

ΤΟ ΕΥΛΟΓΟ ερώτημα που τίθεται σε όποιον διαβάσει τον τίτλο του βιβλίου του Πλίνιου του Πρεσβύτερου *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*. 35ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας» είναι: Τι γυρεύει ένα κείμενο περί ζωγραφικής στο πλαίσιο της Φυσικής Ιστορίας; Η απάντηση, ότι ο συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο έγκειται στο χρώμα, θα παραξενέψει ακόμη περισσότερο το σύγχρονο αναγνώστη. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η σύγχρονη θεωρηση του χρώματος χαρακτηρίζεται από δύο διαφορετικές οπτικές γωνίες: από τη μία πλευρά, η επιστήμη, κυρίως η μετανευτώνεια φυσική, μελετά το χρώμα ως φυσικό φαινόμενο· από την άλλη, το χρώμα ως οπτικό, υποκειμενικό φαινόμενο έχει «αποκολληθεί» από τη φύση ως πεδίο των φυσικών επιστημών και το έχει ιδιοποιηθεί είτε η ψυχολογία είτε η τέχνη. Έτσι σήμερα, θα περίμενε κανείς να διαβάσει σχετικά με το χρώμα είτε σε ένα βιβλίο φυσικής είτε σε ένα εγχειρίδιο ψυχολογίας της αντίληψης είτε σε ένα κείμενο περί ζωγραφικής, αλλά όχι σε ένα έργο που να εποπτεύει και τη φύση και την τέχνη¹.

Ο ίδιος ο Πλίνιος σπεύδει, από την πρώτη κιόλας παράγραφο, να απαντήσει στην αρχική απορία. Όπως επισημαίνει και ο επιμελητής της έκδοσης Α. Βλ. Λεβίδης στην πρώτη του σημείωση: «Ο Πλίνιος συνδέει το βιβλίο τούτο με τα προηγούμενα για να καταδείξει ότι η ενασχόλησή του με τις τέχνες, και εδώ ειδικά με τη ζωγραφική, δεν βγαίνει από το πλαίσιο της *Φυσικής Ιστορίας*, δεν είναι δηλαδή παρά μια ανάπτυξη θεμάτων που έχουν σχέση με τις γαίες και τους λίθους» (σ. 161). Άρα, η σύνδεση ζωγραφικής και φυσικής ιστορίας έγκειται στην παραγωγή της πρώτης ύλης της ζωγραφικής, δηλαδή του χρώματος, από διάφορα είδη γης ή πέτρας. Από τη στιγμή που ο Πλίνιος ασχολείται με την υλική προέλευση των χρωμάτων, δεν περιορίζεται σε γαίες και λίθους, αλλά επεκτείνεται και σε άλλα υλικά παραγωγής, όπως τα φυτά (ινδικό, ίσατι) και τα όστρακα (πορφυρό). Οι σημειώσεις του επιμελητή είναι εδώ ιδιαίτερα κατατοπιστικές. Όμως στο σύνολο του κειμένου (δύγλωσση έκδοση, §§ 1-202, σ. 22-159), το μέρος που αφορά στη φυσική παραγωγή των χρωμάτων δεν καλύπτει περισσότερο από το ένα δέκατο (§§ 30-48, σ. 43-57).

Στο πλαίσιο της φυσικής ιστορίας μπορεί να ενταχθούν και μία σειρά άλλων παρατηρήσεων. Όπως υποδηλώνει ο αρχαίος ελληνικός όρος *φάρμακον* (ουσία θεραπευτική, δηλητηριώδης ή χρωστική), οι χρωστικές ουσίες ήταν στενά συνδεδεμένες με τη χρήση τους στην ιατρική². Ο Πλίνιος ασχολήθηκε εκτενώς με την ιατρική φαρμακολογία σε προηγούμενα βιβλία της *Φυσικής Ιστορίας* (20ό έως 32ο), όπου αναφέρεται στα φάρμακα που προέρχονται από φυτά και ζωικούς ιστούς. Στο 35ο βιβλίο επικεντρώνεται στις ουσίες που παράγονται από γαίες και λίθους και στη χρήση τους στη

ζωγραφική· δεν παραλείπει όμως να αναφέρει παρεμπιπτόντως και την ιατρική τους χρήση. Στο τελευταίο τμήμα του βιβλίου (§§ 151-201, σ. 125-159), ο Πλίνιος επανέρχεται στο θέμα της υλικής προέλευσης, όχι όμως των χρωμάτων και της χρήσης τους στην τέχνη, αλλά άλλων τεχνών οι οποίες βασίζονται σε γήινη ή λίθινη πρώτη ύλη, όπως η αγγειοπλαστική και το κτίσιμο με πλίνθους και άμμο. Η έλλειψη ξεκάθαρης, ορθολογικής κατάταξης των παραπάνω στοιχείων και η ανάμιξή τους, όπως θα



φανεί παρακάτω, με θέματα από άλλους κλάδους, αφενός αναδεικνύει τη δυσκολία του Πλίνιου να οργανώσει ένα πολύπλευρο υλικό με συχνά ασαφείς και επικαλυπτόμενες κατηγορίες, αφετέρου υπονομεύει τον ειρμό του κειμένου και το καθιστά δύσκολο στην παρακολούθηση.

Το μεγαλύτερο μέρος του 35ου βιβλίου είναι αφιερωμένο σε αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε ιστορία της τέχνης και πραγματεύεται τη χρήση του χρώματος στη ζωγραφική. Η ιστορική ενασχόληση με την τέχνη ξεκινά με μια περιγραφή και αναζήτηση των λόγων της παρακμής στην οποία βρίσκεται η ζωγραφική την εποχή του Πλίνιου, δηλαδή τον 1ο μ.Χ. αιώνα (§§ 2-14, σ. 22-33)· συνεχίζει με μια γενεαλογία, όπως θα ονομάζαμε σήμερα την «αναζήτηση των αρχών της ζωγραφικής» (§§ 15-28, σ. 33-43)· και επανέρχεται με μια εκτενή αναφορά «σ' αυτούς που δοξάστηκαν απ' αυτή την τέχνη» και στις διάφορες τεχνικές που χρησιμοποίησαν (§§ 30-149, σ. 59-124). Και στις δύο περιπτώσεις ο Πλίνιος εκφράζει επιφυλάξεις: «η αναζήτηση των αρχών της ζωγραφικής... δεν ανήκει στο πλαίσιο αυτού του έργου» (σ. 33). «Τώρα θ' αναφερθώ με τη μεγαλύτερη συντομία σ' αυτούς που δοξάστηκαν απ' αυτή την τέχνη, γιατί δεν ταιριάζει στο χαρακτήρα αυτού του έργου να μπω σε λεπτομέρειες» (σ. 59). Άρα η ιστορία της τέχνης δεν ανήκει στη φυσική ιστορία. Ο Πλίνιος το γνωρίζει, αλλά εντάσσει την πρώτη στη δεύτερη, εφόσον η τέχνη είναι μια πρακτική εφαρμογή υλικών που προέρχονται από τη φύση.

Είναι γεγονός ότι ο Πλίνιος δεν κάνει καμία προσπάθεια θεωρητικής προσέγγισης των δύο χώρων, αν και η δομή του 35ου βιβλίου υπαινίσσεται ένα παρόμοιο προβληματι-

σμό. Συγκεκριμένα, η παρεμβολή του μέρους περί «φυσικής ιστορίας» των χρωμάτων ανάμεσα, από τη μια πλευρά, στην ιστορία των αρχών και της παρακμής της ζωγραφικής και, από την άλλη, στην εξέλιξη και την ακμή της τέχνης που χρησιμοποίησε τα συγκεκριμένα υλικά και εκμεταλλεύτηκε τις δυνατότητές τους, δηλώνει την επίγνωση ότι τα υλικά επηρεάζουν την τέχνη. Επίσης υπάρχουν ορισμένα αξιολογικά χωρία, τα οποία συνδέουν τα υλικά μέσα με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, όπως: «Τώρα που το πορφυρό μεταφέρθηκε στους τοίχους και η Ινδία προμηθεύει το βούρκο των ποταμών και το αίμα των φιδιών και των ελεφάντων της, η ζωγραφική έχει πια χάσει τη δόξα της. Τότε λοιπόν που τα μέσα ήταν πιο περιορισμένα όλα ήταν καλύτερα» (§ 50, σ. 59). Άρα η πρόταση του Α. Λεβίδη στον πρόλογο της έκδοσης, ότι «Πουθενά στο κείμενό του δεν θίγονται άμεσα θέματα που έχουν σχέση με τη φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης που μελετάει» (σ. 11), φαίνεται υπερβολικά αυστηρή. Τα παραπάνω χωρία δείχνουν ότι, συνυφασμένοι με τους άλλους τομείς, υπάρχει κι ένας αισθητικός προβληματισμός: λ.χ., ότι η εμφάνιση νέων υλικών ή τεχνικών χρήσης τους είναι παράγοντας υφολογικής εξέλιξης³· ή ότι, σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, η σπανιότητα ή η τιμή των υλικών είναι εκείνη που καθορίζει την αισθητική αξία του έργου. Παραταύτα, είναι αληθές ότι αυτός ο προβληματισμός είναι συγκυριακός και όχι συνειδητά φιλοσοφικός. Επίσης, όπως επισημαίνεται στις σημειώσεις (σημ. 11, §50, σ. 246-7), ο Πλίνιος δεν ασχολείται με την πιθανή θρησκευτική ή φιλοσοφική θεμελίωση συγκεκριμένων πρακτικών, όπως η τετραχρωμία⁴. Τέλος, οι αναφορές σε αρχαίους φιλοσόφους είναι ελάχιστες και ανεκδοτολογικές (λ.χ. στον Αριστοτέλη στις §§ 106, 162). Δεν θίγονται φιλοσοφικά ζητήματα, όπως το πρόβλημα της ρεαλιστικής αναπαράστασης που οδήγησε τον Πλάτωνα να αμφισβητήσει την αξία της τέχνης⁵· ή ο θεωρητικός προβληματισμός για τα κριτήρια αξιολόγησης ενός έργου τέχνης.

Ο τρίτος βασικός θεματικός άξονας του έργου, ο οποίος απασχολεί το μικρότερο μέρος του κειμένου – κυρίως την § 29 –, αφορά τις αντιληπτικές ιδιότητες και σχέσεις των χρωμάτων. Η § 29 (σ. 43) είναι σημαντική από πολλές απόψεις: Πρώτον, συνιστά συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην πρώτη ενότητα ιστορίας της τέχνης και στο καθαυτό μέρος της φυσικής παραγωγής των χρωμάτων. Δεύτερον, επαναλαμβάνει ρητά την προτεραιότητα του έργου, το οποίο «παιτεί πρώτα ν' αναφερθούμε στη φύση των χρωμάτων», δηλαδή στα υλικά παραγωγής τους, και μετά στο «ποιοι ήταν οι πρωτοπόροι [στη ζωγραφική] και τι ανακάλυψαν». Τρίτον, όπως αναφέρεται στη σημείωση 3 (σ. 189), «το απόσπασμα αυτό έχει πολύ συ-

ζητηθεί γιατί θεωρείται καίριο για την κατανόηση των βαθιών αλλαγών που συντελούνται στη ζωγραφική στα μέσα του 5ου π.Χ. αι.». Τέταρτον, ο βασικός λόγος αυτής της αλλαγής είναι η έμφαση στις φαινομενικές ιδιότητες και σχέσεις των χρωμάτων, οι οποίες φαίνεται να είναι ανεξάρτητες από τη φυσική/υλική τους προέλευση: η τέχνη «ανακάλυψε το φως και τις σκίες και την αντίθεση των χρωμάτων μεταξύ τους που εντείνεται με την εναλλαγή τους. Αργότερα προστέθηκε η λάμψη που είναι άλλο πράγμα από το φως. Το διάστημα ανάμεσα στο φως και τη σκιά ονομάζεται “τόνος”· το σμίξιμο των χρωμάτων και το πέρασμα από το ένα στο άλλο λέγεται “αρμολή”». Στη σημείωση 3 (σ. 189-94), ο Α. Λεβίδης αναλύει τα οπτικά φαινόμενα των χρωμάτων, δηλαδή ιδιότητες και σχέσεις οι οποίες αφορούν μόνον το φαινομενικό επίπεδο και απασχολούν την ψυχολογία ερευνητικά και τη ζωγραφική πρακτικά. Ένα κείμενο περί χρωμάτων και ζωγραφικής σήμερα θα αφιερωνόταν περίπου εξ ολοκλήρου σε αυτά τα θέματα, τα οποία εδώ αναφέρονται αλλά δεν αναπτύσσονται από τον Πλίνιο. Στην § 29 συμβαίνει κάτι σημαντικό το οποίο δεν επισημαίνεται από τον σχολιαστή: ο όρος *φύση* του χρώματος γίνεται αμφίσημος διότι δεν είναι πια σαφές αν αυτή η φύση έγκειται στην ύλη που το παράγει (και που θα απασχολήσει τον Πλίνιο από την επόμενη παράγραφο, ως μέρος της φυσικής ιστορίας) ή στην οπτική εντύπωση που αυτή δημιουργεί.

Αυτήν ακριβώς την αμφισημία, η σύγχρονη άποψη περί χρώματος την έχει αναγάγει σε ρήξη. Σήμερα οι χρωματικοί όροι αναφέρονται πρωτίστως στην οπτική εντύπωση του χρώματος. Αυτό οφείλεται στο ότι σήμερα, διαχωρίζονται σαφώς, από τη μια πλευρά το *ορατό* χρώμα, οι ιδιότητες και σχέσεις που το διέπουν και, από την άλλη, η σύνθεση, *φυσική και φυσιολογική*, διεργασία που το παράγει. Η διεργασία αυτή, η οποία ονομάστηκε «νευτώνιο μοντέλο» της χρωματικής αντίληψης⁶, χαρακτηρίζεται από τα εξής στάδια: το φως από μια φωτεινή πηγή προσπίπτει πάνω σε ένα αντικείμενο, το οποίο απορροφά ένα μέρος του φωτός και ανακλά το υπόλοιπο· το ανακλώμενο φως προσπίπτει στο μάτι όπου ερεθίζει τον αμφιβληστροειδή, ο οποίος μεταδίδει την πληροφορία στον εγκεφαλικό φλοιό μέσω του οπτικού νεύρου. Το χρωματικό αίσθημα που παράγεται δεν έγκειται σε κανένα από τα παραπάνω στάδια: είναι κάτι υπεράνω και ξεχωριστό, καθαρά υποκειμενικό. Αυτό το μοντέλο ευνοεί μία *ρήξη* ανάμεσα στο φυσικό και το φαινομενικό επίπεδο: από τη μια πλευρά, η φυσική και η φυσιολογία μελετούν τα στάδια της διαδικασίας που βρίσκονται *στη φύση*· από την άλλη, η ψυχολογία και η τέχνη καταγράφουν και αναλύουν τις σύνθετες ιδιότητες και σχέσεις που διέπουν το χρώμα *στο φαινομενικό επίπεδο*.

Είναι ενδιαφέρον ότι, στη σύγχρονη θεώρηση του χρώματος, απουσιάζει παντελώς η ενασχόληση με την υλική παραγωγή των χρωστικών ουσιών, η οποία σήμερα θα ανήκε στη *χημεία*. Αυτό το γεγονός, καθώς και η παραπάνω ρήξη μεταξύ φύσης και τέχνης η οποία δεν υπάρχει στον Πλίνιο, οφείλεται στη διάσταση ανάμεσα σε δύο διαφορετικές κοσμοθεωρίες, τις οποίες θα μπορούσαμε να ονομάσουμε αριστοτελική⁷ και νευτώνεια. Στις σημειώσεις επισημαίνεται η διαφορά ανάμεσα στις δύο αντίστοιχες θεωρητικές απόψεις περί χρωμάτων: εκείνης των αρχαίων, η οποία φαίνεται να είναι παρεμφερής με τη «χρωματική αίσθηση του μεσαιωνικού ανθρώπου» και χαρακτηρίζεται από τη βασική διάκριση σκοτεινότητας και φωτεινών χρωμάτων, με έμφαση στο λευκό και το μαύρο⁸· και της σύγχρονης, η οποία απορρέει από την ανάλυση του φάσματος του Νεύτωνα, για το οποίο το λευκό και το μαύρο δεν θεωρούνται καν χρώματα (σημ. 3, § 18, σ. 177-8 και σημ. 1, § 50, σ. 247). Η έλλειψη αναγνώρισης αυτής της διαφοράς και η επιβολή της σύγχρονης θεώρησης σε παλιότερες, οδήγησαν συχνά σε παρερμηνείες: «σήμερα η διαφορά και η σχετικότητα της χρωματικής αίσθησης που καθορίζεται από γεωγραφικούς, πολιτιστικούς και ιστορικούς παράγοντες είναι αποδεκτή, ενώ τον περασμένο αιώνα η μελέτη του Ομήρου οδήγησε σοβαρούς φιλόλογους να διατυπώσουν τη θεωρία ότι την εποχή του Ομήρου οι άνθρωποι έπασχαν περίπου από αχρωματοψία» (σημ. 3, § 18, σ. 178).

Η παρούσα έκδοση χαρακτηρίζεται από αξιοσημείωτη ευαισθησία σε προβλήματα ορολογίας, η οποία διαφαίνεται τόσο στην ιδιαίτερα προσεγμένη και προσιτή στο σύγχρονο αναγνώστη μετάφραση των Τ. Ρούσου-Α. Λεβίδη, όσο και στη συνεχή υπόμνηση αυτών των προβλημάτων στις σημειώσεις του Α. Λεβίδη. Όμως παρά την προσεκτική εργασία, δεν είναι η ίδια άμοιρη ορισμένων παρερμηνειών. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι δεν υπάρχει μόνον διάσταση στη θεωρητική αντίληψη του χρώματος από τη μια εποχή στην άλλη, αλλά και ανάμεσα σε διαφορετικές θεωρήσεις του χρώματος μέσα στην ίδια μας την εποχή. Ενδεικτικά θα αναφερθώ μόνο στο πρόβλημα της έννοιας των *βασικών* χρωμάτων, παραθέτοντας δύο αποσπάσματα, το πρώτο από τις σημειώσεις του Α. Λεβίδη, το δεύτερο από το κείμενο του Γιάννη Τσαρούχη «Η ελληνική ζωγραφική» που περιλαμβάνεται ως επίμετρο στην έκδοση. «Σύμφωνα με τη θεωρία του Νεύτωνα, που καθορίζει άλλωστε γενικότερα τη σύγχρονη αντίληψη περί χρωμάτων, τα βασικά ή “πρώτα” χρώματα του φάσματος είναι το κόκκινο, το κίτρινο και το κυανό που αναμειγνύόμενα παράγουν τα τρία δευτερεύοντα ή σύνθετα χρώματα, το πορτοκαλί (κόκκινο + κίτρινο), το πράσινο (κυανό + κίτρινο), το ιώδες (κυανό + κόκκινο). Από τα χρώματα της αρχαίας τετραχρωμίας λείπει

το κυανό και κατά συνέπεια το πράσινο και το ιώδες. Για κάποιον λοιπόν με διαμορφωμένη τη χρωματική του αντίληψη βάσει της θεωρίας των χρωμάτων του φάσματος είναι αδύνατο να πιστέψει ότι μπορεί να ζωγραφίσει κανείς, σε συνθήκες μάλιστα που μιμούνται το ατμοσφαιρικό φως, χωρίς το κυανό και το πράσινο» (σημ. 3, § 50, σ. 247). Ο Τσαρούχης, προσπαθώντας να δώσει μιαν ορθολογική εξήγηση για την τετραχρωμία (χοιτροκόκκινο, ώχρα, μαύρο, άσπρο) που χαρακτηρίζει την αρχαία ελληνική ζωγραφική, καταλήγει στην ακόλουθη ιδιαίτερα συγκεκριμένη πρόταση: «το περίεργο είναι πως το γαλάζιο του [Πολύγνωτου] είναι μαύρο, που αποτελείται θεωρητικώς από την ανάμειξη των τριών καθαρών χρωμάτων: γαλάζιο, κίτρινο, κόκκινο. Το κίτρινο του είναι η ώχρα που αποτελείται από τα τρία καθαρά χρώματα του πρίσματος. Το κόκκινο του είναι το χοιτροκόκκινο που αποτελείται κι αυτό από τα τρία καθαρά χρώματα του πρίσματος, το ίδιο μπορούμε να πούμε και για το άσπρο που γίνεται με τη συστροφή τριών καθαρών χρωμάτων» (σ. 503-4).

Τα δύο παραπάνω αποσπάσματα είναι σαφώς γραμμένα από ζωγράφους οι οποίοι, από τη δική τους σκοπιά, έχουν δίκιο να διατείνουν ότι τα βασικά, “πρώτα” ή καθαρά χρώματα είναι τρία – το κόκκινο, το κίτρινο και το μπλε – αλλά σφάλλουν όταν υποστηρίζουν ότι πρόκειται για τα βασικά χρώματα του φάσματος του Νεύτωνα. Ο όρος “βασικά χρώμα” έχει δύο διαφορετικές έννοιες⁹. Η πρώτη είναι αυτή που του έδωσε ο Νεύτων όταν όρισε ως βασικά χρώματα εκείνα που είναι απλά και ομοιογενή φώτα – δηλαδή τα *επτά* χρώματα που διέκρινε στο φάσμα. Ο Νεύτων πίστευε ότι είναι επτά επειδή ήθελε να συνδέσει τη δομή του φάσματος με τη δομή της μουσικής κλίμακας· ενώ η σύγχρονη τεχνολογία μπορεί να διακρίνει το φάσμα σε 300 ή και 3000 “νευτώνεια” βασικά χρώματα, όλα τους απλές και ομοιογενείς φωτεινές ακτίνες. Η δεύτερη έννοια των βασικών χρωμάτων, στην οποία και αναφέρονται τα παραπάνω αποσπάσματα, αφορά εκείνα τα χρώματα με τη μίξη των οποίων μπορούν να παραχθούν όλα τα υπόλοιπα. Εδώ έγκειται η μεγαλύτερη πηγή σύγχυσης. Στο φυσικό επίπεδο έχουμε δύο διαφορετικές έννοιες βασικών χρωμάτων: α) το κόκκινο, το μπλε και το πράσινο στην ανάμειξη φωτός β) το κόκκινο, το μπλε και το κίτρινο στην ανάμειξη χρωστικών ουσιών. Σε αυτή την τελευταία έννοια είναι φυσικό να αναφέρονται οι δύο ζωγράφοι, συγχέοντάς την όμως με τα βασικά χρώματα του φωτός. Υπάρχει φυσική εξήγηση, υπερβολικά εξειδικευμένη για το παρόν κείμενο, για το γεγονός ότι τα βασικά χρώματα είναι διαφορετικά στην ανάμειξη φωτός και στη μίξη χρωστικών. Ενώ τέλος, στο επίπεδο του φαίνεσθαι που μελετά η ψυχολογία, τα βασικά χρώματα, δηλαδή εκείνα που φαίνονται αμύγη, είναι τέσσερα: το κόκκινο, το κίτρινο, το πράσινο και το

μπλε. Είναι σαφές ότι οποιοσδήποτε χρησιμοποίησε την έννοια του βασικού χρώματος χωρίς να παίρνει υπόψη τις παραπάνω διακρίσεις, έχει πολλές πιθανότητες να οδηγηθεί σε παρανόηση. Επίσης το γεγονός ότι διαφορετικοί κλάδοι χαρακτηρίζονται από διαφορετικές έννοιες του βασικού χρώματος αναδεικνύει τη δυσκολία μετάβασης από τον ένα στον άλλον – λ.χ. από το φυσικό στο φαινομενικό επίπεδο, από τη φύση στην τέχνη – χωρίς εννοιολογικές συγχύσεις.

Το πρόβλημα της αναντιστοιχίας ανάμεσα στη σύγχρονη και την αρχαία θεώρηση των χρωμάτων και της τέχνης, οδηγεί τον Γιάννη Τσαρούχη να γράψει: «Δεν χάσαμε μόνο τα αριστουργήματα της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής. Ο νεότερος άνθρωπος έχασε την ικανότητα να την καταλαβαίνει και αυτό είναι πολύ μεγαλύτερη απώλεια» (σ. 504). Η παρούσα έκδοση του 35ου βιβλίου της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*, τείνει να επανορθώσει αυτή την κατάσταση, ειδικά με το εύρος των σημειώσεων που συνοδεύουν το πρωτότυπο. Από την άλλη μεριά, δεδομένου ότι το ίδιο το έργο δεν χαρακτηρίζεται από ισχυρή οργανική δομή, ο όγκος των σημειώσεων, ο οποίος δεν συνοδεύεται από μια αναλυτική εισαγωγή, ενέχει τον κίνδυνο του να περιπλανηθεί ο αναγνώστης, αν όχι άσκοπα, τουλάχιστον έχοντας χάσει το κείμενο. Παρά την παραπάνω αισιοδοξία του, ο Τσαρούχης συνεχίζει μ' ένα αισιόδοξο μήνυμα: «Το μήνυμά που η ποίηση, η φιλοσοφία και ό,τι διεσώθη απ' τη ζωγραφική μας προσφέρει, δεν έχει κατανοηθεί τόσο πολύ, όσο θά 'πρεπε» (σ. 505). Απομένει επομένως ένας όγκος δουλειάς να γίνει σε επίπεδο συνεργασίας, από καλλιτέχνες, φιλόλογους, φιλόσοφους κι επιστήμονες. Ελπίζω η παρούσα έκδοση του 35ου βιβλίου του Πλίνιου να σηματοδοτεί μια καλή αρχή.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν κείμενα τα οποία να καλύπτουν και τους δυο τομείς, γραμμένα είτε από ζωγράφους είτε από επιστήμονες. Χαρακτηριστικό αυτών των κειμένων είναι ότι είτε εξετάζουν τους δύο τομείς (φύση και τέχνη) χωριστά είτε δεν κατορθώνουν να δώσουν μια σαφή θεωρητική ενοποίηση των διαφόρων κλάδων που ασχολούνται με το χρώμα. Ενδεικτικά αναφέρω, από την πλευρά των ζωγράφων, το κείμενο του W. Sargent: *Το χρώμα στη φύση και στην τέχνη. Η απόλαυση και η χρήση του χρώματος* (ελλ. μετάφρ., Κάλβος, 1987) και J. Albers: *Interaction of Color* (Yale University Press, 1963). Από την πλευρά των επιστημόνων, Σ. Διαμαντίδης (ιατρός): *Χρωματική. Η μέθοδος της ορθής χρησιμοποίησής των χρωμάτων* (Διόπτρα, 1984), το οποίο καλύπτει στοιχεία από την ιατρική, την ψυχολογία, την παράδοση, την ψυχαγωγία, τις καλλιέργειες, τη διαφήμιση, τη διακόσμηση, τις επιχειρήσεις, την αισθητική και την τέχνη· και H. Rossotti (χημικός): *Colour, Why the World isn't Grey* (Penguin Books, 1983). Στη φιλοσοφία το χρώμα κατείχε κατ' εξοχήν θέση υποκει-

μενικού φαινομένου, γεγονός που εντείνεται στη μετα-νευτώνεια περίοδο· ενώ το ενδιαφέρον της σύγχρονης φιλοσοφίας στρέφεται προς τη δυνατότητα σύνδεσης διαφόρων κλάδων – βλ. την Εισαγωγή και το Σημείωμα Α του Π. Χριστοδουλίδη στην ελληνική μετάφραση του L. Wittgenstein: *Παρατηρήσεις πάνω στα χρώματα* (Γ. Α. Γραμματικός, 1981)· Φ. Ζήκα: *Οντολογία και σημασιολογία του χρώματος στη σύγχρονη αναλυτική φιλοσοφία* (Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1991) και «Το χρώμα: Μία συνεχιζόμενη φιλοσοφική διαμάχη», *Λόγου Χάρις*, τεύχος 2, άνοιξη 1991.



2. M. Brusatin: *Histoire des couleurs*, Flammarion, 1986, κεφ. 2.
3. Στο άρθρο του V.J. Bruno «Υποστηρίγματα και συνδετικά υλικά στην κλασική ζωγραφική», το οποίο περιλαμβάνεται στα επίμετρα, «επισημαίνεται η αλληλεξάρτηση της υφολογικής και τεχνικής εξέλιξης» (σ. 507). Αυτή η σχέση έχει εκφραστεί ως αισθητική θεωρητική άποψη από τον B. Berenson: *Aesthetics and History in the Visual Arts*, Pantheon Books, 1948.
4. Βλ. Κατερίνα Ιεροδιακόνου: «Τέσσερα χρώματα: λαμπρόν, λευκόν, ερυθρόν, μέλαν. *Τίμαιος* 67c-68d», ανακοίνωση στο συνέδριο για τον *Τίμαιο*, Τμήμα Φιλοσοφίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Δεκέμβριος 1994.
5. J. Westphal: *Colour: Some Philosophical Problems from Wittgenstein*, B. Blackwell, Oxford 1987, σ. 108.
6. Παρά το γεγονός ότι δεν είναι σαφής η πατρότητα του *Περί χρωμάτων*, αποδίδεται στον Αριστοτέλη η άποψη ότι το χρώμα παράγεται από ένα «σκοτεινίασμα» του φωτός, το οποίο συντελείται από την επαφή του με τα αντικείμενα. Σε παρεμφερή άποψη θεωρείται ότι επανέρχεται ο Goethe στην κριτική του κατά του Νεύτωνα – βλ. D.B. Judd: «Introduction» στο J. W. v. Goethe: *Theory of Colours*, MIT Press, 1970.
7. Σε αυτή τη διαφορετική θεώρηση και κατηγοριοποίηση των χρωμάτων οφείλεται το γεγονός ότι οι αρχαίοι χρησιμοποιούσαν τον όρο “μέλος” για να αναφερθούν σε μία μεγάλη γκάμα χρωμάτων, περιλαμβανομένου και του χρώματος της θάλασσας (σημ. 1, § 43, σ. 219 και σημ. 1, § 50, σ. 247-8). Επίσης η διάκριση “αυστηρών-ανθρών” χρωμάτων (§ 30), των οποίων “η ακριβής σημασία είναι ακόμα υπό συζήτηση” (σημ. 1, § 30, σ. 194), φαίνεται να αντικατοπτρίζει τη διάκριση σκοτεινού-φωτεινού.
8. G.S. Wasserman: *Colour, Why the World Isn't Grey* (Penguin Books, 1983). Στη φιλοσοφία το χρώμα κατείχε κατ' εξοχήν θέση υποκει-