

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF FINE ARTS

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM
VISUAL ARTS

Μεταπτυχιακή Εργασία
Postgraduate (Master) Thesis

Η εικόνα της φύσης στις ζωγραφικές πρακτικές
The image of nature in painting practices

Κωνσταντίνος Μουχταρίδης/ Konstantinos Mouchtaridis
A.M. / R.N. : 15019

Επιβλέπων Καθηγητής/Supervisor Professor
Κωστής Βελώνης/ Kostis Velonis

Αθήνα, Φεβρουάριος, 2025
Athens, February, 2025

Τριμελής Εξεταστική-Συμβουλευτική Επιτροπή

1. Κωστής Βελώνης

2. Καλλιρόη Λινάρδου

3. Θωμάς Συμεωνίδης

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Ευχαριστίες - Αφιερώσεις

Θα ήθελα να εκφράσω την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη στα μέλη της επιτροπής που επέβλεψαν την παρούσα εργασία, η καθοδήγησή τους, οι γνώσεις και η αμέριστη υποστήριξή τους υπήρξαν καθοριστικές για την ολοκλήρωση του εγχειρήματος μου. Ευχαριστώ τον Κωστή Βελώνη για την ενθαρρυντική του στάση, την Καλλιρόη Δινάρδου για την βοήθεια στη συγγραφή και τον Θωμά Συμεωνίδη για την μεθοδολογική και ερευνητική επίβλεψη. Τους ευχαριστώ θερμά για την εμπιστοσύνη που μου δέιξαν, τον χρόνο και την αφοσίωσή τους.

Ευχαριστώ επίσης την Άρτεμις Κοτιώνη, την Ιωάννα Λημνιού και τον Seb Wiener, για τις συζητήσεις μου μαζί τους οι οποίες έχουν διαμορφώσει τις απόψεις μου πάνω σε θέματα που αφορούν τη ζωγραφική, τη φύση και το τοπίο. Η φιλική εμπύχωση τους είναι πάντα πολύτιμη για την εξέλιξη μου.

Φεβρουάριος 2025

Κωνσταντίνος Μουχταρίδης

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία διερευνά τη σχέση της τέχνης με τη φύση, εστιάζοντας στο τοπίο ως αισθητικό, πολιτισμικό και θεωρητικό αντικείμενο. Εξετάζει τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες το τοπίο έχει μετασχηματιστεί ιστορικά, από μια μιμητική αναπαράσταση της φύσης σε μια έννοια που εμπλέκεται σε πολιτικές, οικολογικές και αισθητικές συζητήσεις. Συγκεκριμένα, διερευνά πώς η ιστορία της τέχνης έχει διαμορφώσει την έννοια, ξεκινώντας από τις πρώτες εικόνες της φύσης, τη βυζαντινή ζωγραφική και την τοπιογραφία στη νεωτερικότητα, φτάνοντας στις σύγχρονες οικολογικές και επιμελητικές πρακτικές. Παράλληλα, αντλεί στοιχεία από τη φιλοσοφία και την σύγχρονη αισθητική θεωρία προκειμένου να επαναξιολογήσει την καλλιτεχνική προσέγγιση του τοπίου πέρα από ανθρωποκεντρικά πρότυπα. Το κείμενο προτείνει τη θέση ότι το τοπίο δεν αποτελεί ουδέτερη εικαστική αναπαράσταση, αλλά μία πολιτισμική κατασκευή που αντανακλά ορισμένες ιστορικές και κοινωνικές μετατοπίσεις. Με βάση αυτή την υπόθεση, η εργασία επιχειρεί να επαναπροσδιορίσει την έννοια του τοπίου, εξετάζοντας τρόπους με τους οποίους η ζωγραφική, με τη δημιουργία εικόνων, μπορεί να συμβάλει σε μια βιωματική και λιγότερο ανθρωποκεντρική προσέγγιση της φύσης.

Λέξεις Κλειδιά: Ζωγραφική, Φύση, Οικολογία, Αισθητική, Τοπίο, Επιφάνεια

ABSTRACT

This master's thesis explores the relationship between art and nature, focusing on the landscape as an aesthetic, cultural, and theoretical subject. It examines how the concept of landscape has historically evolved - from a mimetic representation of nature to an idea engaged in political, ecological, and aesthetic discussions.

Specifically, it investigates how art history has shaped this concept, beginning with early depictions of nature, Byzantine painting, and landscape painting in modern age, leading up to contemporary ecological and curatorial practices. At the same time, it draws on philosophy and contemporary aesthetic theory to reassess the artistic approach to landscape beyond anthropocentric models. The text argues that the landscape is not a neutral visual representation but a cultural construct that reflects specific historical and social shifts. Based on this premise, the study seeks to redefine the concept of landscape by exploring how painting, through image-making, can contribute to a more experiential and less anthropocentric approach to nature.

Keywords: Painting, Nature, Ecology, Aesthetics, Landscape, Surface

Πίνακας Περιεχομένων

Abstract	5
Περίληψη	6
1. Πρόλογος	
1.1 Πρόθεση για τη συγγραφή της εργασίας	7
1.2 Οικολογία, αισθητική και τέχνη	8
2. Ανδιωτέλεια και η ζωγραφική στην ανθρωπόκαινο	
2.1 Οι αισθητικές κρίσεις στο αισθητικό σύστημα του Kant	10
2.2 Οικολογικές πρακτικές	13
2.3 Το ζήτημα του ανθρωποκεντρισμού	14
3. Ιστορικές προσεγγίσεις του τοπίου	
3.1 Ο σχηματισμός της εικόνας της φύσης	16
3.2 Η ειλκρίνεια της Βυζαντινής Ζωγραφικής	17
3.3 Το τοπίο στα έργα του Ambrogio Lorenzetti	
19	
4. Το τοπίο στη νεωτερικότητα	
4.1 Τοπιογραφία: Μία ορισμένη θέαση της φύσης	23
4.2 Οι καταβολές της τοπιογραφίας και το πρόβλημα της αναπαράστασης	24
4.3 Η μετασηματιστική δύναμη του τοπίου	27
5. Το τοπίο ως αισθητικό και πολιτισμικό αντικείμενο	
5.1 Το τοπίο και η αισθητική θεωρία του Jacques Rancière	
28	
5.2 Το τοπίο ως σύστημα πολιτισμικής και κοινωνικής έκφρασης	
32	

6. Επίλογος	33
Βιβλιογραφικές αναφορές	34

1. Πρόλογος

1.1 Πρόθεση για την συγγραφή αυτής της εργασίας

Οι κάμερες των κινητών τηλεφώνων, όπως και οι πρώτες ψηφιακές μηχανές, περιλαμβάνουν προσομοιωμένους ήχους που θυμίζουν το άνοιγμα και το κλείσιμο του κλείστρου μίας αναλογικής φωτογραφικής μηχανής. Η ενσωμάτωση ήχων από πραγματικές κάμερες στις σύγχρονες συσκευές είναι μια σκόπιμη σχεδιαστική επιλογή που αποσκοπεί στη βελτίωση της εμπειρίας του χρήστη, στην παροχή ανατροφοδότησης ως επιβεβαίωση της ολοκλήρωσης της λήψης και στην αξιοποίηση των πολιτιστικών και ψυχολογικών συσχετισμών με την αναλογική φωτογραφία. Κάτι ανάλογο συμβαίνει με τη χρήση των εννοιών στο πεδίο της θεωρίας και της ιστορίας της τέχνης. Οι έννοιες συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται με ιστορικό τρόπο χωρίς να λαμβάνεται υπόψιν ο πιθανός ή ενδεχόμενος νοηματικός μετασχηματισμός τους. Σε ό,τι αφορά τη δική μου πρακτική και έρευνα κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα με απασχόλησε έντονα η έννοια του τοπίου με κριτικό και εικαστικό τρόπο. Παρατηρώ λοιπόν, πως η χρήση της έννοιας του τοπίου, τόσο στην σύγχρονη κριτική και θεωρία της τέχνης, όσο και σε ορισμένες σύγχρονες επιμελητικές πρακτικές, όπως και ο προσομοιωμένος ήχος της αναλογικής κάμερας ενσωματωμένος σε ένα είδος κάμερας που δεν χρειάζεται να ακούγεται έτσι, αναπαράγουν στερεοτυπικά και κυρίως άκριτα την έννοια τοπίου, χωρίς να έχει

προηγηθεί μια συνειδητή αναπλαισίωσή της. Με αυτό το κείμενο θα επιχειρήσω, να αναδείξω ενδεχόμενες εννοιολογικές διαφοροποιήσεις του τοπίου στην πρακτική της ζωγραφικής και της δημιουργίας εικόνων γενικότερα.

1.2 Οικολογία, αισθητική, τέχνη

Η αισθητική εμπειρία που προσφέρει ένα έργο τέχνης, μία εικόνα, ένας ήχος κλπ. έχει τη δυνατότητα να ευαισθητοποιεί αλλάζοντας τον τρόπο με τον οποίο στεκόμαστε ηθικά (οικολογία) απέναντι στο φυσικό περιβάλλον. Με το παρόν κείμενο θα επιχειρήσω να σκιαγραφήσω μία σύντομη εποπτεία για το τοπίο βασισμένη στην ιστορία της ευρωπαϊκής παράδοσης της ζωγραφικής, με σκοπό να τοποθετηθώ ως προς την έννοια και ταυτόχρονα να δημιουργήσω επιχειρήματα που θα ανήγαγαν την παραπάνω θεώρηση σε ένα γενικότερο πλαίσιο σκέψης που αφορά στον διδακτικό και ηθικό ρόλο της τέχνης και στην εφαρμογή της σε ένα περιορισμένο οικολογικό και πολιτικό ορθολογικό σύστημα. Τόσο η θεωρητική όσο και η εικαστική αντιπαράθεση σε όμοιου τύπου αντιληπτικά σχήματα, θα εντόπιζε τη μετασχηματιστική δυναμική της αισθητικής στη δυνατότητά της να χαρακτηρίσει τον τρόπο με τον οποίο ταυτιζόμαστε με το περιβάλλον. Το τοπίο, ως θεματολογικό σχέδιο της τέχνης και αντικείμενο στοχασμού για τη φιλοσοφία μας δίνει τη δυνατότητα να θέσουμε μία βάση για αυτόν τον προβληματισμό.

Είναι πιθανό, η αισθητική εμπειρία να συμβάλλει στη διεύρυνση των αντιλήψεών μας, εάν υποθέσουμε ότι η εκτίμηση του ωραίου δεν στηρίζεται αποκλειστικά σε μια επιστημονικού τύπου κατανόηση της φύσης, αλλά μπορεί επίσης να διαμορφώνεται μέσα από μια πιο άμεση, βιωματική εμπειρία με αυτήν. Για παράδειγμα, ίσως η ομορφιά της θάλασσας να γίνεται πιο κατανοητή μέσα από την εμπειρία της κολύμβησης, αντί να περιορίζεται στην εξιδανίκευση του χρώματος των νερών ως ένδειξη καθαρότητας και οικολογικής ισορροπίας. Μια τέτοια προσέγγιση του ωραίου θα μπορούσε να μας επιτρέψει να το αναγνωρίσουμε σε όψεις της φύσης που μια αυστηρά ορθολογική αντίληψη, όπως η οικολογική ηθική, η πολιτική ή η επιστήμη, ενδεχομένως να μην προέβλεπαν ή ακόμα και να απέκλειαν. Για παράδειγμα, τα θολά ή σκούρα νερά μπορεί αρχικά να φαίνονται λιγότερο ελκυστικά, αλλά η άμεση επαφή μαζί τους μπορεί να οδηγήσει σε μια εμπειρία με απρόβλεπτες διαστάσεις. Αν λοιπόν εστιάσουμε σε μια πιο αδιαμεσολάβητη και πρωτογενή σχέση με τη φύση, δηλαδή εκτός του αντιληπτικού πλαισίου που φέρει η έννοια του τοπίου, ίσως να την εκτιμήσουμε πέρα από τα όρια των αυστηρών στερεοτύπων της ανθρωπιστικής αντίληψης. Ενδεχομένως, το ωραίο να προέκυπτε από τη σύνδεσή μας με τη φύση και την ετερότητά της, ή πιο απλά, στην συνειδητοποίηση ότι τα πράγματα υπάρχουν ανεξάρτητα από εμάς, χωρίς να έχει απαραίτητη σημασία αν τα αντιλαμβανόμαστε, τα οπτικοποιούμε ή τα κατηγοριοποιούμε. Όπως επισημαίνει ο Latour, η φύση δεν είναι μία ενιαία οντότητα που προβάλλεται μέσα από τις ανθρώπινες αναπαραστάσεις της, αλλά ένα σύνολο από “φύσεις” που αποσπώνται από τις κατηγορίες του “ρεαλισμού” και του “ιδεαλισμού”. (2004, σελ.34). Η αποδοχή αυτής της πολλαπλότητας μας επιτρέπει να

αποσυνδέουμε τη φύση από τη στενή αντίληψη που επιβάλλουν οι αναπαραστάσεις της, χτίζοντας μια βαθύτερη και περισσότερο απελευθερωμένη σχέση με αυτήν.

Εάν αποδεχτούμε ότι η φύση ξεπερνά το επιστημονικό πλαίσιο αντίληψης, το οποίο για πολλούς αιώνες βρισκόταν σε κοινές αναζητήσεις με την τέχνη πχ. Αναγέννηση, Ιμπρεσιονισμός κ.α, η μη προβλέψιμη και ακαθόριστη εμπειρία μας με αυτήν μπορεί να αποτελέσει το απαραίτητο θεμέλιο για τις σύγχρονες αισθητικές κρίσεις, αντί να τονίζει απλώς το πλαίσιο τους. Οι αισθητικές μας κρίσεις μπορεί να αλλάξουν, ώστε να αντικατοπτρίζουν μία βιωματική και ελεύθερη μορφή πρόσληψης του φυσικού περιβάλλοντος με ουσιαστικό οικολογικό χαρακτήρα. Μπορεί να πούμε, για παράδειγμα, ότι “το περπάτημα δίπλα στη θάλασσα είναι όμορφο”, αντί να λέμε “η θάλασσα είναι όμορφη”. Οι κρίσεις μας μπορούν να αναφέρονται στο ωραίο της φύσης ως κάτι βιωματικό, όχι ως ένα ανθρωποκεντρικό αντικείμενο ενατένισης και ευχαρίστησης. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η αισθητική λειτουργεί ως σημείο εισόδου στην κατανόηση της σχέσης μας με τη φύση και σαφώς αποτυπώνεται μέσα από την τέχνη. Αναρωτιέμαι λοιπόν, σε ποιο βαθμό μία τέτοιου τύπου συμβιωτική και παράλληλα βιωμένη αντίληψη απέναντι στη φύση διαφοροποιεί τις σύγχρονες καλλιτεχνικές διαδικασίες, σε δημιουργικό και επιμελητικό επίπεδο. Σε αυτό πειραματικό πεδίο διερώτησης, το τοπίο, ως παραδοσιακή μιμητική αναπαράσταση της φύσης και ένα ορισμένο αντιληπτικό σχήμα, τίθεται υπό αμφισβήτηση, προβληματισμό και κριτικό επαναπροσδιορισμό. Αντίστοιχα, η καλλιτεχνική δημιουργική δραστηριότητα και οι τρόποι εμπλοκής μας με το φυσικό περιβάλλον θα προσανατολίζαν τους κοινωνικούς τύπους προς μία βάση κοινής αίσθησης για την φύση έναντι μίας απαραίτητης εκτίμησης αξιών για

ηθική ευαισθητοποίηση. Το τοπίο, περισσότερο ως αισθητικό αντικείμενο και λιγότερο ως αναπαράσταση, γίνεται σε αυτή την περίπτωση, ένα εργαλείο για να ορίζουμε το ωραίο και την ομορφιά της φύσης με συμμετοχικό και συλλογικό τρόπο.

2. Ανιδιοτέλεια και η ζωγραφική στην ανθρωπόκαινο

2.1 Οι αισθητικές κρίσεις στο αισθητικό σύστημα του Καντ

Οι αισθητικές κρίσεις διαφέρουν από την αισθητηριακή αντίληψη, καθώς έχουν αναστοχαστικό χαρακτήρα. Οι αισθητικές κρίσεις προϋποθέτουν αναστοχασμό, ενώ οι αισθητηριακές αντιλήψεις δεν το απαιτούν. Για τον Καντ, οι αισθητικές κρίσεις είναι “ανιδιοτελείς” (Kant, 2002, σ. 113), δηλαδή χωρίς να επηρεάζονται από το τι θεωρεί κάποιος προσωπικά ωραίο, στο μέτρο που η διατύπωσή τους συνοδεύεται από την αναστοχαστική και συνάμα ανιδιοτελή πεποίθηση ότι οι άλλοι μπορούν να συμφωνήσουν. Για παράδειγμα, η φράση “Τα λουλούδια είναι όμορφα” αποτελεί παράδειγμα αισθητικής αναστοχαστικής κρίσης με όρους της Καντιανής θεωρίας, κατα την οποία ο ομιλητής εκφράζει αυτό που πιστεύει ότι είναι ωραίο πέρα από το πως τον επηρεάζει. Αντίθετα, η φράση “Μου αρέσει ο τρόπος που φαίνονται τα λουλούδια τη νύχτα” δεν αποτελεί τέτοια ανιδιοτελή κρίση, καθώς εκφράζει αυτό που είναι ευχάριστο στις αισθήσεις του ομιλητή. Ο Καντ “κάνει αυτή την έννοια ακρογωνιαίο λίθο του αισθητικού συστήματος του” (Beardley, 1989, σ. 202). Ο Beardley επισημαίνει επίσης πως το αίσθημα της επιθυμίας και της κατοχής είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την ιδιοτέλεια (1989).

Η έννοια της ανιδιοτέλειας λοιπόν, όπως την διατυπώνει ο Καντ, παρέχει μια ισχυρή βάση για το επιχείρημα ότι οι αισθητικές μας κρίσεις διαθέτουν έναν συναινετικό και συλλογικό χαρακτήρα, καθώς υπερβαίνουν την ατομική σκοπιμότητα. Σε αντίθεση με τις απολαύσεις που προέρχονται από αισθητηριακή ικανοποίηση, για παράδειγμα, η ευχαρίστηση του ωραίου δεν καθοδηγείται από κάποια επιθυμία ή προσωπικό όφελος. Αυτού του είδους η αισθητική ανιδιοτέλεια επιτρέπει στους ανθρώπους να εκτιμούν το ωραίο χωρίς να επηρεάζονται από προσωπικές προκαταλήψεις, πρακτικές ανησυχίες, συμφέροντα ή προτιμήσεις. Όπως επιβεβαιώνει ο Beardsley, οι αισθητικές κρίσεις επιτυγχάνουν έναν βαθμό “καθολικότητας” (Beardsley, 1989, σελ. 203) που καθιστά δυνατή τη συναίνεση και τη συμφωνία. Συμπεραίνουμε λοιπόν πως η αμερόληπτη ουσία της αισθητικής ευχαρίστησης επιτρέπει στις αισθητικές κρίσεις να υπερβαίνουν τις υποκειμενικές διαφορές, προάγοντας μία κοινή αίσθηση και λογική (*sensus communis*) για το ωραίο (Kant, 2002, §6, σελ. 121, §40).

Στην περίπτωση της ζωγραφικής, οι αισθητικές κρίσεις για τη φύση παίρνουν το σχήμα εικόνων που συχνά εστιάζουν περισσότερο στην παράσταση και την προβολή του ωραίου, παρά στην ίδια την βιωμένη αισθητική εμπειρία. Η προσωπική μου άποψη είναι ότι, η μεγαλύτερη αναστάτωση στις σύγχρονες πρακτικές της ζωγραφικής που αντλούν ιδέες από τη φύση και αναφέρονται στο τοπίο, προκαλείται όταν οι αισθητηριακές αντιλήψεις ή ευχαριστήσεις μορφοποιούνται σε αισθητικές κρίσεις διεκδικώντας μία καθολικότητα. Αισθάνομαι ότι, σε αυτή την περίπτωση, οι αισθητικές κρίσεις της φύσης συνήθως σχετίζονται με ένα κομμάτι της θεωρίας της τέχνης και της ιστορίας του τοπίου στην τέχνη που εξειδικεύονται με έννοιες όπως το

γραφικό και το υψηλό. Στη συνέχεια θα προσπαθήσω να τεκμηριώσω και να υποστηρίξω πως αυτές οι δύο έννοιες καθιστούν την περιβαλλοντική φυσική ομορφιά διακοσμητική, σκηνικό ενός κόσμου όπου το ανθρώπινο είδος κατάφερε να κυριαρχήσει. Μέσα από το πρίσμα αυτών των δύο συντηρητικών κατά τα άλλα εννοιών, τα στοιχεία της φύσης που παρουσιάζονται ως ευχάριστα στο ανθρώπινο μάτι δημιουργούν μια εξιδανικευμένη εμπλοκή με τη φύση. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι αυτό δεν είναι απαραίτητα μη χρήσιμο: η ανάδειξη των όμορφων χαρακτηριστικών του περιβάλλοντος μπορεί να ενθαρρύνει την ανάγκη για την προστασία του κ.ο.κ. Όμως ένα σύντομο σχόλιο πάνω σε σύγχρονες εικαστικές εφαρμογές και περιπτώσεις του γραφικού και του υψηλού θα μπορούσε να μας οδηγήσει στη σκέψη ότι στις περισσότερες περιπτώσεις αντανακλούν ανθρωποκεντρικές αναπαραστάσεις, και λιγότερο εικαστικές προτάσεις ή/και αισθητικές κρίσεις οι οποίες θα μετείχαν σε μια οντολογική και συνάμα οικολογική προσέγγιση του φυσικού κόσμου. Στο σημείο αυτό δημιουργείται το εξής ερώτημα: Πως διαμορφώνεται η σύγχρονη αισθητική με αναφορά τη σύγχρονη οικολογική σκέψη και σε ποιο βαθμό οι σύγχρονες πρακτικές της ζωγραφικής θα μπορούσαν να ενσωματώσουν την διερεύνηση των καταβολών της ζωγραφικής; Σχηματικά, οι εικαστικές-ζωγραφικές εικόνες θα προέκυπταν μέσα από τη βιωματική μας εμπλοκή με τη φύση, παρά από τις προσδοκίες μας για το πώς θα έπρεπε ιδανικά να αναπαρίσταται.

Αναγνωρίζοντας λοιπόν την προσωπική εμπλοκή μας ως απαραίτητη προϋπόθεση για την αισθητική εμπειρία, μπορούμε να παρατηρήσουμε διαφορετικά ό,τι μας περιβάλλει· αντί να εστιάζουμε μόνο στα κοινώς αποδεκτά όμορφα στοιχεία

της φύσης, να εντοπίζουμε τελικά το ωραίο σε αυτό που βιώνουμε, και όχι σε αυτό που ενδέχεται να προσδοκούμε βάσει της εξιδανικευμένης κατανόησής μας. Η αγνόηση της επιρροής της ενεργητικής αισθητικής αυτονομίας της φύσης κατά τις ατομικές μας κρίσεις για αυτή, ισοδυναμεί με την ανθρωπομορφοποίησή της, διότι οι αυτόνομες αισθητηριακές δυναμικές και αφηγήσεις της ίδιας της φύσης παρακάμπτονται από ιδιοτελείς κρίσεις και αφηγήσεις στις οποίες την εντάσσουμε εμείς πολιτισμικά. Η έννοια του τοπίου καλύπτει ακριβώς αυτό το αντιληπτικό κενό. Επομένως, η αντιληπτική μέθοδος που θα πρότεινε μία επικαιροποιημένη αισθητική θα συμπεριλάμβανε την ιδέα ότι, η φύση δεν υπάρχει απλώς για να τη κοιτάζουμε και να λέμε πόσο όμορφη και μεγαλειώδης είναι.

Το αντιληπτικό σχήμα το οποίο προσπαθώ να περιγράψω στη συνέχεια, κατανοείται ως τμήμα μίας ελεύθερης αισθητικής αλληλεπίδρασης με τη φύση, όπου μπορούμε να οδηγηθούμε από αυτήν, λιγότερο ή περισσότερο, αντί να μεσολαβεί αποκλειστικά η ανθρωποκεντρική οπτική γωνία. Παρακάτω θα δούμε πως, η ιστορική σύνδεση της τέχνης με τη φύση είναι βαθιά ριζωμένη σε μια υλιστική πολιτική ιδιοκτησίας της γης, η οποία φυσικά έχει διαμορφώσει αυτή την ορισμένη οπτική γωνία. Τα πρώτα ζωγραφισμένα τοπία υφίστανται εντός ενός πλαισίου κυριαρχίας, κατοχής και επιτήρησης και η έννοια της φύσης καθορίζεται μέσα από το πρίσμα της ιδιοκτησίας και της εμπορευματοποίησης, δηλαδή, με Καντιανούς όρους, χαρακτηρίζονται από ιδιοτέλεια.

2.2 Οικολογικές πρακτικές

Οι σύγχρονες εικαστικές και επιμελητικές πρακτικές και που επιχειρούν τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας του τοπίου αποτελούν ουσιαστικά οικολογικές πρακτικές, διότι θέτουν στο κέντρο τους τη διασύνδεση του ανθρώπου με το περιβάλλον και την αναδιάρθρωση των πολιτισμικών και αισθητικών συνθηκών που τον διαχωρίζουν από τη φύση, ενώ ταυτόχρονα διαπραγματεύονται εκ νέου την ιστορική σχέση της τέχνης με τη φύση. Άλλωστε, η ζωγραφική, είναι η τέχνη που έδωσε το σχήμα της ιδέας για την θεμελίωση και την εξάπλωση του όρου του τοπίου, αρχικά ως οπτικοποιημένη αναπαράσταση της φύσης. Σε αυτό το ιστορικοποιημένο πλαίσιο, οι σύγχρονες πρακτικές της ζωγραφικής μπορούν να στρέφουν, κατ'επιλογή βέβαια, το ενδιαφέρον τους στα αισθητικά και πολιτικά ζητήματα που αφορούν τις καταβολές που τοποθετούν τον άνθρωπο στο κέντρο, αποκομμένο από τη φύση. Ο σύγχρονος ψηφιακός και έντυπος πολιτισμός αναμετάδοσης και διανομής των εικόνων καθώς και η κουλτούρα του τουρισμού, εμπορευματοποιούν το τοπίο επανατροφοδοτώντας ένα στερεωμένο αντιληπτικό πρότυπο για τη φύση. Από την άλλη, η σύγχρονη οικολογική σκέψη (πχ. Bruno Latour, Emanuele Coccia, Timothy Morton, Object Oriented Ontology (OOO) κτλ.), καθώς και η εισαγωγή της έννοιας της βιωσιμότητας στις σύγχρονες επιμελητικές προσεγγίσεις, όπως του Hans Ulrich Obrist, ("Hans Ulrich Obrist: 'Ecology will be at the heart of everything we do'", 2020) απορρίπτουν την προνομιακή μεταχείριση της ανθρώπινης ύπαρξης και συνεπώς της τέχνης, έναντι της ύπαρξης των μη ανθρώπινων όντων, φέρνοντας τον άνθρωπο σε ισότιμη θέση με τα υπόλοιπα έμβια είδη, ζώα, φυτά, οικοσυστήματα κ.ο.κ. Τέτοιου τύπου προσεγγίσεις, πλαισιώνουν θεωρητικά και επικαιροποιούν την πολεμική για την ανθρωπόκαινο, ως μία καταστροφική εποχή στην οποία κυριαρχεί το ανθρώπινο είδος. Στο πλαίσιο αυτό, η ζωγραφική ειδικά, θεωρώ ότι έχει μία μοναδική ευκαιρία

να αναδείξει τις ευαισθησίες με τις οποίες πορεύεται για αιώνες αλλά και ταυτόχρονα να χρησιμοποιήσει την ιδιότητα της να παράγει νέες μορφές εικόνων, διερευνώντας με πειραματική διάθεση έννοιες συνυφασμένες με τη φύση εκτός του εννοιολογικού πεδίου του τοπίου και ότι αυτό συνδηλώνει ή ακόμα και εντός του σε μία προσπάθεια για επαναπροσδιορισμό του.

2.3 Το ζήτημα του ανθρωποκεντρισμού

Στην ιστορία της τέχνης, η οπτική γωνία έχει συχνά έναν ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα, είτε μέσα από την ανάπτυξη της προοπτικής στη ζωγραφική της Αναγέννησης, είτε μέσα από τις αισθητικές αντιλήψεις που διαμορφώθηκαν στο πλαίσιο της φιλοσοφικής σκέψης, είτε μέσα από τις αισθητικές αντιλήψεις που διαμορφώθηκαν στο πλαίσιο της φιλοσοφικής σκέψης. Η Αναγέννηση, μέσω της ανακάλυψης της κεντρικής προοπτικής, εισήγαγε έναν αυστηρά ανθρωποκεντρικό τρόπο θέασης του κόσμου, όπου το βλέμμα του ανθρώπου λειτουργεί ως το κέντρο της αναπαράστασης. Η χρήση του σημείου φυγής και των γεωμετρικών κανόνων της προοπτικής δεν αποτελεί μόνο τεχνική εξέλιξη αλλά και εννοιολογική τοποθέτηση: η ανθρώπινη όραση είναι κυριολεκτικά το σημείο θέασης του κόσμου. Αυτή η τεχνική όχι μόνο άλλαξε τη ζωγραφική, αλλά αποτυπώνει και μια κοσμοθεωρία όπου ο άνθρωπος είναι το μέτρο της πραγματικότητας, παρατηρητής και γνώστης του κόσμου μέσα από τις αισθήσεις και τη λογική του. Σε αυτή τη λογική, η ζωγραφική παίρνει τον ρόλο αναπαράστασης του κόσμου, όπως αυτός φαίνεται από μια και μόνο προνομιά θέση: αυτήν του ανθρώπινου ματιού. Η ανθρώπινη ματιά μέσω της ζωγραφικής γίνεται το απόλυτο κέντρο του κόσμου, αποδίδοντας στον θεατή μια

ψευδαίσθηση αντικειμενικότητας, τη στιγμή που στην πραγματικότητα πρόκειται για μια διαμεσολαβημένη και κατασκευασμένη εικόνα.

Ο Coccia (2018) επισημαίνει πώς η γνώση είναι πάντοτε διαμεσολαβημένη από την ίδια τη ζωή και την ύπαρξη, εξετάζοντας ότι κάθε γνώση του κόσμου περνά αναγκαστικά μέσα από μια συγκεκριμένη μορφή θέασης και εμπειρίας. Η αντίληψη του κόσμου εξαρτάται από τον μεσολαβητή, είτε αυτός είναι η ανθρώπινη όραση στην Αναγέννηση είτε τα επιστημονικά όργανα της σύγχρονης φυσικής, όπως τηλεσκόπια, μικροσκόπια, διαστημικοί δορυφόροι και επιταχυντές. Τα επιστημονικά αυτά όργανα “πάσχουν από κάποιο είδος υπερμετρωπίας, όντας πάντα καθυστερημένα, πολύ μακριά από τα βάθη του σύμπαντος” (Coccia, 2018, σελ.20). Αντίστοιχα, η φιλοσοφία “έχει επιλέξει μύωπες μεσολαβητές, επικεντρωμένους μόνο σε ένα περιορισμένο κομμάτι του κόσμου” (Coccia, 2018, σελ.20). Αυτή η άποψη του Coccia αναδुकνύει την προβληματική για τον ανθρωποκεντρισμό ενώ ενισχύει την ιδέα ότι η οπτική γωνία δεν είναι απλώς μια τεχνική παράμετρος στην τέχνη, αλλά πρωτίστως μια θεμελιώδης αρχή κάθε μορφής γνώσης και τεκμηρίωσης της αλήθειας. Η διαπίστωση αυτή τονίζει ταυτόχρονα την σημασία του μεσολαβητή στην πρόσληψη της πραγματικότητας. Ελπίζοντας στην δυνατότητα μίας λιγότερο ανθρωποκεντρικής οπτικής γωνίας για τον κόσμο ο Coccia υποστήριζει ότι “χρειαζόμαστε έναν μεσολαβητή, ένα βλέμμα ικανό να δει και να ζήσει τον κόσμο εκεί που δεν μπορούμε να τον φτάσουμε” (2018, σελ. 20).

3. Το ιστορικό τοπίο

3.1 Ο σχηματισμός της εικόνας της Φύσης

Σε αυτό το σημείο για να γίνει πιο σαφής η σύνδεση των παραπάνω σκέψεων για το ωραίο σε σχέση με την φύση και την τέχνη, θα επανεξετάσουμε την έννοια του τοπίου και θα παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της μέσα στην ιστορία της τέχνης. Για την ανάπτυξη των επιχειρημάτων μου θα βασιστώ κυρίως στο έργο του ιστορικού Carli Enzo για το τοπίο, αλλά και σε δικές μου περιγραφές έργων που διαμορφώσαν την σκέψη μου για τα παραπάνω ζητήματα. Θεωρώ πως κάποια σημεία στην ιστορίας της ευρωπαϊκής ζωγραφικής μας παρέχουν σημαντικά δεδομένα για να αντιληφθούμε καλύτερα τον προβληματισμού μου.

Η ιδέα ότι η έννοια του τοπίου συνδέεται στενά με τις απαρχές της γεωργίας, βασίζεται στην αντίληψη ότι η πράξη της καλλιέργειας, η διαμόρφωση του φυσικού χώρου και η σήμανσή και οριοθέτησή του από την ανθρώπινη παρουσία, αποτελούν τη βάση για την αισθητική εμπλοκή του ανθρώπου με τον φυσικό κόσμο και τελικά την δημιουργία εικόνων (Carli, 1980). Πριν από τη γεωργία, οι άνθρωποι ζούσαν σε έναν κόσμο που βίωναν τη φύση κυρίως ως χώρο επιβίωσης. Η γη δεν ήταν κάτι που διαμορφωνόταν ή μεταμορφωνόταν ενεργά, αλλά απλώς υπήρχε σαν ένα λειτουργικό περιβάλλον για να το περιηγηθούν και να το χρησιμοποιήσουν. Όμως, όταν οι άνθρωποι άρχισαν να καλλιεργούν τη γη, σημειώθηκε μια βαθιά αλλαγή στη σχέση τους με την φύση και στον τρόπο που την αντιλαμβάνονταν και αλληλεπιδρούσαν με αυτήν. Με την επικράτηση της γεωργίας, οι άνθρωποι άρχισαν να διαμορφώνουν ενεργά τη γη σύμφωνα με τις ανάγκες τους. Η φύτευση και καλλιέργεια οπωρώνων και καρποφόρων δέντρων, συνιστά μια συνειδητή και σκόπιμη πράξη αλλαγής, μια πράξη σήμανσης της γης. Αυτή είναι η πρώτη περίπτωση όπου η ανθρώπινη εμπειρία της φύσης δεν είναι πλέον απαραίτητα χρηστική, αλλά

μεταμορφωτική. Κάνοντας μία σύντομη σύνδεση με το γενικότερο επιχείρημα της εργασίας, θα λέγαμε πως, η δημιουργία εικόνων της φύσης και η αναγνώριση της από τον άνθρωπο ως ένα πεδίο απολαύσεων και αισθήσεων, συμπίπτει ιστορικά με τα πρώτα σημάδια κυριαρχίας του ανθρώπου επί της φύσης, της εκμετάλλευσης των πόρων και των δυνατοτήτων της. Συμπληρώνοντας, ο Μόρτον στο βιβλίο *All Art is Ecological* σημειώνει ότι οι νεολιθικοί άνθρωποι “άρχισαν να κάνουν διακρίσεις μεταξύ του ανθρώπινου και του μη-ανθρώπινου κόσμου, τι ανήκει μέσα στα όρια και τι υπάρχει έξω από αυτά, διακρίσεις που συνεχίζονται μέχρι και σήμερα” (Morton, 2018, σελ. 15). Σε αυτή την ιστορική συγκυρία, οι εικόνες της φύσης αρχίζουν να δημιουργούνται θέτοντας τις βάσεις για την έννοια του τοπίου στην τέχνη, χωρίς ακόμα βέβαια να την έχουν διατυπώσει λεκτικά και νοητικά. Υποθέτουμε, πως πριν από την διάδοση της γεωργίας, ο τρόπος αντίληψης της φύσης ως τοπίο και άρα ως αντικείμενο αισθητικής περιουλογοής απλώς δεν υπήρχε με τον ίδιο τρόπο. Η έννοια της φύσης ως κάτι που μπορεί να πλαισιωθεί ή να αναπαρασταθεί στην τέχνη προκύπτει όταν οι άνθρωποι την έχουν μεταμορφώσει επεμβαίνοντας και ορίζοντας το περιβάλλον τους.

3.2 Η ειλκρίνεια της βυζαντινής ζωγραφικής

Στην Χριστιανική τέχνη του Βυζαντίου η φύση και το κάλλος της, αποκτούν μία πνευματική διάσταση και διαφοροποιείται σημαντικά από τις προηγούμενες αντιλήψεις που παρουσίαζαν τη φύση ως χώρο για τις ανθρώπινες δράσεις ή ως πηγή υλικών αγαθών και απολαύσεων π.χ οι τοιχογραφίες της Σαντορίνης. Στην χριστιανική κοσμοθεωρία, η φύση δεν θα μπορούσε να είναι ο υλικός κόσμος που απολαμβάνεται ή εξερευνάται για υλικούς σκοπούς. Αντίθετα, η φύση θεωρείται ο

“καθρέφτης” και “ομοιότητα” της θεϊκής τάξης (Carli, 1980, σελ. 27). Αυτή η στάση της χριστιανικής τέχνης να αποτυπώσει με όρους μίμησης τον ορατό κόσμο και ως εκ τούτου και τη φύση, είναι κατά βάση απόρροια νεοπλατωνικών θεωρήσεων που επηρέασαν βαθιά τους πρώτους χριστιανούς πατέρες και εξηγητές. Ο φυσικός κόσμος είναι μια αντανάκλαση της παντοδυναμίας και της ομορφιάς του Θεού, όπου κάθε στοιχείο, από το μικρότερο λουλούδι μέχρι τον απέραντο χρυσό ουρανό, δηλώνει μια ανώτερη πνευματική αλήθεια. Η μεταστροφή ως προς την αντίληψη της φύσης αλλάζει ριζικά τον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται ζωγραφικά η φύση στη βυζαντινή τέχνη. Το τοπίο, θα λέγαμε, δεν είναι η οπτική αναπαράσταση του φυσικού κόσμου, αλλά πνευματικό μέσο που οδηγεί τον θεατή στον αιώνιο και άφθαρτο Θεό. Η φύση σε αυτή την περίπτωση αποδίδεται ως χώρος με την ιδιότητα να μεταφέρει τον πιστό θεατή σε μια ανώτερη πνευματική διάσταση. Η θεϊκή ουσία, πέρα από την φύση, είναι πιο σημαντική από την εξωτερική της εμφάνιση. Αυτή η προσέγγιση του τοπίου αντικατοπτρίζει την πεποίθηση ότι ο υλικός κόσμος είναι δευτερεύουσας σημασίας και ότι ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι να χειραγωγήσει τη σκέψη του θεατή ανυψώνοντας την προς το θείο (Carli, 1980).

Ωστόσο εδώ αξίζει να σημειωθεί μία μικρή λεπτομέρεια. Η βυζαντινή ζωγραφική παράδοση, δεν επιδιώκει την ψευδαισθητική απεικόνιση-αναπαράσταση του κόσμου, όπως επιδιώκουν αργότερα οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης με την χρήση της προοπτικής. Από αυτή την άποψη, θα τολμήσω να πω ότι τελικά η αυθεντικότητα και η ειλικρίνεια των βυζαντινών εικόνων οφείλεται στο ότι δεν προσπαθούν να δημιουργήσουν μία ψεύτικη αίσθηση ή τεχνητή εντύπωση για τον κόσμο. Πάνω απ’ όλα είναι εικόνες που πέρα από την θρησκευτική τους λειτουργία,

με καθαρά ζωγραφικούς και μόνο όρους, δεν υπαινίσσονται απολύτως τίποτα. Οι ζωγράφοι είναι τεχνίτες που δεν προσπαθούν να απεικονίσουν τη φύση με κυριολεκτική ακρίβεια δημιουργώντας ψευδαισθήσεις στην ζωγραφική επιφάνεια, αλλά να αποδώσουν την ουσία και αρμονία του χώρου, μέσω σχημάτων, χρωμάτων και αφαιρετικών σημειώσεων. Για παράδειγμα, σε πολλές βυζαντινές απεικονίσεις της φύσης, σε ψηφιδωτά, τοιχογραφίες και φορητές εικόνες, η χωρικότητα του τοπίου αποδίδεται σε επίπεδα, χωρίς προοπτική ή άλλου τύπου τεχνάσματα που επικαλούνται την αλήθεια. Κατά την άποψη μου, παρόλο που αυτή η χωρική ιδιότητα έχει στόχο να απομακρύνει το τοπίο από την ανθρώπινη σφαίρα αντίληψης και να το τοποθετήσει στα τεκτονόμενα σε ένα υπερβατικό πλαίσιο, δεν αποκαθιστά το γεγονός ότι η οργάνωση της ζωγραφικής επιφάνειας σε επίπεδα είναι μία συνειδητή εικαστική επιλογή. Η επιλογή αυτή προσεγγίζει, αν μη τι άλλο, την ζωγραφική επιφάνεια όπως πραγματικά είναι, δηλαδή ως επίπεδα και άρα ανίκανη να μιμηθεί τον κόσμο. Από την άλλη βέβαια, δεν παύουν να είναι έργα καμωμένα σύμφωνα με την ορθόδοξη πίστη· η αρμονία της φύσης δεν είναι άλλη από τη θεϊκή ουσία της αρμονίας των μορφών της.

3.3 Το τοπίο στα έργα του Ambrogio Lorenzetti

Ο μικρών διαστάσεων πίνακας του Lorenzetti (*Castello sulla riva del lago*, Ambrogio Lorenzetti, (1290-1348), αυγοτέμπερα σε ξύλο, 22,5x33 εκ.) κατά την άποψή μου αντικατοπτρίζει μια καθοριστική στιγμή στη συνεργία τέχνης και φύσης. Η προσωπική μου σχέση με αυτό το έργο είναι κομβική, τόσο για την συγγραφή αυτής της εργασίας όσο και για τον γενικότερο προσανατολισμό μου σε ό,τι αφορά την τέχνη ως πρότυπο οικολογικής πρακτικής. Σε πρώτη ανάγνωση, μπορούμε να

αναγνωρίσουμε την τοπογραφική απεικόνιση συγκεκριμένων τοποθεσιών στην Τοσκάνη. Αυτό το έργο, ενώ αρχικά θεωρήθηκε από τους ιστορικούς ως θραύσμα μίας μεγαλύτερης ζωγραφικής σύνθεσης, αναγνωρίζεται πλέον ως ένα από τα πρώτα εντελώς αυτόνομα τοπία (Carli, 1980). Στη συνέχεια, θα επιχειρήσω να υποστηρίξω ότι, η απόδοση της φύσης στον πίνακα αυτό, κατά τη δική μου αίσθηση, προδίδει μια πολύ συγκεκριμένη στάση η οποία επιτρέπει στη φύση να μιλήσει για τον εαυτό της χωρίς την χρεία αναστοχαστικής κρίσης, σχετικά με το τι αξίζει αισθητική εκτίμηση. Εάν δεν καταφέρουμε αυτό, κινδυνεύουμε να αποδίδουμε αισθητικές ερμηνείες στη φύση μόνο για τη δική μας ευχαρίστηση, αντί για αυτό που είναι ως μια ενεργή οντότητα στην οποία υπάρχουμε και με την οποία βρισκόμαστε σε έναν συμβιωτικό συσχετισμό.

Σε μία λογική παρέμβασης, στη συνέχεια θα αφηγηθώ σύντομα την προσωπική μου επαφή με αυτό το έργο. Το 2016 έλαβα μία υποτροφία και για 8 μήνες διέμεινα στην πόλη Siena στην Ιταλία. Το διαμέρισμα που έμενα ήταν πολύ κοντά στην πινακοθήκη της πόλης. Μετά από την πρώτη μου επίσκεψη στην πινακοθήκη γυρνώντας σπίτι, συνέχισα να επιστρέφω τακτικά μόνο και μόνο για να ξαναδω αυτό το έργο. Πήγα πολλές φορές. Μου έφερνε κάτι από τα αινιγματικά έργα του De Chirico με τις άδειες πλατείες, τα βαγόνια που περνούν, και τα ρολόγια να δείχνουν αλλόκοτες ώρες. Δεν μπορούσα να καταλάβω γιατί μου είχε δημιουργήσει τόσο μεγάλο ενδιαφέρον αλλά πλέον συνειδητοποιώ με σιγουριά ότι είναι ένα από τα πολλά έργα που έχουν καθορίσει την εικαστική μου σκέψη για τη φύση. Εκτός από το εικονιζόμενο θέμα που το καθιστά ξεχωριστό, ίσως να είναι η μικρή του κλίμακα που το διαφοροποιεί από τα υπόλοιπα εμβληματικά έργα των αιθουσών. Η

ταυτότητα του έργου, ως μέρος ενός επίσημου μουσειολογικού συστήματος αρχειοθέτησης, υπογραμμίζει τη λειτουργία του ως οπτικό τεκμήριο των εδαφών υπό σιενέζικο έλεγχο, γεγονός που το εντάσσει στα γενικότερα ζητήματα που τίθενται παρακάτω σε αυτή την εργασία. Όσο περισσότερο το παρατηρούσα από κοντά και αργότερα από εικόνες του διαδικτύου, καταλήγω στο ότι το έργο απομακρύνεται από μία απλή τοπολογική τεκμηρίωση και αποκτά αισθητική διάσταση. Καταφέρνει κάτι παραπάνω από γεωγραφική ακρίβεια. Η μοναχική βάρκα που επιπλέει στα πράσινο-γκρίζα νερά μου προκαλεί ένα βαθύ συναίσθημα της ανθρώπινης σύνδεσης με τον τόπο. Η αυτονομία του έργου σε συνδυασμό με τη μικρή διάσταση του, σηματοδοτούν μια μετάβαση από το τοπίο ως υπερβατικό φόντο ή γεωγραφική καταγραφή, σε ένα θέμα με εκφραστική και εννοιολογική εστίαση. Η ανθρώπινη κλίμακα είναι άγνωστη καθώς η ανθρώπινη φιγούρα απουσιάζει από τον πίνακα. Η βάρκα είναι σχεδόν όσο μεγάλο είναι και το τειχισμένο κάστρο στην ακτή, το οποίο με τη σειρά του αναλογεί στο μέγεθος του δέντρου. Οι δύο πέτρινοι βράχοι που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο, μισοκρύβουν το τοπίο, λες και το έργο ζωγραφίστηκε από παρατήρηση εκ του φυσικού. Αυτό είναι ίσως το μόνο στοιχείο που να υπονοεί την ανθρώπινη παρατήρηση χωρίς όμως να επιβάλλεται. Η βάρκα και το κάστρο είναι τα μόνα στοιχεία του πίνακα που δηλώνουν την παρουσία του ανθρώπου στον εικονιζόμενο χώρο και μπορούν να συγκριθούν με το φυσικό περιβάλλον, ενώ μάλλον τον υποκαθιστούν. Αυτή η σύνθεση κλονίζει και προκαλεί την ιδέα της αντίληψης της φύσης ως φόντο ενώ αναδεικνύει το τοπίο σε έναν ενδιάμεσο χώρο, καθώς λειτουργεί ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στην ανθρώπινη εμπειρία και το φυσικό περιβάλλον. Το έργο αυτό, για εμένα αποτελεί άριστο παράδειγμα για το πώς το τοπίο μπορεί να εξυπηρετήσει πολλαπλούς σκοπούς — πρακτικούς, πολιτικούς,

κοινωνικούς όσο και ποιητικούς — από τη μία συλλαμβάνοντας μία συγκεκριμένη τοποθεσία και από την άλλη λειτουργώντας εκφραστικά. Σε αυτή τη λεπτή αντίθεση βρίσκεται η “μεταμορφική” δύναμη (Rancière 2020, σ. 40) της έννοιας του τοπίου να διαμορφώνει ως εικόνα όχι μόνο τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την θέση μας στη φύση, αλλά πώς ως καλλιτέχνες ή/και θεατές ερμηνεύουμε και καθορίζουμε ενεργά την σχέση μας με αυτήν, επαναδιαπραγματευόμενοι τις μορφές απεικόνισής της. Για εμένα αυτό είναι πιο σημαντικό κατόρθωμα από την ανακάλυψη του ψευδαισθητικού τεχνάσματος της προοπτικής ως αποτέλεσμα του προοδευτικού ανθρωπισμού στην Αναγέννηση, ο οποίος, εν τελεί, βάζει τέλος σε μία εφάμιλλη και μη ιεραρχημένη απόσταση από τη φύση.

Παράλληλα οι διάσημες τοιχογραφίες, *Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo* (1338-1340), του σιενέζου ζωγράφου οι οποίες αναπαριστούν τις επιπτώσεις της καλής και κακής διακυβέρνησης αντιστοίχως, στην αίθουσα Sala della Pace στο Palazzo Pubblico στη Siena, αποτελούν τεκμήρια των απαρχών της στενής σχέσης του τοπίου με την πολιτική στην ιστορία της δυτικής ζωγραφικής. Οι αλληγορικές αυτές εικόνες, απεικονίζουν τη φύση έξω από τα τείχη της πόλης ως έναν περιβάλλοντα εξωτερικό χώρο, ερμηνεύοντάς τον ως έναν πολιτικό χώρο και ταυτόχρονα ως χώρο οικονομικών συναλλαγών. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Siena ήταν μία πολιτικά αυτόνομη μεσαιωνική πόλη, η οποία διαφέρει πολιτισμικά από τις υπόλοιπες φεουδαρχικές ευρωπαϊκές πόλεις που αναπτύσσονται αυτή την περίοδο. Βασική διαφορά, σχετική με το θέμα μας, είναι ότι ο κεντρικός δημόσιος χώρος της πόλης βρίσκεται μπροστά από το Palazzo Pubblico, σε αντίθεση με τις περισσότερες μεσαιωνικές ή μεταγενέστερες πόλεις της Ιταλίας, όπου η κεντρική πλατεία, δηλαδή

το σημείο μηδέν της πόλης, βρίσκεται συνήθως έξω και τριγύρω από τον Καθεδρικό ναό. Με άλλα λόγια, η πολεοδομία της Siena αποδίδει στην δημόσια κοινωνική και πολιτική ζωή ξεχωριστό χώρο και κύρος, διακριτό από την θρησκεία. Αυτή η λεπτομέρεια νομίζω πως εντείνει τον ρόλο του τοπίου στις αλληγορικές απεικονίσεις του Lorenzetti. Κατά την άποψή μου αυτός είναι και ο λόγος που, παρόλο που η σιενέζικη ζωγραφική είναι ιστορικά συνδεδεμένη και τεχνικά επηρεασμένη από την βυζαντινή παράδοση, τελικά διαφοροποιείται.

Εδώ, η κύρια εικαστική και αρχιτεκτονική πρόθεση του έργου, αλλά και ολόκληρου του σχεδιασμού του δωματίου Sala della Pace, δεν είναι παρά η ανάδειξη ενός προτύπου διακυβέρνησης. Ο καλλιτέχνης κλήθηκε να ζωγραφίσει αλληγορικές απεικονίσεις μίας καλής και μίας κακής διακυβέρνησης και να αναπαραστήσει την αντιπαράθεση τους και τις επιπτώσεις που θα είχαν στην ζωή στην πόλη εντός και έκτο των τειχών. Ακόμα και ο τοπολογικός σχεδιασμός του έργου στον χώρο της αίθουσας υπόκειται σε αυτόν τον κανόνα, φέρνοντας την καλή και κακή διακυβέρνηση σε αντίθεση τοποθετώντας τις σε απέναντι τοίχους. Πρόκειται για ένα από τα πρώτα έργα που θέτουν σε συγκριτική βάση μία πραγματική πόλη και το τοπίο γύρω της (Andrews, 1999). Οι σκηνές του υπαίθριου τοπίου στα περίξ της πόλης είναι οχήματα πολιτικών, οικονομικών και ηθικών αξιωμάτων. Βλέπουμε λοιπόν ότι από πολύ νωρίς στην ιστορία της τέχνης η ζωγραφική του τοπίου σχετίζεται με την πολιτική και φυσικά με την ηθική.

4. Το τοπίο στη νεωτερικότητα

4.1 Τοπιογραφία: μία ορισμένη θέαση της φύσης

Τους επόμενους αιώνες η έννοια του τοπίου, όπως διαμορφώνεται κατά την Αναγέννηση και τη πρώιμη νεωτερικότητα, σχετίζεται άμεσα με τις σημαντικές κοινωνικές, πολιτικές και φιλοσοφικές εξελίξεις της εποχής. Το τοπίο γίνεται μια καλλιτεχνική αναπαράσταση του ορατού κόσμου, όπου η φύση μετατρέπεται σε θέαμα, παρατηρούμενο από έναν αποστασιοποιημένο θεατή. Αυτή η προσέγγιση φέρνει τον άνθρωπο στο κέντρο του κόσμου και τη φύση ως αντικείμενο θέασης και ελέγχου τοποθετώντας το τοπίο στη σφαίρα του τεχνητού, καθώς είναι διαμορφωμένο από την ανθρώπινη θέαση, παρά στη σφαίρα του φυσικού ως αυτόνομη οντότητα. Η Αναγέννηση, με την αναβάθμιση της όρασης και της προοπτικής ως βασικά εργαλεία για την αναπαράσταση της αλήθειας, διαμορφώνει τη βάση για την καλλιτεχνική αναπαράσταση του κόσμου. Η εφαρμογή της προοπτικής και οι νέες τεχνολογίες επιτρέπουν στους καλλιτέχνες να αποτυπώσουν τη φύση με ακρίβεια. Αντίστοιχα, ο Διαφωτισμός ενισχύει την αντίληψη ότι η ανθρώπινη πρόοδος προϋποθέτει την κυριαρχία επί της φύσης.

Ο Simmel διακρίνει τη φύση από το τοπίο, ορίζοντας το ως ανθρώπινη κατασκευή, ένα αποκομμένο μέρος της φύσης που γίνεται αντικείμενο αισθητικής θέασης (2004). Στη νεωτερική σκέψη, το τοπίο εμφανίζεται ως πρότυπο αισθητικό αντικείμενο μέσα από την τοπιογραφία και την ποίηση, αντανακλώντας την ανθρώπινη ανάγκη να ερμηνεύσει και να εξουσιάσει τη φύση, απομονώνοντάς την από την οργανική της συνοχή. Παράλληλα, αναδεικνύεται η ένταση μεταξύ της φύσης ως αδιαίρετου όλου και της διαρθρωμένης και επεξεργασμένης πλευράς του τοπίου. Ο Ritter, αντίστοιχα, υποστηρίζει ότι το τοπίο είναι μια επινόηση που ανήκει περισσότερο στη σφαίρα του τεχνητού παρά του φυσικού (2004). Στη νεωτερική

σκέψη, η φύση αντιμετωπίζεται είτε ως αντικείμενο επιστημονικής μελέτης είτε ως αισθητική αναπαράσταση που τονίζει την ανθρώπινη εμπειρία. Η αφήγηση του Πετράρχη για την ανάβαση στο όρος Μον Βαντού, τεκμηριώνει ιστορικά το τοπίο ως αισθητική κατασκευή, προϊόν επιλογής και ερμηνείας, μακριά από την αρχαιοπρεπή κλασική αντίληψη της φύσης ως ενιαίου φιλοσοφικού όλου. Έτσι, το τοπίο αποτελεί πολιτισμική κατασκευή, όχι αυτόνομη φυσική πραγματικότητα. Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο αντιληπτικός μετασχηματισμός της φύσης σε τοπίο, την καθιστά αντικείμενο του πεδίου της αισθητικής θεωρίας και αναπαράστασης μέσω της τέχνης. Συνεπώς, από εδώ και στο εξής όπου τοπίο εννοείται και φύση.

4.2 Οι καταβολές της τοπιογραφίας και το πρόβλημα της αναπαράστασης της φύσης

Η έννοια του τοπίου αποτελεί έναν ορισμένο τρόπο θέασης ο οποίος διαμορφώνεται από ιστορικές, οικονομικές και κοινωνικές διαδικασίες και την εκμετάλλευση της γης. Αυτή η δυαδική φύση του τοπίου, ως αντίληψη και ως προϊόν οικονομικών δομών, μας δίνει στοιχεία για να θεωρήσουμε ότι είναι βαθιά συνυφασμένο με τη μετάβαση από τη φεουδαρχία στον καπιταλισμό. Κατα τη φεουδαρχική περίοδο, η γη κατανοούνταν κυρίως με βάση τη λειτουργία της μέσα σε ένα ιεραρχικό σύστημα. Δεν ήταν ένα εμπόρευμα με τη σύγχρονη έννοια, αλλά αποτελούσε το θεμέλιο των φεουδαρχικών σχέσεων, όπου η ιδιοκτησία και ο έλεγχος της γης συνδέονταν με υποχρεώσεις, καθήκοντα και προνόμια. Το τοπίο σε αυτό το πλαίσιο διαμορφωνόταν από ένα σύστημα στο οποίο η ιδιοκτησία της γης ήταν αδιαχώριστη από το κοινωνικό κύρος, την επιβίωση και τους κοινοτικούς δεσμούς. Ο

τρόπος που οι άνθρωποι αντιλαμβάνονταν τη γη καθοριζόταν από τη θέση τους μέσα σε αυτή τη δομή· οι άρχοντες τη θεωρούσαν πηγή εξουσίας και εσόδων, ενώ οι αγρότες την έβλεπαν ως μέσο επιβίωσης (Cosgrove, 1984).

Με την άνοδο του καπιταλισμού η σημασία της γης, και κατ' επέκταση του τοπίου, άλλαξε ριζικά. Η κοινωνία αστικοποιείται αφήνοντας πίσω την φεουδαρχική αγροτική οικονομία. Το φαινόμενο αυτό αποξενώνει αναπόφευκτα τον άνθρωπο από τη φύση, δημιουργώντας ποιοτικές αποστάσεις. Αυτή η μεταβολή φορτίζει το τοπίο συναισθηματικά μετατρέποντας το σε εικόνα που αναπολεί την ζωή στην εξοχή, στην οποία προσδίδεται η μορφή ενός ιδανικού αναπαραστάσιμου χώρου ο οποίος εκφράζει μία χαμένη επιθυμία. Η γη εμπορευματοποιείται, αντιμετωπίζεται πλέον ως ένας πόρος που μπορεί να αγοραστεί, να πωληθεί, να περιφραχθεί και να εκμεταλλευτεί για το κέρδος. Η καπιταλιστική μετάβαση επέφερε μια θεμελιώδη αλλαγή στην αντίληψη της φύσης: από ένα βιωμένο, κοινωνικά ενσωματωμένο περιβάλλον, σε ένα οικονομικό περιουσιακό στοιχείο υποκείμενο στις δυνάμεις της αγοράς. Αυτή η μετάβαση συνοδεύεται επίσης από νέους τρόπους αναπαράστασης του τοπίου, συχνά εξιδανικευμένες ή ορθολογικοποιημένες απεικονίσεις που ακολουθούσαν τις αστικοκεντρικές, καπιταλιστικές αντιλήψεις περί ιδιοκτησίας, προόδου και παραγωγικότητας (Andrews, 1999).

Έτσι, το τοπίο δεν είναι απλώς μια αισθητική ή ουδέτερη έννοια· είναι ένας τρόπος θέασης που αντικατοπτρίζει και ενισχύει την κυρίαρχη οικονομική και κοινωνική τάξη. Στη φεουδαρχία, το τοπίο συνδέθηκε με ένα σύστημα υποχρεώσεων και δραστηριοτήτων, ενώ στον καπιταλισμό, με την ιδιωτικοποίηση και την οικονομική αποδοτικότητα. Μελετώντας τις αναπαραστάσεις του τοπίου, μπορούμε

να συγκρίνουμε τους τρόπους με τους οποίους διαφορετικοί πολιτισμοί έχουν κατανοήσει και οργανώσει τη γη, καθιστώντας το τοπίο ως έναν βασικό φακό για τη μελέτη των ιστορικών μεταβάσεων στις οικονομικές και κοινωνικές δομές. Τον 17ο αιώνα, στις τοπιογραφίες των ζωγράφων των Κάτω Χωρών η φύση αποτυπώνεται για πρώτη φορά ως κύριο θέμα της ζωγραφικής, ακολουθώντας τις κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές της εποχής. Αυτός ο νέος τύπος καλλιτεχνικής παραγωγής, από τη μία ακολουθεί την σύγχρονη εμπορευματοποίηση της φύσης, την ιδιοκτησία και την ανάπτυξη της αγοράς ακινήτων, και από την άλλη την καλλιέργεια της αίσθησης του ανήκειν, τον αυτοπροσδιορισμό και την κατασκευή της εθνικής ταυτότητας. Οι κάτοικοι της πόλης έχουν ανάγκη από εικόνες, του προνομιακού τους χώρου στην εξοχή. Οι πίνακες τοπίων γίνονται ένα συλλεκτικό αντικείμενο που τοποθετείται στα σπίτια των αστών και αποτυπώνουν την διαφυγή τους στην ύπαιθρο και στις εξοχικές κατοικίες τους. (Λιτσαρδοπούλου, 2015) Έτσι, η τοπιογραφία λειτουργεί και ως κοινωνικός διάυλος επανασύνδεσης με τη ζωή στην ύπαιθρο. Η ανάπτυξη αυτής της αντίληψης του τοπίου συνδέεται στενά με την κοινωνικοπολιτική και οικονομική πραγματικότητα της εποχής. Καθώς ο καπιταλισμός και οι αγορές ακινήτων αναπτύσσονται, το τοπίο αποτιμά την αξία της γης φέροντας ιδέες οι οποίες αιτιολογούν τον εθνικό αυτοπροσδιορισμό και την εδαφική κυριαρχία. Η καταγραφή του φυσικού χώρου, λειτουργεί ως εργαλείο ιδεολογικής και πολιτικής εξουσίας, προωθώντας την αντίληψη μίας εύπορης και καρποφόρας γης, την αγνότητα της φύσης και την εδαφική ακεραιότητα, στοιχεία που συνδέονται με το εθνικό όραμα και την εδαφική οργάνωση των κρατών. Συνεπώς το τοπίο, εδραιώνεται ιστορικά ως ιδεαλιστική επινόηση εξυπηρετώντας όχι μόνο την καλλιτεχνική έκφραση, αλλά και τις νέες κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές ανάγκες.

Επιπλέον, οι αναπαραστάσεις των Ολλανδών τοπιογράφων αν και αληθοφανείς, με παραστατικούς όρους, δεν παύουν να εντάσσουν στοιχεία κατασκευής και φαντασίας. Η τοπιογραφία ως αντικείμενο καλλιτεχνικής αποτύπωσης δεν περιορίζεται μόνο στην ακριβή καταγραφή της φύσης, αλλά επιδιώκει να την αποδώσει με τρόπο που ενισχύει την αισθητική και ιδεολογική αξία της. Παρά τις φαινομενικές προθέσεις της καθαρής αναπαράστασης, και την τοπογραφική εγγύτητα, σε πολλές περιπτώσεις το τοπίο συντίθεται στην ζωγραφική επιφάνεια κατά προσέγγιση, βασισμένο σε μνήμες, προσχέδια, ακόμη και χαρακτηριστικά, που επιτρέπουν την προσθήκη φανταστικών και επινοημένων στοιχείων. Η τοπογραφική αποτύπωση, τροφοδοτείται επίσης από την άνοδο της αγοράς ακινήτων και την ανάγκη για εκμετάλλευση των πόρων και του χώρου. Ορισμένα τοπία αποδίδονται όχι μόνο ως αισθητικά ελκυστικά, αλλά και ως προϊόντα προς πώληση (Andrews, 1999).

4.3 Η μετασχηματιστική δύναμη του τοπίου

Η τοπιογραφία επομένως, βοηθά στη διαμόρφωση ενός θετικού συναισθήματος γύρω από την ιδέα του τόπου, του εδάφους και της καλλιέργειας, υπογραμμίζοντας την αξία της γης για την οικονομική ανάπτυξη και την πολιτική κυριαρχία. Η σύνδεση του φυσικού κάλλους με την πολιτισμική κληρονομιά υπογραμμίζει τη σημασία της προστασίας και καλλιέργειας των τοπίων, καθώς αυτά δεν είναι απλώς φυσικά περιβάλλοντα, αλλά και εκφάνσεις της εθνικής κληρονομιάς και υπερηφάνειας. Η διατήρηση του τοπίου ως κομμάτι της εθνικής ταυτότητας, ενισχύει τη συλλογική συνείδηση τρέφοντας το αίσθημα του ανήκειν στους πολίτες. Το τοπίο πέρα από ένας χώρος με φυσική υπόσταση, αποκτά τον ρόλο πολιτισμικής

κληρονομιάς που ενισχύει την εθνική ομοιογένεια και υπερηφάνεια, ενδυναμώνοντας τη σύνδεση των πολιτών με την πατρίδα. Συνεπώς, μπορούμε να προσεγγίσουμε την τοπιογραφική καλλιτεχνική πρακτική, εντάσσοντας την σε μία διαδικασία ιδεολογικής κατασκευής και εθνικής συναρμογής. Σε δεύτερο επίπεδο για τον Andrews, η θεωρητική βάση της έννοιας του *γραφικού*, σταδιακά μετατρέπει τη φύση από έναν χώρο άγριο και απομακρυσμένο σε ένα εξημερωμένο αντικείμενο θέασης (Andrews, 1999). Ό,τι κάποτε ήταν αντιληπτό ως ανοίκειο και πέρα από τον πολιτισμό του ανθρώπου, γίνεται όλο και πιο κατανοητό ως μία ταξινομημένη οντότητα. Αυτή η αλλαγή αντικατοπτρίζει τη γενικότερη ιστορική διαδικασία, μέσω της οποίας η φύση μεταβάλλεται από μια ιερή ή απρόσιτη σφαίρα σε ένα αντικείμενο προς κατανάλωση και αισθητική ευχαρίστηση. Η φύση ενσωματώνεται στην ανθρώπινη αισθητική εμπειρία μέσω των καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων και του σχεδιασμού κήπων και τοπίων. Με αυτόν τον τρόπο, η φύση τοποθετείται μέσα σε πολιτιστικά πρότυπα και πρακτικές, που αργότερα την καθιστούν από αντικείμενο παρατήρησης σε αντικείμενο θεωρητικού στοχασμού.

5. Το τοπίο ως αισθητικό και πολιτισμικό αντικείμενο

5.1 Το τοπίο και η αισθητική θεωρία του Jacques Rancière

Εδώ, θα προσπαθήσω να συγκρίνω εν συντομία την παραπάνω ιστορική άποψη του Andrews για το *γραφικό*, με την διάκριση της πορείας της τέχνης από τον Rancière (2013) σε τρία διαφορετικά καθεστώτα: το ηθικό, το αναπαραστατικό και το αισθητικό. Ειδικότερα, στο βιβλίο του Rancière (2020) *Le temps du paysage, Aux origines de la révolution esthétique*, οι απαρχές του αισθητικού καθεστώτος

διατυπώνονται συγκριτικά με τη θεωρητική διαμάχη για τις Καλές Τέχνες, την κηπουρική και γενικότερα την Φύση κατά 18ο αιώνα.

Οι τοιχογραφίες του Lorenzetti ανήκουν εμφανώς σε αυτό που ο Rancière ορίζει ως ηθικό καθεστώς των εικόνων. Υπό αυτό το καθεστώς η τέχνη δεν υφίσταται όπως την γνωρίζουμε σήμερα, και οι οπτικές ή λογοτεχνικές εικόνες, οι οποίες κατανοούνται ως αντίγραφα πραγμάτων που είναι πραγματικά ή αληθινά, παράγονται με σκοπό να ενισχύσουν την κοινωνική τάξη και να προάγουν ηθικές αξίες στον θεατή. Ο Rancière, αναλύει τις καταβολές του αισθητικού καθεστώτος και τις τοποθετεί σε μία ιστορική χρονικότητα που κατευθύνει τον μετασχηματισμό του ρόλου της τέχνης παράλληλα με αυτόν της αντίληψης της φύσης (2020). Η θεωρία του Rancière για το αισθητικό καθεστώς της τέχνης περιλαμβάνει αυτή την επαναστατική αλλαγή, κατά την οποία η τέχνη, πλέον δεν μιμείται τη φύση, την κοινωνική πραγματικότητα, την ιστορία κ.οκ. αλλά διαμορφώνει ενεργά και αναδιοργανώνει τους τρόπους με τους οποίους βιώνουμε τόσο τον κόσμο όσο και το έργο τέχνης. Η αλλαγή αυτή σηματοδοτεί μια στροφή από το αναπαραστατικό καθεστώς της τέχνης, κατά το οποίο η τέχνη επιδίωκε τη *μίμηση*, προς μια νέα μορφή εμπειρίας στην οποία τα όρια μεταξύ τέχνης και φύσης συνυφαίνονται. Όπως σημειώνει ο ίδιος, ο θεωρητικός προβληματισμός γύρω από την έννοια του τοπίου κατά τον 18ο αιώνα, ευθυγραμμίζεται χρονικά με αυτή την αλλαγή, καθώς δίνει έμφαση σε μια θέαση της φύσης η οποία αναδιαμορφώνεται από την αισθητική εμπειρία. Έτσι, στην ορολογία του Rancière, η νοητική και στοχαστική διαδικασία πλαισίωσης της φύσης και του μετασχηματισμού της σε αντικείμενο αισθητικής παρατήρησης, συμμετέχει σε μια μεγαλύτερη επαναστατική στροφή. Σε αυτό το

πρότυπο, ο θεατής, βέβαια, δεν είναι πια ένας παθητικός παρατηρητής της τέχνης. Αντίθετα, αποτελεί μέρος της συμμετέχοντας ενεργά, καθοδηγούμενος όχι μόνο από το πολιτισμικό του υπόβαθρο, αλλά κυρίως από τις προσωπικές του εμπειρίες και.

Σε ότι αφορά τη ζωγραφική θα σχολίαζα ότι, η άποψη του Rancière προτείνει πως αυτή η αλλαγή επιφέρει μια ευρύτερη κατανόηση της σχέσης τέχνης και φύσης, η οποία δεν περιορίζεται στη μιμητική πρόθεση, αλλά είναι ανοιχτή στην αφαίρεση και την ανομοιότητα. Παρ' όλα αυτά, η έννοια του τοπίου, δεν παύει συνολικά, να συνδέεται άμεσα με την αισθητική εξιδανίκευση της φύσης, κατά την οποία η φύση δεν βιώνεται απλώς όπως είναι, αλλά όπως προβάλλεται, μετασχηματίζεται και εκτιμάται μέσα από μια καλλιτεχνική προοπτική. Η θέαση της φύσης, υπό την μορφή και έννοια του *γραφικού, μεγαλοπρεπούς ή υψηλού* τοπίου, μας δίνει στοιχεία για τη σύνθετη και εξελισσόμενη σχέση μεταξύ της ανθρώπινης αντίληψης της φύσης και των τρόπων με τους οποίους αυτές οι αντιλήψεις διαμορφώνονται από καθιερωμένες πολιτισμικές και αισθητικές κρίσεις. Ο Rancière δείχνει ότι, ιστορικά η έννοια του τοπίου περιλαμβάνει μια εκτίμηση της φύσης η οποία δεν βασίζεται ούτε στο μεγαλείο και δέος που προκαλούν τα οποιαδήποτε υπερβατικά συναισθήματα, μέσω της θέασης της, ούτε στην άγρια και ακατέργαστη ομορφιά της, αλλά μάλλον στην ιδέα ότι η φύση μοιάζει και διενεργεί όπως η ίδια η τέχνη. Συγκεκριμένα, αναφέρεται σε αναπαραστάσεις στην ζωγραφική και στον σχεδιασμό κήπων. Σε ιστορικό επίπεδο οι θεωρητικές συζητήσεις για την κηπουρική και την αρχιτεκτονική συμβάλλουν στη μετάβαση από τις αρχές της τελειότητας, της δεξιοτεχνίας και της καλλιτεχνικής αρτιότητας, προς ένα αισθητικό καθεστώς που δομείται πάνω στη σχέση του ανθρώπου με τη φύση.

Στο δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου *Le temps du paysage, Aux origines de la révolution esthétique*, 2020, ο Rancière εξετάζει τη μετάβαση από μία καθιερωμένη αναπαραστατική καλλιτεχνική αντίληψη προς ένα νέο καθεστώς το οποίο αναγνωρίζει την οργανική όραση και αντίληψη της φύσης ως αυθεντικό δημιουργό. Η τέχνη μπορεί να μάθει από τη φύση, κόβοντας τους δεσμούς της με τα στεγανά της μίμησης. Αναλύοντας σχολαστικά τις θεωρίες των William Gilpin και Uvedale Price για το *γραφικό* τοπίο, ο Rancière συμπεραίνει πως η δημιουργική ανωτερότητα της φύσης έναντι της τέχνης, έγκειται ακριβώς στο ότι η πρώτη δεν έχει καμία πρόθεση ή θέληση να δημιουργήσει τέχνη. Έτσι, τα στοιχεία της φύσης συνυπάρχουν με ελεύθερο τρόπο και δεν υπόκεινται σε κανόνες που να τα διακρίνουν στο αισθητηριακό πεδίο. Η λογική αυτή συνδέεται με την ιστορική διαδικασία, μέσω της οποίας η φύση αρχίζει να γίνεται αντιληπτή μέσα από τις Καλές Τέχνες και την έννοια του τοπίου, προσδίδοντας ορισμένα νέα αισθητικά χαρακτηριστικά, όπως η ασυμμετρία, η αταξία και η φυσική διαδικασία της οργανικής ανάπτυξης. Αυτή η δυαδικότητα, η εκτίμηση της φύσης για την ομοιότητά της με την τέχνη από τη μία και η παράλληλη εκτίμηση της για την αυθεντικότητά της από την άλλη, εντείνει περαιτέρω την αισθητική αντικειμενοποίησή της.

Σε συνέντευξη που δίνει στο περιοδικό *Log*, ο Rancière διευκρινίζει ότι ο Ρομαντισμός δεν περιλαμβάνεται στα ενδιαφέροντα της έρευνας του για το τοπίο, διότι ως κίνημα ή έννοια είναι άσχετος με την ιστορική ακολουθία που εξετάζει. Μπορεί τα τοπία στην ιστορία της ζωγραφικής να συσχετίστηκαν μεταγενέστερα με τον Ρομαντισμό, όμως αρχικά κατανοούνταν μέσα από έννοιες και εκδοχές για το ωραίο όπως το *γραφικό*, το *μεγαλοπρεπές* ή το *υψηλό*. (BurrIDGE, 2020) Επιπλέον η

εστίαση του Rancière στο τοπίο πηγάζει από την έρευνά του για το αισθητικό καθεστώς της τέχνης και όχι από τους επίκαιρους περιβαλλοντικούς προβληματισμούς. Στα τέλη του 18ου αιώνα, η φύση θεωρήθηκε η ίδια καλλιτέχνης, δημιουργώντας σκηνές ελεύθερα και απρόβλεπτα, χωρίς να ακολουθεί τις ιεραρχικές κανονικότητες των καλών τεχνών. Αυτό αναδιαμόρφωσε την έννοια του ωραίου και της τέχνης, δίνοντας ένα νέο πρότυπο σκέψης όπου η τέχνη και η μη-τέχνη, το φυσικό και το τεχνητό, το ανθρώπινο και το μή-ανθρώπινο συγχωνεύονται. Αντίστοιχα σε πολιτικό επίπεδο, η φύση και η αισθητική εκτίμησή της αντικατόπτριζε ένα μη ιεραρχικό, οριζόντιο μοντέλο κοινότητας, ακολουθώντας τα ιδεώδη της Γαλλικής Επανάστασης. Η φύση, με αυτόν τον τρόπο, γίνεται όχι μόνο εικόνα της τέχνης, αλλά και καθρέφτης αυτής. Οι θεωρητικές διαμάχες του 18ου αιώνα γύρω από την έννοια του τοπίου, αλλά και η συνειδητοποίηση ότι η φύση διενεργεί ως καλλιτέχνης, είναι μια πρώιμη εκδήλωση ενός αντιληπτικού συστήματος, όπου το φυσικό κάλλος και η στοχαστική διαδικασία τοποθέτησης του ανθρώπου απέναντι στη φύση αποτελούν πρωτογενές καλλιτεχνικό υλικό. Οι διαδικασίες που εντοπίζονται στο περιβάλλον έχουν τις δικές τους εξελισσόμενες και εγγενείς μορφές αναπαράστασης πριν από την ενσωμάτωσή τους σε ένα καλλιτεχνικό έργο. Η αναγνώριση της εικόνας του τοπίου ως δημιουργίας μιας δευτερογενούς στρώσης αναπαράστασης αποτελεί μια αποσύνθεση, διακρίνοντας τις ανεξάρτητες διαδικασίες της φύσης ως αυτόνομα παραστατικά και αφηγηματικά μέσα.

5.2 Το τοπίο ως σύστημα πολιτισμικής και κοινωνικής έκφρασης

Η φύση και οι περιβαλλοντικές διεργασίες κατανοούνται επίσης ως μέσο επικοινωνίας νοημάτων μέσω της αναπαράστασής τους. Στη συζήτηση για το καλλιτεχνικό είδος της ζωγραφικής του τοπίου, ο Mitchell προτείνει την διάκριση μεταξύ αναπαράστασης και μέσου, δηλώνοντας ότι “η ζωγραφική τοπίου είναι καλύτερα κατανοητή, λοιπόν, όχι ως το μοναδικό κεντρικό μέσο που μας παρέχει πρόσβαση στους τρόπους θέασης του τοπίου, αλλά ως αναπαράσταση που είναι ήδη αναπαράσταση από μόνο του”. (Mitchell, 1994, σ. 14) Όπως συζητά περαιτέρω, “Πριν από όλες αυτές τις δευτερογενείς αναπαραστάσεις, όμως, το τοπίο είναι από μόνο του ένα φυσικό και πολυαισθητηριακό μέσο (γη, πέτρα, βλάστηση, νερό, ουρανός, ήχος και σιωπή, φως και σκοτάδι, κ.λπ.) μέσα στο οποίο είναι κωδικοποιημένες πολιτισμικές σημασίες και αξίες, είτε τοποθετούνται εκεί μέσω της φυσικής μεταμόρφωσης ενός τόπου ...είτε βρίσκονται σε έναν τόπο που διαμορφώθηκε, όπως λέμε, “από τη φύση” (Mitchell, 1994, σ. 14).

Το τοπίο ως πολιτισμική έκφραση είναι η επόμενη χρήση της λέξης που πρόκειται να εξετάσουμε. Το τοπίο σε αυτή την περίπτωση, φανερώνει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι έχουν τροποποιήσει το περιβάλλον τους, επεμβαίνοντας στη φυσική του κατάσταση. Έτσι, οι όροι περιβάλλον και περιοχή έχουν πρόσφατα αντικαταστήσει τη λέξη τοπίο για να μεταδώσουν την έννοια του τόπου για τους ανθρώπους. Κατά συνέπεια, το τοπίο μπορεί να θεωρηθεί ως “ένας τόπος που κατοικούν οι άνθρωποι” και οργανώνουν ως ένα σύστημα λειτουργικών μορφών και χώρων. Σε αυτό το πλαίσιο ο Jackson, έχει υποστηρίξει ότι “το τοπίο δεν είναι ένα φυσικό χαρακτηριστικό του περιβάλλοντος, αλλά ένας συνθετικός χώρος, ένα σύστημα φτιαγμένο από τον άνθρωπο που λειτουργεί και εξελίσσεται όχι σύμφωνα

με τους φυσικούς νόμους, αλλά για να εξυπηρετεί μια κοινότητα”. (Jackson, 1984, σελ.8). Αυτή η άποψη δημιουργεί χρήσιμες συνδέσεις αντηχώντας τόσο την έννοια της κοινής αίσθησης στην αισθητική θεωρία τους Kant, όσο και την έννοια της αισθητικής κοινότητας όπως διατυπώνεται στο αισθητικό σύστημα του Rancière.

Επίλογος

Η παρούσα εργασία εστίασε στη πολυσχιδή σχέση της τέχνης με τη φύση, με κεντρικό άξονα την έννοια του τοπίου και τον τρόπο που αυτή διαμορφώνεται μετασχηματίζεται και επανανοηματοδοτείται στην ιστορία της τέχνης. Από τις ζωγραφικές αναπαραστάσεις του φυσικού κόσμου μέχρι τη σύγχρονη αισθητική και καλλιτεχνική πρακτική, το τοπίο λειτουργεί τόσο ως αισθητικό αντικείμενο όσο και ως φορέας πολιτισμικών και κοινωνικών νοημάτων. Μέσα από τη θεωρητική διερεύνηση και πρακτική ανάλυση, αναδείχθηκε η ένταση ανάμεσα στη φύση και την ανθρώπινη εμπειρία της, καθώς και ο ρόλος της ζωγραφικής στη γεφύρωση αυτής της σχέσης. Σημαντικό είναι το συμπέρασμα ότι το τοπίο δεν είναι απαραίτητα μία αναπαράσταση της φύσης, αλλά μια δυναμική διαδικασία αναστοχασμού η οποία αναδεικνύει τις κοινωνικές, πολιτικές και αισθητικές αντιλήψεις. Στη σύγχρονη εποχή, η περιβαλλοντική κρίση και οι νέες οικολογικές θεωρήσεις, προσφέρουν το πλαίσιο για μια αναθεώρηση της σχέσης μας με το φυσικό περιβάλλον. Η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να συμβάλει στη συζήτηση για την αναγνώριση της φύσης ως αυτόνομης οντότητας, υπογραμμίζοντας την αισθητική της αξία πέρα από τα εξιδανικευμένα στερεότυπα του ωραίου. Τέλος, ο επαναπροσδιορισμός της έννοιας του τοπίου μέσω σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών είναι μέρος μίας γενικότερης

οικολογικής μεθόδου, που φέρει την ιδιότητα αναδιάταξης της συλλογικής συνείδησης για τη φύση, ενώ η έρευνα για την τέχνη μπορεί να διατηρεί έναν πρωταγωνιστικό ρόλο στην ανάδειξη και αναμόρφωση αυτού του σύνθετου οικολογικού και καλλιτεχνικού σχεδίου αντίληψης.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Andrews. M., (1999) *Landscape and Western Art*. New York: Oxford University Press.

Beardsley M.C., (1989) *Ιστορία των Αισθητικών θεωριών: Από την Κλασσική Αρχαιότητα μέχρι Σήμερα*. (Δ. Κούρτοβικ, Π. Χριστοδουλίδης, μετ.,) Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Burridge, F., (2020). *Jacques Rancière: The Time of Landscape*. Log, 49, Observations on architecture and the contemporary city (Summer 2020), σ.57–62. Anyone Corporation, Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27092837>

Carli. E., (1980) *The Landscape in art*. New York: Morrow.

Coccia. E., (2018) *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture*. Cambridge, UK, Medford, MA, US: Polity Press.

Cosgrove, D. E., (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.

Hans Ulrich Obrist (2020): *Ecology will be at the Heart of Everything we do*. The Art Newspaper Ανακτήθηκε από: <https://www.theartnewspaper.com/2018/10/03/hans-ulrich-obrist-secrets-of-a-super-curator>

Jackson, J. B., (1984). *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press.

Kant. I., (2002) *Η Κριτική της Κριτικής Δύναμης*. (Κ. Ανδρουλιδάκης, Μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Ιδεόγραμμα.

Latour. B., (2004), *Politics of Nature, How to Bring the Sciences into Democracy*, Cambridge, Massachusettes, London, England: Harvard University Press

Mitchell, W. J. T., (1994)., *Landscape and Power*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Morton, T., (2018), *All Art is Ecological*. U.K.: Penguin Books.

Rancière J., (2020) *Le Temps du Paysage, Aux Origines de la Révolution Esthétique*. Paris: La fabrique.

Rancière, J., (2013), *The Politics of Aesthetics*. ed. Rockhill. G. London: Bloomsbury Academic.

Rancière, J., (2020) *Το Πεπρωμένο των εικόνων* (Θ. Συμεωνίδης, μετ., επιμ.), Αθήνα: Εκδόσεις Στερέωμα.

Ritter, J. (2004). *Το Τοπίο. Η Λειτουργία του Αισθητικού στη Νεωτερική Κοινωνία*. Στο Δ. Καββαθάς (επιμ.), *Το τοπίο/Συλλογικό έργο* (1η εκδ.). Αθήνα: Ποταμός.

Simmel, G. (2004). *Φιλοσοφία του Τοπίου*. Στο Διονύσης Καββαθάς (μετ., επίμ.), *Το τοπίο/Συλλογικό έργο* (1η έκδ.). Αθήνα: Ποταμός.

Λιτσαρδοπούλου Ν., (2015) *Η Ζωγραφική Παραγωγή των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρης

