



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ»
(ΜΕΘΙΣΤΕ)

Ο επαναπροσδιορισμός της τοπιογραφίας στο όψιμο έργο του Paul Cézanne
Η εννοιολόγηση του τοπίου και η πορεία της τοπιογραφίας

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Αλεξάνδρα Ευτυχία Γ. Κοροξενίδη

Αθήνα, 2020



Paul Cézanne en train de peindre aux Lauves, Ιανουάριος 1906. Φωτογραφία του Ker-Xavier Roussel

Τριμελής Επιτροπή

Κώστας Ιωαννίδης, επίκουρος Καθηγητής Θεωρίας και Κριτικής της Τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (επιβλέπων)

Φαίη Ζήκα, αναπληρώτρια Καθηγήτρια Φιλοσοφίας και Θεωρίας της Τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Γιώργος Ξηροπαΐδης, Καθηγητής, Πάντειο Πανεπιστήμιο (Τμήμα Πολιτικής Ιστορίας και Επιστήμης)

Ημερομηνία έγκρισης εργασίας: 10/3/2020

Copyright © [Αλεξάνδρα, Ευτυχία Γ. Κοροζενίδη]

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διατριβής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της Α.Σ.Κ.Τ. δεν υποδηλώνει απαραίτητως ότι το Τμήμα αποδέχεται τις απόψεις που διατυπώνει η συγγραφέας.

Ευχαριστώ τον Καθηγητή, κύριο Κώστα Ιωαννίδη.

Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον αδελφό μου Βασίλη για τις δυνατότητες που μού παρέχει.

Περίληψη

Στην όψιμη τοπιογραφία του Paul Cézanne (έργα από το 1880 – 1906) παρατηρείται ένας διάλογος στον οποίο η εξωτερική πραγματικότητα - το τί της ζωγραφικής, δηλαδή το περιεχόμενο που εν προκειμένω είναι η φύση και το τοπίο – και η εσωτερική πραγματικότητα - δηλαδή το πώς της ζωγραφικής, η μορφή του έργου, η έκφραση και η πρόσληψη του θέματος – διεκδικούν την ανεξαρτησία τους τελικά όμως συγχωνεύονται. Ο ζωγράφος δεν αναπαράγει το τοπίο αλλά το αναδημιουργεί. Ο Cézanne θεματοποιεί την ζωγραφική διαδικασία, την πρόσληψη του θέματος και ειδικότερα την όραση και το ζωγραφικό έργο ως αναπαράσταση.

Πρόκειται για έναν επαναπροσδιορισμό της τοπιογραφίας η σημασία του οποίου βρίσκεται και στο ότι περιγράφει με καίριο και περιεκτικό τρόπο το ιστορικό συγκείμενο της εποχής καθώς αντανάκλα τις λεπτές αποχρώσεις και εκδοχές της νεωτερικότητας και των εσωτερικών της αντιφάσεων, το πολύπλευρο θετικιστικό πνεύμα της εποχής και τον νατουραλισμό που αποτελεί μέρος του, την έννοια της χρονικότητας και της ζωγραφικής παράδοσης. Στην τοπιογραφία του Cézanne, υπάρχει σύνθεση και κορύφωση καίριων προβληματισμών του τέλους του 19^{ου} αιώνα που θα ανοίξουν τον δρόμο για τον επαναπροσδιορισμό/υποχώρηση της τοπιογραφίας. Ο ιμπρεσιονισμός λειτουργεί ως φόντο.

Κύριες πηγές είναι τα γραπτά του καλλιτέχνη, κείμενα της εποχής και σκέψεις μελετητών του Cézanne. Η φαινομενολογική προσέγγιση του έργου του ζωγράφου από τον Maurice Merleau-Ponty συνδυάζεται με μία ιστορική προσέγγιση στην οποία η διευκρίνηση των όρων με την ιστορική τους σημασία κρίνεται απαραίτητη.

Με βάση τις πηγές αυτές, σκοπός είναι να φανεί η σύζευξη αντικειμενικού-υποκειμενικού μέσα από παραδείγματα σύζευξης διάφορων πλαστικών στοιχείων στα ίδια τα έργα. Η σύζευξη επεκτείνεται στον διάλογο ανάμεσα στο τοπικό και το οικουμενικό, την τεχνική και την δημιουργία, την φύση και την δημιουργία, το ανθρώπινο στοιχείο με το τοπίο (στην ενότητα των *Λουομένων*) και άλλες συναφείς έννοιες.

Μέσα από την ένωση του θέματος, της εξωτερικής φύσης και της εσωτερικής πρόσληψης, ο Cézanne «πραγματώνει» το τοπίο και την ζωγραφική. Ο κόσμος δεν μπορεί να ιδωθεί παρά ως αναπαράσταση, παρά ως μία διαρκής καλλιτεχνική διαδικασία. Η τοπιογραφία δεν είναι ένα παράθυρο στον κόσμο αλλά μία εντύπωση στην δημιουργία. Η σημασία μετακινείται από το ίδιο το θέμα στην αδιάσπαστη σχέση του έξω με το μέσα. Τα τοπία του Cézanne κορυφώνουν την άνθιση της τοπιογραφίας τον 19ο αιώνα, ταυτόχρονα όμως προετοιμάζουν την υποχώρηση, η καλύτερα τον επαναπροσδιορισμό της τοπιογραφίας.

(Λέξεις-κλειδιά: νατουραλισμός, ιμπρεσιονισμός, νεωτερικότητα, θετικισμός, επιστήμη, μορφή, περιεχόμενο, αντικειμενικό, υποκειμενικό, εσωτερικό, εξωτερικό, ενοποίηση, όραση, σωματικότητα, χρονικότητα, πρωταρχικό, ιστορία, παράδοση, κλασικό, τοπικό, οικουμενικό, εθνικό, ταυτότητα, τεχνική, έκφραση, αισθήσεις, πραγμάτωση, υλικότητα, ανολοκλήρωτο).

Summary (αγγλική μετάφραση)

The Redefinition of landscape painting in Paul Cézanne's late work *The conceptualization of landscape and the course of landscape painting*

In late landscape paintings of Paul Cézanne (works from 1880 – 1906) the external – the subject or **content** of painting which in this case is nature and the landscape - and the internal – **form**, that which is involved in the act of painting including expression and the perception of the external – each claim their separate value but ultimately merge into one entity. One cannot exist without the other. Rather than reproduce a landscape, the painter re-creates it. In his paintings, the act of painting, the ways that the artist perceives his subject and seeks to understand its essence - particularly through vision – as well as issues of vision and visuality and representation become the themes of his art.

His approach helps redefine landscape painting. In part, the significance of his contribution lies in that it gathers the momentum of the late 19th century and prepares the ground for a turning point in the development of landscape painting. It reflects the nuances and facets of modernity, its inherent contradictions, the manifold aspects of positivism and naturalism. It also establishes interesting liaisons with the tradition of painting, the classical, stability and fluidity and the concept of time. In the landscape paintings of Cézanne, one finds a culmination of the late 19th century discourses which lead to a stage in landscape painting whereby landscape as an external, self-defined and clearly observable subject are not the painter's priority. Impressionism serves as a background.

I have used the artist's writings, quotes of his thoughts and the essays of acknowledged theorists of the artist's work or the period's art, as major sources for the development of my argument. I have also drawn upon Maurice Merleau-Ponty's phenomenological approach of Cézanne's work and have combined it with an art historical approach. My attempt has been to place the meaning of the recurring and typical at the time concepts and terms in a historical context.

Based on my sources, my intention has been to show the pairing of the objective with the subjective in various ways: in how the various formal aspects of a painting (line, color, shape, depth etc) define one another, in the act of synthesis and blending that also extends to how the local and the worldwide, technique and imagination or the creative act, nature and creativity, man and nature (in the *Baigneurs* and *Baigneuses* series) and the components of other «dualities» define each other.

By unifying the topic or subject of painting, with ways of perception and representation, Cézanne «realizes» (brings about) both the landscape and painting. The world can only be seen through the senses, representation and the unending process of painting. Therefore, painting and the perception of landscape alike remain an incomplete project, evasive just like the elusive aspects of modernity. The subject of painting and the subject viewing or painting the landscape are not two separate, divided realities. Landscape painting is not a window of that which is outside of the subject (the painter or the viewer) but an immersion in both nature and painting. Its significance lies in their mutual definition . The landscape paintings of Cézanne are a stage of 19th landscape painting at its peak but at the same time the introduction for new ways of perceiving and representing nature, landscape and its depiction through painting.

(Keywords: naturalism, impressionism, modernity, positivism, science, form, content, objective, subjective, external, internal, unification, vision, corporeality, time, primary, history, tradition, classical, local, universal, national, identity, technique, expression, senses, realization, materiality, unfinished).

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή 12

1.1. Προβολές και ερμηνείες 17

1.2. Το κίνητρο. Το ενδιαφέρον του Cézanne σήμερα 19

1.3. Νοητικές κατασκευές: μεθοδολογικοί προβληματισμοί 21

2. Η τοπιογραφία ως ζωγραφικό είδος – Το υπόβαθρο για την τοπιογραφία του Cézanne 25

2.1 Γενικά 25

2.2. Ο νατουραλισμός και η αναβάθμιση της τοπιογραφίας 27

2.3. Τοπίο, θετικισμός και ζωγραφική απόδοση 31

2.4. Τοπιογραφία, εκμοντερνισμός, παράδοση 33

3. Μορφή και Περιεχόμενο 41

3.1. Η σύζευξη του θέματος με τον τρόπο απόδοσής του 41

3.2. Τεχνική και δημιουργία, αντικειμενικότητα και επινόηση 43

3.3. Πραγματικότητα και αισθήσεις, εξωτερικό ερέθισμα και πρόσληψη 46

3.4. Η κοινή αρχή 49

3.5. Πρωτο-φαινομενολογία και φαινομενολογία. Ο έξω κόσμος και το υποκείμενο

3.6. Η όραση και το βλέμμα 62

3.6.1. Όραση, αισθήσεις. Η προσέγγιση του θέματος 65

3.6.2. Όραση και νεωτερικότητα 70

3.6.3. Η ολότητα και ο κατακερματισμός, το ρευστό και το σταθερό, η διαδικασία 72

3.6.4. Όραση και αισθήσεις 77

3.7. Τα τοπία και η μορφή τους στην ζωγραφική του Cézanne 78

3.7.1. Τοπίο και γαλλική ταυτότητα 80

3.7.2. Φύση, τοπικό και οικουμενικό 83

3.7.3. Η μορφή 87

3.7.3.1. Χρώμα και γραμμή, χρώμα και χώρος, χρώμα και υλικότητα, χρώμα και επιφάνεια 90

3.8. Έρευνες και επιστήμη 94

3.9. Γραμμή και χώρος, γραμμή και επιφάνεια 97

3.10. Σχήμα και επιφάνεια. Όγκος και Χώρος. Υλικότητα και κενό 101

3.10.1. Προοπτική 103

4. Οι Λουόμενοι του Paul Cézanne: η κλασική παράδοση, η νεωτερικότητα, η σωματικότητα, η φύση και η ζωγραφική 107

4.1 Γενικά 107

4.2. Η ενότητα των Λουομένων εκ του σύνεγγυς 109

4.2.1. Μεγάλοι Λουόμενοι και Αρκαδία. Η μετάθεση και το ημιτελές 113

Συμπεράσματα 120

Παράρτημα εικόνων 126

Λεζάντες Εικόνων 160

Βιβλιογραφία 166

1. Εισαγωγή

Τα αποφθέγματα του Paul Cézanne είναι πολλά και σκόρπια, κυρίως καταγραφές συζητήσεων με τον καλλιτέχνη εκείνων των λίγων ανθρώπων που ασχολήθηκαν πιο συστηματικά με την δουλειά του ζωγράφου όταν εκείνος ήταν σε προχωρημένη ηλικία. Πρόκειται για αποσπασματικές σκέψεις που στο σύνολό τους όμως αποτυπώνουν μία ενιαία και συνεκτική προσέγγιση της τέχνης και της πραγματικότητας. Ανάμεσα στους ανθρώπους που άφησαν τα τεκμήρια αυτά, ο ποιητής Joachim Gasquet με τον οποίο ο Cézanne γνωρίζεται το 1896 καταγράφει την εξής διαπίστωση του ζωγράφου: «Ήθελα να αντιγράψω την φύση αλλά δεν μπόρεσα. Έβαξα μάτια [...] την προσέγγισα από κάθε πλευρά. Η φύση δεν μπορεί να περιοριστεί [...]. Όμως ένοιωσα ικανοποίηση όταν ανακάλυψα, ότι, για παράδειγμα, ο ήλιος δεν μπορεί να αναπαραχθεί παρά μόνο να αναπαρασταθεί από κάτι άλλο [...] από το χρώμα¹».

Ο Cézanne εφαρμόζει την επιστημονική παρατήρηση του θέματος του. Παρατηρεί τις διεργασίες της φύσης που υπακούν σε φυσικούς και αναλλοίωτους κανόνες και που διαπνέουν, σύμφωνα με τον νατουραλισμό, όλες της πτυχές της φυσικής και ανθρώπινης ζωής. Η όρασή του, οι αισθήσεις του όμως διαρκώς διαφεύγουν καθιστώντας αυτήν την σχέση ανάμεσα στην πρόσληψη και το θέμα περίπλοκη. Ο ζωγράφος φοβάται ότι οι παραμορφωμένες εικόνες που παράγει δεν είναι τίποτα άλλο παρά το αποτέλεσμα της φτωχής του όρασης. Διαπιστώνει ότι η απόδοση της πραγματικότητας είναι ατελής, συναντά την ίδια δυσκολία που τού θέτει η σύλληψη του φευγαλέου των αισθήσεων.

Η πολύπλευρη αμφιβολία του Cézanne, που ο Maurice Merleau-Ponty αναπτύσσει στο δοκίμιό του «Η αμφιβολία του Σεζάν» είναι η αμφιβολία που γεννά η «συνάντηση» του καλλιτέχνη με το τοπίο, με την φύση, μία συνάντηση που είναι εντέλει μία αναμέτρηση με την ζωγραφική και τις αισθήσεις, με την ζωγραφική στην οποία θέμα (θεματική) και μορφή (ζωγραφική έκφραση) γίνονται ένα. Ο καλλιτέχνης «αναζητά την πραγματικότητα χωρίς να εγκαταλείπει την αίσθηση», γράφει ο Merleau-Ponty περιγράφοντάς το ως ένα παράδοξο, τουλάχιστον φαινομενικά².

¹ Μετάφραση δική μου από το πρωτότυπο αγγλικό κείμενο. Richard Kendall, *Cézanne by himself*, Λονδίνο, Macdonald Orbis, 1988, σ.304.

² Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα*, (τίτλος πρωτότυπου *L' Oeil et l'Esprit* έτος.εκδ. 1948, *Sens et Non-Sens* έτος.εκδ.1960), μτφρ. Αλέκα Μουρίκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, σ. 33.

Ως ζωγράφος πρέπει να δώσει μορφή στην φύση αλλά και στην ίδια την αίσθηση. Ο Cézanne παλεύει να βρει μία αρμονική μορφή, μία σύνθεση που θα αποδώσει το όλον, το «είναι» της φύσης. Πρόκειται για την περιπέτεια της όρασης, της πρόσληψης που καθοδηγείται από την επιθυμία για την επίτευξη μίας ολοκλήρωσης. Τελικά, αυτό που αποδίδει δεν είναι η «εξωτερική» εικόνα της φύσης αλλά το πώς πραγματώνεται, το πώς «υπάρχει», το πώς σχηματίζεται μέσα από την όραση. Τα τοπία του Cézanne είναι αναγνωρίσιμα σε σχέση με το πραγματικό, έχουν παρουσία και στερεότητα. Η ομοιότητα αυτή όμως είναι κυρίως εσωτερική, όχι κυριολεκτική: η τοπιογραφία του είναι «εκδηλώσεις» του τοπίου όχι αντιγραφή του, εκφράζουν κανόνες που διέπουν την φύση³ και κανόνες που διέπουν τις αισθήσεις.

Από μία σκοπιά, το τέλμα που νοιώθει ο καλλιτέχνης, περιγράφει μία σχέση σε κρίση ανάμεσα στον άνθρωπο και την φύση τόσο στην πραγματικότητα όσο και στην ζωγραφική. Η αμφιβολία που σύμφωνα με τον T.J. Clark μετατρέπεται σε αισθητική του νεωτερισμού⁴ διαποτίζει τις τοπιογραφίες του. Η «αμφιβολία» δηλώνει μία νέα σχέση ανάμεσα στον θεατή, την τέχνη και το τοπίο. Η φύση εννοιολογείται, όχι ως αλληγορία όπως θα συνέβαινε με μία κλασική περίοδο της τέχνης. Συναρτάται με την όραση, τις αισθήσεις, την αντίληψη και την καλλιτεχνική διαδικασία⁵. Η ορατότητα και η όραση προβληματοποιούνται, γίνονται αυτόνομο πεδίο έρευνας. Ο θεατής ή ο καλλιτέχνης συμβάλλει στο γεγονός της όρασης και το φαινόμενο της ορατότητας. Το αν η όραση είναι ενεργητική ή παθητική, το πώς επικοινωνεί με τις άλλες αισθήσεις και το πώς συνυφαίνεται με την διάνοηση είναι θέματα που αν και αποτέλεσαν διαχρονικά ζητήματα της τέχνης, απαιτούν τώρα μία ξεχωριστή εξέταση, γίνονται αυτόνομο πεδίο έρευνας. Η τέχνη περνά σε νέους προβληματισμούς όπως η οπτική αντίληψη και η σχέση του έργου τέχνης με την οπτική πραγματικότητα. Το βάρος δεν βρίσκεται τόσο στο εξωτερικό ερέθισμα αυτό καθαυτό, στην ίδια την υπόσταση του τοπίου ή στην νατουραλιστική καταγραφή του, όσο στον τρόπο θέασης που το

³ Liliane Brion-Guerry, “The Elusive Goal” στο *Cézanne, The Late Work*, κατ. έκθ., Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art, New York, 1977, σ. 80.

⁴ T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, London, Thames and Hudson, 1999 (1990), σ.12. Το ζητούμενο του πώς ζωγραφική και τρόπος θέασης αλληλοσηματοδοτούνται. Η φύση της αναπαράστασης είναι ένα διαχρονικό θέμα αλλά όπως εύστοχα επισημαίνει το T.J. Clark στο *The Painting of Modern Life*, τέτοια ζητήματα τελικά έμεναν εκτός της ζωγραφικής πράξης, της ολοκλήρωσης μίας εικόνας – θεωρεί ότι αυτό αλλάζει με τον Manet.

⁵ Αν εννοιολόγηση σημαίνει μετατροπή σε ιδέα και πλήρη αποκοπή από το αντικείμενο θέασης, τότε αυτό δεν ισχύει στον Cézanne. Όμως το γεγονός ότι ο Cézanne οδηγείται σε αδιέξοδο, ότι δεν δύναται να αποδώσει την φύση υποθέτουμε ότι σημαίνει και ένα τέλμα στην ζωγραφική του τοπίου.

τοπίο ενεργοποιεί, την αντίληψη και αισθητηριακή πρόσληψη του τοπίου, την σχέση δηλαδή του υποκειμένου με το αντικείμενο θέασής του και την ζωγραφική ως δυνατότητα πραγμάτωσης αυτής της εξωτερικής πραγματικότητας και της εμπειρίας της⁶.

Ο ζωγράφος φαίνεται να επιζητά την ουσία του θέματός του, της φύσης αλλά - είτε ταυτόχρονα, είτε όταν συνειδητοποιεί ότι κάτι τέτοιο είναι αδύνατον - πασχίζει να αποδώσει μορφή στις αισθήσεις του έτσι όπως αυτές συλλαμβάνουν την πραγματικότητα χωρίς καμία διαμεσολάβηση. «Θέλω να δώσω μορφή σε εκείνο το απόσπασμα της φύσης που, όταν βρεθεί στο οπτικό μας πεδίο, μας δίνει τον πίνακα [...] πώς θα αποδώσουμε αυτό που βλέπουμε, αποξεχνώντας το κάθε τί που έχει γίνει πριν από εμάς»⁷ γράφει στον Émile Bernard το 1906.

Ο Cézanne επαναπροσδιορίζει την τοπιογραφία, την «μετασχηματίζει» ώστε τελικά να προετοιμάζει, άθελά του το «τέλος» της – τουλάχιστον την τοπιογραφία ως καθαρά αναπαραστατική ζωγραφική ή ως θεματική που βρίσκεται στην σύγχρονη με τον καιρό του προβληματική. Το αφαιρετικό ιδίωμα που εντείνεται στο όψιμο έργο του είναι μία έκφανση της «υποχώρησης» αυτής. Ακόμα και αν αυτός δεν είναι ένας από τους κύριους λόγους για τον οποίο η τοπιογραφία υποχωρεί όπως διατείνεται ο Kenneth Clark, αποτελεί ωστόσο μία διαβρωτική δύναμη στην πορεία της⁸.

⁶ Πιστεύω ότι στον Cézanne το ζήτημα της θέασης αποκτά ενεργητικό ρόλο ως προς την σχέση αντικείμενου και υποκειμένου, θέματος και θεατή, ζωγραφικής και εξωτερικού ερεθίσματος. Το έργο δεν υποβάλλει έναν τρόπο θέασης ούτε και το θέμα/το τοπίο είναι το μόνο που υποβάλλει τον θεατή σ' έναν τρόπο όρασης αλλά και ο θεατής, ο τρόπος που βλέπει, ή ο καλλιτέχνης και ο τρόπος που βλέπει το τοπίο, υποβάλλουν και αυτοί το έργο σε μία ανάγνωση – το βλέμμα, η ιδιαίτερη ματιά κατασκευάζει την αναπαράσταση. Υπάρχει δηλαδή μία αλλαγή ρόλων ως προς αυτό που δίνει τον τόνο σε ένα έργο. Εισάγεται η παρουσία του υποκειμένου, η αίσθηση, η σχέση του υποκειμένου σε σχέση με το έργο τέχνης, την δημιουργικότητα και το πρωτοταγές. Αυτές οι υποθέσεις που κάνουμε βασίζονται στην φαινομενολογική προσέγγιση του έργου του Cézanne την οποία χρησιμοποιούμε όχι ως μοναδικό αλλά ως κύριο αναλυτικό εργαλείο διότι πιστεύουμε ότι συνδυάζεται με τους συλλογισμούς του καλλιτέχνη και το πνεύμα της εποχής του.

⁷ ΣΕΖΑΝ, *Αναμνήσεις και επιστολές του Εμίλ Μπερνάρ* (τίτλος πρωτότυπου: Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cezanne*, Paris, 1921), επιμ., μτφρ.: Άννα Μοσχονά-Καλαμαρά, Αθήνα, Άννα Μοσχονά-Καλαμαρά, 1986, σ. 65.

⁸ Kenneth Clark, *Landscape into Art*, Λονδίνο, Pelican Books, 1956 (1949), σ.143. Αν ισχύει ότι η αφαίρεση σημαίνει τέλος της μίμησης δεν θεωρώ ότι οδηγούμαστε αναγκαστικά στο συμπέρασμα ότι η αναπαράσταση ταυτίζεται με την μίμηση, διότι η αναπαράσταση δεν σημαίνει οπωσδήποτε μία μεταφορά της φύσης. Η περίπτωση του Cézanne ακόμα και στα πιο αναπαραστατικά του έργα του το επιβεβαιώνει. Δεν υποστηρίζω ότι η αφαίρεση και η απούλοποιηση είναι απαραίτητη συνθήκη μίας τέχνης που είναι κυρίως εννοιολογική. Το αναπαραστατικό περιεχόμενο μπορεί να είναι και αυτό εννοιολογικό. Επίσης το αφαιρετικό ιδίωμα δεν είναι απαραίτητα εξέλιξη του αναπαραστατικού ιδιώματος. Όπως δείχνει ο Pavel Machotka στο *Cézanne: Landscape into Art*, Τσεχία, Arbor Vitae, 2014 (1996), σ. 159, ένα έργο του Cézanne μπορεί να ξεκινά από αφηρημένες κηλίδες για να φτάσει στην αναπαράσταση ή το αντίστροφο. Θεωρώ επίσης ότι αν η νατουραλιστικού τύπου τοπιογραφία υποχωρεί οφείλεται και σε άλλους παράγοντες όπως την διάθεση της τέχνης της πρωτοπορίας να

Η τοπιογραφία του Cézanne όμως είναι και μέρος μίας πορείας και έκφραση της εποχής του. Αντιπροσωπεύει τον παλμό της νεωτερικότητας του τέλους του 19^{ου} αιώνα (για παράδειγμα αντανακλά επιστημονικές εξελίξεις που εκτυλίσσονται κυρίως μετά το 1880 και αφορούν στην φυσιολογία της όρασης και την ψυχολογία ως προς την πρόσληψη του κόσμου και της απεικόνισής του). Θεωρώ ότι οι εννοιολογήσεις του τοπίου που η τέχνη του εμπεριέχει έχουν απασχολήσει και άλλους καλλιτέχνες, αλλά ότι ως σύνολο, ως ενιαία δυναμική και σε τόσο σφιχτή συνάρτηση ανάμεσα τους εντοπίζονται κατεξοχήν στο έργο του Cézanne. Με άλλα λόγια αν και άλλοι καλλιτέχνες διαφορετικών εποχών βρέθηκαν μπροστά σε αντίστοιχα με διλήμματα, η έκφρασή και ο χειρισμός τους ιδωμένα μέσα στο συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο της εποχής του Cézanne, σημαίνει όχι μόνο ότι η υποδοχή και ο αντίκτυπος των ιδεών αυτών μετρούν αλλιώς αλλά και ότι τόσο οι προϋποθέσεις από τις οποίες πηγάζει το έργο όσο και οι έννοιες που εκείνο χειρίζεται εμπεριέχει μοναδικούς αλληλοσυσχετισμούς.

Θέση μου είναι ότι η μελέτη του Cézanne οδηγεί την τοπιογραφία στα όρια της. Η ζωγραφική των φωβ είναι ίσως η τελευταία φάση της τοπιογραφίας με την μορφή που ξεκινά από τον νατουραλισμό, περνά στον ιμπρεσιονισμό και στον ιμπρεσιονισμό για να φτάσει στο τέλος της πορείας της στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Η εργασία εστιάζει στο φαινόμενο της τοπιογραφίας στην Γαλλία χωρίς να κάνει συγκρίσεις με την τοπιογραφία σε άλλες χώρες. Εστιάζει στις τοπιογραφίες του Cézanne από την δεκαετία του 1880 δηλαδή από το τέλος της εμπλοκής του Cézanne με τον ιμπρεσιονισμό ως το τέλος της ζωής του, μία περίοδο όταν το τοπίο γίνεται κυρίαρχο θέμα στην δουλειά του.

Το ξεκίνημα βρίσκεται στην «μαθητεία» του κοντά στον Camille Pissarro (1830-1903)⁹. Η χρωματική του παλέτα ανοίγει, οι χρωματικές αντιθέσεις γίνονται λιγότερο έντονες και ο δρόμος ανοίγει για μία *sur le motif* ζωγραφική και μία εκτίμηση της ζωτικής,

δημιουργήσει μία τέχνη μακριά από πιο παραδοσιακές μορφές και θεματολογίες αλλά και από πρακτικές όπως η *plein air* ζωγραφική.

⁹ Προς το τέλος της ζωής του ο Cézanne θα γράψει στον συλλέκτη έργων του Ambroise Vollard ότι ο Pissarro ήταν ένας «πατέρας» για τον ίδιο, συμβουλάτοράς του <https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/browse/10/article/cezanne-et-pissarro-1865-1885-4243.html?print=1> (πρόσβαση: 20/9/2019).

άμεσης σχέση ανάμεσα στον ζωγράφο και την φύση¹⁰. Οι τοπιογραφίες του Cézanne από την Auvers-sur-Oise και την Pointoise όπου ο Pissarro πηγαίνει μετά την λήξη του γαλλο-πρωσικού πολέμου και καλεί τον Cézanne να μείνει μαζί του κατά το 1872-1874, δείχνουν μία αλληλεπίδραση που θα συνεχιστεί ωστόσο οι δρόμοι τους να χωρίσουν και με τον Pissarro να προσχωρεί πρόσκαιρα στον πουαντιγισμό μετά τα μέσα του 1880. Τόσο ο Cézanne όσο και ο Pissarro βασίζονται, όπως λέει ο δεύτερος, στην «αντίληψη της αίσθησης»¹¹.

Η αντίληψη της αίσθησης είναι διάχυτη στις όψιμες τοπιογραφίες του. Οι εικοσιπέντε πίνακες τουλάχιστον, που απεικονίζουν το βουνό Sainte-Victoire από διαφορετικές τοποθεσίες¹², όψεις της εξοχής της Aix-en-Provence, η αγροτική περιοχή Gardanne, και το Château Noir όπου ο Cézanne διαμένει για μεγάλα χρονικά διαστήματα από το 1887 - 1902, το λατομείο Bibémus κοντά στο οποίο ενοικιάζει κατάλυμα, ή το δάσος του Le Tholonet είναι ορισμένα από τα τοπία που παραθέτουμε.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ενότητα των *Λουομένων*, ένα θέμα που έχει αναλυθεί και ως μία παραλλαγή στην κλασική θεματολογία της Αρκαδίας. Θεωρούμε ότι η ενότητα αυτή που ξεκινά από το 1875 έχει μία ιδιαίτερη σχέση με την παράδοση αλλά και ότι είναι μία εναλλακτική μορφή τοπιογραφίας καθώς εμπεριέχει στοιχεία ενός γυμνού, ή «ομαδικού πορτρέτου».

Μέρος της εργασίας συνίσταται στο να δώσει μία γενική περιγραφή των κυριότερων φαινομένων πίσω από τις «ενοσιολογήσεις» στο έργο του Cézanne, ενοσιολογήσεις που η ζωγραφική του ενσωματώνει και εδραιώνει. Πρόκειται για εκφάνσεις της νεωτερικότητας που προκαλούν μία διαφορετική προσέγγιση του τοπίου: σε αυτή την προσέγγιση το «πώς» βλέπουμε, το πώς ο καλλιτέχνης αποδίδει αυτό που βλέπει συνδιαλέγεται μεν αλλά υπερτερεί του «τί» βλέπουμε, του θέματος ως μία ξεκομμένη πραγματικότητα. Ακόμα και το ίδιο το θέμα, το τοπίο, γίνεται αντιληπτό ως κάτι που βρίσκεται σε μία διαδικασία, δεν είναι ένα στιγμιότυπο, κάτι στατικό αλλά μία πραγματικότητα δυναμική.

¹⁰ Richard Kendall, *Cézanne by himself*, ό.π., σ.10.

¹¹ <https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/browse/10/article/cezanne-et-pissarro-1865-1885-4243.html?print=1> (πρόσβαση: 20/9/2019).

¹² Για παράδειγμα από τις θέσεις Bellevue, Beauregard και Mondian ή από το δάσος του Le Tholonet, το φαράγγι Bibémus ή τα ύψη του Les Lauves.

Οι έννοιες αυτές εξετάζονται εμμέσως κατά ζεύγη που είναι υποκατηγορίες της σχέσης περιεχομένου-μορφής, δηλαδή του τί και του πώς. Συμπεριλαμβάνουν: την σχέση τεχνικής – πρωτοτυπίας (μάθησης και επινόησης), εντύπωσης – συναισθήματος, παράδοσης – νεωτερικότητας, σταθερότητας – αστάθειας, ολοκληρωμένου – ανολοκλήρωτου, φύσης – αναπαράστασης, εξωτερικού – εσωτερικού, όρασης – ορατότητας, εστίασης στο αντικείμενο – εστίαση στην αίσθηση και την αναπαράσταση. Αντίστοιχες σκέψεις εντοπίζονται εντός της ενότητας της μορφής. Προβάλλουμε μεταξύ άλλων την σχέση: γραμμή – χρώμα, χρώμα – δομή, γραμμή – δομή, επιφάνεια – βάθος. Ο εντοπισμός αυτό όμως δεν σημαίνει την παραδοχή ότι ο Cézanne εννοούσε το κάθε στοιχείο ξέχωρο από το άλλο. Οι διαχωρισμοί και τα δίπολα είναι μετέπειτα κατασκευή. Όμως τα ζητήματα αυτά απασχολούν με διάφορους τρόπους την σκέψη του 19^{ου} αιώνα και γι αυτό άλλωστε είναι και τόσο διακριτά στην τέχνη του Cézanne.

Πριν την παρουσίαση των ζητημάτων αυτών, προηγείται μία γενική παρουσίαση του πλαισίου της εποχής, των αιτιών που η τοπιογραφία αποκτά καινούρια σημασία αιτίες που παρουσιάζονται εδώ συνοπτικά και ανακύπτουν υπό πιο στενό πρίσμα στα κεφάλαια που ακολουθούν. Η σχέση της τοπιογραφίας με το γαλλικό τοπίο π.χ., παρουσιάζεται στο κεφάλαιο αυτό πιο γενικά και επιστρέφει σε επόμενο κεφάλαιο ως προς την σχέση του Cézanne με το φαινόμενο του τοπικισμού. Στο πλαίσιο αυτής της παρουσίασης, κρίνω ότι μία σύντομη ανασκόπηση της πορείας της τοπιογραφίας τον 19^ο αιώνα είναι επίσης απαραίτητη – με φόντο την πορεία αυτή θεωρώ ότι ίσως γίνεται πιο κατανοητή η συμβολή του Cézanne.

1.1. Προβολές και ερμηνείες

Στην εργασία αυτή, κάποιες προσεγγίσεις, όπως η φαινομενολογική, έχουν μεγαλύτερη παρουσία από άλλες. Αυτό συμβαίνει διότι η υποκειμενικότητα της αντίληψης σε σχέση με την αντικειμενικότητα του περιεχομένου της αντίληψης, η σημασία της βιωμένης εμπειρίας και η σχέση με την πραγματικότητα ως αναφορά στα ίδια τα πράγματα, η ενόραση ως σύλληψη της ουσίας, των καθολικών εννοιών που ενοποιούν τις μερικές όψεις της πραγματικότητας μεταξύ τους και η χρονικότητα είναι ζητήματα που εκλαμβάνω ως

κοινά ανάμεσα στην φαινομενολογία και στο επιχείρημα μας περί αλληλεπίδρασης μορφής και περιεχομένου στο έργο του Cézanne.

Παρότι κατοπινή, η φαινομενολογία έχει τις ρίζες της στην εποχή του Cézanne και αποτελεί μία οπτική διαφορετική από αυτές που υπαγορεύουν ο νατουραλισμός και η οπτική πειραματική ψυχολογία, και αυτές όμως με επίδραση στο έργο του Cézanne.

Ως προς την φαινομενολογία, βλέπουμε, π.χ., ότι ο Franz Brentano, σύγχρονος του Cézanne και ψυχολόγος που θα επηρεάσει τον Edmund Husserl (θεμελιωτή της φαινομενολογίας όταν ο Cézanne είναι ακόμα εν ζωή), αντιτάσσεται στην πειραματική ψυχολογία και μιλά για μία εσωτερική αντίληψη. Η συνείδηση είναι ενεργητική, αναφορική και διακρίνεται από ενότητα. Η περιγραφή των φαινομένων ως συνειδητά βιώματα, η σημασία της συνείδησης και η σχέση της με το Είναι, το πώς το υποκειμενικό συγκροτεί τον αντικειμενικό κόσμο μέσα από την διϋποκειμενικότητα είναι «φαινομενολογικά» ζητήματα στον πυρρήνα της ζωγραφικής του Cézanne.

Παρότι η φαινομενολογική μπορεί να επικρατεί ως οπτική, στόχος της εργασίας είναι όχι η μονομέρεια αλλά ο συγκερασμός προσεγγίσεων που λαμβάνουν υπόψιν τους τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες. Δηλαδή ο συνδυασμός οπτικών που εντάσσονται εν μέρει σε μία πιο κλασική αναλυτική μέθοδο της ιστορίας της τέχνης ως ιστορία, μαζί με φορμαλιστικές αναγνώσεις και «φιλοσοφικές» αναλύσεις που έχουν ως αφετηρία έννοιες – π.χ. το ζήτημα του χρόνου - και όχι ιστορικές παραμέτρους.

Οι έννοιες αυτές έχουν νόημα εφόσον ιδωθούν με την σημασία που έχουν την εποχή του Cézanne. Η αναφορά στις πηγές της εποχής από τον Richard Shiff στο *Cézanne and The End of Impressionism* στάθηκαν χρήσιμες στο να επισημάνουν τις μετέπειτα προβολές στην γαλλική τέχνη του ύστερου 19ου αιώνα και αυτός είναι ο λόγος των πολλαπλών αναφορών στην μελέτη του. Ο συγγραφέας φέρνει στην επιφάνεια διάφορες παρανοήσεις: δείχνει π.χ., την συνθετότητα του ιμπρεσιονισμού, την ερμηνεία του στο τρίτο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα ως μία αντικειμενική καταγραφή του κόσμου αλλά και ως υποκειμενική ερμηνεία, το γεγονός ότι ήταν καταγραφή της εντύπωσης για κάποιους αναλυτές και για κάποιους άλλους έκφραση της προσωπικής αίσθησης και της δημιουργίας. Εξετάζει επίσης όρους όπως το

imiter και το *copier* που κατά στο *Dictionnaire Littré*¹³ διακρίνονται: η αντιγραφή είναι η ακριβής αναπαραγωγή ενώ η μίμηση είναι η ελεύθερη αναπαραγωγή που εμπεριέχει την καλλιτεχνική πρωτοτυπία¹⁴.

1.2. Το κίνητρο. Το ενδιαφέρον του Cézanne σήμερα

Όπως κάθε ερμηνεία βέβαια, η εργασία αυτή αντανακλά την εποχή της. Ξεκίνησε επομένως από έναν σύγχρονο προβληματισμό που ενδεχομένως να γεννά η ολοένα και μεγαλύτερη επιβολή του ανθρώπου στο περιβάλλον του με άμεσες επιπτώσεις στην ίδια την ανθρώπινη ζωή. Μ' έναν τρόπο ανασύρει ένα διαχρονικό ζήτημα, το ζήτημα του «ανήκειν», της ένταξης του ανθρώπου στην φύση. Τί σημαίνει όμως ένταξη και ποια είναι η φύση πού μας αφορά; Όπως επισημαίνει ο Robin Kelsey, το τοπίο με την οικολογική του διάσταση που αποτελεί ένας σύγχρονο κοίταγμα του τοπίου είναι μία διαχείριση της αμφιθυμίας μας ανάμεσα στην επίγνωση και την δράση¹⁵. Πόσο πραγματικά αφορά τον σημερινό άνθρωπο η φύση, πώς την αντιλαμβάνεται και πώς λειτουργεί ως προς την αυτοεικόνα του μέσα στον κόσμο; Η φύση για τον σύγχρονο άνθρωπο είναι φαντασίωση, πολυτέλεια, διαφυγή, εικόνα, όξυνση των αισθήσεων του, πρόσχημα; Επιπλέον, αν η τέχνη είναι και αυτή μία ακόμα σύνδεση με τον κόσμο, πώς συνδυάζονται σύγχρονη τέχνη, φύση και άνθρωπος. Πώς νοηματοδοτούν την ύπαρξη του ανθρώπου;

Αυτό το πολύ γενικό ερώτημα οδήγησε σε μία σύντομη αναδρομή στην ιστορία της τοπιογραφίας, μία αναδρομή που στάθηκε στην τοπιογραφία του τέλους του 19^{ου} αιώνα στην Γαλλία. Η πολυπαραγοντική αυτή περίοδο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς η τοπιογραφία γνωρίζει μεγάλη άνθηση και λόγω του νατουραλισμού. Τα συμπεράσματα αφορούν στην τοπιογραφία στην Γαλλία και δεν περιγράφουν την ανάπτυξη του είδους στην ζωγραφική άλλων χωρών.

¹³ Το *Dictionnaire de la langue française* γνωστό ως "Littré", του λεξικογράφου και φιλόσοφου Émile Littré ήταν ένα τετράτομο λεξικό της γαλλικής γλώσσας που εκδόθηκε σε τριάντα μέρη μεταξύ του 1863 – 1872 από τις εκδόσεις Hachette στο Παρίσι. Μία δεύτερη έκδοση ακολούθησε από τον ίδιο οίκο το 1872 – 1877 και μία τρίτη το 1877.

¹⁴ Richard Shiff, *Cézanne and The End of Impressionism*, Σικάγο, Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1984, σ. 92.

¹⁵ Robin Kelsey, "Landscapes as not Belonging", *Landscape Theory*, επιμ. James Ekin, Rachael Ziady DeLue, James Elkins, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, Routledge, 2008, σσ. 203-213. Η ιδέα του ανήκειν και το μη ανήκειν είναι το νήμα που διατρέχει τις προσεγγίσεις του τοπίου διαχρονικά συμπεριλαμβανομένου της οικολογικής στάσης.

Κατά την μελέτη των πηγών, βρέθηκαν περιέργως πολλά κοινά σημεία ανάμεσα στην σύγχρονη εποχή και στα τέλη του 19ου αιώνα, κάτι που μ' έναν τρόπο αιτιολογεί και το πώς η περίοδος αυτή μπορεί να έχει ενδιαφέρον και για έναν σύγχρονο μελετητή. Όπως και σήμερα, οι ραγδαίες εξελίξεις στην επιστήμη και την τεχνολογία προβληματοποίησαν την εμπειρία της όρασης και έσπρωξαν την τέχνη προς νέα εκφραστικά τα οποία κατόρθωσαν να μετασχηματίσουν ένα θέμα κατά τα άλλα εδραιωμένο στην ζωγραφική παράδοση.

Επιπλέον η προαναφερθείσα ιδέα ανάμεσα στο ανήκειν και το μη ανήκειν υπάρχει έμμεσα και στην τοπιογραφία του Cézanne: είναι η διαρκής αναμέτρηση ανάμεσα στην φύση και τον άνθρωπο που στέκεται απέναντί της, στο υποκείμενο και το αντικείμενο θέασής του. Η αναμέτρηση φαίνεται από την διάθεση του Cézanne να συλλάβει την φύση, να ταυτιστεί μαζί της, να την αφουγκραστεί, άρα με μία έννοια να νοιώσει μέρος της την ίδια στιγμή όμως που βλέπει την φύση να φανερώνεται μπροστά του και ως ξεχωριστή οντότητα.

Τοπίο και τοπιογραφία, άρα τοπίο από την μία και καλλιτέχνης ή θεατής από την άλλη νοηματοδοτούν το ένα το άλλο. Ο Edward Casey στο *Representing Landscape* εξηγεί ότι ο λόγος που υπάρχει η αναπαράσταση του τοπίου είναι επειδή η αναπαράσταση αποτελεί προσδιορισμό ενός τοπίου και της εμφάνισής του, ότι δηλαδή για να αντιληφθούμε κάτι ως τοπίο σημαίνει ότι ταυτόχρονα το κατανοούμε και ως τοπιογραφία, ως αναπαράσταση¹⁶. Τοπίο και πρόσληψη είναι αλληλένδετα.

Αυτή η «μοντέρνα» οπτική, η συνείδηση ενός αντικειμένου και ενός υποκειμένου που λειτουργούν με τους δικούς τους κανόνες αλλά εξαρτώνται το ένα από το άλλο είναι σύμφυτη με την κορύφωση και την εξασθένιση της τοπιογραφίας που θα ακολουθήσει μετά τον Cézanne. Πρόκειται για διαφορετικά στάδια και διαφορετικές εκφάνσεις και οι δύο όμως της νεωτερικότητας. Το ζητούμενο είναι να απελευθερωθεί τόσο η φύση όσο και η τέχνη από

¹⁶ Edward S. Casey, *Representing Landscape, Landscape Painting & Maps*, Μινεσότα, University of Minnesota Press, 2002, σ. xv. Το τί σημαίνει βέβαια αυτή η αναπαράσταση έχει ένα άλλο ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιστορία της τέχνης. Ενδιαφέρουσα είναι εδώ η άποψη του W.J.T. Mitchell. Στον πρόλογο του W.J.T. Mitchell (επιμ.), *Landscape and Power*, Σικάγο, Λονδίνο, the University of Chicago Press, 2002 (1994), σημειώνει ότι το τοπίο είναι μέσο άρα είναι μία φιλτραρισμένη εκδοχή του κόσμου. Υπό αυτή την έννοια σημασία έχει ο ρόλος που παίζει και όχι το τί δείχνει. Ένα παράδειγμα είναι η φυσικοποίηση του τοπίου. Σε κάθε περίπτωση το υπόβαθρο είναι πάντα ιδεολογικό.

προηγούμενες αντιλήψεις και να προσδιοριστεί η φύση γι' αυτό που είναι και η αναπαράσταση το ίδιο, να προσδιοριστεί η ζωγραφική με γνώμονα τα δικά της εργαλεία.

Η παρούσα ερμηνεία εκκινεί επίσης από την άποψη ότι η εκ του σύνεγγυς ανάγνωση ενός έργου τέχνης, η κοντινή, λεπτομερή και με διάρκεια παρατήρηση που φαίνεται να μην ευδοκιμεί στην σύγχρονη συνθήκη, είναι αναγκαία για την εκτίμηση και κατανόηση του έργου. Την ίδια στιγμή, η προσέγγιση που υιοθετώ αναγνωρίζει την σημασία απόκτησης μίας συνείδησης του τί σημαίνει αίσθηση, πρόσληψη και όραση με την διευρυμένη, πολυαισθητηριακή ερμηνεία της καθώς επίσης συνείδηση της θέσης μας ως «ιστορικά υποκείμενα» και άρα θεατές με συγκεκριμένη πρόσληψη. Ο τρόπος που δούλεψε ο Cézanne και συγκεκριμένα η εμμονική παρατήρηση του θέματός του, θα μπορούσε να λειτουργήσει στην σημερινή σκέψη ως κίνητρο για την επανάκτηση του προσεκτικού βλέμματος. Αλλά και η ίδια η τοπιογραφία ως σύμφυτη με την απελευθέρωση της ματιάς και της μελέτη της όρασης, είναι ένας παράγοντας που γεννά το ερώτημα του πώς βλέπουμε τί σημαίνει οπτικότητα και ποιά είναι τα φίλτρα που μεσολαμβάνουν ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο θέασής. Όπως και η ίδια η τοπιογραφία, τα ζητήματα αυτά της όρασης και των κριτηρίων της μεταβάλλονται ιστορικά και πολιτιστικά.

1.3. Νοητικές κατασκευές: μεθοδολογικοί προβληματισμοί

Τα επιχειρήματα που παρουσιάζονται προκύπτουν μέσα από έναν συνδυασμό πηγών και προσεγγίσεων από διαφορετικές εποχές. Η προσπάθεια είναι να φανεί εκείνο που τις συνέχει και ταυτόχρονα να υποδηλώνεται το ιστορικό συγκείμενο των ερμηνειών.

Το γεγονός ότι μετά τον θάνατό του, ο Cézanne θεωρήθηκε ο θεμελιωτής της μοντέρνας τέχνης, πυροδότησε το κριτικό ενδιαφέρον του έργου του έδωσε την ελευθερία να διατυπωθούν απόψεις με την ασφάλεια της απόστασης από το παρελθόν.

Όπως θα ταίριαζε με τις δικούς τους προβληματισμούς, οι κυβιστές διέκριναν στον Cézanne μία τέχνη που κατακερμάτιζε τον τρισδιάστατο χώρο για να τον ανασυνθέσει σε δύο διαστάσεις, τους ενδιέφερε δηλαδή η φόρμα σε σχέση με τον χώρο. Ο Guillaume Apollinaire επεσήμανε δύο ρεύματα στον κυβισμό (το ένα από τον Picasso και το άλλο από

τον Derain), αμφότερα με τις ρίζες τους στον Cézanne. Ο Henri Matisse θαύμαζε τον Cézanne, μεταξύ άλλων για την ικανότητα του να συμβιβάζει το χρώμα με την γραμμή.

Ο Roger Fry αναλύει τις πλαστικές ιδιότητες στο έργο του Cézanne¹⁷ αλλά και το προσωπικό στυλιστικό ιδίωμα του καλλιτέχνη ως μεταγραφή της οπτικής του πρόσληψης αλλά και της εκφραστικότητας – η προσέγγισή του είναι κατά πάσα πιθανότητα επηρεασμένη από την ανάλυση της ιστορίας της τέχνης με στυλιστικά-αισθητικά κριτήρια από τον συνομήλικό του Heinrich Wölfflin. Κατά την δεκαετία του 1930 σημαντικοί αναλυτές όπως ο Lionel Venturi, συγγραφέας του catalogue raisonné του Cézanne που εκδίδεται το 1936, εστιάζουν σε βιογραφικά στοιχεία και αναπτύσσουν ψυχαναλυτικές παράμετρους στο έργο του, ενώ ο Meyer Schapiro αργότερα εναντιώνεται στην πρωθύστερη φορμαλιστική ανάγνωση και αναπτύσσει την σχέση μορφής και θέματος στην βάση ιστορικών και ψυχολογικών αιτιών. Σε γενικές γραμμές η αγγλοσαξονική θεώρηση προβάλλει το αίτημα του μοντερνισμού και επομένως ενέχει τον κίνδυνο του αναχρονισμού ενώ η γαλλική ερμηνεία εστιάζει σε θέματα που αφορούν στις ιστορικές συνθήκες στην Γαλλία την εποχή εκείνη.

Αλλά και την εποχή του Cézanne, οι απόψεις που εκφράζονται για τον ζωγράφο παίρνουν διάφορες κατευθύνσεις. Στην ζωγραφική του, καλλιτέχνες με διαφορετικές ανησυχίες και σε διαφορετικές περιόδους¹⁸ βρήκαν συγγένειες με τις δικές του ανησυχίες: οι καλλιτέχνες και οι υποστηρικτές του συμβολισμού όπως ο Paul Serusier, εκπρόσωπος του συνθετισμού, ήταν οι πρώτοι που χαρακτήρισαν τον Cézanne ως «καθαρό ζωγράφο» δίνοντας ενδεχομένως και το έναυσμα σε κατοπινές φορμαλιστικές αναγνώσεις – αυτές όμως συνήθως έδιναν έμφαση στο δισδιάστατο της σύνθεσης και όχι στην αίσθηση του βάθους που επίσης απασχολούσε τον Cézanne- ενώ οι Maurice Denis και Émile Bernard μέσω της νεοκλασικής στροφής που παίρνει η σκέψη τους γύρω στο 1900, αναγνωρίζουν στον Cézanne έναν «κλασικισμό», κλασικισμό και με την έννοια της συνέχισης μίας γαλλικής διαχρονικής παράδοσης.

¹⁷ Roger Fry, *Cézanne, A Study of his Development*, Νέα Υόρκη, Noonday Press, 1968 (1958).

¹⁸ Τα παραδείγματα που ακολουθούν στο κυρίως κείμενο έχουν αντληθεί από το Judith Wechsler *The Interpretations of Cézanne*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1981 (1972).

Το πώς ακριβώς σκεφτόταν ο ζωγράφος είναι, αναπόφευκτα ένα ζήτημα. Η χρήση αποφθεγμάτων του είναι η μόνη πηγή πιο κοντά στις πρωτότυπες ιδέες του παρότι αποτελούν καταγραφές ζωγράφων που αναπόφευκτα και αυτοί εστίαζαν σε και κατέγραφαν κυρίως αυτό που τους ενδιέφερε. Συγκρίνοντας αυτές τις καταγραφές όμως με τις γενικότερες απόψεις που διατυπώνονται την ίδια εποχή, θεωρώ ότι υπάρχει συνέπεια και αντιστοιχίες τέτοιες ώστε να μειώνεται η πιθανότητα αυθαιρεσίας.

Από την άλλη, δεν είναι βέβαιο το κατά πόσον ο ίδιος ο ζωγράφος είχε γνώση των απόψεων που εξέφραζαν κάποιοι σύγχρονοι του ειδικά όταν πρόκειται για διανοητές εκτός Γαλλίας. Ο ίδιος εξάλλου φαίνεται ότι δεν ήταν ένας καλλιτέχνης – διανοούμενος παρότι διαβασμένος και σκεπτόμενος. «Η μόνη δουλειά του καλλιτέχνη είναι να πραγματώσει μία εικόνα» είχε πει στον Émile Bernard¹⁹. Στην πλειονότητά της, η βιβλιογραφία παρουσιάζει τον Cézanne ως έναν απομονωμένο, ιδιοσυγκρασιακό και απόλυτα αφοσιωμένο καλλιτέχνη, με σχετικά συντηρητικές ιδέες για την κοινωνία (πχ κατά της εκπαίδευσης για μάζες), μάλλον κατά των εξελίξεων του μοντερνισμού. Ήταν επίσης ένας καλλιτέχνης που είχε πάθος για τις κλασικές σπουδές - ως μαθητής είχε βραβευτεί στα Ελληνικά και Λατινικά και όπως μνημονεύει ο Émile Bernard από την επίσκεψή του στο ατελιέ του ζωγράφου στην Aix-en-Provence (την κύρια κατοικία του ζωγράφου μετά τα μέσα του 1880) το 1904, ο Cézanne του απήγγειλε από και έκανε αναφορές στον Οράτιο, τον Βιργίλιο και τον Λουκρήτιο²⁰ ενώ νεαρός ακόμα είχε μεταφράσει την δεύτερη *Εκλογή* του Ησιόδου²¹.

Ήταν μάλιστα φανατικός αναγνώστης του *Περί της φύσεως των πραγμάτων* (*De rerum natura*), του διδακτικού ποιήματος του Λουκρητίου²² γεγονός που πέρα από την κλασική του παιδεία – συνήθης στην εκπαίδευση και την κουλτούρα της εποχής – ενδεχομένως να υποδηλώνει και την πίστη του στην φύση ως μία αυθύπαρκτη οντότητα, θέση που θα αναλυθεί στην πρώτη εννοιολόγηση ως γνώρισμα της τέχνης του. Η αναφορά στον Λουκρήτιο συσχετίζεται και με το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης συνέδεε το τοπίο με την

¹⁹ Richard Kendall, *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 290.

²⁰ ΣΕΖΑΝ, *Αναμνήσεις και επιστολές του Εμίλ Μπερνάρ*, ό.π., σ. 28.

²¹ Gauguin, *Cézanne, Matisse, Visions of Arcadia*, κατ. έκθ., (επιμέλεια: Joseph J. Rishel), Philadelphia Museum of Art, June 20 – September 3, 2012, Φιλαδέλφεια, Philadelphia Museum of Art & Yale University Press, 2012, σ. 163.

²² Hubert Damisch, *A Theory of Cloud, Toward a History of Painting*, (αγγλική μτφρ.: Janet Lloyd) Stanford, Καλιφόρνια, Stanford University Press, 2002, σ. 229.

παράδοση εννοούμενη ως προέλευση. Αυτήν την διάσταση εκφράζουν τα «αρκαδικά» τοπία των *Λουομένων* του Cézanne.

Ο Cézanne δεν πίστευε ότι ο καλλιτέχνης είναι και φιλόσοφος και δυσπιστούσε απέναντι στους λόγους των κριτικών. Όμως τα λόγια του, παρότι συχνά αινιγματικά καθότι μερικώς μόνο συνδεδεμένα με το συγκείμενο τους, είναι διαφωτιστικά ως προς τους στόχους του καλλιτέχνη. Το ότι οι απόψεις αντανακλώνται και στην ίδια την τέχνη του τούς αποδίδει ακόμα μεγαλύτερο βάρος.

Οι παραπάνω αναφορές μπορεί να μην δηλώνουν κάτι ως προς την πορεία της τοπιογραφίας στο έργο του Cézanne, ο πλούτος και η ποικιλία τους όμως δείχνουν την πρόκληση που τίθεται εν' όψει οποιαδήποτε νέας ανάλυσης του έργου του ζωγράφου. Αποτελεί ένα «ιστορικό υπόβαθρο» η αναμέτρηση με το οποίο οφείλει κανείς - ακόμα και αν δεν φιλοδοξεί να διατυπώσει μία νέα σκέψη για έναν τέτοιο καλλιτέχνη που έχει μελετηθεί σε βάθος - να το σεβαστεί όχι αναπαράγοντας τις πληροφορίες που προσφέρει αλλά συνθέτοντας τις εκ νέου.

Τέλος, χρησιμεύουν μαζί με άλλα μεθοδολογικά εργαλεία στο να δει κανείς – στο μέτρο του δυνατού - την τοπιογραφία μέσα από τα μάτια της εποχής της και να αποτιμήσει την θέση του ζωγραφικού αυτού είδους και όλων όσων υποδηλώνουν (πρωτίστως την σύνδεση του ανθρώπου με την φύση) στην ιστορία της τέχνης²³.

²³ Επισημαίνω ότι η δυσκολία πρόσβασης σε κάποιες πηγές δημιουργεί και ένα κενό στα μεθοδολογικά εργαλεία που έχουν χρησιμοποιηθεί. Παράδειγμα κάποιων ελλείψεων είναι ο κατάλογος της έκθεσης *Cézanne and Poussin, The Classical Vision of Landscape* που (επιμέλεια: Richard Verdi) που έγινε στην Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας στο Εδιμβούργο το 1990 ή ακόμα τον catalogue raisonné (1936) του Lionel Venturi. Η πηγή που χρησιμοποιώ είναι η διαδικτυακή πρόσβαση στην πιο πρόσφατη μορφή του catalogue raisonné.

2. Η τοπιογραφία ως ζωγραφικό είδος – Το υπόβαθρο για την τοπιογραφία του Cézanne

2.1. Γενικά

Ο 19^{ος} αιώνας κληρονομεί τον θετικισμό του Διαφωτισμού – την γνώση ως αντικειμενική, επαληθεύσιμη και ως μέσο για να κατανοήσει ο άνθρωπος τον κόσμο όπως και για να τον εξελίξει – αλλά και την πραγματικότητα ιδωμένη μέσα από τον ανθρώπινο ψυχισμό που πηγάζει από τον ρομαντισμό. Ο Cézanne υιοθετεί, σύμφωνα με τον Richard Shiff, τις απόψεις του Zola αλλά κληρονομεί και τον ρομαντισμό του Baudelaire και του Stendhal τους οποίους θαύμαζε²⁴.

Η σχέση του Cézanne με την φύση αντανακλά αυτό τον συνδυασμό συναισθήματος και νόησης, επαληθεύσιμης αλήθειας και εσωτερικής αλήθειας, της αλήθειας ως κάτι που εδράζεται στην διανόηση αλλά και στο συναίσθημα και την εμπειρία, στο εξωτερικό ερέθισμα από την μία και την πρόσληψή του από την άλλη. Δεν θεωρούμε ότι το συναίσθημα εννοείται με την χροιά του ρομαντισμού παρά μόνο με την έννοια της σημασίας της καλλιτεχνικής έκφρασης και του καλλιτεχνικού τεμπεραμέντου, κάτι όμως που απασχολεί και τον θετικισμό²⁵. Η πρόσληψη και η καλλιτεχνική έκφραση γίνονται ένα σύνθετο ζητούμενο που εμπεριέχει το αντικειμενικό και το υποκειμενικό.

Οι σκέψεις του ίδιου του Cézanne είναι χαρακτηριστικές: «Ως ζωγράφος γίνομαι πιο διαυγής μπροστά στην φύση»²⁶, ή όπως γράφει στον Émile Bernard το 1905, ο «αληθινός δρόμος» του ζωγράφου «είναι η σταθερή σπουδή της φύσης»²⁷. Υπάρχει η αναγκαιότητα του τοπίου και της φύσης, ο απόλυτος σεβασμός του ζωγράφου για τον θέμα του. Ταυτόχρονα όμως υπάρχει η αδυναμία να συλλάβει και να αποδώσει το θέμα στην ολότητά του παρά μόνο μέσα από μία ερμηνεία: «Το να διαβάσει κανείς την φύση είναι να την δει μέσα από

²⁴ Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, ό.π., σ. 189.

²⁵ Ο «ρομαντισμός» του Cézanne είναι μάλλον κάτι πιο αφηρημένο. Είναι ο ιδεαλισμός του, το ανολοκλήρωτο που αναπόφευκτα προκύπτει από το αδιέξοδο μίας «συνένωσης» με το αντικείμενό του.

²⁶ Kenneth Clark, *Landscape into Art*, ό.π., σ. 118.

²⁷ ΣΕΖΑΝ, *Αναμνήσεις και επιστολές του Εμίλ Μπερνάρ* (τίτλος πρωτότυπου: Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, 1921), ό.π., σ. 58.

ένα πέπλο ερμηνείας», ή όπως γράφει στον γιό του Paul, το 1906, «[...] η πραγμάτωση των αισθήσεων μου είναι πάντα κάτι το επώδυνο. Δεν μπορώ να αποδώσω την ένταση που ξετυλίγεται μπροστά στις αισθήσεις μου»²⁸. «Η ζωγραφική από την φύση δεν είναι η αντιγραφή του αντικειμένου, είναι η πραγμάτωση των αισθήσεων».²⁹

Ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα ξεκινά μία συζήτηση για την πρόσληψη της πραγματικότητας. Ο θετικιστής Émile Littré για παράδειγμα, αναφέρει, το 1860, ότι το μόνο που μπορεί να γίνει αληθινό και πραγματικό είναι η εντύπωση ενός ατόμου για ένα αντικείμενο και όχι το ίδιο το αντικείμενο³⁰. Χάρη στον ιμπρεσιονισμό, ο «νατουραλισμός» γίνεται μελέτη πάνω στην αίσθηση και την καλλιτεχνική δημιουργία. Η όραση και αυτό που καταγράφει – δηλαδή, στην προκειμένη περίπτωση το τοπίο - αλλά και το μέσο καταγραφής – δηλαδή, εδώ, η ζωγραφική έκφραση και η τοπιογραφία - προβληματοποιούνται. Ο Martin Jay μάλιστα τοποθετεί την αρχή της πορείας προς την αμφισβήτηση της όρασης στον ιμπρεσιονισμό για να κορυφωθεί στις αρχές του 20^{ου} αιώνα³¹.

Στα άκρα της, η κατεύθυνση που τονίζει την σημασία της πρόσληψης, οδηγεί στην σκέψη ότι όσο το μοτίβο ορίζει λιγότερο το καλλιτεχνικό έργο και υποχωρεί μπροστά στην αίσθηση και την αντιληπτική διαδικασία, τόσο το τοπίο με την έννοια μία ξεχωριστής πραγματικότητας και όχι ενός εξωτερικού ερεθίσματος παύει να ενδιαφέρει. Προτού όμως έλθει αυτό το προχωρημένο στάδιο του οποίου θεωρούμε ότι το έργο του Cézanne είναι προπομπός, είναι γόνιμο να εξεταστεί η σημασία του νατουραλισμού, δηλαδή μία στάση απέναντι στην ζωή από την οποία πηγάζει και η τοπιογραφία του ύστερου 19^{ου} αιώνα. Θεωρούμε ότι το έργο του Cézanne εδράζεται στον νατουραλισμό

²⁸ Μετάφραση δική μου από τον πρωτότυπο αγγλικό κείμενο. Richard Kendall, *Cezanne by himself*, Ό.π., σ.244.

²⁹ Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1999, σ. 192.

³⁰ Richard Shiff *Cézanne and The End of Impressionism*, ό.π., σ.19. Ως προς τον ιμπρεσιονισμό, θεωρεί ότι η δεύτερη ανάγνωση του, δηλαδή ότι ήταν έκφραση προσωπικής αίσθησης, τον έκανε προσφιλή στους συμβολιστές καλλιτέχνες.

³¹ Martin Jay, *Downcast Eyes, the Denigration of Vision in twentieth-century French thought*, Berkeley, Λος Άντζελες, Λονδίνο, The University of California Press, 1994, σ.147.

2.2. Ο νατουραλισμός και η αναβάθμιση της τοπιογραφίας

Ο νατουραλισμός, η ατομικότητα, οι τεχνολογικές και επιστημονικές εξελίξεις, η ανάδυση της μελέτης της φυσιολογίας της όρασης, οι τεχνολογικές εξελίξεις που διευρύνουν την όραση και την ορατότητα, η διάδοση της φωτογραφίας, η διαμόρφωση της ιστορίας ως επιστήμη και ξεχωριστό γνωστικό πεδίο³², είναι κάποιες από τις παραμέτρους που χαρακτηρίζουν έναν αιώνα στον οποίο ο ιδεαλισμός και ο εμπειρισμός συνυπάρχουν³³, μία εποχή ιδεολογιών αλλά και μία εποχή της επιστήμης³⁴, μία εποχή που μιλά για την υλικότητα, πιστεύει στην επιστήμη αλλά ταυτόχρονα, προς το τέλος του αιώνα, αμφισβητεί τον θετικισμό και αποκαλύπτει και ασυνείδητες πλευρές της αντίληψης και όχι μόνο την εμπειρία.

Το έναυσμα του νατουραλισμού το δίνουν οι συνθήκες της μοντέρνας ζωής. Εν μέρει η αστικοποίηση και η αντίδραση σε αυτή, η παρουσία μίας εύρωστης αστικής τάξης που ήθελε να ταυτίσει την θέση της με ένα νέο ζωγραφικό είδος ξέχωρο από τις αξίες της αριστοκρατίας, η απεξάρτηση της ζωγραφικής από παραδοσιακούς θεσμούς όπως η θρησκεία και συνεπώς η αυτονόμησή της – κάτι που συμβαδίζει και με τον νέο ρόλο του καλλιτέχνη ως διακριτού τύπου στην κοινωνία (συνήθως στο περιθώριό της) – όπως επίσης και η νέα σημειολογία που αποκτά το τοπίο ως επενδυμένο με την έννοια του έθνους, επιτρέπουν την καλλιέργεια μίας πρώιμης τοπιογραφίας.

Μέσα από αυτές τις συνθήκες η τοπιογραφία κορυφώνεται τον 19^ο αιώνα και διανύει μία σχετικά σύντομη πορεία με ποικίλα στάδια. Στον πρώιμο 19^ο αιώνα γίνεται ένα είδος θρησκείας που υποκαθιστά τις παλαιότερες αξίες³⁵. Με την αποτίναξη του παλαιού αυταρχικού καθεστώτος, η ιεραρχία των θεμάτων άξιων για ζωγραφική που ίσχυε στις

³² Ο Gabriel Monod (1844 – 1912), εκδίδει το *Revue Historique* το 1876. Η ιστορικοποίηση, η αντίληψη της ζωής μέσα από την ιστορία είναι τρόπος σκέψης ακόμα και αν στην ιστορική ματιά παρεισφρέουν και οι κοινωνικές επιστήμες ή η ανθρωπολογία που διαρρηγνύουν την κλασική ιστοριογραφία, κάτι δηλαδή αντίστοιχο με αυτό που θα συμβεί ως προς την κλασική τοπιογραφία. Η σχέση με την παράδοση είναι σημαντική στην συγκρότηση της τέχνης και της ταυτότητας ενός λαού. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι η τέχνη δεν επαναφευρίσκει τον εαυτό της ή την παράδοση – κατά τον ίδιο τρόπο που η ιστορία μπορεί να γραφτεί υπό νέους όρους.

³³ *Art history and its methods*, επιμ. Eric Fernie, London, Phaidon Press, 1999 (1995), σ. 13.

³⁴ Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών (Aesthetics from Classical Greece to the Present – A short History)* επιμ. Παύλος Χριστοδουλίδης, μετφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ – Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1989, σ. 278.

³⁵ Kenneth Clark, *Landscape into Art*, ό.π., σ. 142.

Ακαδημίες της τέχνης από τον 17^ο αιώνα, έχει αλλάξει. Πλέον δεν ισχύει η σειρά με πρώτη σε σημασία την ζωγραφική της ιστορίας, το πορτρέτο ύστερα, τις ηθογραφίες και τις τοπιογραφίες στην συνέχεια, και, στο τέλος τις νεκρές φύσεις³⁶. Εξάλλου, μία κατάκτηση της νεωτερικής τέχνης στο τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα ήταν η ουδετεροποίηση της σημασίας του θέματος στην ζωγραφική³⁷ - σε αυτό συμβάλει και η εμφάνιση νέων θεσμών για την τέχνη εκτός της ισχύος της Ακαδημίας.

Το πέρασμα σε μία καθαρή τοπιογραφία πάντως γίνεται με τον Jean-Baptiste Corot (1796-1875) και τον Theodore Rousseau (1812-1867) περίπου την δεκαετία του 1830 ενώ σε αυτό συμβάλλει και η μεγαλύτερη ελαστικότητα των ετήσιων *Salons* της Ακαδημίας ύστερα από την πίεση που ασκούν οι καλλιτέχνες στο καθεστώς του Louis-Philippe ώστε το περιεχόμενο των εκθέσεων να διευρυνθεί και ο θεσμός να γίνει ετήσιος και όχι ανά δύο έτη. Οι καλλιτέχνες εισηγούνται επίσης η σύσταση της επιτροπής που αποφάσιζε για τα ποια έργα θα παρουσιάζονταν να είναι πιο ελαστική και να αποτελείται μόνο από καλλιτέχνες (ακόμα και αν αυτοί ήταν ακαδημαϊκοί όπως συνέβαινε τα χρόνια εκείνα)³⁸.

Δεν είναι τυχαίο ότι αυτή η πιο θετική υποδοχή της τοπιογραφίας συμπίπτει και με τον σχηματισμό της «σχολής» της Barbizon που ξεκινά από τον Rousseau το 1830. Αποτελεί κοινότητα καλλιτεχνών που εγκαθίστανται στο χωριό Barbizon κοντά στο δάσος του Fontainebleau και ζωγραφίζουν το γαλλικό τοπίο και τον αγροτικό πληθυσμό με ένα πνεύμα ρομαντικού νατουραλισμού³⁹. Αν και, με εξαίρεση τα έργα του Corot, οι πίνακες των καλλιτεχνών αυτών όπως οι Jules Dupré, Paul Huet και Charles-François Daubigny δεν γίνονται αποδεκτά στα salons ως και το 1848 όταν η έκθεση της συγκεκριμένης χρονιάς υποδέχεται τους απορριφθέντες καλλιτέχνες, ο υπαιθρισμός της σχολής της Barbizon δεν

³⁶ Diane Seave Greenwald, “Modernization and Rural Imagery at the Paris Salon: An Interdisciplinary Approach to the Economic History of Art”, σ. 9, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/ehr.12695> (πρόσβαση: 5/8/2019).

³⁷ Ο Michael Fried στο *Manet's Modernism: or, the Face of Painting in the 1860s*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1998, παρουσιάζει στο πρώτο κεφάλαιο τις διαφορετικές απόψεις που εκφράζονται στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα γύρω από την σημασία του θέματος στην ζωγραφική. Ο Zacharie Astruc π.χ., είναι κατά της τοπιογραφίας – θεωρεί επίσης ότι οι διαχωρισμοί με κριτήριο το θέμα στην ζωγραφική δεν έχουν νόημα.

³⁸ Diane Seave Greenwald, “Modernization and Rural Imagery at the Paris Salon: An Interdisciplinary Approach to the Economic History of Art”, ό.π. σ.11.

³⁹ Θεωρώ ότι στοιχεία ρομαντικού ιδεαλισμού υπάρχουν στο έργο του Cézanne. Παρότι γνώμη μου είναι ότι το έργο του καλλιτέχνη είναι ένα σημαντικό στάδιο για την τοπιογραφία, σκοπός δεν είναι να το προσδιορίσω ως μία απλουστευτική ρήξη με το παρελθόν αλλά να δείξω την συνέχεια ανάμεσα στις κατευθύνσεις της τέχνης, το πώς το κάθε ρεύμα κληρονομεί και μεταλλάσσει στοιχεία προηγούμενων κατευθύνσεων στα νέα ζητούμενα του.

ταίριαζε μόνο στις αρχές του νατουραλισμού - που, όπως αποδεικνύει ο Richard Thomson θα γίνει και η αποδεκτή αισθητική της Τρίτης Δημοκρατίας αργότερα⁴⁰ - αλλά αποτελεί και ένα σημαντικό υπόβαθρο τόσο για την ευρύτερη αποδοχή της τοπιογραφίας και την εμπορική της επιτυχία όσο και για την υποδοχή του έργου του Cézanne. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η *plein air* ζωγραφική τους, προετοιμάζει τον υπαιθρισμό του Cézanne και την πίστη του σε μία ζωγραφική που γίνεται «sur le motif». Ο ίδιος ο Cézanne εξάλλου ακολουθεί τα χνάρια τους και από το 1879-1880 αλλά και αργότερα, στα τέλη του 1890, ζωγραφίζει στο πάρκο του Fontainebleau τοπία που παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με το πραγματικό τοπίο.

Όταν το 1860 ο Cézanne αρχίζει να καλλιεργεί το είδος της τοπιογραφίας, η θεματική του τοπίου έχει γίνει ευρέως αποδεκτή ακόμα και αν η δυναμική της ακαδημαϊκής τέχνης και ο εύπετος νατουραλισμός που αυτή προάγει είναι ισχυροί. Κατά την περίοδο της Δεύτερης Αυτοκρατορίας (1852 – 1870), τα κατά τα άλλα αντιδημοκρατικά μέτρα του Ναπολέοντα ΙΙΙ ως προς την λειτουργία των salons κάμπτονται όταν η απόφαση της κυβέρνησης να αφαιρέσει από την Ακαδημία το δικαίωμα να ορίζει διδάσκοντες για την Σχολή των Καλών Τεχνών (École des Beaux – Arts), σημαίνει ότι τα salons - που ήταν εξάλλου και πεδίο της Ακαδημίας – γίνονται ακόμα πιο φιλικά προσκείμενα στην τοπιογραφία εν αντιθέσει με την ζωγραφική της ιστορίας. Η βράβευση τοπιογράφων τα χρόνια της Δεύτερης Δημοκρατίας (1848 – 1852) και της Δεύτερης Αυτοκρατορίας (1852 – 1870) συνέβαλε στο να συνεχιστεί η φιλική αυτή προς την τοπιογραφία τάση και κατά την Τρίτη Δημοκρατία παρά την προτίμηση για την ζωγραφική της ιστορίας που εξέφραζε ο ιστορικός και κριτικός τέχνης Charles Blanc ως εκπρόσωπος του κράτους και διαχειριστής του τμήματος των εικαστικών τεχνών την περίοδο 1870 – 1873⁴¹.

Ο νατουραλισμός ως στάση και αισθητική ενσωματώνει ένα ευρύ φάσμα έργων και πειραματισμών, όχι μόνο έναν συμβατικό, ακαδημαϊκό νατουραλισμό. Η τοπιογραφία αποτελεί αγαπητή θεματογραφία για τους μεταϊμπρεσιονιστές ακριβώς επειδή το χρώμα που μελετούσαν τόσο επισταμένα, ήταν επίδραση του φωτός, δηλαδή του ζωντανού αυτού συστατικού της φύσης που δίνει στο τοπίο δομή και υφή. Ο Alfred Sisley συνομήλικος του

⁴⁰ Richard Thomson, *Art and the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880 – 1900*, New Haven, Yale University Press, 2012.

⁴¹ Diane Seave Greenwald, “Modernization and Rural Imagery at the Paris Salon: An Interdisciplinary Approach to the Economic History of Art”, ό.π., σ. 16.

Cézanne όπως και ο Henri Rousseau, ο Auguste Renoir και ο Claude Monet ήταν τοπιογράφοι των προβληματισμών αυτής της γενιάς που, σε κάποιες περιπτώσεις ζωγράφων όπως κυρίως στον Cézanne, έχει σημείο αναφοράς τον νατουραλισμό και λειτουργεί ως ένα πέρασμα ανάμεσα στον ιμπρεσιονισμό και τον μεταϊμπρεσιονισμό. «Ήθελα να κάνω τον ιμπρεσιονισμό κάτι στέρεο και διαρκές, όπως τα έργα τέχνης στα μουσεία» λέει χαρακτηριστικά ο Cézanne, μία θέση που υποδηλώνει την σημασία της υλικότητας και της σταθερότητας στην τοπιογραφία και το τοπίο.

Η τοπιογραφία είναι συνυφασμένη με τον νατουραλισμό ή αλλιώς την φυσιοκρατία ακόμα και αν ο όρος δεν σημαίνει μία νοσταλγική επιστροφή στην φύση αλλά μία πίστη στους κανόνες της φύσης, τους αντικειμενικούς κανόνες που αποδεικνύονται επιστημονικά. Αυτό συμβαίνει διότι ο νατουραλισμός βασίζεται στην πραγματικότητα, όχι όμως αποκλειστικά την φύση. Ο κριτικός της τέχνης Jules-Antoine Castagnary γράφει, το 1863, γράφει ότι η τέχνη του νατουραλισμού οφείλει να είναι ο καθρέφτης της κοινωνίας (για τον λόγο αυτό ο κριτικός προτιμούσε, όπως και ο Charles Baudelaire, θέματα παρμένα από την ζωή στην πόλη), είναι επομένως κομμάτι της συνείδησης μίας κοινωνίας. Η γαλλική τέχνη, συνεχίζει ο Castagnary, αποκτά έτσι την δική της τέχνη, την ζωγραφική που αντανακλά την γαλλική κοινωνία του καιρού της. Το ιδεατό που είναι ο σκοπός της τέχνης δεν είναι τίποτα άλλο από την ελεύθερη σχέση της συνείδησης του κάθε ανθρώπου με το εξωτερικό ερέθισμα και η νατουραλιστική σχολή είναι η τέχνη ως έκφραση ζωής σε όλες τις μορφές και βαθμίδες. Η φύση είναι το θεμέλιο της νατουραλιστικής τέχνης όπως είναι και στον ρομαντισμό και τον κλασικισμό. Η διαφορά με τον νατουραλισμό όμως είναι ότι σκοπός της είναι να αναπαράξει την φύση φέρνοντας την στην μέγιστη δύναμη και ένταση, σημειώνει⁴².

Ο Castagnary του οποίου οι θέσεις για τον νατουραλισμό εμπνέονται σε μεγάλο βαθμό από την σχολή της Barbizon, γράφει επίσης - σχετικά με το salon του 1867 - ότι η ομορφιά βρίσκεται ενώπιον των ματιών, στην ίδια την ζωή. Γράφει επίσης ότι το καίριο ζήτημα είναι ο καλλιτέχνης να ζωγραφίζει αυτό που βλέπει την ώρα που το βλέπει. Ταυτίζει μάλιστα τον νατουραλισμό με τις επιστημονικές μεθόδους της παρατήρησης⁴³. Ο

⁴² *Art in Theory 1815-1900*, επιμ.: Charles Harrison - Paul Wood - Jason Gaiger, Μασαχουσέτη, Blackwell publishers, 1998, σσ. 410-413 (πρωτότυπο: Jules-Antoine Castagnary «Salon de 1863», *Nord*, Βρυξέλλες, Μάιος-Σεπτέμβριος 1863).

⁴³ *Art in Theory 1815-1900*, επιμ.: Charles Harrison - Paul Wood - Jason Gaiger, Μασαχουσέτη, Blackwell publishers, 1998, σσ. 413-415 (πρωτότυπο: Jules-Antoine Castagnary “Le Monde artistique”, *Liberte*, Παρίσι, 25 και 28 Μαΐου, 7 Ιουνίου 1867).

πουαντιγισμός (στιγματογραφία) των Georges Seurat και Paul Signac, καλλιτέχνες μεγαλύτεροι του Cézanne αλλά με επιδράσεις από το έργο του, είναι ένας τέτοιος επιστημονικός τρόπος τόσο ως προς το πώς η όραση συλλαμβάνει το χρώμα όσο και ως προς την μεθοδική τεχνική του. Η ζωγραφική είναι και αυτή ένα είδος επιστήμης, έχει σύστημα και αντιστοιχεί σε επαληθεύσιμα στοιχεία. Αναλύει την οπτική διαδικασία, εκλαμβάνει την οπτική αίσθηση ως μία διεργασία που ακολουθεί μία δομή και αντιλαμβάνεται τον πίνακα ως μία μαρτυρία της ίδιας της ύπαρξης ως ένα πεδίο με τους δικούς του κανόνες⁴⁴. Θεωρώ ότι το έργο του Cézanne εντάσσεται μέσα σε αυτό το πνεύμα.

2.3. Τοπίο, θετικισμός και ζωγραφική απόδοση

Η αποδοχή όμως της θεματικής του τοπίου δεν σημαίνει και ευρεία αποδοχή μίας στυλιστικά ασυνήθιστης για την εποχή του απόδοσης του τοπίου. Το μορφικό ιδίωμα του Cézanne έμοιαζε για δεκαετίες αλλόκοτο. Με εξαίρεση τον νεαρό κριτικό George Rivière που πρώτος το 1877 δημοσιεύει μία θετική κριτική για τον Cézanne επαινώντας τον για την κλασικότητα και «ηρωϊκή γαλήνη» του έργων του⁴⁵, το έργο του Cézanne παρέμενε στην σκιά. Η συμμετοχή του στις εκθέσεις των ιμπρεσιονιστών τις χρονιές 1874 και 1877 συγκέντρωσε μάλλον αρνητικά σχόλια. Ως το 1880, ο ζωγράφος δεν ήταν γνωστός παρά μόνο σ' έναν στενό κύκλο ζωγράφων του συμβολισμού, το πρώτο κίνημα που βοήθησε στην σταδιακή καταξίωση του έργου του καλλιτέχνη⁴⁶. Ακόμα και αν το τοπίο επομένως ήταν συνυφασμένο με τον νατουραλισμό, κυρίως λόγω της θεματικής της φύσης, και ακόμα και αν ο Cézanne ζωγράφιζε επί τόπου, μελετούσε την φύση από κοντά, απέδιδε στην φύση μία αυθύπαρκτη αξία και εφάρμοζε την επιστημονική προσέγγιση που ταίριαζε στον νατουραλισμό, το έργο του δεν φιλοξενήθηκε στους κόλπους του. Ο Émile Zola, στενός παιδικός του φίλος ήταν επιφυλακτικός ως προς την ζωγραφική του, την θεωρούσε μάλλον αδέξια τεχνικά και ανολοκλήρωτη. Επαινούσε το «πάθος» του Cézanne, αλλά έχοντας ως προέχον κριτήριο το περιγραφικό στοιχείο, αδυνατούσε, όπως εξηγεί η Judith Wechsler να καταλάβει την εμμονή του καλλιτέχνη με την μελέτη της λειτουργίας της αίσθησης ως ένα λογικό πρόβλημα της αντίληψης.

⁴⁴ Giulio Carlo Argan, *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970*, Achille Bonito Oliva, *Η τέχνη στην καμπή του 21^{ου} αιώνα*, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2016, σ. 59.

⁴⁵ Judith Wechsler, *The Interpretations of Cézanne*, ό.π., σσ. 7-8.

⁴⁶ Η καταξίωση δεν θα εδραιωθεί ως το γύρισμα του 20ου αιώνα, με την έκθεση έργων του που οργανώνει ο Ambroise Vollard το 1905, αλλά κυρίως μετά τον θάνατό του καλλιτέχνη με την μεγάλη έκθεση στο Φθινοπωρινό salon του Παρισιού, το 1907.

Αυτό δεν σημαίνει ότι ο νατουραλισμός υποστήριζε μία στεγνή αντιγραφή της φύσης, κάτι που αποδεικνύεται και από τον θαυμασμό του Zola για τον Manet. Ο Zola μιλούσε και για την σημασία της καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας. Το απόφθεγμα του ότι ένα έργο τέχνης είναι «λίγο φύση ιδωμένη μέσα από το τεμπεραμέντο», άρεσε στους συμβολιστές. Θεωρούσε ότι ένας νατουραλιστικός ή ιμπρεσιονιστικός πίνακας απεικόνιζε τόσο την φύση όσο και τον καλλιτέχνη, ήταν δηλαδή ένας συνδυασμός υποκειμένου και αντικειμένου, ένα πάντρεμα του μεταβλητού στοιχείου που είναι ο άνθρωπος και του σταθερού στοιχείου της φύσης⁴⁷ - αυτή η άποψη όπως και άλλες απόψεις του Zola δεν αντέκρουε τον Cézanne. Για τον Zola η αντιγραφή του θέματος είναι από μόνη της μία πρωτότυπη δημιουργία, κι αυτό διότι όριζε την αντιγραφή ως την εντύπωση της πραγματικότητας εκφρασμένη ως μία αυθόρμητη, καλλιτεχνική απόδοση⁴⁸.

Η «αντικειμενικότητα», η ζωή είχε σφρίγος και ζωντάνια και το έργο τέχνης πρέπει να έχει την ίδια αυτή δυναμική της ζωής. Η δυναμική του έργου τέχνης αντανακλά τις φυσικές και επιστημονικές διεργασίες, το θεμέλιο όλων των φαινομένων. Κατ' επέκταση ο Zola αναγνώριζε το πάθος και την ζωντάνια στην ζωγραφική του Cézanne δεν κατανοούσε όμως τις «ανολοκλήρωτες» φόρμες τους που δεν περιέγραφαν το θέμα τους με σαφήνεια και πιστότητα. Ενδεικτικό πάντως είναι ότι μετά το 1860 περίπου, η κριτική δείχνει ενδιαφέρον όχι μόνο για το θέμα αλλά και για τα καθαρά αισθητικά χαρακτηριστικά που αποπνέουν την αίσθηση της παρουσίας που χαρακτηρίζει τον νατουραλισμό.

Η τέχνη του Cézanne αποτελεί μία «πρωτοποριακή», όψιμη πτυχή του «νατουραλισμού», του νατουραλισμού ως αισθητικής στην περίοδο της Τρίτης Δημοκρατίας, του νατουραλισμού που εκφράζει τον θετικισμό της εποχής και διαποτίζει τις αρχές της δημοκρατίας. Ο νατουραλισμός αποτελεί μία επαλήθευσιμη αλήθεια που είναι αληθινή για όλους και δημιουργεί μία κοινή εθνότητα για την ανθρωπότητα. Αυτός ο νατουραλισμός είναι πτυχή της νεωτερικότητας.

⁴⁷ *Art in Theory 1815-1900*, ό.π., σ. 552 (πρωτότυπο: Émile Zola, *Mon Salon*, 1866).

⁴⁸ Σύμφωνα με την ερμηνεία του Zola κατά τον Shiff ο οποίος προσθέτει ότι η διαφορά με τον Zola είναι ότι ο Blanc θεωρούσε πως η πιστότητα στο αντικείμενο, η «αντιγραφή» (όχι η μίμηση) είναι το πρώτο στάδιο μίας πορείας που οδηγεί στην καλλιτεχνική πρωτοτυπία. Ταυτόχρονα θεωρούσε ότι το έργο τέχνης έχει μία διπλή προέλευση καθώς αποδίδει τόσο τον χαρακτήρα του θέματος όσο και του καλλιτέχνη, κάτι που συμφωνεί με τον Zola. Richard Shiff, *Cézanne and The End of Impressionism*, ό.π., σσ. 95 - 82.

2.4. Τοπιογραφία, εκμοντερνισμός, παράδοση

Η τοπιογραφία του Cézanne είναι μέρος μία νεωτερικής συνθήκης, μίας ραγδαίας αλλαγή στον τρόπο ζωής και την αντίδραση σε αυτή. Αυτές οι αλλαγές περιλαμβάνουν έναν διαφορετικό τρόπο όρασης και μία καινούρια σχέση με την παράδοση.

Κατά την ηγεμονία του Ναπολέοντα ΙΙΙ, η ανοικτόδομηση του Παρισιού με εξέχον παράδειγμα την φιλόδοξη αστική ανάπτυξη του Παρισιού που αναλαμβάνει ο βαρόνος Georges-Eugène Haussmann, αλλάζει όλες τις πλευρές της αστικής ζωής και επιδρά σε ολόκληρη την γαλλική ύπαιθρο. Η πόλη γίνεται ένα τεράστιο πεδίο εξερεύνησης για τον *flâneur*, ένας καταγιγισμός εικόνων και νέων ερεθισμάτων⁴⁹ που εξωθούν την όραση ως εργαλείο εμπειρίας του κόσμου στα όριά της⁵⁰. Ο φωτισμός αερίου που εξαπλώνεται επί ημερών Haussmann σε μεγάλο μέρος του Παρισιού επεκτείνοντας την φαντασμαγορική εικόνα της πόλης κατά την διάρκεια της νύχτας αλλά και άλλες ανακαλύψεις που επιδρούν στην όραση πιο έμμεσα, όπως η εξάπλωση της σιδηροδρομικών γραμμών που κάνουν προσβάσιμο το ταξίδι σε μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού προσφέροντας έτσι περισσότερες εικόνες (και μάλιστα εικόνες μέσα από την ταχύτητα του τρένου), είναι λίγοι μόνο από τους αμέτρητους παράγοντες που διευρύνουν την όραση φέρνοντάς την αντιμέτωπη με νέα οπτικά ερεθίσματα. Το 1861, ο συνιδρυτής του *Revue de Paris*, Maxime du Camp γράφει ότι το τοπίο δεν είναι μόνο ένα θέμα αλλά ένας τρόπος όρασης του εξωτερικού κόσμου, ένας τρόπος ο οποίος, για παράδειγμα, καταγράφει τις διαδοχικές εικόνες που βλέπει κανείς καθώς ταξιδεύει με τα νέα μέσα συγκοινωνίας, το τρένο. Το στοιχείο του χρόνου σε σχέση με τον χώρο γίνεται παράγοντας της όρασης⁵¹.

Σχεδόν δύο δεκαετίες αργότερα η συσκευή προβολή κινούμενων εικόνων του Eadweard Muybridge το 1879 σημαίνουν ότι ενεργοποιείται η όραση σε σχέση με την κινούμενη εικόνα (χρονοφωτογραφία) χωρίς όμως να μετακινείται ο θεατής. Μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον στο οποίο η όραση αποκτά διαφορετικές δυναμικές λόγω των

⁴⁹ Ο θεσμός των Παγκοσμίων Εκθέσεων που γίνονται στο Παρίσι είναι ένα παράδειγμα ανάμεσα σε πολλά άλλα όπως το άνοιγμα των εθνογραφικών μουσείων τον 19^ο αιώνα που εκθέτουν το «εξωτικό».

⁵⁰ Ο Martin Jay αναφέρει ότι ο κατακερματισμένος χώρος στα έργα του Cézanne δείχνει και, μεταξύ άλλων, την επίδραση του Muybridge. Martin Jay, *Downcast Eyes, the Denigration of Vision in twentieth-century French thought*, ό.π., σ. 137.

⁵¹ *French Landscape, The Modern Vision 1880-1920*, κατ. έκθ., (επιμ.: Magdalena Dabrowski), Museum of Modern Art, 27 Οκτωβρίου 1999 – 14 Μαρτίου 2000, Νέα Υόρκη, 1999, σ. 11.

καινούριων οπτικών ερεθισμάτων στις οποίες εκτίθεται, μία τοπιογραφία που να εκφράζει κυρίως έναν τρόπο όρασης και όχι μόνο το ίδιο το τοπίο γίνεται φυσικό επακόλουθο. Η όραση δεν είναι μόνο παθητική αλλά και ενεργητική διαδικασία, είναι παράμετρος της τέχνης.

Η τοπιογραφία του Cézanne εκφράζει έναν μοντέρνο προβληματισμό αλλά όχι με θέμα την πόλη. Απαθανατίζει την εξοχή εν μέρει και ως αντίδραση στον εκμοντερνισμό που καταστρέφει την τοπική ζωή φτωχοποιώντας τις τοπικές κοινωνίες και αλλοιώνει τον χαρακτήρα της επαρχίας με την μεταβολή της σε τουριστικό προορισμό. Πράγματι, καθώς οι πόλεις επεκτείνονταν και η αστική ζωή γίνεται πιο πλούσια σε ερεθίσματα αλλά και πιο πιεστική, η διαφυγή στην εξοχή εντάσσεται στον τρόπο ζωής όλων των κοινωνικών τάξεων στα τέλη του 19ου αιώνα, προσδίδοντας στην λέξη *villegiature* που σημαίνει ανάπαυση στην φύση, μία νέα, ευρέως αναγνωρίσιμη σημασία⁵². Αυτές οι αποδράσεις στο ύπαιθρο είναι δυνατές λόγω της επέκτασης των σιδηροδρομικών γραμμών, ένα δίκτυο που ενώνει το Παρίσι με όλες τις μεγάλες πόλεις της επαρχίας και ολοκληρώνεται το 1850 για να διευρυνθεί ακόμα περισσότερο στην συνέχεια: π.χ. την δεκαετία του 1880 με νέες γραμμές και με άλλους προορισμούς στην Νότια Γαλλία.

Εν τω μεταξύ η ζωή στην γαλλική ύπαιθρο υφίσταται οικονομική δοκιμασία εξ' αιτίας της εκβιομηχάνισης και της αστικοποίησης που οδηγεί στην ανεργία και την μείωση του πληθυσμού στην επαρχία και, παράλληλα, τον διπλασιασμό του αστικού πληθυσμού από το 1866 - 1890⁵³. Επιπλέον, οι παρθένες περιοχές που απομένουν ως έκφραση ενός άχρονου, διαχρονικού, γαλλικού τοπίου ολοένα και λιγοστεύουν.

Τα τοπία του Cézanne δεν απεικονίζουν άμεσα αυτή την ερήμωση, όμως η απουσία της ανθρώπινης παρουσίας ή κάποια τοπία στα οποία υπάρχουν χαλάσματα [εικ. 1] π.χ., στο *La Meule et citerne en sous-bois* [εικ. 2] όπου απεικονίζονται τα απομεινάρια ενός μύλου και μίας δεξαμενής, αναδίδουν μία αίσθηση μελαγχολίας για κάτι που έχει οριστικά χαθεί. Την ίδια στιγμή όμως θυμίζουν τις κλασικές μορφές της τοπιογραφίας με τα αρχαία χαλάσματα – υποδηλώνουν με αυτήν την έννοια μία πρόσδεση με την παράδοση μία αίσθηση «φυσικής» διαχρονικότητας.

⁵² Magdalena Dabrowski, *French Landscape, The Modern Vision 1880-1920*, σ. 25.

⁵³ Ο.π., σ. 17.

Η απουσία της ανθρώπινης παρουσίας στα τοπία του Cézanne μπορεί πράγματι να ερμηνευτεί με πολλούς τρόπους: ως μία μορφή καθαρής τοπιογραφίας έτσι όπως την ορίζει ο Maxime du Camp δηλαδή μία τοπιογραφία που λόγω της απουσίας μορφών φέρνει τον άνθρωπο σε στενή σχέση με την φύση ή ως η αποτύπωση μίας διαχρονικότητας που αντιστοιχεί στην αέναη και αναλλοίωτη φύση, άρα ως μία μεταφορά της κυριαρχίας της φύσης. Ταυτόχρονα θα μπορούσε να σημαίνει ότι τον Cézanne δεν τον ενδιαφέρει το ανεκδοτολογικό στοιχείο που η απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής μπορεί να δημιουργήσει αλλά η εστίαση στους σχηματισμούς της φύσης και στον τρόπο που γίνονται αντιληπτοί από την όραση. Ανιχνεύεται δηλαδή στο έργο του τόσο ένα είδος ιδεαλισμού (αφού η φύση είναι και μία ιδέα, κάτι που διαπερνά το εφήμερο) αλλά και ένας νατουραλισμός με την έννοια του σεβασμού απέναντι στην φύση αλλά με την έννοια της μελέτης των αισθήσεων⁵⁴.

Το τοπίο είχε εξιδανικευτεί διότι η εξοχή είχε γίνει το σύμβολο ενός απολεσθέντος κόσμου. Στην τοπιογραφία του Cézanne, η εξιδανίκευση αυτή δεν είναι καταφανώς αισθητή. Η εμμονή του ζωγράφου όμως με το τοπίο της ιδιαίτερης πατρίδας του, τα λεγόμενά του και οι παραπάνω οικονομικο-κοινωνικές συγκυρίες συντείνουν στο να υποθέσει κανείς ότι το γαλλικό τοπίο δεν γίνεται αντιληπτό απλώς ως ένα τοπίο αλλά ως μία πρόσδεση με τον τόπο, μία κατάφαση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της, κάτι διαχρονικό και αναλλοίωτο. Αυτό το χαρακτηριστικό της συνέχειας ήταν που, γενικότερα, συνέδεε πτυχές της τοπιογραφίας του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα με την γαλλική τοπιογραφία του 17ου αιώνα.

Η αναφορά στην παλαιότερη τοπιογραφία δεν αφορούσε τόσο στο περιεχόμενο (στοιχεία της ζωγραφικής της ιστορίας, δηλαδή ενός είδους που ανήκε σ' ένα παλαιότερο σύστημα αξιών έλειπαν από την απεικόνιση του τοπίου ήδη από τον ρομαντισμό) όσο στην σύνθεση, στην κλασική ισορροπία και ενότητα, χαρακτηριστικά δηλαδή μίας σταθερότητας και διαχρονικότητας. Το νήμα που συνδέει την τοπιογραφία του 19ου με την τοπιογραφία του 17ου αιώνα, προέρχεται από την κλασική παράδοση της Ιταλικής τέχνης, και, τον 17ο αιώνα, οδηγεί στον Nicolas Poussin - σημαντικές αναφορές στον οποίο βρίσκουμε στα γράμματα και λεγόμενα του Cézanne - και στον Claude Lorrain. Τον Poussin, τον

⁵⁴ Οι αισθήσεις δεν είναι μόνο φυσιολογία αλλά είναι και κάτι ανεξήγητο και προσωπικό και έχει σχέση με την αυτοέκφραση. Με αυτή την έννοια οι αισθήσεις δεν νοούνται μόνο με έναν στενά νατουραλιστικό τρόπο. Την διάχυση της μίας έννοιας μέσα στην άλλη και την γνώμη ότι δεν υπάρχουν απόλυτοι διαχωρισμοί και δίπολα υποστηρίζει ο Richard Shiff, στο *Cézanne and the End of Impressionism*.

μνημονεύει ήδη στις αρχές του αιώνα ο Pierre Henri de Valenciennes ενώ οι Jean-François Millet και Camille Corot θαυμάζουν την τέχνη του. Ο συνδυασμός ιδεατού και πραγματικού στην ζωγραφική του Poussin, θεωρείται ότι ενδιαφέρει τον Cézanne.

Ο Poussin δεν κατείχε μία ιδιαίτερη θέση μόνο για τον Cézanne όμως. Η συμβολή του ήταν στο επίκεντρο της εδραίωσης μία γαλλικής ταυτότητας που στον απόηχο της ήττας της Γαλλίας στον γαλλο-πρωσικό πόλεμο, ήταν ένα στήριγμα τόσο για τους «ακαδημαϊκούς» όσο και από τους πιο «μοντέρνους» καλλιτέχνες ακόμα και αν δεν συμφωνούσαν ως προς τον «ορισμό» της γαλλικότητας. Διάχυτη σε αυτό το πλαίσιο ήταν η άποψη ότι ο Poussin ήταν ιδανικός εκπρόσωπος της γαλλικής τέχνης λόγου του ότι συνδύαζε την φιλοσοφική σκέψη με τον αισθητική ομορφιά σ' έναν κλασικισμό⁵⁵.

Αν ένα χαρακτηριστικό της μοντέρνας τέχνης είναι η ρήξη με το παρελθόν, ένα ζητούμενο εδώ είναι το πώς τα «τοπία» του Cézanne συνδιαλέγονται με την παράδοση ενώ ταυτόχρονα προετοιμάζουν το έδαφος για τον 20ο αιώνα. Θεωρούμε ότι ο ζωγράφος επαναδιαπραγματεύεται την μεγάλη παράδοση της ζωγραφικής ώστε να την συνδέσει με την φύση και την ίδια την πραγματικότητα με το πεδίο των αισθήσεων και το ζήτημα της έκφρασης και της μορφής. Την μετασχηματίζει επομένως σ' ένα ενεργό στοιχείο της μοντέρνας τέχνης. Ο Cézanne δεν εξιδανικεύει ούτε αναπολεί την παράδοση ως μία χαμένη αξία αλλά την ανανεώνει φέρνοντάς την σε διάλογο με το παρόν. Συνδέει παρελθόν με παρόν κάτω από κοινές και διαχρονικές αξίες και ζητήματα που θεωρεί ότι βρίσκονται στον πυρρήνα της τέχνης όλων των εποχών.

Την ίδια στιγμή λοιπόν που το τοπίο και η τοπιογραφία είναι η έκφραση μία συνέχειας και σταθερότητας, αποτελεί και όψη της πραγματικότητας, της φύσης, της ζωής. Το ένα στοιχείο δεν αντικρούει το άλλο: ο νατουραλισμός και όλα τα παρακλάδια και οι εξελίξεις του (ιμπρεσιονισμός, μεταϊμπρεσιονισμός) πιστεύουν σε κανόνες που διέπουν την φύση και την ζωή, άρα σ' ένα ενοποιητικό σύστημα, σε μία σταθερότητα.

⁵⁵ Ο John House, σε άρθρο του για τις *Λουόμενες* του του σύγχρονου με τον Cézanne, Pierre-Auguste Renoir (1841 – 1919), εξηγεί ότι η επανασύνδεση με το γαλλικό στοιχείο γύρω στο 1880 αρθρώνει ένα ρεύμα εναντίωσης στον υλισμό, την μαζική παραγωγή και την κοινωνική ισοπέδωση που τα μέτρα του εκσυγχρονισμού της ρεπουμπλικανικής Δημοκρατίας έχουν δημιουργήσει. Μία άποψη είναι ότι η γαλλικότητα ανιχνεύεται στην προ-αναγεννησιακή γαλλική τέχνη πριν υπάρξει η επίδραση της Ιταλικής σχολής ενώ μία άλλη άποψη με την οποία συμφωνεί ο Renoir είναι ότι το αληθινά γαλλικό πνεύμα βρίσκεται στην πιο διακοσμητική και ανάλαφρη τέχνη του ροκοκό. John House, “Renoir ‘Baigneuses’ of 1887 and the Politics of Escapism”, *The Burlington Magazine*, 134, (1074), Σεπτέμ. 1992, σσ. 578 - 585 (παράθεμα, σ. 582).

Σε αυτό το σημείο εισέρχεται ο ρόλος της Ολλανδικής ζωγραφικής στη γαλλική τοπιογραφία του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα. Ο ρεαλισμός της βόρειας τέχνης και ο τρόπος που αντανακλά την ζωή της εποχής αρμόζει στην πιο «πραγματική» όψη του νατουραλισμού του 19ου αιώνα. Εφόσον η σύνδεση με την πραγματικότητα και την αλήθεια θεωρείται χαρακτηριστικό της ταυτότητας της γαλλικής τέχνης, η ολλανδική ζωγραφική παρουσιάζει ενδιαφέρον όπως εξάλλου οι γάλλοι καλλιτέχνες που εκπροσωπούν και συνεχίζουν αυτή την ζωγραφική της «μοντέρνας» ζωής έναν αιώνα αργότερα: οι Le Nain, ο Antoine Watteau και, στον 18ο αιώνα, τον Siméon Chardin που, για μία μεγάλη μερίδα κριτικών θεωρούνται οι κυρίως εκπρόσωποι της γαλλικής τέχνης, ακριβώς λόγω του «ρεαλισμού», της ρεαλιστικής θεαματολογίας τους⁵⁶. Δεν γνωρίζουμε αν ο περιγραφικός τρόπος της τέχνης του βορρά που περιγράφει η Svetlana Alpers εντοπίζει στην ολλανδική τοπιογραφία κάνοντας έναν παραλληλισμό με την αμεσότητα της φωτογραφίας⁵⁷ ήλκυε τον Cézanne ενώ ξέρουμε ότι θαύμαζε τους Le Nain και τον Chardin. Όμως υπάρχει κάποια έστω μακρινή συγγένεια ανάμεσα στην «αδιαμεσόλαβητη» ματιά που αναζητούσε και την λειτουργία της φωτογραφίας. Από την άλλη βέβαια στην φωτογραφία υπάρχει η «μεσολάβηση» της μηχανής. Το πιθανότερο δηλαδή είναι ότι ο Cézanne θα θεωρούσε την φωτογραφική αποτύπωση μηχανιστική, όχι προϊόν της αίσθησης. Αν λοιπόν τον ενδιέφερε η ολλανδική τοπιογραφία αυτό θα ήταν μάλλον για την σύνθεση, δηλαδή για τα συστατικά της ζωγραφικής πραγματικότητας που αντιστοιχούν στην πραγματικότητα της φύσης.

Η ζωγραφική επομένως επαναφευρίσκει την παράδοση μέσω του νατουραλισμού, του θετικισμού, της έρευνας γύρω από ένα σύστημα που εδράζεται στην φύση αλλά παρεισφρεί

⁵⁶ Ο Michael Fried στο *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860s*, αναφέρει ότι οι απόψεις για την γαλλικότητα διχάζονται ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα: οι πιο συντηρητικοί θεωρητικοί ορίζουν την γαλλικότητα στην βάση της ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης που συνεχίζεται με τον Poussin, ενώ οι πιο «δημοκρατική» μερίδα με εκπρόσωπο τον Théophile Thoré, έχουν ως σημείο αναφοράς την βόρεια παράδοση που συνεχίζεται με τους Le Nain, Watteau, Chardin και περνά στον «ρεαλισμό» του 19^{ου} αιώνα (σ. 140).

⁵⁷ Η αναφορά στην τοπιογραφία ως αυτόνομο ζωγραφικό είδος παραπέμπει συνήθως στην τέχνη του βορρά από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα και κυρίως στην Ολλανδική ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα. Ο Ernst Gombrich στο δοκίμιο του “The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape”, επισημαίνει το σημαντικό αυτό στάδιο της τοπιογραφίας όμως θεωρεί ότι η γέννησή της τοπιογραφίας εντοπίζεται στην Ιταλία της Αναγέννησης και ειδικότερα στην αισθητική στάση εκείνης της εποχής χωρίς την οποία η κατοπινή ανάδυση της τοπιογραφίας δεν θα ήταν εφικτή. Αυτή η αισθητική τάση αξιολογούσε τα έργα περισσότερο με κριτήριο την καλλιτεχνική τους αξία και όχι τον ρόλο ή το θέμα τους. Θα μπορούσε άραγε ένα είδος άλλο από την τοπιογραφία να είναι πιο ισχυρός συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην τέχνη του Cézanne με την τέχνη του παρελθόντος; E.H. Gombrich, “The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape”, *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance*, Phaidon Press, 1966. Για ελληνική μετάφραση (μετφρ: Νίκος Δασκαλοθανάσης) στο: *Georg Simmel, Joachim Ritter, Ernst H. Gombrich, Το Τοπίο*, Αθήνα, Ποταμός, 2004, σσ.101-147.

και στην τέχνη, στον τρόπο πρόσληψη της φύσης και στην ίδια την σύνθεση. Αλλά η τοπιογραφία δεν είναι αντιγραφική και απομίμηση της φύσης. Η φωτογραφία είχε κατά κάποιον τρόπο αναλάβει αυτό τον ρόλο, ένας πρόσθετος λόγος που η τέχνη έπρεπε να στραφεί προς άλλες κατευθύνσεις⁵⁸. Η φύση και το πώς αποκαλύπτεται, τα χρώματα και οι γραμμές της, η σύνθεση όλων των στοιχείων της ήταν τόσο ζωγραφικό θέμα όσο και «επιστημονικό», ζήτημα των αισθήσεων, της όρασης, του τεμπεραμέντου του καλλιτέχνη.

Η ζωγραφική είναι ο εξωτερικός κόσμος σε συνάρτηση με τον ζωγράφο. Η ζωγραφική δεν ακολουθεί μόνο μία οδό, είτε είναι ο δρόμος της λογικής, είτε της αληθοφάνειας, είτε της αίσθησης. Η ζωγραφική όπως και οι αισθήσεις π.χ., δεν επιβεβαιώνουν αυτό που ήδη ξέρουμε διανοητικά: δεν κάνουν ορατό κάτι που αναγνωρίζουμε διότι έχουμε μάθει να το αναγνωρίζουμε ως τέτοιο. Η ζωγραφική είναι η αδιαμεσολάβητη σχέση του ανθρώπου με το θέμα του, είναι η αποτύπωση της αίσθησης του κόσμου, μία αίσθηση που πραγματώνεται αποσπασματικά και δεν αντιστοιχεί επακριβώς με αυτό που φαίνεται αλλά τελικά είναι η ίδια η πραγματικότητα η σχέση μας με τον κόσμο.

Στο *The Painting of Modern Life*, ο T.J. Clark ισχυρίζεται ότι ο μόνος τρόπος με τον οποίο η τέχνη αρθρώνει έναν ουσιαστικό ρόλο για την εποχή της, ο μόνος τρόπος για να μην αποτελέσει μία περιγραφή του θέματος αλλά για να δημιουργήσει μία εικόνα που μιλά για το θέμα ως οπτική στον κόσμο, για το πώς το θέμα δηλαδή δημιουργεί νέους τρόπους θέασης είναι από έναν επαναπροσδιορισμό των ίδιων των μέσων της. Μόνο δηλαδή όταν η τέχνη (η ζωγραφική) αναδομεί τις διαδικασίες που ακολουθεί – της απεικόνισης, της αληθοφάνειας, της σχέσης της με τον θεατή, της κλίμακας, της αφής, του καλού σχεδίου, της φωτοσκίασης – κατορθώνει να βάλει σε δοκιμασία την κοινωνική πραγματικότητα⁵⁹.

Αν και ο T.J. Clark αναφέρεται στην περίοδο του Manet, θεωρούμε ότι η σκέψη του δεν ισχύει μόνο για την τέχνη της εποχής εκείνης. Ο Cézanne ίσως να μην θέλει βέβαια να μιλήσει ευθέως για την κοινωνική πραγματικότητα όμως αν ακολουθήσουμε τον ευρύτερο συλλογισμό του Clark, η τοπιογραφία του το πραγματοποιεί – μέσω όμως των πλαστικών

⁵⁸ Η δυνατότητα μίας αληθοφανούς αναπαράστασης της φύσης είχε αμφισβητηθεί ήδη από από τον 17^ο αιώνα (αναφορές υπάρχουν και πολύ παλαιότερα) αλλά με την ευρεία χρήση της camera obscura τον 18^ο αιώνα φάνηκε η διαφορά ανάμεσα στην πιστή αναπαραγωγή της εικόνας με την ζωγραφική απόδοσή του. Αυτό έστρεψε την προσοχή των καλλιτεχνών στην τεχνική και τον χειρισμό των εργαλείων της ζωγραφικής όπως τα διαθέσιμα χρώματα. Η τάση εντάθηκε στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα.

⁵⁹ T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, ό.π., σ. xxiv.

ιδιότητων της ζωγραφικής - όπως εξάλλου όλη η τέχνη στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Η «αμφιβολία» του Cézanne είναι η «αμφιβολία» που αναπόφευκτα νοιώθει ο καλλιτέχνης στην αναζήτηση για έναν καινούριο τρόπο έκφρασης. Η ανάγκη για έναν καινούριο τρόπο έκφρασης είναι απότοκο της ίδιας της εποχής. Ο τρόπος που βλέπουμε την πραγματικότητα έχει αλλάξει. Η αμφιβολία του είναι επίσης η αμφιβολία για την πραγματικότητα όπως γίνεται αντιληπτή μέσα από την αληθοφάνεια. Ο νεωτερικός κόσμος δεν είναι ένας αδιάσπαστος κόσμος.

Αναφερόμενος στον Pissarro, ο T.J. Clark εξηγεί ότι το έργο του από κοντά μοιάζει σαν έναν ακατάληπτο συνωστισμό χρωματικών κηλίδων. Ο ζωγράφος την ώρα της ζωγραφικής πρέπει να απομακρυνθεί από τον καμβά για να δει το αποτέλεσμα, γεγονός που σημαίνει ότι η ζωγραφική είναι ξεχωριστή από το αναγνωρίσιμο και ορατό, η ζωγραφική δεν είναι μία αληθοφανής αποτύπωση της πραγματικότητας. Το αναπαριστώμενο και η αναπαράστασή του, η πραγματικότητα και η τέχνη δεν μπορούν ποτέ να ταυτιστούν. Η νεωτερική ζωγραφική δηλαδή δεν ακολουθεί τους κανόνες της απομίμησης αλλά εφευρίσκει ένα νέο λεξικό μέσα από τα δικά της εργαλεία.

Δεν υποστηρίζω ότι η σκέψη αυτή οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το επόμενο βήμα της τοπιογραφίας είναι απαραίτητα ο φορμαλισμός ή η αυτοαναφορικότητα. Ο μεταϊμπρεσιονισμός και εκπρόσωποί του όπως οι Paul Signac (1863 – 1935) Henri-Edmond Cross (1856 -1910), ο συνθετισμός και η ζωγραφική του Paul Gauguin (1848 – 1903) και τα πυρετώδη τοπία του Vincent Van Gogh συνεχίζουν την τοπιογραφία με ίδιο προβληματισμό γύρω από το πώς μπορεί να αποδοθεί ένα τοπίο φιλτραρισμένο μέσα από την αίσθηση και την ζωγραφική γλώσσα. Η φύση στην τοπιογραφία είναι πάντα ένα σημείο αναφοράς. Η διαφορά είναι ότι η φύση εννοείται ως πιο σχηματοποιημένη, είναι η δομή της φύσης και όχι απαραίτητα ένα συγκεκριμένο τοπίο.

Όμως, ακόμα και για τον κόσμο της τέχνης αυτή η σκέψη δεν είχε ωριμάσει, δεν είχε δώσει ακόμα συνείδηση την εποχή που ζούσε ο Paul Cézanne. Η τέχνη του Cézanne την εκφράζει αλλά η εποχή του δεν ήταν ακόμα έτοιμη εντείνοντας έτσι την αμφιβολία του. Ο Cézanne είναι ένας μοντέρνος-κλασικός. Ζει στην ατμόσφαιρα μίας εποχής μεγάλων αλλαγών στην επιστήμη, στην αντίληψη του χρόνου, του κόσμου, του χώρου και στην κατανόηση της λειτουργίας του «ανθρώπινου μηχανισμού». Είναι θετικιστής και διανοητικός

ή και, με μία έννοια, ιδεαλιστής την ίδια στιγμή ακριβώς επειδή αναζητά το απόλυτο. Οι τοπιογραφίες του είναι η πιο καθαρή, αδιαμεσολάβητη και βιωμένη εκδοχή του τοπίου.

Χάρη στον Cézanne η τοπιογραφία μετασχηματίζεται. Δοκιμάζεται σε τέτοιο βάθος ώστε τελικά να εξαντλήσει και τις δυνατότητές της. Μετά τον Cézanne, η τοπιογραφία πρέπει να επαναπροσδιοριστεί. Πλέον το εξωτερικό θέμα και ο τρόπος της απόδοσής του δεν έχουν μία ισότιμη δύναμη ούτε βρίσκονται σε απόλυτη σύνδεση μεταξύ τους.

3. Μορφή και Περιεχόμενο

3.1. Η σύζευξη του θέματος με τον τρόπο απόδοσής του

Η μελέτη της φύσης και η διαρκής παρατήρηση είναι, για τον Cézanne, επιταγή για τον καλλιτέχνη. Όλη η αλήθεια βρίσκεται στην φύση, στις μορφές της που διαρκώς αλλάζουν αλλά και παραμένουν οι ίδιες. Στις τοπιογραφίες του η αφετηρία είναι μία: η άμεση μελέτη της φύσης που πραγματοποιείται καθώς ο ζωγράφος στέκει απέναντι από το τοπίο, η καθαρή παρατήρηση χωρίς την μεσολάβηση των όσων ξέρει για την παράδοση της τοπιογραφίας, χωρίς την φωνή της εκλογίκευσης παρά μόνο με τις αισθήσεις και την όραση. Ο σκοπός δεν είναι προκαθορισμένος αλλά προκύπτει καθώς ο ζωγράφος βρίσκεται αντιμέτωπος με το “μοντέλο” του. «Ο Cézanne δεν προσεγγίζει το θέμα του με αισθητικό πρόγραμμα, με την δεσποτική πρόθεση να υποτάξει την φύση σε έναν κανόνα που έχει εφεύρει»⁶⁰ σημειώνει ο κριτικός τέχνης Gustave Geffroy το 1904.

Ο Cézanne κοιτάζει την φύση, μιλά για την αναγκαιότητα τού να εστιάσουμε την προσοχή στην εικόνα της⁶¹ και σύμφωνα με τον Émile Bernard, λέει ότι τού αρκεί να αντιγράψει την φύση. Πράγματι, μία σύγκριση φωτογραφιών των πραγματικών τοπίων απέναντι στα οποία στάθηκε ο Cézanne με τα έργα του ζωγράφου, δείχνουν μία κοντινή αντιστοιχία [εικ. 3, 4]. Το 1927 ο Erle Loran επισκέπτεται την Προβηγκία για να μελετήσει το έργο του Cézanne. Σε μία προσπάθεια να εντοπίσει την ομοιότητα των τοπιογραφιών του ζωγράφου με το πραγματικό τοπίο, βρίσκει και φωτογραφίζει τα ίδια τοπία από την οπτική γωνία που διακρίνεται στον αντίστοιχο πίνακα του καλλιτέχνη. Στο βιβλίο του *Cézanne's Composition* που βασίζεται σε αυτό το φωτογραφικό υλικό, συμπεραίνει ότι για τον Cézanne η μελέτη εκ του φυσικού ήταν αναγκαία. Όμως ενώ ο Cézanne ζωγράφιζε από την φύση και δεν παραποιούσε αρκετά στοιχεία του πραγματικού τοπίου – γεγονός που φαίνεται και στις πιο αφηρημένες συνθέσεις του - δεν αντέγραφε αυτό που έβλεπε μπροστά του αλλά το μετέτρεπε σε μία εικόνα που ακολουθούσε την δική του αίσθηση όπως και τις ανάγκες της

⁶⁰ *The Art in Theory 1815-1900*, Ό.π., σ. 989 (Gustave Geoffrey “Paul Cézanne”, *La Vie Artistique*, (3), 1894.

⁶¹ *Cézanne by himself*, ό.π., σ 290.

σύνθεσης⁶². Ειδικά ως προς την απόδοση του χώρου ο Loran, θεωρεί ότι η ματιά του καλλιτέχνη είναι καθοριστική⁶³.

Με τις φωτογραφίες του Loran και τις επιπρόσθετες, έγχρωμες αυτήν την φορά, εικόνες των ίδιων τοπίων της Προβηγκίας που ο John Rewald παίρνει με τον φωτογραφικό του φακό το 1935, ο Pavel Machotka εξερευνά, πολλές δεκαετίες αργότερα, την σχέση της πραγματικής εικόνας με τον ζωγραφικό πίνακα. Διαπιστώνει ότι ο βαθμός της ομοιότητας ποικίλει αλλά ότι σε γενικές γραμμές ο καλλιτέχνης σέβεται την αρχική εικόνα. Οι ομοιότητες όσο και οι διαφορές βοηθούν τον Machotka να καταλάβει τις προτεραιότητες του καλλιτέχνη: το ποιά χαρακτηριστικά της φύσης τον ενδιέφεραν και ποιά αγνούσε ή άλλαζε. Ο Machotka γράφει για την ισοδύναμη αφοσίωση, στην ζωγραφική, σε αυτό που ο Cézanne βλέπει και στην ανακατασκευή της εικόνας βάσει των αισθήσεων. Ο Cézanne τιμά την αναπαράσταση του μοτίβου αλλά και τις πλαστικές ανάγκες του ζωγραφικού έργου⁶⁴. **[εικ. 5,6, 7, 8]**. Στο έργο *L'Église de Montigny-sur-Loing* π.χ. φαίνεται η πρακτική του καλλιτέχνη να απεικονίζει το χώρο μέσα από ζωγραφικά επίπεδα που τονίζουν την διςδιάστατη επιφάνεια. Ο ίδιος πίνακας δείχνει επίσης το πώς ο ζωγράφος «σπρώχνει» την όλη σύνθεση σε πρώτο πλάνο.

Τα λεγόμενα του Cézanne δεν απέχουν από την διαπίστωση του Machotka. Ο ζωγράφος ομολογεί ταυτόχρονα ότι η ζωγραφική έχει τον δικό της σκοπό, είναι από μόνη της σκοπός⁶⁵. Αντίστοιχες σκέψεις επαναλαμβάνονται μέσα από διαφορετικές φράσεις του καλλιτέχνη και φαίνεται να διατυπώνουν μία αντίφαση: από την μία βρίσκεται η πιστότητα στην φύση, στο θέμα, η προσήλωση στην φύση της οποίας οι πολύπλευρες πτυχές τον

⁶² Δεν θεωρούμε ότι η παρατήρηση της φύσης από έναν ζωγράφο σημαίνει ότι ζητούμενο του είναι οπωσδήποτε η ακριβής αναπαραστασή του θέματος. Το κίνητρο του καλλιτέχνη μπορεί να είναι η πρόσληψη της φύσης, η μετατροπή του μέσα από τις αισθήσεις.

⁶³ Erle Loran, *Cézanne's Composition, Analysis of his Form with Diagrams and Photographs of his Motifs*, Καλιφόρνια, University of California Press, 1970 (1946, 1963), σ. 5. Τα ερωτήματα που απασχολούν τον συγγραφέα είναι ο βαθμός που παραποιούσε την φύση, αν χρησιμοποιούσε τις αρχές της επιστημονικής προοπτικής, αν άλλαζε τις κλίμακες και γενικά τί συμβαίνει όταν μία τρισδιάστατη πραγματικότητα αποτυπώνεται σε μία διςδιάστατη επιφάνεια. Ο σκοπός του όπως λέει δεν είναι να γράψει μια πραγματεία για τον Σεζάν αλλά μία μελέτη για την ζωγραφική. Οι μαυρόασπρες φωτογραφίες που υπογραμμίζουν τον όγκο και δεν αναδεικνύουν την σημασία του χρώματος, είναι ίσως ο λόγος που ωθεί τον συγγραφέα στο να αναφερθεί στον Cézanne και ως προπομπό του κυβισμού, επιχείρημα που έχει αμφισβητηθεί από άλλους μελετητές.

⁶⁴ Pavel Machotka, *Cézanne: Landscape into Art*, Τσεχία, Arbor Vitae, 2014, σ. 10. Ο συγγραφέας σημειώνει ότι η σύγκριση των φωτογραφιών των πραγματικών τοπίων με τα ζωγραφικά τοπία πρέπει να γίνεται με την επιφύλαξη των διαφορών σε δεδομένα όπως την εποχή του χρόνου που ραβήχτηκε η φωτογραφία και αντίστοιχα έγινε ο ζωγραφικός πίνακας ή τις φυσικές αλλαγές του ίδιου του τοπίου μέσα στον χρόνο κλπ. (Βλ. σ. 24).

⁶⁵ *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 291.

συναρπάζουν όπως ο ίδιος ομολογεί στον συλλέκτη Victor Chocquet το 1886⁶⁶ - από την άλλη, η πεποίθηση, όπως γράφει στον Joachim Gasquet το 1897, ότι η τέχνη είναι μία «πραγματικότητα που τρέχει παράλληλα με την φύση»⁶⁷ και έχει την ίδια αρμονία που διακρίνει την φύση. «Δεν είναι η ζωγραφική η δουλική αντιγραφή ενός αντικειμένου. Ζωγραφική είναι η σύλληψη της αρμονίας των διάφορων αλληλεπιδράσεων» γράφει στον γιο του Paul το 1889⁶⁸.

Η πρώτη εντύπωση είναι ότι ο Cézanne αμφιταλαντεύεται, ότι ενεργεί προς δύο διαφορετικές κατευθύνσεις. Δίνει προτεραιότητα στην φύση και στην μελέτη της. Ταυτόχρονα θεωρεί ότι η ζωγραφική έχει τους δικούς της κανόνες και δεν βρίσκεται σε μία σχέση κατώτερη του εξωτερικού ερεθίσματος. Τελικά είναι το θέμα που υπαγορεύει την ζωγραφική ή το αντίστροφο, δηλαδή η ζωγραφική που διαμορφώνει το θέμα; Ή μήπως οι διαχωρισμοί αυτοί είναι μεταγενέστερη θεωρητική προβολή που δεν αντανακλά την σκέψη της εποχής;

3.2. Τεχνική και δημιουργία, αντικειμενικότητα και επινόηση

Τα ερωτήματα αυτά συναρτώνται με βασικά ερωτήματα της τέχνης του τέλους του 19^{ου} αιώνα όπως το τί είναι καλλιτεχνική δημιουργία, το πώς η τεχνική, δηλαδή τα αντικειμενικά στοιχεία της ζωγραφικής συνδυάζονται με το τεμπεραμέντο του καλλιτέχνη καθώς και το σε ποιά από τα δύο, στην τεχνική ή το τεμπεραμέντο, βρίσκεται η προέλευση, η πηγή της ζωγραφικής και της δημιουργικής πράξης. Ποιά είναι η ισορροπία δυνάμεων ανάμεσα στην τεχνική και την πρωτότυπη δημιουργία, την ανάλυση και το έντικτο; Πρώτιστο ρόλο έχει η τεχνική που είναι στην υπηρεσία του θέματος που ο καλλιτέχνης βλέπει μπροστά του, στην τεχνική που μαθαίνεται ή στην δημιουργία που μετατρέπει το θέμα και άρα το βλέπει εξ αρχής ως και κάτι άλλο από αυτό που φαίνεται, στην δημιουργία που είναι επινόηση; Πρόκειται για μία συζήτηση που εντέλει περιστρέφεται γύρω από το «εξωτερικό» και το «εσωτερικό», την «ύλη» και το πνεύμα ή την ψυχή, το τεκμήριο, το μηχανικό και το αντικειμενικό από την μία και την υποκειμενική του απόδοση από την άλλη, την όραση ως καταγραφή ή μεταγραφή.

⁶⁶ *Cézanne, The Late Work*, κατ. έκθ. Museum of Modern Art, New York, 1977, σ. 82.

⁶⁷ *Art in Theory 1815 – 1900*, ό.π., σ. 992.

⁶⁸ ΣΕΖΑΝ, *Αναμνήσεις και επιστολές του Εμίλ Μπερνάρ*, ό.π., σ. 12.

Τέτοιου τύπου ερωτήματα απασχόλησαν και αναλυτές του Cézanne την εποχή του αλλά και όλην την διανόηση⁶⁹. Ο Maurice Denis για παράδειγμα σημειώνει (υπό την επίδραση του συμβολισμού) ότι μπροστά σε έναν πίνακα του Cézanne δεν ξέρει με σιγουριά αν το έργο είναι μία ερμηνεία ή μία απομίμηση της φύσης, αν είναι υποκειμενική συναισθηματική έκφραση ή αντικειμενική αναπαράσταση.⁷⁰

Ο Roger Fry φαίνεται να πιστεύει ότι ο Cézanne συνθέτει το συνειδητό με το ασυνείδητο, την τεχνική μαζί με την αυθόρμητη επαφή με την φύση. Η τεχνική του επομένως είναι αυθόρμητη και προσωπική, όχι ένας κανόνας που μαθαίνεται. Σύμφωνα με τον Shiff όμως, ο Fry καθ' όλη την πορεία της ενασχόλησής του με το έργο του Cézanne δεν διατηρεί μία σταθερή άποψη για το αν η τεχνική είναι ασυνείδητη ή υπολογισμένη. Η τεχνική μεταγράφει το συναίσθημα που προκύπτει από το τεμπεράμεντο και την εντύπωση, μία εντύπωση που αντίθετα με τους ιμπρεσιονιστές, στους μεταϊμπρεσιονιστές είναι μία ενεργή και όχι μία παθητική, δεκτική σχέση. Ενώ αρχικά ο Fry πιστεύει ότι η τεχνική είναι διανοητική και προμελετημένη, το εργαλείο για την επίτευξη ενός σκοπού, αργότερα διατείνεται ότι η τεχνική και πιο συγκεκριμένα η παραμόρφωση στις φόρμες που ο Cézanne ζωγραφίζει (οι οποίες φόρμες όμως έχουν και αυτές μία φυσική προέλευση, δηλαδή ενδογενή χαρακτηριστικά) είναι μία ανακάλυψη που γίνεται στην πορεία μίας πιο αυθόρμητης καλλιτεχνικής διαδικασίας⁷¹. Αυτή η άποψη συγκλίνει με τον Denis. Η έκφραση όπως και η τεχνική είναι μία ανακάλυψη, πηγάζει από την πρωτοτυπία της υποκειμενικής εμπειρίας και το συναίσθημα.

Ο Maurice Denis, θεωρεί ότι η τεχνική είναι μία καλλιτεχνική πραγμάτωση, προκύπτει δηλαδή άμεσα μέσα από την αυθόρμητη σχέση του καλλιτέχνη με το θέμα του. Επομένως, τα τεχνικά, «υλικά» χαρακτηριστικά στοιχεία της καλλιτεχνικής διαδικασίας δεν

⁶⁹ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι προβληματισμοί που διατυπώνονται από Έλληνες λογίους και λογοτέχνες και χαρακτηριστικά από τον σύγχρονο του Cézanne, τον Γεώργιο Βιζυηνό. Στο δοκίμιό του “Τεχνολογίες θέασης στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού αιώνα: Από τον Γεώργιο Βιζυηνό στον Περικλή Γιαννόπουλο”, ο Κώστας Ιωαννίδης, εξηγεί μεταξύ άλλων ότι ο Βιζυηνός διακρίνει την εικόνα που μεταφέρουν τα αισθητήρια και την πνευματική εντύπωση που είναι γέννημα της ψυχής. Αντίστοιχα υπάρχει η αντίστιξη *παράστασης* και *εντύπωσης* που αντιστοιχεί στο *εικότιον* και την *εικόνα*. Με την ίδια λογική, υπάρχει διαφορά ανάμεσα στην «όραση» και την «θέαση» καθώς το πρώτο ανήκει στο πεδίο της οντολογίας και το δεύτερο στο πεδίο της μεταφυσικής. (Στο Άρης Σαραφιανός, Παναγιώτης Ιωάννου επιμ. *Ερευνητικά Ζητήματα στην Ιστορία της τέχνης*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών της Τέχνης, Αθήνα, εκδόσεις Ασίνη, 2016, σσ. 449 – 462).

⁷⁰ Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, ό.π., σ. 137.

⁷¹ Ο.π., σ. 146.

διαχωρίζονται από την έκφραση και την πρωτότυπη δημιουργία. Αν επεκτείνει κανείς αυτόν τον συλλογισμό ακόμα περισσότερο καταλήγει στο ότι το περιεχόμενο, το αντικειμενικό, ο κανόνας δεν μπορεί να διακριθεί από την μορφή, από την έκφραση, από την αίσθηση και την σχέση του καλλιτέχνη με το θέμα του. Το εξωτερικό ταυτίζεται με το εσωτερικό – μία άποψη αντανακλά την σχέση του Denis με τον συμβολισμό⁷².

Οι απαντήσεις σε όλα αυτά τα ζητήματα δεν είναι ούτε πάντα ξεκάθαρες ακόμα και από επιγόνους του Cézanne όπως ο Henri Matisse. Ο καλλιτέχνης ανακατασκευάζει αυτό που ήδη υπάρχει ή βρίσκει κάτι που δεν υπάρχει; Πόσο κοντά στην πρωτογενή δημιουργία είναι η ζωγραφική; Σε αυτά τα ερωτήματα που σύμφωνα με την Richard Shiff είναι κεντρικής σημασίας στον μεταϊμπεσιονισμό, ο Matisse, σύμφωνα πάντα με τον Shiff, φαίνεται να καταλήγει στο εξής: ο καλλιτέχνης την ώρα που ζωγραφίζει πρέπει να μην πιστεύει τίποτα περισσότερο από το ότι αυτό που κάνει είναι ότι αντιγράφει την φύση, ότι ανακαλύπτει την φύση όπως είναι και όχι ότι την ανακατασκευάζει. Όταν όμως συλλογίζεται για αυτό που έχει δημιουργήσει, συνειδητοποιεί ότι η ζωγραφική του είναι και κάτι διαφορετικό από την φύση, έχει έναν δημιουργικό, φανταστικό χαρακτήρα. Αυτή η συνείδηση όμως προκύπτει στην πορεία και δεν πρέπει να προϋδεάζει τον καλλιτέχνη. Ο Matisse που είχε τεράστιο θαυμασμό για τον Cézanne αναφέρεται στην φράση του «faire l' image» για να δείξει την αρχική προσήλωση στο ίδιο το θέμα⁷³.

Μία συνθετική προσέγγιση στα αποφθέγματα του Cézanne που βρίσκονται σκόρπια στις διάφορες επιστολές του, δείχνει ότι σε αυτή την διαδικασία καταλήγει και ο ίδιος. Μιλά για την αντιγραφή της φύσης ως την αρχή της καλλιτεχνικής πράξης. Η αντιγραφή όμως σημαίνει πρόσληψη και εδώ τον ρόλο τον αναλαμβάνουν οι αισθήσεις και κυρίως η όραση. Όταν ο ζωγράφος συνειδητοποιήσει ότι η αισθήσεις τού διαφεύγουν, ότι δηλαδή δεν μπορούν να συλλάβουν στην ολότητά του αυτό που προσλαμβάνουν, η ζωγραφική αποκτά και έναν άλλο χαρακτήρα: ταυτίζεται με την έκφραση και τις αισθήσεις και μεταγράφει μέσα από τα δικά της μέσα αυτό που πραγματεύεται⁷⁴. Το ότι οι αισθήσεις δεν μπορούν να

⁷² Από το 1900, ο Denis θα στραφεί στον νεοκλασικισμό και θα δει το έργο του Cézanne και σε συνάρτηση με την κλασική παράδοση.

⁷³ Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, ό.π., σσ. 62-63.

⁷⁴ Η «μεταγραφή» είναι βασική έννοια στην τεχνολογία της όρασης αλλά και στον θεωρητικό προβληματισμό στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Ο φωνογράφος που κατασκευάζεται το 1877, η φωτογραφία νωρίτερα αλλά και η αμφιθυμία απέναντι στην σχέση του αντικειμενικού με το υποκειμενικό, του τεκμήριου με την δημιουργία εμπεριέχουν το στοιχείο της μεταγραφής. Για μία συστηματική ανάλυση της «μεταγραφής» αναφορικά με τον φωνογράφο, την φωτογραφία από την μία και τον λόγο και την τέχνη, την όραση και την λειτουργία του

αντιληφθούν την φύση μπορεί να σημαίνει δύο πράγματα: ότι η φύση νοείται ως κάτι απέραντο και ακατάληπτο, σε μία ανώτερη φύση φύση «σ’ αυτό το τέλειο έργο» στην φύση από την οποία «προέρχονται τα πάντα» και «μέσα απ’ αυτήν υπάρχουμε»⁷⁵ όπως είχε πει. Μπορεί όμως να σημαίνει ότι το ζητούμενο είναι πλέον η διερεύνηση της αντίληψης και όχι η ίδια η φύση. Την ζωγραφική την υπαγορεύει περισσότερο η αντίληψη και το υποκείμενο και όχι το θέμα.

3.3. Πραγματικότητα και αισθήσεις, εξωτερικό ερέθισμα και πρόσληψη

Οι σκέψεις του Cézanne αντανακλούν και τις δύο αυτές πτυχές. Ο Cézanne διερευνά την πραγματικότητα μέσα από την οπτική αντίληψη και τις αισθήσεις. Τελικά αυτό που συμβαίνει είναι ότι η πρόσληψη, οι αισθήσεις, το μέσο για να προσεγγίσει αυτό που βλέπει (συμπεριλαμβανομένου της τεχνικής) γίνεται το ίδιο θέμα, αποκτά μορφή. Σε αυτό το σημείο δηλαδή εισέρχεται η μορφή με την έννοια της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Γίνεται χρώμα και φως, μετασχηματίζεται σε μία εικόνα που φαινομενικά παραμορφώνει αυτό που βλέπουμε όταν αντικρίζουμε το τοπίο (για παράδειγμα το βάθος φαίνεται να ενώνεται πολλές φορές με το πρώτο επίπεδο του έργου και το χρώμα αποκτά μη νατουραλιστικές αποχρώσεις)⁷⁶.

Τα λόγια του Cézanne έτσι όπως τα καταγράφει ο Émile Bernard από μία συζήτηση μαζί του στην Aix-en-Provence το 1904 είναι επίσης διαφωτιστικά⁷⁷: «Κατανοώ την τέχνη ως μία προσωπική σύλληψη την οποία την τοποθετώ μέσα στην αίσθηση και περιμένω από την διάνοια να οργανώσει αυτήν την αίσθηση σε έργο». Λέει επίσης ότι επιθυμία του είναι να «ενώσει την φύση με την τέχνη». Το 1905 ο Cézanne γράφει στον Louis Aurenche: «Αν η έντονη εμπειρία που αποκομίζει κανείς από την φύση, είναι η απαραίτητη βάση για κάθε είδους κατανόησης της τέχνης πάνω στην οποία εδράζεται όλη της η μελλοντική μεγαλοσύνη και ομορφιά, η γνώση των μέσων έκφρασης των συγκινήσεών μας δεν είναι λιγότερο

εγκεφάλου και των αισθήσεων από την άλλη βλ. Κώστας Ιωαννίδης, *Μία «Υπερόχως Νόθος Τέχνη»: Ποιητικές της Φωτογραφίας. Τέλη 19^{ου} – αρχές 20ού αιώνα*, Αθήνα, Futura, 2019, κεφ. 4, σσ. 145 – 186.

⁷⁵ Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα*, (τίτλος πρωτότυπου *L’ Oeil et l’Esprit* έτος. εκδ.1948, *Sens et Non-Sens* έτος. εκδ.1960), ό.π., σ. 33.

⁷⁶ Όμως απαξιώνει την ζωγραφική που περιγράφει ένα θέμα, μία ιστορία. Μία τέτοια ζωγραφική υποκαθιστά την αδυναμία έκφρασης μέσα από το χρώμα και το σχέδιο με την «πλοκή». Από την άλλη, η μορφή δεν πρέπει να φτάνει σε υπερβολές και σε παραμόρφωση διότι η ακρότητα είναι μία άλλη μορφή κυριολεξίας.

⁷⁷ Το πλαίσιο της συζήτησης είναι το αν η παράδοση και η ζωγραφική των μεγάλων καλλιτεχνών διαποτίζει την σχέση του Cézanne με το θέμα του. Αν και το ερώτημα δηλαδή είναι άλλο από αυτό που θίγουμε εδώ, θεωρούμε ότι οι απόψεις που εκφράζονται μπορούν να εφαρμοστούν και σε άλλα πλαίσια λόγω της γενικότητας και της πεποίθησης με την οποία εκφράζονται. Τα αποφθέγματα είναι από το *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 289.

ουσιαστική, και κατακτάται μόνο μέσα από πολύχρονη εμπειρία»⁷⁸ ενώ έναν χρόνο νωρίτερα γράφει στον Émile Bernard: «Ο ζωγράφος πρέπει να αφιερώνεται ολοκληρωτικά στην σπουδή της φύσης και να προσπαθεί να παράγει έργα που να αποτελούν μία διαδικασία».⁷⁹

Οι παραπάνω συλλογισμοί δείχνουν ότι μορφή και περιεχόμενο, έκφραση και εξωτερικό ερέθισμα, τεχνική και επινόηση, φύση και τέχνη βρίσκονται σε μία ισότιμη σχέση αλλά και μία σχέση αλληλεξάρτησης η οποία εδράζεται στις αισθήσεις, δηλαδή στην σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο θέασής του. Σύμφωνα με τον Meyer Schapiro, ο Cézanne παρατηρεί και προσπαθεί να διατηρήσει μία αντικειμενική οπτική απέναντι στην πραγματικότητα και να τιθασεύσει την παρόρμηση που νοιώθει για το θέμα του, όμως, όπως σημειώνει λίγο πιο κάτω ο ιστορικός της τέχνης, ακολουθεί την άμεση αίσθηση που τού δίνει η φύση⁸⁰. Από την μία, το σύνολο της σύνθεσης αναδεικνύει έναν κόσμο χρωματιστό, ποικίλο και αρμονικό και από την άλλη είναι η λεπτομερώς οργανωμένη δημιουργία του παρατηρητή, του εφευρετικού μυαλού του οποίου οι διεργασίες τον απασχολούν, γράφει ο Schapiro στην μονογραφία του για τον Cézanne⁸¹.

Θέμα και πρόσληψη είναι εξίσου δυνατές οντότητες για τον καλλιτέχνη. Ο Cézanne πιστεύει σε μία φύση που είναι αιώνια και οι διαρκείς αλλαγές που γίνονται εντός της υπερβαίνουν τις αισθήσεις. «Η φύση είναι πάντα η ίδια αλλά δεν μένει τίποτα από αυτό που βλέπουμε σε αυτήν. Η τέχνη πρέπει να αποδίδει στην φύση την συγκίνηση της συνέχειας μαζί με την εμφάνιση όλων της των αλλαγών. Πρέπει να μάς κάνει να νοιώθουμε την φύση ως αιώνια»⁸² σημειώνει. Η τέχνη δηλαδή οφείλει να καταγράφει κάτι το σταθερό, το διαχρονικό. Παρότι οι αισθήσεις τελικά διαφεύγουν, μέσα από την τεχνική και την λογική αποκτούν μορφή, ο καλλιτέχνης αντικειμενικοποιεί το υποκειμενικό μέσα από την «οργάνωση» των αισθήσεων. Στο ερώτημα του αν η τέχνη εγγράφει μία υποκειμενική εμπειρία ή μια αντικειμενικότητα, την εντύπωση (ως κάτι αντικειμενικό) ή την αίσθηση (νοούμενη ως κάτι υποκειμενικό) οι γνώμες στα τέλη του 19ου αιώνα διχάζονται. Το ζήτημα είναι στο επίκεντρο της κριτικής σκέψης.

⁷⁸ ΣΕΖΑΝ, *Αναμνήσεις και επιστολές του Εμίλ Μπερνάρ*, ό.π., σ. 16.

⁷⁹ Ο.π., σ. 59.

⁸⁰ Meyer Schapiro, *Modern Art 19th and 20th Centuries, Selected Papers*, Νέα Υόρκη, George Brazillier, 1978, σ. 40.

⁸¹ Meyer Schapiro, *Paul Cézanne*, Νέα Υόρκη, Harry, N. Abrams, 1952, σ. 10.

⁸² Roger Fry, *Cézanne, A study of his development*, Νέα Υόρκη, Noonday Press, σ. 54.

Ποιό είναι το αμετάβλητο και αντικειμενικό στοιχείο κατά τον Cézanne; Στα λόγια του, το αιώνιο αναφέρεται άραγε στην σταθερότητα της φύσης ως κάτι ιδεατό και ανεξάρτητο από την πρόσληψη ή μήπως στην σταθερότητα της φύσης μέσα από τις αισθήσεις, δηλαδή σε μία διάθεση να προσδιοριστούν οι αισθήσεις, να αποτυπωθούν οπτικά; Αν πράγματι υπάρχει μία διάθεση ενοποίησης του φευγαλέου με το σταθερό, του ενδεχόμενου με το αμετάβλητο, τότε μπορεί κανείς να ανιχνεύσει εδώ μία όψη της νεωτερικότητας, την διπλή όψη της ως αιώνια και εφήμερη όπως την χαρακτηρίζει ο Charles Baudelaire⁸³ στο *Le Peintre de la Vie Moderne* το 1863. Ο flâneur, προσπαθεί να αποστάξει το αιώνιο από το παροδικό. Ο Paul Cézanne δεν είναι ένας flâneur, δεν είναι άνθρωπος της πόλης, όμως πρέπει να γνώριζε την έννοια περιπλάνησης στο θεαματικό, «μοντέρνο» Παρίσι όπου πηγαίνει για να συνεχίσει τις σπουδές του το 1861. Με μία έννοια εξάλλου, η αντιδιαστολή για την οποία μιλά ο Baudelaire ανιχνεύεται σε αυτό το δίπολο μορφή και περιεχόμενο που εξετάζουμε, στην σταθερότητα της φύσης αλλά και στην φύση που όλο αλλάζει, και, από την άλλη, στο φευγαλέο των αισθήσεων που η «μορφή» και η έκφραση συλλαμβάνουν και αποτυπώνουν σε εικόνα⁸⁴.

Όπως και στον χαρακτηρισμό της *modernité* από τον Baudelaire, έτσι και εδώ, το ζεύγος μορφή και περιεχόμενο συνιστά μία οντότητα, είναι μέρος μίας πραγματικότητας. Αυτή η πραγματικότητα είναι το έργο τέχνης, η ζωγραφική μέσα από την αίσθηση⁸⁵.

Η αντιδιαστολή ανάμεσα στο θέμα (αυτό που έχουμε ορίσει ως περιεχόμενο) και την έκφραση (την μορφή) δεν έχει επομένως σαφή περιγράμματα. Το πώς ο ίδιος ο Cézanne αντιλαμβάνονταν αυτή την σχέση δεν μπορεί να καθοριστεί πλήρως. Σύμφωνα με τον Richard Shiff, στην τέχνη της εποχής εκείνης, η φόρμα δεν είναι απαραίτητα κάτι που αναπαριστά ένα προϋπάρχον νόημα αλλά μία ενεργή έκφραση της εμπειρίας του νόηματος ή της ανθρώπινης αξίας.

⁸³ *Modern Art and Modernism A Critical Anthology*, επιμ: Francis Francina - Charles Harrison, Νέα Υόρκη, Harper & Row, 1982, σ. 23.

⁸⁴ Ο ποιητής και κριτικός τέχνης Albert Aurier γράφει ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να δώσει την εντύπωση του όλου και της διάρκειας μέσα από την εμφάνιση της στιγμής. Και αναφέρεται στην αλήθεια του ιμπρεσιονισμού. Και ότι ο Cézanne είναι από τους εκφραστές αυτού του φευγαλέου αλλά αιώνιου (καθολικού) οράματος.

⁸⁵ Όπως θα διαφανεί και μέσα από την φαινομενολογική προσέγγιση, η πραγματικότητα εμφανίζεται στις αισθήσεις τμηματικά (είναι φευγαλέα κατ' αντιστοιχία με την νεωτερικότητα) αλλά υπάρχει ως κάτι ολοκληρωμένο (το αιώνιο) με την έννοια σταθερών εννοιών πίσω από τα φαινόμενα. Αυτή η σταθερότητα αποκαλύπτεται μέσα από την ενόραση, την εμπύθιση δηλαδή στα πράγματα.

3.4. Η κοινή αρχή

Ανάμεσα στο περιεχόμενο και την μορφή, την φύση και το καλλιτεχνικό έργο που είναι σύμφυτο με την πρόσληψη από τις αισθήσεις, υπάρχει κάτι το κοινό: το πρωτοταγές. Η φύση και η καλλιτεχνική δημιουργία διακρίνονται από κάτι το πρωταρχικό, αποτελούν την αρχή των πραγμάτων. Το ίδιο αυθεντική και «πρωταρχική», εντικτώδης είναι η αδιαμεσολάβητη ματιά που επιζητά ο Cézanne. Η τεχνική έρχεται να οργανώσει την έκφραση, να της δώσει σχήμα. Ο ιδεαλισμός συναντά την επιστημονικότητα: η φύση και οι αισθήσεις λειτουργούν βάσει κανόνων, είναι ένα σύστημα που μπορεί να μελετηθεί. Ταυτόχρονα είναι κάτι το αναλλοίωτο και σταθερό, μία έννοια που δεν μπορεί να κατανοηθεί ή να μελετηθεί πλήρως.

Το 1905 ο Cézanne γράφει ότι με το τεμπεραμέντο ενός καλλιτέχνη και ένα καλλιτεχνικό πρότυπο που δεν είναι άλλο παρά μία σύλληψη της φύσης (το καλλιτεχνικό πρότυπο, δηλαδή το *idéal*, στο πρωτότυπο κείμενο, είναι το προσωπικό όραμα του καλλιτέχνη⁸⁶), το έργο αποκτά την απαραίτητη δύναμη της έκφρασης ώστε να έχει θέση στην ιστορία της τέχνης⁸⁷. Η φράση αυτή χωρά διάφορες ερμηνείες: η ταύτιση του καλλιτεχνικού ιδεώδους με την σύλληψη της φύσης σημαίνει ότι τέχνη και φύση, αντικείμενο και υποκείμενο συναντώνται, έχουν ως αφετηρία μία κοινή πηγή. Αυτή η σκέψη παραπέμπει στον συμβολισμό. Ο Jules Laforgue, επηρεασμένος από τον Schopenhauer υποστηρίζει το 1883, ότι το ζητούμενο της τέχνης είναι η ένωση του αντικειμένου με το υποκείμενο. Λίγο αργότερα ο Maurice Denis επαινεί τον Cézanne για τον τρόπο που συμφιλιώνει το αντικειμενικό με το υποκειμενικό⁸⁸. Τα παραδείγματα αυτά αντανakλούν την οπτική του συμβολισμού (και δεν είναι τυχαίο ότι τόσο ο ιμπρεσιονισμός όσο και ο συμβολισμός θεωρείτο στο τέλος του 19^{ου} αιώνα ότι έχουν αρκετά κοινά σημεία καθώς επίσης ότι ο Cézanne ήταν αγαπητός στους συμβολιστές).

⁸⁶ Ο Castagnary γράφει το 1863 ότι το *idéal* είναι το ελεύθερο αποτέλεσμα της ανθρώπινης εμπειρίας που διαφέρει από άτομο σε άτομο, αυτό που απορρέει από την επαφή δηλαδή της συνείδησης με την εξωτερική πραγματικότητα. Ο Hippolyte Taine ισχυρίζεται ότι το *idéal* είναι η μορφή που παίρνει το θέμα όταν γίνεται καλλιτεχνικό έργο που έχει μεταφράσει την πραγματικότητα σύμφωνα με το προσωπικό όραμα του καλλιτέχνη, την “ιδέα” του για το θέμα του επιτυγχάνει. Το *idéal* είναι προσωπικό αλλά είναι και αντικειμενικό – στην μεγάλη τέχνη το *ideal* του καλλιτέχνη είναι και η ουσία της αντικειμενικής πραγματικότητας. Βλ. Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, ό.π., σσ. 39-43.

⁸⁷ *Cézanne by himself*, ό.π., σ 240.

⁸⁸ Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, ό.π., σ.28.

Όμως και εκτός συμβολισμού, υπήρχε, στο τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα ένας διάχυτος προβληματισμός για το τί είναι δημιουργικότητα. Το ζήτημα απασχολούσε θετικιστές όπως οι Eugène Véron, Auguste Comte και Hippolyte Taine για τον οποίο το καλλιτεχνικό τεμπεραμέντο ήταν και μία αντανάκλαση της εποχής, του περιβάλλοντος και της κουλτούρας, δηλαδή όχι κάτι αφηρημένο αλλά κάτι που μπορεί να ανιχνευτεί στις ιστορικές συνθήκες και που άρα είναι ο καθρέφτης των αξιών της κοινωνίας του.

Οι αλληλοκαλύψεις, οι διαφορές και οι γκρίζες περιοχές που όλοι αυτοί οι προβληματισμοί έχουν μεταξύ τους καθιστά την αυστηρή διαφοροποίησή τους αθέμιτη. Ο ορθόδοξος θετικισμός για παράδειγμα διδάσκει ότι η επιστήμη αποτελεί το μόνο βέβαιο μοντέλο γνώσης, ότι την αληθινή γνώση επιβεβαιώνει η εμπειρική επαλήθευση. Με άλλα λόγια η γνωσιολογία υπάρχει στην εμπειρία και όχι στην ερμηνεία. Όμως θετικιστές όπως οι Taine και Comte θεωρούσαν ότι στην τέχνη αντίθετα από ότι στην επιστήμη, στον κόσμο των φαινομένων προστίθεται η δημιουργική ματιά του καλλιτέχνη. Το αποτέλεσμα είναι μία τέχνη που τελειοποιεί το υπάρχον και βελτιώνει την κοινωνία η ανάπτυξη της οποίας ήταν εξάλλου και το ζητούμενο για τον θετικισμό. Για τον θετικισμό επομένως η τέχνη είναι σημαντική - επιπλέον η τέχνη δεν εξαντλείται στην αντικειμενική πραγματικότητα παρότι πρέπει να διακρίνεται από γενικούς, αντικειμενικούς κανόνες που αφορούν στην νόηση. Ο θετικισμός δεν ήταν ταυτόσημος με έναν στεγνό ρεαλισμό ή μια τέχνη που μιμείτο την πραγματικότητα. Για τον λόγο αυτό, σύμφωνα με τον Richard Shiff⁸⁹, ο ιμπρεσιονισμός που ήταν σύγχρονος του θετικισμού δεν ήταν όπως η σύγχρονη ερμηνεία υποστηρίζει, μία καταγραφή της πραγματικότητας με επιστημονική ακρίβεια αλλά και μια υποκειμενική θεώρηση. Συνδύαζε την επιστήμη και την φυσιολογία της όρασης με την δημιουργική και υποκειμενική ματιά⁹⁰.

Ο Cézanne ζει σε μία εποχή στην οποία το αντικειμενικό και το υποκειμενικό είναι πεδία διερεύνησης στα οποία οι γνώμες ή οι εκάστοτε καλλιτέχνες δίνουν μεγαλύτερη έμφαση τότε στην μία και τότε στην άλλη συνθήκη ως αναγκαιότητες για την τέχνη. Οι ίδιες οι έννοιες του αντικειμενικού και του υποκειμενικού δεν διευκρινίζονται πάντα. Το

⁸⁹ Ο.π., σ. 25.

⁹⁰ Η πρώτη σχέση του Cézanne με τον ιμπρεσιονισμό σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης κληρονομεί κάποιες από τις αρχές του όμως η κατεύθυνση που ακολουθεί έχει και ουσιαστικές διαφορές: ο Cézanne δεν επιζητεί να καταγράψει την εντύπωση της στιγμής αλλά την επαναλαμβανόμενη διαδικασία της μεταμόρφωσης. Επιπλέον τον ενδιαφέρει η παρουσία η στερεότητα που στους ιμπρεσιονιστικούς πίνακες λείπει.

αντικείμενο θέασης (εδώ, το τοπίο) έχει μία ουσία ανεξάρτητη από την εμπειρία του καλλιτέχνη και αν ναι πώς ορίζεται η ουσία αυτή, σε τί συνίσταται; Από την άλλη μήπως ο κόσμος για την τέχνη υπάρχει πρωτίστως ως εμπειρία και αν ναι, αυτό σημαίνει ότι η εμπειρία είναι πιο πραγματική από την πραγματικότητα; Στην σχέση υποκειμενικότητα και αντικειμενικότητα, μήπως κερδίζει ένας συνδυασμός τους, μήπως δηλαδή το αντικείμενο και το υποκείμενο συνενώνονται μέσα από την εμπειρία; Το υποκείμενο, η τέχνη κάνει υποκειμενικό αυτό που είναι αντικειμενικό («η φύση ιδωμένη μέσα από τις αιθήσεις» όπως έλεγε ο Cézanne); Ή μήπως το υποκείμενο αντιλαμβάνεται κάτι που είναι αντικειμενικό μέσα από μία υποκειμενική ματιά που όμως είναι αντικειμενική ακριβώς επειδή η φυσιολογία της όρασης λειτουργεί βάσει επαλήθευσιμων κανόνων⁹¹;

Το αν το θέμα του, δηλαδή η φύση ή η κατανόηση και εικονοποίηση των αισθήσεων είναι το κίνητρο για την τέχνη του, θεωρούμε ότι δεν μπορεί να διευκρινιστεί – φαίνεται πάντως ότι ο Cézanne θεωρεί τα δύο ισοδύναμα αλλά και ενιαία απηχώντας έτσι τις κυρίαρχες απόψεις της εποχής. Το πρόσωπο της φύσης όμως μπορεί να αναπαραχθεί αποσπασματικά, μέσα από τις αισθήσεις που διαρκώς διαφεύγουν. Διαφεύγουν διότι έχουν την δική τους αξία διότι είναι ο τρόπος συσχέτισής μας με τον κόσμο, είναι η αλήθεια του ανθρώπου και η αλήθεια της τέχνης. Ο Roger Fry στο *Cézanne, A Study of his Development* για παράδειγμα, αναλύει το έργο του Cézanne με βάση την εκφραστική του δύναμη και παραμερίζει την σχέση του με το αντικείμενο.

Στην εποχή του Cézanne πάντως στον βαθμό που η καλλιτεχνική δημιουργία και η φύση συνυφαίνονται με κοινό γνώρισμα το πρωτοταγές, ο διαχωρισμός αντικείμενο και υποκείμενο, εξωτερικό ερέθισμα και έκφραση δεν είναι όσο διακριτός τον παρουσιάζει η ύστερη κριτική του έργου του.

Ενδεικτικό είναι ότι, το 1860, ο θετικιστής Emile Littré συνδέει την εντύπωση (impression που για τον Taine θα είναι το ίδιο με την αίσθηση, sensation) τόσο με το προσωπικό συναίσθημα όσο και με την αντικειμενική παρατήρηση. Η σκέψη έχει ως εξής: η πρωταρχική ενέργεια της ανθρώπινης συνείδησης είναι να συλλαμβάνει μία εντύπωση της πραγματικότητας. Αυτή η εντύπωση δεν είναι ούτε υποκείμενο, ούτε αντικείμενο αλλά ένας

⁹¹ Ένας άλλος λόγος που κάνει την υποκειμενική ματιά είναι η αντίληψη ότι η πρωτότυπη δημιουργία που εμπεριέχει την υποκειμενική ματιά είναι κάτι το πρωτοταγές, κάτι αδιαμεσολάβητο και καθαρό.

συνδυασμός των δύο. Προϋπάρχει του διαχωρισμού αντικειμένου και υποκειμένου και προκύπτει τόσο από το προσωπικό συναίσθημα όσο και από την αντικειμενική παρατήρηση. Τα λόγια του Cézanne μοιάζουν σύμφωνα με την παραπάνω σκέψη: «Η τέχνη που στερείται συναισθήματος δεν είναι τέχνη [...] Το συναίσθημα είναι η θεμελιώδης αρχή, το έναυσμα και το τέλος – ο σκοπός, η τεχνική – όλα αυτά έπονται [...]», λέει ο ζωγράφος⁹² ενώ ταυτόχρονα πιστεύει στην εφαρμογή μίας λογικής που δεν είναι άλλη παρά οι κανόνες των αισθήσεων: «Δύο πράγματα έχουν σημασία στην ζωγραφική, το όραμα και η λογική, και πρέπει να συνεργάζονται σε συνθήκες ομοφωνίας. Σαν ζωγράφος πρέπει κανείς να προσπαθεί να τα αναπτύσσει αρμονικά: το όραμα μέσα από την παρατήρηση της φύσης, την λογική μέσα από τους κανόνες της, που διέπουν τις αισθήσεις, έτσι ώστε να είναι σε θέση να μας παρέχει τα μέσα έκφρασης» γράφει στις επιστολές του⁹³. Το όραμα επομένως έχει πάντα σχέση με ένα εξωτερικό αντικείμενο, με την φύση, αλλά με την παρατήρηση της φύσης δηλαδή με τις αισθήσεις, άρα την εντύπωση. Η τοποθέτηση αυτή ταιριάζει με την άποψη του Littré σύμφωνα με την οποία η εντύπωση είναι ο μόνος τρόπος με την οποία αποκαλύπτεται ο κόσμος, ο μόνος τρόπος με τον οποίο μπορεί να γίνει αντιληπτός⁹⁴.

Αν η θετικιστική βάση του Littré κατευθύνεται προς τον προσδιορισμό ενός κανόνα για την αντίληψη της πραγματικότητας, δηλαδή έναν τρόπο να κατοχυρωθεί επιστημονικά η σύλληψη της πραγματικότητας, μία άλλη πρόωμη, φαινομενολογική σκέψη που εκδηλώνεται ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και μετά στην Γαλλία ασχολείται με το ίδιο ζήτημα και συστηματοποιεί την πρόσληψη της πραγματικότητας. Η αλήθεια είναι εγκαταστημένη μέσα στην ουσία της πραγματικότητας εκεί που δεν είναι οπωσδήποτε ορατή. Την αλήθεια αυτή μπορεί να την αντιληφθεί μία συνδυαστική ενεργοποίηση των αισθήσεων και της νόησης.

3.5. Πρωτο-φαινομενολογία και φαινομενολογία. Ο έξω κόσμος και το υποκείμενο

Η «πρωτο-φαινομενολογική» αυτή προσέγγιση την οποία και επισημαίνει η Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer⁹⁵ ξεκινά με τον φιλόσοφο Jules Renouvier, καθηγητή στην Σορβόννη και λίγο αργότερα συσπειρώνει έναν αριθμό φιλοσόφων που αυτο-αποκαλούνται «Idéistes» και πρεσβεύουν το «Ni Comte, ni Kant» (ούτε ο Comte, ούτε ο Καντ). Οι *idéistes*

⁹² *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 310.

⁹³ ΣΕΖΑΝ, *Αναμνήσεις και επιστολές του Εμίλ Μπερνάρ*, ό.π., σ.σ. 11,12.

⁹⁴ Richard Shiff, *Cezanne and the End of Impressionism*, ό.π., σ. 19.

⁹⁵ Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence, The Painter in his Culture*, Σικάγο & Λονδίνο, The University of Chicago Press, 2003, σσ. 176 – 178.

διαφωνούν τόσο με την θετικιστική άποψη που τοποθετεί την εμπειρία ως προϊόν των αισθήσεων όσο και με τον καντιανό ιδεαλισμό μίας υπερβατικής πραγματικότητας στην οποία τα φαινόμενα και τα πράγματα είναι αντανakλάσεις μίας αμετάβλητης ουσίας πάνω από την ανθρώπινη αντίληψη. Αντί της μίας ή της άλλης οπτικής, δημιουργούν έναν συνδυασμό τους. Θεωρούν καταρχήν ότι η αντικειμενική πραγματικότητα γίνεται πάντα αντιληπτή από τον άνθρωπο. Οι αισθήσεις συλλαμβάνουν την εξωτερική όψη των πραγμάτων και η αντίληψη διεισδύει στην αθέατη πλευρά και αμετάβλητη, εσωτερική ουσία, στην προέλευση της πραγματικότητας. Η προέλευση αυτή, σύμφωνα με την Athanassoglou-Kallmyer έχει τόσο την θετιστική απόχρωση της εξελικτικής βιολογίας του Δαρβίνου καθώς και τον απόηχο της πρώιμης ψυχανάλυσης (όπως την διατυπώνει ο Eduard von Hartmann) όσο και μία πνευματική, υπερβατική χροιά καθώς φιλοδοξεί να αποκαλύψει την αόρατη ουσία και αρχή των πραγμάτων. Πρόκειται για έναν συγκερασμό εμπειρισμού και ιδεαλισμού που φέρνει τον ορατό και τον αόρατο κόσμο, την ύλη και το πνεύμα μαζί.

Η πρωτο-φαινομενολογική προσέγγιση κορυφώνεται κατά την δεκαετία του 1890 όταν ο φιλόσοφος Jean Jaurès την εφαρμόζει στην τέχνη. Ο Jaurès πίστευε σε μία αυτόνομη πραγματικότητα που υπάρχει ανεξάρτητα από το αν γίνεται αντιληπτή ή όχι. Ταυτόχρονα πρόσβευε ότι τα φαινόμενα (η πραγματικότητα των φαινομένων) είναι μέρος μίας κοσμολογικής ολότητας όπου αίσθηση και νόηση, ορατό και αόρατο, υλικό και πνευματικό δεν ξεχωρίζουν. Η ύλη κρύβει μέσα της την πνευματική και θεϊκή προέλευση. Η τέχνη που κατά τον Jaurès είναι έκφραση της φύσης, αποκαλύπτει εξ' ορισμού την ενότητα του κόσμου. Η τέχνη συνδέει την νόηση και την αίσθηση, το πεπερασμένο και το άπειρο, μία αέναη και αυτόνομη πραγματικότητα μαζί με τον κόσμο των φαινομένων, της εμπειρίας και της πρόσληψης από τις αισθήσεις.

Σύμφωνα με την Athanassoglou-Kallmyer, οι απόψεις του Jaurès, έγιναν γνωστές στον Joachim Gasquet όταν σπούδαζε φιλοσοφία με δάσκαλο τον idéiste Georges Dumensil. Το πιθανότερο μάλιστα είναι ότι, από το 1896, όταν ο Gasquet γνωρίζει τον Cézanne του μεταδίδει τις αρχές αυτές. Τού συστήνει επίσης τον Dumensil από το οποίο ο Cézanne μένει εντυπωσιασμένος. Οι ιδέες της πρωτο-φαινομενολογικής σκέψης περνάνε μέσω του Gasquet και σε έναν κύκλο διανοουμένων και ποιητών (ανάμεσά τους ο Charles Maurras) που συστήνουν μία φιλοσοφική λέσχη προς τιμήν του Συμποσίου του Πλάτωνα. Ο Cézanne δεν υπήρξε μέρος της λέσχης. Όμως η πιο «φιλοσοφική» στροφή στην σκέψη του τα τελευταία χρόνια της ζωής του δείχνουν μία ανάλογη στοχαστική διάθεση.

Η εμπύθιση στην ουσία της πραγματικότητας, η πίστη σε μία αόρατη πλευρά χαρακτηρίζουν την τέχνη και την σκέψη του. Θεωρούμε επίσης ότι η «συνεργασία» αντικειμένου και υποκειμένου, η συνένωση μίας αυτόνομης, εξωτερικής ως προς το υποκείμενο πραγματικότητας με μία εμπειρική πραγματικότητα ισότιμης αξίας, είναι σχέσεις που υπάρχουν από κοινού στην παραπάνω φιλοσοφία και στην ζωγραφική του Cézanne. Οι σχέσεις αυτές καθορίζουν την μορφή σε συνάρτηση με το περιεχόμενο, τον αλληλοκαθορισμό τους μέσα στο έργο τέχνης όπου «όλα συνδέονται» όπως λέει ο Cézanne⁹⁶.

Το υποκείμενο και το αντικείμενο, ο εσωτερικός και ο εξωτερικός κόσμος δεν στέκουν ξεχωριστά. Αξίζει ίσως να αναφερθεί μία συγγενής κατεύθυνση όπως ανιχνεύεται στις θεωρίες του σύγχρονου με τον Cézanne, φιλόσοφου και ψυχολόγου Franz Brentano οι απόψεις του οποίου θα επηρεάσουν την κατοπινή φαινομενολογία. Η άποψη του Brentano ότι ο κόσμος της αντίληψης έχει πάντα μία προθετικότητα, δηλαδή κατευθύνεται προς ένα αντικείμενο ή μία πρόθεση.

Ο Brentano θεωρεί επίσης ότι η μόνη βεβαιότητα είναι μία εσωτερική αίσθηση και όχι μία αντικειμενική εικόνα του κόσμου έτσι όπως μάς τις δίνουν οι αισθήσεις. Οι αισθήσεις δεν μπορούν να συλλάβουν τον “εκ των πραγμάτων” κόσμο. Η αγωνία του Cézanne να συλλάβει την πραγματικότητα και η διαπίστωση ότι αυτό είναι αδύνατο φαίνεται να αντανακλά μία ανάλογη θεώρηση.

Ο μόνος αληθινός τρόπος είναι ένα είδος εσωτερικής όρασης, μία καθαρή και αδιαμεσολάβητη ματιά που αποκαλύπτει όχι την πραγματικότητα όπως φαίνεται αλλά όπως Είναι. Η πρόσληψη δεν είναι εμπειρική, δεν καταγράφει το φαίνεσθαι αλλά την ουσία. Αυτή την καθαρή ματιά που αποκαλύπτει τον πρωτοταγή κόσμο και προϋπάρχει του διαχωρισμού αντικειμένου και υποκειμένου αναζητά ο Edmund Husserl⁹⁷, μαθητής του Brentano. Ένα ζητούμενο για τον Husserl ήταν να αντλήσει από τα ασταθή ψυχικά φαινόμενα μία σταθερή και αντικειμενικά επαληθεύσιμη γνώση⁹⁸. Όπως και στην πρωτο-φαινομενολογική οπτική,

⁹⁶ Ο.π., σ. 180.

⁹⁷ Jonathan Crary, *Suspensios of Perception, Attention, Spectacle and Modern Culture*, Μασαχουσέτη, MIT Press, 2001, σσ, 283-284.

⁹⁸ Ο.π., σ. 285.

ανιχνεύει κανείς την αναζήτηση μίας αλήθειας που παραπέμπει σε κάτι το πρωταρχικό, μία αγωνία που διαποτίζει το έργο του Cézanne.

Η γραμμή που ξεκινά από την πρωτοφαινομενολογία, στον Brentano και Husserl και που θεωρούμε ότι τέμνεται και με τα ζητήματα που πραγματεύεται ο Cézanne, οδηγεί στην υπόθεση ότι οι μεταγενέστερες απόψεις του Merleau-Ponty που πατούν στην βάση των θεωριών του Husserl ενδεχομένως να ήταν και αποδεκτές από τον Cézanne. Ίσως κανείς άλλος όσο ο Maurice Merleau-Ponty μέσα από την φαινομενολογική του προσέγγιση της αντίληψης, δεν ανέλυσε την σύζευξη αντικειμένου και υποκειμένου και την έννοια του πρωταγούς όσο ο ίδιος σε σχέση με το έργο του Cézanne.

Όπως και κάποιοι διανοητές της εποχής του Cézanne, ο Merleau-Ponty, δεν διαχωρίζει το υποκείμενο από το αντικείμενο, θεωρεί δηλαδή ότι η αντίληψη δεν είναι ούτε μόνο το αποτέλεσμα της επενέργειας της εξωτερικής πραγματικότητας ούτε καθαρή συνείδηση. Δεν υπάρχουν διαχωρισμοί: το σώμα ενώνεται με το πνεύμα, η αίσθηση με την διάνοια, η λογική με το συναίσθημα. Η έκφραση, η πρωταρχική αντίληψη βρίσκεται σ' έναν προ-αντικειμενικό κόσμο δηλαδή σε μία πραγματικότητα όπου αντικείμενο και υποκείμενο, το αισθανόμενο και το αισθητό, ορών και ορατό, παρουσία και απουσία, όραση και σωματικότητα δεν αποκόπτονται το ένα από το άλλο αλλά, αντιθέτως αποκτούν νόημα το ένα από το άλλο.

Επανέρχομαι έτσι στο ζήτημα που απασχολεί ολοένα και περισσότερο την τέχνη στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα: τί σημαίνει καλλιτεχνική δημιουργία, πρόσληψη. «Το τοπίο σκέφτεται τον εαυτό του μέσα μου, εγώ είμαι η συνείδησή του» έλεγε ο Cézanne⁹⁹.

Σύμφωνα με τον Maurice Merleau-Ponty, η τέχνη, η ζωγραφική και ειδικότερα η ζωγραφική του Cézanne είναι μία διαρκής γέννηση του υποκειμένου μέσα στον κόσμο αντίληψης του. Ο κόσμος δεν είναι περατωμένος. Δεν μπορεί να απεικονιστεί ως τέτοιος διότι δεν μπορούμε να τον αντιληφθούμε πλήρως. Η φύση αποκαλύπτεται αποσπασματικά μέσα από διαφορετικές όψεις και αλλάζει διαρκώς μέσω των ασταθών αισθήσεών μας – αυτό που συλλαμβάνουμε είναι η διαδικασία της πραγμάτωσης. Για τον λόγο αυτό ο ζωγράφος

⁹⁹ Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., σ. 42.

δεν αναπαράγει το τοπίο αλλά το αναδημιουργεί, το ανασυνθέτει βάσει της πρωτοταγούς του εμπειρίας με αυτό.

Η διαδικασία της πραγμάτωσης σημαίνει ότι στην ζωγραφική υπάρχει η αίσθηση του αντικειμένου κατά την ενέργεια της εμφάνισής του, της οργάνωσής του μπροστά τα μάτια μας. Εισάγεται έτσι το στοιχείο της χρονικότητας. Η διάρκεια που χρειάζεται για να περατωθεί κάτι δηλαδή, υποδηλώνει την χρονικότητα.

Σε αυτό το σημείο αξίζει ίσως να γίνει μνεία στην κεντρική σημασία που είχε η έννοια της εξέλιξης (άρα μία εκδήλωση του χρόνου) στην κοσμοθεωρία του 19^{ου} αιώνα. Πρόκειται για το στάδιο μίας πορείας που ξεκινά από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Ο R.G. Collingwood αναλύει την πορεία μέσα από μία ιστορία των ιδεών¹⁰⁰. Η μοντέρνα κοσμοθεωρία (από τον 18ο αιώνα και μετά) ασχολείται, σύμφωνα με τον Collingwood, με την σχέση ανάμεσα στις διαδικασίες του φυσικού κόσμου όπως μελετώνται από τους φυσικούς επιστήμονες και την μεταβλητότητα στην ζωή του ανθρώπου έτσι όπως εξετάζεται από τους ιστορικούς. Αυτή η κοσμολογία απορρέει από την σημασία που αποκτά η ιστορία. Την ίδια περίοδο, οι ιδέες του Δαρβίνου και η ανάπτυξη της βιολογίας τον 19ο αιώνα συμβάλλουν στην πίστη ότι η ιστορία όπως και οι φυσικές διεργασίες ακολουθούν μία γραμμική, εξελικτική πορεία, κινούνται επομένως προς μία κατεύθυνση, βρίσκονται σε κίνηση¹⁰¹. Η αποδοχή του πιθανού, η δεκτικότητα στην αποκαλυπτική ιδιότητα του κόσμου είναι το άνοιγμα στην ζωή είναι η ίδια η δυναμική έννοια της ελευθερίας. Στην παράμετρο ύλη και πνεύμα μπαίνει και ένα τρίτο καθοριστικό στοιχείο: η Ζωή¹⁰². Η ζωή και η φύση προχωρούν προς την ολοκλήρωση που όμως παραμένει ανοιχτή, απροσδιόριστη. Η φύση είναι ύπαρξη αλλά και γίνεσθαι, καθώς επίσης - όπως προκύπτει και από τις θεωρίες του Henri Bergson - ύπαρξη αλλά και φαίνεσθαι.

¹⁰⁰ R.G. Collingwood, *The Idea of Nature*, Oxford University Press, 1945. Ο Collingwood ξεκινά το νήμα της αντίληψης της φύσης από την αρχαιότητα.

¹⁰¹ Ο Collingwood δείχνει πώς τον 18^ο αιώνα, γεννιέται η διάκριση ανάμεσα στον ιδεαλισμό και τον ματεριαλισμό. Αν δηλαδή στον 17^ο αιώνα, οι δύο αυτές παράμετροι συνυπήρχαν καθώς η φύση ήταν τόσο νους όσο και υλικότητα, η υπόθεση τον 18^ο αιώνα σύμφωνα με την οποία αν το στοιχείο εκείνο που δεν αλλάζει βρεθεί είτε στην υλικότητα είτε στην ιδέα, ακυρώνει το ένα ή το άλλο σημαίνει ότι τα δύο δεν μπορούν να συνυπάρχουν. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα αυτή η διάκριση εξαλείφεται λόγω της επιστήμης που υποστηρίζει ότι όλα είναι μεταβλητά. Γενικότερα, ο Collingwood εδράζει τα πάντα, ακόμα και τις φυσικές διεργασίες στην ιστορία. Πάντως θεωρούμε ότι η διάκριση ύλης και πνεύματος, πραγματικότητας και αίσθησης είναι ένα δίπολο που απασχολεί όλο τον 19^ο αιώνα διότι ακόμα και οι θεωρίες που το καταρρίπτουν (για παράδειγμα οι θεωρίες του Bergson ή του Husserl) ασχολούνται με αυτόν τον δυϊσμό.

¹⁰² R.G. Collingwood, *The Idea of Nature*, ό.π., σ. 133.

Σε αυτή την ζωτικότητα φαίνεται να πιστεύει ο Cézanne όταν λέει ότι θέλει να αποτυπώσει την αρμονία της φύσης αλλά και τις διαφεύγουσες αισθήσεις, το αντικείμενο ως αυθύπαρκτο αλλά και την αισθητηριακή εμπειρία. Επιπλέον την πραγματικότητα σε διαρκή ροή υποδηλώνει το ανολοκλήρωτο στοιχείο που έχει επισημανθεί στην δουλειά του [εικ. 9]¹⁰³. Το τοπίο όπως λέει ο ίδιος στον Gasquet είναι σε διαρκή μετάβαση μπερδεμένο και εκτός της λογικής¹⁰⁴. Αυτό μπορεί να σημαίνει είτε ότι το ίδιο το τοπίο είναι σύνθετο, μη στατικό και διαρκώς υπό μεταμόρφωση είτε ότι η πρόσληψη του είναι εκείνο που αλλάζει. Τελικώς η αντίληψη ενός δυναμικού τοπίου είναι αμετάβλητο στοιχείο της φύσης όπως και των αισθήσεων. Με αυτή την έννοια υπάρχει σταθερότητα. Θεωρώ ότι η αναζήτηση του Cézanne για μία σταθερότητα καταλήγει στο ίδιο συμπέρασμα. Η σταθερότητα υπάρχει στην ίδια την αλλαγή και αυτή η σχέση είναι κομμάτι της δημιουργικής έκφρασης.

Με φόντο αυτό το “φιλοσοφικό” υπόβαθρο, η ζωγραφική διακρίνεται και αυτή από το στοιχείο του χρόνου. Η σχέση του ζωγράφου με το θέμα του είναι μία ενέργεια, συντελεί το συμβαίνον, οδηγεί σε μία διαδικασία πραγμάτωσης (του θέματος αλλά και της έκφρασης) και επομένως συντελείται μέσα στο χρόνο. Η ζωγραφική είναι μία διαδικασία στην οποία, σύμφωνα με την φαινομενολογική ερμηνεία του Merleau-Ponty, συμβαίνει το εξής: ο ζωγράφος βλέπει το αντικείμενο και την ίδια στιγμή “βλέπει”, αισθάνεται τον εαυτό του να κοιτά, είναι ορών και ορατός, βλέπει το θέμα του και το θέμα του τον “κοιτάζει” καθώς εκείνος το ατενίζει, είναι εντός και εκτός του θέματός του. Έχει αίσθηση του εαυτού του διότι η όραση συνδέεται με το σώμα, με την κίνηση, την σωματικότητα: ο θεατής, ο καλλιτέχνης δεν βρίσκεται απέναντι στο χώρο αλλά μέσα στο χώρο. Η όραση είναι ενσώματη, η εμπειρία της όρασης σωματοποιείται. Η τοπιογραφία του Cézanne συλλαμβάνει αυτό στο οποίο συμμετέχουμε, αυτό που δεν είναι ορατό, το Είναι του τοπίου. Καθότι το σώμα εισέρχεται στο αντικείμενο όρασής της αφού αποτελεί μέρος του (ο ορών που είναι και ορατός), αυτό που κάνει είναι ότι αποτυπώνει την διαδικασία πραγμάτωσης του τοπίου, το γενόμενο τοπίο όπως και την δημιουργία εν τη γενέσει της. «'Βλάστειναι' μαζί με το τοπίο. Ήθελε, αφήνοντας κάθε επιστήμη κατά μέρος, να συλλάβει ξανά, μέσω των επιστημών, τη συγκρότηση του τοπίου ως γενόμενου οργανισμού. Ήθελε να συγκολήσει μεταξύ τους όλες αυτές τις μερικές όψεις που συλλαμβάνει το βλέμμα, να συνενώσει αυτό που διαχεέεται

¹⁰³ Υπό ένα σύγχρονο βλέμμα, αυτό εντοπίζεται κυρίως στην «διαφάνεια» των υδατογραφιών του κυρίως όμως ως ιδιότητα του μέσου.

¹⁰⁴ Cézanne, *The Late Work*, ό.π., σ. 66.

λόγω της αστάθειας της όρασης»¹⁰⁵. «Αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα, συνεννοούμε ενα αναφορά προς αυτά, στηριζόμαστε σ' αυτά και οικοδομούμε τις επιστήμες ακριβώς πάνω σ' αυτό το βάθος της 'φύσης'. Αυτόν τον πρωτοταγή κόσμο θέλησε να ο Cézanne να ζωγραφίσει γι' αυτό και οι πίνακές του μας δίνουν την εντύπωση της φύσης στην αρχή της»¹⁰⁶.

Η κίνηση δεν νοείται απλώς ως την μετατόπιση ενός αντικειμένου από ένα σημείο σε ένα άλλο αλλά η ίδια η αλλαγή, η ρευστότητα, το γίνεσθαι. Αυτή η κίνηση περιγράφει την ύπαρξή μας στο χώρο. Σύμφωνα με τον Henri Bergson η ύπαρξη στο χώρο είναι επίσης η έλλειψη διάκρισης ανάμεσα σε νου και σώμα, προηγείται του διαχωρισμού των αισθήσεων και του διαχωρισμού ιδεαλισμού και υλισμού. Ο χώρος είναι εκτός και εντός μας.

Η εμπειρία, η ύπαρξη στο χώρο που επισημαίνει ο Merleau-Ponty και για την οποία μιλά και ο Bergson μεταφέρεται και στην ίδια την ζωγραφική. Το θέμα που αποτυπώνει ένας ζωγράφος επομένως είναι θεάσεις του θέματος σε διαφορετικές στιγμές παρουσιασμένες ως ένα σύνολο. Αυτό το σύνολο εντυπώνεται μεμιάς στην όραση – εν αντιθέσει με ένα μουσικό κομμάτι που εξελίσσεται στον χρόνο. Ενώ ένα μουσικό κομμάτι ακούγεται μέσα στο χρόνο, η όραση ενός έργου είναι μία εικόνα που εντυπώνεται σε μία στιγμή.

Πολλά από τα τοπία του Cézanne τοποθετούν τον θεατή σε διαφορετικά σημεία του χώρου και με αυτήν την έννοια εμπεριέχουν στο στοιχείο της μετακίνησης, του χρόνου δηλαδή που είναι στοιχείο της μετακίνησης. Στο *La Route tournante en haut du chemin des Lauves* [εικ. 10] τα σημεία θέασης είναι κοντά στην πράσινη φυλλωσιά στο αριστερό μέρος της σύνθεσης. Ταυτόχρονα το σημείο θέασης είναι πιο χαμηλά, στον κάτω μέρος του ανηφορικού δρόμου. Βρίσκεται όμως και στο δεξί μέρος της σύνθεσης από όπου ο καλλιτέχνης ή θεατής καταγράφει μία διαγώνια οπτική του θέματος. Ο Cézanne παρέχει όσο το δυνατόν περισσότερη πληροφορία σε σχέση με την πραγματικότητα (την ενιαία

¹⁰⁵ Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., σ. 42.

¹⁰⁶ Ό.π., σ. 35. Σε αυτό το σημείο οι αποθαυμαστικές απόψεις στις επιστολές του Rainer Maria Rilke για το έργο του Cézanne έχουν κάποια θέση. Η πραγματικότητα της ζωγραφικής, η υπέρβαση οποιασδήποτε υποκειμενικής παρεμβολής και η ικανότητα να αισθανθεί κανείς την πραγματικότητα για αυτό που είναι, η παρουσία των πραγμάτων: τα στοιχεία αυτά υπάρχουν στην ζωγραφική του, στον τρόπο που προσεγγίζει τον κόσμο. Κατά κάποιον τρόπο είναι αυτό το πρωτοταγές όπου δεν υπάρχει διαχωρισμός μορφής και περιεχομένου. Τα γράμματα συντάχθηκαν το 1907 μετά την επίσκεψη του Rilke στην πρώτη μεγάλη αναδρομική έκθεση του Cézanne στο Φθινοπωρινό Παρισινό Σαλόνι και εκδόθηκαν για πρώτη φορά στα γαλλικά το 1944. (εδώ, η ελληνική έκδοση: Rainer Maria Rilke: *Γράμματα για τον Cezanne*, Αθήνα, Ροές Προτάσεις, 2000.)

πραγματικότητα) και τον χώρο. Το επιτυγχάνει μέσα από τις οπτικές θέασης και τα χρωματικά επίπεδα. Η μορφή αποδίδει την χρονικότητα και με την χρήση της διαγώνιας πινελιάς και το χρώμα που μοιάζει να πάλλεται [εικ. 11, 12].

Επιστρέφουμε έτσι στον φαινομενολογικό συλλογισμό: αν ο καλλιτέχνης έχει ενσωματώσει την χρονικότητα μέσα από την μορφή τότε έχει πλησιάσει κοντύτερα σε μία πιο ολοκληρωμένη, βιωμένη εικόνα της πραγματικότητας, σε μία πολυαισθητηριακή και σωματική εμπειρία της πραγματικότητας.

Θεωρώ ότι στο έργο του Cézanne ο χρόνος παρουσιάζεται τόσο ως «αχρονικός» όσο και ως δυναμικός. Οι διαφορετικές χρονικότητες διανοίγονται η μία στην άλλη. Η διάνοιξη είναι πρωτοταγές στοιχείο της φύσης, της ζωγραφικής και της έκφρασης. Η κάθε χρονικότητα δεν είναι κλειδωμένη στον εαυτό της. Το παρόν στην ζωγραφική του Cézanne π.χ., το παρόν της καλλιτεχνικής διαδικασίας, εξελίσσεται, είναι ανοιχτό προς όλες τις κατευθύνσεις. Σύμφωνα με τον Jonathan Crary δεν είναι ένα παρόν που αποτελεί μία στιγμή από το πέρασμα του χρόνου αλλά ένα διευρυμένο παρόν το οποίο έχει διάρκεια και βάρος. Το παρόν αυτό δεν διαχωρίζει την στάση από την κίνηση¹⁰⁷. Υπάρχει λοιπόν το παρόν και μέσα σε αυτό η συνέχεια, η διάρκεια - μία διάρκεια και με την έννοια της σωματικής εμπλοκής που είναι τόσο υπογραμμισμένη στις σκέψεις του Bergson. Στο *Υλη και Μνήμη* (1896), ο Bergson περιγράφει το παρελθόν ως μία ανάμνηση και απριόρι γνώση και εμπειρία που εγγράφεται στο σώμα – το σώμα που συνδέει το παρόν με το παρελθόν ως μία αδιάπτωτη συνέχεια¹⁰⁸. Επιστρέφουμε έτσι και πάλι στην αίσθηση που δεν είναι μόνο οπτική αλλά και σωματική¹⁰⁹. Το ίδιο και η αντίληψη: «Το σώμα μου είναι αυτό που ξεχωρίζει ως το κέντρο αυτών των αντιλήψεων».¹¹⁰

Υπάρχει επίσης η κίνηση με την έννοια της μεταμόρφωσης, των αισθήσεων που κινούνται, «διαφεύγουν» όπως λέει ο Cézanne. Η ρευστότητα και η αλλαγή που είναι

¹⁰⁷ Jonathan Crary, *Suspensios of Perception*, ό.π., σσ. 353-354.

¹⁰⁸ Stephen Kern στο *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Μασαχουσέτη, Harvard University Press, 198, σσ. 41, 42.

¹⁰⁹ Παρενθετικά, αξίζει ίσως μία σημείωση της άποψης που ο Heinrich Wollflin (1864-1945) εκφράζει στο σημαντικό βιβλίο του *Renaissance und Barock* (1888) αναφερόμενος στην αρχιτεκτονική και στο οποίο γράφει ότι αντιλαμβανόμαστε κάθε αντικείμενο σε σχέση με το σώμα μας, τις σωματικές αισθήσεις *Art in Theory, 1815-1900*, ό.π., σ. 722. *Renaissance und Barock*, Μόναχο, Theodor Ackermann, 1888.

¹¹⁰ Henri Bergson, *Matter and Memory* (1896), (ελεύθερη απόδοση από την αγγλική μετάφραση του πρωτότυπου κειμένου). http://www.reasoned.org/dir/lit/matter_and_memory.pdf (πρόσβαση: 17/11/2019).

αναπόφευκτη στην επαφή του ζωγράφου με το αντικείμενό του. Ο χρόνος διαποτίζει την ζωγραφική όπως διαποτίζει και την ανθρώπινη ύπαρξη, την σωματική του υπόσταση και την κίνηση του σώματος στο χώρο¹¹¹. Ο Henri Bergson στο *Ύλη και Μνήμη* (1896), αναλύει την γνώση και ως δράση. Αυτό που συμβαίνει από την στιγμή της πρόσληψης ενός ερεθίσματος μέχρι την αντίδραση σε αυτό είναι μία χρονική απόσταση. Αυτή είναι μία έννοια με την οποία εμπλέκεται ο χρόνος στην πρόσληψη του θέματος.

Ένα άλλο στοιχείο χρονικότητας και σωματικότητας είναι η εμπλοκή της ανάμνησης στην διαχείριση του ερεθίσματος. Η ανάμνηση είναι σύμφωνα με τον Bergson μέρος της «συνειδητής αντίληψης». Πρόκειται για μία εξατομικευμένη μορφή της συνειδητής αντίληψης που ταυτόχρονα είναι και αναδημιουργία¹¹², εμπλέκει την διαίσθηση και την ενόραση, την «πνευματική», «εσωτερική» όραση. Η συνειδητή αντίληψη οδηγεί στην δράση, στην πράξη, στην ζωή που εμπλέκει την σωματικότητα. Ο χρόνος και η ελευθερία συνέχονται. Το δρών υποκείμενο, μέσα από την σωματικότητά του ενεργεί και αυτό στο να δώσει νόημα στον κόσμο γύρω του.

Η έκφραση αποτελεί κάτι το συνεχιζόμενο και άρα το μη ολοκληρωμένο (αυτόν τον συλλογισμό θα στηρίξουμε πιο κάτω μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα του πώς χειρίζεται το θέμα του πλαστικά ο Cézanne). Άρα αποτελεί το πρωτοταγές, αυτό που προηγείται της διάκρισης αντικειμένου και υποκειμένου. Κατά συνέπεια, περιεχόμενο και μορφή εμπεριέχονται το ένα στο άλλο: για να γίνει αντιληπτό το θέμα πρέπει να πάρει μορφή μέσα από την αίσθηση και την επαφή του καλλιτέχνη με αυτό – ταυτόχρονα η μορφή υπάρχει μέσα στο ίδιο το θέμα, στην αθέατη πλευρά του που είναι και αυτή στην οποία μετέχουμε. Ποτέ το ένα δεν γίνεται το άλλο αλλά το ένα είναι μέρος του άλλου.

Αν ακολουθήσει κανείς τον συλλογισμό αυτό πιστεύω ότι κατανοεί την πάλη του Cézanne με την ζωγραφική του, την διάθεσή του να καταγράψει αυτό που βλέπει αλλά καθώς στην πορεία αναγνωρίζει ότι η όραση είναι ασταθής, να νοιώθει ότι δεν τα καταφέρνει. «Η μεταχώρηση» (δηλαδή αμοιβαία αλλαγή θέσης) «αυτού που είναι σε σχέση με αυτό που βλέπουμε και καθιστούμε ορατό και αυτού που βλέπουμε και καθιστούμε ορατό

¹¹¹ Ο Maurice Merleau-Ponty πάντως στο δοκίμιο “Το Μάτι και το Πνεύμα”, δεν διαχωρίζει συνείδηση και σώμα, ύλη και πνεύμα.

¹¹² Εξάλλου για τον Bergson η διάρκεια, ο χρόνος, ο ουσιαστικός χρόνος δεν είναι ο χρόνος του ρολογιού, δεν είναι μηχανικιστικός και μετρήσιμος αλλά δυναμικός και ποιοτικός. Ο χρόνος ενεργοποιεί την ελεύθερη δράση.

σε σχέση με αυτό που είναι συνιστά την ίδια την όραση» γράφει ο Merleau-Ponty στο δοκίμιο του “Το Μάτι και το Πνεύμα”¹¹³. Ο Cézanne πατάει σταθερά και στα δύο πεδία: αναγνωρίζει την αυτάρκεια και μεγαλοσύνη της φύσης και προσπαθεί να την αποδώσει ενώ ταυτόχρονα αναζητά στην απόδοση αυτή την αλήθεια των αισθήσεων, δηλαδή την πρόσληψη και την έκφραση.

Αν λοιπόν με την ζωγραφική του ο Cézanne αποκαλύπτει την περιπέτεια της αντίληψης, την συνάντηση της πραγματικότητας με τις αισθήσεις και την μορφή (την ζωγραφική) τότε ο συλλογισμός αυτός λειτουργεί ως επιχείρημα για την σταδιακή υποχώρηση μιας αληθοφανούς τοπιογραφίας και προετοιμάζει το έδαφος για μία τέχνη όπου η αντίληψη του θέματος και ο χειρισμός του καθορίζει το έργο.

Ο Merleau-Ponty βέβαια χτίζει τον συλλογισμό του με κίνητρο ένα άλλο ζήτημα: για να καταρρίψει την ερμηνεία του έργου του Cézanne βάσει βιογραφικών στοιχείων και ψυχαναλυτικών κρητιρίων. Σύμφωνα με τον γάλλο φιλόσοφο η ερμηνεία του έργου του Cézanne βρίσκεται στην δημιουργική πράξη της ζωγραφικής ως έκφραση ελευθερίας¹¹⁴.

Τί σχέση μπορεί να έχει η ζωγραφική με την ελευθερία; Ο Merleau-Ponty θεωρεί ότι το πρωτοταγές, η αρχή των πραγμάτων, τα πράγματα εν τη γενέσει τους, το χτίσιμο του νοήματος και το πώς συλλαμβάνονται από την όραση προσδιορίζουν την τέχνη του Cézanne. Συνιστούν τον πυρρήνα της δημιουργικής έκφρασης, της αδιαμεσολάβητης, καθαρής έκφρασης που συλλαμβάνει την σχέση μας με τον κόσμο. Εδώ δεν υπάρχει διάκριση ανάμεσα σε αφή και όραση, αισθανόμενο και αισθητό, δεν χρωματίζεται από κάποιο εκ των προτέρων νόημα. «'Η σύλληψη'», όπως γράφει, ο Merleau-Ponty «δεν μπορεί να προηγείται της 'εκτέλεσης'». Πριν από την έκφραση δεν υπάρχει τίποτα άλλο παρά μόνο...»¹¹⁵. Για τον Merleau-Ponty η ζωγραφική του Cézanne είναι το πρωτοταγές, είναι η έκφραση, η διαδικασία της, διότι πραγματώνει τον κόσμο από την αρχή δεν βασίζεται σε κάποιο νόημα που βρίσκεται είτε στον νου του καλλιτέχνη είτε στα πράγματα. Η τέχνη επιτελείται, η έκφραση είναι κάτι το διηλεκές, συμβαίνει μέσα στον χρόνο.

¹¹³ Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., σ. 111.

¹¹⁴ Σε αυτό το σημείο μπορεί να πιάσει κανείς το νήμα με τον προβληματισμό περί πρωτότυπης δημιουργίας που απασχολούσε την σκέψη στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

¹¹⁵ Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., σ. 45.

Η έκφραση είναι επίσης μία μορφή ελευθερίας καθώς ελευθερία είναι η νοηματοδότηση της πραγματικότητας με έναν καινούριο τρόπο¹¹⁶. Η έκφραση ως μορφή ελευθερίας είναι το ξεκλείδωμα του νοήματος που όπως λέει ο Merleau-Ponty δεν γίνεται συνείδηση ώσπου να γίνει έκφραση, μετατρέπει το κυριολεκτικό νόημα σε μεταφορικό. Η ελευθερία είναι η αποδοχή αυτού που υπάρχει και η συνείδηση ότι μάς ορίζει αλλά και η δυνατότητα της διαχείρισής της. Αποτελεί δηλαδή μία ισότιμη συμμετοχή του εξωτερικού και του εσωτερικού. Αυτός είναι και ο δρόμος που ακολουθεί ο Cézanne. Βυθίζεται στο τοπίο (περιεχόμενο/θέμα) σχεδόν σωματοποιώντας το με την διαρκή παρουσία του στο φυσικό περιβάλλον, με την επί τόπου παρατήρηση, με την υλικότητα της ζωγραφικής του και τον τρόπο που δίνει υπόσταση στα αντικείμενα. Παράλληλα, ακολουθεί την γλώσσα των αισθήσεων του και τα εργαλεία της τέχνης του, την μορφή. Η μορφή, το έργο, η έκφραση προκύπτει από μία εμπλοκή με την πραγματικότητα (το περιεχόμενο και εξωτερικό ερέθισμα, την φύση) αλλά χαράζει και τον δικό της δρόμο, έχει αυτονομία και ελευθερία.

Η φαινομενολογική προσέγγιση του Merleau-Ponty μιλά για τα ίδια τα πράγματα και άρα μπορεί να συσχετιστεί με διάφορα μορφικά στοιχεία στο έργο του Cézanne. Πριν όμως φτάσω στην μορφή, το χρώμα, το βάθος, την σύνθεση, σημειώνω ότι ο τρόπος που προσεγγίζει ο Cézanne το θέμα του, δηλαδή, η όραση, η παρατήρηση και οι αισθήσεις που αυτή δημιουργεί, αποτελεί καίριο γνώρισμα της τοπιογραφίας του. Ο τρόπος αυτός αφήνει το αποτύπωμά του πάνω στο έργο και θεωρώ ότι δείχνει την καίρια συμβολή του Cézanne στην πορεία της τοπιογραφίας.

3.6. Η όραση και το βλέμμα

Η αρχή βρίσκεται στην όραση (όχι με μία στενά οφθαλμοκεντρική έννοια), στην αρχική δηλαδή επαφή του καλλιτέχνη με το θέμα του. Η όραση και κατ' επέκταση η μορφή προσδιορίζει το θέμα και το θέμα προσδιορίζει την όραση αφού ο καλλιτέχνης, σύμφωνα με την φαινομενολογική άποψη είναι μέρος του θέματος (καταλαμβάνει τον ίδιο χώρο με αυτό), αφού δηλαδή ορά και οράται. Αυτή η αλληλοσυνάρτηση του «έξω» και του «έσω» έχει και μία άλλη διάσταση: σημαίνει και την θέση που ο θεατής παίρνει όταν βλέπει το έργο τέχνης.

¹¹⁶ Σε σχέση με το έργο του Cézanne και τις αιτίες της στην ζωή του καλλιτέχνη, ο Merleau-Ponty σημειώνει μεταξύ άλλων: «Η ζωή δεν εξηγεί το έργο αλλά επίσης ισχύει ότι αυτό το έργο απαιτούσε αυτή την ζωή». Ο.π., σ. 48.

Η έκφραση είναι η ίδια με το περιεχόμενο, ο καλλιτέχνης διεισδύει στο θέμα του και αντίστοιχα ο θεατής εισέρχεται στο έργο. Η σχέση του έργου με τον θεατή, της θέασης ενός έργου τέχνης προβληματοποιείται και αυτή με την σειρά της. Το θέμα πραγματώνεται μέσα από την μορφή, την καλλιτεχνική έκφραση - στην συνέχεια το έργο τέχνης πραγματώνεται μέσα από την θέση θέασης του έργου, μία θέση που ορίζεται από τα ίδια μορφικά στοιχεία του έργου.

Εισάγεται η έννοια του «λανθάνοντος θεατή». Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, οι καινοτόμες σκέψεις του αυστριακού ιστορικού τέχνης Alois Riegl (1858 – 1905) γύρω από την ολλανδική προσωπογραφία τον 16ο και 17ο αιώνα, ενεργοποιούν το ζήτημα της αισθητικής της πρόσληψης¹¹⁷. Στην ανάλυση του ο Riegl δεν μιλά για έναν λανθάνοντα θεατή αλλά επισημαίνει ότι οι ζωγράφοι των έργων αυτών κατευθύνουν το βλέμμα των πρωταγωνιστών του προς την κατεύθυνση του θεατή και επομένως ενεργοποιούν την σχέση του ζωγραφικού έργου με τον θεατή.

Δεν είναι τυχαίο ότι στις προσεγγίσεις της ιστορίας της τέχνης ο Riegl εκπροσωπεί μία μετακίνηση όπου η συστηματοποίηση της τέχνης δεν βασίζεται σε ζητήματα γούστου αλλά σε μία στυλιστική ανάλυση βάσει καθολικών κανόνων που παραλάσσουν ανάλογα με την εποχή. Με τον τρόπο αυτό ο Riegl¹¹⁸ καθώς και μία μερίδα στοχαστών της Σχολής της Βιέννης συμβάλουν στην συγκρότηση της ιστορίας της τέχνης ως επιστήμης βασισμένης σε μία ανάλυση μορφοκρατική και «πολιτιστική» που διακρίνεται από την παραδοσιακή και αυστηρά θετικιστική μέθοδο της εμπειρογνωμοσύνης και τοποθετεί την τέχνη πιο κοντά στις ανθρωπιστικές επιστήμες. Με αυτόν τον τρόπο και λόγω του σύνθετου χαρακτήρα της η προσέγγιση αυτή συνδέει την τέχνη με την ψυχολογία, την εθνολογία και την

¹¹⁷ Κώστας Ιωαννίδης, “Η έννοια του ‘λανθάνοντος θεατή’: Riegl, Fried, Wollheim”, https://www.academia.edu/33626565/_H_έννοια_του_λανθάνοντος_θεατή_Riegl_Fried_Wollheim_.pdf, (πρόσβαση: 08/11/2019). (Πρώτη δημοσίευση στον τιμητικό τόμο *Χρυσάνθος Χρήστου. Αφιέρωμα*. Θεσσαλονίκη: Τομέας Ιστορίας της Τέχνης της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ./ University Studio Press 2006, σ. 69-75). Στην αρχή του κειμένου, ο συγγραφέας διευκρινίζει τον όρο «αισθητική της πρόσληψης» από άλλα παρακλάδια της πρόσληψης και την προσδιορίζει ως μία μέθοδο που βλέπει την πραγμάτωση του έργου ως επικαθοριζόμενο από το ίδιο και όχι από τον αποδέκτη ως «ιστορικό υποκείμενο».

¹¹⁸ Η *Ιστορική γραμματική των εικαστικών τεχνών* του Riegl εντοπίζει μορφολογικά σχήματα και τα εντάσσει σε ένα ιστορικό πλαίσιο με διακριτές περιόδους. Η «γραμματική» συντάσσεται το 1897-1898, συμπληρώνεται το 1899 και χρησιμοποιείται ως πανεπιστημιακές σημειώσεις αλλά κυκλοφορεί ως έκδοση το 1966 (πηγή: Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της Τέχνης, Η Γέννηση μίας νέας Επιστήμης. Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2013, σ. 275).

γλωσσολογία¹¹⁹. Το γεγονός αυτό πιθανότατα εξηγεί και το μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τους μηχανισμούς πρόσληψης της μορφής και άρα τον ρόλο του υποκειμένου¹²⁰.

Η «μορφή» αποκτά νέα σημασία. Αν επομένως η μορφή συμπεριλαμβάνει την πρόσληψη και την όραση, τότε αυτή η κατεύθυνση σκέψης στα τέλη του 19^{ου} αιώνα μπορεί να ιδωθεί και ως μία σύγχρονη συνάρτηση με το έργο του Cézanne. Αντικατοπτρίζει επίσης την έννοια της προσοχής (*aufmerksamkeit*)¹²¹ που ήταν ενταγμένη στον τρόπο ζωής την εποχή του Riegl και την ώριμη περίοδο του Cézanne¹²².

Η απορρόφηση του θεατή από το έργο και άρα η άρση διαχωρισμού ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο συνιστά, για τον Michael Fried την «αντιθεατρική» οπτική (αντίθετα από την «θεατρική» ματιά) που ο Fried ταυτίζει με τα νεωτερικά ρεύματα της τέχνης από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και μετά¹²³. Το αντιθεατρικό στοιχείο οικοδομείται μέσα από μία σύνθεση που είτε μέσα από την δομή του είτε μέσα από το περιεχόμενό του (για παράδειγμα τις δραστηριότητες των πρωταγωνιστών) έχει το χαρακτηριστικό να μην τοποθετεί τον θεατή σε μία θέση απέναντι από το έργο, να «αγνοεί» την παρουσία ως ξεχωριστού από το έργο, αλλά αντιθέτως να απορροφά, κάποιες φορές, τον θεατή μέσα στον πίνακα. Το έργο αναγνωρίζει την παρουσία στο με την έννοια ότι είναι έτσι δομημένο ώστε να προκαλεί την όρασή και πρόσληψή¹²⁴. Η «αντιθεατρική» ισούται με την ενεργό,

¹¹⁹ Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της Τέχνης, Η Γέννηση μίας νέας Επιστήμης. Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα*, ό.π., σσ. 296-297.

¹²⁰ Ο Ν. Δασκαλοθανάσης σημειώνει ότι «οι περί μορφής θεωρίες» συσχετίζονται με το πεδίο που ερευνά ο ιμπρεσιονισμός και ο μετα-ιμπρεσιονισμός, δηλαδή το πεδίο της ψυχολογίας της αντίληψης (ό.π., σ. 295). Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι ο Riegl θεωρεί ότι στους νεότερους μόνο χρόνους, δηλαδή στην ύστερη αρχαιότητα, ο χώρος αποκτά αυτονομία ισάξια με εκείνη των μορφών και αυτό συμβαίνει με την «ολοκληρωτική μετατόπιση από ένα *απτικό* προς ένα *οπτικό* καλλιτεχνικό βούλεσθαι» (ό.π., σ. 294).

¹²¹ Ό.π., σ. 10.

¹²² Ο Κώστας Ιωαννίδης διευκρινίζει ότι ο όρος *Aufmerksamkeit* που χρησιμοποιεί ο Riegl «περιλαμβάνει την πρόθυμη αποδοχή των εξωτερικών ερεθισμάτων αλλά και μία διάθεση για διανοητική τους αφομοίωση». («Η έννοια του 'λανθάνοντος θεατή': Riegl, Fried, Wollheim», ό.π.). Η επισήμανση αυτή με ενδιαφέρει ως προς τον Cézanne και την όλη συζήτηση στην εποχή του σχετικά με το τί συνιστά αδιαμεσολάβητη ματιά, αίσθηση και εντύπωση, διανοητική συμβολή του υποκειμένου στην πρόσληψη του θέματος, σχέση «εξωτερικού» και «εσωτερικού».

¹²³ Michael Fried, *Manet's Modernism: or, the Face of Painting in the 1860s*, ό.π., σ. 185.

¹²⁴ Ο Κώστας Ιωαννίδης στο «Ο θεατής εντός του έργου. Ένα ζήτημα αισθητικής της πρόσληψης», σημειώνει χαρακτηριστικά ότι ο Michael Fried με έναυσμα το *Απορρόφηση και Θεατρικότητα*, «επιχειρεί να κατασκευάσει μια νέα ιστορία του μοντερνισμού, πηγαίνοντας πίσω έναν ολόκληρο αιώνα τα οριά του σε σχέση με του σχήμα του Greenberg, του δασκάλου του. Στα κείμενα αυτά το κριτήριο για τον εντοπισμό των απαρχών του μοντερνισμού δεν είναι τόσο η επιπεδότητα στην πραγμάτωση και η σταδιακή ανάδειξη της υλικότητας του ζωγραφικού μέσου, αλλά η διαφορετική αντιμετώπιση της θέασης του έργου από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και μετά» (Στο Νίκος Δασκαλοθανάσης επιμ. *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Τομέας Θεωρητικών – εκδόσεις Νεφέλη, 2008 σσ. 636-637). Στο ίδιο άρθρο, ενδιαφέρουσα είναι η ανάλυση των απόψεων του Wollheim. Ο Κώστας Ιωαννίδης εξηγεί ότι σύμφωνα με τον Wollheim, η αποδοχή μόνο ενός «εξωτερικού θεατή» αγνοεί τον εύρος των θεάσεων ενός

«σωματική» εμπλοκή του θεατή. Μία μορφή απορρόφησης είναι ο τρόπος που το έργο σχεδόν αναγκάζει τον θεατή να το παρατηρήσει πιο επισταμένα, να ξεδιαλύνει τις τυχόν αμφισημίες του, να ακολουθήσει για παράδειγμα μία προοπτική που δεν ανταποκρίνεται στο κλασικό μοντέλο του ενός σημείου φυγής ή στην καρτεσιανή λογική. Ακριβώς επειδή αυτό συμβαίνει μέσα από την γλώσσα της ζωγραφικής, η αντιθεατρική παράδοση συνδέεται έτσι με τον μέγιστο βαθμό πλαστικής εκφραστικότητας¹²⁵.

Ένας συνδυασμός θεατρικής και αντιθεατρικής παράδοσης συναντάται, σύμφωνα με τον Fried, στα έργα του Édouard Manet: για παράδειγμα μέσα από την κατεύθυνση των βλεμμάτων των προσώπων που απεικονίζονται. Πώς απευθύνεται το έργο στον θεατή, πώς τον αναγνωρίζει, με ποιόν τρόπο κατευθύνει την όρασή του αλλά, κυρίως, γιατί το κάνει; Ήδη πριν από τον Cézanne λοιπόν καίριο ζήτημα για τον καλλιτέχνη είναι ποιά μορφή παίρνει η αναπαράσταση, πώς ο ζωγράφος χτίζει την εικόνα του.

Αυτό μας οδηγεί στην «μορφή», στον τρόπο που η πραγματικότητα γίνεται αντιληπτή και μεταφράζεται σε έργο τέχνης. Μέσα από τον χειρισμό του βάθους, της προοπτικής, του χρώματος, του όγκου, ο Cézanne χτίζει και αυτός πάνω σε μία αντιθεατρική παράδοση, δοκιμάζει τις δυνατότητες της όρασης και επισημαίνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής, την ζωγραφική ως μία «παράλληλη πραγματικότητα» όχι δηλαδή ως μία απομίμηση της πραγματικότητας. Η πραγματικότητα εξάλλου δεν μπορεί να αναπαραχθεί παρά μόνο να αναπαρασταθεί. Η όραση, η σωματικότητα, οι αισθήσεις, η δομή ενός πίνακα υπενθυμίζουν την παρουσία της αναπαράστασης, της υπόστασης του έργου που είναι η πρόσληψη του θέματος. Το έργο ολοκληρώνεται μέσα από τον θεατή όπως και το περιεχόμενο μέσα από την μορφή αλλά και αντίστροφα.

3.6.1. Όραση, αισθήσεις. Η προσέγγιση του θέματος

Η όραση είναι η πρώτη και κύρια αίσθηση με την οποία ο Cézanne έρχεται σε επαφή με το τοπίο, το θέμα του. Το πώς βλέπει σημαίνει τον τρόπο που κατανοεί και, στην συνέχεια, το πώς αυτός ο τρόπος γίνεται η εικόνα. Πώς περιγράφεται η όραση αυτή και τι

έργου. Οι απόψεις αυτές με ενδιαφέρουν 1. στον βαθμό που ο Cézanne θέτει τον εαυτό του μέσα στο τοπίο και τον θεατή εντός του έργου δηλαδή ως προς την σχέση «μέσα»-«έξω» και 2. ως προς την σημασία της όρασης για την νεωτερικότητα και το έργο του Cézanne.

¹²⁵ Αυτό υποστηρίζει ο Michael Fried στο *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Λος Άντζελες, Λονδίνο, University of California Press, 1976.

αποζητά επομένως; Αλλά και στην συνέχεια πώς γίνεται ζωγραφική μορφή και τί όψη του τοπίου γεννά;

Όσο και αν ο Cézanne αναζητούσε την καθαρή ματιά¹²⁶, στην εποχή του, τα τεχνολογικά μέσα και οι μεταμορφώσεις της πραγματικότητας εισάγουν νέα δεδομένα. Η έλευση της φωτογραφίας κάνει την ζωγραφική να αναζητήσει μία άλλη οδό προκειμένου να διαφοροποιηθεί από την «αναπαραγωγή» της πραγματικότητας. Παράλληλα η φωτογραφία προσπαθεί να καταξιωθεί καλλιτεχνικά συνδυάζοντας την «καταγραφή» με την καλλιτεχνική διαμεσολάβηση, με ένα δηλαδή χαρακτηριστικό σύμφυτο με την δημιουργία της τέχνης. Αυτή η προσπάθεια που ο Κώστας Ιωαννίδης αναλύει σε σχέση με την φωτογραφία στην Ελλάδα στο *Μία Υπερόχως Νόθος Τέχνη*: *Ποιητικές της Φωτογραφίας*, σημαίνει ότι στα τέλη του 19ου αιώνα το τί είναι τέχνη και δημιουργία συζητείται σε αντίστοιχη με την τεκμηρίωση και την αντιγραφή της εξωτερικής εικόνας. Σε αυτή την ίδια συζήτηση όμως η «καταγραφή» (στην φωτογραφία) δεν είναι πάντα μονοδιάστατη καθώς μπορεί να εμπεριέχει το στοιχείο της φαντασίας και της προσωπικής επέμβασης: για παράδειγμα με τον χειρισμό των δυνατοτήτων που προσφέρει η φωτογραφική κάμερα (αλλά και οι νέες τεχνικές που διαρκώς εμπλουτίζονται) ή με την συνειδητή επιλογή της θέσης/οπτική θέασης από την οποία ο φωτογράφος συλλαμβάνει το θέμα του. Με αυτή την έννοια η «κάμερα» δεν είναι μία μηχανή αλλά το μάτι του φωτογράφου.

Όπως είναι φυσικό, η συζήτηση αυτή που γίνεται με σημείο αναφοράς την ζωγραφική (την «υψηλή» τέχνη) δεν αφορά μόνο στην φωτογραφία. Πρόκειται για μία ευρύτερη συζήτηση γύρω από το αντικειμενικό και υποκειμενικό που ζωντανεύει σε διαφορετικές εκδοχές και σε όλα τα πεδία της σκέψης, τέχνης και επιστήμης

Η μελέτη της όρασης και των αισθήσεων είναι ένα από τα κυριότερα αυτά πεδία. Εδώ, είναι χαρακτηριστικό ότι η καθαρή όραση τίθεται υπό αμφισβήτηση. Σε συνδυασμό με την σημασία που αποκτά το άτομο, αυτό σημαίνει ότι ο ορατός κόσμος ενεργοποιεί μία όραση που συν-λειτουργεί με άλλους μηχανισμούς πρόληψης – κατά επέκταση στην αντικειμενική πρόσληψη εισέρχεται και ο παράγοντας της υποκειμενικότητας. Αυτά τα φαινόμενα υποσκάπτουν τον θετικισμό που επικρατεί ως τον όψιμο 19^ο αιώνα. Η θεωρία του

¹²⁶ Ο John Rewald ισχυρίζεται ότι ο Cézanne χρησιμοποιούσε φωτογραφίες των τοπίων που ζωγράφιζε, φωτογραφίες που τού χρησίμευαν όταν ζωγράφιζε στο εργαστήριό του.

περσπεκτιβισμού του Friedrich Nietzsche διατυπώνει την σκέψη ότι υπάρχουν τόσοι χώροι όσες και προοπτικές/ θέσεις θέασης¹²⁷.

Το γεγονός της όρασης πραγματεύεται τόσο η ψυχολογία όσο και η «τεχνολογία» της εποχής, οι τεχνικές όρασης και της αναπαραγωγής εικόνων. Ο σκοτεινός θάλαμος ξεπερνιέται και η όραση γίνεται μία δυναμική ενέργεια ανάμεσα στην συνείδηση και το αντικείμενο. Στην ζωγραφική ο προβληματισμός αυτός εμφανίζεται με διαφορετικούς τρόπους. Εξετάζεται ο ενεργητικός ρόλος του υποκειμένου.

Όπως δείχνει ο Jonathan Crary στο *Suspensions of Perception* το γεγονός της όρασης στην τέχνη γίνεται αυτόνομο θέμα (καλλιτεχνικό και επιστημονικό) αλλά και γεννά νέους τρόπους αναπαράστασης στο έργο των Édouard Manet, Paul Cézanne και Georges Seurat. Κοινή συνισταμένη στο έργο τους είναι το μετέωρο βλέμμα, το βλέμμα που αναζητά την σταθερότητα και το σημείο αναφοράς. Η επισήμανση αυτού του βλέμματος ανοίγει και τον δρόμο προς νέους τρόπους αναπαράστασης. Ο Crary χτίζει τον συλλογισμό του με βάσει συγκεκριμένα έργα των καλλιτεχνών. Στην περίπτωση του Manet για παράδειγμα, βλέπουμε πώς το βλέμμα των απεικονιζομένων πλανάται από τον ιδιωτικό στον δημόσιο χώρο. Σε κάποια έργα πάλι, βλέπουμε ότι τα βλέμματα των απεικονιζομένων δεν διασταυρώνονται. Στο ίδιο έργο έχουμε πολλά βλέμματα το καθένα με διαφορετικές κατευθύνσεις. Στην περίπτωση του Seurat, το μετέωρο βλέμμα είναι του θεατή. Ο Crary προσπαθεί να δείξει ότι το «συντακτικό» των έργων του διερευνά πώς ο θεατής αντιδρά σε ετερογενή οπτικά ερεθίσματα, πώς το έργο οργανώνει και αποδιοργανώνει ταυτόχρονα όραση του.

Τέλος στον Cézanne, το βλέμμα που ζητά την σταθερότητα είναι το βλέμμα του εμμονικού και αβέβαιου παρατηρητή που προσπαθεί να συλλάβει την πραγματικότητα μέσα από τις αισθήσεις. Με παράδειγμα το έργο *Pins et Rochers* (1897) [εικ. 13], ο Crary υποστηρίζει ότι ειδικά τα τελευταία έργα του Cézanne οπτικοποιούν την διάσπαση της όρασης. Στο συγκεκριμένο έργο παρατηρούμε ότι μία εκ πρώτης όψεως γεωμετρική σύνθεση στην οποία υπάρχει συγκεκριμένος καταμερισμός χώρου (π.χ., μέσα από τις γραμμές που σχηματίζουν οι κορμοί των δέντρων) και ενότητα, εμπεριέχει ασύνδετα μεταξύ τους στοιχεία που διασπάνε την ενότητα. Ο βράχος που εσωκλείει μέρος του κορμού του δέντρου στο αριστερό μέρος της σύνθεσης είναι μία μεταφορά μίας όρασης με σταθερό σημείο αναφοράς,

¹²⁷ Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, ό.π., σ. 132.

μίας όρασης που θέλει να συλλάβει την πραγματικότητα αλλά που επίσης «συλλαμβάνεται» από την πραγματικότητα, γίνεται μέρος της πραγματικότητας¹²⁸. Τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και τις αισθήσεις δεν είναι διακριτά, η πραγματικότητα διαφεύγει και επομένως η όραση δεν είναι σαφώς προσδιορίσιμη.

Τα λόγια και γραπτά του Cézanne δείχνουν ότι για εκείνον η όραση είναι η κεντρική, καθοριστική αίσθηση. Ο Cézanne λέει ότι ο ζωγράφος οφείλει να υπακούει στην λογική του χρώματος: «Ο ζωγράφος πρέπει να είναι πιστός στην λογική του χρώματος. Ποτέ στην λογική του μυαλού, αν εγκαταλειφθεί σε αυτήν είναι χαμένος. Πάντα η λογική του ματιού. Να αισθάνεται τα πράγματα με ακρίβεια. Η ζωγραφική είναι μία οπτική πάνω από όλα. Το θέμα της τέχνης βρίσκεται στις σκέψεις των ματιών μας»¹²⁹. Τα λόγια αυτά εκφράζουν μία μοντέρνα οπτική αλλά υποδηλώνουν και μία συνέχεια με την γαλλική υπαιθριστική ζωγραφική. Ο θαυμασμός του Cézanne για τον ο Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1919), ένας από τους πρώτους καλλιτέχνες που αναβίβασαν την τοπιογραφία παρότι μέσα από έργα που παρέπεμπαν στην ιστορία, μπορεί να οφείλεται στην παρότρυνση του de Valenciennes προς τους ζωγράφους να έρχονται σε επαφή με την φύση και να ζωγραφίζουν επί τόπου σε μέσα από την εντατική παρατήρηση του θέματός του¹³⁰.

Αυτή η αμεσότητα ίσως να πρέπει να αναζητηθεί εν μέρει στην επισήμανση της οπτικής εμπειρίας από τον εμπειριστή φιλόσοφο John Locke στα τέλη του 17ου αιώνα, έναν αιώνα στον οποίο, όπως θα αναλυθεί αργότερα, στάθηκε σημαντικός για την καλλιέργεια της γαλλικής ταυτότητας. Η στάση του de Valenciennes μοιάζει επίκαιρη καθώς συμβούλευε τους ζωγράφους να ζωγραφίσουν αυτό που βλέπουν και όχι αυτό που βλέπουν μέσω της διάνοησης, δηλαδή εκείνο που έχουν μάθει να το αναγνωρίζουν ως τέτοιο¹³¹.

Βέβαια ό Cézanne κάθε άλλο παρά περιφρονεί την «λογική» αλλά όπως αναφέρθηκε και αλλού η λογική αυτή είναι πάντα η λογική των αισθήσεων και της όρασης, των αισθήσεων που δεν οδηγούν σε τίποτα το υπερβολικό αλλά αναζητούν κάτι ολοκληρωμένο και ενιαίο. Η λογική του Cézanne είναι επίσης η λογική της ζωγραφικής καθώς και η

¹²⁸ Jonathan Crary, *Suspensios of Perception, Attention, Spectacle and Modern Culture*, ό.π., σσ. 332 - 334.

¹²⁹ *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 304.

¹³⁰ Το 1800 εκδίδει το βιβλίο *Eléments de perspective pratique* που πραγματεύεται την ιδέα ότι η ιδανική αισθητική του τοπίου στην ζωγραφική της ιστορίας (το ιστορικό τοπίο) βασίζεται στην μελέτη της φύσης. Εξ' αιτίας της επιρροής του βιβλίου η Ακαδημία εγκαθιδρύει βραβείο για το ιστορικό τοπίο το 1817.

¹³¹ *Cézanne and the Dawn of Modern Art*, κατ. έκθ., (επιμέλεια: Felix A. Baumann - Walter Feilchenfeldt - Hubertus Gassner), Έσεν Γερμανία, Museum Folkwang, Hatje Cantz publishers, 2004, σσ. 183 - 184.

οργανωτική μέθοδος που μεταφράζει ένα θέμα σε ζωγραφική. Το στυλ, λέει ο Cézanne, είναι υπόθεση ακριβούς αίσθησης και πλήρους πραγμάτωσης¹³².

Η όραση καθοδηγεί τα υπόλοιπα. Η όραση, ο τρόπος του βλέπειν είναι αδιαχώριστα τόσο από τις αισθήσεις όσο και από το προσωπικό στίγμα του καλλιτέχνη, άρα είναι μία συνολική όχι μόνο «οπτική» όραση ακόμα και αν ο Cézanne δεν την αισθάνεται συνειδητά με αυτό τον τρόπο. Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, ο Cézanne είχε πει ότι βλέπουμε ακόμα και την μυρωδιά των αντικειμένων¹³³. «Η όραση είναι επίσης ο τρόπος που ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται την αλήθεια του θέματος, της φύσης και την αλήθεια του δικού του τεμπεραμέντου. Πίστευε επίσης ότι η τέχνη κάνει ορατό το αόρατο – εφόσον όραση και αισθήσεις ταυτίζονται κάτι τέτοιο είναι λογικό. Οι διαφεύγουσες αισθήσεις και η πραγματικότητα που μεταμορφώνεται είναι περισσότερα διακριτές έννοιες στα πιο «αφαιρετικά» έργα [εικ. 14].

Η ακριβής τοποθέτηση του Cézanne δεν μπορεί να εξακριβωθεί πλήρως αλλά τόσο η κυρίαρχη ερμηνεία του έργου του όσο και τα λόγια του ίδιου, δείχνουν ότι η αίσθηση (*sensation*) είναι τόσο εντύπωση – άρα, υποθέτω, καταγραφή της όρασης – όσο και αίσθημα. Επιπλέον και τα δύο, τόσο η εντύπωση όσο και η αίσθηση είναι υποκειμενικά και αντικειμενικά ταυτόχρονα, προυποθέτουν τον εαυτό και την φύση/τοπίο¹³⁴. Η αίσθηση μπορεί να οργανώνεται από την λογική, την όραση και την αντικειμενική πραγματικότητα αλλά διαχωρίζεται από την αντίληψη καθώς είναι «οι συγκεχυμένες αισθήσεις που κουβαλάμε την στιγμή που γεννιόμαστε»¹³⁵. Αυτή η συγκεχυμένη αίσθηση της πραγματικότητας είναι ιδιαίτερα έντονη στα όψημα τοπία του. Η αίσθηση έχει έντονο υποκειμενικό στοιχείο – από το 1860 και μετά κριτικοί και θεωρητικοί μιλούν είτε για την υποκειμενικότητα στην φυσιολογία (ο τρόπος που η όραση λειτουργεί σε κάθε άνθρωπο) ή την υποκειμενικότητα που εδράζεται στο καλλιτεχνικό τεμπεραμέντο¹³⁶.

Η επαφή με την φύση, αφυπνίζει, κατά τον ζωγράφο, «τις καλλιτεχνικές αισθήσεις που υπάρχουν μέσα μας». Το 1902 χτίζει ένα ατελιέ να κοιτάζει το βουνό St-Victoire. Το

¹³² Cézanne by himself, ό.π., σ. 298.

¹³³ Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα*, σ. 39.

¹³⁴ Richard Shiff, *Cezanne and the End of Impressionism*, ό.π., σ.σ. 187-188. Ο Shiff επισημαίνει ότι η λέξη *sensation* που χρησιμοποιεί ο Cezanne είναι δύσκολα μεταφράσιμος και προσδιορίσιμος.

¹³⁵ Lawrence Gowing, “The Logic of Organized Sensations”, στο: *Cézanne, the Late Works*, ό.π., σ. 62.

¹³⁶ Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, ό.π., σ. 23.

παρατηρεί για ώρες ολόκληρες και προσπαθεί να καταγράψει την όψη του, όχι το παιχνίδισμα του φωτός αλλά την στερεότητά του τοπίου, την ολότητα και την αμετάβλητη ουσία του.

3.6.2. Όραση και νεωτερικότητα

Όμως, γιατί, καταρχήν η όραση; Οι συνθήκες της νεωτερικότητας ενεργοποιούν σύμφωνα με τον Crary¹³⁷, το στοιχείο της προσοχής, της προσήλωσης (attentiveness)¹³⁸, της συγκέντρωσης, ένας τρόπος όρασης που θυμίζει το πόσο αφιερωμένα ο Cézanne παρατηρεί τα θέματά του. Η οπτική προσήλωση που είναι βασική για την γνώση δείχνει και την ανάγκη του νεωτερικού τρόπου ζωής και της εργασίας – για παράδειγμα της επαγγελματικής εξειδίκευσης και της οπτικής κουλτούρας – να κατευθύνει την προσοχή μας σε διαφορετικά ερεθίσματα αλλά την ίδια στιγμή να απαιτεί την συγκέντρωση και να θέλει να αιχμαλωτίσει την προσοχή σε μία και μόνο απασχόληση/ στοιχείο της πραγματικότητας. Ενώ δηλαδή ο μοντέρνος τρόπος ζωής υπονομεύει το σταθερό βλέμμα, την ίδια στιγμή εφαρμόζεται και μία τακτική προσοχής¹³⁹. Η «ολότητα» του νεωτερικού ανθρώπου, της ζωής και της θέασης μοιάζει να υπονομεύεται.

Η όραση είναι ένας τρόπος χειραγώγησης και ελέγχου του υποκειμένου από θεσμούς που θέλουν να το ενσωματώσουν σ' έναν μηχανισμό παραγωγικότητας. Από την άλλη η ελευθερία επιλογής, το γεγονός ότι ο άνθρωπος αποκτά συνείδηση της όρασης και της οπτικότητας καθιστά εν δυνάμει, τον θεατή κύριο της δικής του πραγματικότητας. Η ατομικότητα την οποία επιβεβαιώνει η όραση καθώς δίνει (ή υπόσχεται ότι δίνει) στο υποκείμενο την «ελευθερία» της δικής του προσωπικής όρασης δηλαδή, η απώλεια ενός

¹³⁷ Στο *Suspensions of Perception*. Το βιβλίο είναι μία συνέχιση ενός προβληματισμού γύρω από την όραση που ξεκίνησε μέσα από το πρώτο βιβλίο του συγγραφέα με γενικότερο αντικείμενο την ιστορικοποίηση της όρασης, το *Techniques of the Observer* (1992), όπου ο Crary, μιλά για το πώς οι νέες τεχνικές όρασης τον 19^ο αιώνα (κυρίως το πρώτο μισό του αιώνα με έμφαση τις δεκαετίες 1820, 1830) αντικαθιστούν την έννοια της παρουσίας. Στο *Suspensions of Perception*, ο συγγραφέας ασχολείται με τον ύστερο 19^ο αιώνα και την έννοια της προσοχής, της επίταξης της όρασης.

¹³⁸ Εναλλακτικά ο αδόκιμος όρος «προσεκτικότητα».

¹³⁹ Μεταξύ άλλων ο Crary αναφέρει ότι σύμφωνα με τον Gilles Deleuze χάνεται μία σταθερή οπτική – γεγονός που σχετίζεται με την κίνηση και την χρονικότητα που εισάγει και ο κινηματογράφος. Ο κινηματογράφος αποτελεί έναν αυτόνομο κόσμο χωρίς προηγούμενο στην οποία υπάρχει κατακερματισμός της εικόνας αλλά και ροή. Ο Deleuze σημειώνει επίσης μία διαφορά μεταξύ ζωγραφικής και κινηματογράφου. Η στατικότητα των ζωγραφικών εικόνων σημαίνει ότι το μυαλό του θεατή πρέπει να φανταστεί την κίνηση στην εικόνα που αναπαρίσταται. Στον κινηματογράφο ο καταγιγισμός ερεθισμάτων είναι τόσο αιφνιδιαστικός ώστε να παράγει δύο δυνατότητες: μία ελευθερία και δημιουργικότητα στην πρόσληψη της εικόνας ή έναν παθητικό αυτοματισμό (σσ. 344, 358).

κέντρου (για παράδειγμα την θρησκεία, την συλλογικότητα, το ομαδικό πνεύμα) η γοητεία του καινούριου (άρα και καινούριων ερεθισμάτων), η επανάληψη οπτικών ερεθισμάτων, η αντικατάσταση του συλλογικού χρόνου από τον ατομικό χρόνο¹⁴⁰ σημαίνουν ότι το βάρος είναι στο υποκείμενο, στην όραση, στην δράση που αναλαμβάνει ο άνθρωπος.

Σε αυτή την οπτική, μοντέρνα κουλτούρα η όραση μπορεί να είναι μηχανική και παθητική αλλά μπορεί να αποτελεί και μία δημιουργική σύνθεση που εμπεριέχει το βίωμα και την ανάμνηση. Μπορεί επίσης να υπάρχει επίταση της προσοχής αλλά και διάλυση της προσοχής όπως υποστηρίζει ο Cray.

Η επίταση και η διάλυση της προσοχής δεν είναι συχνά αντίθετες αλλά ακολουθεί η μία την άλλη: όπως δείχνουν επιστημονικές έρευνες της εποχής, η συγκέντρωση της όρασης, η επί μακρόν εστίαση ενός ακινητοποιημένου βλέμματος πάνω στο αντικείμενο θέασης τελικά οδηγεί και την διάλυση αυτού που βλέπουμε: η παρατεταμένη συγκέντρωση σ' ένα αντικείμενο έχει ως αποτέλεσμα την αφαίρεση της σκέψης¹⁴¹. Αυτό υποστηρίζει και ο ψυχολόγος Theodule Ribot (1839-1916) στο *Psychologie de l'attention* (1889): Από ένα σημείο και έπειτα η συνθήκη της προσήλωσης οδηγεί στην αναίρεσή της, η απορρόφηση στο αντικείμενο αρχίζει και γίνεται περίσπαση ενώ ταυτόχρονα το αντικείμενο θέασης διαλύεται και αυτό¹⁴².

Ο Cézanne παρατηρεί το τοπίο που θέλει να ζωγραφίσει, συγκεντρώνει την προσοχή του σε αυτό για ώρες μέσα στην ημέρα, «βυθίζεται» σε αυτό. Σύμφωνα μάλιστα με την Εμπειρική Θεωρία της Όρασης που ο Helmholtz αναπτύσσει το 1860, η οπτική αντίληψη δεν είναι μία άμεση αντίληψη βασισμένη στην διαίσθηση αλλά μία διαδικασία μάθησης που χτίζεται μέσα από την εμπειρία¹⁴³. Η επίταση της προσοχής και η διάλυσή της, αυτή η «εμπειρική» διαδικασία είναι μέρος της τοπιογραφίας του Cézanne: Παρατηρώντας το τοπίο, το πώς πραγματώνεται, το τί μορφή παίρνει, η τοπιογραφία του Cézanne χτίζεται πάνω σε

¹⁴⁰ Είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του 19^{ου} αιώνα που επισημαίνει ο Stephen Kern στο *The Culture of Time and Space 1880-1918*.

¹⁴¹ Jonathan Cray, *Suspensions of Perception*, ό.π., σ. 300.

¹⁴² Vincent Guillin, "Theodule Ribot's Ambiguous Positivism: Philosophical and Epistemological Strategies in the Founding of the French Scientific Psychology", *Journal of the History of Behavioral Sciences*, 40, (2), Άνοιξη 2004, σσ. 165-181, το παράθεμα σ. 172.
https://www.academia.edu/873094/Theodule_Ribots_ambiguous_positivism_Philosophical_and_epistemological_strategies_in_the_founding_of_French_scientific_psychology (πρόσβαση: 11/12/2019).

¹⁴³ John Gage, *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1995 (1993), σσ. 209-210.

μία διαδικασία, μία «εμπειρία», μία παρατήρηση. Σκοπός του να υπερνικήσει την αστάθεια του βλέμματος, να δει πίσω από το ασταθές τοπίο που είναι προϊόν του ασταθούς βλέμματος και να απεικονίσει την ουσία του τοπίου.

Το γεγονός για παράδειγμα, ότι, όπως είδαμε, τα τοπία του ενσωματώνουν διαφορετικές οπτικές θέασης και έχουν πολλαπλά σημεία φυγής (γεγονός που φαίνεται και στις νεκρές φύσεις)¹⁴⁴ δεν θεωρώ ότι γίνεται για να αποδομήσει τον κόσμο αλλά για να τον απεικονίσει όπως όταν θέλουμε να συλλάβουμε συνολικά, να τον κατανοήσουμε πλήρως. Η πλήρης κατανόηση σημαίνει κίνηση (όπως όταν κινούμαστε σ' ένα τοπίο) όχι στατικότητα. Στην ζωγραφική του Cézanne, η πλήρης κατανόηση συνδυάζεται με την πίστη σε μία πλήρη πραγματικότητα.

Μέσα από την προσπάθεια απόδοσης μίας σταθερότητας, τελικά η ίδια η διαδικασία, η όραση που εμπεριέχει την κίνηση (τουλάχιστον την κίνηση των ματιών), την διαρκή μεταμόρφωση και το παιχνίδι των αισθήσεων γίνεται έργο. Ο αισθητηριακός εξοπλισμός του ανθρώπου και η απεικόνισή του γίνονται τα ζητούμενα. Όσο και αν προσπαθεί ο Cézanne, η όραση θυμίζει ένα καλειδοσκόπιο: κάθε ματιά δίνει μία διαφορετική εικόνα, φανερώνει καινούριες σχέσεις που υπάρχουν στο ίδιο το τοπίο, σχέσεις – για παράδειγμα - γραμμών και χρώματος, όγκων και επιφανειών. Επομένως τίποτα δεν είναι σταθερό. Το τοπίο μαζί με την αίσθηση διαφεύγουν. Ο Cézanne οδηγείται έτσι σε νέους τρόπους αναπαράστασης που εικονοποιούν την εμπειρία αυτή.

3.6.3. Η ολότητα και ο κατακερματισμός, το ρευστό και το σταθερό, η διαδικασία

Με όρους φυσιολογίας της όρασης αυτό που προσπαθεί να πετύχει ο Cézanne, ειδικά στα όψιμα έργα του, δεν είναι εφικτό. Έρευνες της εποχής είχαν δείξει ότι το περιφερειακό κομμάτι του αμφιβληστροειδούς καταγράφει κυρίως την κίνηση ενώ το κεντρικό κομμάτι και οι φωτο-υποδοχείς του συλλαμβάνει το χρώμα. Η πλήρης εικόνα αυτού που βλέπουμε δεν μπορεί να υπάρξει πριν φτάσει στο κεντρικό τμήμα του ματιού το οποίο εστιάζει και συνθέτει. Την δεκαετία του 1880 ο Wilhelm Wundt επέκτεινε αυτή την επιστημονική

¹⁴⁴ Ο Stephen Kern σημειώνει ότι ο Cézanne αποδίδει ένα αντικείμενο έτσι όπως φαίνεται από μία οπτική αλλά και έτσι όπως φαίνεται από τις διαφορετικές εκείνες οπτικές που στο σύνολό τους αποδίδουν την ολότητα του αντικειμένου. Στις νεκρές φύσεις γέρνει ένα αντικείμενο, π.χ. ένα βάζο, προς τα εμπρός για να φαίνεται το στρογγυλό του χείλος όμως ταυτόχρονα δείχνει το ελλειπτικό σχήμα που προκύπτει μέσα από την διαγώνια ματιά. Βλ. *The Culture of Time and Space 1880-1918*, ό.π., σσ. 141 – 142.

ανακάλυψη για να υποστηρίξει ότι η συνείδηση λειτουργεί με αντίστοιχο τρόπο που το μάτι συλλαμβάνει την πραγματικότητα, ότι δηλαδή η πλήρης προσοχή και κατανόηση είναι μία χρονική διαδικασία όπως εκείνη που απαιτεί η σύνθεση περιφερειακής και κεντρικής όρασης¹⁴⁵. Η πολύωρη προσεκτική παρατήρηση του τοπίου από τον Cézanne και η επιθυμία του «συνθέσει» μπορεί να ιδωθούν ως συνέπειες τέτοιων προβληματισμών στην τέχνη.

Υπάρχει όμως και ένας άλλος τρόπος που η διαδικασία, ο χρόνος ως διάρκεια συνδέεται με την όραση. Σύμφωνα με τον Martin Jay, ο Cézanne οπτικοποιεί την ζωγραφική διαδικασία με την ίδια έννοια που ο Marcel Proust επιχειρεί να συμβιβάσει το *durée* με την μορφή που παίρνει ο χώρος¹⁴⁶. Αν όμως η ανάμνηση είναι κυρίαρχη στον Proust, δεν φαίνεται να συμβαίνει το ίδιο τον Cézanne αφού, όπως λέει, θέλει να δει με καθαρές και αδιαμεσολάβητες την όραση και τις αισθήσεις.

Στην τεχνολογία και στην οπτική κουλτούρα στα τέλη του 19ου αιώνα η συνύπαρξη εικόνας και διάρκειας, χρόνου και χώρου εκδηλώνεται με πολλούς πρωτοφανείς τρόπους. Η ανακάλυψη του κινηματοσκοπίου και η πρώτη παρουσίαση του το 1891¹⁴⁷ και, λίγο αργότερα, ο κινηματογράφος¹⁴⁸ αναπαράγουν μία πραγματικότητα στην οποία ο θεατής καλείται να την αντιληφθεί ως μία ρευστή, διαρκώς μετασχηματιζόμενη σχέση δυνάμεων (για παράδειγμα πώς η ίδια εικόνα αλλάζει μέσα από διαφορετικά πλάνα που μετατοπίζουν την οπτική θέασης και μαζί την αίσθηση του σε σχέση π.χ. με τον χώρο και το βάθος). Τα νέα αυτά μέσα αποσταρεθοποιούν την πραγματικότητα την ίδια στιγμή που προκαλούν τον θεατή να συνθέσει διαφορετικές οπτικές θέασης σε μία ενιαία αντίληψη.

Η όραση κατακερματίζεται και ανασυντίθεται. Η προσήλωση δοκιμάζεται. Με αυτήν την πραγματικότητα του τέλους του 19^{ου} αιώνα ως φόντο, ο Cézanne μοιάζει να ψάχνει κάτι το σταθερό που όπως είδαμε ανακαλύπτει μέσα στην ίδια την ρευστότητα. Είναι η βιωμένη διάρκεια για την οποία μιλά ο Bergson είναι επίσης οι σχέσεις δυνάμεων που καθορίζουν την πραγματικότητα, είναι η σύνθεση και η διαδικασία.

¹⁴⁵ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, ό.π., σσ. 290-292.

¹⁴⁶ Martin Jay, *Downcast Eyes*, ό.π., σ. 205.

¹⁴⁷ Από τον Thomas Edison στην Αμερική πράγμα που σημαίνει ότι ο Cézanne πιθανότατα δεν το είδε. Όμως υποθέτει κανείς ότι θα γνώριζε άλλες τεχνολογικές εφαρμογές κινούμενης εικόνας στις οποίες βασίστηκε το κινηματοσκόπιο.

¹⁴⁸ Στην Γαλλία οι Auguste και Louis Lumière κάνουν την πρώτη δημόσια προβολή το 1895. Και πάλι δεν έχουμε γνώση του αν ο Cézanne ενδιαφερόταν για την τεχνολογία αυτή. Οι απόψεις του πάντως δείχνουν μάλλον αποστροφή προς τον νεωτερικό τρόπο ζωής.

«Το να βλέπει κανείς είναι να συλλαμβάνει/να αντιλαμβάνεται και το να αντιλαμβάνεται σημαίνει να συνθέτει» λέει ο ζωγράφος σύμφωνα με τον Léo Languier¹⁴⁹. Η όραση που αιχμαλωτίζει αντανακλά τις ανησυχίες της εποχής. Πιθανότατα λοιπόν, ο Cézanne υπό την επίδραση των τεχνολογικών εξελίξεων, να οδηγείται ασυνείδητα σε μία εξερεύνηση της όρασης που να υπερβαίνει τις ανθρώπινες δυνατότητες, μία όραση που να συλλαμβάνει κάτι καθολικό και πλήρες. Αυτό ίσως να εξηγεί γιατί η ζωγραφική του εκφράζει την αίσθηση του αντικειμένου κατά την ενέργεια της εμφάνισής του και οργάνωσής του μπροστά τα μάτια μας, την διεργασία των αισθήσεων, τις αισθήσεις του συνειδητού θεατή που προσέχει τον εαυτό του καθώς προσέχει το αντικείμενο θέασης του.

Η όραση είναι πράγματι στο επίκεντρο των πιο σύγχρονων εξελίξεων της εποχής. Πριν από τον κινηματογράφο, διάφορες τεχνικές αναπαραγωγής εικόνων που εμφανίζονται καθ' όλο τον 19^ο αιώνα διερευνούν το πώς ενεργοποιείται η όραση. Η πολύ γρήγορη ταχύτητα διαφράγματος στο ταχοσκόπιο για παράδειγμα έχει ως αποτέλεσμα να μετρά την λειτουργία και τον βαθμό εστίασης και αντίληψης της όρασης στο κεντρικό τμήμα του ματιού. Άλλες παλαιότερες τεχνικές όπως τα διοράματα ή το πανόραμα ενεργοποιούν την διάδραση ανάμεσα στην όραση και νέους τρόπους όρασης και αναπαραγωγής της πραγματικότητας. Το πανόραμα, π.χ., ενεργοποιεί την περιφερειακή όραση και εξαπλώνει το βλέμμα σε τέτοιο εύρος ώστε η προσοχή να διασπάται. Αντίθετα, το στερεοσκόπιο εστιάζει στην κεντρική όραση αλλά λόγω της τρισδιάστατης μορφής των εικόνων που προβάλλει αποκόπτει τα αντικείμενα από το περίγυρο τους και συγχέει την μεταξύ τους απόσταση αλλά και την απόσταση μεταξύ του υποκειμένου με την εικόνα. Σημαντικό είναι επίσης ότι οι συνθήκες θέασης είναι απόλυτα ελεγχόμενες – πρόκειται δηλαδή για ένα οπτικό μέσο που κατευθύνει και μελετά την λειτουργία του ματιού και αντιμετωπίζει την ανθρώπινη όραση ως μία αδιαμεσολάβητη, μηχανική, «φωτογραφική» και αντικειμενική όραση¹⁵⁰.

Η ανάπτυξη του κλάδου της Οπτικής και της φυσιολογικής ψυχολογίας συμβαδίζουν με τις τεχνολογικές αυτές εξελίξεις και εντάσσονται στον ίδιο προβληματισμό της μελέτης και διερεύνησης της συνείδησης - ειδικότερα της όρασης - σε σχέση με το εξωτερικό

¹⁴⁹ *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 297.

¹⁵⁰ Για μία ανάλυση των τεχνολογιών θέασης σε συνάρτηση με την φωτογραφία και την μοντερνιστική οπτική βλ. Κώστας Ιωαννίδης, Ελένη Μουζακίτη, “Τεχνολογίες θέασης στις αρχές του 20ου αιώνα: η πόλη στη «φαινογραφία» του Περικλή Γιαννόπουλου και τα στερεοσκοπικά ταξίδια του Rufus Richardson”. Στον τόμο των Καραβία Τ., Πάσχου Ηώ (επιμ), *Η Εικόνα της Πόλης*. Αθήνα: Ποταμός, 2016, σ. 44-55.

ερεθίσμα. Ο θετικισμός συνυπάρχει με θεωρίες που εμπλέκουν και ένα κριτήριο μη αυστηρά μετρήσιμο. Συχνά η μία προσέγγιση εμπεριέχει στοιχεία της άλλης.

Όροι όπως *physiologie physique*, *psychophysiology* και *psychophysique* είναι κοινώς αποδεκτές. Επινόούνται μέθοδοι και όργανα για την πρόκληση και μελέτη των αισθήσεων στον εγκέφαλο. Τονίζεται η εξάρτηση της αισθητηριακής γνώσης από την υλική πηγή. Ο Ernst Heinrich Weber (1804-1891) επινόει το αισθησιόμετρο. Στο θετικιστικό πνεύμα και αυτός, ο Gustav Fechner (1801-1887) εφαρμόζει την ψυχοφυσική και θεωρεί ότι όπως και τα φυσικά φαινόμενα, τα ψυχικά φαινόμενα μπορούν να καταγραφούν ποσοτικά. Μελετά την σχέση ερεθίσματος με την ένταση στις αισθήσεις. Οι «ψυχοφυσικοί» προΐδεάζουν την αντίληψη της αντικειμενικής πραγματικότητας ως εξαρτώμενης από την φύση του αντιλαμβανόμενου υποκειμένου¹⁵¹.

Πιο σύγχρονος με τον Cézanne, ο Wilhelm Wundt (1832-1920) θεμελιώνει την πειραματική και φυσιολογική ψυχολογία: μελετά τα φαινόμενα της ατομικής συνείδησης με την χρήση εξωτερικών ερεθισμάτων και επιπλέον περιγράφει την συνείδηση ως μία σύνθεση επιθυμίας, συναίσθησης και αντίληψης. Ο Helmholtz εισάγει μία εμπειρική οπτική στην μελέτη της συνείδησης και θεωρεί ότι οι προηγούμενες εμπειρίες του ατόμου συνεργάζονται με τις αισθήσεις.

Εκτός από την εμπειρία, η έννοια της ενδοσκόπησης που χρησιμοποιείται ως μέθοδος έρευνας στην ψυχολογία αναγνωρίζει την κατάσταση μίας εσωτερικής παρατήρησης στην οποία ο διαχωρισμός του αντικειμένου και του υποκειμένου δεν υφίσταται. Αυτές οι δύο έννοιες, της εμπειρίας και της ενδοσκόπησης συναντώνται στο έργο του του Cézanne.

Αλλά και οι ίδιες οι αισθήσεις τελικά ενσωματώνονται σε μία ενιαία αντίληψη. Ο άγγλος νευροφυσιολόγος Charles Scott Sherrington (1857-1952) μελετά τους νευρικούς υποδοχείς και την διάδραση των αισθήσεων.

Η συναισθησία δηλαδή το ερέθισμα μίας αίσθησης που όμως παράγει εντυπώσεις σε περισσότερες από μία αισθήσεις ερευνάται από την Φυσιολογία. Η κυματική θεωρία του

¹⁵¹ Richard Shiff, *Cézanne and End of Impressionism*, ό.π., σ. 27.

ήχου και τους φωτός μαζί με την έρευνα στην Φυσιολογία ανοίγουν τον δρόμο για μία ζωγραφική (ή μουσική) που παράγει δονήσεις και προκαλούν μία ολιστική εμπειρία¹⁵².

Η ιδέα του συνόλου και της ενσωμάτωσης, η κατανόηση των μερών ως κομμάτια ενός ευρύτερου σχήματος θα απασχολήσουν και τον Cézanne τόσο ως προς την σύνθεση στην ζωγραφική όσο και στο πώς η θέαση είναι μέρος της έργου και της εικόνας που τελικά αποσπάμε από την πραγματικότητα.

Η εξέλιξη της ψυχολογίας θα οδηγήσει σταδιακά στην μελέτη λιγότερο χειροπιαστών στοιχείων. Η σύνδεση του εξωτερικού ερεθίσματος με την φυσιολογία της όρασης δεν αρκεί για να εξηγήσει τις αισθήσεις. Το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα, η σχέση ανάμεσα στο ερέθισμα και τον αποδέκτη γίνεται κάτι πιο δυναμικό και αφηρημένο. Πιο νωρίς, ο Αμερικανός William James (1842-1910) μιλά για την συνειδησιακή ροή ενώ η φαινομενολογική προσέγγιση του Franz Brentano θεωρεί ότι η ψυχολογία δεν μπορεί να αρκεστεί σε πειραματικές μεθόδους και σε αιτιώδεις σχέσεις. Το προσωπικό, εξατομικευμένο στοιχείο αποκτά μεγαλύτερη σημασία από ότι στην αυστηρά θετικιστική προσέγγιση.

Το θετικιστικό ρεύμα τρέχει παράλληλα με την πιο θεωρητική και λιγότερο «επιστημονική» προσέγγιση της αίσθησης και από διανοητές που δεν προέρχονται πάντα από τον χώρο της νευροψυχολογίας. Όπως εξηγεί ο Crary, οι William James, Charles S. Peirce, ο Friedrich Nietzsche (1844-1900) και ο Henri Bergson (1859-1941) προσδιορίζουν την όραση ως μία σύνθεση μνήμης, επιθυμίας, θέλησης, προσδοκίας και άμεσης εμπειρίας. Αυτή η σύνθεση είναι δυναμική και δημιουργική. Το άτομο επιλέγει και διαμορφώνει μέσα από την όραση και το θέμα που βλέπει. Την προσαρμοστικότητα της συμπεριφοράς στο περιβάλλον και όχι την απλή αυτόματη αντίδραση του νευρικού συστήματος στο ερέθισμα, παρουσιάζει μέσα από την μελέτη του και ο Charles Scott Sherrington την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα¹⁵³.

Μεταξύ άλλων μελετάται και η προσήλωση που στο έργο του Cézanne εμφανίζεται ως πολύωρη, καθημερινή παρατήρηση του τοπίου, μία παρατήρηση που μοιάζει με εμπύθιση

¹⁵² Φαίη Ζήκα, “Το Πρόταγμα της Ενοποίησης των αισθήσεων και των Τεχνών”, *Το MONTEPNO στη σκέψη και τις τέχνες του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2013, σσ. 125 - 138. Επίσης στο Φαίη Ζήκα, *Απορία Τέχνες και Σκέψεις Κατεργάζεται, Φιλοσοφικές Έρευνες στην Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, Άγρα, 2018, σσ. 117 - 130.

¹⁵³ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, ό.π., σσ. 348 - 349.

στο θέμα. Είναι χαρακτηριστικό ότι στα τέλη του 19^{ου} αιώνα εμφανίζονται πλήθος μελετών, όπως το *La Psychologie de l' attention* (1888) του ψυχολόγου Alfred Binet (1857-1911), που εξερευνούν την φύση της οπτικής προσήλωσης. Οι γνώμες διχάζονται: για κάποιους μελετητές η προσήλωση σηματοδοτεί την ελευθερία του ενσυνείδητου ανθρώπου, για κάποιους άλλους είναι λειτουργία βιολογικά προκαθορισμένων ενστίκτων ενώ υπάρχει και η άποψη ότι αποτελεί καθαρή φυσική και φυσιολογία δηλαδή σχέση ερεθίσματος και νευρικών υποδοχέων.

3.6.4. Όραση και αισθήσεις

Προς την τελευταία κατεύθυνση κινείται ο φιλόσοφος και κριτικός της τέχνης Eugène Véron (1825-1889) ο οποίος στο ευρέως διαβασμένο βιβλίο του *L' Esthétique* (1878) περιγράφει την αισθητική αντίδραση ως μία νευροφυσιολογική αντίδραση που παρακάμπτει την ανθρώπινη βούληση. Παρότι φαίνεται να μην αποδέχεται τον «συνειδητό» παραλήπτη του ερεθίσματος, συνειδητό όπως ο Cézanne, το ενδιαφέρον είναι ότι δεν απομονώνει την αισθητική αντίδραση ως μόνο οπτική αλλά την προσδιορίζει ως αποτέλεσμα διασυνδέσεων μεταξύ των νευρικών υποδοχέων.

Αυτή την ολιστική οπτική συνεχίζει και η ιδέα της «δυναμογένεσης» σύμφωνα με την οποία ένα συγκεκριμένο ερέθισμα μπορεί να επιδράσει συνολικά στο νευρικό σύστημα – το νευρικό σύστημα εννοείται επομένως ως ένα δίκτυο αλληλεπιδράσεων και όχι ως ξεκομμένοι μεταξύ τους αποδέκτες. Η επισήμανση παρότι καθαρά νευροφυσιολογική έχει μία μακρινή συγγένεια με την «ολιστική» κατανόηση της αίσθησης από τον Cézanne, δηλαδή την αίσθηση ως μία συνθετική λειτουργία νου, σώματος, συναισθήματος, ερεθίσματος και αντίδρασης σε αυτό.

Την συνθετική προσέγγιση της δυναμογένεσης υιοθετεί και ο Charles Henry (1859-1926) του οποίου οι θεωρίες επηρέασαν τους μεταϊμπρεσιονιστές ζωγράφους και κυρίως τον κύκλο του Seurat. Ο Henry μελετά τις επιδράσεις των αισθητικών χαρακτηριστικών - όπως το χρώμα, την κίνηση, τον ρυθμό - στην ανθρώπινη ψυχολογία και την φυσιολογία. Τα χαρακτηριστικά αυτά επιδρούν μεταξύ τους προκαλούν και διαφορετικά αισθήματα στο υποκείμενο. Την δυναμική και συνθετική επίδραση του ερεθίσματος εξετάζει και ο Charles Féré (1852-1907). Το 1880 για παράδειγμα μελετά πώς τα χρωματιστά φώτα επενεργούν στις

σωματικές λειτουργίες και την διάθεση, προετοιμάζοντας έτσι την χρωματοθεραπεία: δείχνει για παράδειγμα την ηρεμιστική επίδραση της βιολετί απόχρωσης¹⁵⁴.

Ζώντας μέσα σε αυτές τις εξελίξεις είναι εύλογο ότι ο Cezanne δεν αντιλαμβάνεται την όραση ως απομονωμένη από τις υπόλοιπες αισθήσεις. Η όραση του Cézanne δεν είναι μία οπτική καταγραφή αλλά μία συνολικότερη αίσθηση. «Ο καλλιτέχνης δεν αντιλαμβάνεται κάθε σχέση, κάθε λεπτομέρεια» προφανώς του χώρου, του θέματος που ζωγραφίζει «άμεσα αλλά τις αισθάνεται» λέει στον ποιητή Leo Languier σύμφωνα με τις σημειώσεις του δεύτερου¹⁵⁵. Η όραση του Cézanne είναι μία σύνθεση συναισθήματος και έκφρασης, αναλυτικής, λογικής αλλά και συναισθηματικής, εμπύθισης και απορρόφησης, ενόρασης, και «πολυαισθητηριακής όρασης», καθαρής και αδιαμεσολάβητης από παραστάσεις και προκαταλήψεις.

Η «μοντέρνα» αυτή όραση στοιχειοθετεί επίσης, σύμφωνα με τον Jonathan Crary, ένα μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στα κλασικά μοντέλα θέασης του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα και το πέρασμα σε μία μηχανιστική όραση που με την δύναμη της τεχνολογίας θα εδραιωθεί στις αρχές του 20^{ου} αιώνα¹⁵⁶.

Ο τρόπος όρασης δεν καθορίζει απλώς την μορφή του έργου αλλά είναι κομμάτι του. Δείχνει τον ενεργό και δυναμικό ρόλο του υποκειμένου στην διαμόρφωση της πραγματικότητας. Το τοπίο ιδωμένο με αυτήν την «συνθετική όραση» είναι μία πραγματικότητα εσωτερική και εξωτερική, μία παρουσία ανεξάρτητη αλλά και διαμορφωμένη από την όραση. Το ζητούμενο δεν είναι απλώς πώς αποτυπώνει την φύση ο Cézanne αλλά το πώς η φύση εισέρχεται στον τρόπο σκέψης του γύρω από την οπτικότητα που στην συνέχεια γίνεται ζωγραφική.

3.7. Τα τοπία και η μορφή τους στην ζωγραφική του Cézanne

Τα τοπία στα οποία επικεντρώνεται ο Cézanne είναι το χωριό L' Estaque, ένα μικρό ψαροχώρι και κέντρο παραγωγής κεραμικών στον κόλπο της Μασσαλίας, το χωριό La Gardanne χτισμένο εντυπωσιακά καθώς σκαρφαλώνει στον λόφο Cartivel και με θέα την

¹⁵⁴ John Gage, *Colour and Culture*, ό.π., σ. 206.

¹⁵⁵ *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 298.

¹⁵⁶ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, ό.π., σ. 358.

νότια πεδιάδα της Aix, ένα χωριό με πλούσιο γοτθικό παρελθόν του οποίου η σύγχρονη οικονομία βασιζόταν στην εξόρυξη λιγνίτη [εικ. 15, 16]. Αγαπημένα τοπία του Cézanne είναι επίσης τα περίχωρα της Aix όπου από το 1887-1902 ο ζωγράφος ενοικιάζει το εγκαταλελειμένο Château Noir, ορμητήριο για τις καθημερινές, ζωγραφικές του εξορμήσεις. Η εξοχή στα περίχωρα περιλαμβάνει το δάσος Le Tholonet, το λατομείο Bibèmus όπου από 1897-1904 ενοικιάζει ένα *cabanon* και, τέλος, το βουνό Mont Sainte-Victoire. Φορτισμένο με ιστορία και συμβολισμούς που τονίζουν το παρελθόν της Προβηγκίας, το βουνό κυριαρχεί στην σκέψη και την ζωγραφική του Cézanne από το 1880-1906. Ο Cézanne το παρατηρεί από διαφορετικά σημεία: τα βουνά Bellevue, Beauregard και Montbriand απέναντι από την κοιλάδα του ποταμού Arc καθώς και από πιο απομονωμένα και εγκαταλελειμένα σημεία όπως το δάσος του Le Tholonet, το βραχώδες τοπίο/φαράγγι Bibèmus και την εξοχική περιοχή Les Lauves βόρεια από την όπου ο Cézanne χτίζει το εργαστήριό του το 1901.

Δύο γενικές κατηγορίες είναι: τα τοπία που περιλαμβάνουν κατοικημένες περιοχές και τα τοπία όπου τα ίχνη της ανθρώπινης παρέμβασης είναι λίγα ή κανένα. Την ανθρώπινη παρουσία υποδηλώνουν συνήθως τα σπίτια, οι γέφυρες ή οι καμινάδες, π.χ., σε κάποιες όψεις του χωριού L'Estaque ένα ψαροχώρι που εξελίχθηκε σε μοντέρνο θέρετρο και βιομηχανικό προάστιο [εικ. 17].

Ο Cézanne δεν εστιάζει στα σημάδια του εκμοντερνισμού και η αποφυγή αυτή είναι δηλωτικό της αντίστασής του στον τρόπο ζωής που έχει αλλοιώσει την επαρχία και γιγαντώσει τις πόλεις. Όπως έχει επισημάνει ο Meyer Schapiro, τα τοπία που επιλέγει είναι συνήθως απομονωμένα και δύσβατα σημεία. Ακόμα και το L'Estaque παρότι ακόμα κατοικείται είχε υποστεί μία σχετική ερήμωση λόγω της αστυφυλίας. Η αίσθηση της εγκατάλειψης αλλά και μίας εσωτερικότητας υπάρχει και σε άλλους απεικονίσεις οικισμών καθώς ο Cézanne σε κάποια έργα απεικονίζει τα σπίτια με τα παράθυρα του κλειστά και με την «πλάτη» τους στραμμένη στον θεατή [εικ. 18, 19].

Σε όλες τις παραλλαγές του, τα θέματα του Cézanne δείχνουν καταρχήν την πρόσδεση του ζωγράφου με την ιδιαίτερη πατρίδα του. Ο ίδιος ομολογεί το 1896 ότι είναι βαθιά ερωτευμένος με το τοπίο της χώρας του¹⁵⁷. Μελετά την φυσική ομορφιά της ιδιαίτερης πατρίδας του και νοιώθει μέρος του γαλλικού νότου. Στο Παρίσι έρχεται σε

¹⁵⁷ Pavel Matchotka στο *Cézanne: Landscape into Art*, ό.π., σ. 30.

επαφή, εκτός από την μεγάλη τέχνη των μουσείων, με έργα των συμπατριώτων του τοπιογράφων. Παρατηρεί τα έργα των Paul Camille Guigou (1834-1871) τοπιογράφου επίσης από την νότια Γαλλία, του Émile Loubon (1809-1849) γνωστού για τα πανοραμικά τοπία του, ενώ ταυτόχρονα μελετά έργα του συμπατριώτη του François Marius Granet (1775 – 1849) γνωστού για τις τοπιογραφίες του. Γνωρίζει επίσης τον καταγόμενο από την Μασσαλία Adolphe Monticelli (1824 – 1886). Το έργο του έχει συγκριθεί με εκείνο του Cézanne ως προς την «μισοτελειωμένη» αισθητική και την έμφαση στην μανιέρα κυρίως ως στα πρώτα έργα του Cézanne. Θεωρείται επίσης ότι οι σκηνές των *fêtes galantes* του Monticelli, η ανθρώπινη ξένοιαστη δραστηριότητα στο ύπαιθρο, επηρέασαν την ενότητα των *Λουομένων* του Cézanne¹⁵⁸.

3.7.1. Τοπίο και γαλλική ταυτότητα

Στα τοπία του Cézanne, τα κτίσματα της τοπικής, παραδοσιακής αρχιτεκτονικής της Νότιας Γαλλίας δείχνουν την πρόσδεση του ζωγράφου με την ιστορία του τόπου του αλλά και την σημασία που αποκτά, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, ο προσδιορισμός μίας διακριτής γαλλικής ταυτότητας που τόσο απασχολούσε σε τοπικό, περιφερειακό και εθνικό επίπεδο¹⁵⁹.

Πράγματι, η ένταξη της αρχιτεκτονικής στο περιβάλλον με τρόπο που δίνει την εντύπωση ότι τα κτίσματα «ξεφυτρώνουν» μέσα από την φύση ή ενώνονται με την φύση μπορεί να ερμηνευτεί ως μία μεταφορά της γαλλικής παράδοσης ως ριζωμένη στην γη, παλαιά και «πρωταρχική». Η ένταξη της αρχιτεκτονικής στο περιβάλλον, ακόμα και όταν τα κτίσματα καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα, είναι εξάλλου ένας λόγος που προσεγγίζουμε τις εικόνες αυτές ως τοπιογραφικές.

Το *mas* που περιγράφει στο θεατρικό έργο *L'Arlésienne* ο συνομήλικος με τον Cézanne Alphonse Daudet (συγγραφέας στενά συνδεδεμένος με την Προβηγκία και άνθρωπος συντηρητικών πεποιθήσεων) είναι τύπος αγροτόσπιτου, χαμηλού και μακρόστενου από τοπική πέτρα και με κόκκινες κεραμωτές στέγες. Στην παλαιότερη, τοπική εκδοχή του, το *mas* ήταν ένα σύμπλεγμα ακανόνιστου αρχιτεκτονικού πλάνου από ενωμένους όγκους που

¹⁵⁸ *Soil and Stone, Impressionism, Urbanism, Environment*, επιμέλεια: Frances Fowle - Richard Thomson, Χάμσαϊρ, Ηνωμένο Βασίλειο, Ashgate, 2003.

¹⁵⁹ Ο Ernest Renan θα εκφωνήσει το 1882 στην Σορβόνη την ομιλία του “Τι είναι Έθνος”.

επικοινωνονούσαν με βεράντες. Το *La Maison de Bellevue* [εικ. 20] που βρισκόταν απέναντι από το βουνό Saint-Victoire είναι μία τέτοια περίπτωση κτίσματος με παραδοσιακό περιστεριώνα [εικ. 21].

Τα *cabanons* πάλι, αγροικίες οι περισσότερες από τις οποίες κατέρρεαν την εποχή του Cézanne, τα μνημονεύει και αυτά η φιλολογία που εκπροσωπούσε ένα γενικότερο κίνημα αναβίωσης της τοπικής κουλτούρας της Προβηγκίας το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Το κίνημα διαμορφώθηκε σταδιακά μετά τα τέλη του 18ου αιώνα όταν το νέο δημοκρατικό καθεστώς διαίρεσε την χώρα σε «διαμερίσματα». Το μέτρο συνέβαλε στον συγκεντρωτισμό της Γαλλικής πρωτεύουσας ενώ στο όνομα της ενσωμάτωσης σ' έναν ενιαίο εθνικό κορμό, είχε υπονομεύσει τις τοπικές παραδόσεις. Η αντίδραση δεν άργησε να έλθει ενώ κορυφώθηκε την εποχή που ζούσε ο Cézanne. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 1878 ο ζωγράφος γράφει στον Zola ότι οι νέες σιδηροδρομικές γραμμές εξωμαλύνουν τις διαφορές ανάμεσα στους ανθρώπου και διαβλέπει ότι στο μέλλον «η ζωή θα είναι άχρηστη καθώς όλα θα μοιάζουν τον ίδιο»¹⁶⁰.

Με αυτό το «ιστορικό» υπόβαθρο, το κίνημα *Le Félibrige* που με κύριο εμπνευστή τον Frédéric Mistral (1830-1904) συσπειρώνει, το 1854, ποιητές και συγγραφείς, ανασυστήνει αλλά και κάποιες φορές επινοεί όψεις της κουλτούρας της Προβηγκίας. Ο Cézanne δεν ήταν ενεργά μέρος του κινήματος. Η δυσaráσκειά του με όψεις της «προόδου» και τον αστικό, παριζιάνικο τρόπο ζωής θεωρείται περισσότερο μία προσωπική ιδιοσυστασία παρά μία ιδεολογία ενταγμένη σε κάποιο σχήμα. Πάντως, το 1890 είχε επιδοκιμάσει την ανάμειξη του νεότερου φίλου του Joachim Gasquet με το κίνημα της τοπικής αναβίωσης - στον βαθμό που ο Gasquet επηρέασε την σκέψη του ζωγράφου, αυτή η επιδοκιμασία έχει μία αξία¹⁶¹. Αλλά και στην ίδια του την ζωγραφική, η μελαγχολία των εγκατελελειμένων ή μοναχικών *cabanons* [εικ. 22] αναδίδει κάτι από αυτό το πνεύμα εναντίωσης απέναντι στον νέο τρόπο ζωής. Ο Cézanne ουδέποτε υιοθέτησε αυτόν τον τρόπο ζωής, ήξερε τί σημαίνει απομονωμένος βίος στην ύπαιθρο και είχε ζήσει σε σπίτια της αρχιτεκτονικής - π.χ., σε δύο *cabanons*, το 1897 και το 1906 - που απεικόνιζε στις τοπιογραφίες του.

¹⁶⁰ Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Cezanne and Provence, The Painter in his Culture*, ό.π., σ. 101.

¹⁶¹ Ό.π., σ. 9. Στο βιβλίο συγγραφέας αναλύει το έργο του Cezanne με υπόβαθρο το κίνημα αναβίωσης τοπικών ιδιαιτεροτήτων που διαπερνά την Γαλλία τον 19^ο αιώνα. Οι αρχιτεκτονικοί τύποι που αναφέρονται έχουν αντληθεί από το ίδιο βιβλίο.

Το τρίτο χαρακτηριστικό οίκημα της τοπικής αρχιτεκτονικής είναι το *bastide*, αρχικά τύπος εξοχικού σπιτιού της αριστοκρατίας που στην συνέχεια πέρασε στους αστούς και σταδιακά εκφυλίστηκε από αρχοντικό, ιστορικό κτίσματα σε φτηνή ανακατασκευή ή απομίμηση. Το κίνημα της τοπικής, πολιτιστικής αναβίωσης ενδιαφέρθηκε να καταγράψει και να ανασυστήσει την ιστορία κάποιων τέτοιων κτισμάτων. Το *Jas de Bouffan* που ανήκε στην οικογένεια του Cézanne και υπήρξε κύρια οικία του ζωγράφου από το 1866 ως το 1899 όταν το σπίτι πουλήθηκε [εικ. 23] είναι ένα χαρακτηριστικό, ιστορικό *bastide*.

Την σημασία της παλαιότητας, της διαχρονικότητας, της παράδοσης και ειδικότερα της τοπικής, εκφράζει με την μέγιστη ενάργεια η εμμονή του Cézanne με το βουνό *Sainte-Victoire*. Τοπικό αξιοθέατο, το βουνό είχε μεταβληθεί σε δημοφιλή τουριστικό προορισμό και τόπο οργανωμένης εξερεύνησης από αλпинιστές και πεζοπόρους. Ο Cézanne όμως επιλέγει να το απεικονίσει ως απροσπέλαστο και άγνωστο, άθικτο από κάθε «μοντέρνα» παρεμβολή, ως παρθένα φύση, διαχρονική και αιώνια. Το μεταβάλλει σε «καθαρή» τοπιογραφία, τόσο από θεματική όσο και από πλαστική άποψη.

Ο Cézanne εξαντλεί τις όψεις του βουνού καθώς αλλάζουν χρώματα από το φως και τις εποχές. Τιμά τον συμβολισμό του βουνού αυτού που είχε γοητεύσει και τους προαναφερθέντες *idéistes* καθώς η ιστορία του ανιχνεύεται στα βάθη όχι μόνο της ιστορίας αλλά και στην ίδια την γεωλογία, την αρχή των πραγμάτων, τον σχηματισμό τους, δηλαδή το πρωτογενές. Η εμμονική απασχόληση του Cézanne με το βουνό μοιάζει σαν μία «γεωλογική» σκαπάνη. Αντίστοιχα, η καλλιτεχνική διαδικασία είναι μία εμπύθιση στην αρχή των πραγμάτων, όχι μία περιγραφή η απεικόνιση του θέματος. Η «εμπύθιση» αυτή γίνεται με ένα πνεύμα που είναι τόσο επιστημονικό όσο «ιδεαλιστικό» και με «ρομαντικές» αποχρώσεις. Το συγκεκριμένο βουνό μεταβάλλεται έτσι σε έννοια.

Οι ιστορικές αποχρώσεις της έννοιας αυτής ανιχνεύονται στην ρωμαϊκή εποχή: στο *Monte Saint-Victoire* σημειώθηκε, το 102 π.Χ η νίκη των Ρωμαίων έναντι εισβολέων γερμανικών λαών γεγονός που μετά τον γάλλο-πρωσικό πόλεμο αναδείχθηκε ως συμβολική νίκη του λατινικού πολιτισμού απέναντι σε γερμανικά φύλα¹⁶². Οι επιστημονικές αποχρώσεις ξεκινούν με τις γεωλογικές μελέτες που γίνονται και με την συμβολή του παιδικού φίλου

¹⁶² Η Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, στο *Cézanne and Provence, The Painter in his Culture*, αναλύει διεξοδικά την σχέση του βουνού με την γαλλική ιστορία και τοπική παράδοση. Ο.π., σσ. 149-163.

του Cézanne, φιλότεχνου επιστήμονα, διευθυντή του Μουσείου Φυσικών Επιστημών της Μασσαλίας, τον Antoine-Fortune Marion που το 1866 ανακαλύπτει στους δυτικούς πρόποδες του βουνού, μία σπηλιά με ανθρώπινους νεολιθικούς σκελετούς και εργαλεία. Η ανακάλυψη έδωσε και ένα επιπλέον ιστορικό πρόσχημο στην Προβηγκία με την καταγωγή της να ανιχνεύεται στην προϊστορία. Βράχια με γεωολογικό ενδιαφέρον, σπηλιές με προϊστορικά κατάλοιπα και κελτικά, λιγυριανά, ρωμαϊκά και μεσαιωνικά ερείπα αφθονούσαν σε μία μεγάλη ακτίνα γύρω από την Aix και στο δάσος του Le Tholonet επίσης αγαπημένο θέμα του Cezanne. Τα βράχια φέρουν πάνω τους την προέλευση – ακόμα και της τέχνης. Χαρακτηριστική για το πνεύμα της εποχής είναι η διαπίστωση του εθνολόγου Jean Baptiste Berenger-Feraud (1832-1900) ότι οι ραβδώσεις στα βράχια αποτελούν τα πρώτα περιγράμματα της τέχνης¹⁶³. Τα βράχια με την ποικιλία των όγκων και σχημάτων τους πρέπει να είχαν μεγάλο πλαστικό ενδιαφέρον για τον Cézanne. Όμως η «μορφή» τους ήταν μέρος του συμβολισμού τους. Η σημασία τους ως τόποι της Προβηγκίας αλλά και ως έκφραση μίας προέλευσης, ενός στοιχείου πρωταρχικού όπως οι αισθήσεις και η καθαρή ματιά έδενε με την συνολική οπτική του καλλιτέχνη.

3.7.2. Φύση, τοπικό και οικουμενικό

Το τοπίο της Προβηγκίας είχε συνδεθεί με μία μακραίωνη ιστορία που κάλυπτε όλο το πολιτισμικό και ιστορικό φάσμα ώστε η σημασία του να υπερβαίνει το τοπικό και να αποκτά έναν ευρύτερο, παγκόσμιο συμβολισμό. Το παρελθόν του αφορούσε την καταγωγή της ανθρωπότητας ήταν ένα κοινό παρελθόν ριζωμένο μέσα στην γη και όχι μόνο την ιστορία ενός λαού. Η τοπική παράδοση ενωνόταν έτσι με την γαλλική ταυτότητα και, διαδοχικά, η γαλλική ταυτότητα με το οικουμενικό στοιχείο.

Το συνδετικό στοιχείο ήταν η φύση που στην τέχνη θεωρείται γαλλικό χαρακτηριστικό¹⁶⁴. Η φύση εννοείται από μία νατουραλιστική οπτική, δηλαδή η φύση με όλες της τις όψεις της συμπεριλαμβανομένης της ανθρώπινης φύσης, η φύση της πραγματικότητας εν γένει.

¹⁶³ Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence, The Painter in his Culture*, ό.π., σ. 173.

¹⁶⁴ Δεκαετίες πριν ο Théophile Thoré-Bürger είχε υποστηρίξει ήδη από το 1860 (όπως σημειώνει ο Michael Fried στο *Manet's Modernism or the Face of Painting in the 1860s*, ό.π., σ 78). ότι μόνο μέσα από την φύση η τέχνη αναζωογονείται και αποκτά αυθεντικά εθνικά χαρακτηριστήρα.

Η αρμονία και η διαχρονικότητα της φύσης ήταν επίσης οι έννοιες μέσω της οποίας η φύση και η γαλλική τοπιογραφία συναντούσαν την κλασική παράδοση. Η κλασική παράδοση ήταν εξάλλου διαχρονική καθώς θεωρείτο τα εκφραστικά μέσα να επικοινωνεί διαχρονικά με όλους τους ανθρώπους¹⁶⁵. Το κλασικό χαρακτηρίζεται από διαχρονικούς και αναγνωρίσιμους κανόνες οι οποίοι εδράζονται στην φύση¹⁶⁶ - κατ' επέκταση η παράδοση είναι οικουμενική. Επομένως, η φύση, η τοπιογραφία ήταν γαλλική, κλασική και οικουμενική.

Σύμφωνα με τον Thoré η γαλλική τέχνη εδράζεται στα ίδια αιτήματα που συνδέουν όλη την ανθρωπότητα - επομένως είναι οικουμενική¹⁶⁷. Αλλά και αντίστροφα, η οικουμενικότητα εδράζεται στην γαλλικότητα. Ο συλλογισμός αυτός αποκτά ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον και μάλιστα «μοντέρνο», δεδομένου ότι, όπως συμπληρώνει ο Thoré, το άνοιγμα προς την οικουμενικότητα δεν ήταν μόνο χαρακτηριστικό της γαλλικής τέχνης αλλά το αίτημα και ο μόνος δρόμος της μοντέρνας τέχνης.

Η οικουμενικότητα σημαίνει την συνένωση πάνω σε μία κοινή βάση. Η έκδοση του *Histoire des peintres de toutes les Écoles* του Charles Blanc το 1865 καθρεφτίζει αυτήν την διάθεση όσμωσης¹⁶⁸. Αντίστοιχα, η αποτύπωση του γαλλικού τοπίου δεν σημαίνει μία περιχαρακωμένη γαλλικότητα αλλά ένα πάντρεμα του τοπικού με το εθνικό και με το παγκόσμιο¹⁶⁹.

Ο σύνδεσμος που αισθάνεται ο Cézanne με την κλασική παράδοση της ζωγραφικής απορρέει από τον παραπάνω συσχετισμό γαλλικής ταυτότητας-μοντέρνας τέχνης-οικουμενικότητας – κλασικής τέχνης. Όμως, η αφετηρία είναι η φύση όχι η κλασική παράδοση. Ο Cézanne διοχετεύει και «ερμηνεύει» την κλασική παράδοση μέσα από την

¹⁶⁵ Richard Shiff, *Cézanne and End of Impressionism*, ό.π., σ. 125.

¹⁶⁶ Ό.π., σ. 128. Βλ. επίσης στην ενότητα β. Τα τοπία και η μορφή τους στην ζωγραφική του Cézanne.

¹⁶⁷ Michael Fried, *Manet's Modernism or the Face of Painting in the 1860s*, ό.π., σσ. 125 - 126.

¹⁶⁸ Το μέλλον είναι η οικουμενικότητα. Αλλά το πόσο αυτή η οικουμενικότητα είναι μία όσμωση διαφορετικών πολιτισμών ή η επιβολή ενός πολιτισμού δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια: Ο Βίκτωρας Ουγκώ εξαίρει το Παρίσι ως μελλοντική πρωτεύουσα όχι της Γαλλίας αλλά της Ευρώπης, της ανθρωπότητας. Η Γαλλία είναι πολύ για να είναι απλώς μία χώρα. Μπορεί αυτή η χώρα, γράφει ο Ουγκώ να μην υπάρχει ακόμα αλλά η πρωτεύουσα του είναι ήδη υπαρκτή. Πηγή: *Art in Theory, 1815 – 1900*, ό.π., σ. 882 (*Oeuvres complètes de Victor Hugo, Acte et Paroles IV, Depuis L' Exil 1876-1885*, Paris: Hetzel et Cie).

¹⁶⁹ Υπάρχει λοιπόν διάχυτη η άποψη, ότι ο τόπος, η φύση, η τέχνη που περνά μέσα από την φύση και τις αισθήσεις, έχουν και οικουμενικό χαρακτήρα. Ήδη δύο δεκαετίες πριν από την όψιμη περίοδο του Cézanne, η συζήτηση γύρω από τον συσχετισμό γαλλική τέχνη και την ιστορία της με μία παγκόσμια τέχνη απασχολεί την διανοήση – εξάλλου ο 19^{ος} αιώνας είναι ο αιώνας της ιστορίας. Πώς αποτιμάται το παρελθόν, τί αξία έχει; Ο ιστορικός Fustel de Coulanges (1830-1889) για παράδειγμα (1830-1889) δεν ενστερνίζεται την κατεύθυνση προς το μέλλον αλλά ούτε πιστεύει στην *historia magistra* διότι θεωρεί ότι οι εποχές διαφέρουν. Αργότερα ο Nietzsche διατυπώνει την άποψη ότι η εστίαση στο παρελθόν ανακόπτει την δράση.

φύση και όχι αντίστροφα. Διότι η φύση που ενδιαφέρει τον Cézanne είναι μία ευρύτερη έννοια: είναι και η δημιουργική φύση, η φύση των αισθήσεων και της πρόσληψης, το αυθόρμητο, αυτό που προϋπάρχει ανάμεσα στον διαχωρισμό λογική και φαντασία, φύση και έκφραση. «Να γίνουμε και πάλι κλασικοί μέσα από την φύση, δηλαδή μέσα από τις αισθήσεις» γράφει στον Bernard το 1904¹⁷⁰.

Αυτός ο συλλογισμός είναι ένας άλλος δρόμος που τελικά καταλήγει στην ίδια θέση: θέμα και έκφραση, αισθήσεις και πραγματικότητα, εθνική τέχνη, κλασική τέχνη, έκφραση και φύση δεν διαχωρίζονται αλλά συνυπάρχουν ως κάτι το πρωτοταγές και αδιαμεσολαβητο. Ο Maurice Denis – όταν πλέον έχει στραφεί σ' έναν νεοκλασικισμό που έχει και στοιχεία από τον συμβολισμό - θεωρεί ότι με την άμεση εμπειρία της φύσης (και εδώ ο αυθορμητισμός των αισθήσεων είναι εργαλείο) ο καλλιτέχνης συλλαμβάνει μορφές και κανόνες πλαστικότητας που υπάρχουν στην μεγάλη τέχνη είτε του παρελθόντος ή την σπουδαία σύγχρονη τέχνη. Η αρμονία και η κλασικότητα υπάρχει από κοινού στην φύση, στην μεγάλη τέχνη και στην καθαρή εμπειρία της φύσης. Ο καλλιτέχνης έρχεται σε επαφή με την φύση και βρίσκει την κατάλληλη τεχνική για να μεταφράσει την εμπειρία του αυτή σε έργο. Ο Denis π.χ., αναφέρεται στο πώς ο Cézanne, χρησιμοποιεί τα μοτίβα των χρωμάτων για να μεταφράσει πλαστικά την επαφή του με την φύση¹⁷¹.

Η σημασία μίας πηγής, μίας αλήθειας που να διατρέχει όλους τις χρονικότητες είναι επομένως μία αναζήτηση πάνω στην οποία εδράζεται η τέχνη του. Τοπίο, κλασικό, παράδοση και αισθήσεις είναι όλα έκφραση μίας τέτοιας αλήθειας. Η φύση είναι μία δυναμική σχέσεων. Το τοπίο, όπως έχουμε προσπαθήσει να δείξουμε και μέσω άλλων «δρόμων», υπερβαίνει μία συγκεκριμένη, εξωτερική εικόνα και γίνεται μία έννοια.

Το τοπίο ως δυναμική σχέσεων, το τοπίο που είναι πραγματικότητα αλλά και αίσθηση δεν μπορεί εύκολα να αναπαρασταθεί. Ο Cézanne παλεύει να ζωγραφίσει το τοπίο που βλέπει αλλά δεν ικανοποιείται από το αποτέλεσμα. Έρχεται έτσι αντιμέτωπος με μία αντίφαση: πιστεύει στην ύπαρξη μίας οικουμενικότητας, διαχρονικότητας, στην φύση ως

¹⁷⁰ Ο Shiff εξηγεί ότι ο Bernard θέλοντας να ταυτίσει τον δικό του κλασικισμό με τον κλασικισμό του Cézanne παρερμήνευσε τα λόγια του καλλιτέχνη και θεώρησε ότι αυτό που εννοούσε είναι να δούμε την φύση μέσα από την κλασική τέχνη και όχι την κλασική τέχνη μέσα από την φύση. Την πρώτη σημασία της φύσης υποδηλώνει και μία άλλη άποψη του Cézanne και αυτή καταγεγραμμένη από τον Bernard. Πρόκειται για την περιφρόνηση που ένοιωθε ο ζωγράφος για τους κλασικιστές ζωγράφους που αντιγράφουν την φύση έχοντας μία εκ των προτέρων ιδέα για αυτήν.

¹⁷¹ Richard Shiff, *Cézanne and End of Impressionism*, ό.π., σσ. 139-140.

αρχή των πραγμάτων, σε κάτι ολοκληρωμένο, από την άλλη όμως νοιώθει ότι οι αισθήσεις του δεν μπορούν να συλλάβουν την φύση στην ολότητά της. Εδώ ο συλλογισμός του T.J. Clark στο *Farewell to an Idea* μοιάζει ταιριαστός. Η νεωτερικότητα διακρίνεται από μία εσωτερική αντίφαση. Περιέχει την ενδεχομενικότητα, το άνοιγμα στο νέο, ενθαρρύνει το ρίσκο αλλά ταυτόχρονα υπόσχεται την σταθερότητα και πιστεύει την δυνατότητα διαχείρισης της πραγματικότητας. Ο μοντερνισμός παλεύει για μία ουτοπία, οραματίζεται μία συνένωση που όμως η εσωτερική αντίφαση της νεωτερικότητας δεν επιτρέπει. Αυτός είναι και ένα λόγος που ο μοντερνισμός θα έλθει στο τέλος του.

Η τέχνη του Cézanne θα μπορούσε να ιδωθεί ως μία πρώιμη εκδήλωση αυτού του φαινομένου. Ο ζωγράφος θέλει να αποτυπώσει το τοπίο αλλά και την αίσθηση του τοπίου. Τελικά αποτυπώνει τα πράγματα καθώς διαμορφώνονται, την μεταμόρφωση. Ως ένα «αφηρημένο σύστημα πλαστικών ρυθμών» περιγράφει τα τελευταία έργα του Cézanne, ο Roger Fry. Οι όγκοι σπάνε, τα αντικείμενα χάνουν την ενότητά τους. Ο θεατής μπορεί μεν να συνάγει την φόρμα αλλά αυτή δεν περιγράφεται πάντα σαφώς¹⁷² [εικ. 24]. Το τοπίο φαίνεται σταθερό και ασταθές. Η όραση οδηγείται στα όριά της, προσπαθεί να υπερκεράσει τις αντιληπτικές της δυνατότητες. Γίνεται θέμα της ζωγραφικής. Η αλήθεια του τοπίου, διαπιστώνει ο Cézanne, δεν μπορεί να γίνει αλλιώς αντιληπτή παρά μόνο από το πώς το τοπίο εμφανίζεται και πραγματώνεται σε αίσθηση, πώς περνάει στο αντιληπτικό πεδίο και πώς γίνεται έργο. Πρόκειται για ένα κομβικό σημείο στο οποίο συναντώνται προβληματισμοί που προέρχονται από τον νατουραλισμό, τον ιμπρεσιονισμό και τον συμβολισμό και που σταδιακά θα οδηγήσει στην αφαίρεση. Το τοπίο είναι έννοια αλλά και ύλη, αίσθηση και πραγματικότητα, φύση αλλά και έκφραση, ζωγραφική.

Η έκφραση είναι το καίριο ζήτημα. Όπως σημειώνει ο Cézanne στον Bernard, «Ο ζωγράφος ζωγραφίζει, είτε αυτό είναι ένα μήλο ή ένα πρόσωπο, για τον ίδιο παραμένουν ένα πρόσχημα γραμμών και χρωμάτων»¹⁷³. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Claude Monet για τον οποίο ο Cézanne έτρεφε μεγάλο θαυμασμό θεωρούσε ότι ο ζωγράφος που αντικρύζει το θέμα του δεν πρέπει να ασχολείται με το τι είναι το θέμα αλλά με τις φόρμες που το αποτελούν. Πιστεύει επίσης ότι ο ζωγράφος πρέπει να προσεγγίζει το θέμα του σαν να το έβλεπε για

¹⁷² Roger Fry, *Cézanne A Study of his Development*, ό.π., σ. 78.

¹⁷³ *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 291.

πρώτη φορά. Ο Denis, πολύ αργότερα, σημειώνει ότι πάνω από όλα μία εικόνα είναι μία επίπεδη επιφάνεια με χρώματα δομημένα σε μία συγκεκριμένη δομή¹⁷⁴.

3.7.3. Η μορφή

Ποιά είναι η μορφή επομένως, η πλαστική γλώσσα, με την οποία η ζωγραφική συλλαμβάνει την πραγμάτωση του τοπίου στις αισθήσεις; Ποιά είναι η μορφή που προκύπτει από μία πολύωρη και προσεκτική παρατήρηση που είναι τόσο εστιασμένη ώστε τελικά να βλέπει μπροστά της την «διάλυση» της νατουραλιστικής εικόνας. Ποιά είναι η μορφή που εκφράζει την αντίληψη της φύσης ως ένα όλον, η μορφή που επίσης έχει ως γνώμονα την ολοκληρωμένη και αρμονική σύνθεση; Σκοπός είναι να φανεί εδώ ότι αυτή η μορφή είναι κοινή, ότι δηλαδή η ίδια μορφή που δείχνει την πραγμάτωση του τοπίου, δηλώνει τον τρόπο όρασης του τοπίου και την αντίληψη του ζωγράφου για την φύση και την ζωγραφική.

Όπως η φύση και το τοπίο, έτσι και η ζωγραφική μορφή είναι μία σχέση δυνάμεων. Η μορφή είναι θέμα, σύλληψη και πραγμάτωση μαζί. «Ζωγραφική δεν σημαίνει δουλική αντιγραφή του θέματος¹⁷⁵. Σημαίνει την αντίληψη της αρμονίας ανάμεσα σε διάφορες σχέσεις και την μεταφορά τους σ' ένα δικό μου σύστημα που έχω αναπτύξει βάσει μίας πρωτότυπης, αρχικής λογικής»¹⁷⁶ επισημαίνει ο Cézanne. «Ζωγραφίζω όπως βλέπω, όπως νοιώθω – και έχω πολύ έντονες αισθήσεις»¹⁷⁷ λέει στον Bernard.

Το 1904 γράφει πάλι στον Bernard: «Το ζήτημα δεν είναι – και ούτε ήταν ποτέ – αν είμαστε υπερβολικά ενδεδελεχείς ή πολύ ειλικρινείς, ή υπερβολικά υποδουλωμένοι στη φύση – αλλά το αν και κατά πόσον κυριαρχούμε πάνω στο όραμά μας, και κυρίως πάνω στα ίδια μας τα μέσα έκφρασης. Να διεισδύσουμε σ' αυτό που βρίσκεται απέναντί μας και να συνεχίσουμε να εκφραζόμαστε κατά τον πιο λογικό τρόπο που μας είναι δυνατόν»¹⁷⁸.

¹⁷⁴ *Art in Theory 1815-1900*, ό.π., σ 863 (Pierre-Louis – ψευδώνυμο που εδώ χρησιμοποιεί ο Marice Denis - “Definition du Neo-traditionalisme”, *Art in Critique*, Παρίσι, 23 και 30/8 1890.)

¹⁷⁵ Σε προηγούμενο παράθεμα ο Cézanne λέει ότι το να αντιγράψει την φύση. Όμως, όπως επισημαίνουμε στην εισαγωγή της εργασίας, το copier δεν εννοείται ως μιμητική αντιγραφή. Με αυτό το δεδομένο, ο Cézanne δεν αντιφάσκει.

¹⁷⁶ *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 298.

¹⁷⁷ Lawrence Gowing, “The Logic of Organized Sensations”, στο *Cézanne, the Late Work*, ό.π., σ. 62.

¹⁷⁸ ΣΕΖΑΝ, *Αναμνήσεις και επιστολές του Εμίλ Μπερνάρ*, ό.π., σ. 59.

Η ζωγραφική μορφή με την οποία ο Cézanne απεικονίζει το τοπίο έχει ως γνώμονα δύο βασικά χαρακτηριστικά:

1. την παρουσία. Την παρουσία όχι με την έννοια της περιγραφής αντικειμένων, όσο την παρουσία της ύπαρξής του, της υπόστασής τους ως φόρμες, χρώμα, φως, την υπόστασή τους ως αυτό που γίνεται αντιληπτό, αυτό που διεισδύει στην όραση. Η παρουσία έχει υλικότητα, στερεότητα, σταθερότητα. Περιέχει όμως και το αόρατο αυτό που δεν φαίνεται καθώς και τον χώρο. Συνιστά κάτι πλήρες.
2. την σύνθεση ως αρμονική συνύπαρξη πλαστικών χαρακτηριστικών σε μία ολότητα όπου το ένα διανοίγεται στο άλλο χωρίς να υπάρχουν διαχωρισμοί ανάμεσα σε π.χ., γραμμή και χρώμα, επιφάνεια και χώρο. Η κάθε ιδιότητα του αντικειμένου διατηρεί την παρουσία της αλλά επικοινωνεί μαζί με άλλες.

Η πραγμάτωση, το *réalisation* που επαναλαμβάνεται στο λεξιλόγιο του Cézanne, είναι η απόδοση της ολότητας και της αρμονίας της φύσης και της ζωγραφικής. Η αρμονία επιτυγχάνεται μέσα τις σχέσεις ισορροπίας που αναπτύσσονται στην ίδια την σύνθεση. Στο έργο *La Carrière de Bibémus* (1885) για παράδειγμα [εικ. 25], οι όγκοι στο δεξί μέρος της σύνθεσης εξισορροπούνται από τους όγκους στο αριστερό κομμάτι. Νοητικά δημιουργούνται δύο τρίγωνα: το ανάποδο τριγωνικό σχήμα του κεντρικού βράχου συνεχίζεται με τις δύο διαγώνιες κατευθύνσεις προς το αριστερά και δεξιά, κατευθύνσεις που ωθούν το βλέμμα και έξω από τα όρια της σύνθεσης. Αυτό το τρίγωνο τέμνεται από ένα όρθιο τρίγωνο που σχηματίζεται από τις εσωτερικές διαγώνιες γραμμές των δύο βράχων στο κάθε άκρο του πίνακα. Ο ζωγράφος στρέφει τα μικρότερα βράχια προς τα δεξιά στο πάνω κομμάτι του έργου για να μην διακόψει την αριστερή διαγώνιο. Αντίστοιχα, για να συνεχίσει «νοητικά» την διαγώνιο που κατεθύνεται προς τα αριστερά και σχηματίζεται από το εσωτερικό περίγραμμα του δεξιού μεγάλου, γωνιακού βράχου γέρνει τον κορμό του δέντρου στην άλλη άκρη του πίνακα ελαφρά προς τα αριστερά. Ταυτόχρονα η οριζόντια τομή που δημιουργεί ο ενδιάμεσος, μεγάλος βράχος αλλά και η οριζόντια γραμμή που χωρίζει την σύνθεση στα δύο, γειώνει την όλη εικόνα δίνονοντας της υλικότητα και υπόσταση. Συνολικά επομένως έχει κανείς την αίσθηση ότι βλέπει ένα τοπίο στοιβαρό, δυναμικό που διακρίνεται από ολότητα, ισορροπία αλλά που εξαπλώνεται και πέρα από την πρόσληψη (πέρα από τα όρια του πίνακα).

Στο έργο *La Montage Sainte-Victoire vue de Bibémus* (1897) [εικ. 26] η αίσθηση της ισορροπίας επιτυγχάνεται και χρωματικά. Οι ψυχροί τόνοι του μπλε στο πάνω μέρος του

έργου εισρέουν κατά σημεία και στις θερμές ώχρες των βράχων και αντίστροφα. Τα δύο τμήματα του έργου ενώνονται με αυτόν τον τρόπο και χρωματικά. Οι ενδιάμεσοι γκρι τόνοι λειτουργούν συνδετικά. Ταυτόχρονα το έντονο και μη ρεαλιστικό πράσινο-ζαφειρί των φυλλωσιών δίνει μία άλλη δυναμική στο έργο, αφαιρεί την μουντάδα που ένα πιο σκοτεινό ή συμβατικό πράσινο θα δημιουργούσε δίπλα στις ώχρες των βράχων και φέρνει όλη την σύνθεση σε πρώτο πλάνο υπογραμμίζοντας έτσι και την αίσθηση της παρουσίας. Επιπλέον, το μικρό τρίγωνο ανάμεσα στους δύο κεντρικούς βράχους «γειώνει» τον όγκο του Sainte-Victoire και τον ενώνει με την οριζόντια βάση των βράχων έτσι ώστε να τονίζεται και πάλι η σημασία της παρουσίας. Ξαναβρίσκουμε έτσι την διάθεση συνένωσης που, στο έργο του Cézanne έχει ιδωθεί και ως αίσθηση του ζωγράφου για το κλασικό.

Η ισορροπία μέσα από δυναμικές, η παρουσία που αναζητεί ο Cézanne, είναι, η προσπάθεια του να αποδώσει το κάθε τοπίο στην πιο πλήρη και μεστή του μορφή, όπως αυτή μπορεί να συλληφθεί από τις αισθήσεις και, ταυτόσημα, να γίνει εικόνα στην ζωγραφική. Ο τρόπος που μπορεί αυτό να υλοποιηθεί είναι διαρκώς σε αναζήτηση. Τίποτα δεν είναι προμελετημένο ή αυτοσκοπός. Το πλαστικό αποτέλεσμα προκύπτει στην πορεία είναι απότοκο της ζωγραφικής *sur nature*. Θεωρείται ότι την σύνθεση και το προσωπικό στίγμα του καλλιτέχνη φανερώνει με τον μέγιστο τρόπο το όψιμο αλλά όχι στην εποχή του αναγνωρισμένο έργο του Cézanne αλλά ότι ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1870 υπάρχουν στην ζωγραφική του σημάδια μίας κατασταλαγμένης ζωγραφικής.

Τα μορφικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του τα εξετάζω ανά ζεύγη δυναμικών έχοντας όμως επίγνωση ότι ο Cézanne δεν υιοθετούσε μία λογική διαχωρισμών αλλά, όπως έχει ήδη αναφερθεί, μίας ενιαίας πραγματικότητας και μίας ολοκληρωμένης έκφρασης που αναδεικνύει αυτή την πραγματικότητα, του κόσμου, της τέχνης και της έκφρασης.

Ο Erle Loran θεωρεί ότι ο Cézanne εξερευνά την φόρμα και το χρώμα σε τέτοιο σημείο ώστε το θέμα να χάνει την νατουραλιστική του απόδοση. Τελικώς, στην ζωγραφική, η πραγματικότητα, το μοτίβο μπορεί να αποδοθεί σε όλη την πραγματικότητά του μόνο μέσα από την οργάνωση των αισθήσεων, μόνο μέσα από την πραγμάτωση τους, δηλαδή μόνο μέσα από αυτό που συνιστά την αλήθεια της έκφρασης¹⁷⁹. Όπως επομένως το αρχιτεκτονικό στοιχείο «δένει» με την φύση, έτσι και η μορφή δένει με το περιεχόμενο. Αντίστοιχα, τα

¹⁷⁹ Lawrence Gowing, “The Logic of Organized Sensations”, *Cézanne, the Late Works*, ό.π., σ. 63.

πλαστικά στοιχεία του έργου έρχονται σε διάλογο. Η σύνθεση προκύπτει από διαφορετικές παραλλαγές συνδυασμών (πχ χρώμα και γραμμή, φόρμα και χώρος). Κανένα πλαστικό στοιχείο δεν χρησιμοποιείται μόνο με έναν και μόνο τρόπο. Αυτή η ποικιλία είναι και ποικιλιμορφία της φύσης, οι ανεξάντλητες δυνατότητες της ζωγραφικής αλλά και η διαρκής έρευνα.

3.7.3.1. Χρώμα και γραμμή, χρώμα και χώρος, χρώμα και υλικότητα, χρώμα και επιφάνεια

«Το σχέδιο και το χρώμα δεν είναι καθόλου δύο ξεχωριστά πράγματα: σιγά-σιγά, καθώς χρωματίζουμε, σχεδιάζουμε κιάλας και όσο περισσότερο προσεγγίζουμε την χρωματική αρμονία τόσο το σχέδιο γίνεται πιο ακριβές. Ο χρωματικός πλούτος και η πληρότητα της μορφής είναι στοιχεία που το ένα συμπληρώνει το άλλο. Ακόμη καλύτερα, είναι ένα και το αυτό πράγμα. Οι αντιθέσεις και οι τονικές σχέσεις, να το μυστικό του σχεδίου ή του μοντέλου»¹⁸⁰ φέρεται, σύμφωνα με τον Bernard, να έχει πει ο Cézanne.

Σε έργα της ίδιας περιόδου κάποια προβάλλουν την γραμμή πιο έντονα από άλλα. Στο έργο *La Citerne dans le parc du Château Noir* [εικ. 27] η γραμμή είναι διακριτή ενώ στο *Forêt* [εικ. 28] το περίγραμμα εξαλείφεται. Ακόμα όμως και αν στα τελευταία έργα του, κυρίως αυτά που απεικονίζουν το βουνό Sainte-Victoire, εκείνο που κυριαρχεί είναι οι χρωματικές κηλίδες, γραμμή και χρώμα συνυπάρχουν [εικ. 29, 30]. Οι χρωματικές παράλληλες πινελιές που χαρακτηρίζουν τα έργα της δεκαετίας του 1880 [εικ. 31] θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως μικρές λωρίδες, κοντές γραμμές με διάσταση [εικ. 32]. Από την άλλη, οι γραμμές που μπορεί να περιβάλλουν μία φόρμα είναι διακεκομμένες και απανωτές [εικ. 33]. Υπό μία έννοια θα μπορούσαν να εκληφθούν ως γραμμές που έχουν επιζωγραφιστεί. Αν πράγματι είναι έτσι, τότε η δομή του έργου προϋπάρχει του χρώματος αλλά εξίσου πιθανό είναι το αντίστροφο. Αυτή η ισότιμη και ισόρροπη σχέση είναι και το ενδιαφέρον στοιχείο στον Cézanne, η ενοποιητική του διάθεση, και όπως έχει ήδη αναφερθεί «κλασική» του πτυχή.

Το μη συνεχιζόμενο περίγραμμα που είναι γραμμή και χρώμα μαζί έχει επίσης την ιδιότητα ότι ενώνει το κάθε στοιχείο/αντικείμενο με τον χώρο (η ζωγραφική του Cézanne δεν

¹⁸⁰ ΣΕΖΑΝ, *Αναμνήσεις και επιστολές του Εμίλ Μπερνάρ*, ό.π., σ. 37.

τοποθετεί τα αντικείμενα στο χώρο αλλά τα αντιμετωπίζει ως μέρος τους. Με άλλα λόγια είναι ένας τρόπος να μην ξεχωρίζει η γραμμή από το χρώμα αλλά και να καθιστά την γραμμική κομμάτι του χώρου. Τα λεγόμενα *passages* δηλαδή ο τρόπος που ο ζωγράφος περνά από την φόρμα στο χώρο είναι, στην περίπτωση του Cézanne αυτή η εναλλαγή ανάμεσα στο χρώμα και την γραμμή. Η τεχνική αυτή των *passages* και η συνένωση φόρμας και χώρου, γραμμής και χρώματος αποκορυφώνεται στα έργα μετά το 1895 [εικ. 34].

Αν βασιστούμε όμως στα λεγόμενα του Cézanne θα διαπιστώσουμε ότι ο καλλιτέχνης τονίζει κυρίως την σημασία του χρώματος. Βέβαια, αυτό μπορεί να είναι και μία εντύπωση που προκύπτει από τα ελλειπή συμφραζόμενα στους διάλογους που έχουν καταγραφεί. «Το χρώμα είναι ζωντανό, μόνο εκείνο μπορεί να αποδώσει τα ζωντανά πράγματα»¹⁸¹. Ο Cézanne προσπαθεί να προσεγγίσει την αρμονία και την ζωντανία των χρωμάτων στην φύση όμως γράφει ότι ο ζωγράφος δεν έχει στην διάθεσή του τον «μαγευτικό πλούτο των χρωματισμών που ζωντανεύουν την φύση»¹⁸². Για να προσεγγίσει τον φυσική χρωματική ποικιλία χρησιμοποιεί μία περιορισμένη γκάμα έντονων χρωμάτων. Δημιουργεί βαθμούς φωτεινότητας και χρωματικές αντιθέσεις που δεν αντιστοιχούν στην φύση αλλά που τελικά αντιστοιχούν στο αποτέλεσμα που παράγει το κάθε χρώμα στην φύση. Η τέχνη εξάλλου είναι, σύμφωνα με τον ζωγράφο, μία «παράλληλη πραγματικότητα» με την φύση όπως έχουμε ήδη επισημάνει.

Η ένταση του χρώματος είναι επίσης ο τρόπος του Cézanne να αποδώσει το φως. Δεν εφαρμόζει την τεχνική της κλασικής φωτοσκίασης ή της ατμοσφαιρικής προοπτικής. «Το φως και η σκιά είναι μία σχέση χρωμάτων» λέει¹⁸³. Δεν αναμειγνύει χρώματα και συνδυάζει ψυχρά και θερμά χρώματα με αντίστοιχη φωτεινότητα το καθένα. Τα χρώματά του είναι καθαρά και έντονα. Η πρακτική αυτή παραπέμπει στον ισχυρισμό του Charles Blanc ότι η οπτική αντιπαράθεση χρωμάτων παράγει πιο καθαρούς χρωματισμούς από ό,τι η πρόσμιξη χρωμάτων. Οι αντιθέσεις φωτεινότητας είναι περιορισμένες αλλά οι αντιθέσεις των χρωματισμών είναι συχνά ακραίες¹⁸⁴. Επιτυγχάνεται έτσι μία αίσθηση αμεσότητας και δυναμικής στο έργο αλλά και μία αίσθηση του διαστήματος και της παρουσίας, της υλικότητας τόσο του έργου όσο και του θέματος.

¹⁸¹ *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 305.

¹⁸² *Cézanne, The Late Work*, ό.π., σ. 64.

¹⁸³ *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 298.

¹⁸⁴ Οι ιμπρεσιονιστές αντίθετα, δεν χρησιμοποιούσαν έντονους χρωματισμούς και αντιθέσεις θέλοντας να αποδώσουν την ατμόσφαιρα. Στον Cézanne η υλικότητα και η παρουσία είναι οι επιθυμητές ποιότητες.

Το χρώμα διαμορφώνει την επιφάνεια, την ζωγραφική επιφάνεια αλλά και την επιφάνεια των αντικειμένων μέσα στο χώρο. Το αντικείμενο κατ' επέκταση είναι τόσο μία επίπεδη επιφάνεια όσο και ένα κομμάτι του χώρου, άρα τρισδιάστατο. Είναι τόσο χώρος όσο και επιφάνεια. Σε πολλά έργα υπάρχει η αίσθηση ότι το χρώμα είναι και ιδιότητα του ίδιου του αντικειμένου, ότι εκπέμπεται από το ίδιο το αντικείμενο και όχι μόνο από το φως του περιβάλλοντος χώρου. Το χρώμα είναι το αντικείμενο (η υλικότητα) και ο χώρος. Ταυτόχρονα είναι τόσο χρώμα όσο και γραμμή. Την αίσθηση του χώρου την δημιουργούν η ρυθμική κίνηση και η δυναμική φορά της χρωματιστής πινελιάς.

Οι χρωματικές κηλίδες που κυριαρχούν στα όψιμα τοπία του που χρονολογούνται μετά το 1900 κατορθώνουν να αποδώσουν τον χώρο και το βάθος του χώρου και μέσα από μία άλλη τεχνική. Ο Cézanne πάλι με εργαλείο το χρώμα τοποθετεί τα χρωματικά πεδία ώστε να επικαλύπτονται αλλά ώστε οι αποστάσεις μεταξύ τους και το μέγεθος να μειώνεται σταδιακά έστω και ανεπαίσθητα [εικ. 35, 36]. Σημαντική στην απόδοση του βάθους είναι η επιλογή των χρωματικών αντιθέσεων: τα ψυχρά χρώματα π.χ., κάνουν τα θερμά χρώματα να φαίνονται πιο προβεβλημένα και έτσι τα «σπρώχνουν» σε πρώτο πλάνο [εικ. 26, 30]. Το μπλε που χρησιμοποιεί κατεξοχή ο ζωγράφος προσδίδει βάθος και χώρο.

Η ευρεία χρήση του μπλε χρώματος από τον ζωγράφο ειδικά στους πίνακες του βουνού Sainte-Victoire [εικ. 37, 38] και τα όψιμα έργα του είναι ένας τρόπος απόδοσης της απεραντοσύνης του χώρου. Σχετικός είναι ο συλλογισμός της Julia Kristeva στον οποίο παραπέμπει ο Jonathan Crary: η Kristeva αναφέρει ότι το μπλε το συλλαβάνει η περιφερειακή και όχι η κεντρική όραση, δηλαδή όχι η όραση που καταγράφει την σταθερότητα των αντικειμένων και επομένως όχι ή όραση που διαχωρίζει το υποκείμενο και το αντικείμενο¹⁸⁵. Θα μπορούσε επομένως να υποστηρίξει κανείς ότι το μπλε ως απόδοση της πρωτοταγούς αίσθησης του χώρου ταυτίζει τις αισθήσεις με το ίδιο το θέμα, την αίσθηση του ίδιου του χώρου με την περιγραφή του.

Το χρώμα είναι το κατεξοχήν εκφραστικό μέσο της ζωγραφικής. Ως καθαρός ζωγράφος, ο Cézanne θαυμάζει τον Τιτσιάνο, θεωρεί ότι η ζωγραφική πραγματώθηκε από τους Βενετούς ζωγράφους, επαινεί τον Delacroix (ο οποίος αγαπούσε την χρωματική ύλη)

¹⁸⁵ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, ό.π., σσ. 339 – 340.

ενώ κάνει κριτική στον Ingres για την άψυχη ζωγραφική του. Στην όψιμη δουλειά του μάλιστα, υιοθετεί από τους Βενετούς ζωγράφους μία τεχνική χρωματικής προετοιμασίας με λεπτά στρώματα θερμών και ψυχρών τόνων που επικαλύπτει με πιο παχιές στρώσεις συμπληρωματικών χρωμάτων.

Στις επιστολές του για τον Cézanne το 1907, ο Rainer Maria Rilke που είχε ενθουσιαστεί με το έργο του σχετικά άγνωστου ακόμα Paul Cézanne στο Παρισινό Σαλόνι εκθειάζει την χρήση του χρώματος: «ποτέ δεν είχε φανεί πιο καθαρά σε ποιο βαθμό η ζωγραφική συντελείται μέσα στο χρώμα, στα χρώματα, που πρέπει να τα αφήσει κανείς μόνα τους, για να αντιπαρατεθούν ελεύθερα μεταξύ τους»¹⁸⁶.

Η κυρίαρχη άποψη στην κριτική είναι ότι ο Cézanne ζωγραφίζει με οδηγό το χρώμα. Ξεκινά, σύμφωνα με τον Erle Loran, από πιο εξωτερικό σημείο ενός αντικειμένου το οποίο ζωγραφίζει με σκούρα ή ψυχρά χρώματα και στην συνέχεια προχωρά προς το κέντρο που είναι το πιο φωτεινό ή χρωματικά ζεστό – συχνά άφηγε το πιο φωτεινό στοιχείο αζωγράφιστο διότι δεν έβρισκε τον κατάλληλο χρωματισμό που να αποδίδει την φυσική φωτεινότητα¹⁸⁷. Υπάρχει όμως και η άποψη του John Rewald (με την οποία ο Loran διαφωνεί) που λέει ότι ο ζωγράφος ξεκινά από το πιο φωτεινό σημείο του αντικειμένου και καταλήγει προς το εξωτερικό μέρος του αντικειμένου που είναι και το πιο σκοτεινό (για παράδειγμα από το κέντρο ενός μήλου προς το περίγραμμά του). Εντοπίζει δηλαδή το σημείο σε ένα αντικείμενο όπου το χρώμα είναι πιο έντονο και πιο ζεστό εκεί όπου η ένταση και η ποιότητα του χρώματος είναι η μέγιστη και, στην συνέχεια, προχωρά στο επόμενο αντικείμενο. Έπειτα προσπαθεί να ενώσει αυτά τα σημεία σε ένα σύνολο. Σε κάθε περίπτωση πάντως ξεκινά από το σημείο όπου το φως δημιουργεί την πιο ακραία συνθήκη, είτε φωτεινότητας είτε σκοτεινότητας.

Το γεγονός επίσης ότι δεν αναμειγνύει τα χρώματα σημαίνει ότι συχνά δεν μπορεί να φτάσει τις ακραίες γκάμες χρωμάτων που δημιουργεί το φως. Τα πιο «φωτεινά» σημεία τα αφήνει επομένως – όπως ήδη είδαμε – κενά, κάποιες φορές. Αυτός είναι και ένας λόγος που κάποια έργα του έχουν χαρακτηριστεί ως «ανολοκλήρωτα».

¹⁸⁶ Rainer Maria Rilke: *Γράμματα για τον Cézanne*, Αθήνα, Ροές Προτάσεις, 2000, σ. 96.

¹⁸⁷ Erle Loran, *Cézanne's Composition*, ό.π., σ. 13.

«Τώρα, στην μεγάλη μου ηλικία, σχεδόν εβδομήντα χρονών, οι εντυπώσεις των χρωμάτων που αποδίδουν το φως, είναι ο λόγος για την σχηματοποίηση και την αφαίρεση που δεν με αφήνει να καλύψω όλο τον καμβά...»¹⁸⁸. Την απόσταση ανάμεσα στην δυνατότητα των αισθήσεων να συλλάβουν την γκάμα της φωτεινότητας σε όλο της το εύρος και την αδυναμία της ζωγραφικής να το αποδώσει είχε επισημάνει και ο γάλλος φυσικός Jules Jamin (1818-1886) – κατά την άποψή του ήταν ο λόγος που οι ζωγράφοι έπρεπε να παραιτηθούν από μια ρεαλιστική, πιστή απόδοση της φύσης. Εφικτή είναι μόνο η απόδοση των υποκειμενικών εντυπώσεων.

Η απόσταση της ζωγραφικής από τον ορατό κόσμο, η αδυναμία να συλληφθεί ο κόσμος στην ολότητά του, είναι ένα ζήτημα που επιστρέφει διαρκώς και με επιστημονική βάση. Ο γερμανός φυσικός και φυσιολόγος Hermann von Helmholtz¹⁸⁹ ο οποίος μελετά την πρόσληψη του χρώματος, αποδεικνύει ότι η όραση της πραγματικότητας διαφέρει πολύ από την όραση της απεικόνισης της πραγματικότητας, γεγονός που σημαίνει ότι η ζωγραφική δεν μπορεί να αντιγράψει αυτό που βλέπουμε. Κατά συνέπεια, ο καλλιτέχνης μπορεί μόνο να μεταφράσει την φύση μέσα από τα μέσα της ζωγραφικής¹⁹⁰.

3.8. Έρευνες και επιστήμη

Οι απόψεις αυτές δεν θα μπορούσαν να ιδωθούν ξεχωριστά από τις έρευνες ειδικά γύρω από το χρώμα, που εντείνονται στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Ο Eugène Chevreul (1786-1889), χημικός που διετέλεσε και διευθυντής του εργοστασίου των ταπισερί Gobelin, είχε μελετήσει την διαφορετική εντύπωση που προκαλούν τα χρώματα ανάλογα με το χρώμα με το οποίο γειτνιάζουν¹⁹¹. Είχε επίσης αναδείξει τον ρόλο των επίπεδων χρωματικών πεδίων την χρήση των οποίων διαχωρίζει από την τεχνική της φωτοσκίασης.

¹⁸⁸ John Gage, *Colour and Culture*, ό.π., σσ. 210 - 211.

¹⁸⁹ Ο Hermann von Helmholtz (1821 – 1894) πρώτος ερευνά διεξοδικά και μέσω πειραμάτων την λειτουργία των οφθαλμών και εφευρίσκει το οφθαλμοσκόπιο καθώς και τον μυογράφο. Μεταξύ άλλων ανακαλύψεων του είναι και η ανασκευή της Ευκλείδειας γεωμετρίας ως τον μόνο τρόπο ορατότητας του χώρου.

¹⁹⁰ *The Art in Theory 1815-1900*, ό.π., σσ. 636 -640. (πρωτότυπο: Jules-Antoine Castagnary “Optisches uber Malerei”, *Populare Wissenschaftliche Vortrage*, III, Μπράουνσβαϊχ, 1876. Η μελέτη μεταφράζεται στα γαλλικά το 1878).

¹⁹¹ Για παράδειγμα όταν δύο χρώματα ιδωθούν το ένα κοντά στο άλλο τόσο χωρικά όσο και χρονικά, τότε το κάθε χρώμα αλλάζει σε φωτεινότητα και τόνο απόχρωσης ώστε να εμπεριέχει στοιχεία του του χρώματος που είναι συμπληρωματικό με το χρώμα που δίπλα του. Δηλαδή το σκούρο κόκκινο και το ανοιχτό κίτρινο το ένα δίπλα στο άλλο η εντύπωση θα είναι ότι το κόκκινο θα μοιάζει αναμειγμένο με το συμπληρωματικό του ανοιχτού κίτρινου, δηλαδή το μπλε βιολετί ενώ το το κίτρινο θα φαίνεται να εμπεριέχει το συμπληρωματικό του σκούρου κόκκινου που είναι το ανοιχτό πράσινο. Δηλαδή το κόκκινο θα φαίνεται πιο βιολετί και το το κίτρινο

Η επιστήμη τον 19ο αιώνα είχε δείξει ότι αυτό που καταγράφει το μάτι είναι διςδιάστατα σχήματα από φως και χρώμα τα οποία ο νους μεταφράζει μέσω της γνωστικής του εμπειρία σε τριςδιάστατα σχήματα¹⁹². Ο Charles Blanc που υπήρξε διευθυντής της École des Beaux-Arts (το 1848 και αργότερα το 1872-74) ξεχωρίζει, το 1867 στο *Grammaire des arts du dessin*, το χρώμα ως το διακριτό στοιχείο της ζωγραφικής, μία επισήμανση που προλειαίνει το έδαφος για τον μεταϊμπρεσιονισμό¹⁹³.

Οι παλαιότερες θεωρίες του Goethe για το χρώμα, η απόρριψη του της άποψης του Νεύτωνα ότι το χρώμα είναι μόνο μία επίδραση του φωτός και η έρευνα του πάνω στην ψυχολογία και την φυσιολογία που σχετίζεται με την πρόσληψη του χρώματος, είχαν προετοιμάσει το έδαφος για τους επιστήμονες και διανοητές του 19^{ου} αιώνα. Μέλημα τους ήταν η αντίληψη του χρώματος, οι νέες προσμίξεις χρωμάτων, η αρμονία και η σύνθεσή τους σε ένα χρωματικό σύστημα.

Σημαντικές στην εποχή του Cézanne ήταν οι θεωρίες της τριχρωμίας του Helmholtz. Την θεωρία του Helmholtz γύρω από τα συμπληρωματικά χρώματα εμπλουτίζει ο Auguste Laugel ενώ σημαντικές στην Γαλλία υπήρξαν και οι έρευνες του φυσιολόγου Ernst Brücke που μεταφράζονται στα γαλλικά το 1878¹⁹⁴. Η δυναμική του χρώματος, η εντύπωση που παράγει ο συνδυασμός τους, η αίσθηση της κίνησης και η διάθεση που προκαλούν είναι ένα διαρκές πεδίο έρευνας: ο ζωγράφος Louis Hayet (1864-1940) π.χ., επινοεί νέους κύκλους συμπληρωματικών χρωμάτων και ο Charles Henry, εκπρόσωπος της πειραματικής

πιο πράσινο. Martin Kemp, *The Science of Art, Optical themes in wester art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Λονδίνο, Yale University Press, 1990, σσ. 306 - 307.

¹⁹² *Cézanne and the Dawn of Modern Art*, ό.π., σ. 185.

¹⁹³ Ο Blanc αναφέρει μεταξύ άλλων ότι όπως το συναίσθημα, το χρώμα είναι ακαθόριστο και άυλο εν αντιθέσει με την λογική που είναι μία και την φόρμα που είναι ακριβής, περιορισμένη και διαρκής (*The Art in Theory 1815-1900*, ό.π., σ. 619). Πάντως όπως αναφέρει ο Richard Shiff, ο Blanc θεωρούσε ότι ο ζωγράφος πρέπει να ξεκινά το έργο του από την γραμμή για να προχωρήσει μετά στην φωτοσκίαση και τέλος να προσθέσει το χρώμα (Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, σ. 108).

¹⁹⁴ Η παράθεση αυτή δεν δείχνει συγκεκριμένες επιδράσεις των χρωματικών θεωριών στο έργο του Cézanne αφού κάτι τέτοιο θα απαιτούσε μία ξεχωριστή μελέτη πάνω στην χρήση του χρώματος από τον ζωγράφο. Η παράθεση γίνεται για να επισημάνει το περιβάλλον της χρωματικής έρευνας που είναι τόσο ζωντανή και επίκαιρη την εποχή του Cezanne και άρα να εξηγήσει την σημασία που ο καλλιτέχνης αποδίδει στο χρώμα. Οι πληροφορίες αντλούνται από το John Gage, *Colour and Meaning, Art Science and Symbolism*, Λονδίνο, Thames & Hudson, 1999.

ψυχολογίας και της εφαρμογής της στην αισθητική, εκδίδει το 1888 το *Cercle Chromatique* στο οποίο αναλύει την κίνηση στα χρώματα¹⁹⁵, τις χρωματικές αρμονίες και αντιθέσεις.

Ο 19ος αιώνας και κυρίως το δεύτερο μισό είχε καταστήσει την οπτική πρότιστο ζήτημα. Οι έρευνες έδειχναν ότι η αντίληψη του κόσμου, η οπτική εμπειρία συνίσταται σε μία πρόσληψη χρωμάτων και φωτός. Η εμπειρία που έχει αποκτήσει ο άνθρωπος μέσα στον κόσμο μεταφράζει, στην συνέχεια, την χρωματική πληροφορία σε τριδιάστατο αντικείμενο.

Όμως η πρωτοταγής εμπειρία είναι χρωματική. Με αυτή την έννοια, αν ζητούμενο είναι η καθαρή οπτική εμπειρία τότε ο καλλιτέχνης οφείλει να καταγράφει χρωματικά σχήματα και να μην οριοθετεί τα αντικείμενα. Ακολουθώντας την λογική αυτή, ο Cézanne ζωγραφίζει χρωματικά σχήματα που δεν ακολουθούν απαραίτητα την δομή του αντικειμένου (για παράδειγμα τα φύλλα των δέντρων) στην πραγματικότητα. Συλλαμβάνουν όμως την *αίσθησή* της δομής.

Οι διαχωριστικές γραμμές επομένως δεν υπάρχουν: αν ένα αντικείμενο είναι το ίδιο χρώμα με ένα άλλο δίπλα του, τότε το ένα διαχέεται μέσα στο άλλο¹⁹⁶. Ο Cézanne αφήνει τις φόρμες του ελεύθερες να ενσωματώνονται στο χώρο αλλά και συχνά, την μία μέσα στην άλλη. Μέσα από το χρώμα επομένως δεν αποδίδεται μόνο η επιφάνεια αλλά η αίσθηση του περάσματος από το ένα στοιχείο στο άλλο και, συνεπώς, η αίσθηση του χώρου. Αυτή είναι η διαφορά του *modeler* από το *moduler* (ζωγραφική με αλληλουχίες χρωματικών διαβαθμίσεων) είναι η γλώσσα της ίδιας της ζωγραφικής, που αντιστοιχεί στην αρμονία της φύσης.

Η δυναμική του χρώματος, η παλλόμενη πινελιά προσδίδει κι αυτή κίνηση και ζωντάνια στο έργο, άρα εμμέσως αίσθηση χώρου όπως επίσης αίσθηση υλικότητας και σωματικότητας (αφού κίνηση σημαίνει κατεύθυνση μέσα στο χώρο), στερεότητας και προοπτικής.

¹⁹⁵ Στον χρωματικό του κύκλο, τα χρώματα που κινούνται από κάτω προς τα πάνω, για παράδειγμα το μπλε-πρασινό προς το κόκκινο και από αριστερά στα δεξιά όπως το μπλέ-βιολετί προς το κίτρινο είναι δυναμογενή. Ό.π., σ.213.

¹⁹⁶ *Cézanne and the Dawn of Modern Art*, ό.π., σσ. 183-184.

Το χρώμα λειτουργεί και ως δομικό στοιχείο. Οι πινελιές δημιουργούν μία ύφανση, ματιέρα, αίσθηση χώρου και παρουσίας [εικ. 39]. Το χρώμα εφαρμόζεται είτε με παράλληλες πινελιές/γραμμώσεις, είτε μέσα από χρωματικά πεδία περισσότερο κλειστά ή διαχωρισμένα μεταξύ τους. Στο όψιμο έργο του τα χρωματικά πεδία έχουν μεγαλύτερη απόσταση ανάμεσα τους και οι πινελιές γίνονται ακόμα ελεύθερες, πιο αραιές, κάνουν τον χώρο να «αναπνέει» [εικ. 40].

Οι υδατογραφίες που είναι χαρακτηριστικές της όψιμης περιόδου εκφράζουν με τον πιο εύγλωττο και ακραίο τρόπο το άνοιγμα αυτό, τον αλληλοσυσχετισμό δυνάμεων [εικ. 41]. Εδώ έχει κανείς την εντύπωση ότι ο Cézanne, έχοντας πειραματιστεί με όλες τις δυνατότητες της ζωγραφικής γλώσσας οδηγείται στην αφαίρεση. Επιλέγει να οπτικοποιήσει ένα διαρκές ζητούμενο στην ζωγραφική του: την αίσθηση του ανοίγματος, των αλληλοσυσχετισμών, της σχέσης δυνάμεων, της πραγμάτωσης της οπτικής εμπειρίας και του τοπίου. Παρότι ενώ το πιο αφαιρετικό ιδίωμα κυριαρχεί στην όψιμη δουλειά του, το τελευταίο του έργο [εικ. 42] δείχνει ότι ο Cézanne δεν εγκαταλείπει εντελώς την παραστατική απόδοση¹⁹⁷.

Ο Cézanne ισχυρίζεται ότι το χρώμα είναι τόσο δομή όσο και επιφάνεια, ουσία και φαίνεσθαι, διανοητικό και πραγματικό. «Θα ήθελα να ζωγραφίσω το χώρο και τον χρόνο ώστε να γίνουν χρωματικές αισθήσεις. Φαντάζομαι καμιά φορά τα χρώματα ως νούμενα, ως οντότητες [...] Η φύση δεν βρίσκεται στην επιφάνεια αλλά στο βάθος. Τα χρώματα εκφράζουν, φέρνουν στην επιφάνεια το βάθος»¹⁹⁸. Ακόμα και αν αποφορτίσουμε τα λόγια αυτά από την ενδεχόμενη υπερβολή που μπορεί να προκύπτει από την ερμηνεία των ανθρώπων που τον γνώρισαν και χάρι στον οποίο διασώζονται οι απόψεις του, η σημασία του χρώματος παραμένει.

3.9. Γραμμή και χώρος, γραμμή και επιφάνεια.

Το γεγονός ότι η μοντερνιστική προσέγγιση οικειοποιήθηκε το έργο του Cézanne αλλά το ότι καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα είδαν τον Cézanne ως πρόδρομος της μοντέρνας τέχνης και ειδικότερα της αφαίρεσης, σημαίνει κυρίως αναλύσεις του έργου του Cézanne δίνουν μεγαλύτερο βάρος στο χρώμα και την δισδιάστατη επιφάνεια¹⁹⁹. Παραμελείται έτσι η

¹⁹⁷ Οι σύγχρονες διακρίσεις αφαίρεσης – παραστατικότητας δεν θα είχαν το ίδιο νόημα για τον καλλιτέχνη.

¹⁹⁸ Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence*, ό.π., σ. 180.

¹⁹⁹ Ο Erle Loran στο *Cézanne's Composition* προσπαθεί να ανατρέψει αυτή την μονοδιάστατη οπτική.

σημασία τόσο της γραμμής όσο και του χώρου αλλά κυρίως η ενοποιητική και συνεργιστική λειτουργία όλων αυτών των ιδιοτήτων. Χρώμα και γραμμή, διδιάστατο και τρισδιάστατο διεισδύουν το ένα στο άλλο και συχνά μοιράζονται τον ίδιο ρόλο.

Ο Cézanne επαναλαμβάνει ότι δεν υπάρχει συνεχόμενη γραμμή στην φύση, όμως αυτό δεν ισχύει στην τέχνη²⁰⁰. Η γραμμή αποτελεί εργαλείο για να προχωρήσει κανείς στις διαβαθμίσεις του χρώματος αλλά και να οργανώσει την σύνθεση. Ακόμα και όταν η σύνθεση προχωρά προς την αφαίρεση η αίσθηση μίας κατεύθυνσης, μιας γραμμής δεν χάνεται. Αυτό φαίνεται από τις τρεις εκδοχές του τοπίου [εικ. 43, 44, 45]: στην τρίτη εκδοχή η εικόνα είναι πιο αφαιρετική αλλά η γραμμή σε σχέση με το χώρο είναι στην ίδια ισορροπία με την σχέση γραμμή και χρώμα.

Όπως και το χρώμα, έτσι και η γραμμή δημιουργεί χώρο πάλι όμως σε συνδυασμό με την επιλογή των χρωματικών τόνων και τον τρόπο εφαρμογή τους. Τα κάθετα και οριζόντια στοιχεία είναι από τα πιο κυρίαρχα και έντονα μοτίβα στην δουλειά του Cézanne. Το δέντρο λειτουργεί ως *repoussoir* [εικ. 46], και με αυτόν τον τρόπο οριοθετεί τον χώρο αλλά ταυτόχρονα φέρνει την σύνθεση σε πρώτο πλάνο υπογραμμίζοντας έτσι την παρουσία [εικ. 47, 48] του θέματος άλλα και του ζωγραφικού έργου.

Επαναλαμβανόμενο μοτίβο είναι η χρήση οριζόντιων και κάθετων γραμμών στο ίδιο το έργο. Αυτός είναι ένας τρόπος που ο Cézanne αποδίδει το βάθος [εικ. 49]. «Οι γραμμές οι παράλληλες προς την γραμμή του ορίζοντα καθορίζουν την έκταση, δηλαδή ένα απόσπασμα της Φύσης, ή αν προτιμάτε, του θεάματος που ο Παντοδύναμος Θεός, ο Αιώνιος πατέρας των πάντων ξεδιπλώνει στα μάτια μας. Οι κάθετες προς την γραμμή του ορίζοντα γραμμές μας δίνουν το βάθος» γράφει στον Émile Bernard το 1904. Αμέσως μετά εκφράζει την σημασία του βάθους: «Για εμάς τους ανθρώπους, η αίσθηση της φύσης ενυπάρχει με μεγαλύτερη πληρότητα σε ό,τι αποδίδεται στο χώρο με το βάθος παρά σε ό,τι αποδίδεται στην επιφάνεια: συνέπεια του γεγονότος αυτού είναι η ανάγκη που νοιώθουμε να εισάγουμε στις παλλόμενες δέσμες του φωτός, που τις απεικονίζουμε με τα κόκκινα και τα κίτρινα, μία επαρκή δόση μπλε, ώστε με τον τρόπο αυτό να αποκτήσει το έργο μας ατμοσφαιρικότητα»²⁰¹. Οι κάθετες

²⁰⁰ Cézanne, *The Late Work*, ό.π., σ. 49.

²⁰¹ ΣΕΖΑΝ, *Αναμνήσεις και επιστολές του Εμίλ Μπερνάρ*, ό.π., σ 57.

γραμμές μπορεί να είναι γραμμές από χρωματικές λωρίδες όχι απαραίτητα γραμμές όπως στο σχέδιο.

Η συνύπαρξη κάθετων και οριζόντιων γραμμών δημιουργεί επίσης μία αίσθηση ισορροπίας. Ομοιότητες έχουν εντοπιστεί και στο έργο του Roussin. Ακολουθώντας το μέτρο της κλασικής σύνθεσης, ο Cézanne αποφεύγει τις ακρότητες και δημιουργεί μία αίσθηση αρμονίας, εκείνη που λέει ότι υπάρχει στην φύση. Επιπλέον με την γραμμικούς αυτούς άξονες ενοποιεί τα ζωγραφικά επίπεδα [εικ. 50, 46].

Η τοποθέτηση γραμμικών στοιχείων έχει επίσης και την ιδιότητα να «σπρώχνει» την σύνθεση και σε πρώτο πλάνο – αυτό δεν σημαίνει πάντα ότι μειώνεται η αίσθηση του βάθους η οποία αποδίδεται είτε μέσα από τα χρώματα, τα χρωματικά επίπεδα ή την απεικόνιση των δέντρων σε κάποιο επιλεγμένο σημείο της σύνθεσης. Στα περισσότερα έργα πάντως, τα δέντρα – τα στοιχεία δηλαδή που είναι πιο κοντά στην περιγραφή της γραμμής – στέκουν σε πρώτο πλάνο [εικ. 51, 52].

Η γραμμή επομένως επισημαίνει την παρουσία του έργου αλλά και την ιδιότητά του ως ένα άνοιγμα στον χώρο. Ο Pavel Machotka χρησιμοποιεί το παράδειγμα του *La Route tournante à La Roche-Guyon* [εικ. 53]. Συγκρίνει την φωτογραφία του ίδιου του τοπίου με το έργο και δείχνει πώς η ο Cézanne έχει μειώσει την φυγή του δρόμου και έτσι φέρνει το πρώτο και μεσαίο επίπεδο της σύνθεσης σε πρώτο πλάνο. Το ίδιο ισχύει και για τον δρόμο στο έργο *Ferme à Montgeroult* [εικ. 54].

Στο *Le Pont sur la Marne à Créteil* [εικ. 55] οι κάθετες πινελιές προσδίδουν τόσο βάθος όσο και παρουσία, ειδικά μέσα από τον έντονο αντικατοπτρισμό τους στο ποτάμι. Την ίδια στιγμή η σύνθεση εξισορροπείται από την οριζόντια γέφυρα. Το ποτάμι δεν συνεχίζεται πέρα από την γέφυρα άρα η παρουσία και το πρώτο πλάνο συνυπάρχει και πάλι μαζί με το άνοιγμα στον χώρο. Όλα εσωκλείονται σε μία σύνθεση (ανακύπτει και πάλι η αίσθηση της ολότητας, αρμονίας και κλασικότητας) αλλά αντί να υπάρχει στασιμότητα, παρατηρούμε δυναμική και κίνηση.

Οι γραμμές προσδίδουν επίσης μία δυναμική και κίνηση στα έργα, αυτό που αλλού έχουμε περιγράψει ως μεταμόρφωση του τοπίου, ως πραγμάτωση της φύσης ή ως

καλλιτεχνική διαδικασία. Εδώ χαρακτηριστικό παράδειγμα θα μπορούσε να είναι οι «γραμμές» που ξεχωρίζουν λόγω της κλίσης τους δημιουργώντας έτσι διαγώνιες φυγές [εικ. 20, 23]. Οι διαγώνιες γραμμές, ή γενικότερα οι φυγές και οι κατευθύνσεις εξισσοροπούνται από γραμμές παράλληλες στον ορίζοντα όπως για παράδειγμα στο *La Route tournante à Montgeroult*: εδώ η διαγώνια κατεύθυνση του δρόμου έρχεται σε διάλογο με την οριζόντια στο έργο γραμμή της στέγης στο κεντρικό οίκημα [εικ. 35].

Η γραμμή ως περίγραμμα, που όμως είδαμε δεν είναι συνεχόμενη, λειτουργεί διπλά: Το *Rochers à Fontainebleau* [εικ. 56], δείχνει πώς σε κάποιες συνθέσεις ο Cézanne ορίζει το πάνω μέρος ενός σχήματος (του βράχου στο παραπάνω παράδειγμα) με περίγραμμα και ταυτόχρονα τοποθετεί το ίδιο σχήμα πάνω στο σχήμα, ή μέρος του σχήματος, που βρίσκεται πίσω του. Με αυτόν τον τρόπο υποδηλώνεται η παρουσία αλλά και το βάθος.

Το περίγραμμα δηλώνει παρουσία, υπογραμμίζει το μεγαλοπρεπές ή δραματικό σχήμα όπως είναι η κορυφογραμμή του βουνού Sainte-Victoire [εικ. 37]. Στο ίδιο έργο οι γραμμές που περιγράφουν την μορφολογία του βουνού είναι χρωματιστές πινελιές με γραμμική κατεύθυνση που προσδίδουν δομή, υφή και τρισδιάστατο αποτέλεσμα. Μέσα από την γραμμή επιτυγχάνεται επομένως αίσθηση παρουσίας αλλά και βάθους.

Το διακεκομένο περίγραμμα δείχνει ότι το αντικείμενο δεν διαχωρίζεται από τον χώρο αλλά διανοίγεται στο χώρο και ότι η ορατότητα δεν είναι μόνο αυτό που φαίνεται αλλά και αυτό που δεν φαίνεται όμως υπάρχει μέσα στην ίδια την φύση του αντικειμένου. Το περίγραμμα στον Cézanne είναι σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, το οριακό αυτό σημείο ενός αντικειμένου στο οποίο όλες οι πλευρές του τραβιούνται στο χώρο²⁰². Στο έργο του Cezanne, το παλλόμενο περίγραμμα μιλά για την ύπαρξη στο χώρο αναφέρεται σε μία όραση και σε μία ορατότητα σε όλη τους την πληρότητα.

Ο χώρος διανοίγεται. Κατά κάποιο τρόπο η τέχνη του Cezanne, περιέχει τα πρώτα σπέρματα της φιλοδοξία του Wassily Kandinsky να δημιουργήσει ένα χώρο ανοιχτό, ένα «χώρο που δεν είναι αγκυροβολημένος». Πρόκειται για μία σύλληψη του χώρου ανεξάρτητη

²⁰² Jessica Wiskus, *The Rythm of Thought, Art Literature, and Music after Merleau-Ponty*, Σικάγο, Λονδίνο, The Univeristy of Chicago Press, 2013, σσ. 53-57.

από τα αντικείμενα που βρίσκονται μέσα σε αυτή, για τον χώρο ως αυτόνομη πραγματικότητα²⁰³.

3.10. Σχήμα και επιφάνεια. Όγκος και Χώρος. Υλικότητα και κενό

Όπως και με το χρώμα, η κριτική του 20^{ου} αιώνα έχει μονομερώς αναδείξει το δισδιάστατο στοιχείο στο έργο του Cézanne, δηλαδή την επιπεδότητα. Σκοπός μου εδώ είναι να δείξω ότι το σχήμα και η επιφάνεια συνδέονται με τον όγκο και τον χώρο και αυτή η συνένωση και η διάθεση της παρουσίας, της υλικότητας και της στερεότητας που γεννά ο όγκος και ο χώρος δεν μπορούν να ιδωθούν ξεχωριστά από την εξίσου μεγάλη σημασία της παρουσίας του ζωγραφικού έργου ως υλικότητα και παρουσία. Το σχήμα με τις απανωτές πινελιές έχει παρουσία, υφή, όγκο. Ακόμα και αν όλες οι επιφάνειές ενός αντικειμένου δεν είναι ορατές, ο Cézanne καταφέρνει να τις καταστήσει «παρούσες», δημιουργεί στην όραση αυτή την συνολική εντύπωση ενός τοπίου.

Η παρουσία, η αντικειμενικότητα, η πραγματικότητα με την αναφαίρετη αλήθεια της είναι η ύψιστη αυτή ποιότητα για την οποία, με ποιητική οπτική, κάνει λόγος ο Rainer Maria Rilke στα γράμματά του για τον Cézanne. «Σήμερα ήμουν πάλι κοντά στους πίνακές του – είναι περίεργη η ατμόσφαιρα που δημιουργούν. Όταν σταθείς ανάμεσα σε δύο αίθουσες, χωρίς να κοιτάζεις κανέναν από τα έργα του, αισθάνεσαι την παρουσία τους να ενώνονται σε μία κολοσσιαία πραγματικότητα» σημειώνει. Λίγες μέρες αργότερα γράφει: «Αυτό το έργο, που είχε ξεπεράσει προτιμήσεις, κλίσεις και εκλεκτικές εκτιμήσεις [...] συγκέντρωνε στο χρωματικό του πεδίο τόση αδιάφορη οντότητα, ώστε να αποτελεί την απαρχή μίας άλλης ύπαρξης, εντεύθεν του χρώματος, χωρίς προηγούμενες αναμνήσεις. Είναι αυτή η απεριόριστη αντικειμενικότητα...»²⁰⁴. Αν απομονώσει κανείς τα λόγια από το ιστορικό τους συγκείμενο, θα βρει μια συγγένεια με την ιδέα της πραγμάτωσης που διατυπώνει ο Merleau-Ponty. Δηλαδή της πραγματικότητας ως αυτό που υπερβαίνει το υποκείμενο και το αντικείμενο και προϋπάρχει του διαχωρισμού τους. Είναι η αντικειμενικότητα που προσπαθεί να καταγράψει ο Cézanne, μία αντικειμενικότητα που ταυτίζεται με την αδιαμεσολάβητη επαφή με την φύση, την επαφή που γίνεται μέσα από την

²⁰³ Liliane Brion-Guerry, "The Elusive Goal" στο *Cézanne, The Late Work*, ό.π., σσ. 81-82.

²⁰⁴ Rainer Maria Rilke: *Γράμματα για τον Cézanne*, ό.π., σσ. 69, 85.

πιο ελεύθερη αίσθηση την πιο παρατηρητική και επίμονη όραση. Είναι η πραγμάτωση των αισθήσεων.

Η αντικειμενικότητα, η πραγματικότητα είναι σύνθεση ετερόκλητων στοιχείων. Εδώ, είναι ο τρόπος που σχήμα και η επιφάνεια «συνεργάζεται» με τον χώρο. Ο Cézanne δεν προβάλλει το ένα εις βάρος του άλλου. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο ζωγράφος απαξιούσε την ζωγραφική του Paul Gauguin κυρίως λόγω της επιπεδότητάς του, διότι στερείτο πλαστικότητας²⁰⁵ και διότι χρησιμοποιούσε το μαύρο περίγραμμα με διακοσμητικό αποτέλεσμα. Ο Cézanne, φρόντιζε ώστε οι χρωματικές διαβαθμίσεις να δίνουν τρισδιάστατη μορφή στο σχήμα. Ο όγκος και η επιφάνεια δεν αντέκρουε το ένα το άλλο.

Στα πιο αφαιρετικά έργα που χρονολογούνται από τα τέλη της δεκαετίας του 1890, η σχηματοποίηση υπάρχει [εικ. 57], αυτό όμως δεν είναι εις βάρος της αίσθησης του βάθους. Ο χώρος και το σχήμα του αντικειμένου, η υπόσταση του αντικειμένου υπάρχουν και εμφανίζονται ταυτόχρονα.

Επιπλέον, η σχηματοποίηση, η αφαίρεση, δεν σημαίνουν ότι η πραγματικότητα μεταβάλλεται σε μία ζωγραφική δισδιάστατη επιφάνεια. Η ζωγραφική επιφάνεια είναι μεν επίπεδη αλλά καταφέρνει να συμπεριλάβει το τρισδιάστατο στοιχείο του τοπίου.

Ο Cézanne εντόπιζε στην φύση και στην ζωγραφική φόρμα εκείνες τις καμπυλότητες δηλαδή τις γραμμές, την κατεύθυνση της πινελιάς ή τους χρωματικούς χειρισμούς που υπαινίσσονται την στερεομετρία και τον χώρο και όχι μόνο μία δισδιάστατη γεωμετρική διάσταση. Η άποψη του καλλιτέχνη σύμφωνα με την οποία «στην φύση, όλα προκύπτουν μέσα από τρεις βασικούς μορφικούς τύπους: τη σφαίρα, τον κώνο και τον κύλινδρο» έχει ωστόσο ερμηνευτεί ως μία προτίμηση του καλλιτέχνη για το δισδιάστατο. Μία πιο προσεκτική ερμηνεία όμως δείχνει ότι τα λόγια του εκφράζουν την σημασία της προοπτικής και του χώρου. Αυτό συμβαίνει διότι και οι τρεις φόρμες (ο κύλινδρος, ο κώνος και η σφαίρα) έχουν κυρτές επιφάνειες, κατευθύνουν δηλαδή το μάτι γύρω από το αντικείμενο και όχι απλώς στα όρια του περιγραμμάτός τους. Νοητικά επομένως κάνουν τον θεατή να φανταστεί την οντότητα και υλικότητά του αντικειμένου. Ακόμα και στο βουνό Sainte-

²⁰⁵ Erle Loran, *Cézanne's Composition*, ό.π., σ. 11.

Victoire, ο Cézanne χαρακτηρίζει τις σκιές ως κυρτές όχι ως κοίλες, «φεύγουν από το κέντρο» όπως λέει²⁰⁶.

Κάθε σχήμα περιστρέφεται γύρω από ένα κέντρο το οποίο είναι και το πιο φωτεινό χρωματικά. Το μάτι κινείται γύρω από αυτό το κέντρο. Ενώνει στην συνέχεια τα κέντρα όλων των διαφορετικών αντικειμένων μεταξύ τους και έτσι προκύπτει η σύλληψη της όλης σύνθεσης. Αυτή η σύλληψη του τοπίου ταιριάζει με την πραγματική ύπαρξη μέσα σε αυτό άρα και πάλι υποκείμενο και αντικείμενο γίνονται ένα.

Αν λοιπόν η μετωπικότητα στις συνθέσεις του, η αίσθηση της έντονης παρουσίας σε πρώτο πλάνο είναι και αυτή μέρος της απόδοσης του χώρου, αυτό δεν σημαίνει ότι έρχεται σε αντίφαση με την αίσθηση του χώρου. Διότι η μετωπικότητα είναι η υπενθύμιση της παρουσίας, της υλικότητας, της ζωγραφικής και της ενεργής θέσης του υποκειμένου και της αίσθησης. Αποτελεί έναν ακόμα τρόπο για να εκφράσει ο καλλιτέχνης τις σχέσεις δυνάμεων που ορίζουν την ζωγραφική διαδικασία, την πρόσληψη της φύσης, την φύση και την ζωγραφική.

3.10.1. Προοπτική

Ο ιδιαίτερος χειρισμός του χώρου σημαίνει και ευαισθητοποίηση ως προς την απόδοση προοπτικής. Ο Merleau-Ponty συνδέει την σημασία που αποκτά η διάσταση του βάθους και η παρουσία του χώρου στην ζωγραφική του Cézanne με την έννοια της πραγμάτωσης. Βασισμένη στην ανάλυση του γάλλου φιλόσοφου, η Jessica Wiskus εξηγεί ότι η προοπτική του Cézanne διαφέρει τόσο από την καρτεσιανή προοπτική όσο και από την προοπτική της αναγέννησης. Στην πρώτη περίπτωση ο θεατής πρέπει να μετακινηθεί στο χώρο για να αντιληφθεί το βάθος του αντικειμένου. Καθώς όμως η αλήθεια για την καρτεσιανή οπτική πρέπει να είναι επαληθεύσιμη, οφείλει να είναι νοητική. Ο θεατής επομένως γίνεται νους, η αίσθηση του χώρου είναι καθαρά νοητική. Στην αναγεννησιακή οπτική ο θεατής πρέπει να μετακινηθεί στον χρόνο: δηλαδή να δει ένα αντικείμενο σε διαφορετικές στιγμές και να τις ανασυνθέσει σε μία εικόνα που αποπνέει σταθερότητα. Αυτή η εικόνα έχει ένα σημείο φυγής και η πραγματικότητα αλλά και η ίδια η ζωγραφική σύνθεση δομούνται πάνω σε αυτό το σημείο. Το βάθος εκλαμβάνεται γραμμικά και η προοπτική είναι

²⁰⁶ *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 303.

τεχνητή. Όπως και η καρτεσιανή προοπτική τοποθετεί τον θεατή σε απόσταση από το έργο και το αντικείμενο θέασης.

Αντιθέτως, στην ζωγραφική του Cézanne το υποκείμενο γίνεται μέρος του έργου. Το βάθος δεν ορίζεται από τα αντικείμενα στο χώρο, δεν είναι η απόσταση που χωρίζει τα αντικείμενα, δεν προσδιορίζεται από το πλάτος, αλλά από τον όγκο του ίδιου του χώρου, από την υπόσταση του χώρου. Ο χώρος, δεν είναι κάτι κενό αλλά η σχέση μας με τα πράγματα και η σχέση των πραγμάτων μεταξύ τους. Στην ζωγραφική, το κενό δεν είναι αρνητικός χώρος, είναι ο χώρος που περιβάλλει που δίνει οντότητα στα αντικείμενα. Ο Cézanne λέει ότι το φως χρωματίζει και ο αέρας περικλείει τα αντικείμενα²⁰⁷. Ο χώρος είναι ενεργό στοιχείο. Ο όγκος του χώρου και ο όγκος, η υλικότητα του αντικειμένου δεν διαχωρίζονται. Το βάθος προσδιορίζεται μέσα από τα επάλληλα ζωγραφικά επίπεδα - δηλαδή από την φόρμα των αντικειμένων- και η φόρμα των αντικειμένων από τον χώρο και το βάθος.

Το βάθος είναι επίσης μία κρυφή διάσταση: αυτό συμβαίνει στην ζωγραφική διότι καθώς το ένα αντικείμενο στέκει μπροστά στο άλλο, το βάθος ανάμεσα σε αυτό που βρίσκεται πίσω του κρύβεται αλλά υποδηλώνεται. Ο ζωγράφος που αποδίδει το βάθος όχι ως απόσταση των αντικειμένων μεταξύ τους – γι αυτό και τα αντικείμενα δεν διαχωρίζονται με αυστηρό περίγραμμα από τον χώρο - αλλά ως το βάθος για αυτό που είναι, είναι ο ζωγράφος που κάνει ορατό το αόρατο²⁰⁸.

Με αυτή την λογική, σύμφωνα με την Wiskus (και με βάση τον Merleau-Ponty πάντα), ο Cézanne δεν χρησιμοποιεί μία παραδοσιακή, γραμμική προοπτική. Δεν τον ενδιαφέρει ένα στιγμιότυπο της πραγματικότητας. Δεν μικραίνει την κλίμακα των αντικειμένων από το πρώτο πλάνο στο μεσαίο και στο φόντο του έργου²⁰⁹. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί το χρώμα, την φορά της πινελιάς, το σχήμα, το αντικείμενο σαν να βρίσκεται στην διαδικασία φανέρωσής του, τα σχήματα είναι σαν να πάλλονται, έχουν δυναμική: υπάρχει η αίσθηση της ενέργειας της εμφάνισης του τοπίου στις αισθήσεις. Ο καλλιτέχνης δεν αποδίδει το τοπίο καθώς αλλάζει, δεν αποδίδει τα εξωτερικά στοιχεία της κίνησης αλλά

²⁰⁷ Erle Loran, *Cézanne's Composition, Analysis of his Form with Diagrams and Photographs of his Motifs*, ό.π., σ. 31.

²⁰⁸ Θεωρούμε ότι ο συσχετισμός που κάνει ο Martin Jay ανάμεσα στην υποχώρηση του οπτικοκεντρισμού που εντείνεται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τον τον κλονισμό της υπερβατικότητας της καρτεσιανής προοπτικής, μπορεί να συνδεθεί με το στοιχείο του αόρατου. Ταυτόχρονα θεωρούμε ότι επιστημονικές ανακαλύψεις όπως της ακτινογραφίας το 1895 ανοίγουν το πεδίο αυτού που δεν φαίνεται.

²⁰⁹ Jessica Wiskus, *The Rythm of Thought, Art Literature, and Music after Merleau-Ponty*, ό.π., σσ. 15-24.

την ίδια την αίσθηση της κίνησης. Ο κόσμος δεν αποδίδεται μέσα από μία εικόνα στην οποία όλα έχουν κλειδώσει σε κάτι το «αιώνιο» αλλά ως κάτι υπό διαρκή μεταμόρφωση. Όπως σημειώνει ο Meyer Shapiro βασισμένος στην ανάλυση του Fry, η ζωγραφική του Cézanne δεν αποτυπώνει έναν ενιαίο κόσμο που θεάται ολόκληρος από ένα σημείο αλλά έναν κόσμο που εκλαμβάνεται από διαδοχικές ματιές δηλαδή μέσα από μία διαδικασία²¹⁰. Δεν αποτελεί μία εξιδανίκευση αλλά μία πρόσληψη μέσα από την εμπειρία, μέσα από την ίδια την ζωή. Το υποκείμενο γίνεται μέρος αυτή της διαδικασίας, είναι το τοπίο καθώς σχηματίζεται μπροστά στα μάτια μας. Αποτελεί το τοπίο έτσι όπως εκλαμβάνεται από τις αισθήσεις.

Εδώ εισέρχεται και πάλι το στοιχείο της αβέβαιης όρασης και της προσπάθειάς του καλλιτέχνη να την δαμάσει. Η όραση κινείται πολλαπλά. Επίσης δεν τοποθετεί το υποκείμενο και το αντικείμενο σε μία σταθερή απόσταση μεταξύ τους. Πρόκειται για μία όραση εξωτερική και εσωτερική: ο θεατής κοιτάζει τον εαυτό του να βλέπει, ο καλλιτέχνης μέσω της ζωγραφικής παρατηρεί τον εαυτό του να βλέπει, το υποκείμενο βλέπει σαν να βλέπει για πρώτη φορά. Ο θεατής συμμετέχει σε μία διαδικασία. Γίνεται μέρος του χώρου, κινείται μέσα σε αυτόν καθώς οι διαγώνιες πινελιές και οι διαφορετικές κατευθύνσεις που δημιουργεί ο Cézanne μέσα από το χρώμα και την γραμμή, οδηγούν το βλέμμα του σε όλο το εύρος του τοπίου.

Η όραση ως μία λειτουργία που συλλαμβάνει τα πράγματα μεμιάς τίθεται υπό αμφισβήτηση. Η πραγματικότητα ρέει, αλλάζει. Στην ζωγραφική αυτό αποτυπώνεται από την «παραμορφωμένες» φόρμες.

Επανέρχομαι έτσι στο ζήτημα έτσι όπως τέθηκε στην αρχή της εργασίας. Ότι δηλαδή ο Cézanne, ξεκινά με τον στόχο να αναπαραστήσει μία ενιαία πραγματικότητα αλλά κατανοεί στην πορεία ότι αυτή είναι σύμφυτη με τις διαφεύγουσες αισθήσεις, με την καλλιτεχνική έκφραση στην οποία το τοπίο και το υποκείμενο δεν διαχωρίζονται. Το τοπίο εσωτερικεύεται όχι με την ψυχολογική ή υπερβατική απόχρωση του ρομαντισμού αλλά μέσα από έναν προβληματισμό γύρω από το τί συνιστά όραση, αίσθηση, σχέση με την πραγματικότητα μέσα από την ζωγραφική. Η ίδια η ζωγραφική γίνεται ζητούμενο. Κατά επέκταση, η τοπιογραφία δεν είναι η εικόνα ενός τοπίου ούτε όμως και μία νοσταλγική φυγή ή ψυχολογική προβολή. Πρόκειται για το τοπίο που γίνεται η εικόνα πρόσληψης και εικόνα

²¹⁰ Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, ό.π., σ. 195.

ζωγραφικού έργου. Η τοπιογραφία δεν μπορεί να υποκαταστήσει το τοπίο αλλά ούτε και το τοπίο την ζωγραφική του απόδοση. Η καθεμία είναι μία ξεχωριστή πραγματικότητα που όμως υπάρχει μέσα από την άλλη.

4. Οι Λουόμενοι του Paul Cézanne: η κλασική παράδοση, η νεωτερικότητα, η σωματικότητα, η φύση και η ζωγραφική

4.1 Γενικά

Μία μεγάλη ενότητα έργων στην ζωγραφική του Cezanne είναι αυτή των *Λουομένων* που ο καλλιτέχνης δημιουργεί από τα μέσα του 1860 ως το τέλος της ζωής του φτάνοντας τα διακόσια περίπου έργα. Λόγω της θεματολογίας της, η ενότητα αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία ως προς την οικειοποίηση της παράδοσης στο έργο του Cézanne. Εκφράζει δηλαδή μία μοντέρνα πρόσληψη της παράδοσης που με ενδιαφέρει ακριβώς επειδή δείχνει το πώς η τοπιογραφία εννοιολογείται εκ νέου χωρίς όμως να αγνοεί μία τυπολογία (το γυμνό) που είναι ριζωμένη στην «κλασική» παράδοση της τέχνης. Ενώ δηλαδή το περιεχόμενο, η θεματική είναι εδώ πολύ συγκεκριμένη, ο Cézanne καταφέρνει να της δώσει νέα σημασία και να δείξει πώς το περιεχόμενο (το τοπίο) ταυτίζεται με την μορφή (την έκφραση).

Κάθε άλλο παρά μία καθαρή τοπιογραφία, το ζήτημα της σωματικότητας είναι ένα άλλο σημαντικό στοιχείο των έργων αυτών. Τί σχέση έχει το ανθρώπινο σώμα με την φύση και τί δηλώνει αυτό για την τοπιογραφία;

Το σώμα γυμνό, απενδυμένο δηλαδή από πολιτισμικές ή ιστορικές αναφορές μπορεί να είναι μία μεταφορά της αδιαμεσολαβητής σχέσης του ζωγράφου με το θέμα του αλλά και του ανθρώπου με την φύση. Το γυμνό είναι το ίδιο πρωτοταγές όπως και η φύση, επομένως, τοπίο και άνθρωπος, περιεχόμενο και μορφή ταυτίζονται. Ακολουθώντας την ίδια γραμμή σκέψης, το γυμνό μπορεί επίσης να σημαίνει την σωματικότητα που όπως είδαμε σχετίζεται με τις αισθήσεις και την πρόσληψη της πραγματικότητας. Πάλι δηλαδή, το τοπίο και η αίσθησή του ταυτίζονται.

Μία άλλη υπόθεση είναι ότι η ενότητα αποτελεί και ένα συγκεκριμένο σχόλιο πάνω στο τί είναι τοπιογραφία. Στην ιστορία της τέχνης, η τοπιογραφία εμφανίζεται καταρχήν έμμεσα ως σκηνικό για αλληγορικές και μυθολογικές σκηνές. Ταυτόχρονα, το γυμνό είναι συνυφασμένο με την κλασική γλυπτική. Μήπως η όψιμη αυτή τοπιογραφία του Cézanne επιστρέφει την καταγωγή του της τοπιογραφίας ως ζωγραφικό είδος: μήπως δηλαδή ο συσχετισμός ανάμεσα σε μία «σύγχρονη» τοπιογραφία και την τοπιογραφία πριν ακόμα

εμφανιστεί ως αναγνωρισμένο είδος, μιλά για την γέννηση ενός θέματος στην ζωγραφική, θίγει άραγε το ερώτημα τού τι είναι τοπιογραφία; Μήπως δηλαδή εδώ το «περιεχόμενο» του έργου δεν είναι το τοπίο αλλά η «τοπιογραφία», το τί είναι τοπιογραφία για την τέχνη; Αν υπάρχουν ψήγματα αυτής της σκέψης στην συγκεκριμένη ενότητα, τότε το παραπάνω επιχείρημα δείχνει την σημασία που αποκτά η ίδια η αναπαράσταση, η ζωγραφική (και μάλιστα η ζωγραφική του τοπίου) όχι μόνο μορφικά αλλά και θεματολογικά.

Μία τρίτη υπόθεση είναι ότι το ανθρώπινο σώμα αποτελεί μεταφορά της υλικότητας και της αίσθησης της παρουσίας που, όπως είδαμε, ενδιαφέρει τον Cézanne στο πλαίσιο των προβληματισμών που έχουν αναφερθεί ως τώρα (της παρουσίας του έργου τέχνης, της μορφής αλλά και της παρουσίας της ξεχωριστής υπόστασης που έχει το τοπίο και η φύση). Εντάσσεται δηλαδή στο θετικιστικό πνεύμα της εποχής του Cézanne, την ίδια στιγμή όμως που, όπως θα φανεί πιο κάτω, αφήνουν να διαφανεί μία αμφιβολία για τον κόσμο της πραγματικότητας. Αυτή η αμφιβολία θα δείξει ότι ο μόνος τρόπος για να κατανοηθεί η πραγματικότητα είναι η αναπαράστασή της. Η εξωτερική πραγματικότητα (το τοπίο) είναι η ένωση με την αίσθηση και το γυμνό σώμα συμβολίζει την σημασία της αίσθησης.

Η παρουσία των σωμάτων μπορεί επίσης να είναι μία μεταφορά που αποκτά η σημασία του ατόμου στην νεωτερική κοινωνία. Σε αυτή την περίπτωση, το ερώτημα που γεννάται είναι αν οι σκηνές αυτές υπονοούν την συλλογικότητα ή την κοινωνική αποξένωση. Διότι αφενός πρόκειται για ομαδικές σκηνές ανθρώπων που συμμετέχουν σε μία κοινή δραστηριότητα αφετέρου όμως το γεγονός ότι τα βλέμματα των απεικονιζομένων είτε είναι ασαφούς κατεύθυνσης είτε δεν διασταυρώνονται έχει ως αποτέλεσμα να διαφαίνεται ένα αίσθημα μοναχικότητας.

Τέλος, η κατεύθυνση των βλεμμάτων και η «απορρόφηση» των *Λουομένων* στην δραστηριότητά ή στην σκέψη τους, συμβάλλει στην «αντιθεατρική» ματιά που έχουμε εξετάσει ως παράμετρος που δηλώνει ότι προβληματοποιείται η σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενό του, το πώς δηλαδή τοποθετείται ο καλλιτέχνης απέναντι στο θέμα του και ο θεατής απέναντι στο έργο.

4.2. Η ενότητα των Λουομένων εκ του σύνεγγυς

Η ενότητα των *Λουομένων* παρουσιάζει επομένως ιδιαίτερο ενδιαφέρον καταρχήν διότι δεν *απαρτίζεται* από τοπία με την συμβατική έννοια. Ο χαρακτηρισμός τους εξαρτάται από την οπτική που υιοθετεί κανείς ανάλογα με τον ορισμό της τοπιογραφίας στην ιστορία της τέχνης. Πρόκειται για απεικονίσεις γυμνών σωμάτων με φόντο ή μέσα στην φύση; Για ομαδικά πορτρέτα ή για τοπία; Το ίδιο ερώτημα εύλογα υπάρχει και για το *Πρόγευμα στην Χλόη* του Manet.

Ακόμα και αν εκληφθούν ως πορτρέτα ή γυμνά, θεωρούμε ότι ο τρόπος που ο Cézanne τοποθετεί το σώμα ή τα σώματα ως σύνολο με το τοπίο, το γεγονός ότι ενώνει την σωματικότητα με τον χώρο δείχνει ότι τόσο το γυμνό όσο και η τοπιογραφία δεν είναι μία κατηγορία που μπορεί να περιγραφεί με συμβατικούς, περιγραφικούς όρους. Ότι δηλαδή το ίδιο το θέμα στην ζωγραφική δεν έχει τόση σημασία όσο αυτό που αποκαλύπτει για τον κόσμο, την εσωτερικότητα της εξωτερικής πραγματικότητας. Η *peinture nue*, η καθαρή δηλαδή ζωγραφική με την οποία ο Bernard ταυτίζει το όψιμο έργο του Cézanne καθώς ολοένα απομακρύνεται από το αντικείμενο της ζωγραφικής του²¹¹, μπορεί με αυτή την έννοια να είναι το επόμενο στάδιο της τοπιογραφίας.

Αντίθετα με άλλα τοπία, η σειρά των *Λουομένων* δεν είναι εξ' ολοκλήρου ζωγραφισμένη εκ του φυσικού. Η σύνθεση των ανθρώπων είναι φανταστική και αν αντιθέσει με τα υπόλοιπα τοπία του δεν είναι ζωγραφισμένα επί τόπου γεγονός στο οποίο κατά τον Roger Fry οφείλεται στο ότι τα έργα είναι ημιτελή και άρα αδύναμα σε σχέση με άλλα έργα του Cézanne²¹². Σύμφωνα με τον Émile Bernard, ο Cézanne μιλούσε για την τεράστια δυσκολία του να γίνουν τα έργα αυτά επί τόπου, το ανέφικτο τού στηθεί ένας μεγάλος καμβάς στην ύπαιθρο και να βρεθεί η σκηνή που είχε φανταστεί στην ίδια την πραγματικότητα.

Τα έργα βασίζονται σε νεανικά σχέδια του Cézanne από ζωντανό μοντέλο, μελέτες του γλυπτών στο Λούβρο και, σύμφωνα με τον ίδιο, από την εικόνα των σωμάτων νεαρών στρατιωτών που είχε δει να κολυμπούν στο ποτάμι της ιδιαίτερης πατρίδας του. Η

²¹¹ George Heard Hamilton, "Cézanne and his Critics", *Cézanne, the Late Work*, ό.π., σ. 144.

²¹² Roger Fry, *Cézanne, a Study of his Development*, ό.π., σ. 84.

θεματολογία είναι κλασική. Οι ρίζες του μπορεί να ανιχνευθούν στον αναγεννησιακό ζωγράφο Giorgione του οποίου *Η Καταιγίδα* θεωρείται τομή στην τοπιογραφία. Η αμφισημία του νοήματος στον συγκεκριμένο πίνακα καθώς και το γεγονός ότι, όπως υποστηρίζει ο Gombrich αποτελεί μία τομή στην τοπιογραφία καθώς ενσωματώνει άνθρωπο και φύση²¹³, σε συνδυασμό με την ομοιότητα των *Λουομένων* με το έργο του Giorgione, ίσως δείχνει ότι τον Cézanne μπορεί να απασχολεί το τί είναι τοπιογραφία. Η συνάφεια είναι φυσικά εν πολλοίς αυθαίρετη αφού το ιστορικό πλαίσιο είναι διαφορετικό, πιθανόν όμως ο Cézanne κατά την μελέτη του των μεγάλων ζωγράφων στο Λούβρο να είχε επηρεαστεί από παρόμοια έργα.

Πράγματι, ενώ η επίδραση των μεγάλων ζωγράφων στο έργο του Cézanne είναι πιο άμεσες και έντονες στην πρώιμη ζωγραφική του, ο ίδιος μελετούσε την μεγάλη ζωγραφική και μιλούσε για αυτήν όλη του την ζωή. Σύμφωνα με τον Bernard, ο Cézanne ξεφύλλιζε διαρκώς τα βιβλία του Charles Blanc για την ισπανική και φλαμανδική σχολή, θαύμαζε τους Le Nain, θεωρούσε πολύτιμη μία ακουαρέλα του Delacroix που είχε αγοράσει από τον Vollard και μεταξύ άλλων αναφορών στην μεγάλη τέχνη του παρελθόντος μιλούσε για την ζωντάνια και την αληθοφάνεια με την οποία οι αναγεννησιακοί ζωγράφοι ήξεραν να αποδώσουν τον άνθρωπο.

Αν όμως ο Cézanne κοιτούσε προς τα πίσω δεν ήταν για να αναπαράξει αυτά που είχαν ήδη γίνει. Όπως γράφει ο Bernard, ο Cézanne δεν παγιδευόταν από την τέχνη του του παρελθόντος – είχε μάθει από τον Monet και τον Pissarro να διακρίνει στα έργα των μεγάλων ζωγράφων τα πλαστικά εκείνα στοιχεία που τον ενδιέφεραν²¹⁴. Αν θαύμαζε την *Νίκη της Σαμοθράκης* ήταν για την ζωντάνια της κίνησης του γλυπτού που δεν ήταν μόνο η κίνηση ενός σώματος αλλά η ζωντάνια ενός ολόκληρου πολιτισμού. Έτρεφε και θαυμασμό για τους πιο σύγχρονους του και πάλι με γνώμονα καθαρά ζωγραφικά στοιχεία: για παράδειγμα μιλούσε για την εξαιρετική χρήση χρωματικών τόνων από τον Siméon

²¹³ Ο E.H. Gombrich στο *Χρονικό της Τέχνης* περιγράφει τον συγκεκριμένο πίνακα ως να ήταν η πρώτη καθαρή τοπιογραφία. Διότι, όπως λέει, για πρώτη φορά στην τέχνη, το τοπίο στο οποίο τοποθετεί τους πρωταγωνιστές του δεν λειτουργεί ως φόντο αλλά αποτελεί το ίδιο το θέμα του έργου – ο Giorgione δεν τοποθετεί τους ανθρώπους στο χώρο αλλά σκέφτεται όλα τα στοιχεία του τοπίου ως ένα με τους ανθρώπους. (ελεύθερη απόδοση από το E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Λονδίνο, Phaidon, 1995, σ. 329. Πρώτη έκδοση: 1950).

²¹⁴ *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 293.

Chardin²¹⁵. Η «επαναφορά» της τέχνης του παρελθόντος και κυρίως της γαλλικής τέχνης ήταν στο πνεύμα της εποχής²¹⁶ ενώ ο 19^{ος} αιώνας θεωρείται ο αιώνας της προάσπισης της πολιτιστικής κληρονομιάς, φαινόμενο που ξεκινά με την Ιουλιανή Μοναρχία και συνεχίζεται την περίοδο της Τρίτης Δημοκρατίας²¹⁷.

Το Λούβρο όπου μελετούσε τα μεγάλα αυτά έργα (όσο για τα έργα που δεν υπήρχαν στο μουσείο, βασιζόταν σε χαρακτηριστικά αντίγραφα στα οποία είχε εμπιστοσύνη για την πιστότητά τους) το θεωρούσε απλώς ως ένα εργαλείο για την εξέλιξη της ζωγραφικής του: «Το Λούβρο είναι ένα καλό βιβλίο που μπορεί κανείς να το συμβουλευτεί, αλλά δεν πρέπει να είναι τίποτα περισσότερο από ένα μέσο. Η πραγματική σπουδή στην οποία πρέπει κανείς να ασκείται, ή μεγάλη πυκνότητα και υψηλού επιπέδου, είναι η ιδιαιτερότητα του πίνακα της φύσης» γράφει ο Cézanne στον Bernard το 1904²¹⁸.

Η φύση, ή με άλλα λόγια η πραγματικότητα και η ζωτικότητα, ήταν εκείνο που αντλούσε από την τέχνη, ήταν η πηγή όλων, εκεί που τέχνη, έκφραση, παράδοση και παρόν συναντιώνται. Όταν το 1904 ο Bernard τον ρωτάει την γνώμη του για τους μεγάλους ζωγράφους, η απάντηση είναι αντίστοιχη: «στο τέλος συντάχθηκα όχι με αυτούς αλλά με την φύση. Πρέπει να δημιουργείς την δική σου ματιά [...] να σχηματίζεις την δική σου οπτική και να δεις την φύση όπως δεν την έχει δει κανείς πριν από εσένα [...] ως καλλιτέχνης πρέπει να βλέπω με ένα πρωτότυπο βλέμμα» εξηγεί. Θεωρεί επίσης ότι ακόμα και αν οι μεγάλοι ζωγράφοι παρατηρούσαν την φύση, αυτό που τελικά τους ενδιέφερε ήταν όχι η ίδια η φύση αλλά οι κανόνες, οι επιστήμες που βασίζονται στην φύση. Μέλημα του ίδιου είναι να ενώσει φύση και τέχνη: «Με την φύση ως αφετηρία, θεωρώ ότι κανείς κατορθώνει να κάνει τέχνη» λέει²¹⁹. Η παράδοση, η τέχνη διοχεύεται μέσα από την φύση για να ζαναγίνει τέχνη.

Το κλασικό δεν είναι ακαδημαϊκό, δεν είναι φόρμουλα και συνταγή – άρα δεν μπορεί να αντιγραφεί - αλλά ούτε είναι κάτι μόνο διανοητικό, αποτελεί κάτι φυσικό. «Επιτέλους

²¹⁵ Ο.π., σ. 237.

²¹⁶ Βλ. παραδείγματα πιο πάνω, κεφάλαιο: Η τοπιογραφία ως ζωγραφικό είδος. Σημειώνουμε εδώ ότι σύμφωνα με τον John House στο άρθρο του για τις *Λουόμενες* του Renoir, γύρω στα 1890 αναβιώνει το γαλλικό γούστο του 18^{ου} αιώνα. Η αναβίωση προέρχεται από τεχνίτες κατασκευής υψηλής ποιότητας αντικειμένων που αντιδρούν στην βιομηχανική, μαζική παραγωγή και νοσταλγούν την συνύπαρξη χειροτεχνίας και παραγωγής τον 18^ο αιώνα.

²¹⁷ François Hartog, *Regimes of Historicity, Presentism and Experiences of Time*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 1983, σ. 180.

²¹⁸ ΣΕΖΑΝ, *αναμνήσεις και επιστολές του Εμιλ Μπερνάρ*, ό.π., σ. 58.

²¹⁹ *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 289.

ένας Poussin καμωμένος στην υπαιθρο, από χρώμα και φώς όχι από σχέδια και σημειώσεις» έλεγε στον Bernard²²⁰. Η τεχνική που ο καλλιτέχνης αντλεί από την παράδοση περνάει μέσα από την επαφή του καλλιτέχνη με την φύση και τις αισθήσεις του²²¹.

Η σχέση του με τον Poussin έχει καίρια σημασία. «Φανταστείτε έναν Poussin ανακατασκευασμένο εξ ολοκλήρου εκ του φυσικού, να τη ακριβώς εννοώ με τη λέξη κλασσικό»²²².

Σε κριτική του Salon του 1905 ο Maurice Denis χαρακτηρίζει τον Cézanne ως τον Poussin του τοπίου και της νεκρής φύσης ενώ ο Denis πάλι τον αποκαλεί τον Poussin του ιμπρεσιονισμού καθώς παντρεύει το υποκείμενο με το αντικείμενο, την αυτοέκφραση με την οργανωμένη τεχνική. Εξάλλου η κλασική ισορροπία που έχει αποδοθεί και στον Cézanne είναι η συμφωνία ανάμεσα στην έκφραση και την αρμονία, την φύση και την ιδέα²²³.

«Χρειάζομαι την γνώση για να επιτύχω το βαθύτερο δυνατό αίσθημα, και χρειάζομαι το αίσθημα για να καλλιεργήσω βαθύτερα τη γνώση. Θέλω να είμαι ένα πραγματικός κλασικός καλλιτέχνης, να γίνω κλασικός στην στάση μου απέναντι στη φύση και το αίσθημα»²²⁴ λέει ο Cézanne. Αλλά και αντίστροφα, η φύση και η τέχνη προσλαμβάνονται μέσα από το αίσθημα και τον αυθορμητισμός: «Θα ήθελα όπως στο έργο *Ο Θρίαμβος της Φλώρα* να ενώσω τις καμπύλες των γυναικών με τους ώμους των λόφων... όπως και ο Poussin, θα ήθελα να περάσω την λογική στο γρασίδι και τα δάκρυα στον ουρανό»²²⁵ ομολογεί ο Cézanne. Τα λόγια αυτά υποδηλώνουν και τον μη διαχωρισμό τοπίου και ανθρώπινου σώματος που υπάρχει και στο έργο του Cézanne.

²²⁰ *Cézanne by himself*, ό.π., σ. 293.

²²¹ Η τεχνική ως κάτι που μαθαίνεται, βασίζεται σε συσσωρευμένη γνώση και η αυθόρμητη και πρωτότυπη ματιά που είναι αναπόσπαστο στοιχείο της ζωγραφικής είχαν απασχολήσει διανοητές όπως οι Zola, Baudelaire και Mallarme. (βλ. Richard Schiff, *Cezanne and the End of Impressionism*, ό.π., σ.36).

²²² ΣΕΖΑΝ, *αναμνήσεις και επιστολές του Εμίλ Μπερνάρ*, ό.π., σ. 70.

²²³ Richard Schiff, *Cezanne and the End of Impressionism*, ό.π., σσ. 135, 137.

²²⁴ ΣΕΖΑΝ, *αναμνήσεις και επιστολές του Εμίλ Μπερνάρ*, ό.π., σ. 13.

²²⁵ *Poussin and Nature Arcadian Visions*, κατ.έκθ., (επιμέλεια: Pierre Rosenberg - Keith Christiansen), Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης 12/2 – 11/5, 2008, New Haven, Λονδίνο Yale University Press, 2008, σ.7. Η αναφορά ενδιαφέρει καθώς η έκθεση ερμήνευε την τοπιογραφία του Poussin σε σχέση με το Αρκαδικό τοπίο.

4.2.1. Μεγάλοι Λουόμενοι και Αρκαδία. Η μετάθεση και το ημιτελές

Στην αρχή ο Cézanne ζωγραφίζει μεμονωμένες γυμνές φιγούρες λουόμενων [εικ.58]. Σταδιακά προκύπτουν ομαδικές σκηνές γυμνών στο ύπαιθρο - συνήθως ομάδες μόνο γυναικών ή μόνο ανδρών [εικ. 59, 60] - που από την δεκαετία του 1870 ως το τέλος της ζωής του καλλιτέχνη γίνονται ολοένα και πιο πολυπληθής αλλά και ζωγραφικά πιο πυκνές με εξαίρεση κάποιες πιο σχηματοποιημένες και αφαιρετικές συνθέσεις. Οι μορφές μοιάζουν ερμαφρόδιτες και η έκφραση στα πρόσωπα είναι απροσδιόριστη. Δεν υπάρχουν σαφείς διακρίσεις φύλου και διάθεσης. Παρά την αναπαραστατικότητα αυτό που κυριαρχεί είναι ένα παιχνίδι σχημάτων, χρωμάτων, επιπέδων και μορφών μαζί με μία αίσθηση σωματικότητας (πλαστικά αλλά και θεματολογικά) συνδυασμένη, σε κάποια έργα με μία άυλη διαφάνεια [εικ.61].

Τα τρία πιο φιλόδοξα έργα της ενότητας θεωρούνται τρεις συνθέσεις με αντίστοιχη δομή και θεματολογία, έργα που ο καλλιτέχνης δούλεψε για μία δεκαετία. Πρόκειται για *Μεγάλους Λουόμενους*: το έργο που βρίσκεται στο Ίδρυμα Barnes [εικ. 62], η εκδοχή που βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου [εικ. 63] και το πιο όψιμο και μεγαλύτερο σε διαστάσεις έργο που βρίσκεται στο μουσείο της Φιλαδέλφειας [εικ. 64]. Στο τελευταίο έργο, το τοπίο είναι λιγότερο ενσωματωμένο με τις μορφές, πιο ανοιχτό τόσο ως χώρος όσο και χρωματικά, και με αραιότερη πινελιά. Αντιθέτως η πρώτη εκδοχή είναι πιο σκοτεινή και ο χώρος πιο κλειστός ενώ η ενδιάμεση, σε σύγκριση με τις άλλες δύο, παρουσιάζει τα σώματα πιο σφιχτοδεμένα αλλά και πιο επίπεδα, με γωνίες και με πιο σκληρά περιγράμματα.

Η σχέση γραμμής και χρώματος, η προοπτική, η απόδοση του χώρου είναι η ίδια με εκείνη στα «καθαρά», «ακατοίκητα από ανθρώπινες μορφές» τοπία. Παρατηρούμε πάλι το πώς το ένα στοιχείο διαχεύεται μέσα στο άλλο (το χρώμα και η γραμμή, τα επίπεδα και ο χώρος, βλ. παραπάνω κεφάλαιο), το πώς η προοπτική χαρακτηρίζεται από φυγές γύρω από ένα κέντρο, ή διαφορετικά κέντρα και όχι προς ένα κέντρο, παρατηρούμε επίσης την αίσθηση της διαδικασίας, της μεταμόρφωσης. Τα έργα αποπνέουν αίσθηση σταθερότητας και αστάθειας, ανοιχτού και κλειστού. Τα σώματα γίνονται χώρος και ο χώρος σώματα: στο δεξί και αριστερό άκρο της σύνθεσης του πίνακα του μουσείου της Φιλαδέλφειας, οι γραμμές ενός σώματος που χάνονται στο χώρο μόλις που διακρίνονται καθώς ενσωματώνονται με το μπλε το ουρανού. Τα βλέμματα και οι άξονες του σώματος δεν αποδίδουν μόνο την μορφή αλλά και τον χώρο, νοητικά δημιουργούν σχήματα που κατευθύνουν το βλέμμα του θεατή.

Μία σύνθεση ομαδικού γυμνού γίνεται έτσι και τοπιογραφία, χώρος, συμβάλλοντας και στην άμβλυση του όρου.

Ο κλασικός κανόνας που εξέτασα πιο πάνω, συναντάται και στην δομή των έργων: το τριγωνικό σχήμα που διαγράφουν τα σώματα μαζί με τους κορμούς των δέντρων που καδράρουν την σύνθεση [εικ. 64] (αντίστοιχη δομή συναντάμε και σε παλαιότερα έργα [εικ. 65]), το κεντρικό δυνατό σημείο στο οποίο φαίνεται να ισορροπούν οι διαγώνιες φυγές είναι επαναλαμβανόμενα μοτίβα μίας κλασικής δομής. Υπάρχει ισορροπία και μέτρο. Αυτός είναι ο «Τρόπος» για τον οποίο κάνει λόγο ο Poussin: «Η λέξη ‘Τρόπος’ που χρησιμοποιώ σαν όρο, στην πράξη σημαίνει την αναλογία και το μέτρο, και επομένως, τη μορφή που εμείς μελετάμε όταν ζωγραφίζουμε κάτι. Το στοιχείο εκείνο που μας υποχρεώνει να μην προχωρήσουμε παραβιάζοντάς το, και μας εξαναγκάζει να προχωρούμε μ’ ένα συγκεκριμένο μέτρο και μέσα στα προκαθορισμένα όρια σ’ όλη τη διάρκεια της εργασίας και που κατά συνέπεια, αυτά τα όρια και το συγκεκριμένο αυτό μέτρο, δεν είναι τίποτ’ άλλο από μία σαφώς προσδιορισμένη τάξη ή ύφος που μέσα εσωκλείει την εσώτατη ουσία της ίδιας της ζωγραφικής»²²⁶.

Από πλευράς περιεχομένου όμως, ποιά είναι η πλοκή στα έργα αυτά, τι πραγματώνεται, από ποιόν κόσμο ξεπροβάλλουν οι μορφές; Η έκθεση *Gauguin, Cézanne, Matisse, Visions of Arcadia* που έγινε στο μουσείο της Φιλαδέλφειας το 2012, ερμήνευσε τα έργα αυτά ως εικόνες μίας Αρκαδίας, μοντέρνες εκδοχές ενός κλασικού θέματος, διαχρονικού αφού απασχόλησε καλλιτέχνες ως το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Στην ανάλυσή του για τον Cézanne στον κατάλογο της έκθεσης, ο επιμελητής συνέδεε επίσης την ενότητα των *Λουομένων* με το έργο του Poussin με κοινή συνισταμένη την συνένωση του διονυσιακού και του απολλώνιου στοιχείου, τον συνδυασμό της ζωντάνια και της κίνησης με την γαλήνη και την ηρεμία. Υποστήριζε έτσι έναν σύνδεσμο ανάμεσα στον Cézanne και την κλασική παράδοση της ζωγραφικής, στην βάση της αρμονικής ενορχήστρωσης στοιχείων. Ο επιμελητής συγκρίνει το έργο *Grandes Baigneuses* [εικ. 64] που βρίσκεται στο εν λόγω μουσείο με το έργο *Apollon amoureux de Daphné* του Poussin [εικ. 66] ως το απόγειο της σχέσης της ζωγραφικής των Cézanne και Poussin²²⁷. Το τοπίο, η σύνθεση ηρεμεί και η αίσθηση της Αρκαδίας φανερώνεται πιο καθαρά.

²²⁶ ΣΕΖΑΝ, *αναμνήσεις και επιστολές του Εμιλ Μπερνάρ*, ό.π., παράρτημα «Μικρό Λεξικό Καλλιτεχνών».

²²⁷ Joseph J. Rishel, “Cézanne, Virgil, Poussin”, *Gauguin, Cézanne, Matisse, Visions of Arcadia*, ό.π., σσ. 169, 176.

Αν και θεωρώ αυτή την ανάγνωση περιγραφική και προσαρμοσμένη στους σκοπούς της έκθεσης το γεγονός ότι ανασύρει την θεματική της Αρκαδίας έχει ένα ενδιαφέρον: αν η Αρκαδία εκληφθεί ως το διαχρονικό και το σταθερό, τότε μπορεί να αποτελεί ακόμα μία ένδειξη της επιθυμίας του Cézanne να συνενώσει την έννοια της προέλευσης με την έκφραση και να δείξει την σημασία μίας ολοκλήρωσης.

Αν αυτές είναι εικόνες της Αρκαδίας, για ποια Αρκαδία πρόκειται και τί δηλώνει για την σχέση του ζωγράφου με την πραγματικότητα και την τέχνη; Ο ζωγράφος επιλέγει άραγε μία Αρκαδία καθαρή, χωρίς αντιφάσεις; Πρόκειται μήπως για της φαντασίωση ενός κόσμου μακριά από την ανάπτυξη που ο Cézanne αποστρεφόταν, για την μελαγχολική, κατά τον Gasquet, Προβηγκία, ή μία εικόνα με ψυχαναλυτική διάσταση; Σύμφωνα με αυτή την δεύτερη άποψη που υιοθετούν κύριοι αναλυτές του ζωγράφου, ο Cézanne μεταθέτει εδώ όλες του τις ερωτικές φαντασιώσεις που προέκυπταν από μία ανολόκληρη σεξουαλική ζωή και κυρίως από τον φόβο για το γυναικείο φύλο. Σύμφωνα με τον Meyer Shapiro για παράδειγμα, ο Cézanne αναζητούσε μία κλειστή φόρμα και μία αίσθηση τάξης και ισορροπίας ως αντίβαρο στην «σεξουαλική» του ανασφάλεια ενώ ο Theodore Reff παρατηρεί, υπό παρόμοιο ψυχαναλυτικό πρίσμα, ότι οι συνθέσεις με Λουόμενους άνδρες είναι πιο ανοιχτές ενώ οι αντίστοιχες με τις γυναίκες διακρίνονται από πιο κλειστές και σφιχτές φόρμες. Αναφέρει επίσης ότι η σειρά των *Μεγάλων Λουομένων* είναι η έκφραση μίας μακραίωνης επιθυμίας για αισθησιακή πληρότητα συνδυασμένη με αποστασιοποιημένη ματιά και αφηρημένη πνευματική χροιά²²⁸. Υπό αυτό το πρίσμα, το τοπίο και το σώμα είναι προβολή εσωτερικών διεργασιών.

Η αίσθηση της ηρεμίας υπάρχει μαζί με μία ατμόσφαιρα έντασης και αιώρησης, μία στιγμή η οποία περιμένει να την διαδεχθεί κάτι άλλο. Οι μορφές μοιάζει σαν να μην επικοινωνούν, τα σώματα είναι παραμορφωμένα και η στάση τους παγωμένη την ίδια στιγμή όμως που εντάσσονται με απόλυτα φυσικό τρόπο στην φύση. Το παράξενο και το αρμονικό μπορεί να υποδηλώνει την αμφισημία της ίδιας της Αρκαδίας ως τόπος εκπλήρωσης αλλά και ματαίωσης, χαράς της ζωής αλλά και υπενθύμισης της θνητότητας. Από μία σκοπιά ο Cézanne παραπέμπει στην Αρκαδία ως ένα ποιμενικό παράδεισο, ως αναπόληση της φυσικής ζωής, του μέτρου και της αρμονίας, ανασύρει δηλαδή μία ανάγνωση που οφείλεται στην

²²⁸ Cézanne, *The Late Work*, ό.π., σσ. 38-39.

απόδοση των βουκολικών ειδυλλίων του Θεόκριτου από τον Βιργίλιο. Αυτή είναι η Αρκαδία που οικειοποιήθηκε και ο ρομαντισμός και απέδωσε στο δάσος του Fontainebleau²²⁹.

Υπάρχει όμως και η προ-σεληνιακή, άγρια και άναρχη Αρκαδία στην οποία επικρατεί το ένστικτο και όχι η λογική και στην οποία η γονιμότητα δεν είναι τόσο η ανθοφορία σε έναν κόσμο μέτρου αλλά άτεγκτος νόμος της φύσης και επικράτηση του ισχυρότερου²³⁰.

Αυτή η Αρκαδία θα μπορούσε να ιδωθεί ως μία έκφραση του ανοίκειου. Στο σημείο αυτό, εισέρχεται η ψυχανάλυση και η ερμηνεία του T.J. Clark - στο *Farewell to An Idea* - για τις τρεις μεγάλες συνθέσεις των *Λουομένων*²³¹. Ο Clark δεν επιχειρεί μία ανάλυση της τοπιογραφίας αλλά μία προσέγγιση με σκοπό να μιλήσει για το πώς τελικά το έργο του Cézanne ορίζει την αναπαράσταση στον μοντερνισμό. Εντοπίζει σε αυτούς τους πίνακες μία διεργασία που συγγενεύει με έννοιες όπως η μεταμόρφωση και η όσμωση, έννοιες που έχουν ως τώρα συζητηθεί σε σχέση με την τοπιογραφία του Cézanne και την αλληλεπίδραση μορφής και περιεχομένου.

Ο T.J. Clark, θέλοντας να διαβάσει τον νου του Cézanne ως καλλιτέχνη στο πνεύμα του καιρού του, αναλύει καταρχήν τα έργα στην βάση της θετικιστικής ψυχολογίας της εποχής. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναφέρεται στο σύγγραμμα του Freud “Εγχείρημα για μία Επιστημονική Ψυχολογία” στο οποίο παρουσιάζει την ψυχολογία ως φυσική επιστήμη και ασχολείται με την αντιληπτική λειτουργία. Ο Clark μιλά για την σχέση των δύο όρθιων μορφών εκατέρωθεν της κεντρικής σύνθεσης στην εκδοχή της συλλογής Barnes. Η δεξιά φιγούρα θα μπορούσε να ονειρεύεται και η αριστερή φιγούρα να είναι ένα μέρος από την ιστορία που διαδραματίζεται στην φαντασίωση. Το όνειρο και η φαντασίωση δεν είναι σενάριο που είχε κατά νου ο ζωγράφος αλλά καταλήγει να είναι μία μεταφορά του άυλου που ο Cézanne θέλει να κάνει υλικό, η αγωνία της εποχής να μετρήσει και να παρατηρήσει και να αντιληφθεί τον κόσμο σε όλη του την υλική και επαληθεύσιμη διάσταση.

²²⁹ Simon Schama, *Landscape and Memory*, Νέα Υόρκη, First Vintage Books, 1996, σσ. 446-560. Η επισήμανση με ενδιαφέρει και σε σχέση με την αναφορά στην τοπιογραφία του δάσους του Fontainebleau. Μεταξύ άλλων, το βιβλίο μιλά για ανθρώπους που μετέβαλαν τοπία σε κάτι μυθικό – για παράδειγμα ο Claude Francois Denecourt που ανακάλυψε τις ρομαντικές περιηγήσεις στο δάσος του Φοντενεμπλώ – ανθρώπους που έγιναν το *genius loci* τοπίων.

²³⁰ Φαίη Ζήκα, “Οι Μεταμορφώσεις της Αρκαδίας”, *Καταγραφές 2001-2011*, Αθήνα, Εκδόσεις Ευρασία, 2011, σσ. 78-85.

²³¹ T.J. Clark, *Farewell to an Idea, Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven, Λονδίνο, 1999, σσ. 139 - 167.

Ο κόσμος όμως υπάρχει. Υπάρχει και γίνεται αντιληπτός μέσα από μία σύνθεση και αλληλεπίδραση όσων την απαρτίζουν. Με τον ίδιο τρόπο όμως λειτουργεί η φαντασίωση, μέσα δηλαδή από συσχετισμούς, από συνειρμούς, μέσα από την μετάθεση, την σχέση του ενός με το άλλο. Το ερμαφρόδιτο σώμα της γονατιστής φιγούρας στην εκδοχή του πίνακα της Φιλαδέλφειας, τα απροσδιόριστα μέλη του που θυμίζουν διαφορετικά μέλη του σώματος ταυτόχρονα, η υλική υπόσταση της φαντασίωσης, θυμίζει την διαδικασία της μετάθεσης, της απουσίας αλλά και της συνύπαρξης: ο εαυτός μας, η εικόνα του εαυτού μπορεί να υπάρξει μόνο μέσα από την εικόνα του άλλου.

Προσαρμόζοντας τον συλλογισμό αυτόν στο επιχείρημα που αναπτύσσω σε αυτή την εργασία μπορώ μάλλον να υποστηρίξω ότι εδώ εισέρχεται το στοιχείο της κίνησης και της δυναμικής που μάς έχει απασχολήσει. Κατά κάποιον τρόπο, ο Cézanne προσπαθεί να κάνει υλική την άυλη πραγματικότητα. Σύμφωνα με τον T.J. Clark, η επιπεδότητα της μορφής είναι μία μεταφορά της υλικότητας. Όμως ταυτόχρονα, οι μορφές είναι αμφίσημες, χάνονται η μία στην άλλη, η υλικότητά τους διαφεύγει. Τελικά η αναπαράσταση δεν μπορεί να λειτουργήσει με τους όρους της υλικότητας. Η καθαρή όραση, η σύλληψη ενός στοιχείου (σώματος ή τοπίου) στην ολότητά του ισούται με την διάλυση αυτού του στοιχείου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο Cézanne ωθεί την αναπαράσταση, τον χειρισμό του θέματός του στα όριά του. Η υλικότητα δεν μπορεί να υπάρξει αλλά η ουσία της και η αίσθηση της μπορεί να υπάρξει και να υπάρξει ως αναπαράσταση.

Άρα η αναπαράστατη είναι η μόνη μορφή υλικότητας που μπορεί να πραγματοποιηθεί. Η αίσθηση του «μη τελειωμένου» που προκύπτει από την μετάθεση, το κοινό, το απροσδιόριστο φύλο των μορφών είναι τελικά η πιο ολοκληρωμένη εικόνα του κόσμου.

Η Αρκαδία του Cézanne είναι το οικείο μαζί και το ανοίκειο. Αν αποτελεί ουτοπία – την ουτοπία του μοντερνισμού κατά τον T.J. Clark - θα μπορούσε να είναι η ουτοπική επιθυμία του Cézanne να αποδώσει την φύση σε όλη της την διάσταση. Αν είναι φαντασίωση τότε είναι, όπως οι φαντασιώσεις στα όνειρα είναι η άλλη πλευρά της εκλογίκευσης, αυτό που δεν φαίνεται και που ο Cézanne προσπαθεί να κάνει ορατό. Επιπλέον είναι το πρωταρχικό, κατ' αντιστοιχία με την φαντασίωση που στην ψυχανάλυση παρέχει πληροφορίες για την διαμόρφωση του ψυχισμού του ανθρώπου. Τέλος, η φαντασίωση

εμπεριέχει και το στοιχείο της ανάμνησης, άρα και μίας μη γραμμικής διάστασης του χρόνου στην οποία υπάρχει αλληλεπίδραση και ανταλλαγή ανάμεσα στο παρελθόν και παρόν. Μήπως επομένως είναι και ένας τρόπος αντίληψης που δεν διαχωρίζει πραγματικότητα και αισθήσεις;

Η Αρκαδία είναι η παράδοση και το παρόν, είναι τοπίο αλλά και ανθρώπινη μορφή, είναι όνειρο αλλά και πραγματικότητα. Οι διαχωρισμοί δεν υπάρχουν. Την ίδια στιγμή που ο Cézanne ενδεχομένως να ψάχνει στην παράδοση το αντίστοιχο της σταθερότητας που αναζητεί στην φύση και το τοπίο, αντιλαμβάνεται ότι αυτή η πραγματικότητα, αυτή η παράδοση μπορεί να υπάρξει μόνο ως διαδικασία πραγμάτωσης, ως ένα γίνεσθαι που υπόκειται στην όραση, την αντίληψη και την ζωγραφική, την ζωγραφική που είναι μία παράλληλη πραγματικότητα, την ζωγραφική που κάνει το περιεχόμενο μορφή και την μορφή περιεχόμενο.

Ποιός είναι ο λόγος τότε που ο Cézanne αισθάνεται ανήμπορος να αποδώσει την φύση, γιατί αισθάνεται ότι τα έργα του είναι ημιτελή; Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι ο Cézanne ένοιωθε ότι ταυτίζεται με την λογοτεχνική μορφή του «τραγικού» ζωγράφου Frenhofer που τόσο θαύμαζε. Πρόκειται για έναν χαρακτήρα που επινοεί ο Honore de Balzac ως πρωταγωνιστή στο μυθιστόρημα *Άγνωστο Αριστούργημα* (1831). Ο Frenhofer ζει για το απόλυτο, για την ιδανική ζωγραφική και την τελειότητα στα έργα του. Επί σειρά δέκα χρόνων αφιερώνεται στην δημιουργία του πορτρέτου της «ιδανικής του» γυναίκας. Μελετά τόσο επισταμένα το θέμα του ώστε τελικά απομακρύνεται από την νατουραλιστική αναπαράσταση του. Το τελικό «πορτρέτο» είναι μία σύνθεση από αφηρημένες φόρμες, χρώμα και δυσδιάκριτες γραμμές. Το μόνο αναπαραστατικό στοιχείο είναι το περίγραμμα ενός ποδιού στην άκρη του καμβά. Ο νεαρός Nicolas Poussin με τον φλαμανδό ζωγράφο Porbus επισκέπτονται το εργαστήριο του Frenhofer για να δουν το έργο αλλά αδυνατούν να διακρίνουν κάποια σύνθεση. Όμως, ο Frenhofer θεωρεί ότι έχει αποδώσει πιστά και ολοκληρωμένα το θέμα του, τόσο ώστε το έργο να έχει υπερβεί την τέχνη και να έχει γίνει πραγματικότητα. Αυτό που τελικά είναι ένα σώμα δεν είναι τίποτα άλλο παρά σκιές, ατμόσφαιρα, η δυναμική της γραμμής. Ένα τέτοιο όραμα όμως είναι πρώιμο για την εποχή του και ο Frenhofer, μετά την απορία που εκφράζουν οι δύο ζωγράφοι, οδηγείται σε απελπισία και στο τέλος.

Ασυνείδητα ίσως, ο ζωγράφος έχει αποδώσει την αίσθηση της πραγματικότητας την οποία όμως εκλαμβάνει ως την αντικειμενική πραγματικότητα. Το περιεχόμενο του έργου, η ζωγραφική, η θέαση του έργου τέχνης πρέπει να παράγει το ολόιδιο φαινόμενο που δημιουργεί το πραγματικό θέμα²³².

Αυτή είναι η ματιά του τέλους του 19^{ου} αιώνα, και το όραμα που ο Cézanne υπηρετεί με την ίδια αφοσίωση του φανταστικού ήρωα του Balzac²³³ ίσως όμως χωρίς να το συνειδητοποιεί. Το «μοτίβο» για το οποίο μιλούσε ο Cézanne είναι, στην τοπιογραφία το ίδιο το τοπίο. Η υπηρεσία στο «μοτίβο» για το οποίο μιλούσε ο Cézanne - το *motif* στο οποίο ο Maurice Denis αναφέρεται, σε σχόλιό του για τον Cézanne, τόσο ως ζωγραφικό μοτίβο όσο και ως κίνητρο²³⁴ - είναι όμως και η εντύπωση, η αίσθηση, η πρόσληψη αλλά και ο ζωγραφικός τρόπος.

Το τοπίο ως θέμα δεν είναι ένα παράθυρο στον κόσμο αλλά ο ίδιος ο κόσμος. Το αν η μορφή του δεν αντιστοιχεί σε αυτό που πραγματικά βλέπουμε είναι αδιάφορο. Διότι η τοπιογραφία του Cézanne συλλαμβάνει το τοπίο αλλά μέσα από έναν εντελώς καινούριο προβληματισμό πάνω στην ζωγραφική. Το τοπίο γίνεται έννοια.

²³² *Art and Phenomenology*, επιμ. Joseph D. Parry, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, Routledge, 2011, σ. 90.

²³³ Μία παράλληλη ερμηνεία είναι ότι το έργο είναι το χάσμα ανάμεσα στον έρωτα και την τέχνη, η ανεκπλήρωτη ερωτική επιθυμία να κάνει την ιδανική γυναίκα πραγματικότητα μέσα από την τέχνη. Αναλυτές του Cézanne που υιοθετούν την ψυχαναλυτική ματιά και μιλούν για απωθημένες επιθυμίες στην σειρά των γυμνών, στέκουν σε αυτήν την συνάφεια.

²³⁴ Richard Schiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, ό.π., σ. 135.

Συμπεράσματα

Ξεκινώντας από τον ρομαντισμό και την αντίληψη της φύσης ως κάτι υπερβατικό, ως ένθεη Φύση που είναι ένας ζωντανός οργανισμός, την φύση ως προβολή του εσωτερικού ψυχισμού, και διαφυγή από έναν κόσμο που είναι μακριά το ιδεατό, περνώντας στην συνέχεια στον νατουραλισμό και τον θετικισμό, μία μεταστροφή του οποίου είναι ο μεταϊμπρεσιονισμός και φτάνοντας στον συμβολισμό όταν το τοπίο υποκειμενικοποιείται πλήρως καθώς το συναίσθημα και η ιδέα είναι το αντικείμενο της τέχνης, η τοπιογραφία του τέλους του 19^{ου} αιώνα διανύει μία σχετικά σύντομη και πολύπλευρη ιστορία. Αυτή η πορεία κατευθύνεται προς έναν πουρισμό είτε αυτός έχει την μορφή μίας καθαρής νατουραλιστικής ματιάς είτε ενός περάσματος στην φόρμα²³⁵. Η τέχνη του Paul Cézanne θεωρώ ότι εκφράζει μία καθοριστική στιγμή στην πορεία αυτή, ένα απόγειο όλων όσων έχουν προηγηθεί και ένα εφαλτήριο για τον δρόμο που θα ακολουθήσει η τοπιογραφία στην συνέχεια. Πατάει σε όλες τις παραπάνω παραδόσεις και τις συγχωνεύει επιλεκτικά σε μία νέα αναζήτηση. Ο Cézanne θα δείξει αυτό που θα δηλώσει αργότερα ο Paul Klee ότι δηλαδή η τέχνη δεν αναπαράγει το ορατό αλλά το καθιστά ορατό²³⁶, δημιουργεί μία πραγματικότητα μέσα από τον ίδιο τον εαυτό της. Φτάνει σε αυτή την διαπίστωση μέσα από μία μεγάλη προσοχή στο θέμα του και την εκδοχή του ως εικόνα.

Η φύση ήταν πάντα ένα σημείο αναφοράς. Σε όλη του την ζωή ο Paul Cézanne, πάλευε να αποδώσει το θέμα κάθε έργου σε όλη του την πληρότητα. Το τοπίο ήταν ένα από τα πιο κυρίαρχα θέματα στην ζωγραφική ειδικά της όψιμης περιόδου του. Μέσα από την εντατική του ενασχόληση προέκυψαν έργα που σηματοδοτούν ένα σημαντικό στάδιο στην πορεία της τοπιογραφίας. Τα έργα διακρίνονται για τον τρόπο που χειρίζονται κάποιες έννοιες.

Σε αυτήν την εργασία, το μέλημα ήταν να εντοπισθούν αυτές οι έννοιες και μέσω αυτών να φανεί ο δρόμος που, όπως υποστηρίζουμε, σταδιακά ανοίγει προς έναν νέο χειρισμό της τοπιογραφίας. Αυτός ο νέος χειρισμός σημαίνει 1. Μία εστίαση στην ζωγραφική απόδοση και όχι τόσο στο ίδιο το θέμα. 2. Απόσταση από μία πιστή, αληθοφανή απόδοση

²³⁵ W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, ό.π., σ. 13.

²³⁶ *The Art in Theory 1815-1900*, ό.π., σ. 685.

ακριβώς επειδή η ζωγραφική του τοπίου είναι ο ζωγραφικός τρόπος ο οποίος με την σειρά του είναι η εντύπωση του τοπίου, η πρόσληψή του. Το τοπίο ως εξωτερικό ερέθισμα εξακολουθεί να υπάρχει, όμως αλλάζει η θέση από την οποία το βλέπει ο ζωγράφος και, κατ' επέκταση, ο θεατής. Το υποκείμενο δεν στέκει απέναντι στο τοπίο αλλά «εισέρχεται» στο τοπίο. Με άλλα λόγια η εσωτερικευση του τοπίου ταυτίζεται με το εξωτερικό θέμα, αλλά στον Cézanne δεν αντικαθιστά, το ίδιο το θέμα. Ο ζωγράφος ξεκινά από το εξωτερικό και αντικειμενικό. Το διοχετεύει μέσα από την όραση για να να το αποδώσει αλλά τελικά αποδίδει την ίδια την διαδικασία της πρόσληψης. Καθιστά δηλαδή ορατό, «εξωτερικό» την ίδια την δημιουργική πράξη που είναι η μόνη «αντιληπτή», εξωτερική πραγματικότητα που μπορεί να υπάρξει. Αυτή η αμφιταλάντευση ανάμεσα στο «έξω» και το «μέσα» είναι διαρκής.

Το τοπίο επομένως γίνεται έννοια και πιο συγκεκριμένα, έννοια με γνώμονα το υποκείμενο. Για τον λόγο αυτό αποκτά και άλλη «υλική» έκφραση, αποκτά καθαρά ζωγραφική έκφραση, εκφράζεται με τους κανόνες που έχει η ζωγραφική. Αυτή η κατεύθυνση που ξεκινά με τον ιμπρεσιονισμό αλλά κορυφώνεται με τον Cézanne, θεωρώ ότι θα οδηγήσει και σε μία μετάλλαξη της τοπιογραφίας αλλά και στην σταδιακή υποχώρηση της σημασίας που η εξωτερική πραγματικότητα ως αυτόνομη, άρα το τοπίο ως μόνο τοπίο και θέα, καταλαμβάνουν για την ζωγραφική.

Σε αυτό το σημείο όμως να υπογραμμίσουμε, ότι σκοπός μου δεν είναι να υποστηρίξω μία μοντερνιστική, φορμαλιστική ανάγνωση και μία περιοριστική κατανόηση της ζωγραφικής με καθαρά ζωγραφικά κριτήρια²³⁷. Η «εννοιολόγηση» του τοπίου δεν σημαίνει απαξίωσή του. Στον βαθμό όμως που η πρόσληψη του θέματος γίνεται κομμάτι του έργου, το τοπίο ως μία πραγματικότητα ξεκομμένη από την ζωγραφική πραγματικότητα παύει να υπάρχει. Για κάποιους ζωγράφους, ή για κάποιες κατευθύνσεις στην τέχνη αυτό επιτρέπει

²³⁷ Σε αυτό το σημείο επισημαίνω αφενός ότι υπάρχουν διαφορετικοί «φορμαλισμοί» και αφετέρου εντοπίζω το ερώτημα του πώς ο φορμαλισμός (μάλλον η επικρατέστερη εκδοχή του) επηρεάζει την σύγχρονη ανάγνωση της τέχνης. Σε αυτό το ερώτημα απαντά μεταξύ άλλων ο Κώστας Ιωαννίδης στο “Πώς ο φορμαλισμός απέκτησε το κακό του όνομα (και πώς το διατηρεί)”. Αποτιμά κριτικά τον φορμαλισμό και ειδικότερα των Rosalind Krauss και Michael Fried, για να θέσει εκείνο που θεωρεί ως ανάγκη στην σύγχρονη μεθοδολογία της ιστορίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής: μία ανάγκη για τον εντοπισμό των ηθικών αξιών της μορφής, για έναν τεχνο-ιστορικό και κριτικό λόγο που να αξιολογεί το έργο τέχνης με μία ηθική βάση που έχει ως γνώμονα τον άνθρωπο και διακρίνει αλλά λαμβάνει υπόψιν τόσο την μορφοκρατική όσο και την ιστορική οπτική. Η ηθικό αυτή μπορεί σύμφωνα με τον συγγραφέα να εντοπιστεί στον «ενδιάμεσο χώρο μεταξύ έργου και θεατή». [https://www.academia.edu/33626617/_Πως_ο_φορμαλισμός_απέκτησε_το_κακό_του_όνομα_και_πως_το_διατηρεί_\(πρόσβαση:_20/02/2020\).](https://www.academia.edu/33626617/_Πως_ο_φορμαλισμός_απέκτησε_το_κακό_του_όνομα_και_πως_το_διατηρεί_(πρόσβαση:_20/02/2020).) (Πρώτη δημοσίευση στη Επιθεώρηση της Ένωσης Ελλήνων Τεχνοκριτικών ΑΙΣΑ *Τέχνη και Κριτική* 3, 2009, σσ. 21-32).

και την υποχώρηση της τοπιογραφίας, υποχώρηση ως «πρωτότυπο» και «σύγχρονο» θέμα στην ζωγραφική.

Αν αναλογιστεί κανείς ότι τον 19^{ος} αιώνα η τοπιογραφία αναγνωρίζεται ως αυτόνομο ζωγραφικό είδος και ότι τον ίδιο αιώνα οδηγείται σε εξελίξεις που σημαίνουν μία μετάβαση, θα συμπεράνει ότι, ως κυρίαρχο και επίκαιρο για την εποχή του ζωγραφικό θέμα, η τοπιογραφία διανύει μία σχετικά σύντομη πορεία. Οι τομές που κάνει ο Cézanne είναι επομένως χρονικά πυκνές.

Στην βάση της αρχικής «υποψίας», ή υπόθεσης που έθεσα, προσπάθειά μου ήταν να επισημάνω κάποιες κεντρικές, κατά την άποψή μου, έννοιες – με τις αντίστοιχες διακλαδώσεις τους – στο έργο του καλλιτέχνη. Θεωρώ ότι αυτές τις έννοιες τις ανακαλύπτει ο καλλιτέχνης στην πορεία του έργου του. Δεν προϋπάρχουν ως νοητικές του κατασκευές αλλά προκύπτουν μέσα από την εμπειρία και την επαφή του με το θέμα/τοπίο. Αυτή η εμπειρία γίνεται η ίδια ζωγραφική. Επιπλέον, οι έννοιες προκύπτουν διαδοχικά και αντιμετωπίζονται, στην εργασία αυτή, ως σύνολο.

Πρόκειται για:

1. την στενή σχέση μορφής και περιεχομένου. Άποψή μου είναι ότι ο Cézanne αντιμετωπίζει το περιεχόμενο - αυτό που εννοώ ως εξωτερικό ερέθισμα - καταρχήν ως μία ανεξάρτητη πραγματικότητα την οποία θέλει να αποδώσει. Την ίδια στιγμή όμως αποδίδει μεγάλη σημασία στις αισθήσεις και την όραση. Στην πορεία της ζωγραφικής του όμως, ανακαλύπτει ότι δεν μπορεί να αποδώσει το τοπίο στην πληρότητά του. Οι εντυπώσεις τού διαφεύγουν. Το τοπίο είναι το ίδιο δυναμικό όσο και οι αισθήσεις. Αλλά μέσα στην μεταβλητότητα και μεταμόρφωσή του υπάρχουν κανόνες, κάτι το πρωτοταγές και αμετάβλητο. Το σταθερό αυτό στοιχείο είναι οι κανόνες της ζωγραφικής, οι κανόνες των αισθήσεων, οι κανόνες της φύσης. Όλα ξεκινούν από ένα κοινό σημείο και όλα καταλήγουν σε ένα κοινό σημείο που δεν είναι άλλο παρά η πραγμάτωση, η εικόνα του κόσμου που είναι και η ίδια η σχέση μας με τον κόσμο. Σε αυτό το σημείο οι απόψεις του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα για παράδειγμα γύρω από τι σημαίνει έκφραση και εντύπωση είναι διαφωτιστικές: έκφραση είναι και ο τρόπος της αρχικής συσχέτισης με τον κόσμο, της ύπαρξης. Άρα έκφραση και φύση, μορφή και περιεχόμενο είναι αδιαχώριστα.

Αυτή η στενή σύνδεση γίνεται η ίδια έργο και ζωγραφική γλώσσα: είναι η ανοιχτή και αδιαχώριστη σχέση γραμμής και χρώματος, χώρου και επιφάνειας, βάθους και επιπεδότητας μεταξύ άλλων.

2. Η σχέση με το κλασικό και την παράδοση είναι έκφανση αυτή της σταθερότητας. Εκπροσωπεί την πίστη σε μία αρμονία και σε έναν κανόνα, σε μία σταθερότητα. Δεν υπάρχουν διαχωρισμοί, με την ίδια έννοια που το τοπίο ως κάτι το εξωτερικό δεν μπορεί να υπάρξει. Εδώ εστίασα στην μεγάλη σειρά των *Λουομένων* την οποία αντιμετωπίσαμε ως τοπιογραφία. Τοπιογραφία, διότι έχει όλα τα συστατικά με τα υπόλοιπα τοπία του Cézanne – αλλά και επειδή θεωρώ ότι η σωματικότητα στην οποία παραπέμπει το γυμνό, είναι μία μεταφορά της επιθυμίας του Cézanne για την υλικότητα, την παρουσία, την πραγματικότητα που υπάρχει και που ενσωματώνει με τον πιο χαρακτηριστικά τρόπο το τοπίο, η φύση.

Αν στην θεματική του γυμνού υπάρχει φαντασίωση, επιθυμία, αυτή σωματοποιείται με τον ίδιο τρόπο που οι αισθήσεις γίνονται ζωγραφική. Μορφή και περιεχόμενο δηλαδή έκφραση, ζωγραφική, αισθήσεις και εξωτερικό ερέθισμα δηλαδή τοπίο και σώμα γίνονται ένα.

Η αμφιβολία που νοιώθει ο Cézanne είναι διαρκής. Με αυτήν ξεκίνησα - αυτή είναι που εκφράζεται ως διάθεση για μία ζωγραφική που να έχει παρουσία, για έναν κόσμο και για αισθήσεις που έχουν παρουσία και οντότητα. Παρολ' αυτά ο Cézanne τελειώνει το έργο του χωρίς να τον έχει εγκαταλείψει η αμφιβολία. Νοιώθει ότι η ζωγραφική του δεν ολοκληρώνεται, ότι το τοπίο δεν μπορεί να αναπαρασταθεί. Το «μη ολοκληρωμένο» είναι αυτό που βρίσκεται ακόμα σε μία διαδικασία. Τίποτα δεν είναι σταθερό. Τελικά όμως είναι σταθερό στην αστάθειά του καθώς όλες οι μεταβλητές (φύση, τέχνη, αισθήσεις) ενώνονται σε μία κοινή πραγματικότητα. Το έργο είναι ολοκληρωμένο μέσα στον ανολοκλήρωτο χαρακτήρα του διότι η διαδικασία είναι ο μόνος τρόπος που η έκφραση, η τέχνη και ο κόσμος υπάρχουν.

Η φύση μέσα στην αρμονία της διαρκώς διαφεύγει, είναι ανεξάντλητη. Το ίδιο και η ζωγραφική. Ανεξάντλητη και ανολοκλήρωτη είναι για τον λόγο αυτό ολοκληρωμένη.

Στο *Farewell to an Idea* T.J.Clark μελετά διαφορετικούς ζωγράφους για να υποστηρίξει την αντιπαλότητα και τελική ρήξη ανάμεσα στην μοντερνικότητα και τον

μοντερνισμό. Η εσωτερική αντίφαση της μοντερνικότητας (δηλαδή η ενδεχομενικότητα αλλά και η υπόσχεση της σιγουριάς και η αξία της σταθερότητας - έχει γίνει αναφορά σε προηγούμενο κεφάλαιο) έρχεται σε ρήξη με την ουτοπία του μοντερνισμού που είναι από την μία η επιθυμία του να καταρρίψει την ψευδαίσθηση και να αναδείξει την ίδια την πραγματικότητα και από την άλλη να επιστρέψει στην αντίληψη και την υποκειμενικότητα. Επεκτείνοντας τον συλλογισμό αυτόν του T.J. Clark θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η πάλη του Cézanne, το αδιέξοδό που νοιώθει είναι μία ουτοπία της νεωτερικής τέχνης.

Το τοπίο δεν μπορεί να αναπαρασταθεί. Το τοπίο εννοιολογείται, γίνεται διαδικασία, τέχνη, ζωγραφική ύλη. Η τοπιογραφία αποκτά διαφορετική μορφή. Και ο Cézanne, πατώντας σε όλα όσα έχουν προηγηθεί, είναι κεντρική φυσιογνωμία σε αυτήν την στροφή, σημείο αναφοράς για αυτό που θα ακολουθήσει.

Τα λόγια του René Magritte σε σχέση με το έργο του *La Condition Humaine* (1933) είναι ενδεικτικά: ο υπερρεαλιστής ζωγράφος λέει ότι βλέπουμε το τοπίο σαν να είναι έξω από μας ενώ είναι η διανοητική αναπαράσταση αυτού που βιώνουμε εσωτερικά. Αλλά η αναπαράσταση η φόρμα που το κάνει ορατό, η αναπαραγωγή του σε φόρμα είναι εκείνη που μας κάνει να δούμε το τοπίο ως οπτική εντύπωση και να το θαυμάσουμε για την ομορφιά του²³⁸. Ο Magritte υπαγορεύει την φύση στην τέχνη και την κουλτούρα. Αυτό δεν ήταν η οπτική του Cézanne, αλλά χωρίς την σημασία που έδωσε στην ζωγραφική ως μία παράλληλη πραγματικότητα με αυτήν της φύσης, ίσως να μην είχε στρωθεί το έδαφος για μεταγενέστερες απόψεις σαν αυτή του Magritte.

Όπως εύστοχα επισημαίνει ο ο T.J. Clark στην ανάλυση της όψιμης σειράς των *Λουομένων*, το έργο του ζωγράφου είναι ριζωμένο στον θετικισμό και στον υλισμό. Όμως δοκιμάζει τα όρια της αναπαράστασης που υπαγορεύει ο θετικισμός και άρα ανοίγει τον δρόμο για ένα καινούριο αναπαραστατικό σύστημα²³⁹.

Ο Cézanne θεωρήθηκε ως προπομπός της τέχνης του 20^{ου} αιώνα. Έγινε σημείο αναφορά για τον φωβισμό, τον κυβισμό για μεγάλους καλλιτέχνες που ένοιωσαν ότι η τέχνη τους «πατούσε» στο γερό θεμέλιο που είχε χτίσει ο Cézanne. Ο Cézanne ήταν όμως ένας

²³⁸ Simon Schama, *Landscape and Memory*, ό.π., σ. 12.

²³⁹ T.J. Clark, *Farewell to an Idea, Episodes from a History of Modernism*, ό.π., σ. 165.

καλλιτέχνης της εποχής ακόμα και αν δεν αναγνωρίστηκε στην εποχή του. Έχτισε πάνω σε όσα είχαν συνεισφέρει οι προηγούμενοι για να δημιουργήσει ένα δικό του διακριτό στίγμα. Το στίγμα αυτό αντικατοπτρίζει την δυναμική του τέλους του 19^{ου} αιώνα και την προοπτική που άνοιγε για το μέλλον.

Παράρτημα Εικόνων



1. La Meule, 1892–94, λάδι σε καμβά, 73 x 92 εκ., Philadelphia Museum of Art.



2. La Meule et citerne en sous-bois, 1892–94, λάδι σε καμβά, 64 x 80 εκ., Barnes Foundation, Philadelphia.



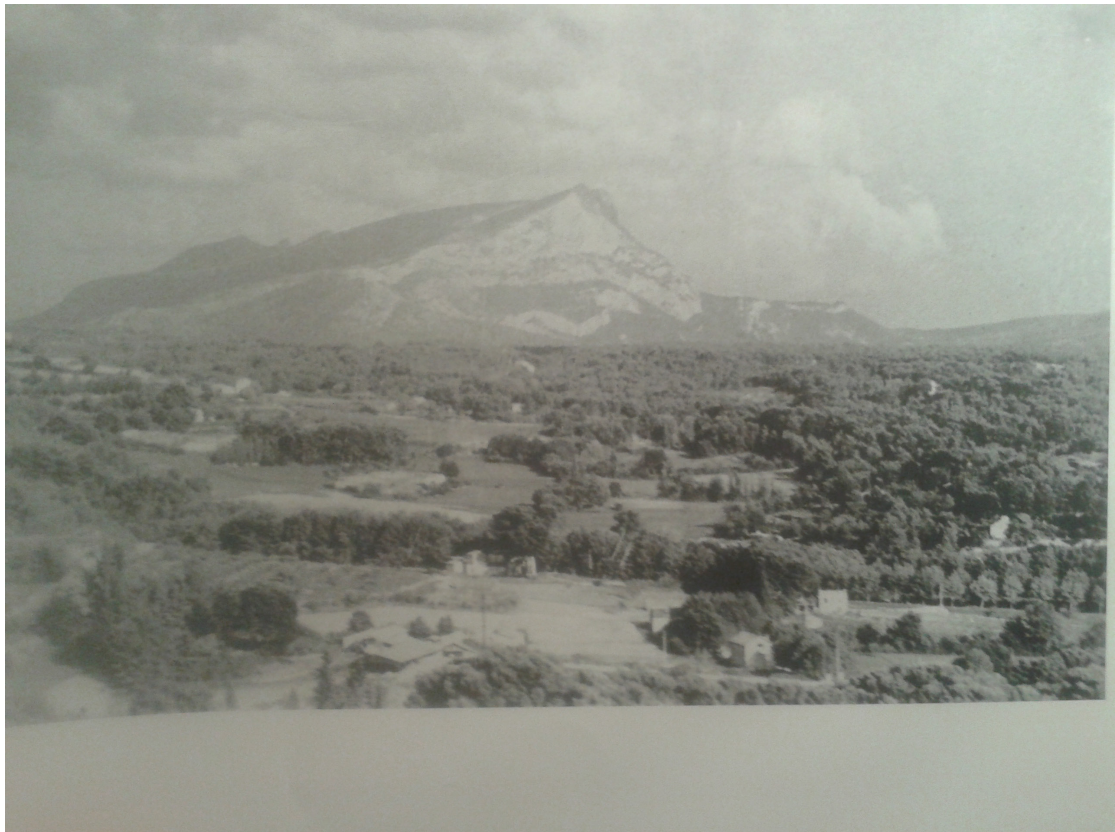
3. Le Bassin du Jas de Bouffan, en hiver, 1878 περ., λάδι σε καμβά, 53x 56 εκ, ιδιωτική συλλογή, Ζυρίχη.



4. John Rewald, Le Bassin du Jas de Bouffan, en hiver, 1935 περ., φωτογραφία.



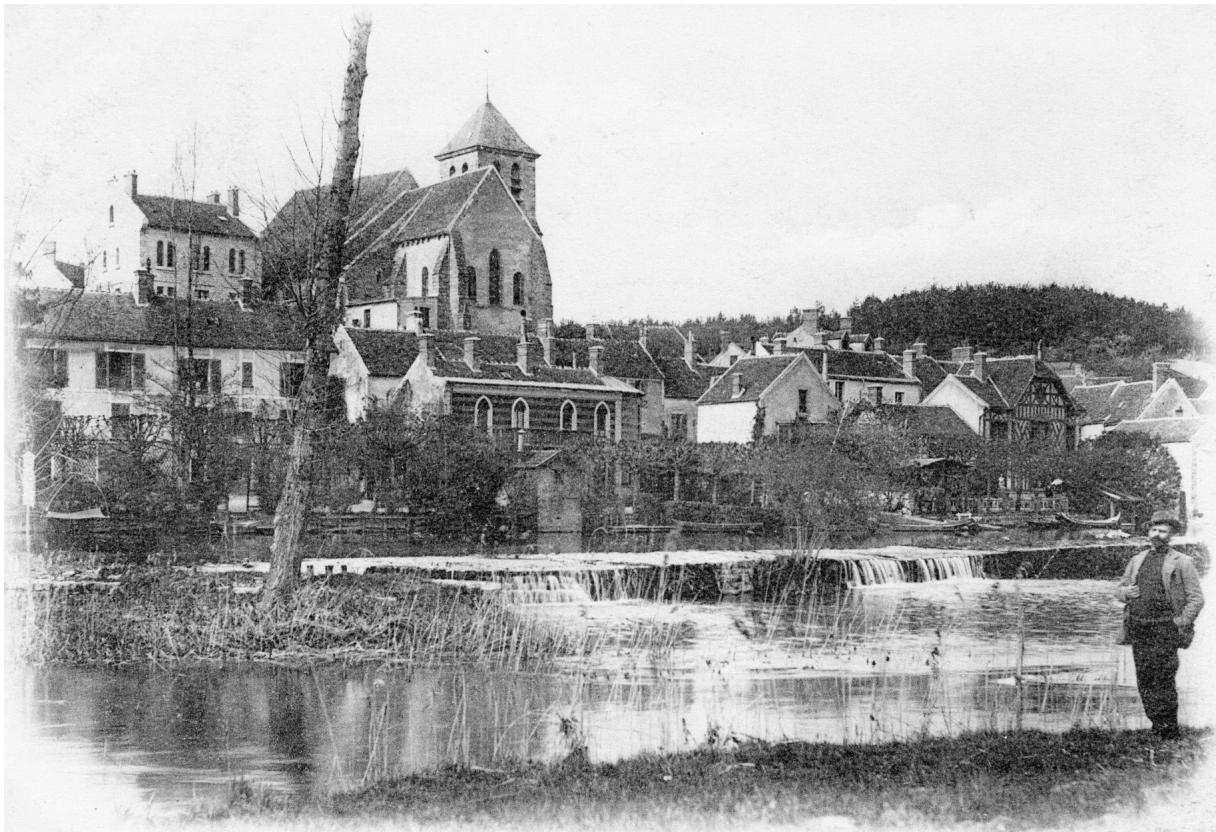
5. La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves, 1902 – 1904, λάδι σε καμβά
69.8 x 89.5 εκ., Philadelphia Museum of Art.



6. John Rewald, La Montage Ste-Victoire, midday, 1935 περ., φωτογραφία.



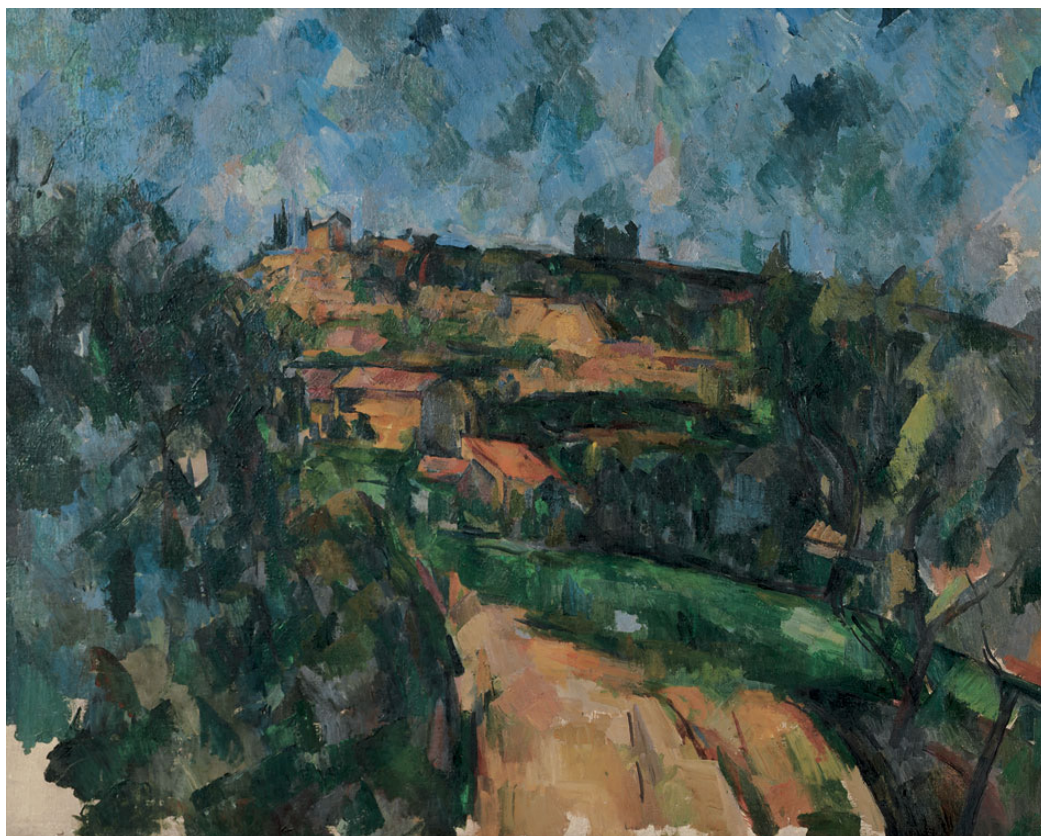
7. L'Église de Montigny-sur-Loing, 1898 περ., λάδι σε καμβά, 92 x 73 εκ., Barnes Foundation, Philadelphia.



8. Montigny-sur-Loing, le barrage, καρτ ποστάλ, 19ος αιώνας.



9. La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves, 1904–06, λάδι σε καμβά, 54 x 73 εκ., Ίδρυμα Vikor und Marianne Langen, Neuss, Γερμανία.



10. La Route tournante en haut du chemin des Lauves, 1904–06, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ., Ίδρυμα Beyeler, Riehen, Βασιλεία.



11. Sous-bois, 1900–02, λάδι σε καμβά, 81 x 64.5 εκ., Ίδρυμα Beyeler, Riehen, Βασιλεία.



12. Forêt, 1902 – 1904, 81x 66 εκ., λάδι σε καμβά, National Gallery of Canada Εθνική Πινακοθήκη του Καναδά, Ottawa.



13. Pins et Rochers (Fontainebleau?), 1897, λάδι σε καμβά, 81,3 x 65,4 εκ.,
Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη.



14. Le Jardin des Lauves, π.1906, λάδι σε καμβά, 65.5 x 81.3 εκ.,
Συλλογή Phillips, Washington, D.C.



15. Gardanne (l'après-midi), 1886 περ., λάδι σε καμβά, 92 x 73 εκ.,
Μουσείο Τέχνης του Brooklyn.



16. Gardanne (vue horizontale), 1885 περ., λάδι σε καμβά, 63.5 x 99 εκ.,
Ίδρυμα Barnes, Philadelphia.



17. Le Golfe de Marseille vu de l'Estaque, 1885 περ.,
λάδι σε καμβά, 80.2 x 100.6 εκ., Art Institute of Chicago.



18. Les Toits de l'Estaque, 1883–85, λάδι σε καμβά, 60.6 x 70.5 εκ., Ιδιωτική συλλογή, Κατάρ.



19. Médan, Château et Village, 1885 περ., λάδι σε καμβά, 81 x 65 εκ.,
Ιδιωτική συλλογή, Ζυρίχη.



20. La maison de Bellevue, 1890 περ., λάδι σε καμβά, 60 x 73 εκ., Musée d'Art et d'Histoire, Γενεύη.



21. Pigeonnier de Bellevue, 1889–90, λάδι σε καμβά, 64 x 80 εκ., The Cleveland Museum of Art.



22. La Maison lézardée, 1892–94, λάδι σε καμβά, 80 x 60.4 εκ., Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.



23. Maison et ferme du Jas de Bouffan, 1887 περ., λάδι σε καμβά, 60 x 73 εκ., Národní Galerie, Πράγα.



24. La Colline des Pauvres près du Château Noir, avec vue sur Saint-Joseph, 1888–90, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ., The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.



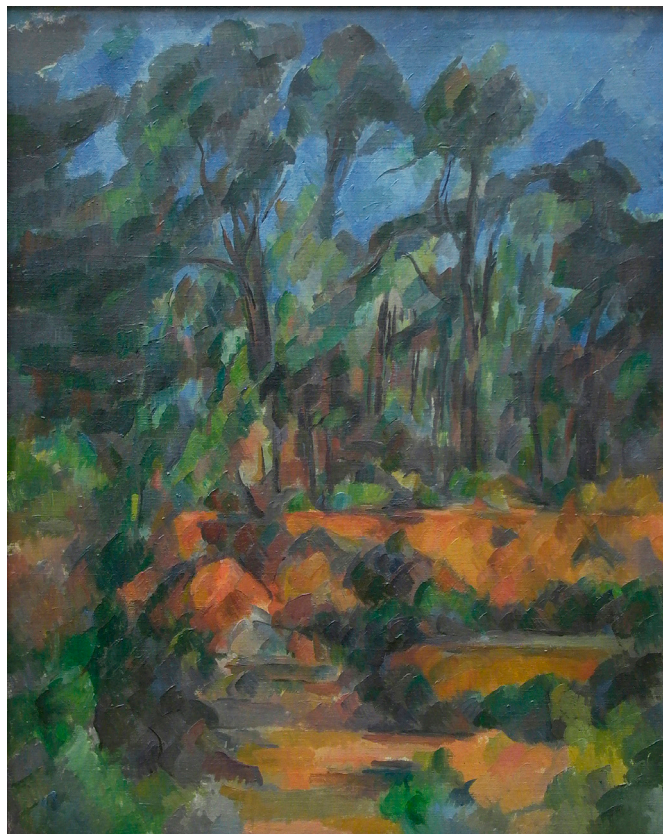
25. Carrière de Bibémus, 1895 περ., λάδι σε καμβά, 65 x 80 εκ., Museum Folkwang, Essen.



26. La Montagne Sainte-Victoire vue de Bibémus, 1897 περ., λάδι σε κάμβα, 65 x 81 εκ.,
The Baltimore Museum of Art.



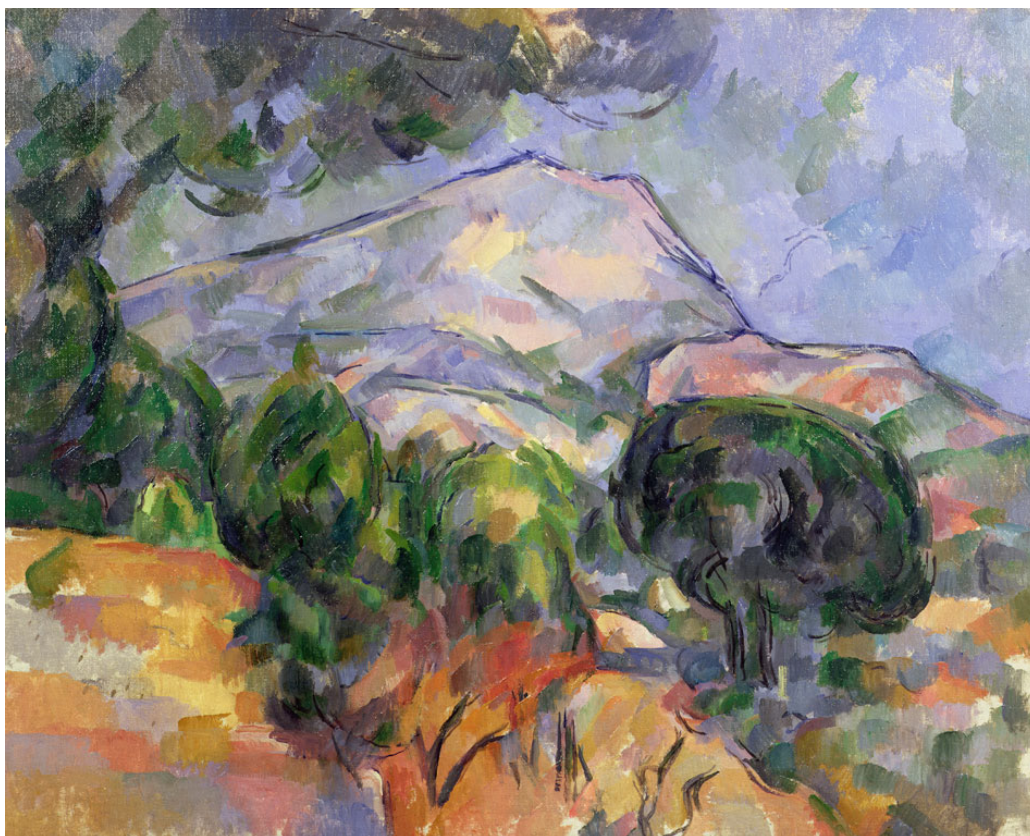
27. Forêt, 1902 – 04, λάδι σε καμβά, 81.3 x 66 εκ., National Gallery of Canada, Ottawa.



28. La Citerne dans le parc du Château Noir, 1900 περ., λάδι σε καμβά, 74.3 x 61 εκ., Henry and Rose Pearlman Foundation, Νέα Υόρκη.



29. Château Noir, 1904 περ., λάδι σε καμβά, 70 x 80 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



30. La Montagne Sainte-Victoire au-dessus de la route du Tholonet (avec pin parasol), 1904 περ., λάδι σε καμβά, 73.2 x 92.1 εκ., The Cleveland Museum of Art.



31. Le Bassin du Jas de Bouffan, 1881 – 1882, λάδι σε καμβά, 74 x 80 εκ., Albright – Knox Art Gallery, Buffalo.



32. Rochers à l'Estaque, 1883 περ., λάδι σε καμβά, 73 x 91 εκ., Museu de Arte de São Paulo.



33. Bassin et lavoir du Jas de Bouffan, 1885–86, λάδι σε καμβά, 64.8 x 80.9 εκ.,
The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.



34. La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves, 1902 – 1906, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ.,
Ιδιωτική συλλογή.



35. La Route tournante à Montgeroult, 1898, λάδι σε καμβά, 81 x 66 εκ.,
Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.



36. La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves, 1904-06, λάδι σε καμβά, 83.8 x 65 εκ.,
Henry and Rose Pearlman Foundation, Νέα Υόρκη.



37. La Montagne Sainte-Victoire vue du bosquet du Château Noir, 1904 περ., λάδι σε καμβά, 65 x 80.3 εκ., Ιδιωτική συλλογή, Κατάρ.



38. La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves 1904-06, λάδι σε καμβά, 54 x 73 εκ., Ίδρυμα Victor und Marianne Langen, Neuss.



39. Le pont de l'île Machefer à Saint-Maur-des-Fossés, 1895–98, λάδι σε καμβά, 64 x 79 εκ., Pushkin Museum, Μόσχα.



40. La Route tournante, 1904 περ., λάδι σε καμβά, 64 x 48.2 εκ., Harvard Art Museums/ Fogg Museum, Cambridge MA.



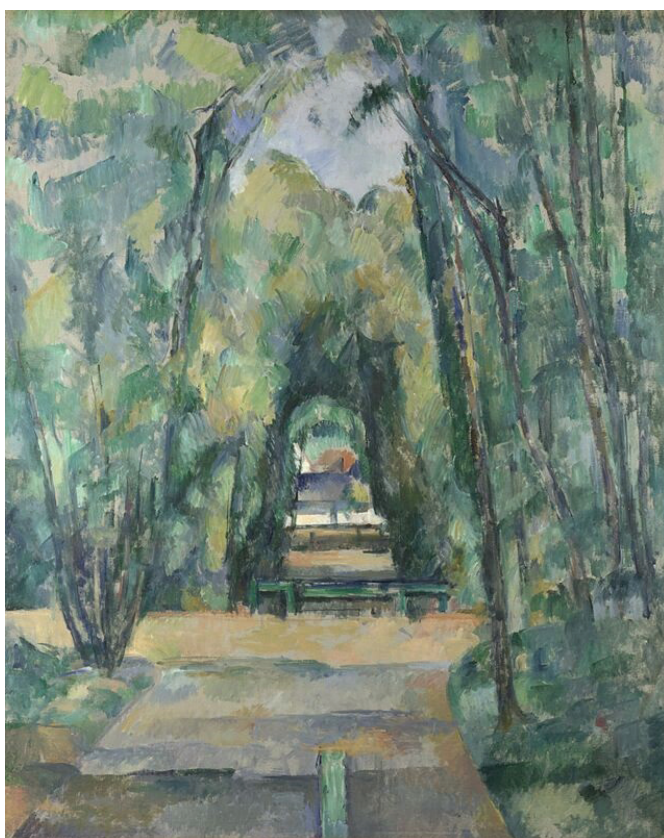
41. La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves, 1902–06, γραφίτης και υδατογραφία σε χαρτί, 42.5 x 54.3 εκ., The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.



42. Le Cabanon de Jourdan, 1906, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Ρώμη.



43. L'Allée à Chantilly, 1888, λάδι σε καμβά, 80.7 x 64.8 εκ., Toledo Museum of Art.



44. Allée à Chantilly, 1888, λάδι σε καμβά, 81 x 65 εκ., National Gallery, London.



45. Allée à Chantilly, 1888, λάδι σε καμβά, 82 x 66 εκ., Phillips, New York.



46. Le Lac d'Annecy, 1896, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ., The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London.



47. Montagne Sainte-Victoire et viaduc du côté de Valcros, 1890 περ., λάδι σε καμβά, 91 x 72 εκ., Pushkin Museum, Μόσχα.



48. Vue vers la route du Tholonet près du Château Noir, 1900–04, λάδι σε καμβά, 101.1 x 81.3 εκ., Henry and Rose Pearlman Foundation, New York (μακροχρόνιος δανεισμός στο Princeton Art Museum).



49. Le Moulin brûlé à Maisons-Alfort, 1894 περ., λάδι σε καμβά, 73 x 92 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



50. La Montagne Sainte-Victoire vue de Montbriand, 1882–85, λάδι σε καμβά, 65.5 x 81.7 εκ.,
The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.



51. Château Noir, 1904 περ., λάδι σε καμβά, 74 x 96.5 εκ., National Gallery of Art, Washington D.C.



52. Les Marronniers du Jas de Bouffan en hiver, 1885 – 86, λάδι σε λινό, 73.3 x 92.5 εκ., Minneapolis Institute of Arts.



53. La Route tournante à La Roche-Guyon, 1885, λάδι σε καμβά, 62.2 x 75.5 εκ., Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts.



54. Ferme à Montgeroult, 1898, λάδι σε καμβά, 64 x 52 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



55. Le Pont sur la Marne à Créteil, 1894 περ., λάδι σε καμβά, 71 x 90 εκ., Pushkin Museum of Art, Moscow.



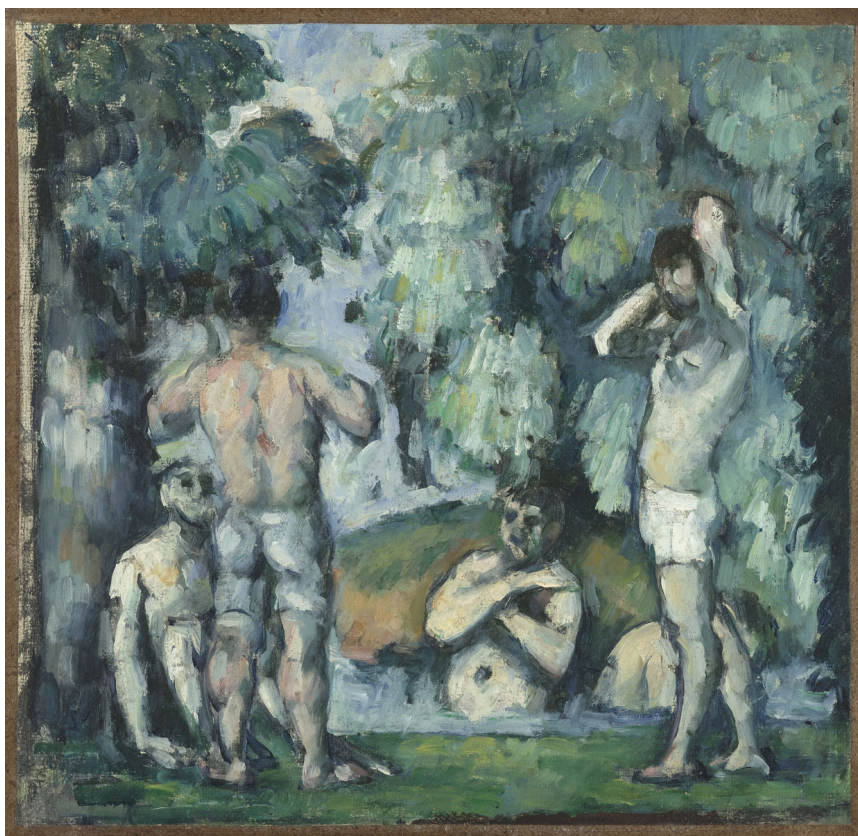
56. Rochers à Fontainebleau, 1893 περ., λάδι σε καμβά, 73.3 x 92.4 εκ.,
The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.



57. La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves, 1902 – 06, λάδι σε καμβά, 63.5 x 83 εκ., Kunsthaus Zürich.



58. Baigneur aux bras écartés, 1877–78, λάδι σε καμβά, 73 x 60 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



59. Cinq baigneurs, 1876–77, λάδι σε καμβά, 24 x 25 εκ., Musée d'Orsay, Paris.



60. Quatre baigneuses, 1888–90, λάδι σε σανίδα, 72 x 92 εκ., Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen.



61. Baigneuses, 1900–06, λάδι σε καμβά, 23.5 x 35.5 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



62. Grandes baigneuses, 1895–1906, λάδι σε καμβά, 133 x 207 εκ., Barnes Foundation, Philadelphia.



63. Grandes baigneuses, 1894–1905, λάδι σε καμβά, 136 x 191 εκ., National Gallery, London.



64. Grandes baigneuses, 1906, λάδι σε καμβά, 208 x 249 εκ., Philadelphia Museum of Art.



65. Quatre baigneuses, 1877–78, λάδι σε καμβά, 38 x 46.2 εκ., Pola Museum of Art, Kanagawa.



66. Nicolas Poussin Apollon amoureux de Daphné, 1664, λάδι σε καμβά, 1,55 x 2 μ., Λούβρο.

Σελίδα 2: Paul Cézanne en train de peindre aux Lauves, Ιανουάριος 1906. Φωτογραφία του Ker-Xavier Roussel.

1. *La Meule*, 1892–94, λάδι σε καμβά, 73 x 92 εκ., Philadelphia Museum of Art.
2. *La Meule et citerne en sous-bois*, 1892–94, λάδι σε καμβά, 64 x 80 εκ., Barnes Foundation, Philadelphia.
3. *Le Bassin du Jas de Bouffan, en hiver*, 1878 περ., λάδι σε καμβά, 53x 56 εκ, ιδιωτική συλλογή, Ζυρίχη.
4. John Rewald, *Le Bassin du Jas de Bouffan, en hiver*, 1935 περ., φωτογραφία.
5. *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves, 1902 – 1904*, λάδι σε καμβά 69.8 x 89.5 εκ., Philadelphia Museum of Art.
6. John Rewald, *La Montage Ste-Victoire, midday*, 1935 περ., φωτογραφία.
7. *L'Église de Montigny-sur-Loing*, 1898 περ., λάδι σε καμβά, 92 x 73 εκ., Barnes Foundation, Philadelphia.
8. *Montigny-sur-Loing, le barrage*, καρτ ποστάλ, 19ος αιώνας.
9. *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, 1904–06, λάδι σε καμβά, 54 x 73 εκ., Ίδρυμα Vikor und Marianne Langen, Neuss, Γερμανία.

²⁴⁰ Όλα τα έργα με εξαίρεση ένα του Nicolas Poussin (εικ. 66), είναι του Paul Cézanne. Υπάρχουν επίσης εικόνες φωτογραφιών (σ. 2, εικόνες 4, 6, 8). Όλες οι εικόνες έχουν αντληθεί από το <https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=358> (πρόσβαση Φεβρουάριος 2020). Η εικόνα του εξωφύλλου καθώς επίσης οι εικόνες: εξώφυλλο, 4,6,8, έχουν αντληθεί από το βιβλίο του Pavel Machotka, *Cézanne Landscape into Art* (2014). Η πηγή για το έργο του Nicolas Poussin είναι το <https://www.wga.hu> (πρόσβαση Φεβρουάριος 2020).

10. *La Route tournante en haut du chemin des Lauves*, 1904–06, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ., Ίδρυμα Beyeler, Riehen, Βασιλεία.
11. *Sous-bois*, 1900–02, λάδι σε καμβά, 81 x 64.5 εκ., Ίδρυμα Beyeler, Riehen, Βασιλεία.
12. *Forêt*, 1902 – 1904, 81x 66 εκ., λάδι σε καμβά, National Gallery of Canada Εθνική Πινακοθήκη του Καναδά, Ottawa.
13. *Pins et Rochers (Fontainebleau?)*, 1897, λάδι σε καμβά, 81,3 x 65,4 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη.
14. *Le Jardin des Lauves*, π.1906, λάδι σε καμβά, 65.5 x 81.3 εκ., Συλλογή Phillips, Washington, D.C.
15. *Gardanne (l'après-midi)*, 1886 περ., λάδι σε καμβά, 92 x 73 εκ., Μουσείο Τέχνης του Brooklyn.
16. *Gardanne (vue horizontale)*, 1885 περ., λάδι σε καμβά, 63.5 x 99 εκ., Ίδρυμα Barnes, Philadelphia.
17. *Le Golfe de Marseille vu de l'Estaque*, 1885 περ., λάδι σε καμβά, 80.2 x 100.6 εκ., Art Institute of Chicago.
18. *Les Toits de l'Estaque*, 1883–85, λάδι σε καμβά, 60.6 x 70.5 εκ., Ιδιωτική συλλογή, Κατάρ.
19. *Médan, Château et Village*, 1885 περ., λάδι σε καμβά, 81 x 65 εκ., Ιδιωτική συλλογή, Ζυρίχη.
20. *La maison de Bellevue*, 1890 περ., λάδι σε καμβά, 60 x 73 εκ., Musée d'Art et d'Histoire, Γενεύη.
21. *Pigeonnier de Bellevue*, 1889–90, λάδι σε καμβά, 64 x 80 εκ., The Cleveland Museum of Art.

22. *La Maison lézardée*, 1892–94, λάδι σε καμβά, 80 x 60.4 εκ., Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.
23. *Maison et ferme du Jas de Bouffan*, 1887 περ., λάδι σε καμβά, 60 x 73 εκ., Národní Galerie, Πράγα.
24. *La Colline des Pauvres près du Château Noir, avec vue sur Saint-Joseph*, 1888–90, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ., The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.
25. *Carrière de Bibémus*, 1895 περ., λάδι σε καμβά, 65 x 80 εκ., Museum Folkwang, Essen.
26. *La Montagne Sainte-Victoire vue de Bibémus*, 1897 περ., λάδι σε κάμβα, 65 x 81 εκ., The Baltimore Museum of Art.
27. *Forêt*, 1902 – 04, λάδι σε καμβά, 81.3 x 66 εκ., National Gallery of Canada, Ottawa.
28. *La Citerne dans le parc du Château Noir*, 1900 περ., λάδι σε καμβά, 74.3 x 61 εκ., Henry and Rose Pearlman Foundation, Νέα Υόρκη.
29. *Château Noir*, 1904 περ., λάδι σε καμβά, 70 x 80 εκ., Ιδιωτική συλλογή.
30. *La Montagne Sainte-Victoire au-dessus de la route du Tholonet (avec pin parasol)*, 1904 περ., λάδι σε καμβά, 73.2 x 92.1 εκ., The Cleveland Museum of Art.
31. *Le Bassin du Jas de Bouffan*, 1881 – 1882, λάδι σε καμβά, 74 x 80 εκ., Albright – Knox Art Gallery, Buffalo.
32. *Rochers à l'Estaque*, 1883 περ., λάδι σε καμβά, 73 x 91 εκ., Museu de Arte de São Paulo.
33. *Bassin et lavoir du Jas de Bouffan*, 1885–86, λάδι σε καμβά, 64.8 x 80.9 εκ., The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

34. *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves, 1902 – 1906*, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ., Ιδιωτική συλλογή.
35. *La Route tournante à Montgeroult, 1898*, λάδι σε καμβά, 81 x 66 εκ., *Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη*.
36. *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves, 1904–06*, λάδι σε καμβά, 83.8 x 65 εκ., Henry and Rose Pearlman Foundation, Νέα Υόρκη.
37. *La Montagne Sainte-Victoire vue du bosquet du Château Noir, 1904 περ.*, λάδι σε καμβά, 65 x 80.3 εκ., Ιδιωτική συλλογή, Κατάρ.
38. *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves 1904-06*, λάδι σε καμβά, 54 x 73 εκ., Ίδρυμα Victor und Marianne Langen, Neuss.
39. *Le pont de l'île Machefer à Saint-Maur-des-Fossés, 1895–98*, λάδι σε καμβά, 64 x 79 εκ., Pushkin Museum, Μόσχα.
40. *La Route tournante, 1904 περ.*, λάδι σε καμβά, 64 x 48.2 εκ., Harvard Art Museums/ Fogg Museum, Cambridge MA.
41. *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves, 1902–06*, γραφίτης και υδατογραφία σε χαρτί, 42.5 x 54.3 εκ., The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.
42. *Le Cabanon de Jourdan, 1906*, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Ρώμη.
43. *L'Allée à Chantilly, 1888*, λάδι σε καμβά, 80.7 x 64.8 εκ., Toledo Museum of Art.
44. *Allée à Chantilly, 1888*, λάδι σε καμβά, 81 x 65 εκ., National Gallery, London.
45. *Allée à Chantilly, 1888*, λάδι σε καμβά, 82 x 66 εκ., Phillips, New York.

46. *Le Lac d'Annecy*, 1896, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ., *The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London*.
47. *Montagne Sainte-Victoire et viaduc du côté de Valcros*, 1890 περ., λάδι σε καμβά, 91 x 72 εκ., Pushkin Museum, Μόσχα.
48. *Vue vers la route du Tholonet près du Château Noir*, 1900–04, λάδι σε καμβά, 101.1 x 81.3 εκ., Henry and Rose Pearlman Foundation, New York (μακροχρόνιος δανεισμός στο Princeton Art Museum).
49. *Le Moulin brûlé à Maisons-Alfort*, 1894 περ., λάδι σε καμβά, 73 x 92 εκ.,
Ιδιωτική συλλογή.
50. *La Montagne Sainte-Victoire vue de Montbriand*, 1882–85, λάδι σε καμβά, 65.5 x 81.7 εκ., The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.
51. *Château Noir*, 1904 περ., λάδι σε καμβά, 74 x 96.5 εκ., National Gallery of Art, Washington D.C.
52. *Les Marronniers du Jas de Bouffan en hiver*, 1885 – 86, λάδι σε λινό, 73.3 x 92.5 εκ., Minneapolis Institute of Arts.
53. *La Route tournante à La Roche-Guyon*, 1885, λάδι σε καμβά, 62.2 x 75.5 εκ., Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts.
54. *Ferme à Montgeroult*, 1898, λάδι σε καμβά, 64 x 52 εκ., Ιδιωτική συλλογή.
55. *Le Pont sur la Marne à Créteil*, 1894 περ., λάδι σε καμβά, 71 x 90 εκ., Pushkin Museum of Art, Moscow.
56. *Rochers à Fontainebleau*, 1893 περ., λάδι σε καμβά, 73.3 x 92.4 εκ., The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

57. *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, 1902 – 06, λάδι σε καμβά, 63.5 x 83 εκ., Kunsthaus Zürich.

58. *Baigneur aux bras écartés*, 1877–78, λάδι σε καμβά, 73 x 60 εκ., Ιδιωτική συλλογή.

59. *Cinq baigneurs*, 1876–77, λάδι σε καμβά, 24 x 25 εκ., Musée d'Orsay, Paris.

60. *Quatre baigneuses*, 1888–90, λάδι σε σανίδα, 72 x 92 εκ., Ny Carlsberg, Copenhagen.

61. *Baigneuses*, 1900–06, λάδι σε καμβά, 23.5 x 35.5 εκ., Ιδιωτική συλλογή.

62. *Grandes baigneuses*, 1895–1906, λάδι σε καμβά, 133 x 207 εκ., Barnes Foundation, Philadelphia.

63. *Grandes baigneuses*, 1894–1905, λάδι σε καμβά, 136 x 191 εκ., National Gallery, London.

64. *Grandes baigneuses*, 1906, λάδι σε καμβά, 208 x 249 εκ., Philadelphia Museum of Art.

65. *Quatre baigneuses*, 1877–78, λάδι σε καμβά, 38 x 46.2 εκ., Pola Museum of Art, Kanagawa.

66. *Nicolas Poussin Apollon amoureux de Daphné*, 1664, λάδι σε καμβά, 1,55 x 2 μ., Λούβρο.

Βιβλιογραφία

Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1999.

Giulio Carlo Argan, *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970*, Achille Bonito Oliva, *Η τέχνη στην καμπή του 21^{ου} αιώνα*, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2016.

Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence, The Painter in his Culture*, Σικάγο & Λονδίνο, *The University of Chicago Press*, 2003.

Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών* (επιμ. Παύλος Χριστοδουλίδης, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ – Παύλος Χριστοδουλίδης), Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1989.

Edward S. Casey, *Representing Landscape, Landscape Painting & Maps*, Μινεσότα, University of Minnesota Press, 2002.

Kenneth Clark, *Landscape into Art*, Λονδίνο, Pelican Books, 1956 (1949).

T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, London, Thames and Hudson, 1999 (1990).

T.J. Clark, *Farewell to an Idea, Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven, Λονδίνο, 1999.

R.G. Collingwood, *The Idea of Nature*, Oxford University Press, 1945.

Jonathan Crary, *Suspensios of Perception, Attention, Spectacle and Modern Culture*, Μασαχουσέτη, MIT Press, 2001.

Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της Τέχνης, Η Γέννηση μίας Νέας Επιστήμης Από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2013.

Νίκος Δασκαλοθανάσης, (επιμ.), *Προσεγγίσεις της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας Από την Αναγέννηση έως της Μέρες μας*, Αθήνα, Νεφέλη, 2008.

Hubert Damisch, *A Theory of Cloud, Toward a History of Painting*, (αγγλική μετάφραση: Janet Lloyd) Stanford, Καλιφόρνια, Stanford University Press, 2002.

Eric Fernie, (επιμ.), *Art history and its methods*, Λονδίνο, Phaidon Press, 1999 (1995).
Frances Fowle - Richard Thomson *Soil and Stone, Impressionism, Urbanism, Environment*, (επιμ.), Χάμσαϊρ, Ηνωμένο Βασίλειο, Ashgate, 2003.

Francis Frascina - Charles Harrison, (επιμ.), *Modern Art and Modernism, A Critical Anthology*, Νέα Υόρκη, Harper & Row, 1982.

Michael Fried, *Manet's Modernism: or, the Face of Painting in the 1860s*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1998.

Michael Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Λος Άντζελες, Λονδίνο, University of California Press, 1976.

Roger Fry, *Cézanne, A Study of his Development*, Νέα Υόρκη, Noonday Press, 1958.

Charles Harrison - Paul Wood - Jason Gaiger, (επιμ.), *Art in Theory 1815-1900*, Μασαχουσέτη, Blackwell publishers, 1998.

John Gage, *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1995 (1993).

John Gage, *Colour and Meaning, Art Science and Symbolism*, Λονδίνο, Thames & Hudson, 1999.

E.H. Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance*, Phaidon Press, 1966. (Βλ. και τη μετφρ. του Νίκου Δασκαλοθανάση στο *Georg Simmel, Joachim Ritter, Ernst H. Gombrich, Το Τοπίο*, Αθήνα, Ποταμός, 2004).

E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Λονδίνο, Phaidon, 1995 (1950).

François Hartog, *Regimes of Historicity, Presentism and Experiences of Time*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 1983.

Κώστας Ιωαννίδης, *Μία «Υπερόχως Νόθος» Τέχνη: Ποιητικές της Φωτογραφίας. Τέλη 19^{ου}- αρχές 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Futura, 2019.

Martin Jay, *Downcast Eyes, the Denigration of Vision in twentieth-century French thought*, Berkeley, Λος Άντζελες, Λονδίνο, The University of California Press, 1994.

Τιτίκα Καραβία, Ηώ Πάσχου, (επιμ.), *Η Εικόνα της Πόλης, Οπτικές και Θέσεις με φόντο την Αθήνα*, Ποταμός, 2016.

Martin Kemp, *The Science of Art, Optical themes in wester art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Λονδίνο, Yale University Press, 1990.

Richard Kendall, *Cézanne by himself*, Λονδίνο, Macdonald Orbis, 1988.

Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge, Μασαχουσέτη, Harvard University Press, 1983.

B. Κιντή, Π. Τουρνικιώτης, Κ. Τσιαμπάος, (επιμ.), *Το MONTEPNO στη σκέψη και τις τέχνες του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2013.

Erle Loran, *Cézanne's Composition, Analysis of his Form with Diagrams and Photographs of his Motifs*, Καλιφόρνια, University of California Press, 1970 (1946, 1963).

- Pavel Matchotka, *Cézanne: Landscape into Art*, Τσεχία, Arbor Vitae, 2014 (1996).
- W.J.T. Mitchell (επιμ.), *Landscape and Power*, Σικάγο, Λονδίνο, the University of Chicago Press, 2002 (1994).
- Joseph D. Parry, (επιμ.), *Art and Phenomenology*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2011.
- Ζωρζ Πεγέ, *Η Ζωγραφική τον 19ο αιώνα*, μτφρ. Άλκης Χαραλαμπίδης, Νεφέλη, Αθήνα, 1984.
- Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα*, (τίτλος πρωτότυπου *L'Œil et l'Esprit* έτος.εκδ.1948, *Sens et Non-Sens* έτος.εκδ.1960), μτφρ. Αλέκα Μουρίκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1991.
- Rainer Maria Rilke: *Γράμματα για τον Cézanne*, Αθήνα, Ροές Προτάσεις, 2000.
- Άρης Σαραφιανός, Παναγιώτης Ιωάννου, (επιμ.), *Ερευνητικά Ζητήματα στην Ιστορία της Τέχνης*, Αθήνα, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών της Τέχνης, Ασίνη, 2016.
- Simon Schama, *Landscape and Memory*, Νέα Υόρκη, First Vintage Books, 1996.
- Meyer Schapiro, *Paul Cézanne*, Νέα Υόρκη, Harry, N. Abrams, 1952.
- Meyer Schapiro, *Modern Art 19th and 20th Centuries, Selected Papers*, Νέα Υόρκη, George Brazillier, 1978.
- Richard Shiff, *Cézanne and The End of Impressionism*, Σικάγο, Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1984.
- Richard Thomson, *Art and the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880 – 1900*, New Haven, Yale University Press, 2012.
- Jessica Wiskus, *The Rythm of Thought, Art Literature, and Music after Merleau-Ponty*, Σικάγο, Λονδίνο, The University of Chicago Press, 2013.
- Judith Wechsler, *The Interpretations of Cézanne*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1981 (1972).
- Φαίη Ζήκα, *Απορία Τέχνες και Σκέψεις Κατεργάζεται, Φιλοσοφικές Έρευνες στην Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, Άγρα, 2018.
- Rachael Ziady DeLue, James Ekins, *Landscape Theory*, (επιμ.), Νέα Υόρκη, Λονδίνο, Routledge, 2008.
- ΣΕΖΑΝ, *Αναμνήσεις και επιστολές του Εμίλ Μπερνάρ*, επιμέλεια, μετάφρ: Άννα Μοσχονά-Καλαμαρά, Αθήνα, Άννα Μοσχονά-Καλαμαρά, 1986 (1921).
- Ομάδα Φιλοπάππου, *Καταγραφές 2001-2011*, Αθήνα, Εκδόσεις Ευρασία, 2011.

Κατάλογοι Εκθέσεων

Cézanne, The Late Work, κατ.έκθ., *Museum of Modern Art, New York*, 1977.

Felix A. Baumann - Walter Feilchenfeldt - Hubertus Gassner (επιμ.), *Cézanne and the Dawn of Modern Art*, κατ. έκθ., Έσεν Γερμανία, Museum Folkwang, Hatje Cantz publishers, 2004.

Magdalena Dabrowski (επιμ.), *French Landscape, The Modern Vision 1880-1920*, κατ. έκθ., Museum of Modern Art, 27 Οκτωβρίου 1999 – 14 Μαρτίου 2000, Νέα Υόρκη, 1999.

Joseph J. Rishel (επιμ.), *Gauguin, Cézanne, Matisse, Visions of Arcadia*, κατ. έκθ., Philadelphia Museum of Art, June 20 – September 3, 2012, Φιλαδέλφεια, Philadelphia Museum of Art & Yale University Press, 2012.

Pierre Rosenberg - Keith Christiansen *Poussin and Nature, Arcadian Visions*, (επιμ.), κατ.έκθ., Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης 12/2 – 11/5, 2008, New Haven, Λονδίνο Yale University Press, 2008.

Διαδικτυακές πηγές

Henri Bergson, *Matter and Memory* (1896).

http://www.reasoned.org/dir/lit/matter_and_memory.pdf (πρόσβαση: 17/11/2019).

Diane Seave Greenwald, “Modernization and Rural Imagery at the Paris Salon: An Interdisciplinary Approach to the Economic History of Art”, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/ehr.12695>. (πρόσβαση: 5/8/2019).

Vincent Guillin, “Theodule Ribot’s Ambiguous Positivism: Philosophical and Epistemological Strategies in the Founding of the French Scientific Psychology”, *Journal of the History of Behavioral Sciences*, 40, (2), Άνοιξη 2004. https://www.academia.edu/873094/Theodule_Ribots_ambiguous_positivism_Philosophical_and_epistemological_strategies_in_the_founding_of_French_scientific_psychology (πρόσβαση: 11/12/2019).

Κώστας Ιωαννίδης, “Η έννοια του ‘λανθάνοντος θεατή’: Riegl, Fried, Wollheim”, https://www.academia.edu/33626565/_H_έννοια_του_λανθάνοντος_θεατή_Riegl_Fried_Wollheim_.pdf, (πρόσβαση: 08/11/2019). (Πρώτη δημοσίευση στον τιμητικό τόμο *Χρυσάνθος Χρήστου. Αφιέρωμα*. Θεσσαλονίκη: Τομέας Ιστορίας της Τέχνης της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ./ University Studio Press 2006, σ. 69-75).

Κώστας Ιωαννίδης, “Πώς ο φορμαλισμός απέκτησε το κακό του όνομα (και πώς το διατηρεί)”,

https://www.academia.edu/33626617/_Πως_ο_φορμαλισμός_απέκτησε_το_κακό_του_όνομα_και_πως_το_διατηρεί_ (πρόσβαση: 20/02/2020). (Πρώτη δημοσίευση στη Επιθεώρηση της Ένωσης Ελλήνων Τεχνοκριτικών AICA *Τέχνη και Κριτική* 3 (2009), σσ. 21-32).

(<https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/browse/10/article/cezanne-et-pissarro-1865-1885-4243.html?print=1> (πρόσβαση: 20/9/2019)).

(<https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/browse/10/article/cezanne-et-pissarro-1865-1885-4243.html?print=1> (πρόσβαση: 20/9/2019))

<https://www.societe-cezanne.fr/loeuvre/> (πρόσβαση: 01/10/2019)