

ΜΑΡΙΝΑ ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ

ΕΝΑΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΟΥ ΑΠΕΛΛΗ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΓΕΝΗ - ΤΟ ΠΡΩΤΟ  
“ΑΝΟΙΧΤΟ ΕΡΓΟ” ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ 3

Ανάμεσα στα καλλιτεχνικά ανέκδοτα που μας διέσωσε η εγκυ-  
κλοπαιδική περιέργεια του Πλίνιου του Πρεσβύτερου, (23-79 μ.Χ.),  
αύτό που θα μας απασχολήσει σήμερα, είναι ασφαλώς από τα πιό  
παράδοξα, τα πιό αινιγματικά: 'Ετσι εξηγείται η γοητεία που  
άσκησε σε καλλιτέχνες και θεωρητικούς δλων των εποχών. Μιά  
τελευταία μελέτη παρακολουθεί την περιπετειώδη και πολυσήμαντη  
τύχη αυτής της ιστορίας διά μέσου των αιώνων<sup>1</sup>. Άλλα ας δώσουμε  
το λόγο στον Πλίνιο:

"Ένα έξυπνο επεισόδιο συνέβη στον Απελλή και τον Πρωτο-  
γένη. 'Ο Πρωτογένης ζούσε στη Ρόδο και ο Απελλής ταξίδεψε στο  
νησί, παρακινημένος από την επιθυμία να γνωρίσει τα έργα του  
ομότεχνού του, που τον ήξερε μονάχα από τη φήμη του. Επισκέ-  
φτηκε αμέσως το εργαστήριό του. Ο καλλιτέχνης απουσίαζε, αλλά  
πάνω στο καβαλέτο ήταν ακουμπισμένο, έτοιμο για να ζωγραφιστεί,  
ένα τελάρο σημαντικών διαστάσεων που το φρόντιζε μιά γριά θερα-  
παινίδα. Απαντώντας σε ερώτηση του Απελλή, του είπε ότι ο  
Πρωτογένης απουσίαζε και τον ρώτησε ποιός είναι για νά πληροφο-  
ρήσει τον κύριο της. "Πες του ότι είμαι αυτός", απάντησε ο  
Απελλής, και παίρνοντας ένα πινέλο τράβηξε με χρώμα πάνω στο  
τελάρο μιά λεπτότατη γραμμή /lineam ex colore duxit summae  
tenuitatis per tabulam/. 'Όταν γύρισε ο Πρωτογένης η γυναίκα  
τού αφηγήθηκε το περιστατικό. Το ανέκδοτο αναφέρει ότι ο καλ-  
λιτέχνης, αφού παρατήρησε προσεκτικά την αβρότητα της γραμμής  
/artificem subtilitatem/ αποφάνθηκε ότι ο άγνωστος επισκέπτης  
ήταν ο Απελλής, γιατί κανείς άλλος δεν μπορούσε να πετύχει ένα  
τόσο τέλειο έργο /tam absolutum opus/. Τότε και ο ίδιος, χρησι-  
μοποιώντας ένα άλλο χρώμα, σχεδίασε μιά ακόμη λεπτότερη γραμμή  
ακριβώς πάνω (στην ή από) την άλλη /alio colore tenuiorem lineam  
in ipsa illa duxisse/, και βγαίνοντας από το δωμάτιο παράγγειλε  
στην θεραπαινίδα να τη δείξει στον επισκέπτη όταν επιστρέψει και  
να προσθέσει ότι αυτό ήταν το πρόσωπο που γύρευε. 'Ετσι και

έγινε. Ο Απελλής δταν ξανά'ρθε, ντροπιασμένος που είχε ηττηθεί, έκοψε τις γραμμές με μιά άλλη μένα τρίτο χρώμα, μη αφήνοντας περιθώριο για μεγαλύτερη λεπτότητα. 'Υστερα απ'αυτό, ο Πρωτογένης παραδέχτηκε την ήττα του και κατέβηκε στο λιμάνι να ψάξει για τον επισκέπτη. Αποφάσισε μάλιστα να διασώσει τον πίνακα για τους επερχόμενους για να θαυμάζεται σαν αριστούργημα από δλους και ξεχωριστά από τους καλλιτέχνες. 'Εμαθα, συνεχίζει ο Πλίνιος, δτι το έργο καταστράφηκε κατά την πρώτη πυρκαϊά\* που έκαψε το ανάκτορο του Καίσαρα στον Παλατίνο λόφο. Προλάβαμε δμως, προσθέτει, να θαυμάσουμε εξαιρετικά αυτό το μεγάλο λευκό τελάρο που δεν είχε πάνω του τίποτε άλλο παρά μονάχα σχεδόν αδιόρατες γραμμές, έτσι που ανάμεσα στα άλλα αξιόλογα έργα πολλών καλλιτεχνών έμοιαζε σαν άδεια επιφάνεια και γι'αυτό τούτο το γεγονός μαγνήτιζε την προσοχή και εκτιμούνταν περισσότερο από κάθε αριστούργημα".

Το "πρότυπο" (μοντέλο) της καλλιτεχνικής άμιλλας που αποτελεί την προσχηματική αφετηρία της ιστορίας μας δεν είναι ασυνήθιστο. Πρόκειται για στερεότυπο μοτίβο που συναντάται σε πολλές περιδρους της ελληνικής τέχνης -σας θυμίζω τον πασίγνωστο συναγωνισμό ανάμεσα στον Ζεύξι και τον Παρράσιο<sup>2</sup>- αλλά και στην ιστορία της τέχνης άλλων πολιτισμών. Η κοινοτοπία δμως εξαντλείται εδώ. Πέρα απ'αύτό το δριο εισιδύουμε στο χώρο του παράδοξου: Άς μην λησμονούμε δτι ο Απελλής και ο Πρωτογένης ζούν στο Β' μισό του Δ' αιώνα π.Χ., δηλαδή σε μιά εποχή που το καλλιτεχνικό ιδανικό ταυτίζεται με την φευδαρισθησιακή μέμηση της φύσης. Και οι δυό καλλιτέχνες θεωρούνται δεξιοτέχνες του είδους<sup>3</sup>. Η άμιλλά τους λοιπόν μέσα από τρεις γραμμές εξόχου λεπτότητας ("summae tenuitatis"/μόλις ορατές /lineas visum effugientes/ που

\* Κατά τον Van Waal, επρόκειτο για την πυρκαγιά του 64 μ.Χ., αφού ο Πλίνιος είχε δει το έργο (δπ. παρ., σ. 12 ή 15). Σύμφωνα με άλλους μελετητές, πρόκειται για την πυρκαγιά του 4 μ.Χ.

σχεδιάζονται με τρία διαφορετικά χρώματα πάνω σε μιά μεγάλη λευκή επιφάνεια (*tabulam ambiae magnitudinis*), είναι μιά μαρτυρία ιλιγγιωδώς απρόβλεπτη. Η έκπληξη μας μεγεθύνεται όταν η "ιστορία" μας πληροφορεί ότι ο Πρωτογένης έκρινε το έργο αξιοναίρινα διασωθεί για να θαυμάζεται από τις επερχόμενες γενιές. Ακόμη πιο εντυπωσιακή είναι η πληροφορία ότι ο αινιγματικός πίνακας γίνεται αντικείμενο της συλητικής-συλλεκτικής μανίας των Ρωμαίων και μεταφέρεται στη Ρώμη. Η περίοπτη θέση που κατέχει στή συλλογή του Καίσαρα στο ανάκτορο τού Παλατίνου αποκαλύπτει τον θρύλο που περιέβαλλε τον πίνακα. Εκεί πρόλαβε να τον θαυμάσει και ο Πλίνιος, πριν το έργο καταστραφεί από την πυρκαγιά, πιθανότατα το 64 μ.Χ. Επαναλαμβάνω την καταληκτική πρόταση του Πλίνιου, που κορυφώνει την κατάπληξη μας διαλύοντας κάθε αμφιβολία για τη μορφή αυτής της παράδοξης ζωγραφιάς: "θαυμάσαμε εξαιρετικά αυτό το μεγάλο τελάρο που δεν περιείχε τίποτε άλλο παρά σχεδόν αδιδρατες γραμμές, έτσι που ανάμεσα στα άλλα ξακουστά έργα της συλλογής φάνταζε σαν άδεια επιφάνεια και που απ' αυτό και μόνο το γεγονός μαγνήτιζε την προσοχή και εκτιμούνταν περισσότερο από κάθε άλλο αριστούργημα".

Θα μπορούσα να τελειώσω την ανακοίνωσή μου εδώ προτείνοντάς σας την "έκφραση" του χαμένου τούτου έργου ως αντικείμενο διαστοχασμού. Θα ήθελα δημιώς να προσθέσω μερικά στοιχεία που ελπίζω να ερεθίσουν περισσότερο την περιέργεια και να εμπλουτίσουν τον προβληματισμό μας. Τα θέματα που θα με απασχολήσουν είναι τρία: α) μία σύντομη ανίχνευση της ιστορικότητας και πειστικότητας του ανεκδότου. β) Η περιπετειώδης και πολυσήμαντη υποδοχή (*réception*) ή κριτική τύχη (*fortune critique*) της "έκφρασης" του ανιγματικού χαμένου έργου, και γ) μία ερμηνευτική προσέγγιση ή ένα ξαναδιάβασμα (*relecture*) του έργου μέσα από την οπτική και αισθητική εμπειρία της σύγχρονης τέχνης (*expérience visuelle et esthétique de l'art contemporain*).

α. Η φιλολογική κριτική ανιχνεύει τις πηγές του ανεκδότου στην πραγματεία "Περὶ ζωγραφικῆς" του Δούριδος του Σαμίου (340-260 π.Χ.), σύγχρονου των δύο μεγάλων ζωγράφων<sup>4</sup>. Αντίθετα με τον απρόσωπο και συστηματικό χαρακτήρα της Βενοκράτειας τεχνοϊστορικής παράδοσης, ο Δούρις εδινε έμφαση στά βιογραφικά και ανεκδοτικά στοιχεία. Το γεγονός αυτό δεν είναι άσχετο με την κοινωνική άνοδο του καλλιτέχνη και την αίγλη που περιβάλλει πλέον δημιουργό (*deus artifex*) και δημιούργημα<sup>5</sup> στον Δ' αιώνα. Η έννοια του ατομικού καλλιτεχνικού ύφους έχει αρχίσει να εκπίζει το κυρίαρχο συλλογικό στυλ<sup>6</sup>. Ακόμη και μιά γραμμή μπορεῖ να εκφράσει την υφολογική ταυτότητα του καλλιτέχνη. Απόδειξη δτι αρχίζει να εκτιμάται το *non finito*, το ημιτελές έργο, και τα σχέδια των καλλιτεχνών<sup>7</sup>. Άλλα δεν είναι μόνο η επένδυση φήμης και καλλιτεχνικού ύφους που προσδίδει τόση μαγική δύναμη στο πρώτο τούτο δείγμα απόλυτης καλλιτεχνικής γραφής. Το οριακά αφηρημένο τούτο έργο προϋποθέτει μία ενεργητική συμμετοχή του θεατή, που επιβεβαιώνεται από την αρχαία γραμματεία. Πράγματι στον Δ' αιώνα, στη νέα ανοιχτή κοινωνία που προέκυψε από την έκρηξη των ορίων της πόλης-κράτους και τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξανδρού ευνοείται η εξατομίκευση, η υποκειμενική στάση απέναντι στον κόσμο. Το κέντρο βάρους μετατίθεται τώρα από το έργο στο θεατή και από το είναι στο φαίνεσθαι<sup>8</sup>. Αστάθμητες έννοιες όπως η έμπνευση, η φαντασία, η χάρις, η διαίσθηση<sup>9</sup> έρχονται να αντικαταστήσουν τις παλαιότερες σταθμητές ιδιότητες του έργου τέχνης όπως η συμμετρία, η αρμονία που πηγάζει από μαθηματικές αναλογίες κλπ. Μέσα σ' αυτό το κοινωνικό και αισθητικό πλαίσιο το καλλιτεχνικό ανέκδοτο του πλίνιου γίνεται πιθανό, πειστικό και εύερμήνευτο.

β. Ο περιορισμένος χρόνος δεν μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε την περιπετειώδη και δυναμική πορεία του ανέκδοτου μέσα

στους αιώνες από τον Alberti και τον Ghiberti, τον Μιχαηλάγγελο, τον Vasari, τον Hogarth, τον Mengs, τον Quatre-mère de Quincy, ως τον Ruskin και τον Apollinaire.

Μιά κατηγορία σχολίων που δεν μας ενδιαφέρουν εδώ προσεγγίζει το ανέκδοτο σαν ηθικό πρότυπο συναδελφικής αλληλεγγύης και αμοιβαίας αναγνώρισης ανάμεσα στους δύο ζωγράφους. Οι περισσότεροι όμως σχολιαστές, μαγνητισμένοι από την ελλειπτική περιγραφή και τη λευκή οθόνη τού πρώτου τούτου "ανοιχτού έργου" της ιστορίας, προβάλλουν πάνω του το δικό τους προβληματισμό.

'Ετσι ο Alberti (1435) στην πραγματεία του Περὶ ζωγραφικῆς (De pictura) φαντάζεται ότι οι γραμμές αντιπροσώπευαν περιγράμματα (circumscriptiones) εξόχου λεπτότητος<sup>10</sup>. Πιό απροσδόκητη και πιό εύγλωττη είναι η άποψη του Ghiberti στους Υπομνηματισμούς του (Commentarii, περ. 1450) δύπου ισχυρίζεται ότι οι δύο αρχαίοι ζωγράφοι θα πρότειναν ασφαλώς με τις γραμμές τους προοπτικές αποδείξεις (una conclusione in prospettiva), "θέλοντας νά δείξουν την ευγένεια της τέχνης της ζωγραφικῆς"<sup>11</sup>. Ο δημιουργός της Πύλης του Παράδεισου βλέπει στον χαμένο πίνακα μία φανταστική προέκταση του θέματος που απασχολούσε μονομαντικά τον ίδιο και τους καλλιτέχνες της γενιάς του Brunelleschi. 'Αλλά δεν περιορίζεται σ' αυτό. Με το σχόλιο που τη συνοδεύει ["θέλοντας να αποδείξει την ευγένεια της ζωγραφικῆς"] μας βιθίζει στο κλίμα της πολεμικής των καλλιτεχνών του Quattrocento, που προσπαθούσαν με τη θεωρία να αποδείξουν τον πυνευματικό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να αποσείσουν την κατηγορία της χειρωνακτικής εργασίας που απέκλειε τις εικαστικές τέχνες από τό πάνθεο των ελεύθερων τεχνών. Αξίζει να σημειωθεί ότι σχεδόν η μόνη παραφωνία σ' αυτό τον συναγωνισμό ευφάνταστων συμπληρώσεων του έργου, είναι η γνώμη του Μιχαηλαγγέλου, σύμφωνα με τον Francesco de Hollanda<sup>12</sup>: "'Οταν ένας μεγάλος ζωγράφος σχεδιάζει μιά εύκολη κατατομή (profil), το κοινό αναγνωρίζει τον Απελλή αν πρόκειται για τον Απελλή. Δεν χρειάζεται μεγαλύτερη απόδειξη

γιά κείνους που ξέρουν και θυμούνται ότι ο Πρωτογένης αναγνώρισε τον Απελλή από μιά απλή ευθεία γραμμή<sup>13</sup>. Περίεργη είναι η άποψη του Hogarth που αναγνωρίζει σ' αυτό το υποθετικό σχέδιο "μια γραμμή εξόχου ποιότητος διότι μπορεί να είναι η σερπαντινοειδής γραμμή".

Ο "ανοιχτός πίνακας" (*l'oeuvre ouverte, opera aperta*) του Απελλή και Πρωτογένη αναπλάθεται κάθε φορά γιά να υπηρετήσει διάφορες αισθητικές απόψεις, και προσφέρεται ως ευλύγιστο και ευπροσάρμοστο υλικό σε κάθε είδους καλλιτεχνική διαμάχη.

'Ετσι, διότι παρατηρεί ο Van de Waal, τον συναντούμε στον παραλληλισμό (*paragone*) ανάμεσα στις εικαστικές τέχνες και την ποίηση, στη διαμάχη παλαιών και μοντέρνων (*querelle des anciens et des modernes*) και στη συζήτηση γιά το πρωτεό (*sur la primauté*) της γραμμής και του χρώματος. 'Ετσι γίνεται δραγανό στη ρητορική των "αποδείξεων" που, διότι παρατήρησε ο Gombrich, "διαβρώνει τις έννοιες της τέχνης και της δημιουργίας από τον καιρό της Αναγέννησης"<sup>14</sup>.

Οι Ernst Kris και Otto Kurz στο λαμπρό βιβλίο τους, διόπου τα καλλιτεχνικά ανέκδοτα συγκεντρώνονται σε κατηγορίες και ανάγονται σε στερεότυπα που υπερβαίνουν το χρόνο, το χώρο και τους πολιτισμούς, κατατάσσουν την έκφραση του χαμένου πίνακα στις αποδείξεις δεξιοτεχνίας και συνδέουν το έργο με το ξακουστό tondo, τον τέλειο κύκλο που χάραξε ο Giotto με μιά απλή κίνηση του χεριού γιά να τον στείλει στον Πάπα, σύμφωνα με τον Vasari<sup>15</sup>. Νομίζω δύως ότι έχουν άδικο να παραληλίζουν τα δυό καλλιτεχνικά ανέκδοτα. Στή δεύτερη περίπτωση πρόκειται πράγματι γιά απόδειξη δεξιοτεχνίας, και δχι γιά ένα "ιδεογραμμικό" ορισμό του ύφους, διότι στην περίπτωση του αρχαίου έργου, ~~σπουδαίης~~ μια έκφραση που οδηγείται στην πεμπτουσία της, στο βαθμό "μηδέν της γραφής", στο απόλυτο.

γ) 'Ενα σχόλιο του Apollinaire γραμμένο το 1912 μας εισάγει στον προβληματισμό του 20ού αιώνα, δίνοντας το στίγμα γιά ένα

Ξαναδιάβασμα του έργου (*relecture*) μέσα από μιά καλαισθησία γυμνασμένη από τη σύγχρονη γέχνη. Μιλώντας γιά "το θέμα στη μοντέρνα ζωγραφική" και παραλληλίζοντας τη μουσική με τη ζωγραφική, ο ποιητής παραθέτει το ανέκδοτο του Απελλή και Πρωτογένη και προτείνει τον χαμένο πίνακα ως το πρώτο έργο "καθαρής ζωγραφικής"<sup>16</sup>.

Ο πίνακας του Απελλή και Πρωτογένη μπορεί πράγματι να διεκδικήσει επάξια τον τίτλο ενος αυθεντικού προδρόμου της σύγχρονης τέχνης γιά πολλούς λόγους (*à plusieurs titres*).

α.- Πρόκειται γιά ένα έργο εξ ορισμού ανοιχτό (*opera aperta*) γιά να χρησιμοποιήσουμε το δόκιμο δρό του Umberto Eco. Η απροσδιοριστία (*indéterminité*) και η αμφισημία (*ambiguïté*) το αναδεικνύουν σε αυθεντικό έργο εν κινήσει (*oeuvre en mouvement*) που μεταμορφώνεται αδιάκοπα και προσαρμόζεται στην ενεργητική ερμηνευτική προδιάθεση του θεατή. Τα λιγοστά παραδείγματα ερμηνειών που σας ανέφερα δειγματοληπτικά το αποδεικνύουν. Κάθε εποχή αναγνώρισε σ' αυτό το έργο το ιδεοληπτικό φάντασμα (*le phantasme obsessionnel*) των προβληματισμών της (*de ses préoccupations*). Σύμφωνα πάντα με τον ορισμό του Eco "στα ανοιχτά έργα εν κινήσει (*en mouvement*) ο δημιουργός καλεί το δέκτη να συνεργήσει στην ολοκλήρωση του έργου"<sup>17</sup>.

β. Η "έκφραση" του Πλίνιου του Πρεσβύτερου (*Pline l'Ancien*) μας προτείνει το πρώτο ζωγραφικό έργο αφηρημένης τέχνης, το πρώτο αυτοσημανόδμενο και γι' αυτό ανοιχτό σε κάθε μορφή πολυσημίας έργο. Τα σημαίνοντα (οι γραμμές) δεν παραπέμπουν σε κλειστό σύστημα σημανομένων (αναπαράσταση, μύθους, αλληγορίες, μεταφορές). Κάτι περισσότερο, η αμφισημία τής "έκφρασης" (*description d'une œuvre d'art d'habitude perdue*) μας προτείνει μιά "δομή ανοιχτή" σε κάθε δυνατό συνδυασμό και δχι ένα οργανωμένο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα (*une structure ouverte à toute possibilité combinatoire et non un fait artistique organisé*).

γ.- Ο πίνακας του Απελλή και Πρωτογένη είναι ασφαλώς το πρωτότερο έργο ελάχιστης τέχνης (*minimal art*) δύναμης δεν αποσύνταξι τη προσωπική γραφή ούτε τονίζεται ο σειραϊκός (*le caractère sérial*) χαρακτήρας των δομικών μονάδων. Αντίθετα οι δύο καλλιτέχνες συναγωνίζονται σε μιά φρενήρη απόδειξη ύφους

μέσα από μιά αιθέρια αδιόρατη γραμμή που ισοδυναμεί με στυλιστική υπογραφή.

*Exclai*

δ. - Η κριτική τύχη του έργου ανάγει τον πίνακα σε πρότυπο εννοιακής τέχνης όπου (le discours) ο λόγος έρχεται να αναπληρώσει την ελλειπτικότητα της γραφής, τις αποσιωπήσεις.

ε. - Ο συλλογικός χαρακτήρας του έργου προαγγέλλει την καλλιτεχνική πρακτική μερικών ζωγράφων της εποχής μας. Εδώ όμως η συμμετοχή στην κοινή δημιουργία αντί να εξαφανίζει την προσωπικότητα του καλλιτέχνη, χρησιμεύει ακριβώς για να τονίσει τη στυλιστική του ιδιοτυπία.

στ. - Η τύχη του πίνακα θα μπορούσε, τέλος, να συνδεθεί με τα συλλεκτικά ήθη του κατρού μας. Ο Απελλής και ο Πρωτογένης είναι δύο μεγάλες "βεντέτες" της εποχής. Η αίγλη που τους περιβάλλει είναι ανάλογη με τη φήμη των μεγάλων καλλιτεχνών σήμερα. Μιά απλή χειρονομία αποτυπωμένη σε μιά επιφάνεια επενδύει ύφος, φήμη και χρήμα. Οι Ρωμαίοι συλλέκτες ίσως δεν είναι τόσο άσχετοι μέ τους Κροίσους των σημερινών καλλιτεχνών συλλογών.

Ας ξαναθυμηθούμε ωστόσο την ιστορία του πλίντιου . Είμαι βέβαιη ότι θα ερεθίσει (stimuler) τη φαντασία και την κριτική σας διάθεση και θα προκαλέσει πολύ οξυδερκέστερα σχόλια. 'Οσο για μένα, θα ήθελα να κλείσω την ανακοίνωσή μου με μιά απορία. 'Οπως παρατήρησε στο πρόσφατο βιβλίο του ο Jean Clair<sup>18</sup>, η αισθητική τής πρωτοπορίας στηρίχτηκε σε μιά παράδοξη "βούληση αμνησίας". 'Αραγε οι οπαδοί της Avant-garde θα ήταν τόσο αλαζονικά σίγουροι για την απόλυτη πρωτοτυπία τους, αν γνώριζαν λίγο περισσότερη ιστορία της τέχνης;

17.9.84

MARINA LAMBRAKI - PLAKA

A.I.C.A. Delphes 17.9.84

9  
- -  
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. H. van de Waal, "The linea summae tenuitatis of Apelles; Pliny's phrase and its interpreters", Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft, 12, 1967, p.5-32.
2. Plinius, Hist. Nat., 35,65.
3. Οπ. παρ., 35,79-106. Βλ. και J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Λειψία, 1868, 1827-1906 και 1907-1936. Βλ. και J.J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art, Criticism, History and Terminology, Yale University Press, New Haven and London, 1974, σ. 170 κ.ε.
4. B. Pollitt, δρ.παρ., σ.77.
5. Ernst Kris and Otto Kurz, Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist, Yale University Press, New Haven and London, 1979, σ.40 κ.ε.
6. Γιά το θέμα αυτό βλ. Meyer Schapiro, "La notion de style" στο Style, Artiste et Société, Gallimard, Paris, 1982, 77.
7. Plinius, N.H., 35.92 και 145. Πιθανή πηγή πληροφοριών του πλίνιου γιά τη ημιτελή έργα θεωρείται ο Πασιτέλης που έγραψε "Περὶ θαυμαστῶν ἔργων". Βλ. Pollitt, δρ.παρ., δ.165-166 και 250,253 σημ. 2. Ανάμεσα στα ημιτελή έργα που απαριθμεί ο πλίνιος είναι και μιά δεύτερη Αναδυθμένη Αφροδίτη του Απελλή που "θαυμαζόταν περισσότερο από τον τελειωμένο πίνακα" ("in maiore admiratione esse quam perfecta", Plin, δρ.παρ., 35,145). Γιά το *non finito* βλ. P.A. Μιχελή, "Προβλήματα του τελειωμένου και του ατελειώτου", Αισθητικά Θεωρήματα, Αθήνα 1962, σ.159 κ.ε.
8. Βλ. και Πλάτωνος, Σοφιστής, 235E.
9. Οι δύο τελευταίες ιδιότητες, η χάρις και η διαισθητική δύναμη που του επέτρεπε να σταματάει έγκαιρα την επεξεργασία τού έργου γιά να μήν το κουράσει συνδέονται με τον Απελλή (Quint. Inst., 12,10,6. Βλ. Pollitt, δρ.παρ., σ.215). Ακριβώς αυτό μεμφόταν στον αντίτεχνό του Πρωτογένη, τον "πόνο" και τή "χειρουργία" των έργων του που τα "κούραζε" η υπερβολική επιμέλεια στην επεξεργασία η "cura" και "diligentia", χαρακτηριστικές ιφολογικές ιδιότητες του Πρωτογένη (Αιλ. VH, 12, 41, βλ. Pollitt, δρ.παρ., σ.132 και 208).

10. Leon Battista Alberti, On Painting and on Sculpture, Edited and translated by Cecil Grayson, Phaidon, London 1972, παρ.31.
11. Bl. J. von Schlosser, Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten (I Commentarii), Im Verlag von Julius Bard, Berlin 1912, I, σ. 24-25. Και γιά τον Lomazzo πρόκειται γιά μαθηματική απόδειξη. Bl. Van de Waal σ. 17 G.T. Lomazzo, Trattato dell'Arte de la pittura, Milano 1585, p.11.
12. Αναφ. από Van de Waal, όπ. παρ., σ.14. Bl. Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538, ed. J. de Vasconcellos, Wien 1899, σ. 119.
13. Van de Waal, σ. 22. W. Hogarth, The Analysis of Beauty, ed. J. Burke, Oxford 1955, σ.16-17.
14. Αναφ. από van de Waal, σ. 31. E.H. Gombrich, The Renaissance Concept of artistic progress and its consequences, Actes du XVIIème congrès international d'histoire de l'art (Amsterdam 1952), La Haye 1955, σ. 300.
15. G. Vasari, The Lives of the Painters, Sculptors and Architects, Everyman's Library, London, New York, 1963, τόμ. A', σ.71-2.  
Ο Πάπας πρέπει να ήταν ο Βούιφάτιος Ή'άν και ο Βαζάρι αναφέρει τον Βενέδικτο τον Θ'.
16. G. Apollinaire, Les peintres cubistes, Méditations esthétiques, Pierre Cailler éditeur, Genève 1950, σ. 14-15.
17. U. Eco, L'œuvre ouverte, Seuil, Paris, 1965, 34,35 "les œuvres 'ouvertes' en mouvement se caractérisent par une invitation à faire l'œuvre avec l'auteur".
18. J. Clair, Considérations sur l'état des beaux-arts, Critique de la modernité, Gallimard, Paris, 1981.