. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Π. Κονδύλης, «η προσπάθεια υπεράσπισης της ανθρώπινης ελευθερίας απέναντι στο υπερφυσικό στοιχείο εγκυμονούσε μια τραγική ειρωνεία. Η ελευθερία απέναντι στο Υπερφυσικό έγινε εξάρτηση από το Φυσικό.(..) η νέα ελευθερία θεμελιωνόταν πάνω σε νομοτέλειες και αρχές που μπροστά τους ο άνθρωπος αποτελούσε αμελητέα ποσότητα».[27] Ο τρόπος με τον οποίο οι νόμοι της φύσης νομιμοποιούν ιδεολογικά τις κοινωνικές ανισότητες είναι παραπάνω από εμφανής στους φιλοσόφους εκείνους που ασχολούνται με αυτό που σήμερα αποκαλούμε οικονομική θεωρία.[28]

Η συμμόρφωση προς τους φυσικούς νόμους ως προϋπόθεση έλλογης συμπεριφοράς συνοδεύεται και από την απόρριψη της φαντασίας ως δυνάμενης να διαταράξει την κοινωνική συνοχή. Ήδη ο Bacon είχε συσχετίσει τη σαγήνη που ασκεί η φαντασία με «τη σχολή του Παράκελσου και τους οπαδούς της υποτιθέμενης Φυσικής Μαγείας» και είχε επισημάνει πως η εξημμένη από την ευγλωττία φαντασία όχι μόνο εκμηδενίζει τη λογική, αλλά και της προσδίδει βιαιότητα.[29] Αργότερα, ο Hobbes είχε συνδέσει τη φαντασία με την παράβαση του «νόμου της φύσης» και των νόμων που διέπουν την ανθρώπινη κοινότητα.[30] Κυρίως όμως είναι κατά την περίοδο πολιτικής σταθερότητας μετά την Ένδοξη Επανάσταση που η φαντασία αναφέρεται συχνά ως υπαίτια για τη διαμόρφωση φονταμενταλιστικών και επαναστατικών απόψεων. Ο Locke θεωρεί ότι ο «ενθουσιασμός» είναι μια αρρώστια της φαντασίας που πρέπει να εκλείψει ώστε ο Λόγος να γίνει ο μόνος οδηγός κάθε μας πράξης. Και ο μαθητής του Shaftesbury, κατακρίνει τη «φαντασιακή αναπαράσταση του ηθικώς ορθού και εσφαλμένου» ως αντίθετη με τη Φύση, ως συνυφασμένη με τη διεφθαρμένη θρησκεία, τη δεισιδαιμονία και την αφέλεια.[31] Ο θρησκευτικός φανατισμός και ο πολιτικός ριζοσπαστισμός θεωρούνται γενικά επικίνδυνες φαντασιώσεις και εξοβελίζονται από την κουλτούρα των ευγενών ηθών που αναπτύσσεται εκείνη την εποχή. Στην κουλτούρα αυτήν εγγράφεται και η εκλέπτυνση του γούστου μέσω νοητικών διαδικασιών, απαραίτητη, ίσως όχι για την απόλαυση του ωραίου στη Φύση που προσφέρεται άμεσα, οπωσδήποτε όμως για τη σωστή αποτίμηση των καλλιτεχνικών αναπαραστάσεών της. Χαρακτηριστικό εν προκειμένω είναι το ακόλουθο χωρίο από την *Πραγματεία για την ανθρώπινη φύση* του Hume:

«Ορισμένα είδη ομορφιάς, ιδιαιτέρως τα φυσικά, προκαλούν με την πρώτη ματιά τη συγκίνηση και την επιδοκιμασία μας και όταν δεν μπορούν να το κάνουν αυτό, τότε είναι αδύνατον οποιοσδήποτε συλλογισμός να αποκαταστήσει την επιρροή τους ή να τα προσαρμόσει καλύτερα στο γούστο

[27] Παναγιώτης Κονδύλης (1981), τόμος β΄, σ. 13.

[28] Για παράδειγμα ο Αιδεσιμότατος Thomas Robert Malthus στο *An Essay on the Principe of Population*(1805) διαπιστώνει μεν τις μεγάλες ανισότητες μεταξύ πλουσίων και φτωχών, αλλά τις βρίσκει αναγκαίες καθώς θεωρεί ότι επικυρώνονται από τους νόμους της φύσης. Καθώς η τροφή δεν επαρκεί για να θρέψει ικανοποιητικά όλο τον πληθυσμό, δεν χρειάζεται οι πλούσιοι να προσφέρουν στους φτωχούς δουλειά και ψωμί, καθώς οι τελευταίοι «από την ίδια τη φύση των πραγμάτων, δεν έχουν δικαίωμα να τους το ζητούν». Αν ο φτωχός και εξαθλιωμένος δεν συμβιβαστεί με το ότι «η φύση τον προστάζει να φύγει» και προσφύγει στη συμπόνια αυτών που έχουν με αφθονία τα προς το ζην, είναι ένοχος, επειδή δεν σεβάστηκε το νόμο της φύσης: «Ας παραδώσουμε, λοιπόν, αυτόν τον ένοχο για να του ορίσει η φύση την ποινή του. Πήγε αντίθετα στον δρόμο της λογικής, που του φανερώθηκε καθαρά. (..) Πρέπει να του απαγορευτεί η πρόσβαση στη βοήθεια της Εκκλησίας και, αν η ιδιωτική φιλανθρωπία δίνει κάποια βοήθεια, το συμφέρον της ανθρωπότητας απαιτεί η βοήθεια αυτή να μην είναι άφθονη. Πρέπει να ξέρει ότι οι νόμοι της φύσης, δηλαδή οι νόμοι του Θεού, τον έχουν καταδικάσει να ζήσει δύσκολα». Τα παραθέματα δανεισμένα από τον Michel Beaud (2008), σ.133-5.

[29] Bacon, *The Major Works,* από το *" The Advancement of Learning",* σ. 216, και παράθεμα από *"De Augemntis Scientiarum"* σε σημείωση του επιμελητή, σ. 633.

[30] Thomas Hobbes, *Λεβιάθαν*, σ. 359.

[31] Παρατίθεται στο Δ. Δρόσος (2008), σε μετάφραση του ιδίου, σ. 168-9.

και το συναίσθημά μας. Αντιθέτως πολλές άλλες κατηγορίες ομορφιάς, ιδιαιτέρως εκείνες των καλών τεχνών, απαιτούν την άσκηση της σκέψης προκειμένου να αισθανθεί κανείς το αρμόζων συναίσθημα και μια μέτρια απόλαυση μπορεί συχνά να διορθωθεί με την επιχειρηματολογία και το αναστοχασμό. Υπάρχουν βάσιμοι λόγοι να συμπεράνει κανείς ότι ή ηθική ομορφιά εντάσσεται σ' αυτή τη δεύτερη κατηγορία και απαιτεί τη συνδρομή των νοητικών μας ικανοτήτων προκειμένου να επηρεάσει καταλλήλως τον ανθρώπινο εγκέφαλο».[32]

Πρέπει ωστόσο να τονιστεί ότι από την κουλτούρα των ευγενών ηθών και του εκλεπτυσμένου γούστου αποκλείονται οι κατώτερες κοινωνικές τάξεις.[33] Από το έργο των φιλοσόφων της εποχής απουσιάζει η προσδοκία μιας ευρύτερης πολιτισμένης κοινότητας που θα περιελάμβανε και τους εργαζομένους. Αντίθετα, οι περισσότεροι διανοητές αντιμετωπίζουν συγκαταβατικά έως περιφρονητικά τον κοινό άνθρωπο. Ο Locke, π.χ. θεωρεί τους εργάτες και τους φτωχούς «απειλή για την ηθική συνοχή της κοινωνίας» και «δικαιολογεί, ως φυσική, μια ταξική διαφοροποίηση στα δικαιώματα και στη δυνατότητα έλλογης σκέψης». Γι' αυτόν ο εργάτης λόγω της δουλειάς του δεν μπορεί να υψώσει τη σκέψη του πέρα από τα στοιχειώδη που αφορούν την επιβίωσή του και να ακολουθήσει της επιταγές του φυσικού νόμου, όπως τα μέλη των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων που διαθέτουν τα μέσα για να μορφωθούν, να καλλιεργήσουν τα γράμματα και τις τέχνες και «να υψώσουν τη σκέψη τους προς τις υψηλές έννοιες του γενικού συμφέροντος, της κοινωνίας και του έθνους».[34] Μόνο οι τελευταίοι διαθέτουν «πολύ ελεύθερο χρόνο» που τους δίνει δυνατότητα «για βελτιωμένες νοητικές ικανότητες» και είναι «εθισμένοι σε αφηρημένους συλλογισμούς» ενώ ο πρώτος πρέπει να αρκείται στις «επιταγές και τις αρχές του Ευαγγελίου».[35]

Είναι απέναντι σε αυτό το ρεύμα των ιδεών που ο Blake εξεγείρεται.[36] Αν εξαίρει τη φαντασία, την οποία οι φιλόσοφοι του Διαφωτισμού υποβαθμίζουν, είναι γιατί τη συνδέει με έναν διαφορετικό τρόπο όρασης, απλό και κοινό σε όλους τους ανθρώπους. Πιστεύει, όπως γράφει ο Frye, ότι «ένας αγρότης και ένας ζωγράφος κοιτάζοντας το ίδιο τοπίο θα δουν αναμφίβολα το ίδιο τοπίο».[37] Τούτο σημαίνει πως όλα τα κοινωνικά στρώματα έχουν τις ίδιες δυνατότητες για σκέψη: **«… όλοι μας πάνω στη γη είμαστε ενωμένοι στη σκέψη, γιατί είναι αδύνατο να σκεφτούμε χωρίς εικόνες οτιδήποτε πάνω στη γη».[38]** Η δυσφορία του απέναντι στον αισθητό φυσικό κόσμο είναι ουσιαστικά μια δυσφορία απέναντι στον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος αυτός αναπαρίσταται ζωγραφικά στην εποχή του κάτω από τη βλαβερή επίδραση των Βενετσιάνων και των Φλαμανδών – έναν τρόπο που, εν ονόματι των φυσικών νόμων, υποβάλλει μια ψευδεπίγραφη ηθική ευταξία και, συνακόλουθα, νομιμοποιεί την πολιτική καταπίεση των κατώτερων στρωμάτων.

Την άποψη ότι ο Blake απορρίπτει τους διάσημους ζωγράφους της εποχής του που ακολουθούσαν την τεχνοτροπία των Βενετσιάνων

[32] Παρατίθεται στο Δ. Δρόσος (2008), σε μετάφραση του ιδίου, σ. 268. Η υπογράμμιση δική μου.

[33] Όπως υποστηρίζει ο Luc Ferry «ο στοχασμός του Hume, όχι μόνο δεν βασίζεται στον σχετικισμό, αλλά και τον οδηγεί στο να θέσει δικαιωματικά την καθολική αξία του 'καλού γούστου' (..) σε μια αισθητική αριστοκρατία». Σύμφωνα με την προοπτική που υιοθετεί ο Hume, «ο όχλος (..) διαθέτοντας μια χοντροειδή φύση, αισθητηριακά όργανα ελάχιστα εκλεπτυσμένα, έχει τα *τάδε* γούστα, και (..) η ελίτ, διαθέτοντας μια εσωτερική σύσταση πιο επεξεργασμένη, έχει αντίθετα κάποια άλλα *δείνα* γούστα». Luc Ferry (2011), σσ., 97-9.

[34] Βλ. σχετικά Πλαγγέσης (1986), σ. 151-6, απ' όπου και οι εντός εισαγωγικών φράσεις.

[35] Από το *Η λογικότητα του Χριστιανισμού,* στο Δ. Δρόσος (2008), σ. 91.

[36] Ο Wayne Glauser στο δοκίμιό του *Locke and Blake: A Conversation across the Eighteenth Century* (1998), βασιζόμενος στα βιογραφικά δεδομένα, στα κείμενα του Locke και του Blake, καθώς και σε διάφορους ερμηνευτές τους, επιχείρησε να αναδείξει όχι μόνο τις διαφορές τους σε ορισμένα ζητήματα, όπως ο γάμος, η ιδιοκτησία και το δουλεμπόριο, αλλά και κάποιες κοινές αντιλήψεις που φαίνεται να μοιράζονται. Αναγνωρίζει όμως ότι, ακόμη και σε περιπτώσεις σύγκλισης, οι απόψεις του ποιητή και χαράκτη αναδεικνύονται σαφώς ριζοσπαστικότερες από εκείνες του φιλοσόφου.

[37] Frye (1947), σ. 20.

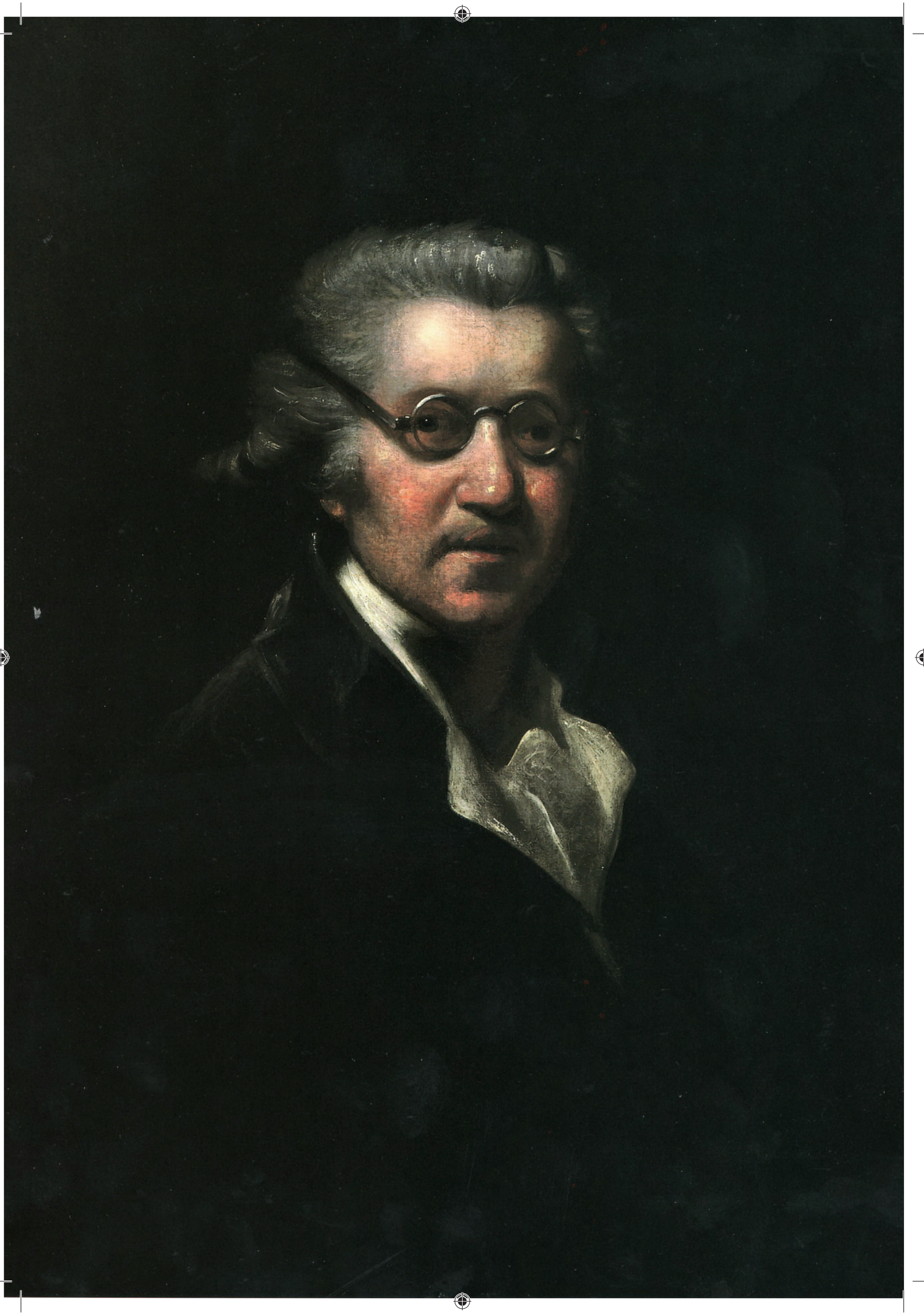
[38] *Marginalia στον Lavater,* Erd. 600.

και των Φλαμανδών για λόγους μάλλον κοσμοθεωρητικούς παρά στενά αισθητικούς μας την υποβάλλει κατά κάποιον τρόπο και ο ίδιος με τη γνωστή σημείωσή του στην VIII *Ομιλία* του Reynolds:

«Η Πραγματεία του Burke για το Υψηλό και το Ωραίο, βασίζεται στις Απόψεις του Newton και του Locke. Σε αυτή την Πραγματεία ο Reynolds βάσισε πολλούς από τους ισχυρισμούς του σε όλες του τις Ομιλίες. Διάβασα την Πραγματεία του Burke όταν ήμουν πολύ Νέος. Την ίδια εποχή διάβασα το Δοκίμιο για την Ανθρώπινη Νόηση του Locke και την Πρόοδο της Μάθησης του Bacon. Για το Καθένα από αυτά τα Βιβλία Έγραψα τις Απόψεις μου και ξανακοιτώντας τις βρίσκω πως οι Σημειώσεις μου για τον Reynolds σε τούτο το Βιβλίο, είναι ακριβώς Όμοιες. Ένιωσα την ίδια Περιφρόνηση και Απέχθεια τότε, όπως και τώρα. Χλευάζουν την Έμπνευση και το Όραμα. Η Έμπνευση και το Όραμα ήταν τότε και είναι τώρα και ελπίζω για ότι θα Παραμείνουν για πάντα, το Στοιχείο μου, ο τόπος Αιώνιας Κατοικίας μου. Πως μπορεί λοιπόν να ακούσω να τις Περιφρονούν, χωρίς να αντιγυρίσω Καταφρόνια για Καταφρόνια».[39]

Ξεκινώντας από το παραπάνω χωρίο, και πριν επιχειρήσω να εξετάσω τη στάση του Blake απέναντι στους φιλοσόφους του Διαφωτισμού, θα προσπαθήσω να ερμηνεύσω την εχθρότητα με την οποία αντιμετωπίζει τον μεγάλο θεωρητικό του νεοκλασικισμού, διευθυντή της Βασιλικής Ακαδημίας, καλλιτέχνη και «δάσκαλό» του, Sir Joshua Reynolds.

[39] Erd. 660-61. Βλ. και Wark (1971), σ. 316.



2. Τα σχόλια του Blake στις Ομιλίες του Reynolds

«Όλα αυτά είναι Λάθος και Αντιφατικά».

Σχόλιο του Blake στις *Ομιλίες* του Reynolds. Wark 292.

Οι δεκαπέντε *Ομιλίες για την τέχνη* του Reynolds εκφωνήθηκαν στη Βασιλική Ακαδημία από το έτος ίδρυσής της 1769 έως την αποχώρηση του συντάκτη τους το 1790 κατά τις τελετές απονομής βραβείων – αρχικά κατ' έτος, έπειτα ανά διετία – και απευθύνονταν στα μέλη και τους σπουδαστές του ιδρύματος. Την εκφώνησή τους ακολουθούσε και η κυκλοφορία τους σε έντυπη μορφή και το 1778 εκδόθηκαν μαζί οι πρώτες επτά. Η πρώτη συνολική έκδοσή τους πραγματοποιήθηκε μετά τον θάνατο του Reynolds το 1797 από τον Edmond Malone, με τον οποίο ωστόσο είχε προλάβει να συνεργαστεί ο συγγραφέας. Οι *Ομιλίες* έτυχαν θερμής υποδοχής στην εποχή τους, αρκετές μάλιστα κυκλοφόρησαν τότε και μεταφρασμένες στα γαλλικά, τα ιταλικά και τα γερμανικά. Ακόμη και σήμερα παραμένουν ένα από τα πιο πολυδημοσιευμένα και πολυσυζητημένα έργα κλασικής θεωρίας της τέχνης.

Δεν αποκλείεται ο Blake να είχε παρακολουθήσει μία ή δύο ομιλίες στην Ακαδημία. Το βέβαιο είναι ότι κατείχε τη δεύτερη τρίτομη έκδοσή τους από τον Malone του 1798 και ότι στα περιθώρια του πρώτου τόμου, που περιλάμβανε τις οκτώ πρώτες, σημείωσε τα σχόλιά του στα γραφόμενα του Reynolds. Τα σχόλια αυτά – άλλοτε μονολεκτικά, άλλοτε μια φράση και σπανιότερα μία ή δύο παράγραφοι – είναι εν γένει κακεντρεχή και μαρτυρούν την αντιπάθεια που εξακολουθούσε να τρέφει ο Blake για τον παλαιό και νεκρό πλέον δάσκαλό του. Ανεξάρτητα πάντως από άλλα αίτια στα οποία θα μπορούσε να αποδοθεί αυτή η αντιπάθεια, όπως θα προσπαθήσω να δείξω τα κριτικά σχόλια του Blake στις *Ομιλίες* είναι συχνά εύστοχα και οπωσδήποτε, παρά τη συντομία τους, αναδεικνύουν τις κρίσιμες διαφορές που τον χώριζαν από τις απόψεις του Reynolds, όχι μόνο τις καλλιτεχνικές, αλλά και τις κοινωνικοπολιτικές.[40]

Ήδη στη λευκή σελίδα που ακολουθεί τη σελίδα τίτλου της έκδοσης ο Blake εκδηλώνει απροκάλυπτα την εχθρότητά του απέναντι στον συγγραφέα των *Ομιλιών* γράφοντας: **«Έχοντας ξοδέψει το σθένος της νιότης και της ιδιοφυίας μου καταπιεσμένος από τον Sir Joshua Reynolds και τη συμμορία του πανούργων μισθωμένων απατεώνων, χωρίς δουλειά και όσο ήταν δυνατόν χωρίς ψωμί, ο αναγνώστης πρέπει να περιμένει ότι δεν θα διαβάσει σε όλες μου τις παρατηρήσεις πάνω σε τούτα τα βιβλία παρά μόνο αγανάκτηση και μνησικακία. Ενώ ο Sir Joshua κολυμπούσε στα πλούτη, ο Barry ήταν φτωχός και χωρίς δουλειά άλλη από εκείνη που του επέβαλε η δική του ενεργητικότητα, ο Mortimer αποκαλούνταν τρελός και μόνο η προσωπογραφία εκθειαζόταν και αμειβόταν από τους πλούσιους και τους μεγάλους. Ο Reynolds και ο Gainsborough κηλίδωναν και μουτζούρωναν αντιπαλεύοντας και**

[40] Τα marginalia του Blake στις *Ομιλίες* περιλαμβάνονται στις εκδόσεις των έργων του τόσο από τον Keynes (σ. 445-479) όσο και από τον Erdman (σ. 635-662). Περιλαμβάνονται όμως και ως Παράρτημα Ι στο Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art,* edited by R. Wark, 1971, στο οποίο θα παραπέμπω ως [Wark] τόσο για τα σχόλια όσο και για τις *Ομιλίες*.

93.
Sir Joshua Reynolds
Αυτοπροσωπογραφία.
1788

μοιράζονταν τον αγγλικό κόσμο μεταξύ τους. Ο Fuseli, αγανακτισμένος, σχεδόν κρυβόταν. Είμαι κι εγώ κρυμμένος.[41]

Με βάση το παραπάνω σχόλιο θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι αποκλειστικό κίνητρο της αντιπαλότητας του Blake προς τον Reynolds ήταν ο φθόνος. Ωστόσο, λίγο παρακάτω, στο περιθώριο του προλογικού σημειώματος του Malone, εκεί όπου ο νεκρός συγγραφέας μακαρίζεται επειδή γλίτωσε «από την παρούσα στασιαστική εποχή», ο Blake διατυπώνει μια κρίση στην οποία αξίζει να σταθούμε: **«Όλο αυτό το βιβλίο έχει γραφτεί για να υπηρετήσει πολιτικές σκοπιμότητες».**[42] Είναι προφανές ότι εδώ ο φτωχός χαράκτης αντιμετωπίζει τον επιτυχημένο ζωγράφο όχι απλώς ως εκπρόσωπο της κατεστημένης τάξης, αλλά και ως πολιτικό υπερασπιστή της. Και η στάση του αυτή είναι απόλυτα δικαιολογημένη, αφού ο συγγραφέας των *Ομιλιών* είχε προσπαθήσει να νομιμοποιήσει μέσω της παράδοσης την υφιστάμενη κοινωνικοπολιτική και πολιτισμική τάξη πραγμάτων γράφοντας: *«Τις γενικά παραδεδεγμένες γνώμες που κυκλοφορούν στον κόσμο, αληθείς ή ψευδείς, τις υιοθετούμε με φυσικότητα και τις κάνουμε δικές μας. Μπορούμε να τις θεωρήσουμε σαν μια μορφή κληρονομιάς που περιήλθε στα χέρια μας και την οποία νεμόμαστε ισόβια και κληροδοτούμε στους απογόνους μας στην ίδια κατάσταση στην οποία την παραλάβαμε. Γιατί κανένας δεν έχει το δικαίωμα να τη μειώσει ή να τη βελτιώσει. Έχουμε συνηθίσει να δεχόμαστε το μεγαλύτερο μέρος των απόψεων αυτών, όπως δεχόμαστε τα νομίσματα που κυκλοφορούν, χωρίς να τα ζυγίζουμε ή να τα εξετάζουμε».*[43]

Γενικότερα άλλωστε, όπως έχουν καταδείξει οι αναλύσεις των Barrell, Bolls και Δουζίνα, οι *Ομιλίες για την τέχνη* διαπνέονται από μια άκρως συντηρητική κοινωνικοπολιτική ιδεολογία. Εύγλωττο εν προκειμένω είναι το ακόλουθο απόσπασμα από την *Ομιλία IX*, στον σχολιασμό της οποίας δεν προχώρησε ο Blake:

«Ο άνθρωπος, στην κατώτερη κατάστασή του, δεν έχει άλλες απολαύσεις(ηδονές-pleasures) παρά εκείνες της αίσθησης(sense) και άλλες ανάγκες παρά εκείνες της όρεξης. Έπειτα, όταν η κοινωνία διαιρείται σε διαφορετικές τάξεις(σειρές-ranks) και μερικοί επιφορτίζονται να εργάζονται για να συντηρούν άλλους, εκείνους που η υπεροχή τους τους καθιστά ελεύθερους από εργασία, αρχίζει (η κοινωνία)να αναζητεί διανοητικές ψυχαγωγίες(intellectual entertainments)…

Όπως οι αισθήσεις, στην κατώτερη κατάσταση της φύσης, είναι αναγκαίες για να μας κατευθύνουν στη συντήρησή μας, όταν η συντήρηση αυτή έχει εξασφαλιστεί είναι επικίνδυνο να τις ακολουθούμε περαιτέρω. Για εκείνον που δεν έχει άλλον κανόνα δράσης παρά την ικανοποίηση των αισθήσεων, η αφθονία είναι πάντα επικίνδυνη. Είναι επομένως αναγκαίο για την ευτυχία του ατόμου και πολύ περισσότερο για την ασφάλεια της κοινωνίας, ο νους να υψωθεί στην ιδέα του γενικού κάλλους και στη θεώρηση της γενικής αλήθειας. Με αυτή την επιδίωξη ο νους, προχωρεί πάντα μπροστά, αναζητώντας κάτι πιο έξοχο από αυτό που βρίσκει και αποκτά την

[41] Wark 284.

[42] Wark 290.

[43] Wark 120 και, για τη μετάφραση, Δουζίνας, σ. 307

αρμόζουσα ανωτερότητα πάνω στις κοινές αισθήσεις της ζωής,(common senses of life) μαθαίνοντας να νιώθει ικανός για υψηλότερους σκοπούς και ευγενέστερες απολαύσεις.(…) Οτιδήποτε αποσπά τις σκέψεις από τις αισθησιακές ικανοποιήσεις, οτιδήποτε μας μαθαίνει να κοιτάμε για ευτυχία μέσα μας, πρέπει να προάγει σε κάποιο βαθμό την αξιοπρέπεια της φύσης μας».[44]

Είναι προφανές ότι για τον Reynolds δεν είναι όλοι οι άνθρωποι που χάρη στην «πρόοδο» της κοινωνίας απέκτησαν τον απαραίτητο χρόνο για να καλλιεργήσουν «τις ηδονές του νου». Η ελευθερία από την εργασία καθίσταται δυνατή μόνο εφόσον κάποιοι άλλοι που δεν έχουν «υπεροχή», δουλεύουν διπλά για να συντηρούν αυτούς που την έχουν. Ο σαφής αυτός ταξικός διαχωρισμός είναι απόλυτα συμβατός με την κοινωνική προέλευση των σπουδαστών προς τους οποίους απευθυνόταν η ομιλία. Όπως και το αγοραστικό κοινό της εποχής, έτσι και οι σπουδαστές της Ακαδημίας ήταν είτε ευγενείς(Gentlemen), είτε μέλη της λεγόμενης «Καλής Κοινωνίας», καθώς ήταν συνήθως άνθρωποι με εισοδήματα (συχνά γόνοι γαιοκτημόνων) που μπορούσαν να ζουν χωρίς να εργάζονται. Όπως την πολιτική ή τη φιλοσοφία, έτσι και την τέχνη μπορούν να την ασκήσουν μόνο όσοι έχουν ελεύθερο χρόνο να αφοσιωθούν στη μελέτη της. Οι σπουδαστές θα πρέπει να χρησιμοποιήσουν τη γνώση και το ταλέντο τους «προς το συμφέρον της πολιτικής αρετής(…) κηρύσσοντας πρότυπα αισθητικής αξιολόγησης σε αρμονία με τις υψηλότερες προσδοκίες της ανθρώπινης φύσης που συνάγονται από την κοινωνία γενικά».[45] Πρόθεση του Reynolds ήταν να δημιουργήσει μια «Δημοκρατία του γούστου», η οποία θα περιλάμβανε όχι μόνο αριστοκράτες ή πλούσιους γαιοκτήμονες αλλά κυρίως αστούς, συνολικά δηλαδή ανθρώπους από την καλή κοινωνία και πάνω.[46] Όχι τυχαία άλλωστε τονίζει ότι στην *«απόκτηση διανοητικής υπεροχής»* συμβάλλουν καθοριστικά *«το Εμπόριο και τα συνακόλουθα πλούτη του»*.[47]

Ο Reynolds προσπαθεί καταρχάς να αναπτύξει μια αισθητική, που να βασίζεται σε καθολικές καλλιτεχνικές αρχές, οι οποίες προκύπτουν από τη «γενική ιδέα της φύσης» όπως την κατανοεί ο ανθρώπινος Λόγος. Όπως όμως έχει πειστικά υποστηρίξει ο Barrell, από την έβδομη *Ομιλία* αρχίζει να αναγνωρίζει ότι διαμορφώνονται και από το έθιμο, από συνήθειες και προκαταλήψεις που έχουν δημιουργήσει παράδοση.[48] Σε κάθε περίπτωση πάντως τις αρχές αυτές μπορούν να τις αντιληφθούν και να τις κατανοήσουν μόνο όσοι έχουν τις κατάλληλες νοητικές ικανότητες, δηλαδή όσοι ανήκουν στα μορφωμένα, απαλλαγμένα από την εργασία, ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Όταν η ζωγραφική ασκείται σωστά, καθώς εναρμονίζεται με την ευταξία του νου και δεν την διασαλεύει, κατορθώνει αντίστοιχα να εναρμονιστεί και με τη λειτουργία του κράτους μη υπονομεύοντας και τη δική του ευταξία. Έτσι η «ασφάλεια της κοινωνίας», την οποία πρέπει να υπερασπίσει η τέχνη, σχετίζεται περισσότερο με μια περιορισμένη κοινότητα που κατοχυρώνεται από τις γνώσεις και το

[44] Wark 169-170.

[45] Δουζίνας, σ. 313.

[46] Δουζίνας, σ. 339, σημείωση. 18.

[47] Wark 169.

[48] Barrell (1986), σ.141-147. Αλλά και ο Δουζίνας (σ. 306-310) θεωρεί πως ο Reynolds χρησιμοποιεί τις παραστάσεις του κοινού εθιμικού δικαίου για να ενισχύσει την ιδέα ότι η πραγματική καλλιτεχνική διαδικασία και κρίση είναι κάτι που πρέπει να αναζητηθεί στις γνωστές γνώμες της κοινότητας, η οποία έχει την εξουσία να τις διαμορφώνει.

μορφωτικό της επίπεδο και λιγότερο με μια ευρύτερη κοινότητα που θα μπορούσε να συμπεριλαμβάνει και τις λαϊκές τάξεις.

Σύμφωνα με την Bohls, η «κάθαρση» της ζωγραφικής ώστε να απευθυνθεί στις «ανώτερες» ικανότητες, χρησιμοποιώντας τις «κατώτερες» απλώς ως βαθμίδες, σχετίζεται σαφώς με τη χρησιμότητα που αποκτά η ζωγραφική για το κράτος: «καταπνίγοντας τις 'αγροίκες' ιδιαιτερότητες της αίσθησης, ο ζωγράφος συμβάλλει κατ' αναλογίαν, στην 'τελείωση της κοινωνίας' – στη συνεχιζόμενη κυριαρχία των 'ανώτερων' πάνω στα 'κατώτερα' μέλη της».[49] Κάτω από αυτό το πρίσμα μπορεί να εξηγηθεί κοινωνικοπολιτικά και η προτροπή του Reynolds προς τους σπουδαστές της Ακαδημίας να αποφεύγουν τις «λεπτομέρειες» χάριν της απόδοσης των πιο «ωραίων μορφών» ή να τις υποτάσσουν στη γενική ιδέα του έργου.

Για τον Reynolds, ο γνήσιος ζωγράφος *«αντί να πασχίζει να διασκεδάσει τους ανθρώπους με τη λεπτομερή σαφήνεια των μιμήσεών του»*, οφείλει να *«προσπαθεί να τις βελτιώσει με το μεγαλείο των ιδεών του»*. Όπως ο ίδιος ομολογεί, η άποψη *« ότι η τελειότητα τούτης της τέχνης δεν συνίσταται στην πιστή αντιγραφή»* κάθε άλλο παρά πρωτότυπη μπορεί να θεωρηθεί. Το «μεγάλο στυλ»(great style) ήταν πάντα συνυφασμένο με την απόδοση της ιδανικής ομορφιάς, της οποίας μπορούμε να βρούμε παραδειγματικές εκφράσεις τόσο στην αρχαία, όσο και στη νεότερη τέχνη. Στην προσπάθεια αυτής της απόδοσης έγκειται η *«πνευματική αξιοπρέπεια» (intellected dignity)* του καλλιτέχνη που τον κάνει να ξεχωρίζει από τον *«μηχανικό αντιγραφέα»(mere mechanick)*.[50]

Ο Reynolds θεωρεί ότι ο καλλιτέχνης που «*έχει αποκτήσει γνώση των αναλλοίωτων συνηθειών της φύσης, η οποία του δίνει απλότητα»*, οφείλει να αποκτήσει και μια *«ευγένεια της σύλληψης που να υπερβαίνει οτιδήποτε στην απλή έκθεση ακόμα και της τέλειας μορφής»*, προκειμένου να προσδώσει στο έργο του *«την εμφάνιση της φιλοσοφικής σοφίας ή της ηρωικής αρετής»*. Ο ταλαντούχος ζωγράφος, ισχυρίζεται, *«δεν θα σπαταλήσει ούτε μια στιγμή για τα μικρότερα αντικείμενα που απλώς χρησιμεύουν στο να αιχμαλωτίζουν την αίσθηση, να διασπούν την προσοχή και να εμποδίζουν το μεγάλο σχέδιο του να μιλήσει στην καρδιά»*. Αν ο χαμηλού επιπέδου καλλιτέχνης, *«όπως ο ανθοκόμος ή ο συλλέκτης κοχυλιών*, εκθέτει *«τις λεπτομερείς διαφοροποιήσεις που ξεχωρίζουν το ένα αντικείμενο από το άλλο του ίδιου είδους»*, εκείνος, *«όπως ο φιλόσοφος θα θεωρεί τη φύση αφηρημένα και θα αναπαριστά σε καθεμιά από τις φιγούρες του , τον χαρακτήρα του είδους της»*.[51]

Στην τέταρτη *Ομιλία* η ενασχόληση με τις λεπτομέρειες χαρακτηρίζεται ως *«επικίνδυνο λάθος»*, γιατί εμποδίζει το θεατή του έργου να συλλάβει την *«ιδανική εικόνα»*, στην αναπαράσταση της οποίας έγκειται η *«επινόηση»(invention)* του ζωγράφου: *«Η γενική ιδέα συγκροτεί την αληθινή εξοχότητα. Όλα τα μικρότερα πράγματα, όσο τέλεια και να είναι με τον τρόπο τους, πρέπει να θυσιαστούν χωρίς έλεος στο μεγαλύτερο(greater)»*.[52]

[49] Bohls (1993), σ. 24.
[50] Wark 42-43.
[51] Wark 49-50.
[52] Wark 58.

Το πάθος που δείχνει ο Reynolds ενάντια στη λεπτομέρεια και τη διασπαστική επίδρασή της κρύβει για τους μελετητές στους οποίους αναφέρομαι πολιτικές προεκτάσεις. Σύμφωνα με την Bohls, αυτό που στην πραγματικότητα απέκλειε ή εξόριζε «ήταν μια μεγάλη γκάμα από συγκεκριμένες συσχετίσεις με ιδιαίτερους ανθρώπους, τόπους και πράγματα». Η ίδια συνεχίζει: «Για τον Reynolds, η λεπτομέρεια – η αναπαράσταση στη ζωγραφική της συγκεκριμένης υλικής ιδιαιτερότητας – υπήρξε μια συμβολική απειλή για την τάξη τόσο στον ατομικό νου όσο και στο πολιτικό κράτος. Η καλή ζωγραφική χρησιμοποιούσε τις αφαιρέσεις της μορφής για να προωθήσει την κοινωνική και πολιτική ιεραρχία.[53]

Η Bohls καταλήγει στο ακόλουθο συμπέρασμα: «Η αντιπάθεια για τις λεπτομέρειες που διαποτίζει τις *Ομιλίες* μπορεί να κατανοηθεί επομένως ως ριζωμένη στην ισχυρή πλατωνική αναλογία ανάμεσα στο κράτος, την ατομική νόηση και το έργο τέχνης. Η καλή μορφή στη ζωγραφική προϋποθέτει την υποταγή των αντικειμένων και των σχημάτων στην ιδέα, ή το θέμα, του έργου. Κάθε σχήμα, με τη σειρά του, αποκτά τη μορφή του από μια διαδικασία σύγκρισης και αφαίρεσης από τα πραγματικά παραδείγματα. Αν δεν υποταγούν στη μορφή, με τα σχετικά αυτά νοήματα του όρου, οι λεπτομέρειες απειλούν μεταφορικά την αρμόζουσα τάξη και στον νου και στο κράτος. Συνδέονται με 'χαμηλά', δυνάμει αρρύθμιστα στοιχεία στο καθένα: τις αισθήσεις και τις άτακτες επιθυμίες τους που χρειάζονται ρύθμιση από τη νόηση, και τις ομάδες των ανθρώπων - χειρώνακτες(mechanics) και γυναίκες – που είναι περισσότερο επιρρεπείς σε αυτές τις επιθυμίες και είναι πιθανό να προκαλέσουν πολιτική αναταραχή, αν δεν κυβερνηθούν σωστά από πολίτες, στον νου των οποίων, αντίστροφα, οι αισθήσεις είναι κάτω από τον έλεγχο της λογικής».[54]

Η σύνδεση αυτή της ζωγραφικής οργάνωσης με την πολιτική οργάνωση στις *Ομιλίες* δεν αποτελεί αποκλειστική ιδιαιτερότητα της αισθητικής θεωρίας του Reynolds. Όπως δείχνει ο Barrell, όλα τα κείμενα για την τέχνη που γράφονται στη Μεγάλη Βρετανία εκείνη την εποχή, σχετίζονται άμεσα με έναν φιλοσοφικό λόγο περί πολιτειακής οργάνωσης, χαρακτηριστικό που δεν συναντάμε σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες.[55] Παραδόξως όμως ο Barrel, παρότι ασχολείται με τις πολιτικές προεκτάσεις της θεωρίας του Blake για την τέχνη, δεν δίνει ιδιαίτερη σημασία στην εμμονή του τελευταίου για τη διαφύλαξή των λεπτομερειών, και τις αντιρρήσεις που φέρνει στον Reynolds.

Είναι γεγονός ότι ο Blake, μολονότι καταγγέλλει εξαρχής τις *Ομιλίες* ως βιβλίο που υποκρύπτει πολιτικές σκοπιμότητες, προλαμβάνοντας έτσι τους σύγχρονους σχολιαστές τους, στις σημειώσεις που ακολουθούν επικεντρώνει την κριτική του σε άλλα ζητήματα. Πρωταρχικά στο ζήτημα των λεπτομερειών. Έτσι όταν ο Reynolds γράφει ότι *«η όλη ομορφιά και μεγαλοσύνη της τέχνης»,* συνίσταται στο να υπερβαίνεις *«όλες τις ασυνήθιστες μορφές, τα τοπικά έθιμα, τις ιδιαιτερότητες και τις λεπτομέρειες*

[53] Bohls (1993), σ. 16-7. Τα ασυνήθιστα και ιδιαίτερα φυσικά αντικείμενα και ειδικά τα ανθρώπινα σώματα , προκαλούν στον Reynolds αποστροφή. Στο πρώιμο δοκίμιό του *Idler* έγραφε: *«αν …ο ζωγράφος, προσέχοντας τις αμετάβλητες και γενικές ιδέες της Φύσης, παράγει ομορφιά, πρέπει, όταν κοιτάζει τις μικρές λεπτομέρειες(μικρά επιμέρους) και τις τυχαίες διαφοροποιήσεις, να παρεκκλίνει από τον παγκόσμιο κανόνα και να μολύνει τον καμβά του με δυσμορφία..».* Η Bohls, παραθέτοντας αυτό το απόσπασμα, τονίζει ότι για τον Reynolds η δυσμορφία αποτελεί το λογικό αντίθετο της ιδέας της μορφής και τ ων ιδεών που σχετίζονται με το κάλλος και το μεγαλείο: «Αλλά η δυσμορφία είναι κάτι περισσότερο από απλή αμορφία ή από την αναρχία των τυχαίων επιμέρους που δεν κυβερνούνται από τακτοποιούσες αφαιρέσεις. Η λεπτομέρεια γίνεται μια θετική 'μόλυνση', μια τερατουργία. Βλ.Bohls, σ. 19.

[54] Bohls (1993), σ. 25.

[55] Barrell (1986), σ.40.

κάθε είδους», ο Blake αντιτείνει: **«Παραλογισμός! Η Ασυνήθιστη και Ιδιαίτερη Λεπτομέρεια είναι το Θεμέλιο του Υψηλού».**[56] Αν για τον πρώτο «το μεγαλείο των ιδεών» του καλλιτέχνη επιβάλλει την εξάλειψη των λεπτομερειών, για τον δεύτερο **«Το μεγαλείο των Ιδεών θεμελιώνεται στην Ακρίβεια των Ιδεών»** και είναι αδύνατο να υπάρξει **«Χωρίς τη Λεπτομερή Σαφήνεια της Εκτέλεσης..».**[57]

Η εμμονή του Blake με τις λεπτομέρειες και μάλιστα τις πιο μικρές, δεν περιορίζεται στα σχόλια των *Ομιλιών*. Τα «Μικρά επιμέρους» (Minute Particulars) εμφανίζονται και στην ποίηση του Blake, ιδιαίτερα στην *Ιερουσαλήμ*, και σχετίζονται με τον άνθρωπο και τις δραστηριότητές του. Μικρά επιμέρους του Θεού, της μόνης **«Γενικής και Παγκόσμιας Μορφής»** είναι οι άνθρωποι, των ανθρώπων τα παιδιά τους, της ζωής οι χαρές της και τα αγκαλιάσματα του έρωτα, ενώ **«Τέχνη και Επιστήμη δεν μπορούν να υπάρξουν παρά μέσα σε επακριβώς οργανωμένα Επιμέρους».**[58]

Σύμφωνα με τον Foster-Damon, τα μικρά επιμέρους αποτελούν την πραγματικότητα όπως τη συναντάμε γύρω μας: «δεν είναι αμελητέες παρεκκλίσεις από μια πλατωνική νόρμα, αλλά πλήρως οργανωμένες και άμεσες εκφράσεις των αιώνιων και ατομικών τους υπάρξεων».[59]

Όπως και στις *Ομιλίες για την τέχνη,* έτσι και στην *Ιερουσαλήμ* οι λεπτομέρειες φαίνεται να ενέχουν μια κοινωνική διάσταση, να υποδηλώνουν τους φτωχούς εργαζόμενους που στηρίζουν την κοινωνία προς όφελος των ολίγων. Σε αντίθεση όμως με τον Reynolds, ο Blake δεν φοβάται τις λεπτομέρειες ούτε θέλει να τις ελέγξει. Αναλαμβάνοντας την υπεράσπισή τους, ασκεί κοινωνική κριτική. Έκδηλη είναι η ανησυχία του για την εξαθλίωση των φτωχών κατοίκων του Λονδίνου. Διασχίζοντας την πόλη ο ποιητής **«είδε κάθε Μικρό Επιμέρους της Αλβιώνας να υποβαθμίζεται και να δολοφονείται, (...) και είδε κάθε μικρό επιμέρους, τα κοσμήματα της Αλβιώνας, να κείνται εξαντλημένα στα χαντάκια των δρόμων και στις παρόδους, σαν να ήταν σιχαμένα. Κάθε Παγκόσμια Μορφή είχε γίνει άγονα βουνά της Ηθικής Αρετής και κάθε Μικρό Επιμέρους είχε σταθεροποιηθεί σε κόκκους άμμου».**[60]

Η αναφορά στην Ηθική Αρετή και ο χαρακτηρισμός της ως άγονης σχετίζεται προφανώς με τις ψευδεπίγραφες προσπάθειες της φιλανθρωπίας εκείνη την εποχή να βελτιώσουν την κατάσταση των φτωχών(λεπτομερειών) με οίκους εργασίας, άσυλα και άλλες «φιλευσπλαχνίες», τις οποίες ο Blake καταγγέλλει με θυμό. Ο ποιητής απευθύνεται στον Φίλο της Τιμιότητας λέγοντας: **«Χαμογελάς με επίδειξη και επισημότητα: μιλάς για καλοσύνη και αρετή,(...)συσσωρεύεις Επιμέρους και τα δολοφονείς αναλύοντας, ώστε να μπορείς να πάρεις το σύνολο(aggregate), και αποκαλείς το σύνολο Ηθικό Νόμο: και αποκαλείς αυτήν τη φουσκωμένη και πρησμένη Μορφή [Form], ένα Μικρό Επιμέρους. Αλλά οι Γενικές Μορφές έχουν τη ζωτικότητά τους στα Επιμέρους και κάθε Επιμέρους είναι ένας Άνθρωπος, ένα Θείο Μέλος του Θείου Ιησού».**[61] [J,91:25-29]. Για τον Blake αντίθετα στην

[56] Wark 44.

[57] Wark 296. Κι όταν ο πρώτος ισχυρίζεται ότι αν δούμε οποιοδήποτε αντικείμενο από κοντινή απόσταση πάντα έχει *«ατέλειες και ελαττώματά»* καθώς και *«οι πιο ωραίες μορφές, έχουν κάτι πάνω τους σαν αδυναμία, λεπτολογία ή ατέλεια»*, ο δεύτερος δηλώνει ότι η ομορφιά των αντικειμένων συνίσταται στην απόδοσή τους με **«απόλυτη ακρίβεια»**. Γι' αυτόν **«Η Λεπτολογία (απόλυτη ακρίβεια) είναι η όλη τους Ομορφιά».** Wark 44 και 298. Τις περισσότερες πάντως από τις επιθέσεις του Reynolds στις λεπτομέρειες, ο Blake τις σχολιάζει μονολεκτικά: **«Ψέμα»!**

[58] Βλ. αντίστοιχα *Ιερουσαλήμ*, Erd. 251 (.91.31), 205 (55:51), 223 (69:43) και 205 (55:63)]

[59] Foster-Damon (1988), σ. 280-281.

[60] *Ιερουσαλήμ*, 45:7-20. Erd. 194.

[61] *Ιερουσαλήμ*, 91:25-30. Erd. 251.

πραγματική φιλανθρωπία, **«όλες οι ευρείες και γενικές αρχές, ανήκουν στην καλοσύνη που προστατεύει τα μικρά επιμέρους, κάθε ένα στη δική του ταυτότητα».**[62]

Ο Blake βέβαια δεν απεικονίζει στα έργα του εξαθλιωμένους φτωχούς να σέρνονται στους λονδρέζικους δρόμους, ούτε και τα γεμίζει με πλήθος από αντικείμενα ή πρόσωπα λεπτομερώς ζωγραφισμένα. Η έμφαση που δίνει στα επιμέρους δεν σχετίζεται με το θέμα που εικονογραφείται ή με την ποσότητα της πληροφορίας, αλλά περισσότερο με το γεγονός ότι τα αντιμετωπίζει σαν κλειδί που θα μας επιτρέψει να αλλάξουμε τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα. Η σύνδεση αυτή της κοινωνικοπολιτικής οργάνωσης με την αντιληπτική λειτουργία θέτει υπό αμφισβήτηση την ερμηνεία των σημερινών μελετητών για τη σχέση τέχνης και πολιτικής εκείνη την εποχή, καθώς θεωρούν ότι η καλλιτεχνική θεωρία δανείζεται από τον πολιτικό λόγο την φρασεολογία του και τούτο ανεξάρτητα από την ίδια την καλλιτεχνική πρακτική. Όπως τονίζει ο Barrell, κατά τη διάρκεια του 18ου και του πρώιμου 19ου αιώνα, η κριτική της ζωγραφικής δεν είχε άλλη γλώσσα να χρησιμοποιήσει παρά την πολιτική γλώσσα, αλλά και δεν φιλοδοξούσε να αναπτύξει μια μη-πολιτική προσέγγιση της τέχνης.[63] Σύμφωνα με αυτή την άποψη, ο Blake όπως και ο Reynolds μεταφέρουν στην καλλιτεχνική τους θεωρία στοιχεία από τις ριζικά διαφορετικές πολιτικές τους τοποθετήσεις, με σημείο τριβής τις «λεπτομέρειες» και τις «ιδιαιτερότητες», χωρίς αυτό να σχετίζεται με το πώς ζωγραφίζουν.

Η τοποθέτηση αυτή δημιουργεί στον Barrell δικαιολογημένα απορίες για την έλλειψη αντίδρασης του Blake στις κρίσιμες μεταβολές που παρατηρούνται στις πολιτικές απόψεις του Reynolds. Κατά το χρονικό διάστημα που εκφωνούνται οι *Ομιλίες*, ο διευθυντής της Βασιλικής Ακαδημίας φέρεται να εγκαταλείπει τους καθολικούς καλλιτεχνικούς κανόνες, αλλά και τις καθολικές πολιτικές αρχές του Locke, προς όφελος του εθνικού γούστου και των πολιτικών απόψεων του Burke. Ο Barrell θεωρεί πως η αλλαγή στάσης του Reynolds απέναντι στα στολίδια και το διακοσμητικό στυλ, που, από «ανάξια», «περιττά» και «ευτελή», καταλήγουν να αποκτούν κεντρική θέση στη θεωρία του και η συμφιλίωση που επιχειρεί μεταξύ των γενικών με τα επιμέρους εθνικά έθιμα σχετίζονται με την προσπάθειά του να υπερασπίσει το μεικτό σύνταγμα του αγγλικού πολιτικού συμβιβασμού.

Πράγματι, ο Blake δεν δείχνει να ασχολείται με τις διαφοροποιήσεις που συντελούνται στις δύο τελευταίες *Ομιλίες* που σχολιάζει, την έβδομη και την όγδοη. Ο Barrell βρίσκει τη στάση αυτή ακατανόητη, επειδή ο Blake μολονότι επισημαίνει το πολιτικό περιεχόμενο των *Ομιλιών*, συνεχίζει να εμμένει με τον ίδιο απαράλλαχτο τρόπο σε παρατηρήσεις που αφορούν αποκλειστικά τη ζωγραφική ή να κατηγορεί τον Reynolds για υποκρισία.[64]

Είναι προφανές ότι ο Blake συνδέει άμεσα την εξαφάνιση ή την υποβάθμιση των λεπτομερειών με τον τρόπο που ζωγραφίζεται ένας

[62] *Ιερουσαλήμ*, 38:22. Erd. 185.
[63] Barrell,(1986), πρόλογος.
[64] Barrell (1986), σ.162.

πίνακας. Για να κατανοήσουμε τις αντιδράσεις του, θα πρέπει να στραφούμε στον Reynolds ο οποίος, όταν μιλάει αρνητικά για τις λεπτομέρειες, τις αντιπαραθέτει στη «γενική φύση» και την «εμπειρία» και να δούμε αν οι τελευταίες σχετίζονται με αυτό που ο Blake καταγγέλλει ως «γενίκευση», με τον τρόπο ζωγραφικής δηλαδή των Βενετσιάνων και των Φλαμανδών. Κατά την άποψή μου, η «γενική φύση» στον Reynolds, δεν αποτελεί «μια εκλεπτυσμένη μετάθεση της φύσης που πλησιάζει πολύ τον Πλάτωνα»,[65] αλλά μια καλλιτεχνικά διαμεσολαβημένη εμπειρία. Η φύση από την οποία οφείλει να διδαχθεί ο σπουδαστής (όχι ακολουθώντας την με υπερβολική πιστότητα), προκειμένου να φτάσει στις γενικές μορφές των πραγμάτων, σχετίζεται με τον τρόπο που η φύση έχει αναπαρασταθεί στα έργα των μεγάλων καλλιτεχνών. Άρα το «μάτι που είναι ικανό να διακρίνει τις συμπτωματικές ατέλειες»[66] είναι ένα μάτι καλλιτεχνικά εκπαιδευμένο, που βλέπει με μια καθαρά ζωγραφική όραση.

Θα επιχειρήσω να τεκμηριώσω την άποψη ότι ο πολιτικός και ο καλλιτεχνικός λόγος διαπλέκονται εκείνη την εποχή με πολύ πιο σύνθετο τρόπο και, κυρίως, ότι η μεταξύ τους σχέση είναι αμφίδρομη. Αν ο κριτικός λόγος για τη ζωγραφική εκφέρεται με όρους πολιτικής φιλοσοφίας, όπως υποστηρίζουν οι Barrell, Bohls, και Δουζίνας, δεν είναι αμελητέα και η επιρροή που ασκεί η ζωγραφική στη συγκρότηση του κοινωνικοπολιτικού και, ευρύτερα, φιλοσοφικού λόγου. Δεν είναι βέβαια όλα τα έργα τέχνης που λειτουργούν ως παραδείγματα ή μοντέλα γι' αυτή τη συγκρότηση, αλλά εκείνα που αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένους αναπαραστατικούς κώδικες κι έναν ορισμένο τρόπο θέασης της πραγματικότητας. Θα προσπαθήσω να δείξω πως οι βαθύτερες διχογνωμίες του Reynolds και του Blake συναρτώνται με την αναφορά τους σε δύο διαφορετικούς εικαστικούς κώδικες. Προς τούτο θα επανέλθουμε στις *Ομιλίες*, όχι βέβαια για να τις παρουσιάσουμε αλλά για να τις ξαναδιαβάσουμε με οδηγό τα marginalia του Blake και να σταθούμε στα επίμαχα ζητήματα όπου αναδεικνύεται η διαφορά των θέσεών τους. Το γεγονός ότι έχουμε να κάνουμε με μια μάλλον σπάνια περίπτωση, τον κριτικό σχολιασμό των θεωρητικών απόψεων ενός εικαστικού καλλιτέχνη από έναν ομότεχνό του, μας επιτρέπει, πιστεύουμε, να προσεγγίσουμε το όλο θέμα από μια εικαστική σκοπιά. Η σύγκριση ωστόσο δεν είναι εύκολη λόγω της βασικής ασυμμετρίας που υπάρχει ανάμεσα στα γραφόμενα των δύο καλλιτεχνών. Από τη μια μεριά έχουμε αρκετά εκτενείς και με συγκροτημένη επιχειρηματολογία διαλέξεις ενός επιφανούς ζωγράφου που απευθύνονται στην ακαδημαϊκή κοινότητα κι απ' την άλλη εξαιρετικά σύντομα, αυθόρμητα και ενίοτε δυσνόητα σχόλια ενός παραγνωρισμένου στην εποχή του χαράκτη και ποιητή. Τα τελευταία, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, είναι μάλλον εμπαθή. Πιστεύω ωστόσο ότι επισημαίνουν κάποιες αντιφάσεις των *Ομιλιών* και, κυρίως, την ασυνέπεια ορισμένων θέσεων του συγγραφέα τους με την εικαστική πρακτική του. Μας υποβοηθούν έτσι να διευκρινίσουμε την οπτική του Reynolds ως ζωγράφου και τους

[65] Ο Δουζίνας, ακολουθώντας εν μέρει τον Barrell, ισχυρίζεται ότι στόχος του Reynolds ήταν να προβάλει μια πλατωνικού είδους άποψη για την φύση και τις μορφές της, πέρα από κάθε συγκεκριμένη εκδήλωσή τους στη φύση. «Οι μορφές των διαφορετικών πραγμάτων διαφέρουν, η κάθε μία διαθέτει τη δική της κοινή ιδέα και κεντρική μορφή». Βλ. Δουζίνας, σ. 299-300. Αντίθετα ο Beardsley, στην *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* αποσυνδέει τον Reynolds από τον νεοπλατωνικό υπερβατισμό της Αναγέννησης. Πιστεύει ότι σ' αυτόν «η ακριβής αναπαράσταση της γενικής φύσης» σχετίζεται με την τέχνη: «ο λόγος που η 'όραση ποτέ δεν είδε' την ομορφιά, δεν σημαίνει ότι η ομορφιά είναι τόσο απόκοσμη. Είναι ότι κανένα πραγματικό άτομο δεν μπορεί να την κατέχει (με τον τρόπο που ο ζωγράφος μπορεί να μας κάνει να κατέχουμε) όλες τις σημαντικές και χαρακτηριστικές 'ομορφιές' που είναι σε θέση να έχει το είδος του». Βλ. Beardsley, σ.140-1.

[66] Wark 44-5



τρόπους με τους οποίους αυτή συνδέεται τόσο με τις φιλοσοφικές ιδέες της εποχής του και μέσω αυτών με την κοινωνική οργάνωση, προκειμένου να κατανοήσουμε απέναντι σε ποιο συνεκτικό πλέγμα αντιλήψεων αντιδρά ο Blake.

Στο πρώτο σχόλιο που κάνει ο Blake απέναντι από τον τίτλο της πρώτης *Ομιλίας* κατηγορεί τον Reynolds για υποκρισία: «**θεωρώ τις Ομιλίες του Reynolds στη Βασιλική Ακαδημία σαν τις Προσποιήσεις του Υποκριτή που χαμογελά, ιδιαίτερα όταν θέλει να εξαπατήσει. Οι έπαινοί του για τον Rafael είναι σαν το Υστερικό Χαμόγελο της Εκδίκησης. Η Προσήνεια και η Ειλικρίνειά του, η κρυμμένη παγίδα και το δηλητηριασμένο συμπόσιο. Εγκωμιάζει τον Michelangelo για Αρετές που ο Michelangelo αποστρεφόταν και Κατηγορεί τον Rafael για τις μόνες Αρετές που ο Rafael Εκτιμούσε(…)».**[67]

Αλλού πάλι ισχυρίζεται ότι το κείμενο των *Ομιλιών* αποτελεί συμπίλημα απόψεων άλλων και γι' αυτό είναι γεμάτο αντιφάσεις: **«Οι Αντιφάσεις στους Λόγους του Reynolds αποτελούν Ισχυρές Ενδείξεις ότι είναι το Έργο Πολλών Χεριών. Αλλά τούτο δεν Αποδεικνύει ότι ο Reynolds δεν τους έγραψε. Ο Άνθρωπος, Είτε Ζωγράφος, είτε**

[67] Wark 290-1.

94.
Sir Joshua Reynolds
Οι αδελφές Montgomery.
1773



95.
Sir Joshua Reynolds
Αυτοπροσωπογραφία.
1780

Φιλόσοφος, που Μαθαίνει ή Αποκτά όλα όσα γνωρίζει από Άλλους, Πρέπει να είναι γεμάτος από αντιφάσεις».[68]

Συχνά στις σημειώσεις του Blake μπορούμε να διακρίνουμε όχι τόσο μια αντίδραση στα γραφόμενα του Reynolds, όσο μια έντονη αμφισβήτηση για το κατά πόσο αυτά πράγματι εννοούνται. Για παράδειγμα αμφισβητεί έντονα ότι ο Rafael ήταν όντως ο αγαπημένος ζωγράφος του Reynolds: **«Γιατί τότε δεν ακολούθησε τον Δρόμο του Rafael»;**[69]

Το παραπάνω σχόλιο είναι κάθε άλλο παρά άστοχο. Η ζωγραφική του Reynolds δεν εμφανίζει μορφοπλαστικές συγγένειες με εκείνη των αγαπημένων του Rafael και Michelangelo, ούτε όμως και με τον αγγλικό και τον γαλλικό νεοκλασικισμό που στρέφονται σε πιο γραμμικές αποδόσεις της πραγματικότητας.[70] Αποτελεί συνέχεια της μπαρόκ ζωγραφικής που εισάγεται στην Αγγλία κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα και ειδικότερα εκείνης των Rubens και Van Dyck. Ο Blake επομένως ορθά κατηγορεί τον συγγραφέα των *Ομιλιών* ότι στην καλλιτεχνική του πρακτική ακολούθησε τον Rubens.[71] Πράγματι παρά τις όποιες στυλιστικές διαφοροποιήσεις, οι πίνακες του Reynolds σχετίζονται τόσο ως αντίληψη όσο και ως τεχνική(καθώς χρησιμοποιεί κατά κόρον τα μαλακά πλασίματα της φόρμας που επιτρέπει η χρήση του ελαιοχρώματος) με τους πίνακες των μεγάλων μαίτρ του μπαρόκ, όπως στην αυτοπροσωπογραφία που φιλοτεχνεί το 1780.

[68] Wark 288.

[69] Wark 286. Ίσως στην εκτίμησή του αυτή συνέβαλλε όχι τόσο η μικρή εμπειρία του από τη διδασκαλία του Reynolds, όσο η εμπειρία του από το γενικότερο κλίμα που επικρατούσε στην Ακαδημία. Τούτο διαφαίνεται στη στιχομυθία που είχε ως φοιτητής με τον Moser την οποία και παραθέτει στα σχόλιά του στις *Ομιλίες*: **«Κοίταζα κάποτε τα Χαρακτικά του Rafael και του Michelangelo στη Βιβλιοθήκη της Βασιλικής Ακαδημίας. Ο Moser ήρθε και μου είπε: 'Δεν πρέπει να Μελετάς αυτά τα παλιά Σκληρά, Άκαμπτα, Στεγνά, Ατέλειωτα Έργα Τέχνης – Μείνε λίγο και θα σου δείξω τι θα πρέπει να Μελετάς'. Πήγε τότε και κατέβασε έργα από τις Αίθουσες του Le Brun και του Rubens. Πόσο Οργίστηκα κρυφά! Είπα τότε τη Γνώμη μου… Είπα στον Moser, 'Αυτά τα πράγματα που εσύ αποκαλείς Τελειωμένα, δεν έχουν Ακόμα Ξεκινήσει. Πως μπορούν επομένως να είναι Τελειωμένα; Ο Άνθρωπος που δεν ξέρει την Αρχή, ποτέ δεν μπορεί να γνωρίζει το Τέλος της Τέχνης' ».** Wark 288.

[70] Όπως σημειώνει ο Michael Ayrton, στο άρθρο του για το βρετανικό σχέδιο, η «γραμμική ευαισθησία» δεν υπήρξε από τα χαρακτηριστικά των σχεδίων του Reynolds: «Λίγα πράγματα τον συστήνουν σαν σχεδιαστή αν κρίνουμε από τα ελάχιστα δείγματα που διασώθηκαν. Το 'μεγάλο στυλ' ήταν ο σκοπός του και το σχέδιο δεν ήταν το μέσο που ταίριαζε σε αυτό το σκοπό». Σύμφωνα με τον μελετητή δεν μπορούμε να κρίνουμε τον Reynolds σαν σχεδιαστή παρά μόνο σαν ελαιογράφο. Βλ. Michael Ayrton "British Drawings", σ. 33, στο W.J. Turner (1957), *Aspects of British Art*. London: Collins.

[71] **«Αν ο Reynolds Πραγματικά θαύμαζε τον Michael Angelo, δεν θα είχε ακολουθήσει τον Rubens».** Wark 289.

Στο έργο αυτό ο Reynolds απεικονίζει τον εαυτό του στη χαρακτηριστική για την εποχή πόζα των τριών τετάρτων, με τα δύο τρίτα της μορφής να βρίσκονται στο άπλετο φως και το ένα τρίτο χαμένο στη σκιά. Το έντονο φως πέφτει στο πρόσωπό του, αμβλύνοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μορφής του, αλλά και τα σημάδια του χρόνου, καθώς ο καλλιτέχνης πλησιάζει τα εξήντα του χρόνια. Με αυτό τον τρόπο,(και όχι μέσω της γραμμής και του περιγράμματος) είναι που ο Reynolds καταφέρνει να ζωγραφίσει τον εαυτό του, όπως διατείνεται ότι πρέπει να κάνει ένας καλός πορτρετίστας, «όχι ως άτομο» αλλά ως «τάξη» και να του χαρίσει αυτή τη «συγκλητική αξιοπρέπεια» που τόσο θαυμάζει στους πίνακες του Tiziano.[72] Γιατί *«κάθε πρόσωπο πρέπει να έχει την έκφραση, την οποία οι άνθρωποι της σειράς του γενικά παρουσιάζουν».*[73] Ο πρωταγωνιστικός ρόλος της φωτοσκίασης είναι εμφανής και στο γλυπτό που βρίσκεται στη δεξιά γωνία του πίνακα. Η προτομή όχι μόνο χάνεται στις σκιές του φόντου, που λειτουργεί ως σκοτεινός χώρος για να αναδειχθεί το χέρι του καλλιτέχνη, αλλά το πρόσωπό της «μουντζουρώνεται» με πρωτοφανή τρόπο (ακόμα και για έργο του μπαρόκ) από τις σκιές που παράγει η φωτεινή πηγή.[74]

Όπως προκύπτει από την προσεκτική ανάγνωση των σημειώσεων του Blake στις *Ομιλίες,* οι αντιρρήσεις του σχετίζονται με τη χρήση της φωτοσκίασης: **«Το Μάτι του Reynolds, δεν μπορεί να υποφέρει το Χαρακτηριστικό Χρώμα** (και το χαρακτηριστικό περίγραμμα) **πριν από το Φως και τη Σκιά».**[75] Ο Reynolds, ανήκει κατ' αυτόν, σε αυτούς τους ανθρώπους που **«δεν μπορούν να δουν έναν Πίνακα παρά μόνο σε μια σκοτεινή Γωνία».**[76]

Ο Blake δεν προσάπτει στον Reynolds μόνο το ότι η ζωγραφική του είναι αναντίστοιχη με τον θεωρητικό του λόγο, αλλά και το ότι οι *Ομιλίες* του μέσα από **«Ψέματα»**, **«Απατεωνιές»** και ηθελημένες αντιφάσεις,[77] πριμοδοτούν εν τέλει καλλιτεχνικές πρακτικές που σχετίζονται με τον τρόπο όρασης και ζωγραφικής των Βενετσιάνων και των Φλαμανδών. Έτσι, όταν ο Reynolds αντιμετωπίζει ως ανάρμοστη μια πιθανή ανάμειξη του «μεγάλου στυλ» με τον τρόπο ζωγραφικής των Βενετσιάνων, γράφοντας ότι *«η απλή, αυστηρή, μεγαλοπρεπής αξιοπρέπεια του Rafael, δεν μπορεί να ενωθεί με την λαμπυρίζουσα και φασαριόζικη του Paolo(Veronese) ή του Tintoret(to)»,* σημειώνει: **«Τι μπορεί να ειπωθεί καλύτερα γι' αυτό το ζήτημα; Αλλά ο Reynolds αντιφάσκει με ό,τι λέει συνέχεια. Κάνει μικρές Παραχωρήσεις, για να αποκτήσει Μεγάλα Πλεονεκτήματα».**[78]

Γενικά, ο Blake δεν εναντιώνεται πάντα στις καλλιτεχνικές αρχές που υποστηρίζει ο Reynolds. Τον κατηγορεί όμως για έλλειψη συνέπειας ως προς την πραγματική του προσήλωση σε αυτές. Οι περισσότερες αντιρρήσεις του αφορούν αυτά που πιστεύει ότι κρύβονται πίσω από τις φράσεις που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας των *Ομιλιών*, επειδή ακριβώς τον θεωρεί ανειλικρινή.

Η κριτική που ασκεί ο «μαθητής» στον «δάσκαλο» γίνεται περισ-

[72] Wark 47 και 66.

[73] Wark 60.

[74] Με ανάλογο τρόπο ο Reynolds σκιάζει και το αρχαίο γλυπτό στο γνωστό έργο του "Three ladies Adoring a Term of Hymen" (The Montgomery Sisters) του βρίσκεται στην Tate Gallery. Ο καλλιτέχνης, σε αντίθεση με τον τίτλο του έργου δεν φαίνεται να αποδίδει τη δέουσα τιμή στην αρχαία θεότητα. Το ότι την τοποθετεί στη σκιά και όχι, έστω, στο ημίφως, δίνοντας στο γλυπτό μικρό αφηγηματικό και ζωγραφικό ρόλο έχει πιθανότατα συμβολική σημασία. Όπως θα δούμε στη συνέχεια της ανάλυσής μας ο Reynolds, δίνει έμφαση στην υπεροχή της «καινούργιας μεθόδου» (η οποία, όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε, συνδέεται με τη χρήση της φωτοσκίασης) έναντι της αρχαίας μεθόδου,

[75] Wark 126 και 315.

[76] Wark 126 και 315.

[77] Wark 152 και 317.

[78] Wark 64-5 και 302.

σότερο κατανοητή όταν εστιάζεται σε ζητήματα που αφορούν την κοινή τους «γλώσσα», τη ζωγραφική. Ένα από τα ζητήματα αυτά είναι η «λεπτομέρεια».

Στο τέλος της τρίτης *Ομιλίας* ο Reynolds μιλάει ταυτόχρονα για το περίγραμμα και τη σχέση του με τη λεπτομερή περιγραφή.[79] Θεωρεί ότι ο ζωγράφος πορτρέτων ή κυρίως, νεκρών φύσεων αναγκαστικά προσηλώνεται στη λεπτομερή περιγραφή των αντικειμένων που έχει μπροστά του. Τον τρόπο αυτόν, που τον χαρακτηρίζει «στόλισμα της στιλβωμένης φύσης», συστήνει στους σπουδαστές του να τον αποφεύγουν, αλλά να μην τον περιφρονούν, γιατί, μολονότι δεν μπορεί να συσχετιστεί με τον «μεγάλο τρόπο ζωγραφικής», έχει και αυτός μια κάποια αξία. Και επεξηγεί: *«Θα έπρεπε να στενοχωρηθώ, αν αυτό που συστήνω εδώ, γίνει κατανοητό σαν επιδοκιμασία ενός απρόσεκτου ή ακαθόριστου τρόπου ζωγραφικής. Γιατί ακόμη και αν ο ζωγράφος παραβλέπει τις τυχαίες διαφοροποιήσεις της φύσης, πρέπει να εκθέσει ευδιάκριτα και με ακρίβεια τις γενικές μορφές των πραγμάτων»*. Ο Blake σχολιάζει: **«Εδώ είναι υπέρ του Καθορισμένου κι ωστόσο υπέρ του Ακαθόριστου. Διακριτή Γενική Μορφή δεν μπορεί να Υπάρξει. Το Ευδιάκριτο είναι Ιδιαίτερο, όχι Γενικό».**[80] Συνεχίζοντας, ο Reynolds λέει: *«Ένα σταθερό και καθορισμένο περίγραμμα είναι από τα χαρακτηριστικά του μεγάλου στυλ στη ζωγραφική. Και, αφήστε με να προσθέσω, ότι αυτός που κατέχει τη γνώση της ακριβούς μορφής, που κάθε μέρος της φύσης οφείλει να έχει, θα είναι αφοσιωμένος στο να εκφράσει αυτή τη γνώση, με σωστό και ακριβή τρόπο σε όλα του τα έργα».*[81] Και εδώ ο Blake παρατηρεί: **«Μια Ευγενής Φράση: Εδώ βρίσκεται μια Φράση, η οποία ανατρέπει όλο του το Βιβλίο».**[82]

Μπορούμε να κατανοήσουμε την παραπάνω κρίση του Blake αν προσέξουμε καλύτερα πώς ο Reynolds αντιμετωπίζει τη λεπτομέρεια. Αρχικά θεωρεί ότι κατώτερα καλλιτεχνικά είδη όπως τα πορτρέτα και οι νεκρές φύσεις επιτρέπουν στους καλλιτέχνες που τα ασκούν να επιδίδονται στη λεπτομερή περιγραφή των αντικειμένων ή των προσώπων που ζωγραφίζουν. Συνιστά μάλιστα στους μαθητές του να μην περιφρονούν αυτούς τους κατώτερους καλλιτέχνες, που ο τρόπος τους έχει κάποια αξία, αν και δεν σχετίζεται με τον μεγάλο τρόπο ζωγραφικής. Επισημαίνει όμως ότι ο «μεγάλος» αυτός τρόπος δεν σημαίνει επιδοκιμασία ενός απρόσεκτου και ακαθόριστου τρόπου ζωγραφικής. Ένας τέτοιος απρόσεκτος τρόπος δεν θα επέτρεπε να ζωγραφιστούν με ακρίβεια οι γενικές μορφές των πραγμάτων. Ο Reynolds εδώ δεν μιλάει για μια γραμμική σχηματοποίηση των μορφών, αλλά για μορφές που η γενικότητά τους προκύπτει από την επενέργεια του φωτός πάνω σε αυτές. Όταν αναφέρεται στις νεκρές φύσεις ως «στόλισμα στιλβωμένης επιφάνειας», εννοεί ότι ο καλλιτέχνης που τις έχει φιλοτεχνήσει έχει δώσει την ίδια περιγραφική σημασία σε κάθε αντικείμενο που απεικονίζει, εξαιτίας ενός ομοιόμορφου φωτισμού που εμποδίζει να αποδοθεί η τρίτη διάσταση. «Στιλβωμένη επιφάνεια» επομένως είναι ο αβαθής δισδιάστατος χώρος στον οποίο όλα τα

[79] Wark 52-3.

[80] Wark 52 και 299-300.

[81] Το παραπάνω απόσπασμα από τις *Ομιλίες*, ειδικότερα η φράση που αναφέρεται στο «σταθερό και καθορισμένο περίγραμμα», μνημονεύεται συχνά για να τονιστεί η προσήλωση του συγγραφέα των *Ομιλιών* στις αρχές του νεοκλασικισμού.

[82] Wark 300.

αντικείμενα έχουν ίδια φωτεινότητα και επομένως ίδια παρουσία. Για να μπορέσει να αποδοθεί η χωρική διάσταση, πρέπει όλα τα στοιχεία του πίνακα να λειτουργήσουν εντός του πλαισίου που ορίζουν οι σχέσεις φωτός και σκιάς. Η φωτοσκίαση επιβάλλει τους δικούς της νόμους πάνω στις μορφές, αναδεικνύοντας κάποιες στο φως και σβήνοντας κάποιες στη σκιά. Οι περισσότερες από τις λεπτομέρειες χάνονται μέσα στις σκιερές περιοχές, ενώνονται η μία με την άλλη ή χωνεύονται μέσα στο φόντο. Αλλά και τα αντικείμενα που αποκτούν πρωταγωνιστικό ρόλο σε βάρος των υπολοίπων υπόκεινται στην καθοριστική επήρεια του φωτός, χάνοντας τις «τυχαίες διαφοροποιήσεις». Σε ένα πρόσωπο για παράδειγμα, στοιχεία όπως ρυτίδες, ελιές, ιδιαίτερα σημάδια, μπορούν να χαθούνε είτε μέσα στη σκιά είτε κάτω από το έντονο φως. Η υπερβολή όμως σε αυτόν τον τρόπο απόδοσης της πραγματικότητας (που βασίζεται στο μισόκλεισμα των ματιών) μπορεί να οδηγήσει σε «απρόσεκτα και ακαθόριστα» αποτελέσματα. Για να μπορούν να εκτεθούν με (κάποια) ακρίβεια και να αναδειχθούν οι γενικές μορφές, απαιτείται «σταθερό και καθορισμένο περίγραμμα». Φυσικά, ο Blake, ως λάτρης του περιγράμματος, επικροτεί τη φράση αυτή, αλλά την κρίνει ασύμβατη με το όλο πνεύμα των *Ομιλιών*. Και τούτο γιατί ταυτίζει τις «γενικές μορφές των πραγμάτων» για τις οποίες μιλάει ο Reynolds με τη «γενίκευση», δηλαδή με τον γεμάτο μουντζούρες και ασάφειες τρόπο ζωγραφικής των Βενετσιάνων και των Φλαμανδών. Γι' αυτόν, το «καθορισμένο»(γραμμή-περίγραμμα) δεν μπορεί να υπάρξει ταυτόχρονα με το «ακαθόριστο»(τονικές σχέσεις και περάσματα που προκύπτουν από τη φωτοσκίαση). Θεωρεί επομένως ότι, ο Reynolds παρά τις διαβεβαιώσεις του, ψεύδεται όταν λέει στους σπουδαστές του ότι «ο μεγάλος τρόπος ζωγραφικής» δεν είναι απρόσεκτος και ακαθόριστος. Και τούτο γιατί τόσο στη ζωγραφική του, όσο και στη διδασκαλία του, έχει νοθεύσει το «μεγάλο στυλ» των Rafael και Michelangelo με τα τεχνάσματα του μπαρόκ, με τους μπερδεμένους, και ασαφείς τρόπους των Tiziano, Rubens, Rembrandt, κ.ά.

Σύμφωνα με την ερμηνεία του Blake, η περίφημη «γενική φύση» και οι «γενικές μορφές» του Reynolds σχετίζονται με την επενέργεια του φυσικού φωτός πάνω στις μορφές που μας περιβάλλουν.[83] Η προσεκτική εξέταση των επιχειρημάτων του συγγραφέα των *Ομιλιών* και των καλλιτεχνικών παραδειγμάτων που χρησιμοποιεί επιβεβαιώνει κατά τη γνώμη μας την παραπάνω ερμηνεία. Ενώ αρχικά ο Reynolds μας διαβεβαιώνει ρητά ότι η Βενετσιάνικη σχολή, όπως και η Φλαμανδική και η Ολλανδική που προέρχονται από αυτήν, δεν ανταποκρίνεται στο μεγάλο στυλ, γιατί, ενώ φαίνεται να «ασχολείται με τους υψηλούς σκοπούς της ζωγραφικής», καταπιάνεται με «κατώτερες ποιότητες»,[84] σταδιακά ανασκευάζει με διακριτικό τρόπο τα επιχειρήματά του. Μέσω διαφόρων συγκρίσεων και εξαιρέσεων καταλήγει να θεωρεί κάποιους από τους ζωγράφους των σχολών αυτών, ως τους μόνους καλλιτέχνες που είναι πράγματι άξιοι θαυμασμού.

[83] Στην τρίτη *Ομιλία* ο Reynolds υποστηρίζει ότι ο ασκημένο μάτι του μεγάλου καλλιτέχνη «όντας ικανό να διακρίνει τις συμπτωματικές ατέλειες, εκβλαστήσεις και παραμορφώσεις των πραγμάτων, φτιάχνει μια αφηρημένη ιδέα των μορφών τους τελειότερη από κάθε πρωτότυπο». Για να φτάσει ο καλλιτέχνης στην ιδέα τούτη μιας «Ιδανικής Ομορφιάς», μιας «κεντρικής μορφής» απαιτείται «επαναλαμβανόμενη εμπειρία και εκ του σύνεγγυς σύγκριση(close comparison) των αντικειμένων στη φύση», αλλά ο κοπιώδης αυτός δρόμος μπορεί να συντομευτεί με τη μελέτη των προτύπων που δημιούργησαν οι αρχαίοι γλύπτες. Όταν πλέον, ο καλλιτέχνης «έχει αποκτήσει μια σαφή και ευδιάκριτη ιδέα της ομορφιάς και της συμμετρίας, όταν έχει αναγάγει την ποικιλία της φύσης στην αφηρημένη ιδέα, το επόμενο καθήκον του θα είναι να εξοικειωθεί με τις γνήσιες έξεις της φύσης, όπως αυτές διακρίνονται από εκείνες της μόδας». [Wark 44-47]. Εδώ ο Reynolds φαίνεται να μας προϊδεάζει για έναν άλλο τρόπο αναπαράστασης της πραγματικότητας που θα συστήσει σε επόμενες *Ομιλίες* του, έναν τρόπο βασισμένο στην εκ του μακρόθεν θέαση των αντικειμένων και στην οπτική εμπειρία της φωτοσκίασης.

Ο Barrell υποστηρίζει πως η γενική φύση και οι γενικές ιδέες που παράγονται από αυτήν σχετίζονται με την ιδέα της απόστασης και πως το ενδιαφέρον του Reynolds για τη μακρινή θέα παραπέμπει στην ικανότητα του ανθρώπου με γούστο και αρετή να προτιμά τις μακρινές από τις άμεσες ικανοποιήσεις. Θεωρεί επίσης πως η σύνδεση που κάνει ο Reynolds μεταξύ εκτεταμένης όρασης και μεγάλης ζωγραφικής υποδηλώνει την καρτερία των καλλιτεχνών για τη μέλλουσα δόξα, παραβλέποντας τον ρόλο της οπτικής εμπειρίας που είναι διαμεσολαβημένη από τη ζωγραφική του μπαρόκ. Βλ. Barrell (1986), σ. 80.

[84] Wark 62-3.

Αυτό που ο Reynolds θεωρεί «κατώτερες ποιότητες» στη βενετσιάνικη τέχνη, δεν σχετίζεται με τη μίμηση λεπτομερειών της εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά με την υπερβολική χρήση της ζωγραφικής γλώσσας. Η τέχνη των Βενετσιάνων είναι ένα *«αισθησιακό στυλ»* που επιδιώκει *«να θαμπώσει μάλλον παρά να συγκινήσει»*. Ο Tintoretto και ο Veronese προσπάθησαν να κερδίσουν τον θαυμασμό επιδεικνύοντας τη μεγάλη τους δεξιοτεχνία *«στους μηχανισμούς της ζωγραφικής»*, τους οποίους *«το υψηλότερο στυλ απαιτεί από αυτούς που το ακολουθούν να συγκαλύπτουν»*.[85]

Η υποβάθμιση του βενετσιάνικου τρόπου ζωγραφικής από τον Reynolds - που όπως είναι φυσικό αντιμετωπίζεται με ευνοϊκά σχόλια από τον Blake - κάθε άλλο παρά απόλυτη είναι, καθώς εξαιρεί τον επιφανέστερο καλλιτέχνη της Βενετίας, τον Tiziano.[86]

Στην ενδέκατη *Ομιλία* του,[87] συγκρίνει τις χρωματικές επιδόσεις του Rafael με αυτές του Tiziano, για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι, στον Tiziano , το χρώμα και η απόδοση της φωτοσκίασης βρίσκονται πραγματικά *« στον υψηλότερο βαθμό»*, γιατί *«με λίγες πινελιές, ήξερε πώς να σημειώνει τη γενική ιδέα και τον χαρακτήρα οποιουδήποτε αντικειμένου επιχειρούσε να ζωγραφίσει»*. Σε αντίθεση με τον δάσκαλό του Giovanni Bellini και κάθε άλλον προγενέστερο καλλιτέχνη «που ζωγράφιζε κάθε τρίχα του μαλλιού ξεχωριστά», ο Tiziano «παρήγαγε από μόνος του, μια αληθινή αναπαράσταση», «εκφράζοντας το γενικό χρώμα, διατηρώντας τις μάζες του φωτός και της σκιάς και δίνοντας μέσω της αντίθεσης την ιδέα αυτής της στερεότητας που είναι αξεχώριστη από τα φυσικά αντικείμενα». Και συνεχίζει: *«Αυτός ο τρόπος ήταν τότε <u>νέος</u> για τον κόσμο, αλλά αυτή η <u>ακλόνητη αλήθεια</u> πάνω στην οποία είναι θεμελιωμένος, τον όρισε ως πρότυπο για όλους τους επερχόμενους ζωγράφους και εκείνοι που θα εξετάσουν αυτή την τεχνική, θα βρουν ότι έγκειται στη δύναμη της <u>γενίκευσης</u> και στη λιτότητα και απλότητα των χρησιμοποιούμενων μέσων»*.

Θεωρώ ότι το παραπάνω απόσπασμα μας βοηθάει να κατανοήσουμε όχι μόνο σε τι είδους ζωγραφική δίνει προτεραιότητα ο Reynolds, αλλά και ολόκληρη τη «λογική» του. Αντιμετωπίζει το έργο του Tiziano - ένα έργο όπου πρωταγωνιστούν οι τονικές σχέσεις του φωτός αντί του περιγράμματος το οποίο καταστρέφεται - σαν έναν καινούριο τρόπο ερμηνείας της πραγματικότητας τον οποίο ορίζει ως <u>γενίκευση.</u> Η γενίκευση όμως αυτή δεν είναι απλά ένας νέος και καλύτερος τρόπος απόδοσης της φυσικής πραγματικότητας, αλλά, σε αντίθεση με τους προηγούμενους τρόπους αναπαράστασης, είναι <u>θεμελιωμένος πάνω στην ακλόνητη αλήθεια</u> και *«έχει όλη τη δύναμη της φύσης»*.[88] Εντούτοις, ο Reynolds διατηρεί επιφυλάξεις για την χωρίς περιορισμούς χρήση της γενίκευσης. Δέχεται ότι ακόμα και αυτός ο «αληθινός», «φυσικός», «ευρύς»(large) και «γενικός» τρόπος με τον οποίο χρωματίζει ο Tiziano, οφείλει να έχει «κάποια όρια», καθώς δεν είναι όλες οι λεπτομέρειες που πρέπει να χαθούν. Αντίθετα, *«μια συνετή λεπτομέρεια, θα δώσει*

[85] Wark 63.

[86] Wark 67. Ο Reynolds θεωρεί ότι παρόλο που το στυλ του Tiziano «δεν είναι τόσο καθαρό όσο πολλών άλλων από τις σχολές της Ιταλίας», υπάρχει «ένα είδος συγκλητικής αξιοπρέπειας γι` αυτόν», που τον κάνει να ξεχωρίζει από τους μιμητές του. Η εξαίρεση αυτή, όπως είναι προφανές σχολιάζεται αρνητικά από τον Blake.

[87] Wark 194-5. Το γεγονός ότι η *Ομιλία* αυτή έμεινε ασχολίαστη από τον Blake, όπως και οι επόμενες, δεν σημαίνει ότι δεν την είχε διαβάσει όταν έγραφε τις σημειώσεις του στο πρώτο τεύχος των *Ομιλιών*.

[88] Ο Reynolds θεωρεί ότι η υπεροχή του Tiziano σχετίζεται μόνο με το χρώμα και όχι με το σχέδιο, καθόσο, δεν επανέρχεται, ως θα όφειλε, σε αυτό, προκειμένου να διορθώσει τη μορφή του μοντέλου του. Στην πραγματικότητα πρόκειται για τον ίδιο ακριβώς τρόπο ερμηνείας της πραγματικότητας, τόσο στο χρώμα όσο και στο σχέδιο. Πρόκειται μάλλον για μια αλχημεία προκειμένου να δώσει κάποια πλεονεκτήματα στον τρόπο ζωγραφικής του Rafael.

κάποιες φορές τη δύναμη της αλήθειας στο έργο», καθόσο προκαλεί το ενδιαφέρον του θεατή. Αυτό επιτυγχάνεται όταν ο καλλιτέχνης επινοεί διαφορετικές συνθετικές λύσεις *«δοκιμάζοντας διαφορετικά εφέ φωτός και σκιάς»*. Χρησιμοποιεί τότε την *«εργασία της διόρθωσης με μια φρόνιμη διευθέτηση των μερών»*, συνεχίζοντας όμως πάντα να επεξεργάζεται *«τα εφέ του όλου»*. Επομένως κάποιες λεπτομέρειες, γραμμές ή περιγραφές αντικειμένων ή μορφών πρέπει να υπάρξουν ως πληροφορία. Πρέπει όμως πάντα να αποτελούν μέρος του όλου και να το εξυπηρετούν.

Η αντίθεση του Reynolds στην αλόγιστη χρήση της «γενίκευσης» γίνεται έκδηλη όταν αναλύει τα έργα του Rembrandt – ενός καλλιτέχνη που ο Blake αποκαλεί **«Γενικευτή»**, αποδοκιμάζοντάς τον, καθώς **«Κάθε ηλίθιος μπορεί να συγκεντρώσει ένα φως στη Μέση».**[89]

Όπως λέει στην ένατη Ομιλία: «Ο τρόπος του Rembrandt είναι η απόλυτη ενότητα. Συχνά έχει μόνο μια ομάδα και δείχνει λίγο περισσότερο από μια κηλίδα φωτός στο μέσο μιας μεγάλης ποσότητας από σκιά. Αν έχει μια δεύτερη μάζα, αυτή η δεύτερη δεν σχετίζεται αναλογικά με την κύρια». Μια τόσο μεγάλη και απόλυτη έμφαση στην κεντρική μορφή εις βάρος κάθε άλλης, έστω και αμυδρά, φωτιζόμενης, δεν αντιστοιχεί με τη δική του αντίληψη περί «γενικής ιδέας». Αν η τελευταία απαιτεί τη θυσία των μικρότερων στο μεγαλύτερο, η θυσία αυτή δεν μπορεί να καταλήξει στο σβήσιμό τους στη σκιά. Γιατί, όπως είχε πει στην τέταρτη Ομιλία του, ο ζωγράφος «δεν θα σκεφτεί αρκετό το να δείξει ότι θα μπορούσαν να είναι εκεί. Θα δείξει ότι οφείλουν να είναι εκεί. Ότι η απουσία τους θα καθιστούσε τη ζωγραφιά του ακρωτηριασμένη και ατελή». Απλώς δεν θα πρέπει «οι υποδεέστερες πράξεις και τα λιγότερο σημαντικά φώτα, ούτε το καθένα ξεχωριστά, ούτε όλα μαζί, να ανταγωνιστούν σε οποιοδήποτε βαθμό το κύριο».[90]

Επομένως η περίφημη αγάπη του διευθυντή της Βασιλικής Ακαδημίας για τη γραμμή και το περίγραμμα, έγκειται απλώς στο ότι θεωρεί ότι δεν πρέπει να εξαλειφθούν τελείως, καθώς κάτι τέτοιο θα οδηγήσει σε υπερβολικό «μαλάκωμα» των σχημάτων που δημιουργούνται από το φως και τη σκιά. Ο Reynolds ενδιαφέρεται αποκλειστικά για τα έργα εκείνα που καταφέρνουν να δώσουν «την ιδέα ενός όλου». Ακόμα και η θεματολογία δεν έχει καμιά ιδιαίτερη σημασία, μπροστά στην επίτευξη της ιδέας του όλου. Είτε πρόκειται για το υψηλότερο και αγαπημένο του είδος που είναι η ιστορική ζωγραφική, είτε για το ευτελέστερο που είναι η νεκρή φύση, η επιτυχία *«εξαρτάται από τη δύναμη να επεκτείνεις(απλώνεις) την προσοχή σου απευθείας στο όλο, χωρίς το οποίο η μεγαλύτερη επιμέλεια είναι μάταιη»*. Η απόδοση της ιδέας του «όλου» μπορεί να αποτελέσει από μόνη της το θέμα του έργου: *«Δεν εννοώ απλώς ένα όλο σαν να ανήκει στη σύνθεση, αλλά ένα όλο σε σχέση με το γενικό στυλ του χρώματος, ένα όλο σχετιζόμενο με το φως και τη σκιά, ένα όλο του κάθε πράγματος, που θα μπορούσε χωριστά να γίνει το κύριο αντικείμενο ενός Ζωγράφου»*.[91]

Το καλλιτεχνικό είδος που χρησιμοποιεί ο Reynolds ως παράδειγμα

[89] Wark 316.
[90] Wark 147 και 58-9.
[91] Wark 198-9.

[92] Ο Reynolds εννοεί τα «ανατομικά», λεπτομερή και περιγραφικά χρώματα ή τα σχέδια που κάνουν οι καλλιτέχνες για επιστημονική χρήση.

[93] Wark 199-200.

[94] Ο πίνακας στον οποίο αναφέρεται ο Reynolds, είναι σήμερα χαμένος. Υπάρχει όμως σε χαρακτικό καθώς και σε ένα σχέδιο του Fragonard, στο οποίο τα φυλλώματα των δέντρων (σε αντίθεση με το χαρακτικό) εντάσσονται στο γενικό εφέ.





εφαρμογής της ιδέας του «όλου» είναι η τοπιογραφία. Ο ζωγράφος τοπίων, αν θέλει να απευθυνθεί στη φαντασία του «κοινού παρατηρητή τη ζωής και της φύσης» και όχι στην «περιέργεια» του «Φυσιοδίφη»[92] πρέπει να ξέρει *«όχι μόνο τι να περιγράψει αλλά και τι να παραλείψει»*. Ο ζωγράφος που για τον Reynolds διαθέτει στον υψηλότερο βαθμό αυτή την ικανότητα είναι ο Tiziano. Θεωρεί ότι τα τοπία του, είτε είναι αυτόνομα, είτε αποτελούν τμήμα μιας ευρύτερης σύνθεσης αποτελούν λαμπρά δείγματα του είδους. Ως παράδειγμα αναφέρει την εικόνα του St.Pietro Martire, όπου *«τα μεγάλα δέντρα που έχουν μπει εκεί, διαχωρίζονται σαφώς το ένα από το άλλο, μέσω του διαφορετικού τρόπου με τον οποίο τα κλαδιά τους αναπτύσσονται από τους κορμούς τους, όπως και διαμέσου των διαφορετικών φυλλωμάτων τους, και τα αγριόχορτα, στο πρώτο πλάνο διαφοροποιούνται με τον ίδιο τρόπο, όσο ακριβώς το απαιτεί η ποικιλία».*[93] Οι διαφοροποιήσεις όμως που κάνει στο έργο του ο Tiziano, συνεχίζει ο Reynolds, δεν σημαίνει κατά κανένα τρόπο ότι θα μπορούσαν να συσχετιστούν με τις λεπτομερείς περιγραφές των φυτών που θα θαύμαζε ένας βοτανολόγος.[94] Έτσι ο Tiziano εμφανίζεται ως υποδειγματική περίπτωση καλλιτέχνη που, ενώ καταφέρνει να αποδώσει το γενικό εφέ παραλείποντας τις άχρηστες λεπτομέρειες, διατηρεί τις απαραίτητες λεπτομέρειες που προσδιορίζουν τα είδη του φυτικού κόσμου, στον βαθμό που αυτές δεν αποσπούν τον θεατή από την ενατένιση της ιδέας του όλου.

Η ικανότητα αυτή του Tiziano να υποτάσσει τη μορφολογική ποικιλία της φύσης στη γενική ατμόσφαιρα(εφέ) που παράγουν οι τονικοχρωματικές διαβαθμίσεις, «συμπτύσσοντας» το «πολυσχιδές» σε ένα «όλο», δεν αποτελεί για τον Reynolds απλά μια ιδιοφυή καλλιτεχνική πρακτική. Δείχνει ταυτόχρονα μια υψηλή διανοητική ικανότητα και «ευπρέπεια», δείγμα της *«ανωτερότητας με την οποία ο νους κυριαρχεί πάνω στην ύλη»*. Έτσι: *«Το μεγάλο πλεονέκτημα της ιδέας τούτης, ενός όλου, είναι πως μια μεγαλύτερη ποσότητα αλήθειας μπορεί να ειπωθεί ότι περιέχεται και εκφράζεται σε λίγες γραμμές ή πινελιές, απ' ό,τι στο πιο κοπιαστικό τελείωμα των μερών, όπου*

96.
Tiziano
Ο θάνατος του Ακταίονα. (λεπτομέρεια).
1565-76

97.
Tiziano
Η Παναγία Aldobrandini. (λεπτομέρεια).
1532



αυτό δεν τηρείται».[95] Μόνο οι αδαείς προτιμούν τη σαφήνεια, τις άψογα ζωγραφισμένες λεπτομέρειες και τα χτυπητά χρώματα, από *«την αλήθεια, την απλότητα και την ενότητα της φύσης».*[96] Αντίθετα, ο θεατής που έχει την ικανότητα ή το γούστο να αντιλαμβάνεται τη ζωγραφισμένη «αλήθεια και ενότητα» της φύσης, διαθέτει μια διανοητική υπεροχή που σχετίζεται και με άλλες περιοχές της ανθρώπινης νόησης: *«Η ίδια επέκταση του νου που η εξοχότητα της ιδιοφυΐας προσδίδει στη θεωρία και στη μηχανική εφαρμογή της τέχνης, θα τον οδηγήσουν παρόμοια στη μέθοδο μελέτης και θα του εξασφαλίσουν την ανωτερότητα, έναντι εκείνων που ακολουθούν στενά έναν πιο καθορισμένο τρόπο μερικής μίμησης».*[97]

Η «αλήθεια» και η «ενότητα» της φύσης απεικονίζεται, σύμφωνα με τον Reynolds, με παραδειγματικό τρόπο στην πανοραμική άποψη του φυσικού χώρου από τον χαρακτηριστικότερο και πιο επιτυχημένο καλλιτέχνη του φλαμανδικού μπαρόκ: τον Peter Paul Rubens. Ο πίνακάς του «Το φεγγαρόφωτο», είναι το έργο τέχνης στο οποίο ο συγγραφέας των *Ομιλιών* χαρίζει τον ανεπιφύλακτο θαυμασμό του. Κι αυτό γιατί ο Rubens έκανε *«πιο διάχυτο το φως πάνω στον πίνακα»* απ' ό,τι συμβαίνει στην πραγματικότητα σε ένα νυχτερινό τοπίο, αποδίδοντας με τον καλύτερο τρόπο αυτό που έχει τη μεγαλύτερη σημασία για το μάτι και τον νου του θεατή: την *«αρμονία που προέρχεται από την ποικιλία των χρωμάτων».*[98] Η ιδιαίτερη σημασία που έχει για τον Reynolds μια αρμονική χρωματικοτονική απόδοση των διαβαθμίσεων του φυσικού φωτός γίνεται φανερή όταν συγκρίνει «Το Φεγγαρόφωτο» με το «Άνθρωπος με πανοπλία» του Rembrandt. Επικρίνει το τελευταίο για τη *«μαύρη αίσθηση του όλου»* και την *«περιορισμένη σύλληψη της φύσης»* παρά τις *«σωστές διαβαθμίσεις και διαφορές μεταξύ πανοπλίας και προσώπου».*[99]

Για τον Reynolds το έργο τέχνης είναι καλού ή κακού γούστου ανάλογα με το κατά πόσο επιδρούν σε αυτό οι «γενικές ιδέες». Η ομορφιά δεν σχετίζεται με το άμεσα αντιληπτό και μόνο μέσα από την πειθαρχία και τη σκέψη μπορούμε να αρνηθούμε το παρόν *«για ένα μεγαλύτερο καλό*

[95] Wark 201-2.

[96] Wark 199-200.

[97] Wark 203.

[98] Wark 161. Σύμφωνα με τον Reynolds: *«Αν ο Rubens είχε διατηρήσει την ίδια κλίμακα φωτός(scale of gradation of light) μεταξύ φεγγαριού και αντικειμένων, έτσι όπως αυτό συναντάται στη φύση, ο πίνακάς του θα συνίστατο από μόνο μια μικρή κηλίδα φωτός, και σε μια μικρή απόσταση από την εικόνα, τίποτα εκτός από αυτή την κηλίδα, δεν θα μπορούσε να ειδωθεί».*

[99] Wark 162.

98.
Tiziano
Η προσκύνηση της ΑγίαςΤριάδος. (λεπτομέρεια).
1551-54



99.
Peter Paolo Rubens
Το φεγγαρόφωτο.
1635-40

σε απόσταση(at a distance).[100] Ο «καλός και ενάρετος άνθρωπος» μπορεί από μόνος του να αποκτήσει την «αλήθεια» που είναι εγκαθιδρυμένη στη φύση, «ή τουλάχιστον να την απολαύσει ακόμα και από τα έργα τέχνης».[101] Είναι επομένως η ίδια η φύση, όταν τη βλέπουμε «γενικά», που εμπεριέχει τις οπτικές εκείνες ιδιότητες και αρμονίες που αρμόζουν στις υψηλότερες λειτουργίες του νου και που μας οδηγούν στην ηθική αρετή και συνακόλουθα, στην κοινωνική ευταξία. Η νεανική αυτοπροσωπογραφία του Reynolds όπου απεικονίζεται σκιάζοντας τα μάτια του, μας υποδεικνύει το ποιος είναι ο ορθός τρόπος παρατήρησης της φυσικής πραγματικότητας.[78] Όπως το υπερβολικό σκοτάδι, έτσι και το υπερβολικό φως εμποδίζουν τον θεατή να διακρίνει στη φύση τις ποιότητες εκείνες (διαβαθμίσεις) που επιτρέπουν να τη βλέπουμε σαν ένα αρμονικό «όλο».

Ο συσχετισμός της γενικής φύσης με την από απόσταση θέαση της φυσικής πραγματικότητας, ως ενός συστήματος που συγκροτείται από τις σχέσεις φωτός και σκιάς, μας επιτρέπει να δούμε τη θεωρία του Reynolds για τη σχέση της τέχνης και πολιτειακής οργάνωσης με διαφορετικό τρόπο από εκείνον των μελετητών του. Όπως επιχειρήσαμε να δείξουμε, οι πολιτικοκοινωνικές του απόψεις σχετίζονται άμεσα μ' έναν τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας διαμεσολαβημένο από τη ζωγραφική των Βενετσιάνων και των Φλαμανδών και όχι από εκείνη των μεγάλων μαιτρ της Αναγέννησης. Κι' αυτό γιατί, κατά την άποψή του, δεν είναι κάθε τρόπος φωτοσκίασης που μπορεί να λειτουργήσει καλλιτεχνικά

[100] Wark 123.
[101] Wark 134-5.



και πολιτικά ορθά. Το αναγεννησιακό κιάρο σκούρο δεν αποτελεί μια πραγματικά σωστή μέθοδο απόδοσης της πραγματικότητας. Ο Leonardo da Vinci για παράδειγμα, χρησιμοποιεί τη φωτοσκίαση με περιορισμένο τρόπο. Θεωρούσε *«ότι πρέπει να αντιθέτεις ένα φωτεινό φόντο στην σκιερή πλευρά της φιγούρας σου και ένα σκούρο φόντο στη φωτεινή πλευρά».* Για τον Reynolds ο σωστός τρόπος χειρισμού της φωτοσκίασης είναι ακριβώς ο αντίθετος, *«ενώνοντας το φως με το φως και τη σκιά με τη σκιά».*[102] Ο τρόπος αυτός παράγει *«ανώτερη λαμπρότητα και εφέ»* και, αν ο Leonardo είχε ζήσει αρκετά για να τον δει, *«θα τον θαύμαζε»* και θα είχε τροποποιήσει τον κανόνα με τον οποίο άρχιζε τις οδηγίες του. Η ένωση του φωτός με το φως και της σκιάς με τη σκιά, ισχυρίζεται ο Reynolds, αποτελεί άμεση εφαρμογή αυτού που *«είναι προφανές και αντιληπτό από τις αισθήσεις»* και *«φυσική πρόοδο των οδηγιών»* που πρέπει να δοθούν στους νέους σπουδαστές. Το γεγονός ότι οι οδηγίες αυτές καταλήγουν σε μια ζωγραφική όπου, όχι μόνο διαλύεται κάθε περίγραμμα των εικονιζομένων μορφών, αλλά και απουσιάζει ή μειώνεται δραστικά κάθε γραμμή που δηλώνει την αντίθεση της φωτεινής περιοχής με τη σκούρα(κοντράστο), δεν φαίνεται να ενοχλεί τον Reynolds. Γι` αυτόν, αντίθετα συνιστά ύψιστη καλλιτεχνική, αλλά και ταυτόχρονα νοητική και πολιτική αρετή. Η τονική συγχώνευση των μορφών και το μαλάκωμα μέσω των ανεπαίσθητων διαβαθμίσεων του φωτός και της σκιάς επιτρέπουν στους πιο έμπειρους σπουδαστές, να προχωρούν *«βαθμιαία σε έννοιες ευρείες, ελεύθερες και πλήρεις, σαν*

[102] Wark 154.

100.
Rembrandt
Άνθρωπος με πανοπλία.
1655



101.
Sir Joshua Reynolds
Αυτοπροσωπογραφία.
1747-8

κι αυτές που συνιστούν τις πιο εκλεπτυσμένες και υψηλές εξοχότητες στην Τέχνη».[103] Επομένως η φωτεινή πηγή που καθορίζει το γενικό εφέ και την ιδέα του όλου πρέπει να μη δημιουργεί έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς, αλλά ήπιες τονικές μεταβάσεις. Διαφορετικά η τάξη όχι μόνο του έργου, αλλά και του νου τού παρατηρητή θα διασαλευτεί:[104]

Η ανάλυση των *Ομιλιών* που έχουμε επιχειρήσει μέχρι τώρα επιτρέπει να κατανοήσουμε με διαφορετικό τρόπο τα χλευαστικά σχόλια του Blake για τον συγγραφέα τους, αλλά και τις ιδεολογικές διαφορές που τους χωρίζουν. Εμμένοντας στη διαφοροποίηση ή την εξειδίκευση, ο Blake αντιδρά στη χρήση τόνων εις βάρος του περιγράμματος και της γραμμής που συγκρατούν τις μικρές λεπτομέρειες από την εξαφάνισή τους στις σκοτεινές περιοχές του έργου. Οι παρεμβάσεις του έχουν τόσο ζωγραφικό όσο και πολιτικό περιεχόμενο: **«θυσίασε τα Μέρη, Τι θα γίνει**

[103] Wark 154

[104] Ο Reynolds χρησιμοποιεί διάσπαρτα στις «Ομιλίες» διάφορα παραδείγματα κακής χρήσης των τονικών διαβαθμίσεων η λανθασμένης θέσης της φωτεινής πηγής. Π.χ.: *«Έχει δοθεί ένας κανόνας από το Fresnoy, Ότι: «η κεντρική φιγούρα ενός θέματος πρέπει να εμφανιστεί στην μέση του πίνακα, κάτω από το κεντρικό φως, για*

με το Όλο»;[105] Γι' αυτόν, κάθε καλλιτέχνης που χρησιμοποιεί τόνους εις βάρος της γραμμικής απόδοσης της ανθρώπινης μορφής είναι υπεύθυνος για κατάλυση των καλλιτεχνικών και ηθικών αξιών. Τόσο ο πραγματικός όσο και ο ζωγραφισμένος άνθρωπος αξίζει την προσοχή μας: **«Η Προσοχή των Βενετσιάνων είναι το να Περιφρονήσουν και να Παραμελήσουν την Ίδια τη Μορφή και να οδηγήσουν στην καταστροφή κάθε Μορφής ή Περιγράμματος, Σκόπιμα και Εσκεμμένα».**[106]

Δεν είναι όμως κάθε τονική διαβάθμιση διαβολική ούτε ο κάθε τόνος που πρέπει να εξοβελιστεί. Ο Blake απορρίπτει αποκλειστικά τους τόνους που διαλύουν το όρια των μορφών επιτρέποντας τη διάχυσή τους στον περιβάλλοντα χώρο, την αλληλεπίδρασή τους με αυτόν και εν τέλει την αναδιαμόρφωσή τους. Κάθε τονικό πλάσιμο που υπάρχει μέσα στη μορφή και αναδεικνύει την αναγλυφικότητά της, που δεν σπάει αλλά ενισχύει το περίγραμμά της, είναι ευπρόσδεκτο. Σχέδια όπως αυτά των Rafael και Michelangelo, στα οποία ο τόνος χρησιμοποιείται για να αναδείξει την σωματικότητα των μορφών και όχι τη σχέση τους με το χώρο, είναι για τον Blake αξιοθαύμαστα. Όπως εμφατικά επιμένει στις σημειώσεις του στις *Ομιλίες*, η «γενίκευση» ως τρόπος αναπαράστασης δεν συνάδει κατά κανένα τρόπο με τη ζωγραφική του Michelangelo και του Rafael: **«Γενικές Αρχές Ξανά! Αν δεν Συμβουλευτείς τις Ιδιαιτερότητες, Δεν μπορείς ούτε να Γνωρίσεις ή να Δεις τον Michelangelo ή τον Rafael ή τον Οποιοδήποτε Άλλο».**[107]

Η εξύμνηση από τον Blake των αρετών του Rafael και του Michelangelo μικρή σχέση έχει με τον κατά τη γνώμη μας υποκριτικό θαυμασμό με τον οποίο τους περιβάλλει ο Reynolds. Όπως έχουμε δείξει, ο συγγραφέας των *Ομιλιών* εκλαμβάνει ως πραγματικά αριστουργήματα μόνο τα έργα εκείνα στα οποία δίνεται βαρύνουσα σημασία στη συνολική σύνθεση και ιδιαίτερα στην τονικοχρωματική οργάνωση του έργου, πιστεύοντας ότι ο ζωγραφικός χώρος και οι μορφές που τον κατοικούν οφείλουν να πειθαρχούν στις αρμόζουσες, σωστά ιεραρχημένες διαβαθμίσεις του φυσικού φωτός. Έτσι στην περίπτωση των Rafael και Michelangelo οι οποίοι στα έργα τους δίνουν μικρή σημασία στη μέσω των σκιών απόδοση του τρισδιάστατου χώρου, ο Reynolds έχει να αντιμετωπίσει ένα σημαντικό πρόβλημα. Βασικός σκοπός της ίδρυσης της Βασιλικής Ακαδημίας, της οποίας διορίζεται διευθυντής, ήταν να αποδείξει πως η Αγγλία μπορεί να ακολουθήσει την πιο εξελιγμένη καλλιτεχνικά Γαλλία. Η Γαλλική Ακαδημία αποτελούσε το μεγάλο πρότυπο της εποχής, όσον αφορά την καλλιτεχνική εκπαίδευση, και η αντίστοιχη νεοϊδρυμένη στη Βρετανία όφειλε να στηριχθεί στις δικές της αρχές. Ο Rafael και ο Michelangelo ήταν τα μεγάλα ινδάλματα του γαλλικού νεοκλασικισμού, καθώς, όπως ο ίδιος ο Reynolds αναφέρει, οι καλύτεροι της Γαλλικής σχολής, οι Poussin, Le Sueur και Le Brun, βασίζονταν κυρίως στη σχολή της Ρώμης.[108] Έτσι ο Reynolds προσπαθεί να συνδυάσει μορφικά στοιχεία των μεγάλων αναγεννησιακών καλλιτεχνών, όπως η έμφαση στη γραμμή και

να την διαχωρίζει από το υπόλοιπο.(…) *Το νόημα αυτού του κανόνα, εκτείνεται, ή θα έπρεπε να εκτείνεται, όχι πέρα από τούτο: Ότι η κεντρική φιγούρα θα πρέπει αμέσως να ξεχωρίζει με την πρώτη ματιά. Αλλά δεν υπάρχει ανάγκη το κεντρικό φως να πέφτει πάνω στην κεντρική φιγούρα, ή η κεντρική φιγούρα να είναι στη μέση του πίνακα. Είναι αρκετό να ξεχωρίσει από τη θέση της, ή από τη συνοδεία άλλων μορφών που την δείχνουν στον θεατή».* Wark 155-6. Ο Reynolds στη συνέχεια με αφορμή το «Γάμο της Κανά» του Veronese θα επικρίνει την γενική πρακτική των βενετσιάνων ζωγράφων να βάζουν μια μεγάλη μάζα φωτός στο κέντρο του πίνακα, την οποία περιτριγυρίζουν με σκιά. , Wark 156-8. Παρόλα αυτά, όπως εν τέλει ομολογεί ακόμα και οι Veronese και Tintoretto έχουν εξοχότητες, που ακόμα και αν παίρνουν ακραία μορφή, η μορφή αυτή *«είναι θεμελιωμένη στην αλήθεια της γενικής φύσης: λένε την αλήθεια, μολονότι όχι όλη την αλήθεια»*. Wark 131. Η υπογράμμιση δική μου.

[105] Wark 58.

[106] Wark 67.

[107] Wark 295.

[108] Wark 62.

το περίγραμμα, η καθαρότητα στο σχήμα και στο χρώμα, η σχηματοποίηση των μορφών, αλλά και η λεπτομερής απόδοση των σωμάτων, με το γενικό εφέ που παράγουν οι σχέσεις φωτός και σκιάς, αφού είναι οι τελευταίες που δημιουργούν την αίσθηση του όλου. Ενός όλου που σχετίζεται τόσο με τη δική του μέθοδο ζωγραφικής, όσο και με την ιδέα του για την πολιτειακή συγκρότηση της κοινωνίας στην οποία ζει. Όμως ένας τέτοιος συνδυασμός ήταν εξαιρετικά δύσκολο να επιτευχθεί ζωγραφικά και ο Reynolds, όπως πολύ σωστά του καταλογίζει ο Blake, χρησιμοποιεί μια σειρά τεχνασμάτων προκειμένου να συμβιβάσει τους Rafael και Michelangelo με την τέχνη του μπαρόκ. Τους εξυμνεί για μορφολογικά χαρακτηριστικά που δεν υπάρχουν στο έργο τους, ενώ ασκεί προσεκτικά κριτική στα κατ` αυτόν ελαττώματά τους. Χαρακτηριστικός είναι για παράδειγμα ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει τον Rafael. Ισχυρίζεται πως χρωστά τη μεγάλη του φήμη αποκλειστικά στις νωπογραφίες του.[109] Αντίθετα θεωρεί τα φορητά του έργα μάλλον μέτρια επειδή τα *«εξωράιζε»* προσθέτοντας επουσιώδη, «κατώτερα διακοσμητικά στοιχεία»(ενν. λεπτομέρειες). Η διαφορά αυτή οφείλεται, σύμφωνα πάντα με τον Reynolds, στο γεγονός ότι ο Rafael δεν κατάφερε ποτέ να ξεπεράσει ένα είδος «ξηρότητας»(ενν. απουσία πλασίματος) και «μικρότητας» που είχε κληρονομήσει από τον δάσκαλό του, τον Perugino. Έτσι: *«Δεν απέκτησε ποτέ εκείνη την ομορφιά του γούστου στα χρώματα, αυτό το εύρος φωτός και σκιάς, αυτή την τέχνη και τον τρόπο του να ενώνεις το φως με το φως και τη σκιά με τη σκιά, έτσι ώστε το αντικείμενο να προβάλλει από το φόντο με εκείνη την πληρότητα του εφέ, που τόσο θαυμάζεται στα έργα του Correggio. Όταν ζωγράφιζε με λάδι, το χέρι του έμοιαζε να είναι τόσο αγκυλωμένο και περιορισμένο, ώστε δεν έχανε μόνο εκείνη την ευκολία και το πνεύμα, αλλά πιστεύω ακόμα και εκείνη την ορθότητα μορφής, που είναι τόσο τέλεια και αξιοθαύμαστη στις νωπογραφίες του.* Αλλά και οι νωπογραφίες του απέχουν από το να είναι καλλιτεχνικά άρτιες. Στην ενδέκατη *Ομιλία* ο Reynolds επανέρχεται σε αυτές λέγοντας ότι, όπως και τα Προσχέδια τους(Cartoons) *«μοιάζουν να έχουν προσηλωθεί στη ρύθμιση του όλου»*. Η ρύθμιση όμως αυτή δεν σχετίζεται κατά κανένα τρόπο με την απόδοση του όλου ή του γενικού εφέ: *«Μολονότι κατείχε αυτή την τέχνη του να βλέπει και να συλλαμβάνει το όλο όσον αφορά τη μορφή, δεν έδειχνε την ίδια ικανότητα όσον αφορά το γενικό αποτέλεσμα, το οποίο παρουσιάζεται στο μάτι μέσω του χρώματος και του φωτός και της σκιάς».*[110] Φαίνεται λοιπόν ότι ο Rafael για τον Reynolds αντιπροσωπεύει τον καλλιτέχνη που μπορεί να γενικεύσει τις μορφές του σύμφωνα με τα αρχαιοελληνικά πρότυπα, αλλά όχι μέσα από το εφέ του όλου. Εύλογα επομένως ο Blake επισημαίνει ότι η κριτική που κάνει ο Reynolds στον Rafael είναι άσχετη με τις πρακτικές και τις προθέσεις του αναγεννησιακού καλλιτέχνη: **«Ο Rafael έκανε όπως του Άρεσε. Αυτός που δεν θαυμάζει την Εκτέλεση του Rafael, δεν βλέπει καν τον Rafael».**[111]

Τα παραπάνω μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε τι εννοεί ο Blake

[109] Wark 81-2.
[110] Wark 194.
[111] Wark 306.

όταν υποστηρίζει πως η **«Εκτέλεση είναι το Άρμα της Ιδιοφυίας»**[112] και πως αυτή βασίζεται στη **«Μηχανική υπεροχή»**[113] του καλλιτέχνη που έχει εκπαιδευτεί στη **«Δουλική Αντιγραφή».**[114] Πρόκειται για την αντιγραφή έργων του παρελθόντος (όπως αυτά των Rafael, Michelangelo και Durer) στα οποία οι μορφές και τα αναπαριστώμενα αντικείμενα διατηρούν τα όριά τους και δεν διαχέονται στον περιβάλλοντα χώρο: **«Η Επεξεργασία του Εφέ είναι περισσότερο μια εργασία Νωθρότητας από την Κατασκευή των Μερών, καθώς το Μέγιστο είναι περισσότερο από το Ελάχιστο. Μιλώ εδώ για τα Εφέ των Rembrandt και Rubens και Reynolds. Γιατί το Πραγματικό Εφέ είναι η Κατασκευή των Μερών και Τίποτα Άλλο από Αυτό».**[115] Τα εφέ των Φλαμανδών και των Βενετσιάνων και ο τρόπος που αποδίδουν το «όλο» μέσω της γενίκευσης που συστήνει ο Reynolds,[116] απορρίπτεται **«γιατί κανένας δεν μπορεί ποτέ να σχεδιάσει πριν μάθει τη Γλώσσα της Τέχνης, κάνοντας πολλά Τελειωμένα Αντίγραφα τόσο από τη Φύση, όσο και από την Τέχνη, (..) Η Διαφορά μεταξύ ενός κακού και ενός Καλού Καλλιτέχνη Είναι: ο Κακός Καλλιτέχνης Μοιάζει να Αντιγράφει Πάρα Πολύ. Ο Καλός Καλλιτέχνης Αντιγράφει Πράγματι Πάρα πολύ».**[117] Ο καλός καλλιτέχνης μαθαίνει μέσα από την τέχνη που ερμηνεύει δημιουργικά (μέσω της γραμμής) τη φυσική πραγματικότητα και όχι από αυτή που την μιμείται μέσω των εφέ που παράγουν οι τόνοι. Για τον Blake είναι η ίδια η τέχνη και όχι η φύση είναι που οδηγούν το νεαρό στο να βρει σταδιακά τον δικό του πρωτότυπο τρόπο έκφρασης. Η τοποθέτησή του στις *Ομιλίες* ότι ο μόνος τρόπος να μάθει κανείς **«την Γλώσσα της Τέχνης»** είναι η δουλική αντιγραφή**,** δεν αποτελεί επομένως αντίφαση και διαφέρει σαφώς από τον τρόπο που εννοεί την αντιγραφή ο Reynolds.[118]

Η αντίθεση Reynolds και Blake δεν αφορά μόνο την καλλιτεχνική πρακτική, αλλά και έναν τρόπο σκέψης. Για τον συγγραφέα των *Ομιλιών* η γενίκευση δεν δείχνει μόνο την εικαστική σύλληψη των μεγάλων καλλιτεχνών, αλλά επιδρά γενικότερα στους νόες των ανθρώπων συνεισφέροντας *«στον γενικό σκοπό και την τελειότητα της κοινωνίας»*.[119] Στη γνωστότερη και πιο φιλοσοφική ένατη *Ομιλία* ο Reynolds περιγράφει τη λειτουργία της ανθρώπινης νόησης με τον χαρακτηριστικό τρόπο που αποδίδεται το φυσικό τοπίο στους πίνακες του Tiziano και του Rubens: *«Πιθανώς δεν υπάρχει υψηλότερη απόδειξη της εξοχότητας του ανθρώπου από αυτήν – το ότι για έναν νου ορθά καλλιεργημένο(mind properly cultivated), οτιδήποτε είναι οριοθετημένο είναι μικρό(whatever is bounded is little) Ο νους συνεχώς εργάζεται για να προχωρήσει, βήμα προς βήμα, διαμέσου διαδοχικών διαβαθμίσεων εξοχότητας (successive gradations of excellence) προς την τελειότητα, η οποία βλέπεται θαμπά (dimly-με ασάφεια θολά), σε μια μεγάλη αν και όχι απελπιστική απόσταση, και την οποία πρέπει πάντα να ακολουθούμε, γιατί δεν μπορούμε ποτέ να την φτάσουμε»*.

Σύμφωνα με τον Reynolds, η τέχνη της ζωγραφικής, καθώς απευθύνεται στη φαντασία(imagination) σχετίζεται *«με μια κάπως κατώτερη*

[112] Wark 292.

[113] Wark 292.

[114] Wark 294.

[115] Wark 288-9.

[116] Στην έκτη *Ομιλία* ο Reynolds υποστηρίζει ότι: «Ο συνετός μιμητής, δεν ικανοποιείται παρατηρώντας απλώς τι διακρίνει τον διαφορετικό τρόπο ή την ιδιοφυΐα του κάθε δασκάλου. Μπαίνει στην κατασκευή της σύνθεσης, στο πως οι μάζες των φώτων είναι διατεταγμένες, στα μέσα με τα οποία το εφέ παράγεται, στο πόσο επιδέξια κάποια μέρη έχουν χαθεί στο φόντο ενώ άλλα προβάλλονται τολμηρά και στο πως όλα τούτα μεταβάλλονται αμοιβαία και εναλλάσσονται σύμφωνα με την λογική και το σχήμα του έργου. Θαυμάζει, όχι την αρμονία του χρώματος μόνο, αλλά εξετάζει με τι επιδεξιότητα το ένα χρώμα τονίζεται σε αντίθεση με τα γειτονικά του. Κοιτάζει από κοντά τις αποχρώσεις, εξετάζει από ποια χρώματα συντίθενται, μέχρι που να σχηματίσει σαφείς και ευδιάκριτες ιδέες και να μάθει να βλέπει, σε τι έγκειται η αρμονία και ο καλός χρωματισμός». Wark 101-102.

[117] Wark 294.

[118] Ο Reynolds θεωρεί ότι αντί να αντιγράφεις πιστά ένα έργο είναι καλύτερο να κάνεις γρήγορα σκίτσα του «μηχανισμού και της γενικής διευθέτησης του πίνακα» προκειμένου να ανακαλύψει «τις γενικές αρχές και τρόπο σκέψης» των μεγάλων δασκάλων. [Wark 30]. Έτσι όταν ζητάει από τους νεαρούς σπουδαστές να μελετήσουν και να αποδεχτούν «με ανεπιφύλακτη υπακοή» τους «κανόνες της τέχνης» όπως έχουν εδραιωθεί από την πρακτική των μεγάλων Δασκάλων, αλλά όχι να τους αντιγράψουν, εννοεί να μάθουν να βλέπουν τη φύση «γενικά» όπως εκείνοι. Wark 17-8.

[119] Wark 171.

ικανότητα του νου που πλησιάζει αρκετά την αισθησιακότητα. Αλλά διαμέσου την αίσθησης και της φαντασίας(fancy) πρέπει να οδηγηθεί στη λογική. Γιατί τέτοια είναι η πρόοδος της σκέψης, ότι αντιλαμβανόμαστε με την αίσθηση, συνδυάζουμε με τη φαντασία (fancy)και διακρίνουμε με τη λογική: και χωρίς να φέρουμε την τέχνη έξω από τον φυσικό και αληθινό της χαρακτήρα, όσο περισσότερο την καθαρίζουμε από καθετί που είναι χονδροειδές(gross) στην αίσθηση, τόσο περισσότερο προωθούμε τη χρήση της και την αξιοσύνη της». Τότε μόνο η τέχνη θα συνεισφέρει στην κοινωνική ευταξία, εξυψώνοντας τις σκέψεις και τις απόψεις των θεατών, και *«μέσω μιας καλλιτεχνικής διαδοχής»,* θα μπορέσει *«να διαχυθεί τόσο, ώστε τα αποτελέσματά της να εκτείνονται αδιόρατα σε δημόσια οφέλη».* Η αποδέσμευση του νου από τις ορέξεις(appetite-φυσικές ορμές), οδηγεί *«τις σκέψεις μέσω διαδοχικών σταδίων υπεροχής, έως εκείνη τη θέαση της καθολικής ορθότητας και αρμονίας, που έχοντας αρχίσει από το Γούστο, μπορεί, καθώς εξαίρεται και εκλεπτύνεται, να καταλήξει στην Αρετή(Virtue)..»*[120]

Ο Blake δεν έχει γράψει σημειώσεις στην ένατη *Ομιλία.* Στον πρόλογο όμως του Malone, όταν αυτός εξυμνεί τον Reynolds για την ικανότητά του «να γενικεύει», υποστηρίζοντας ότι «αυτή η τάση προς τις αφαιρέσεις, προς τη γενίκευση και την ταξινόμηση, είναι η μεγάλη δόξα του ανθρώπινου νου», δείχνει ξεκάθαρα την διαφορετική καλλιτεχνική, κοινωνική και φιλοσοφική του στάση: **«Το να Γενικεύεις είναι Ηλίθιο. Το να Εξειδικεύεις είναι η Μόνη Διάκριση Αξίας. Οι Γενικές Γνώσεις είναι εκείνες οι Γνώσεις που κατέχουν οι Ηλίθιοι».**[121]

[120] Wark 170-1.

[121] Wark 289.

102.
Sir Joshua Reynolds
Αυτοπροσωπογραφία. (λεπτομέρεια).
1747-8



3. Παρατηρώντας το Ωραίο με τα μάτια ενός «εκλεπτυσμένου ευγενή».

«Όλες οι Μορφές είναι Τέλειες στο Νου του Ποιητή, αλλά δεν έχουν Αφαιρεθεί ή Συντεθεί από τη Φύση, αλλά από τη Φαντασία».

Σχόλιο του Blake στις *Ομιλίες* του Reynolds. Wark 298

Η διαπίστωση ότι στις *Ομιλίες* προβάλλεται εν τέλει η ίδια η φύση ως εμπεριέχουσα εκείνες τις οπτικές ποιότητες (όταν τη βλέπουμε «γενικά») που η θέασή τους καθιστά τον πολίτη «καλό και ενάρετο» επιτρέπει μια στενότερη διασύνδεση ανάμεσα στην εικαστική θεωρία του Reynolds και την αισθητική πραγματεία του Burke από εκείνες που έχουν επιχειρηθεί. Μελετητές των Ομιλιών όπως οι J. Barrel και R. R. Wark περιορίζονται στο να επισημαίνουν ότι ο Reynolds αντλεί απλώς κάποια αποσπάσματα από τον Burke χωρίς να εντοπίζουν τις βαθύτερες συγγένειες που υπάρχουν ανάμεσα στις δύο θεωρίες.[122] Θα στραφώ επομένως στον τρόπο με τον οποίο ο Edmund Burke διερευνά τη φύση των αισθητικών ποιοτήτων και τη σχέση τους με την ηθική και την πολιτική στο έργο *του Φιλοσοφική Έρευνα σχετικά με την προέλευση των ιδεών μας για το Υψηλό και το Ωραίο* (A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful), 1757, προσπαθώντας να δείξω ότι ο ισχυρισμός του Blake περί στενής συνάφειας των δύο κειμένων είναι όντως βάσιμος.

Στην «Εισαγωγή για το γούστο» ο Burke, παρόλο που υποστηρίζει ότι τα έργα των κομψών τεχνών(elegant arts), όπως και αυτά της φαντασίας, επηρεάζουν «τη λειτουργία ή τις λειτουργίες του νου»,[123] στρέφεται αποκλειστικά στα φυσικά αντικείμενα (πχ. τοπία, δέντρα), τα έμβια όντα και τον άνθρωπο προκειμένου να διερευνήσει τις ποιότητες που ενυπάρχουν σε αυτά και το πως επενεργούν στις ανθρώπινες αισθήσεις.[124] Θα επιχειρήσουμε να τεκμηριώσουμε την άποψη ότι οι αναλύσεις των φυσικών αντικειμένων στις οποίες προχωράει ο Burke, στρεφόμενος αποκλειστικά στο επίπεδο της φυσιολογίας, είναι άμεσα επηρεασμένες από μια εικαστική οπτική (παρά το γεγονός ότι ο ίδιος δεν αναφέρεται σε έργα τέχνης) και ότι οι «ποιότητες» που περιγράφει σχετίζονται με τις ζωγραφικές εκείνες ποιότητες μέσω των οποίων καλλιτέχνες του μπαρόκ, όπως ο Rubens και ο Van Dyck, αποδίδουν την τρίτη διάσταση των φυσικών αντικειμένων στην επιφάνεια των πινάκων τους. Θα επικεντρώσουμε τη σύντομη ανάλυσή μας στο «Ωραίο» και τα κοινωνικά συναισθήματα που προκαλεί, καθώς η «ομορφιά» σχετίζεται με εκείνες τις ποιότητες των πραγμάτων που προκαλούν μέσα μας ένα «συναίσθημα αγάπης ή τρυφερότητας», συντελώντας έτσι στην κοινωνική ενότητα. Ο Burke ξεκινά την προσπάθειά του να προσδιορίσει το ωραίο υποστηρίζοντας ότι, σε αντίθεση με το υψηλό σχετίζεται πάντα με τα μικρά αντικείμενα,[125] επειδή μόνο τα ομαλά, μικρού μεγέθους λεπτοκαμωμένα αντικείμενα μπορούν να προκαλέσουν μια αντίστοιχη επίδραση στον οργανισμό κάνοντάς μας να αισθανθούμε αγάπη.[126] Τι είδους όμως

[122] Είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι τους Reynolds και Burke συνέδεε βαθιά φιλία.

[123] Enquiry, σ. 13. Το εισαγωγικό κεφάλαιο για το γούστο προστέθηκε στην δεύτερη έκδοση του κειμένου (1759).

[124] Για μια συνοπτική παρουσίαση της αισθητικής θεωρίας του Burke, βλ. Beardsley (1989), σ. 183-7

[125] Enquiry, σ. 102. Σε αντίθεση με το υψηλό όπου τα αντικείμενα είναι πάντα μεγάλα ως προς τις διαστάσεις τους, το ωραίο σχετίζεται με τα μικρά αντικείμενα, αποκλίνει πάντα, αν και ανεπαίσθητα, από την ευθεία γραμμή και χαρακτηρίζεται από απαλότητα και μαλακότητα. Enquiry,σ. 103

[126] Enquiry, σ. 135-6.

ενδελεχή και παρατεταμένη προσήλωση στο μικρό αντικείμενο χρειάζεται ο θεατής προκειμένου να του δημιουργηθεί αυτό το συναίσθημα;

Ο χαρακτηριστικός τρόπος με τον οποίον ο Burke περιγράφει την κατάλληλη μέθοδο που οφείλει να ακολουθήσει ο θεατής προκειμένου να διακρίνει την ομαλότητα (smoothness)[127] που αποτελεί το σημαντικότερο γνώρισμα του Ωραίου,[128] σχετίζεται άμεσα με την οπτική διαδικασία την οποία ακολουθούν οι ζωγράφοι προκειμένου να αποδώσουν την χωρική διάσταση των αντικειμένων που τοποθετούν απέναντί τους: «Το κεφάλι γέρνει κάπως προς τη μια πλευρά, τα βλέφαρα είναι περισσότερο κλειστά από ό,τι συνήθως και τα μάτια διαστέλλονται ήπια, με μια τάση προς το αντικείμενο, το στόμα είναι ελαφρώς ανοιχτό(…)το σώμα είναι ήρεμο, κλπ.».[129] Είναι ενδιαφέρον ότι, εκτός από ένα αίσθημα χαλάρωσης που συσχετίζει άμεσα τον παρατηρητή του Ωραίου με τον «εκλεπτυσμένο ευγενή» (fine gentleman),[130] τα μισόκλειστα βλέφαρα που του επιτρέπουν να διακρίνει την ομαλότητα και τις ήπιες μεταβάσεις που χαρακτηρίζουν τα ωραία, μικρών διαστάσεων και σε κοντινή απόσταση αντικείμενα παραπέμπει άμεσα στην τεχνική των «μισόκλειστων ματιών» που επανειλημμένα καταγγέλλει ο Blake. Η κοντινή απόσταση επιτρέπει στις αισθήσεις να αντιληφθούν την ομορφιά και ειδικότερα στην όραση να αντιληφθεί την ποικιλομορφία ενός αντικειμένου, καθώς ο Burke θεωρεί ότι είναι η αρμοδιότερη αίσθηση γι' αυτό τον σκοπό. Γιατί, υποστηρίζει, αν οι τυφλοί μπορούσαν να ξεχωρίσουν χρώματα μέσω της αφής, τότε η «αφή θα ευχαριστιόταν με τα χρώματα και τη χρωματική διαβάθμιση που ικανοποιεί και την όραση».[131] Είναι επομένως η τονικοχρωματική διαβάθμιση αντί της γραμμής, στην οποία αναφέρεται συχνά ο Burke,[132] ή της ενιαίας χρωματικής επιφάνειας και η δυνατότητα του οφθαλμού να τη διακρίνει, που μπορεί να μεταφέρει στον παρατηρητή τις ιδιότητες της απαλότητας και της ομαλότητας που χαρακτηρίζουν το Ωραίο. Αφιερώνει μάλιστα και ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στη «Βαθμιαία ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ(Gradual VARIATION) η οποία σχετίζεται με τις ήπιες μεταβάσεις καθώς τα «τέλεια ωραία σώματα δεν συντίθενται από γωνιώδη μέρη».[133]

Η περιγραφή από τον Burke, ως παραδείγματος για την ομαλότητα, του λαιμού και του στήθους, μιας όμορφης γυναίκας είναι χαρακτηριστική: «Παρατήρησε (…) την ομαλότητα, τη μαλακότητα, το εύκολο και ανεπαίσθητο φούσκωμα, την ποικιλία της επιφάνειας που δεν είναι σε κανένα της σημείο η ίδια, τον απατηλό λαβύρινθο μέσω του οποίου το ασταθές μάτι γλιστράει ζαλισμένα χωρίς να ξέρει πού να σταθεί ή πού οδηγείται. Δεν είναι αυτό απόδειξη εκείνης της αλλαγής της επιφάνειας που είναι συνεχής (change of surface continual) και μολαταύτα δύσκολα αντιληπτή σε κάθε σημείο που διαμορφώνει ένα από τα συστατικά του ωραίου;»[134] Παρόλο που ο Burke θεωρεί πως η ποικιλία των διαβαθμίσεων και η ομαλότητα της γυναικείας επιδερμίδας μπορούν να αναπαρασταθούν ζωγραφικά με τη «γραμμή της ομορφιάς» «του ιδιοφυούς κύριου Hogarth»,[135] το «πλάσιμο» της επιφάνειας που φυσικά δεν μπορεί να αποδοθεί με

[127] Μεταφράζω το smoothness ως ομαλότητα (ένα όρο που παίζει σημαντικό ρόλο όσον αφορά την ζωγραφική αναπαράσταση μιας επιφάνειας)και όχι ως λεία επιφάνεια όπως ο Γρηγορίου (σ. 251) ή απαλότητα όπως οι Χριστοδουλίδης και Κούρτοβικ στην «Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών» του M. C. Beardsley (1989), σ.186.

[128] Enquiry, σ. 103-4.

[129] Enquiry, σ. 135, μετάφραση Γρηγορίου, σ. 252

[130] Σύμφωνα με τον J. Pollock η έννοια της «ευγενούς παιδείας» (polite learning) σχετίζεται με την διακηρυγμένη πρόθεση φιλοσόφων όπως οι Locke, Shaftesbury και Addison να μεταφέρουν τη φιλοσοφία από τον χώρο των σχολών (όπου αποτελούσε θέμα έριδας των κληρικών) και να την κάνουν θέμα διαλογικής συζήτησης στους χώρους συνάθροισης της ευγενούς αριστοκρατίας. Αυτός ο αναπροσδιορισμός της ίδιας της φιλοσοφίας οδήγησε τον φιλοσοφικό στοχασμό να στραφεί στη ζωγραφική, τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική, την ποίηση, την ιστορία και την κριτική, σε αντίθεση με την επιστήμη και τη σχολαστική φιλοσοφία. Η στροφή αυτή οδηγεί στον «άνθρωπο του γούστου», μια έννοια που δεν είναι άμοιρη κοινωνικών συνδηλώσεων καθώς περιγράφει την παιδεία εκείνη που αρμόζει σε μια ορισμένη κοινωνική τάξη, δηλαδή του ευγενή Βλ. Γρηγορίου (2009), σσ. 18-21 και 250-2.

[131] Γρηγορίου (2009), σ. 258

[132] Ο Burke θεωρεί ότι τα ωραία πράγματα - ως παραδείγματα αναφέρει τις ομαλές πλαγιές των κήπων, τα ομαλά ρυάκια που υπάρχουν μέσα στο τοπίο, τα φυλλώματα που έχουν ορισμένα δέντρα και φυτά, τις γούνες των ζώων, τα πτερώματα των πουλιών, καθώς και διάφορα είδη διακοσμητικής επίπλωσης που έχουν ομαλές και γυαλισμένες επιφάνειες - δεν έχουν γωνίες και ότι επομένως η γραμμή που σχηματίζει το περίγραμμά τους είναι κυμαινόμενη και όχι απότομη. [Enquiry, σ. 102-3]. Ωστόσο, στα παραδείγματα που χρησιμοποιεί, επικεντρώνεται συχνά στην ομαλότητα που χαρακτηρίζει τις επιφάνειες(surfaces) η οποία, όπως είναι προφανές, δεν μπορεί να συσχετιστεί με τη γραμμή αλλά με τις ανεπαίσθητες τονικοχρωματικές διαβαθμίσεις που προκαλεί πάνω τους ένας ήπιος φωτισμός.

[133] Enquiry, σ. 104-5. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Burke, ενώ μιλά για γραμμή, δεν χρησιμοποιεί τον όρο περίγραμμα. Θεωρεί ότι την ομαλότητα διαταράσσουν τα «γωνιώδη μέρη», ενώ κανονικά θα έπρεπε να μιλά για αιχμηρά περιγράμματα ή οξείες γραμμές.

γραμμές, πρέπει μάλλον να συσχετιστεί με τα απαλά χρωματισμένα γυμνά γυναικεία σώματα του Rubens. Άλλωστε ο τρόπος με τον οποίο ο Burke συνδέει το χρώμα με το ωραίο στο κεφάλαιο «Το ωραίο στο ΧΡΩΜΑ» (Beauty in COLOUR) παραπέμπει σαφώς στον φλαμανδό καλλιτέχνη και στον τρόπο ζωγραφικής των επιγόνων του. Σύμφωνα με τον Burke, τα χρώματα που βρίσκουμε πάνω στα ωραία σώματα πρέπει να σχετίζονται με την ατέλειωτη ποικιλία που υπάρχει στα μέρη της φύσης. Πρέπει να είναι καθαρά και λαμπερά, όχι όμως ισχυρά, γιατί αυτά που αρμόζουν στο ωραίο «είναι τα μέσα κάθε είδους. Ανοιχτά πράσινα, απαλά μπλέ, αδύναμα άσπρα, κόκκινα σπασμένα με άσπρο, βιολετιά». Κι' αυτό γιατί, τα χρώματα, ακόμα και αν είναι ζωηρά, «είναι πάντα διαφοροποιημένα και το αντικείμενο δεν είναι ποτέ με ένα δυνατό χρώμα». Έτσι σε κάθε όμορφη όψη υπάρχει πάντα «κάποια ποικιλία στον χρωματισμό» και τα χρώματα δεν είναι ποτέ «δυνατά και εκθαμβωτικά». Αυτό συμβαίνει γιατί «αναμειγνύονται με τέτοιο τρόπο και με τέτοιες διαβαθμίσεις(gradations) που είναι αδύνατο να φιξαριστούν τα όρια».[136]

Πρόκειται εδώ για μια οπτική εμφανώς διαμεσολαβημένη από την τέχνη. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Burke, ανακεφαλαιώνοντας τις ποιότητες του ωραίου, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο ότι τα μέρη πρέπει να είναι «αναμεμειγμένα, σαν να ήταν το ένα μέσα στο άλλο» και ότι το «εκθαμβωτικό χρώμα», όταν υπάρχει, πρέπει να «ποικίλλεται μέσω των άλλων χρωμάτων». Για να καταλήξει ότι σε αυτές τις ποιότητες δεν πρέπει να υπάρχει «κάποια αξιοσημείωτη εμφάνιση δύναμης».[137]

Η άποψη ότι οι αντιλήψεις του Burke για το ωραίο στη φύση είναι ήδη διαμεσολαβημένες από εικαστικές εμπειρίες μας οδηγεί να εξετάσουμε και τη στάση του απέναντι στα έργα τέχνης. Ο Burke επικρίνει τα παλαιότερα έργα τέχνης επειδή αντί να μιμηθούν τη φύση «στο πλαίσιο των δυνατοτήτων του κάθε ανθρώπου», στηρίχθηκαν αποκλειστικά στην προηγούμενη από αυτά καλλιτεχνική παράδοση. Κριτικοί τέχνης και καλλιτέχνες, επεξηγεί, προσπαθούσαν να ανακαλύψουν τους κανόνες της τέχνης στα ίδια τα έργα τέχνης. Αυτό οδήγησε τους καλλιτέχνες να γίνουν «μιμητές ο ένας του άλλου» και τους κριτικούς να στηρίζουν τις κρίσεις τους σε λάθος βάση. Γιατί «η τέχνη δεν μπορεί να δώσει τους κανόνες που φτιάχνουν μια τέχνη»(But art can never give the rules that make an art) και αυτό επειδή δεν μπορούμε να κρίνουμε κάτι με μόνο «μέτρο» «αυτό το ίδιο».[138] Τα έργα τέχνης που βασίζονται στην παράδοση έχουν «δυνάμεις και ιδιότητες που εμποδίζουν τη νόηση» να ενωθεί με τις αισθήσεις και τη φαντασία, και ως εκ τούτου «δεν δημιουργούν αγάπη»,[139] γιατί αρκούνται στην εξωτερική επιφάνεια των πραγμάτων αντί να προσπαθούν να αποδώσουν μέσω αναλογιών την εσωτερική κατασκευή τους. Ο Burke θεωρεί όμως ότι υπάρχουν έργα που, μιμούμενα τη φύση, είναι ικανά να αποδώσουν την «άπειρη ποικιλία των φυσικών συνδυασμών», στην οποία μπορούμε «να βρούμε τις ποιότητες των πραγμάτων που είναι οι πιο απομακρυσμένες η μια από την άλλη ενωμένες στο ίδιο

[134] Enquiry, σ. 105.

[135] Ο Burke αναφέρεται στο βιβλίο *Ανάλυση του ωραίου, η οποία αποβλέπει στο να σταθεροποιήσει τις ταλαντευόμενες ιδέες του γούστου* (Analysis of Beauty, Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste) που είχε γράψει ο βρετανός ζωγράφος William Hogarth τέσσερα χρόνια νωρίτερα (1753). Στο βιβλίο αυτό ο Hogarth θεωρεί πως οι αρχές της οπτικής ομορφιάς που συναντάμε στη φύση και οι οποίες μας οδηγούν να θεωρήσουμε άλλες μορφές ωραίες και άλλες άσχημες, μπορούν να εξηγηθούν αν τις αναγάγουμε σε γραμμές διαφόρων ειδών. Ο ίδιος επινοεί και προτείνει την κυματοειδή γραμμή ως τη γραμμή εκείνη η οποία, συνδυάζοντας χαρακτηριστικά όπως η καταλληλότητα, η ποικιλία, η ομοιομορφία, η απλότητα, η συνθετότητα και η ποσότητα, αντιστοιχεί στη «γραμμή της ομορφιάς».

Η στάση του Burke απέναντι στον Hogarth δεν είναι ανεπιφύλακτα θετική, καθώς θεωρεί πως η ιδέα της παραλλαγής (variation) τον οδήγησε λανθασμένα στο να εκλάβει και τις γωνιώδεις μορφές ως ωραίες. Τέτοιες μορφές όμως «ποικίλλουν με έναν ξαφνικό και σπασμένο τρόπο» και δεν ανταποκρίνονται στο ωραίο. Κατά τον Burke «λίγα φυσικά αντικείμενα είναι εντελώς γωνιώδη» και αυτά είναι τα «πιο άσχημα» (σ.104). Η φύση φαίνεται εδώ να αντιπαρατίθεται μορφικά, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, στα συνήθως γωνιώδη (γεωμετρικά) ανθρώπινα τεχνουργήματα.

[136] Enquiry, σ. 106-7

[137] Enquiry, σ. 107.

[138] Enquiry, σ. 49 και Δημητρίου (2009), σ. 159.

[139] Enquiry, σ. 97-8.

αντικείμενο».[140] Παρόλο που δεν κατονομάζει το είδος των έργων ή τους καλλιτέχνες οι οποίοι καταφέρνουν να μιμηθούν αυτούς τους φυσικούς «συνδυασμούς», είναι προφανές ότι αναφέρεται σε πίνακες ζωγραφικής που αποδίδουν τη χωρική διάσταση των αντικειμένων μέσω των τονικοχρωματικών διαβαθμίσεων του φωτισμού. Πρόκειται ασφαλώς για τον τρόπο ζωγραφικής των Φλαμανδών του Μπαρόκ που οι εικόνες τους ήταν φυσικό την εποχή εκείνη να συναντούσαν ακόμα μεγάλες δυσκολίες πρόσληψης. Όπως γράφει ο ίδιος ο Burke, «ανάμεσα σε ένα συνηθισμένο είδος ανθρώπων», «τα καλύτερα δείγματα της ζωγραφικής» που θα μπορούσαν να έχουν επίδραση στα πάθη μας «δεν είναι πολύ κατανοητά σε αυτή τη σφαίρα».[141] Έτσι οι περισσότεροι αποδέχονται τη ζωγραφική μόνο για την ευχαρίστηση της μίμησης και επηρεάζονται από αυτήν «απλά μέσω των εικόνων που παρουσιάζει».[142] Εννοεί προφανώς τα περιγραφικά έργα τέχνης, ιδιαίτερα εκείνα της παλαιότερης αγγλικής παράδοσης που δεν αποδίδουν τη «φυσική πραγματικότητα» μέσω του φωτός και τα οποία απορρίπτει ως μη αρμόζοντα στην ανθρώπινη νόηση, εφόσον την εμποδίζουν να συσχετιστεί σωστά με τον αισθητό κόσμο που την περιβάλλει.[143] Γιατί η καλή ζωγραφική δεν πρέπει να είναι σαφής, αλλά να μετέχει της φυσικής σκοτεινότητας ή, πιο ορθά, να λαμβάνει υπόψη της τη φωτοσκίαση:[144] «...στη ζωγραφική μια συνετή σκοτεινότητα συνεισφέρει στο αποτέλεσμα της εικόνας. Γιατί οι εικόνες στη ζωγραφική είναι ακριβώς παρόμοιες με εκείνες στη φύση. Και στη φύση οι σκοτεινές, συγκεχυμένες, αβέβαιες εικόνες ασκούν μεγαλύτερη δύναμη πάνω στη φαντασία(fancy) για να διαμορφώσουν μεγαλύτερα πάθη από εκείνες οι οποίες είναι πιο καθαρές και αποφασισμένες».[145]

Ο Burke αντιδιαστέλλει τις αισθητές ποιότητες που είναι αποτέλεσμα της «άμεσης δύναμης» που έχουν τα πράγματα «όταν απλώς τα βλέπουμε» με εκείνες που μέσω των διαβαθμίσεων «συμπεριλαμβάνουν τις ποικίλες αιτίες της συμπάθειας» και μας συνδέουν με πρόσωπα και πράγματα «μέσω δευτερογενών θεωρήσεων» προκαλώντας «αγάπη ή ένα πάθος παρόμοιο με αυτήν».[146] Μέσω παθών, όπως η αγάπη και η συμπάθεια, το γούστο επιδρά στη συγκρότηση του κοινωνικού. Στον Burke αισθητική και κοινωνική θεωρία συνδέονται στενά. Ο ίδιος μάλιστα αποκαλεί «την Ομορφιά κοινωνική ποιότητα».[147] Έτσι, είναι μέσω της αρχής της συμπάθειας που η ζωγραφική και η ποίηση «μεταγγίζουν τα πάθη τους από το ένα στήθος στο άλλο». Τα περίπλοκα αυτά ανθρώπινα πάθη «διακλαδώνονται σε μια ποικιλία μορφών που αντιστοιχεί στην ποικιλία των σκοπών που υπάρχουν για να υπηρετούν τη μεγάλη αλυσίδα της κοινωνίας».[148] Η σχέση της αρχής της συμπάθειας με τις διαβαθμίσεις που παρατηρούμε στη φύση και η ιδιαίτερη σημασία των τελευταίων ως μέσου σύνδεσης αλλά και ιεράρχησης της κοινωνικής αλυσίδας είναι ιδιαίτερα εμφανής όταν ο Burke στο έργο του *Στοχασμοί για την Επανάσταση στη Γαλλία* (Reflections on the Revolution in France) αναφέρεται στις επιπτώσεις που αναμένεται να έχουν στην αγγλική κοινωνία τα όσα συνέβησαν στην άλλη πλευρά της

[140] Enquiry, σ. 114.

[141] Enquiry, σ. 56.

[142] Enquiry, σ. 58.

[143] Από αυτή την άποψη η παράγραφος που ακολουθεί τους ισχυρισμούς του Burke ότι η τέχνη οφείλει να βασίζεται στη φύση και όχι στα προηγούμενα έργα τέχνης μπορεί να διαβαστεί τόσο μεταφορικά όσο και κυριολεκτικά. Παραθέτω: «Το αληθινό μέτρο των τεχνών βρίσκεται στη δύναμη κάθε ανθρώπου. Και μια εύκολη παρατήρηση των πιο συνηθισμένων, κάποιες φορές των πιο ταπεινών πραγμάτων στη φύση θα δώσει τα αληθινότερα φώτα, ενώ η μεγαλύτερη οξυδέρκεια και επιμέλεια που περιφρονεί μια τέτοια παρατήρηση, μπορεί να μας αφήσει στο σκοτάδι ή, πράγμα που είναι χειρότερο, να μας διασκεδάσει και μας παραπλανήσει με λάθος φώτα». Enquiry, σ. 49-50.

[144] Ο Burke όταν μιλά για τη σκοτεινότητα αναφέρεται συχνά σε σκιές (shades) και διαβαθμίσεις (gradations). Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος σκοτεινότητα και σκίαση συνδέονται με την όραση:«Είμαστε καταρχάς προετοιμασμένοι με τη μεγαλύτερη δυνατή σεμνοπρέπεια για την όραση; Στην αρχή τρομοκρατούμαστε πριν αφεθούμε ακόμα στη σκοτεινή αιτία της συγκίνησής μας. Αλλά όταν η μεγάλη αυτή αιτία του τρόμου κάνει την εμφάνισή της, τι είναι; Δεν είναι, τυλιγμένη στις σκιές της δικής της ακατανόητης σκοτεινότητας, πιο φοβερή, πιο χτυπητή, πιο τρομακτική από τη ζωηρότερη περιγραφή, από την καθαρότερη ζωγραφιά που θα μπορούσε ενδεχομένως να την αναπαραστήσει; Enquiry, σ. 58.

[145] Enquiry, σ. 58

[146] Enquiry, σ. 83

[147] Enquiry, σ. 39

[148] Enquiry, σ. 40-1.

Μάχης. Η Γαλλική Επανάσταση παρομοιάζεται με δυνατό φως που (όπως σε έναν πίνακα ζωγραφικής) μεταβάλλει την παραδοσιακή αρμονία της Αγγλίας: «Όλες οι ευάρεστες ψευδαισθήσεις που έκαναν την ισχύ ήπια και την υπακοή απροκατάληπτη, που εναρμόνιζαν τις διάφορες σκιάσεις της ζωής και που μέσω μιας ήπιας συγχώνευσης ενσωμάτωναν στην πολιτική τα συναισθήματα που ομορφαίνουν και απαλύνουν την ιδιωτική κοινωνία, διαλύθηκαν από τη νέα κατακτητική δύναμη του φωτός και του λόγου. Όλη η αρμόζουσα ενδυμασία(decent drapery) της ζωής θα σκιστεί βίαια».[149]

Όπως στις *Ομιλίες* του Reynolds, έτσι και στα κείμενα του Burke είναι η ίδια η φύση που ενσωματώνει τους νόμους οι οποίοι μέσω της ήπιας ισχύος τους, λειτουργούν ως μοντέλο των όρων που συγκροτούν την αρμονία του αγγλικού κράτους. Υιοθετώντας μια καλλιεργημένη ζωγραφικά οπτική ματιά,[150] ο Burke θεωρεί πως η φύση μέσω της «εναρμόνισης» και της «ήπιας συγχώνευσης» των «διαφόρων σκιάσεων» καταφέρνει να εναρμονίσει το πλήθος των στοιχείων που την απαρτίζουν, ιεραρχώντας τα και ταξινομώντας τα ανάλογα με τη σημασία τους . Όπως σε έναν πίνακα ζωγραφικής η εξάλειψη της φωτοσκίασης επιτρέπει στις «άχρηστες» λεπτομέρειες να βγούν από το σκοτάδι και να εμφανιστούν στο πλήρες φως διεκδικώντας την παρουσία που τους αναλογεί, αλλά καταλύοντας με αυτό τον τρόπο την τονικοχρωματική αρμονία του έργου, έτσι και στην πραγματική ανθρώπινη κοινωνία η «νέα κατακτητική δύναμη του φωτός» φαίνεται να επιτρέπει στα κατώτερα κοινωνικά στοιχεία να αποδεσμευτούν από την «απροκατάληπτη υπακοή» και να υπονομεύσουν το πλαίσιο λειτουργίας της «ιδιωτικής κοινωνίας».

Για τον Burke η κατάλυση της παραδοσιακής κοινωνικής οργάνωσης δεν μπορεί παρά να έχει άμεσες επιπτώσεις στις τέχνες: «Η βαρβαρότητα όσον αφορά την επιστήμη και τη λογοτεχνία, η αδεξιότητα όσον αφορά τις τέχνες και τις χειροτεχνίες, θα διαδεχτούν απαρέγκλιτα την έλλειψη σταθερής εκπαίδευσης και πάγιας αρχής. Και έτσι η ίδια η πολιτεία σε λίγες γενιές θα καταρρεύσει, θα διαλυθεί σε σκόνη ατομικότητας και τελικά θα διασκορπιστεί σε όλους τους ανέμους του ουρανού».[151]

Αν στη θεωρία του Reynolds αισθητική και πολιτική αλληλο-διαπλέκονται καθώς εκπορεύονται από την αλήθεια της φύσης, που προσπορίζει η εξ αποστάσεως (ή από κοντά αλλά με μισόκλειστα μάτια) παρατήρησή της, στην ίδια οπτική «αλήθεια» φαίνεται να βασίζεται και ο αισθητικό-πολιτικός λόγος του Burke. Η «αρμόζουσα ενδυμασία» στην οποία αναφέρεται έχει μια σαφώς οπτική, νατουραλιστικού είδους υφή. Αποτελεί ένα πλέγμα αλληλοσυνδεόμενων φωτεινών και σκιερών περιοχών που καλύπτει σαν πέπλο το φυσικό περιβάλλον επηρεάζοντας τα ανθρώπινα πάθη και την «ηθική φαντασία». Άλλωστε η ίδια η φαντασία(imagination) σχετίζεται άμεσα και απορρέει από τη φυσική πραγματικότητα. Όπως σημειώνει ο Γρηγορίου, ο Burke περιγράφει τη φαντασία ως μια δημιουργική δύναμη, που αντλεί όμως το υλικό της αποκλειστικά από την εμπειρία και επομένως δεν γεννά τίποτα εκ του

[149] Burke (2004), *Reflections*.., σ. 171. Εκτός της τελευταίας πρότασης χρησιμοποιώ τη μετάφραση του Μ. Αγγελίδη, από το *Θεωρίες της πολιτικής και του κράτους* (σ. 29). Βλ. επίσης και τη μετάφρασή του Χ. Γρηγορίου *Στοχασμοί για την επανάσταση στη Γαλλία* (σ. 121).

[150] Η Θεόπη Παρισάκη, θεωρεί ότι ο Burke έχει αντλήσει μια αναφορά για τον έλληνα ζωγράφο Απελλή από το *Abrege de la vie Des Peintres* (Paris 1699) του Roger de Piles το οποίο είχε μεταφραστεί στα αγγλικά το 1706 και επανεκδόθηκε το 1744. Βλ. Παρισάκη (2004), σ. 230. Θεωρούμε ότι η συνάφεια των δύο αισθητικών θεωριών είναι κατά πάσα πιθανότητα μεγαλύτερη. Ο de Piles, ο οποίος θαύμαζε ιδιαίτερα τη φλαμανδική ζωγραφική, επέμενε ότι το μάτι του καλλιτέχνη δεν πρέπει να προσηλώνεται σε ένα σημείο αλλά να τοποθετεί στον πίνακα τα πράγματα που μπορούμε να δούμε με την πρώτη ματιά, θεωρώντας ότι το χρώμα και όχι το σχέδιο ήταν το κατάλληλο μέσο για την απόδοση της πραγματικότητας. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι αναφέρεται στην «ικανότητα να βλέπεις με τα μάτια του Van Dyck (Vandykes eyes)». Παρατίθεται στο Karen Hearn (ed.) 2009, σ. 206.

[151] Burke, *Reflections*.., σ. 193-4.





μηδενός. Έργο της είναι είτε να αναπαριστά τις εντυπώσεις των αισθήσεων με τη σειρά και των τρόπο που λήφθηκαν, είτε να συνδυάζει αυτές τις εικόνες με νέους τρόπους.[152] Η άποψη τούτη εμφανίζει σημαντικές ομοιότητες με την ανάλυση της φαντασίας και της σχέσης της με τη «γενική φύση» που κάνει ο Reynolds στις *Ομιλίες*.

Κατά τη γνώμη μας, ο Burke περιγράφει με χαρακτηριστικά ζωγραφικό τρόπο την «ενδυμασία» της Βρετανίας, επειδή η οπτική εμπειρία που έχει από τη φύση είναι στην πραγματικότητα άμεσα διαμεσολαβημένη από την θέαση έργων τέχνης που αναπαριστούν την ύπαιθρο της εποχής του και τις αντιλήψεις που συνάδουν με αυτήν.

Στο βιβλίο του *The dark side of the landscape* (1980), ο John Barrell υποστηρίζει ότι η αγγλική ζωγραφική τοπίου του 18ου και του πρώιμου 19ου αιώνα εμφανίζει μια σειρά από ιδιαίτερα χαρακτηριστικά σε σχέση με τη γαλλική και τη φλαμανδική τοπιογραφία. Μια από τις σημαντικότερες διαφοροποιήσεις της σχετίζεται με την απεικόνιση της αγροτικής ζωής. Οι πίνακες των βρετανών καλλιτεχνών αποδίδουν τη ζωή αυτή, μ' έναν τρόπο που δεν είναι ούτε τόσο «προσποιητός» όσο αυτή της γαλλικής βουκολικής ζωγραφικής, ούτε τόσο «κουραστικά λεπτομερής» όπως αυτή της φλαμανδικής ζωγραφικής. Στην αγγλική τοπιογραφία μάς προσφέρεται μια εικόνα της αγροτικής εργασίας στο «μεσοδιάστημα» μιας ζωής επιμελούς αυτοσυγκράτησης, και «μιας συνεχιζόμενης προσπάθειας να διατηρηθεί ο πολιτισμός μέσω της καλλιέργειας».[153] Η αναπαράσταση αυτής της επιμελούς αυτοσυγκράτησης δεν αποτελεί, όπως υποστηρίζει ο Barrell, έναν ευχάριστο εκλεκτικισμό, αλλά μια προσπάθεια να αναπαρασταθεί η εικόνα της Ευτυχισμένης Βρετανίας(Happy Britannia), ως καθησυχαστική μέσα στις αρμονίες και τις αντιθέσεις της.[154] Σε μια εποχή όπου η κατάσταση των αγροτών χαρακτηρίζεται από ολοένα αυξανόμενη αθλιότητα και τα παράπονα των ριζοσπαστών φτωχών δεν είναι δυνατόν να αγνοηθούν, η αναπαράσταση των εργαζόμενων ή μη εργαζόμενων μορφών στα τοπία του 18ου αιώνα αποκτά μια κρίσιμη σημασία στον προσδιορισμό του θέματος και επομένως για το νόημα αυτών των τοπίων.

[152] Γρηγορίου (2009), σ. 154.

[153] Barrell (1980), σ. 36. Βλ. επίσης ανάλογες αναλύσεις στα άρθρα των Hugh Prince 'Art and agrarian change, 1710-1815" σσ. 98-118 και Stephen Daniels, 'The political iconography of the woodland in later Georgian Engrland' σσ. 43-82, στο Denis Cosgrove και Stephen Daniels (ed.), 2002 [1988] *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.

[154] Barrell (1980), σ.41

103.
John Constable
Αυτοπροσωπογραφία. Η κοιλάδα Dedham με γεωργό. (λεπτομέρεια).
(από βιβλίο Barrell.)

104.
George Lambert
Θέα με λόφο, από το Surrey.
(από βιβλίο Barrell.)
1733
Λάδι σε πανί.

105.
George Lambert
Θέα με λόφο, από το Surrey.
(λεπτομέρεια). (από βιβλίο Barrell.)
1733

[155] Barrell (1980), σ. 17-18.
[156] Barrell (1980), σ. 22.



106.
Thomas Gainsborough
Το όργωμα στο Sufflock.
1753

Έτσι η παρουσία των φτωχών αγροτών κρίνεται συχνά απαραίτητη για την τοπιογραφία. Ο τρόπος όμως εμφάνισής τους στηρίζεται πάνω σε μια σειρά από άγραφους αλλά δεσμευτικούς αισθητικούς κανόνες και περιορισμούς.[155] Βασικός κανόνας της σύνθεσης του τοπίου τον 18ο αιώνα είναι ότι οι πλούσιοι και οι κατοικίες τους πρέπει να φωτιστούν, ενώ οι φτωχοί και τα σπίτια τους πρέπει να παραμείνουν στις σκιές της «σκοτεινής μεριάς του τοπίου». Αυτός ο διαχωρισμός έχει το πλεονέκτημα να υποδεικνύει τις διαφορές στην κοινωνική θέση και την περιουσία ανάμεσα στους πλούσιους και τους φτωχούς ενώ δείχνει ότι η ενότητα του τοπίου και της κοινωνίας που μπορεί κανείς να πει ότι αναπαριστάνει εξαρτάται από την ύπαρξη και των δύο, που συνδυάζονται σε ένα αρμονικό όλο. Για τον Barrell «όπως το τοπίο δεν μπορεί να κατασκευαστεί χωρίς τις φυσικές αντιθέσεις του φωτός και τις σκιάς, έτσι και η κοινωνία δεν μπορεί να επιβιώσει χωρίς κοινωνικούς και οικονομικούς διαχωρισμούς οι οποίοι επίσης εμφανίζονται ως φυσικοί».[156]

Θα ήταν ενδιαφέρον στο σημείο αυτό να δούμε τους πίνακες που περιγράφονται από τον Barrell ως εικονογράφηση των πολιτικών θεωριών της εποχής. Το παρακάτω παράθεμα από τον Adam Smith, είναι ενδεικτικό του τρόπου που οι θεωρίες αυτές δικαιολογούν τις κοινωνικές ανισότητες, με το επιχείρημα ότι συμβάλλουν εν τέλει στην κοινωνική αρμονία: «Η ψευδαίσθηση που μας δίνει (η έννοια της συμπάθειας) διεγείρει την εργώδη δραστηριότητα των ανθρώπων και τους κρατά σε συνεχή κίνηση. Αυτή η ψευδαίσθηση τους κάνει να καλλιεργούν τη γη με τόσους διαφορετικούς τρόπους, να χτίζουν σπίτια αντί για αχυροκαλύβες, να ιδρύουν τεράστιες πόλεις, να επινοούν και να βελτιώνουν τις επιστήμες και τις τέχνες.(..)Ένα αόρατο χέρι μοιάζει να τους αναγκάζει να συντρέχουν στην ίδια κατανομή των προς το ζην αναγκαίων, που θα γινόταν αν η γη είχε



μοιραστεί ίσα στον κάθε κάτοικό της. Κι έτσι, χωρίς να το θέλουν, χωρίς καν να το ξέρουν, οι πλούσιοι υπηρετούν το κοινωνικό συμφέρον και τον πολλαπλασιασμό του ανθρώπινου είδους. Η Πρόνοια, μοιράζοντας, ας πούμε, τη γη σε ολιγάριθμους πλούσιους, δεν εγκατέλειψε αυτούς στους οποίους μάλλον ξέχασε να δώσει έναν κλήρο, και έχουν μερίδιο σε όλα όσα παράγει».[157]

Σύμφωνα με τον Barrell, η τοποθέτηση των κατώτερων στρωμάτων στην σκιά λειτούργησε για μια σειρά καλλιτεχνών (μεταξύ των οποίων και οι Gainsborough, Lambert και Constable, στις τοπιογραφίες των οποίων δίνει ιδιαίτερη έμφαση), όχι τόσο σαν ένας κοινωνικός καταναγκασμός προκειμένου να προστατευθούν οι ευαισθησίες των πλούσιων πελατών, αλλά περισσότερο ως αισθητικός κανόνας: τι είδους μορφές των φτωχών θα έμοιαζαν μορφικά σωστές μέσα σε ένα τοπίο και «ιδιαίτερα με την οργάνωση του πίνακα ως όλου».[158] Το γεγονός όμως αυτό –επισημαίνει ο Barrell – δεν αναιρεί το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες αυτοί με τη στάση που υιοθετούν απέναντι στους φτωχούς, αλλά και απέναντι στην κοινωνία ως όλο, δικαιολογούν εν τέλει την κοινωνική και οικονομική οργάνωση της Αγγλίας.[159]

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω στις αναπαραστάσεις της αγροτικής ζωής, η φωτοσκίαση παίζει έναν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στο νόημα των έργων ιεραρχώντας τα εικονιζόμενα πρόσωπα ανάλογα με τη θέση τους στην οικονομία της φύσης, επικυρώνοντας ταυτόχρονα την εξουσία των ανώτερων τάξεων απέναντι στις κατώτερες.[160] Τόσο ο Gainsborough όσο και ο Constable, χρησιμοποιούν τις τονικοχρωματικές διαβαθμίσεις για να κρύψουν τα χαρακτηριστικά των προσώπων ή να εξαφανίζουν τους μικροσκοπικούς αγρότες τους στις σκούρες τονικά περιοχές των πινάκων τους.

[157] Παρατίθεται στο Michel Beaud, *Η ιστορία του καπιταλισμού*, σελ.118-9.

[158] Barrell (1980), σ. 17-8

[159] Στην περίπτωση του Constable (1776-1837) για παράδειγμα, ο Barrell θεωρεί ότι ο τρόπος που συνθέτει και τοποθετεί στη σκιά τους αγρότες του, σχετίζεται με την προσπάθειά του να συγκαλύψει διακριτικά την εξαθλίωσή τους. Καθώς η εικόνα ενός ευτυχισμένου αγρότη (σε μια εποχή που τα παράπονά τους ήταν γνωστά σε όλους) δεν ήταν πια πιστευτή, ο Constable αποφάσισε να τοποθετήσει τους φτωχούς «στο μέσο πλάνο του πίνακα, εκεί όπου μπορούμε μεν να δούμε την εργασία τους, αλλά όχι και τις εκφράσεις τους».

[160] Ο Barrell θεωρεί το γεγονός ότι οι φτωχοί αγρότες στην αγγλική τοπιογραφία βρίσκονται πάντα στις σκιερές περιοχές των έργων σχετίζεται με τον ιδιαίτερο τρόπο που ασκεί επιρροή η αγγλική βουκολική ποίηση στις ζωγραφικές αναπαραστάσεις της φύσης. Δεν αντιμετωπίζει επομένως τις τοπιογραφίες της εποχής ως απόρροια ενός τρόπου οπτικής πρόσληψης της πραγματικότητας. Κατ' επέκταση η οπτική που υιοθετεί δεν του επιτρέπει να συσχετίσει την παράδοση της αγγλικής τοπιογραφίας με τη θεωρία του Reynolds, ούτε βέβαια με την αισθητική πραγματεία του Burke.

107.
Thomas Gainsborough
Το δάσος του Gainsborough.
(λεπτομέρεια).
1746-8

Έτσι η φύση και οι αναπαραστάσεις της όταν αυτές βασίζονται στις σχέσεις του φωτός με τη σκιά (πρακτική που συνδέεται με τη Βενετσιάνικη και τη Φλαμανδική ζωγραφική) συμβάλλει στην επικύρωση των κοινωνικών ανισοτήτων ως αναγκαίων για τη συντήρηση του αγγλικού πολιτεύματος. Είναι πλέον προφανής οι λόγοι για τους οποίους ο Blake αντιμετωπίζει την τέχνη των βενετσιάνων, των φλαμανδών και των βρετανών επιγόνων τους όχι τόσο με αισθητικούς αλλά κυρίως με πολιτικούς όρους: **«Γιατί εξαιτίας των Καταπιεστών της Αλβιόνας σε κάθε Πόλη και Χωριό, (..) μέσω μιας ήπιας και μαλακής τέχνης υποχρεώνουν τον Φτωχό να ζει με μια κόρα ψωμιού»** (Because of the Oppressors of Albion in every City and Village (..) They compel the Poor to live upon a crust of bread by soft mild arts).[161] Δεν είναι τυχαίο ότι στα εμπνευσμένα από τη γαλλική επανάσταση προφητικά βιβλία που γράφει τη δεκαετία του 1790 οι βελανιδιές (δέντρο που στον Burke συμβολίζει την αγγλική παράδοση) αντιπροσωπεύουν την κοινωνική καταστολή. Το πρελούδιο του *Αμερική* ανοίγει με την εικόνα του κόκκινου Orc, μορφής που ενσωματώνει την επαναστατική ενέργεια, αλυσοδεμένου στο χοντρό κορμό μιας βελανιδιάς έντονα σκιασμένης, με την «**σκιώδη (shadowy) θυγατέρα του Urthona (να) στέκεται μπροστά»** του.[162] Για τον κοινωνικό επαναστάτη Blake η «αρμόζουσα ενδυμασία» της Βρετανίας της οποίας ο Burke επιδιώκει τη διατήρηση προκειμένου να μην υπάρξει κοινωνική αταξία οφείλει να σκιστεί βίαια προκειμένου να υπάρξει κοινωνική δικαιοσύνη.

Η ανάλυση που έχουμε επιχειρήσει μέχρι τώρα μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τις αναφορές του Blake στο ποίημά του *Milton,* στα «σκεπάσματα-λερωμένα ρούχα» που, προερχόμενα από τη μίμηση των εικόνων της φύσης, σκεπάζουν ολόκληρη την Αλβιόνα ως άμεσα συσχετιζόμενα με τις ζωγραφικές αναπαραστάσεις τοπίων. Το γεγονός ότι ο Blake συσχετίζει το σχίσιμο των σκεπασμάτων αυτών με την απόρριψη της φιλοσοφίας των Bacon και Locke και όχι με τις αισθητικές πραγματείες των Reynolds και Burke είναι κατά τη γνώμη μου δικαιολογημένη καθώς, όπως θα προσπαθήσω να δείξω, οι τελευταίοι βασίζουν σε μεγάλο βαθμό τις απόψεις τους στους δύο βρετανούς φιλοσόφους. Ταυτόχρονα καθώς ο Blake επιτίθεται κατά της ζωγραφικής των φλαμανδών του 17ου αιώνα και όχι κατά των βρετανών επιγόνων τους φαίνεται να υπονοεί ότι όπως οι καλλιτέχνες αλλάζουν τον τρόπο που αναπαριστάνουν τη πραγματικότητα έτσι και οι «φυσικοί» φιλόσοφοι εκείνης της εποχής, ερμηνεύουν τον εμπειρικό κόσμο άμεσα επηρεασμένοι από τις «νέες εικόνες» που τροποποιούν το βλέμμα και ενεργοποιούν νοητικές δυνάμεις οι οποίες μεταβάλλουν και τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον άνθρωπο και τη σχέση του με το φυσικό του περιβάλλον.

Προτού προχωρήσουμε σε μια τέτοια διερεύνηση, οφείλουμε να δούμε τον τρόπο με τον οποίο ο Blake συσχετίζει φιλοσοφία, ζωγραφική, ποίηση και πολιτική σε μια από τις σημαντικότερες ποιητικές του συνθέσεις: το *Milton.*

[161] Παρατίθεται στο E. P. Thompson (1968), σ. 61. Χαρακτηριστική είναι και η δήλωση του Blake στον *Λαοκόωντα*: **«Η Αλιθινή Χριστιανική Αγάπη δεν είναι υποτελής στα Χρήματα (το αίμα των Φτωχών οικογενειών), δηλαδή (..) στη Φυσική Θρησκεία».** *Προφητικά*,μετ. Β. Αθανοσόπουλος, σ. 140. Erd. 275.

[162] *Αμερική*, Erd. 51. Σύμφωνα με τον Stephen Daniels, το δάσος και τα δέντρα που το απαρτίζουν παίζουν συμβολικό ρόλο στις πολιτικές διενέξεις της εποχής. Η βελανιδιά εκτός από συντηρητικό πήρε και το νόημα ενός επαναστατικού συμβόλου. Στο *Common sense* ο Tom Paine παρομοίαζε την αύξηση της «ηπειρωτικής ένωσης» με την ανάπτυξη μιας βελανιδιάς. Οι Αμερικανοί επαναστάτες χρησιμοποιούσαν νεαρές βελανιδιές ως Δέντρα Ελευθερίας. Δεν έδιναν τόσο σημασία στο είδος - το αρχικό Δέντρο Ελευθερίας στη Βοστώνη ήταν μια ιτιά - μόνο στο ότι έπρεπε τα δέντρα που επιλέγονται να μη ρίχνουν σκιά. Το φως της ημέρας τόνιζε τη φυσική ισότητα εκείνων που κάθονταν κάτω από το δέντρο. Βλ. Stephen Daniels, 'The political iconography of the woodland in later Georgian Engrland' σ. 54-7, στο Denis Cosgrove και Stephen Daniels (ed.), 2002 [1988] *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.

4. Η διασύνδεση τέχνης και φιλοσοφίας στο ποίημα *Milton.*

« Η Φυσική δύναμη συνεχώς αναζητεί και τείνει στην Καταστροφή, (..)
Γιατί μια Φυσική Αιτία είναι απλώς φαινομενική: είναι μια Απάτη
Του Ulro και ένας λόγος για την απώλεια της Φυτικής Μνήμης».

Milton 26: 41 και 26: 45-6, Erd. 124.

Ολόκληρη η θεματική του ποιήματος σχετίζεται με την πάλη ανάμεσα στο αληθινό και το κίβδηλο που η τέχνη οφείλει να διεξαγάγει προκειμένου να απελευθερώσει τον άνθρωπο από την πλάνη. Κεντρική μορφή του ποιήματος είναι ο Milton που επιστρέφει στη ζωή για να ανασκευάσει το έργο του *Χαμένος Παράδεισος* από τα λαθεμένα δόγματα του υλισμού και της φυσικής θρησκείας και να το απαλλάξει από τη **«γενική αρρώστια και μόλυνση»** των Ελλήνων και των Λατίνων. Μόνο έτσι θα **« Δικαιωθούν οι Δρόμοι του θεού στους Ανθρώπους»,** όπως δηλώνεται στον υπότιτλο.[163] Ο Blake στον πρόλογο ζητάει από τους **«Νέους της Καινούριας Εποχής»** να εξεγερθούν ενάντια στους **«Μισθοφόρους των Στρατοπέδων, της Αυλής και των Πανεπιστημίων που θα ήθελαν, αν μπορούσαν, να καταστείλουν για πάντα τον Πνευματικό και να συνεχίσουν τον Σωματικό Πόλεμο».** Παρά το γεγονός ότι ο Milton είναι ποιητής, είναι κατά τον Blake οι εικαστικοί καλλιτέχνες που μέσω της έμπνευσης και όχι της μνήμης, οφείλουν να δώσουν την ιερή αυτή μάχη : **«Ζωγράφοι! Σε σας απευθύνομαι. Γλύπτες! Αρχιτέκτονες! Μην υπομένετε τους μοδάτους Ηλίθιους να καταστέλλουν τις δυνάμεις σας...».[164]** Ο χώρος όπου οι δυνάμεις αυτές μπορούν να αναπτυχθούν ανεμπόδιστα, σχετίζεται με μια διανοητική κατάσταση που επιτρέπει στις ιδέες να προσεγγίσουν την αλήθεια και εκφράζεται συμβολικά στο ποίημα με τη χώρα της Beulah, έναν τόπο **«όπου τα Αντίθετα είναι εξίσου αληθή»,** μια **«ευχάριστη ωραία Σκιά, όπου η Έριδα δεν μπορεί να μπει».[165]** Οι Κόρες της Beulah είναι οι αληθινές Μούσες που με τη δική τους διακονία **«η Αιώνια Μεγάλη Ανθρωπότητα φύτεψε τον Παράδεισό της»** και σ' αυτές αναθέτει ο Blake να καταγράψουν **«το ταξίδι του αθάνατου Μίλτωνα»** μέσα από τα βασίλειά τους.[166]

Στο ποίημα, αρκετά νωρίς, ο Los, που αντιπροσωπεύει την Ποίηση και τη Δημιουργική Φαντασία, λέει στον Σατανά, που αντιπροσωπεύει την Πλάνη και τον Αιώνιο Θάνατο:

«Ω Σατανά, που μου εγεννήθης τελευταίος, δεν είσαι ο Πρίγκιπας του Αστρικού Πλήθους,
Και των Ουράνιων τροχών, που γυρίζεις τους Μύλους νύχτα μέρα;
Δεν είσαι ο Παντοκράτορας του Νεύτωνα, που υφαίνεις τον ιστό του Λοκ;»[167]

Ο συσχετισμός του Newton και του Locke, που γίνεται και σε πολλά άλλα κείμενα του Blake, δεν είναι αυθαίρετος. Αν ο πρώτος συνέλαβε την

[163] *Milton*, Erd. 95.

[164] *Milton*, Erd. 95.

[165] *Milton* 30:1-3. Erd. 129. Ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος, που έχει μεταφράσει αποσπάσματα του *Milton*, επεξηγεί σε σημείωσή του: «Η Beulah στον Blake είναι μια 'κατάσταση', μια διανοητική ή πνευματική στάση. Δεν υπάρχει μέσα σ' αυτήν χώρος για λογική σκέψη ή έρευνα: εδώ ο νους δέχεται απλώς εντυπώσεις από έξω, όπως, για παράδειγμα, όταν μέσω της έμπνευσης τα φαινομενικώς αντίθετα ενώνονται μέσα από την αναγνώριση από το πνεύμα της ενότητάς τους ως πνευματικών όντων. Είναι, επομένως, ένας χώρος-καταφύγιο από την αμφιβολία, χώρος ανάπαυσης του πνεύματος, και έχει δημιουργηθεί από οίκτο για εκείνους που έχουν νου ανίκανο για το ύψιστο όραμα». Βλ. William Blake, *Προφητικά* (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Βαγγέλης Αθανασόπουλος), σ. 162.

[166] *Milton* 2:1-2 και 2:8. Erd. 96.

[167] *Milton* 4:9-11. Erd. 98.

ιδέα ενός σύμπαντος που κινείται ακατάπαυστα σαν μια τεράστια μηχανή σύμφωνα με τους νόμους της παγκόσμιας έλξης, ενός σύμπαντος από το οποίο απουσιάζουν οι πνευματικές οντότητες και δυνάμεις, ο δεύτερος διατύπωσε μια εξίσου μηχανιστική εξήγηση της ανθρώπινης νόησης. Απορρίπτοντας την ύπαρξη έμφυτων ιδεών και παρορμήσεων, αλλά και ανάγοντας τη διευρυμένη αισθαντικότητα στην εξειδικευμένη λειτουργία των αισθητηριακών οργάνων ως πόρων παθητικής πρόσληψης εξωτερικών ερεθισμάτων, ο Locke καθιέρωσε, κατά τον Blake, μια **«αδύναμη και πλατιά πλάνη»** που περιορίζει τις γνωστικές δυνάμεις του ανθρώπου και τον εμποδίζει να χαρεί τις αισθήσεις του.

«Α! αδύναμη και πλατιά πλάνη! Α! κλεισμένη
σε στενή θλιβερή μορφή,
Που σέρνεσαι με σάρκα ερπετού πάνω στον κόλπο της γης!
Το Μάτι του Ανθρώπου μια μικρή στενή σφαίρα,
κλειστή και σκοτεινή,
Που με δυσκολία κοιτάζει το μεγάλο φως και μιλάει με το Κενό.
Το Αυτί ένα μικρό όστρακο, που σε μικρές σπείρες κλείνει έξω
Όλες τις μελωδίες και κατανοεί μόνο την Παραφωνία
και την Αρμονία.
Η Γλώσσα λίγη υγρασία γεμίζει, λίγη τροφή μπουκώνει,
Λίγο ήχο αρθρώνει και οι φωνές της μόλις που ακούγονται,
Κι έπειτα φανερώνει την Ηθική Αρετή η αμείλικτη
Παρθένα Βαβυλώνα.

Μπορεί ένα τέτοιο Μάτι να κρίνει για τ' αστέρια
και παρατηρώντας μέσ' από τους σωλήνες του
Να μετρήσει τις ηλιαχτίδες που λογχίζουν τον Ουντανάνταν;[168]
Μπορεί ένα τέτοιο Αυτί, γεμάτο με τους ατμούς του ορύγματος
που χάσκει
Να κρίνει για την καθαρή μελωδική άρπα που χτυπάει
ένα θείο χέρι;
Μπορούν τέτοια κλεισμένα Ρουθούνια να νιώσουν χαρά
ή να πουν για τα φθινοπωρινά φρούτα
Όταν τα σταφύλια και τα σύκα ψήνουν τις φλούδες τους
στον χαρούμενον αέρα;
Μπορεί μια τέτοια Γλώσσα να παινέψει τα ζωντανά
νερά ή να προσλάβει οτιδήποτε
Εκτός από τη Φυτική Λογική και να σιχαθεί την αδύναμη τέρψη;
Μπορούν τέτοια χοντρά Χείλη να αντιληφθούν;
Αλίμονο, διπλωμένα μέσα τους
Δεν αγγίζουν τίποτα, αλλά ωχρά γυρίζουν και τρέμουν
σε κάθε άνεμο».[169]

[168] Udanadan είναι η περιοχή του άμορφου

[169] Μ. 5:19-37. Erd. 99. Ο Blake αναφέρεται στον τρόπο που οι φυσικοί φιλόσοφοι ερμήνευσαν τις θεωρίες του Newton, ως μια νέα θεωρία της ύλης. Όπως παρατηρεί ο ιστορικός των επιστημών John Hedley Brooke, η μηχανοποίηση του φυσικού κόσμου είχε καταστεί τέτοιο εξέχον χαρακτηριστικό της επιστήμης, ώστε οι ιστορικοί μιλάνε καμιά φορά για θάνατο της φύσης, καθώς οι αναλογίες είχαν αντικατασταθεί από εικόνες ωρολογιακών μηχανισμών. Επισημαίνει ότι τα φιλοσοφικά συνακόλουθα της μεταμόρφωσης που συντελέστηκε τον 17ο αιώνα ήταν βαθύτατα, καθώς «εμφανίστηκε μια νέα αντίληψη σχετικά με το τι ήταν αληθινό στον κόσμο. Τα κινούμενα σωματίδια ύλης όριζαν μια νέα πραγματικότητα. Ο κόσμος των φαινομένων, των χρωμάτων, των οσμών, των γεύσεων, πέρασε σε δεύτερη μοίρα – θεωρούμενος ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης των σωματιδίων στα αισθητηριακά όργανα του ανθρώπου και τίποτα περισσότερο. Επί πλέον, η δυνατότητα περιγραφής του πραγματικού κόσμου με μηχανικούς όρους γέννησε ερωτήματα σχετικά με το ευαίσθητο ζήτημα της σχέσης του θεού με τη φύση». Βλ. John Hedley Brooke (2005), *Επιστήμη και θρησκεία,* σ. 148-9, μετ. Βασιλική Βακάκη.

Πολύ πιο σημαντικά ωστόσο, για να κατανοήσουμε τη σκέψη του Blake, είναι τα όσα λέει προς το τέλος του ποιήματος ο μετανοημένος Milton στην Ololon, την εκπόρευσή του που αντιπροσωπεύει τη θηλυκή πλευρά του:

«Υπάρχει Άρνηση και υπάρχει Αντίθετο:
Η Άρνηση πρέπει να καταστραφεί για να σωθούν τα Αντίθετα.
Η Άρνηση είναι το Φάσμα, η Λογιζόμενη Δύναμη στον Άνθρωπο:
Αυτό είναι ένα ψεύτικο Σώμα, μια Επίστρωση πάνω στο Αθάνατο
Πνεύμα μου, ένας Εαυτός που πρέπει να πεταχτεί
και να εκμηδενιστεί.
Για να καθαρίσω το Πρόσωπο του Πνεύματός μου
με την Αυτοεξέταση,

Για να λουστώ στα Νερά της Ζωής, να ξεπλύνω το Μη Ανθρώπινο,
Έρχομαι στην Αυτοεκμηδένιση και τη μεγαλοσύνη της Έμπνευσης,
Για να απορρίψω την Ορθολογική Απόδειξη με την Πίστη στον Σωτήρα,
Για να απορρίψω τα σάπια κουρέλια της Μνήμης με την Έμπνευση,
Για να απορρίψω τον Μπέηκον, τον Λοκ και τον Νεύτωνα από το σκέπασμα του Αλβίωνα,
Να βγάλω τα λερωμένα ρούχα του και να τον ντύσω με Φαντασία,
Να απαλλάξω την Ποίηση από καθετί που δεν είναι Έμπνευση,
Ώστε να μην τολμούν πλέον να την περιπαίζουν με τη συκοφαντία της Τρέλας
Που ρίχνεται στους Εμπνευσμένους από τον εξημερωμένο
λεπτουργό που φτιάχνει τιποτένιες και ακαθόριστες
Μουντζούρες, ή τιποτένιες Ρίμες, ή τιποτένιες Αρμονίες,
Που έρπει στην Κυβέρνηση του Κράτους σαν μια κάμπια
για να καταστρέψει.
Για να απορρίψω τον ηλίθιο Ερωτώντα
[ενν. τον φιλόσοφο] ***που πάντα ρωτάει***
Αλλά ποτέ δεν είναι ικανός να απαντά,
που κάθεται με πανούργο μειδίαμα
Σιωπηλός, μηχανορραφώντας όταν είναι να ρωτήσει,
όπως ένας ληστής σε μια σπηλιά,
Που δημοσιεύει αμφιβολία και την ονομάζει γνώση,
που η Επιστήμη του είναι Απελπισία,
Που η αξίωσή του στη γνώση είναι ζηλοφθονία,
που η όλη του Επιστήμη έγκειται
Στην καταστροφή της σοφίας των αιώνων για να
ικανοποιήσει την ακόρεστη
Ζηλοφθονία που λυσσάει γύρω του σαν ένας Λύκος
μέρα και νύχτα ακατάπαυστα:
Χαμογελά με συγκατάβαση, μιλά για Καλοσύνη και Αρετή,

Κι εκείνοι που ενεργούν με Καλοσύνη και Αρετή,
δολοφονούν την ίδια ώρα.
Αυτοί είναι οι καταστροφείς της Ιερουσαλήμ,
αυτοί είναι οι δολοφόνοι
Του Ιησού, που αρνούνται την Πίστη και εμπαίζουν την Αιώνια Ζωή,
Που διεκδικούν την Ποίηση για να μπορέσουν
να καταστρέψουν τη Φαντασία
Μιμούμενοι Εικόνες της Φύσης αντλημένες από την Ανάμνηση».[170]

Στο παραπάνω απόσπασμα είναι ολοφάνερο πως εξαπολύεται συνοπτικά διατυπωμένη, μια συνδυασμένη επίθεση ενάντια στη φιλοσοφία, την επιστήμη, την τέχνη, τη θρησκεία, την ηθική και την πολιτική του Διαφωτισμού που ο Blake αντιμετωπίζει ως αλληλένδετες. Καθώς τώρα στα ονόματα των Newton και Locke προτάσσεται εκείνο του Bacon, σχηματίζεται η σατανική τριάδα που σκέπασε με «λερωμένα ρούχα» τη Βρετανία, προσωποποιημένη στον αρχαίο Αλβίωνα. Ο Blake επιλέγει ως ιδεολογικούς του αντιπάλους του τρεις κορυφαίους διανοητές των οποίων αναγνωρίζει την ιδιοφυία.[171] Αν τους εχθρεύεται, είναι γιατί περιόρισαν την ανθρώπινη νόηση στον λογικό χειρισμό των δεδομένων της αισθητηριακής εμπειρίας και των μνημονικών αναπαραστάσεών τους, γιατί, παραμερίζοντας τη σοφία αιώνων, περιφρόνησαν την έμπνευση και τη φαντασία, στις οποίες βασίζεται η δημιουργική ικανότητα του ανθρώπου, κι ακόμη, γιατί, διδάσκοντας την αμφιβολία, υποκατέστησαν την πίστη στον Ιησού με τη φυσική θρησκεία.

Πρόκειται ασφαλώς για μια τυπικά ρομαντική εξέγερση ενάντια στο κοσμοείδωλο που είχαν συστήσει η βακωνική επαγωγική-πειραματική μέθοδος, η λοκιανή φιλοσοφία και η νευτώνεια μηχανική. Επικριτικά σχόλια ανάλογα με αυτά του Blake μπορούμε άλλωστε να συναντήσουμε και σε άλλους στοχαστές της περιόδου, συχνά μάλιστα διατυπωμένα σε πιο αναπτυγμένη και συγκροτημένη μορφή. Η πρωτοτυπία του Blake έγκειται στο ότι τις γνωσιολογικές, ηθικές, αισθητικές, θρησκευτικές και πολιτικές αντιρρήσεις του απέναντι σε αυτό το κοσμοείδωλο τις συνυφαίνει σε μια συνολική αντίθεση με αρκετά συνεκτικό τρόπο, παρόλο που οι ιδιόρρυθμοι συμβολισμοί του ποιητικού του λόγου καθιστούν τη διάγνωση αυτής της συνοχής εξαιρετικά δυσχερή. Από την πλευρά μου, εμμένοντας στους στόχους της μελέτης μου, θα προσπαθήσω να διερευνήσω κατά πόσο και με ποιόν τρόπο οι απόψεις του Blake για την τέχνη, τις οποίες έχω ήδη περιγράψει, συναρτώνται με τη γενικότερη αντίθεσή του στις ιδέες του Διαφωτισμού. Και θεωρώ σκόπιμο να ξεκινήσω αυτή τη διερεύνηση εξετάζοντας τη διαφωνία του με τον πρόδρομο του Διαφωτισμού, τον Francis Bacon.

[170] *Milton*. 40:32-37, 41:1-24. Erd. 142.

[171] Στην *Ιερουσαλήμ* αργότερα η τριάδα αναφέρεται αρκετές φορές συνδεδεμένη και πάλι με την πλάνη και το κακό. Προς το τέλος όμως του ποιήματος, όταν κορυφώνεται το όραμα της αποκατάστασης και **«τα αναρίθμητα Άρματα του Παντοδύναμου εμφανίζονται στον Ουρανό»**, ανάμεσά τους ξεχωρίζουν ο Bacon, ο Newton και ο Locke μαζί με τους τρεις μεγάλους ποιητές, τον Milton, τον Shakespeare και τον Chaucer. *Ιερουσαλήμ*, 98:8-9. Erd. 257.

5. Η διαφωνία με τον Bacon.

> «Ο Μεγάλος Bacon – αποκαλείται: τον αποκαλώ ο Μικρός Bacon – λέει ότι Κάθε πράγμα πρέπει να γίνει με Πείραμα. Η πρώτη του αρχή είναι Έλλειψη Πίστης και παρόλα αυτά λέει εδώ ότι η Τέχνη πρέπει να παραχθεί Χωρίς τέτοια Μέθοδο. Είναι Όπως ο Sir Joshua, γεμάτος από Αντιφάσεις και Υποκρισία».
>
> Σχόλιο του Blake στις *Ομιλίες* του Reynolds. Wark, σ. 298.

Όπως έχω ήδη αναφέρει, ο Blake είχε διαβάσει νέος την *Προαγωγή της μάθησης* του Bacon, αλλά δυστυχώς το αντίτυπο με τις σημειώσεις του έχει χαθεί. Διαθέτουμε βέβαια τα σχόλιά του στο αντίτυπο των *Δοκιμίων* του φιλοσόφου (στην έκδοση του 1798), τα οποία όμως απηχούν κυρίως την περιφρόνησή του για την πολιτική, ηθική και θρησκευτική στάση του συγγραφέα, τον οποίο καταγγέλλει ως απατεώνα, επικούρειο, φιλόδοξο και υποκριτή.[172] Σε δύο μόνο σχόλια επισημαίνεται ότι ο Bacon αδιαφορούσε για τις τέχνες ή και τις υποτιμούσε ως άχρηστες.[173] Περισσότερο ίσως διαφωτιστική είναι μια σημείωση στην *6η Ομιλία* του Reynolds: **«Η Φιλοσοφία του Bacon έχει καταστρέψει την Τέχνη και την Επιστήμη. Ο Άνθρωπος που λέει πως η Ιδιοφυία δεν γεννιέται αλλά διδάσκεται – είναι Απατεώνας».[174]**

Ας σημειώσουμε εδώ ότι ο Blake ζευγαρώνει πολύ συχνά την τέχνη και την επιστήμη. **«Τι άλλο είναι η Ζωή του Ανθρώπου παρά Τέχνη και Επιστήμη;»** αναρωτιέται στην *Ιερουσαλήμ.*[175] Και χαρακτηρίζει τον ζωγραφικό του πίνακα για την Τελευταία Κρίση **« Ιστορία της Τέχνης και της Επιστήμης».[176]** Εννοεί φυσικά την αυθεντική τέχνη και την αυθεντική επιστήμη που δεν έχουν υποστεί τις **«γενικευτικές Αποδείξεις της Λογικής Δύναμης»**,[177] αλλά εκπηγάζουν από τη Φαντασία, τη δημιουργική δύναμη που εξομοιώνει τον άνθρωπο με τον θεό και εμπεριέχει τα πάντα. **«Το Αιώνιο Σώμα του ανθρώπου είναι η Φαντασία, δηλαδή ο ίδιος ο Θεός, το Θείο Σώμα, ο Ιησούς: είμαστε τα Μέλη του»** γράφει στους αφορισμούς του Λαοκόωντα στο γνωστό χαρακτικό του.[178] Και στην *Ιερουσαλήμ* τονίζει: **«Στον δικό σου Κόρφο φέρεις τον Ουρανό και τη Γη σου και όλα όσα βλέπεις. Αν και εμφανίζονται Έξω, είναι Μέσα, στη Φαντασία σου, της οποίας ο Κόσμος τούτος της Θνητότητας δεν είναι παρά η Σκιά».[179]**

Οι απόψεις αυτές του Blake για τη φαντασία, αντλημένες ή, έστω, ενισχυμένες από τις αναγνώσεις των έργων του Παράκελσου και του Behmen(Bohme),[180] βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με εκείνες του Bacon.[181] Υιοθετώντας την κληροδοτημένη από τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση διάκριση των λειτουργιών του ανθρώπινου νου σε Μνήμη, Φαντασία και Λογική, ο συγγραφέας της *Προαγωγής της μάθησης*, την κατέστησε βάση για τη γενικότερη διαίρεση των επιστημών. Συγκεκριμένα, αντιστοίχισε στη Μνήμη την Ιστορία(στην οποία περιλάμβανε και τη φυσική ιστορία), στη Φαντασία την Ποίηση και στη Λογική τη Φιλοσοφία.[182] Αν όμως για τον Blake η ελευθερία συνιστά την κατεξοχήν θετική και θεϊκή ιδιότητα της φαντασίας, για τον Bacon αποτελεί το επικίνδυνο προσόν της. Γι' αυτό και υποστηρίζει πως η φαντασία πρέπει να μην μένει ακυβέρνητη, αλλά

[172] Φυσικά ο Blake δεν ξεχνά ότι ο Bacon απέκτησε τίτλους ευγενείας και αξιώματα κολακεύοντας τις απολυταρχικές βλέψεις του Ιακώβου Α΄ και ότι τερμάτισε τη σταδιοδρομία του καταδικασμένος από τη Βουλή των Λόρδων για ομολογημένη δωροληψία.

[173] Σημειώσεις στις σ. 83 και σσ. 143-144 των *Essays*. Erd. 627 και 629.

[174] Wark 309. Σημείωση στη σ. 147 των *Ομιλιών*..

[175] *Ιερουσαλήμ*, 77, Erd. 232.

[176] *Όραμα*, Erd. 562.

[177] *Ιερουσαλήμ*, 55:63, Erd. 205

[178] *Λαοκόων*, Erd. 273.

[179] *Ιερουσαλήμ*, 71:17-19, Erd. 225.

[180] Ο Παράκελσος (1493;-1541), γιατρός και αλχημιστής, θεωρούσε τη φαντασία κεντρική λειτουργία του ανθρώπου και πηγή κάθε δραστηριότητάς του. Αργότερα και ο Bohme(1575-1624) είχε εξάρει τη δημιουργικότητα της φαντασίας και την αμεσότητα της αντίληψης ως οράματος. Όχι τυχαία, επομένως, ο Blake που είχε προφανώς διαβάσει τα μεταφρασμένα στα αγγλικά έργα τους, τους μνημονεύει δύο φορές μαζί, στους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης*, [Erd. 43] και σε επιστολή του στον Flaxman [Erd. 707-8]. Για τη γενικότερη επίδραση που άσκησαν στη σκέψη του Blake βλ. Foster Damon (1988), σ. 39-41 και σ. 322.

[181] Πιστεύω ότι το ενδιαφέρον του Blake για τον Παράκελσο δεν σχετίζεται με την έλξη που του ασκεί ο μυστικισμός, αλλά με το γεγονός ότι η 'φυσική μαγεία' και η αλχημεία (που αποτελούν μια «ανόθευτη» προϊστορία της φυσικής επιστήμης) συνδέονται με την προσπάθεια της κυριαρχίας του ανθρώπου πάνω στην φύση και τις θεολογικές προεκτάσεις της. Στη φυσική μαγεία του Παράκελσου, η πίστη για άμεση συνεπαφή του ανθρώπου με τον κόσμο ξεκινάει με την δημιουργία του Πρωτόπλαστου. Το πρόσωπο του Αδάμ θεωρήθηκε η αρχή της φυσικής μαγείας, εκφράζοντας την προσπάθεια του ανθρώπου να ξεπεράσει την φαινομενικότητα της φύσης. (Βλ. Νούτσος (1979), σ. 79-82). Η αντίληψη αυτή είχε σαν προϋπόθεση για τους αλχημιστές την επιστροφή σ` έναν «χρυσό αιώνα» που ο άνθρωπος είχε απολέσει από το διώξιμο του Αδάμ από τον κήπο

να ελέγχεται από τη λογική, την οποία απειλεί να εξουδετερώσει. Και επικαλείται προς τούτο τον Αριστοτέλη ερμηνεύοντας ελεύθερα ένα χωρίο των *Πολιτικών*: «ο νους έχει πάνω στο σώμα εκείνη την εξουσία που έχει ο αυθέντης πάνω στον υποτελή, αλλά ο λόγος έχει πάνω στη φαντασία εκείνη την εξουσία που έχει ένας αξιωματούχος πάνω στον ελεύθερο πολίτη, ο οποίος ενδέχεται με τη σειρά του να διοικήσει».[183]

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος με τον οποίο ο Bacon κρίνει την ποίηση, την οποία έχει ήδη αναγνωρίσει ως ένα από τα τρία μέρη της ανθρώπινης μάθησης. Η ποίηση, επισημαίνει, μπορεί μορφικά ως έμμετρος λόγος, να εμφανίζεται «πειθαρχημένη»(restrained), αλλά από κάθε άλλη άποψη είναι «στο έπακρον ελευθεριάζουσα»(extremely licensed), επειδή ακριβώς αναφέρεται στη Φαντασία η οποία, «καθώς δεν είναι προσδεμένη στους νόμους της φύσης, μπορεί κατά βούληση να συνενώνει όσα η φύση έχει χωρίσει και να χωρίζει όσα η φύση έχει ενώσει, και έτσι να φτιάχνει άνομες συζεύξεις και διατάξεις πραγμάτων». Δεν είναι επομένως παρά μια «Προσποιητή Ιστορία(Feigned History) η οποία, «σε τραχείς καιρούς και βάρβαρες περιοχές όπου κάθε άλλη μάθηση είχε αποκλειστεί» έδινε «κάποια σκιά ικανοποίησης στον νου του ανθρώπου σε εκείνα τα σημεία όπου η φύση των πραγμάτων του την αρνιόταν». Αν τελικά η ποίηση γνώρισε τότε τέτοια διάδοση, αν έφτασε να θεωρείται ακόμη και προφητική, είναι επειδή «εξύψωνε και ενέπνεε τον νου υποτάσσοντας το φαίνεσθαι των πραγμάτων στις επιθυμίες του νου».[184]

Ωστόσο, ο Bacon δεν περιφρονεί την ποίηση. Αναγνωρίζει ότι «για την έκφραση των συναισθημάτων, των παθών, της διαφθοράς και των εθίμων είμαστε υπόχρεοι μάλλον στους ποιητές παρά στα έργα των φιλοσόφων». Φαίνεται μάλιστα να έχει κατά νου κυρίως τη δραματική ποίηση που ανθούσε στην εποχή του με τον Shakespeare και τον Marlow, γιατί αμέσως μετά προσθέτει: «Αλλά δεν είναι καλό να μένουμε για πολύ στο θέατρο».[185]

Ο Blake δεν μπορούσε να συμβιβαστεί με μια τόσο περιορισμένη άποψη για την ποίηση. Γι' αυτόν η ποίηση είναι η πιο αποτελεσματική έκφραση της ανθρώπινης εμπειρίας συνολικά και στην υψηλότερη μορφή της ταυτίζεται με τον προφητικό λόγο των αρχαίων χρόνων, με τον οποίο ο Bacon την είχε συνδέσει για να την υποβαθμίσει. Έργο της είναι **«Να ανοίξει τους Αιώνιους Κόσμους, να ανοίξει τα αθάνατα Μάτια του Ανθρώπου προς τα μέσα στους Κόσμους της Σκέψης».**[186] Ο Blake πιστεύει πως τόσο η ποίηση όσο και οι άλλες τέχνες συνιστούν την κατεξοχήν δραστηριότητα του ανθρώπου, εκείνη που προσιδιάζει στη θεία φύση του – μια δραστηριότητα που μπορεί να περιλάβει τα πάντα και να ασκηθεί από όλους. Χαρακτηριστικοί εν προκειμένω είναι ορισμένοι αφορισμοί του γραμμένοι στο χαρακτικό με τον Λαοκόωντα:

«Η όλη Εργασία του Ανθρώπου Είναι Οι Τέχνες και Όλα τα Κοινά Πράγματα».

«Ο Ιησούς και οι Απόστολοι και οι Μαθητές του ήταν όλοι Καλλιτέχνες».

της Εδέμ. Ανακτώντας τον «χαμένο παράδεισο» οι γνωστικές δυνάμεις του ανθρώπου θα συλλάμβαναν το νόημα του κόσμου και έτσι ο άνθρωπος θα ανακτούσε την φυσική του εξουσία πάνω στη Φύση. Ο Christopher Hill, στην επανέκδοση του βιβλίου του *Ο αιώνας της επανάστασης 1603- 1714*, (1980), αναφέρεται σε μια σειρά μελετών από τη δεκαετία του 60 και μετά «για τη θέση της μαγείας όχι μόνο στη ζωή του απλού λαού αλλά στη χημική φιλοσοφία, η οποία ήταν σχεδόν μια εναλλακτική θεωρία έναντι της φιλοσοφίας του Μπέικον, την οποία ευνοούσαν κυρίως θρησκευτικοί και πολιτικοί ριζοσπάστες». (σ. 144). Η πολιτική διάσταση που δίνει ο Blake στον Παράκελσο γίνεται εμφανής κατά τη γνώμη μας όταν γράφει στον Flaxman (γράμμα στις 12 Σεπτ. 1800) ότι του «εμφανίστηκε» μαζί με τον Behmen(Μπαίμε) παραμονές της Αμερικάνικης Επανάστασης, παρουσία που κατά τον ίδιο έπαιξε σημαντικό ρόλο στην πνευματική του ανάπτυξη. Ας σημειωθεί ότι η μέθοδος του Bacon να συγκεντρώνει επιμελώς γεγονότα με στόχο να οικοδομήσει ένα σώμα γνώσεων που θα βελτίωνε τη θέση του ανθρώπου πάνω στη γη δεν απευθύνεται παρά μόνο στις ανώτερες κοινωνικά τάξεις. Παρόλο που η «φιλάνθρωπη» - όπως την αποκαλεί - επιστήμη του απευθύνεται σε όλους τους ανθρώπους, εκφράζει αμφιβολίες κατά πόσο οι κατώτερες τάξεις είναι ικανές να την κατανοήσουν. Οι μάζες, γι' αυτόν, όχι μόνο αγνοούν τους δρόμους της επιστήμης, αλλά δεν ξέρουν πώς να αποδράσουν από τις νέες ειδωλολατρίες που θα προκύψουν από τις απολαύσεις που η επιστήμη τους κληροδοτεί. Έτσι, προτού επιστρέψουμε στην τέλεια ανθρώπινη συνθήκη, προκειμένου να καταπολεμηθεί κάθε πιθανή ειδωλολατρία, πρέπει να κυβερνήσουν οι φωτισμένοι κατασκευαστές αυτών των απολαύσεων. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο γνωστό ουτοπικό του σχεδίασμα *Νέα Ατλαντίδα,* οι «νόμοι της φύσης» δεν μεταβάλλουν την θέση των φτωχών υπηκόων. Οι σοφοί ερευνητές έχουν «πάρα πολλούς δούλους και υπηρέτες» Βλ. Φράνσις Βάκων *Νέα Ατλαντίδα,*σ. 62. Όπως παρατηρεί ο Π. Νούτσος: «Ο Bacon …διατήρησε στη 'Νέα Ατλαντίδα' την πατερναλιστική δομή της εξουσίας που εξασφαλίζει τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της επιστήμης και της τεχνολογίας – των πηγών δηλαδή της ευημερίας της. Προτείνει στο ουτοπικό του σχεδίασμα τη συντήρηση του κοινωνικοπολιτικού καθεστώτος με την ταυτόχρονη μεγιστοποίηση της εξέλιξης των παραγωγικών μέσων». Βλ. Νούτσος (1979), σ. 153-5.

«Ποιητής, Ζωγράφος, Μουσικός, Αρχιτέκτονας – ο Άντρας ή η Γυναίκα που δεν είναι ένας από αυτούς δεν είναι Χριστιανός».[187]

Ο Blake δεν εννοεί βέβαια πως όλοι οι άνθρωποι πρέπει να επιδίδονται σε κάποιες από τις καλές τέχνες. Κάθε επινοητική δραστηριότητα, κάθε κατασκευαστική πράξη που παράγει υλικό ή πνευματικό προϊόν μπορεί να συντελέσει στο να γίνει ο άνθρωπος κύριος των δυνάμεών του και να ανακτήσει την αυτονομία του, αλλάζοντας την εικόνα που έχει για τον εαυτό του και, συνακόλουθα, την κοινωνική του κατάσταση. Έτσι, η τέχνη αναγορεύεται σε γνωστικό εργαλείο, του οποίου όμως η δραστηριότητα συναρτάται με την πρακτική: **«Χωρίς Αδιάκοπη Πρακτική τίποτα δεν μπορεί να γίνει. Η Πρακτική είναι Τέχνη. Αν σταματήσεις είσαι Χαμένος».[188]** Εδώ ο Blake φαίνεται να επανέρχεται στον παραδοσιακό συσχετισμό γνώσης και τεχνικής που ίσχυε μέχρι την Αναγέννηση, στην αντίληψη δηλαδή ότι το πρακτό είναι το κατεξοχήν κατανοητό και ότι η κατασκευαστική δεξιότητα αποτελεί βασικό γνώρισμα της ανθρώπινης διάνοιας. Η πεποίθηση συνδέεται ασφαλώς και με την απέχθειά του για τη «γενίκευση» τόσο στην έντεχνη ζωγραφική όσο και στη φιλοσοφική πραγμάτευση του φυσικού και ηθικού κόσμου.[189]

Οι απόψεις του Blake αποκλίνουν και από τις γενικότερες γνωσιοθεωρητικές θέσεις του Bacon. Ο τελευταίος, στην *Προαγωγή της Μάθησης* αναφέρεται σε ένα «σημαντικό και βαθύ είδος 'πλανών'(fallacies) στο νου του ανθρώπου» τις οποίες αργότερα στο *De Augmenntis* και στο *Novum Organum* θα ονομάσει «Είδωλα της φυλής»(idola tribus). Το είδος αυτό των πλανών έχει τέτοια δύναμη που «δεν τυφλώνει ή παγιδεύει τη νόηση σε κάποια επιμέρους μόνο, αλλά γενικότερα και εσωτερικά μολύνει και φθείρει την κατάσταση της». Γιατί ο νους του ανθρώπου απέχει πολύ από τη φύση ενός καθαρού και επίπεδου καθρέφτη, οπού οι ακτίνες των πραγμάτων θα αντανακλώνταν σύμφωνα με την αληθινή τους πρόσπτωση. Αλλά είναι μάλλον σαν ένας μαγεμένος καθρέφτης γεμάτος από δεισιδαιμονία και αυταπάτη, αν δεν απελευθερωθεί και διορθωθεί».[190] Ο Bacon θεωρεί ότι «τα απατηλά αυτά φαινόμενα που μας επιβάλλονται από τη γενική φύση του νου» είναι αποτέλεσμα της ανθρώπινης ροπής να προβάλλει στη φύση κανονικότητες και όμορφες δομές διάθεσης που δεν συνάδουν με τον θεϊκό τρόπο δημιουργίας: «Γιατί αν εκείνος ο μεγάλος αρχιμάστορας είχε μια ανθρώπινη διάθεση, θα είχε φτιάξει τα αστέρια με κάποιες ευχάριστες και όμορφες δομές και σχήματα σαν τις διακοσμήσεις στις στέγες των σπιτιών. Αλλά κανένας δεν θα βρει ένα σχήμα όπως το τετράγωνο ή το τρίγωνο ή μια ευθεία γραμμή ανάμεσα σ` έναν τέτοιο άπειρο αριθμό[αστεριών]. Τόσο διαφορετική είναι η αρμονία ανάμεσα στο πνεύμα του Ανθρώπου και στο πνεύμα της Φύσης».[191]

Για να διορθώσουμε τον λανθασμένο αυτό τρόπο αντίληψης, πρέπει να στραφούμε στη διερεύνηση των νόμων της φύσης. Προκειμένου όμως οι νόμοι αυτοί να γίνουν κατανοητοί και οι νοητικές λειτουργίες του ανθρώπου να εναρμονιστούν με αυτούς, η Φύση πρέπει να «υπακούεται».

---

[182] *Προαγωγή, (The Major Works)* , σ. 175.

[183] *Προαγωγή, (The Major Works)*, σ. 217. Το αυθεντικό χωρίο είναι: «η μεν γαρ ψυχή του σώματος άρχει δεσποτικήν αρχήν, ο δε νους της ορέξεως πολιτικήν και βασιλικήν». *Πολιτικά*, I, ii, 10, 1254b, 5-7.

[184] *Προαγωγή, (The Major Works)*, σ. 186-7.

[185] *Προαγωγή, (The Major Works*), σ. 188. Ας σημειωθεί ότι ο Bacon έχει γράψει ποιήματα, έχει μεταφράσει έμμετρα αρκετούς Ψαλμούς και ότι, από τα μέσα του 19ου αιώνα, αρκετοί μελετητές τον έχουν ταυτίσει με τον πραγματικό συγγραφέα των σαιξπηρικών έργων.

[186] *Ιερουσαλήμ*.5:18-19, Erd. 147.

[187] *Λαοκόων*, μετ. Βαγγέλης Αθανασόπουλου, *Προφητικά*, σ.138-9. Erd. 273-275.

[188] *Λαοκόων* Erd. 273

[189] Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν ο Blake συσχετίζει τις φιλοσοφικές θέσεις του Bacon με τη «γενίκευση» στη ζωγραφική, καθώς οι σημειώσεις του πάνω στη *Προαγωγή της Μάθησης* έχουν χαθεί. Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι ο φιλόσοφος δημοσίευσε το βιβλίο του (1605) σε μια εποχή όπου η χρήση του chiaroscuro ήταν πιθανότατα γνωστή στη βασιλική αυλή στην οποία διέμενε. Δεν υπάρχει κάποια ένδειξη για το αν συμπεριλαμβάνει τους ζωγράφους στους τεχνίτες που οι δραστηριότητές τους όφειλαν να μελετηθούν περισσότερο από τις θεωρίες των φιλοσόφων. Η μόνη αναφορά στη τέχνη της ζωγραφικής που συναντάμε στη *Προαγωγή* είναι όταν ο Bacon παραλληλίζει την πολιτική ιστορία με τις εικόνες και τα έργα τέχνης: «Γιατί η Πολιτική Ιστορία, είναι τριών ειδών, που δεν είναι άτοπο να συγκριθούν με τα τρία είδη πινάκων ή εικόνων. Γιατί για τους πίνακες ή εικόνες, βλέπουμε ότι μερικές είναι ατελείωτες, μερικές είναι τελειωμένες (πλήρεις), και μερικές είναι παραμορφωμένες. Έτσι γίνεται με τις ιστορίες. Έχουμε τριών ειδών. Ιστορίες που σχετίζονται με την Μνήμη, Τέλειες Ιστορίες και Αρχαιότητες.(Memorials, Perfect Histories, and Antiquities)». Βλ. Bacon *The Major Works*, σ.178.

[190] *Προαγωγή, (The Major Works)*, σ. 226-27.

[191] *Προαγωγή, (The Major Works)*, σ. 227-28



108.
Αγνώστου
Ο Francis Bacon.
Αντίγραφο από έργο του 1618.

Μόνο έτσι θα μπορέσει «να δαμαστεί».[192] Ο άνθρωπος μπορεί να γνωρίσει την αλήθεια αντλώντας πληροφορίες από τις αισθήσεις και τα επιμέρους για να προχωρήσει στη συνέχεια βαθμιαία και συνεχιζόμενα προς όλο και πιο γενικά αξιώματα.

Σύμφωνα με τον Markku Pentonen, ο Bacon προτείνει μια τέχνη που μιμείται θεμελιακά τη φύση αντανακλώντας μια αντίστοιχη αξιολόγηση του ανθρώπινου υποκειμένου ως εκείνου που ενεργοποιεί μοντέλα ή σχηματισμούς πραγμάτων ή φαινόμενα που η φύση εμπεριέχει ήδη στους κόλπους της, απορρίπτει όμως το εύρος της ανθρώπινης επινοητικότητας που δεν συνάδει με τα φυσικά αυτά μοντέλα.[193] Για τον Bacon ο άνθρωπος όχι μόνο δεν μπορεί κατά κανένα τρόπο να αλλάξει να τροποποιήσει, ή να

[192] Βλ. Peltonen (1996), σ.181-2.

μεταβάλει θεμελιακά τα φυσικά αυτά μοντέλα, αλλά ούτε και να επέμβει σε αυτά διορθωτικά. Η αντίληψη «που εκλαμβάνει την τέχνη ως απλώς έναν βοηθό της Φύσης, που έχει πράγματι τη δύναμη να τελειώσει αυτό που η Φύση άρχισε, να την διορθώσει όταν διολισθαίνει σε λάθη και να την απελευθερώνει όταν βρίσκεται σε δουλεία» είναι επίσης λανθασμένη. Έχει οδηγήσει τον άνθρωπο σε απελπισία καθώς δεν μπόρεσε να αντιληφθεί «ότι το τεχνητό(artificial) δεν διαφέρει από το φυσικό(natural) στη μορφή(form) ή στην ουσία, αλλά μόνο στην αποτελεσματικότητα…».[194] Μόνο όταν γνωρίζουμε μέσω της «μορφής» ένα φυσικό φαινόμενο μπορούμε να το αναπαράγουμε σε κάθε υλικό υπόβαθρό που είναι επιδεικτικό για την εκδήλωσή του.[195]

Είναι πιστεύω, φανερό πως ούτε η απόδοση της πλάνης στην επινοητική φαντασία, ούτε η επαγωγική μέθοδος, ούτε, προπάντων, η υποταγή της ανθρώπινης δημιουργικότητας σε μοντέλα υπαγορευμένα από τους φυσικούς νόμους μπορούσαν να γίνουν αποδεκτά από τον Blake, υπέρμαχο μιας τέχνης που βασίζεται στη φαντασία και είναι αποδεσμευμένη από τις «φυτικές αισθήσεις.

[193] Peltonen, σ.112.

[194] Peltonen, σ. 119.

[195] Το τι όμως ακριβώς εννοεί ο Bacon στο παραπάνω απόσπασμα με τον όρο «μορφή» (form), όρο που αποτελεί και τη βάση της νέας του επιστήμης δεν είναι σαφές. Παρόλο που συσχετίζει τη μέθοδό του (στην ουσία μέθοδο ανακάλυψης «μορφών») με την μέσω των αισθήσεων παρατήρηση της φυσικής πραγματικότητας η έλλειψη περαιτέρω επεξηγήσεων έχει οδηγήσει τους σημερινούς μελετητές σε διαφωνίες. Κάποιοι επιχειρούν να την συσχετίσουν με τις επιστημονικές ανακαλύψεις της εποχής. Ο Martin Hollis (2005), *Φιλοσοφία των κοινωνικών επιστημέων*, σ. 37-9, την αντιμετωπίζει ως νεοπλατωνική ενώ ο R.S. Woolhouse (2003), *Οι φιλοσοφία της επιστήμης. Οι εμπειριστές*, τόμος β΄, σ. 37, ως μεταφυσική. Για τον Markku Peltonen η «μορφή» αποτελεί περισσότερο από ένα θεωρητικό εργαλείο μια «οδηγία για επιτυχή χειρισμό», ένα είδος απροσδιόριστης κίνησης ή σωματιδιακής δομής που για τη δική μας αντίληψη μπορεί εν μέρει να συσχετιστεί «μόνο η υφή του Boyle». Βλ. Peltonen, 114-6.

6. Η αντίθεση με τον Locke.

«Το Λάθος δεν βρίσκεται στις Λέξεις, αλλά στα Πράγματα.
Οι Γνώμες του Locke για τις Λέξεις και η Πλάνη τους,
είναι επίσης Προσποιητές και Παραπλανητικές Γνώμες».

Σχόλιο του Blake στις *Ομιλίες* του Reynolds. Wark, σ. 313.

Τίποτα δεν θα μπορούσε να είναι πιο απεχθές για τον Blake από τη γνωσιοθεωρία του Locke. Σε πλήρη αντίθεση με τον Descartes, ο άγγλος φιλόσοφος στο *Δοκίμιο για την Ανθρώπινη νόηση* είχε αρνηθεί την ύπαρξη έμφυτων θεωρητικών ή πρακτικών ιδεών και αρχών στον ανθρώπινο νου και είχε υποστηρίξει πως όλες οι ιδέες που εγγράφονται σε αυτόν σαν σε λευκό χαρτί προέρχονται είτε από την «αίσθηση»(sensation) όταν αφορούν τα εξωτερικά αντικείμενα είτε από «αναστόχαση»(reflection, ενδοσκόπηση) όταν αφορούν τις εσωτερικές του λειτουργίες.[196] Οι ιδέες αυτές ή εντυπώσεις είναι καταρχάς απλές, προσίδιες σε καθεμιά από τις πέντε αισθήσεις. Σύμφωνα μάλιστα με έναν σύγχρονο μελετητή, τον E.J. Lowe, ο όρος «ιδέες» στην περίπτωση αυτή αντιστοιχεί με ό,τι σήμερα θα αποκαλούσαμε "percepts", δηλαδή δια των αισθήσεων αντιληπτά αντικείμενα.[197] Καθώς όμως οι απλές ιδέες συγκρατούνται στη μνήμη, ο νους μπορεί να τις συσχετίζει και να τις συνδυάζει σε σύνθετες ιδέες ή και, μέσω άλλων νοητικών διεργασιών, να φτάνει σε γενικές και αφηρημένες ιδέες. Εξηγώντας ειδικότερα τον μηχανισμό της οπτικής αντίληψης, ο Locke παρομοιάζει τον νου με σκοτεινό θάλαμο:[198]

«Διότι νομίζω ότι η νόηση είναι σαν ένας θάλαμος εντελώς κλειστός, με λίγα μόνο μικρά ανοίγματα, που αφήνουν να περάσουν οι οπτικές εικόνες ή ιδέες των εξωτερικών πραγμάτων. Αν οι εικόνες που μπαίνουν σε αυτόν τον σκοτεινό θάλαμο παραμείνουν εκεί, τοποθετημένες με τάξη, ώστε να μπορούν να ανασυρθούν όποτε χρειαστεί, τούτο θα μοιάζει με τη νόηση του ανθρώπου, αναφορικά με όλα τα αντικείμενα της όρασης και τις ιδέες που σχηματίζονται περί αυτών».

Πιθανότατα αυτό ακριβώς το χωρίο να είχε κατά νου ο Blake - ίσως μάλιστα να το συσχέτιζε με τον τρόπο που αναπαριστούν την πραγματικότητα οι Φλαμανδοί ζωγράφοι - όταν στους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης* έγραφε:

«Αν οι πύλες της αντίληψής μας αποκαθαίρονταν το κάθετί
θα φαινόταν στον Άνθρωπο όπως είναι, Άπειρο,
Γιατί ο άνθρωπος έχει αυτοεγκλειστεί και τώρα βλέπει τα πάντα
μέσα από τις στενές χαραμάδες του σπηλαίου του».[199]

Ο Blake πίστευε πως ο άνθρωπος ήταν αρχικά προικισμένος με περισσότερες και «όλως εύκαμπτες» (all flexible) αισθήσεις που δεν περιορίζονταν σε εξειδικευμένα αισθητήρια όργανα και ότι κλείστηκε στο σπήλαιό του μετά την Πτώση. Συχνά ξεχώριζε από τις άλλες αισθήσεις την αφή, ως πιο διάχυτη σε όλο το σώμα και λιγότερο εκφυλισμένη. Ακολουθώντας τον Milton και τον Swedenborg, την ταυτίζει με την ερωτική

[196] *Essay,* II, I, 1-2, σ. 59.

[197] Lowe, E.J. (2005), *Locke*, London and New York: Routledge, σ. 35.

[198] *Essay,* II, xi, 17, σ. 107 (χρησιμοποιώ τη μετάφραση του Άρη Μπερλή από το βιβλίο του M.H. Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως*).

[199] *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, μετ. Βλαβιανός σ. 65. Erd, 39. Ενδιαφέρουσα εν προκειμένω είναι η επισήμανση του Wayne Glausser ότι ο Locke στην επιστημολογία του μετατρέπει το πλατωνικό σπήλαιο σε σκοτεινό θάλαμο με «μικρά ανοίγματα», τα οποία μετασχηματίζονται αργότερα από τον Blake σε «μισόκλειστα μάτια». Βλ. Glausser (1998), *Locke and Blake: A Conversation across the Eighteenth Century,* σ. 162.

πράξη (sex), την οποία εξαίρει ως ικανή να προκαλέσει τη μεγαλύτερη έκσταση, οδηγώντας τον άνθρωπο σε μια πρόγευση της Αιωνιότητας, όπου όμως θα πάψει να τελείται καθώς τα δύο φύλα θα έχουν πλέον συγχωνευτεί.[200] Η «φιλοσοφία των πέντε αισθήσεων» όπως αποκαλούσε συνήθως ο Blake τη λοκιανή θεωρία, εκλάμβανε αυτή την κατάσταση ως φυσική και οριστική, ενώ ο ίδιος θεωρούσε ότι ο άνθρωπος μπορεί να ανακτήσει την εσωτερική του όραση. Γι' αυτό και στη μνήμη, την οποία ο Locke εξήρε ως ταμείο των απλών ιδεών που δέχονταν παθητικά ο νους μέσω των αισθήσεων, αντιπαρέθετε τη δημιουργική φαντασία, τη νοητική λειτουργία που εξομοιώνει τον άνθρωπο με τον Θεό και που ο αιώνας των Φώτων είχε περιφρονήσει.[201]

Ο Blake θεωρούσε τον Locke τυπικό ντεϊστή. Όχι άδικα, αφού ο άγγλος φιλόσοφος στο τέταρτο βιβλίο του *Δοκιμίου*, όπου η ρασιοναλιστική συνιστώσα της σκέψης του γίνεται εμφανέστερη, όχι μόνο επιστρατεύει λογικά επιχειρήματα για να υποστηρίξει την ύπαρξη του Θεού, αλλά και απορρίπτει κάθε εξ αποκαλύψεως γνώση, ιδιαίτερα όταν αυτή αντιφάσκει με τη μαρτυρία του Λόγου.[202] Περισσότερο όμως πρωτότυπος και ενδιαφέρων είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Locke, σ' ένα κεφάλαιο του τρίτου βιβλίου, εξηγεί τον σχηματισμό της σύνθετης ιδέας «ενός αιώνιου, πάνσοφου, αυτοδύναμου, απείρως συνετού και ευτυχούς όντος» με την απόδοση σε αυτό στον ύψιστο βαθμό των απλών ιδεών που είχε αποκομίσει ο άνθρωπος όταν αναστοχάζεται τις δικές του νοητικές λειτουργίες. Με τον ίδιο τρόπο εξηγεί και την ιδέα πνευματικών υπέρτερων από τον ίδιο αλλά και κατώτερων από το Θεό, για να καταλήξει σε ένα οντολογικού χαρακτήρα συμπέρασμα:

«..σε όλο τον ορατό υλικό κόσμο δεν βλέπουμε χάσματα ή διάκενα. Όλα όσα βρίσκονται κάτω από εμάς, κατεβαίνουν με απαλά βήματα και σε συνεχόμενη σειρά πραγμάτων έτσι που σε κάθε μετάθεση διαφέρουν πολύ λίγο το ένα από το άλλο. (...) Υπάρχουν κάποια κτήνη που φαίνεται να έχουν τόση γνώση και λογική όση μερικοί που αποκαλούνται άνθρωποι. Και το ζωικό και το φυτικό βασίλειο είναι τόσο στενά συνδεδεμένα που αν πάρεις το χαμηλότερο από το ένα και το υψηλότερο από το άλλο, μόλις που θα μπορέσεις να διακρίνεις κάποια μεγάλη διαφορά ανάμεσά τους. Και συνεχίζοντας έτσι μέχρι να φτάσουμε στα χαμηλότερα και πιο ανόργανα μέρη της ύλης, θα βρούμε παντού ότι τα διάφορα είδη συνδέονται μεταξύ τους και δεν διαφέρουν, παρά σε σχεδόν ανεπαίσθητους βαθμούς. Και όταν θεωρούμε την άπειρη δύναμη και σοφία του Δημιουργού, έχουμε λόγο να πιστεύουμε, ότι στην θαυμάσια αρμονία του σύμπαντος και στο μεγάλο σχέδιο και την άπειρη καλοσύνη του Αρχιτέκτονα, αρμόζει τα είδη των πλασμάτων, με ήπιες βαθμίδες να ανεβαίνουν προς τα πάνω από εμάς, προς την άπειρη τελειότητά του, όπως βλέπουμε να κατεβαίνουν βαθμιαία από εμάς προς τα κάτω».[203]

Πρόκειται για την ιδέα της «Μεγάλης Αλυσίδας των Όντων» η οποία όπως διαπίστωσε ο ιστορικός των ιδεών Arthur O. Lovejoy στην



[200] Βλ. σχετικά τα λήμματα SENSES, SEX και TOUCH στο Foster Damon.

[201] Ο Locke, αν και αναγνωρίζει ότι κατά τον σχηματισμό των σύνθετων ιδεών ο νους λειτουργεί ενεργητικά και με αρκετή ελευθερία, χρησιμοποιεί τον όρο "fancy" με θετικό νόημα μόνο μια φορά, ως συνώνυμο της ευκολίας ανάκλησης ιδεών από τη μνήμη. (*Essay*, II, x, 8, σ. 100). Αντίθετα, επιχειρεί να διαχωρίσει τη γνώση ενός νηφάλιου και συνετού ανθρώπου από τις χίμαιρες, τα οράματα των ενθουσιαστών και τα όνειρα που γεννά ένας εξημμένος νους. Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει αντίληψη της συμφωνίας ή ασυμφωνίας ιδεών, αλλά μόνο στην πρώτη οι ιδέες μπορούν να αναχθούν στα ίδια τα πράγματα. (*Essay*., IV, iv, 1-6, σ. 482-484). Κατηγορηματικός ο Dr Jonson θα γράψει αργότερα στο *Rasselas*: «Κάθε υπερίσχυση της φαντασίας πάνω στη λογική είναι ένας βαθμός φρενοπάθειας» (όπως αναφέρεται στο Foster Damon, σ. 195.

[202] *Essay*, IV, vi, 11-12, σ. 361-362.

[203] Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* (1936), Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964, σ. 183-184. Το παράθεμα είναι από John Locke, *Essay*, III, vi, 12.

109.
Rembrandt
Λόγιος σε αίθουσα με ελικοειδή σκάλα.
1632

ομότιτλη μελέτη του, γνώρισε ξαφνικά μεγάλη διάδοση και αποδοχή καθ' όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα, εμφανιζόμενη στα γραπτά μιας μεγάλης σειράς στοχαστών όπως οι Addison, King, Pope, Thompson, Buffon, Diderot και Kant.[204] Τούτο, ισχυρίζεται ο Lovejoy, δεν οφείλεται σε άμεση επίδραση της ελληνικής ή μεσαιωνικής φιλοσοφίας, αλλά στους δύο φιλοσόφους του ύστερου 17ου αιώνα που συνέβαλαν ιδιαίτερα στη διαμόρφωση της φιλοσοφικής σκέψης του Διαφωτισμού. Τον Locke και τον Leibniz. Παραθέτει μάλιστα το παραπάνω χωρίο από το *Δοκίμιο* του πρώτου και παρατηρεί ότι σε αυτό υπονοείται πως κάθε δεσμός της αλυσίδας των όντων υπάρχει, όχι απλώς και όχι πρωταρχικά προς όφελος κάποιου άλλου δεσμού, αλλά χάριν της πληρότητας της σειράς των μορφών, η πραγμάτωση της οποίας αποτελούσε το κύριο μέλημα του Θεού όταν δημιούργησε τον κόσμο.[205] Έτσι, για τον Locke, ο άνθρωπος κατέχει μια ενδιάμεση θέση στην αλυσίδα, καθώς ο νους του υπόκειται σε περιορισμούς. Οφείλει επομένως να γνωρίζει αυτούς τους περιορισμούς και να μένει ικανοποιημένος με εκείνη τη «σχετική και πρακτική γνώση» που είναι το μόνο όργανο που κατέχει. Συγκριτικά ανώτερες νοητικές δυνάμεις κατέχουν τα όντα που βρίσκονται ανάμεσα στον άνθρωπο και στον Θεό, όντα καθαρά πνευματικά όπως οι άγγελοι σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη ή τα όντα που ζουν σε πιο απομακρυσμένους από τη γη πλανήτες όπως υπέθεσαν ο Bolingbroke και ο νεαρός Kant.

Ο Lovejoy παρατηρεί εν προκειμένω πως η αντίληψη για το σύμπαν ως μια μεγάλη Αλυσίδα των Όντων, αλλά και οι αρχές οι οποίες υπόκεινται σε αυτή την αντίληψη – οι αρχές της πληρότητας, της συνέχειας και της διαβάθμισης - δεν φαίνεται να σχετίζονται με τη σχετική και πρακτική γνώση στην οποία οφείλουμε , σύμφωνα με τον Locke, να περιοριζόμαστε. Το γεγονός αυτό, υποστηρίζει ο ίδιος, είναι αρκετά παράδοξο, καθώς εκείνη την εποχή κυριαρχούσε η βακωνική άποψη για την επιστήμη, βασισμένη στην εμπειρική έρευνα, ενώ η έννοια της αλυσίδας των όντων δεν φαίνεται να αποτελούσε γενίκευση που προέκυπτε από την εμπειρία.[206]

Από την άλλη όμως μεριά η θεωρητική αυτή κατασκευή εξυπηρετούσε τη συντηρητική κοινωνικοπολιτική ιδεολογία, όπως ο ίδιος ο μελετητής υποστηρίζει, παραθέτοντας ως τεκμήρια σχετικά χωρία από κείμενα των Bolingbroke, Pope και Soame Jenyns. Το σκεπτικό τους μπορεί να συνοψιστεί σε δύο επιχειρήματα. Το πρώτο είναι ότι ο άνθρωπος, λόγω των περιορισμών που του επιβάλλει η ενδιάμεση θέση του στην αλυσίδα των όντων, δεν μπορεί να συγκροτήσει μια τέλεια κοινωνία και επομένως οφείλει να ανέχεται λίγο πολύ τις ατέλειες της υφιστάμενης. Το δεύτερο είναι ότι η ιεραρχική διαβάθμιση που χαρακτηρίζει το σύμπαν των όντων ισχύει και στην ανθρώπινη κοινωνία όπου, σύμφωνα με μια ρήση του Pope, «κάποιοι είναι, και πρέπει να είναι, μεγαλύτεροι από τους υπόλοιπους, / πιο πλούσιοι, πιο σοφοί».[207]

Ο Blake μνημονεύει τον Bolingroke ως έναν από τους εισηγητές της

[204] Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* (1936), Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964, σ. 183-184.

[205] Lovejoy (1936), σ. 186.

[206] Lovejoy (1936), σ. 183.

[207] Lovejoy (1936), σ. 200-207. Χαρακτηριστικά είναι και τα αποσπάσματα από το *Elements of Criticism* , Vol. III, Chap. XXV. Standard of Taste (1762) του Henry Home, στα οποία δεν αναφέρεται ο Lovejoy. Τα παραθέτω λόγω της συγγένειας που παρουσιάζουν με τις θέσεις του Reynolds, καθώς είναι το λεπτό, εξευγενισμένο γούστο που φέρεται να νομιμοποιεί την κοινωνική ιεράρχηση την οποία υποδεικνύουν οι διαβαθμίσεις της φύσης: «Στην κλίμακα των απολαύσεων η φύση υπήρξε φειδωλή στις διαβαθμίσεις (divisions) της. Με σοφία και φιλανθρωπία έχει τοποθετήσει πολλές απολαύσεις σε κάθε βαθμίδα, έτσι ώστε τα άτομα να είναι ικανοποιημένα με τη δική τους τύχη, χωρίς να ζηλεύουν την ευτυχία των άλλων. Πολλά χέρια πρέπει να χρησιμοποιηθούν για να εξασφαλίσουν τις ανέσεις της ζωής και είναι αναγκαίο οι διάφοροι κλάδοι εργασίας, περισσότερο ή λιγότερο ευχάριστοι, να είναι γεμάτοι με πολλά χέρια. Ένα πολύ εξευγενισμένο και λεπτό γούστο θα αποτελούσε εμπόδιο σ' αυτό το σχέδιο, γιατί θα δημιουργούσε μεγάλη προσέλευση σε ορισμένες εργασίες, ενώ θα παραμελούσε εντελώς κάποιες άλλες εξίσου χρήσιμες. Είναι ευτυχές το γεγονός ότι στην παρούσα κατάσταση οι περισσότεροι άνθρωποι δεν κάνουν εκλεπτυσμένες επιλογές.» Και δύο σελίδες παρακάτω: «Αυτή η βεβαιότητα για μια κοινή φύση ή μέτρο και την τελειότητά της είναι το θεμέλιο της ηθικής και είναι ξεκάθαρο ότι σ' αυτήν οφείλεται η αξιοσημείωτη αντίληψη που έχουμε για ένα ορθό ή εσφαλμένο γούστο στην ηθική. Εξίσου ξεκάθαρο είναι ότι σ' αυτήν οφείλεται η αντίληψη που έχουμε για ένα ορθό ή εσφαλμένο γούστο στις εικαστικές τέχνες». Τα παραθέματα από το Θεόπη Παρισάκη (2004), *Φιλοσοφία και Τέχνη*, σ.237 και σ. 241, σε μετάφραση της συγγραφέως.

φυσικής θρησκείας και ψέγει τον Pope για τη μονοτονία της στιχουργικής του,[208] αλλά δεν αναφέρει πουθενά το δόγμα της αλυσίδας των όντων. Ενδέχεται να το αγνοούσε ή, αν το γνώριζε, να μην του είχε αποδώσει ιδιαίτερη σημασία, θεωρώντας το μια από τις εκφάνσεις του ντεϊσμού. Το μόνο βέβαιο είναι πως οι δικές του απόψεις ήταν εντελώς αντίθετες προς αυτό. Όπως έχω δείξει, για τον Blake ο άνθρωπος, πλασμένος κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση του Θεού, δεν είναι ένα περιορισμένων δυνατοτήτων ον, αλλά παραμένει δυνάμει ισόθεος και, μέσω της φαντασίας, συνδημιουργός της φύσης στη αιώνια πνευματική τη υπόσταση, όπου οι αισθητές διαφορές χάνουν τη σημασία τους και τα πάντα νοηματοδοτούνται ελεύθερα. Έτσι, ο προικισμένος με εσωτερική όραση ποιητής βλέπει **«έναν κόσμο σ' έναν κόκκο άμμου! Κι έναν Ουρανό σ' ένα αγριολούλουδο!»**[209] Ταυτόχρονα όμως, ο ποιητής είναι και επαναστάτης, αρνητής της κατεστημένης κοινωνικής ιεραρχίας και της συμβατικής ηθικής.[210]

Από τις τρείς αρχές που, σύμφωνα με τον Lovejoy, υπόκεινται στην ιδέα της αλυσίδας των όντων – την πληρότητα, τη συνέχεια και τη διαβάθμιση - , ο Michel Delon, διαπρεπής μελετητής του Διαφωτισμού, έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στον τελευταίο όρο και στη διευρυμένη χρήση του κατά τον 18ο αιώνα. Σε μια διάλεξή του στην Αθήνα, στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, το 2003, επισημαίνει πως η ιδέα της «διαβάθμισης»(gradation) γίνεται τότε πιο σφαιρική, «ξεπερνά τα όρια της ιεραρχικής συνέχειας των έμβιων όντων» και «επικουρεί τη μετάβαση από τη στατική κλίμακα ή από τον σταθερό πίνακα στο γίγνεσθαι των ειδών και των λαών, στη φυσική ιστορία και στην ιστορία της ανθρωπότητας».[211] Αν και η λέξη, συνεχίζει, ανήκει στην παλαιά ορολογία της ρητορικής και της λογικής, η πρώτη κυριολεκτική σημασία της συνοδεύεται από τεχνικές εκδοχές στην αρχιτεκτονική, στη χημεία και στη ζωγραφική, στην τελευταία ως «ανεπαίσθητη αλλαγή χρωμάτων που προκαλεί τη μείωση έντασης των χρωματισμών και των αποχρώσεων».[212] Στο λεξιλόγιο μάλιστα της ζωγραφικής, παράλληλα με τον όρο «διαβάθμιση» που δηλώνει τα περάσματα από το ένα χρώμα (ή τόνο) στο άλλο, χρησιμοποιείται και ο όρος «βαθμιαία τονική εξασθένηση» (degradation). Σύμφωνα μ' ένα λεξικό της εποχής, η εξασθένηση επιτρέπει στο ζωγράφο «να φέρνει πιο κοντά ή να απομακρύνει τις μορφές του».[213]

Παρότι στενά συνδεδεμένος με τη ζωγραφική, ο όρος «διαβάθμιση» σχετίζεται ευρύτερα με τον αισθητό κόσμο που μας περιβάλλει. Με μια σειρά παραπομπές στη φιλοσοφία, την επιστήμη, τη λογοτεχνία και τη λεξικογραφία της εποχής (ιδιαίτερα στο γαλλικό χώρο) ο Delon τεκμηριώνει την άποψη ότι στον 18ο αιώνα: «Η επιστήμη, η τεχνική, η ζωγραφική και ή λογοτεχνία συναντώνται ομού για να διασκεδάσουν με τις μεταβολές του φωτός».[214] Η διαπίστωση αυτή εγείρει, αλλά αφήνει αναπάντητο, ένα κρίσιμο για τη δική μας εργασία ερώτημα. Η εμπλοκή της ζωγραφικής σ' αυτή τη συνάντηση είναι άραγε συμπληρωματική ή, έστω, μια επιμέρους

[208] Βλ. *Milton*,.40:11 για Bolingbroke. Erd. 141, και *Δημόσια Προσαγόρευση* για τον Pope. Erd. 576.

[209] *Auguries if Innocence*, 1-2, Erd. 493.

[210] Στο συμβολικό σύμπαν του Blake την επανάσταση αντιπροσωπεύει ο Orc, πρωτότοκος γιος του Los, ποιητή και προφήτη.

[211] Michel Delon (2004), *Ο Διαφωτισμός και η σημασία των διαβαθμίσεων / Les Lumieres ou le sens des gradations*, Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, σ. 42-43. Παραθέτουμε από το ελληνικό κείμενο της δίγλωσσης έκδοσης (μετ. Άννα Ταμπάκη).

[212] Delon, σ. 43-44.

[213] Delon, σ. 47-48.

[214] Delon, σ. 68.

έκφανση της γενικότερης έμφασης που έδωσε ο Διαφωτισμός στην ιδέα της διαβάθμισης; Ή μήπως, αντίθετα, η ζωγραφική έπαιξε έναν ιδιαίτερο ρόλο στην επικράτηση αυτής της ιδέας; Στο επόμενο κεφάλαιο θα επιχειρήσω να δείξω ότι ισχύει μάλλον το δεύτερο και ότι, ως εκ τούτου, οι αντιδράσεις του Blake τόσο απέναντι σε μια ορισμένη εικαστική τεχνοτροπία όσο και σε ορισμένες φιλοσοφικές ιδέες προσλαμβάνουν μεγαλύτερη μεταξύ τους συνοχή και μπορούν να κατανοηθούν ευχερέστερα.

7. Διερεύνηση πιθανών σχέσεων μεταξύ βρετανικού εμπειρισμού και τέχνης.

«Υπάρχουν πάντα δύο τάξεις πολυμαθών σοφών, η ποιητική και η φιλοσοφική. (..) «Αφήστε τον Φιλόσοφο να είναι πάντα ο υπηρέτης και μελετητής της έμπνευσης και όλοι θα είναι ευτυχείς».

Κατάλογος, Erd. 537.

Αναμφίβολα ο βρετανικός εμπειρισμός συνέβαλε σημαντικά στην προώθηση προβληματισμών για την τέχνη που ξεπερνούσαν την κλασική θεωρία της μίμησης και την προσπάθεια εκλογίκευσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας για την αναζήτηση κανόνων. Ήδη ο Bacon και ο Hobbes είχαν αναγνωρίσει την προνομιακή σχέση της ποίησης – και συνακόλουθα των άλλων τεχνών - με τη φαντασία, έστω κι αν θεωρούσαν την τελευταία συνήθη πηγή πλάνης. Ο Locke βέβαια δεν ασχολείται καθόλου με την τέχνη και μόνο σ' ένα χωρίο του *Δοκιμίου* του χρησιμοποιεί τον όρο «φαντασία»(fancy) συνδέοντάς τον με την «ευστροφία»(wit), τη διασύνδεση δηλαδή ιδεών που παρουσιάζουν έστω και ελάχιστες ομοιότητες, και στην οποία αντιπαραθέτει την «κρίση» που βασίζεται στην ανίχνευση και των παραμικρών διαφορών τους. Αξίζει όμως να παραθέσουμε ολόκληρο το χωρίο, επειδή σε αυτό η ευστροφία συνδέεται με ένα είδος αισθητικής απόλαυσης:

«Γιατί η ευστροφία έγκειται κυρίως στη σύνδεση των ιδεών, και στη γρήγορη και πολύτροπη σύναψη εκείνων, ανάμεσα στις οποίες μπορεί να βρεθεί οποιαδήποτε ομοιότητα ή συμφωνία, έτσι ώστε να δημιουργούνται στη φαντασία ευχάριστες εικόνες και τερπνά οράματα. Απεναντίας, η κρίση έγκειται ακριβώς στο αντίθετο, στον προσεκτικό διαχωρισμό της μιας από την άλλη ιδέα, αρκεί να μπορεί να βρεθεί η παραμικρή διαφορά μεταξύ τους ώστε να αποφεύγει κανείς να παραπλανάται από ομοιότητες και να συγχέει το ένα πράγμα με το άλλο. Αυτή η διεργασία είναι ολότελα αντίθετη στη μεταφορά και το υπαινιγμό. Σ' αυτά έγκειται κυρίως η διασκεδαστικότητα και η τερπνότητα της ευστροφίας που διεγείρει έντονα τη φαντασία και γι' αυτό είναι αποδεκτή απ' όλο τον κόσμο, επειδή η ομορφιά της φαίνεται αμέσως, και δεν απαιτείται πνευματικός μόχθος για να εξετάσει κανείς ποια αλήθεια ή λογική υπάρχει μέσα της».[215]

Ωστόσο, παρά τη μηδαμινή του εισφορά την αισθητική, ο Locke επηρέασε σημαντικά όχι μόνο τους μεταγενέστερους εμπειριστές που διερεύνησαν τη φύση των αισθητικών κρίσεων, τους Shaftesbury, Hutcheson και Hume, αλλά και θεωρητικούς της τέχνης που εντάσσονται στη ρασιοναλιστική παράδοση, όπως ο γερμανός φιλόσοφος Alexander Baumgarten και ο Reynolds. Ο πρώτος, αξιοποιώντας τις λοκιανές αναλύσεις της αντίληψης επινόησε τον όρο «αισθητική» στο ομώνυμο ημιτελές σύγγραμμά του (*Aesthetica*, 1750) για μια «επιστήμη της αισθητηριακής γνώσης»(scientia cognitionis sensitivae), θεωρώντας ότι οι γνώσεις που μας παρέχει η αντίληψη των αισθητών μορφών (όχι μόνο

[215] *Essay*, II, xi, 2, σ. 102. Ακολουθώ τη μετάφραση των Δ. Κούρτοβικ – Π. Χριστοδουλίδη, στο Monroe C. Beardsley (1989), *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, σ. 165-166.





των ωραίων) είναι εντελώς διαφορετικές από εκείνες που μας παρέχει ο Λόγος.[216]

Η επιρροή του Locke στον Reynolds, την οποία υπαινίσσεται και ο Blake, είναι αρκετά εμφανής. Πράγματι, στις *Ομιλίες* του διευθυντή της Βασιλικής Ακαδημίας εύκολα μπορεί να εντοπίσει κανείς φράσεις που παραπέμπουν κατευθείαν στη λοκιανή γνωσιοθεωρία, όπως:

«Μια ΓΝΩΣΗ της διάταξης και των χαρακτήρων του ανθρώπινου νου μπορεί να αποκτηθεί μόνο από την εμπειρία».

«Η φυσική όρεξη ή το γούστο των ανθρώπων είναι για την Αλήθεια. Είτε αυτή η αλήθεια είναι αποτέλεσμα της πραγματικής συμφωνίας ή της ισότητας πρωτότυπων ιδεών μεταξύ τους, είτε προκύπτει από τη συμφωνία μεταξύ της αναπαράστασης οποιουδήποτε αντικειμένου και του πράγματος που αναπαριστάνεται, είτε προέρχεται από την αντιστοιχία των μερών οποιασδήποτε διάταξης μεταξύ τους».

«… η φαντασία είναι ανίκανη να παραγάγει οτιδήποτε πρωτότυπο από μόνη της και μπορεί μόνο να ποικίλλει και να συνδυάζει αυτές τις ιδέες με τις οποίες είναι εφοδιασμένη μέσω των αισθήσεων».[217]

Από τον Locke εξάλλου αντλεί ο Reynolds την έννοια της «γενίκευσης» στην οποία βασίζει την άποψή του ότι η καλή ζωγραφική έγκειται στην «ακριβή αναπαράσταση της γενικής Φύσης». Ο Beardsley μάλιστα επισημαίνει εν προκειμένω πως το χωρίο της 4ης *Ομιλίας* στο οποίο τονίζεται ότι για τον ιστορικό ζωγράφο «το ένδυμα δεν είναι ούτε μάλλινο ούτε λινό ούτε μεταξένιο ούτε σατινιένο ούτε βελούδινο: είναι ύφασμα και τίποτε άλλο», μοιάζει σχεδόν με «παρωδία του περίφημου παραδείγματος που δίνει ο Locke για μια 'αφηρημένη ιδέα'».[218]

Το κατά πόσο η αναμφισβήτητη επιρροή που άσκησε ο βρετανικός

[216] Βλ. σχετικά Pascal Griener, *La Republique de l' oeil. L' Experience de l' art au siècle des Lumieres*,, Paris: Odile Jacob, 2010, σ. 36.

[217] Βλ. Wark (ed.) Reynolds, *Ομιλίες*, VII, 492-493, σ. 132, 163-167, σ. 122, και 479-481, σ. 132 αντίστοιχα.

[218] Beardsley (1989), σ. 141. Για αμεσότερη σύγκριση βλ. Wark (ed.) Reynolds, *Ομιλίες*, IV, σ. 167-171, και 62 και *Essay*, IV, vii, 9, σ. 509.

110.
Rembrandt
Μπούστο γενειοφόρου ηλικιωμένου άντρα που κοιτάει προς τα κάτω.
1632

111.
Marcus Gheeraerts the Younger
Κυρία της Αυλής.
1593

112.
Rembrandt
Αυτοπροσωπογραφία.
1660





εμπειρισμός στις θεωρίες για την τέχνη που αναπτύχθηκαν τον 18ο αιώνα διαφαίνεται και στην καλλιτεχνική πρακτική είναι ένα ζήτημα του οποίου η διερεύνηση ξεφεύγει από τα όρια της μελέτης μας. Αντίθετα, πιστεύοντας πως η τέχνη επιτελεί μια αγωγή των αισθήσεων και συνακόλουθα επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και νοηματοδοτούμε τη φυσική πραγματικότητα, θα εξετάσω το ενδεχόμενο στη διαμόρφωση της εμπειριστικής γνωσιοθεωρίας να έχει συμβάλει ως ένα βαθμό και η γνωριμία με ένα ορισμένο είδος τέχνης, συγκεκριμένα με τη ζωγραφική του μπαρόκ.

Υπενθυμίζω καταρχάς ότι στην καλλιτεχνικά καθυστερημένη Αγγλία η γνωριμία με τους φλαμανδούς ζωγράφους και τη βενετσιάνικη σχολή άρχισε επί βασιλείας του Καρόλου Α΄ με τον ερχομό το 1629 του Rubens και στη συνέχεια με τη μόνιμη εγκατάσταση του Van Dyck. Η μάλλον απότομη αυτή εισδοχή ενός ξένου προς την εγχώρια παράδοση ζωγραφικού ιδιώματος, όταν έγινε αισθητή και σε ευρύτερους κύκλους, πρέπει να δημιούργησε ένα είδος πολιτισμικού σοκ, ανάλογο, αν όχι μεγαλύτερο, από εκείνο που θα προκαλούσε αργότερα στη Γαλλία η παρουσίαση ιμπρεσιονιστικών πινάκων. Ένα κοινό εθισμένο σε εικόνες περιγραφικής και λεπτομερούς απόδοσης της πραγματικότητας, όπως π.χ. οι πίνακες του Hans Holbein αλλά και των αδέξιων άγγλων μιμητών του, βρισκόταν πλέον αντιμέτωπο με εικόνες όπου οι τονικοχρωματικές μεταβάσεις, βασισμένες σε γενικεύσεις και αφαιρέσεις, καθιστούσαν τις μορφές πιο αληθοφανείς[;] αλλά και πιο ακαθόριστες, όπως π.χ. σε πίνακες του Van Dyck ή του Rembrandt.[219] Τη διαφορά αυτή δεν μπορεί παρά να την συνειδητοποίησε και ο Locke. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι ο βρετανός φιλόσοφος γράφει τα σημαντικότερα δοκίμιά του σε μια

[219] Χαρακτηριστικός εν προκειμένω είναι ο τρόπος αντιμετώπισης των έργων του Rembrandt από τους πρώτους βιογράφους του στα τέλη του 17ου αιώνα, που όπως είναι προφανές είναι εξοικειωμένοι με τον φλαμανδικό τρόπο ζωγραφικής. Για τον Filippo Baldinucci (1686), *Notizie de' professori del disegnio da Cimabue in qua*, ο Rembrandt είναι «ζωγράφος στην πραγματικότητα με περισσότερη φήμη παρά αξία». Η φήμη του οφείλεται κυρίως στον μεγάλο πίνακά του, τη «Νυχτερινή Περίπολο», δεν συνδέεται όμως με τις ζωγραφικές αρετές του έργου, αλλά με τον τρόπο διαχείρισης της οπτικής πληροφορίας: «Ο λόγος γι' αυτό ήταν, περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο, πως ανάμεσα στις μορφές είχε απεικονίσει στον πίνακα έναν Λοχαγό, με το πόδι έτοιμο να περπατήσει (..) τα υπόλοιπα όμως ήταν τόσο στριμωγμένα και ανακατεμένα, ώστε δύσκολα ξεχώριζαν μεταξύ τους οι άλλες μορφές, παρότι τις είχε ζωγραφίσει με μεγάλη φροντίδα εκ του φυσικού». Το «ιδιότυπο ύφος» του έχαιρε εκτίμησης στον τόπο του, αφού «ένα σχέδιο, στο οποίο διακρίνονταν λίγα πράγματα έως σχεδόν τίποτα (..) πουλήθηκε τριάντα σκούδα σε δημοπρασία». Αντίστοιχα ο

113.
Marcus Gheeraerts the Younger
Ελισάβετ.
1592

δεκαετία κατά την οποία η εμπορία και η παραγωγή έργων τέχνης στην Αγγλία γνωρίζει πρωτοφανή άνθηση. Μετά την Ένδοξη Επανάσταση (1688). η αυλή και οι αριστοκράτες έπαψαν να είναι οι μοναδικοί πάτρωνες της ζωγραφικής και η απόκτηση έργων τέχνης άρχισε να απασχολεί με πάθος τη νέα αστική τάξη που επιδίωκε όχι μόνο την οικονομική αλλά και την πολιτισμική εξομοίωση με την αριστοκρατία. Στις αρχές της δεκαετίας του 1690 αυξήθηκαν αλματωδώς οι πωλήσεις πινάκων και περίπου 24.000 πίνακες πουλήθηκαν στο Λονδίνο μόνο το 1691.[220]

Πιθανότατα ο Locke ήταν ήδη εξοικειωμένος με τη φλαμανδική ζωγραφική καθώς κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ολλανδία (1683-89) θα είχε δει πολλούς πίνακες, ίσως και Rembrandt. Ακόμη και αν το ενδιαφέρον του για τις τέχνες ήταν περιορισμένο, οπωσδήποτε η ζωγραφική τον απασχόλησε ως τεχνολογία της όρασης, από την άποψη κυρίως του τρόπου με τον οποίο το βλέμμα του θεατή εισπράττει και ερμηνεύει τα σύνθετα οπτικά ερεθίσματα των ζωγραφικών αναπαραστάσεων. Ενδεικτικό είναι το ακόλουθο χωρίο του *Δοκιμίου*:

«Όταν τοποθετούμε μπροστά στα μάτια μας μια στρογγυλή σφαίρα οποιουδήποτε ενιαίου χρώματος, π.χ. από χρυσό, αλάβαστρο ή νεφρίτη, είναι βέβαιο πως η ιδέα που εντυπώνεται στον νου μας είναι ενός επίπεδου κύκλου ποικίλα σκιασμένου, με διαφορετικούς βαθμούς φωτεινότητας και λαμπρότητας να έρχονται στα μάτια μας. Όντας όμως εθισμένοι από τη χρήση να αντιλαμβανόμαστε τι είδους εμφάνιση μας παρουσιάζουν συνήθως τα κυρτά σώματα, τι αλλοιώσεις γίνονται στις ανακλάσεις του φωτός από τη διαφορά των αισθητών σχημάτων των σωμάτων, η κρίση τώρα, από μια αποκτημένη συνήθεια, μεταβάλλει τις εμφανίσεις στις αιτίες του: έτσι ώστε, αυτό που είναι πράγματι μια ποικιλία σκιών και χρωμάτων μέσα στο σχήμα, το κάνει να περνά για ένδειξη σχήματος και πλάθει την αντίληψη ενός κυρτού σχήματος και ενός ενιαίου χρώματος, ενώ η ιδέα που δεχόμαστε από αυτό είναι απλώς ένα ποικίλα χρωματισμένο επίπεδο, όπως γίνεται φανερό στη ζωγραφική».[221]

Στη συνέχεια της ίδιας παραγράφου ο Locke αναφέρεται στο περίφημο πρόβλημα που του είχε θέσει ο φίλος του αστρονόμος και φιλόσοφος William Molyneux: κατά πόσο ένας εκ γενετής τυφλός που είχε μάθει από την αφή να διακρίνει και να ονοματίζει έναν κύβο και μια σφαίρα θα μπορούσε, αν ξαφνικά ανακτούσε την αίσθηση της όρασης, να ταυτίσει μέσω αυτής και μόνο τα δύο αυτά στερεά. Συμφωνώντας με τον φίλο του, ο Locke εκτιμά πως δεν θα μπορούσε, εφόσον η οπτική εμπειρία του δεν έχει συνδυαστεί με την απτική.

Όπως επεξηγεί ο Lowe, στο χωρίο που παραθέσαμε, ο Locke υποθέτει πως η κρίση που διαμορφώνεται για τις «ποιότητες» κάποιου αντιληπτού αντικειμένου επιβάλλει στις ιδέες της αίσθησης που παράγονται από το αντικείμενο μια ερμηνεία παρόμοια με εκείνη που εμπλέκονται στην κρίση για τις ποιότητες τις οποίες εμφανίζονται να κατέχουν τα απεικονιζόμενα αντικείμενα σε μια ζωγραφιά. Ο ίδιος

Andre Felibien (1685), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, επισημαίνει τις διαφορές που έχει ο «αφρόντιστος» και «προσωπικός»- σε σχέση με των υπόλοιπων φλαμανδών, όπως του van Dyck – τρόπος ζωγραφικής του Rembrandt. Τα έργα του έχουν «έχουν πολύ δύναμη(..) και δίνουν μια θαυμαστή εντύπωση(..) όταν τα παρατηρεί κανείς από τη σωστή απόσταση». Από κοντά οι πίνακες έχουν «ζωγραφιστεί με χονδροειδή τρόπο, έτσι που να μοιάζουν συχνά ότι δεν είναι παρά προσχέδια», ενώ το «εξωφρενικό πάχος των χρωμάτων» δίνει «στο πρόσωπο κάτι το φρικιαστικό». Με την απόσταση όμως, «οι δυνατές πινελιές και το πάχος των χρωμάτων (..) μειώνονται σιγά σιγά και, καθώς αλληλοδιεισδύουν και ανακατεύονται, φτάνουν στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Η απόσταση που απαιτείται για να κοιτάξει κανείς καλά έναν πίνακα δεν απορρέει μόνο από το μεγαλύτερο διάστημα και τη μεγαλύτερη άνεση που χρειάζονται τα μάτια για να αγκαλιάσουν τα αντικείμενα και να τα συλλάβουν καλύτερα ως σύνολο. Αποσκοπεί και στο να παρεμβάλλεται ανάμεσα στο μάτι και στο αντικείμενο μεγαλύτερη ατμόσφαιρα», ένα είδος «μεγαλύτερης ατμοσφαιρικής πυκνότητας». Παρατίθενται στο Paolo Lecandano (1995), μετ. Κώστας Κουρεμένος.

[220] Βλ. Hill (2011), σ. 412.

[221] *Essay*, II, ix, 8, σ. 93-94.

μελετητής θεωρεί ότι δεν πρέπει να πάρουμε αυτό τον παραλληλισμό τοις μετρητοίς, δεδομένου ότι δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε τους φιλόσοφους του 17ου αιώνα να συλλαμβάνουν τις οπτικές «ιδέες» σαν εσωτερικά ανάλογα των εικόνων που σχηματίζονται από τις ακτίνες του φωτός στον αμφιβληστροειδή.[222] Γεγονός, ωστόσο, παραμένει ότι ο Locke, προκειμένου να εξηγήσει την οπτική αντίληψη του όγκου, προσφεύγει στην ψευδαίσθηση βάθους που παρέχει ένας ζωγραφικός πίνακας. Ακόμα πιο εύγλωττο εν προκειμένω είναι ένα άλλο χωρίο από το έργο του *Η διαγωγή της νόησης* (The Conduct of the Understanding): : *«Ας πείτε σε κάποιον μη ασκημένο στη ζωγραφική, όταν βλέπει μπουκάλια και καπνοσύριγγες και άλλα πράγματα έτσι ζωγραφισμένα όπως δείχνονται σε ορισμένες θέσεις, ότι δεν βλέπει εξογκώματα και δεν θα τον πείσετε παρά μέσω της αφής. Δεν θα πιστέψει ότι μέσω μιας στιγμιαίας ταχυδακτυλουργίας των δικών του σκέψεων, μια ιδέα υποκατέστησε κάποια άλλη».*[223]

Η Vere Chappel, σχολιάζοντας το απόσπασμα αυτό, επισημαίνει ότι για τον Locke η συνεργασία των αισθήσεων της όρασης και της αφής είναι ένας τρόπος συνειρμού των ιδεών, χάρη στον οποίο η ψευδαίσθηση του βάθους αναδύεται από την επίπεδη επιφάνεια του καμβά.[224] Μεγαλύτερη ωστόσο σημασία έχει για μας η αναφορά σ' έναν «μη ασκημένο στη ζωγραφική» θεατή του πίνακα. Δείχνει ότι ο φιλόσοφος έχει πλήρη επίγνωση της δυσκολίας που θα αντιμετώπιζε ένα κοινός άνθρωπος της εποχής του να κατανοήσει την απόδοση του βάθους μέσω των τονικών διαβαθμίσεων, όπως συνέβαινε σ' έναν πίνακα ζωγραφισμένο με την ανοίκεια ακόμα γι' αυτόν τεχνοτροπία του μπαρόκ. Ενδέχεται είτε να έστεκε μπροστά σ' αυτόν εντελώς αμήχανος είτε, όπως λέει ο Locke, να έπεφτε θύμα της ψευδαίσθησης, να νόμιζε δηλαδή ότι βλέπει πραγματικά «εξογκώματα».

Η αναγεννησιακή ζωγραφική, στη θέση του *νοητικού* ρεαλισμού που διέκρινε ως επί το πλείστον τις ζωγραφικές παραστάσεις των αρχαίων και των μεσαιωνικών πολιτισμών – και που εξακολουθεί να χαρακτηρίζει τα σχεδιάσματα των παιδιών και των απαίδευτων -, είχε προσχωρήσει σ' έναν *οπτικό* ρεαλισμό, βασισμένο στην προοπτική και τη φωτοσκίαση. Είχε διατηρήσει ωστόσο σε επαρκή βαθμό τη χρήση του σαφούς περιγράμματος και του τοπικού χρώματος που προσέδιδαν μια στερεότητα στις μορφές και τις καθιστούσαν εύκολα αναγνωρίσιμες και από το ευρύ κοινό. Το μπαρόκ, δίνοντας έμφαση στην κατανομή φωτεινών και σκιερών περιοχών όπως θα τις έβλεπε κανείς με «μισόκλειστα μάτια», ώθησε τον οπτικό ρεαλισμό σε μια μάλλον ακραία εκδοχή. Ο Heinrich Wolfflin στο κλασικό δοκίμιό του *Αναγέννηση και Μπαρόκ* του 1888, στο οποίο μιλάει για μια μετάβαση από ένα «γραμμικό»(linear) σε ένα «ζωγραφικό»(malerisch) στυλ, περιγράφει τις διαφορές τους ως εξής:

«Το πρωιμότερο στυλ είναι εντελώς γραμμικό: κάθε αντικείμενο έχει ένα οξύ αδιαπέραστο περίγραμμα και το κύριο εκφραστικό στοιχείο είναι το σχέδιο. Το υστερότερο στυλ δουλεύει με πλατιές, αόριστες μάζες, με

[222] Lowe, σ. 37.

[223] *The Conduct of the Understanding*, 41: W III: 278, όπως παρατίθεται από την Vere Chappel(1994), *στο The Cambridge Companion to Locke*, σελ.270.

[224] Chappel, σ. 270.

[225] Heinrich Wolfflin, *Renaissance and Baroque*, The Fontana Library, London 1964, σ. 31

[226] Όπως αναφέρεται στο P. Griener (2010), σ. 30.

[227] Σύμφωνα με απόσπασμα από το «A Discourse on the Dignity, Certainly Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur" που παραθέτει ο E.H.Gombrich (2002), *The Preference for the Primitive*, σ. 46.



114.
Pieter Claesz
Νεκρή φύση με ποτήρι κρασιού και ασημένιο κύπελλο.
Πρώτο μισό του 17ου αιώνα.

τα περιγράμματα μόλις να υποδυκνύονται. Οι γραμμές είναι δοκιμαστικές και επαναληπτικές πινελιές ή δεν υπάρχουν καθόλου. Στο στυλ αυτό, όχι μόνο οι μεμονωμένες φιγούρες αλλά η όλη σύνθεση φτιάχνεται από περιοχές φωτός και σκότους. Ένας και μόνος τόνος χρησιμεύει στο να συνδέει ολόκληρες ομάδες αντικειμένων και να τις αντιπαραθέτει σε άλλες ομάδες.(…)

Το φως και η σκιά εμπεριέχουν από τη φύση τους ένα πολύ ισχυρό στοιχείο κίνησης. Αντίθετα με το περίγραμμα που δίνει στο μάτι μια καθορισμένη και εύκολα κατανοητή κατεύθυνση να ακολουθήσει, μια μάζα φωτός τείνει σε μια κίνηση διασκορπισμού, οδηγώντας το μάτι πέρα δώθε. Δεν έχει όρια, ούτε καθορισμένη λύση συνέχειας και απ' όλες τις μεριές αυξάνεται και ελαττώνεται».[225]

Αν η ζωγραφική του μπαρόκ μπορούσε να μπερδέψει έναν απλοϊκό θεατή, είχε όλα τα στοιχεία για να προελκύσει το ενδιαφέρον των φιλότεχνων. Ο γάλλος θεωρητικός της τέχνης Roger de Piles, σ' ένα κεφάλαιο του έργου του *Μαθήματα ζωγραφικής βάσει αρχών* (1708), προσπάθησε να δείξει ότι οι ζωγραφικοί πίνακες με δραματικό κιάρο-σκούρο ή με ισχυρά χρώματα έλκουν το βλέμμα του θεατή και τον εμπλέκουν σε ένα διάλογο μαζί τους. Και για να στηρίξει την άποψή του αντιπαραθέτει τα έργα των σχολών του Βορρά – του Rubens και του Rembrandt – που σαγηνεύουν το θεατή σε εκείνα του Rafael, τέλεια στο σχέδιο, αλλά πολύ ψυχρά.[226] Κοινή πάντως πεποίθηση των διανοουμένων της εποχής είναι ότι η κατανόηση και η απόλαυση έργων τέχνης προϋποθέτουν ειδική καλλιέργεια, αυτήν που αποκλήθηκε «τεχνογνωμοσύνη»(connoisseurship). Ο Jonathan Richardson (1665-1741) μάλιστα, σε κείμενο που έγραψε το 1719, διαπιστώνει με απορία ότι στη χώρα του, όπου ανθούν οι διαπρέποντες στα γράμματα, τις τέχνες, τις επιστήμες και την πολιτική, υπάρχουν «τόσο λίγοι, πολύ λίγοι εραστές και τεχνογνώμονες της Ζωγραφικής».[227] Στους δύο *Λόγους* του, οι οποίοι θα ασκήσουν σημαντική επίδραση ενώ θα

μεταφραστούν και στα γαλλικά,[228] υποστηρίζει πως η τεχνογνωμοσύνη στις οπτικές τέχνες μπορεί να θεωρηθεί επιστήμη. Η επιστήμη του κοιτάγματος (science of looking) όπως την αποκαλεί βασίζεται σύμφωνα με τον ίδιο τον συγγραφέα στον Λοκιανό εμπειρισμό ενώ οι αναλύσεις που επιχειρεί σχετίζονται σχεδόν αποκλειστικά με τις σύγχρονές του καλλιτεχνικές πρακτικές.[229] Αλλά και ο Hume, μολονότι υποστηρίζει πως η ομορφιά δεν είναι «ποιότητα» των ιδίων των πραγμάτων, αλλά υπάρχει «μόνο στο νου που τα θεάται, και κάθε νους αντιλαμβάνεται μια διαφορετικά ομορφιά», ξεφεύγει από τον απόλυτο σχετικισμό αναγνωρίζοντας ότι: «Μόνο το ισχυρό αισθητήριο, συνδυασμένο με το λεπτό συναίσθημα, βελτιωμένο με την πρακτική εξάσκηση, τελειοποιημένο με τη σύγκριση και απαλλαγμένο από κάθε προκατάληψη, μπορεί να εξουσιοδοτήσει τους κριτικούς να έχουν αυτό τον σπουδαίο τίτλο. Και η συλλογική ετυμηγορία τέτοιων κριτικών, όπου μπορούν να βρεθούν, είναι το αληθινό μέτρο του γούστου και της ομορφιάς».[230] Όπως επισημαίνει ο Pascal Griener, στον αιώνα των Φώτων η γνώση της τέχνης «αποκτά τον χαρακτήρα ενός πεδίου εξειδίκευσης, με τις αναφορές του, τα εργαλεία του, τις μεθόδους του, πρακτικές που όλες απαιτούν μια ιδιαίτερη μύηση» και η συλλογή έργων τέχνης φτάνει να περιγράφεται ως «απαράκαμπτος τόπος της πειραματικής επιστήμης».[231] Ο ίδιος μελετητής τονίζει επίσης: «Από τον Locke ως τον Goethe, φιλόσοφοι και επιστήμονες διατείνονται ότι οι δευτερεύουσες ιδιότητες αξίζει να διερευνηθούν επιστημονικά και ότι το συγκεκριμένο υποκείμενο της θέασης ενός αντικειμένου τέχνης, οριζόμενο ως υποκείμενο ευαίσθητο και έλλογο, οφείλει να διεκδικεί τη θέση ενός δρώντος στον επιστημονικό κόσμο».[232]

Γενικά, την εποχή εκείνη, τέχνες και επιστήμες αντιμετωπίζονται ως διακριτά μεν, αλλά πολιτισμικά αλληλένδετα πεδία ανθρώπινης δραστηριότητας. Έτσι ο Hume σ' ένα δοκίμιό του τις συνεξετάζει ιστορικά, επιχειρώντας να εντοπίσει τα αίτια της ακμής ή της παρακμής τους κατά περιοχές και περιόδους σε γεωγραφικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες.[233] Ειδικότερα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στη σκέψη της εποχής η τέχνη συναρτάται με την επιστήμη κατά δύο τρόπους. Από τη μια μεριά τα έργα τέχνης και η κριτική αξιολόγησή τους γίνονται αντικείμενα επισταμένων διερευνήσεων, οι οποίες οδηγούν στην ανάπτυξη της αισθητικής, της αρχαιολογίας και της ιστορίας της τέχνης, αλλά και της πρακτικής τεχνογνωμοσύνης.[234] Από την άλλη μεριά, η τέχνη της ζωγραφικής, λόγω της προφανούς συνάφειάς της με την οπτική και τη φυσιολογία της όρασης, κινεί το ενδιαφέρον ορισμένων διανοητών που ασχολούνται, συστηματικά ή περιστασιακά, με τον μηχανισμό της οπτικής αντίληψης. Ενίοτε μάλιστα η ίδια η ζωγραφική υψώνεται σε εργαλείο γνώσης της φυσικής πραγματικότητας. Όπως διατείνεται ένας μαθητής του Roger de Piles, το βλέμμα συγκρίνοντας το πραγματικό και την αναπαράστασή του, ανοίγεται στα μυστικά της φύσης και εκλεπτύνεται.[235] Αλλά κι ο John Constable αργότερα, δεξιοτέχνης στη μεταφορά πάνω στον

[228] Πρόκειται για το *The Connoisseur: An Essay on the Whole Art of Criticism* και το *An Argument on Behalf of the Science of the connoisseur* που εκδόθηκαν μαζί το 1719 και μεταφράστηκαν στη γαλλική γλώσσα το 1728. Χαρακτηριστικό της μεγάλης επίδρασης που άσκησε ο Richardson είναι, ότι ο Reynolds ο οποίος τον θαύμαζε, υποστήριζε πως ήταν η ανάγνωση των βιβλίων του που τον ενέπνευσαν στο να γίνει καλλιτέχνης. Βλ. Karen Hearn (ed.) 2009, σ. 205.

[229] Ο Richardson επιθυμούσε να μεταβάλει τον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος σκεφτόταν για τους ζωγράφους και τη ζωγραφική, έτσι ώστε οι γηγενείς ζωγράφοι να μπορούν «να απολαμβάνουν ένα υψηλότερο επίπεδο αυτοεκτίμησης και να τοποθετούν την όρασή τους σε νέα ύψη επιτευγμάτων». Σύστηνε μια κλίμακα αξιολόγησης βασισμένη στις πραγματείες του Roger de Piles και συμβούλευε τους φιλότεχνους να παίρνουν ένα μικρό σημειωματάριο όπου ήταν καταγεγραμμένη αυτή η κλίμακα, ώστε να μπορούν να σημειώνουν τις εντυπώσεις τους, όταν κάθονται μπροστά σε αυθεντικούς πίνακες. Ως παράδειγμα για τη δική του αποτίμηση, χρησιμοποιούσε ένα πορτραίτο του van Dyck τον οποίο θαύμαζε. Ο Richardson διέθετε μια θαυμάσια συλλογή από σχέδια (κυρίως του van Dyck και του Rubens) που στόχευαν να μορφώσουν και να πληροφορήσουν τις γενιές των ζωγράφων που θα ακολουθούσαν. Αντίθετα, παρόλο που αναγνώριζε ότι τα χαρακτικά είναι μια χρήσιμη εισαγωγή στο έργο των καλύτερων καλλιτεχνών, θεωρούσε ότι μπορούν να μεταφέρουν πληροφορίες μόνο για τη σύνθεση του πίνακα και όχι για τις άλλες του ποιότητες (χρωματικότητα, σχέδιο, έκφραση, χάρη, κλπ.). Στο Karen Hearn(ed.) 2009, σ. 210 και 205. Επίσης βλ. Luke Syson «The ordering of the artificial world: collecting, classification and progress», σ. 118-120 στο Kim Sloan (ed.), *Enlightenment. Discovering the world in the eighteenth century.*

[230] David Hume, Essays Moral, Political, and Literary (ed. Engene F. Miller), Liberty Fund, Indianapolis, 1987, Part I, XXIII: On the Standard of Taste, σ.230 και σ. 241. Χρησιμοποιώ τη μετάφραση των παραθεμάτων στο M.C. Beardsley (1989), σ. 180-182.

[231] P. Griener (2010), σ.12.

[232] P. Griener (2010), σ.15.

[233] Βλ. D.Hume, *ό.π.*, Part I, Essay XIV: Of the Rise and Progress of the Arts and Sciences, σ. 11-137.

[234] Σύμφωνα με τον Luke Syson, στα μέσα του 18ου αιώνα θεωρούσαν ότι η τεχνογνωμοσύνη αποτελούσε ένα

καμβά των τονικοχρωματικών διαβαθμίσεων που παράγει ο φυσικός φωτισμός στο τοπίο, θα χαρακτηρίσει τα έργα του ως «πειράματα» στη Φυσική Φιλοσοφία.[236]

Στο φως των όσων εκθέσαμε παραπάνω μπορούμε να κατανοήσουμε τους λόγους για τους οποίους ο Locke, στα χωρία που παραθέσαμε προηγουμένως, προσφεύγει στη ζωγραφική προκειμένου να εξηγήσει την οπτική αντίληψη του όγκου. Στο πρώτο παράθεμα ο θεατής, αντίκρυ σε μια σφαίρα από ομοιογενές υλικό, δέχεται την οπτική εντύπωση μιας ορισμένης διάταξης τόνων και χρωμάτων, παρόμοια με εκείνη που θα δεχόταν από μια ζωγραφισμένη σφαίρα. Αν τελικά σχηματίζει την αντίληψη μιας πραγματικής σφαίρας είναι γιατί οι τονικοχρωματικές διαβαθμίσεις που διακρίνει είναι παρόμοιες με εκείνες που θυμάται ότι παρουσιάζουν φωτιζόμενα τα κυρτά σώματα, των οποίων την υλικότητα και το σχήμα έχει διαπιστώσει με την αφή. Χωρίς μια αποκτημένη ήδη εμπειρία συνδυασμού οπτικών και απτικών εντυπώσεων, η οπτική αντίληψη του όγκου είναι αδύνατη. Στο δεύτερο παράθεμα ο θεατής βρίσκεται αντιμέτωπος με μια ζωγραφισμένη νεκρή φύση. Είναι ήδη εθισμένος να ερμηνεύει τις οπτικές εντυπώσεις του ως προερχόμενες από υλικά αντικείμενα που βρίσκονται κάτω από ορισμένες συνθήκες φωτισμού. Δεν είναι όμως εξοικειωμένος με τη ζωγραφική και έτσι πιστεύει ότι ο πίνακες είναι ανάγλυφος. Και πάλι είναι η απτική εμπειρία της επιπεδότητας του καμβά που μπορεί να τον πείσει ότι αυτό που του παρέχεται από αυτόν είναι μια ψευδαίσθηση βάθους. Είναι, πιστεύω, προφανές ότι και στα δύο παραθέματα ο Locke αναφέρεται σε μια ζωγραφική προωθημένου οπτικού ρεαλισμού όπως εκείνη του μπαρόκ. Πρόκειται για μια ζωγραφική που βασίζει την αναπαράσταση του χώρου στη μεταφορά πάνω σε μια επίπεδη επιφάνεια, με αρκετά ακαθόριστες πινελιές, τόνων και χρωμάτων που θα εισέπραττε από τη φυσική πραγματικότητα η όραση ενός θεατή χωρίς προσχηματισμένες ιδέες για τα ίδια τα πράγματα. Η αναλογία με την εγγραφή απλών ιδεών στον αποστερημένο από εγγενείς ιδέες ανθρώπινο νου ήταν φυσικό να μη μείνει ανεκμετάλλευτη από τον άγγλο φιλόσοφο. Θα ήταν άραγε παράλογο να υποθέσουμε πως η εμπειρία μιας τέτοιας ζωγραφικής, την οποία ασφαλώς διάθετε, όχι μόνο του πρόσφερε τη δυνατότητα να αντλήσει από αυτήν «εικονογραφικά» παραδείγματα για να εξηγήσει τη θεωρία του, αλλά και τον βοήθησε ως ένα βαθμό να τη συγκροτήσει;

Σε κάθε περίπτωση, η συγγένεια της γνωσιοθεωρίας του Locke με τη ζωγραφική του μπαρόκ πρέπει να είχε συνειδητοποιηθεί από τον Blake. Αν και δεν τις συνδέει ρητά σε κάποιο από κείμενό του, η αντίδρασή του και στις δύο αφορμάται από τη γενικότερη αντίθεσή του στα κοινά βασικά τους γνωρίσματα: τη συγκρότηση του όλου από μονάδες στοιχειώδους αισθητηριακού περιεχομένου (όπως είναι π.χ. η απλή ιδέα του «κίτρινου» ή μια «κίτρινη» πινελιά) και η «γενίκευση» που ενοποιεί θυσιάζοντας χαρακτηριστικές λεπτομέρειες. Κατά τη δική του άποψη, ο άνθρωπος, προικισμένος με φαντασία, εφόσον δεν έχει πλήρως διαφθαρεί, βλέπει

επιστημονικό, ακόμα και φιλοσοφικό σύστημα το οποίο θα μπορούσε να συμβάλλει καθοριστικά σε ένα σύστημα χαρτογράφησης του παρελθόντος. Ο Jonathan Richardson για παράδειγμα προτρέπει τους ιστορικούς αντί να γράφουν «για επαναστάσεις σε αυτοκρατορίες και κυβερνήσεις και τα μέσα ή τα συμβάντα μέσω των οποίων πραγματοποιήθηκαν στρατιωτικά ή πολιτικά» να αποκτήσουν μέσω της τεχνογνωμοσύνης εκείνα τα προτερήματα που θα μας δώσουν «την ιστορία των ανθρώπων όσον αφορά τη θέση που κατέχουν ανάμεσα σε λογικά όντα. Δηλαδή μια ιστορία των τεχνών και των επιστημών όπου θα έβλεπε κανείς σε τι ύψη έχουν φτάσει κάποια από τα είδη σε κάποιες εποχές και σε κάποιες χώρες, όταν την ίδια στιγμή σε άλλα μέρη της υδρογείου οι άνθρωποι δεν είναι παρά ένα βαθμό πάνω από τα συνηθισμένα ζώα. Και οι ίδιοι άνθρωποι, που σε αυτή την εποχή δίνουν μια αξιοσύνη στην ανθρώπινη φύση, σε μια άλλη κατάσταση είναι σχεδόν βυθισμένοι στην κτηνωδία ή αλλάζουν από τη μια εξοχότητα στην άλλη». *The works of Jonathan Richardson* (Λονδίνο, 1792), σ. 200. Παρατίθεται στο Luke Syson (2003), σ. 120.

[235] Αναφέρεται στο P. Griener(2010), σ. 22.

[236] Όπως αναφέρεται στο J.Barrell (1979), *The Dark Side of the Landscape*, σ. 162. Όπως τονίζει ο E. H. Gombrich στο γνωστό του βιβλίο *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, αναφερόμενος στη ζωγραφική του Constable, σήμερα δεν απαιτούνται «ιδιαίτερες γνώσεις» στον σύγχρονο θεατή προκειμένου «να απολαύσει την αγροτική χάρη του τοπίου. τη δεξιότητα και την ευαισθησία με την οποία ο καλλιτέχνης αποδίδει το παιχνίδι του φωτός πάνω στο πράσινο χορτάρι». Υπογραμμίζει όμως ότι αυτό που μας φαίνεται μια φυσική και αβίαστη αντίδραση του καλλιτέχνη απέναντι στην ομορφιά της αγγλικής υπαίθρου, υπήρξε εκείνη την εποχή πολύ τολμηρή και «δεν κατακτήθηκε παρά μόνο μετά από σκληρή προσπάθεια». Ο Gombich θεωρεί ότι πίνακες όπως του Constable που «μιμούνταν» τη φυσική πραγματικότητα προσέκρουαν στο ότι οι τότε θεατές, ακόμα και συλλέκτες των έργων του, όπως ο Sir Georges Beaumont, «στερούνταν κάποιες βασικές πληροφορίες που απαιτούνταν για την αποκρυπτογράφηση των εσωτερικών σχέσεων στα πλαίσια του πίνακα». Κάτω από αυτό το πρίσμα ο Gomrich θεωρεί ότι οι δηλώσεις του Constable στις ομιλίες του στο Hampstead, ότι «η ζωγραφική είναι επιστήμη και πρέπει να ασκείται σαν μια έρευνα των νόμων της φύσης» και ότι «η τοπιογραφία αποτελεί κλάδο της φυσικής φιλοσοφίας» συνδέεται με

και δημιουργεί απαρτισμένες και εξατομικευμένες μορφές. Όπως λέει στη *Δημόσια προσαγόρευση*, μόνο

«… ένας Πίθηκος κρυφοκοιτάζοντας στον Καθρέφτη
Θαυμάζει όλα του τα χρώματα, καφεδιά και θερμά,
Και ποτέ δεν αντιλαμβάνεται την άσχημη μορφή του.
Τι είδους Νοημοσύνη πρέπει να έχει αυτός που βλέπει μόνο τα Χρώματα των πραγμάτων και όχι τις Μορφές των Πραγμάτων».[237]

Αν ο Blake απεχθάνεται τους Βενετσιάνους και τους Φλαμανδούς είναι γιατί θεωρεί απαράδεκτο από κάθε άποψη τον οπτικό ρεαλισμό στον οποίο βασίζεται η τεχνοτροπία τους, την αντιγραφή δηλαδή των εφέ του φωτισμού πάνω στη φύση που διαλύει τις μορφές και καταλήγει σε «μουντζούρες». Αποδέχεται βέβαια τον μετριοπαθή οπτικό ρεαλισμό των Rafael και Michelangelo που διατηρεί την ακεραιότητα των μορφών, αλλά το ιδανικό του φαίνεται να είναι κάτι διαφορετικό: **«Σκοπός της ζωής μου υπήρξε να επαναφέρω την Τέχνη στο Φλωρεντινό Πρωτότυπο και, ει δυνατόν, να πάω πέραν αυτού του Πρωτότυπου(to go beyond that Original)».**[238]

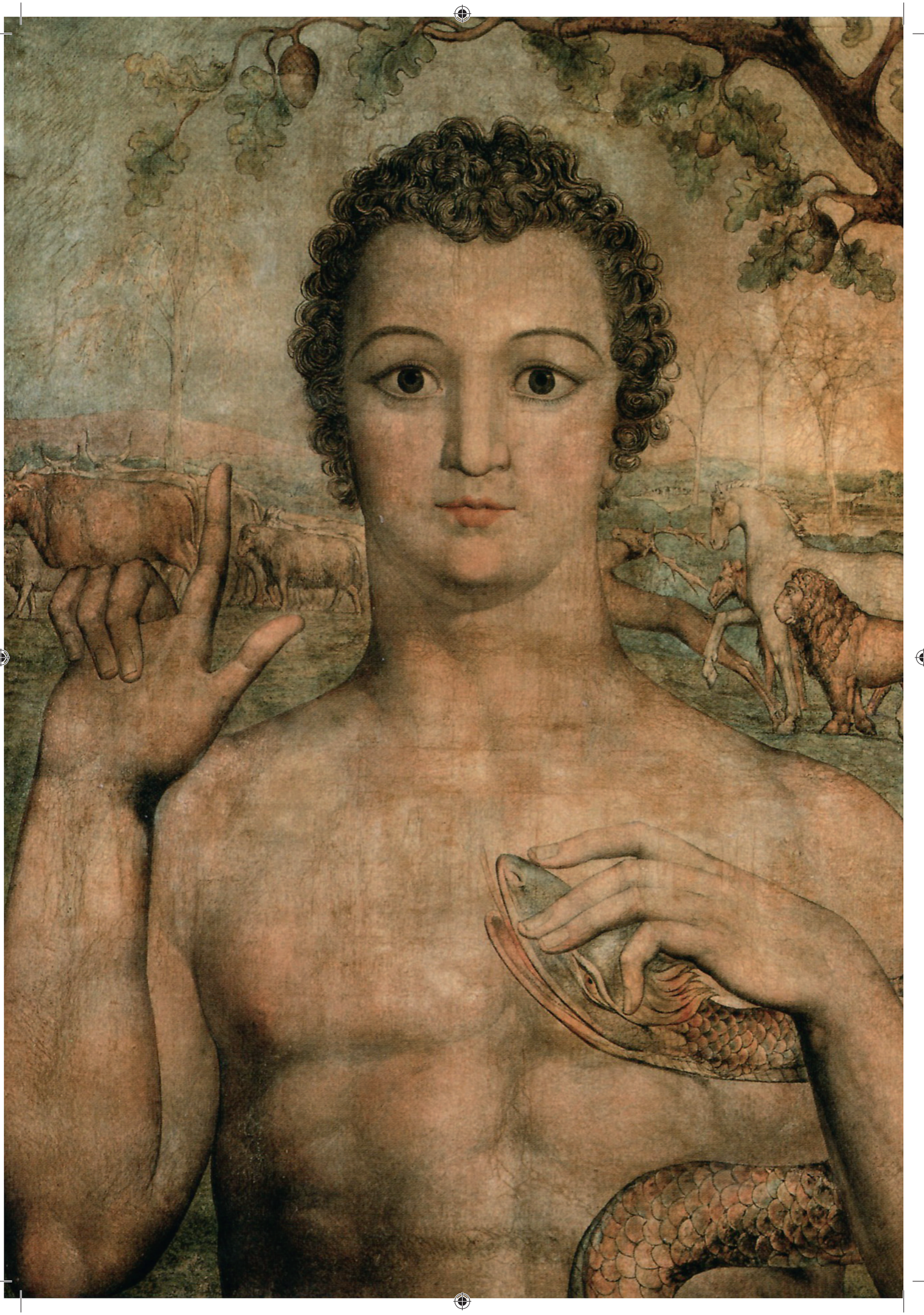
Λαμβάνοντας υπόψη τη γενικότερη κοσμοθεωρία του Blake, πιστεύω πως αυτό το «πέραν» παραπέμπει σε προ-αναγεννησιακές καλλιτεχνικές εκφάνσεις, ακόμα και «πρωτόγονες», στις οποίες επικρατούσε ένας μάλλον νοητικός ρεαλισμός. Ο ίδιος βέβαια δεν είχε στη διάθεσή του παρά ελάχιστες γνώσεις για την τέχνη παλαιότερων πολιτισμών και συχνά κατέφευγε σε αυθαίρετες υποθέσεις. Ωστόσο, όπως θα προσπαθήσω να δείξω στο επόμενο κεφάλαιο, τα ενδιαφέροντά του, οι απόψεις του και ορισμένες εικαστικές δοκιμές του τον καθιστούν προάγγελο των καλλιτεχνικών τάσεων που θα χαρακτηριστούν ως «πριμιτιβισμός». Όπως πολλοί καλλιτέχνες της avant-garde των αρχών του 20ου αιώνα θα προσφύγουν σε καλλιτεχνικές μορφές όπως η τέχνη της Αφρικής και της Ωκεανίας, η τέχνη των παιδιών, των λαϊκών στρωμάτων και των ψυχοπαθών προκειμένου να ανατρέψουν μέσω της αισθητικής τις ηθικές και κοινωνικοπολιτικές βεβαιότητες του ευρωπαϊκού πολιτισμού, έτσι και ο Blake επιχειρεί έναν αιώνα νωρίτερα ένα αντίστοιχα ανατρεπτικό καλλιτεχνικό και φιλοσοφικό εγχείρημα: **«Κανείς άνθρωπος δεν μπορεί να Αγκαλιάσει την Αληθινή Τέχνη πριν Εξερευνήσει και απορρίψει την Ψεύτικη Τέχνη (τέτοια είναι η Φύση των Θνητών Πραγμάτων), αλλιώς θα Αποβληθεί ο ίδιος από αυτούς που έχουν ήδη Αγκαλιάσει την Αληθινή Τέχνη. Έτσι η Εικόνα μου είναι μια Ιστορία της Τέχνης και της Επιστήμης, η θεμελίωση της Κοινωνίας, Δηλαδή, η ίδια η Ανθρωπότητα».**[239]

το γεγονός ότι «στη δυτική παράδοση η ζωγραφική ασκείται πράγματι σαν επιστήμη». Μια επιστήμη που σχετίζεται με την ικανότητα του νου «να καταγράφει όχι τόσο τα επιμέρους στοιχεία όσο τη σχέση μεταξύ τους». Βλ. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, σ. 49-68.

[237] *Προσαγόρευση*, Erd. 578.

[238] *Προσαγόρευση*, Erd. 580.

[239] *Όραμα*, Erd. 562.



V. ΤΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΤΟΥ WILLIAM BLAKE ΓΙΑ ΤΙΣ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΚΑΙ Η ΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΣΕ ΠΙΟ «ΠΡΩΤΟΓΟΝΕΣ» ΜΟΡΦΕΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ.

«Η Φύση του Έργου μου είναι Οραματική ή Φαντασιακή, είναι μια έντονη Προσπάθεια να Αποκαταστήσει αυτό που οι Αρχαίοι αποκαλούσαν Χρυσό Αιώνα».

Ένα Όραμα της Τελευταίας Κρίσης, Erd. 555

1. Η διατήρηση της ακεραιότητας της ανθρώπινης μορφής και η εναντίωση στο chiaroscuro

Επιχειρήσαμε μέχρι τώρα μια μεγάλη διαδρομή προκειμένου να δείξουμε ότι η φύση και ο τρόπος με τον οποίο αναπαριστάνεται στην αγγλική ζωγραφική, συμβάλλει στην επικύρωση των κοινωνικών ανισοτήτων ως αναγκαίων για τη συντήρηση του αγγλικού πολιτεύματος και την οικονομική ανάπτυξη της Βρετανίας. Η ιδιαίτερη αυτή διαπλοκή τέχνης και πολιτικής είναι που ωθεί τον κοινωνικό επαναστάτη Blake στην κατηγορηματική απόρριψη των καλλιτεχνικών πρακτικών που σχετίζονται με τη φωτοσκίαση. Το έργο των Tiziano και Correggio αλλά και των βρετανών επιγόνων που τους μιμούνται δουλικά, είναι, κατ' αυτόν **«Προσαρμοσμένο αναμφίβολα στους Σκοπούς του Εμπορίου».**[1] Πρόκειται για **« μια τέχνη Υποταγμένη στο συμφέρον του Μονοπωλιακού Εμπόρου»** και ηθικά διεφθαρμένη, καθώς **«Η Υπακοή στη Θέληση του Μονοπωλητή ονομάζεται αρετή».**[2] Καλλιτέχνες, φιλόσοφοι και πολιτικοί στοχαστές, ακόμα και αυτοί που επικαλούνται την ελευθερία, στο βαθμό που ριζώνουν την ανθρώπινη ύπαρξη στον αισθητό κόσμο, επικυρώνουν στην πραγματικότητα τις μεγάλες ανισότητες που διέπουν την κοινωνία: **«Πάντα θα υπάρχουν πολλοί υποκριτές γεννημένοι σαν Έντιμοι Άνθρωποι και θα έχουν πάντα ανώτερη Δύναμη στα Θνητά Πράγματα. Δεν μπορείς να έχεις Ελευθερία σε τούτο τον Κόσμο, χωρίς αυτό που ονομάζεται Ηθική αρετή και δεν μπορείς να έχεις Ηθική Αρετή χωρίς να έχεις Σκλαβώσει το ήμισυ εκείνο της Ανθρώπινης Φυλής που μισεί αυτό που εσύ ονομάζεις Ηθική Αρετή».**[3]

Η επίκτητη αυτή τέχνη ή επιστήμη αντιμάχεται την ατομική αξία,[4] η οποία όντας έμφυτη, δεν υπόκειται στους περιορισμούς της «εκπαιδευμένης» φυσικής όρασης και μπορεί να (υπο)δείξει μια «άλλη» πραγματικότητα. Γιατί οι αυθεντικοί **«Καλλιτέχνες είναι Πνευματικοί και γελούν με τα Θνητά Ενδεχόμενα. Είναι μέσα στις Δυνάμεις τους να εμποδίσουν τη Διδασκαλία, αλλά όχι να διδάσκουν, όπως ακριβώς έχουν τη Δυνατότητα να Δολοφονήσουν έναν Άνθρωπο, αλλά όχι να δημιουργήσουν έναν Άνθρωπο».**[5] Είναι λοιπόν αναγκαίο, ο Άγγλος καλλιτέχνης που μελετά και μιμείται τον φλαμανδικό και βενετσιάνικο τρόπο ζωγραφικής **« να κατανοήσει ότι βλάπτει και αδικεί τη Χώρα του».**[6]

[1] *Προσαγόρευση*, Erd. 573.

[2] *Προσαγόρευση*, Erd. 576.

[3] *Όραμα*, Erd. 564. Στο παραπάνω απόσπασμα ο Blake επιτίθεται στον Βολταίρο, αλλά και στον παλιό του σύντροφο Thomas Paine κατηγορώντας τον για συντηρητισμό. Είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι η ιδέα πως η σοφία του Θεού είναι έκδηλη στη φύση ήταν ελκυστική όχι μόνο για τους απολογητές του χριστιανισμού αλλά και για τους «προοδευτικούς» ντεϊστές, οι οποίοι θεωρούσαν ότι όσα περισσότερα ξέρει κανείς μέσω των ορθολογικών συμπερασμάτων τόσο λιγότερο είναι αναγκαία ήταν η αναφορά στην αποκάλυψη. Σύμφωνα με τον ιστορικό των επιστημών John Hedley Brooke, ο Paine στο βιβλίο του *Age of Reason*, το οποίο κυκλοφόρησε σε τρία μέρη από τον 1794 έως το 1807, προώθησε το επιχείρημα αυτό μέχρι το έσχατο συμπέρασμα: «Ενώ η Βίβλος έχει γραφτεί από τους ανθρώπους, η φύση είναι τεχνούργημα του Θεού. Ενώ η Βίβλος έχει αλλοιωθεί λόγω αντιγραφής και μετάφρασης, η φύση έχει τελειότητα που είναι αδύνατον να καταστραφεί. Ενώ η Βίβλος απεικονίζει έναν Θεό περιπαθή, μεταβλητό και εκδικητικό, ο Θεός, δια της φύσεως παρουσιάζεται αμετάβλητος και αγαθός. Η Βιβλική αποκάλυψη άργησε να δοθεί στον άνθρωπο και είχε εξασφαλιστεί για ένα μόνο έθνος. Η αποκάλυψη της φύσης είναι διαθέσιμη πάντοτε και σε ολόκληρο τον κόσμο. Στη Βίβλο ο Θεός επικοινωνεί με τον άνθρωπο μέσω μαγείας. Στη φύση μέσω των συνήθων αισθήσεών του». Και ο Brooke καταλήγει: «Ο Paine (..) ήταν βέβαιος πως η φύση αποκάλυπτε την ύπαρξη ενός καλοκάγαθου Θεού (..) δεν ήταν όμως βέβαιος πως όλοι ο άνθρωποι είχαν όλες τις φυσικές δυνατότητες που ήταν απαραίτητες και την απόκτηση της σωτηρίας τους». Βλ. Brooke (2005), σ. 236-7. Αντίθετα ο Blake υποστηρίζει πως **«Η Παλαιά και η Καινή Διαθήκη,**

Γιατί **«Αυτός που κάνει ένα σχέδιο, πρέπει να ξέρει το Εφέ και το Σωστό Χρώμα που πρέπει να μπει σε αυτό το σχέδιο και δεν θα πάρει ποτέ αυτό των Rubens, Rembrandt ή Tiziano για να αλλάξει αυτό που είναι Ψυχή και Ζωή σε Εργοστάσιο και Μηχανή (Mill and Machine)».**[7] **«Μια μηχανή δεν είναι ούτε Άνθρωπος, ούτε Έργο Τέχνης. Είναι καταστροφική για την Ανθρωπότητα και την Τέχνη. Η λέξη Μηχανορραφία (Machination)».**[8]

Ο Blake προσφεύγει στη δημιουργική φαντασία του νου του, που μπορεί να επινοεί ελεύθερα αμφισβητώντας τους «νόμους της φύσης» που διέπουν την ανθρώπινη κοινωνία: **«Απεχθάνομαι να μιμούμαι. Παραμένω πιστός στο αληθινό Στυλ της Τέχνης»** που είναι η **«Τέχνη της Επινόησης και όχι της Μίμησης. Η Φαντασία είναι Ο Κόσμος μου. Αυτός ο κόσμος του Χρήματος έχει μικρή σημασία για μένα..».**[9]

Ο πολιτικός ριζοσπαστισμός και η εναντίωσή του στις κυρίαρχες πρακτικές αναπαράστασης της πραγματικότητας τον οδηγεί σ' ένα καλλιτεχνικό εγχείρημα που, μολονότι εμφανίζει εκλεκτικές συγγένειες τόσο με την νεοκλασική όσο και με τη ρομαντική τέχνη, διαφέρει σε μεγάλο βαθμό απ' αυτές. Εμμένοντας σε έναν προσωπικό τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας, ο Blake απορρίπτει τη φύση ως πρότυπο κάλλους και την τέχνη ως μίμηση, αποβλέποντας στη δημιουργία αισθητικών κανόνων που αποκλίνουν ριζικά από τους κανόνες της εποχής του. Η ακραία άρνηση της τέχνης που βασίζεται στη φυσική ομορφιά δηλώνεται με σαφήνεια στον *Κατάλογο*, όταν αναφέρεται στον πίνακά του, «Οι αρχαίοι Βρετανοί»: **«Η Ομορφιά (..) είναι ένα αξιοθρήνητο ατύχημα και λάθος της θνητής και φθαρτής ζωής. Δεν συμβαίνει παρά σπάνια. Αλλά με αυτό το αφύσικο μείγμα ο υπέροχος Καλλιτέχνης δεν έχει τίποτα να κάνει. Αρμόζει στο μπουρλέσκο».**[10] Η ομορφιά, όπως εκπροσωπείται από τον «όμορφο άνθρωπο», είναι απορριπτέα γιατί εξυπηρετεί ιδιοτελή συμφέροντα υπέρ των κοινωνικά ισχυρών: **«Ο Όμορφος Άνθρωπος ενεργεί από καθήκον και αγχώδη έγνοια για την τύχη εκείνων υπέρ των οποίων μάχεται».**[11]

Απορρίπτοντας την ομορφιά ως καλλιτεχνικό πρότυπο, ο Blake θα την αντικαταστήσει με μια νέα αισθητική κατηγορία, τη «Δύναμη». Σε αντίθεση με την ομορφιά που βασίζεται στη φυσική όραση, η δύναμη βασίζεται στην ανθρώπινη νόηση. Η μορφή που την προσωποποιεί, ο «δυνατός άνθρωπος», είναι **«υποδοχέας της Σοφίας»** και **«ενεργεί από συνειδητή ανωτερότητα»**, **«παράφορος από εμπνεύσεις ενός προφητικού νου».** Γιατί η δύναμη είναι **«η Ομορφιά που αρμόζει στην υψηλή τέχνη»** όπου **«τα περιγράμματα, οι μορφές και τα χαρακτηριστικά (..) είναι ικανά να γίνουν οι υποδοχείς της νόησης».**[12] Ο άνθρωπος είναι πνευματικά και κοινωνικά αδέσμευτος όταν και το σωματικό του σχήμα είναι καθορισμένο περιγεγραμμένο, γιατί **«Η Ενέργεια είναι η μόνη ζωή και εκπορεύεται από το Σώμα και η Λογική είναι όριο ή εξωτερική περιφέρεια της Ενέργειας».**[13] Οι μόνες τονικές διαβαθμίσεις που επιτρέπονται είναι αυτές που περιορίζονται μέσα στα όρια του ανθρώπινου σώματος (του δυνατού

είναι ο μεγάλος Κώδικας της Τέχνης» *Λαοκόων,* Erd. 274, μια δήλωση που σαφώς σχετίζεται (και) με τις πολιτικές του ιδέες. Μια τέτοια ερμηνεία φαίνεται να επιβεβαιώνουν και οι μαθητές του. Σύμφωνα με τον Tatham, σε μια από τις συζητήσεις τους «ο Paine είπε ότι η θρησκεία ήταν ο νόμος και ότι δέσμευε όλα τα ικανά μυαλά. Ο Blake από την άλλη μεριά πάντοτε ισχυριζόταν ότι η θρησκεία του Ιησού, ήταν ένας τέλειος νόμος ελευθερίας», πιθανότατα επειδή θεωρούσε ότι όλοι οι άνθρωποι μπορούσαν να τον αντιληφθούν. Βλ. Bentley (2004), *B.R.*, σ. 686.

[4] **«Υπάρχει ακριβώς η ίδια Επιστήμη στον Lebrun ή τον Rubens, ή ακόμα τον Vanloo, που υπάρχει στον Rafael ή τον Michelangelo, αλλά όχι η ίδια Ιδιοφυία. Η Επιστήμη αποκτιέται σύντομα. Το άλλο, δεν μπορεί ποτέ να αποκτηθεί, αλλά πρέπει να Γεννηθούμε με αυτό».** *Προσαγόρευση*, Erd. 575.

[5] *Προσαγόρευση*, Erd. 577.

[6] *Προσαγόρευση*, Erd. 578.

[7] *Προσαγόρευση*, Erd. 575.

[8] *Προσαγόρευση*, Erd. 575. Είναι ενδιαφέρον να αναφερουμε ό,τι για τους γάλλους εγκυκλοπαιδιστές η τέχνη, όπως και η επιστήμη, θα έπρεπε να συμβάλλει στην προώθηση της ατομικής πρωτοβουλίας. Ο Louis de Joucourt στην Εγκυκλοπαίδεια, υποστηρίζει ότι ένα έργο τέχνης μπορεί να γίνει αντιληπτό ως μια ζωγραφική «μηχανή», διαμορφωμένη έτσι ώστε η αλληλεπίδραση μεταξύ των μερών της να επηρεάσει ηθικά τον παρατηρητή. Παρατίθεται στο Salvatore Settis (2006), σ. 81.

[9] *Προσαγόρευση*, Erd. 580.

[10] *Κατάλογος*, Erd. 544.

[11] *Κατάλογος*, Erd. 545.

[12] *Κατάλογος*, Erdm. 544-545.

[13] *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, μετ. Βλαβιανός, σ. 45. Erd. 39.

115.
Ο Αδάμ ονοματίζει τα κτήνη. (σελ. 188)
1810



ανθρώπου) και αναδεικνύουν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του: **«Η μόνη δύναμη συνίσταται στη συσσώρευση ισχύος σε μια κύρια θέση και από εκεί σε μια κανονική διαβάθμιση και εξάρτηση. Η δύναμη είναι κάτι το συμπαγές, ούτε έκταση, ούτε μάζα».**[14]

Η εικαστική προσπάθεια του, συνίσταται σε αυτό ακριβώς το εγχείρημα: να μην επιτρέψει στο φυσικό φως να σκιάσει τις μορφές ή τα χαρακτηριστικά τους. Γιατί, **«Αυτός που το πρόσωπό του δεν αναδίδει φως, δεν θα γίνει ποτέ άστρο».**[15] Την πρόθεση αυτή του Blake έχει άλλωστε περιγράψει με τον εναργέστερο τρόπο και ο ομότεχνός του Fuseli στον πρόλογό του για τα σχέδια της εικονογράφησης του *The Grave*: «Οι ομάδες και οι μεμονωμένες φιγούρες πάνω στη δική τους βάση, αποκομμένες από τη γενική σύνθεση και θεωρούμενες χωρίς προσοχή στο γενικό πλάνο, συχνά παρουσιάζουν εκείνες τις αυθεντικές και απροσποίητες στάσεις, εκείνες τις απλές χάριτες που μόνο η φύση και η καρδιά μπορούν να υπαγορεύσουν και μόνο ένα μάτι εμπνευσμένο και από τις δύο μπορεί να ανακαλύψει».[16]

Ο γνωστός πίνακας του Blake «Ο Sir Jeffrey Chaucer και οι εννέα και είκοσι Προσκυνητές στη διαδρομή τους για το Κάντερμπερι» αποτελεί ίσως το έργο στο οποίο οι προθέσεις του καλλιτέχνη αποτυπώνονται με τη μεγαλύτερη εικαστική σαφήνεια. Η ζωγραφιά του άλλωστε αποτελεί και για τον ίδιο ένα οπτικό μανιφέστο, καθώς όπως δηλώνει **«ζωγραφίστηκε για αυτοάμυνα, ενάντια στην προσβλητική και φθονερή κατηγορία περί ανικανότητας για τελειωμένη και επιστημονική τέχνη»**.[17] Ο Blake αντλεί από ένα ποίημα με έντονο αφηγηματικό πλούτο προκειμένου να δείξει **«χαρακτήρες»** που **«παραμένουν για πάντα αναλλοίωτοι και συνεπώς είναι οι φυσιογνωμίες ή τα χαρακτηριστικά της παγκόσμιας ανθρώπινης ζωής, πέρα από την οποία η Φύση ποτέ δεν προχωρεί».**[18] Κι αυτό γιατί **«ο Chaucer κατέγραψε τις τάξεις των ανθρώπων»** με την ίδια παρατηρητικότητα που **«ο Λινναίος κατέγραψε τα φυτά».**[19] Αντίστοιχα, **«Ο Ζωγράφος διαφοροποίησε τα κεφάλια και τις μορφές των προσώπων του σε όλες τις ποικιλίες της Φύσης. Διαφοροποίησε επίσης τα Άλογα, ώστε να ταιριάζουν με τους Αναβάτες τους. Τα κοστούμια είναι σωστά σύμφωνα με αυθεντικά μνημεία».**[20] Η έλλειψη φωτοσκίασης στα πρόσωπα, τα σώματα και τα άλογα των προσκυνητών επιτρέπει στον Blake να απεικονίσει τον κάθε χαρακτήρα αποδίδοντάς του την ίδια ζωγραφική σημασία, ανεξάρτητα από τη θέση του στην κοινωνική ιεραρχία, **«τέλειο**

[14] *Κατάλογος*, Erd. 544.

[15] *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, μετ. Βλαβιανός, σ. 51. Erd. 35.

[16] Παρατίθεται στο Bentley (2001), σ. 281

[17] *Κατάλογος*, Erd. 537.

[18] *Κατάλογος*, Erd. 532.

[19] *Κατάλογος*, Erd. 532. Στο έργο του *Βοτανική φιλοσοφία (Philosophia botenica, 1751)*, ο Λινναίος υποστήριξε ότι τα είδη ορίζονται ως αρχέγονοι τύποι και διαρκούν από την αρχή μέχρι το τέλος του κόσμου και ότι όλα τα πλάσματα του Θεού έχουν προέλθει από την αναπαραγωγή του είδους τους. Παρόλο που δεν αγνοούσε τον αγώνα για επιβίωση μεταξύ των ειδών, θεωρούσε ότι ο ανταγωνισμός που προκύπτει είναι απλώς ένας μηχανισμός διατήρησης μιας γενικής ισορροπίας και αρμονίας. Λόγω της τάσης του να δίνει ονόματα στα νέα είδη, αλλά και επειδή η ταξινόμηση που είχε κάνει είχε θεωρηθεί ως ύμνος λατρείας του Θεού, τον ονόμασαν δεύτερο Αδάμ. Βλ. J. H. Brooke (2008), *Επιστήμη και θρησκεία*, σ. 279-82.

[20] *Κατάλογος*, Erd. 532-3.

116.
Ο Sir Jeffery Chauser και οι εννέα και είκοσι Προσκυνητές στη διαδρομή για το Καντέρμπουρι.
1808

στο είδος του», σαν **«ένα Αρχαίο Άγαλμα», «εικόνα μιας τάξης και όχι ενός ατελούς ατόμου».**[21] Έτσι ο Ζευγολάτης δεν κρύβεται στις σκοτεινές γωνίες του πίνακα όπως στις τοπιογραφίες της εποχής, αλλά εμφανίζεται να έχει (ζωγραφικά) ισότιμη θέση με τον Ιππότη και τον Γαιοκτήμονα: **«Ο Ζευγολάτης του Chaucer είναι ο Ηρακλής στην υπέρτατη, αιώνια κατάστασή του, αποστερημένος από τη φασματική του σκιά».**[22] Ο Blake βλέπει και απεικονίζει τον ζευγολάτη σαν ένα ισότιμο, ηθικό και απαραίτητο μέλος της κοινωνίας που χρήζει σεβασμού και όχι σαν ένα απλό γρανάζι που συμβάλλει στην ευημερία των ανώτερων κοινωνικών τάξεων: **«Ο Ζευγολάτης είναι η ίδια η απλότητα, με σοφία και δύναμη για το σφρίγος της (..) Η Καλοσύνη είναι το μεγάλο χαρακτηριστικό του Ζευγολάτη. Είναι αδύνατος από υπερβολικό μόχθο και όχι από γεράματα, όπως κάποιοι έχουν υποθέσει:**

«θα αλώνιζε και επιπλέον θα έσκαβε και θα φτυάριζε
για χάρη του Χριστού, για κάθε φτωχό,
χωρίς αμοιβή, αν ήταν μέσα στις δυνάμεις του».[23]

Ακόμα και η Γυναίκα του Bath, ένα θηλυκό χαμηλής ηθικής υπόστασης που είναι **«συμφορά και καταστροφή»,** ζωγραφίζεται με τον ίδιο τρόπο που ζωγραφίζεται η Ηγουμένη. Άλλωστε **«ο Chaucer υπήρξε εξίσου λεπτολόγος και ακριβής»** στην περιγραφή της όπως και με τους άλλους προσκυνητές. Κατά τον Blake είναι κι' αυτή «χρήσιμη» και «ηγέτης της εποχής του ανθρώπου» καθώς, **«πολλοί από τέτοιους χαρακτήρες έχουν γεννηθεί για την ειρήνη του κόσμου».**[24]

Οι προθέσεις του Blake τόσο σε εικονογραφικό όσο και σε ζωγραφικό επίπεδο, γίνονται επίσης κατανοητές από τις ενστάσεις που διατυπώνει για τον αντίστοιχο πίνακα του Thomas Stothard όσον αφορά τον τρόπο που ο τελευταίος αναπαριστάνει τον ζευγολάτη: **«Ο Chaucer δεν αποκάλεσε πουθενά τον Ζευγολάτη γέρο, τσακισμένο από την ηλικία και τον μόχθο, όπως τον παρουσίασε το φυλλάδιο, λέγοντας ότι και ο πίνακας έκανε το ίδιο. Είναι τσακισμένος από μόχθο, αλλά όχι από ηλικία. Το πώς καφετιές και κίτρινες κηλίδες, πασαλειμμένες στα κουτουρού, μπορούν να είναι είτε νεανικές είτε γερασμένες, εγώ δεν μπορώ να το δω. Μπορεί να είναι ένας γέρος. Μπορεί να είναι ένας νέος. Μπορεί να είναι ότι το φυλλάδιο θέλει. Αλλά ξέρω ότι εκεί που δεν υπάρχουν περιγράμματα, δεν μπορεί να υπάρχει χαρακτήρας. Και αυτό που οι τεχνογνώστες αποκαλούν πινελιά, ξέρω από εμπειρία, ότι είναι η καταστροφή κάθε χαρακτήρα και έκφρασης, όπως είναι και κάθε περιγράμματος».**[25]

Επομένως η naïveté που χαρακτηρίζει τον πίνακα του Blake είναι αποτέλεσμα μιας ηθελημένης αντίδρασης στον έντεχνο τρόπο ζωγραφικής του Stothard. Ο ίδιος μάλιστα, απευθυνόμενος στη Χαλκογραφική εταιρία, συγκρίνει τη χαρακτική εκδοχή του έργου του με **«τα παλαιά Αγγλικά Πορτρέτα»** που γινόντουσαν στη Βρετανία πριν εισαχθεί η τέχνη των Φλαμανδών.[26] Ο Blake αναφέρεται στα πορτραίτα εκείνα που φιλοτέχνησαν άγγλοι καλλιτέχνες στο στυλ του Holbein και τα οποία

[21] *Κατάλογος*, Erd. 536.
[22] *Κατάλογος*, Erd. 536.
[23] *Κατάλογος*, Erd. 537.
[24] *Κατάλογος*, Erd. 537.
[25] *Κατάλογος*, Erd. 540.
[26] *Προσαγόρευση*, Erd. 572.

117.
Ο Sir Jeffery Chauser και οι εννέα και είκοσι Προσκυνητές στη διαδρομή για το Καντέρμπουρι. (λεπτομέρεια).
1808

118.
Χαρακτική αναπαραγωγή του *Οι Προσκυνητές του Καντέρμπουρι από τον Chauser.* (λεπτομέρεια).
1810





συνήθως χαρακτηρίζονται από έλλειψη φωτοσκίασης, απλοϊκότητα και έντονη περιγραφικότητα. Στρεφόμενος σε μια τέχνη που θεωρείτο πλέον ακατέργαστη, αλλά και στο **«στυλ των Ιστοριών του Alb. Durer και των παλαιών Χαρακτών»,** προσπαθεί, όπως ισχυρίζεται, να δώσει ξανά «έκφραση» και «χαρακτήρα» στο σχέδιο και να συνεχίσει **«το στυλ με το οποίο ξεκίνησε στη ζωή του».**[27] Πρόκειται επομένως για εικαστική επιλογή και όχι για αδυναμία, αφού επιχειρεί συνειδητά να βρει και να χρησιμοποιήσει παλαιότερες μορφές τέχνης ή πρωτόλειους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης που θα τον βοηθήσουν να απαλλαγεί από τον έντεχνο τρόπο ζωγραφικής με τον οποίο είναι εκπαιδευμένος.[28] Ενδέχεται μάλιστα να χρησιμοποίησε το στυλ των παλαιών αγγλικών χαρακτικών που μετέφεραν ακόμα πιο περιγραφικά τον «απλοϊκό» τρόπο με τον οποίο αποδίδεται το ανθρώπινο πρόσωπο στις αγγλικές μινιατούρες του 16ου και 17ου αιώνα,[29] προκειμένου να δώσει το κατάλληλο ύφος, όχι μόνο στη χαρακτική αναπαραγωγή αλλά και στο ίδιον τον πίνακα, καθώς ο χαρακτήρας των δύο έργων παρουσιάζει μια ασυνήθιστη συγγένεια.

Είναι σημαντικό να σημειώσουμε πως οι παραγγελίες που αναλαμβάνει να εκτελέσει ο Blake ως χαράκτης διαφέρουν σαφώς από τον «απλοϊκό» τρόπο με τον οποίο αποδίδει τους «Προσκυνητές». Χαρακτικές αναπαραγωγές έργων, όπως το προοπτικά ιδωμένο κεφάλι του Fuseli του 1789-90, ή δικής του εμπνεύσεως σκηνές όπως αυτή με

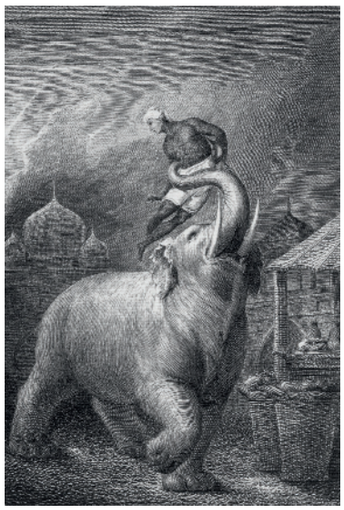
[27] *Δημόσια Προσαγόρευση*, Erd. 572.

[28] Είναι χαρακτηριστικό ότι στη *Δημόσια Προσαγόρευση*, ο Blake επιζητεί να κρίνουν τη χαρακτική εκδοχή του έργου του αποκλειστικά οι λάτρεις τις παλαιάς αγγλικής ζωγραφικής και όχι εκείνοι που κοιτάζουν **«τα Μεγάλα και Ακριβά Χαρακτικά Έργα που έχουν δημοσιευθεί από Άγγλους Εμπόρους»**: **«Ο Κύριος Β. παραδίδεται σε ένα αυστηρό δικαστήριο. Προσκαλεί τους θαυμαστές των παλιών Αγγλικών Πορτραίτων, να κοιτάξουν το Χαρακτικό του».** Όπως υποστηρίζει **«δεν υπάρχει ένας Χαρακτήρας ή Έκφραση στο Χαρακτικό τούτο, που θα μπορούσε να Παραχθεί με την Εκτέλεση των Tiziano, Rubens, Correggio, Rembrandt, ή οποιαδήποτε από αυτή την Τάξη. Χαρακτήρας και Έκφραση μπορούν να Εκφραστούν, μόνο από αυτούς που τα Νιώθουν».** Erd. 577 και 579.

[29] Κατά τη διάρκεια παραμονή του στο Felpham, ο Blake ζωγραφίζει το πορτρέτο του Thomas Butts σε μινιατούρα και σε γράμμα προς τον πάτρωνά του διατείνεται ότι **«Η Μινιατούρα έχει γίνει μια Θεότητα στα Μάτια μου».** Γράμμα στον Thomas Butts, στις 10 Μαΐου του 1801. Erd. 715.







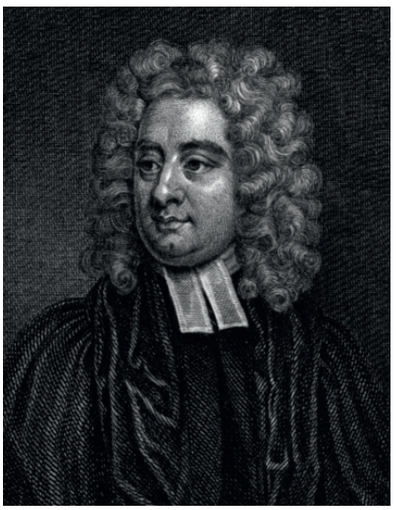
119.
William Rogers
O Emmanuel Philibert, Duke of Savoy.
1595-1602

120.
Χαρακτική αναπαραγωγή του έργου του Fuseli, *Κεφάλι μιας καταραμένης ψυχής.*
1789-90

121.
Εικονογράφηση του «Ο ελέφαντας, πρώτη μπαλάντα». Από το βιβλίο του Hayley, *Σχέδια σε μια σειρά από μπαλάντες.*
1802

τον ελέφαντα για την εικονογράφηση του βιβλίου με τις μπαλάντες του Harvey, δείχνουν εξαιρετικές τεχνικές δεξιότητες, ιδιαίτερα στην απόδοση της φωτοσκίασης. Ούτε όμως «το στυλ με το οποίο ξεκίνησε τη ζωή του» φαίνεται στην πραγματικότητα να σχετίζεται με την εκπαίδευση που είχε λάβει ως μαθητευόμενος χαράκτης στο εργαστήριο του James Basire. Ο δάσκαλός του ήταν σαφώς «έντεχνος» - είχε άλλωστε ταξιδεύσει στην Ιταλία - και χρησιμοποιούσε με δεξιότητα το chiaroscuro, όπως φανερώνει το πορτρέτο του Jonathan Swift, αλλά και πολλά άλλα έργα του. Ο Blake αναπολεί πιθανότατα αποκλειστικά τις ειδικές παραγγελίες που είχε αναλάβει να εκτελέσει ο Basire για την Εταιρεία των αρχαιοδιφών(Society of Antiquaries) μεταξύ 1760 και 1795, οι οποίες αφορούσαν την αποτύπωση σε χαρακτικά βρετανικών μνημείων και οικοδομημάτων από τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, όπως του Αβαείου του Westminster που ο ίδιος ως μαθητής σχεδίασε. Πρόκειται για χαρακτικά που σκοπίμως αποφεύγουν τη χρήση της φωτοσκίασης αλλά και κάθε «ζωγραφικότητα», καθώς ο σκοπός τους είναι η καθαρή περιγραφή των αρχαιοτήτων. Ακόμη και ο δημιουργός τους μπορεί να μην τα θεωρούσε ενδιαφέροντα από καλλιτεχνική άποψη.

Η σχέση των χαρακτικών αναπαραγωγών με τα πρωτότυπα έργα έχει απασχολήσει τους ερευνητές του Blake, ειδικά όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο τελευταίος έχει προσλάβει και αξιοποιήσει καλλιτεχνικά το έργο του Michelangelo. Το ότι οι ζωγραφικές επινοήσεις του Michelangelo, ιδιαίτερα η «Τελευταία Κρίση» αποτέλεσαν ένα πρότυπο για τον Blake τόσο συνθετικά, όσο και στην απόδοση των σωμάτων, καθώς του προσέφεραν ένα υπόδειγμα για τις αιωρούμενες, ελεύθερες από τα δεσμά της βαρύτητας μορφές του, είναι αναμφισβήτητο. Παρόλα αυτά υπάρχουν εμφανείς διαφορές ως προς το πως οι δύο καλλιτέχνες απεικονίζουν το σώμα: Τα γυμνά σώματα του Blake είναι σαφώς πιο μυώδη, περιγεγραμμένα και υπερβολικά από εκείνα του ινδάλματός του.





Ο Anthony Blunt θεωρεί - αναφερόμενος στο χαρακτικό του «Newton» - ότι η σκληρότητα αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι ο Blake γνώριζε τα έργα του μεγάλου ιταλού καλλιτέχνη αποκλειστικά από χαρακτικά. Καθώς οι αναπαραγωγές αυτές συχνά απείχαν αρκετά από τα πρωτότυπα έργα, καθώς το μέσο της χαρακτικής δεν μπορούσε να αποδώσει τη μαλακότητα του σχεδίου και τη γενική τονική ατμόσφαιρα, ο Blake, σύμφωνα με τον Blunt, αντιλαμβανόταν τα έργα του Michelangelo διαφορετικά απ' ό,τι αυτά ήταν στην πραγματικότητα.[30]

Αντίθετα ο Christopher Heppner θεωρεί πως ο Blake όχι μόνο αντιγράφει αλλά υπερβάλλει συνειδητά κάποια από τα χαρακτηριστικά που έχει το έργο του αναγεννησιακού καλλιτέχνη.[31] Πρόκειται για τις ποιότητες εκείνες που σύμφωνα με τον Reynolds καθιστούν το έργο του Michelangelo ακατάλληλο για μίμηση, ακόμη και «επικίνδυνο» και που ο Blake σκόπιμα προβάλλει.[32] Αντίστοιχα, η Tristanne J. Connolly επισημαίνει ότι ο Blake, ως έμπειρος επαγγελματίας χαράκτης, σίγουρα γνώριζε για τις αποκλίσεις ανάμεσα στις χαρακτικές αναπαραγωγές και τα πρωτότυπα και ότι, αν ήθελε, θα μπορούσε να προσδώσει μεγαλύτερη μαλακότητα στις μορφές μέσω της επεξεργασίας των χαρακτικών με μελάνι και υδατοχρώματα, αντί να χρησιμοποιεί τα τελευταία για να τονίζει ακόμη περισσότερο την υπερβολή της σωματικής ρώμης που υπήρχε στα τυπώματα που είχε χαράξει.[33]

Κατά τη γνώμη μου, υπέρ της άποψης των δύο τελευταίων μελετητών συνηγορεί η συγκριτική εξέταση του προσχεδίου που έκανε ο Blake για το "Newton" με το επιζωγραφισμένο χαρακτικό. Στο προσχέδιο όχι μόνο απουσιάζει κάθε έμφαση στη μυολογία, αλλά και το περίγραμμα το σώματος έχει σχεδιαστεί με τόσο μαλακή και αχνή γραμμή που δύσκολα θα μπορούσαμε να βρούμε στα σχέδια του Michelangelo. Η έντονη γραμμή που υπάρχει στο πόδι δεν γίνεται για να χαρακτηρίσει το γυμνό σώμα αλλά για να δείξει τη σχέση του με τον χώρο και να τοποθετήσει τη μορφή στο

[30] Anthony Blunt (1959), σ. 35.

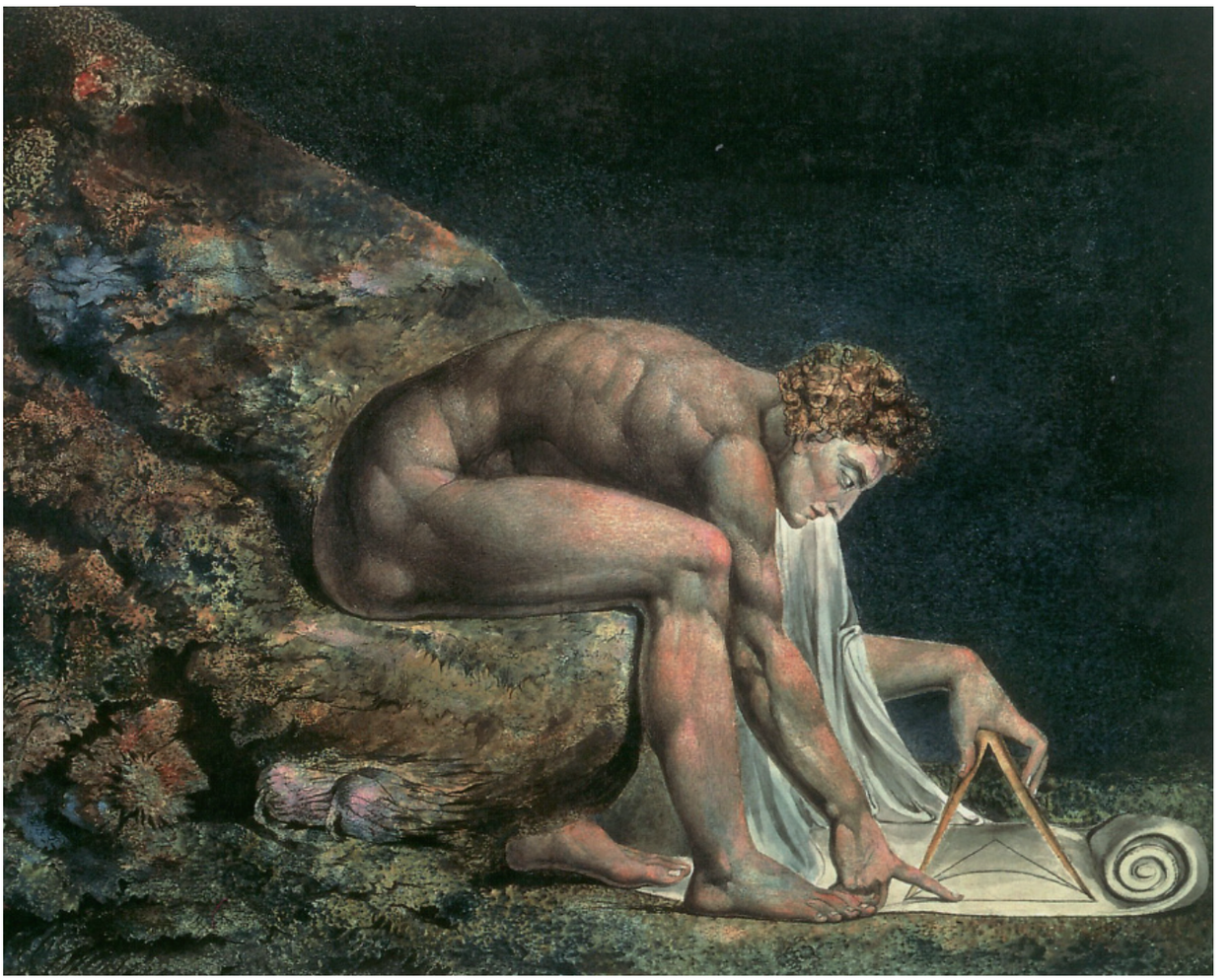
[31] Heppner (1995), σ. 22-3

[32] Παραθέτω το απόσπασμα του Reynolds: «Το ότι ο Michelangelo ήταν ιδιότροπος στις επινοήσεις του, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Και τούτο μπορεί να καταστήσει αναγκαία κάποια επιφυλακτικότητα όταν μελετά κανείς τα έργα του. Γιατί ενώ φαίνεται να του ταιριάζουν, μια μίμησή τους είναι πάντα επικίνδυνη και μπορεί να αποδειχτεί κάποιες φορές και γελοία. 'Μέσα σ' αυτό τον κύκλο κανείς άλλος από κείνον δεν τόλμησε να περπατήσει'. Για μένα ομολογώ, η ιδιοτυπία του δεν υποβαθμίζει τον θαυμασμό μου για την ιδιοφυία του, ακόμη και αν μερικές φορές είναι τραβηγμένη στα άκρα». Για τον Reynolds ακόμα και τα λάθη του είναι τα λάθη ενός υψηλού και ανεξάρτητου νου. Προειδοποιεί μάλιστα τους νεαρούς καλλιτέχνες ότι σε πρώτη ματιά το στυλ του μπορεί να τους φανεί «άγριο, μυστηριώδες και δυσνόητο». Wark 276-7. Για την ανάλυση του Heppner βλ.: Christopher Heppner, 1995. *Reading Blake' Designs*, Cambridge: Cambridge University Press σ. 22-3 και 35.

[33] Βλ. Tristanne J. Connolly (2002), *William Blake and the Body*, σ. 28-9. Η Connolly αναφέρεται στην 12η πλάκα του *Αμερική*, αντίγραφο Η.

122.
James Basire
Jonathan Swift.

123.
James Basire
Το μνημείο του George Talbot: The Fourth Earl of Shrewsbury.
1789



φυσικό περιβάλλον (να την κάνει να «κάτσει» στο βράχο). Απόδειξη γι' αυτό αποτελεί ότι η γραμμή δεν συνεχίζει στη γάμπα της φιγούρας αλλά στη βραχώδη επιφάνεια. Αντίστοιχα, φαίνεται η λεκάνη να έχει ενωθεί αρχικά με το σκιερό περιβάλλον και το όριό της να έχει τονιστεί εκ των υστέρων από τον Blake.

Στο επιζωγραφισμένο χαρακτικό αντίθετα, η μορφή εμφανίζεται σαν ψαλιδισμένη. Παρά το γεγονός ότι έχει χρησιμοποιηθεί σκίαση, και μάλιστα έντονη, ο Blake διαχωρίζει το σώμα από το περιβάλλον – εξαίρεση αποτελεί το πίσω πόδι -μέσω ενός φωτεινού ημιτονίου που δεν επιτρέπει την επικοινωνία μορφής και χώρου. Το ότι η μορφή και ο χώρος αποτελούν δύο διαφορετικούς κόσμους πιστοποιείται και από τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο αποδίδονται. Το γυμνό κορμί αυλακώνεται με μύες και τα χαρακτηριστικά του προσώπου τονίζονται υπερβολικά, προκειμένου να αποδοθεί η σωματική ταυτότητα. Η βραχώδης επιφάνεια αντίθετα αντιμετωπίζεται σαν ένα μοτίβο υφής και χρωμάτων από το οποίο απουσιάζουν οι έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς που παρατηρούμε στη μορφή. Ο ουρανός, δουλεμένος με ένα πλακάτο μαύρο, αναδεικνύει τις

124.
Newton.
1795



διαφορές στον τρόπο χειρισμού. Πρόκειται μελετημένες επεμβάσεις, που ανεξάρτητα από την εικαστική τους ποιότητα αποτελούν καλλιτεχνικές επιλογές που ακυρώνουν συνειδητά τις συμβάσεις της εποχής. Αν τα «λάθη και οι ιδιοτροπία στις επινοήσεις του Michelangelo δυσκόλευαν τον Reynolds, καθώς δε συνάδουν με αυτό που θεωρεί ορθή χρήση της φωτοσκίασης και απόδοση του «όλου», οι εικαστικές παραδοξότητες του Blake, σίγουρα θα του φαινόντουσαν ακραίες και υπονομευτικές.

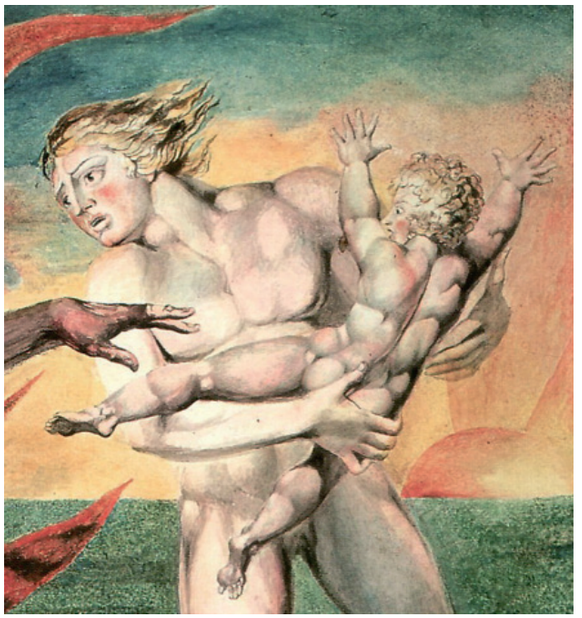
Η προσπάθεια που καταβάλει ο Blake προκειμένου να αποφύγει τον φλαμανδικό τρόπο ζωγραφικής, γίνεται επίσης φανερή αν συγκρίνουμε την ακουαρέλα «Ο καλός και ο κακός άγγελος» (The Good and Evil Angels) με το μεταγενέστερο επιζωγραφισμένο χαρακτικό.

Στην αρχική ακουαρέλα διακρίνεται μια «νατουραλιστική» διάθεση. Οι μορφές είναι σχεδιασμένες με γενικό τρόπο και δε χαρακτηρίζονται από υπερβολές. Παρόλο που διατηρούν ως ένα βαθμό τα περιγράμματά τους και δεν διαχέονται στο φόντο, δεν είναι αποκομμένες από αυτό. Εντάσσονται στη συνολική ατμόσφαιρα του έργου και η φωτοσκίαση που υπάρχει στα σώματά τους γειτνιάζει με τις σκιάσεις που κυριαρχούν στον

125.
Σχέδιο για το Newton.
1795









φυσικό χώρο, παρά το γεγονός ότι οι φιγούρες βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο και ο χώρος στο βάθος της σύνθεσης. Δεν υπάρχουν χρωματικές και τονικές αντιθέσεις καθώς κυριαρχεί ένας σκούρος καφετής τόνος ενώ το γαλαζωπό φως που υπάρχει στον ορίζοντα δεν υπονομεύει τη συνολική τρισδιάστατη εντύπωση της εικόνας καθώς συνδιαλέγεται με γκριζωπά φώτα της υδάτινης μάζας. Οι γραμμές απουσιάζουν και, εκτός από τα έντονα χαρακτηριστικά στα πρόσωπα της ανδρικής και της γυναικείας(;) φιγούρας, δεν υπάρχουν περιγραφικά στοιχεία.

Στο επιζωγραφισμένο χαρακτικό ο τρόπος γραφής έχει σαφώς μεταβληθεί. Οι μορφές, ιδιαίτερα η γυναικεία, εμφανίζονται αποκομμένες από το περιβάλλον τους και η όποια σκίαση στα σώματα, χρησιμεύει αποκλειστικά για να αναδείξει τον όγκο τους. Το σχήμα τους διατηρεί έτσι μια αυτονομία, καθώς δεν πλάθεται μέσα στον περιρρέοντα χώρο. Η υπερβολική μυολογία γίνεται το βασικό χαρακτηριστικό τους. Ακόμη και το μωρό, που η στρογγυλάδα του στην αρχική ακουαρέλα έχει αποδοθεί

126.
Ο καλός και ο κακός άγγελος.
1795-1805

127.
Ο καλός και ο κακός άγγελος.
1790-1805

με λίγες ευαίσθητες γραμμές, έχει εδώ αποκτήσει τόσο έντονη γράμμωση που θα ήταν αδύνατο να τη συναντήσουμε και στον πιο καλογυμνασμένο ενήλικο. Η φωτιά, η θάλασσα και ο ουρανός περιγράφονται επίσης με σαφήνεια και επιζωγραφίζονται με διαφορετικό τοπικό χρώμα με αποτέλεσμα να λειτουργούν περισσότερο σαν ψεύτικο σκηνικό παρά να αποδίδουν οποιαδήποτε χωρική διάσταση.

Τόσο στους «Προσκυνητές» όσο και στα «Ο Καλός και ο κακός άγγελος» και «Newton», παρά τις μεγάλες στυλιστικές διαφορές που παρουσιάζουν ως έργα, είναι φανερή η σταθερή πρόθεση του δημιουργού τους υπονομεύσει την ψευδαίσθηση που δημιουργείται από τις σχέσεις του φωτός και της σκιάς. Οι διαφορές που παρουσιάζουν στον τρόπο που έχουν ζωγραφιστεί είναι ηθελημένες, καθώς ο Blake, όπως έχω ήδη αναφέρει, δηλώνει ότι δεν παραιτείται τελείως από τη απόδοση του τρισδιάστατου χώρου μέσω της χρήσης όμως διαφορετικών «εφέ» σε κάθε πίνακα. Η μόνη εικόνα στο όψιμο έργο του στην οποία το περίγραμμα της μορφής χάνεται και η καθαρότητα σωματικού σχήματος αλλοιώνεται εμφανώς από τους τόνους του περιβάλλοντος, είναι εκείνη που δείχνει τον Urizen να αγωνίζεται μέσα στα νερά του ματεριαλισμού.

Οι εικαστικές επινοήσεις του Blake τον φέρνουν, όπως είναι φυσικό, αντιμέτωπο με τον τρόπο διδασκαλίας της τέχνης στις Ακαδημίες της εποχής του. Η θεμελίωση της ακαδημαϊκής εκπαίδευσης πάνω στον κανόνα της λογικής σχετίζεται άμεσα με τη δημιουργία ψευδαισθησιακού χώρου μέσω της γραμμικής προοπτικής και του chiaroscuro, καλλιτεχνικές ιδιότητες που η χρήση τους προϋποθέτει καλλιεργημένο νου και συστηματική εκπαίδευση πάνω σε καθορισμένους τρόπους αναπαράστασης.[34]

Η απόρριψη της φωτοσκίασης και των τονικοχρωματικών διαβαθμίσεων ως μέσου αναπαράστασης της φυσικής πραγματικότητας αποκόπτει ταυτόχρονα το καλλιτεχνικό έργο του Blake από τις εξελίξεις που πραγματοποιούνται στη Βρετανία κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 19ου αιώνα. Οι «τεχνικές θέασης» τις οποίες καταγγέλλει όχι μόνο δεν αλλάζουν, αλλά οδηγούν σε ακόμα πιο αφαιρετικές ερμηνείες του ορατού. Το τέλος της νεοκλασικής περιόδου και η μετάβαση στον Ρομαντισμό συντελείται με την επικράτηση του Υψηλού, αλλά και πιο ομαλών και ανεπαίσθητων διαβαθμίσεων προς χάρη μιας άλλης σχέσης με την πραγματικότητα, κάτι που γίνεται φανερό όχι μόνο στις εικαστικές τέχνες, αλλά και στη λογοτεχνία. Η Mme de Stael, χρησιμοποιεί τον όρο, αναδεικνύοντας αυτή την αλλαγή. Στο 'Corinne ou l' Italie' θα καταδικάσει την διαβάθμιση, όταν βάζει την Κορίννα να μιλάει (σε πρώτο πρόσωπο) για την ισχυρή εντύπωση που της προκάλεσε ο Άγιος Πέτρος στην Ρώμη. *«όλες αυτές οι διαβαθμίσεις, οι συνετοί και αποχρώντες τρόποι που προετοιμάζουν τις ισχυρές εντυπώσεις δεν είναι διόλου του γούστου μου. Δεν αγγίζουν με κανένα τρόπο το υψηλό(sublime) μέσα από βαθμίδες· άπειρες αποχρώσεις το διαχωρίζουν ακόμη και απ` αυτό που είναι απλά ωραίο.»* Για να συνεχίσει:*« δεν εξετάζω ποτέ τον Άγιο Πέτρο λεπτομερειακά,…*

[34] Χαρακτηριστική είναι η στάση του μεγαλύτερου θεωρητικού του νεοκλασικισμού J.J. Winckelmann για τις ιδιαίτερες διανοητικές ικανότητες που χρειάζονται για την απόδοση του χώρου στη ζωγραφική. Θεωρούσε ότι η γλυπτική ήταν μια πιο στοιχειώδης τέχνη, καθώς απαιτούσε λιγότερη αφαίρεση από τη ζωγραφική. Όπως παρατηρεί εύστοχα, ακόμα και ένα παιδί μπορεί να δώσει κάποια μορφή σε μια μαλακή μάζα, αλλά ένα παιδί δεν μπορεί να σχεδιάσει μια τρισδιάστατη μορφή πάνω σε μια επίπεδη επιφάνεια. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* , 1764 (Vienna, 1934), part 1, p. 25. Παρατίθεται στο Connelly (1995), σ. 28. Οι δυσκολίες που έχει η πρόσληψη της «έντεχνης» ζωγραφικής από ακαλλιέργητους θεατές, θίγεται με παρεμφερή τρόπο, έναν αιώνα περίπου αργότερα, και από τον Baudelaire: «Η γλυπτική μοιάζει πολύ περισσότερο με τη φύση και γι' αυτό είναι που οι χωρικοί μας που θέλγονται από τη θέα ενός ιδιαίτερα καλοσχηματισμένου κομματιού ξύλου ή πέτρας, θα μείνουν αδιάφοροι στη θέα της πιο ωραίας ζωγραφικής». Παρατίθεται στο Connelly (1994), σ. 29.

γιατί δεν ενδιαφέρομαι να εντοπίσω σε επιμέρους σημεία την ωραιότητα πολλαπλασιασμένη, πράγμα που ενοχλεί κάπως τη συνολική εντύπωση.»[35]

Όπως γίνεται προφανές, είναι μόνο οι «άπειρες», «συνετές» τονικοχρωματικές διαβαθμίσεις που «προετοιμάζουν» την αίσθηση του όλου οι οποίες καταργούνται. Αντίθετα εκείνες που δημιουργούν τις «ισχυρές εντυπώσεις» και τη «συνολική εντύπωση» αποκτούν ακόμα μεγαλύτερη ζωγραφική σημασία. Οι «λαμπυρίζουσες ποιότητες», ο «δεξιοτεχνικός χειρισμός του κάρβουνου», η «λαμπερή ατημελησία» η «γλώσσα της ζωγραφικής»,[36] που τόσο προσπαθούσε να περιορίσει ο Reynolds στους νεαρούς σπουδαστές του, και στον Gainsborough, δεν θα χαλιναγωγηθούν. Μέσα από τη στροφή των άγγλων ρομαντικών Constable και Turner στην τοπιογραφία και στη σημασία που αποκτά το φυσικό φως, η γλώσσα της ζωγραφικής αυτονομείται, γίνεται ακόμα πιο αφαιρετική. Οι χρωματικές και τονικές διαβαθμίσεις παύουν να υπηρετούν τα αναπαριστώμενα αντικείμενα και γίνονται οι ίδιες το θέμα του έργου. Ο βρετανικός ρομαντισμός, προχωρώντας σε εντυπώσεις του όλου θα δώσει την πρωτοκαθεδρία στο χρώμα και τη φωτεινότητα σε βάρος της λεπτομέρειας και της περιγραφής εγκαταλείποντας κάθε σταθερότητα που μπορεί να προσφέρει μια «πρακτική όραση».

Ο Blake, αντίθετα – καθώς θεωρεί την αφαίρεση στη ζωγραφική συνώνυμη με την αδιαφορία για τις οικονομικά ασθενέστερες τάξεις και με την επικύρωση μιας ψευδεπίγραφης κοινωνικής αρμονίας - επιχειρεί να κάνει μια ζωγραφική που να βασίζεται σε μια «πρακτική όραση». Στις εικόνες του όλες οι μορφές και τα στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος περιγράφονται με ευκρίνεια, ώστε να μπορούν να γίνουν κατανοητά από όλους, ανεξάρτητα από το μορφωτικό επίπεδο και της ηλικία τους. Το εγχείρημα αυτό δεν σχετίζεται μόνο με την προσπάθειά του για μια καθαρά προσωπική και αυθεντική δημιουργία, απαλλαγμένη από τη ζωγραφικές ποιότητες της εποχής, αλλά και με την σταθερή του πρόθεση να επαναφέρει την τέχνη πλησιέστερα σε προγενέστερους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης. Παρόλο που η στάση αυτή του Blake θα μπορούσε να θεωρηθεί ως τυπικά ρομαντική, ο ακραίος τρόπος με τον οποίο προσπαθεί να έρθει σε ρήξη με αυτό που αποκαλούμε σήμερα «έντεχνη» ευρωπαϊκή εικαστική παράδοση και να προβεί σε μια ριζική κριτική του «εκπολιτιστικού» της ρόλου, προσδίδει στο έργο του έντονα πριμιτιβιστικό χαρακτήρα. Άλλωστε και ο ίδιος ο καλλιτέχνης, σε γράμμα του από το Felpham τον Ιανουάριο του 1803, περιγράφει στον Thomas Butts τις καλλιτεχνικές πρακτικές του ως εξής: **«Ένα πράγμα επιτέλεσα με πραγματική συνέπεια ερχόμενος στην ύπαιθρο που μου παρέχει αρκετή παρηγοριά: Συγκεκριμένα, ξανασυγκέντρωσα όλες τις σκόρπιες σκέψεις μου για την τέχνη και ανέκτησα τους πρωτόγονους (primitive) και πρωτότυπους (original) τρόπους εκτέλεσης, τόσο στη ζωγραφική όσο και στη χαρακτική, τους οποίους στη σύγχυση του Λονδίνου είχα σε μεγάλο βαθμό χάσει και διαγράψει από το νου μου».**[37]



128.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen. Σελίδα 11.
Αντίτυπο Βρετανικού μουσείου

[35] Παρατίθεται στο Delon (2004), σ. 60-1.
[36] Wark 17-8 και 64.
[37] Erd. 724.

2. Οι πριμιτιβιστικές ανησυχίες των ευρωπαίων στα τέλη του 18ου αιώνα.

«Η Πρόοδος φτιάχνει ίσιους δρόμους, αλλά οι ανώμαλοι δρόμοι χωρίς την Πρόοδο, είναι οι δρόμοι της Ιδιοφυίας».

Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης, Erd.38

Ο όρος πριμιτιβισμός στις εικαστικές τέχνες συνδέεται κατά κανόνα με το ενδιαφέρον που δείχνουν οι καλλιτέχνες του μοντερνισμού για τις τέχνες μη ευρωπαϊκών, λιγότερο «ανεπτυγμένων» πολιτισμών και σχετίζεται με την προσπάθεια οικειοποίησης από μέρους τους στοιχείων ή μορφών που τους επιτρέπουν να σπάσουν κανόνες και στερεότυπα της ευρωπαϊκής παράδοσης. Σήμερα η λέξη Primitive(πρωτόγονο) δεν θεωρείται δόκιμη για την περιγραφή έργων τέχνης ή τεχνουργημάτων μη δυτικών πολιτισμών, χρησιμοποιείται όμως συχνά για να περιγράψει το έργο αυτοδίδακτων καλλιτεχνών που δεν πληρούν ακαδημαϊκά κριτήρια και χαρακτηρίζονται από αφέλεια και απλοϊκότητα.[38]

Παρόλο που οι χρήσεις των έργων των φυλών - ιδιαίτερα της τέχνης της Αφρικής και της Ωκεανίας - για πλαστικούς και ιδεολογικούς λόγους έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ευρωπαϊκής τέχνης των αρχών του 20ου αιώνα, η επιρροή αυτή άρχισε να μελετάται πιο συστηματικά από τη δεκαετία του 80. Η διερεύνηση μάλιστα αυτή απέκτησε έναν εξαιρετικά επίκαιρο χαρακτήρα, καθώς συνδέθηκε με τη μεταμοντέρνα κριτική σε βασικές ιδεολογικές αρχές του μοντερνισμού, επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό και τις εξελίξεις στο καλλιτεχνικό πεδίο.[39] Ο πολύπλευρος διάλογος που ακολούθησε αποτέλεσε και την αφορμή για δύο βιβλία που μελετούν τον πριμιτιβισμό και τη χρήση του όρου «πρωτόγονο» στην τέχνη και την αισθητική από τις αρχές του 18ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ου και τα οποία αναφέρονται, έστω και περιορισμένα, στη στάση και το έργο του William Blake. Πρόκειται για το *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725-1907,* (1995) της Frances S. Connelly και το *The Preference for Primitive,* (2002) του Ernst Gombrich.

Η Connelly, ξεκινώντας από τον Διαφωτισμό επιχειρεί να διερευνήσει το πώς επινοήθηκε η ιδέα της «πρωτόγονης» τέχνης και το πώς κατανοήθηκε αυτό που ονομάζουμε «πρωτόγονη» έκφραση. Υποστηρίζει ότι η προσεκτική εξέταση του τρόπου πρόσληψης της τέχνης μη δυτικών πολιτισμών δείχνει ότι για τους ανθρώπους της εποχής το «πρωτόγονο» δεν αποτέλεσε ένα στυλ αλλά ένα κατασκευασμένο πολιτισμικό αντίστροφο του Κλασικισμού. Κατά την άποψή τους, ο «πρωτόγονος» νους δεν διαθέτει λογική και επομένως δυνατότητα για «αφηρημένη γενίκευση» (abstract generalization), με αποτέλεσμα η τέχνη του να μην μπορεί να συσχετιστεί με τις τέχνες των «πολιτισμένων» ανθρώπων. Όπως υποστηρίζει η μελετήτρια, η αφέλεια (naïveté) και η έλλειψη ικανότητας να αποδοθεί

[38] Βλ. Χέρμπερτ Ρηντ, κ.ά. (1986) *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών*, σ. 273.

[39] Η μεγάλη έκθεση που έγινε το 1984 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MOMA) για τον «πριμιτιβισμό» τον 20ο αιώνα ("Primitivism" in 20th century art) και ο δίτομος κατάλογος που εκδόθηκε με επιμέλεια William Rubin, πυροδότησαν ένα μεγάλο διάλογο μεταξύ θεωρητικών τέχνης, ανθρωπολόγων, επιμελητών εκθέσεων και καλλιτεχνών. Η συμπαράθεση έργων μοντέρνας τέχνης και έργων, αντικείμενων ή τεχνημάτων που είχαν παραχθεί από φυλές της Αφρικής, της Ωκεανίας κλπ. με βάση τις μορφικές τους συγγένειες, επικρίθηκε ως «δυτικοκεντρική», καθώς σχετιζόταν με μια λανθασμένη κατανόηση της τέχνης των φυλών. Η έκθεση "Les Magiciens de la terre" (Οι Μάγοι της γης) που οργανώθηκε στο Κέντρο Pompidou το 1989 από τον Jean-Hubert Martin και συμπεριέλαβε 50 δυτικούς και 50 μη δυτικούς σύγχρονους καλλιτέχνες, με άξονα τις σύγχρονες εκδοχές τελετουργίας και μαγείας, επιχείρησε να υπερβεί τη φορμαλιστική προσέγγιση του «πριμιτιβισμού». Οι πολυάριθμες συζητήσεις που προκάλεσε το εγχείρημα αυτό όσον αφορά τις σχέσεις ανάμεσα στα μητροπολιτικά κέντρα και τις αποικιακές περιφέρειες, την κριτική των μοντερνιστικών απόψεων περί καλλιτεχνικής πρωτοτυπίας, την ανάγκη μελέτης φαινομένων όπως η πολυπολιτισμικότητα και ο καλλιτεχνικός «υβριδισμός», σε συνδυασμό με την ταυτόχρονη ανάπτυξη της μετααποικιακής θεωρίας, επηρέασαν βαθιά πολλούς καλλιτέχνες και θεωρητικούς, καθορίζοντας σε μεγάλο βαθμό τις εξελίξεις στον χώρο της τέχνης κατά τις τελευταίες δεκαετίες.

οπτικά η τρίτη διάσταση(lack of illusionism) αποτελούν τα στοιχεία που επανειλημμένα αποδίδονται στα «πρωτόγονα» έργα: «Βυθισμένος σε μια άμεση φυσική εμπειρία του κόσμου ο 'πρωτόγονος' δεν έχει τα μέσα να εξαντικειμενικεύσει αυτή την εμπειρία και ούτε μπορεί να δημιουργήσει μια νατουραλιστική ψευδαίσθηση ή μια δραματική αφήγηση (όπως στην ιστορική ζωγραφική). Η αφήγηση και η ψευδαίσθηση ήταν τα δίδυμα ζητήματα που προέρχονταν και τα δύο από την ανικανότητα του 'πρωτόγονου' να μεσολαβήσει ανάμεσα στον εαυτό του και την εμπειρία. Χωρίς τα όργανα της λογικής ο 'πρωτόγονος' δεν μπορεί να γίνει κυρίαρχος των αφηρημένων συστημάτων της ψευδαίσθησης και της αφήγησης που διαμόρφωναν τον ακρογωνιαίο λίθο των καλών τεχνών τόσο στο ακαδημαϊκό δόγμα όσο και στις γενικές προσδοκίες του ευρωπαϊκού κοινού».[40]

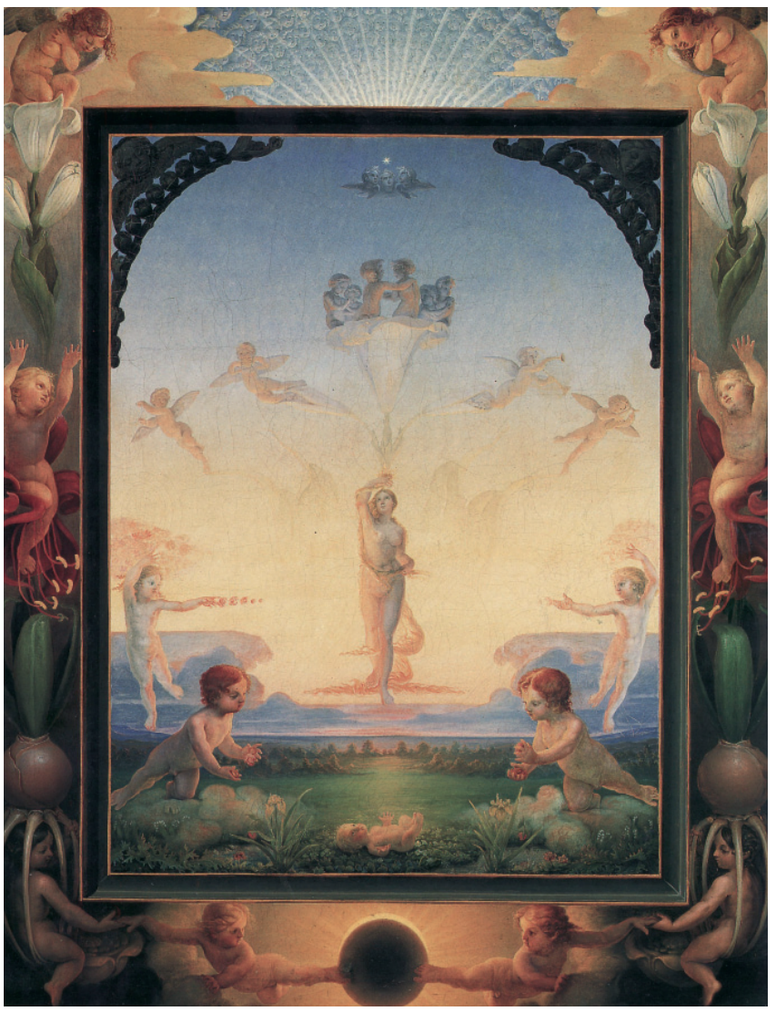
Εκτός από τις κυρίαρχες αντιλήψεις για την «πρωτόγονη» τέχνη, η Connelly επιχειρεί να διερευνήσει το ενδιαφέρον που αρχίζει να δημιουργείται από τα μέσα του 18ου αιώνα και κορυφώνεται κατά τη διάρκεια του 19ου, για τη φύση και τις καταγωγές της καλλιτεχνικής έκφρασης. Πρόκειται για μια τάση που σχετίζεται με την πεποίθηση πολλών διανοουμένων ότι η ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παράδοση γλιστρούσε στην παρακμή. Έτσι η έννοιες του ευγενούς αγρίου ή του «πρωτόγονου» χρυσού αιώνα αρχίζουν να συνοδεύονται από έναν θαυμασμό για την αφέλεια της «πρωτόγονης» έκφρασης που αντιπαρατίθεται συχνά στα τεχνάσματα αρχικά του ροκοκό και έπειτα μιας χρεοκοπημένης ακαδημαϊκής παράδοσης. Η Connelly δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο βιβλίο του Giambattista Vico *Νέα Επιστήμη (De' principi d' una scienza nuova d' intorno alla comune matura delle nazioni)*, που εκδόθηκε το 1725, το οποίο και θεωρεί ως το πρώτο σύγγραμμα που ασχολείται συστηματικά με τη διερεύνηση της «πρωτόγονης» αισθαντικότητας και την καταγωγή του πολιτισμού, θέτοντας ένα πλαίσιο ιδεών για τον τρόπο με τον οποίο θα τις κατανοήσουν οι Ευρωπαίοι στα τέλη του 19ου αιώνα. Η σύλληψη του Vico αφορά την ποιητική κυρίως έκφραση και δεν σχετίζεται με την ανάπτυξη των ικανοτήτων στις εικαστικές τέχνες.[41] Σύμφωνα με τη μελετήτρια το ενδιαφέρον για την καταγωγή της καλλιτεχνικής έκφρασης είναι σχεδόν αποκλειστικά θεωρητικό, καθώς οι μορφές της «πρωτόγονης» τέχνης δεν φαίνεται να απασχολούν ως εκφραστικό μέσο τους καλλιτέχνες μέχρι και τον Gauguin. Εξαίρεση αποτελεί το έργο του γερμανού καλλιτέχνη Otto Runge ο οποίος, επηρεασμένος από τις θεωρίες και τα γραπτά γερμανών φιλοσόφων και διανοουμένων όπως οι Schelling, Hamann, Herder, Tieck και Friedrich Schlegel για την «πρωτόγονη» αισθητική, επιχειρεί να χρησιμοποιήσει ιερογλυφικά και διακοσμητικά μοτίβα σ' έναν κύκλο τεσσάρων συνθέσεων που τιτλοφορεί «Ώρες της ημέρας» (Tageszeiten). Στα έργα αυτά, που δεν θα ολοκληρωθούν καθώς ο ζωγράφος θα πεθάνει τριάντα τριών ετών, συναντάμε επιρροές και από άλλες πηγές που θεωρούσαν τότε «πρωτόγονες» όπως τη ζωγραφική των ελληνικών

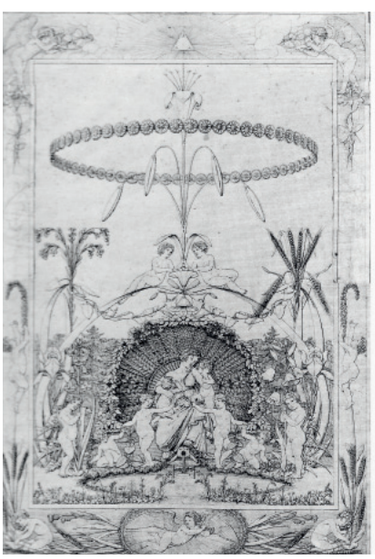
[40] Connelly (1995), σ. 27 και σ. 14-15 και 19.

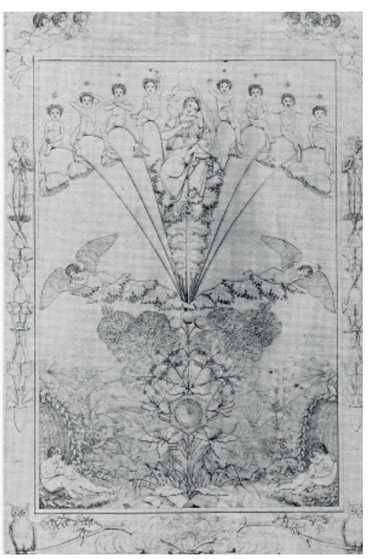
[41] Βλ. Gombrich (2002), *Primitivisme*, σ. 60.

αγγείων, τις εικονογραφήσεις του Flaxman, αλλά και μεσαιωνικά στοιχεία.[42] Το μόνο καλλιτεχνικό έργο που θα μπορούσε να συγκριθεί με αυτό του Runge, κυρίως σε επίπεδο αισθαντικότητας, είναι σύμφωνα με την Connelly αυτό του William Blake, μόνο που οι μορφές του άγγλου

[42] Connelly (1995), σ. 48-50.







129.
Otto Runge
Το Μικρό Πρωινό.
1808

130.
Otto Runge
Ώρες της Ημέρας: Ημέρα.
1805

131.
Otto Runge
Ώρες της Ημέρας: Βράδυ.
1805

δημιουργού είναι δικής του έμπνευσης και όχι μορφές της παρελθούσας λογοτεχνίας.[43] Εκτός από τη σύντομη αυτή αναφορά η συγγραφέας δεν επιχειρεί να συσχετίσει το έργο του Blake με τον πριμιτιβισμό.

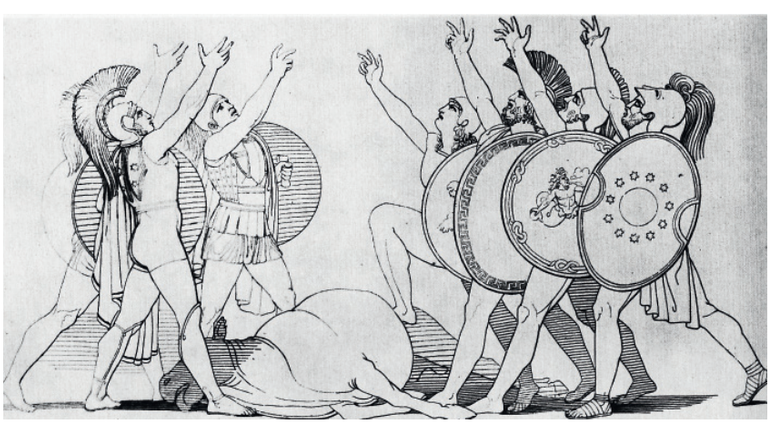
Ο Ernst Gombrich στο *The Preference for Primitive* μελετά το φαινόμενο του πριμιτιβισμού χρησιμοποιώντας τον όρο με μια ευρεία έννοια. Υποστηρίζει πως η χρήση του «πρωτόγονου» στη Δυτική τέχνη εμφανίζεται ήδη από την αρχαιότητα, σηματοδοτώντας το ενδιαφέρον για μορφές τέχνης προγενέστερες και αρχαιότερες, αυθεντικότερες, ειλικρινέστερες και λιγότερο εξαρτημένες ως αντίδραση σε μορφές τέχνης που αποκτούν ακαδημαϊκό χαρακτήρα και φέρουν εμφανή σημάδια παρακμής. Όπως και η Connelly, θεωρεί ότι ο όρος «πρωτόγονο» κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού και του πρώιμου Ρομαντισμού σχετίζεται περισσότερο με ένα θεωρητικό ενδιαφέρον για την καταγωγή της τέχνης (αναφέρεται στις απόψεις των Vico, Shaftesbury, Jonathan Richardson, Burke, Winckelmann, Herder, Goethe κ.ά.) παρά με πραγματικές αλλαγές στα αισθητικά κριτήρια που αφορούν τα έργα του παρελθόντος ή με σημαντικές μεταβολές στις καλλιτεχνικές εκφράσεις της εποχής εκείνης.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Gombrich αναφέρεται στις πριμιτιβιστικές στάσεις του αγγλικού νεοκλασικισμού είναι χαρακτηριστικός αυτής της προσέγγισης. Για τον επιφανή μελετητή ο όρος «πρωτόγονο» αποτελούσε κατά βάση μια φιλολογική-θεωρητική αναφορά με ιδεολογικό περιεχόμενο. Σε επίπεδο καλλιτεχνικής γλώσσας μπορεί να συσχετιστεί μόνο με την έμφαση στο περίγραμμα ως προσπάθεια άρνησης των ζωγραφικών επιτηδεύσεων και επαναφοράς της τέχνης στην κλασική αρχαιότητα. Αναφέρεται χαρακτηριστικά στον John Flaxman και τις εικονογραφήσεις του Ομήρου που ο γλύπτης είχε σχεδιάσει γραμμικά στο στυλ των «ετρουσκικών» αγγείων, έργων δηλαδή που συνδιαλέγονταν άμεσα με τις «απαρχές» της καλλιτεχνικής δημιουργίας και επομένως ήταν πιο «πρωτόγονου» στυλ.

Ένας δεύτερος καλλιτέχνης που απασχολεί τον Gombrich είναι ο Thomas Stothard του οποίου παραθέτει τις απόψεις για τη γραμμή και το περίγραμμα.[44] Παράλληλα σχολιάζει τον πίνακά του «Η προσκύνηση

[43] Connelly (1995), σ. 54.

[44] Παραθέτω τις απόψεις του Stothard οι οποίες δεν διαφέρουν από αυτές του Blake:«Οδηγούμαι να κατανοήσω ότι πιστεύεται πως το περίγραμμα είναι μια κατώτερη προσπάθεια που απαιτεί λιγότερη φροντίδα από μια τελειωμένη εικόνα. Τα περιγράμματα δεν είναι ασήμαντα όπως το κοινό εν γένει θεωρεί πως είναι. Δεν έχουν σκιές που να κρύβουν τα ελαττώματά τους ή ωραία χρώματα που να αντισταθμίζουν την έλλειψη ενέργειας που θα όφειλε να είναι η πρωταρχική ποιότητα του περιγράμματος και που αν γίνει σωστά ποτέ δεν θα είναι χωρίς αυτήν. Σκιές και χρώματα μπορούν να δίνουν απλώς υπόσταση σε αυτό που μόνο το περίγραμμα μπορεί να παραγάγει». Gombrich, Combrich (2002), σ. 99.



132.
John Flaxman
Βλασφημία των Επτά επί Θήβας. Από την εικονογράφηση του *Επτά επί Θήβας*.
1795

στο Κάντερμπερι», ένα έργο που είχε θεωρηθεί εκείνη την εποχή ως χαρακτηριζόμενο από «πρωτόγονη απλότητα»,[45] επισημαίνοντας ότι, όταν κοιτάμε σήμερα το έργο αυτό δεν μπορούμε να διακρίνουμε μορφολογικά στοιχεία που πράγματι να το διαφοροποιούν από τα περισσότερα έργα της περιόδου. Με τον ίδιο τρόπο αντιμετωπίζει και τον William Blake, καθώς δίνει έμφαση αποκλειστικά σε κείμενά του που αφορούν το περίγραμμα και την τεχνική του φρέσκο ως αντίδραση στις ζωγραφικές εκζητήσεις του μπαρόκ, χωρίς να θεωρεί ότι η στάση του αυτή έχει επιπτώσεις στον τρόπο ζωγραφικής του.[46] Σύμφωνα με τον Gombrich κανένας από τους καλλιτέχνες εκείνης της εποχής δεν διέθετε το απαραίτητο εικαστικό λεξιλόγιο για να μεταβάλει πραγματικά τον τρόπο ζωγραφικής του. Όπως τονίζει χαρακτηριστικά: «Ακόμα και οι ριζοσπαστικοί αναμορφωτές (..) αυτό που απέρριπταν δεν ήταν κατά συνέπεια τίποτα παραπάνω από τις υπερβολές και τα περιττά στολίδια, τα οποία οι ζωγράφοι της Ακαδημίας ή οι έξω από αυτήν χρησιμοποιούσαν για να θέλξουν το μάτι. Είναι ενάντια σε αυτές τις συνειδητές ασκήσεις επιδεξιότητας που οι καλλιτέχνες του 19ου αιώνα διαμαρτυρήθηκαν τόσο ηχηρά, κάποιες φορές δίνοντας την παραπλανητική εντύπωση πως η επιδίωξή τους ήταν πράγματι να γυρίσουν σ' ένα στυλ πριν από την επίτευξη της οπτικής ακρίβειας».[47] Ακόμα και το ενδιαφέρον για την τέχνη του παρελθόντος και για προηγούμενα στυλ όπως αυτά της πρώιμης ιταλικής Αναγέννησης και του μεσαίωνα, σχετίζονται με ένα «γούστο αλλά όχι μια προτίμηση».[48] Επομένως, όπως δηλώνει συμπερασματικά, ο όρος «πρωτόγονο» (primitive) εκείνη την εποχή «είναι πάντοτε σχετικός με μια δεξιότητα (skill). Δεν είχε έρθει ακόμα η ώρα όπου τα ορνιθοσκαλίσματα του απαίδευτου θα υψώνονταν στο βασίλειο της τέχνης κάτω από χαρακτηρισμούς όπως «ακατέργαστη τέχνη» (art brut). Ως εκ τούτου οι συγκινησιακές επιθέσεις ενάντια στη ρουτίνα των ακαδημιών ήταν προορισμένες να αποτύχουν».[49]

Στην τοποθέτηση του, ο Gombrich βασίζεται, αλλά με κριτικό τρόπο, στις απόψεις που διατυπώνει στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ο Robert Rosenblum. Ο Rosenblum είναι ο πρώτος ιστορικός τέχνης που μελετά το γραμμικό στυλ των εικονογραφήσεων του Flaxman, επιχειρώντας να το συσχετίσει – όπως και κάποια έργα του Blake και του Romney - με τον πριμιτιβισμό. Στο βιβλίο του *Μετασχηματισμοί στην τέχνη του ύστερου 18ου αιώνα (Transformations in Late Eighteenth Century Art,* 1967) υποστηρίζει πως το ενδιαφέρον για τον δωρικό ρυθμό στην αρχιτεκτονική και για το αρχαϊκό, γραμμικό στυλ των ελληνικών αγγείων στις εικαστικές τέχνες που επηρεάζει τις καλλιτεχνικές πρακτικές, στα τέλη του 18ου αιώνα αποτελεί – μέσω της αναφοράς στις απαρχές της καλλιτεχνικής δημιουργίας - μια προσπάθεια δραστικής αναμόρφωσης της τέχνης άμεσα συνδεδεμένη με τα πολιτικά αιτήματα της Αμερικανικής και Γαλλικής επανάστασης. Στο κεφάλαιο «Προς την Tabula Rasa», ο Rosenblum ισχυρίζεται πως το γραμμικό στυλ των εικονογραφήσεων που έκανε ο Flaxman για τα Ομηρικά έπη, τις τραγωδίες του Αισχύλου και τη *Θεία Κωμωδία*, αντιμετωπίστηκε

[45] Gombrich (2002), σ. 101.

[46] Gombrch (2002), σ. 101 και 122-3.

[47] Gombrch (2002), σ. 113-5.

[48] Ανάμεσα στα πολλά παραδείγματα που χρησιμοποιεί ο Gombrich αναφέρεται και στις απόψεις που διατυπώνει ο Flaxman για τη γλυπτική στον Καθεδρικό της Ουαλίας. Παραθέτω το απόσπασμα: «Το έργο τούτο είναι αναγκαστικά κακοσχεδιασμένο και ατελές καταρχήν και πολλά στοιχεία του γλυπτού είναι τραχιά και βίαια. Εντούτοις σε ορισμένα μέρη υπάρχει μια όμορφη απλότητα, ένα ακαταμάχητο συναίσθημα και κάποιες φορές μια χάρη που ξεπερνά τα νεότερα έργα». *Lectures on Sculpture*, London, 1829, σ. 15-16. Παρατίθεται στο Gombrich (2002), σ.90.

Ο Gombich αναφέρεται σε πολλά παραδείγματα που αφορούν κυρίως τη γοτθική τέχνη ή την πρώιμη αναγεννησιακή ζωγραφική. Θα θέλαμε να προσθέσουμε ότι παρόμοιες τοποθετήσεις μπορούμε να συναντήσουμε και στην αντιμετώπιση της ελληνικής γλυπτικής. Χαρακτηριστική είναι η στάση του Diderot, ο οποίος στα αισθητικά του δοκίμια, ενώ συνιστά ένθερμα τη μελέτη των αρχαίων προτύπων, καθώς μέσω αυτών ο καλλιτέχνης μαθαίνει να «διακρίνει την ωραία φύση», τα θεωρεί στην πραγματικότητα κατώτερα από τα έργα της εποχής του. Παραθέτω: «Τα ωραία αρχαία έργα τέχνης, ναι μεν τα βλέπετε, ποτέ όμως δεν ακούσατε τον καλλιτέχνη που τα έφτιαξε να μιλάει. Ποτέ δεν τον είδατε με το σκαρπέλο στο χέρι. Το πνεύμα της σχολής είναι οριστικά χαμένο. Δεν έχετε μπροστά στα μάτια σας παρά την ιστορία, σε μπρούτζο ή σε μάρμαρο, των διαδοχικών βημάτων που έκανε η τέχνη από το χοντροκομμένο ξεκίνημά της ως τη στιγμή της τελειοποίησής της». Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 329-30, μετ. Κλαίρη Μιτσοτάκη.

[49] Gombrich (2002), σ. 113

εκείνη την εποχή ως «πρωτόγονο» και ότι πρόσφερε «κατά κάποιο τρόπο, ένα βασικό αλφάβητο μιας νέας καλλιτεχνικής γλώσσας»,[50] εμπνέοντας καλλιτέχνες όπως ο David, ο Ingres, ο Runge και ο Blake.[51]

Στην περίπτωση του Blake αναφέρεται συχνά, επιχειρώντας να συνδέσει τα έργα του με τη ροπή προς τον πριμιτιβισμό. Επιλέγει όμως αποκλειστικά κάποια πρώιμα έργα του Blake που θυμίζουν τις συνθέσεις του Flaxman, όπως το «Ρήξη σε μια πόλη το πρωί μετά τη μάχη» (Breach in a City the Morning after the Battle) του 1784 και το «Η πομπή από τον Γολγοθά» (Procession from Calvary) του 1800, παραβλέποντας το συνολικό έργο του καλλιτέχνη.[52] Ο πριμιτιβισμός του Blake έγκειται, κατά τη γνώμη του, στο ότι οι φιγούρες και τα ρούχα που φορούν γενικεύονται και η ταυτότητά τους μεταφέρεται από τον ιστορικό χρόνο σε έναν τόπο και χρόνο που θα μπορούσε να ανήκει σε κάθε εποχή, αλλά και στο ότι ο ανθρώπινος πόνος που εκφράζουν μετασχηματίζεται σε μια «αφηρημένη αντίληψη της ψυχικής οδύνης». Τέλος επισημαίνει ότι το «περίεργο αρχαϊκό περιβάλλον» στο οποίο τοποθετείται η δράση θυμίζει τις πιο ευφάνταστες αρχιτεκτονικές επινοήσεις των Boullee και Gilly και μνημονεύει τις αναπαραστάσεις του Stonehenge στην *Ιερουσαλήμ*.[53]

Εκεί όμως που ο Rosenblum αποδεικνύεται υπερβολικός και μάλλον άστοχος είναι όταν επιχειρεί να συνδέσει το «διεθνές γραμμικό στυλ», όπως το αποκαλεί, και τη συνακόλουθη προσπάθεια κατάργησης του ψευδαισθησιακού χώρου με την τέχνη του 20ου αιώνα και τις ριζοσπαστικές καινοτομίες των ιστορικών πρωτοποριών. Στις χοηφόρες του Flaxman διακρίνει μια γεωμετρία ρυθμών που μπορεί να συγκριθεί με τις κινήσεις που έχουν οι μορφές στα έργα του Holder και του Munch, αλλά και στον «συναισθηματικό πριμιτιβισμό που επινοήθηκε από τις τεχνικές μοντέρνων χορευτριών όπως Isadora Duncan Mary Wigman Martha Graham».[54] Ακόμη πιο ακραία είναι η άποψη του πως το «Η πτώση του Εωσφόρου» (Fall of Lucifer) από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας* του ίδιου καλλιτέχνη «προφητεύει σχεδόν τον Φουτουρισμό».[55] Με ανάλογο τρόπο βρίσκει ότι οι «δύο αναγεννησιακοί κιβωτιόσχημοι χώροι υποτυπώδους σαφήνειας» και οι «αντιμεταθέσεις των επιπέδων» που μπορούμε να διακρίνουμε στο «Ο Ελίσα μέσα στο δωμάτιο πάνω στον τοίχο» (Elisha in the Chamber on the Wall) του Blake «παραβάλλονται στην ιστορία της τέχνης, μόνο από τις συγκρίσιμες χωρικές και τονικές αμφισημίες του πρώιμου αναλυτικού κυβισμού».[56]

Σε διάλογο αλλά και σε αντίθεση με τους παραπάνω μελετητές, θα επιχειρήσω να υποστηρίξω ότι ο Blake - σε μεγαλύτερο βαθμό και εύρος απ' ό,τι ο Flaxman - προσπαθεί συστηματικά να ξεφύγει από τις καλλιτεχνικές πρακτικές της εποχής του. Η ρήξη που επιχειρεί στρέφεται εναντίον του κανονιστικού πλαισίου της ακαδημαϊκής εκπαίδευσης – που αποτελεί τη βάση τόσο της νεοκλασικής όσο και της ρομαντικής τέχνης – και των κυρίαρχων αισθητικών κανόνων μέσω μιας σειράς υπερβολών και υπονομεύσεων που δεν περιορίζονται στη χρήση του γραμμικού στυλ

[50] Rosenblum, σ. 176.

[51] Στη *Δημόσια Προσαγόρευση*, ο Blake υποστηρίζει ότι, όχι μόνο δεν έχει αντιγράψει τον Flaxman, αλλά ότι υπήρξε ο επινοητής του στυλ των εικονογραφήσεων: **«Όταν ένας Ανάξιος Άνθρωπος εννοεί να γίνει Εχθρός σου ξεκινάει πάντα με το να είναι Φίλος σου. Ο Flaxman δεν μπορεί να αρνηθεί ότι ένα από τα πρώτα – πρώτα Μνημεία που έκανε το σχεδίασα χαριστικά για αυτόν.(..) Πόσο από τον Όμηρο και τον Dante του θα επιτρέψει να μου ανήκει, δεν το γνωρίζω, καθώς πήγε στην Ιταλία, αλλά το Κοινό θα γνωρίσει και οι Μεταγενέστεροι θα γνωρίσουν».** Erd. 572.

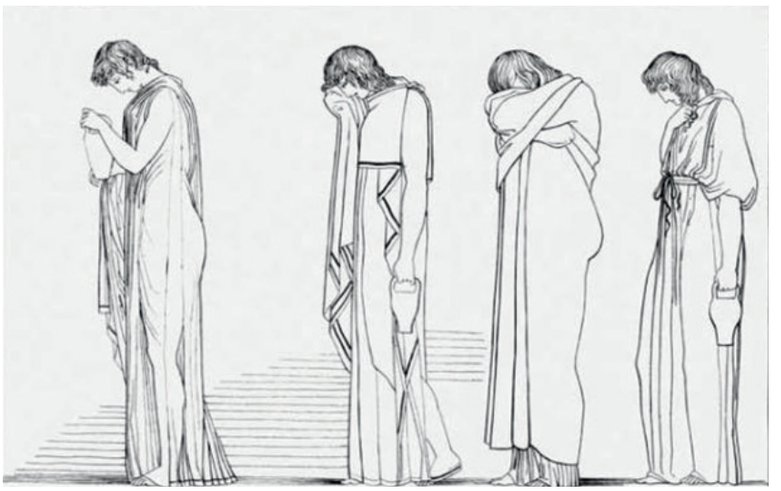
[52] Για μια ενδιαφέρουσα κριτική της μονόπλευρης προσέγγισης του Blake από τον Rosenblum, βλ. W. J. T. Mitchel (1977), "Style as Epistemonology: Blake and the Movement toward Abstraction in Romantic Art", *Studies in Romanticism*, τεύχος 16, νούμερο 2, σ. 145-164.

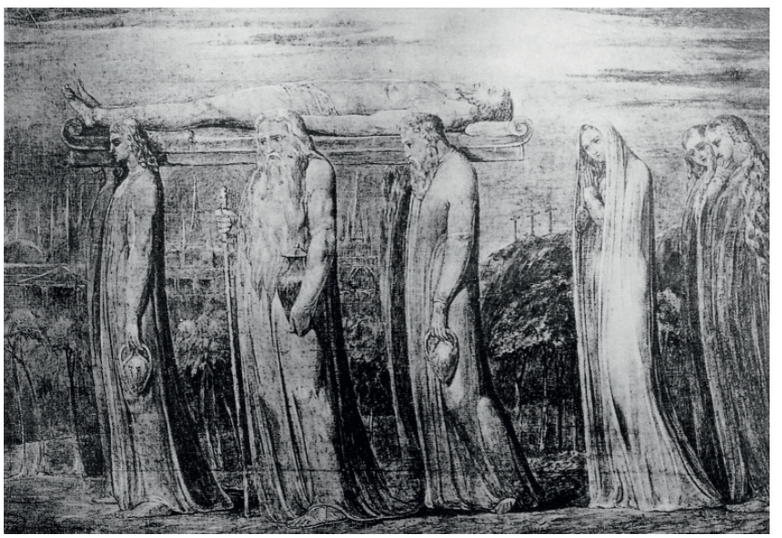
[53] Rosenblum, σ. 154-6.

[54] Rosenblum, σ. 162.

[55] Rosenblum, σ. 170.

[56] Rosenblum, σ. 190-1.





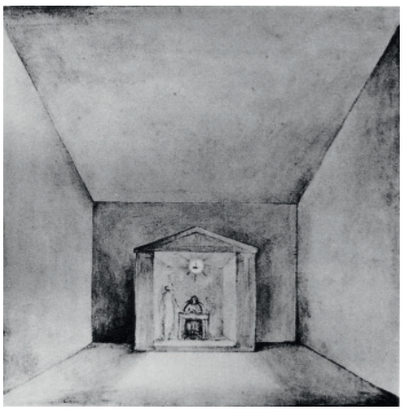


133.
John Flaxman
Η Ηλέκτρα την πομπή προς τον τάφο του Αγαμέμνονα. Από την εικονογράφηση των *Χοηφόρων*.
1795

134.
Η πομπή από τον Γολγοθά.
1799-1800

135.
John Flaxman
Η Πτώση του Εωσφόρου. Από την εικονογράφηση της *θείας Κωμωδίας*.
1793

[57] Connelly (1995), σ. 24.





των ελληνικών αγγείων. Παρά το γεγονός ότι το περιορισμένο οπτικό υλικό που έχει στη διάθεσή του δεν του επιτρέπει να αντλήσει από αυτό και να χρησιμοποιήσει δημιουργικά ένα λεξιλόγιο κατάλληλο για τις προθέσεις του και μολονότι δεσμεύεται αναγκαστικά από τις συμβάσεις της εποχής του, τόσο στον θεωρητικό του λόγο όσο και στην καλλιτεχνική πρακτική του, επιχειρεί διαβήματα που τον φέρνουν πλησιέστερα σε όψεις του Μοντερνισμού και ειδικότερα του ευρωπαϊκού πριμιτιβισμού των αρχών του 20ου αιώνα. Η πριμιτιβιστική του στάση σχετίζεται βέβαια με ιδεολογήματα της εποχής του, αλλά ο ακραίος χαρακτήρας που παίρνει κάνει το έργο του να διαφοροποιείται σημαντικά – τόσο ως πρόθεση όσο και ως μορφή – από εκείνο όσων καλλιτεχνών απασχολεί την ίδια εποχή η επιστροφή σε πιο «πρωτόγονες» και αυθεντικές μορφές τέχνης.

Η Connolly δείχνει στη μελέτη της ότι η τέχνη των μη δυτικών «πρωτόγονων» πολιτισμών προσλαμβάνεται από την Ευρώπη μέσω μιας σειράς αντιθέσεων. Οι «πρωτόγονες» ακατέργαστες πρακτικές αντιπαραβάλλονται με τον έντεχνο χαρακτήρα των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών πρακτικών που αποτελούν προϊόν συστηματικής εκπαίδευσης και διαλόγου με την κλασική παράδοση, το παράλογο με το λογικό, η άγρια επινόηση με τη διανοητική τάξη, το γκροτέσκο με το όμορφο.[57] Πρόκειται για χαρακτηριστικά του «πρωτόγονου» που ο Blake, όπως θα προσπαθήσω να δείξω μέσω μιας σειράς παραδειγμάτων, οικειοποιείται σε μεγάλο βαθμό στις δικές του ζωγραφικές επινοήσεις. Το γεγονός ότι το καλλιτεχνικό του έργο δεν διακρίνεται πάντα για την εικαστική του ποιότητα, πιστεύω ότι δεν μειώνει τη σημασία του εγχειρήματός του.

136.
Ο Ελίσα μέσα στο δωμάτιο πάνω στον τοίχο. Από το βιβλίο του Rosenblum.

137.
George Braque
Σπίτια στο Estaque.
Από το βιβλίο του Rosenblum.
1908

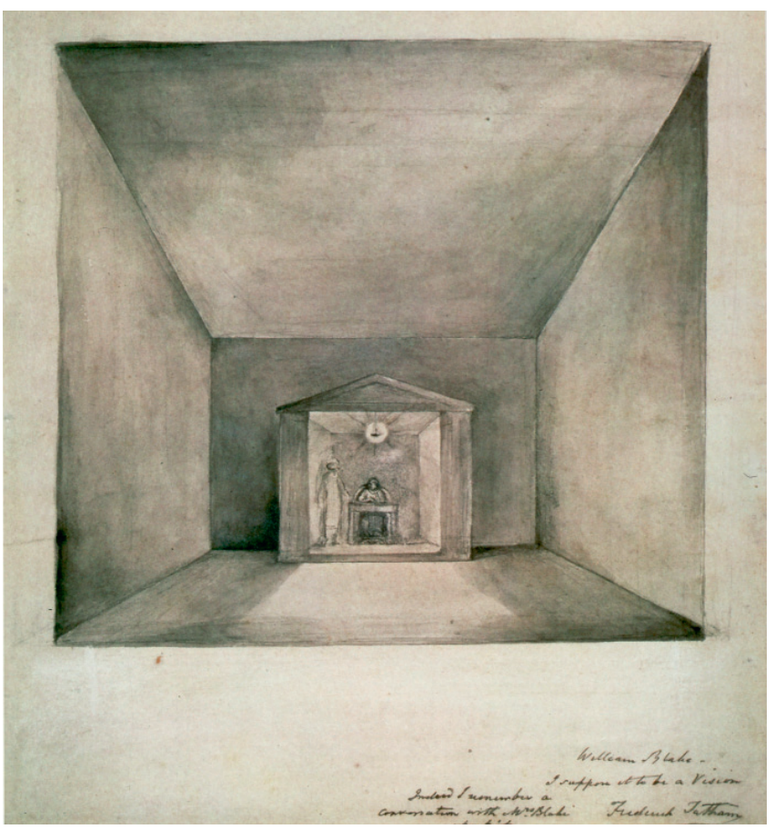
3. Η υπονόμευση της προοπτικής και ο υβριδικός χώρος στα έργα του Blake.

«Η στέρνα περιέχει, η κρήνη ξεχειλίζει».

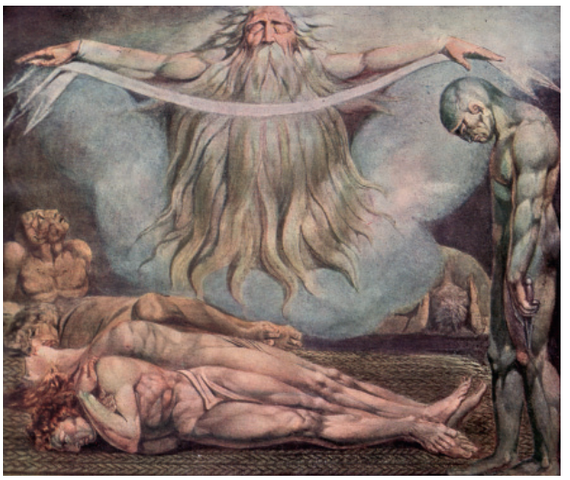
Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης, Erd. 36.

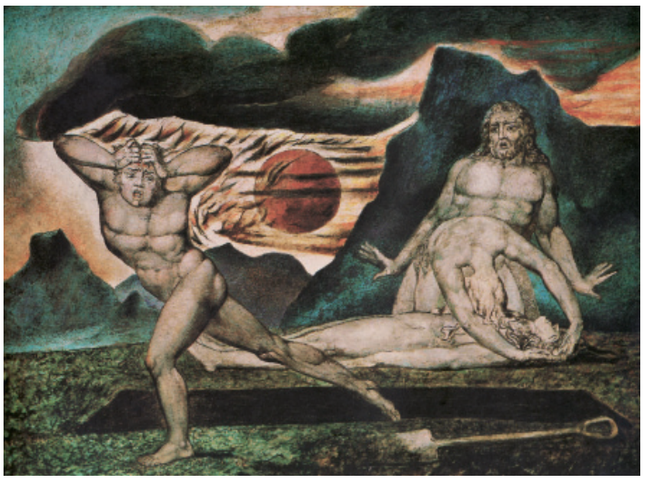
Η πρόθεση του Blake να καταργήσει την απόδοση του τρισδιάστατου χώρου μέσω της φωτοσκίασης έρχεται ήδη σε σαφή ρήξη με την έντεχνη παράδοση, καθώς από την Αναγέννηση και μετά τα κυρίαρχα μέσα γι' αυτή την απόδοση είναι το chiaroscuro και η γραμμική προοπτική.[58] Βέβαια, όπως έχω παρατηρήσει επανειλημμένα, ο Blake δεν καταργεί ολοκληρωτικά τη φωτοσκίαση, αλλά τη χρησιμοποιεί για να δώσει ογκηρότητα στις μορφές του και στα στοιχεία που απαρτίζουν τον χώρο. Με ανάλογο τρόπο χρησιμοποιεί μεν ένα είδος γραμμικής προοπτικής, αλλά συχνά την καταστρατηγεί για εκφραστικούς λόγους. Από αυτή την άποψη, η υπονόμευση των συστημάτων αναπαράστασης που διακρίνει ο Rosenblum στο «Ο Ελίσα μέσα στο δωμάτιο πάνω στον τοίχο», δεν είναι άστοχη. Παρόλο που στο έργο η προοπτική είναι κυρίαρχη, οι φυγές του δωματίου δεν συμπίπτουν με αυτές του χώρου, ενώ οι τονική επεξεργασία δεν υπακούει σε κάποια φωτεινή πηγή. Ταυτόχρονα ο φωτισμός δεν υποδηλώνει το βάθος, καθώς κάθε πλευρά του εξωτερικού ορθογωνίου είναι σκιασμένη με διαφορετικό τρόπο, επιτείνοντας την αίσθηση της χωρικής ασάφειας.

[58] Για παράδειγμα ο Diderot θεωρεί πως: «Δύο είναι οι ουσιώδεις αρετές του ζωγράφου, η ηθική και η προοπτική». Βλ. Ντιντερό, *Αισθητικά* σ. 275.



138.
Ο Ελίσα μέσα στο δωμάτιο πάνω στον τοίχο.
1819-20





Το παραπάνω έργο δεν είναι το μόνο στο οποίο παρατηρούμε αυτή την ιδιότυπη χωρική σύνταξη, καθώς σε πολλά έργα του Blake μπορούμε να παρατηρήσουμε συστηματικές και ποικίλες αλλοιώσεις του προοπτικού χώρου. Για παράδειγμα «Το σπίτι του Θανάτου» (The House of Death) δεν σέβεται τους κανόνες της προοπτικής καθώς οι μορφές που βρίσκονται ξαπλωμένες στον κάτω επίπεδο δεν λειτουργούν χωρικά σωστά, ούτε συνδιαλέγονται με τη φιγούρα που βρίσκεται στη δεξιά άκρη του επιζωγραφισμένου χαρακτικού. Ο χώρος δεν «περιέχει», αλλά κατακλύζεται ασφυκτικά από τις μορφές, οι οποίες «ξεχειλίζουν» από τη σύνθεση με τέτοιο τρόπο που η τρίτη διάσταση σχεδόν καταργείται.

Έλλειψη ορθής προοπτικής σχεδίασης μπορούμε να βρούμε συχνά και όταν ο χώρος κυριαρχεί στο ζωγραφικό έργο. Στο «Ο Δάντης και ο Βιργίλιος στην είσοδο του Καθαρτηρίου» ολόκληρος ο βράχος και η τρύπα που υπάρχει στο κάτω δεξί μέρος δεν υπακούουν σε κανένα προοπτικό κανόνα και χαρακτηρίζονται από μια ηθελημένη σχεδιαστική αφέλεια, εμφανή και σε ολόκληρη την ακουαρέλα.

Σε άλλα έργα υπάρχουν έντονα προοπτικά στοιχεία τα οποία όμως δεν υπακούουν στην χωρική λογική του υπόλοιπου έργου. Στην τέμπερα «Το σώμα του Άβελ ανακαλύπτεται από τον Αδάμ και την Εύα» το ορθογώνιο σκάμμα από το οποίο έχει ανασυρθεί το πτώμα του Άβελ διακρίνεται από έντονη προοπτική φυγή, η οποία όμως ακυρώνεται καθώς οι μορφές που υπάρχουν πίσω από αυτό έχουν το ίδιο μέγεθος με τη μορφή του Κάιν που βρίσκεται στο πρώτο πλάνο. Αντίστοιχα, το επίπεδο στο οποίο πατούν οι φιγούρες δεν επικοινωνεί χωρικά και τονικά με τα βουνά που υπάρχουν στο βάθος της σύνθεσης.

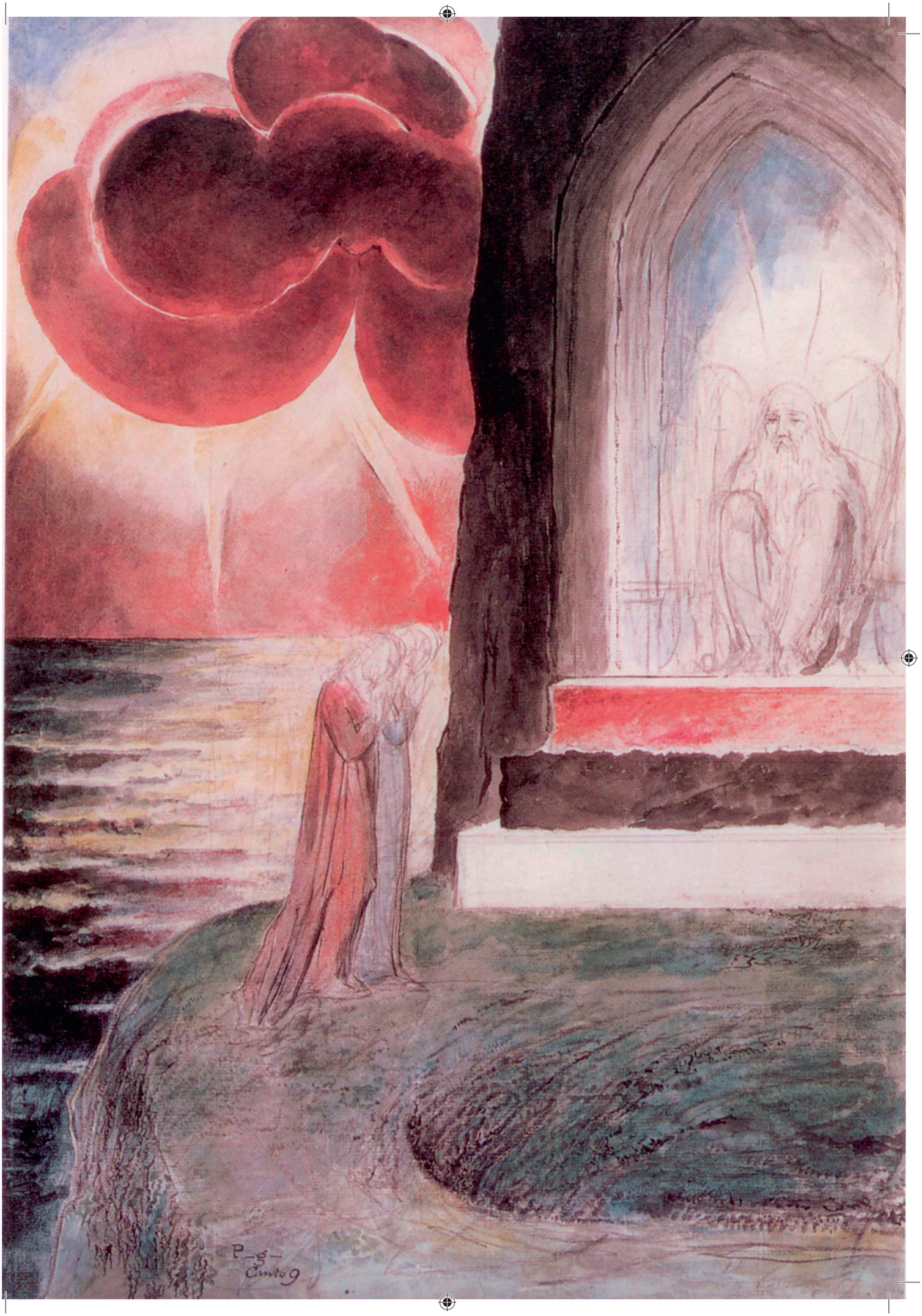
Έλλειψη προοπτικής και φωτοσκίασης συναντάμε και σε μια εικονογράφηση από το *Ευρώπη, μια προφητεία,* καθώς ο εσωτερικός χώρος στον οποίο βρίσκονται οι μορφές διακρίνεται από επιπεδότητα και φαίνεται να ενδιαφέρει τον Blake αποκλειστικά ως μοτίβο.

Πρόκειται γενικά για έργα που χαρακτηρίζονται από έναν χώρο που

139.
Το σπίτι του θανάτου.
1795

140.
Το σώμα του Άβελ ανακαλύπτεται από τον Αδάμ και την Εύα.
1826

141.
Ο Δάντης και ο Βιργίλιος στην είσοδο του Καθαρτηρίου. Εικόνα 81 από την εικονογράφηση της *θείας Κωμωδίας.*
1824-7


P–9–
Canto 9

[59] Ο Diderot ορίζει το φόντο ως εξής: «Τι είναι φόντο; Είναι μια επιφάνεια που δεν έχει όρια, επάνω στην οποία όλα τα χρώματα των αντικειμένων συγχέονται κάπου μακριά και καταλήγουν να παράγουν την αίσθηση του λευκόγκριζου, είτε ένα κατακόρυφο επίπεδο, το οποίο δέχεται άμεσο ή πλάγιο φως. Και στις δύο περιπτώσεις υπόκειται στους κανόνες κλιμάκωσης του φωτός». Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 318. Η λειτουργία του φόντου, όπως περιγράφεται από τον Diderot, αποτελεί κοινό τόπο στην ευρωπαϊκή έντεχνη παράδοση (τη συναντάμε τόσο σε νεοκλασικούς καλλιτέχνες όπως ο David και ο Ingres όσο και στους ζωγράφους του Ρομαντισμού). Η έμφαση στη δισδιάστατη επιφάνεια του έργου έναντι του ψευδαισθησιακού βάθους και η κατάργηση του φόντου – που εν μέρει μπορούμε να διακρίνουμε στις εικαστικές απόπειρες του Blake - αποτελεί καλλιτεχνικό πρόβλημα της τέχνης του 20ου αιώνα.



142.
Ευρώπη, μια προφητεία. 6η σελίδα. 1794.
1794
Αντίτυπο Glasgow University Library.

θα μπορούσε να αποκληθεί «υβριδικός» καθώς ακροβατεί ανάμεσα στο δυσδιάστατο και το τρισδιάστατο τόσο λόγω της λανθάνουσας προοπτικής όσο και των κλειστών σχημάτων που δεν επικοινωνούν τονικοχρωματικά μεταξύ τους. Αν και η αβαθής σύνθεση, στην οποία χρησιμοποιούνται επίπεδα παράλληλα προς την επιφάνεια του πίνακα, και οι κλειστές φόρμες θεωρούνται γνωρίσματα της νεοκλασικής ζωγραφικής, ποτέ δεν προσλαμβάνουν σε αυτήν τόσο ακραία μορφή όσο στο έργο του Blake. Οι βασικοί κανόνες της προοπτικής δεν καταστρατηγούνται ποτέ, οι φιγούρες παρόλο που εμφανίζονται πιο κλειστές επικοινωνούν με τον χώρο ενώ το φόντο πάντα υποχωρεί στο βάθος μέσω της μείωσης των τονικών και χρωματικών αντιθέσεων.[59]

4. Η υπερβολή στην απόδοση του ανθρώπινου σώματος.

«Το Σφρίγος είναι Ομορφιά».

Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης, Erd. 38

Τα περισσότερα από τα έργα του Blake στα οποία έχω αναφερθεί, έχουν μορφικά χαρακτηριστικά που αντιβαίνουν στα παραδεδεγμένα αισθητικά πρότυπα της εποχής. Διακρίνονται α) για την υπερβολή στην εκφραστικότητα των προσώπων και β) για την έμφαση στην κίνηση και τη μυολογία των σωμάτων. Στην εκφραστικότητα που παρουσιάζουν τα πρόσωπα στη ζωγραφική του Blake δεν έχει δοθεί η δέουσα σημασία από τους αναλυτές του εικαστικού του έργου. Αντίθετα, ο τονισμός των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των μορφών μέσα από πλούσιες λεκτικές περιγραφές στις ποιητικές συνθέσεις του, έχει επανειλημμένα επισημανθεί από τους αναλυτές του λογοτεχνικού του έργου. Ενδεικτικός ως προς τον τελευταίο είναι ο τρόπος με τον οποίο περιγράφει τη μορφή του Luvah (μυθικής θεότητας που σχετίζεται με το ερωτικό πάθος) στους *Τέσσερις Ζόας* προκειμένου να αποδοθεί η έκφραση του παράφορου έρωτα: **«Τα ρουθούνια του αποπνέουν πύρινες φλόγες, οι βόστρυχοι των μαλλιών του είναι σαν δάσος άγριων θηρίων, όπου αστράφτει το μανιασμένο βλέμμα του λιονταριού, κλπ.».**[60] Η αναφορά σε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που δεν είναι από τα πιο συνηθισμένα - όπως στην προκειμένη περίπτωση τα ρουθούνια – αλλά που προσδίδουν μια έντονη, συχνά γκροτέσκα εκφραστικότητα στις περιγραφόμενες μορφές, δεν συνηθίζεται στη λογοτεχνία εκείνης της εποχής. Το ίδιο συμβαίνει και στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, καθώς η αναπαράσταση εκφράσεων αποτελεί μάλλον σπάνιο φαινόμενο. Έντονες εκφράσεις, διαφορετικού όμως είδους, συναντάμε κυρίως στο έργο του Fuseli και σε κάποια σχέδια του Barry, αλλά όχι με τη συχνότητα, την ένταση και την ποικιλία που μπορούμε να τις βρούμε στο έργο του Blake. Στα περισσότερα από τα επιζωγραφισμένα χαρακτικά και τα σχέδια του τα πρόσωπα διακρίνονται τόσο για τα έντονα ατομικά χαρακτηριστικά τους όσο και για την υπερβολή στις εκφράσεις, συχνά γκριμάτσες, των προσώπων τους: στόματα που χάσκουν, γουρλωμένα μάτια, συνοφρυωμένα μέτωπα, εκφράσεις πόνου, θλίψης, χαράς, πάθους, κλπ. Ο ίδιος άλλωστε στη *Δημόσια Προσαγόρευση* τονίζει εμφατικά ότι το σχέδιό του στοχεύει στη **«Φυσιογνωμική Ένταση και Δύναμη».**[61]

Αν και η έμφαση στην κίνηση δεν χαρακτηρίζει την τέχνη της εποχής, καθώς οι φιγούρες, σε αντίθεση με εκείνες της ζωγραφικής του Μπαρόκ, εμφανίζονται μάλλον στατικές και οι υπερβολικές, επιτηδευμένες πόζες καταγγέλλονται ως αφύσικες,[62] υπάρχουν κάποια έργα στην αγγλική τέχνη που διακρίνονται για την εκφραστική κίνηση των μορφών τους. Οι υπερβολές όμως που συναντάμε στο έργο του Blake έχουν ακραίο

[60] Παρατίθεται στο Ντίνος Ηλιόπουλος, *Μπλέηκ*, σ. 31 σε μετάφραση Ελένης Βαρίκα.

[61] *Προσαγόρευση*, Erd. 571.

[62] Οι επιτηδευμένες στάσεις που παίρνουν οι μορφές στους πίνακες του Rubens, αλλά και οι αφύσικες πόζες που παίρνουν τα μοντέλα στις ακαδημίες αποτελούν συχνά στόχο της κριτικής του 18ου αιώνα που επιδιώκει την απόδοση του *αληθούς* μέσα από τη γνώση των κινήσεων και των μυώνων στη φυσική στάση. Βλ. χαρακτηριστικά Ντιντερό, *Αισθητικά* , σ. 170-3 και 294-6.

χαρακτήρα. Σώματα που παίρνουν ασυνήθιστες πόζες, που τεντώνονται αφύσικα, που δεν ισορροπούν, που αιωρούνται και στροβιλίζονται συνθέτουν ένα ατέλειωτο ρεπερτόριο παράδοξων στάσεων ή κινήσεων, το οποίο φανερώνει την πρόθεση του δημιουργού τους να υπερβεί κάθε κανόνα αληθοφάνειας.

Έντονες σωματικές περιγραφές πλημμυρίζουν και τα κείμενα των εικονογραφημένων χειρογράφων. Η Anne Mellor βρίσκει αναλογίες ανάμεσα στις ευδιάκριτα περιγεγραμμένες μορφές των σχεδίων και των χαρακτικών του Blake με την ποίησή του και ισχυρίζεται ότι ο οπτικός κόσμος της *Ιερουσαλήμ* είναι στην πραγματικότητα η ανθρώπινη μορφή: «Εδώ το ανθρώπινο σώμα δημιουργεί τον δικό του εικονογραφικό χώρο και τις δικές του συνθετικές σχέσεις».[63] Τη στενή συνάφεια κειμένου και εικόνας με κεντρικό πυρήνα το ανθρώπινο σώμα επισημαίνει και η Tristanne J. Connolly: «Οι αλληγορικοί χαρακτήρες του Blake είναι προικισμένοι τόσο στο σχέδιο όσο και στον στίχο με κόκαλα και αίμα, με νεύρα και με σάρκα. Πράγματι απεικονίζονται σε όλη τους την αιμάτινη λεπτομέρεια». Θεωρεί ότι πρέπει να τους εκλάβουμε «ως σώματα, επειδή ο Blake τους παρουσιάζει ως σώματα και πρέπει να κάνει δηλώσεις πάνω στο σώμα διαμέσου των επιλογών των εικόνων».[64]

Ένα από τα ιδιάζοντα γνωρίσματα του τρόπου με τον οποίο ο Blake αναπαριστά το ανθρώπινο σώμα σχετίζεται με την έμφαση στην ανατομική απόδοσή του. Βέβαια, η έντονη γράμμωση στα γυμνά σώματα είναι αρκετά συνήθης εκείνη την εποχή. Πρόκειται για έναν τρόπο απόδοσης του γυμνού που οφείλεται προπάντων στη μελέτη των εκμαγείων από αρχαία, κατά βάση ρωμαϊκά αγάλματα που υπήρχαν στις ακαδημίες και τα οποία λειτουργούσαν τόσο ως καλλιτεχνικά όσο και ως ηθικά υποδείγματα. Ωστόσο, η μυολογία δεν χαρακτηρίζεται από υπερβολή και περιορίζεται αποκλειστικά στις ανδρικές μορφές που βρίσκονται στην ακμή της ηλικίας τους. Η αμετροέπεια στη χρήση της ανατομίας δεν συνάδει με την αληθοφάνεια, αλλά με την υπερβολή της φαντασίας,[65] ενώ η απεικόνιση γυναικείων μορφών, ηλικιωμένων ανθρώπων και μικρών παιδιών με μυς θεωρείται παράλογη,[66] αλλά και ηθικά επικίνδυνη. Ο ακραίος χαρακτήρας που προσλαμβάνει η χρήση ανατομικών στοιχείων στα γυμνά σώματα του Blake - ακόμη και σε ηλικιωμένους, γυναίκες και μωρά, καθώς επιτείνεται από τις εντελώς αφύσικες, παράδοξες σχεδόν στρεβλές πόζες, αποτελεί κατά τη γνώμη μου μια ηθελημένη αμετροέπεια ενάντια στην αναπαράσταση της φυσικής πραγματικότητας και τις ηθικές αξίες με τις οποίες η τελευταία συνδέεται.[67] Μια αμετροέπεια που επιτείνει η αδιαφορία του καλλιτέχνη για τον σωστό σχεδιασμό. Ανεξάρτητα από το αν η αδιαφορία αυτή σχετίζεται με το ότι ο Blake ενδιαφέρεται αποκλειστικά για την έκφραση και «βραχυκυκλώνει την ανατομική ακρίβεια προς όφελος ενός είδους συγκινησιακής υπερβολής»[68] ή αν «η μυολογία τον ενδιαφέρει περισσότερο ως μοτίβο και ως ένα βαθμό ως μοτίβο που

[63] Anne K. Mellor (1974), *Blake's Human Form Divine*, Berkeley, CA: University of California Press σ. 286-7. Παρατίθεται στο Tristanne J.Connoly (2002), σ. 25-6.

[64] Tristanne J. Connely (2002), σ. vii-viii.

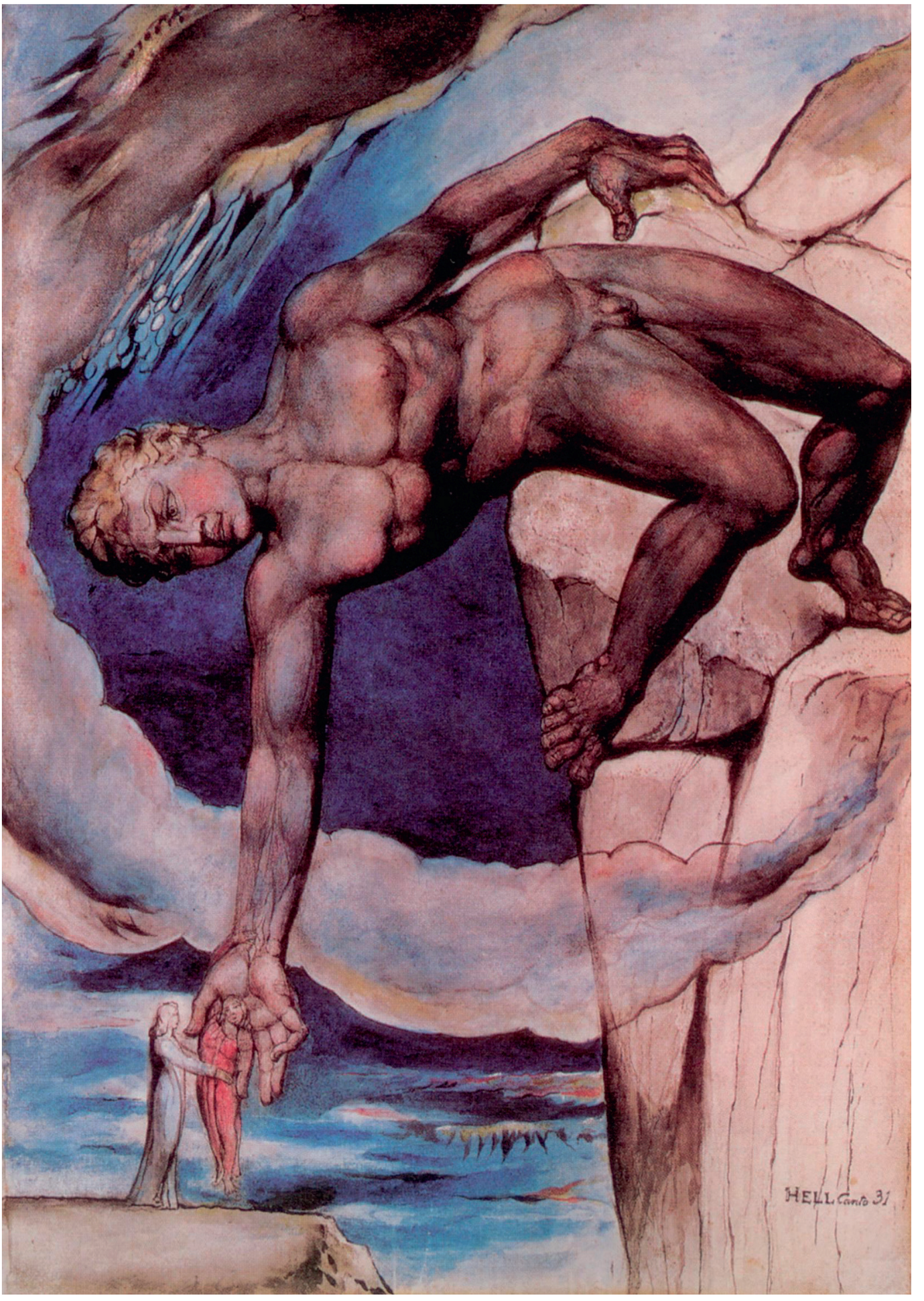
[65] Ο Diderot στα δοκίμιά του αναφέρεται συχνά στη λανθασμένη χρήση της ανατομίας. Ενώ στις ακαδημίες η μελέτη της ανατομίας του ανθρώπινου σώματος γίνεται «για να μάθουμε να κοιτάμε τη φύση», συχνά «το ανατομικό σχέδιο μένει ανεξίτηλα αποτυπωμένο στη φαντασία» με αποτέλεσμα να διαστρεβλώνει το μάτι του ζωγράφου και να μην «είναι πλέον σε θέση να κρατηθεί στην εξωτερική όψη των σωμάτων». Πρόκειται για μια «γνώση απατηλή» που δεν σχετίζεται με τη φυσική πραγματικότητα, αφού ο καλλιτέχνης, αντί να αποδίδει την επιδερμίδα «διακρίνει συνεχώς τους μυς, τη ρίζα τους, τον τρόπο που είναι δεμένοι μεταξύ τους (..)με αποτέλεσμα αυτό το καταραμένο ανατομικό σχέδιο να το βρίσκουμε ακόμα και στις γυναικείες μορφές».
Βλ. *Αισθητικά* σ. 169.

[66] Σύμφωνα με τον Diderot: «Είναι δύσκολο να συμφιλιώσει κανείς σε μια



143.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen. 6η σελίδα.
1794
Αντίτυπο Βρετανικού μουσείου

144.
Εικόνα 81 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*.


HELL. Canto 31

υποβάλλει κίνηση και ένταση»,[69] πρόκειται σαφώς για επιλογή και όχι για αδυναμία.

Για τον Blake, μόνο το γυμνό εύρωστο ανθρώπινο σώμα μέσα από την ελεύθερη κίνησή του μπορεί να εκφράσει τα πάθη της ανθρώπινης ψυχής που καταπιέζονται μέσα από τις κοινωνικές συμβάσεις, τους εκλεπτυσμένους τρόπους συμπεριφοράς και τις στημένες πόζες που κυριαρχούσαν στη πολιτισμένη ζωή της εποχής.[70] Πρόκειται για μια γύμνια που πρέπει να ζωγραφιστεί αδρά προκειμένου να λειτουργήσει ως σύμβολο της συναισθηματικής εξέγερσης ενάντια στη περιορισμούς που επιβάλλει η λογική: **«Τα Βίαια Πάθη Αναδύουν τους Αληθινούς Καλούς και Τέλειους Τόνους».[71]** Ο Blake στρέφεται στον γυμνό αρχέγονο άνθρωπο, τον ορίζει μέσω του περιγράμματος και τονίζει τη σωματική του διάπλαση για να τον καταστήσει σύμβολο αυτής της ταυτόχρονα κοινωνικής και καλλιτεχνικής εξέγερσης. Ο τρόπος με τον οποίο περιγράφει τον χαμένο σήμερα πίνακά του «Οι Αρχαίοι Βρετανοί» στον *Κατάλογο* είναι ενδεικτικός των προθέσεών του: **«Οι Βρετανοί (λένε οι ιστορικοί) ήταν γυμνοί, πολιτισμένοι άνθρωποι, μορφωμένοι, μελετηροί, βαθείς στη σκέψη και τις θεωρήσεις τους. Γυμνοί, απλοί, ανεπιτήδευτοι στις πράξεις και**

γυναικεία μορφή τη χάρη με το μεγάλο μέγεθος και την αρρενωπή δύναμη». Αντίστοιχα «Το παιδί είναι μια άμορφη και ρευστή μάζα που ζητάει ν' αναπτυχθεί. Ο γέρος άνθρωπος είναι μια άλλη άμορφη και χωρίς χυμούς μάζα που συρρικνώνεται και φθίνει». *Αισθητικά*, σ. 310 και σ. 168.

[67] Χαρακτηριστική είναι η επισήμανση του Diderot: «Η βαθιά μελέτη της ανατομίας περισσότερο ζημιά έκανε στους ζωγράφους παρά τους τελειοποίησε. Στη ζωγραφική, όπως και στην ηθική, είναι επικίνδυνο να κοιτάς κάτω από την επιδερμίδα». *Αισθητικά*, σ. 330.

Η Connolly στο βιβλίο της *William Blake and the Body*, 2002, υποστηρίζει ότι ο Blake είχε δεχτεί επιρροή από εικονογραφημένα βιβλία ανατομίας του 18ου αιώνα. Η θέση της είναι ότι στις απεικονίσεις ανθρώπινων σωμάτων χρησιμοποιεί απηχήσεις της ανατομικής τέχνης για να αμφισβητήσει την εμπειρική παρατήρηση του σώματος και να προσφέρει τη «δυνατότητα ανατομίας στη φαντασία». Βλ. πρόλογο σ. xiii και 2ο κεφάλαιο "Graphic " Bodies" σ. 25-72.

[68] Βλ. Christopher Heppner (1995), σ. 54. Ο Heppner βλέπει τη ζωγραφική του Blake ως μια πρώιμη μορφή εξπρεσιονισμού.

[69] Βλ. John Harvey (1977), "Blake' Art" *Cambridge Quarterly*, 7, σ. 129-50. Παρατίθεται στο Tristanne J. Connoly (2002), σ. 29.

[70] Σύμφωνα με τον Diderot «ζωγραφίζοντας τα γυμνά αναλογίζεται κανείς μια εποχή πιο αθώα και πιο απλή, άλλα ήθη, πιο πρωτόγονα, πιο ταιριαστά στις τέχνες της μίμησης, γιατί η εποχή που ζούμε δεν μας αρέσει, κι αυτή η επιστροφή στις αρχαίες τέχνες μας ευχαριστεί». *Αισθητικά*, σ. 238-9.

[71] Wark 315.



145.
Ιερουσαλήμ. 47η σελίδα..
1804 (1804-20)
Αντίτυπο Yale Center for British Art

τους τρόπους τους, σοφότεροι από επόμενες εποχές».[72] (..) «Το χρώμα της υγείας στη σάρκα που εκτίθεται στον ανοιχτό αέρα τρέφεται από τα πνεύματα των δασών και πλημμυρίζει εκείνη την αρχαία ευτυχισμένη περίοδο την οποία έχει καταγράψει η ιστορία, δεν μπορεί να είναι σαν τα αρρωστημένα πασαλείμματα του Tiziano ή του Rubens. Πού άραγε ο αντιγραφέας της φύσης, όπως έχουν τα πράγματα τώρα, θα βρει ένα πολιτισμένο άνθρωπο που να έχει συνηθίσει να είναι γυμνός»;[73] Για τον Blake μόνο προσφυγή στη φαντασία και την επινόηση μπορεί να μας οδηγήσει να βρούμε τρόπους να απεικονίσουμε τον γυμνό, αρχέγονο άνθρωπο όπως του αρμόζει.

Πρόκειται για μια δήλωση που θυμίζει έντονα τις καταγγελίες ενάντια στην αστική ηθική και την ακαδημαϊκή τέχνη που θα κάνει περίπου έναν αιώνα αργότερα ο πρωτεργάτης του ευρωπαϊκού πριμιτιβισμού Paul Gauguin.[74] Μόνο που, σε αντίθεση με τον γάλλο μεταϊμπρεσιονιστή, ο Blake δεν θα ταξιδέψει στον χώρο (όπως θα κάνει ο Gauguin πηγαίνοντας στην Ταϊτή) «για να φτάσει στις πηγές, στην παιδική ηλικία της ανθρωπότητας»,[75] αλλά στον χρόνο:

«Οι δύο εικόνες του Νέλσωνα και του Πιτ είναι συνθέσεις μυθολογικού τύπου, παρόμοιες με εκείνες τις Αποθεώσεις της Περσικής, της Ινδικής και Αιγυπτιακής Αρχαιότητας, οι οποίες διατηρούνται ακόμη πάνω σε χονδροειδή μνημεία που είναι αντίγραφα από κάποια εκπληκτικά πρωτότυπα , τώρα πια χαμένα ή πιθανώς θαμμένα μέχρι κάποια ευτυχέστερη εποχή. Ο Καλλιτέχνης ο οποίος έχει μεταφερθεί οραματικά στις αρχαίες δημοκρατίες, μοναρχίες και πατριαρχίες της Ασίας, είδε αυτά τα θαυμαστά πρωτότυπα αποκαλούμενα στις Ιερές Γραφές Χερουβείμ, τα οποία ήταν σκαλισμένα και ζωγραφισμένα σε τοίχους Ναών, Πύργων, Πόλεων, Παλατιών και είχαν ανεγερθεί στα υψηλού πολιτισμού κράτη της Αιγύπτου, των Μωάβ, Εδώμ και Αράμ, ανάμεσα στους Ποταμούς του Παραδείσου και που είναι τα πρότυπα από τα οποία οι Έλληνες και οι Ετρούσκοι αντέγραψαν τον Ηρακλή του Φαρνέζε, την Αφροδίτη των Μεδίκων, τον Απόλλωνα του Μπελβεντέρε και όλα τα μεγάλα έργα της αρχαίας τέχνης. Είχαν εκτελεστεί με έναν κατά πολύ ανώτερο τρόπο από αυτά τα δικαίως θαυμαζόμενα αντίγραφα, όντας με τα συνοδευτικά στοιχεία τους, καταπληκτικά και μεγαλειώδη στον υψηλότερο βαθμό. Ο Καλλιτέχνης έχει πασχίσει να συναγωνιστεί το μεγαλείο αυτών που είδε στο όραμά του και να το εφαρμόσει σε μοντέρνους Ήρωες, σε μικρότερη κλίμακα.

Κανένας δεν μπορεί να πιστέψει πως είτε η μυθολογία του Ομήρου, είτε εκείνη του Οβίδιου, είναι παράγωγα της Ελλάδας ή του Λατίου. Ούτε επίσης κανείς θα πιστέψει ότι τα Ελληνικά αγάλματα, όπως αυτά ονομάζονται, είναι επινοήσεις των Αρχαίων Ελλήνων. Πιθανώς το Τόρσο είναι το μόνο πρωτότυπο έργο που διατηρείται. Όλα τα υπόλοιπα είναι προφανώς αντίγραφα, αν και έργα υψηλής ποιότητας, από μεγαλύτερα έργα των Πατριαρχών της Ασίας».[76]

---

[72] *Κατάλογος*, Erd. 542.

[73] *Κατάλογος*, Erd. 545.

[74] Παραθέτω απόσπασμα από συνέντευξη του Gauguin στην *Ηχώ του Παρισιού* στις 15 Μαρτίου του 1895: «Τι σημαίνει αντιγράφουμε τη φύση; (..) Να ακολουθούμε τους δασκάλους! Μα γιατί να τους ακολουθήσουμε; (..) Ο Μπουγκερό σας μίλησε για τις γυναίκες που μολύνουν με τον ιδρώτα τους τα ουράνια τόξα και απορρίπτει τις γαλάζιες σκιές. Μπορούμε να απορρίψουμε τις δικές του καστανές σκιές, αλλά το έργο του δεν μολύνει με τον ιδρώτα του τίποτα. Μόνο ο ίδιος ίδρωσε για να το φτιάξει, ίδρωσε για να αντιγράψει δουλικά την όψη των πραγμάτων, ίδρωσε για να καταλήξει σ' ένα αποτέλεσμα, κατώτερο της φωτογραφίας και όταν κανείς ιδρώνει, βρωμάει. Βρωμάει από ευτέλεια φρονημάτων και αδυναμία.» Παρατίθεται στο Francoise Cachin, *Γκωγκέν «Εγώ, ο άθελά μου άγριος»*, 1994, μετάφραση Θ. Γκόρπας και Μ. Βερέττας, σ. 170

[75] Francoise Cachin, σ. 171.

[76] *Κατάλογος*, Erd. 530-1. Ανάλογη είναι η στάση που εκφράζει και στο *Ένα Όραμα της Τελευταίας Κρίσης*: **«Ας Σημειώσουμε εδώ ότι η Ελληνικοί Μύθοι έλκουν την καταγωγή τους από το Πνευματικό Μυστήριο και τα Πραγματικά Οράματα που έχουν χαθεί και συσκοτιστεί στον Μύθο και την Αλληγορία, ενώ η Εβραϊκή Βίβλος και το Ελληνικό Ευαγγέλιο είναι Αυθεντικά, Διατηρημένα από το Έλεος του Σωτήρα».** Για τον Blake οι ελληνικοί και ρωμαϊκοί μύθοι **«περιέχουν το Όραμα σε έναν υπέρτατο βαθμό, καθώς προέρχονται από αληθινό Όραμα σε Πιο αρχαία Γραπτά».** Erdm. 555 και 556.


Where any view of Money exists Art cannot be carried on, but War only
by pretences to the Two Impossibilities Chastity & Abstinence Gods of the Heathen
He repented that he had made Adam
(of the Female, the Adamah)
& it grieved him at his heart
Art can never exist without
Naked Beauty displayed
The Gods of Greece & Egypt were Mathematical Diagrams
The Arts & All Things Common
Divine Union
Deriding
And Denying Immediate
Communion with God
The Spoilers say
Where are his Works
That he did in the Wilderness
Lo what are these
Whence came they
These are not the Works
Of Egypt nor Babylon
Whose Gods are the Power
Of this World, Goddess, Na
Who first spoil & then dest
Imaginative Art
For their Glory is
War and Dominion
Empire against Art
The Angel of the Divine Presence
מלאך יהוה
from Generated Organs gone as soon as come
All that we See is Vision
Permanent in The Imagination, Considerd
as Nothing by the
Natural Man
The Natural Man
or Imagination
& not the Soul
Adam is only
Can be Destroyed
What can be Created
Hebrew Art is
Sin by the Deist Science
Without
Gods of Priam are the Cherubim of Moses & Solomon, The Hosts
leave off you are Lost
Practise nothing can be done
Practise is Art
of Heaven
Good & Evil are
Riches & Poverty a Tree of
Misery
propagating
Generation & Death
Evil
Good
Satans Wife The Goddess Nature is War & Misery & Heroism a Miser
The Eternal Body of Man is The Imagination, that is God himself
The Divine Body
Jesus
we are his
Members
It manifests itself in his Works of Art (In Eternity All is Vision)
The True Christian Charity not dependent on Money (the lifes blood of Poor Families)
that is on Caesar or Empire or Natural Religion
Money, which is The Great Satan or Reason
the Root of Good & Evil
In The Accusation of Sin
Is Art delivered from
Nature & Imitation
All is not Sin that Satan calls so
all the Loves & Graces of Eternity
described in the Bible openly
Drawn & Engraved by William Blake
& his two Sons Satan & Adam as they were copied from the Cherubim
of Solomons Temple by three Rhodians & applied to Natural Fact or History of Ilium
Art Degraded Imagination Denied War Governed the Nations

5. Η ιδιόμορφη σχέση του Blake με την αρχαία ελληνική τέχνη.

«Υπάρχουν Κράτη στα οποία οι Οραματιστές θεωρούνται Τρελοί:
τέτοια κράτη ήταν η Ελλάδα και η Ρώμη, τέτοια είναι η Εξουσία ή ο Φόρος».

Λαοκόων, Erd. 274.

Ο Blake πιστεύει ότι για να **«Βελτιώσει** [κάποιος] **τις Καλές Τέχνες»**, πρέπει απαραίτητα να γνωρίσει τις **«Απαρχές της Τέχνης».**[77] Οι απαρχές όμως αυτές δεν σχετίζονται κατά κανένα τρόπο με τα ιδεώδη του νεοκλασικισμού. Δεν είναι η αρχαία ελληνική τέχνη που αποτελεί το πρότυπο της ομορφιάς, αλλά παλαιότερα έργα τέχνης από την Ασία (Περσία, Ινδία και Αίγυπτο), στα οποία οι Έλληνες βασίστηκαν παράγοντας κατώτερα αντίγραφα. Το μόνο έργο που ο Blake θεωρεί πρωτότυπο είναι το «Τόρσο». Το διαμελισμένο αυτό άγαλμα με την έντονη μυϊκή διάπλαση του χαρίζει ένα πρότυπο που δεν σχετίζεται με την εξιδανικευμένη ομορφιά και το οποίο μπορεί να χρησιμοποιήσει ελεύθερα προκειμένου να επεξεργαστεί τις δικές του μυώδεις φιγούρες - ένα πρότυπο «δύναμης» που λειτουργεί καθαρά συμβολικά, αφού ούτε το μιμείται, ούτε δεσμεύεται από αυτό όσον αφορά τις δικές του καλλιτεχνικές επινοήσεις.

Το γεγονός ότι οι φιγούρες του Blake θυμίζουν συχνά αγάλματα δεν οφείλεται πιθανότατα τόσο στο ότι έμαθε να ζωγραφίζει μέσω εκμαγείων αλλά περισσότερο ότι αντλεί από αυτά στοιχεία που μπορούν να δώσουν στα έργα του αντινατουραλιστικό χαρακτήρα. Καθώς δεν έχει στη διάθεσή του οπτικό υλικό που να αναφέρεται σε μορφές τέχνης προγενέστερες από εκείνες της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, χρησιμοποιεί τις τελευταίες ελεύθερα και, μέσω της φαντασίας ή των «οραμάτων» του όπως τα αποκαλεί, επιχειρεί να φτάσει σε μια πιο πρωτογενή καλλιτεχνική έκφραση. Έτσι, οι μορφές του παίρνουν στάσεις που δεν μπορούμε να βρούμε πουθενά στην αρχαία γλυπτική, ενώ τα πρόσωπα τους, παρότι εμφανίζουν ενίοτε αγαλματώδη όψη, έχουν εκφράσεις που είναι αδιανόητο να συσχετιστούν με εικόνες εξιδανικευμένης ομορφιάς όπως αυτές της Αφροδίτης των Μεδίκων ή του Απόλλωνα του Μπελβεντέρε.

Άλλωστε και η έντονη αίσθηση «γλυπτικότητας» που παρουσιάζουν οι ζωγραφισμένες φιγούρες του δεν σχετίζεται στην πραγματικότητα με τους «νεοκλασικές» συμβάσεις που βλέπουν στα έργα της αρχαιότητας μια τελειότερη μίμηση της φυσικής πραγματικότητας. Ούτε συμμερίζεται ο Blake τον τρόπο με τον οποίο η αρχαία ελληνική τέχνη συνδέεται στη Γαλλία με τα δημοκρατικά ιδεώδη, καθώς θεωρεί πως οι Έλληνες και οι Ρωμαίοι, δεν ήταν ικανοί να παράξουν αληθινή τέχνη και μπορούσαν μόνο να «ληστέψουν», να «λεπλατήσουν», να «μεταφράσουν», να «αντιγράψουν» και να «κριτικάρουν»: **«Η Ρώμη και η Ελλάδα μηρυκάζοντας παρέσυραν την Τέχνη μέσα στο στομάχι τους και την κατέστρεψαν».**[79] **« Οι Κλασικοί! Οι Κλασικοί είναι που Ερημώνουν την Ευρώπη με Πολέμους και όχι οι Γότθοι..».**[80] Ως εκ τούτου φαίνεται αρκετά επιφυλακτικός, για τον τρόπο

[77] *Προσαγόρευση*, Erd. 573.

[78] Η μίμηση της φύσης και η αληθοφάνεια παραμένουν το κεντρικό διακύβευμα της εποχής και το ενδιαφέρον για τα έργα της αρχαιότητας σχετίζεται με την άποψη ότι τα καλύτερα δείγματα της ελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης εμπεριέχουν την τέλεια μίμηση της φύσης και ως εκ τούτου το «κλασικό» μπορεί να θεωρηθεί ισοδύναμο με το «φυσικό». Όπως παρατηρεί ο Salvatore Settis, για τον γαλλικό νεοκλασικισμό «η Φύση ήταν, πράγματι – και όχι κάτι άλλο – η πεντακάθαρη πηγή των νέων αξιών της δημοκρατίας». Βλ. Settis (2006), σ. 83.

[79] *Για τον Βιργίλιο*, μετ. Β. Αθανασόπουλος, σ. 133. Erd. 270.

[80] *Για την Ποίηση του Ομήρου*, μετ. Β. Αθανασόπουλος, σ. 132. Erd. 269.



146.
Λαοκόων.
1826
Αντίτυπο Συλλογής Robert N. Essick

147.
Το τόρσο του Belvedere.

με τον οποίο οι αρετές που διακρίνει ο Winckelmann στα ελληνικά έργα, επικαιροποιούνται και συνδέονται με τις αξίες της πολιτικής και κοινωνικής αλλαγής αποτελώντας μέρος ενός προγράμματος αισθητικής και ηθικής παιδείας. Η ανάπτυξη του ορθολογισμού και του αισθήματος της ελευθερίας στα οποία πρέπει να συμβάλλει η τέχνη περιορίζεται σχεδόν αποκλειστικά στους καλλιεργημένους ανθρώπους και την ανερχόμενη αστική τάξη. Όπως παρατηρεί ο Salvatore Settis, «ο νέος 'κλασικός' πολιτισμός απευθυνόταν στους *κλασικούς* του παρόντος, τους μέσους αστούς και μεγαλοαστούς, δηλαδή την άρχουσα τάξη που βρισκόταν σε αντίθεση (..) με τους προλετάριους».[81]

Ο παραλληλισμός της ελευθερίας των Ελλήνων με την ελευθερία των συγχρόνων είχε διατυπωθεί άλλωστε και στην Αγγλία, αλλά πολύ νωρίτερα από τον Temple Stanyan στο *Ελληνική Ιστορία* (*Grecian History,* 1707, 1739).[82] Μόνο που η μοντέρνα ελευθερία, την οποία ο Stanyan παρομοιάζει με την ελληνική, ήταν η κοινοβουλευτική ελευθερία που είχε καθιερωθεί στην Αγγλία μετά την επανάσταση του 1688-1689, με την άνοδο των νέων μοναρχών του Γουλιέλμου Γ΄ της Οράγγης και της Μαρίας Στιούαρτ και την αποκατάσταση της μεταρρυθμισμένης θρησκείας.[83] Όπως είναι προφανές η ελευθερία αυτή περιοριζόταν αποκλειστικά στα συνταγματικά δικαιώματα και τη συμμετοχή στη διοίκηση του κράτους των εύπορων οικονομικά τάξεις και δεν συμπεριελάμβανε τις ασθενέστερες κοινωνικά ομάδες.

Κάτω από αυτό το πρίσμα είναι κατά τη γνώμη μου προφανές ότι ο ριζοσπάστης πολιτικά Blake αντλεί μεν επιλεκτικά στοιχεία από την αρχαία τέχνη, αλλά οι στάσεις και οι χειρονομίες που δίνει στα σώματά του δεν αποτελούν πρότυπα πειθαρχίας και υποταγής των παθών, όπως συμβαίνει στα έργα του David. Αντίθετα, φαίνεται να προχωρεί σε μια ηθελημένη στρέβλωση των «νόμων» που θεωρούνταν ότι διέπουν την ελληνική γλυπτική σύμφωνα με τα θεωρητικά κείμενα της εποχής. Στο δοκίμιό του *Λαοκόων* ο Lessing τονίζει πως οι τέχνες στην Ελλάδα ήταν αντικείμενο του αστικού κώδικα, πράγμα που κατά τη γνώμη του επιβεβαιώνει ότι οι εικαστικές τέχνες λόγω «της αναμφισβήτητης επιρροής που ασκούν στο χαρακτήρα ενός έθνους» χρειάζονται «αυστηρότερη επίβλεψη από το κράτος. Σύμφωνα με τον γερμανό αισθητικό ο «πρώτος νόμος της τέχνης, ο νόμος της ομορφιάς» σχετίζεται με τη συγκάλυψη των παθών: «Υπάρχουν πάθη και βαθμοί παθών που εκφράζονται στο πρόσωπο με τους πιο απεχθείς μορφασμούς και αναγκάζουν ολόκληρο το σώμα σε τόσο αφύσικες θέσεις ώστε να χάνονται όλα τα όμορφα περιγράμματα της φυσικής του κατάστασης. Οι αρχαίοι καλλιτέχνες απέφευγαν να αναπαριστάνουν τέτοια αισθήματα ή τα μετρίαζαν σε τέτοιο βαθμό ώστε ήταν δυνατό να τα δείξουνε με μέτρο που να αρμόζει στο κάλλος».[84] Πρότυπο υποταγής των παθών για τον Lessing αποτελεί το γνωστό σύμπλεγμα του Λαοκόωντα καθώς ο καλλιτέχνης που το έφτιαξε εργάστηκε μέσα στο πλαίσιο της υψηλότερης ομορφιάς.



148.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen.
17η (πρόσθετη) σελίδα.
1794
Αντίτυπο Βρετανικού μουσείου

[81] Settis (2006), σ. 110.

[82] Το βιβλίο του Stanyan επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τον Winckelmann, ενώ είχε μεταφραστεί στα γαλλικά από τον Diderot το 1743.

[83] Βλ. Settis (2006), σ. 78-9.

[84] Lessing, *Λαοκόων*.., σ. 15-6.

Προκειμένου να επιβεβαιώσουμε τον έντονο αντικλασικισμό που διέπει το σύνολο του εικαστικού έργου του Blake, θα εξετάσουμε το πως αντιμετωπίζει καλλιτεχνικά το αρχαίο γλυπτό τόσο στην δική του φανταστική εκδοχή του Λαοκόωντα, όσο και στο γνωστό του χαρακτικό. Θα δείξουμε ότι προβαίνει σε αλλαγές που υπονομεύουν τον τρόπο με τον οποίο, κατά τους κορυφαίους θεωρητικούς του νεοκλασικισμού Lessing και Winckelmann, «ρυθμίζεται» σύμφωνα με τις «απαιτήσεις της ομορφιάς» ο πόνος του ιερέα ώστε να προκαλέσει οίκτο και όχι αποστροφή.[85] Ας παραθέσουμε καταρχάς τα όσα γράφει ο Winckelmann για το πώς απεικονίζεται η ψυχή στο πρόσωπο και το σώμα του Λαοκόωντα: «Το γενικό χαρακτηριστικό γνώρισμα των ελληνικών αριστουργημάτων είναι τελικά μια ευγενική απλότητα και ένα ήρεμο μεγαλείο στην κίνηση και την έκφραση. Όπως τα βάθη της θάλασσας διατελούν πάντοτε σε κατάσταση ηρεμίας όσο τρικυμισμένη κι' αν είναι η επιφάνεια, όμοια και η έκφραση των ελληνικών μορφών δείχνει, ακόμα και μέσα στο πάθος, μια ήρεμη ψυχή. Αυτή η ψυχή αποτυπώνεται στο πρόσωπο του Λαοκόωντα – και όχι μόνο στο πρόσωπο – μέσα στην πιο έντονη οδύνη. (..) αυτός ο πόνος, λέγω αποδίδεται παρόλ' αυτά χωρίς καμιά βίαιη σύσπαση στο πρόσωπο και στην όλη στάση. Ο Λαοκόων δεν αφήνει καμιά φοβερή κραυγή, όπως ψάλλει ο Βιργίλιος για τον δικό του Λαοκόωντα: το άνοιγμα του στόματος δεν του το επιτρέπει.(..) Ο πόνος του σώματος και το μεγαλείο της ψυχής είναι κατανεμημένα σε όλη τη δομή της μορφής με την ίδια ένταση και είναι κατά κάποιον τρόπο ζυγισμένα».[86]

Με ανάλογο τρόπο ο Lessing υποστηρίζει ότι η ομορφιά δεν μπορεί να συμβιβαστεί με την παραμορφωμένη βιαιότητα που έχει ένα ανοιχτό στόμα: «Η κραυγή έπρεπε να μαλακώσει σε στεναγμό, όχι γιατί το να φωνάζεις προδίδει μια ψυχή αγενή, αλλά διαστρέφει τα χαρακτηριστικά μ' έναν απεχθή τρόπο. Απλώς φανταστείτε τον Λαοκόωντα με υπερμέγεθες ολάνοιχτο στόμα, και μετά ας κρίνετε. Φανταστείτε τον να κραυγάζει και μετά κοιτάτε! Από μια μορφή που εμπνέει οίκτο γιατί συνδυάζει ομορφιά και πόνο ταυτόχρονα, θα είχε τώρα μεταβληθεί σε μια άσχημη, απωθητική μορφή που θα δημιουργούσε αποστροφή». Για να συμπληρώσει λίγες σελίδες πιο κάτω: «Ο Λαοκόων του Βιργιλίου κραυγάζει, αλλά ο κραυγάζων αυτός Λαοκόωντας δεν είναι ο ίδιος άνθρωπος που ήδη γνωρίζουμε σαν ένα συνετό πατριώτη και στοργικό πατέρα».[87]

Στην εκδοχή του Λαοκόωντα από τον Blake, ένα αρκετά μεγάλων διαστάσεων σχέδιο φτιαγμένο γύρω στο 1818, υπονομεύονται με πρωτοφανή τρόπο οι «ρυθμίσεις» που ζυγίζουν την ένταση των αισθημάτων στο αρχαίο πρότυπο. Ο ιερέας είναι ντυμένος όπως «όφειλε» να είναι στην πραγματικότητα και όχι γυμνός,[88] ενώ θυμίζει περισσότερο τους «βάρβαρους» Τρώες, στους οποίους «ο πρωισμός ήταν μια φωτεινή, καίουσα και διαρκώς μαινόμενη φλόγα που καταβρόχθιζε ή τουλάχιστον αμαύρωνε κάθε άλλη της αρετή», και όχι «πολιτισμένους ανθρώπους» «που ενεργούσαν από αρχές» όπως ισχυρίζεται ο Lessing ότι ήταν οι Έλληνες.[89]

[85] Lessing, *Λαοκόων..*, σ. 17.

[86] Βίνκελμαν, *Σκέψεις..*, σ. 32-3. Υπενθυμίζω ότι το δοκίμιο του Winckelmann είχε μεταφραστεί από τον Fuseli το 1765 και ο Blake είχε λογικά αντίγραφο του βιβλίου. Αξίζει να αντιπαραθέσουμε στην περιγραφή του Winckelmann την ακόλουθη ρήση του Blake από τους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης*: **«Ο βρυχηθμός των λιονταριών, το ουρλιαχτό των λύκων, το μάνιασμα της ταραγμένης θάλασσας και το σπαθί του ολέθρου είναι κομμάτια αιωνιότητας, πολύ μεγάλα για το μάτι του ανθρώπου».** Μετ. Χάρης Βλαβιανός, σ. 53. Erd. 36.

[87] *Λαοκόων..*, σ. 17 και σ. 24.

[88] Ο Winckelmann αποδίδει τη γύμνια του Λαοκόωντα σε καλλιτεχνικούς λόγους: «Κάτω από το ένδυμα με το οποίο ο καλλιτέχνης θα όφειλε να είχε καλύψει τον Λαοκόωντα, ως έναν ιερέα, ο πόνος του θα γινόταν σ' εμάς μόνο κατά το ήμισυ αισθητός». *Σκέψεις..*, σ. 34. Αντίστοιχα ο Lessing αφού αναφέρει ότι ο Λαοκόωντας του Βιργιλίου φορά ιερατική στολή ενώ στο άγαλμα αυτός και οι δύο γιοί του είναι γυμνοί, σχολιάζει αρνητικά κάποιους που θεωρούν παράλογο για τον γιο ενός βασιλιά (ο Λαοκόων ήταν γιος του Αντήνορα) και ιερέα να αναπαριστάνεται με τέτοιο τρόπο κατά τη διάρκεια μιας τελετουργικής θυσίας. Κατ' αυτόν η γύμνια του Λαοκόωντα αποτελεί μια απόλυτα σωστή καλλιτεχνική επιλογή, καθώς το ρούχο είναι απλώς «το έργο φτωχών ανθρώπινων χεριών» και δεν είναι το ίδιο «όμορφο σαν το οργανικό σώμα, το έργο της αιώνιας σοφίας».Ο Lessing υποστηρίζει πως η αμφίεση για τους αρχαίους ήταν μια συνήθεια που εμπόδιζε την έκφραση της ομορφιάς θεωρώντας την αναγκαιότητα και την ομορφιά ασύμβατες: «Η ομορφιά ήταν ο ύψιστος προορισμός της τέχνης ενώ η αμφίεση ήταν επινόηση της ανάγκης». *Λαοκόων..*, σ. 38-9.



Τα μάτια στρέφονται προς τα πάνω, όπως συμβαίνει μ' έναν άνθρωπο που πνίγεται, ενώ το στόμα είναι ολάνοιχτο και φαίνεται σαν να κραυγάζει ανάρμοστα. Τα φίδια τυλίγονται γύρω από το λαιμό του Λαοκόωντα, ενώ τα κεφάλια τους εξέχουν πάνω από το κεφάλι του. Τα χέρια του σηκώνονται προς τα πάνω και οι δύο γιοί του που προσπαθούν να τον βοηθήσουν τα υποβαστάζουν. Πρόκειται για ευρήματα που ανταποκρίνονται στην περιγραφή του Βιργιλίου, την οποία όμως, σύμφωνα με τον Lessing, οι γλύπτες που άντλησαν έμπνευση από το ποίημα ορθά δεν ακολούθησαν: «μετέφρασαν τη σκηνή σε εικόνα με ηπιότερο τρόπο», όπως αρμόζει στις εικαστικές τέχνες.[90]

Γίνεται φανερό από τα παραπάνω ότι το μαρμάρινο σύμπλεγμα του Λαοκόωντα λειτουργεί εκείνη την εποχή περισσότερο ως πρότυπο ηθικής παρά ως αισθητικό πρότυπο.[91] Η στωικότητα που επιδεικνύει ο αρχαίος ιερέας αποτελεί μια συμπεριφορά που αρμόζει στους πολιτισμένους κώδικες συμπεριφοράς της εποχής. Όπως παρατηρεί ο Lessing: «Ξέρω ότι είμαστε πιο εκλεπτυσμένοι ευρωπαίοι μιας σοφότερης, μιας μεταγενέστερης γενιάς και ξέρουμε καλλίτερα πώς να ελέγχουμε τα στόματα και τα μάτια μας. Η ευγένεια και η ευπρέπεια μας αναγκάζουν να συγκρατούμε κραυγές και δάκρυα. Η επιθετική ανδρεία των αγρίων που ζούσαν στις πρώτες εποχές έχει μετατραπεί στις μέρες μας σε ένα παθητικό κουράγιο υπομονής».[92] Το αρχαίο γλυπτό είναι επομένως ένα πρότυπο για την καθυπόταξη των συναισθημάτων που οι ανώτερες τάξεις οφείλουν να δείχνουν λόγω ανατροφής και οι κατώτερες, που υποφέρουν περισσότερο, λόγω καρτερίας. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ο γερμανός αισθητικός επικαλείται τις απόψεις του βρετανού φιλοσόφου και οικονομολόγου Adam Smith παραθέτοντας αποσπάσματα από την πραγματεία του *Θεωρία των Ηθικών Συναισθημάτων* (*The Theory of Moral Sentiments*, 1761).[93]

Είναι προφανές ότι η σχεδιαστική ερμηνεία που προτείνει ο Blake δεν σχετίζεται κατά κανένα τρόπο με τις αισθητικές αξίες και το νεοκλασικό ήθος. Ανεξάρτητα από το αν αντλεί έμπνευση από την ποίηση του Βιργιλίου προκειμένου να άρει του περιορισμούς που διέπουν τις εικαστικές τέχνες έναντι της ποίησης,[94] ή αν αποτελεί οραματική ανασύσταση παλαιότερου προτύπου,[95] το σχέδιό του επιδιώκει να εκφράσει το αχαλίνωτο ανθρώπινο πάθος ή, αλλιώς, το «παρένθυρσον».[96] Τη λέξη αυτή χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι σύμφωνα με τον Winckelmann για να περιγράψουν τις μορφές εκείνες που δεν χαρακτηρίζονταν από σοφία, αλλά που οι πράξεις και οι στάσεις τους ήταν «φλογερές και βίαιες». Πρόκειται για μορφές παλαιότερες, όταν οι καλές τέχνες ήταν στη «νεότητά τους» και αρέσκονταν να απεικονίζουν το «εμφαντικό, αυτό που καταπλήσσει» (όπως συμβαίνει στις τραγωδίες του Αισχύλου) και όχι «το κατασταλαγμένο, το εδραιωμένο»,[97] ή πιθανότατα για τον Blake το κοινωνικά ανατρεπτικό. Είναι σίγουρο ότι οι αναγνώσεις του αρχαίου συμπλέγματος από κριτικούς, τεχνογνώστες και πολιτικούς και η σύνδεσή

[89] Lessing, *Λαοκόων*.., σ. 9-10

[90] Όπως υποστηρίζει ο Lessing, οι καλλιτέχνες με σοφό τρόπο δεν ακολουθούν πιστά την περιγραφή του Βιργιλίου, καθώς δεν μοιάζει οι γιοί να προσπαθούν να βοηθήσουν τον πατέρα τους, αλλά επέλεξαν να δανειστούν από τον ποιητή μόνο την ελευθερία των κινήσεων για εκφραστικούς λόγους. Έδωσαν σημασία όχι στα πρόσωπα αλλά στο σώμα, κάνοντας το τελευταίο έκφραση του πόνου από το δηλητήριο, πράγμα ευφυές καθώς στην πραγματικότητα το δηλητήριο χαλαρώνει τους μυς. Αναφέρει ότι στην περιγραφή του ο Βιργίλιος βάζει τα φίδια να τυλίγουν τον λαιμό του Λαοκόωντα επισημαίνοντας ότι πολύ ορθά οι καλλιτέχνες επέλεξαν να μην το πράξουν καθώς ο περιτυλιγμένος από τα φίδια λαιμός θα κατέστρεφε το ευχάριστο αποτέλεσμα καθώς το πυραμοειδές σχήμα της σύνθεσης θα χαλούσε. Αν δε εξείχαν πάνω από το γλυπτό όγκο τα κεφάλια των φιδιών θα αποτελούσαν μια απόκλιση από την αναλογία καταστρέφοντας το συνολικό σχήμα στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό. Έτσι οι καλλιτέχνες πολύ σοφά κατάλαβαν ότι στην τέχνη τους έπρεπε να μεταφέρουν την κίνηση από το σώμα στα άκρα προκειμένου να δώσουν ταυτόχρονα μια αίσθηση φυγής και ακινησίας. *Λαοκόων*.., σ. 37. Το βιβλίο του Lessing μεταφράστηκε από τον Thomas de Quincey το 1826 την ίδια εποχή που ο Blake φιλοτεχνούσε το γνωστό χαρακτικό του (1826-7). Ακόμα και να μην είχε προλάβει να διαβάσει την αγγλική μετάφραση, ο Blake πρέπει να ήταν αρκετά εξοικειωμένος με τις ιδέες του Lessing μέσω του Fuseli.

[91] Παραθέτω την ανάλυση του Goethe για το μαρμάρινο σύμπλεγμα, από το κείμενό του *Παρατηρήσεις πάνω στον Λαοκόωντα,* το οποίο είχε μεταφραστεί στα αγγλικά το 1799 στο *Montly* Magasine: «Νομίζω ότι πρέπει να επαναλάβω ότι το σύμπλεγμα του Λαοκόωντος εκτός από τα άλλα αναγνωρισμένα του χαρίσματα, είναι επί πλέον πρότυπο συμμετρίας και ποικιλομορφίας, στάσης και κίνησης, αντίθεσης και διαβάθμισης, οι οποίες παρουσιάζονται συγχρόνως σε όποιον παρατηρεί προσεκτικά το σύμπλεγμα με αισθητηριακό ή νοητικό τρόπο (...) οι ιδιότητες αυτές, παρά το μεγάλο πάθος που είναι διάχυτο στην αναπαράσταση προκαλούν μιαν ευχάριστη αίσθηση και μετριάζουν τη βία των παθών και των βασάνων, με χάρη και κάλλος.» Σύμφωνα με τον Goethe, ο καλλιτέχνης ξεπερνά «τα όρια της περιορισμένης του πραγματικότητας και του δίνει μέτρο, περιορισμούς, πραγματικότητα και περιωπή σ' έναν ιδεατό κόσμο.» Goethe (1994), *Περί τέχνης*, σ. 128-132,

μετ. Βασίλης Τομανάς. Με ανάλογο τρόπο αντιμετωπίζει το αρχαίο σύμπλεγμα και ο Diderot. Θεωρεί ότι ο Λαοκόωντας είναι το «ωραιότερο γλυπτό που έχουμε δει». Παρόλα αυτά τονίζει ότι αν το παρατηρήσει κανείς περιμετρικά, ειδικά από τα δεξιά είναι «άσχημο» ενώ το πρώτο παιδί έχει ανατομικά προβλήματα γιατί το δεξί πόδι του είναι πιο μακρύ από το αριστερό. Εκείνο που στην πραγματικότητα τον συγκινεί «είναι η αξιοπρέπεια του ανθρώπου μέσα στη βαθιά του οδύνη. Όσο πιο λίγο θρηνεί αυτός που υποφέρει τόσο περισσότερο μας συγκινεί. Τι θέαμα κι αυτό μιας γυναίκας δυνατής μέσα στα βάσανά της!» Βλ. Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 245 και σ. 332-3.

[92] Lessing, *Λαοκόων*.., σ. 9.

[93] Σύμφωνα με τα όσα ισχυρίζεται ο Smith στο απόσπασμα που παραθέτει ο Lessing: «τίποτα δεν είναι πιο απρεπές και ανάξιο για κάποιον από το να μην μπορεί να υποφέρει υπομονετικά τον πόνο, έστω και τον πιο έντονο, αλλά να θρηνεί και να κραυγάζει». Ο βρετανός φιλόσοφος θεωρεί ότι αν δούμε κάποιον πληγωμένο, θα αισθανθούμε συμπάθεια για τον σωματικό του πόνο και ασυναίσθητα θα αισθανθούμε και εμείς πληγωμένοι στο μέρος του σώματος που βρίσκεται η πληγή του. Αν τον δούμε όμως να κραυγάζει βίαια, θα τον περιφρονήσουμε, καθώς δεν είμαστε διατεθειμένοι να κραυγάσουμε όπως αυτός. *Λαοκόων*.., σ. 28

[94] Αναφερόμενος στον πίνακά του «Ο Βάρδος, από τον Gray» που έχει βασιστεί στο ομότιτλο ποίημα ο Blake υποστηρίζει ότι η ποίηση και η ζωγραφική βασίζονται και οι δύο στη **«δύναμη (..)του ποιητικού οράματος»**: **«Η Ποίηση έγκειται σε αυτές τις συλλήψεις. Και θα πρέπει η Ζωγραφική να περιορίζεται στη χαμερπή αγγαρεία των ομοιοτυπικών αναπαραστάσεων απλώς θνητών και φθαρτών ουσιών και να μην υψώνεται όπως η ποίηση και η μουσική, μέσα**



του με την αρχαία αρετή και τη σύγχρονη ηθική, πρέπει να προκαλούσαν δυσφορία στον Blake που θεωρούσε τις ιδιότητες αυτές συνώνυμες με την κοινωνική αδικία: **«Μετριοπάθεια, Σύνεση, Δικαιοσύνη, Καρτερία, οι τέσσερις πυλώνες της τυραννίας».[98]**

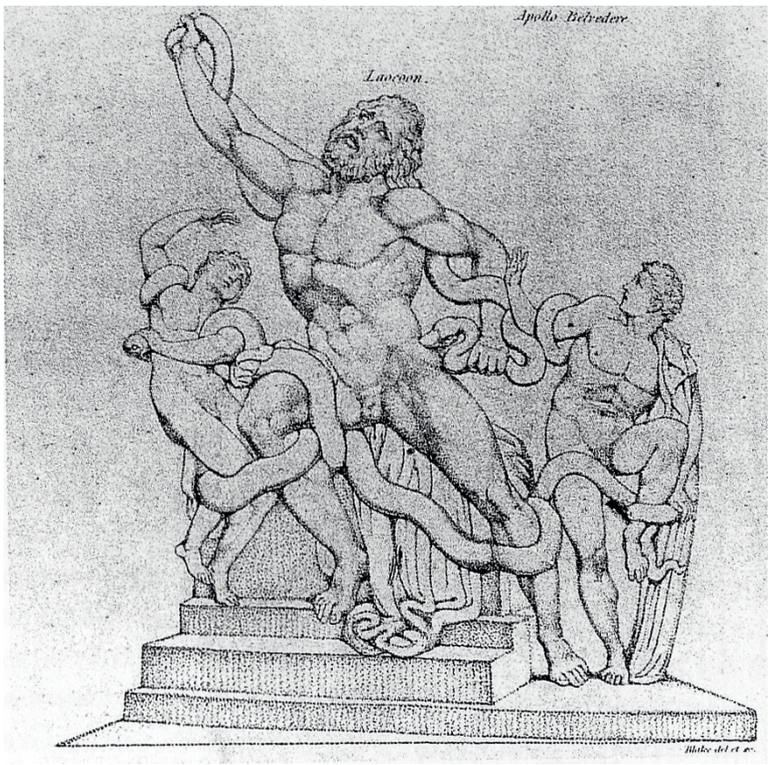
Αντίθετα με την προσωπική του σχεδιαστική εκδοχή του Λαοκόωντα, το γνωστό χαρακτικό που τυπώνει ο Blake το 1826 δεν εμφανίζει σημαντικές διαφορές από το μαρμάρινο σύμπλεγμα. Γι' αυτό και ορισμένοι μελετητές, όπως ο Morton D. Paley, το θεωρούν μια απλή αναπαραγωγή του αρχαίου γλυπτού, παρόμοια με άλλες αντίστοιχες της εποχής, στην οποία στη συνέχεια έγραψε τους γνωστούς αφορισμούς του.[99] Θα προσπαθήσω να δείξω ότι ο Blake, έστω αν στο χαρακτικό του μιμείται σε μεγάλο βαθμό το αρχαίο γλυπτό, προβαίνει σε κάποιες σχεδιαστικές αλλοιώσεις που δεν είναι προϊόν αδεξιότητας αλλά επιλογών, οι οποίες το καθιστούν όχι απλή αναπαραγωγή, αλλά ερμηνεία του αρχαίου αγάλματος.[100]

Όπως είναι γνωστό, το χαρακτικό έχει βασιστεί σ' ένα σχέδιο που ο Blake είχε κάνει εκ του φυσικού το 1815 για την εικονογράφηση της *Cyclopaedia* του Rees. Αν συγκρίνουμε το σχέδιο αυτό με μια φωτογραφία του αγάλματος από τη θέση που το έβλεπε ο καλλιτέχνης, θα διαπιστώσουμε αρκετές διαφοροποιήσεις, ιδιαίτερα όσον αφορά τη μορφή του Λαοκόωντα. Το σώμα είναι σαφώς πιο μυώδες, καθώς το στήθος προεξέχει έντονα με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια κυματιστή γραμμή που τονίζει τη σωματική ρώμη. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται από το

149.
Λαοκόων, η εκδοχή του Blake.
(σελ. 220)
1818

150.
Λαοκόων. Σχέδιο για την εγκυκλοπαίδεια του Rees.
1815

151.
Λαοκόων. Γκραβούρα από την *Cyclopaedia* του Rees.



ότι στο σχέδιο του Blake ο κορμός εμφανίζεται λιγότερο μακρόστενος και πιο χοντροκομμένος γεγονός και το μέγεθος του λαιμού είναι μειωμένο.

Οι σχεδιαστικές αυτές αλλοιώσεις όχι μόνο δεν απαλείφονται, αλλά ενισχύονται στη χαρακτική αναπαραγωγή της *Cyclopaedia* του Rees. Το προεξέχον στήθος τονίζεται με ένα σκούρο περίγραμμα που δεν υπάρχει στο αρχικό σχέδιο και ο θώρακας γίνεται ακόμα πιο πλατύς, ενώ περιγράφονται με αποφασιστικό τρόπο οι μύες του στήθους και του δεξιού βραχίονα. Η κοιλιακή χώρα είναι τονικά επεξεργασμένη ώστε να δίνει την εντύπωση ότι ο Λαοκόων ρουφάει την κοιλιά του προς τα μέσα, έτσι που τονίζεται η ανατομική διαφορά της από το στήθος, και το αριστερό χέρι τεντώνεται ίσια και δεν είναι λυγισμένο όπως αυτό του αγάλματος. Ο λαιμός παραμένει μικρός, ενώ το κεφάλι μεγαλώνει σε μέγεθος και τα χαρακτηριστικά του τονίζονται αποδίδοντας ένα πρόσωπο διαφορετικού από του πρωτοτύπου.

Οι παραμορφώσεις αυτές ολοκληρώνονται στην τελική εκδοχή του 1826. Η τονική επεξεργασία του θώρακα δίνει περαιτέρω έμφαση στη μυϊκή του διάπλαση, το χέρι γίνεται πιο κοντό και φαρδύ, ενώ ο λαιμός εξαφανίζεται καθώς το υπερμέγεθες κεφάλι τοποθετείται πιο δεξιά και ενώνεται αφύσικα με τον κορμό και τον βραχίονα. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου τονίζονται ακόμα περισσότερο, γίνονται πιο εκφραστικά, θα έλεγε κανείς πιο ανθρώπινα, και δεν παραπέμπουν πλέον στο αρχαίο γλυπτό. Ταυτόχρονα οι σκούροι τόνοι με τους οποίους αποδίδονται τις τρείς μορφές δημιουργούν μια έντονη αντίθεση με το κάτασπρο φόντο, η οποία

στη δική της σφαίρα επινόησης και οραματικής σύλληψης;». *Κατάλογος*, Erd. 541. Να σημειώσουμε ότι η *Αινειάδα* είχε μεταφραστεί από τον Dryden.

[95] Το αν το άγαλμα αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για το ποίημα του Βιργιλίου ή συνέβη το αντίστροφο καθώς και η ορθή χρονολόγηση του αποτελούν ζητήματα που αφορούν όχι μόνο τον Lessing και τον Winckelmann αλλά πολλούς μελετητές της εποχής όπως οι Maffei, Richardson, Herr von Hagedorn, Marliani, Montfaucon κλπ.

[96] Τεχνικός όρος της ρητορικής. Σύμφωνα με τον συγγραφέα του *Περί Ύψους*, πρόκειται «για πάθος άκαιρο και χωρίς νόημα εκεί που δεν απαιτείται, ή για πάθος άμετρο εκεί που χρειάζεται να είναι μετριασμένο». Μετάφραση Μ. Ζ. Κοπιδάκη, στην ερμηνευτική έκδοση Διονυσίου Λογγίνου, *Περί Ύψους*, Ηράκλειο 1990.

[97] Βίνκελμαν, *Σκέψεις*.., σ. 34-35.

[98] *Milton*, 29:48-9, Erd. 128.

[99] Ο Paley θεωρεί ότι η χαρακτική απόδοση από τον Blake αποτελεί μια τυπική αναπαραγωγή όπως τα πολυάριθμα χαρακτικά που απεικόνιζαν εκείνη την εποχή το αρχαίο σύμπλεγμα, τα οποία απλώς έφερναν τα ιδιαίτερα σημάδια και την εθνικότητα των κατασκευαστών τους. Στο ερώτημα που ο ίδιος θέτει γιατί ο Blake μπήκε σε μια εξαιρετικά χρονοβόρα διαδικασία – καθώς το χαρακτικό απαιτούσε εργασία μηνών – την εποχή που δημιουργούσε τα μεγάλα, ευφάνταστα καλλιτεχνικά του έργα, τις εικονογραφήσεις της *Θείας Κωμωδίας* και του *Ιώβ*, αλλά και επιδιώκοντας να αιτιολογήσει την έλλειψη φόντου, απαντά: «Προτείνω ότι η καταγωγή αυτής της χαρακτικής πλάκας έγκειται σε μια παραγγελία, να κάνει μια χαρακτική αναπαραγωγή του συμπλέγματος του Λαοκόωντα για εμπορικούς σκοπούς, ότι ο Blake ολοκλήρωσε τις φιγούρες και πιθανώς θα πρόσθετε ένα αρχιτεκτονικό φόντο όπως στο ομότιτλο χαρακτικό του Marco Dente, αλλά το έργο δεν δημοσιεύτηκε ποτέ», πιθανότατα γιατί απορρίφθηκε από τον παραγγελιοδότη. (σ. 70). Ο Paley δεν θεωρεί ότι ο Blake αποφάσισε τυχαία στη συνέχεια να γράψει τους αφορισμούς του πάνω στο χαρακτικό, καθώς γνώριζε ότι είχε κάνει μια δυνατή αναπαραγωγή ενός από τα πιο διαφημισμένα αγάλματα της αρχαιότητας και στόχος του ήταν μέσω των απόψεων που διατυπώνει πάνω στη χαρακτική πλάκα να υποσκάψει την αυθεντία του, αλλά και τις πεποιθήσεις με τις οποίες ήταν συνδεδεμένο. (σ. 81 και 100). Βλ. Morton D. Paley (2003), *The Last Works of William Blake*, Oxford University Press, σ. 53-100.





ενισχύεται από τη σαφή οριοθέτηση μέσω γραμμής όπου δεν υπάρχει τονική αντίθεση. Η έλλειψη επικοινωνίας με τον χώρο είναι εμφανής και γίνεται ακόμη εμφανέστερη αν συγκρίνουμε το χαρακτικό με άλλες γνωστές χαρακτικές αποδόσεις που κυκλοφορούσαν εκείνη την εποχή. Ο Blake επιχειρεί να μονώσει το σύμπλεγμα από τον περίγυρο, από καθετί που μπορεί να το μεταβάλλει ως σταθερή παρουσία. Το αρχαίο πρότυπο έχει μεταμορφωθεί από το χέρι του καλλιτέχνη σε έναν μονοκόμματο όγκο και η κεντρική μορφή του ιερέα έχει γίνει πιο αρχέγονη και σαφώς λιγότερο εκλεπτυσμένη. Αν στον Λαοκόωντα δίνουμε, σύμφωνα με τον Lessing, «μικρή σημασία στη σωματική του διάπλαση και αυτό που μας δελεάζει είναι πιο ευγενικές ιδιότητες και είναι λόγω των τελευταίων που διακείμεθα ευνοϊκά απέναντί του»,[101] δύσκολα θα μπορούσαμε να διακρίνουμε ανάλογες ιδιότητες στη χαρακτική ερμηνεία του Blake.

Στην πιο «αρχέγονη» αυτή εκδοχή του γλυπτού συμβάλλει κατά τη γνώμη μας και η χάραξη στο λευκό φόντο του έργου των γνωστών αφορισμών. Ο ακανόνιστος τρόπος με τον οποίο είναι γραμμένοι, καθώς άλλες προτάσεις περιτριγυρίζουν το σύμπλεγμα δημιουργώντας έναν καμπυλωτό ρυθμό, άλλες είναι γραμμένες κάθετα και άλλες οριζόντια, κάποιες με μεγαλύτερα στοιχεία και κάποιες με μικρότερα, δεν είναι τυχαίος αλλά προϊόν επιμελημένης σύνθεσης. Η χάραξη κειμένου στον χαλκό απαιτούσε άλλωστε, προσεκτική οργάνωση προκειμένου να χωρέσουν ολόκληρες οι φράσεις, αλλά και χρόνο αφού το κείμενο έπρεπε να χαραχθεί στην πλάκα ανάποδα με τη χρήση προσχεδίου και καθρέφτη. Όπως σημειώνει ο Erdman στην προσπάθειά του να κατατάξει τους αφορισμούς, «Δεν υπάρχει σωστός τρόπος» να διαβάσεις τις προτάσεις «εκτός από όλες μαζί και σαν το πλαίσιο της εικόνας».[102] Ανεξάρτητα από το αν τα αποφθέγματα του Blake υποσκάπτουν το αρχαίο πρότυπο όπως υποστηρίζει ο Paley, ή συνδέονται οργανικά με τις σχεδιαστικές επιλογές του Blake, το κείμενο αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της εικόνας. Οι

[100] Η πρόταση που υπάρχει κάτω από τη βάση του γλυπτικού συμπλέγματος, και πιθανότατα αποτελεί τον τίτλο του έργου, γράφει: **« Ο Ιαχβέ** [στα εβραϊκά] **και οι δύο γιοί του, Σατανάς και Αδάμ, έτσι όπως αντιγράφτηκαν από τα χερουβείμ του Ναού του Σολομώντος από τρεις Ρόδιους, και εφαρμόστηκαν στο Πραγματικό Περιστατικό (applied to Natural Fact), ή την Ιστορία του Ιλίου.»** Erd. 273. Το ότι ο τίτλος δεν είναι «Λαοκόων», συνηγορεί υπέρ μια τέτοιας ερμηνείας. Ο Blake πιθανότατα θεωρεί ότι το έργο των αρχαίων καλλιτεχνών βασίστηκε πάνω σε ένα εβραϊκό πρότυπο παλαιότερης εποχής, όπως αυτά που αντέγραψαν οι αρχαίοι έλληνες από τους «Πατριάρχες της Ασίας». Η λέξη «εφαρμογή» δεν σημαίνει απαραίτητα ότι οι ρόδιοι γλύπτες (σύμφωνα με τον Πλίνιο πρόκειται για τους Αγήσανδρο, Πολύδωρο και Αθηνόδωρο) προχώρησαν σε σημαντικές μορφολογικές αλλοιώσεις του αρχικού έργου, αλλά ότι άλλαξαν το νοηματικό του περιεχόμενο μέσα από την τοποθέτησή του σε πραγματικό ιστορικό χρόνο. Κατά τη γνώμη μας ο Blake δεν αμφισβητεί την καλλιτεχνική ποιότητα του αρχαίου γλυπτού – το οποίο άλλωστε είχε αντιγράψει κατ' επανάληψη- αλλά με τον τρόπο που αυτό ερμηνεύεται στην εποχή του με βάση την ιστορική αφήγηση.

[101] Lessing, *Λαοκόων*.., σ.23

[102] Erdman (1988), υποσημείωση σ. 814.

152.
Το σύμπλεγμα του Λαοκόωντα.
Φωτογραφία Morton D. Paley.

153.
Marco Dente
Λαοκόων. Χαρακτικό δημοσιευμένο στο A. Lafreri, *Speculum Romanae Magnificentiae.*
1544-7

154.
Σελίδα από το *Ένα νησί στο Φεγγάρι.*
1784-5



λέξεις και η παράσταση λειτουργούν σαν ενιαίο σώμα διαμορφώνοντας ένα με ολωσδιόλου νέο έργο το οποίο καταγγέλλει την αναυθεντικότητα της ευρωπαϊκής κουλτούρας με καθαρά εικαστικό τρόπο, και ως τέτοιο πρέπει να ειδωθεί. Η εξαιρετικά πρωτότυπη αυτή γραφιστική διατύπωση, που μπορεί να συσχετιστεί μόνο με πρωτοποριακές συνθέσεις εικόνων και κειμένων του 20ου αιώνα, αποτελεί μια προσπάθεια εκ μέρους του καλλιτέχνη να δημιουργήσει μια αίσθηση ανάλογη με εκείνη που δίνουν τα ιερογλυφικά. Τα ιερογλυφικά, οπτική γλώσσα κοντινή στον γραπτό λόγο, θεωρούνταν την εποχή εκείνη το πρώτο στοιχείο μιας πρωτόγονης έκφρασης, ένα προ-λογικό όχημα νοημάτων, ένα είδος ιερής γλώσσας. Στο χαρακτικό του Blake η χρήση εβραϊκών γραμμάτων, αρχαίων ελληνικών (η λέξη οφιούχος τοποθετείται πάνω από το κεφάλι του Λαοκόωντα), η τοποθέτηση των μεμονωμένων λέξεων «Θεός»(God) και «Λίλιθ»(στα εβραϊκά) στα κενά που δημιουργούνται γύρω από το δεξί χέρι του ιερέα αλλά και κάποιων κυματοειδών γραμμών ανάμεσα στο κείμενο ή στο πρώτο γράμμα της αρχικής λέξης κάποιων αφορισμών, φαίνεται να επιβεβαιώνει μια τέτοια πρόθεση. Η άποψη ότι τα ιερογλυφικά, αλλά και όλες οι γραφές εξελίχθηκαν από εικονικές αναπαραστάσεις συγκεκριμένων αντικειμένων φαίνεται να γοήτευε από νωρίς τον Blake, όπως φανερώνει το σχέδιο από το *Ένα νησί στο Φεγγάρι* του 1784-5.[103] Πιθανότατα όμως και τον προβληματίζει ταυτόχρονα, καθώς η θεωρία για την εικονογραφική προέλευση σήμαινε την υποχώρηση της θεωρίας περί θεϊκής προέλευσης της γραφής.[104] Εικάζουμε ότι αυτός είναι ο λόγος που στον «Λαοκόωντα» χρησιμοποιεί εβραϊκά στοιχεία και στους αφορισμούς σχετίζει την Αίγυπτο με τη μίμηση της φύσης από την οποία το Ισραήλ πρέπει να απελευθερωθεί.[105]

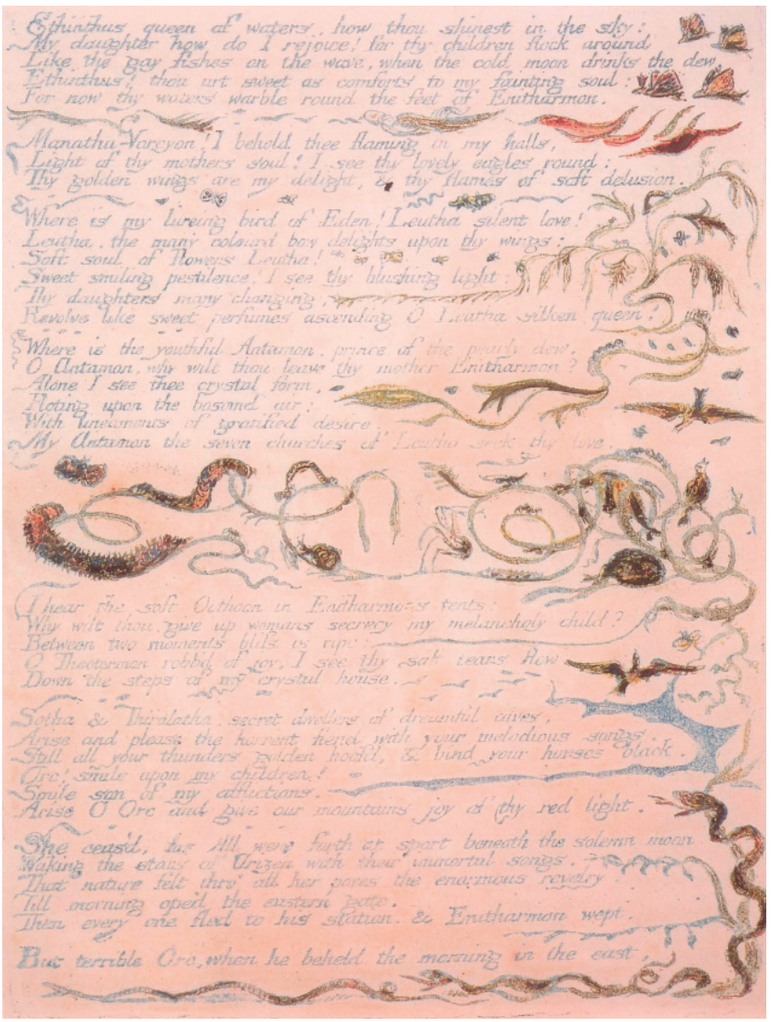
Η προσπάθεια που κάνει ο Blake στα εικονογραφημένα χειρόγραφα, η συνένωση δηλαδή γλώσσας και ζωγραφικής σε ένα ενιαίο σύστημα, παραπέμπει στα ιερογλυφικά. Ο σχεδιασμός των γραμμάτων με το χέρι

[103] Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα υπήρχε έντονο ενδιαφέρον για την καταγωγή, τη σημασία και το περιεχόμενο των ιερογλυφικών. Ο William Waburton (1698-1779) επίσκοπος του Gloucester στο βιβλίο του *Η θεία κληρονομιά του Μωησή (The Divine Legation of Moses, 1740)* το οποίο θα γνωρίσει μεγάλη διάδοση τις δύο δεκαετίες που ακολουθούν την έκδοσή του, ισχυριζόταν ότι η πρώιμη γραφή ήταν ουσιαστικά ιδεογραφική, με την έννοια ότι όφειλε να αντιπροσωπεύει όχι λέξεις αλλά τα πράγματα «πίσω» από τις λέξεις. Συγκεκριμένα αντιμετώπισε τα αιγυπτιακά ιερογλυφικά ως υπαινικτικές και οικονομικές αναπαραστάσεις αντικειμένων και εννοιών. Μέχρι τότε κυριαρχούσε σε γενικές γραμμές η άποψη του Πλωτίνου ότι τα σύμβολα που αντιπροσωπεύουν τα ιερογλυφικά ήταν σημάδια όχι μιας πραγματικής γλώσσας αλλά μια εικονιστικής γλώσσας που χρησίμευε στην άμεση επικοινωνία των εννοιών και εξέφραζε φιλοσοφικές και εσωτερικές ιδέες. Βλ. σχετικά Clive Cheesman, 'The curse of Babel': the Enlightenment and the study of writing, σ. 202-11, στο Kim Sloan (ed.), 2003, *Enlightenment. Discovering the world in the eighteenth century.*

[104] Η πεποίθηση του Waburton ότι τα αιγυπτιακά ιερογλυφικά υπήρξαν μήτρα όλων των αλφαβήτων, συμπεριλαμβανομένων και του εβραϊκού, βρήκε μεγάλη απήχηση στην εποχή του, παρά τα προβλήματα που δημιουργούσε στους θεολογικούς κύκλους.

[105] Παραθέτω: **«Πνευματικός Πόλεμος: το Ισραήλ απελευθερωμένο από την Αίγυπτο είναι η τέχνη απελευθερωμένη από τη Φύση και τη Μίμηση.»** Σε έναν άλλο αφορισμό επαναλαμβάνει ότι τα έργα της Αιγύπτου και της Βαβυλώνας είναι αποτέλεσμα «της Θεάς Φύσης» η οποία **«πρώτα φθείρει και μετά καταστρέφει τη Φαντασιακή Τέχνη».** μετ. Αθανασόπουλος, σ. 139-140. Erd. 274. Σύμφωνα με τον David Weir, την εποχή του Blake, ένα από τα βασικά πεδία συζητήσεων σε πολλές μυθογραφικές σπουδές των θρησκειών του κόσμου ήταν κατά πόσο η πίστη των Εβραίων Πατριαρχών ήταν η πηγή από την οποία προέρχονται οι άλλες θρησκείες, μολονότι σε διεφθαρμένη μορφή, ή κατά πόσο οι Εβραίοι Πατριάρχες πήραν την πίστη τους από μια ακόμη αρχαιότερη πηγή. Ο μελετητής επισημαίνει ότι ο Blake οικειοποιείται και τις δύο απόψεις. Βλ. David Weir (2003), σ. 3.

[106] Βλ. Edward Hodnett, 1988. *Five Centuries of English Book Illustration.* Yarmouth, Norfolk: Scolar Press, σ. 94-97. Ο Hodnett επισημαίνει την «μοναδικότητα» που έχουν οι εικόνες του Blake σε σχέση με τις εικονογραφήσεις της εποχής, αλλά δεν επιχειρεί να αναλύσει μορφολογικά τα εικονογραφημένα του χειρόγραφα. Αρκείται στο να περιγράψει τη μέθοδο τυπώματος που χρησιμοποιεί, αντλώντας στοιχεία από τον Robert N. Essick, ενώ επισημαίνει, ότι επηρέασαν σημαντικά μεταγενέστερες εικονογραφήσεις όπως αυτές των Προραφαηλιτών και του Aubrey Beardsley.



και όχι με τυπογραφικά στοιχειά επιτρέπει την αισθητική συνδιαλλαγή της συχνά άτεχνης γραφής με τα ζωγραφισμένα στοιχεία τα οποία σε πολλές περιπτώσεις εισβάλλουν στο κείμενο δυσχεραίνοντας την ανάγνωσή του. Τονίζοντας το τραχύ, ακατέργαστο στοιχείο, ο Blake επιδιώκει πιθανότατα να προσδώσει στο χειρόγραφό του ως σύνολο τον χαρακτήρα αντικειμένου προερχόμενου από μια παλαιότερη, χαμένη εποχή. Δεν είναι τυχαίο ότι στους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης* υποστηρίζει πως η τεχνική του προέρχεται από την Κόλαση και ότι την απέκτησε εκεί ως γνώση που μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά.

Ταυτόχρονα, με τα εικονογραφημένα του χειρόγραφα, ο Blake φαίνεται να μας προτείνει ένα χωρικό περιβάλλον ριζικά διάφορο όχι μόνο από εκείνο των έργων τέχνης, αλλά και των εικονογραφήσεων της εποχής.[106] Μέσω του σχεδιαστικού και χρωματικού διαλόγου των γραμμάτων – ιδιαίτερα αυτών που υπάρχουν στους τίτλους - με τα φυτικά μοτίβα και τις ανθρώπινες μορφές επιτυγχάνει μια συνολική αίσθηση επίπεδης διακοσμητικότητας που υποσκάπτει, περισσότερο απ' όσο οι πίνακές του, κάθε ψευδαισθησιακή απόδοση της πραγματικότητας.

155.
Ευρώπη. 14η σελίδα.
1794
Αντίτυπο Glasgow University Library

6. Η ρήξη με το κλασικό μέτρο μέσω της διακόσμησης και της συμμετρίας.

«Η έπαρση του παγωνιού είναι η δόξα του Θεού».

Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης, Erd. 36.

Γενικότερα, ο Blake στρέφεται σε μορφές τέχνης που θεωρούνται «πρωτόγονες» όπως είναι τα διακοσμητικά μοτίβα, τα αραβουργήματα και το γκροτέσκο. Από αυτή την άποψη η στάση του μπορεί να παρομοιαστεί με αυτήν των γερμανών ρομαντικών λογοτεχνών Novalis, Tieck και Schlegel, οι οποίοι αναζητούν τέτοιες μορφές, προσπαθώντας να βρουν βαθύτερες δομές νοήματος στην τέχνη του παρελθόντος. Όπως τονίζει η Connelly, το γκροτέσκο και το διακοσμητικό (ornamental) ήταν ανάμεσα σε εκείνα «τα στοιχεία υλικότητας και αταξίας» που σχετίζονταν με το «πρωτόγονο», αλλά που επιτρεπόταν να υπάρξουν στα περιθώρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας αν ελέγχονταν επαρκώς.[107] Είναι αξιοσημείωτο ότι το διακοσμητικό μοτίβο, όπως και τα ιερογλυφικά, αντιμετωπίζεται σαν ένα πολιτισμικό απολίθωμα, ένα τέχνημα που αποτελεί ένδειξη της καταγωγής της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η έντονη διακοσμητικότητα που εμφανίζουν για παράδειγμα οι εικονογραφήσεις του *Βιβλίου του Ιώβ*, όχι μόνο μπορεί να συσχετιστεί με τις θεωρούμενες ως «πρωτόγονες» ζωγραφιές του Otto Runge,[108] αλλά παίρνει ακραίες διαστάσεις. Κι αυτό γιατί συχνά δεν είναι μόνο το περιθώριο της εικόνας που διακρίνεται από έντονα διακοσμητικό χαρακτήρα, αλλά και η κυρίως εικόνα. Για παράδειγμα στο «Κακά όνειρα του Ιώβ» (Job's evil dreams), οι δύο μορφές που κατακλύζουν ασφυκτικά τη σύνθεση μπερδεύονται με τα στοιχεία του χώρου, τα οποία έχουν ισότιμη εικαστική παρουσία. Όλα είναι δουλεμένα με πανομοιότυπο τρόπο χωρίς να υπάρχει κάποια περιοχή με ενιαίο τόνο που να μειώνει τη συνολική ένταση. Η επιπεδότητα που προκύπτει, καθώς όλα έρχονται στο ίδιο πλάνο, και η υπερβολή στην οπτική πληροφορία δημιουργούν μια σύγχυση στο μάτι που δυσκολεύεται να εστιάσει σε κάποιο στοιχείο ή μορφή. Την οπτική αυτή ασάφεια επιτείνει η οριζόντια οργάνωση στην οποία υποτάσσεται κάθε αφηγηματικό στοιχείο με αποτέλεσμα να κυριαρχεί ένας κυματιστός διακοσμητικός ρυθμός.

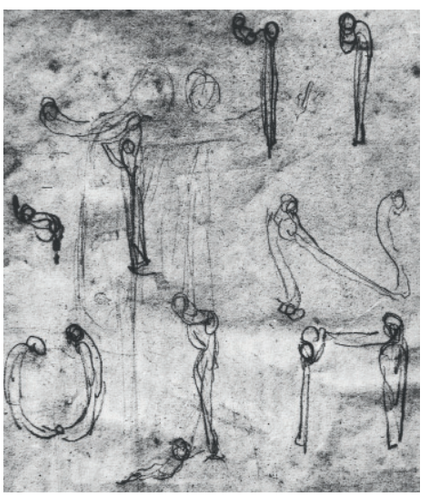
Χαρακτηριστικός είναι άλλωστε ο τρόπος με τον οποίο ο Blake περιγράφει τα εικονογραφημένα του χειρόγραφα στο μικρό φυλλάδιο που απευθύνει στο κοινό το 1793. Υποστηρίζει ότι **«επινόησε μια μέθοδο Εκτύπωσης τόσο Γραμμάτων όσο και Χαρακτικών, με έναν τρόπο πιο διακοσμητικό, ομοιόμορφο και υψηλό (ornamental, uniform and grand), που κανένας πριν από αυτόν δεν είχε ανακαλύψει».** Μια μέθοδο η **«οποία συνδυάζει τον Ζωγράφο και τον Ποιητή», «που αξίζει την προσοχή του κοινού, υπό τον όρο ότι υπερέχει σε κομψότητα από όλες τις προηγούμενες μεθόδους».**[109]

Το ενδιαφέρον του Blake για τη διακόσμηση και το αραβούργημα

[107] Connelly (1995), σ. 13.

[108] Υπάρχει η πιθανότητα ο Blake να γνώριζε σε κάποιο βαθμό το έργο και τις απόψεις του κατά 20 χρόνια νεότερού του Otto Runge (1777-1810) από τον Joseph Johnson, ο οποίος σκόπευε να προχωρήσει σε μια έκδοση για τον γερμανό καλλιτέχνη. Το γεγονός ότι οι δύο ζωγράφοι έχουν κοινά καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα και οι θέσεις τους για την καλλιτεχνική δημιουργία εμφανίζουν κάποιες ομοιότητες έχουν οδηγήσει πολλούς ιστορικούς τέχνης που ασχολούνται με την περίοδο του Ρομαντισμού να συσχετίζουν τα χαρακτικά του *Ιώβ* με τις «Ώρες της ημέρας» και το «Μικρό Πρωινό». Η πρώτη συγκριτική ανάλυση του έργου τους γίνεται από τον Ulrich Christoffel, *Malerei und Poesie; die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Vienna, 1948. σ. 5-17. Βλ. επίσης Michel Le Bris (1981), σ. 70-3 και Alexander Raush, "Neoclassicism and the Romantic Movement" σ. 343, στο Rolf Toman (ed.) 2000.

[109] *Φυλλάδιο: Για το κοινό (Prospectus: To the Public),* στο Sir Geoffrey Keynes (1992) [1959], *Blake. Complete Writings*, σ. 207. Oxford: Oxford University Press.



156.
Μορφές που σχηματίζουν εβραϊκά γράμματα. (λεπτομέρεια)
1803



είναι περισσότερο από εμφανές όταν τα χρησιμοποιεί ως βάση σε προσχέδιο για το σημαντικότερο κατ' αυτόν πίνακά του, το «Ένα όραμα της Τελευταίας Κρίσης». Οι πολυάριθμες μορφές που συνωστίζονται σε όλη την επιφάνεια του σχεδίου θυμίζουν έντονα τα φυτικά μοτίβα που καλύπτουν ενιαία χειροτεχνικά προϊόντα όπως χαλιά, ταπισερί ή σκαλιστά αντικείμενα, αλλά και εκείνα που ο ίδιος ζωγραφίζει στα εικονογραφημένα του χειρόγραφα.

Η χρήση ενός ιδιώματος τόσο ξένου προς την έντεχνη παράδοση της ζωγραφικής σε ένα έργο που για τον Blake έχει, όπως έχω αναφέρει, έντονο πολιτικό περιεχόμενο, δεν είναι ασφαλώς τυχαία. Η συγγένεια με έργα που σχετίζονται με την ανθρώπινη επινοητικότητα αλλά και απευθύνονται άμεσα στις αισθήσεις, καθώς σκοπός της διακόσμησης ήταν το να παρασύρει αποκλειστικά στην τέρψη, προσλαμβάνει ανατρεπτικό χαρακτήρα, ιδιαίτερα όταν ο Blake τη συνδυάζει με την απεικόνιση ανθρώπινων σωμάτων σε μια θρησκευτική σκηνή. Όπως αναφέρει ο James Trilling στο βιβλίο του *The Language of Ornament*, η παραστατική κόσμηση θέτει για τους Ευρωπαίους εκείνης της εποχής σημαντικά προβλήματα όσον αφορά την αντιμετώπισή της. Πρέπει άραγε να απολαμβάνουν την ασυμβατότητα των εικόνων που είναι ενσωματωμένα μέσα στους σχηματισμούς ή να την αγνοούν; Ο ίδιος απαντά

157.
Τα κακά όνειρα του Ιώβ. 11η σελίδα από *Το βιβλίο του Ιώβ*.
1826

158.
Ένα όραμα της Τελευταίας Κρίσης.
1810



ως εξής: «Όσο η αφηρημένη και η παραστατική μορφή λίγο πολύ ισορροπούν , δεν χρειάζεται να καταπιαστούμε με το ζήτημα, αλλά από τη στιγμή που η ισορροπία ανατραπεί, η κόσμηση μετατρέπεται από οπτική τέρψη σε διανοητικό και αισθητικό casus belli. Αυτό ακριβώς συνέβη στην Ευρώπη του 17ου και 18ου αιώνα. Η κυριολεξία (literalism) έγινε η κυρίαρχη φαντασίωση, οπτικά επιθετική και μεταφυσικά προκλητική».[110] Είναι κατά τη γνώμη μας προφανές ότι για τον Blake η διακόσμηση ενσωματώνει την ελευθερία της φαντασίας και μεταδίδει μια άμεση αίσθηση της επινοητικότητας του καλλιτέχνη που δρα χωρίς δεσμεύσεις και περιορισμούς. Η κόσμηση καθώς υπόκειται σε δικούς της κανόνες που δεν σχετίζονται με την αναπαράσταση της φυσικής πραγματικότητας γίνεται ένας παράγων ελευθερίας λόγω ακριβώς της αυθαιρεσίας της. Συσχετίζοντάς την μάλιστα με την ανθρώπινη μορφή ο καλλιτέχνης επιδίδεται σε ένα ελεύθερο παιχνίδι της φαντασίας ενάντια στις πιο επιτακτικές απαιτήσεις της λογικής. Η επαναφορά της «χαμένης τέχνης του βλέπειν» (Lost Art of Seeing) συνεπάγεται μια πρόκληση στην πραγματικότητα και τις έντεχνες αναπαραστάσεις της.[111] Για τον Blake: «**Το Λόγιο και το Ευγενές είναι Διακοσμητικό»** (Learned and Noble is Ornamental) καθώς η διακόσμηση απορρέει από τον ανθρώπινο νου και όχι από έναν φυσικό τρόπο όρασης. Όπως εξηγεί σε γράμμα του στον Cumberland[112] με αφορμή την απόρριψη ενός σχεδίου του από τον Dr Trusler που εκπροσωπούσε γι' αυτόν την τάξη των διανοουμένων της εποχής: **«Αλλά καθώς δεν μπορώ να ζωγραφίσω Βρώμικα κουρέλια και παλιά παπούτσια εκεί που θα όφειλα να τοποθετήσω Γυμνή Ομορφιά ή απλή Κόσμηση (Naked Beauty or simple ornament), δεν ελπίζω ότι Ποτέ θα ευχαριστήσω μια Τάξη Ανθρώπων»**.[113] Και ομολογεί στη συνέχεια, ότι γνωρίζει πως η πρακτική του αυτή θα προκαλέσει δυσαρέσκεια στις ανώτερες και μορφωμένες κοινωνικές τάξεις.[114]

Η προσπάθεια του Blake στην «Τελευταία Κρίση» να αναμείξει ανθρώπινες μορφές και φυτικά μοτίβα πρέπει να υπήρξε επίπονη διαδικασία. Προϋπέθετε ένα νέο επίπεδο ελέγχου, μια εμβριθή μελέτη των σχηματισμών προκειμένου να συνδυαστεί η πραγματική με την διακοσμητική μορφή, αλλά και ιδιοφυή σύλληψη. Ο καλλιτέχνης αξιοποίησε μια σειρά μορφολογικών χαρακτηριστικών που συναντάμε στις διακοσμητικές συνθέσεις: την επεξεργασία των λεπτομερειών μέσω ολοκληρωμένων και αναγνωρίσιμων περιγραμμάτων, τη διάσπαση της εικόνας σε επαναλαμβανόμενα μοτίβα ή σχήματα, αλλά και τεχνάσματα που συνδέονται με την τελευταία όπως η επιπεδότητα και η συμμετρία.

Δεν γνωρίζουμε πώς ο Blake επεξεργάστηκε τον πίνακά του στην τελική του μορφή και αν αυτός διακρινόταν από επιπεδότητα. Υπέρ μιας τέτοιας υπόθεσης συνηγορεί η μόνη μαρτυρία που έχουμε στη διάθεσή μας για το χαμένο σήμερα έργο. Σύμφωνα με τον J.T.Smith που είδε την «Τελευταία Κρίση» όταν αυτή εκτέθηκε λίγο μετά τον θάνατο του Blake, ο πίνακας ήταν με φρέσκο, είχε «εξαιρετικό τελείωμα» και περιείχε περίπου

[110] James Trilling (2001), *The Language of Ornament*, σ. 166.

[111] Την έκφραση «χαμένη τέχνη του βλέπειν» χρησιμοποιεί ο Trilling (σ.22), αναφερόμενος στο σημερινό ενδιαφέρον για τις διακοσμητικές τέχνες.

[112] Wark 315.

[113] Από γράμμα στον George Cumberlend (26 Αυγούστου του 1799) Erd. 703.

[114] Όπως υποστηρίζει ο Trilling, η λεπτομερής απόδοση του διακοσμητικού πλούτου των ενδυμάτων στη ζωγραφική του 17ου και του 18ου αιώνα δεν είναι θεμιτή. Οι διακοσμητικοί σχηματισμοί δεν νοούνται ως προορισμένοι να τους απολαύσει κανείς καθεαυτούς αλλά πρέπει να συνδυάζονται, να επικαλύπτονται, να σκοτεινιάζουν λόγω απόστασης ή αβέβαιου φωτισμού και τελικά να εξαφανίζονται μέσα στην γενικότερη ατμόσφαιρα του έργου. Ίχνη κάποιας κόσμησης στην απόδοση της ένδυσης είναι παραδεκτά μόνο χάριν αληθοφάνειας και όχι για τη δική τους ομορφιά. Trilling (2001), σ. 28-30.



χίλιες μορφές, «πολλές από τις οποίες ήταν εξαιρετικής σύλληψης και σχεδίασης». Ό ίδιος προσθέτει: «Τα φώτα αυτής της εξαιρετικής εκτέλεσης έχουν την εμφάνιση του αργύρου και του χρυσού. Αλλά επειδή η κυρία Blake με είχε διαβεβαιώσει ότι δεν είχε χρησιμοποιηθεί άργυρος, βρήκα από προσεκτικότερη εξέταση ότι ένα γαλάζιο χρώμα είχε περαστεί πάνω από εκείνα τα μέρη του χρυσώματος που οπισθοχωρούσε και τα φώτα των μπροστινών αντικειμένων που ήταν επίσης από χρυσό είχαν τονιστεί με ένα ζεστό χρώμα ώστε να δίνουν την εντύπωση των δύο μετάλλων».[115] Η επικόλληση φύλλων χρυσού, που παραδοσιακά συνδέεται με τη διακόσμηση και τη μεσαιωνική τέχνη αλλά που δεν χρησιμοποιείται στη ζωγραφική από την ύστερη Αναγέννηση και μετά, ως ασύμβατη με τη δημιουργία ψευδαισθησιακού χώρου, και η συνολικά «μεταλλική» αίσθηση που δημιουργούσε το έργο δείχνουν ότι ο Blake είχε εισαγάγει στον πίνακά του υλικά, χρωματικές σχέσεις και υφές αντλημένες από υφαντά ή και έργα τέχνης του παρελθόντος προκειμένου να φέρει τη σκηνή σε πρώτο επίπεδο και να αποφύγει την αίσθηση του βάθους.[116] Άλλωστε κατ' αυτόν, όταν ο άνθρωπος ζει με φαντασία, τότε ο κόσμος του γίνεται ο κόσμος της τέχνης και είναι επίπεδος. Αντίθετα, όταν βασίζεται στο μάτι που **«αλλοιώνει τα πάντα, οι αισθήσεις του τυλίγονται με φόβο και η επίπεδη γη γίνεται μια σφαίρα».[117]**

[115] Από το J.T. Smith, *Nollekens* (1828) στο Bentley (2004), *B.R.*, σ. 617.

[116] Χαρακτηριστική εν προκειμένω είναι η ακόλουθη δήλωσή του Blake στον *Κατάλογο*: **«Όλες οι γνήσιες, παλιές, μικρές εικόνες που αποκαλούνταν Εικόνες Δωματίου (Cabinet Pictures), είναι σε φρέσκο και όχι με λάδι. Το λάδι δεν χρησιμοποιούνταν, παρεκτός από χοντροειδή άγνοια, μέχρι και μετά την εποχή του Van Dyck, αλλά καθώς η τέχνη του φρέσκο χάθηκε, το λάδι έγινε εμπόδιο για την ιδιοφυία και φυλακή για την τέχνη. Αλλά μια πειστική απόδειξη ανάμεσα σε πολλές άλλες ότι αυτοί οι ισχυρισμοί είναι αληθινοί, είναι πως το αληθινό χρυσό και ασήμι δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί με λάδι, όπως το βρίσκουμε σε όλες τις παλιές εικόνες και στα φρέσκο του Κύριου Β.».** Erd. 531.

[117] Βλέπε Raine (2002), *Blake and Antiquity*, σ. 69.

159.
Ο θεός γράφει πάνω στις πλάκες της Παλαιάς Διαθήκης.
1805

Το δεύτερο τέχνασμα που αντλεί ο Blake από τις διακοσμητικές τέχνες είναι η συμμετρία. Όπως σημειώνει ο Trilling, η αμφίπλευρη συμμετρία αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα και οργανωτική αρχή της κόσμησης σε όλες τις εποχές, καθώς ενισχύει τις ιδέες της τάξης και της πληρότητας. Κάθε είδος εικόνας μπορεί να συλληφθεί συμμετρικά, ακόμη και όταν το αποτέλεσμα αναγνωρίζεται με σαφήνεια σαν μια μοναδική εικόνα εσκεμμένα διπλασιασμένη. Η συμμετρία γεφυρώνει το χάσμα ανάμεσα στην αναπαράσταση και την κόσμηση και επιτρέπει σε μια μεγάλη σειρά πολύπλοκών εικόνων να λειτουργούν διακοσμητικά.[118] Ωστόσο, η οργανωτική αρχή της συμμετρίας χρησιμοποιείται από τον Blake με διαφορετικό περιεχόμενο. Συμβολίζει την κυριαρχία μιας επίθετης καλλιτεχνικής σύμβασης πάνω στην ασυμμετρία της φυσικής πραγματικότητας. Μια συμμετρική εικόνα είναι αυτάρκης και φέρνει τον θεατή σε συγκινησιακή απόσταση. Αντί αυτός να σχετιστεί με μια σκηνή στην οποία θα μπορούσε να συμμετέχει, τη βλέπει εξολοκλήρου απέξω. Γι' αυτό και η συμμετρία συνηθίζεται σε μορφές τέχνης που έχουν θρησκευτικό περιεχόμενο. Όπως σημειώνει ο νεοπλατωνιστής φιλόσοφος Thomas More στο *Αντίδοτο εναντίον του αθεϊσμού* (A*n Antidote against Atheism*, 1652): «η *Συμμετρία*, η *Ισότητα* και η *Αντιστοιχία των Μερών* είναι διακρίσεις της Νόησης και όχι αντικείμενα της Αίσθησης.»[119]

Η συμμετρία φαίνεται να αποτελεί για τον Blake ιδεολογικό όπλο απέναντι στο κυρίαρχο γούστο μιας κοινωνίας που έχει μάθει να εκτιμά αισθητικά και φιλοσοφικά την ακανόνιστη ποικιλία της φύσης, να θεωρεί την «αρμονία» ως απόδειξη της σοφίας του Θεού και να συνάγει νόμους από αυτήν. Δεν είναι τυχαίο το ότι στη Βρετανία της εποχής του Blake όχι μόνο δεν συναντάμε έργα τέχνης με συμμετρική διάταξη, αλλά αμφισβητούνται και οι κλασικές θεωρίες περί τέχνης που σχετίζονται με τη συμμετρία που απορρέει από την έννοια των ισορροπημένων αναλογιών.[120] Αντίθετα, έκδηλη είναι η έλξη που ασκεί στους φιλότεχνους η γραφικότητα του «αγγλικού κήπου», των τοπιογραφιών του Gainsborough, του Constable και του αγαπημένου των άγγλων συλλεκτών ναπολιτάνου Salvator Rosa.[121] Ακόμη και στο περίφημο Grand Tour οι περιηγητές δίνουν συχνά μεγαλύτερη σημασία στις ομορφιές των Άλπεων που αναγκαστικά διασχίζουν παρά σε εκείνες των ρωμαϊκών αρχαιοτήτων και της αναγεννησιακής τέχνης που θέλησαν να δουν. Μπορεί κατά την περίοδο του Διαφωτισμού στα κείμενα για την τέχνη να συναντάμε συχνά αναφορές στην έννοια της συμμετρίας ως μία από τις σημαντικές συνιστώσες για την ορθή οργάνωση ενός πίνακα.[122] Ο όρος όμως σχετίζεται περισσότερο με την αρμονική τοποθέτηση, καθώς εν γένει θεωρείται πως η κύρια δράση πρέπει να βρίσκεται κεντρικά, εφόσον «το μάτι ψάχνει να βρει το κέντρο», αλλά οφείλει πάντα να απομακρύνεται «με μέτρο» από αυτό.[123] Η χρήση στη ζωγραφική της συμμετρίας με τη γεωμετρική έννοια του όρου είναι πάντως καταδικαστέα. Όπως αναφέρει ο Diderot: «Η συμμετρία είναι η ισότητα των μερών που αντιστοιχούν το ένα στο άλλο μέσα στο όλον. Η

[118] Trilling (2001), σ. 100-101

[119] Παρατίθεται στο Ιωσήφ Μποτετζάγιας (2010), *Η ιδέα της φύσης*, σ. 135.

[120] Κατά τη διάρκεια του 17ου και του 18ου αιώνα υποχωρεί η πίστη στους αρμονικούς λόγους και τις μαθηματικές αναλογίες που αποτελούσαν βασικό αξίωμα των κλασικών θεωριών, τόσο στην αρχαιότητα όσο και στην Αναγέννηση. Ο David Hume είναι ο φιλόσοφος που διατυπώνει με σαφήνεια τη νέα αυτή πεποίθηση, υποστηρίζοντας ότι η ομορφιά δεν είναι εγγενής στα αντικείμενα, αλλά απορρέει από τα αισθήματα και την προσωπική ανταπόκριση του θεατή. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα από το *An Enquiry Concerning the Principles of Morals* (1751) που πραγματεύεται τις αναλογίες στην αρχιτεκτονική: «Αν παρακολουθήσουμε τον Palladio και τον Perrault, θα δούμε ότι εξηγούν όλα τα μέρη και τις αναλογίες της κολόνας: μιλούν για τη στεφάνη, το διάζωμα, τη βάση, το θριγκό, τον κορμό, το επιστύλιο, περιγράφοντας και οροθετώντας καθένα από τα μέρη. Ωστόσο, αν τους ρωτούσες, για την περιγραφή και την τοποθέτηση της κολόνας, θα σου απαντούσαν με ετοιμότητα ότι η ομορφιά μιας κολόνας δεν βρίσκεται σε κανένα από τα μέρη και τα μέλη της, αλλά προκύπτει από το όλον, όταν αυτό το σύνθετο σχήμα παρουσιάζεται σε έναν ευφυή νου, ευεπίφορο σε τέτοια λεπτά συναισθήματα. Μέχρι την εμφάνιση ενός τέτοιου παρατηρητή, δεν υπάρχει παρά απλώς ένα σχήμα με τις συγκεκριμένες διαστάσεις και αναλογίες. Μόνο από τα συναισθήματα του παρατηρητή γεννιέται η ομορφιά και η κομψότητα». Για τον Hume ο «λόγος» ως συνδεόμενος με την μέσω της νόησης κατανόηση των σχημάτων, και το «γούστο», ως άμεσα συσχετισμένο με τις διαδικασίες της φύσης έχουν ξεχωριστά «όρια» και επιτελούν «ξεχωριστές λειτουργίες»: «Ο λόγος αποκαλύπτει τα αντικείμενα έτσι όπως είναι στη φύση, χωρίς να τους προσθέτει ή να τους αφαιρεί τίποτα. Το γούστο είναι μια παραγωγική ικανότητα η οποία λαμπρύνει ή κηλιδώνει όλα τα φυσικά αντικείμενα με τα χρώματα που δανείζεται από το εσωτερικό συναίσθημα και έτσι παράγει κατά κάποιον τρόπο ένα νέο δημιούργημα». Στο Δρόσος (επιμέλεια και μετάφραση), *Αρετές και συμφέροντα* (2008), σ. 296 και 298.

[121] Ο Salvator Rosa (1615-73) γοήτευε ιδιαίτερα του άγγλους φιλότεχνους και στις αρχές του 18ου αιώνα υπήρχαν τουλάχιστον εκατό πίνακές του στις βρετανικές συλλογές. Η άγρια φύση που απεικόνιζε στα έργα του, χρησιμοποιώντας δραματικούς φωτισμούς συνέβαλλε σημαντικά στη



συμμετρία, ουσιαστική στην αρχιτεκτονική, αποκλείεται από τη ζωγραφική κάθε είδους. Η συμμετρία των μερών του ανθρώπινου σώματος καταστρέφεται πάντα στις ποικίλες δράσεις και στάσεις. Δεν υπάρχει καν σε μια μορφή με τεντωμένα τα χέρια κοιταγμένη μετωπικά.»[124] Ο ζωγράφος πρέπει να «αποφεύγει τις παράλληλες γραμμές, (..) και καθετί που πλησιάζει τα γεωμετρικά σχήματα», καθώς αυτά δε συνάδουν με τη φυσική πραγματικότητα και δεν μπορούμε να τα συναντήσουμε μπροστά μας παρά εξαιρετικά σπάνια.[125] Κατά τον ίδιο τρόπο δεν πρέπει δύο μορφές στον ίδιο πίνακα να κινούνται ομοιόμορφα ή να κάνουν τις παρόμοιες χειρονομίες γιατί αυτό καταστρέφει τη σύνθεση του έργου. Η συμμετρία δεν αρμόζει στην κίνηση και την αρμονία της φύσης, καθώς «η ενότητα του όλου γεννιέται από την ιεράρχηση των μερών και από αυτή την ιεράρχηση γεννιέται η αρμονία που προϋποθέτει ποικιλία».[126] Πρόκειται για μια ιεράρχηση που δημιουργεί την αίσθηση της τρίτης διάστασης την οποία η συμμετρία αρνείται: «Η ζωγραφική είναι τόσο εχθρική προς τη συμμετρία ώστε, αν ο καλλιτέχνης βάζει μια πρόσοψη στον πίνακά του, δεν θα παραλείψει να σπάσει τη μονοτονία της με κάποιο τέχνασμα, έστω και με τη σκιά ενός σώματος ή μ' ένα πλάγιο φως. Το φωτισμένο τμήμα μοιάζει να έρχεται προς το μάτι, και το σκιασμένο να απομακρύνεται.»[127]

Η χρήση της συμμετρίας από των Blake δεν περιορίζεται στο «Ένα όραμα της Τελευταίας Κρίσης», καθώς η συμμετρική οργάνωση του χώρου αποτελεί σταθερό γνώρισμα πολλών συνθέσεών του. Σε πολλά από τα έργα του άλλοτε το θέμα τοποθετείται ακριβώς στο κεντρικό άξονα της εικόνας και άλλοτε οι μορφές παρατάσσονται συμμετρικά γύρω από το άξονα αυτόν, ενώ συχνά οι δύο αυτοί τρόποι διάταξης συνυπάρχουν. Συχνά μάλιστα και οι ίδιες οι μορφές που βρίσκονται στο κέντρο των έργων του, παρουσιάζονται μετωπικά, απόλυτα συμμετρικές παραβιάζοντας έτσι τους κανόνες της νεοκλασικής αλλά και της αρχαίας αισθητικής.[128]

μόδα των γραφικών και μεγαλοπρεπών τοπίων εκείνης της εποχής. Ο Reynolds στις *Ομιλίες* εγκωμιάζει τον τρόπο ζωγραφικής του αποκαλώντας το στυλ του «γνήσιο (original) και χαρακτηριστικό (characteristical)». Αντίθετα ο Blake, θεωρεί τον ζωγραφικό **«χειρισμό»** του Salvator Rosa μόνο **«Εργασία και Κόλπα»** και στα θερμά λόγια του Reynolds αντιτάσσει: **«Γιατί τέτοιες λέξεις πρέπει να χρησιμοποιούνται για έναν τέτοιον Καλλιτέχνη της Κακιάς Ώρας όπως είναι ο Salvator Rosa; Ο Salvator Rosa ήταν ακριβώς αυτό που Παρίστανε ότι δεν είναι. Οι Πίνακές του είναι Μεγάλου Μόχθου αβάσιμες αξιώσεις για μια Σβέλτη Χειρωναξία. Ήταν ο Τσαρλατάνος Γιατρός της Ζωγραφικής. (..) Όσον αφορά τη Φαντασία, δεν είχε απολύτως Καμία».** Wark. 85 και 307.

[122] Βλ. χαρακτηριστικά Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 132-3, 249.

[123] Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 287 και 308.

[124] Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 271

[125] Ντιντερό, Αισθητικά, σ. 298

[126] Ντιντερό, Αισθητικά, σ. 270

[127] Ντιντερό, Αισθητικά, σ. 297-8.

[128] Να σημειώσουμε ότι ο όρος «συμμετρία» στις νεοκλασικές θεωρίες σχετίζεται με τις κανονικές αναλογίες, τις αναλογίες των μερών προς το όλον και την αναγωγή σ' ένα κοινό μέτρο αλλά όχι με την ιδιότητα του συμμετρικού. Με αυτόν τον τρόπο άλλωστε τον χρησιμοποιούσαν και οι αρχαίοι. Οι πρώτες αναφορές σε σχέση με τα έργα τέχνης συναντούνται στην αρχαιότητα ήδη από τον 5ο αιώνα π.Χ. και πιθανότατα συνδέονται με την επίδραση των θεωριών των Πυθαγορείων γύρω από τους αριθμούς και την αρμονία που εμπλουτίζουν τους εμπειρικούς κανόνες αναλογιών που από καιρό ήδη χρησιμοποιούσαν οι τεχνίτες, κυρίως οι γλύπτες. Από τα πολλά – σήμερα χαμένα - συγγράμματα της εποχής το σημαντικότερο φαίνεται πως ήταν του Πολύκλειτου. Το γλυπτό του, «Δορυφόρος» ή «Κανών», στο οποίο το σώμα ελίσσεται γύρω από τον κατακόρυφο άξονα αποτέλεσε υπόδειγμα για τους μεταγενέστερους γλύπτες, καθώς θεωρήθηκε ότι απελευθέρωσε την αρχαία γλυπτική από την παράδοση των αυστηρών, ευθυτενών – και με τη γεωμετρική έννοια συμμετρικών - αγαλμάτων.

160.
Η Νώεμίν ικετεύει τις Ρούθ και Ορφά να επιστρέψουν στη γη του Μωάβ.
1795-1805


Exod: CXXV - v 20

7. Αναζητώντας καλλιτεχνικά πρότυπα σε άλλες εποχές και τόπους.

«Η Αιωνιότητα είναι ερωτευμένη με τους καρπούς του χρόνου».

Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης, Erd. 36.

Η «ανακάλυψη» εκ μέρους του καλλιτέχνη της συμμετρικής σύνθεσης ανιχνεύεται από το 1788, τόσο στην εικονογράφηση του *Όλες οι θρησκείες είναι μία*, όσο και στη μετατόπιση της μορφής του Θεού που κρατάει διαβήτη από την πλάγια θέση στο προσχέδιο «Ο Θεός Δημιουργεί το Σύμπαν» στην τελική μετωπική σύνθεση του «Ο Παλαιός των Ημερών». Πρέπει εδώ να επισημάνω πως η χρήση συμμετρίας δεν συναντάται παρά σπάνια στην ευρωπαϊκή τέχνη από την ώριμη Αναγέννηση και μετά. Πιστεύω ότι το ενδιαφέρον του Blake για την αμφίπλευρη συμμετρία των διακοσμήσεων είναι μεταγενέστερο. Αρχικά υιοθετεί τη συμμετρική διάταξη όπως και την τοποθέτηση των μορφών σε δύο διαζώματα επηρεασμένος μάλλον από το έργο του Fra Angelico (1400-1455), τις τοιχογραφίες του οποίου πρέπει να είχε δει σε χαρακτικές αναπαραγωγές. Οι συνθέσεις του «αγγελικού ζωγράφου» χαρακτηρίζονται πράγματι από γεωμετρική οργάνωση και ισορροπία, συχνά μάλιστα είναι απόλυτα συμμετρικές, παραπέμποντας όχι σε έναν χώρο ορθολογικό, αλλά σε μια πνευματική τάξη όπου συνυπάρχουν το γήινο με το ουράνιο, το άυλο με το σωματικό. Αν και ο Blake δεν μνημονεύει τον Fra Angelico στα γραπτά του, ο Palmer αναφέρει ότι τον αγαπούσε πολύ και ισχυριζόταν πως «ήταν ένας εμπνευσμένος επινοητής και (..) ένας άγιος».[129] Αλλά και ο Gilchrist στη βιογραφία του αναφέρει πως ο Blake «ενδιέτριβε με ιδιαίτερη στοργή στη μνήμη του Fra Angelico» και πως «η ιδεώδης κατοικία του, ήταν με τον Fra Angelico».[130] Η επίκληση της αγιότητας του μοναχού-ζωγράφου φανερώνει ότι πρέπει να είχε διαβάσει προσεκτικά τη βιογραφία του από τον Vasari.[131] Λογικά θα πρέπει επίσης να είχε δείξει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας των *Βίων* περιγράφει ένα έργο που ο καλλιτέχνης είχε φιλοτεχνήσει στην εκκλησία του San Domenico στο Fiesole. Η απεικόνιση του Χριστού που στεφανώνει την Παναγία γίνεται «ανάμεσα σ' έναν χορό από αγγέλους», ενώ στο κάτω διάζωμα συνωστίζεται ένα «τεράστιο πλήθος από αγίους και αγίες». Τα πνεύματα που βρίσκονται στον ουρανό έχουν «σωματικότητα» και οι μορφές τους «έχουν τις πιο διαφορετικές στάσεις και τελείως διαφορετική έκφραση μεταξύ τους».[132] Είναι επομένως πολύ πιθανό έργα του Fra Angelico, στα οποία ο κόσμος των ανθρώπων συνυπάρχει με εκείνον των πνευμάτων να αποτέλεσαν αφορμή για τις αντίστοιχες εικαστικές επινοήσεις του Blake. Οι μορφές του δομινικανού μοναχού, όπως και αυτές του άγγλου καλλιτέχνη, παρά τις υφολογικές τους διαφορές, παρουσιάζουν εμφανείς συγγένειες. Χαρακτηρίζονται από έντονη σχηματοποίηση, εκφραστικότητα στην κίνηση και έμφαση στα ατομικά χαρακτηριστικά των προσώπων μέσω της

[129] Παρατίθεται στο Robin Hamlyn (2003), *William Blake at Work: 'Every thing which is in Harmony'*, σ. 38. Στο Joyce H. Townsend (ed.) 2003, *William Blake. The Painter at Work*.

[130] Girchrist, *Life of William Blake*, London, 1945, σ. 302-303. Παρατίθεται στο Robert Rosenblum, σ. 186.

[131] Ο Vasari στη βιογραφία του Fra Angelico εξυμνεί τον ενάρετο βίο του, την έλλειψη ενδιαφέροντος για αξιώματα, τη σεμνότητά του, καθώς «δεν αισθανόταν ικανός να κατευθύνει ανθρώπους», αλλά και την αγάπη του για τους φτωχούς των οποίων ήταν πιστός φίλος. Βλ. Basari (1995), σ. 155.

[132] Basari, σ. 152.

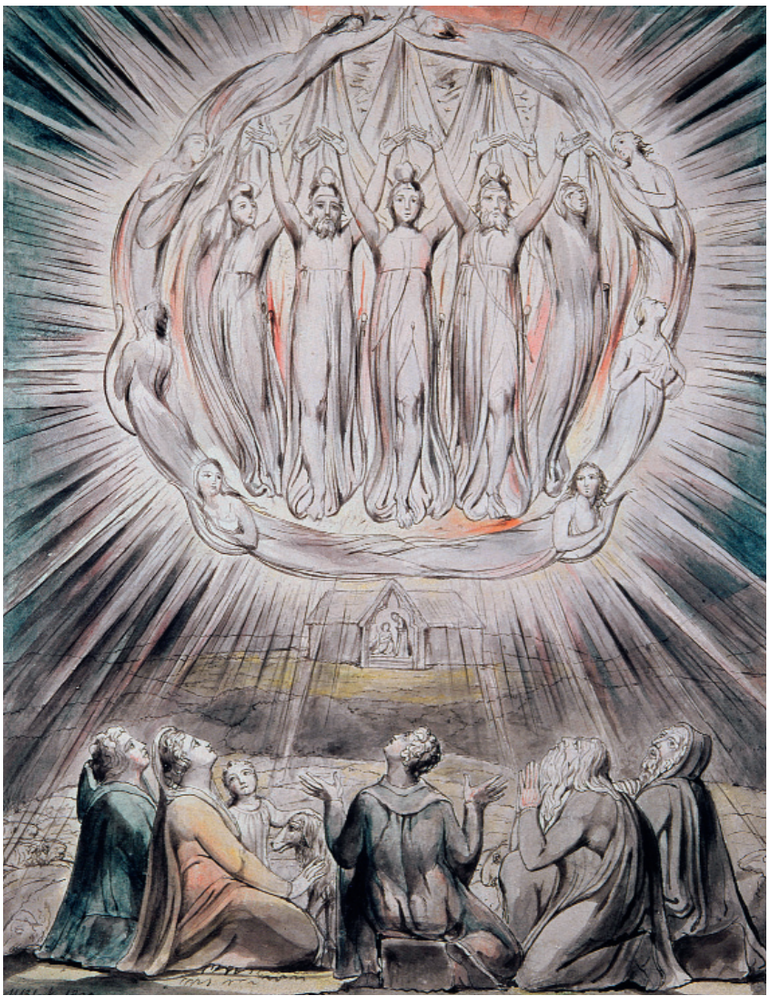


161.
Οι Άγγελοι αιωρούνται πάνω από το Σώμα του Χριστού – Ένα σχέδιο.
1805

162.
Fra Angelico
Ευαγγελισμός.
1441







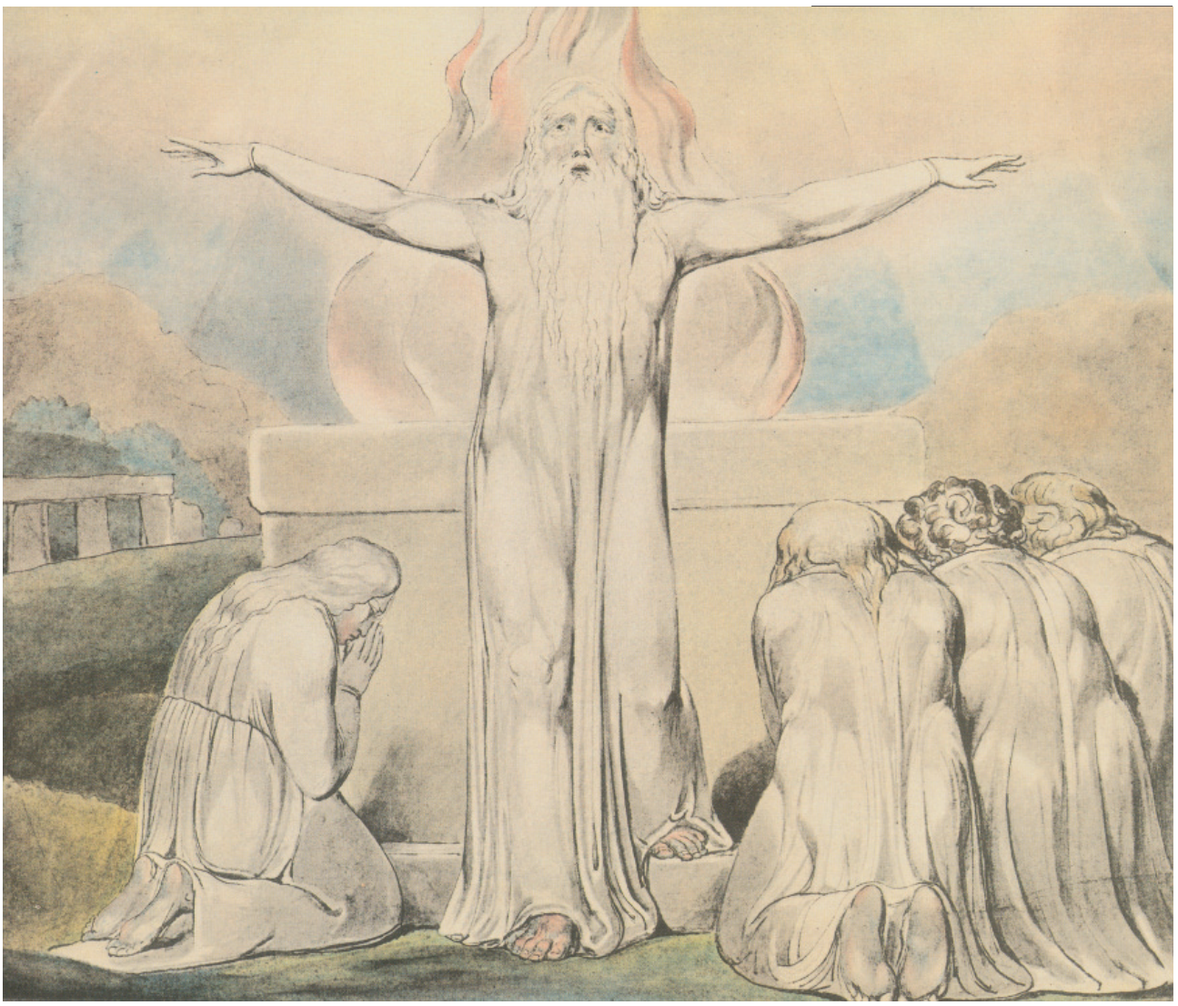
χρήσης επιμέρους ρεαλιστικών στοιχείων. Οι ιδιόμορφες συχνά στάσεις που παίρνουν απόστολοι, άγιοι, άγγελοι και θεοί στα έργα του ζωγράφου του San Marco, η έλλειψη ενότητας στη δράση, η πολυπλοκότητα στην οργάνωση της εικόνας, είναι στοιχεία που συναντάμε και στον Blake.

Το ενδιαφέρον του Blake για ένα καλλιτέχνη που θεωρούσαν την εποχή εκείνη «γοτθικό», πιο κοντά στη μεσαιωνική παράδοση παρά στα αναγεννησιακά πρότυπα αποτελεί ένα ακόμα στοιχείο «πριμιτιβισμού». Λόγω του έντονου μυστικιστικού και θρησκευτικού χαρακτήρα των έργων του, της έντονης διακοσμητικής αίσθησης και των υστερογοτθικών στοιχείων που χρησιμοποιεί, ο Fra Angelico αντιμετωπίζεται στην εποχή του Blake ως πιο «πρωτόγονος» και το έργο του αντιπαρατίθεται με αυτό του Masaccio που θεωρείται ότι εκφράζει τη στροφή της πρώιμης Αναγέννησης σε πιο νατουραλιστικές και ορθολογικές στάσεις. Ο Reynolds για παράδειγμα αντιμετώπιζε τον Masaccio «ως έναν από τους Μεγάλους Πατέρες της μοντέρνας Τέχνης» και πίστευε πως η τέχνη πριν από αυτόν ήταν σε «βάρβαρη κατάσταση».[133] Την άποψη αυτή συμμερίζονταν σε γενικές γραμμές και οι Barry, Flaxman και Fuseli. Για τον Barry η τέχνη

163.
Fra Angelico
Η στέψη της Παρθένου.
1441

164.
Fra Angelico
Η μεταμόρφωση του Χριστού.
1441

165.
Η αναγγελία στους βοσκούς.
1809



πριν από τα 1400 ήταν «ξηρή και(..) ατελής», για τον Flaxman επρόκειτο για μια εποχή «συγκάλυψης και σκοτεινότητας της τέχνης» που, σύμφωνα με τον Fuseli «αποκαταστάθηκε με τον 15ο αιώνα».[134] Ο τελευταίος μάλιστα, θεωρούσε ότι η βρετανική τέχνη της εποχής του όφειλε τα πάντα στο μαθήματα της περιόδου του Καρόλου Α΄ και τη φλαμανδική επίδραση, απορρίπτοντας έτσι έμμεσα ολόκληρη την καλλιτεχνική παράδοση που υπήρχε στην Αλβιόνα μέχρι και τα τέλη του 16ου αιώνα: «Ο Κάρολος πράγματι κάλεσε τον Rubens για να προκαλέσει τον λανθάνοντα αγγλικό σπινθήρα».[135]

Πιστεύω πως οι ιστορικοί της τέχνης δεν έχουν εκτιμήσει σωστά τη στροφή του Blake στο Μεσαίωνα επειδή τη συνδέουν περισσότερο με τις θρησκευτικές του πεποιθήσεις παρά επιχειρούν να την ερμηνεύσουν στο πλαίσιο των καλλιτεχνικών συμφραζομένων της εποχής του. Κατά τη γνώμη μου ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει ο Blake τα μεσαιωνικά έργα διαφέρει σημαντικά από εκείνον των ομοτέχνων του, καθώς προσπαθεί να κατανοήσει πρωτίστως την πλαστική τους γλώσσα, χωρίς να ενδιαφέρεται κατ' ανάγκην για το αφηγηματικό τους περιεχόμενο. Είναι

[133] Wark 218.

[134] R. Wornum (ed.), *Lectures on Painting by the Royal Academicians, Barry, Opie and Fuseli*, London, 1848, σ.123 (Barry, *Lecture 3*) και σ. 377 (Fuseli, *Lecture 2*). John Flaxman, *Lectures on Sculpture*, London, 1829, σ. 326-7. Παρατίθενται στο Robin Hamlyn (2003), σ. 15.

[135] Παρατίθεται στο Karen Hearn (ed.) 2009, σ. 205.

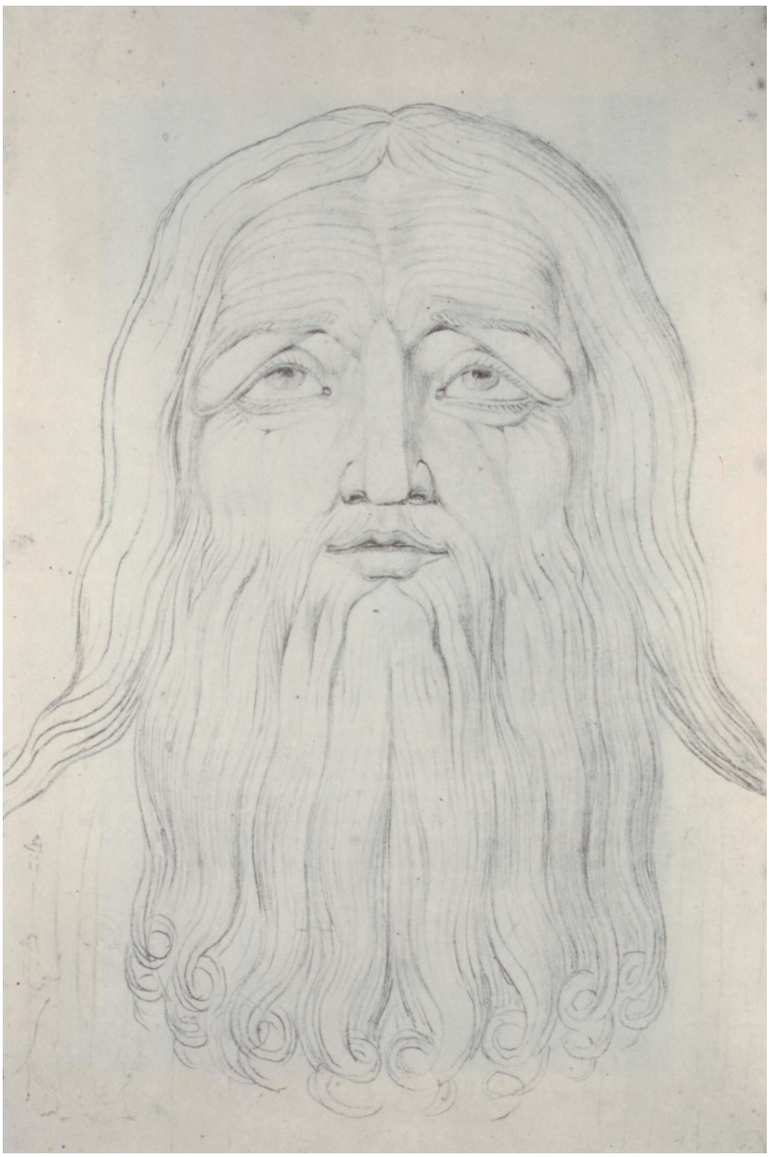
166.
Η θυσία του Ιώβ.
1805-6

χαρακτηριστικό ότι στις σημειώσεις του στις *Ομιλίες* παροτρύνει τους καλλιτέχνες **«να κοιτάξουν τις Γοτθικές Φιγούρες και τα Γοτθικά Κτίρια και όχι να μιλάνε για Σκοτεινούς Αιώνες ή για οποιαδήποτε Εποχή».**[136] Όπως έχει ορθά επισημάνει ο Gombrich, το ενδιαφέρον που δείχνουν τότε καλλιτέχνες και θεωρητικοί για τα έργα τέχνης του μεσαίωνα είναι περισσότερο φιλολογικό και δεν σχετίζεται με την ίδια τη μορφή. Για να τεκμηριώσει την άποψή του, παραθέτει μεταξύ άλλων και την ακόλουθη κρίση του Flaxman για τη γλυπτική στον Καθεδρικό της Ουαλίας: «Το έργο τούτο είναι αναγκαστικά κακοσχεδιασμένο και ατελές καταρχήν και πολλά στοιχεία του γλυπτού είναι τραχιά και βίαια. Εντούτοις σε ορισμένα μέρη υπάρχει μια όμορφη απλότητα, ένα ακαταμάχητο συναίσθημα και κάποιες φορές μια χάρη που ξεπερνά τα νεότερα έργα.»[137] Από την άλλη μεριά ο James Barry απεικονίζει στα ιστορικά του έργα σκηνές από την αγγλική μεσαιωνική εποχή χρησιμοποιώντας αρχιτεκτονικά στοιχεία και ενδύματα αντλημένα από το παρελθόν, χωρίς να μεταβάλει όμως στο ελάχιστο την τεχνοτροπία του.

Ο Blake, αντίθετα, όπως αναφέρει ο βιογράφος του Malkin, ενδιαφέρεται για το «στυλ» και την «πρακτική» με την οποία είναι κατασκευασμένα τα γλυπτά του Westminster και τα αντιγράφει λεπτομερώς, επιχειρώντας να «γοτθικοποιήσει» τη φαντασία του και η προσπάθεια αυτή δεν περιορίζεται μόνο στα νεανικά του χρόνια, αφού στυλιστικές επιρροές από την τέχνη του μεσαίωνα εμφανίζονται συχνά και στο όψιμο έργο του, κυρίως στις *Εικονογραφήσεις του βιβλίου του Ιώβ*. Για παράδειγμα στο σχέδιο του «Κεφαλιού του Ιώβ» είναι φανερή η προσπάθεια του να μιμηθεί τον χαρακτήρα που έχουν τα μεσαιωνικά γλυπτά. Ο τρόπος με τον οποίο περιγράφονται και σχηματοποιούται η γενειάδα και τα μαλλιά, αλλά και τα χαρακτηριστικά της μορφής διαφέρει σαφώς από τις τότε διαδεδομένες σχεδιαστικές μεθόδους.

Τα γλυπτά του μνημείου του Westminster δεν αποτελούν κατά τη γνώμη μου τη μόνη καλλιτεχνική πηγή από την οποία ο Blake αντλεί μορφικά στοιχεία προκειμένου να αποδεσμευτεί «από τις περιπλοκές της νεότερης πρακτικής».[138] Όπως έχω ήδη αναφέρει στα συμπερασματικά μου σχόλια για την αντιμετώπιση του καλλιτέχνη από τους πρώτους βιογράφους του, στα οράματά του φαίνεται να είναι επηρεασμένος από προσφιλή σε αυτόν έργα τέχνης τόσο εικονογραφικά όσο και μορφολογικά. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο ο ίδιος ο Blake περιγράφει τον τρόπο που λειτουργίας του νου του: **«Και τώρα αρχίζει μια νέα ζωή, γιατί ένα άλλο γήινο κάλυμμα αποτινάσσεται (covering of earth is shaken off): Είμαι πιο διάσημος στον Παράδεισο για τα έργα μου από ό,τι θα μπορούσα να συλλάβω. Στο μυαλό μου είναι σπουδές και δωμάτια γεμάτα με βιβλία και εικόνες παλαιότερων εποχών, τις οποίες έγραψα και ζωγράφισα σε εποχές αιωνιότητας, πριν από τη θνητή ζωή μου. (..) Κοίταξα πίσω στις περιοχές της ανάμνησης και κοιτάζω στις αρχαίες μας ημέρες, πριν αυτή η γη εμφανιστεί με τη φυτική της θνητότητα στα θνητά–φυτικά μου**

[136] Wark 299.
[137] *Lectures on Sculpture*, London, 1829, σ. 15-16. Παρατίθεται στο Gombrich (2002), σ.90.
[138] Bentley (2004), *B.R.* σ. 563



μάτια (mortal-vegetated eyes).»[139]

Ο Blake παρομοιάζει τον νου του με το δωμάτιο στο οποίο διέμενε πραγματικά, έναν χώρο που σύμφωνα με μαρτυρίες τις εποχής, ήταν γεμάτος με βιβλία, συχνά εικονογραφημένα, που έφεραν μάλιστα δακτυλιές από μελάνια καθώς φαίνεται ότι τα κοίταζε όταν τύπωνε τα εικονογραφημένα του χειρόγραφα. Στις εικόνες αυτές από τις οποίες προφανώς αντλούσε υλικό, θα πρέπει να προσθέσουμε και τη μεγάλη συλλογή από χαρακτικά που είχε στην κατοχή του και που αναγκάστηκε να πουλήσει για οικονομικούς λόγους προς το τέλος της ζωής του. Η χαμένη αυτή συλλογή θα μας πρόσφερε πιστεύω πολλά στοιχεία όσον αφορά τις στυλιστικές του επιλογές. Δεν αποκλείεται πάντως να περιελάμβανε και χαρακτικές αποδόσεις έργων παλαιότερων από εκείνα της ιταλικής Αναγέννησης και των Φλαμανδών του 15ου αιώνα.

Οι αναζητήσεις του Blake δεν περιορίστηκαν μόνο στον ευρωπαϊκό

[139] Από γράμμα του Blake στον Flaxman από το Felphman, 21 Σεπτ. 1800. Erd. 710.

167.
Κεφάλι του Ιώβ.
1823

χώρο. Όπως επισήμαναν από νωρίς πολλοί μελετητές του, η ποίηση του σχετίζεται με τον ανατολικό μυστικισμό και στοιχεία του προσωπικού του μυθολογικού συστήματος έλκουν την καταγωγή τους από την ινδική θρησκεία.[140] Ο Northrop Frye παρατηρεί ότι ο Blake ήταν από τους «πρώτους ευρωπαίους ιδεαλιστές» που συνέδεσαν την δική τους παράδοση σκέψης με την κλασική ινδική λογοτεχνία,[141] ειδικότερα με την *Μπαγκαβαγκίτα* την οποία πρέπει να είχε διαβάσει στη μετάφραση του Charles Wilkin.[142] Παρά τη διαπίστωση ότι ο ποιητικός μύθος του Blake δεν μπορεί να εξηγηθεί αποκλειστικά μέσα στα όρια της δυτικής παράδοσης, η πρώτη συστηματική προσπάθεια διερεύνησης της σχέσης του καλλιτέχνη με τον ινδικό πολιτισμό θα πραγματοποιηθεί με μεγάλη καθυστέρηση από τον David Weir. Στο βιβλίο του *Brahma in the West. William Blake and the Oriental Renaissance* (2003), ο Weir επικρίνει τους προηγούμενους μελετητές του ότι διάβασαν τη σχέση του με την Ινδία με αρχετυπικούς όρους αντλώντας κατηγορίες και σχήματα που προέρχονται από τον Carl Jung,[143] με αποτέλεσμα να παραγνωρίζουν το κοινωνικό-πολιτικό περιεχόμενο αυτής της ιδιόμορφης σχέσης. Ο ίδιος ακολουθεί την άποψη του E.P. Thomson ότι στη Μεγάλη Βρετανία οι πολιτικές και θρησκευτικές παραδόσεις ήταν στενά συνυφασμένες από την εποχή του εμφυλίου πολέμου μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα, ιδιαίτερα στις τάξεις των μικρεμπόρων, και ότι επομένως συναρτώνται με τις ρεπουμπλικανικές και ελευθερόφρονες πολιτικές στάσεις που εκδηλώνονται με αφορμή το ξέσπασμα της Γαλλικής Επανάστασης. Κατά τον Weir, το ενδιαφέρον του Blake για την ινδική κουλτούρα έχει πολιτικές συνδηλώσεις και σχετίζεται με εκείνο που δείχνουν πολλοί διανοούμενοι εκείνη την εποχή για τη μεγάλη βρετανική αποικία. Ο Blake ήταν μάρτυρας μιας σειράς ανακαλύψεων που μετέπειτα συγγραφείς περιέγραψαν με τον όρο «Ανατολική Αναγέννηση» (Oriental Renaissance), όρο που υπονοεί ότι τα σανσκριτικά κείμενα που είχε φέρει στο φως ο William Jones, όταν ήταν στην υπηρεσία της Εταιρείας των Ανατολικών Ινδιών στη Βεγγάλη, είχαν ίση αξία με τα ελληνικά κείμενα που είχε μεταφράσει για του Μεδίκους της Φλωρεντίας ο Marsilio Ficino. Το γεγονός ότι οι άγγλοι συγγραφείς θεώρησαν πως η «Ανατολική Αναγέννηση» σήμανε το τέλος της νεοκλασικής εποχής, όπως η κλασική Αναγέννηση είχε σημάνει το τέλος του Μεσαίωνα, για τον Weir συνδέει μόνο εν μέρει τον Blake με άγγλους ποιητές όπως οι Coleridge, Wordsworth και Shelley που ενδιαφέρονται γι' αυτήν. Κι' αυτό, γιατί σύμφωνα με τον μελετητή, ο Blake πριν από και ταυτόχρονα με αυτούς κοιτάζει πίσω σε μια παλαιότερη εποχή περίεργων θρησκευτικών σεκτών και θρησκευτικών ιδιορρυθμιών που είχαν επιβιώσει στο Λονδίνο της νιότης του.[144] Έτσι, στην περίπτωσή του, το ενδιαφέρον για την ινδική μυθολογία και γενικότερα για τη μυθογραφία που αναπτύσσεται την εποχή εκείνη αναφορικά με την καταγωγή της θρησκείας,[145] συνδυάζεται με την ιδιόμορφη βρετανική θρησκευτική παράδοση και με τον γαλλικό ρεπουμπλικανισμό. Ο Blake αντλεί στοιχεία από μυθογράφους όπως

[140] Ο Foster Damon υποστηρίζει ότι πολλές από τις μυθικές μορφές του Blake προέρχονται από την ινδική μυθολογία (πχ. ο Urthona από τον Dharma, ο Urizen από τον Karma, κλπ.) απόρροια των σχέσεών του με τον ανατολικό μυστικισμό. S. Foster Damon, (1924) *William Blake: His Philosophy and Symbols*, σ. 145. Ο Dennis Saurat αντίστοιχα στο *Blake and Modern Thought*, New York, Dial Press, σ. 109 συσχετίζει τον «αρχέγονο ερμαφρόδιτο»(primitive hermaphrodite) του Blake, τον γίγαντα που εμπεριέχει όλο τον κόσμο και αποτελείται από την ένωση όλων των ειδών με τον ερμαφρόδιτο της ινδικής θρησκείας. Παρατίθεται στο Weir (2003), σ. 10.

[141] Northrop Frye (1947), σ. 173.

[142] Βλ. Erdman (1988), σ. 548.

[143] Σύμφωνα με τον Weir, η τάση να τοποθετούμε την ινδική θρησκεία στο πλαίσιο των δυτικών εσωτερικών παραδόσεων όπως ο Νεοπλατωνισμός και ο Ερμητισμός και στη συνέχεια να διαβάζουμε κάθε αναφορά του Blake στον Ινδουισμό σαν επιβεβαίωση της θέσης του εντός αυτών των μυστικών παραδόσεων είναι ανιστορική και δεν αφορά τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε ο Blake να ενδιαφέρεται για την ινδική θρησκεία. Βλ. Weir, σ. 12.

[144] Weir, σ. 2-3.

[145] Οι μυθογράφοι ανέλυαν τα θρησκευτικά συστήματα που ήταν μακριά από τη δυτική παράδοση με χριστιανικά ή ρασιοναλιστικά κριτήρια προκειμένου να αποδείξουν ότι ο χριστιανισμός ήταν η μόνη αληθινή πίστη ή ότι όλες οι θρησκείες ήταν το ίδιο γελοίες κάτω από το φως της λογικής. Ο Blake διαφέρει και από τους χριστιανούς και από τους διαφωτιστές μυθογράφους, καθώς δεν επιχειρεί να επικυρώσει ούτε τον παραδοσιακό χριστιανισμό ούτε βέβαια να αντικαταστήσει τη θρησκεία με τη λογική. Μάλλον προσπαθεί να αντικαταστήσει την καθιερωμένη θρησκεία με μια άκρως προσωπική μυθολογία. Βλ. Weir, σ. 7.

ο Jacob Bryant αλλά και μυθογραφικές προσεγγίσεις όπως αυτές του Joseph Priestley,[146] όχι για να επιχειρηματολογήσει υπέρ της μιας ή της άλλης θρησκείας, αφού πιστεύει ότι όλες οι θρησκείες είναι μία, αλλά για να κατασκευάσει ένα ελεύθερο ποιητικό σύστημα που αναμιγνύονται στοιχεία από την ινδική, την κλασική, την εβραϊκή και τη σκανδιναβική μυθολογία. Ο Blake αντιμετωπίζει ακόμη και τη Βίβλο ως κείμενο με ποιητική πρωτίστως σημασία που πηγάζει από την ανθρώπινη έμπνευση και σχετίζεται με το Υψηλό, καθώς έχει διατηρήσει τον πρωτογενή χαρακτήρα του και δεν έχει μολυνθεί από τα τεχνάσματα των ελλήνων και λατίνων συγγραφέων.[147] Την θεωρεί μνημείο τη ανθρώπινης ποιητικής δύναμης το οποίο πρέπει να μην εκλάβουμε ως ένα θεολογικό δόγμα ούτε να το συνδέουμε με θρησκευτικά τελετουργικά, αλλά να διαβάζεται σαν μια συνεχιζόμενη διαδικασία αποκάλυψης και πηγή έμπνευσης.[148] Η Βίβλος επομένως για τον Blake δεν είναι η μόνη παρακαταθήκη πνευματικών αληθειών, αλλά ένα θρησκευτικό σύστημα ανάμεσα σε άλλα, όπως το ινδικό, εξίσου έγκυρα, από τα οποία μπορεί να αντλήσει στοιχεία για να δημιουργήσει το δικό του ιδιαίτερο σύστημα, στο οποίο οι αρχαίες θρησκείες συμπλέκονται με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Και το σύστημα αυτό επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες για τις προθέσεις του δημιουργού του.[149] Πρόκειται άλλωστε για μια περίπλοκη έκφραση πολιτικού ατομικισμού τόσο εκκεντρικού και ακραίου που καθιστά ασαφείς τις διακρίσεις ανάμεσα σε πολιτική, μύθο και θρησκεία και κάνει τον Blake να ανήκει στην προσωπική του θρησκευτική σέκτα.[150] Μια σέκτα που δεν υποχρεώνει σε πίστη τους άλλους, καθώς κάτι τέτοιο θα ήταν αταίριαστο με την πολιτική αρχή του ριζοσπαστικού ατομικισμού που ο ίδιος πρέσβευε: **«Η Βίβλος ή ο Ιδιαίτερος Κόσμος του Θεού, όταν Αποκλείει τη Συνείδηση ή τον Λόγο του Παγκόσμιου Θεού, είναι αυτή η βδελυγμία η οποία όπως οι τελετές των Εβραίων πρέπει να εξαλειφθεί για πάντα και στο εξής κάθε άνθρωπος να μπορεί να συνομιλεί με τον Θεό και να είναι Βασιλιάς και Ιερέας στο δικό του σπίτι.»[151]**

Πρόθεση του Weir είναι να δείξει ότι το μυθικό σύστημα του Blake ήταν αποτέλεσμα των ίδιων ιστορικών δυνάμεων που άσκησαν κριτική στον συμβατικό χριστιανισμό του 18ου αιώνα. Υποστηρίζει πως η ενασχόληση του άγγλου δημιουργού με το ινδικό θρησκευτικό σύστημα οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο ότι επιχείρησε να προσδώσει στο προσωπικό του μυθογραφικό σύστημα ένα status ανάλογο με εκείνο της αρχαίας θρησκείας αλλά και να συνδυάσει την «Αιωνιότητα» (την κατάσταση έξω από την ιστορία) με την πολιτική της εποχής του.[152] Παρά τις εξαιρετικά ενδιαφέρουσες αναλύσεις του για τις σχέσεις μύθου και πολιτικής ο Weir αντιμετωπίζει τον Blake αποκλειστικά ως ποιητή, μυθογράφο και πολιτικό ακτιβιστή, παραμερίζοντας το γεγονός ότι ήταν και εικαστικός καλλιτέχνης. Έτσι, ενώ αντλεί στοιχεία από τα κείμενα του Blake για την τέχνη, δεν λαμβάνει υπόψη του ότι απευθύνονταν κυρίως σε καλλιτέχνες και φιλοτέχνους και ότι επομένως οι αναφορές του σε

[146] Ο Joseph Priestley συνέκρινε το πολυθεϊστικό ινδικό σύστημα με την εβραϊκή πίστη με στόχο να επιχειρηματολογήσει υπέρ του μονοθεϊσμού που αποτελεί τη βάση του ουνιταρισμού (Unitarianism) Βλ. Weir, σ.4

[147] Χαρακτηριστικό είναι το ακόλουθο απόσπασμα από το *Milton*: **«Τα Κλεμμένα και Διαστρεβλωμένα Γραπτά του Ομήρου και του Βιργιλίου: του Πλάτωνα και του Κικέρωνα που όλοι οι Άνθρωποι πρέπει να καταδικάσουν: έχουν διατυπωθεί με τέχνασμα ενάντια στο Υψηλό της Βίβλου, αλλά τότε η Νέα Εποχή έχει τον ελεύθερο χρόνο να Ανακηρύξει. Όλα θα διατυπωθούν σωστά: και αυτά τα Μεγάλα Έργα των πιο αρχαίων και συνειδητά και δεδηλωμένα Εμπνευσμένων Ανθρώπων θα ορθωθούν στην καθαρή τους ποιότητα και οι Θυγατέρες της Μνήμης θα γίνουν Θυγατέρες της Έμπνευσης».** *(Milton 1.Prose).* Erd. 95. Ο τρόπος που αντιμετωπίζει ο Blake τα βιβλικά κείμενα θα μπορούσε να συσχετιστεί με αυτόν του γερμανού φιλοσόφου Johann Gottfried Herder. Ο Herder επαινούσε τους εβραίους για τον λυρισμό τους και πίστευε ότι ήταν προϊόν του πρωτογονισμού τους. Οι εβραίοι ήταν κοντά στην παιδική ηλικία του πολιτισμού και γι' αυτό είχαν ποιητική δύναμη, καθώς ο χρόνος δεν είχε καταστρέψει σ' αυτούς την αυθόρμητη έκφραση του αισθήματος. Η εβραϊκή γλώσσα πασχίζει να εκφραστεί και βρίσκει ισχυρές εκφράσεις, επειδή η γλώσσα της δεν έχει αδυνατήσει και ευτελιστεί από ένα πλήθος κούφιων ήχων και ξεθυμασμένων μεταφορών. Βλ. Ράσελ Τζάκομπυ (2008), σ. 115.

[148] Σύμφωνα με τον John Mee, η στάση του Blake απέναντι στη Βίβλο δεν είναι τόσο ιδιόμορφη όσο φαίνεται. Στη δεκαετία του 1790 και άλλοι θρησκευτικοί ενθουσιαστές πίστευαν ότι τα βιβλικά κείμενα συνέχιζαν να γράφονται και θα συνέχιζαν να γράφονται όσο θα υπήρχε έμπνευση και ότι μπορούσαν να αντικαταστήσουν τους υπάρχοντες βιβλικούς κανόνες με τη δική τους οραματική εμπειρία. John Mee, *Dangerous Enthusiasm: William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790s,* Oxford: Clarendon Press, 1992, σ. 20 και 30. Παρατίθεται στο Weir, σ. 9-10. Ανάλογες στάσεις συναντάμε και στη Γερμανία εκείνη την εποχή. Ο J.G. Hamann, υποστήριζε ότι «κάθε βιβλίο είναι μια Βίβλος», εννοώντας ότι κάθε συγγραφέας πρέπει να εμψυχώνει το βιβλίο του με την απευθείας ενόραση και τη ζωντανή έκφραση του κόσμου στο οποίο κατοικεί. Ο Isaiah Berlin, από τον οποίο αντλούμε την αναφορά (σ. 467), βρίσκει μεγάλες συγγένειες ανάμεσα στις απόψεις του Blake και εκείνες των

έργα τέχνης ενός μη ευρωπαϊκού πολιτισμού μπορούν ενδεχομένως να νοηματοδοτηθούν και διαφορετικά. Από τη μεριά μου θα επιχειρήσω να τοποθετήσουμε τις αναφορές του Blake στον ινδικό πολιτισμό στον χώρο της τέχνης και της καλλιτεχνικής έκφρασης πιστεύοντας ότι στοχεύουν σε μία ριζοσπαστική πολιτισμική κριτική με ευρύτερες κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις.

Στο κείμενό του «Οι Αρχαίοι Βρετανοί» από τον *Κατάλογο*, με αφορμή τις βρετανικές αρχαιότητες, ο Blake, διατρανώνει την πεποίθησή του πως όλες οι αρχαίες τέχνες είναι άξιες μελέτης, καθόσο αποτελούν τεκμήρια ίσης σπουδαιότητας για την ύπαρξη της πίστης: **«Οι αρχαιότητες κάθε Έθνους κάτω από τον Ουρανό, δεν είναι λιγότερο ιερές από αυτές των Ιουδαίων. Είναι το ίδιο πράγμα, όπως ο Jacob Bryant και όλοι οι αρχαιοδίφες έχουν αποδείξει. Το πώς άλλες αρχαιότητες έφτασαν να παραμεληθούν και να αντιμετωπιστούν με δυσπιστία, ενώ εκείνες των Ιουδαίων συλλέγονται και ταξινομούνται, είναι ένα ζήτημα άξιο να απασχολήσει, τόσο τον Αρχαιοδίφη, όσο και τον Θεολόγο».**[153] Αντιτιθέμενος έτσι στις απόψεις «ιστορικών» όπως ο Gibbon, ο Voltaire, ο Rapin και ο Hume,[154] υποστηρίζει όπως όλοι οι λαοί έχουν νοητικές ικανότητες και μπορούν να παράξουν έργα ίσης αισθητικής αξίας: **«Ο Milton, ο Shakespeare, ο Michelangelo, ο Rafael, τα καλύτερα δείγματα της Αρχαίας Γλυπτικής και Ζωγραφικής και Αρχιτεκτονικής, Γοτθικά, Ελληνικά, Ινδικά και Αιγυπτιακά, είναι το εύρος του ανθρώπινου νου. Ο ανθρώπινος νους δεν μπορεί να πάει πέρα από το δώρο του Θεού, το Άγιο Πνεύμα. Το να υποθέτουμε πως η Τέχνη μπορεί να πάει πέρα από τα καλύτερα δείγματα της Τέχνης που υπάρχουν τώρα στον κόσμο, είναι σαν να μη γνωρίζουμε τι είναι Τέχνη. Είναι σαν να είμαστε τυφλοί στα δώρα του πνεύματος.»**[155]

Η αναγνώριση από τον Blake τεχνών όπως η Ινδική, η Αιγυπτιακή αλλά και η Γοτθική ως ισότιμες με την αρχαία ελληνική και την τέχνη της Αναγέννησης δεν απορρέει μόνο από τις ιδιόμορφες θρησκευτικές του πεποιθήσεις ούτε συνδέεται ευθέως με το μυθολογικό του σύστημα.[156] Αποτελεί προπάντων μια ριζοσπαστική για εκείνη την εποχή δήλωση τόσο σε καλλιτεχνικό όσο και σε ευρύτερο πολιτισμικό πεδίο. Αμφισβητώντας την έντεχνη ευρωπαϊκή παράδοση και στρεφόμενος σε μορφές τέχνης που αντιπροσωπεύουν έναν νοητικό μάλλον παρά οπτικό ρεαλισμό, φτάνει να αντιμετωπίζει τα καλλιτεχνικά προϊόντα κάθε εποχής και πολιτισμού ως «πνευματικά δώρα» με αισθητική αξία. Σε μιαν άλλη σημαντική δήλωσή του με αφορμή την υποτιμητική αντιμετώπιση του Durer από τον Reynolds υποστηρίζει: **«Οι Εποχές είναι Ισάξιες. Αλλά η ιδιοφυία είναι Πάντα Πάνω από την Εποχή».**[157] Διατείνεται μάλιστα στο φυλλάδιο *Για το Κοινό* (1793), ό,τι και τα δικά του έργα είναι **«ίσου μεγέθους και σημασίας με τα έργα κάθε εποχής και χώρας».**[158] Σε αντίθεση με την τις μέχρι τότε κυρίαρχες αντιλήψεις και προοιωνίζοντας τις ρομαντικές ο Blake θεωρεί η τέχνη δεν χαρακτηρίζεται από πρόοδο: **«Εάν η Τέχνη Προόδευε θα**

Hamann και Herder. Βλ. Isaiah Berlin (2002), *Τρεις κριτικοί του Διαφωτισμού. Vico, Hamann, Herder*, σ. 347 και 449-54..

[149] Πιθανότατα η ελεύθερη ερμηνεία της Βίβλου από τον Blake έχει κυρίως πολιτικές διαστάσεις. Τα χρόνια της αγγλικής επανάστασης, ιδιαίτερα μεταξύ του 1640 και του 1660 - εποχή στην οποία ο ίδιος συχνά αναφέρεται – η προσωπική ερμηνεία της Αγίας Γραφής ιδιαίτερα από τα μεσαία και χαμηλά κοινωνικά στρώματα συνδεόταν με ανατρεπτικές πολιτικές πεποιθήσεις. Όπως επισημαίνει ο διαπρεπής ιστορικός Christopher Hill, ειδικός για τη Βρετανία του 17ου αιώνα, η επίκληση της Αγίας Γραφής ή της συνείδησης μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να αμφισβητηθεί οποιαδήποτε εξουσία, να ασκηθεί κριτική στους υπάρχοντες θεσμούς, να καλύψει την απαίτηση για μεγαλύτερη ελευθερία λόγου και να άρει κάθε ηθικό περιορισμό. Βλ. Hill (2009), σ. 230- 249. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Milton επιτίθεται στους νόμους και τα έθιμα και δικαιολογεί την εκτέλεση του Καρόλου Α΄, επικαλούμενος την Αγία Γραφή. Επηρεασμένος αρχικά από τις ριζοσπαστικές πολιτικές ιδέες των Levellers, διακήρυττε πως «κανένας άνθρωπος που γνωρίζει κάτι δεν μπορεί να είναι τόσο ανόητος, ώστε να αρνιέται ότι όλοι οι άνθρωποι γεννήθηκαν ελεύθεροι, αφού είναι η εικόνα και η ομοίωση του Θεού, και ότι είναι από προνόμιο τοποθετημένοι πάνω απ' όλα τα δημιουργήματα, γεννημένοι να διατάζουν και όχι να υποτάσσονται». Παρατίθεται στο Πλαγγέσης (1998), σ. 57-8 σε μετάφραση του ιδίου. Να σημειώσουμε ότι ο Blake στο *Δεν υπάρχει Φυσική Θρησκεία* διατείνεται: **«Ο Θεός γίνεται όπως είμαστε εμείς, ώστε να μπορούμε να είμαστε όπως αυτός».** Μετ. Β. Αθανασόπουλος, σ. 24. Erd. 3.

[150] Weir, σ. 3.

[151] *Σημειώσεις στον Watson*, Erd. 615.

[152] Weir, σ. 7-8.

[153] *Κατάλογος*, Erd. 543.

[154] Για παράδειγμα ο David Hume στο έργο του *Η φυσική ιστορία της θρησκείας* υποστηρίζει ότι οι λαοί που δεν έχουν ικανότητα σκέψης αντίστοιχη με την ευρωπαϊκή, έχουν κατώτερες θρησκείες: «Σε πολύ βάρβαρους και απαίδευτους λαούς, όπως οι Αφρικανοί και οι Ινδοί ή και οι Ιάπωνες ίσως, οι οποίοι δεν μπορούν να σχηματίσουν ευρύτερες ιδέες για τη δύναμη και τη γνώση, ενδέχεται να λατρεύεται ένα όν, το οποίο ομολογούν ότι είναι φαύλο και απεχθές, αν και ίσως να είναι προσεκτικοί, πιθανώς, στο να εκφράσουν αυτού του είδους την κρίση γι' αυτό [το ον] δημόσια, ή μέσα στον ναό του, όπου ενδέχεται να ακούσει τη μομφή τους. Αυτού

έπρεπε να είχαμε Μιχαηλάγγελους και Ραφαήλους να Διαδέχονται και να Βελτιώνουν ο ένας τον άλλο. Αλλά αυτό δεν συμβαίνει. Η Ιδιοφυΐα πεθαίνει με τον Κάτοχό της και δεν επανέρχεται ωσότου ένας άλλος Γεννηθεί με αυτήν.»[159] Αλλά και στη *Δημόσια Προσαγόρευση* τονίζει με έμφαση: **«Ένας Άνθρωπος που Παριστάνει ότι Βελτιώνει τις Καλές Τέχνες δεν γνωρίζει τι είναι οι Καλές Τέχνες».**[160]

Το ενδιαφέρον του Blake για την τέχνη άλλων εποχών και πολιτισμών δεν εκδηλώνεται μόνο στο επίπεδο της θεωρίας, αλλά και σε αυτό της καλλιτεχνικής πρακτικής. Ο Anthony Blunt έχει ορθώς επισημάνει ότι ο Blake έχει επεξεργαστεί εικόνες ινδικών αρχαιοτήτων που είχαν αποτυπώσει δυτικοί καλλιτέχνες για την έκδοση της Μπαγκαβαγκίτα που προφανώς είχε στην κατοχή του, χρησιμοποιώντας τες στις δικές του εικονογραφημένες εκδόσεις. Είναι επίσης εμφανές ότι ο Blake δανείζει «ινδικές» κινήσεις και ενδύματα σε σκηνές από τη Βίβλο που συνδέονται με τη Μέση Ανατολή όπως συμβαίνει με το «Η πόρνη της Βαβυλώνας». Κατά τη γνώμη μου η σχέση του καλλιτέχνη με την ινδική τέχνη δεν περιορίζεται μόνο στη χρησιμοποίηση αναπαραστάσεων ινδικών μνημείων από ευρωπαίους εικονογράφους ή στον περιστασιακό



του είδους τις ακατέργαστες, ατελείς ιδέες περί της θεότητας τις ασπάζονται επί μακρόν όλοι οι ειδωλολάτρες και μπορούμε να πούμε με σιγουριά ότι οι ίδιοι οι Έλληνες δεν απαλλάχθηκαν ποτέ τελείως από αυτές». David Hume (2011) [1757], *Η φυσική ιστορία της θρησκείας*, μετ. Αλέξανδρος Σακελλαρίου, σ. 134. Ο Βολταίρος αντίστοιχα αντιμετωπίζει τους μη ευρωπαϊκούς πολιτισμούς ως βάρβαρους. Τα δύο κριτήρια που υιοθετεί για να κρίνει το παγκόσμιο ευρετήριο ανθρώπων, πολιτικών πράξεων και γεγονότων είναι η λογική («quiconque pense») και η φιλοκαλία («quiconque a du gout»), η φιλοσοφία και η καλλιτεχνική παραγωγή. Στην γνωστή εισαγωγή του στον *Αιώνα του Λουδοβίκου του 14ου*, του κατ' αυτόν «πιο φωτισμένου αιώνα που υπήρξε ποτέ» διατείνεται: «Όλοι οι καιροί δημιούργησαν ήρωες και πολιτικούς. Όλοι οι λαοί δοκίμασαν μεταβολές: όλες οι ιστορίες είναι σχεδόν ίσες για εκείνον που δεν αποτυπώνει στο νου παρά γεγονότα. Εκείνος όμως που σκέφτεται και, σπανιότερα, εκείνος που έχει φιλοκαλία, δεν μετρά παρά τέσσερις αιώνες στην ιστορία του κόσμου. Οι τέχνες τελειοποιήθηκαν σ' αυτούς τους τέσσερεις ευτυχείς αιώνες που αφήνοντας εποχή στο μεγαλείο του ανθρώπινου πνεύματος έγιναν παράδειγμα για τις επόμενες γενιές.» Εξαίρεση αποτελεί μόνο η αρχαία Ελλάδα: «Ο λαός αυτός (…) φαίνεται ότι έχει γεννηθεί με όργανα περισσότερο πρόσφορα για τις καλές τέχνες από ό,τι όλοι οι άλλοι λαοί.» Voltaire, *Oeuvres historiques*, εκδ. Rene Pomeau, Παρίσι, Pleiade, 1957, σ. 616 και I. σ. 88. Παρατίθεται στο Jochen Schlobach, (1997), σ. 18 και σ. 36.

[155] *Κατάλογος*, Erd. 545.

[156] Ο Northrop Frye για παράδειγμα αντιμετωπίζει τις απόψεις που διατυπώνει ο Blake αποκλειστικά μέσα σε θεολογικά συμφραζόμενα. Κατ' αυτόν, ο Blake πιστεύει ότι «σε αυτόν τον κόσμο, ο Κόσμος του Θεού είναι το σύνολο των έργων της εμπνευσμένης τέχνης, τα ιερά κείμενα γραμμένα από το Άγιο Πνεύμα που μιλούν διαμέσου των προφητών» και ότι «στο βαθμό που έχουν αποδοθεί με ορθό τρόπο όλα τα έργα είναι στάδια αυτού του αρχετυπικού οράματος». Βλ. Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, σ. 108. Ο David Weir αντίστοιχα, θεωρεί ότι ο Blake παρανοεί σε κάποιο βαθμό τα δάνεια που αντλεί από τους μυθογράφους της εποχής. Κατά την άποψή του η αναφορά στον Bryant δείχνει ότι αυτό που ο Blake αποκαλούσε αρχαιότητες σχετίζεται με αυτό που εμείς αποκαλούμε μυθολογία και ότι ο ποιητής τις αποδεχόταν σαν αλήθεια με τον ίδιο τρόπο που ή Βίβλος ήταν γι' αυτόν αληθινή. Παραβλέποντας το εικαστικό έργο του Blake συμπεραίνει ότι έτεινε

δανεισμό κάποιων εικονογραφικών στοιχείων. Θεωρώ πιθανό ότι η ιδιοτυπία που χαρακτηρίζει το εικαστικό έργο του Blake - οι εξαιρετικά ευφάνταστες και πρωτότυπες συνθέσεις του, η ιδιαίτερη σχηματοποίηση που παρουσιάζουν οι μορφές και οι στάσεις τους, αλλά κυρίως τα φυσικά στοιχεία που γεμίζουν συχνά ασφυκτικά τους χώρους του – να έλκουν σε κάποιο βαθμό την καταγωγή τους απευθείας από την ινδική τέχνη.

Θα επιχειρήσω να δείξω ότι ο καλλιτέχνης, στην προσπάθειά του να δημιουργήσει ένα μορφικό λεξιλόγιο που να αντιτίθεται στον κυρίαρχο δυτικό κανόνα και να χαρακτηρίζεται από πρωτοτυπία στη σύλληψη,[161] αντλεί επιλεκτικά στοιχεία από τις ινδικές μικρογραφίες που κυκλοφορούσαν εκείνη την εποχή στο Λονδίνο. Οι μικρογραφίες αυτές που αποτελούσαν συλλεκτικά αντικείμενα κατά τη διάρκεια του 18ου και του 19ου αιώνα, όχι τόσο για το καλλιτεχνικό αλλά κυρίως για το εθνογραφικό ενδιαφέρον που παρουσίαζαν.[162] Η ινδική ζωγραφική παρά το γεγονός ότι είχε επηρεαστεί αρκετά από τη δυτική ήδη από τον 16ο αιώνα και ότι πολλά έργα ινδών καλλιτεχνών αποτελούσαν παραγγελίες βρετανών εμπόρων και αξιωματούχων,[163] εξακολουθούσε να απέχει σημαντικά από τα ευρωπαϊκά πρότυπα και να μη θεωρείται έντεχνη. Η ίδρυση της «Εταιρίας Ζωγραφικής» στα μέσα του 18ου αιώνα, αποτέλεσμα των αποικιοκρατικών καλλιτεχνικών συναλλαγών, οδήγησε τους ινδούς καλλιτέχνες να προσαρμόσουν την τεχνοτροπία τους όχι τόσο στους δυτικούς κανόνες αναπαράστασης όσο στη ρεαλιστική και λεπτομερή περιγραφή των «γραφικών» ιδιαιτεροτήτων της χώρας τους (σκηνών, τοπίων, ζώων, ενδυμάτων κλπ.). Τα έργα τους επομένως αντιμετωπίζονταν περισσότερο ως ντοκουμέντα προερχόμενα από μια εξωτική χώρα παρά ως αντικείμενα αισθητικής απόλαυσης. Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμη και ο θεωρητικός της ρομαντικής τέχνης John Ruskin δεν μπορούσε να συμφιλιωθεί με την ινδική αδιαφορία για τον νατουραλισμό καταγγέλλοντας αυτή τη στάση ως συνειδητή και απόλυτη απόρριψη των φαινομένων και των εκφάνσεων της φύσης.[164]

Στο ύστερο έργο του Blake, ιδιαίτερα στα σχέδια που κάνει για την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας* φαίνεται να εισάγονται μορφικά στοιχεία που σχετίζονται λιγότερο ή περισσότερο άμεσα με το εικαστικό λεξιλόγιο έργων της ινδικής τέχνης: περιπλοκότητα στη σύνθεση, λεπτομερή περιγραφή του χώρου όπου εξελίσσεται η δράση, χρήση πολλαπλής προοπτικής, βράχυνση του χώρου με τις εικόνες να δείχνουν συχνά ότι ξεχειλίζουν από τα όριά τους, έμφαση στην απόδοση της χλωρίδας, έντονη αφηγηματικότητα, επιλεκτική χρήση της φωτοσκίασης, καθαρά αντινατουραλιστικά χρώματα. Ταυτόχρονα οι μορφές, αν και στυλιζαρισμένες, χαρακτηρίζονται από αισθησιακότητα, εκφραστικότητα, δραματικότητα και ορμητικότητα στην κίνηση, ενώ τα πρόσωπα αποδίδονται λεπτομερειακά με έμφαση στα μάτια και το βλέμμα. Ο τρόπος με τον οποίο ο Blake οργανώνει τον εικαστικό χώρο, περιγράφει και σχηματοποιεί φυσικά στοιχεία όπως το ποτάμι και οι όχθες του,

«ιδιοσυγκρασιακά να πιστεύει πως οι αρχαιότητες κάθε έθνους, όσο μακριά και αν βρίσκονταν, εξουσιοδοτούνταν από την ποιητική ιδιοφυία». Έτσι, θεωρεί ότι δεν υπήρχε κατ' αρχάς κάποιος λόγος να μην αποδέχεται τις αρχαιότητες της Ασίας που έρχονταν στο φως την εποχή του, και ότι το ενδιαφέρον του για την Ινδία σχετίζεται κατά βάση με την ανατολική μυθολογία και την προσπάθειά του να ενσωματώσει στοιχεία της στο δικό του σύστημα, όπως έκανε με τη βιβλική, κλασική και σκανδιναβική μυθολογία. Βλ. Weir, σ. 6-7.

[157] Wark 299.

[158] *Φυλλάδιο: Για το κοινό (Prospectus: To the Public)*, στο Sir Geoffrey Keynes (1992) [1959], *Blake. Complete Writings*, σ. 207. Oxford: Oxford University Press.

[159] Wark 310.

[160] *Προσαγόρευση*, Erd. 573.

[161] Όπως παρατηρεί εύστοχα ο συγκαιρινός του τοπιογράφος Joseph Farington (1747-1821) σε συζήτησή του με τον Henri Fuseli για τον Blake, «όλη (..) η επιδίωξή του ήταν να παράγει ασυνήθιστα περίεργα σχήματα και συνδυασμούς». Παρατίθεται στο Joyce H. Townsend (ed.), σ. 39.

[162] Βλ. Brian Durrans, *Venture to the exterior*, σ. 228-9, στο Kim Sloan(ed.) (2003), *Enlightenment* και Stuart Carry Welch (1976), *Indian Drawings and Painted Sketches*.

[163] Στους ινδούς μικρογράφους ήταν γνωστά έργα γερμανών και φλαμανδών χαρακτών όπως του Durer τα οποία συχνά μάλιστα αντέγραφαν. Οι αναπαραγωγές ευρωπαϊκών ζωγραφικών αναπαραστάσεων του Χριστού, καθώς και ποικίλων αλληγορικών θεμάτων, ήταν συνήθεις και παράγονταν για την ευχαρίστηση των αυτοκρατόρων Μουγκάλ. Τα αντίγραφα αυτά δεν αποτελούσαν ενδείξεις μιας χριστιανικής πίστης, αλλά προτίμησης των ανώτερων τάξεων της Ινδίας για οτιδήποτε εξωτικό. Βλ. Βίντια Ντεέτζια *Ινδική τέχνη*.σ. 319

[164] Βλ. Βίντια Ντεέτζια, σ. 388.

168.
Η πόρνη της Βαβυλώνας. (σελ. 243)
1809

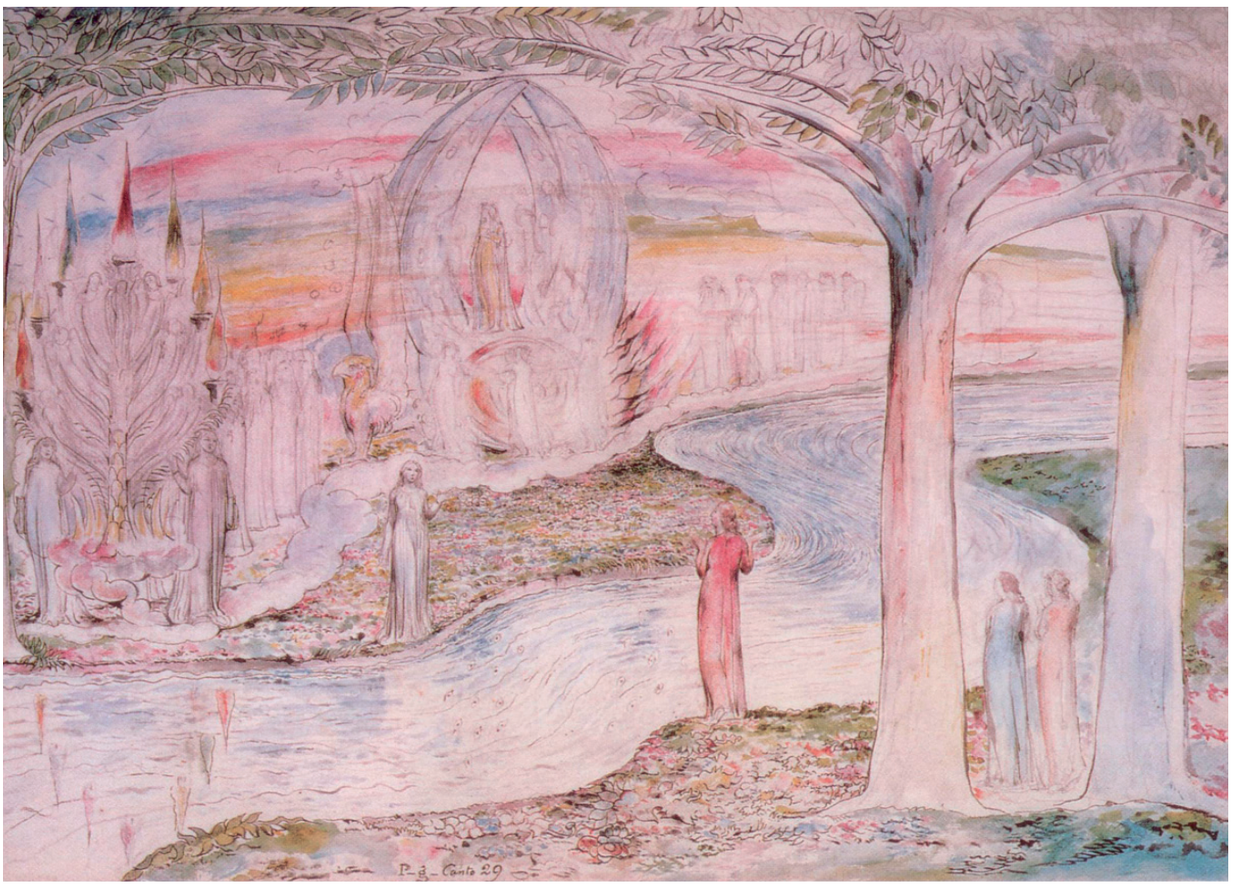
169.
Αγνώστου ινδού καλλιτέχνη

Μικρογραφία Kangra για την εικονογράφηση της *Gita Govinda*. Μέσα 18ου αιώνα.

170.
Εικόνα 8 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*.
1824-7




HELL Canto 4

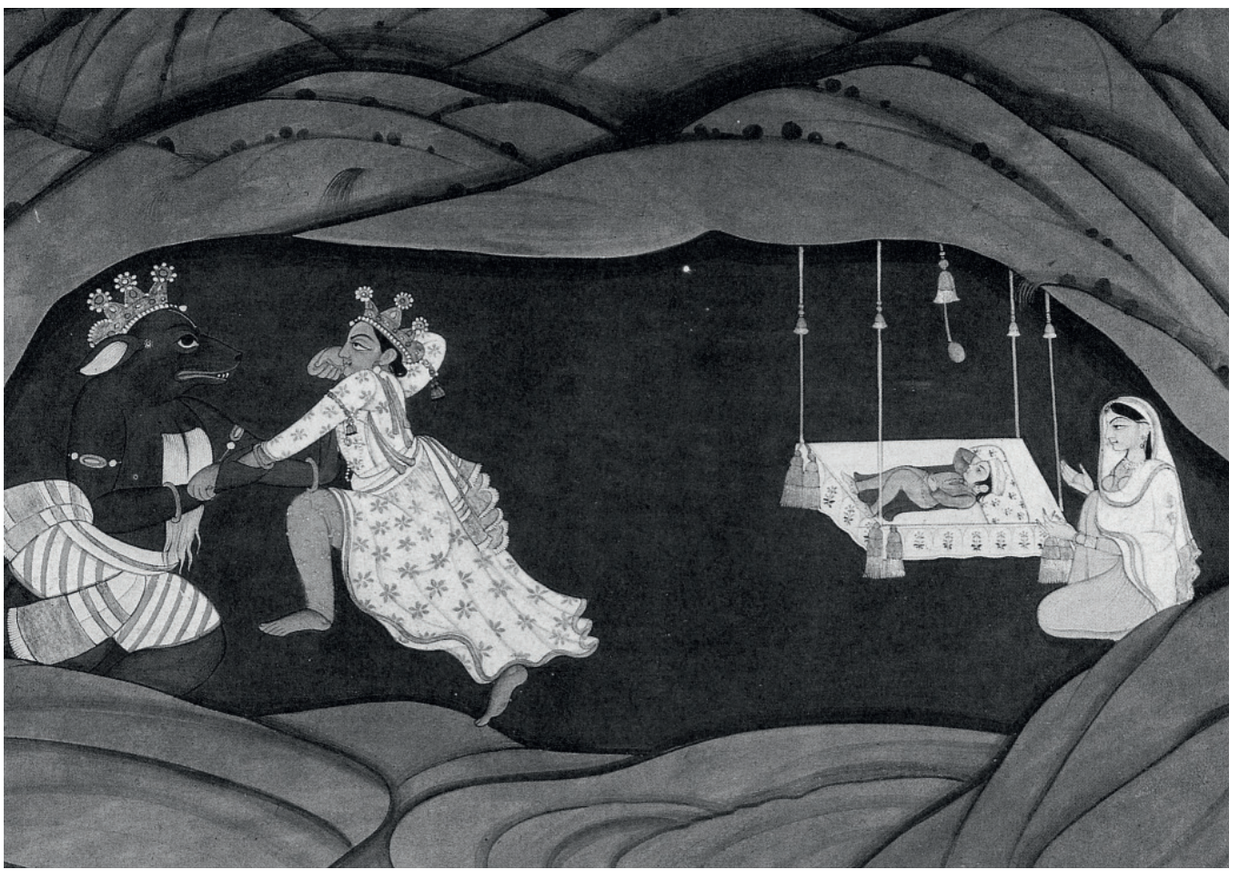




171.
Εικόνα 90 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*.
1824-7

172.
Αγνώστου ινδού καλλιτέχνη
Μικρογραφία για την εικονογράφηση της *Bhagvat Purana*. Τέλη 18ου αιώνα.





173.
Εικόνα 63 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*.
1824-7

174.
Αγνώστου ινδού καλλιτέχνη
(λεπτομέρεια). Μινιατούρα Jammu.
1785



175.
Αγνώστου ινδού καλλιτέχνη (πάνω σειρά)
Μινιατούρα, Bundi-Kotah. (λεπτομ.).
1760



176.
Aqa Riza; (πάνω σειρά)
Τέλη 16ου αιώνα. (λεπτομερεια).



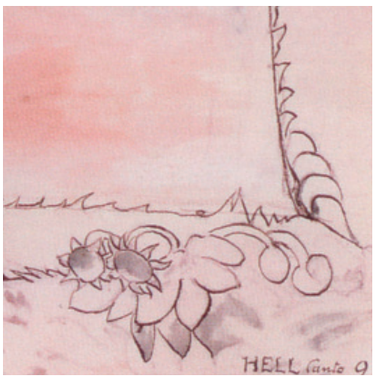
177.
Aqa Riza; (πάνω σειρά)
Τέλη 16ου αιώνα. (λεπτομερεια).



178.
Εικόνα 80 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (κάτω σειρά)
(λεπτομέρεια)
1824-7



179.
Εικόνα 88 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (κάτω σειρά)
(λεπτομέρεια)
1824-7



180.
Εικόνα 20 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (κάτω σειρά)
(λεπτομέρεια)
1824-7

χρησιμοποιεί την προοπτική, οριοθετεί σχήματα και κόβει τις μορφές στο όριο της σύνθεσης, δεν συναντώνται στην ευρωπαϊκή τέχνη και θυμίζουν περισσότερο την οπτική σύνταξη της ινδικής ζωγραφικής.

Εκεί όμως όπου παρατηρούνται οι μεγαλύτερες μορφολογικές συγγένειες είναι η απεικόνιση της χλωρίδας. Στα έργα του Blake υπάρχουν φυτά που θυμίζουν έντονα και ως είδη και στη ζωγραφική τους απόδοση τα φυτά που συναντάμε στις ινδικές μικρογραφίες. Τόσο στα δέντρα του όσο και στα ταπεινά χορταράκια που ζωγραφίζει επιχειρεί να βρει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους, όχι μέσω μιας λεπτομερούς περιγραφής, αλλά μέσω μιας ελεύθερης γραμμικής απόδοσης που μοιάζει ως αντίληψη με τον τρόπο που οικειοποιήθηκαν την ανατολική τέχνη καλλιτέχνες μεταγενέστεροι από αυτόν.[165] Συστάδες δέντρων και θάμνων γίνονται στα έργα του ένα ανεξάντλητο ρεπερτόριο ρυθμών, μοτίβων και σχημάτων. Αντίστοιχα, ορισμένες εικόνες ζώων του Blake, με τον έντονα περιγραφικό και

[165] Κατά τη γνώμη μου η στάση του Blake παρουσιάζει εκλεκτική συγγένεια με τον τρόπο που αντλούν έμπνευση από την τέχνη της Ανατολής ζωγράφοι όπως ο Matisse, Miro και Van Gogh.
Βλ. ενδεικτικά Ματίς (1990), σ.147-8.



181.
Kotah Master; (πάνω σειρά), (λεπτ.)
1735



182.
Kotah Master; (πάνω σειρά), (λεπτ.)
1720



183.
Sheikh Taju (πάνω σειρά), (λεπτ.)
Κυνήγι τίγρης.
1837



184.
Ο Dante τρέχει μακριά από τα τρία κτήνη. Εικόνα 1 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (κάτω σειρά)
(λεπτομέρεια)
1824-7



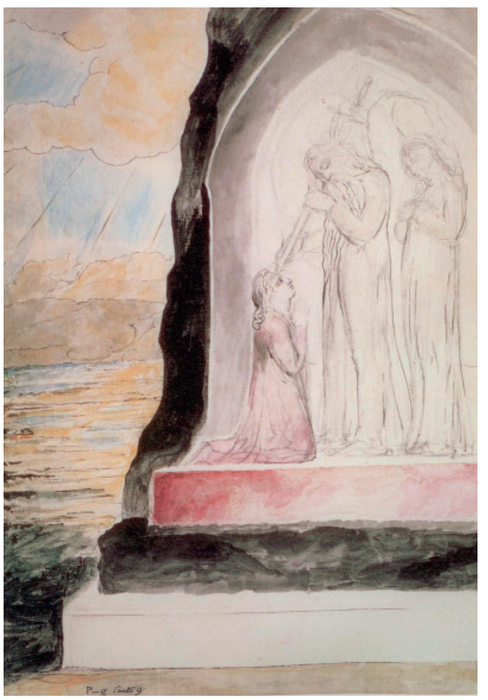
185.
Ο Dante τρέχει μακριά από τα τρία κτήνη. Εικόνα 1 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (κάτω σειρά)
(λεπτομέρεια)
1824-7

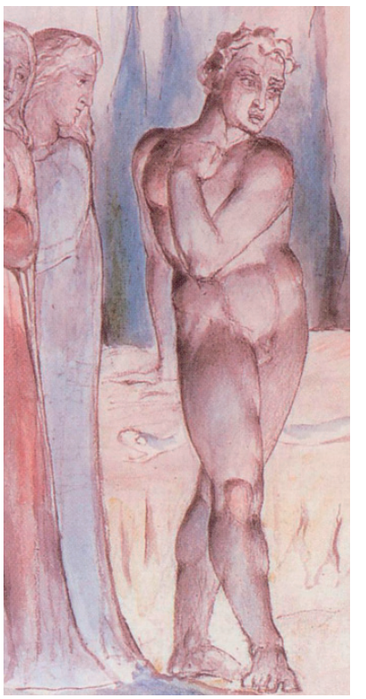


186.
Γιατί δίνεται ο ίδιος νόμος στο λιοντάρι και το καρτερικό βόδι. (κάτω σειρά)
(λεπτομέρεια)
1788

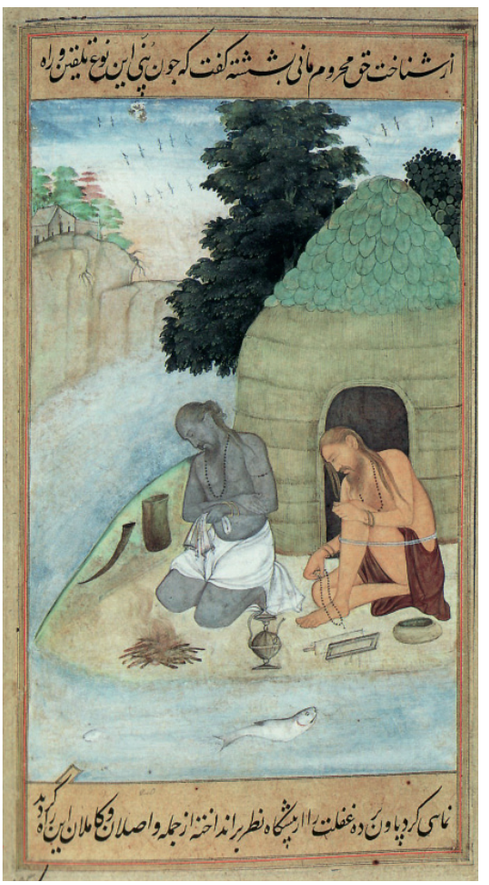
γκροτέσκο χαρακτήρα τους, θυμίζουν ινδικές απεικονίσεις άγριων θηρίων. Ο Blake φαίνεται να δανείζεται την ελευθερία και την εκφραστικότητα που χρησιμοποιούν οι Ινδοί για να αποδώσουν τα ζώα της χώρας τους και τη μετασχηματίζει προκειμένου να την ενσωματώσει στο δικό του εικαστικό ιδίωμα. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι χρησιμοποιεί την τίγρη με συμβολικό τρόπο στο γνωστό του ποίημα «Ο τίγρης» (The Tiger), συσχετίζοντας πιθανότατα την εικόνα της με τη ζωγραφική.[166] Το ίδιο συμβαίνει ενίοτε σε αναπαραστάσεις σκηνών με ανθρώπινες μορφές. Το φιλί, για παράδειγμα, του γίγαντα και της πόρνης που περιγράφει ο Dante στη *Θεία Κωμωδία* (Καθαρτήριο, xxxii, 148-153) εικονογραφείται από τον Blake με τρόπο που παραπέμπει στην ινδική ερωτική τέχνη. Πολλές κινήσεις ή στάσεις που παίρνουν οι φιγούρες του πρέπει να αντλούνται από την ινδική ζωγραφική, καθώς διαφέρουν ως κινησιολογία από αυτή που συναντάμε στις δυτικές αναπαραστάσεις. Συνήθης είναι επίσης στις εικόνες τόσο του

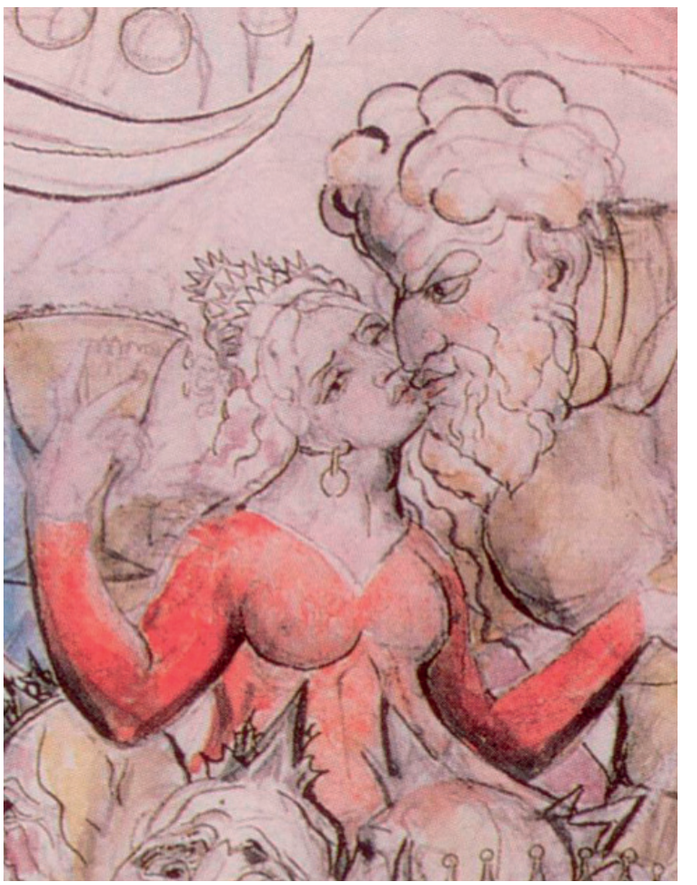
[166] Για μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση που συσχετίζει το ποίημα με την ιδιότητα του Blake ως καλλιτέχνη, βλ. Fred Kaplan (1967), " *The Tiger* and Its Maker: Blake' s Vision of Art and the Artist". *Studies in English Literature, 1500-1900*, τεύχος 7, νούμερο 4.











Blake όσο και των ινδών ζωγράφων η πλάγια τοποθέτηση μια αποκοπή αρχιτεκτονικών στοιχείων, βράχων και συστάδων δέντρων. Επιρροή από ινδικά χειρόγραφα θα μπορούσε, τέλος, να ανιχνευτεί και στον τρόπο με τον οποίο ο Blake πλαισιώνει με διακοσμητικά μοτίβα τα δικά του κείμενα.

Τα παραπάνω παραδείγματα δείχνουν ότι ο Blake, εκτός από αφηγηματικά στοιχεία, ιδιοποιείται από την ινδική τέχνη και τρόπους ζωγραφικής απόδοσης. Η ζωγραφική των ινδών καλλιτεχνών άλλωστε, όπως και η δική του, χαρακτηρίζεται από τη γραμμική απόδοση των μορφών και τα κλειστά περιγράμματα. Σε αυτήν πιθανότατα, περισσότερο απ' ό,τι στη μεσαιωνική, βρίσκει μορφές ακόμα πιο πρωτόλειες, ανέγγιχτες από την επίδραση της ελληνορωμαϊκής παράδοσης, ένα εικαστικό ισοδύναμο της ποιητικότητας που χαρακτηρίζει τα βιβλικά κείμενα. Στους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης,* ο Ιεζεκιήλ ισχυρίζεται πως **«Η φιλοσοφία της ανατολής θεμελίωσε τις πρώτες αρχές της ανθρώπινης αντίληψης: άλλα έθνη στήριξαν τη δημιουργία σε μια αρχή, άλλα σε κάποια διαφορετική. Εμείς στο Ισραήλ διδάξαμε ότι το Ποιητικό Πνεύμα (όπως το αποκαλείτε τώρα) ήταν η πρώτη αρχή και πως όλες οι άλλες απορρέουν από αυτήν, πράγμα που έγινε η αιτία να περιφρονούμε του Ιερείς και τους Φιλοσόφους ξένων χωρών.. ».**[167]

Η αντίδραση του Blake στην πολιτική και πολιτισμική ηγεμονία της Ευρώπης αποτυπώνεται και στον χάρτη των εθνών που περιγράφει και απεικονίζει στην *Ιερουσαλήμ.* Να σημειώσουμε καταρχάς, ότι για τον Blake, τα έθνη καθαυτά είναι καλά, καθώς αποτελούν εκφάνσεις της άπειρης ποικιλίας του ανθρώπινου είδους. Κάποτε άκμαζαν σε καθεστώς ελευθερίας και θα ακμάσουν ξανά.[168] Η διαίρεση και η εχθρότητά τους οφείλεται στον Urizen και συνδέεται άμεσα με τις τέχνες και όχι με τη στρατιωτική ή την επιστημονική τους υπεροχή: **«Τα Έθνη Καταστρέφονται ή Ανθίζουν ανάλογα με το αν η Ποίηση, η Ζωγραφική και η Μουσική τους Καταστρέφονται ή Ακμάζουν».**[169] Ο Blake προφητεύει ότι τελικά θα υπάρξει μια αδελφότητα 32 εθνών που θα κυβερνήσει τον κόσμο και θα διαφυλάξει την ελευθερία. Παραθέτω:

> **«Ελάτε εσείς ω Έθνη, Ελάτε εσείς Λαοί, Ελάτε στην Ιερουσαλήμ**
> **Επιστρέψτε στην Ιερουσαλήμ και κατοικήστε μαζί όπως παλιά!**
> **Επιστρέψτε, Επιστρέψτε!** (…) **Γαλλία, Ισπανία, Ιταλία, Γερμανία, Πολωνία, Ρωσία, Σουηδία, Τουρκία,**
> **Αραβία, Παλαιστίνη, Περσία, Ινδουστάν, Κίνα, Ταρταρία(Tartary), Σιβηρία, Αίγυπτο, Λιβύη, Αιθιοπία, Γουινέα, Χώρα των Κάφρων(Caffraria), Χώρα των Νέγρων(Negroland), Μαρόκο,**
> **Κονγκό, Σαχάρα(Zaara), Καναδά, Γροιλανδία, Καρολίνα,**
> **Μεξικό Περού, Παταγονία, Αμαζονία(Amazonia), Βραζιλία.**
> **Τριάντα δύο Έθνη**
> **Και κάτω από αυτά Τριάντα δύο Τάξεις Νησιών στον Ωκεανό.**
> **Όλα τα Έθνη, Λαοί και Γλώσσες παντού σε όλη τη Γη».**[170]

Είναι ενδιαφέρον ότι ο Blake τοποθετεί σε κάθε μία από τις τέσ-

[167] *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, σ. 61, μετ. Χάρης Βλαβιανός. Erd. 39.

[168] Βλ. το λήμμα 'Nation' στο λεξικό του Damon 1988, σ. 294-5.

[169] *Ιερουσαλήμ* (εισαγωγή), Erd. 146.

[170] *Ιερουσαλήμ*, 72: 32-44. Erd. 227.

187.
Εικόνα 82 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (πάνω σειρά)
(σελ. 250)
1824-7

188.
Το φίδι επιτίθεται στον Buoso Donati.
Εικόνα 56 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (πάνω σειρά)
(λεπτομέρεια), (σελ. 250)
1824-7

189.
Άγνωστου ινδού καλλιτέχνη
Άγαλμα της θεάς Κάλι. (πάνω σειρά)
(σελ. 250)

190.
Άγνωστου ινδού καλλιτέχνη
Τα αδέλφια Punya και Pavatha.
Μικρογραφία για το *Yog Vashisht.*
(σελ. 252), (κάτω σειρά)
1602

191.
Εικόνα 92 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*.
(σελ. 252), (κάτω σειρά)
1824-7





σεριες ηπείρους οκτώ έθνη, προκειμένου να κρατήσει μια τέλεια ισορροπία ανάμεσα στους πολιτισμούς. Επίσης, ότι τις Ηνωμένες Πολιτείες αντιπροσωπεύει μια πολιτεία, η Καρολίνα, ενώ κατά τη διάρκεια συγγραφής της *Ιερουσαλήμ* (1804-20;) το Περού και η Βραζιλία δεν είχαν ανεξαρτητοποιηθεί ακόμη.[171] Κυρίως όμως αυτό που είναι αξιοσημείωτο είναι ότι από την ευρωπαϊκή ήπειρο απουσιάζουν τόσο τα Βρετανικά νησιά όσο και η Ελλάδα, που ετοιμάζεται να απελευθερωθεί από τον Οθωμανικό ζυγό.[172] Ο αποκλεισμός της Ελλάδας σχετίζεται πιθανότατα με το ότι ο Blake τη θεωρεί κοιτίδα του δυτικού πολιτισμού, αλλά και διαφθορέα του. Όπως και να έχει, ο χάρτης των εθνών που επινοεί αμφισβητεί με ριζοσπαστικό τρόπο την ευρωπαϊκή στρατιωτική, θρησκευτική και διανοητική υπεροχή. Η αιρετική αυτή πολιτισμική χαρτογράφηση μπορεί να συγκριθεί μόνο με τον «Σουρεαλιστικό χάρτη του κόσμου» που δημοσιεύουν οι σουρεαλιστές το 1929 στο περιοδικό *Varietes*, στον οποίο - μεταξύ άλλων - οι Ηνωμένες Πολιτείες παραλείπονται (στη θέση τους αναφέρεται το Labrador που είναι περιοχή που ανήκει στον Καναδά), τα νησιά του Πάσχα έχουν σχεδόν ίδιο μέγεθος με την Ευρώπη, ενώ από την τελευταία απουσιάζουν Ιταλία και Ελλάδα.

Η οπτική που έχουμε υιοθετήσει μας επιτρέπει να επαναξιολογήσουμε το κατά πόσο η γραμμή του Blake σχετίζεται πράγματι με την προτίμηση που δείχνουν γι' αυτήν οι καλλιτέχνες και οι θεωρητικοί του νεοκλασικισμού, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν την αρχαιότητα και την τέχνη της.

[171] Το Περού γίνεται ανεξάρτητο κράτος το 1821 και η Βραζιλία το 1822.

[172] Την έκπληξη για τον αποκλεισμό της Ελλάδας από τον χάρτη των εθνών επισημαίνει ο Damon (1988), σ. 295.

192.
Ιερουσαλήμ. 72η σελίδα.
1804 (1804-20), (λεπτομέρεια)
Αντίτυπο Yale Center for British Art.

193.
Σουρεαλιστικός χάρτης του κόσμου.
1929

8. Επανεξετάζοντας τη σχέση γραμμής και χρώματος στη θεωρία και το έργο του Blake.

«Κάνω έκκληση στην Εταιρεία να εξετάσει το Χαρακτικό μου,
του οποίου το σχέδιο είναι το θεμέλιο και πράγματι η Υπερδομή»

«(..) στο χρώμα εί(μ)αι ασυναγώνιστος»

Κατάλογος, Erd. 545, 544.

Η μεγάλη σημασία που αποδίδει ο Blake στη γραμμή και το περίγραμμα ως μόνα μορφολογικά στοιχεία που μπορούν να προσδώσουν εκφραστικότητα και «τελειότητα» σ' ένα έργο τέχνης έχει χαρακτηριστεί από τους μελετητές του ως τυπικά νεοκλασική. Όπως όμως έχω ήδη τονίσει ο τρόπος με τον οποίο ο Blake σχεδιάζει το περίγραμμα, ως όριο **«διακριτό, οξύ και σαν σύρμα»** απέχει σημαντικά από τα νεοκλασικά ιδεώδη. Αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει την αρχαία τέχνη, ιδιαίτερα όσον αφορά τη ζωγραφική και το σχέδιο, διαφέρει πολύ από αυτόν που συναντάμε και στους πιο ένθερμους υποστηρικτές της αρχαιότητας. Ο Blake θεωρεί πως **«η Ζωγραφική και η Γλυπτική, όπως υπάρχουν στα κατάλοιπα της Αρχαιότητας, (..) είναι Έμπνευση και δεν μπορεί να ξεπεραστεί».**[173] Ο Winckelmann, ωστόσο, έχοντας υμνήσει τη γλυπτική της ελληνικής αρχαιότητας, δείχνει αρκετά επιφυλακτικός απέναντι στη ζωγραφική της. Αν και ομολογεί πως η απώλεια πολλών έργων έχει καταστήσει κάθε σχετική κρίση επισφαλή, σπεύδει να δηλώσει: «Αναγνωρίζουμε στους Έλληνες ζωγράφους την ικανότητά τους στο σχέδιο και την έκφραση – κι αυτό είναι όλο. Προοπτική, σύνθεση, χρώμα τους τα αρνούμαστε». Υποθέτει βέβαια πως «η γνώση των ωραίων αναλογιών, του περιγράμματος των σωμάτων και της έκφρασης που οι έλληνες καλλιτέχνες την κατείχαν, θα πρέπει να ήταν οικεία και στους καλούς ζωγράφους τους.»[174] Αμέσως παρακάτω όμως διατυπώνει την άποψη ότι αν κρίνουμε από «τα απομεινάρια αυτού του είδους ζωγραφικής», τείνει κανείς «να αμφισβητήσει στους καλλιτέχνες της αρχαιότητας ακόμη και το σχέδιο και την έκφραση», υποστηρίζοντας πως οι νεότεροι ζωγράφοι έχουν σαφώς στους περισσότερους τομείς μεγαλύτερη «καλλιτεχνική αξία». Αναφέρεται μάλιστα στις τοπιογραφίες των ολλανδών ζωγράφων που «οφείλουν την ομορφιά τους προπαντώς στην ελαιογραφία» γιατί «με αυτήν τα χρώματά τους έχουν πάρει περισσότερη δύναμη, έχουν γίνει πιο χαρούμενα και πιο ανάγλυφα,...».[175]

Η προσεκτική εξέταση της στάσης του Winckelmann απέναντι στη ζωγραφική δείχνει ότι όταν μιλάει για «περίγραμμα στα σώματα» δεν το εννοεί στην πραγματικότητα ως μορφή αυστηρά οριοθετημένη μέσω της γραμμής.[176] Ένα τέτοιο περίγραμμα δεν θα μπορούσε να συσχετιστεί με την «προοπτική», τους «νόμους της σύνθεσης και της κατάταξης στοιχείων», την αναγλυφικότητα των χρωμάτων στις ολλανδικές τοπιογραφίες και ορισμένα άλλα «σημεία υπεροχής» των σύγχρονων ζωγράφων που «θα άξιζε να προβληθούν καλύτερα».[177] Το ότι σε εκείνη την περίοδο θεωρητικοί και καλλιτέχνες μιλούν συχνά για πιο αποφασισμένες γραμμές και πιο

[173] *Κατάλογος*, Erd. 544

[174] Βίνκελμαν, *Σκέψεις*.., σ. 54.

[175] Βίνκελμαν, *Σκέψεις*.., σ. 55-57.

[176] Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ο Winckelmann στην πρώτη σελίδα των *Σκέψεων* εκφράζει τον μεγάλο θαυμασμό του για τη ζωγραφική του Correggio.

[177] Βίνκελμαν, *Σκέψεις*.., σ. 55-57.



194.
Ο Αδάμ και η Εύα φεύγουν από τον Παράδεισο.
1807

οριοθετημένες μέσω περιγραμμάτων μορφές δεν σημαίνει ότι εννοούν κλειστά και σαφή περιγράμματα.[178] Οι λέξεις δεν έχουν πάντα το ίδιο νόημα όταν αναφέρονται σε εικόνες.[179] Ούτως ή άλλως, στην εποχή του Blake η αντιπαράθεση σχεδίου και χρώματος, βασισμένη στη διάκριση πρωτευουσών και δευτερευουσών ιδιοτήτων, είχε αμβλυνθεί αρκετά κάτω από την απαίτηση για εκλέπτυνση και των δύο προκειμένου να επιτευχθεί ένα αρμονικό και ευχάριστο αποτέλεσμα. Ο Matthew Pilkington στο *Λεξικό των ζωγράφων* (1770-1805) έγραφε: «ΤΟ ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑ πρέπει να σχεδιάζεται όσο πιο λεπτό και αχνό γίνεται ώστε μόλις να διακρίνεται από το μάτι. Και οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι ένα σωστό περίγραμμα μπορεί να προκαλέσει απόλαυση, ακόμα και χωρίς χρώματα, ενώ κανένα χρώμα δεν μπορεί να παράσχει ίση ικανοποίηση σε ένα συνετό μάτι, αν το περίγραμμα είναι λανθασμένο,..».[180] Κάτω από αυτό το πρίσμα είναι κατανοητό γιατί τα σαφή, ομοιόμορφα αλλά και ντελικάτα περιγράμματα των εικονογραφήσεων του Flaxman φαίνονταν στα μάτια των ευρωπαίων καλλιτεχνών και φιλοτέχνων στα τέλη του 18ου αιώνα «αρχαϊκά» και «πρωτόγονα». Αντίστοιχα είναι φυσικό, οι σκληρά πατημένες γραμμές που οριοθετούν τα σώματα στα σχέδια του Blake, να μοιάζουν σ' ένα «συνετό μάτι» άτεχνες, ακραίες και ακατανόητες.

Όπως βλέπουμε ο Blake, όταν μιλάει για «εντελώς σταθερό καθορισμένο περίγραμμα», το εννοεί πραγματικά. Το ενδιαφέρον που δείχνει για την αρχαία ελληνική ζωγραφική είναι άλλωστε διαφορετικής τάξης από εκείνο που δείχνουν οι συγκαιρινοί του καλλιτέχνες. Το γεγονός ότι συγκρίνει τον τρόπο που «ο Πρωτογένης χάραξε τη γραμμή του» με παιδικά σχέδια όπως αυτά που έκανε «διαμιάς» και με αποφασιστικότητα ο πρόωρα χαμένος Thomas Malkin σε ηλικία μόλις επτά ετών, είναι δείγμα της αιρετικής προσέγγισής του. Η εξύμνηση παιδικών, προφανώς άτεχνων σχεδίων, αποτελεί μια στάση απέναντι στην καλλιτεχνική δημιουργία εντελώς απροσδόκητη για τον καιρό εκείνο, που μπορεί να συγκριθεί μόνο με αντίστοιχες απόψεις που διατυπώθηκαν στις αρχές του

[178] Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Diderot για τους ζωγράφους της εποχής: «Λένε: 'Να είστε τολμηροί στα περιγράμματά σας' και προσθέτουν: 'Κάντε λίγο ατμώδη τα περιγράμματά σας'. Είναι δύο αντίθετα πράγματα αυτά; Όχι, μόνο που συμφιλιώνονται αποκλειστικά πάνω στον πίνακα.» Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 346

[179] Όπως εύστοχα παρατηρεί και πάλι ο Diderot: «Θέλετε να προχωρήσετε σταθερά τις γνώσεις σας , τις τόσο δύσκολα αποκτούμενες, της ζωγραφικής τεχνικής; Επισκεφτείτε μια πινακοθήκη συντροφιά μ' έναν ζωγράφο και βάλτε τον να σας εξηγήσει και να σας δείξει στο μουσαμά τους τεχνικούς όρους. Χωρίς αυτό, η ιδέα σας για το τι είναι ρευστό περίγραμμα, ωραίο τοπικό χρώμα, παρθένοι τόνοι, αποφασισμένη πινελιά, ελεύθερο χέρι, (..) θα είναι πάντα συγκεχυμένη. (..) Μια ματιά έχει μεγαλύτερη αξία από εκατό σελίδες λόγια (..) Και οι πιο στοιχειώδεις ζωγραφικές πραγματείες (..) δεν γίνονται κατανοητές παρά μόνο από τους μάστορες της τέχνης.» Βλ. Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 327-8.

[180] Το παράθεμα δανεισμένο από τον Eaves (1982), σ. 15



20ου αιώνα. Είναι προφανές ότι ο Blake επιζητεί να ζωγραφίσει με έναν τρόπο απλό, ανεπιτήδευτο, και κυρίως εύληπτο, ικανό να κοινωνήσει τις ιδέες και τα οράματά του στους συμπολίτες του ανεξάρτητα από το μορφωτικό τους επίπεδο ή την ηλικία τους.[181] Όπως δηλώνει σε μία επιστολή του: **«Αλλά είμαι ευτυχής να βρίσκω μια Μεγάλη Πλειονότητα Συνανθρώπων μου που μπορούν να διευκρινίσουν τα οράματά μου, και ιδιαίτερα έχουν διευκρινιστεί από παιδιά που θεωρώντας τις εικόνες μου ένιωσαν μεγαλύτερη απόλαυση από εκείνη που είχα ποτέ ελπίσει. Ούτε η νεότητα ούτε η παιδική ηλικία είναι ανοησία ή ανικανότητα.»**[182] Και τούτο γιατί τα παιδιά δεν έχουν διαφθείρει ακόμη τη ματιά τους και συνακόλουθα «τα αισθήματα» και «το πνεύμα» τους από «τη διδασκαλία και την παιδεία» διαμορφώνοντας λανθασμένες απόψεις για «το καλό και το αγαθό».[183]

Η καλλιτεχνική αφέλεια που χαρακτηρίζει πολλές από τις εικονογραφήσεις του Blake φανερώνει τη συνειδητή πρόθεση του να οικειοποιηθεί σε κάποιο βαθμό έναν πιο παιδικό – για την ακρίβεια προεφηβικό - τρόπο ζωγραφικής. Ο βιογράφος του Cunningham επισημαίνει χαρακτηριστικά ότι τα σχέδια από «Τα τραγούδια της Αθωότητας και της Πείρας» και του «Οι Πύλες του Παραδείσου», «υποδηλώνουν έναν άνθρωπο στενά εξοικειωμένο με τη ματιά και τα αισθήματα των παιδιών».[184] Για τον Blake άλλωστε η καλλιτεχνική εκπαίδευση και η συνεχής εξάσκηση δεν σημαίνουν ότι ο ζωγράφος βελτιώνεται.[185] Χαρακτηριστική των απόψεών του είναι η δήλωσή του στον *Κατάλογο* για το «Η Μετάνοια της Jane Shore στην Εκκλησία του Αγίου Παύλου»: **«Το Σχέδιο τούτο έγινε πριν από Τριάντα Χρόνια περίπου και αποδεικνύει στον Δημιουργό, και θα αποδείξει, όπως πιστεύει, σε κάθε οξυδερκές μάτι, ότι τα προϊόντα της νιότης μας και της ώριμης ηλικίας μας είναι ίσης αξίας σε όλα τα βασικά σημεία.»**[186]

Δεν είναι όμως μόνο η παιδική τέχνη ή μια πιο «αθώα ματιά» που ο Blake αντιπαραθέτει στην έντεχνη αναπαράσταση της πραγματικότητας,

[181] Όπως έχω ήδη αναφέρει ο Blake επιδίωκε τα εικονογραφημένα του χειρόγραφα να είναι προφανή **«στο Παιδί και στον Φτωχό και στον Αμόρφωτο»** [Erd. 664], καθώς τα έργα που δημιουργούσαν ψευδαισθησιακό χώρο απαιτούσαν εξοικείωση με τις τέχνες και νοητικές ικανότητες που διέθεταν μόνο τα καλλιεργημένοι αστοί και αριστοκράτες. Οι δυσκολίες που έχει η πρόσληψη της «έντεχνης» ζωγραφικής από ακαλλιέργητους θεατές, ιδιαίτερα από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα δεν περιορίζεται μόνο στην εποχή του Blake. Ο Baudelaire – πολλά χρόνια αργότερα - υποστήριζε ότι οι Ευρωπαίοι χωρικοί σε αντίθεση με τη γλυπτική δεν μπορούσαν να κατανοήσουν τη ζωγραφική γιατί ζούσαν σ' ένα κόσμο που έλειπε η υψηλή σκέψη: «Η γλυπτική μοιάζει πολύ περισσότερο με τη φύση και γι' αυτό είναι που οι χωρικοί μας που θέλγονται από τη θέα ενός ιδιαίτερα καλοσχηματισμένου κομματιού ξύλου ή πέτρας, θα μείνουν αδιάφοροι στη θέα της πιο ωραίας ζωγραφικής». Παρατίθεται στο Connelly (1994), σ. 29.

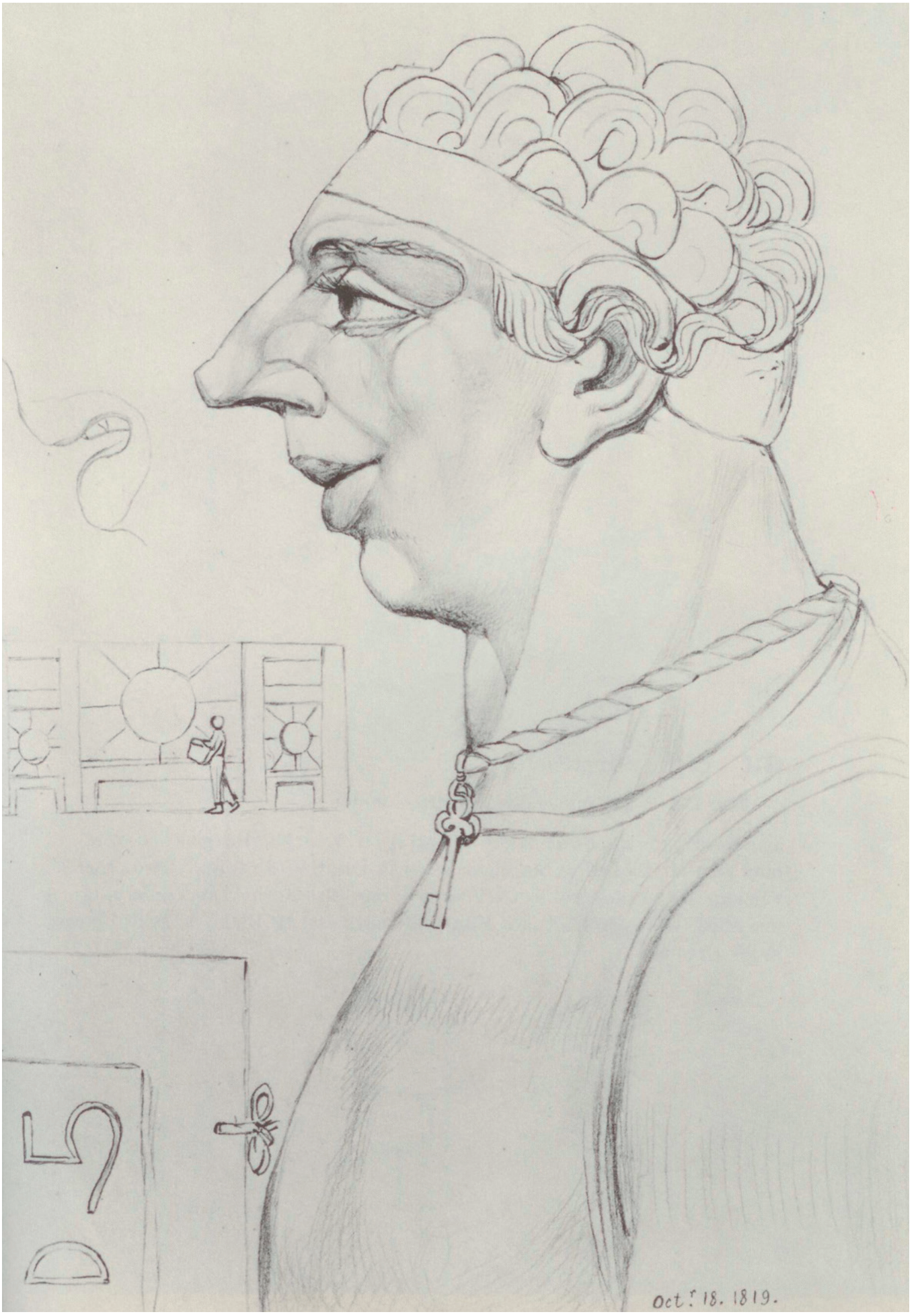
[182] Από γράμμα στον Dr. Trusler το καλοκαίρι του 1799. Keynes, σ. 794

[183] Αξίζει να αντιπαραθέσουμε τη στάση του Blake με αυτήν του Diderot. Ο γάλλος εγκυκλοπαιδιστής βασιζόμενος, όπως ο ίδιος ομολογεί, στις ιδέες του Hutcheson υποστηρίζει ότι: «Από τη στιγμή που θα γεννηθούμε, τα εξωτερικά αισθητήριά μας αρχίζουν να εξασκούνται και μας κάνουν αντιληπτά τα αισθητά αντικείμενα. Αυτό δίχως άλλο μας κάνει να πιστεύουμε πως είναι φυσικά. Αλλά τα αντικείμενα επί των οποίων ασκούνται εκείνα που αποκαλώ εσωτερικά αισθητήρια, ή αλλιώς αισθητήρια του ωραίου και του αγαθού, δεν παρουσιάζονται ενωρίς στο πνεύμα μας. Περνάει καιρός προτού τα παιδιά σκεφτούν ή έστω δώσουν κάποια ένδειξη ότι σκέφτονται τις αναλογίες, τις ομοιότητες και τις συμμετρίες, τα αισθήματα και τα χαρακτηριστικά. Μαθαίνουν με αρκετή καθυστέρηση τα πράγματα που προκαλούν την εσωτερική αρέσκεια ή απαρέσκεια και γι' αυτό φανταζόμαστε ότι οι λειτουργίες αυτές, που αποκαλώ *εσωτερικά αισθητήρια του καλού και του αγαθού*, προέρχονται αποκλειστικά από τη διδασκαλία και την παιδεία». Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 108-109.

[184] Βλ. Bentley (2004), *B.R.*, σ. 637.

[185] Κάποιες από τις *Παροιμίες της Κόλασης*

195.
Ο Χάρος. Πιθανότατα από κάποιο άγνωστο αρχαίο πρότυπο.
1789-80


Oct.r 18. 1819.

αλλά και η τέχνη των τρελών. Γι' αυτόν, ο τρελός βλέπει περιγράμματα και κάποιες φορές τα ζωγραφίζει και από αυτή την άποψη μπορεί να δει και να ζωγραφίσει πιο σωστά, εφόσον το εσωτερικό του μάτι σχετίζεται άμεσα με το χέρι του χωρίς να έχει διαμεσολαβηθεί και διαφθαρεί από τον πολιτισμό. Όπως γράφει χαρακτηριστικά:

> **«Όλες οι εικόνες που έχουν ζωγραφιστεί με αίσθημα και σκέψη είναι Ζωγραφισμένες από τρελούς, τόσο σίγουρα όσο ένα νόμισμα Γιατί όσο πιο τρελός είναι κανείς, τόσο πιο ευλογημένο είναι το μολύβι του**
> **και όταν είναι μεθυσμένοι, ζωγραφίζουν πάντα καλύτερα».**[187]

Αλλά και στο *Ένα Όραμα της Τελευταίας Κρίσης*, αντιτιθέμενος στις πλάνες του υλισμού, υποστηρίζει ότι τα «**Πράγματα»** και η **«Ύπαρξη»** μπορούν να υπάρξουν μόνο μέσα στο **«Νου ή τη Σκέψη»** και ο παραδειγματικός τους χώρος δεν είναι πουθενά **«αλλού παρά στο Νου ενός Τρελού!».**[188] Γιατί η τρέλα σχετίζεται με την ενόραση και βρίσκεται στον αντίποδα της λογικής που είναι ανίκανη να δημιουργήσει. **«Τι άραγε έχει να κάνει η Λογική με την Τέχνη της Ζωγραφικής;»**, διερωτάται στα σχόλιά του στις *Ομιλίες*,[189] ενώ στις *Παροιμίες της Κόλασης*, ταυτίζει την τρέλα με την αληθινή σοφία: **«Αν ο τρελός επέμενε στην τρέλα του θα γινόταν σοφός».**[190] Η προσπάθεια του Blake να βρει πρωταρχικούς και πρωτόλειους κώδικες αναπαράστασης αποκτά στο σημείο αυτό πραγματικά ριζοσπαστικό χαρακτήρα. Από αυτή την άποψη δεν είναι ίσως τυχαίο ότι ορισμένα σχέδιά του, όπως το «Ο Los στηρίζει τον Ήλιο» και το «Κεφάλι του Καρκίνου», θυμίζουν έργα «ακατέργαστης τέχνης», σχέδια δηλαδή ψυχοπαθών και άλλων περιθωριακών σαν αυτά που θα συλλέξει ο Jean Dubuffet στα μέσα του 20ου αιώνα. Η εμμονή του με το αποφασιστικό και ανεπιτήδευτο ζωγραφικά περίγραμμα θα τον οδηγήσει επίσης σε αναπαραστάσεις μορφών που θυμίζουν έντονα γελοιογραφίες ή κόμικ, όπως το έντονα καρικατουρίστικο σχέδιο «Ο Άνθρωπος που έκτισε τις Πυραμίδες» και το «Οραματικό κεφάλι του Caractacus» που φιλοτέχνησε για τον John Varley.

Όπως διαφαίνεται από τα παραπάνω ο Blake προβαίνει καθ' όλη τη διάρκεια του βίου του σε μια σειρά εικαστικών δοκιμών, αναγορεύοντας τον πειραματισμό σε ύψιστη καλλιτεχνική αρχή: **«Καθώς η αληθινή μέθοδος της γνώσης είναι ο πειραματισμός, η αληθινή λειτουργία της γνώσης πρέπει να είναι εκείνη που πειραματίζεται. Αυτή τη λειτουργία πραγματεύομαι».**[191] Το γεγονός ότι δηλώνει για τα έργα της έκθεσής του ότι **«Αυτοί οι πειραματικοί Πίνακες έχουν τσακιστεί και κακοποιηθεί αλύπητα για να δοκιμαστούν όλοι οι πειραματισμοί»,**[192] δείχνει μια στάση για τη φύση και τον ρόλο της δημιουργίας αδιανόητη στην εποχή του. Το εύρος των εικαστικών επινοήσεων στο οποίο επιδίδεται, είναι φανερό, περισσότερο από τους πίνακες, στα εικονογραφημένα του χειρόγραφα, καθώς ο διαφορετικός τρόπος που ο Blake τα επιζωγραφίζει κάθε φορά, παρουσιάζει αλλαγές όχι μόνο σε στυλ αλλά και σε αντίληψη.

σχετίζονται κατά τη γνώμης μας, με την άποψη του Blake ότι η καλλιτεχνική ιδιοφυία γεννιέται και δεν διδάσκεται. Παραθέτω: **«Ο αετός δεν έχασε ποτέ του τόσο χρόνο, όσο τότε που βάλθηκε να μάθει από το κοράκι», «Η μηλιά δεν ρωτάει ποτέ την οξιά πώς να μεγαλώσει, ούτε το λιοντάρι το άλογο, πώς να κυνηγήσει», «Οι τίγρεις της οργής είναι σοφότερες από τα άλογα της μάθησης»** κλπ. *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, μετ. Χάρης Βλαβιανός, σ. 53 και 55. Erd. 37.

[186] *Κατάλογος*, Erd. 550.

[187] Erd. 510.

[188] *Όραμα*, Erd. 565.

[189] Wark 297.

[190] *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, μετ. Χάρης Βλαβιανός, σ. 51. Erd. 36. Παρά το γεγονός, ό,τι ο Blake αναφέρεται συχνά στην τρέλα και την συσχετίζει με την ιδιοφυία, ενοχλείται έντονα όταν με αφορμή την έκθεση των έργων του, του προσάπτουν την κατηγορία της τρέλας. Στη *Δημόσια Προσαγόρευση* υποστηρίζει ότι το χαρακτικό του αποδεικνύει ότι δεν είναι φρενοβλαβής: **«(..)το Αγγλικό Κοινό θα πειστεί ότι μια τέτοια Εικόνα σαν και αυτήν, δεν θα Μπορούσε ποτέ να Ζωγραφιστεί από έναν Τρελό ή από κάποιον με Εξωφρενικούς τρόπους, όπως οι Κακοί Άνθρωποι Τυπώνουν και Δημοσιεύουν ταυτόχρονα, με όλα**



196.
Ο άνθρωπος που έκτισε τις πυραμίδες.
1819

197.
Ο Los στηρίζει τον ήλιο.
1815





τα μέσα που έχουν στη Διάθεσή τους. Ο Ζωγράφος, εκλιπαρεί για Δημόσια Προστασία και όλα τότε θα είναι καλά». Erd. 578.

[191] *Όλες οι θρησκείες είναι μία*, μετ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Προφητικά, σ. 27. Erd. 1.

[192] *Κατάλογος*, Erd. 548.

198.
Milton, 8η σελίδα, (λεπτομέρεια).
Αντίτυπο New York Public Library

199.
Milton, 3η σελίδα, (λεπτομέρεια).
Αντίτυπο New York Public Library, Νέα Υόρκη.

Ο ακραίος αυτός πειραματισμός, τόσο σε μεθόδους όσο και σε τρόπους έκφρασης σε συνδυασμό με την απόρριψη των καθιερωμένων τρόπων αναπαράστασης, τον οδηγεί σε αποτελέσματα που θυμίζουν – περισσότερο από τη ζωγραφική του καιρού του – ως ένα βαθμό χαρακτικά γερμανών εξπρεσιονιστών του 20ου αιώνα. Στο *Milton,* τυπώματα όπως η αναπαράσταση του Stonehenge και της γυναίκας που τρέχει, παρόλο που έχουν σχεδιαστεί σε χαλκό, παραπέμπουν σαν αίσθηση περισσότερο σε ξυλογραφίες ή λιθογραφίες, όπως εκείνες που δούλευαν με αμεσότητα και έντονα πριμιτιβιστική διάθεση καλλιτέχνες όπως ο Otto Mueller.

Έργα γερμανών εξπρεσιονιστών – πίνακες αυτή τη φορά - θυμίζουν και κάποιες εκδοχές από το *Πρώτο βιβλίο του Urizen* στις οποίες ο Blake συνδυάζει την εκφραστικότητα των μορφών με μια ασύλληπτη για την εποχή του χρωματικότητα. Τα λαμπερά κόκκινα και κίτρινα που βρίσκονται στο φόντο της φιγούρας που κραυγάζει και συνδιαλέγονται με το κοκκινωπά «βαμμένο» πρόσωπο δείχνουν μεγάλη τόλμη στη χρήση του χρώματος. Ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εκδοχή της μορφής που κολυμπάει στη μαύρη αφρισμένη θάλασσα. Μέσω της αντίθεσης του έντονα χρωματισμένου, φωτεινού ουρανού με τη σκούρα σιλουέτα του βουνού δημιουργείται μια καθαρή διαγώνια φόρμα που ανατρέπει κάθε αίσθηση βάθους. Το έργο μοιάζει να διαιρείται σε δύο παράλληλες ζώνες δουλεμένες σε διαφορετικό ύφος. Παρόλα αυτά η καθαρότητα και τα κοψίματα των σχημάτων -του προσώπου και των

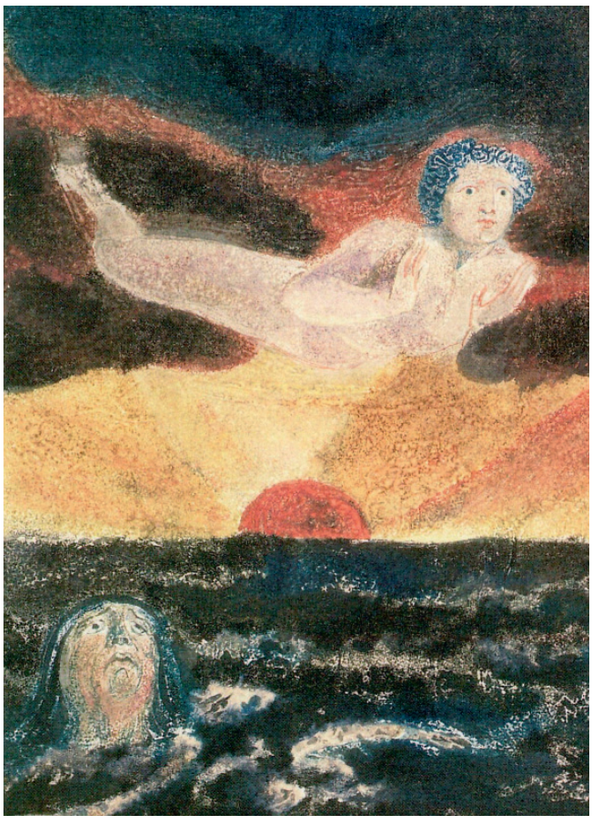


αφρών – που υπάρχουν στο κάτω μέρος συνδιαλέγονται με τον πύρινο ουρανό και επιτρέπουν τη γειτνίαση των δύο επιπέδων, δημιουργώντας ένα οριακό, αλλά πειστικό σαν εικαστικό αποτέλεσμα σύνολο. Αλλά και οι υπόλοιπες επιζωγραφισμένες εκδοχές της εικόνας που βρίσκονται στα αντίτυπα που έχουν σωθεί και είναι δημοσιευμένα, αν και λιγότερο ακραίες – φανερώνουν μια πρωτόγνωρη πειραματική διάθεση στη σύνθεση και στην απόδοση – χρωματική και σχεδιαστική – του χώρου, των μορφών και των φυσικών στοιχείων.

Δεν γνωρίζουμε βέβαια αν κάποια εκδοχή από τις παραπάνω ήταν περισσότερο αρεστή στον Blake και πώς ο ίδιος αξιολογούσε αισθητικά τα διάφορα αντίτυπα των εικονογραφημένων του χειρογράφων. Το πιο πιθανό είναι ότι τα έβλεπε σαν ένα ενιαίο σύνολο. Ένα πεδίο πειραματισμών, τόσο στο σχέδιο, όσο και στο χρώμα, όσον αφορά την απόδοση των μορφών και της σχέσης τους με τον χώρο. Για παράδειγμα, η μορφή που τρέχει μέσα στην πύρινη μάζα στο αντίτυπο G του *Urizen* της βιβλιοθήκης του Κογκρέσου (1818), σχεδιάζεται με γραμμικό τρόπο και με την έντονη μυολογία που χαρακτηρίζει πολλές φιγούρες του Blake. Οι φλόγες διακρίνονται για τον σαφή, ρυθμικό σχεδιασμό τους. Είναι πιο φωτεινές γύρω από το σώμα, ζωγραφισμένες μ' ένα ανοιχτό αλλά έντονο κίτρινο. Ο τόνος τους σκουραίνει κοντά στα άκρα του πλαισίου και στη μετάβαση από το φωτεινό τμήμα υπάρχουν κάποια απαλά πορτοκαλοκόκκινα. Στο αντίτυπο Β της βιβλιοθήκης Morgan (1795) το γυμνό έχει επίσης έντονη γράμμωση,

200.
O Urizen. Από *Το πρώτο βιβλίο τουUrizen*. 7η σελίδα.
Μικρό βιβλίο σχεδίων Βρετανικού μουσείου.







είναι όμως πιο ανοιχτό τονικά από το φόντο στον οποίο οι φλόγες έχουν μεταβληθεί σε μεγάλες σχηματοποιημένες σκούρες μωβ και κόκκινες φόρμες. Στην εκδοχή F της βιβλιοθήκης Houghton (1794) μπορούμε να παρατηρήσουμε επίσης κάποιες μεταβολές, καθώς το σώμα εμφανίζεται πιο ντελικάτο και οι φλόγες έχουν αποκτήσει έναν ενιαίο τόνο ώχρας που χρυσίζει. Αντίθετα στην εκδοχή D του Βρετανικού μουσείου (1794) το σώμα εμφανίζεται χωρίς τη σχεδιαστική ακρίβεια του προηγούμενου αντιτύπου. Είναι σε ανοιχτούς τόνους και ζωγραφίζεται με απαλά ροζ και γαλάζια. Οι φλόγες έχουν χαθεί μέσα σε έναν κατακόκκινο μεσαίου τόνου χρωματικό πεδίο και υποδηλώνονται με κάποιες αδρές σκούρες πινελιές. Στο αντίτυπο που βρίσκεται στη συλλογή του Robert N. Essick, η μορφή μόλις που διακρίνεται, παρόλο που δεν υπάρχουν χρωματικά περάσματα στον χώρο. Οι φλόγες είναι δουλεμένες - στη αριστερή πλευρά - με ελεύθερες, διαφορετικού χρώματος αλλά ίδιας τονικότητας, ρυθμικές πινελιές. Η ασάφεια που τις χαρακτηρίζει αντισταθμίζεται από την κάπως μεγαλύτερη χρωματικότητα και τον λιγότερο ασαφή σχεδιασμό τους πάνω στη σκούρα δεξιά πλευρά. Το σχέδιο φαίνεται να προκύπτει περισσότερο από τα λευκά αζωγράφιστα μέρη του χαρτιού παρά από το πινέλο.

Ανάλογες διαφορές μπορούμε να συναντήσουμε στον τρόπο με τον οποίο ο Blake επεξεργάζεται ζωγραφικά και τα μεγάλα αυτόνομα χαρακτικά που είχε τυπώσει γύρω στο 1795. Παραθέτω τις τρεις από τις τέσσερις εκδοχές του «Συμπόνια»(Pity).

Η σύγκριση των παραπάνω επιζωγραφισμένων εκδοχών – εικονογραφημένων χειρογράφων και αυτόνομων χαρακτικών - δείχνει ότι ο Blake δίνει την ίδια έμφαση στο χρώμα με εκείνη που δίνει στο σχέδιο. Ο ίδιος βέβαια στα κείμενά του δεν παύει να τονίζει την προτεραιότητα του σχεδίου έναντι του χρώματος. Σε αντίθεση όμως με τη νεοκλασική θεωρία που εκλάμβανε το περίγραμμα (στην πραγματικότητα, τη γραμμή που υπόκειται σε τονικές διαβαθμίσεις) ως το ασφαλέστερο μέσο για την ακριβή μίμηση της φύσης, σαν κάτι αντίστοιχο με τη μέτρηση της έκτασης και της κίνησης των υλικών αντικειμένων, ο Blake συνδέει το περίγραμμα (ομοιόμορφο και αδρά πατημένο σε πολλά από τα σχέδια και τα έργα του) με τη φαντασία ως πνευματική όραση και όχι με το τι βλέπει το «φθαρτό θνητό μάτι». Όπως συμβαίνει με το σχέδιο, έτσι και με το χρώμα, ο Blake επιχειρεί να αντιπαρατεθεί στις **«απαλές και στρωτές αποχρώσεις»** που καθώς μπαίνουν στο **«νου»** και **«κυριαρχούν στα συναισθήματα»** διαστρέφουν την ανθρώπινη φύση.[193] Σε αντίθεση με τις συνηθισμένες καλλιτεχνικές πρακτικές, οριοθετεί με σαφήνεια τις φόρμες του και τις γεμίζει με χρώμα, το οποίο είτε είναι ενιαίο, είτε αυξομειώνεται τονικά αλλά σπάνια διαχέεται μέσα σε άλλο σχήμα ή στο χώρο.[194] Γι' αυτόν το χρώμα, τα φώτα και οι σκιές, **«όλα εξαρτώνται από τη Μορφή ή το Περίγραμμα, από το πού αυτό μπαίνει. Όταν αυτό είναι λάθος, το Χρώμα δεν μπορεί ποτέ να είναι σωστό».**[195] Τούτο δεν σημαίνει προτεραιότητα του σχεδίου έναντι του χρώματος. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε, ότι ο μικρός πρόλογος στο *Ένας Κατάλογος Περιγραφής των Εικόνων* αφιερώνεται αποκλειστικά

[193] *Κατάλογος*, Erd. 548.

[194] Όπως διατείνεται στη *Δημόσια προσαγόρευση*: **«Σε ένα έργο Τέχνης, δεν είναι οι λεπτές αποχρώσεις που χρειάζονται αλλά οι Λεπτές Φόρμες. Οι Λεπτές αποχρώσεις χωρίς αυτές, είναι απεχθείς. Οι Λεπτές αποχρώσεις χωρίς Λεπτές Φόρμες είναι πάντα η Υπεκφυγή του Βλάκα».** Erd. 571.

[195] *Κατάλογος*, Erd. 529-30.

201.
O Urizen. Από *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. 21η σελίδα.
1794
Αντίτυπο Morgan Library.

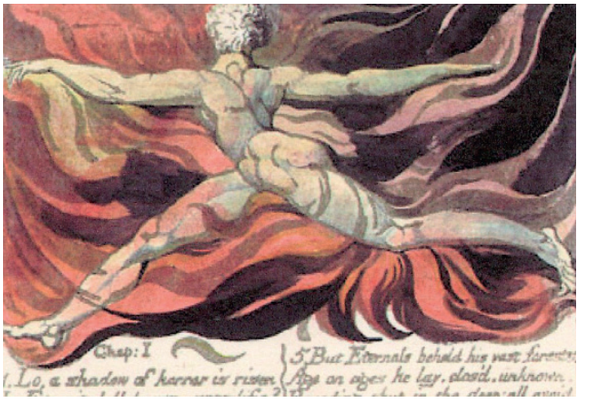
202.
O Urizen. Από *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. 22η σελίδα.
1794
Αντίτυπο Βρετανικού Μουσείου.

203.
O Urizen. Από *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. 23η σελίδα.
1794-96
Μικρό βιβλίο σχεδίων.
Βρετανικό μουσείο.


Chap: I
1 Lo, a shadow of horror is risen
5 But Eternals behold his vast forests


Chap: I
1 Lo, a shadow of horror is risen
5 But Eternals behold his vast forests

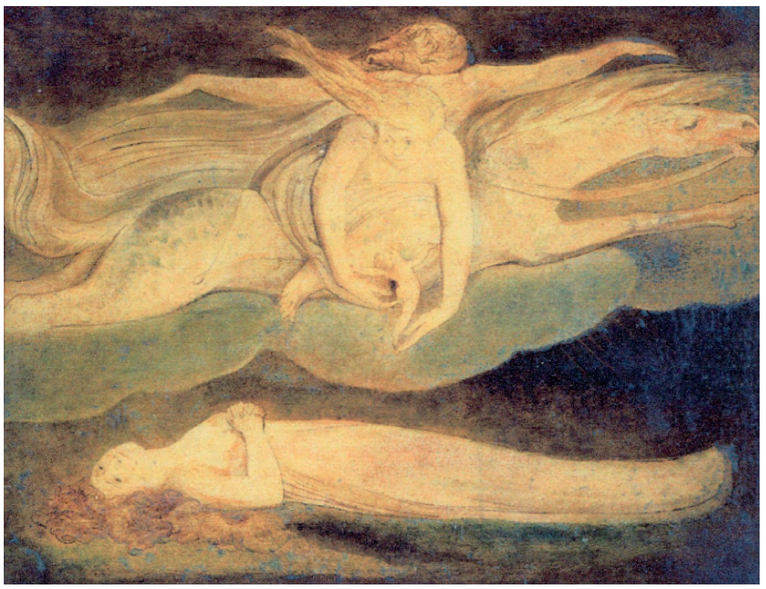



Chap: I
1 Lo, a shadow of horror is risen
5 But Eternals behold his vast forests


Chap: I
1 Lo, a shadow of horror is risen
5 But Eternals behold his vast forests







204.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen. (σελ. 262)
1818
Αντίτυπο Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου.

205.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen. (σελ. 262)
1794
Αντίτυπο Houghon Library.

206.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen. (σελ. 262)
Αντίτυπο συλλογής Robert E. Essick.

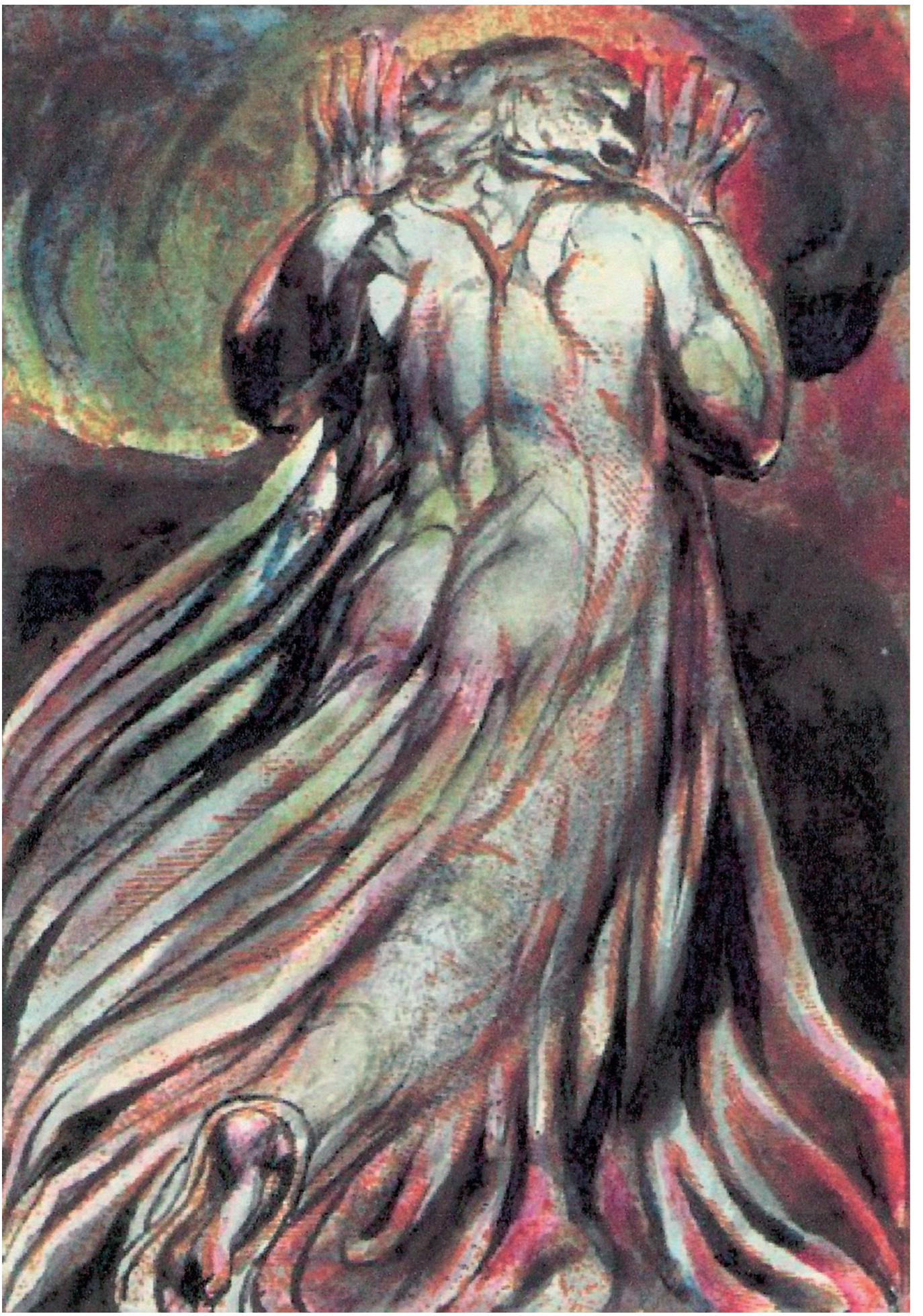
207.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen. (σελ. 262)
1795
Αντίτυπο Morgan Library.

208.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen. (σελ. 262)
1794
Αντίτυπο Βρετανικού μουσείου.

209.
Συμπόνια.
1795

210.
Συμπόνια.
1795

211.
Συμπόνια.
1795



στο χρώμα και την αδυναμία καλλιτεχνών όπως οι Tiziano, Correggio, Rubens και Rembrandt να το χρησιμοποιήσουν σωστά, καθόσο οι μορφές τους δεν είναι σαφείς: **«Αυτός που δεν ξέρει πώς να σχεδιάσει ένα χέρι ή ένα πόδι, θα ξέρει πώς να το χρωματίσει;»**[196] Αλλά και στη *Δημόσια Προσαγόρευση,* ο Blake επιμένει πως η ζωγραφική του είναι καλύτερη από των Φλαμανδών και των Βενετσιάνων,[197] καθώς υπερτερεί από αυτούς στη **«Δύναμη του Χρώματος»**.[198] Οι τελευταίοι, όπως σχεδιάζουν «μουντζούρες» και χάνουν τη μορφή, έτσι αναμειγνύουν και λερώνουν τα χρώματά τους δημιουργώντας καφεδιές αποχρώσεις: **«Δεν καταδικάζω τους Rubens, Rembrandt ή Tiziano, επειδή δεν κατανοούν το σχέδιο, αλλά γιατί δεν Κατανοούν το Χρώμα. Για πόσον καιρό θα υποχρεώνομαι να το φωνάζω αυτό στα Αυτιά των Ανθρώπων;»**[199] Για τον Blake, όπως σημαντικό σ' ένα σχέδιο είναι το περίγραμμα, έτσι και σε μια ζωγραφισμένη εικόνα **«οι** (χρωματικές) **Κηλίδες της είναι οι Ομορφιές της»**.[200] Όπως τονίζει εμφατικά η καλλιτεχνική πρακτική του σχετίζεται όχι μόνο με **«αδιάσπαστες γραμμές»** (περιγράμματα) και **«αδιάσπαστες μάζες»** (ενιαίες τονικά περιοχές χωρίς διαβαθμίσεις), αλλά και με **«αδιάσπαστα** (καθαρά) **χρώματα».**[201]

Η έμφαση στο καθαρό τοπικό χρώμα αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο που δείχνει την προσπάθεια του Blake να βρει λιγότερο έντεχνους και πιο πρωτογενείς τρόπους έκφρασης. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Reynolds στις *Ομιλίες* καταδικάζει όχι μόνο την ύπαρξη λεπτομερειών σε ένα έργο, αλλά και τη «σαφήνεια» που συνοδεύεται από «χτυπητά χρώματα». Ένας τέτοιος πίνακας αρέσει, μόνο στους «αδαείς» που δεν αντιλαμβάνονται την «ενότητα της φύσης».[202] Η ασυμβατότητα του δυνατού καθαρού τοπικού χρώματος με την «αλήθεια» και αρμονία που συναντάμε στη φύση, τονίζεται με παρόμοιο τρόπο και από τον Diderot: «Ο γενικός τόνος του χρώματος μπορεί να είναι χαμηλός χωρίς να καταστρέφει την αρμονία. Αντίθετα, το δύσκολο είναι να συμβιβάσει κανείς την αρμονία με τα δυνατά χρώματα.» Γι' αυτόν αληθινός και μεγάλος κολορίστας είναι «αυτός που ακολούθησε τον τόνο της φύσης» καθόσο «ο αέρας και το φως, αυτοί οι δύο καθολικότεροι χορηγοί αρμονίας δεν κάνουν ανεκτές τις μεγάλες χρωματικές αντιθέσεις».[203] «Το ρωμαλέο χρώμα τονίζει το ψεύτικο, το φρικαλέο ή το απδιαστικό σ' ένα αντικείμενο».[204] Αρέσει μόνο στα παιδιά και στα χαμηλά λαϊκά στρώματα που δεν είναι καλλιεργημένα. Συχνά μάλιστα οι πίνακες που έχουν «δυνατά χρώματα» είναι δείγμα ότι ο ζωγράφος που τους έφτιαξε «έχει γεννηθεί με ασθενικά οπτικά νεύρα». Γιατί «τα ζωηρά και έντονα χρώματα» όπως «τα κόκκινα» ή «οι λευκές μεγάλες επιφάνειες» «πληγώνουν τη φύση» του ανθρώπου που αρέσκεται στους «ήπιους, γλυκούς, τρυφερούς τόνους».[205] Είναι σε αυτές ακριβώς τις απαιτήσεις για εκλέπτυνση, αρμονία και φυσικότητα που ο Blake αρνείται να υποταχθεί.

Η απόφασή του να χρησιμοποιήσει υδατοχρώματα, τα οποία θεωρεί ό,τι αποκαθιστούν αρχαιότερες μεθόδους ζωγραφικής, όπως είναι το φρέσκο, προκύπτει από τη θέλησή του να διατηρήσει την χρωματική

[196] *Κατάλογος*,[Erd. 529.
[197] *Προσαγόρευση*, Erd. 574.
[198] *Προσαγόρευση*,Erd. 579.
[199] *Προσαγόρευση*, Erd. 575.
[200] *Προσαγόρευση*, Erd. 575.
[201] *Κατάλογος*, Erd. 538.
[202] Wark 199-200.
[203] Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 182
[204] Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 276.
[205] Ντιντερό, *Αισθητικά*, σ. 177-8

212.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen. Σελίδα 23.
1818
Αντίγραφο Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου.



213.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen. Σελίδα 28.
1994
Αντίτυπο Yale Center for British Art

καθαρότητα, κάτι που δεν συνάδει με την ελαιογραφία. Πράγματι το λάδι είναι ένα υλικό που επιτρέπει την ανάμειξη των χρωμάτων και τη διαβάθμιση των τόνων, οι οποίοι συμβάλλουν στην αληθοφανή απόδοση της πραγματικότητας. Αντίθετα, όπως υποστηρίζει ο Blake, δεν ενδείκνυται για το ζωγράφισμα ενιαίων χρωματικών περιοχών: **«Το λάδι έχει λανθασμένα υποτεθεί ότι δίνει δύναμη στα χρώματα : αλλά μια μικρή εξέταση θα δείξει το λάθος αυτής της άποψης. Το λάδι (..)εξασθενίζει κάθε χρώμα με το οποίο αναμειγνύεται από την πρώτη ανάμειξη και σε λίγο χρόνο γίνεται μια κίτρινη μάσκα, πάνω από οτιδήποτε αγγίζει».**[206] **«..θα πιεί ή θα απορροφήσει πολύ λίγο χρώμα και κιτρινίζοντας και μακροχρόνια καφεδίζοντας, καταστρέφει κάθε χρώμα με το οποίο είναι αναμεμειγμένο, ιδιαίτερα κάθε λεπτό χρώμα. Μεταβάλλει κάθε διαρκές άσπρο σε κίτρινο και καφεδί επίπλασμα(..)Αυτό είναι φοβερό να το πεις στους Ζωγράφους που χρησιμοποιούν λάδι. Μπορεί να το αποκαλέσουν τρέλα, αλλά είναι αλήθεια».**[207]

Ανεξάρτητα από το αν η άποψη που εκφράζει ο Blake όντως αληθεύει, η χρήση υδατοδιαλυτών χρωμάτων του δίνει τη δυνατότητα με μεγαλύτερη ευκολία και αμεσότητα να φτάσει στις εικαστικές του επιδιώξεις. Τα υδατοχρωμάτα δεν ευνοούν τα μαλακά περάσματα και δεν αλλοιώνουν όπως το λάδι το αρχικό σχέδιο με αποτέλεσμα τα όρια των μορφών να διατηρούνται με μεγαλύτερη ευκολία. Ταυτόχρονα επιτρέπουν στον Blake έναν πιο άμεσο πειραματισμό με το χρώμα, καθώς στεγνώνουν γρήγορα, έχουν μεγάλη καλυπτικότητα και του επιτρέπουν να χρησιμοποιεί το τοπικό χρώμα καθαρό και ακτινοβόλο.

Όπως το περίγραμμα έτσι και το χρώμα προσλαμβάνει μια βαθειά οντολογική διάσταση, συμβάλλει στην ακεραιότητα της ανθρώπινης μορφής και δείχνει την υπεροχή της φαντασίας έναντι των καθιερωμένων καλλιτεχνικών πρακτικών που είναι δέσμιες ενός «φυσικού» τρόπου όρασης. Όπως γράφει στον *Κατάλογο*, η γύμνια του εύρωστου ανθρώπινου σώματος δεν μπορεί να αποδοθεί από «αντιγραφείς της φύσης» αλλά με ζωντανά χρώματα που μόνο η φαντασία μπορεί να μας προμηθεύσει:

«Μόνο η φαντασία μπορεί να μας προμηθεύσει με κατάλληλα χρώματα, όπως αυτά που βρίσκονται στα φρέσκο του Rafael και του Michelangelo: η διάταξη των μορφών πάντα οδηγεί το χρώμα στα έργα της αληθινής τέχνης. Όσο για έναν μοντέρνο Άνθρωπο, αν του αφαιρέσουν το φορτίο της ενδυμασίας του μοιάζει σαν πτώμα. Ως εκ τούτου, ο Rubens, ο Tiziano, ο Correggio και όλοι εκείνης της ομοταξίας είναι σαν κατεργασμένο δέρμα και κιμωλία. Οι άντρες τους είναι σαν κατεργασμένο δέρμα και οι γυναίκες τους σαν κιμωλία, γιατί η διάταξη των μορφών τους δεν επιδέχεται μεγάλο χρώμα. Στους Βρετανούς του Κυρίου Blake το αίμα το βλέπουμε να κυκλοφορεί στα μέλη τους, στο χρώμα είναι ασυναγώνιστος».[208]

[206] *Κατάλογος*, Erd. 530.
[207] *Κατάλογος*, Erd. 531.
[208] *Κατάλογος*, Erd. 545.

214.
Το πρώτο βιβλίο του Urizen. Σελίδα 17.
1794
Αντίτυπο Βρετανικού μουσείου.



ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

«Ή θα φτιάξω ένα Σύστημα ή θα σκλαβωθώ στο Σύστημα κάποιου Άλλου
Ούτε θα Κρίνω, ούτε θα Συγκρίνω: δουλειά μου είναι να Δημιουργώ».

Ιερουσαλήμ, Erd. 153.

Στη μελέτη αυτή επιχειρήσαμε να προσεγγίσουμε τη θεωρία του William Blake για την τέχνη μέσα από μια διαφορετική οπτική απ' ότι οι μέχρι σήμερα μελετητές του. Θεωρώντας ότι τα κείμενά του, παρά την ιδιοτυπία τους, χαρακτηρίζονται από μια εσωτερική λογική και οργάνωση και δεν αποτελούν παράφορες εξάρσεις ενός καλλιτέχνη-προφήτη που βλέπει οράματα ή είναι κυριευμένος από ποιητικό-θεολογικό οίστρο, προσπαθήσαμε να αναδείξουμε τις αρχές που διέπουν το εγχείρημά του. Χρησιμοποιήσαμε ως εργαλείο ανάλυσης την καλλιτεχνική του πρακτική, προσπαθώντας να διασαφηνίσουμε τι ακριβώς εννοεί με τους όρους όπως «γενίκευση», «όραμα», «οξεία σαν σύρμα γραμμή», «αποφασισμένο περίγραμμα», «μουντζούρες», «μηχανική αντιγραφή», «γλώσσα της τέχνης» κλπ., προκειμένου να καταστήσουμε σαφέστερες τις απόψεις που εκφράζει. Αντιμετωπίζοντας τον Blake ως εικαστικό καλλιτέχνη συγκρίναμε τόσο τον θεωρητικό του λόγο όσο και το έργο του με τις καλλιτεχνικές πρακτικές και τις αντιλήψεις για το ρόλο και τη σημασία της τέχνης που κυριαρχούσαν εκείνη την εποχή στη Βρετανία.

Σταθερό πυρήνα της θεωρίας του Blake, αποτελεί όχι μια θέση, αλλά μια αντίθεση. Ο καλλιτέχνης απορρίπτει **«τη Σπουδή της Φύσης»** και τη **«Μαλακότητα στην Τέχνη»** που **«Παράγεται μόνο από Συγκριτική Δύναμη και Αδυναμία στον Καθορισμό των Μορφών».**[1] Ο Blake δεν αρνείται όλα τα έργα που μιμούνται την πραγματικότητα αλλά εκείνα που συνδέονται με τις τεχνικές και τον τρόπο όρασης που χρησιμοποιούν οι Βενετσιάνοι και οι Φλαμανδοί ζωγράφοι προκειμένου να δημιουργήσουν μια αίσθηση αληθοφάνειας. Δείξαμε ότι κατηγορηματική απόρριψη της «έντεχνης» ζωγραφικής, αλλά και της φύσης ως υποδείγματος κάλους και αρμονίας – μια απόρριψη που σαφώς δεν σχετίζεται με τον τρόπο που οι «νεοκλασικοί» καλλιτέχνες της εποχής προσπαθούν να περιορίσουν την έντονη ζωγραφικότητα του Μπαρόκ – οφείλεται σε κοινωνικοπολιτικούς λόγους. Τέχνη, πολιτική και ηθική, ιδιαίτερα στη Βρετανία συνδέονται στενά καθώς η αναπαράσταση της πραγματικότητας δεν περιορίζεται μόνο στη σφαίρα του αισθητικού. Τα έργα τέχνης αποτελούσαν μια «ηθική τεχνολογία» που συνδεόταν με τις επιδιώξεις της ανερχόμενης αστικής τάξης καθώς μέσω της αλλαγής του γούστου επέβαλαν πρότυπα συμπεριφοράς που στόχευαν να προσανατολίσουν το κοινωνικό σώμα. Το έργο τέχνης αποτελούσε ένα οπτικό υπόδειγμα για την ορθή λειτουργία της κοινωνίας, το οποίο όμως δεν απευθυνόταν παρά μόνο στα

[1] Wark 296.

μορφωμένα, νοήμονα μέλη της. Οι «έντεχνες» αναπαραστάσεις της φύσης δεν μπορούσαν να γίνουν κατανοητές και να επηρεάσουν ηθικά τους ανθρώπους των χαμηλών κοινωνικά τάξεων, οι οποίοι ήταν ακαλλιέργητοι και αντιμετωπίζονταν απλώς ως χρήσιμες ή άχρηστες «λεπτομέρειες» που συνέβαλαν ή παρεμπόδιζαν την εύρυθμη λειτουργία του οικονομικού και κοινωνικού συστήματος. Είναι απέναντι σε αυτή την οπτική σύμφωνα με την οποία υπάρχει μια ομοιομορφία μεταξύ των αντιληπτικών δυνάμεων των ανθρώπων και του τρόπου σκέψης τους, που ο Blake εξεγείρεται.

Εκφράζοντας μια σαφώς ριζοσπαστικότερη θέση απ' ότι οι περισσότεροι προοδευτικοί διανοούμενοι του καιρού του, επιδιώκει να δείξει μέσω των εικαστικών του επινοήσεων μια άλλη πραγματικότητα από την ψευδεπίγραφη και κατασκευασμένη πραγματικότητα που επιβάλλουν οι «νόμοι της φύσης». Για τον Blake, μόνο το **«Όραμα/Οραση»** που είναι **«Σύμφυτη ή Έμφυτη Επιστήμη», «γιατί είναι Συγκεκριμένο και Τέλειο»** και δεν μαθαίνεται **«από την Πρακτική»,**[2] μπορεί να παράξει αυθεντικά έργα τέχνης και όχι «φυσικά» αντίγραφα. Γιατί είναι αποκλειστικά η όραση που βασίζεται στη νόηση και δεν υπόκειται στις δεσμεύσεις του «φυσικού ματιού» που μπορεί να επινοήσει ελεύθερα και δημιουργικά. Μια όραση, την οποία ο κάθε άνθρωπος διαθέτει και οφείλει να ασκεί, προκειμένου να ανακτήσει την ανθρωπιά του.

Είναι η ιδιαίτερη αυτή οπτική, η οποία αποτελεί και θεματικό πυρήνα των «προφητικών» του βιβλίων, που οδηγεί τον Blake να στραφεί σε μορφές τέχνης που θεωρούνται εκείνη την εποχή «πρωτόγονες»: τα μεσαιωνικά χειρόγραφα και τη «γοτθική» γλυπτική, τη ζωγραφική της πρώιμης Αναγέννησης, τις Ινδικές μικρογραφίες, ακόμα και τα σκαριφήματα των παιδιών και των ψυχοπαθών. Ταυτόχρονα, αντλεί έμπνευση, από κάθε πηγή που μπορεί να του προσφέρει υλικό για να εμπλουτίσει το έργο του: την αρχαία γλυπτική και αγγειογραφία, τη ζωγραφική των Michelangelo και Raphael, τα πολυάριθμα χαρακτικά της συλλογής του, τους πίνακες και τα σχέδια των συγκαιρινών του Fuseli, Flaxman και Barry. Η καταστρατήγηση του chiaroscuro και των νόμων της προοπτικής, η χρήση της συμμετρίας, η έμφαση στο διακοσμητικό στοιχείο, η υπερβολή στην απόδοση του ανθρώπινου σώματος και του προσώπου, το έντονο και καθαρό τοπικό χρώμα, τα σκληρά και απόλυτα περιγράμματα του, αποτελούν χαρακτηριστικά που τον διαφοροποιούν σαφώς ακόμα και από τους καλλιτέχνες από τους οποίους «δανείζεται» συστηματικά. Ο Blake αντλεί από εικόνες τόσο της εποχής του όσο και του παρελθόντος, καθόλη τη διάρκεια του βίου του, όχι για να μιμηθεί ένα «αρχαίο» στυλ όπως ο Flaxman αλλά για να τις χρησιμοποιήσει δημιουργικά κατασκευάζοντας το δικό του πρωτότυπο έργο. Η αναγόρευση του ελεύθερου πειραματισμού σε ύψιστη καλλιτεχνική αρχή, έναντι της – κατ' αυτόν – περιορισμένης μίμησης της φύσης, δείχνει την πρωτοτυπία και την επαναστατικότητα του εγχειρήματός του.

[2] Wark 296.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Για την τεκμηρίωση των πινάκων και σχεδίων του Blake έχω χρησιμοποιήσει τον πλήρη κατάλογο του Martin Bultin *The Paintings and Drawings of William Blake*, 1981. Όσον αφορά την αρίθμηση των 102 εικονογραφήσεων της *Θείας Κωμωδίας* έχω ακολουθήσει τη σειρά που προτείνει στο William Blake's o *Divine Comedx Illustration* ο εκδοτικός οίκος Dover Publications, Inc., 2008.

Εικόνα εξωφύλλου: *Ο Urizen κρατάει ένα βιβλίο-τοπίο.* (λεπτομέρεια). 4η σελίδα. 1794. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με χρώμα τυπογραφίας, μελάνι και υδατοχρώματα. Αντίτυπο D. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

Εικόνα 83 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*.
[Καθαρτήριο 10: 25-92]. 1824-7. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί.

Η Παναγία στον Τάφο. 1805. Μελάκι και υδατοχρώματα. 42.7 x 31.1 εκ.
Yale Center for British Art, New Haven.

1. *Αυτοπροσωπογραφία.* 1803 μολύβι και γκρι υδατοχρώμα 23.6 x 20.4 εκ.
(το έργο ενδέχεται να είναι αντίγραφο. Φέρει υπογραφή G PINE 1802.)

2. *Η Βασίλισσα Eleanor. Πλάγια όψη του τάφου.* 1774 Πενάκι και σέπια σε χαρτί. 12.7 x 29.5 εκ. Βιβλιοθήκη Bodleian, Οξφόρδη.

3. *Η Βασίλισσα Eleanor. Μετωπική όψη.* 1774 Πενάκι και σέπια σε χαρτί. 33.6 x 21 εκ. Βιβλιοθήκη Bodleian, Οξφόρδη.

4. *Ο Βασιλιάς Edward III. Μετωπική όψη.* 1774 Πενάκι και σέπια σε χαρτί. 34 x 29.2 εκ. Βιβλιοθήκη Bodleian, Οξφόρδη.

5. *Joseph of Arimathea.* 1773(;) Χαλκογραφία 25.9 x 14.2 εκ. Αγγλία, Ιδιωτική συλλογή.

6. *Joseph of Arimathea.* (δεύτερη εκδοχή) Χαλκογραφία 25.9 x 14.2 εκ. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

7. **John Flaxman**, *Αυτοπροσωπογραφία.* 1778. Τερακότα. Διάμετρος 18.8 εκ.

8. **James Barry**, *Το εμπόριο ή ο θρίαμβος του Τάμεση.* 1777-1784 (αλλαγμένο το 1801) Λάδι σε πανί 358 x 457 εκ. Αίθουσα της Βασιλικής Εταιρίας των τεχνών, Λονδίνο.

9. **Henry Fuseli**, *Ο όρκος του Rutli.* 1780 Λάδι σε πανί 267 x 178 εκ. Kunsthaus, Ζυρίχη.

10. *Ο Ιωσήφ αποκαλύπτει την ταυτότητά του στα αδέρφια του.* 1784-5 Υδατοχρώματα και μελάνι 40.5 x 56.1 εκ. Μουσείο Fitzwilliam, Καίμπριτζ.

11. *Η Catherine Blake.* 1802; Μολύβι σε χαρτί. 25.5 x 20 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

12. *Milton Ένα ποίημα,* 29η και 33η σελίδα. 1804-11. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με υδατοχρώματα. Αντίτυπο A. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

13. *Το πλησίασμα της καταστροφής*, μετά τον Robert Blake. 1788 Ανάγλυφη χαλκογραφία. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.
14. *Δεν υπάρχει Φυσική Θρησκεία.* 2η σελίδα. 1788 (τυπωμένο το 1794).

Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι. Αντίτυπο L. Βιβλιοθήκη Pierpont Morgan, Νέα Υόρκη.

15. *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*. 20η σελίδα. 1790. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα. Αντίτυπο F. Βιβλιοθήκη Pierpont Morgan, Νέα Υόρκη.

16. *Ένας ζωντανός νέγρος κρεμασμένος από τα πλευρά σε μια αγχόνη* 1796. Χαλκογραφία 23.4 x 19.5 εκ. Εικονογράφηση για το βιβλίο του Πλοίαρχου John Gabriel Stedman, *Αφήγηση περί της πενταετούς εκστρατείας κατά των εξεγερμένων νέγρων του Σουρινάμ στην Γουιάνα, στις άγριες ακτές της Νότιας Αμερικής,* 2ος τόμος, σ. 110.

17. *Ο σκύλος πασχίζει να του τραβήξει την προσοχή*. 1791 Εικονογράφηση για το βιβλίο της Mary Wollstonecraft, *Αληθινές ιστορίες από την πραγματική ζωή*.

18. *Η Πρώτη Πέμπτη του Μάη (Holly Thursday)*. 13.3 X 7.2 εκ.Αντίτυπο W. King's College, Καίμπριτζ.

19. *Εισαγωγή (Introduction)*. 13.2 x 7.2 εκ. Αντίτυπο W. King's College, Καίμπριτζ.

20. *Η Εικόνα του Θεού (The Divine Image)*. 13.2 x 7.2 εκ. Αντίτυπο B. Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου, Ουάσινγκτον.

21. *Μικρή Ευτυχία (Infant Joy)*. 13.2 x 7.2 εκ. Αντίτυπο B. Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου, Ουάσινγκτον.

22. *Το τραγούδι του Los*. 8η σελίδα. 1795. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με χρώμα τυπογραφίας, μελάνι και υδατοχρώματα. Αντίτυπο A. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

23. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. 7η σελίδα. 1794. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με χρώμα τυπογραφίας, μελάνι και υδατοχρώματα. Αντίτυπο D. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο

24. *Ο Παλαιός των Ημερών,* εξώφυλλο του *Ευρώπη, μια Προφητεία.* 1824; Ανάγλυφη έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα. 23.4 x 16.8 εκ. Αντίτυπο Whitworth Art Gallery, University of Manchester, Μάντσεστερ. [Bultin, 271, σ. 148]

25. *Ο Παλαιός των Ημερών,* εξώφυλλο του *Ευρώπη, μια Προφητεία.* 1794. Ανάγλυφη έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα. 23.4 x 16.9 εκ. Αντίτυπο B. Glasgow University Library, Γλασκόβη.

26. *Ο Elohim δημιουργεί τον Αδάμ*. 1795. Έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα 43.1 x 53.6 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

27. *Ο Nebuchadnezzar*. 1795 Έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα 44.6 x 62 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

28. *Ιερουσαλήμ*. 2η και 35η σελίδα. 1804 (1804-20;) Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι, υδατοχρώματα και χρυσό. Αντίτυπο E. Yale Center for British Art, New Haven.

29. *Η πόρτα του θανάτου*. Εικονογράφηση από το ποίημα του Robert Blair *The Grave*. 1805. Ανάγλυφη χαλκογραφία. 18.6 x 11.7 εκ. Συλλογή Lucile Rosenbloom.

30. **Lewis Schiavonetti**, *Η πόρτα του θανάτου*, από σχέδιο του William Blake.

Εικονογράφηση από το ποίημα του Robert Blair *The Grave*. 1808. Χαλκογραφία. 24.1 x 13.3 εκ. Μουσείο Victoria and Albert, Λονδίνο.

31. **Lewis Schiavonetti**, *Ο θάνατος του δυνατού άντρα*, από σχέδιο του William Blake. Εικονογράφηση από το ποίημα του Robert Blair *The Grave*. 1808. Χαλκογραφία. 24.1 x 28.1 εκ.

32. *Η Πνευματική Μορφή του Nelson οδηγεί τον Λεβιάθαν*. 1805-9. Τέμπερα σε πανί. 76.2 x 62.5 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

33. *Ο Sir Jeffery Chauser και οι εννέα και είκοσι Προσκυνητές στη διαδρομή για το Καντέρμπουρι*. 1808; Τέμπερα και μελάνι σε πανί. 46.7 x 137 εκ. Pollock House Museum, Γλασκόβη.

34. **Thomas Stothard**, *Η προσκύνηση προς το Καντέρμπουρι*. 1806. Tate Gallery, Λονδίνο. Λάδι σε ξύλο. 31.8 x 95.2 Tate Gallery, Λονδίνο.

35. *Ένα όραμα της Τελευταίας Κρίσης*. 1808. Μολύβι, μελάνι και υδατοχρώματα. 51 x 39.5 εκ. H.M. Treasury, The National Trust, Petworth House, Σάσεξ.

35. *Ο Owen Glendower*. 1819. Μολύβι σε χαρτί. 25.4 x 20.3 εκ.

37. *Ο Caractatus*. 1819-25. Μολύβι σε χαρτί 29.4 x 20.2 εκ. Henry E. Huntington Library and Art Gallery, Σαν Μαρίνο, Καλιφόρνια.

38. *Το πνεύμα του Βολταίρου*. 1819-20. Μολύβι σε χαρτί. 23.4 x 16.5 εκ. Συλλογή Dr. John Lipscomb, Καντέρμπουρι.

39. *Ο κόμης του Warwick, αδελφός του Εδουάρδου του Δ΄*. 1819-25. Μολύβι σε χαρτί. 25.4 x 20.3 εκ.

40. *Ο Εδουάρδος Α΄ ή Γ΄*. 1819-20. Μολύβι σε χαρτί. 17 x 12.5 εκ. National Galley of Art, Ουάσινγκτον.

41. *Το φάντασμα ενός ψύλλου*. 1819. Μολύβι σε χαρτί. 19 x 15.2 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

42. *Τέρας (Behemoth) και Λεβιάθαν,* 15η σελίδα από *Το βιβλίο του Ιώβ*. 1826. Χαλκογραφία 16.6 x 20.3 εκ. Fitzwilliam Museum, Καίμπριτζ.

43. *Ο Ιώβ και οι κόρες του*, 20η σελίδα από *Το βιβλίο του Ιώβ*. 1826. Χαλκογραφία 16.6 x 20.3 εκ. Fitzwilliam Museum, Καίμπριτζ.

44. *Στρόβιλος των εραστών*. [*Κόλαση*, 5:37-138] Εικόνα 10 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. 1824-7. Πενάκι, μολύβι και υδατοχρώματα. 36.8 x 52.2 εκ. The City Museum and Art Gallery, Μπέρμιγχαμ.

45. *Η Βεατρίκη απευθύνεται στον Dante από το άρμα*. [*Καθαρτήριο*, 30:60-146] Εικόνα 91 από την εικονογράφηση της *θείας Κωμωδίας*. 1824-7. Πενάκι και υδατοχρώματα. 37.2 x 52.7 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

46. *Το φάντασμα του Άβελ*, 1ο φύλλο. 1822. Ανάγλυφη χαλκογραφία. Αντίτυπο Α. Rosenwald Collection, Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου, Ουάσινγκτον.

47. **J. S. Deville,** *Εκμαγείο από το πρόσωπο του Blake εν ζωή*. 1807; Γύψος. 29.2 εκ. ύψος. Fitzwilliam Museum, Καίμπριτζ.

48. **Francis Bacon**, *Μελέτη για το Πορτραίτο III (πάνω στο εκμαγείο του William Blake)*. 1955. Λάδι σε πανί 60 x 51 εκ. Capricorn Art International SA, Παναμάς.
49. *Κεφάλι του Καρκίνου*. (αυτοπροσωπογραφία;) 1820; Μολύβι σε χαρτί 16.5 x 11.4 εκ. Συλλογή Leonard Baskin, Smith College, Northampton.

50. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. 10η σελίδα. 1794. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με χρώμα τυπογραφίας, μελάνι και υδατοχρώματα. Αντίτυπο D. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

51. *Ταύρος με ανθρώπινο κεφάλι*, από την Περσέπολη.

52. *Άρμα με ανθρωπόμορφους ταύρους*, από το *Ιερουσαλήμ*.

53. *Ινδική θεότητα*, από το βιβλίο του Moor, *Hindu Pantheon*.

54. *Η Beulah πάνω σε ένα ηλιοτρόπιο*, από το *Ιερουσαλήμ*.

55. *Ο Πειρασμός και η Πτώση της Εύας*. 1808. Μελάνι και υδατοχρώματα. 49.7x38.7 εκ. The Museum of Fine Arts, Βοστόνη.

56. **James Barry**, *Γυναικείο γυμνό*.

57. **John Flaxman**, *Αυτοπροσωπογραφία σε ηλικία 24 ετών*. 1779. Σχέδιο με πενάκι

58. **George Romney**, *Σατανάς, αμαρτία και θάνατος*. 1790. Μολύβι.

59. **Henry Fuseli**, *Η Θέτις θρηνεί τον νεκρό Αχιλλέα*. Κάρβουνο και ακουαρέλα 40.5 x 50.5 εκ. Art Institute of Chicago, Σικάγο.

60. *Πλάγια όψη κεφαλιού γενειοφόρου, πιθανότητα από αρχαίο πρότυπο*. 1779-80; Μολύβι σε χαρτί. 14.5 x 13 εκ.

61. *Μποξέρ*. 1779-80; Μολύβι σε χαρτί. 32.5 x 28.5 εκ. Lockwood Memorial Library, State University of New York, Buffalo.

62. *Ακαδημαϊκή σπουδή: γυμνός νέος ιδωμένος από το πλάι, πιθανότατα ο Robert Blake*. 1779-80. Κάρβουνο σε χαρτί, 47.9 x 37 εκ. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

63. *Σατανάς, Αμαρτία και Θάνατος στις πύλες της Κόλασης*. Μελέτη για την εικονογράφηση του *Χαμένου Παράδεισου*. 1807; Μολύβι σε χαρτί. 25.3 x 20.2 John Garrett Library, John Hopkins University, Βαλτιμόρη.

64. *Γυμνές αντρικές μορφές*. 1800; Μολύβι σε χαρτί. 13.3 x 21.5 εκ. Phillip H. and A. S. W. Rosenblach Foundation, Φιλαδέλφεια.

65. *Το τριπλό τόξο του Χρόνου*. Μελέτη για την εικονογράφηση της *Ιερουσαλήμ*. 1813; Μολύβι σε χαρτί. 31.8 x 24 εκ. Lessing J. Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Ουάσινγκτον.

66. *Ο Θεός δημιουργεί το σύμπαν*. 1788; Μολύβι και μελάνι σε χαρτί. 22.8 x 31.8 εκ. Paul Mellon Collection, Ουάσινγκτον.

67. *Ένας άγγελος κατεβαίνει*. Μελέτη για την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. 1826; 28 x 40 εκ. Victoria and Albert Museum, Λονδίνο.

68. **Peter Paul Rubens,** *Η Αφροδίτη μπροστά στον καθρέφτη*. 1615. Λάδι σε πανί. 124 x 98 εκ. Prince of Liechtenstein Collection, Vaduz.

69. **Antonio Allegri Correggio**, *Δίας και Ιώ*. 1532. Λάδι σε πανί. 163.5 x 74 εκ. Kunsthistoriches Museum, Βιέννη.

70. **Antonio Allegri Correggio**, *Σπουδή για τον Αδάμ να παίρνει το μήλο*. Κάρβουνο, σαγκίνα και άσπρη κιμωλία. 15.7 x 10.4 εκ. Rijksmuseum, Άμστερνταμ.

71. **Peter Paul Rubens**, *Γυναικείο γυμνό*. Κάρβουνο 53.2 x 25.2 εκ. Λούβρο, Παρίσι.

72. **Rembrandt**, *Jan Six*. 1647. Χαλκογραφία. 24.1 x 18.1 εκ.

73. *Ο Σατανάς καλεί τις Λεγεώνες του(..)*. 1804. Τέμπερα σε πανί. 54.5 x 42 εκ. Victoria and Albert Museum, Λονδίνο.

74. *Τοπίο με δέντρα*, 1800-3; Μολύβι σε χαρτί. 15.3 x 22.5 εκ. Yale Center for British Art, Paul Melon Collection, New Haven.

75. **John Constable**, *Η κοιλάδα του Dedha*. (λεπτομέρεια) 1809. Λάδι σε χαρτί. Victoria and Albert Museum, Λονδίνο.

76. **Thomas Gainsborough**, *Μελέτη για το Διάνα και Ακταίος*. (λεπτομέρεια) 1784. Κάρβουνο, κιμωλία και υδατοχρώματα. 27.4 x 36.4 εκ. Gainsborough' house, Sudbury.

77. *Ο Rafael προειδοποιεί τον Αδάμ και την Εύα*. (λεπτομέρεια) 1808. Μελάνι και υδατοχρώματα. 49.7 x 39.7 εκ. Museum of Fine Arts, Βοστόνη.

78. *Ο Rafael προειδοποιεί τον Αδάμ και την Εύα*. 1808. Μελάνι και υδατοχρώματα. 49.7 x 39.7 εκ. Museum of Fine Arts, Βοστόνη.

79. **Tiziano**, *Καβαλάρης και πεσμένος αντίπαλος*. Κάρβουνο. 34.6 x 25.2 εκ. Graphische Sammlung, Μόναχο.

80. *Thomas Alphonso Hayley*. 1800; Πενάκι και τέμπερα σε πανί. 41 x 50.3 εκ.

81. **Thomas Gainsborough**, *Κυρία με παιδί περπατάει σ' ένα κήπο*. 1783-5. Κάρβουνο και κιμωλία. 50.5 x 22.1 εκ. J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

82. *Ο πνευματικός καθοδηγητής του Blake*. 1819; Μολύβι σε χαρτί. 29.5 x 23.5 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

83. *Πορτραίτο του John Varley*. 1819; Μολύβι σε χαρτί. 28 x 19.2 εκ. National Portrait Gallery, Λονδίνο.

84. *Ο αρχάγγελος Γαβριήλ εμφανίζεται στον Ζαχαρία*. 1799-1800. Μελάνι και τέμπερα σε πανί. 25.9 x 37.6 εκ. Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

85. *Γέννηση*. 1799-1800. Τέμπερα σε χαλκό. 27.3 x 38.2 εκ. Philadelphia Museum of Art, Φιλαδέλφεια.

86. *Η προσκύνηση των Μάγων*. 1799. Τέμπερα και μελάνι σε πανί. 26.6 x 38.1 εκ. Royal Pavilion, Art Gallery and Museums, Brighton.

87. *Η οδύνη μέσα στον κήπο*. 1799-1800. Τέμπερα σε χαλκό. 27 x 38 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

88. **Rembrandt**, *Λόγιος σε ψηλοτάβανο δωμάτιο (Ο άγιος Αναστάσιος)*. 1631. Λάδι σε πανί. 60 x 48 εκ. Nationalmuseum, Στοκχόλμη.

89. **Robert Peake**, *Πορτραίτο της πριγκίπισσας Ελισάβετ*. 1606. Λάδι σε πανί. 154.3 x 79.4 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

90. **Anthony Van Dyck**, *Αυτοπροσωπογραφία*. 1620. Λάδι σε πανί. 119.7 x 87.9 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

91. **Anthony Van Dyck**, *Η Βασίλισσα Henrietta Maria*. 1632. Λάδι σε πανί. 107.3 x 86.2 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

92. **Samuel Cooper**, *Oliver Cromwell*. 1655. 6 X 4.8 εκ. National Portrait Gallery, Λονδίνο.

93. **Sir Joshua Reynolds**, *Αυτοπροσωπογραφία*. 1788. Λάδι σε πανί. 76.2 x 63.8 εκ. Dulwich Picture Gallery.

94. **Sir Joshua Reynolds**, *Οι αδελφές Montgomery*. 1773. Λάδι σε πανί. 233.5 x 295 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

95. **Sir Joshua Reynolds**, *Αυτοπροσωπογραφία*. 1780. Λάδι σε πανί. 127 X 101.6 εκ. Royal Academy of Arts, Λονδίνο.

96. **Tiziano**, *Ο θάνατος του Ακταίονα*. (λεπτομέρεια). 1565-76. Λάδι σε πανί. 178.8 x 197.8 εκ. The National Gallery, Λονδίνο.

97. **Tiziano**, *Η Παναγία Aldobrandini*. (λεπτομέρεια). 1532. Λάδι σε πανί. 102.4 x 143.7 εκ. The National Gallery, Λονδίνο.

98. **Tiziano**, *Η προσκύνηση της ΑγίαςΤριάδος*. (λεπτομέρεια). 1551-54. Λάδι σε πανί. 346 x 240 εκ. Μουσείο Prado, Μαδρίτη.

99. **Peter Paolo Rubens**, *Το φεγγαρόφωτο*. 1635-40. Λάδι σε πανί. 64 x 90 εκ. The Courtauld Gallery, Λονδίνο.

100. **Rembrandt**, *Άνθρωπος με πανοπλία*. 1655. Λάδι σε πανί. 137.5 x 104.4 εκ. Glasgow Art Gallery and Museum, Γλασκόβη.

101. **Sir Joshua Reynolds**, *Αυτοπροσωπογραφία*. 1747-8. Λάδι σε πανί. 74 x 49 εκ. National Portrait Galley, Λονδίνο.

102. **Sir Joshua Reynolds**, *Αυτοπροσωπογραφία*. (λεπτομέρεια). 1747-8. Λάδι σε πανί. 74 x 49 εκ. National Portrait Galley, Λονδίνο.

103. **John Constable**, *Η κοιλάδα Dedham με γεωργό*. (λεπτομέρεια).

104. **George Lambert**, *Θέα με λόφο, από το Surrey*. 1733. Λάδι σε πανί. 90.8 x 18.4 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

105. **George Lambert**, *Θέα με λόφο, από το Surrey*. (λεπτομέρεια). 1733. Λάδι σε πανί. 90.8 x 18.4 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

106. **Thomas Gainsborough**, *Το όργωμα στο Sufflock*. 1753. Χαλκογραφία. 35.5 x 40.5 εκ. Gainsborough' house, Sudbury.

107. **Thomas Gainsborough**, *Το δάσος του Gainsborough (Cornad Wood)*. Λάδι σε πανί. 121.9 x 154.9 εκ. National Gallery, Λονδίνο.

108. **Αγνώστου**, *Ο Francis Bacon*. Αντίγραφο από έργο του 1618. Λάδι σε πανί. 200 x 127 εκ. National Portrait Gallery, Λονδίνο.

109. **Rembrandt**, *Λόγιος σε αίθουσα με ελικοειδή σκάλα*. 1632. Λάδι σε πανί. 29 x 33 εκ. Λούβρο, Παρίσι.

110. **Rembrandt**, *Μπούστο γενειοφόρου ηλικιωμένου άντρα που κοιτάει προς τα κάτω*. 1632. Χαλκογραφία. 11.8 x 11.2 εκ.

111. **Marcus Gheeraerts the Younger**, *Κυρία της Αυλής*. 1592. Μολύβι σε χαρτί.

112. **Rembrandt**, *Αυτοπροσωπογραφία*. 1660. Λάδι σε πανί. 111 x 85 εκ. Λούβρο, Παρίσι.

113. **Marcus Gheeraerts the Younger**, *Ελισάβετ*. 1592. Λάδι σε πανί. 241.3 x 152.4 εκ. National Portrait Gallery, Λονδίνο

114. **Pieter Claesz**, *Νεκρή φύση με ποτήρι κρασιού και ασημένιο κύπελλο*. Πρώτο μισό του 17ου αιώνα. Λάδι σε ξύλο. 42 x 59 εκ. Stiftung pleulischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Βερολίνο.

115. *Ο Αδάμ ονοματίζει τα κτήνη*. 1810. Πενάκι και τέμπερα. 75 x 62.2 εκ. Glasgow Art Galleries and Museum, Pollock House, Γλασκόβη.

116. *Ο Sir Jeffery Chauser και οι εννέα και είκοσι Προσκυνητές στη διαδρομή για το Καντέρμπουρι*. 1808; Τέμπερα και μελάνι σε πανί. 46.7 x 137 εκ. Pollock House Museum, Γλασκόβη.

117. *Ο Sir Jeffery Chauser και οι εννέα και είκοσι Προσκυνητές στη διαδρομή για το Καντέρμπουρι*. (λεπτομέρεια).1808;

118. Χαρακτική αναπαραγωγή του *Οι Προσκυνητές του Καντέρμπουρι από τον Chauser*. (λεπτομέρεια). 1810. Χαλκογραφία. 35.6 x 97 εκ.

119. **William Rogers**, *Ο Emmanuel Philibert, Duke of Savoy*. 1595-1602. Χαλκογραφία. 25.5 x 16.2 εκ. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο

120. Χαρακτική αναπαραγωγή του έργου του Fuseli, *Κεφάλι μιας καταραμένης ψυχής*. 1789-90. Χαλκογραφία.

121. *Εικονογράφηση του «Ο ελέφαντας, πρώτη μπαλάντα»*. Από τα χαρακτικά για το βιβλίο του Hayley, *Σχέδια σε μια σειρά από μπαλάντες*. 1802. Χαλκογραφία.

122. **James Basire**, *Jonathan Swift*. Χαλκογραφία.

123. **James Basire**, *Το μνημείο του George Talbot: The Fourth Earl of Shrewsbury. Καθεδρικός του Sheffield*. 1789. Έκδοση: Society of Antiquaries, Λονδίνο.

124. *Newton*. 1795. Έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα. 46 x 60 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

125. *Σχέδιο για το Newton*. 1795. Μολύβι σε χαρτί. 20.4 X 26.3 εκ. Συλλογή Sir Geoffrey Keynes, Newmarket, Suffolk.

126. *Ο καλός και ο κακός άγγελος*. 1795-1805; Έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα. 44.5 x 59.4 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

127. *Ο καλός και ο κακός άγγελος*. 1790-4. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί. 44.5 x 59.4 εκ. The Trusties of the Cesil Higgins Art Gallery, Bedford.

128. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. Σελίδα 11. Ανάγλυφη χαλκογραφία επιζωγραφισμένη με τυπογραφικό χρώμα, μελάνι και υδατοχρώματα. Αντίτυπο D. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

129. **Otto Runge**, *Το Μικρό Πρωινό*. 1808. Λάδι σε πανί. 109 x 85.5 εκ. Hamburger Kunsthalle, Αμβούργο.

130. **Otto Runge**, *Ώρες της Ημέρας: Ημέρα*. 1805. Χαλκογραφία. 71.7 x 48.2 εκ. Hamburger Kunsthalle, Αμβούργο.

131. **Otto Runge**, *Ώρες της Ημέρας: Βράδυ*. 1805. Χαλκογραφία. 71.3 x 48.1 εκ. . Hamburger Kunsthalle, Αμβούργο.

132. **John Flaxman**, *Βλασφημία των Επτά επί Θήβας*. Από την εικονογράφηση του *Επτά επί Θήβας*. 1795.

133. **John Flaxman**, *Η Ηλέκτρα την πομπή προς τον τάφο του Αγαμέμνωνα*. Από την εικονογράφηση των *Χοηφόρων*. 1795.

134. *Η πομπή από τον Γολγοθά*. 1799-1800. Τέμπερα σε πανί. 26.7 x 37.8 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

135. **John Flaxman**, *Η Πτώση του Εωσφόρου*. Από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. 1793.

136. *Ο Ελίσα μέσα στο δωμάτιο πάνω στον τοίχο*, 1819-20. Μολύβι και υδατοχρώματα σε χαρτί. 24 x 21 εκ. Συλλογή W. Graham Robertson.

137. **George Braque**, *Σπίτια στο Estaque*. 1908. Collection H. Rupf, Βέρνη.

138. *Ο Ελίσα μέσα στο δωμάτιο πάνω στον τοίχο*, 1819-20. Μολύβι και υδατοχρώματα σε χαρτί. 24 x 21 εκ. Συλλογή W. Graham Robertson.

139. *Το σπίτι του θανάτου*. 1795. Έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα. 48.5 x 61 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

140. *Το σώμα του Άβελ ανακαλύπτεται από τον Αδάμ και την Εύα*. 1826. Πενάκι και τέμπερα. 32.5 x 43.3 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

141. *Ο Δάντης και ο Βιργίλιος στην είσοδο του Καθαρτηρίου*. [Καθαρτήριο 9:64-101] Εικόνα 81 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. 1824-7. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί. 52.7 x 37.3 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

142. *Ευρώπη, μια προφητεία*. 6η σελίδα. 1794. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με χρώμα τυπογραφίας, μελάνι και υδατοχρώματα. Αντίτυπο B. Glasgow University Library, Γλασκόβη.

143. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. 6η σελίδα. 1794. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με χρώμα τυπογραφίας, μελάνι και υδατοχρώματα. Αντίτυπο D. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

144. Εικόνα 81 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. [Κόλαση 31:103-134]. 1824-7. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί.

145. *Ιερουσαλήμ*. 47η σελίδα. 1804 (1804-20;) Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι, υδατοχρώματα και χρυσό. Αντίτυπο E. Yale Center for British Art, New Haven.

146. *Λαοκόων*. 1826. Χαλκογραφία. Αντίτυπο B. Συλλογή Robert N. Essick, Altadena, Calif.

147. *Το τόρσο του Belvedere*. 2ος -1ος αιώνας π.χ. Πιθανότατα αντίγραφο ελληνιστικού γλυπτού του Απολλώνιου του Αθηναίου. Μουσεία Βατικανού, Ρώμη.

148. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. 17η (πρόσθετη) σελίδα. 1794. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με χρώμα τυπογραφίας, μελάνι και υδατοχρώματα. Αντίτυπο D. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

149. *Λαοκόων, η εκδοχή του Blake*. 1818; Μολύβι, πενάκι και υδατοχρώματα. 53.3 x 43.8 εκ. Sir Geoffrey Keynes Collection, Newmarket, Suffolk.

150. *Λαοκόων*. Σχέδιο για την εγκυκλοπαίδεια του Rees. 1815. Μολύβι σε χαρτί. 19 x 15 εκ. Συλλογή Dr. Frederick Zimann, Νέα Υόρκη.

151. *Λαοκόων*. Γκραβούρα από την *Cyclopaedia* του Rees.

152. *Το σύμπλεγμα του Λαοκόωντα*. Φωτογραφία Morton D. Paley.

153. **Marco Dente**, *Λαοκόων*. Χαρακτικό δημοσιευμένο στο A. Lafreri, *Speculum Romanae Magnificentiae,* 1544-7.

154. Σελίδα από το *Ένα νησί στο Φεγγάρι*. 1784-5. 31. x 18.5 εκ. Fitzwilliam Museum, Καίμπριτζ.

155. *Ευρώπη*. 14η σελίδα. 1794. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με χρώμα τυπογραφίας, μελάνι και υδατοχρώματα. Αντίτυπο Β. Glasgow University Library, Γλασκόβη.

156. *Μορφές που σχηματίζουν εβραϊκά γράμματα*. 1803; Μολύβι σε χαρτί. 17.9 x 23.9 εκ. Whitworth Art Gallery, University of Manchester, Μάντσεστερ.

157. *Τα κακά όνειρα του Ιώβ*. 11η σελίδα από *Το βιβλίο του Ιώβ*. 1826. Χαλκογραφία 16.6 x 20.3 εκ. Fitzwilliam Museum, Καίημπριτζ.

158. *Ένα όραμα της Τελευταίας Κρίσης*. 1810; Μολύβι, μελάνι και υδατοχρώματα. 45.2 x 34.5 εκ. National Gallery of Art, Ουάσινγκτον.

159. *Ο Θεός γράφει πάνω στις πλάκες της Παλαιάς Διαθήκης*. 1805. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί. 40.6 x 33.2 εκ. National Gallery of Scotland, Εδιμβούργο.

160. *Η Νωεμίν ικετεύει τις Ρούθ και Ορφά να επιστρέψουν στη γη του Μωάβ*. 1795-1805. Έγχρωμη χαλκογραφία 42.6 x 60 εκ. The Victoria and Albert Museum, Λονδίνο

161. *Οι Άγγελοι αιωρούνται πάνω από το Σώμα του Χριστού – Ένα σχέδιο*. 1805. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί. 42.2 x 31.4 εκ. The Victoria and Albert Museum, Λονδίνο.

162. **Fra Angelico**, *Ευαγγελισμός*. 1441. Φρέσκο. 176 x 148 εκ. Museo di San Marco, Φλωρεντία.

163. **Fra Angelico**, *Η στέψη της Παρθένου*. 1441. Φρέσκο. 171 x 151 εκ. Museo di San Marco, Φλωρεντία.

164. **Fra Angelico**, *Η μεταμόρφωση του Χριστού*. 1441. Φρέσκο. 181 x 152 εκ. Museo di San Marco, Φλωρεντία.

165. *Η αναγγελία στους βοσκούς*. 1809. Μολύβι, πενάκι και υδατοχρώματα. 25.5 x 19.3 εκ. The Whitworth Art Gallery, University of Manchester, Μάντσεστερ.

166. *Η θυσία του Ιώβ*. 1805-6. Μελάνι και υδατοχρώματα. 21.9 x 25 εκ.

167. *Κεφάλι του Ιώβ*. 1823; Μολύβι σε χαρτί. 30.2 x 20 εκ. Sir Geoffrey Keynes Collection, Newmarket, Suffolk.

168. *Η πόρνη της Βαβυλώνας*. 1809. Μολύβι, πενάκι και υδατοχρώματα. 26.6 x 22.3 εκ. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

169. **Αγνώστου ινδού καλλιτέχνη**, Μικρογραφία Kangra για την εικονογράφηση της *Gita Govinda*. Μέσα 18ου αιώνα.

170. Εικόνα 8 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. [Κόλαση 4:89-95]. 1824-7. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί.

171. Εικόνα 90 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. [Καθαρτήριο 30:9-54]. 1824-7. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί.

172. **Αγνώστου ινδού καλλιτέχνη**, Μικρογραφία για την εικονογράφηση της *Bhagvat Purana*. Τέλη 18ου αιώνα. Εθνικό μουσείο, Δελχί.

173. Εικόνα 63 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. [Κόλαση 31:17-43]. 1824-7. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί.

174. **Αγνώστου ινδού καλλιτέχνη**. (λεπτομέρεια). Μινιατούρα Jammu. 1785; 30.8 x 39,7 εκ. Συλλογή Michael Archer and Margaret Lecombe.

(πάνω σειρά)
175. **Αγνώστου ινδού καλλιτέχνη**. (λεπτομέρεια). Μινιατούρα, Bundi-Kotah. 1760; 20.3 x 11.7 εκ. Galerie Marco Polo, Παρίσι.

176. **Aqa Riza;** (λεπτομέρεια). Τέλη 16ου αιώνα. Μελάνι σε χαρτί. 23.7 x 34 εκ. Stuart Carry Welch Collection.

177. **Aqa Riza;**. (λεπτομέρεια). Τέλη 16ου αιώνα. Μελάνι σε χαρτί. 23.7 x 34 εκ. Stuart Carry Welch Collection.

(κάτω σειρά)
178. Εικόνα 80 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (λεπτομέρεια). [Καθαρτήριο 9:50-63]. 1824-7. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί.

179. Εικόνα 88 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (λεπτομέρεια). [Καθαρτήριο 27:34-42]. 1824-7. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί.

180. Εικόνα 20 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (λεπτομέρεια). [Κόλαση 6:44-64]. 1824-7. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί.

(πάνω σειρά)
181. **Kotah Master;** 1735; (λεπτομέρεια). Rajasthan, Kotah. Κάρβουνο, μελάνι και υδατοχρώματα. 49.5 x 54 εκ. Stuart Carry Welch Collection.

182. **Kotah Master;** 1720; (λεπτομέρεια). Rajasthan, Kotah. μελάνι και υδατοχρώματα. 47.6 x 66 εκ. Stuart Carry Welch Collection.

183. **Sheikh Taju**, *Κυνήγι τίγρης*. (λεπτομέρεια). 1837. Μελάνι και υδατοχρώματα. 29.5 x 69.5 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

(κάτω σειρά)
184. *Ο Dante τρέχει μακριά από τα τρία κτήνη*. Εικόνα 1 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (λεπτομέρεια). [Κόλαση 1:1-90]. 1824-7. Μολύβι, μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί. 37 x 52.8 εκ. The National Gallery of Victoria, Μελβούρνη.

185. *Ο Dante τρέχει μακριά από τα τρία κτήνη*. Εικόνα 1 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (λεπτομέρεια). [Κόλαση 1:1-90]. 1824-7. Μολύβι, μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί. 37 x 52.8 εκ. The National Gallery of Victoria, Μελβούρνη.

186. *Γιατί δίνεται ο ίδιος νόμος στο λιοντάρι και το καρτερικό βόδι*. (λεπτομέρεια). 1788; Μολύβι σε χαρτί. 20 x 25.9 εκ. Prof. C. A. Ryskamp, Princeton.

(πάνω σειρά)
187. Εικόνα 82 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (λεπτομέρεια). [Καθαρτήριο 9:101-105]. 1824-7. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί.

188. *Το φίδι επιτίθεται στον Buoso Donati.* Εικόνα 56 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (λεπτομέρεια). [Κόλαση 25:94-105]. 1824-7. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί. Tate Gallery, Λονδίνο.

189. **Άγνωστου ινδού καλλιτέχνη**, *Άγαλμα της θεάς Κάλι.* Φωτογραφία από το Ajit Mookerjee. 1988. *Kali, the Feminine Forse*. London: Thames and Hudson.

(κάτω σειρά)
190. **Αγνώστου ινδού καλλιτέχνη**, *Τα αδέλφια Punya και Pavatha.* Μικρογραφία για το *Yog Vashisht*. 1602. The Chester Beatty Library, Δουβλίνο.

191. Εικόνα 92 από την εικονογράφηση της *Θείας Κωμωδίας*. (λεπτομέρεια). [Καθαρτήριο 32:129-157]. 1824-7. Μελάνι και υδατοχρώματα σε χαρτί.

192. *Ιερουσαλήμ.* 72η σελίδα. 1804 (1804-20;) Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι, υδατοχρώματα και χρυσό. Αντίτυπο E. Yale Center for British Art, New Haven.

193. *Σουρεαλιστικός χάρτης του κόσμου*. 1929. Δημοσιευμένος στο περιοδικό *Varietes*.

194. *Ο Αδάμ και η Εύα φεύγουν από τον Παράδεισο*. 1807; 11.1 x 16.2 εκ. Francesca Wiig Collection, Worthington, Μασαχουσέτη.

195. *Ο Χάρος*. Πιθανότατα από κάποιο άγνωστο αρχαίο πρότυπο. 1789-80; Πενάκι και μολύβι σε χαρτί. 39.5 x 26 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

196. *Ο άνθρωπος που έκτισε τις πυραμίδες.* (πιθανότατα αντίγραφο σχεδίου του Blake από τον John Linnell). 1819; Μολύβι σε χαρτί. 28.7 X 19.7 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

197. *Ο Los στηρίζει τον ήλιο*. 1815; Μολύβι σε χαρτί. 17.8 x 12.7 εκ. National Gallery, Ουάσινγκτον.

198. *Milton, a poem*. 8η σελίδα. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με υδατοχρώματα. Αντίτυπο C. New York Public Library, Νέα Υόρκη.

199. *Milton, a poem. 3η* σελίδα. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με υδατοχρώματα. Αντίτυπο C. New York Public Library, Νέα Υόρκη.

200. *Ο Urizen*. Από *Το πρώτο βιβλίο τουUrizen*. 7η σελίδα. Έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα. 11.8 x 10.6 εκ. Μικρό βιβλίο σχεδίων. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

201. *Ο Urizen*. Από *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. 21η σελίδα. 1794. Έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα. Αντίτυπο B. Morgan Library.

202. *Ο Urizen*. Από *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. 22η σελίδα. 1794. Έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα. Αντίτυπο D. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

203. *Ο Urizen*. Από *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. 23η σελίδα. 1794-96. Έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα. 9.7 x 10.2 εκ. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

204. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. Αντίτυπο G. 1818 Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου.

205. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. Αντίτυπο F. 1794 Houghon Library.

206. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. Αντίτυπο συλλογής Robert E. Essick.

207. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. Αντίτυπο B. 1795 Morgan Library.

208. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. Αντίτυπο D. 1794 Βρετανικό μουσείο.

209. *Συμπόνια*. 1795. Έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με μελάνι και υδατοχρώματα. 42.5 x 53.9 εκ. Tate Gallery,Λονδίνο

210. *Συμπόνια*. 1795. Έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με υδατοχρώματα. 19.7 x 27.5 εκ. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

211. *Συμπόνια*. 1795. Έγχρωμη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με υδατοχρώματα. 41.6 x 51.3 εκ. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven.

212. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. Σελίδα 23. 1818. Αντίγραφο G. Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου. Ουάσινγκτον.

213. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. Σελίδα 28. 1994. Αντίτυπο A. Yale Center for British Art, Nnew Haven.

214. *Το πρώτο βιβλίο του Urizen*. Σελίδα 17. 1794. Ανάγλυφη χαλκογραφία, επιζωγραφισμένη με υδατοχρώματα. 14.8 x 9 εκ. Βρετανικό μουσείο, Λονδίνο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

I. Ξενόγλωσση

Ackroyd, Peter. 1995. *Blake*. London: Sinclair-Stevenson.

Archer, W. G. x.x. *Kangra Painting* London: Faber and Faber.

Bacon, Francis. 2008. *The Major Works*. Oxford: Oxford University Press.

Barrell, John. 1979. *The dark side of the landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barrel, John. 1986. *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*. New Haven and London: Yale University Press.

Bartz, Gabriel. 1998. *Fra Angelico*. Koln: Konemann.

Baudouin, Frans. 1989 [1977]. *P.R. Rubens*. μτφρ. Elsie Callander. London: Bracken Books.

Bell, Keith. 1992. *Stanley Spencer*. London: Phaidon Press Limited.

Belsey, Hugh. 2002. *Gainsborough at Gainsborough's House*. London: Paul Holberton publishing

Bentley, G.E.Jr. 2001. *The Stranger from Paradise: A Biography of W. Blake*. New Haven: Yale University Press.

Bentley, G.R.Jr. 2004. *Blake Records*. Second edition. New Haven and London: Yale University Press.

Bindman, David. 1977. *Blake as an artist*. Oxford: Phaidon Press Limited.

Bindman, David. (ed.) 2000. *William Blake. The Complete Illuminated Books*. London: Thames and Hudson Ltd.

Bindman, David. (ed.) 2003. *John Flaxman, 1755-1826. Master of the Purest Line*. exh.cat. London: Sir John Soane's Museum.

Bindman, David. 2003. *Blake as a painter*. Στο Morris Eaves (ed.) *The Cambridge Companion to William Blake,* σσ.85-109. Cambridge: Cambridge University Press.

Bindman, David. 2007. *Mind-forg'd Manacles: William Blake and Slavery*. London: Hayward Gallery.

Blake, William. 2008. *Divine Comedy Illustrations*. New York: Dover Publications, Inc.

Bloom, Harold. 1970 [1963]. *Blake's Apokalypse: A Study in Poetic Argument*. Ithaca: Cornell University Press.

Blunt, Anthony. 1959. *The Art of William Blake*. New York, San Francisco, London: Icon Editions, Harper and Row.

Bohls, A. Elizabeth. 1993. "Disinterestedness and denial of the particular: Locke, Adam Smith, and the subject of aesthetics". Στο Mattick, Paul Jr. (ed.) *Eighteenth Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*. σσ. 16-51. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Boime, Albert. 1987. *Art in an Age of Revolution. 1750-1800. A Social History of Modern Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Brown, Christopher, 1991. *The Drawings of Anthony van Dyck*. New York: The Pierpont Morgan Library.

Burke, Edmund. 1990. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford: Oxford University Press.

Burke, Edmund. 2004 [1790]. *Reflections on the Revolution in France*. London: Penguin Books.

Burwick, F. and Klein, J. (ed.) 1996. *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany*. Amsterdam: Rodopi.

Butlin, Martin 1981, *The Paintings and Drawings of William Blake*. 2 τόμοι. New Haven and London: Yale University Press.

Chappell, Vere. (ed.) 1994. *The Cambridge companion to Locke*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chayes, Irene H. 1984. *Blake's Ways with Art Sources [I]: Michelangelo's The Last Judgment*, σσ.60-89. *Colby Library Quarterly 26*.

Chayes, Irene H. 1990. *Blake's Ways with Art Sources [II]: Some Versions of The Antique*. σσ.28-58. *Colby Library Quarterly 26*.

Connely, Frances S. 1995. *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907.* Penssylvania: The Penssylvania State University Press.

Connolly, Tristanne J. 2002 *William Blake and the Body.* Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.

Cosgrove, Denis and Daniels, Stephen (ed.) 2002 [1988]. *The iconography of landscape.* Cambridge: Cambridge University Press.

Curran, Stuart (ed.) (1993) *The Cambridge Companion to British Romanticism.* Cambridge: Cambridge University Press.

Damon, S. Foster. 1988. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake.* Hanover: University Press of New England.

Eaves, Morris. 1982. *William Blake's Theory of Art.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Eaves, Morris (ed.). 2003. *The Cambridge Companion to William Blake.* Cambridge: Cambridge University Press.

Erdman, David V. 1977 [1954]. *Blake: Prophet against Empire: A Poet's Interpretation of the History of His Own Times.* Princeton: Princeton University Press.

Erdman, David V. 1988 [1965]. *The Complete Poetry and Prose of William Blake.* Commentary by Harold Bloom. New York: Anchor Books.

Erdman, David V. 1992 [1974]. *The Illuminated Blake.* New York: Dover Publications, Inc.

Essick, Robert N. 1983. *The Separate Plates of William Blake: A catalogue.* Princeton: Princeton University Press.

Fry, Roger. 1937 [1920]. *Vision and Design.* Middlesex: Pelican Books,

Frye, Northrop 1962 [1947]. *Fearfull Symmetry: A Study of William Blake.* Boston: Beacon Press.

Frye, Northrop 1979 [1951] "Blake' s Treatment of the Archetype". Αναδημοσίευση από το Alan S. Downer (ed.) 1950. *English Institute Essays.* New York: Columbia University Press. Στο Johnson, Mary Lynn και Grant, John E. (ed.) 1979. *Blake's Poetry and Designs. Authoritative texts. Illuminations in color and monochrome. Related prose. Criticism.* New York and London: W.W. Norton and Company.

Glauser, Wayne 1998. *Locke and Blake.* Florida: University Press of Florida.

Gombrich, E.H. 2002. *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art.* London and New York: Phaidon Press.

Griener, Pascal 2010. *La Republique de l' oeil. L' Experience de l' art au siècle des Lumieres.* Paris: Odile Jacob.

Haakonsen, Knud. 1996. *Natural Law and Moral Philosophy. From Grotius to the Scottish Enlightenment.* Cambridge: Cambridge University Press.

Hall, Carol Louise 1985. *Blake and Fuseli, a study in the Transmission of Ideas.* New York and London: Carland.

Handlin, Oscar and Burchard, John (ed.). 1963. *The Historian and the City.* Illinois, Mass.: The M.I.T. Press and Harvard University Press.

Hartley, Keith (ed.) 1994. *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990.* Stuttgart: Oktagon.

Hearn, Karen (ed.) 2009. *Van Dyck and Britain.* London: Tate Publishing.

Heppner, Christopher 1995. *Reading Blake' s Designs.* Cambridge: Cambridge University Press.

Hobson, Christopher Z. 2000. *Blake and homosexuality.* New York and Basingstore: Palgrave.

Hodnett, Edward. 1988. *Five Centuries of English Book Illustration.* Great Yarmouth, Norfolk: Scolar Press.

Howes, Marjorie and Kelly, John (ed.). 2006. *The Cambridge Companion to W. B. Yeats.* New York: Cambridge University Press.

Hume, David 1987. *Essays Moral, Political and Literary*, ed. Engene F. Miller. Indianapolis: Liberty Fund.

Hutchings, Kevin 2002. *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics.* Montreal: McGill-Queen's University Press.

Jaffe, David (ed.) 2003. *Titian.* London: National Gallery Company.

Johnson, Mary Lynn και Grant, John E. (ed.) 1979. *Blake's Poetry and Designs. Authoritative texts. Illuminations in color and monochrome. Related prose. Criticism.* New York and London: W.W.Norton and Company.

Kaplan, Fred (1967). " The Tiger and Its Maker: Blake' s Vision of Art and Artist". *Studies in English Literature, 1500-1900*, τεύχος 7, νούμερο 4, σ. 617-627.

Keynes, Geoffrey (ed.) 1970. *Drawings of William Blake. 92 Pencil Studies.* New York: Dover Publications.

Keynes, Geoffrey (ed.) 1972 [1957]. *Blake. Complete Writings*. Oxford: Oxford University Press.

Keynes, Geoffrey (ed.) x.x. *Blake (The Faber Gallery)* . London: Faber and Faber.

Le Bris, Michel 1981. *Journal du romantisme*. Genève: Edutions d' Art Albert Skira.

Lessing, Gotthold Ephraim. 1962 [1766]. *Laocoon. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. μτφρ., εισ. Edward Allen McCormick. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Locke, John 1995. *An Essay Concerning Human Understanding*. New York: Prometheus Books.

Loizidi, Niki. 2005. "The Construction of Space in El Greco's Paintings after the Italian Experience" Στο Hadjinicolaou, Nicos (ed). 2005. *El Greco. The First Twenty Years in Spain*. Rethymno: University of Crete.

Lovejoy, Arthur O. 1964 [1936]. *The Great Chain of Being*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.

Lovejoy, Arthur O. 1924. "On the Discrimination of Romanticisms" *PMLA*, τεύχος 39, νούμερο 2, σ. 229-253. Published by: Modern Language Association.

Lowe, E. J. 2005. *Locke*. London and New York: Routledge.

Makdisi, Saree 2003. *William Blake and the Impossible History of the 1790s*. Chicago: University of Chicago Press.

Mattick, Paul Jr. (ed.) 1993. *Eighteenth Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Makdisi, Saree 2003. "The political aesthetic of Blake's images" . Στο Morris Eaves (ed.) *The Cambridge Companion to William Blake,* σσ.110-132. Cambridge: Cambridge University Press.

Mee, John 2003. " Blake's politics in history". Στο Morris Eaves (ed.) *The Cambridge Companion to William Blake,* σσ.133-149. Cambridge: Cambridge University Press.

Mitchell, W. J. T. 1977. "Style as Epistemonology: Blake and the Movement Toward Abstraction in Romantic Art". *Studies in Romanticism*, τεύχος 16, σ. 145-64.

Mitchell, W. J. T. 1982. "Dangerous Blake". *Studies in Romanticism*, τεύχος 21, σ. 410-430.

Morton, A.I. 1978 [1952]. *The English Utopia*. London: Lawrence and Wishart Ltd.

Mulvihill, James 1999. «'Demonic Objectification and Fatal Isolation': Blake and the Culture Industry» σσ.597-620. *Studies in Romanticism* 38.

Myrone, Martin (ed.) 2006. *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*. London: Tate Publishing.

Paley, Morton D. 2004. *The Traveler in the Evening: The Last Works of William Blake*. Oxford: Oxford University Press.

Paley, Morton D. 1978. *William Blake*. Oxford: Phaidon Press Limited.

Pande, Alka. 2007. *Masterpieces of Indian Art*. New Delhi: Roli Books.

Peltonen, Markku. 1996. *The Cambridge companion to Bacon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Phillips, Michael 2000. *William Blake. The Creation of the Songs. From Manuscript to Illuminated Printing*. London: The British Library.

Raine, Catherine 1996 [1970]. *William Blake*. London: Thames and Hudson.

Raine, Catherine 2002 [1979]. *Blake and Antiquity*. London: Routledge Classics.

Randhawa, M.S. 1982[1963]. *Kangra Paintings of the Gita Govinda*. New Delhi: National Museum

Reed, Christopher (ed.). 1996. *A Roger Fry Reader*. Chicago: The University of Chicago Press

Reynolds, Sir Joshua. (ed. Wark, Robert) 1981 [1959]. *Discourses on Art*. New Haven and London: Yale University Press.

Rifkin, Adrian. (ed.)1999. *About Michel Baxandall* Oxford and Malden: Blackwell Publishers

Ritchie, Andrew C. 1956. *Masters of British Painting 1800-1950*. New York: The Museum of Modern Art.

Robbins, Jeff . 2001. "The Enlightenment at the Margins: Giving Place to William Blake and Gianbatista Vico". *Quodlibet Online Journal of Christian Theology and Philosophy*, τεύχος 3, νούμερο 3: hpp:/www.quodlibet.net/robbins-enlightenment.shtml.

Rosenblum, Robert. 1974[1969]. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Rowell, Margit (ed). 1987. *Jan Miro. Selected Writings and Intervies*. London: Thames and Hudson.

Rubin, William (ed.) 1984. *"Primitivisme"in the 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: The Museum of Modern Art.

Ryan, Robert 2003. "Blake and Religion". Στο Morris Eaves (ed.) *The Cambridge Companion to William Blake,* σσ. 150-168. Cambridge: Cambridge University Press.

Saint Girons, Baldine 1990. *Esthétiques du XVIIIe siècle. Le Modèle Français.* Paris: Philippe Sers Editeur.

Schuchard, Marsha Keith. 2006. *Why Mrs Blake cried: William Blake and the sexual basis of spiritual vision.* London: Century.

Simpson, David 2003. *Blake and Romanticism.* Στο Morris Eaves (ed.) *The Cambridge Companion to William Blake.* σ. 169-187. Cambridge: Cambridge University Press.

Sloan, Kim (ed.) 2003. *Enlightenment. Discovering the World in the Eighteenth Century.* London: The British Museum Press.

Stafford, Barbara Maria 1997. *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine.* Cambridge and London: The M.I.T. press.

Stevens, Betham 2005. *William Blake.* London: The British Museum Press.

Thompson, E.P. 1968 [1963]. *The Making of the English Working Class.* Harmondsworth: Penguin Books.

Toman, Rolf (ed.) 2000. *Neoclassicism and Romanism.* μτφρ. από τα γερμανικά στην αγγλική γλώσσα Paul Aston, Peter Barton, Eileen Martin. Cologne: Konemann.

Townsend, Joyce H. (ed.) 2003. *William Blake. The Painter at Work.* London: Tate Publishing.

Trilling, James 2001. *The Language of Ornament.* London: Thames and Hudson.

Turner, Jane (ed.) 1996. *The Dictionary of Art,* 34 τόμοι. London: Macmillan Publishers Limited και New York: Grove' s Dictionaries Inc.

Turner, W. J. 1957. *Aspects of British Art.* London: Collins

Yeats, William Butler. 1903. *Ideas of Good and Evil*, second edition. London: A.H. Bullen. Το βιβλίο διατίθεται σε ηλεκτρονική μορφή στον ιστότοπο http://www.gutenberg.org/

Uzgalis, William 2007. *Locke's Essay Concerning Human Understanding.* New York: Continuum International Publishing Group._

Vaughan, William 1999. *William Blake.* London: Tate Gallery Publishing.

Viscomi, Joseph 1993. *Blake and the Idea of the Book.* Princeton: Princeton University Press.

Viscomi, Joseph 2003. "Illuminated printing". Στο Morris Eaves (ed.) *The Cambridge Companion to William Blake,* σσ.37-62. Cambridge: Cambridge University Press.

Ward, Aileen 1989. *'Sir Joshua and his Gang': William Blake and the Royal Academy.* σσ.75-95. Huntington Library Quarterly 52.

Wark, Robert R. (ed.) 1981 [1959]. *Sir Joshua Reynolds. 'Discourses on Art'.* New Haven and London: Yale University Press.

Weir, David 2003. *Brahma in the West: William Blake and the Oriental Renaissance.* Albany : State University of New York Press.

Welch, Stuart Carry 1976. *Indian Drawings and Painted Sketches.* New York: The Asia Society.

Welch, Stuart Carry and Masteller, Kimberly 2004. *From Mind, Heart, and Hand.* New Haven and London / Cambridge, Massachusetts: Yale University Press / Harvard University Art Museums.

Welleck, Rene and Warren, Austin 1963 [1949]. *Theory of Literature.* London: Peregrine Books.

Wendorf, Richard 1996. *Sir Joshua Reynolds. The painter in society.* London: National Portrait Gallery.

Wethley, Harold E. 1969. *Titian. Vol.1: The Religious Paintings.* London: Phaidon Press Ltd.

Wichmann, Siegfried 1981. *Japonisme. The Japanese influence on Western art since 1858.* London: Thames and Hudson.

Wilcox, Timothy. 2005. *Samuel Palmer.* London: Tate Publishing.

Williams, Raymond 1963 [1958]. *Culture and Society 1780-1950.* London: Harmonsdsworth.

Wolfflin, Heinrich 1964 [1888]. *Renaissance and Baroque*, London: The Fontana Library.

ΙΙ. Ελληνόγλωσση

Abrams, M.H. 2001 [1953]. *Ο Καθρέφτης και το Φως*. μτφρ. Α. Μπερλής. Αθήνα: Κριτική.

Αγγελάκης, Αντρέας (επ.). 1983. *Ποιήματα. William Blake*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Αγγελίδης, Μανόλης και Γκιούρας, Θανάσης (επ. μτφρ.) 2005. *Θεωρίες της πολιτικής και του κράτους. Hobbes, Locke, Rousseau, Kant, Hegel*. Αθήνα: Σαββάλας.

Αργκάν, Τζούλιο Κάρλο 1998 [1970]. *Η μοντέρνα τέχνη*. μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Arnheim, Rudolf 2007 [1969]. *Οπτική σκέψη*. μτφρ. Ιάκωβος Ποταμιάνος και Γιώτα Βρυώνη. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Arnheim, Rudolf 1999 [1974]. *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*. μτφρ. Ιάκωβος Ποταμιάνος. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.

Ashton, T.S. 2007 [1968]. *Η βιομηχανική επανάσταση 1760-1830*. μτφρ. Άσπα Γολέμη. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος.

Ayers, Michael. 2004 [1997]. *Τζον Λοκ*. μτφρ. Ειρήνη Ραζή. Αθήνα: Εκδόσεις Ενάλιος.

Bacon, Francis. 2000. *Τα δοκίμια*. μτφρ. εισ. Σπύρος Φέγγος. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτρος.

Bacon, Francis. 2000 [1620]. *Η μεγάλη αναμόρφωση*. μτφρ. Θ. Χριστακόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Στάχυ.

Βάκων, Φράνσις. χ.χ. *Νέα Ατλαντίδα*. μτφρ. εισ. Παναγιώτης Χρ. Νούτσος. Αθήνα: Ηριδανός.

Bataille, Georges 1979 [1957]. *Η λογοτεχνία και το Κακό*. μτφρ. Ελένη Βαρίκα. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.

Beardsley, Monroe C. 1989. *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*. μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ και Παύλος Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Beaud, Michel. 2008 [1981]. *Η ιστορία του καπιταλισμού*. μτφρ. Σπύρος Δάμτσας, Μαρία Αλεβίζου. Αθήνα: Εκδόσεις Ηλέκτρα.

Bell, Michael. 1976 [1972]. *Το Πρωτόγονο*. μτφρ. Ιουλία Ράλλη και Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα: Ερμής.

Berkeley, George 1993. *Τρεις διάλογοι μεταξύ Ύλα και Φιλόνου*. μτφρ. Στυλ. Δημόπουλος. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας.

Berkeley, Georges 2007. *Οι αρχές της ανθρώπινης γνώσης*. μτφρ. Νίκος Μακρής. Αθήνα: Εκδόσεις Δρόμων.

Berlin, Isaiah 1999 [2000]. *Οι ρίζες του Ρομαντισμού*. μτφρ. Γ.Παπαδημητρίου. Αθήνα: Scripta.

Berlin, Isaiah 2002 [2000]. *Τρεις κριτικοί του Διαφωτισμού Vico, Hamann, Herder*. μτφρ. Γιώργος Μέρτικας. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

Βίνκελμαν, Ι.Ι. 1996. *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική*. μτφρ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος. Αθήνα:Ίνδικτος.

Blake, William 1986. *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*. εισαγ.,μτφρ. Ζ.Λορεντζάτος. Αθήνα: Διάττων.

Blake, William 1986. *Οράματα των θυγατέρων της Αλβιόνας. Τέσσερα ποιήματα*. μτφρ. Μ.Φραγκόπουλος, πρόλ. Roger Norman. Αθήνα: Ζώδιο.

Blake, William 1986. *Προφητικά*. μτφρ., εισ. σχόλια: Β. Αθανασόπουλος. Αθήνα: Χατζηνικολή.

Blake, William 1994. *Παροιμίες της Κόλασης*. μτφρ., εισ. Χ.Βλαβιανός. Ποίηση, 4: 15-38.

Blake, William 1997. *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*. μτφρ.,εισ. Χάρης Βλαβιανός. Αθήνα: Νεφέλη.

Blake, William 1986. *Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*. μτφρ.,εισ. Ζήσιμος Λορεντζάτος. Αθήνα: Διάττων.

Bloch, Ernst 1985. *Ουτοπία και επανάσταση*. μτφρ. Στέφανος Ροζάνης. Αθήνα:Έρασμος.

Bloom, Harold 1989 [1973]. *Η αγωνία της επίδρασης. Μια θεωρία για την ποίηση*. μτφρ. Δημήτρης Δημηρούλης. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Βολταίρος 2001. *Φιλοσοφικό Λεξικό*. μτφρ. Φωτεινή Ταμβίσκου και Ξανθίπη Τσελέντη. Αθήνα: Εκδόσεις Στάχυ.

Bookhin, Murray 2009 [1996]. *Η τρίτη επανάσταση. Τόμος 1*. μτφρ. Μαρίνος Σαρηγιάννης. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Brett, R.L. 1986 [1969]. *Φαντασίωση και φαντασία*. μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη και Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα: Εκδοτική Ερμής.

Brooke, John Hendley. 2005 [1991]. *Επιστήμη και θρησκεία*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Burke, Edmund 2010. *Στοχασμοί για την επανάσταση στη Γαλλία*. μτφρ.επιμ.εισ. Χρήστος

Γρηγορίου. Αθήνα: Εκδόσεις Σαββάλας.

Cachin, Francoise 1994. *Γκωγκέν «Εγώ, ο άθελά μου άγριος»*. μτφρ. Θωμάς Γκόρπας και Μάριος Βερέττας. Αθήνα: Αστέρης Δεληθανάσης ΕΠΕ.

Castelli, Patrizia. 2008 [2005]. *Η αισθητική της Αναγέννησης*. μτφρ. Καίτη Μαρακά. Αθήνα: Πολύτροπον.

Cassirer, Ernst 2008. *Το πνεύμα του Διαφωτισμού*. μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος

Coleridge, Samuel, Taylor. 1987. *Η μπαλάντα του γέρου ναυτικού*. μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή.

Connolly, David 1997. *Οδυσσέας Ελύτης, William Blake και 'Οι Γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης'. Ποίηση, 9*: σ.226-237.

Γρηγορίου, Χρήστος. 2009. *Από την Ιρλανδία στη Μεγάλη Βρετανία. Ο Edmund Burke ως επίδοξος «άνθρωπος των γραμμάτων»*. Αθήνα: Νήσος.

Dante Alighieri. 2002. *Η Θεία Κωμωδία. Κόλαση*. μτφρ. Ανδρέας Ριζιώτης. Αθήνα: Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός.

Δασκαλοθανάσης, Νίκος. 2004. *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Delon, Michel 2004. *Ο Διαφωτισμός και η Σημασία των Διαβαθμίσεων*._Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.

Διαλέτης, Δημήτρης (επίμ.). 2009. *Μαρξισμός και επιστήμες. Ιστοριογραφικές και φιλοσοφικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Δικταίος, Άρης 1961. Michel 2004. *Επτά ανθρώπινα σχήματα*. Αθήνα: Εκδόσεις Φέξη.

Δρόσος, Διονύσης. (επ., μτφρ.)2008. *Αρετές και Συμφέροντα. Η βρετανική ηθική σκέψη στο κατώφλι της νεωτερικότητας*. Αθήνα: Σαββάλας.

Δουζίνας, Κώστας χ.χ. *Νόμος και Αισθητική. Λογοτεχνία, Τέχνη, Δίκαιο,* μτφρ. Χ. Ξανθοπούλου, λογοτ. επιμ. Κ. Σχινά. Αθήνα: Παπαζήσης.

Dreyfus, F.-G., Marx, R., Poidevin, R. 1984 [1980]. *Γενική ιστορία της Ευρώπης. Η Ευρώπη από το 1789 μέχρι το 1848. Τόμος Ε΄*. μτφρ. Ειρήνη Λούβρου. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Eagleton, Terry. 2006 [1990]. *Η ιδεολογία του αισθητικού*. μτφρ. επιμ. Πέπη Ρηγοπούλου. Αθήνα: Πολύτροπον.

Eagleton, Terry. 2007 [2005]. *Ιερός τρόμος*. μτφρ. Δέσποινα Λαμπαδά, Δημήτρης Φιλιππουπολίτης. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Έλιοτ, Τ. Σ. 2004 [1932]. *Δάντης. 'Θεία Κωμωδία' και 'Νέα Ζωή'*. μτφρ. Στέφανος Μπεκατσώρος. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Έργουιν, Νταίηβιντ. 1999 [1997]. *Νεοκλασικισμός*. μτφρ. Χίλντα Παπαδημητρίου. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Frye, Northrop 1996. *Ανατομία της Κριτικής*. μτφρ. επιμ. Μαριζέτα Γεωργουλέα, εισαγ. Ζ. Σιαφλέκης. Αθήνα: Gutenberg.

Furst, Lilian 2001 [1969]. *Η Προοπτική του Ρομαντισμού,* μτφρ. Κ.Σύρμα. Αθήνα: Ψυχογιός.

Furst, Lilian 1974 [1969]. *Ρομαντισμός*. μτφρ. Ιουλία Ράπτη – Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα: Ερμής.

Ginzburg, Carlo 2006 [1998]. *Ξύλινα μάτια*. μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια

Goethe, Johan Wolfgang von. 1994. *Περί τέχνης*. μτφρ. Βασίλης Τομανάς. Αθήνα: Εκδόσεις Printa.

Gombrich, E. H. 1998 [1950]. *Το χρονικό της τέχνης*. μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Gombrich, E. H. 1995 [1959]. *Τέχνη και Ψευδαίσθηση*. μτφρ. Αντρέας Παππάς. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Gross, David 2000 [1993]. *Τα ερείπια του παρελθόντος. Παράδοση και κριτική της νεοτερικότητας*. μτφρ. Κωσταντίνος Γεώρμας Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Ζήκα, Φαίη. 2007. *Αισθητική ή Φιλοσοφία της Τέχνης;* Αθήνα: Περιοδική έκδοση Δευκαλίων, τεύχος 25/1, σ. 117-133.

Hankins, Thomas L. 1998 [1989]. *Επιστήμη και Διαφωτισμός*. μτφρ. Γιώργος Γκουνταρούδης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Hauser, Arnold. 1969-1970 [1951]. *Κοινωνική Ιστορία της τέχνης*. 4 τόμοι. μτφρ. Τάκης Κονδύλης. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος

Hill, Christopher. 2011 [1961]. *Ο αιώνας της επανάστασης 1603-1714*. μτφρ. Ελένη Αστερίου. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.

Ηλιόπουλος, Σπύρος (επιμ.) 1985. *William Blake*. Αθήνα: Πλέθρον.

Hobsbawm, E. J. 2000 [1962]. *Η εποχή των επαναστάσεων 1789-1848*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης.

Hollis, Martin 2005, *Φιλοσοφία των κοινωνικών επιστημών*, μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

Hume, David. χ.χ. *Δοκίμια*. εισ. μτφρ. Ε. Π. Παπανούτσος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Hume, David. 2011. *Η φυσική ιστορία της θρησκείας*. μτφρ., εισ. Αλέξανδρος Σακελλαρίου. Αθήνα: Εκδόσεις Σαββάλας.

Johnson, R. V. 1973 [1969]. *Αισθητισμός*. μτφρ. Ελένη Μοσχονά. Αθήνα: Ερμής.

Kant, Immanuel. 2006 [1764]. *Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου*. μτφρ. Χ. Τασάκος. Αθήνα: Printa.

Κονδύλης, Παναγιώτης 1981. *Ο Ευρωπαϊκός Διαφωτισμός*. 2 τόμοι. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.

Λανγκρέ, Ζακλίν 2000 [1989]. *Η φυσική θρησκεία*. μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Λαρμόρ, Τσάρλς. 1998 [1996]. *Η Ρομαντική κληρονομιά*. μτφρ. Στέφανος Ροζάνης. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.

Λεβύ, Μίκαελ 2004 [2000]. *Το άστρο του πρωινού*. μτφρ. Θανάσης Παπαδόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Ερατώ.

Lecaldano, Paolo (ed.). 1995 [1969]. *Ρέμπραντ*. μτφρ. Κώστας Κουρεμένος.

Αθήνα: Εκδόσεις Νίκος Βότσης.

Λέσσιγγ. 1902. *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*. μτφρ. Α. Προβελέγγιος. Αθήνα: Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου.

Λογγίνου (Διονυσίου). 1990. *Περί Ύψους*. μτφρ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης. Ηράκλειο: Βικέλαια Δημοτική Βιβλιοθήκη.

Locke, John. 1998. *Επιστολή για την ανεξιθρησκία*. μτφρ. εισ. Γιάννης Πλαγγέσης. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτρος.

Λοϊζίδη, Νίκη. 1995. «Πρόλογος» στο *Ρέμπραντ* των εκδόσεων Rizzoli, επιμέλεια Lecaldano, Paolo, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος . Αθήνα: Εκδόσεις Νίκος Βότσης.

Λοϊζίδη, Νίκη. 1992. *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Λοκ, Τζον. 1990. *Δεύτερη πραγματεία περί κυβερνήσεως*. μτφρ. εισ. Πασχάλης Κιτρομιλίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.

Löwy, Michael και Robert Sayre 1999 [1992]. *Εξέγερση και Μελαγχολία*, μτφρ. Δ.Καββαδία. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις.

Ματιό, Ζαν 1995 [1990]. *Άνταμ Σμιθ. Φιλοσοφία και Οικονομία*. μτφρ. Άρης Ι. Στυλιανού. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Ματίς, Ανρύ. 1990 [1972]. *Περί Τέχνης*. μτφρ. Ιωάννα Ομορφοπούλου. Αθήνα: Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων.

Μίλτωνος. χ.χ. *Χαμένος Παράδεισος. Βιβλίο πρώτο*. μτφρ., εισ. Χρ. Γαλατόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη

Μορό, Πιέρ-Φρανσουά 2001[1989]. *Χόμπς: Φιλοσοφία, Επιστήμη, Θρησκεία*. μτφρ. Νίκη Μουντζούρογλου. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Mortier, Roland 2003. *Φώτα του ευρωπαϊκού 18ου αιώνα*. μτφρ. Γιώργος Τόλιας. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.

Μουρίκη, Αλεξάνδρα. 2003. *Μεταμορφώσεις της Αισθητικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Μπέρκλευ, Τζώρτζ 2004. *Δοκίμιο για μια νέα θεωρία της όρασης*. μτφρ. Βασίλειος Κρουστάλλης. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Μπινός, Μπερτράν 1997 [1989]. *Τα ανθρώπινα δικαιώματα. Κριτική*. μτφρ. Άρης Ι. Στυλιανού. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Μπλέηκ, Ουίλιαμ 2004. *Τα τραγούδια της πείρα.*, μτφρ. Γιώργος Μπλάνας. Αθήνα: Εκδόσεις Ερατώ.

Μπλέηκ, Ουίλιαμ 2002. *Τα τραγούδια της αθωότητας*. μτφρ. Γιώργος.Μπλάνας. Αθήνα: Εκδόσεις Ερατώ.

Μπλέηκ, Ουίλιαμ 2003. *Το βιβλίο της θέλ*. μτφρ. Γιώργος Μπλάνας. Αθήνα: Εκδόσεις Ερατώ.

Μπλομ, Φίλιπ 2005 [2004]. *Οι Εγκυκλοπαιδιστές*. μτφρ. Λεωνίδας Καρατζάς. Αθήνα: Εκδόσεις Ωκεανίδα.

Μπλούμ, Χάρολντ 2007 [1994]. *Ο Δυτικός Κανόνας* μτφρ. Κατερίνα Ταβαρτζοπούλου. Αθήνα: εκδόσεις Gutenberg.

Μποτετζάγιας, Ιωσήφ 2010. *Η ιδέα της φύσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

Μπράουν, Ντέιβιντ Μπλέινυ. 2004 [2001]. *Ρομαντισμός*. μτφρ. Ιωάννα Βετσοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Νούτσος, Παναγιώτης Χρ. 1979. *Ουτοπία και ιστορία. Η ιστορική διάσταση των ουτοπικών σχεδιασμάτων του T. Campanella και του Fr. Bacon*. Αθήνα: Κέδρος.

Ντεέτζια, Βίντια 2001 [1997]. *Ινδική τέχνη*. μτφρ. Πηνελόπη Σταφυλά. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Ντεγκρεμόν, Ροζελίν. 1996 [1993]. *Ο Μπέρκλεϋ και η ιδέα της φύσης*. μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη

Ντελέζ, Ζιλ. 1995 [1953]. *Εμπειρισμός και υποκειμενικότητα*. μτφρ. Παναγιώτης Πούλος. Αθήνα: Ολκός.

Ντιντερό, Ντενί 2003. *Αισθητικά,* μτφρ. Κ. Μητσοτάκη. Αθήνα: Εστία.

Panofsky, Erwin. 2007 [1940]. *Η ιστορία της τέχνης ως ανθρωπιστική επιστήμη*. μτφρ. Παύλος Καλλιγάς. Αθήνα: Περιοδική έκδοση Δευκαλίων, τεύχος 25/1, σ. 5-29.

Πανόφσκι, Έρβιν. 1991. *Μελέτες εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*. μτφρ. Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Παρισάκη, Θεόπη. 2004. *Φιλοσοφία και τέχνη. Από την αντικειμενικότητα του ωραίου στην υποκειμενικότητα του γούστου*. Αθήνα: Εκδόσεις Ζήτρος.

Πλαγγέσης, Γιάννης. 1998. *Πολιτική και θρησκεία στη Φιλοσοφία του John Locke*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Πλίνιος ο Πρεσβύτερος. 1994. *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής. 35ο βιβλίο της «φυσικής ιστορίας»*. μτφρ. Τάσος Ρούσσος και Αλέκος Βλ. Λεβίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Plumb, J. H. 2004 [1969]. *Ο θάνατος του παρελθόντος*. μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιόλης. Αθήνα: Μεταίχμιο

Preisendanz, W. 1990 [1977]. *Ρομαντισμός-Ρεαλισμός-Μοντερνισμός,* μτφρ.Άννα Χρυσογέλου-Κατσή. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Putman, Hilary. 1988. *Τα πολλά πρόσωπα του ρεαλισμού*. μτφρ. Μαρία Βενιέρη και Κατερίνα Σταυροπούλου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Reynolds, Sir Joshua. (ed. Wark, Robert) 1981 [1959]. *Discourses on Art*. New Haven and London: Yale University Press.

Ρηγόπουλος, Κώστας 1997. *Κείμενο και Εικόνα. Όρια και δυνατότητες της σύγκρισης*. Αθήνα: Σμίλη.

Ρουσώ, Ζαν Ζακ 2001. *Δοκίμιο περί της καταγωγής των γλωσσών*. μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Σαμοθράκη, Ντίνα (επιμ.). *Πανόραμα του προσώπου*. μτφρ. Μαβίνα Πανταζάρα και Ντίνα Σαμοθράκη. Αθήνα: Εκδόσεις Αρμός.

Sass, Louis A. 2007. *Η φωτιά και ο πάγος. Σκέψεις για την τέχνη και την τρέλα*. μτφρ. Γιώργος Βασιλάκος. Αθήνα:Ύψιλον/βιβλία.

Sayre, R. – Lowy, M. 1991. *Μορφές Ρομαντικού αντικαπιταλισμού*. μτφρ. Στέφανος Ροζάνης. Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος.

Schlobach, Jochen 1997. *Η ανακάλυψη των πολιτισμών στον 18ο αιώνα*. μτφρ. Ράνια Πολυκανδριώτη. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.

Secretan, Dominique. 1983 [1973]. *Κλασικισμός*. μτφρ. Α.Παρίση. Αθήνα: Ερμής.

Settis, Salvatore. 2006 [2004]. *Το μέλλον του 'κλασικού'*. μτφρ. Αντρέας Γιακουμακάτος. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Starobinski, Jean. 2002. *Ο Ρουσσώ απαντά στον Βολταίρο. Ο Λόγος περί Επιστημών και Τεχνών*. μτφρ. Ράνια Πολυκανδριώτη. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.

Sternhell, Zeev 2009 [2006]. *Ο αντι-Διαφωτισμός*. μτφρ. Άννα Καρακατσούλη. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.

Taylor, Charles. 2007 [1989]. *Πηγές του εαυτού. Η γένεση της νεωτερικής ταυτότητας*. μτφρ. Ξενοφών Κομνηνός. Αθήνα: Ίνδικτος.

Τζάκομπι, Ράσελ. 2008. *Ασαφής εικόνα. Ουτοπική σκέψη για μια αντιουτοπική εποχή*. μτφρ. Βασίλης Τομανάς. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Νησίδες.

Τόμσον, Ε. Π. 1983 [1967]. *Χρόνος, εργασιακή πειθαρχία και βιομηχανικός καπιταλισμός*. μτφρ. Βασίλης Τομανάς. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Νησίδες.

Yeats, William Butler. 1983. *Μυθολογίες και οράματα*. μτφρ. Σπύρος Ηλιόπουλος. Αθήνα: Πλέθρον.

Χιούμ, Ντέιβιντ. 2005. *Πραγματεία για την ανθρώπινη νόηση. Βιβλίο πρώτο: Για τη νόηση*. μτφρ. Μαρία Πουρνάρη. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Χομπς, Τόμας. 2006. *Λεβιάθαν, ή Η Ύλη, Μορφή και Εξουσία μιας Εκκλησιαστικής και Λαϊκής Πολιτικής Κοινότητας*. μτφρ. Αιμίλιος Μεταξόπουλος και Γρηγόρης Πασχαλίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.

Χόνορ, Χιού και Φλέμινγκ, Τζον 1991. *Ιστορία της τέχνης*. 4 τόμοι. μτφρ. Αντρέας Παππάς. Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή.

Χριστοδουλίδης, Παύλος (επ.) 1994. *Αισθητική και θεωρία της τέχνης*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

Χρύσης, Αλέξανδρος. 2002. *Εισαγωγή στην κοινωνική φιλοσοφία του ευρωπαϊκού διαφωτισμού*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

Vasari, Giorgio 1995. *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*. μτφρ., εισ. Στέλιος Λυδάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Κανάκη.

Weiss, John. 2009 [1977]. *Συντηρητισμός και ριζοσπαστική Δεξιά. Παραδοσιοκρατία, αντίδραση και αντεπανάσταση στην Ευρώπη 1770-1945*. μτφρ. Σπύρος Μαρκέτος. Αθήνα: Εκδόσεις Θύραθεν.

Westfall, Richard. 2005 [1993]. *Η ζωή του Ισαάκ Νεύτωνα*. μτφρ. Διονύσης Γιαννίμπας. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Wiesner-Hanks, Merry E. 2008 [2006]. *Πρώιμη Νεότερη Ευρώπη 1450-1789*. μτφρ. Ελένη Καλογιάννη. Αθήνα: Εκδόσεις Ξιφαράς.

Williams, Raymond 1994. *Κουλτούρα και Ιστορία,* μτφρ., επιμ. Β.Αποστολίδου. Αθήνα: Γνώση.

Wolfflin, Heinrich 1992 [1915]. *Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

Woolhouse, R. S. (2003), *Η φιλοσοφία της επιστήμης. Οι εμπειριστές*, τόμος β΄. μτφρ. Σοφία Τσούρτη. Αθήνα: Εκδόσεις Πολύτροπον.