



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ (ΦΙΤ)

Αναστάσιος Παναγιωταρόπουλος

**Το αίνιγμα της ορατότητας: μια φαινομενολογική προσέγγιση της
προ-στοχαστικής εικαστικής έκφρασης στις ελαιογραφίες των
ζωγράφων Μπουζιάνη, Παπαλουκά και Μποκόρου**

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Αλέξιος Πέτρου

Φωτεινή Βασιλείου

Καθηγητής,

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια,

Σχολή επιστημών αγωγής

Τμήμα Φιλοσοφίας

Πανεπιστήμιο Λευκωσίας

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο

Αθηνών

Βιέννη, Ιούλιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του Αναστάσσιου Παναγιωταρόπουλου που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Στην αγαπημένη μου σύζυγο Μαρίκα,

στην κόρη μου Δάφνη-Καικιλία,

στους γονείς μου και τον αδελφό μου.

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία επιχειρούμε να προσεγγίσουμε το έργο του Γάλλου φαινομενολόγου Maurice Merleau-Ponty, ενός εκ των εξεχουσών φυσιογνωμιών της Φαινομενολογίας στη μεταπολεμική Γαλλία. Αφού αρχικά εξετάζουμε τις θεμελιώδεις επιστημολογικές και οντολογικές θέσεις του, όπως επίσης και τις καινοτόμες έννοιες της σάρκας και του χιάσματος, στη συνέχεια επιχειρούμε την εφαρμογή της θεωρίας του στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Συγκεκριμένα, γίνεται μια απόπειρα περιγραφής ανέκδοτων εικαστικών φαινομένων σε πίνακες ζωγραφικής (ελαιογραφίες) τριών σπουδαίων μοντέρνων Ελλήνων ζωγράφων, του Γιώργου Μπουζιάνη, του Σπύρου Παπαλουκά και του Χρήστου Μποκόρου, με αιώτερο σκοπό την ερμηνεία του άρρητου νοήματος του αόρατου Είναι των όντων, της βουβής σημασίας του σιωπηρού (tacit) cogito και της προ-στοχαστικής αντιληπτικής διαδικασίας, στο βαθμό που ο Γάλλος φαινομενολόγος εκλαμβάνει την τέχνη ως πρακτική φιλοσοφία και ως μέσο έκφρασης μιας βαθυστόχαστης σύλληψης της λογικής του ορατού κόσμου, ως πραγμάτωση της αλήθειας.

Λέξεις-κλειδιά: φαινομενολογία, Merleau-Ponty, Cezanne, Μπουζιάνης, Παπαλουκάς, Μποκόρος, προ-στοχαστική αντίληψη, Είναι των όντων, βιωμένη εμπειρία, βιωμένος κόσμος, σώμα, σάρκα, χίασμα, ορατό, αόρατο, ζωγραφική, ύφος, συνεκτική παραμόρφωση

Abstract

In this paper, we attempt to approach the work of the French phenomenologist Maurice Merleau-Ponty, one of the prominent figures of phenomenology in post-war France. Initially, we examine his fundamental epistemological and ontological positions, as well as the innovative concepts of flesh and chiasm. Subsequently, we try to apply his theory to the field of artistic creation. Specifically, we attempt to describe visual phenomena in paintings (oil paintings) by three outstanding modern Greek painters: Giorgos Bouzianis, Spyros Papaloukas, and Christos Bokoros, with the ultimate goal of interpreting the ineffable meaning of the invisible Being of entities, the silent significance of the tacit cogito, and the pre-reflective perceptual process, since the French phenomenologist understands art as practical philosophy and as a way of expressing a deep understanding of the logic of the visible world, as a realization of truth.

Keywords: phenomenology, Merleau-Ponty, Cezanne, Bouzianis, Papaloukas, Bokoros, pre-reflective perception, Being of beings, lived experience, lived world, body, flesh, chiasm, visible, invisible, painting, style, cohesive distortion

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

Η βιωμένη εμπειρία της συμμετοχής του ενσώματου νοήματος στο Είναι των όντων στη φαινομενολογία του Merleau-Ponty	
.....	9

Πρώτο Κεφάλαιο

Η εικαστική έκφραση ως οπτική ενσάρκωση της δημιουργικής προ-στοχαστικής αντίληψης στη φαινομενολογία του Merleau-Ponty	
.....	13

1.1 Η οντολογική προσέγγιση της ζωγραφικής εικόνας ως βαθιάς σύνδεσης με την ορατή πραγματικότητα.....	14
--	----

1.2 Η σχέση ανάμεσα στη φαινομενολογία και στη Μορφοδομική Ψυχολογία.....	16
---	----

1.3 Το φανέρωμα του νοήματος του κόσμου ως ενδιάθετος λόγος.....	18
--	----

1.4 Η ενσώματη αντίληψη ως βιωμένη εμπειρία	19
---	----

1.5 Από το ορατό στο αόρατο: οι έννοιες της «σάρκας» και του «χιάσματος».....	21
---	----

Δεύτερο Κεφάλαιο

Η βιωμένη εμπειρία ως οντολογικό φανέρωμα στη ζωγραφική: Οι ελαιογραφίες των Ελλήνων ζωγράφων Γιώργου Μπουζιάνη, Σπύρου Παπαλουκά, και Χρήστου Μποκόρου.....	25
---	-----------

2.1 Η βιωμένη εμπειρία ως οντολογικό φανέρωμα στη ζωγραφική.....	25
--	----

2.2 Η αναπαράσταση του αοράτου στις ελαιογραφίες των Γιώργου Μπουζιάνη, Σπύρου Παπαλουκά και Χρήστου Μποκόρου.....	29
--	----

2.2.1 Η αορατότητα των χορευτριών και του εαυτού στο Γιώργο Μπουζιάνη.....	29
--	----

2.2.2 Η αορατότητα του τοπίου και του απόκοσμου στο Σπύρο Παπαλουκά.....	33
2.2.3 Η βιωμένη εμπειρία της ανάστασης του αοράτου στο Χρήστο Μποκόρο.....	39
Συμπεράσματα.....	46
Βιβλιογραφία.....	49

Εισαγωγή

Η βιωμένη εμπειρία της συμμετοχής του ενσώματου νοήματος στο Είναι των όντων στη φαινομενολογία του Merleau-Ponty

Επιστρέφω στα ίδια τα πράγματα σημαίνει επιστρέφω σ' αυτό τον κόσμο πριν από τη γνώση για τον οποίο μιλά πάντα η γνώση, και ως προς τον οποίο όλοι οι επιστημονικοί προσδιορισμοί είναι αφηρημένοι, σημικοί και εξαρτημένοι, όπως η γεωγραφία ως προς το τοπίο όπου έχουμε μάθει πρώτα τι είναι ένα δάσος, ένα λιβάδι ή ένας ποταμός (Merleau-Ponty, 1945/2016, σ.18)

Η μέθοδος της φαινομενολογικής επιστήμης επιδιώκει να προσεγγίσει την ουσία των φαινομένων, το νόημα των όντων, να περιγράψει τη «βιωμένη εμπειρία». Πρόκειται για μια απόπειρα του υποκειμένου να αναστοχαστεί την πρωταρχική του εμπειρία ως άμεση πρωτογενή αντίληψη, προτού συγκροτηθεί το νόημα ως κανονικοποιημένος επιστημονικός λόγος.

Ο λόγος που μας ώθησε να ασχοληθούμε με τη φαινομενολογία και συγκεκριμένα να εγκύψουμε στο έργο του Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), είναι επειδή ακριβώς οι φιλοσοφικές έννοιες που εισήγαγε στο χώρο της φαινομενολογικής ερμηνείας των αντιληπτών καταστάσεων μάς αφορούν σήμερα τόσο ως σύγχρονους πολίτες μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της κοινωνικής ηθικής των έλλογων όντων με την αριστοτελική έννοια του όρου (*Πολιτικά*, Α',1253a 14–16) που δρουν και αλληλεπιδρούν στην κονίστρα των πρωτοφανώς πολύπλοκων ψηφιακών διασυνδέσεων όσο και ως καλλιτέχνες που εργάζονται πάνω στην πρωτότυπη παραγωγή αισθητικών μορφών και εικόνων μέσα στο πλαίσιο των θεμελιώδους σημασίας ψηφιακών εικόνων, οι οποίες κατακλύζουν αναπόδραστα καθημερινά την ατομική και κοινωνική μας συνείδηση.

Αυτό που ουσιαστικά εδώ κρίνουμε ως σημαντικό είναι τη φαινομενολογική θέση πως καμία νοησιαρχική ή δεδομένη αλήθεια δεν είναι κατ' ανάγκη αληθής και επικυρίαρχη της πραγματικότητας και ότι θα πρέπει να διατηρούμε μια αμερόληπτη και κριτική στάση, εν πρώτοις απέναντι στις νοητικές συνήθειες του ίδιου του Εαυτού, αλλά και στα πιο ανόμοια γνωσιακά πεδία του επιστητού. Πρόκειται με άλλα λόγια, μιλώντας χουσερλιανά, για ένα είδος υπερβατολογικής άσκησης, κατά την οποία το Εγώ πραγματοποιεί τον ίδιο τον εαυτό του, με απώτερο σκοπό να κατευθύνει τις έννοιες στην καθαρότητα και στη διάκριση από γνωσιολογικής όψεως.

Αυτό που θα επιχειρήσουμε στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας είναι να εξετάσουμε τον τρόπο που ο Merleau-Ponty ερμηνεύει τόσο το φαινόμενο της σάρκας όσο και το φαινόμενο της πρωτογενούς αντίληψης. Στη συνέχεια, ακολουθώντας τη συγκεκριμένη ερμηνεία, θα εξετάσουμε τα φαινόμενα της δυναμικής της καλλιτεχνικής αντίληψης, και «του θαύματος της διασύνδεσης των εμπειριών» (Merleau – Ponty, 1945/2016, σ.35) τόσο στην περίπτωση του Paul Cézanne (1839-1906) (του ζωγράφου που ο Γάλλος φιλόσοφος εξετάζει ως παράδειγμα) όσο και στις περιπτώσεις των Ελλήνων μοντέρνων ζωγράφων Γιώργου Μπουζιάνη (1885-1959), Σπύρου Παπαλουκά (1892-1957), και Χρήστου Μποκόρου (1956-). Στις εν λόγω περιπτώσεις, όπως θα δούμε, τα καλλιτεχνικά υποκείμενα γνωρίζουν από πρώτο χέρι τον τρόπο της αντανάκλασης του ορατού, αισθητού κόσμου της βιωμένης εμπειρίας. Τα πράγματα είναι εκεί και όταν ερχόμαστε σε επαφή μαζί τους αισθανόμαστε την ουσία τους είτε ως ένσαρκες υπάρξεις είτε ως αναστοχαστικά υποκείμενα.

Τι είναι όμως αυτό που βλέπει το μάτι και τι το στοχαστικό βλέμμα ή, αλλιώς, το πνεύμα της όρασης; Και πώς, ακριβώς, εννοείται η «εκστατική» βιωμένη εμπειρία του καλλιτεχνικού υποκειμένου μέσα στην κοίτη της εικαστικής φόρμας;

Ο Merleau-Ponty, στο 4ο κεφάλαιο του ανολοκλήρωτου βιβλίου του *Το Ορατό και το Αόρατο* (1964) επιχειρώντας να φωτίσει τη σχέση ανάμεσα στη φύση και το πνεύμα, εντάσσει στη συζήτηση και το ζωτικό ρόλο του σώματος ως ενός πέμπτου στοιχείου της φύσης, το οποίο λειτουργεί ως χιασματικός ιστός που συνδέει πλέον υπερδιαλεκτικά το πνεύμα με τη φύση. Κατά τον τρόπον αυτό το πνεύμα γίνεται ενσώματο και συνάμα ελεύθερο από κάθε νοητικό καταναγκασμό, ενώ η «σάρκα» γίνεται το μέσο σύλληψης του προ-κατηγοριακού κόσμου της ζωής (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, βλ. σσ. 284-294). Με άλλα λόγια, μπορούμε να βλέπουμε με μια διεσταλμένη όραση του πνεύματος όλα τα περιβάλλοντα φαινόμενα μέσα στη δίνη μιας αλληλοδιαπλοκής της σχέσης υποκειμένου και αντικειμένου που αντιστρέφεται. Και, έτσι, μέσα από τούτη την αντιστρεψιμότητα μας προσφέρεται η δυνατότητα να βλέπουμε, ηρακλείτεια μιλώντας (Ηράκλειτος, 1999, απ.52), τον κόσμο των ατέρμονων φαινομένων μέσα από το αφελές βλέμμα ενός αθώου παιδιού που παίζει με τον κόσμο γύρω του, χωρίς να προσπαθεί να τον εκλογικεύσει με την διάνοιά του: αυτό καλείται πρωταρχική αισθητηριακή εμπειρία ή πρωτογενής αντίληψη. Έτσι, το σώμα ως το αρχέγονο νοούν υποκείμενο διασταυρώνεται με την ορατή αντικειμενική πραγματικότητα σε ένα χiasμα όπου βιώνουμε ως ενεργητικά

υποκείμενα μια παθητικότητα και δίνουμε στα πράγματα τον πρώτο λόγο να μας μιλήσουν με την «άναρθρη κραυγή» του καθολικού Είναι ως ένα είδος «προφορικού λόγου» που μας προσφέρει άφθονες δυνατότητες να βιώσουμε ενσώματα το νόημα από όλες τις πτυχές του. Με άλλα λόγια, το σώμα- όχημα του εγκόσμιου υποκειμένου τίθεται ως μια υψηλή οντολογική ορίζουσα της αμοιβαίας αλληλοσυσχέτισης της ενεργού και αισθανόμενης υποκειμενικής αντίληψης με την αισθητή αντικειμενική πραγματικότητα και έτσι καθίσταται το μέτρο πρόσληψης της αδιαμεσολάβητης γνώσης, εκείνης της αντιληπτικής πίστης, «ως αναπαλλοτρίωτης παρουσίας» του κόσμου της εμπειρίας (Merleau-Ponty, 1945/2016, σ.15), προτού έρθει η επιστημονική γνώση και τον καθυποτάξει στην ορολογία της θετικιστικής ανάλυσης.

Η φαινομενολογία είναι η φιλοσοφική επιστήμη των συνειδησιακά βιωμένων εμπειριών. Γράφει σχετικά ο Merleau- Ponty στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης* (σ.15):

[Η φαινομενολογία] επανατοποθετεί τις ουσίες μέσα στην ύπαρξη και θεωρεί ότι αφετηρία για να κατανοήσουμε τον άνθρωπο και τον κόσμο δεν μπορεί να είναι άλλη από τη «γεγονότητά» τους. Είναι μια υπερβατολογική φιλοσοφία που θέτει σε αναστολή τις βεβαιώσεις της φυσικής τάξης προκειμένου να τις κατανοήσει [...].

Σε ό,τι τώρα αφορά τη «βιωμένη εμπειρία», «αυτό το πρωταρχικό στρώμα της εμπειρίας, το οποίο συνιστά το *a priori* θεμέλιο κάθε ανθρώπινης δραστηριότητας» (Μουρίκη, 1990, σ.73), αυτή είναι που «ορίζει την πρωτογένεια των φαινομένων έναντι του αντικειμενικού κόσμου, καθώς μέσω εκείνων μας είναι γνωστός ο αντικειμενικός κόσμος» (Merleau-Ponty, 1945/2016, σ.129). Έτσι, αφού αρχικά βιώνουμε εμπειρικά τον κόσμο, στη συνέχεια τον συγκροτούμε εκ νέου σε επίπεδο υπερβατολογικό, κατά τέτοιο τρόπο που η συνείδηση από επιμέρους στοιχείο καταλήγει σε βασικό στοιχείο ανάλυσης του «Εγώ-Άλλος-Κόσμος». Αυτό λοιπόν που η φαινομενολογική μέθοδος προτείνει είναι την αναγωγή των φαινομένων ως πρωτογενών στοιχείων έναντι της αντικειμενικής πραγματικότητας και την επιστροφή μέσω της βιωμένης εμπειρίας στο φαινόμενο πεδίο, το οποίο αφού αρχικά οριοθετήσουμε, στη συνέχεια, δια του αναστοχασμού, θα μας οδηγήσει στο «φαινόμενο του φαινομένου», στο υπερβατολογικό δηλαδή πεδίο (ό.π., σ.135).

Συνεπώς, η φαινομενολογική μέθοδος επικεντρώνεται στη μελέτη των φαινομένων που εμφανίζονται άμεσα στη συνείδηση και τα οποία η ίδια βιώνει, όπως

εξηγεί ο Merleau-Ponty, με τρόπο αποβλεπτικό, «πριν από οποιαδήποτε θέση και οποιαδήποτε κρίση», ως ένα «Λόγο του αισθητικού κόσμου» (Merleau-Ponty, 1945/2016, σ.710). Με τον όρο αυτό, ο φιλόσοφος υπαινίσσεται ότι κάθε φορά που δρούμε μέσα στον κόσμο βιώνοντάς τον ως συνειδησιακή εμπειρία, το ενέργημα της συνείδησης είναι *αποβλεπτικό*, δηλαδή συνιστά συνείδηση ή εμπειρία τινός (πρβλ. Sokolowski, 2003, σ.1). Η συνειδησιακή δράση μας αναφέρεται πάντοτε σε ένα αντικείμενο. Έτσι συστοιχεί προς ένα αντικείμενο. Ο όρος λοιπόν *αποβλεπτικότητα* θα μπορούσε να ονομασθεί αλλιώς και *αναφορικότητα* και δηλώνει τη «τη θεμελιώδη και καθολική ιδιαιτερότητα της συνείδησης να είναι συνείδηση κάποιου πράγματος» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σσ.32-33).

Αυτό που θα επιχειρήσουμε στην παρούσα εργασία είναι να αξιοποιήσουμε τη φαινομενολογική μέθοδο για να αναστοχαστούμε πάνω στη βιωμένη εμπειρία τριών Ελλήνων μοντέρνων ζωγράφων, του Γιώργου Μπουζιάνη, του Σπύρου Παπαλουκά και του Χρήστου Μποκόρου, αναφορικά με φαινόμενα της ενσώματης φύσης της ανθρώπινης ύπαρξης, αξιοποιώντας ζωγραφικές αναπαραστάσεις τόσο προσωπογραφιών όσο και τοπιογραφιών. Οι εν λόγω καλλιτέχνες, κατορθώνουν κατά τη γνώμη μας να αναιρέσουν τον δυϊσμό ορατού και αοράτου, θεωρώντας αυτά τα δύο ως όψεις της ίδιας πραγματικότητας, και να δημιουργήσουν αυτό που ο Merleau-Ponty (1964) αποκαλεί «ιδεατότητα ορίζοντα» και που αργότερα η Matos-Dias (2001) θα ορίσει ως «οντολογική αισθησιολογία» (πρβλ. Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σ.311).

Πρώτο Κεφάλαιο

Η εικαστική έκφραση ως οπτική ενσάρκωση της δημιουργικής προ-στοχαστικής αντίληψης στη φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty

Το πρόβλημα της φύσης της αντίληψης απασχόλησε τον Merleau-Ponty σε μεγάλο μέρος της φιλοσοφικής του έρευνας. Ωστόσο, αν και υπάρχουν μαρτυρίες ότι με αυτό ενασχολήθηκε ήδη από το 1933 (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σ.73) ολοκληρωμένες δημοσιεύσεις του έχουμε από το 1945, όταν δημοσιεύει την 2^η διδακτορική του διατριβή του με τον τίτλο *Φαινομενολογία της Αντίληψης* και τον Δεκέμβριο του ιδίου έτους το δοκίμιο «Η Αμφιβολία του Σεζάν», ενώ το 1951 δημοσιεύει το δοκίμιο «Το Μάτι και το Πνεύμα». Σε κάθε όμως περίπτωση, ο Merleau-Ponty δεν ήταν ο πρώτος που ασχολήθηκε συστηματικά με την έννοια και τις πολλαπλές σημασίες της διαδικασίας του ενεργήματος της αντίληψης. Ο Franz Brentano (1838-1917), Αυστριακός καθηγητής στη Σχολή της Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου της Βιέννης και μέντορας του Husserl, ήταν αυτός που πρώτος μελέτησε την αντίληψη και την αποβλεπτικότητα της αντιληπτικής συνείδησης στο βιβλίο του *Ψυχολογία από μια Εμπειρική προοπτική* (1874), αλλά και που συνέβαλε στην εγκαθίδρυση της Ψυχολογίας ως επιστημονικού κλάδου, την οποία και όρισε ως τη συστηματική εμπειρική μελέτη νοητικών φαινομένων που χαρακτηρίζονται από την αποβλεπτικότητα, δηλαδή από την αμεσότητα της συνείδησης προς τα πράγματα και την διάκριση της εξωτερικής από την εσωτερική αντίληψη (Føllesdal, 1978).

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας μας θα επιχειρήσουμε να συζητήσουμε την μερλω-ποντιανή οντολογική προσέγγιση της οπτικής αντίληψης και τον τρόπο που αυτή συνδέεται με την ορατή πραγματικότητα (1.1), ενώ στη συνέχεια θα την αναλύσουμε εν συναρτήσει με τη Μορφοδομική Ψυχολογία, στον βαθμό που η εν λόγω θεωρία αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για την κατανόηση της οντολογίας του στοχασμού του φιλοσόφου (1.2). Ακολούθως θα περιγράψουμε την οργάνωση και τη λογική της περιβάλλουσας φυσικής πραγματικότητας πέρα από κάθε μορφή συγκροτησιακής συνείδησης, που φανερώνει το νόημα του κόσμου ως ενδιάθετο λόγο (1.3), αλλά και τη σωματικότητα του ενεργήματος της αντίληψης ως βιωμένη

εμπειρία και τον τρόπο που αυτή φανερώνεται και γίνεται ορατή ως πρόζα (1.4). Τέλος, θα συζητήσουμε τις έννοιες της «σάρκας» και του «χιάσματος», που συντελούν στην διαμόρφωση αυτής της πρόζας (1.5).

1.1 Η οντολογική προσέγγιση της ζωγραφικής εικόνας ως βαθιάς σχέσης με την ορατή πραγματικότητα

Για τον Merleau-Ponty (1948/1991) η ζωγραφική του Paul Cezanne (1839-1906) αποτελεί το κύριο πεδίο ενάσκησης των φαινομενολογικών του στοχασμών. Ανεξαιρέτως μάλιστα αν πρόκειται για παραστατική ή αφαιρετική ζωγραφική, στην πραγματικότητα συνιστά εφαρμογή της ενσώματης καλλιτεχνικής όρασης, που οπτικοποιεί τις διαστάσεις του Είναι των έγχρονων όντων της περιβάλλουσας αισθητής πραγματικότητας. Έτσι, ο ζωγράφος, ανεξαρτήτως εικαστικής τεχνοτροπίας (style), αυτό που επιχειρεί είναι να καταγράψει τη βιωμένη του εμπειρία, επιδιώκοντας να προκαλέσει την ανάλογη πνευματική διέγερση και την αφύπνιση της αντιληπτικής ικανότητας του θεατή, γονιμοποιώντας με αυτόν τον τρόπο την οποιαδήποτε ερμηνευτική του δοκιμή για να συλλάβει το συμβολικό περιεχόμενο των καλλιτεχνικών εικόνων. Πιο συγκεκριμένα, ο Γάλλος φιλόσοφος εστίασε τον ερευνητικό του φακό στη ζωγραφική του Paul Cezanne (1839-1906), αναλύοντας την πνευματική διάσταση της καλλιτεχνικής του όρασης μέσα από τη φιλοσοφική σκοπιά μιας πρωτοποριακής ερμηνείας, της φαινομενολογίας της αντίληψης, που συνιστούσε για την εποχή του μια καινοτόμο οντολογική ανάγνωση της εικαστικής όρασης.

Εν προκειμένω, στην παρούσα εργασία θα δώσουμε έμφαση στην μερλω-ποντιανή ανάλυση του τρόπου που η φαινομενολογία προσεγγίζει την αντίληψη της αισθητής πραγματικότητας, εστιάζοντας στην ανάλυση της πρωταρχικής αισθητηριακής εμπειρίας του βιόκοσμου μέσω του βιωμένου σώματος, η οποία συνιστά μια περιγραφική ανάλυση της ενσώματης ύπαρξης, που αναδεικνύει την αντίληψη ως πρωταρχική συνάντηση με το Είναι. Αυτός είναι, άλλωστε, και ο λόγος που η φαινομενολογική του προσέγγιση προσανατολίζεται στο προ-γνωσιακό πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, θέλοντας να φωτίσει πιθανούς τρόπους της προ-στοχαστικής σύλληψης του Είναι. Αξίζει τέλος να σημειωθεί ότι στη μερλω-ποντιανή ανάλυση σημαντικό ρόλο έχει και η αξιοποίηση της χουσερλιανής έννοιας του *βιόκοσμου* (*Lebenswelt*), την οποία όμως χρησιμοποίησε με τρόπο διαφορετικό, επινοώντας τις έννοιες της σάρκας και του χιάσματος, για να περιγράψει τον κόσμο

της πρωταρχικής αισθητηριακής εμπειρίας (Μουρίκη, 1990, σ. 73). Έτσι, με την έννοια του *βιόκοσμου* η έμφαση πλέον δεν δίνεται στον κόσμο, αλλά στον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο προ-στοχαστικά και προ-κατηγορικά, προτού ο κόσμος καταστεί αντικείμενο διανοητικής επεξεργασίας. Ωστόσο, όπως θα δούμε και στο 1.2, πέραν των νοημάτων που προκύπτουν ύστερα από στοχασμό, νοήματα υπάρχουν και στα ίδια τα φαινόμενα, που συγκροτούνται προ-συνειδητά από την άρρηκτη σχέση ύλης και μορφής, αλλά και στη χιασματική δομή της σάρκας, όπως θα δούμε στο 1.6.

Όπως υποστηρίζει ο Merleau-Ponty, η τέχνη συνιστά ένα μεγάλο άνοιγμα προς την πραγματικότητα των αισθητών όντων, δίχως όμως τη διαμεσολάβηση των επιστημονικών εννοιών, οι οποίες τείνουν να ορίζουν και να ταξινομούν τον περιβάλλοντα κόσμο μας. Έτσι λοιπόν στην καλλιτεχνική δημιουργία μπορούμε να αναγνωρίσουμε μια μοναδική *οντολογική δύναμη* (Merleau-Ponty, 1960/1991, σ.83), αφού, όπως ο ίδιος ο φιλόσοφος δηλώνει, κάθε αισθητική θεωρία είναι μια μεταφυσική (ό.π.π., σ. 82), δηλαδή μια δυνατότητα του θαυμάζειν μπροστά στην ανάδυση της πραγματικότητας και συνάμα μια δυνατότητα σύλληψης της ριζικής υποκειμενικότητας της αισθητηριακής μας εμπειρίας. Πρόκειται για τη σύλληψη του Είναι των όντων, όχι διαμέσου διανοητικών λειτουργιών, αλλά μέσω των αισθήσεων και των πραγμάτων που αυτές αντιλαμβάνονται «χωρίς τη διαμεσολάβηση των εννοιών» (Merleau-Ponty, 1960/1991, σ.101). Δηλαδή, κατά την πρωταρχική αντιληπτική διαδικασία, τα πράγματα αυτοπροσφέρονται στη συνείδηση, και «από ένα αστερισμό δεδομένων [...] ξεπηδά ένα ενυπάρχον νόημα» (Merleau-Ponty, 1942, σ. 215), το οποίο εντέλει η συνείδηση κατορθώνει να συλλάβει (πρβλ. Μπανάκου-Καραγούνη, 2005, σ.57). Συνεπώς, η τέχνη

δεν είναι ούτε μίμηση ούτε κατασκευή σύμφωνη προς τις επιθυμίες του ενστίκτου και του καλού γούστου. Είναι διαδικασία έκφρασης [...] ο ζωγράφος υιοθετεί και μεταστρέφει σε ορατό αντικείμενο αυτό το οποίο, δίχως αυτόν, θα παρέμενε εγκλωβισμένο μέσα στην ξεχωριστή ζωή της κάθε συνείδησης: τη δόνηση, δηλαδή, των φαινομενικοτήτων, η οποία αποτελεί το λίκνο των πραγμάτων. (Merleau-Ponty, 1942/1991, σσ. 42-43)

Έτσι, κάθε οντότητα γίνεται αρχικά αντιληπτή ως φαινόμενο προ-συνειδητό, ενώ το ίδιο το σώμα του καλλιτέχνη είναι αυτό που του επιτρέπει την ενόραση του Είναι των όντων, ενώ το αισθητικό ζητούμενο είναι η έκφραση εκείνου που έχει ήδη φανερωθεί ως αισθητό ον στην προ-συνειδητή ενσώματη εμπειρία του καλλιτέχνη. Επομένως, θα

μπορούσαμε να πούμε ότι η καλλιτεχνική πράξη ως εικαστική έκφραση του Είναι των όντων συνιστά ένα είδος αποκαλυπτικής δημιουργίας, αφού η δια των αισθήσεων ενσώματη καλλιτεχνική αντίληψη προσλαμβάνει υπό μορφή φανέρωσης την αισθητή πραγματικότητα (πρβλ. Μπανάκου-Καραγκούνη, 2005, σσ. 57-58).

1.2 Η σχέση ανάμεσα στη Φαινομενολογία και στη Μορφοδομική Ψυχολογία

Η *Μορφοδομική Ψυχολογία* (*Gestaltpsychologie*) γεννήθηκε και αναπτύχθηκε στη Γερμανία από τους Köhler, Wertheimer, Ehrenfels και Koffka και αυτό που ουσιαστικά τη διακρίνει από τις υπόλοιπες ψυχολογικές θεωρίες είναι η θέση πως τα ψυχικά φαινόμενα δεν μπορούν να γίνουν αντιληπτά με μια απλή περιγραφή των διαφόρων στοιχείων που τα συνιστούν, αλλά θα πρέπει να θεωρούνται ως ολότητες, μέσα στις οποίες το κάθε επιμέρους στοιχείο τους ρυθμίζεται από τον ίδιο νόμο που τα διέπει ως ολότητες. Όπως, μάλιστα, υποστήριξε ο von Ehrenfels (1859-1932) στο άρθρο του ‘Über Gestaltqualitäten’ (1890), η αντίληψη περιέχει μορφικές ιδιότητες που δεν προκύπτουν από τη διάταξη απλών αισθητών ιδιοτήτων. Έτσι, μια μελωδία, για παράδειγμα, λόγω ακριβώς αυτής της μορφοδομικής της ιδιότητας, μπορεί να διατηρήσει τα ποιοτικά της χαρακτηριστικά ανεξαιρέτως τόνου, απλά και μόνο επειδή συνεχίζουν οι κάθε φορά άλλες νότες να έχουν ίδια σχέση μεταξύ τους (η ίδια μελωδία μπορεί να παιχτεί σε διαφορετικούς κλιματικούς τόνους χωρίς να αλλοιωθεί η μορφή και η δομή). Από τα πιο πάνω, καθίσταται φανερός ο τρόπος που η θεωρία της Μορφοδομικής Ψυχολογίας μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την κατανόηση των αισθητών και εξωτερικών ιδιοτήτων των στοιχείων που συνιστούν ένα φαινόμενο, στα ίδια τα φαινόμενα ως ολότητες και στις δικές τους εσωτερικές ιδιότητες, οι οποίες συμβάλλουν στον καθορισμό των ιδιοτήτων και των επιμέρους στοιχείων τους (πρβλ. Koffka, 1922).

Από τα πιο πάνω καθίσταται φανερή η σύνδεση του σκεπτικού της θεωρίας της Μορφοδομικής Ψυχολογίας με εκείνο της Φαινομενολογίας της Αντίληψης, καθώς η μερλω-ποντιανή θεώρηση αποσκοπεί σε μια πιο καθολική αντίληψη των φαινομένων, ως ολότητων που προκύπτουν από την άρρηκτη σχέση ύλης και μορφής και όχι από την απλή καταγραφή των συστατικών τους στοιχείων, τα οποία εν συνεχεία μορφοποιεί η διάνοια. Συνεπώς, όπως εξηγεί και η Μπανάκου-Καραγκούνη (2008), ό,τι αντιλαμβανόμαστε προκύπτει πάντοτε ως μέρος ενός πεδίου και συνιστά μια «ολική μορφή» (σ.78), καθώς δεν είναι δυνατή η πρόσληψη του οποιουδήποτε

αισθητικού άμορφου υλικού. Εξαρχής, λοιπόν, κατά την διαδικασία της αντιληπτικής συνείδησης, ως θεατές προσλαμβάνουμε μορφές εν είδει οργανωμένων συνεκτικών συνόλων, καθώς η πρωταρχική αντίληψη (*primordial perception*) αφορά σε σχέσεις αισθητές και όχι νοητές.

Δεν είναι καθόλου λοιπόν τυχαίο το γεγονός πως ο Merleau-Ponty στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης* (1945/2016, σσ.130-131) κάνει ειδική αναφορά στη σημασία της ολικής μορφής:

είναι ο ίδιος ο εμφανισμός του κόσμου και όχι η συνθήκη δυνατότητάς του, είναι η γέννηση ενός κανόνα και δεν πραγματοποιείται σύμφωνα με έναν κανόνα, είναι η ταυτότητα εξωτερικού και εσωτερικού και όχι η προβολή του εσωτερικού στο εξωτερικό. Επομένως, δεν προκύπτει μεν από μια διακίνηση ψυχικών καταστάσεων καθ' εαυτό, αλλά ούτε και είναι μια ιδέα. Η Gestalt ενός κύκλου δεν είναι ο μαθηματικός του νόμος αλλά η φυσιογνωμία του.

Πρόκειται, δηλαδή, για το φανέρωμα ενός αισθητού όντος στη συνείδηση, για μια φυσιογνωμία που η ίδια η συνείδηση είναι ικανή να βλέπει. Έτσι, η μορφή (Gestalt) καθίσταται το *πρωταρχικό αντιληπτικό δεδομένο*, ενώ πριν από αυτή δεν μπορούμε να αντιληφθούμε τίποτα (πρβλ. Μπανάκου-Καραγκούνη, 2005, σ.81).

Αργότερα, ο Γάλλος φιλόσοφος θα ορίσει την Gestalt ως υπέρβαση. Θα υποστηρίξει ότι αυτό που εμφανίζεται στη συνείδηση ως αισθητό ον δεν είναι μονάχα αυτό που βλέπουμε, καθώς «το είναι (με την έννοια που του δίνει ο Sartre) διογκώνεται από το μη-είναι ή από το δυνάμει [και] δεν είναι μόνο ό,τι είναι» (Merleau-Ponty, 1964, σ.234). Δηλαδή, ότι ενέχει αόρατες δυνατότητες και παραμένει μη-είναι μέχρι να ενεργοποιηθούν. Πρόκειται για τις αθέατες όψεις ενός ορατού αντικειμένου, οι οποίες υπερβαίνουν τις ορατές. Ο αισθητός κόσμος, γράφει σε κάποιο άλλο σημείο, θα «πρέπει να περιγραφεί ως χώρος υπέρβασης, ως χώρος ασύμβατων δυνατοτήτων, έκρηξης, ανοίγματος και όχι ως χώρος αντικειμενικός-εμμενής» (ό.π., σσ.269-270). Καθίσταται έτσι αντιληπτό ότι για τον Merleau-Ponty τα αισθητά αντικείμενα δεν μπορούν να γίνουν απολύτως αντιληπτά από τη νόηση και ότι απαιτείται μια διαφορετική μορφή αντίληψης, που να συλλαμβάνει υπερβατικά το αόρατο του ορατού Είναι, αυτό που συγκροτεί τη φύση των όντων (πρβλ. Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σσ.85-86).

Αυτή είναι, λοιπόν, η κύρια συμβολή της θεωρίας της Μορφοδομικής Ψυχολογίας στην μερλω-ποντιανή Φαινομενολογία της Αντίληψης. Ο Γάλλος

φιλόσοφος αναγνώρισε στη θεωρία αυτή τη μεγάλη συνεισφορά της στην κατανόηση του ότι υπάρχει μια αδιάσειστη σχέση ανάμεσα στην ύπαρξη και στην ιδέα, αλλά και του ότι το νόημα που μας φανερώνεται δεν είναι αποτέλεσμα συνειδητού στοχασμού, αλλά αποτέλεσμα της μορφοποίησης των στοιχείων, που αντιλαμβανόμαστε άμεσα και ολικά. (ό.π., σ.87)

1.3 Το φανέρωμα του νοήματος του κόσμου ως ενδιάθετος λόγος

Από όσα έχουμε ήδη πει, καθίσταται φανερό πως στη μερλω-ποντιανή φαινομενολογία η συγκρότηση του νοήματος δεν προκύπτει ως αποτέλεσμα της λειτουργίας μιας υπερβατολογικής συνείδησης, αλλά συνίσταται στην εγγενή ιδιότητα του αισθητού κόσμου να προσφέρει στη συνείδηση μίαν αφετηρία για τη νοηματοδότησή του (πρβλ. Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σσ. 90-91). Πρόκειται για το προ-συνειδητό φανέρωμα του ενδιάθετου λόγου του αισθητού κόσμου, δηλαδή για την αυτοπρόσωπη φανέρωση του κόσμου της ζωής εν είδει ενός νοήματος, μιας ορίζουσας ενότητας που συνέχει το Είναι των αισθητών όντων και που φανερώνεται σε όποιον το αναζητά επίμονα.

Ένας, λοιπόν, τέτοιος επίμονος αναζητητής του φανερώματος του νοήματος του κόσμου ως ενδιάθετου λόγου, όπως εξηγεί ο Merleau-Ponty, υπήρξε και ο Γάλλος μετα-ιμπρεσιονιστής ζωγράφος Cezanne:

Το νόημα το οποίο ο Σεζάν θα αποδώσει μέσα από τους πίνακές του στα πράγματα και στα πρόσωπα, του είχε ήδη προταθεί μέσα από τον ίδιο τον κόσμο, όπως αυτός του εμφανιζόταν. Το μόνο που έκανε ο Σεζάν ήταν να απελευθερώσει αυτό το νόημα. Τα ίδια τα πράγματα και τα πρόσωπα, έτσι όπως τα έβλεπε, απαιτούσαν από αυτόν να τα ζωγραφίσει κατ' αυτόν τον τρόπο. Ο Σεζάν είπε απλώς αυτό που εκείνα ήθελαν να πουν. (Merleau-Ponty, 1948/1991, σ.49)

Κατά παρόμοιο τρόπο θα ορίσει και την αμφίσημη φύση της προ-κατηγορικής αντιληπτικής διαδικασίας στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, ως μια διαδικασία σύλληψης του ενυπάρχοντος νοήματος που ξεπηδά μέσα από μια «συνομάδωση δεδομένων» (1945/2016, σ.70), αλλά και ως το ενέργημα που δημιουργεί «μαζί με τη συνομάδωση των δεδομένων το νόημα που τα συνδέει - το ενέργημα το οποίο όχι μόνο ανακαλύπτει το νόημα που έχουν, αλλά και τα κάνει να έχουν ένα νόημα.» (ό.π., σ.91) Από την μια πλευρά, έτσι, η αντίληψη συλλαμβάνει το νόημα των ίδιων των πραγμάτων, αλλά από την άλλη διατηρεί την υποκειμενική της φύση και διαμορφώνει

το νόημα αυτών ως ορούσα υπόσταση: συνιστά τόσο την καθ' εαυτή δομή τους όσο και τη δι' εαυτή σημασία τους.

Τι είναι λοιπόν αυτό που κάνει τον Cezanne να παραμένει ανήσυχος και να αμφιβάλλει; Τι είναι τελικά αυτό που ο ίδιος βλέπει; Το αντικείμενο καθ' εαυτό ή, μήπως, αυτό που βλέπει η ορούσα συνείδηση;

Στο ερώτημα αυτό ο Merleau-Ponty θα επιστρέψει σχεδόν 15 χρόνια μετά, στο *Μάτι και το Πνεύμα* (1960/1991), αναζητώντας την οντολογία του καλλιτεχνικού βλέμματος ή τη μεταφυσική διάσταση της αισθητικής θέασης των όντων. Σε αυτό λοιπόν το ύστερο έργο του ο φιλόσοφος, με προφανή «οφθαλμοκεντρική προκατάληψη» (Clark, 2015, σ.2) θα επιδιώξει να απελευθερώσει το μάτι από το πνεύμα και την αίσθηση από τη νόηση, δηλαδή να απελευθερώσει τη νεότερη ευρωπαϊκή φιλοσοφία από την καρτεσιανή εμμονή στο cogito (ό.π., σ.5). Έτσι, το *Μάτι και το Πνεύμα*, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι συνιστά ένα γενεαλογικό δοκίμιο πάνω στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης* και πιο ειδικά πάνω στη σχέση της συνείδησης με τον αισθητό κόσμο. Στο έργο του αυτό ο φιλόσοφος εξηγεί τους λόγους που η ζωγραφική τέχνη διαμορφώνει το λυτρωτικό χώρο μιας πολιτισμικής πρακτικής, η οποία μας παρέχει ένα φωτεινό άνοιγμα και μια διέξοδο από την εμμονική καρτεσιανή οντολογική διάκριση νου και σώματος. Εδώ, πλέον, βασική προϋπόθεση για το φανέρωμα του νοήματος του κόσμου είναι η ενσώματη αντίληψη.

1.4 Η ενσώματη αντίληψη ως βιωμένη εμπειρία

Ο Merleau-Ponty στο δοκίμιο *Ο Φιλόσοφος και η σκιά του* (1960, σσ.201-228) επιχειρεί να εξηγήσει τον τρόπο με τον οποίο το ζωντανό σώμα αντιλαμβάνεται τον κόσμο και συνδέεται με το οργανικό σύνολο της αισθητής πραγματικότητας (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, ειδικότερα σ.293). Όπως, άλλωστε, ήδη γράφει στη διδακτορική του διατριβή: «[με το σώμα είναι που] αντιλαμβανόμαστε και [με το σώμα είναι που] η συνείδηση ζει μέσα στα πράγματα» (Merleau-Ponty, 1942, σ.202).

Μάλιστα, αξιοποιώντας και την έννοια της «ζωής», αυτό που επιδιώκει είναι να ξαναδώσει ζωή στην αμιγώς νοητική αντιληπτική προσέγγιση που επιχειρεί η υπερβατολογική συνείδηση και που αποτελεί την πηγή της κατηγορικής σκέψης, που ταξινομεί το υλικό της αισθητικής εμπειρίας του εξωτερικού κόσμου. Η αντίληψη, σύμφωνα με τον ίδιο, δραστηριοποιείται μέσα στην αέναη ροή των αισθητών όντων

δίνοντας στο υποκείμενο το προνόμιο της βιωμένης εμπειρίας. Δια της αντίληψης το υποκείμενο ζει μ' έναν άμεσο τρόπο εντός της αισθητής πραγματικότητας. Γράφει στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*:

Η φυσική αντίληψη δεν είναι επιστήμη, δεν θέτει τα πράγματα στα οποία αναφέρεται, δεν τα απομακρύνει για να τα παρατηρήσει, ζει μαζί τους, είναι η «γνώμη» ή η «πρωταρχική πίστη» που μας δένει με έναν κόσμο όπως με μια πατρίδα και το είναι του αντιληπτού συνιστά το προ-κατηγορηματικό είναι προς το οποίο είναι εστιασμένη η όλη μας ύπαρξη [...] Βιώνω ένα πράγμα δεν σημαίνει ούτε ότι συμπίπτω μαζί του ούτε το σκέπτομαι απ' άκρου εις άκρον. (Merleau-Ponty, 1945/2016, σ.540 και σ.546)

Εδώ διαπιστώνουμε, πλέον, ότι η φυσική αντίληψη επιτρέπει στο υποκείμενο να βιώσει άμεσα με το σώμα του τον περιβάλλοντα κόσμο, χωρίς την όποια νοητική διαμεσολάβηση, αλλά και να συνειδητοποιήσει ενσώματα το βίόκοσμο, ως τρόπο του Είναι. Κατά τον τρόπο αυτό, η φυσική ενσώματη αντίληψη μπορεί να συντείνει, αν της επιτραπεί από το υποκείμενο, σε μια ποιητική απεικόνιση του βίόκοσμου, όχι νοησιαρχικού τύπου αλλά ως βιωμένη προ-στοχαστική εμπειρία, που να καταγράφεται ως ορατό φαινόμενο. Έτσι, η καλλιτεχνική πράξη μπορεί να επιτρέψει τη σύνθεση και το στοχασμό επί του αισθητού κόσμου, στη βάση νέων όρων σύλληψης του Είναι των όντων, χωρίς να ακυρώνει την ενσώματη αντίληψη αλλά, αντιθέτως, αφυπνίζοντας όλες τις αισθητηριακές ικανότητες του σώματος, με απώτερο σκοπό να αφουγκραστεί και να φανερώσει τον ενδιαθέτο λόγο των όντων. Όπως το λέει ο Merleau-Ponty (1942), «το πνεύμα δεν χρησιμοποιεί το σώμα, αλλά γίνεται μέσω αυτού» (Merleau-Ponty, 1942, σ.195 και σ.225).

Συνεπώς, αν θελήσουμε να αναζητήσουμε ένα *a priori* στη φαινομενολογική περιγραφή της ανθρώπινης συμπεριφοράς, θα πρέπει να εστιάσουμε στην αρχέγονη σύνδεση ψυχής και σώματος και να ορίσουμε την αρχέγονη συνείδηση ως εκείνη τη «λειτουργία που εγκαθιστά νόημα σε ένα τμήμα ύλης» (ό.π., σ.226). Το σώμα, έτσι, μετατρέπεται σε φορέα προθετικότητας, αλλά και νοήματος, επιτρέποντας τη σύνδεση της «εσωτερικότητας» με την «εξωτερικότητα» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σ.107) και γίνεται το μέτρο του κόσμου, καθιστώντας τον οικείο στην άμεση αντιληπτική μας συνείδηση. Καθώς, όμως, οι συντεταγμένες του σώματος μέσα στον κόσμο αλλάζουν διαρκώς (Adamson, 2005, σ.183), το ίδιο συμβαίνει και με την αντίληψη που έχουμε του εξωτερικού κόσμου, στο βαθμό που το σώμα μας συνιστά «οργανικό μέρος αυτού του κόσμου» (Barbaras, 1988, σ.255).

Ωστόσο, για το Merleau-Ponty το σώμα είναι κάτι παραπάνω από όργανο, επειδή φανερώνει τις προθέσεις μας σε κάποιο εξωτερικό παρατηρητή. Αυτό, άλλωστε είναι που συγκροτεί το αντιληπτικό μας πεδίο. Συνιστά, δηλαδή, ένα ύστατο καταφύγιο της υποκειμενικότητας, ώστε να έρθουμε σε μια απτή σχέση με τα αισθητά όντα και να μην χαθούμε σε μια εσωτερική σφαίρα. Μας επιτρέπει να ξεφύγουμε από τον κλοιό της εσωτερικότητας και να έρθουμε σε μια γόνιμη επαφή με την εξωτερικότητα του ορατού κόσμου, οριοθετώντας τον μέσα στη δρώσα πραγματικότητα. Γράφει ο φιλόσοφος:

Δεν υπάρχει ούτε μια κίνηση στο ζωντανό σώμα που να είναι απολύτως τυχαία σε σχέση με τις ψυχικές αποβλέψεις, ούτε ένα ψυχικό ενέργημα που να μην έχει βρει τουλάχιστον τα πρώτα του σπέρματα ή το γενικό του σχέδιο σε προδιαθέσεις φυσιολογικής τάξης [...] Είμαι μέσα στο σώμα μου ή μάλλον είμαι το σώμα μου [...] Γενικότερα, υπάρχει μια λογική του κόσμου την οποία ενστερνίζεται ολόκληρο το σώμα μου και μέσω της οποίας καθίστανται δυνατά για μας κάποια διααισθητηριακά πράγματα. (Merleau-Ponty, 1945/2016, σ.171, σ.270, σ.547)

Συντονισμένο έτσι το σώμα με τη λογική του κόσμου επιτρέπει στην αντίληψη να καταστεί αισθητηριακή βιωμένη εμπειρία. Και επειδή τόσο εμείς ως ενσώματες συνειδήσεις όσο και τα αισθητά όντα ανήκουμε στην ίδια λογική του περιβάλλοντος αισθητού κόσμου και αλληλεπιδρούμε δημιουργικά, ως φορείς «των θεμελιωδών δομών του κόσμου», ο τρόπος της καταγραφής αυτής της αισθητηριακής μας βιωμένης εμπειρίας, αυτού του άμεσου νοήματος --αυτό που καλούμε ύφος (style)-- και αυτός είναι προ-στοχαστικός και όχι συνειδητός (πρβλ. Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σ.109). Γράφει χαρακτηριστικά ο Merleau-Ponty (1945/2016, σ.549): «Βιώνω την ενότητα του κόσμου όπως αναγνωρίζω ένα ύφος.» Και αυτή η προ-κατηγορική εμπειρία αποτελεί τη βάση για οποιανδήποτε άλλη περαιτέρω εμπειρία. Αυτή, λοιπόν, η προ-στοχαστική εμπειρία μας είναι που διαμορφώνει ένα πρωταρχικό άμεσο ενσώματο νόημα, προτού η συνείδηση ασκήσει πάνω της διανοητικό έλεγχο και αυτή ακριβώς η εμπειρία είναι που συνιστά ένα είδος υπαρξιακής λειτουργίας της συνείδησης. Έτσι, ο ενσώματος καλλιτέχνης ανοίγει και δέχεται μέσα του τον κόσμο ως φαινόμενο της αντίληψης, κατά τον ίδιο τρόπο που και κόσμος υποδέχεται μέσα του τον ενσώματο καλλιτέχνη. Κάι αυτή η αλληλοπεριχώρηση, η διαπλοκή και η διασταύρωση του ενσώματος καλλιτέχνη με τον αισθητό κόσμο, είναι που οδήγησε τον Merleau-Ponty στη σύλληψη της έννοιας του «χιάσματος».

1.5 Από το ορατό στο αόρατο: οι έννοιες της «σάρκας» και του «χιάσματος»

Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty η καλλιτεχνική πράξη συνιστά ένα θεμελιώδες φαινομενολογικό συμβάν, κατά το οποίο η αισθητική αντίληψη και τα αισθητά όντα συλλειτουργούν ως δύο αλληλοεξαρτώμενες συνιστώσες της ανθρώπινης εμπειρίας εντός της σφαίρας του Είναι των όντων και εγγυώνται τη συναρμογή των ιδίων χαρακτηριστικών τους, χάριν μιας οντολογικής αδιάρρηκτης ενότητας. Ο Merleau-Ponty, χρησιμοποιώντας την έννοια της «σάρκας», αυτό που επιθυμεί είναι να διασώσει τη χαμένη τιμή του σώματος και να ξαναδώσει ζωή στην οντική του φύση. Συνδέοντας το ανθρώπινο σώμα με το σώμα του κόσμου, αυτό που κατορθώνει είναι να του ξαναδώσει τη δυνατότητα να δει όχι το ορατό αλλά το αόρατο Είναι των όντων, τη φυσική τους δηλαδή «στοιχείωση».

Γράφει ο Merleau-Ponty στο τελευταίο του έργο:

[Η σάρκα] δεν είναι ύλη, δεν είναι πνεύμα, δεν είναι ουσία. Θα χρειαζόταν, για να τη χαρακτηρίσουμε, ο παλιός όρος «στοιχείο», όπως τον χρησιμοποιούσαν για να μιλήσουν για το νερό, για τον αέρα, για τη γη και για τη φωτιά, δηλαδή με το νόημα ενός «γενικού πράγματος», ανάμεσα στο χωροχρονικό άτομο και την ιδέα. (1960, σ.184)

Έτσι, η σάρκα εννοείται ως εκείνο το «στοιχείο» που επιτρέπει το φανέρωμα του «σώματος του κόσμου» (Haar, 1999, σ.144), ένα φανέρωμα όμως ρευστό και μεταβλητό, αλλά και το φανέρωμα ενός συνεκτικού «ιστού που επενδύει, υποστηρίζει και τρέφει τα ορατά και που, ο ίδιος, δεν είναι πράγμα, αλλά δυνατότητα, κρυπτότητα και σάρκα των όντων» (Merleau-Ponty, 1960, σ.175), επιτρέποντας έτσι τη σύνδεση των ανθρώπων με την ιδέα του κόσμου (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σ.299). Συνεπώς, η σάρκα συμβολίζει εκείνο τον συνεκτικό ιστό που επιτρέπει στα ανθρώπινα σώματα να βλέπουν όχι μόνο τον ορατό κόσμο των αισθητών όντων, αλλά και τον αόρατο. Γράφει ο Merleau-Ponty:

[Τα πράγματα] δεν είναι πια καθ' εαυτά, στον δικό τους τόπο, στον δικό τους χρόνο, δεν υπάρχουν παρά στην άκρη αυτών των ακτίνων χωρικότητας και χρονικότητας, που εκπέμπονται στα μύχια της σάρκας μου, και η στερεότητα τους δεν είναι η στερεότητα ενός καθαρού αντικειμένου που επάνω του υπερίπταται το πνεύμα, τη νιώθω εγώ, από μέσα, καθώς βρίσκομαι ανάμεσά τους και εκείνα επικοινωνούν μέσα από μένα ως αισθανόμενο. (1960, σ.153)

Επειδή όμως ακριβώς «τα πράγματα δεν είναι πια καθ' εαυτά» αλλά «επικοινωνούν μέσα από εμάς», κάποιοι μελετητές (λ.χ. Haar, 1999, ειδικότερα σ.142) υποστήριξαν ότι ο Merleau-Ponty τελικά ενέδωσε στο νατουραλισμό και ότι,

εντέλει, αυτή η σάρκα συνιστά το στοιχείο της φυσικής πραγματικότητας και όχι της υλικής φύσης, στο βαθμό που δεν υπάρχουν πλέον αισθητά όντα καθ' εαυτά αλλά μονάχα δι' εαυτά, σε σχέση με το ανθρώπινο σώμα. Για τον ίδιο λόγο και ο G. Madison (1973, ειδικότερα σσ.190-191) ισχυρίστηκε ότι τόσο ο ενσώματος καλλιτέχνης όσο και ο κόσμος των αισθητών όντων συνιστούν διαφοροποιήσεις του ίδιου κοινού ιστού της σάρκας του Είναι των όντων, στο βαθμό που ο Merleau-Ponty εννοεί το «Είναι» μονάχα μέσα από την έννοια της σάρκας. Κατά αυτό τον τρόπο, η ατομική μας σωματικότητα διευρύνεται και αποκτά καθολική ισχύ, υπερβαίνοντας κάθε συγκεκριμένο αισθητό και συνιστά μια ανακλαστικότητα καλλιτέχνη και αισθητού όντος (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σσ.305-306), αλλά και μιαν «εγγενή ανωνυμία», που συνυφαίνεται με την καλλιτεχνική έκφραση. Γράφει ο Merleau-Ponty (2006) για τη σχέση καλλιτέχνη και αισθητού: «[Το ένα] δεν είναι παρά το αντίγραφο [του άλλου]· αποτελούν συνεπώς ζεύγος, ένα ζεύγος πιο πραγματικό από το κάθε ένα» (σ.183) και, έτσι, ο ενσώματος καλλιτέχνης παγιδεύεται μέσα στο αντικείμενο της όρασής του. Και σε αυτό το σημείο είναι που υπεισέρχεται στη μερλω-ποντιανή σκέψη και η έννοια του «χιάσματος» η σχέση μεταξύ ενσώματος καλλιτέχνη και αισθητού κόσμου.

Αν, λοιπόν, δεχθούμε όσα έχουμε ήδη πει για την προ-συνειδητή σχέση του ανθρώπινου σώματος με το σώμα του κόσμου, τότε θα πρέπει επίσης να δεχθούμε ότι και η ανθρώπινη όραση σχετίζεται άμεσα με τον αισθητό κόσμο, και ότι, συνεπώς η σχέση τους είναι, ταυτόχρονα, τόσο «υποκειμενική» όσο και «αντικειμενική»· ότι ένας ενσώματος καλλιτέχνης είναι αναπόσπαστο μέρος του αισθητού κόσμου, και ότι αυτοί οι δύο εναλλάσσουν αλλά και διασταυρώνουν ρόλους και συνδέονται μεταξύ τους «χιασματικά». Έτσι, η έννοια του «χιάσματος» θα πρέπει να γίνει αντιληπτή ως μια συνθήκη ταυτόχρονης ενεργητικής και παθητικής πρόσληψης του αισθητού κόσμου από τον ενσώματο καλλιτέχνη, αλλά και ως εκείνη η συνθήκη θεμελίωσης μιας φιλοσοφίας του ενσώματος υποκειμένου, μέσω της οποίας βιώνεται μια δημιουργική εγγύτητα, μια γόνιμη επαφή με το Είναι των όντων, χωρίς να επιδιώκεται η καθυπόταξή του υποκειμένου στις διανοητικές κατασκευές της σφαίρας μιας σκεπτόμενης συνείδησης (πρβλ. Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σ.295).

Συνεπώς, με την έννοια του χιάσματος ο Merleau-Ponty σημαίνει την αμοιβαία και αμφίδρομη εμπειρία του ενσώματος υποκειμένου στην αλληλεπίδρασή του με το Είναι των όντων, που βιώνεται ως μια αντιστρεψιμότητα της

ενεργητικότητας και της παθητικότητας, τόσο μέσα στο ίδιο το σώμα όσο και στον ευρύτερο χώρο του Είναι (πρβλ. Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σ.295). Γράφει χαρακτηριστικά ο φιλόσοφος στο *Ορατό και το Αόρατο*:

Το σώμα μου μέσα στο ορατό [...] περιβάλλεται από το ορατό [...] βλέπει τον εαυτό του, είναι ένα ορατό - αλλά βλέπει τον εαυτό του να βλέπει. Το σώμα στέκεται όρθιο μπροστά στον κόσμο και ο κόσμος όρθιος μπροστά του και μεταξύ τους υπάρχει σχέση εναγκαλισμού----

Η σάρκα = το γεγονός ότι το σώμα μου είναι παθητικό-ενεργητικό (ορατό-ορών), μάζα καθ' εαυτήν και χειρονομία. Η σάρκα του κόσμου = η *Horizonthaftigkeit* του κόσμου, ορίζοντας εσωτερικός και εξωτερικός. (1964, σσ.324-325)

Στο σημείο όμως αυτό παρατηρείται και μια σχετικοποίηση της ενεργητικότητας και της παθητικότητας, καθώς το ενσώματο υποκείμενο βιώνει μια πολυδιάστατη αισθητική εμπειρία με το Είναι των όντων, καθώς εναλλάσσεται η ενεργητικότητα με την παθητικότητά του, με αποτέλεσμα εκεί που φαίνεται να είναι μόνο ενσώματος θεατής ταυτόχρονα να γίνεται και ορατό ον από τα περιβάλλοντα αισθητά όντα, στερούμενο έτσι τη νοησιαρχική του κυριαρχία επί των υπολοίπων αισθητών όντων. Συνεπώς, αυτός ο χιασματικός τρόπος προσέγγισης του Είναι συνιστά μian άμεση, αδιαμεσολάβητη, προ-κατηγορική επικοινωνία μεταξύ ενσώματος θεατή και αισθητού κόσμου, αναιρώντας πέρα για πέρα την οποιαδήποτε νοησιαρχική μονοδιάστατη σχέση μαζί του. Έτσι, αποφεύγεται η όποια πιθανή απόπειρα υποβιβασμού του σώματος, αλλά και του κόσμου σε δεύτερης κατηγορίας υπαρξιακή οντότητα, ενώ, παράλληλα, το σώμα του θεατή --ως αναπόσπαστο κομμάτι του σώματος του κόσμου-- γίνεται ο τόπος φανέρωσης της αλληλοπεριχώρησης του εσωτερικού και του εξωτερικού ορίζοντα (πρβλ. Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σσ.296-7). Δια μέσου της σάρκας ο θεατής εσωτερικεύει τον εξωτερικό αισθητό κόσμο, ανάγοντάς τον σε μian εσωτερική όψη της ύπαρξής του, χωρίς όμως αυτό να συνεπάγεται, όπως εξηγεί ο Merleau-Ponty την οποιαδήποτε ταυτοσημία του θεατή με τον αισθητό κόσμο, αλλά μονάχα το χiasμα του ενός με το άλλο, με κάποια σχετική καταπάτηση των ορίων του Είναι (πρβλ. Merleau-Ponty, 1964, σσ.324-325), καθώς πλέον στο Είναι συνάγονται όλα τα υπαρκτά όντα που γίνονται αντιληπτά ως αισθητή ολότητα. Εδώ, πλέον, το βλέμμα αγγίζει αυτό που βλέπει και το μάτι διασταυρώνεται χιασματικά με το ορατό αντικείμενο, καθιστώντας το κομμάτι του κόσμου του. Έτσι, ο ρόλος τόσο του θεατή όσο και του ορατού πράγματος γίνονται αναστρέψιμοι.

Δεύτερο Κεφάλαιο

Η βιωμένη εμπειρία ως οντολογικό φαινόμενο στη ζωγραφική:

Οι ελαιογραφίες των Ελλήνων ζωγράφων

Γιώργου Μπουζιάνη, Σπύρου Παπαλουκά, και Χρήστου Μποκόρου

2.1 Η βιωμένη εμπειρία ως οντολογικό φαινόμενο στη ζωγραφική

Προτού προχωρήσουμε στη φαινομενολογική ερμηνεία των ζωγραφικών έργων των Ελλήνων καλλιτεχνών, κρίνουμε σκόπιμο να σταθούμε ακόμη λίγο στο φαινόμενο της καλλιτεχνικής πράξης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η καλλιτεχνική πράξη ως το εγχείρημα από το ενσώματο υποκείμενο της καταγραφής της προ-συνειδητής του αντίληψης του Είναι των όντων, επιτρέπει την αναγνώριση του Είναι του ως μέρους του αισθητού, ορατού και αόρατου κόσμου. Με τον τρόπο αυτό, το καλλιτεχνικό υποκείμενο θεάται τον κόσμο, όχι ως αντικείμενο, αλλά διεσταλμένα, ως βιωμένη εμπειρία και τη μετουσιώνει σε έργο τέχνης, που δεν αναπαριστά απλά το ορατό αλλά που φανερώνει και το αόρατο.

Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το ότι και ο Merleau-Ponty τονίζει στο έργο του (1964/1991, σ.70) τη φαινομενολογική αξία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, υποστηρίζοντας ότι συνιστά ένα ασφαλή τρόπο ανάδειξης της σχέσης των ανθρώπων με τον κόσμο, ένα τρόπο φανέρωσης τόσο της εξωτερικότητας όσο και της εσωτερικότητας των όντων, αλλά και ότι αναδεικνύει και την ίδια την καλλιτεχνική πρακτική ως παράδειγμα εφαρμογής της φαινομενολογίας στην πράξη. Έτσι, αυτό που εδώ προτείνουμε είναι μια φαινομενολογική ανάγνωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, κατά την οποία το ζητούμενο είναι η διερμηνευση του τρόπου που η αντίληψη του αισθητού κόσμου οδηγεί στο φαινόμενο του αόρατου κόσμου τόσο του καλλιτέχνη όσο και της πραγματικότητας που τον περιβάλλει. Με άλλα λόγια, αυτό που εδώ μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο καλλιτέχνης γίνεται φιλόσοφος, και στοχάζεται την ιδιαίτερη εσωτερική λογική που διέπει τον ορατό κόσμο. Ωστόσο, όπως προείπαμε, η καλλιτεχνική συνείδηση δεν είναι ποτέ συγκροτούσα, αλλά εξαρτάται από τη «διδάσκουσα αυθορμησία του σώματος» (Merleau-Ponty, 1960, σ.94 και 121), καθώς η «έκφραση είναι η ίδια η εν ενεργεία ύπαρξη του πνεύματος» (Merleau-Ponty, 1960, σ.98). Ακόμη, όπως εξηγεί ο φιλόσοφος:

Ο καλλιτέχνης επιστρέφει στα βάθη της βουβής και μοναχικής εμπειρίας στην οποία στηρίζονται η κουλτούρα και η ανταλλαγή των ιδεών, φέρνει στον κόσμο το έργο του με τον ίδιο τρόπο που ο άνθρωπος πρόσφερε τον πρώτο λόγο, δίχως να γνωρίζει αν αυτός ο λόγος θα είναι κάτι διαφορετικό από την κραυγή. (Merleau-Ponty, 1948/1991, σσ. 45-46)

Βεβαίως, ο σύγχρονος καλλιτέχνης, εν αντιθέσει με τον πρωτόγονο δημιουργό, διαθέτει στην καλλιτεχνική φαρέτρα μίαν άφθονη παρακαταθήκη εκφραστικών μέσων, γεγονός που του επιτρέπει να αξιοποιήσει ολόκληρη την αισθητική παράδοση, που είναι όντως πλούσια σε ποικίλες τεχνοτροπίες και που λειτουργούν ως μια οπτική δεξαμενή άντλησης των κατάλληλων κάθε φορά εκφραστικών τεχνικών, ώστε να πραγματώσει τα αισθητικά προτάγματα της καλλιτεχνικής θεωρίας του, εκφράζοντας διά του ιδιαίτερου ύφους του το πνεύμα της εποχής του.

Όλο αυτό υποδηλώνει και τη διάθεση που υπάρχει τόσο για την ανάδειξη του προσωπικού του οράματος όσο και τη δημιουργία μιας ιδιαίτερης εικαστικής γλώσσας, αλλά και σηματοδοτεί τη γέννηση νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων και αισθητικών τάσεων, γεγονός που υποδηλώνει την αναγκαιότητα για την εξεύρεση πιθανών τρόπων επίλυσης των υπαρξιακών προβλημάτων, τα οποία, ενίοτε, παρουσιάζονται ως αδιέξοδα στον πολύπλοκο σύγχρονο κόσμο μας, προτείνοντας νέα παραδείγματα αισθητικού ύφους. Αυτός είναι, άλλωστε και ο λόγος που οι ζωγράφοι της απεικόνισης του αοράτου και της ανοίκειας σχέσης με τον κόσμο επιδιώκουν να μην αξιοποιούν συμβατικούς τρόπους έκφρασης και που επενδύουν στην υποκειμενικότητα της έκφρασης, επιτρέποντας έτσι στην καλλιτεχνική τους θεώρηση τον αναπροσανατολισμό της απέναντι στον κόσμο και το άνοιγμά της στη σάρκα του. Είναι, επιτρέποντας έτσι μια ποιητική σχέση με τον βιόκοσμο. Έτσι, οι ζωγράφοι της απεικόνισης του αοράτου γίνονται οι ποιητές του κόσμου και ανακτούν την απολεσθείσα δημιουργικότητά τους, ανοίγοντας νέα οντολογικά μονοπάτια και μεταμορφώνοντας την αισθητή πραγματικότητα σε καλλιτεχνική (Marlaux, 1951, σ.88), χωρίς όμως αυτό να σημαίνει την «παραμόρφωση» του κόσμου (όπως το εννοεί ο Marlaux), αλλά μίαν επιπλέον νοηματοδότησή του (Merleau-Ponty, 1960, σ.69). Κατά τον τρόπο αυτό η κάθε νέα ζωγραφική δοκιμή εννοείται ως μια νέα απόπειρα για το φανέρωμα της σχέσης του καλλιτέχνη με τον περιβάλλοντα κόσμο του, αλλά και ως η πύλη που οδηγεί τους θεατές των έργων τέχνης σε ένα από τα πολλά πιθανά σημεία συνάντησης με το βάθος του δικού τους ενσώματου Είναι.

Γράφει χαρακτηριστικά ο Merleau-Ponty στα *Σημεία* (1960, σ.70): «Κάθε απόσπασμα του κόσμου [...] ανακαλεί μια σειρά από δυνατές παραλλαγές και διδάσκει, εκτός από τον εαυτό του, ένα γενικό τρόπο να λες το Είναι.»

Έτσι, ενώ ο κόσμος ως σύνολο της αισθητής πραγματικότητας καθοδηγεί την καλλιτεχνική έκφραση, που είναι καμωμένη από τα δεδομένα της άμεσης εμπειρίας, αυτό που οδηγεί τον καλλιτέχνη στα βάθη του αόρατου Είναι του κόσμου, είναι η ενσώματη φύση του. Καθίσταται, λοιπόν, σαφές ότι, χωρίς να αμφισβητείται το γεγονός ότι ο κόσμος προσλαμβάνεται δια της ενσώματης βιωμένης εμπειρίας, η καλλιτεχνική δημιουργία δεν δεσμεύεται απολύτως από την εμπειρία των αισθήσεων, καθώς αυτήν ο καλλιτέχνης τις μεταμορφώνει αισθητικά, προτείνοντας νέες μορφές προσέγγισης του αισθητού κόσμου. Όπως εξηγεί και ο Merleau-Ponty, ο καλλιτέχνης παρεμβαίνει στην αντιληπτική διαδικασία δημιουργικά και ανατρέπει τις καθιερωμένες σχέσεις και μορφές, σηματοδοτώντας την αναζήτηση μιας «πιο αληθινής σχέσης ανάμεσα στα πράγματα» (1960, σ.70), καθώς η προ-στοχαστική του αντίληψη βοηθά στην αποκάλυψη του αυθεντικού μεγαλείου της φυσικής πραγματικότητας σε όλους τους αισθητικούς της μετασχηματισμούς.

Έτσι, η καλλιτεχνική πράξη, με τον παρεμβατικό ρόλο της προ-στοχαστικής αντίληψης μετατρέπεται σε ένα δημιουργικό σχόλιο πάνω στην αισθητή πραγματικότητα. Αυτό, μάλιστα, γίνεται πιο έντονα φανερό στην αφηρημένη ζωγραφική, όπου ο ζωγράφος αν και δέχεται επιρροές από τα εξωτερικά ερεθίσματα του ορατού περιβάλλοντος κόσμου, ενεργεί αναμορφωτικά, χωρίς να τον αναπαριστά πιστά. Αδιαφορεί για μια ρεαλιστική απεικόνιση του πραγματικού κόσμου, παράγοντας αισθητικές μορφές που διακρίνονται για την ανοικειότητά τους, προτείνοντας ένα διαφορετικό αισθητικό παράδειγμα, παρουσιάζοντας ένα λοξό οντολογικό βλέμμα θέασης των αισθητών πραγμάτων, το οποίο θα ασκήσει εξίσου τον θεατή σε μια μη αναπαραστατική φωτορεαλιστική ανάγνωση του αισθητού κόσμου, πέραν της ορατής πραγματικότητας (Merleau-Ponty, 1949/1991). Εδώ, πλέον, φαίνεται ότι απαλείφεται τόσο η εξαντικειμενοποίηση του ορατού κόσμου όσο και η υποκειμενική διανοητική του καθυπόταξη. Υπερβαίνεται, δηλαδή, το δυαδικό σχήμα υποκειμένου-αντικειμένου, καθώς ο ζωγράφος της απεικόνισης του αοράτου υπερβαίνει την ορατή αισθητή πραγματικότητα, και στο έργο του επιδιώκει να αναδείξει την εσωτερική της υποκειμενική-αντικειμενική διάσταση. Έτσι, η μια διάσταση της πραγματικότητας εισδύει μέσα στην άλλη σε μια στιγμή δημιουργικής

αλληλοπεριχώρησης, και φανερώνεται η αντίληψη του αισθητού κόσμου από το ενσώματο Είναι, αλλά και η χιασματική του σχέση με τον περιβάλλοντα κόσμο (πρβλ. την ενότητα 1.5 της παρούσης εργασίας).

Κατά τον ίδιο τρόπο και στη μοντέρνα ζωγραφική η παράδοση διαπλέκεται χιασματικά με τις νέες εκφραστικές δοκιμές, δημιουργώντας νέες δυνατότητες φωτισμού τόσο του ορατού όσο και του αόρατου κόσμου. Όπως μάλιστα εξηγεί ο Ισπανός κυβιστής ζωγράφος και γλύπτης Juan Gris (1887-1927), «η ποιότητα ενός ζωγράφου εξαρτάται από την ποσότητα παρελθόντος που φέρνει μέσα του» (Garaudy, χ.χ., σ.121). Άλλωστε, είναι φύσει αδύνατο να πιστεύει ένας καλλιτέχνης ότι μπορεί να απαρνηθεί την μακραίωνη πολιτισμική παράδοση από την εποχή της ιβηρικής σπηλαιογραφίας του Λάσκω εις το όνομα της καινοτομίας, όπως επίσης θα ήταν λάθος να κρίνονται με τρόπο οριστικό και αμετάκλητο τα έργα και οι πολιτισμικές παραδόσεις του παρελθόντος, καθώς το παρελθόν πρέπει να επανερμηνεύεται και να παροντοποιείται, εμποτίζοντας εκ νέου τις αισθητικές θεωρίες του παρόντος. Έτσι, ο ζωγράφος καλλιεργώντας μια γόνιμη σχέση με τους προκατόχους του επιχειρεί να ανασυνθέσει σημεία, εμβαθύνοντας εκεί που απαιτούνται νέες αισθητικές ερμηνείες και επιχειρεί να κατορθώσει νέα αισθητικά επιτεύγματα, που θα διευρύνουν τον οντολογικό ορίζοντα της καλλιτεχνικής θέασης. Κατ' αυτό τον τρόπο ένα έργο τέχνης του παρελθόντος παραμένει ζωντανό, μονάχα στο βαθμό που επιδέχεται επαναξιολογήσεις από τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες. Όσον τώρα αφορά στην αυτοδυναμία των ζωγραφικών έργων, ο Merleau-Ponty (1960, σ.75) αντιμετωπίζει κάθε γνήσιο έργο τέχνης ως έναν αυτόνομο σώμα, ως μια δυναμική οντότητα που επιδέχεται ποικίλες σημασιοδοτήσεις, αναλόγως της αισθητικής παιδείας του εκάστοτε θεατή. Ακόμη, όπως εξηγεί, τα ζωγραφικά έργα αποτελούν ένα ενιαίο και συνεχές ζωγραφικό «σύμπαν» (σ.75), που έχει την αρχή του στην εποχή των σπηλαίων του Λάσκω και που φτάνει μέχρι τις μέρες μας, ενώ ο καλλιτέχνης είναι ένας δημιουργός που βρίσκεται μέσα στον κόσμο ή, καλύτερα, που είναι «αφοσιωμένος» στον κόσμο.

Αυτός είναι και ο λόγος που η μοντέρνα ζωγραφική δεν μπορεί να είναι υπηρέτης οποιουδήποτε θεσμού, καθώς πλέον αυτονομείται και διεκδικεί το προνόμιο της αισθητικής αυτοτέλειας. Έτσι, ο μοντέρνος καλλιτέχνης καλείται να πράξει ως ελεύθερος δημιουργός, χάριν μιας καθολικής οντολογικής σύλληψης του ορατού κόσμου, απαγκιστρωμένος από τις συμβατικές αισθητικές φόρμες και τις

μακραίωνες πολιτισμικές επιρροές του αναγεννησιακού σχεδίου και της προοπτικής αναπαράστασης. Κατά τον ίδιο τρόπο και η τέχνη, όντας πλέον αποδεσμευμένη από την πιστή απεικόνιση της ορατής πραγματικότητας (Kant, 1790/2020) περιδιαβαίνει σε νέους κόσμους αισθητικής έκφρασης, στους οποίους επικρατεί η καταφανής απόρριψη της αναπαραστατικής μίμησης και η αισθητική αυτονομία, μια πρωτοφανής καλλιτεχνική αυτοδιάθεση, που επιτρέπει στον καλλιτέχνη να δημιουργήσει μιαν εκ του μηδενός (ex nihilo) νέα εικαστική γλώσσα. Μέσω αυτής της νέας εικαστικής γλώσσας καλλιεργεί καινοτόμες τεχνικές που τον φέρνουν σε ρήξη με την παράδοση, αλλά και που ταυτόχρονα δηλώνουν τη συνέχεια και την ενότητα με το παλαιό. Αυτή είναι η αισθητική μεταμόρφωση, που εγκαινιάζει η μοντέρνα ζωγραφική, κυρίως με μιαν αίσθηση ευθύνης για τη διεύρυνση των αισθητικών και ηθικών οριζόντων.

Στην ενότητα που ακολουθεί θα επιχειρήσω μια φαινομενολογική ανάγνωση με όρους αισθητικής οντολογίας, έργων τριών Ελλήνων ζωγράφων, δύο εκ των οποίων της γενιάς του 30, των Γιώργου Μπουζιάνη (πατέρα του ελληνικού εξπρεσιονισμού) και του Σπύρου Παπαλουκά (πατέρα του ελληνικού μετα-μπρεσιονισμού) και ενός της γενιάς του 80, του Χρήστου Μποκόρου (συμβολικός ρεαλισμός), θέλοντας να προσεγγίσω την ουσία της ενσώματης καλλιτεχνικής αντίληψης και να ανασύρω στην επιφάνεια του φιλοσοφικού λόγου το βαθύ υπόστρωμα της προ-συνειδητής αισθητικής τους εμπειρίας. Αυτή η φαινομενολογική θεώρηση των έργων αναδεικνύει την αυθόρμητη δημιουργικότητα και αρχέγονη εκφραστικότητα του ενορατικού ενεργήματος της ενσώματης καλλιτεχνικής αντίληψης, που εισδύει με ποιητικό τρόπο στα σκοτεινά οντολογικά βάθη της πηγαίας ζωγραφικής δημιουργίας, σε αυτό τον προ-κατηγορικό κόσμο που τα θετικιστικά εργαλεία της επιστήμης στέκονται παντελώς ανίκανα να ανιχνεύσουν το προ-συνειδητό του νόημα.

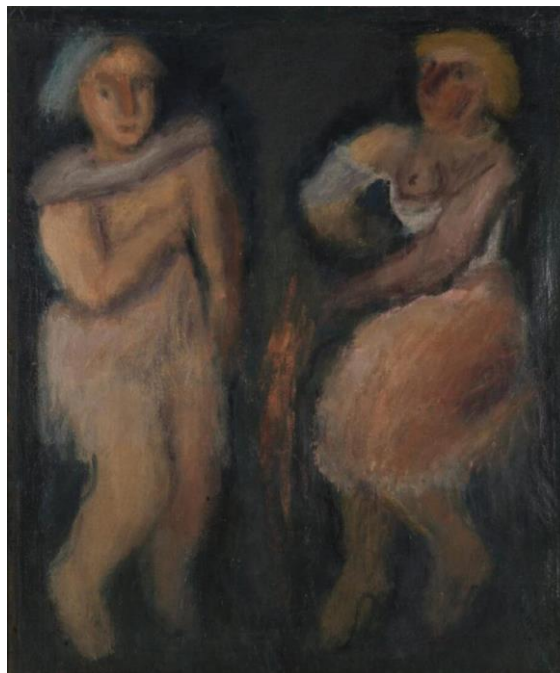
2.2 Η αναπαράσταση του αοράτου στις ελαιογραφίες των Γιώργου Μπουζιάνη, Σπύρου Παπαλουκά και Χρήστου Μποκόρου

2.2.1 Η αορατότητα του σώματος και του εαυτού στο Γιώργο Μπουζιάνη

Ο Γιώργος Μπουζιάνης (1885-1959) μεγάλωσε στην Αθήνα, σπούδασε ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών (1897–1906), έχοντας δασκάλους το Γεώργιο Ροϊλό (1867-1928) (σπουδές στη Σχολή του Μονάχου – Ακαδημαϊκός Ρεαλισμός), το Νικηφόρο Λύτρα (1832-1904 – ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της

Σχολής του Μονάχου, τον Κωνσταντίνο Βολανάκη (1837-1907 – Σχολή του Μονάχου) και τον Δ. Γερανιώτη (1871-1966 - Σχολή του Μονάχου) και το 1907 συνέχισε τις σπουδές στην Ακαδημία Τεχνών του Μονάχου, κοντά στον εξπρεσιονιστή ζωγράφο Otto Seitz (1846-1912), την εποχή που στο καλλιτεχνικό προσκήνιο επικρατούσαν πρωτοποριακές ομάδες, όπως η Γέφυρα (Die Brucke) και ο Γαλάζιος Καβαλάρης (Der Blaue Reiter), ενώ ο ίδιος ήταν μέλος της Neue Secession και της Neue Gruppe (Χρήστου, 1995). Θεωρείται ως ο σημαντικότερος Έλληνας εκπρόσωπος του εξπρεσιονισμού και στα έργα του κυριαρχούν η νεκρή φύση, το τοπίο, αλλά κυρίως η αυτοπροσωπογραφία και η απόλυτη ελευθερία του υποκειμένου, ενώ το χρώμα αναδεικνύεται σε βασικό δομικό στοιχείο και αυτόνομη αξία. Γενικότερα, το έργο του ακολουθεί μια αντιρεαλιστική αντίληψη, αντίκειται σε οποιαδήποτε έννοια ωραιοποίησης, γίνεται φορέας συναισθηματικών καταστάσεων και προοιωνίζει την αφαίρεση. Έκανε εκθέσεις των έργων του τόσο στο Μόναχο όσο και στο Παρίσι, τόπους διαμονής του μέχρι το 1934 (κυρίως στο Μόναχο), που λόγω της ανόδου του Ναζισμού επέστρεψε στην Ελλάδα. Στην Ελλάδα ωστόσο, αν και προτάθηκε για διορισμό στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, ποτέ δεν διορίστηκε, και, επιπλέον, το έργο του αντιμετωπίστηκε με αδιαφορία και εχθρότητα από το αθηναϊκό καλλιτεχνικό κοινό. Πέρασε δύσκολα τα χρόνια της Κατοχής και του Εμφύλιου και αρκετά

αργότερα, όταν το 1949 πραγματοποίησε αναδρομική έκδοση «Παρνασσό», το κοινό ενθουσιασμό το ύφος τεχνοτροπία του. Το μέρος στην Μπιενάλε και το 1956 πήρε το βραβείο στο Διεθνή του Gugenheim.



μεγάλη
στον
δέχτηκε με
και την
1950 έλαβε
της Βενετίας
πρώτο
Διαγωνισμό

Χορεύτριες, 1936, Λάδι σε μουσαμά, 140 x 119 εκ., Αριθμός Έργου: Π.3409

([Χορεύτριες - Εθνική Πινακοθήκη](#))

Στον πίνακα 3409 της Εθνικής Πινακοθήκης, που τιτλοφορείται *Χορεύτριες*, δύο ξανθές γυναίκες θέλουν για να διασκεδάσουν τους άντρες που τις κοιτάζουν. Ντυμένες με φορέματα χορού, λικνίζονται η μια δίπλα στην άλλη. Πρόκειται για γυναίκες σχετικά προχωρημένης ηλικίας, τραγικές φιγούρες της ζωής, με έκδηλη στο πρόσωπο και στο σώμα τους τη φθορά του χρόνου και την παρακμή (Δεληγιάννης, 1966). Το σώμα σιγά-σιγά χαλαρώνει, χάνει τη σφριγηλότητά του και την ένταση των χαρακτηριστικών του, πεσμένα στήθη και μάτια που ανησυχούν για το τέλος που φτάνει... Αγωνία για το μέλλον και απελπισία... (Μουρέλος, 2006). Στη μέση του πίνακα, ανάμεσά στις δύο χορεύτριες, υπάρχει κάτι σαν κορδέλα που την κρατά η μία από αυτές. Καθόλου όμως δεν ενδιαφέρει τον Μπουζιάνη να το αποσαφηνίσει... Εδώ, το σημαντικό ζήτημα είναι το αόρατο του ορατού (Merleau-Ponty 1960), η εσωτερική ζωή της εικόνας. Αλλά και οι χορεύτριες, καθόλου δεν ενδιαφέρονται για αυτό που βλέπουν... Η κάθε μια κοιτά αλλού. Η μια μας κοιτάζει κατά πρόσωπο και η άλλη κάπου που εμείς δεν έχουμε πρόσβαση... Και οι δύο κοιτάζουν στο κενό... Ο χώρος, πάλι, είναι ομιχλώδης, γεμάτος καπνό, και οι δύο γυναίκες βουλιάζουν μέσα του... Ωστόσο, αυτές εξακολουθούν να διαγράφονται έντονα, είναι ξεκάθαρα ορατές –όπως τις θέλει ο ορών--, όπως και η διαστολή της κίνησης των σωμάτων: τα σώματα εξακολουθούν να λικνίζονται στην ελευθέρια τέχνη του χορού...

Στο έργο αυτό είναι ευδιάκριτος ο πλούτος της εκφραστικής ελευθερίας του μοντέρνου καλλιτέχνη, όπου με τη χρήση νέων καλλιτεχνικών μέσων πετυχαίνει την διεύρυνση του αισθητικού μας ορίζοντα σε επίπεδα αφαίρεσης. Στο επίπεδο της σχεδιαστικής ικανότητας είναι ολοφάνερη η κυριαρχία του χρώματος, το οποίο με

έναν πρωτόγνωρο δυναμισμό αποδίδει την έντεχνη κίνηση των χορευτριών και δεν αφήνει περιθώρια στο σχέδιο να συνομιλήσει επί ίσοις όροις μαζί του. Το χρώμα λοιπόν επικρατεί επί του σχεδίου με μια αίσθηση περιγραφικότητας και όχι πιστής αναπαραστατικότητας της ορατής πραγματικότητας. Ωστόσο, οι γραμμές διαγράφονται με τέτοιο εκρηκτικό τρόπο, ώστε να καθίσταται φανερή η διαστολή της κίνησης των σωμάτων για να εκφρασθεί ο δυναμικός ρυθμός της μουσικής που κάνει τα σώματα να πάλλονται και να ταλαντώνονται μέσα στην ελευθερία της τέχνης του χορού, μιας τέχνης που δεν περιγράφεται με τη δύναμη των λέξεων, αλλά με την ελεύθερη ποιητική ορμή του σώματος που επιθυμεί να συντονιστεί στο πνεύμα της μουσικής.

Τον Μπουζιάνη, όμως, δεν τον ενδιαφέρει μονάχα το σώμα, αλλά και η τοποθέτησή του στο χώρο: ο τρόπος που αυτό συλλαμβάνεται από το μάτι του θεατή. Δεν είναι μοναχό του, λοιπόν, το σώμα, αλλά μαζί με αυτό υπάρχει και το βλέμμα ενός άλλου σώματος που το παρακολουθεί και το καταλαμβάνει. Και ο εξπρεσιονιστής ζωγράφος, αυτό που επιδιώκει είναι να συλλάβει την εμπειρία της δικής του θέασης, αυτήν της υπαρξιακής του αγωνίας· και οι *Χορεύτριες* εκπροσωπούν την αγωνία του για τη ζωή, αλλά και ενσαρκώνουν την αόρατη δική του χιασματική σχέση με τη φθορά και την, τουλάχιστον, αδιάφορη στάση του αθηναϊκού καλλιτεχνικού κοινού απέναντι στο έργο του. Την ίδια υπαρξιακή αγωνία, ο Μπουζιάνης, όμως, σημαίνει και σε μian αυτοπροσωπογραφία του, 10 σχεδόν χρόνια μετά, εκεί που πλέον το ορατό κατοπτρίζει τόσο το πρόσωπο του θεατή ζωγράφου όσο και την αορατότητα του βλέμματός του.



Αυτοπροσωπογραφία, 1945 περίπου, Λάδι σε ξύλο. 69,5 x 58 εκ.,

Ίδρυμα Βασίλη & Ελίζας Γουλανδρή

[Αυτοπροσωπογραφία](#)

Όπως εξηγεί η Μπανάκου-Καραγκούνη (2008), οι αυτοπροσωπογραφίες είναι καθρέφτες του εαυτού. Στους καθρέφτες όμως αυτούς, τα είδωλα δεν είναι τα πρόσωπα καθ' εαυτά, αλλά τα πρόσωπα δι' εαυτά: αυτό που ο θεατής-καλλιτέχνης βλέπει στον εαυτό του ή που οι θεατές ή ο περιβάλλοντας κόσμος θέλει να δει. Είναι, δηλαδή, αυτό που δείχνει ο καθρέφτης: Ο «κάθε άνθρωπος είναι καθρέφτης για τον άλλον άνθρωπο, αλλά και για τον κόσμο, αφού στα μάτια του σχηματίζονται είδωλα, αντανakλάσεις των άλλων και του κόσμου, όπως στα μάτια των άλλων σχηματίζονται είδωλα του εαυτού μας» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008, σ.355). Έτσι, το ορατό από τον ζωγράφο σώμα γίνεται αντικείμενο θέασης, και σε αυτό, πλέον, περιλαμβάνεται τόσο αυτό που το ίδιο βλέπει (τα πράγματα γύρω του) όσο και ο ίδιος του ο εαυτός ως αυτό-είδωλο. Εν προκειμένω, εδώ, μπορούμε να αναγνωρίσουμε τη μεταστροφή της ενεργητικότητας σε παθητικότητα, αλλά και της παθητικότητας σε ενεργητικότητα. Πρόκειται για μια διπλή σχέση χιασματική, όπου ο θεατής-καλλιτέχνης βλέπει τον εαυτό του, αλλά και που το είδωλο επιστρέφει το βλέμμα πίσω στον θεατή, καθιστώντας, τον καλλιτέχνη αντικείμενο στοχασμού του ίδιου του έργου τέχνης του.

2.2.2 Η αορατότητα του τοπίου και του απόκοσμου στον Σπύρο Παπαλουκά

Ο Σπύρος Παπαλουκάς γεννήθηκε το 1892 στη Δεσφίνα της Άμφισσας και έμεινε ορφανός από πολύ μικρή ηλικία. Γνώρισε την αιογραφία από ένα συντοπίτη του ζωγράφο και από μικρός ζωγράφιζε αγίους, ενώ στα 14 μετακόμισε στον Πειραιά για να συνεχίσει τις σπουδές του. Σε ηλικία 17 ετών, το 1909 έγινε δεκτός στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, όπου είχε δασκάλους τον Γεώργιο Ροϊλό (1867-1928) (σπουδές στη Σχολή του Μονάχου – Ακαδημαϊκός Ρεαλισμός), τον Γεώργιο Ιακωβίδη (1853-1932 – Σχολή του Μονάχου – ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του Ακαδημαϊκού Ρεαλισμού), τον Στέφανο Λάντσα (1861-1933, ρομαντισμός των Ευρωπαίων περιηγητών – ρεαλιστική απεικόνιση μνημείων και αρχαιολογικών χώρων), τον Δημήτριο Γερασιώτη (1871-1866 – Σχολή του Μονάχου – Ακαδημαϊκός Ρεαλισμός – ωστόσο, ορισμένες του τοπιογραφίες απηχούν επιρροές από τον ιμπρεσιονισμό) και τον Παύλο Μαθιόπουλο (1876-1956 - Σπουδές στο Παρίσι, Συμβολιστής, Ιστοριστής, Ιδεαλιστής - εισήγαγε στην Ελλάδα το καλλιτεχνικό ρεύμα της Art Nouveau) και ως φοιτητής, ακόμη, ζωγράφιζε εικόνες για το τέμπλο του ναού του Αγίου Δημητρίου της Δεσφίνας, του τόπου καταγωγής του. Αργότερα, συνέχισε τις σπουδές του στο Παρίσι, όπου και ήρθε σε επαφή με όλη την εικαστική πρωτοπορία της εποχής, ενώ με την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1921, ακολούθησε τον Ελληνικό Στρατό στη Μικρά Ασία ως επίσημος εικονογράφος της εκστρατείας μαζί με το μεταϊμπρεσιονιστή ζωγράφο Περικλή Βυζάντιο (1893-1972) και το συμβολιστή και ιμπρεσιονιστή ζωγράφο και χαράκτη Παύλο Ροδάκη (1891-1958) (Λαμπράκη-Πλάκα & Καρακούση-Ορφανοπούλου, 2020). Τα έργα και των τριών καλλιτεχνών τον Ιούνιο του 1922 εκτέθηκαν στο **Ζάππειο**, αποσπώντας, ιδιαίτερα εκείνα του Παπαλουκά, ενθουσιώδεις κριτικές, ενώ στη συνέχεια εστάλησαν να εκτεθούν στη Σμύρνη. Η έκθεση αυτή συνέπεσε όμως με τη στιγμή της **κατάρρευσης** του μετώπου και πεντακόσια έργα του Παπαλουκά κήκαν στην πυρκαγιά της Σμύρνης (Καμπάνης, 2003). Απογοητευμένος, έτσι, από την καταστροφή των έργων του της Μικρασιατικής εκστρατείας, αλλά και από τη σκανδαλώδη απόρριψή του για να συνεχίσει τις σπουδές του (Καμπάνης, 2003), το 1923 ο Παπαλουκάς θα επισκεφτεί το Άγιο Όρος με τον φίλο του ρεαλιστή συγγραφέα και ζωγράφο Στρατή Δούκα (1895-1983) (Μαυρωτάς, 2007), όπου και παρέμειναν για έναν ολόκληρο χρόνο μελετώντας τη βυζαντινή ζωγραφική, φτιάχνοντας αντίγραφα πολλών έργων εκκλησιαστικής τέχνης και ζωγραφίζοντας τοπία. Ένα μέρος από την παραγωγή αυτή εκτέθηκε την αμέσως επόμενη χρονιά στη Θεσσαλονίκη, σε μία διαμορφωμένη αίθουσα του καφενείου του

Λευκού Πύργου (Καμπάνης κ.ά., 2019). Το 1925 έζησε για έξι μήνες στη Λέσβο και δημιούργησε μία σειρά από τοπιογραφίες χωριών και μερικά πορτρέτα με γήινα χρώματα και τον έντονο τόνο, ενώ το καλοκαίρι του 1926 το πέρασε στη Σαλαμίνα, όπου και ζωγράφισε πάλι τοπία, καταφέροντας να αποφύγει την απλή απεικόνιση. Ένα χρόνο μετά, με ομόφωνη απόφαση της κριτικής επιτροπής κέρδισε τον πανελλήνιο διαγωνισμό για την εικονογράφηση του μητροπολιτικού ναού της Ευαγγελίστριας της Άμφισσας, έργο που ολοκλήρωσε το 1932, παραδίδοντας στην πόλη καταγωγής του ένα μοναδικής αξίας καλλιτεχνικό έργο. Από το 1927 και μετά ασχολήθηκε με το σχεδιασμό σκηνικών και κουστουμιών για το Εθνικό Θέατρο, και ζωγράφισε τοιχογραφίες στις προσόψεις ιδιωτικών οικιών και δημοσίων κτιρίων. Κατά τη δεκαετία του 1930-1940 έλαβε μέρος σε διάφορες εκθέσεις με την Ομάδα «Τέχνη» που προωθούσε το μεταϊμπρεσιονισμό στην Ελλάδα και συμμετείχε στην έκδοση του περιοδικού Τέχνης «Το 3^ο μάτι», που ήταν αφιερωμένο στις πλαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία και είχε σουρεαλιστικό προσανατολισμό. Το 1940 διορίστηκε διευθυντής της Δημοτικής Πινακοθήκης της Αθήνας, από το 1943 ως το 1951 δίδαξε μαθήματα σχεδίου στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου και το 1956 εκλέχθηκε Καθηγητής της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών στο 2ο εργαστήριο ζωγραφικής (Καμπάνης κ.ά., 2019). Ο Παπαλουκάς πέθανε στην Αθήνα το 1957, όντας αναγνωρισμένος ανάμεσα στους κορυφαίους νεοέλληνες ζωγράφους, ενώ 20 χρόνια αργότερα η Εθνική Πινακοθήκη τον τίμησε με έκθεση των έργων του.



Τοπίο, Λάδι σε χαρτόνι, 33,5 x 27 εκ., Αριθμός Έργου: Π.7292

[\(Τοπίο - Εθνική Πινακοθήκη\)](#)

Ο πίνακας 7292 της Εθνικής Πινακοθήκης είναι ένα αχρονολόγητο έργο του Σπύρου Παπαλουκά και σε αυτόν αναπαρίσταται ένα τοπίο ζωγραφισμένο με λάδι σε χαρτόνι. Εξ αρχής όμως παρατηρούμε ότι ο ζωγράφος ακολουθεί διαφορετική τεχνοτροπία από τη συνήθη της εποχής, κάνοντας την αναπαράσταση να διαφοροποιείται τόσο από την κοινή οπτική μας αντίληψη όσο και από την τεχνοτροπία του ακαδημαϊκού ρεαλισμού, την οποία ο Παπαλουκάς γνωρίζει ήδη πολύ καλά λόγω των σπουδών του στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και της επαφής του με ακαδημαϊκούς που σπούδασαν στη Σχολή του Μονάχου. Αυτό που βλέπουμε μέσα από το μοντέρνο βλέμμα του καλλιτέχνη είναι ένα δάσος με κυπαρίσσια και θάμνους, και στο βάθος ένα λόφο με παρόμοια δέντρα, μικρότερου όμως μεγέθους, να υπερυψώνεται με μια αντεστραμμένη προοπτική, που μας δίνει την εικόνα ενός μη κλασικού προοπτικού βάθους, με κύρτωση στο βλέμμα.

Έτσι, το *Τοπίο* του Παπαλουκά, αντί να απομακρύνεται από τον μάτι, στρέφεται προς τα μέσα και ως είδωλο του εαυτού του αναπαριστά τη βιωμένη εμπειρία της θέασης του καλλιτέχνη ή το βιωμένο κόσμο του τοπίου. Με άλλα λόγια, το φυσικό τοπίο μετατρέπεται σε μια τοπιογραφία του εαυτού (του ψυχικού χώρου) που αναδύεται στην προ-γνωσιακή αντιληπτική συνείδηση ως τόπος ανάδυσης ενός ενσώματου νοήματος, και απεικονίζει, όπως θα μας έλεγε ο Merleau-Ponty (πρβλ.

την ενότητα 1.5 της παρούσης εργασίας) τη χιασματική δομή του κόσμου που συγκροτείται σχεσιακά από το τοπίο και το βλέμμα του καλλιτέχνη στον τόπο της σάρκας του έργου τέχνης, φέρνοντας πλέον ένα νέο εικαστικό νόημα, καθώς σε αυτό ενσωματώνονται η βιωμένη εμπειρία και η αισθητηριακή του αντίληψη.

Ακόμη, ο ζωγράφος χρησιμοποιώντας νέους εικαστικούς τρόπους (πολλαπλά περιγράμματα, μετατονισμούς και αντεστραμμένη προοπτική) κατορθώνει να αναπαραστήσει ένα τοπίο, που χαρακτηρίζεται από μοντέρνες εικαστικές ποιότητες (αισθητική αντίληψη). Αυτές λοιπόν οι ζωγραφικές ποιότητες αποδίδονται με νέα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, τα οποία μαρτυρούν ένα νέο ζωγραφικό ύφος, προσδίδοντας μια ποιητική εγγύτητα ανάμεσα στο δημιουργό, τον κόσμο και τη σχέση του με τους άλλους καλλιτέχνες της εποχής. Ωστόσο, αυτή ανανέωση δεν υλοποιείται με τη χρήση νέων τεχνοτροπιών, αλλά με τη χρήση τεχνοτροπιών που ο ζωγράφος ήδη γνωρίζει από την παιδική του ηλικία, και τις οποίες ως αγιογράφος αξιοποιεί, εκμεταλλευόμενος τη ζωντανή σχέση του με την παράδοση της βυζαντινής ζωγραφικής τέχνης, αλλά και την επίσκεψή του στο Άγιον Όρος, που συνέτεινε στην περαιτέρω διερεύνηση και εξέλιξη της ζωγραφικής του γλώσσας (Καμπάνης κ.ά, 2019).

Από την άλλη πλευρά, η οντολογική συνάντηση του βλέμματος του ζωγράφου με το τοπίο, αλλά και η απόπειρά του να φανερώσει την αορατότητά του, την εσωτερική διάσταση της σχέσης του με τον ίδιο, μπορεί να βεβαιωθεί από τον τρόπο ζωγραφικής απόδοσης των ποικίλων χρωματικών συνδυασμών, των παραμορφωμένων σχημάτων, των έντονων γραμμών και των γλαφυρών κινήσεων που φανερώνουν νέες υπαρξιακές διαστάσεις στη συνολική αποκάλυψη των αισθητικών μορφών σε μια δισδιάστατη εικόνα εν απουσία κλασικής τεχνητής γραμμικής προοπτικής. Η διάρρηξη των όγκων με την κυριαρχία των χρωμάτων επί του σχεδίου παρουσιάζουν μια συνολική αισθητική εικόνα, η οποία καθίσταται τρόπος φανέρωσης του αοράτου μέσα στον αέναα μεταβαλλόμενο αισθητό κόσμο της ορατής πραγματικότητας.

Εδώ αξίζει να ειπωθεί ότι οι αισθητικές μορφές του πίνακα παρουσιάζονται στην καλλιτεχνική αντίληψη του ζωγράφου ως μια φιγούρα σε φόντο (ως μια ολική μορφή). Υπό μια έννοια, όπως θα έλεγε ο Merleau-Ponty (1948/199) επιδιώκει να βλαστήσει μέσα στην παρθενικότητα του τοπίου γινόμενος η συνείδησή του. Έτσι,

το *Τοπίο* ως η απεικόνιση του αοράτου και της ανοίκιας σχέσης του Παπαλουκά με τον κόσμο, γίνεται ο τόπος φανέρωσης της προ-συνειδητής εμπειρίας του, ο οποίος, αξιοποιεί εκ νέου παλαιότερα εκφραστικά μέσα και ανα-στοχάζεται την εμπειρία του φαινομένου της αντίληψης. Τα πολλαπλά περιγράμματα και οι μετατονισμοί που αποκαλύπτουν μια πλούσια χρωματική ποικιλία φανερώνουν την σαρκική ένωση της υποκειμενικής καλλιτεχνικής αντίληψης με την εξίσου σαρκική αντικειμενική πραγματικότητα, και απαλείφουν την καρτεσιανή δυϊστική οντολογική διάκριση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, νου και σώματος, εσωτερικότητας και εξωτερικότητας, καθώς όλα βρίσκονται σε μια δημιουργική αλληλουχία και εκφραστική διαπλοκή: σε μια διασταύρωση ενεργητικότητας και παθητικότητας. Κατά τον τρόπο αυτό ο Παπαλουκάς με το τοπίο αλληλοδιαπλέκονται σε μια χιασματική σχέση, που διαμορφώνει το συνεκτικό ιστό του έργου τέχνης.

Συνολικά, αυτό που μπορούμε να υποστηρίξουμε είναι ότι, εδώ, η χρήση των εκφραστικών μέσων, λειτουργεί μεταμορφωτικά και αναδεικνύει την ποιητική διάθεση του ζωγράφου, αλλά και τη δυναμική της άμεσης αντιληπτικής πίστης της ορατότητας. Το *Τοπίο* ουσιαστικά τονίζει τη σχέση της εκστατικής υπερβατικής καλλιτεχνικής συνείδησης με το φυσικό χώρο και ουσιαστικά συντείνει στην αποκάλυψη της αόρατης σχέσης που διαμορφώνεται ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον περιβάλλοντα κόσμο της φύσης. Κατά τον τρόπο αυτό, ο Παπαλουκάς, όντας πλέον αποστασιοποιημένος από τα πρότυπα της κλασικής Αναγέννησης ή του νεοκλασικιστικού ρεαλισμού, φτιάχνει ένα *Τοπίο* αρχετυπικό, προ-γλωσσικό, καθαρό, με άγριο νόημα, όπως αυτό φανερώνεται μπροστά του στο ανεξάντλητο βάθος της ορατότητας. Με τον τρόπο αυτό ιχνογραφείται η αινιγματική ατμόσφαιρα ενός μεταφυσικού φυσικού τοπίου με αρχέγονη παρθενικότητα.



Σκήτη Αγίου Ανδρέου, 1932, Λάδι και κάρβουνο σε χαρτί, 155,4 x 130 εκ., Αριθμός Έργου: Π.5721

([Σκήτη Αγίου Ανδρέου - Εθνική Πινακοθήκη](#))

Στον πίνακα πάλι 5721 της Εθνικής Πινακοθήκης που τιτλοφορείται *Σκήτη Αγίου Ανδρέου* ο Παπαλουκάς μας μεταφέρει στην Αθωνική Πολιτεία του Αγίου Όρους. Για ακόμη μια φορά, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι ο ζωγράφος δεν είναι ένας απλός παρατηρητής του τοπίου, αλλά ένας ενεργός και ταυτόχρονα παθητικός συμμετοχος στην οντολογική αποκάλυψη του Είναι των όντων. Με όλες τις σωματικές του αισθήσεις ανστοχάζεται, κάνοντας χρήση των εκφραστικών του μέσων, τη βιωμένη εμπειρία του τοπίου, όπως αυτή καθίσταται ενεργή από τη δημιουργική δύναμη της προ-στοχαστικής καλλιτεχνικής του αντίληψης.

Αποφεύγοντας, μάλιστα τη γεωμετρική προοπτική και δίνοντας έμφαση στο δισδιάστατο της εικόνας, κατορθώνει να εξισώσει ζωγραφικά, όπως και στο *Τοπίο*, τα μπροστινά πλάνα με τα τελευταία, δείχνοντας ξανά τις επιρροές του από τη βυζαντινή παράδοση (Καμπάνης, 2003). Με τον τρόπο αυτό διευρύνει το οπτικό πεδίο, «υιοθετώντας συχνά μιαν «εξ απόπτου» (από ψηλά) πανοραμική θέαση» (Κουρία, 2003). Ακόμη, με τη χρήση ιδιαίτερων σχημάτων που διαρρηγνύουν τους όγκους αναδεικνύει τις ποιότητες μιας μοντέρνας ζωγραφικής σύνθεσης, που επιδιώκει να

μας προκαλέσει έντονα συναισθήματα πάνω στη αισθητική μας ένωση με το θρησκευτικό τοπίο.

Στη *Σκήτη Αγίου Ανδρέου* οι τόνοι είναι απαλοί, χωρίς έντονες διαβαθμίσεις, και τα πλακάτα χρώματα κάνουν τις φόρμες να μοιάζουν «ντεκουπαρισμένες» (Κουρία, 2003), ενώ η αποστασιοποίηση του καλλιτέχνη από την πιστή μίμηση του μοναστηριού και του περιβάλλοντος φυσικού χώρου, μας δίνει την αίσθηση του απόκοσμου, φαινομένου που αποδίδεται μοναδικά και ανεπανάληπτα με το εξπρεσιονιστικό βάθος της λιτής μη γραμμικής προοπτικής που αναδύει τη βαθιά οντολογική κοίτη της ορατής πραγματικότητας. Έτσι, το αόρατο και συνάμα άγριο Είναι της τοπιογραφίας αυτής, ωσάν να ήταν η «άκτιστη θεία ενέργεια» του Αγίου Γρηγορίου Παλαμά (1296-1359) (2007), αποκαλύπτεται, σχεδόν μυστικιστικά, μέσα στους μανιεριστικούς γραφισμούς και στο ρυθμικό στυλιζάρισμα του βουνού και της σκήτης, αποδίδοντας τη δυναμική της προγνωσιακής καλλιτεχνικής αντίληψης που βλασταίνει μέσα στην παρθενικότητα του εξαγιασμένου τοπίου.

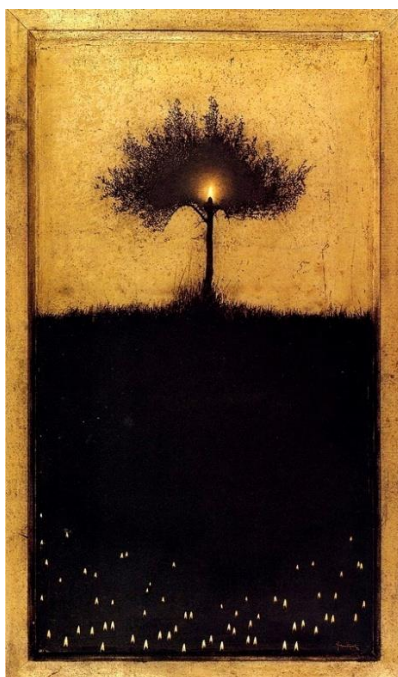
Αυτή η προ-συνειδητή ζωγραφική σύλληψη, με όλη τη δύναμη της χρωματικής αλλοίωσης της ρεαλιστικής αντίληψης για την ορατότητα, φανερώνει την κρυφή διάσταση του συνεκτικού ιστού της ορατότητας, επιτρέποντας στο τοπίο να μεταδώσει το δικό του νόημα μέσα σε μια ατμόσφαιρα μεταφυσικής υπέρβασης. Έτσι, ανακαλύπτεται η ουσιαστική μορφή ενός φαινόμενου τοπίου, που αναδύει την αγνότητα και την αθωότητα του θρησκευτικού βλέμματος. Για μία ακόμη φορά, αυτό που διαπιστώσουμε είναι τον αυθορμητισμό του καλλιτέχνη, που με τα εκφραστικά του μέσα κατορθώνει να μας μεταφέρει την αίσθηση ενός αυθεντικού και αθώου παιδικού βλέμματος, που είναι επιφορτισμένο με τα χαρακτηριστικά του ονείρου.

2.2.3 Η βιωμένη εμπειρία της ανάστασης του αοράτου στο Χρήστο Μποκόρο

Ο Χρήστος Μποκόρος γεννήθηκε το 1956 στο Αγρίνιο, όπου και έζησε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια. Σε ηλικία δεκαεννέα χρονών πήγε στην Κομοτηνή, όπου και σπούδασε Νομικά στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης (1974-1979), ενώ αργότερα κατέβηκε στην Αθήνα για να σπουδάσει ζωγραφική στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (1983-1989), με δάσκαλο τον Δημήτρη Μυταρά (1934-2017, ξεκίνησε με φωτογραφικό ρεαλισμό και σταδιακά οδηγήθηκε στον εξπρεσιονισμό). Ο Μποκόρος, όντας ακόμη φοιτητής, παρουσίασε την πρώτη του ατομική έκθεση

στην Αθήνα (1987, Γκαλερί Σύγχρονης Τέχνης), με έντονο στα έργα του το ρεαλισμό, ενώ αργότερα παρουσίασε τη δουλειά του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Εκτός όμως από τη ζωγραφική ασχολήθηκε και με την σκηνογραφία. Έλαβε πολλές διεθνείς διακρίσεις για το έργο του, ενώ σε συνεδρίαση της Ρωσικής Ακαδημίας των Τεχνών στις 13.12.2016, αναγορεύτηκε σε επίτιμο μέλος της.

Τα έργα του Χρήστου Μποκόρου χαρακτηρίζονται από ένα ιδιαίτερο ζωγραφικό ιδίωμα και διακρίνονται για το φωτογραφικό τους ρεαλισμό, αλλά ταυτόχρονα έχουν και χαρακτήρα υπερβατολογικό, λειτουργώντας ως ιστορίες σκέψης και αναστοχασμού. Στα έργα του απεικονίζονται μορφές, χώροι και αντικείμενα, μερικά από τα οποία επαναλαμβάνονται συχνά, όπως η φλόγα, η ελιά και οι ξύλινες σανίδες, τα όποια και σημειώνουν την αορατότητα του υλικού κόσμου και το ιερό, ενώ στα τελευταία σχεδόν είκοσι χρόνια, περίοδοι της νεώτερης ελληνικής ιστορίας (η Εθνική Αντίσταση και ο Εμφύλιος - *Αδιάβαστο Δάσος*, 2004, η εποχή της λιτότητας – *Τα Στοιχειώδη*, 2013, αλλά και η ελληνική επανάσταση - **1821, η γιορτή, 2021**) είναι συστατικά στοιχεία της δικής του έμπνευσης. Τέλος, στον πυρήνα της τέχνης του βρίσκεται ως θέση και φιλοσοφία ζωής ο διάλογος του υλικού με τον χώρο του «μυστικού» και του «ασύλληπτου» (*Οψεις Αδήλων*, 2016), εκείνη η στιγμή που ο πολιτισμός ενσαρκώνει τα όνειρά μας (Μποκόρος, 2016).



Σκιά ελιάς-καντήλι

Μαύρη σκόνη και λάδι σε χρυσοστιλβωμένο ξύλο, 99 x 60 εκ., 1996

(από την έκθεση *Παλίμψηστα*)

[Παραβολή της ελιάς – ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΠΟΚΟΡΟΣ](#)

Μέσα στους κόλπους της σκιάς μιας ελιάς, μια φλόγα φωτίζει τη μνήμη του καλλιτέχνη, αλλά και την αιώνια αλήθεια της φύσης και του κόσμου (Μποκόρος, 2025). Αντιστρέφοντας, έτσι, το ορατό με το αόρατο, επιστρέφει στο παρελθόν για να το γεφυρώσει με το μέλλον, πατώντας πάνω σε μια γέφυρα-σανίδα. Πρόκειται, όπως ο ίδιος εξηγεί στο εισαγωγικό κείμενο του Λευκώματος που εκδόθηκε για τις ανάγκες της έκθεσης *Παλίμψηστα* στο Φετιχέ Τζαμί της Ναυπάκτου το 2025, για μια «ομολογία φωτός στο κενό και το τίποτε: σήμα και πέρασμα κι οδός» (σ.11).

Η ελιά με τη φλόγα εν είδει καντηλιού διαμορφώνει τον τόπο ανάδυσης του άγριου νοήματος της προ-στοχαστικής αντίληψης διαμέσου της έντονης φωτοσκίασης, της σφοδρής πόλωσης φωτός και σκιάς. Έτσι, ο Μποκόρος φωτίζοντας το αόρατο της μυστικής του μνήμης, φωτίζει την ίδια του την ψυχή, φανερώνοντας την εμπειρία της υλικής φθοράς, της φθοράς της σάρκας, αλλά συνάμα και τη μεταφυσική διάσταση του έργου του, που μετέρχεται σε μια διάσταση αιωνιότητας και αθανασίας.



Χέρια με φλόγες

Χρώματα λαδιού σε ξύλο, 2000

(*Ευχές*)

[2000 – ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΠΟΚΟΡΟΣ](#)

Αυτήν, ακριβώς, τη διάσταση της αιωνιότητας, ο καλλιτέχνης θέλησε να αποτυπώσει και στην ευχετήρια κάρτα για την αλλαγή της χιλιετίας, προσφέροντας υπό μορφή δώρου το σώμα της αγάπης, που λάμπει στα χέρια αυτού που το προσφέρει «απροϋπόθετα»¹. Στο παρόν ζωγραφικό έργο απεικονίζονται με ρεαλιστική απόδοση δύο χέρια που «βγάζουν» φλογίτσες και που θέλουν να μας τις προσφέρουν. Πρόκειται για το αποτύπωμα της δικής του μυστικής θέασης του αοράτου Είναι των δύο χεριών που ακουμπώντας το ένα το άλλο, συγκρατούν αλλά και αφήνουν να φύγει από μέσα τους η ένταση της φύσης της φλόγας. Πρόκειται τόσο για το φανέρωμα της αόρατης δύναμης της αγάπης που προσφέρεται από τα χέρια ως δωρεά, όσο και για την ορατή πλέον προσφορά του ζωγράφου σε εμάς, τους αόρατους Άλλους (πρβλ. 1.5 του παρόντος).

Έτσι, οι φλογίτσες πλέον εδώ ανέρχονται στο βάθρο του συμβόλου (συμβολίζουν την ανάσταση και την ελπίδα) και δείχνουν το ψυχικό πάθος του καλλιτέχνη ως βιωμένη εμπειρία της υπερβατικότητας. Η εμπειρία διανοίγεται σε κάτι που την υπερβαίνει αλλά που μόνο μέσω αυτής διαφαίνεται, ενώ η καλλιτεχνική όραση του ζωγράφου δεν περιορίζεται στην επιφανειακή όψη των πραγμάτων, αλλά αναζητεί «το μυστικό ψηφίο του πραγματικού» και τις «μορφές-μητέρες» (Merleau-Ponty, 1960, σ.262), που φλογίζουν τόσο τον ίδιο όσο και τους θεατές. Οι φλογίτσες αυτές συμβολίζουν το αρχέτυπο μιας μεταφυσικής ελευθερίας που αναδεικνύει την αρχέγονη πίστη μας στους ανθρώπους και στη φύση. Αυτή η οντολογική θεώρηση της καλλιτεχνικής εικόνας αναδεικνύει την αυθόρμητη δημιουργικότητα και αρχέγονη εκφραστικότητα του ενορατικού ενεργήματος της καλλιτεχνικής αντίληψης, που εισδύει με ποιητικό τρόπο στα σκοτεινά οντολογικά βάθη της πηγαίας ζωγραφικής δημιουργίας, σε αυτό τον προ-κατηγορικό κόσμο που η επιστημονική και κάθε άλλου είδους ανασκοπική γνώση αδυνατεί να ανιχνεύσει το προ-συνειδητό και «στοιχειώδες» νόημα του κόσμου.

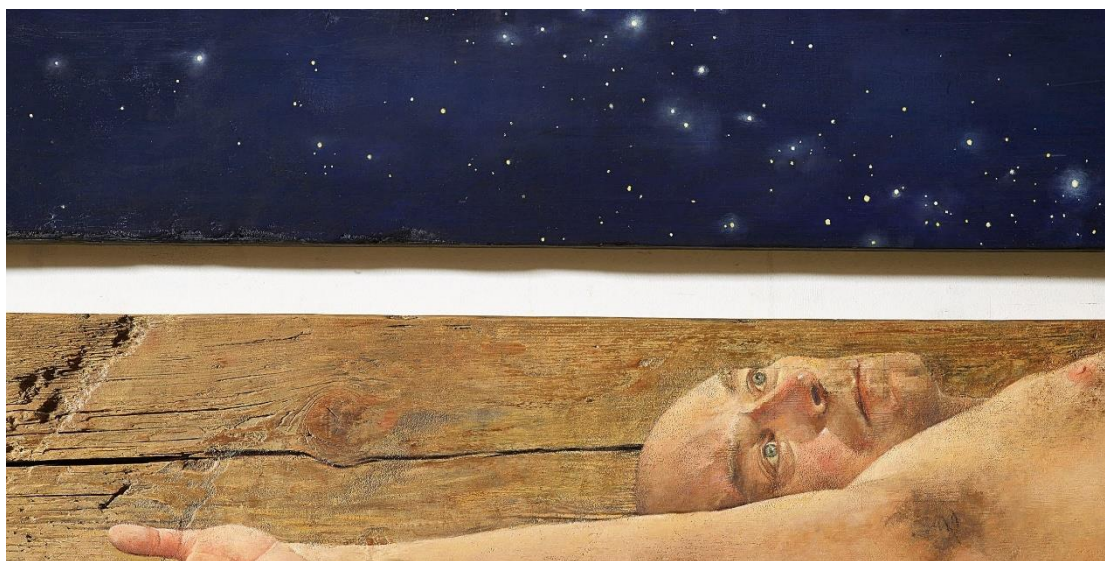
¹ Εδώ χρησιμοποιούμε τον όρο «απροϋπόθετα», έτσι όπως τον εννοεί ο Derrida (1997/2006), θέλοντας να αναδείξουμε την αξία της προσφοράς της αγάπης από την περίσσεια της ψυχής του καλλιτέχνη.



Ο ουρανός επάνω απ' το κεφάλι μας μια ανάσταση / Η γη στα πόδια μας ολάνθιστη ευωδιάζει

Λάδι σε ξύλο, 416 x 22 εκ., 2013

(από την έκθεση «Τα Στοιχειώδη», Μουσείο Μπενάκη, 2014)



Ποια είναι, όμως, αυτά τα στοιχειώδη και σημαντικά για την ανθρώπινη ζωή που προτείνονται από το ζωγράφο ως δείκτες «λιτής ευημερίας» (Μποκόρος, 2017• Μαστροπαύλος, 2013) και που κάνουν τους ανθρώπους να ξαπλώνουν καταγής (κυριολεκτικά πάνω σε σανίδες από πεσμένα ορεινά γεφύρια) και να αναστοχάζονται τη θέση τους στον κόσμο και τη «βιωμένη ιστορία» τους (Μποκόρος & Πόγκα, 2014, σ.15); Αυτό που εδώ επιχειρεί ο ζωγράφος είναι μια εκ νέου ανάγνωση του ορατού και σε κρίση καταναλωτικού ανθρώπου και την ανανοηματοδότηση της ανθρώπινης ουσίας σε αυτά που παραμένουν σταθερά και αναλλοίωτα: στα στοιχειώδη, «ως αφανή αρμονία του προφανούς»: «στην περιβάλλουσα πολύτροπη κοσμική ομορφιά» (σ.11).

Στο έργο *Ο ουρανός επάνω απ' το κεφάλι μας μια ανάσταση / Η γη στα πόδια μας ολάνθιστη ευωδιάζει* ο Μποκόρος θέτει εκ νέου το ζήτημα της ανάστασης και της απειρότητας του σύμπαντος σε σχέση με την ανθρώπινη αγνωσία και φύση και συζητά τον τρόπο της δικής μας επανατοποθέτησης μέσα στον κόσμο, στο βαθμό που η «ανάσταση» εδώ δεν εννοείται θεολογικά, αλλά κοσμικά, ως η καθημερινή μας σχέση με τα στοιχειώδη (Μαστροπαύλος, 2013). Στο έργο, λοιπόν, αυτό απεικονίζεται ο ίδιος ο ζωγράφος σε μια αυτοπροσωπογραφία να ατενίζει τον έναστρο νυχτερινό ουρανό, τουτέστιν το άπειρο του σύμπαντος κόσμου, βιώνοντας με όλες τις σωματικές του αισθήσεις την εμπειρία της απεραντοσύνης ενός κόσμου που υπερβαίνει τα όρια της γήινης παρουσίας του (Merleau-Ponty, 1945/2016). Αυτή, μάλιστα τη βιωμένη εμπειρία της προ-συνειδητής ενσώματης αντίληψης, που βρίσκεται σε αλληλουχία με τη σάρκα του σύμπαντος κόσμου (το αόρατο Είναι των όντων), ο Μποκόρος τη διασταυρώνει με τα δικά του στοιχειώδη, αναζητώντας το δικό του προσωπικό νόημα, χιάζοντας το κόσμο του με τον σύμπαντα κόσμο. Με το βλέμμα του να ενατενίζει ψηλά τον έναστρο ουρανό, δοκιμάζει την ανάσταση της προ-γνωστικής του αντίληψης και συλλαμβάνει το σύμπαν ως ένα καθολικό όλο, ως μια καθολική μορφή, αναζητώντας τις απαρχές της επαφής του με τον κόσμο μέσω της ανάκλησης της πρωτοταγούς εμπειρίας πάνω σε μηδενική βάση. Αυτό που επιθυμεί είναι γυμνός να επιστρέψει στα ίδια τα πράγματα. Εδώ μπορούμε, κάλλιστα, να επιστρέψουμε σε δύο σχετικά χωρία από τη *Φαινομενολογία της αντίληψης*:

Επιστρέφω στα ίδια τα πράγματα σημαίνει επιστρέφω σ' αυτό τον κόσμο πριν από τη γνώση για τον οποίο μιλά πάντα η γνώση, και ως προς τον οποίο όλοι οι επιστημονικοί προσδιορισμοί είναι αφηρημένοι, σημικοί και εξαρτημένοι, όπως η γεωγραφία ως προς το τοπίο όπου έχουμε μάθει πρώτα τι είναι ένα δάσος, ένα λιβάδι ή ένας ποταμός (Merleau-Ponty, 1945/2016, σ.18). Να επιστρέψουμε στον βιωμένο κόσμο [...] εφόσον μέσα του είναι που θα μπορέσουμε να [...] δώσουμε πίσω στο πράγμα τη συγκεκριμένη φυσιογνωμία του [...] να ξαναβρούμε τα φαινόμενα, το στρώμα ζωντανής εμπειρίας δια μέσου της οποίας ο άλλος και τα πράγματα μας δίνονται αρχικά (Merleau-Ponty, 1945/2016, σσ.124-125).

Ακόμη, όμως, και από την οπτική γωνία του θεατή, ο στοχαστής Μποκόρος παρατηρεί το βιωμένο κόσμο του καλλιτέχνη Μποκόρου, θέλωντας να βιώσει τη συγκίνησή του, ως μια αποκαλυπτική αισθητική εμπειρία, η οποία θα του προσφέρει την ικανότητα να μεταβεί στη θέση του καλλιτεχνικού βλέμματος, στην οπτική γωνία του δημιουργού της εικόνας. Ο δημιουργός, έτσι, ως ερευνητής του κόσμου, αλληλεπιδρά με τον κόσμο και συνειδητοποιεί τον εαυτό του ως αναπόσπαστο μέρος του όλου. Εξαιτίας μάλιστα αυτής της σωματικότητας είναι που ανακαλύπτει την υπαρκτική του ολότητα. Το σώμα του καλλιτέχνη αποτελεί την οπτική γωνία από την οποία ο καλλιτέχνης βλέπει τον χρόνο και «από την οποία βλέπει τον κόσμο» (Merleau-Ponty, 1945/2016, σ.145). Έτσι, ο ζωγράφος διά της τέχνης του δημιουργεί μια εικόνα για να βιώσει την υπέρβαση και την έκσταση που θα είναι η σφραγίδα της προσωπικής του ελευθερίας και η οποία θα δικαιώνει τον αγώνα της καλλιτεχνικής του έκφρασης ως μέσο της υπαρξιακής του αυτοπραγμάτωσης.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία αξιοποιήσαμε τη φαινομενολογική μέθοδο και, ειδικότερα, τη σκέψη του Merleau-Ponty για να αναστοχαστούμε πάνω στο φαινόμενο της βιωμένης εμπειρίας τριών Ελλήνων ζωγράφων, του Γιώργου Μπουζιάνη, του Σπύρου Παπαλουκά και του Χρήστου Μποκόρου. Τα φαινόμενα που φάνηκε πως απασχόλησαν έντονα το υπό εξέταση έργο τους έχουν έντονο υπαρξιακό χαρακτήρα και αφορούν στη σαρκική φθορά και το φόβο του θανάτου, στη σχέση του Εαυτού με το βιωμένο χώρο, αλλά και στον τρόπο της ανάστασης του Εαυτού μέσα στο βιωμένο κόσμο, περατό και άπειρο. Οι εν λόγω καλλιτέχνες, κατορθώνουν κατά τη δική μας άποψη να αναιρέσουν το δυισμό ορατού και αόρατου, θεωρώντας αυτά τα δύο ως όψεις της ίδιας πραγματικότητας, και να δημιουργήσουν αυτό που ο Merleau-Ponty (1964) αποκαλεί «ιδεατότητα ορίζοντα», επιτυγχάνοντας να φωτίσουν το αόρατο και μυστικό του ορατού, το οποίο δεν είναι ούτε προσχηματισμένο, αλλά ούτε και νοητικά κατειλημμένο από μια υπερβατολογική συνείδηση-κοσμοθεωρό.

Οι μερλω-ποντιανές έννοιες της σάρκας και του χιάσματος είναι δύο έννοιες που συντείνουν στην υπέρβαση τόσο του καρτεσιανού ιδεαλιστικού δυισμού --που δίνει προτεραιότητα στις αναστοχαστικές δυνάμεις μιας κυριαρχικής στον κόσμο διάνοιας-- όσο και της καντιανής υπερβατολογικής φαινομενολογίας-- που επιτρέπει την πρόσβαση μόνο σε οτιδήποτε κρίνει ο νους ως σχετικό με τα φαινόμενα της πραγματικότητας, χωρίς να έχει πρόσβαση στα πράγματα καθ' εαυτά. Η καλλιτεχνική προσέγγιση, έτσι, συνιστά έναν καθοριστικό παράγοντα για τη δημιουργία του τόπου φανέρωσης του νοήματος που το ίδιο το Είναι μας προσφέρει, διαμορφώνοντας μια χιασματική σχέση ανάμεσα στην ενεργή υποκειμενική σύλληψη του κόσμου και στην παθητική αντικειμενική βεβαιότητα του εξωτερικού κόσμου των όντων.

Κατά τον τρόπο αυτό η πρωταρχική άμεση αντίληψη είναι αυτή που καθίσταται το κατεξοχήν όχημα μεταφοράς των ενεργειών του Είναι στο σώμα του καλλιτέχνη και που επιδιώκει αποφασιστικά να αποδώσει στο έργο του τον περιβάλλοντα κόσμο, δίνοντας έτσι προβάδισμα στην ίδια την αισθητή πραγματικότητα να αρθρώσει τον βουβό της λόγο, αλλά και να παράγει τις βουβές της σημασίες, με την ίδια την αρχέγονη δύναμη που επιθυμεί να συλλαμβάνει τον αισθητό κόσμο διά της αυθόρμητης σωματικής του συνειδητότητας. Γι' αυτό, άλλωστε, το λόγο είναι που η καλλιτεχνική δημιουργία επωμίζεται την ευθύνη μιας

πρωτόγονης κραυγής: επιδιώκει να δημιουργήσει αρμούς που θα συνδέουν βαθιά την επιφάνεια της ορατότητας με το ανεξάντλητο βάθος της και που θα αποκαλύπτουν τη λυτρωτική διάσταση του ορίζοντα της ιδεατότητας του Είναι. Αυτή η αρχέγονη σύνδεση σώματος και ψυχής λειτουργεί ως ένα ενιαίο οργανικό σύστημα διαμόρφωσης των προϋποθέσεων για τον καλλιτέχνη, ώστε να μπορεί να αφουγκραστεί τις δονήσεις των φαινομενικοτήτων, αλλά και να βιώσει το θαύμα της συνάφειας των βιωμένων εμπειριών του, διαμέσου ενός σώματος ανοιχτού που θα διαμορφώνει μια αφελή καλλιτεχνική όραση.

Τέλος, σε ό,τι αφορά το καλλιτεχνικό ύφος και την τέχνη των τριών Ελλήνων ζωγράφων στους οποίους αναφερθήκαμε στην παρούσα εργασία υπό μορφή παραδείγματος, αυτά συνιστούν υπέρβαση του ρεαλισμού διά της καλλιτεχνικής φαντασίας. Πρόκειται, ουσιαστικά, για μια εκφραστική απόπειρα, η οποία δεν επαναπαύεται στις συνήθειες της ανθρώπινης διάνοιας, αλλά που θέτει σε «εποχή» τις συνήθειες του ανθρώπινου νου, συλλαμβάνοντας συνάμα την ολότητα των επί μέρους όψεων του Είναι της Φύσης (Μορφοδομική Ψυχολογία, πρβλ. 1.2 της παρούσης εργασίας). Κατ' αυτό τον τρόπο μετατρέπεται το αόρατο σε ορατό και το άρρητο σε ρητό, καθώς ο καλλιτέχνης καλείται να αντιμετωπίσει το πρόβλημα της καλλιτεχνικής έκφρασης και ζωγραφίζει ως να μην είχε ζωγραφίσει ποτέ κανείς πριν απ' αυτόν.

Εδώ, λοιπόν, τίθενται και τα θεμέλια της φαινομενολογίας της ζωγραφικής του Merleau-Ponty, ως η αναζήτηση της αντίληψης του αισθητού κόσμου και του τρόπου με τον οποίο μπορεί να πραγματωθεί η επιθυμία του καλλιτέχνη να συναντηθεί με αυτόν με το ενσώματο Είναι του. Κατά τη συνάντηση αυτή, τα όρια της καλλιτεχνικής όρασης διευρύνονται, και αναδύονται οι διαστάσεις της αόρατης «λογικής» δομής του αισθητού κόσμου. Τα πράγματα συγκροτούν το λόγο τους και οι καλλιτέχνες δοκιμάζουν τη δική τους δυνατότητα υπέρβασης του Εαυτού. Αυτός είναι και ο μεταμορφωτικός και εξαγνιστικός χαρακτήρας της κάθε αυθεντικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, που αποσκοπεί στην ριζική και ολική μεταστοιχείωση των αισθητών προς κάτι πέραν του πραγματικού, το οποίο συντείνει στη λύτρωση από τα πάθη της ψυχής. Το καλλιτεχνικό ύφος αποτελεί τον τρόπο έκφρασης των εικαστικών ιδεών, οι οποίες εκκολάπτονται μέσα στην αντιληπτική συνάντηση του ζωγράφου με τον περιβάλλοντα αισθητό κόσμο του, τον οποίο ο ίδιος επιθυμεί διακαώς να υπερβεί. Ο μοντέρνος καλλιτέχνης δέχεται αδιάκριτα και συγκεχυμένα

πανταχόθεν επιρροές από ποικίλους αισθητικούς παράγοντες (Merleau-Ponty, 1960, σ.73), αλλά και το έργο του επανασηματοδοτείται, είναι δηλαδή ανοικτό σε πολλαπλές ερμηνείες από τον θεατή διατηρώντας ένα ανοιχτό ορίζοντα ιδεατότητας. Αυτό επιτρέπει στον καλλιτέχνη να διατηρεί μια ατελεύτητη γονιμότητα τόσο με τον παρατηρούμενο ορατό κόσμο όσο και με την ίδια την ιστορία της τέχνης, την οποία σπουδάζει συστηματικά και απρόσκοπτα.

Βιβλιογραφία

Adamson, T. (2005). Measure for measure: the reliance on human knowledge on the things of the world, *Ethics & the Environment*, 10 (2) σσ. 175-194.

Barbaras, R. (1998). *Le tournant de l' experience, recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*. Librairie Philosophique J.Vrin.

Clark, R. (2015). Ontology and painting: Merleau-Ponty's Eye and Mind and its relation to the ocular, *Postgraduate journal of aesthetics* (University of Brighton), 2(2), σσ. 2-19.

Δεληγιάννης, Δ. (1996). *Μπουζιάνης*. Εκδ. Αδάμ.

Derrida, J. & Dufourmantelle, A. (1997/2006). *Περί Φιλοξενίας*, μτφρ. Β. Μπιτσώρης. Εκδ. Εκκρεμές.

Føllesdal, D. (1978). Brentano and Husserl on Intentional Objects and Perception, *Grazer Philosophische Studien*, 5, σσ.83–94; επανατύπωση στο H. Dreyfus & H. Hall (επ.) (1987). *Husserl, Intentionality, and Cognitive Science*, M.I.T. Press. σσ.31–41.

Garaudy, R. (χ.χ.). *Πικάσο: για ένα ρεαλισμό χωρίς όρια*, μτφρ. Θ. Μπανούσης. Εκδ. 70.

Haar, M. (1999). Proximité et distance vis-à-vis de Heidegger chez le dernier Merleau-Ponty, στο *La Philosophie française entre phénoménologie et métaphysique*. PUF, σσ.9-34.

Ηράκλειτος (1999). *Άπαντα*, μτφρ. Τ. Φάλκος-Αρβανιτάκης. Ζήτρος.

Καμπάνης, Μ. (επ.) (2003). *Σπύρος Παπαλουκάς – Θητεία στον Άθω*. Αγιορείτικη Πινακοθήκη / Ιερά Μονή Σίμωνος Πέτρας.

Καμπάνης, Μ. κ.ά. (επ.) (2019). *Σπύρος Παπαλουκάς. Σχέδια και Μελέτες από Ιδιωτικές Συλλογές*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Kant, I. (1790/2020). *Η κριτική της κριτικής ικανότητας*, μτφ. Χ. Τασάκος. Εκδ. Παπαζήσης.

Koffka, K. (1922). Perception: An introduction to the *Gestalt-theorie*, στο [Classics in the History of Psychology -- Koffka \(1922\)](#) (ανακτήθηκε στις 28/4/26) (πρώτη έκδοση στο *Psychological Bulletin*, 19, 531-585).

Κουρία, Α. (2003). Ο Άθως του Σπύρου Παπαλουκά, στο *Σπύρος Παπαλουκάς – Θητεία στον Άθω*, επ. Μ. Καμπάνης. Αγιορείτικη Πινακοθήκη / Ιερά Μονή Σίμωνος Πέτρας. [Ο Άθως του Σπύρου Παπαλουκά - Pemptousia](#) (ανακτήθηκε στις 15/5/26)

- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. & Καρακούση-Ορφανοπούλου, Α. (επ.) (2020). *Η ανθρώπινη μορφή στην ελληνική ζωγραφική*. Ίδρυμα Βασίλη και Μαρίνας Θεοχαράκη.
- Madison, G. (1973). *La phénoménologie de Merleau-Ponty*. Klincksieck.
- Malraux, A. (1951). *Les voix du silence*. Gallimard, La Galerie de la Pleiade.
- Μαστροπαύλος, Γ. Ν. (2013). Χρήστος Μποκόρος: «Τα στοιχειώδη» της λιτής ευημερίας, *Το Βήμα*, 20.12.2013, στο [Χρήστος Μποκόρος: «Τα στοιχειώδη» της λιτής ευημερίας - ΤΟ ΒΗΜΑ](#) (ανακτήθηκε στις 25/5/26)
- Matos Dias, I. (2001). *Merleau-Ponty: une poétique du sensible*. Presses Universitaires du Mirail.
- Μαυρωτάς, Τ. (επ.) (2007). *Σπύρος Παπαλουκάς*. Ίδρυμα Βασίλη και Μαρίνας Θεοχαράκη.
- Merleau-Ponty, M. (1942). *La Structure du comportement*. Presses Universitaires de France.
- Merleau-Ponty, M. (1945/2016). *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη. Εκδόσεις Νήσος.
- Merleau-Ponty, M. (1948/1991). Η αμφιβολία του Cezanne, στο *Η αμφιβολία του Cezanne, Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Α. Μουρίκη. Εκδ. Νεφέλη, σσ. 25-57.
- Merleau-Ponty, M. (1960/1991). Το μάτι και το πνεύμα, στο *Η αμφιβολία του Cezanne, Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Α. Μουρίκη. Εκδ. Νεφέλη, σσ. 59-115.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le Visible et l' invisible, suivi de notes de travail*. Gallimard.
- Μουρέλος, Γ. (2006). *Γιώργος Μπουζιάνης. Ελληνικά Γράμματα*.
- Μουρίκη, Α. (1990). Merleau-Ponty και Husserl: Από την υπερβατική φαινομενολογία στη σκέψη του χιάσματος. *Λεβιάθαν*, τ.6, 73-87.
- Μπανάκου-Καραγκούννη, Χ. (2005). *Προβλήματα αισθητικής και φιλοσοφίας της τέχνης στον 20^ο αιώνα*. Εκδόσεις Τομέα Φιλοσοφίας Πανεπιστημίου Αθηνών.
- Μπανάκου-Καραγκούννη, Χ. (2008). *Διαστάσεις του Ορατού: η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M.Merleau-Ponty*. Εκδόσεις Έννοια.
- Μποκόρος, Χρ & Πόγκα, Μ. (2014). *Τα Στοιχειώδη*. Τυπογραφείο Γιώργου Κωστόπουλου.
- Μποκόρος, Χρ. (2016). *Οψεις Αδήλων*. Εκδ. Άγρα.
- Μποκόρος, Χρ. (2017). «Ολίγο φως και μακρινό σε μέγα σκότος κι' έρμος», συνέντευξη στον Π. Μουρδουκούτα, *Δημοσιογραφία*, τ.14, 12/10/17, [Χρήστος](#)

Μποκόρος: Ζωγραφική που απευθύνεται στην κοινότητα - Δημοσιογραφία
(ανακτήθηκε στις 25/5/26)

Μποκόρος, Χρ. (2025). *Παλίμνηστα*. Εκδ. Εφορείας Αρχαιοτήτων Αιτωλοακαρνανίας και Λευκάδος.

Παλαμάς, Γρηγόριος (2007). *Επιστολή προς Παύλον Ασάνην – Θεολογία του Άκτιστου Φωτός*, μτφρ. Χρ. Τερέζης και Α. Καπούλιας. Εκδ. Ζήτρος.

Σαφουάν, Μ. (2005). *Λακανιάδα - Τα σεμινάρια του Ζακ Λακάν, 1953-63*. Εκδόσεις Κέδρος.

Sokolowski, R. (2003). *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία*, μτφρ. Π. Κόντος. Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών.

von Ehrenfels, Ch. (1890). Über Gestaltqualitäten, *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14, σσ. 249-292. <http://SCRIPTORIUM.HFG-KARLSRUHE.DE/EHRENFELS.HTML> (ανακτήθηκε στις 28/4/26)

Χρήστου, Χρ. (1995). Γιώργος Μπουζιάνης. Ο πατέρας του ελληνικού εξπρεσιονισμού, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, σσ. 650–671. [ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ, Ο ΠΑΤΕΡΑΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΥ | Ψηφιακό αποθετήριο της Ακαδημίας Αθηνών](#) (ανακτήθηκε στις 15/5/2026).