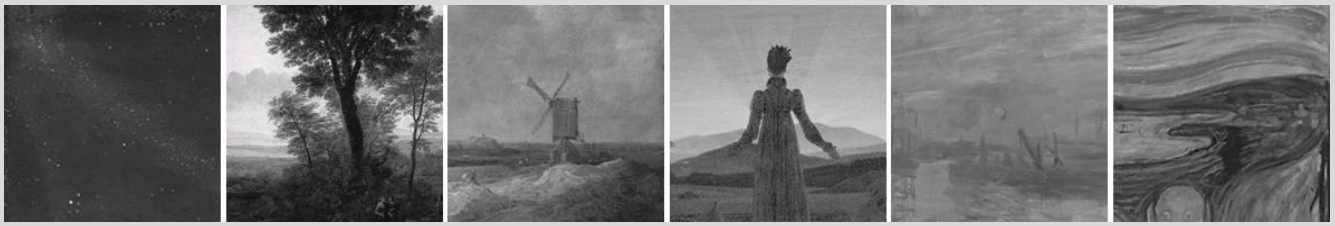
ΠΟΙΗΤΙΚΗ
ΤΟΥ ΦΥΣΙΚΟΥ ΦΩΤΟΣ
ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ



Ε.Μ.Π.- ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΙΙΙ: ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ
Περιοχή Ζωγραφικής και Ελευθέρου Σχεδίου

Διάλεξη 9^{ου} ακαδημαϊκού εξαμήνου
22 Φεβρουαρίου 2013

Επιβλέπων Διδάσκων: Δημήτρης Σεβαστάκης
Σπουδαστής: Κωνσταντίνος Χατζηνάκης

ΠΟΙΗΤΙΚΗ
ΤΟΥ ΦΥΣΙΚΟΥ ΦΩΤΟΣ
ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

ΔΙΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΒΛΕΜΜΑ
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΠΤΕΙΑ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ
ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1 **Πρόλογος** 3

2 **Φως συμβολικό: Η φαντασία σε ανθρωποκεντρικές παραστάσεις του μύθου και της ιστορίας του Αναγεννησιακού Ουμανισμού του 15ου και 16ου αι.** 5

3 **Φως οικείο: Η εμπειρία του τόπου από την άποψη του λατινικού Κλασικισμού και της ολλανδικής Φυσιοκρατίας του 17ου αι.** 9

4 **Φως εκθαμβωτικό: Η ενσυναίσθηση στην υπέρβαση της όρασης κατά την αναμέτρηση του ανθρώπου με τη φύση του Ρομαντισμού του 1ου μισού του 19ου αι.** 13

5 **Φως προσωρινό: Η νοητή διόραση της δυναμικής του χρόνου και η αναπαράσταση της ίδιας της οπτικής αντίληψης στην υπαιθριστική στροφή του 2ου μισού του 19ου αι.** 16

6 **Φως αδυσώπητο: Η βιωματική οπτική στην υπαρξιακή αγωνία των αρχών του 20ού αι.** 21

7 **Επίλογος** 25

8 **Παράρτημα εικόνων** 27

9 **Πηγές** 41

1 Πρόλογος

Το φυσικό φως, το ορατό αστρικό φως, που ανιχνεύεται από τον αμφιβληστροειδή χιτώνα του ανθρώπου καθώς αλληλεπιδρά με την ύλη, είναι μέρος της ανοιχτής διαδικασίας της φύσης[1], της ατέρμονης συνάφειας των πραγμάτων. Μέσα σε αυτό το γίγνεσθαι, με τη συγκεκριμένη δομή κοσμικής τάξης της ύλης λόγω βαρυτικής έλξης, το φως αποκτά δυναμικό χαρακτήρα (σε αντίθεση με το στατικό τεχνητό φωτισμό). Εκπεμπόμενο από το κέντρο του ηλιακού συστήματος και τα μακρινότερα αστέρια του σύμπαντος, γίνεται αντιληπτό από την αλληλεπίδρασή του με την ύλη των ουράνιων σωμάτων και των γήινων αντικειμένων, καθώς αυτά βρίσκονται σε κατάσταση σχετικής κίνησης, ενταγμένα σε περιοδικά μοντέλα χρονισμού. Η περιφορά 365 ημερών του πλανήτη γη γύρω από τον ήλιο σε ελλειπτική τροχιά με κεκλιμένο άξονα σχεδόν στις 23,5° εξηγεί τις εναλλαγές των εποχών στην ετήσια περίοδο. Και η περιστροφή 24 ωρών της γης περί του άξονά της εξηγεί τις αλλαγές στην περίοδο μέρας-νύχτας.

Κάθε όψη της πραγματικότητας, που γεννά η φύση ως μήτρα δυνατοτήτων, μπορεί να αναλυθεί με βάση δύο γενικές ιδιότητες του φωτός. Πρώτον, η ιδιότητα της ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας να διαδίδεται ευθύγραμμα (σε ισότροπες περιοχές του χωροχρόνου που δεν προκαλούν βαρυτική καμπύλωση της τροχιάς διάδοσης) δημιουργεί το δίπολο φωτός-σκιάς. Όταν ένα αδιαφανές σφαιρικό αντικείμενο παρεμβληθεί στον δρόμο των φωτεινών ακτινών, στην πλευρά του που δεν είναι εκτεθειμένη στο φως εμφανίζονται η σκιά, το υποσκίασμα και η εριμμένη σκιά. Έτσι, το φυσικό φως, δεν είναι απόλυτη βεβαιότητα, αλλά διακυμαινόμενο ζεύγος φωτός-σκιάς, που ορίζει την ίδια τη διαλεκτική φανέρωσης-απόκρυψης. Δεύτερον, η ιδιότητα της κάθε ύλης να απορροφά και να ανακλά συγκεκριμένα μήκη κύματος από το φωτεινό φάσμα μεταφράζεται από το μάτι στη γλώσσα των χρωμάτων. Κι εφόσον μέσα στις χρονικές μεταβολές της φύσης σε ένα αντικείμενο δεν προσπίπτει πάντα το πλήρες λευκό φάσμα, το χρώμα στην επιφάνειά του δεν έχει σταθερή αξία. Διαφορετικά είναι τα χρώματα με τα οποία φαίνεται το ίδιο αντικείμενο στο μεσημεριανό φως καθαρού ουρανού, διαφορετικά στο διαυγές φως συννεφιασμένου ουρανού, διαφορετικά στο λυκαυγές, διαφορετικά στο φως της δύσης του ήλιου και διαφορετικά στο ασημί αντιφέγγισμα της ετερόφωτης σελήνης. Αντίστοιχα, το χρώμα της σκιάς ενός αντικειμένου μεταβάλλεται ανάλογα με το χρώμα της επιφάνειας πάνω στην οποία σχηματίζεται η σκιά, το φως του περιβάλλοντος χώρου και τη δέσμη που φωτίζει το αντικείμενο[2].

Έτσι το δυναμικό φως μέσα στην ανοιχτή διαδικασία της φύσης, γίνεται το μέσο που φέρνει σε μιαν ακατάσχετη ροή πράγματα στην εμφάνεια, σε μια προσωρινή φαινομενική ύπαρξη. Η λέξη «φως» έχει κοινή γλωσσική καταγωγή με τη λέξη «φαινόμενο». Η λέξη φαινόμενο προέρχεται από το ρήμα φαίνεσθαι, που σημαίνει: δείχνομαι, το φαίνεσθαι είναι μέση φωνή του ρήματος φαίνω που σημαίνει: φέρνω στο φως, φωταγωγώ, και το φαίνω προέρχεται από τη ρίζα φα-, όπως το φάος-φως: αυτό χάρη στο οποίο κάτι μπορεί να γίνει φανερό, ορατό καθ' εαυτό[3]. Κι επιπλέον ενδέχεται να συγγενεύει νοηματικά με τον όρο «φύση» της πρώιμης ελληνικής αρχαιότητας, από τη σανσκριτική ρίζα φυ-, που δηλώνει τη γέννηση[4]. Το δυναμικό φυσικό φως, λοιπόν, που γεννά τα φαινόμενα, είναι η βαθιά αιτία του αρχέγονου φιλοσοφικού στοχασμού για το φαίνεσθαι και το είναι[5], που μπορεί να θεωρηθεί κυρίαρχο ζήτημα ολόκληρης της θεωρίας της ζωγραφικής για τις σχέσεις αναλογίας φύσης-τέχνης.

Το θέμα αυτής της εργασίας είναι η ποιητική του φυσικού φωτός στη ζωγραφική, δηλαδή η διερεύνηση της μεταγραφής του δυναμικού φυσικού φωτός, όπως αυτό συναντάται στο ύπαιθρο, από ίδιο μέσο κάθε ζωγραφικού έργου σε αυτοαναφερόμενο θέμα της τοπιογραφίας μέσα από ζωγραφικές οντότητες.

Εξετάζεται η περίοδος της Νεωτερικότητας (Modernity) περίπου από το 1500 έως το 1930, που ακολουθεί τον Μεσαίωνα (Middle Ages) και προηγείται της φωτοκεντρικής Εποχής της Πληροφορίας (Information Age ή Computer Age ή Digital Age). Αρχή αυτού του διαστήματος είναι η απομάγευση της φυσικής πραγματικότητας με την απελευθέρωση της σκέψης από τη μεσαιωνική εκκλησιαστική κηδεμονία. Πέρας του μπορεί να θεωρηθεί ο κατακερματισμός του φυσικού κόσμου και της φυσικής παρουσίας με την εφεύρεση του ψηφιακού κόσμου και της τηλεπαρουσίας της εικονικής πραγματικότητας (virtual reality), μέσω των οπτικών ινών και της οριακής χρήσης της ταχύτητα του φωτός[6]. Είναι μια περίοδος, που το ανθρώπινο πνεύμα νομιμοποιεί ιδεολογικά την υπέρβαση της φύσης με μια προοδευτική σειρά επιστημονικών ανακαλύψεων αναλλοίωτων νόμων που διέπουν τις μεταβολές της, αποβλέπει στη στέρεη κατανόηση της φυσικής πραγματικότητας μέσα από το σταδιακό έλεγχο της όρασης[7], κι έτσι ταυτίζεται με την εποπτεία της φύσης.

Η λέξη ποιητική αναφέρεται στη σχέση του ανθρώπου, με τη μορφή του ζωγράφου, προς τη φύση και στον τρόπο που ο κάθε ζωγράφος εσωτερικεύει και εκφράζει μέσω της απομίμησης ή της δημιουργού υποκειμενικότητας τα δεδομένα του βλέμμα-

---

1 Βλ. το «Φιλοσοφία του Τοπίου» του G. Simmel στο Ernst H. Gombrich, Joachim Ritter, Georg Simmel, *Το τοπίο*, Αθήνα 2004, σελ. 12

2 Μελπομένη Τσιτουρίδου, *Η ορατή πλευρά του χρώματος: προσεγγίσεις του χρώματος στις φυσικές επιστήμες*, Αθήνα 1997, σελ. 119 6

3 Η επιμελής αναφορά γίνεται από τον ευαίσθητο στην ινδοευρωπαϊκή ετυμολογία φιλόσοφο της υπαρξιακής φαινομενολογίας Μάρτιν Χάιντεγγερ (Martin Heidegger, 1889-1976) στο Μάρτιν Χάιντεγγερ (μτφ. Γιάννης Τζαβάρας), *Είναι και Χρόνος*, Αθήνα 1998, σελ. 65

4 Φώτης Τερζάκης, *Αποσπάσματα μιας φιλοσοφίας της φύσης*, Αθήνα 2003, σελ. 88, 113

5 Martin Jay, *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, Los Angeles 1995, σελ. 509

6 Βλ. στην ενότητα «Ο ορίζοντας και το βάθος στο ηλεκτρονικό novencento» στο Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, *Σκέψη και προοπτική: από το quattrocento στο ηλεκτρονικό novencento*, Αθήνα 2002, σελ. 352-356

7 Για τις σχέσεις ανθρώπου-φύσης στην εποχή της Νεωτερικότητας βλ. Ιωσήφ Μποτετζάγιας, *Η ιδέα της φύσης: απόψεις για το περιβάλλον από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας*, Αθήνα 2010, σελ. 118, 123-124

τός του. Ανάγεται δηλαδή στο πρωταρχικό ερώτημα: τί ακριβώς αντικειμενοποιείται μέσω της ζωγραφικής;

Η έννοια της ποιητικής του φυσικού φωτός στη ζωγραφική έγκειται στο συνδυασμό πολλών παραγόντων. Κατ' αρχάς βασίζεται στην κοινή όραση, αν υπάρχει τέτοια, δηλαδή στη βιολογική λειτουργία του ανθρώπινου ματιού, στον τρόπο που το μάτι βλέπει τα πράγματα όταν βρεθούν στο πεδίο όρασής του. Οργανώνεται ανάλογα με τα τεκμήρια της φυσικής επιστήμης, τις μεταφυσικές πεποιθήσεις, τις αισθητικές φιλοσοφικές θεωρίες και τα κοινωνικά κινήματα, τις αρχές που αναδεικνύουν στην ιστορική σκέψη μια κυρίαρχη οπτική γωνία θέασης της φύσης. Επιπλέον, εξαρτάται από τον κυρίαρχο τρόπο εποπτείας της φύσης, που εγγράφει σε μια δεδομένη φάση του πολιτισμού η ιστορική σκέψη. Έτσι η εικόνα του φυσικού φωτός στις ιστορικές εποχές που άκμασε η συνειδητή παράσταση της φύσης μέσα από το μηχανισμό της φαντασίας, την εμπειρία, την ενσυναίσθηση, τη νόηση ή το βίωμα ως τρόπο εποπτείας, είναι εντελώς διαφορετική. Και τέλος, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ποιητική του φυσικού φωτός στη ζωγραφική εξατομικεύεται με την οργανική ενότητα που συγκροτεί το ίδιο το καλλιτεχνικό βλέμμα. Η ιδιαίτερη τρυφερή ματιά του καλλιτέχνη μετουσιώνει το φυσικό φως σε πολιτισμό, κατασκευάζοντας με τους δικούς της όρους εικονογραφικής σύνθεσης και τεχνικής το φως που εκπέμπει το κάθε έργο.

Η μελέτη αρθρώνεται με χρονολογική μέθοδο και με αφετηρία την ιστορική σκέψη κάθε εποχής σε χαρακτηριστικές για το φυσικό φως ενότητες έργων, χωρίς να επιχειρείται πλήρης ιστορική καταγραφή. Ξεκινώντας από έναν κυρίαρχο τρόπο εποπτείας της φύσης, που απέδωσε ένα συγκεκριμένο προσδιορισμό στο φυσικό φως (συμβολικό φως, οικείο, εκθαμβωτικό, προσωρινό, αδυσώπητο), αναλύονται οπτικοκεντρικές συνθέσεις, δηλαδή εικονογραφήσεις που ενέχουν τις αξίες του φυσικού φωτός, και διερευνάται η ιδιαίτερη ποιητική συνεισφορά του κάθε καλλιτεχνικού βλέμματος στη σύνθετη δέσμη οντολογικών αναζητήσεων της ιστορίας της ζωγραφικής.

2 Φως συμβολικό: Η φαντασία σε ανθρωποκεντρικές παραστάσεις του μύθου και της ιστορίας του Αναγεννησιακού Ουμανισμού του 15ου και 16ου αι.

Το πνεύμα του Αναγεννησιακού Ουμανισμού (Renaissance Humanism)[8], στην περίοδο από το 1400 ως το 1650 ήρθε σε ρήξη με την αρχαία φιλοσοφία της φύσης και τα μεσαιωνικά δόγματα. Ξεκινώντας από την πεποίθηση ότι τα στοιχεία της φύσης αποτελούν ίχνη της θεϊκής παρουσίας κατέστησε τη φυσική έρευνα αυτοσκοπό, θεμελίωσε τη μαθηματικοποίηση της φύσης και την εμπειρική παρατήρηση δομικών νόμων του χωροχρόνου με τη μεθοδολογία των πειραμάτων, μέχρι τη γενικευμένη αποδοχή της μηχανοκρατικής επιστημονικής προσέγγισης της φύσης από τη ραγδαία εξέλιξη της αστρονομίας. Όταν το 1543 ο Πολωνός αστρονόμος Νικόλαος Κοπέρνικος (Mikołaj Kopernik, 1473-1543) δημοσίευσε το έργο του «Έξι Βιβλία για τις Περιστροφές των Ουρανίων Σφαιρών» (De Revolutionibus Orbium Coelestium Libri VI), που επανέφερε μια θεωρία του Αρίσταρχου του Σάμιου (310-π.230 π.Χ.) και άλλων φιλοσόφων της σχολής του Πυθαγόρα (π.580-π.490π.Χ.), και διακήρυττε πως η κίνηση του ήλιου κατά την τότε επικρατούσα γεωκεντρική κοσμολογία είναι μια ψευδαίσθηση, και στην πραγματικότητα η Γη κινείται γύρω από τον Ήλιο, έθεσε την αρχή της επιστημονικής επανάστασης στην εποχή της Νεωτερικότητας. Οι μαθηματικοί του υπολογισμοί κι αργότερα οι αστρονομικές παρατηρήσεις του Ιταλού Γαλιλαίου (Galileo Galilei, 1564-1642) και του Γερμανού Κέπλερ (Johannes Kepler, 1571-1630) με το τηλεσκόπιο διόρθωσαν και επιβεβαίωσαν τη φυσική πραγματικότητα του νέου ηλιοκεντρικού συστήματος του κόσμου. Ο Γαλιλαίος, που θεμελίωσε τη σχέση οικειότητας του ανθρώπου με το πραγματικό και την απομάγευση[9] του κόσμου, κάνοντας τη ριζική για την εποχή του και αδιανόητη για τους προηγούμενους αιώνες πρόταση ότι η φύση εκφράζεται με μαθηματική γλώσσα, κατέγραψε προσωπική αδυναμία να κατανοήσει τη φύση του φωτός. Ο Κέπλερ που διατύπωσε πρώτος το 1604 τη σύγχρονη ιδέα ότι το φως εκπέμπεται από πηγές όπως ο ήλιος και ανακλάται από τα υλικά αντικείμενα στο μάτι, θεωρούσε ότι είναι εγγενώς άχρωμο και χρωματίζεται όταν συναντά χρωματιστά αντικείμενα[10]. Τέλος, ο Άγγλος φυσικός, μαθηματικός, αστρονόμος και φιλόσοφος Νέυτων (Isaac Newton, 1642-1727) ανήγαγε πρώτος το κοσμικό γίγνεσθαι σε μονάχα ένα θεμελιώδη νόμο υλικής τάξης, το μηχανικό νόμο της έλξης. Το 1687 ενοποίησε με το έργο του (Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica) τους προηγούμενους επιμέρους νόμους σε ένα ενιαίο μοντέλο ουράνιας μηχανικής και επισφράγισε τη θεώρηση της φύσης ως σύστημα μαθηματικής αρμονίας[11].

Η επαναφορά αισθητικών ιδεών από την αρχαιότητα ξεκίνησε κατά τον 14ο αιώνα με την αντικατάσταση του trivium: γραμματική-λογική-ρητορική του μεσαιωνικού συστήματος εκπαίδευσης με το ευρύτερο studium humanitatis που έδινε χώρο στη μελέτη της ποίησης[12]. Χαρακτηριστική είναι μια ιδέα σχετικά με τη διάκριση μηχανικών και ελεύθερων τεχνών του αρχαίου Έλληνα λυρικού ποιητή Σιμωνίδη (Σιμωνίδης ο Κείος, 556-469 π.Χ.) που είχε διασώσει ο Πλούταρχος (π.45μ.Χ.-120): *«Ο Σιμωνίδης την μεν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπώσαν προσαγορεύει, την δε ποίησιν ζωγραφίαν λαλούσαν* (ο Σιμωνίδης αποκαλεί την ζωγραφική σιωπηλή ποίηση την δε ποίηση ζωγραφική ομιλούσα)*»* και έγινε διάσημη μεταξύ των ουμανιστών στη λατινική διατύπωσή της από τον κορυφαίο Ρωμαίο ποιητή Οράτιο (Quintus Horatius Flaccus, 65-8 π.Χ.): *«ut pictura, poesis»*[13]. Ο φιλόσοφος Μαρσίλιο Φιτσίνο (Marsilio Ficino, 1433-1499), κυρίαρχος υποστηριχτής του Νεοπλατωνισμού στην Αναγέννηση, και ο πολυσχιδής Αλμπέρτι (Leon Battista Alberti, 1404-1472), που ακολουθούσε τον Αριστοτέλη (384-322π.Χ.), υπήρξαν οι μόνοι ουμανιστές στοχαστές που ανέπτυξαν αισθητικές θεωρίες για την τέχνη σε αυτή την περίοδο. Το πρώτο θεωρητικό σύγγραμμα της νεότερης τέχνης ήταν η πραγματεία του Αλμπέρτι «Περί Ζωγραφικής», που ανέλυε το νοητικό σύστημα προοπτικής μίμησης του τρισδιάστατου πραγματικού χώρου στις δύο διαστάσεις του πίνακα σύμφωνα με γεωμετρικούς κανόνες και έτσι προώθησε πειστικά τη ζωγραφική από τη συντεχνία χειρωνακτικών μηχανικών επαγγελμάτων στις ελεύθερες τέχνες και στην επιστήμη της οπτικής[14]. Η ανακάλυψη του σημείου φυγής περίπου το 1425 από τον Ιταλό αρχιτέκτονα Μπρουνελλέσκι (Filippo Brunelleschi, 1377-1446)[15] και η απεικόνιση από τον Αλμπέρτι του φυσικού χώρου σε μια μαθηματική δομή, όπου όλα τα στοιχεία αποδίδονται με βάση την απόσταση που τα χωρίζει από το μάτι του θεατή, έγινε η ουσία του αναγεννησιακού αιτήματος κυριάρχησης του ανθρώπου πάνω στη φύση, σε αντίθεση με τη μεσαιωνική παράδοση που επικαλούνταν την πνευματική αυθεντία της εκκλησίας. Η αναγεννησιακή ανακάλυψη της γεωμετρικής οπτικής από τη μελέτη των σκιών έβαλε τάξη με τη διεύθυνση των ακτινών στην έννοια του φωτός,

---

8 Πνευματική και καλλιτεχνική κίνηση που στη ζωγραφική ξεκίνησε από τη Φλωρεντία περί το 1425 και επηρέασε όλη την Ευρώπη. Χαρακτηρίζεται από την αναβίωση των αξιών της αρχαιότητας, και την αντικατάσταση του θρησκόληπτου τρόπου θέασης του κόσμου από μια νέα κοσμοθεωρία που περιστρέφεται περισσότερο γύρω από την ατομικότητα.

9 Βλ. την εισαγωγή με τίτλο «τι αποκαλούμε «νεωτερική φιλοσοφία» στο Jean-Michel Besnier (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης), *Ιστορία της νεωτερικής και σύγχρονης φιλοσοφίας: φυσιογνωμίες και έργα*, Αθήνα 2001, σελ. 16-18

10 Margaret Livingstone, *Vision and art: the biology of seeing*, New York 2002, σελ. 14, 85

11 Allen G. Debus (μτφρ. Τάσος Τσιάντουλας), *Άνθρωπος και Φύση στην Αναγέννηση*, Ηράκλειο 2012, σελ. 2

12 Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics: (vol. III) Modern Aesthetics*, Paris 1970, σελ. 66, 70, 81

13 Λεόν Μπαττίστα Αλμπέρτι (μτφρ Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα), *Περί Ζωγραφικής*, Αθήνα 2008, σελ. 35

14 Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1976 , σελ. xvii, 25, 30

15 Βλ. Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics: (vol. III) Modern Aesthetics*, Paris 1970, σελ. 40, 81, 83 και Λεόν Μπαττίστα Αλμπέρτι (μτφρ Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα), *Περί Ζωγραφικής*, Αθήνα 2008, σελ. 43-44

που ως τότε διαχωριζόταν απλώς σε φως που εκλύει μια πηγή (luce) και φως που ανακλούν τα γήινα αντικείμενα (lume)[16]. Βέβαια, και οι θεωρίες του Αριστοτέλη και του Αλμπέρτι ότι κάθε φυσικό χρώμα προκύπτει από μείξη άσπρου και μαύρου αργότερα αποδείχτηκαν σαφώς λανθασμένες[17].

Σε αυτό το πλαίσιο σημαντικής διεύρυνσης της συνείδησης για την πραγματικότητα, με το ενδιαφέρον στραμμένο κυρίως στον άνθρωπο και λιγότερο στο περιβάλλον του, τη θεοκεντρική και ιδεαλιστική τέχνη του Μεσαίωνα διαδέχεται μια νέα τέχνη ρεαλιστική και ανθρωποκεντρική, που επίμονα αναζητούσε ισορροπία ανάμεσα στην πραγματικότητα και το ιδεώδες, στην αληθοφάνεια και τη φαντασμαγορία[18] και παρίστανε το φυσικό φως με εργαλεία την προοπτική και την αλληγορία. Η μεν προοπτική, παρ' όλο που απείχε από την παράσταση μιας αντικειμενικής αλήθειας καθώς βασίστηκε στην απλοποίηση των οπτικών φαινομένων, με έναν μονόφθαλμο ακίνητο θεατή, καθιερώθηκε στο έργο των ζωγράφων ως χρήσιμη αφαιρετική κατασκευή της πραγματικότητας που συμφιλίωνε την όραση με την αισθητική των αναλογιών και των συμμετριών σε ένα ιδεώδες γεωμετροποίησης του χώρου. Και η δε αλληγορία από μεσαιωνική κατασκευή της εικονολογίας για την έκφραση άγνωστων φιλοσοφικών και θεολογικών εννοιών, που μεταφέρθηκε στην αναγέννηση ως συμβολική έκφραση κοινών αληθειών κι έγινε μόνο αισθητική αξία[19], συχνά προσέδωσε στις παραστάσεις φαινομένων του φυσικού φωτός σύνθετες σημασίες και νοήματα μέσα από το μύθο και την ιστορία.

Μία από τις πρώτες επαναστατικές παραστάσεις που καταγράφουν τη λειτουργία του φυσικού φωτός στη ζωγραφική είναι ο μαγικός πίνακας που ζωγράφισε περί το 1507, κατά το απόγειο της Ιταλικής Αναγέννησης, ο Ενετός Τζορτζόνε (Giorgione, π.1477-1510) με τίτλο «Η καταιγίδα» (The Tempest) [βλ. σελ. 28 εικ. 1] και θέμα το ίδιο το ατμοσφαιρικό τοπίο. Το περιεχόμενο του πίνακα που σήμερα θεωρείται άγνωστο, στερείται κάποιας προφανούς εικονογραφίας και έκανε έκτοτε τους Ενετούς να αποκαλούν «ποίηση»[20] κάθε εικόνα σαν αυτή τη μυστηριώδη κατασκευή. Μεταξύ άλλων εικάζεται ότι πρόκειται για παράσταση μιας σκηνής από τα γραπτά κλασικού συγγραφέα, όπως κάποιος μύθος της μητέρας ενός μελλοντικού ήρωα, που την εξόρισαν από την πολιτεία και τη βρίσκει στην έρημη φύση ένας καλοπροαίρετος βοσκός[21]. Ίσως να εικονίζει ως αλληγορικές προσωπικότητες, άφοβους, ένα γενναίο στρατιώτη και μια στοργική γυναίκα Ρομ με το μωρό της, που ο άστατος και νομαδικός τρόπος ζωής που ακολουθούν τους εξοικείωσε με την απειλητική εμφάνιση της αστραπής[22]. Η σύνθεση του παράξενου θέματος μοιάζει κάπως άτεχνη, αφού ο χώρος με τα αρχιτεκτονικά ερείπια και τα διάφορα επίπεδα του τοπίου φαίνεται ονειρικός. Επιπλέον, οι εικονιζόμενοι χαρακτήρες φαίνεται να είναι αποκομμένοι ο ένας από την παρουσία του άλλου. Όμως, με την επιδέξια χρήση του χρώματος, η εξωπραγματική κοινή συνύπαρξη τους στο χώρο γίνεται πραγματική συνάντηση στον ίδιο τόπο, μέσα στην ίδια ατμόσφαιρα. Με την ανακάλυψη της ολοποίησης[23], ο Τζορτζόνε πρώτος υπέταξε το θέμα στη δημιουργία ατμόσφαιρας. Αντιμετώπισε τη φύση ως ενότητα φορμών, χρωμάτων, φωτός και σκιάς και κατασκεύασε την ενιαία αίσθηση του απόκοσμου φωτός της καταιγίδας με διάχυτες υποτονικές αποχρώσεις μπλε και πράσινου χρώματος στην τεχνική του σφουμάτο (sfumato). Έτσι, δεν διαχώρισε τις μορφές στο προσκήνιο από μια στατική εικόνα στο παρασκήνιο, όπως γινόταν ως τότε, αλλά αποτύπωσε σε ένα σύνολο μια εικόνα ατμοσφαιρικής ενότητας.

Στην αλληγορική σύνθεση «Μελαγχολία Ι», που φιλοτέχνησε το 1514 ο Γερμανός ζωγράφος, μελετητής των αρχών της προοπτικής και θεωρητικός της τέχνης, Άλμπρεχτ Ντύρερ (Albrecht Durer, 1471-1528) [βλ. σελ. 28 εικ. 2], με την τεχνική της χαρακτικής η φωτοσκίαση ενώνει το σχέδιο, που δίνει ιδεατή υπόσταση στα περιγράμματα των μορφών, με το χρώμα, που τους δίνει υλική υπόσταση. Με βαθιά εσωτερικότητα ο καλλιτέχνης συσχετίζει νοηματικά πληθώρα συμβόλων και συγχωνεύει στο θέμα δύο θεμελιώδεις έννοιες: την ακηδία και τη γεωμετρία. Μετά την ήδη κλασική θεωρία των 4 χυμών του σώματος[24] και τις φυσιολογικές και ψυχολογικές πεποιθήσεις του ύστερου Μεσαίωνα που συνέδεαν τη μελαγχολία με την αστρονομία, τους παγανιστές θεούς και τον πλανήτη Κρόνο, μετά τους αναγεννησιακούς νεοπλατωνικούς φιλοσόφους που τη συνέδεαν με την εξύψωση σε ανώτερα επίπεδα σοφίας και ύπαρξης, ο Ντύρερ αναφέρεται στη μελαγχολία του καλλιτέχνη (Melancholia artificialis) ως κατάσταση βαθιάς περίσκεψης από τη δημιουργία. Προσωποποιεί την ακηδία και τη γεωμετρία σε μια μοναχική αγγελική γυναικεία μορφή, που κάθεται με βλέμμα αγωνιώδες, σε κατάσταση τρομερής αφύπνισης ύστερα από βαθύ στοχασμό, στηρίζει το κεφάλι

---

16 Οι όροι είναι του Ιταλού ζωγράφου και θεωρητικού της τέχνης Λομάτσο (Gian Paolo Lomazzo, 1538-1592), Βλ. στο Don Brothwell (ed.), *Beyond Aesthetics: Investigations into the nature of visual art*, London 1976, σελ. 119

17 Don Brothwell (ed.), *Beyond Aesthetics: Investigations into the nature of visual art*, London 1976, σελ. 122

18 Σταύρος Ζορμπαλάς, *Τέχνη και Κοινωνία*, Αθήνα 1988, σελ. 13-14

19 Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics: (vol. III) Modern Aesthetics*, Paris 1970, σελ.5, 222-223

20 Michael Levey, *From Giotto to Cezanne: A Concise History of Painting*, New Work 1997, σελ. 126

21 Ernst H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, Αθήνα 1994, σελ. 328-331

22 Edgar Wind, *Giorgione's Tempesta: with comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford 1969, σελ. 3

23 Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, *Σκέψη και προοπτική: από το quattrocento στο ηλεκτρονικό novencento*, Αθήνα 2002, σελ. 44-45

24 Η θεωρία των 4 χυμών του σώματος ή αλλιώς της χυμοπαθολογίας διατυπώθηκε το 400 π.Χ. στη φιλοσοφική διατριβή «Περί της φύσης των ανθρώπων» της ιατρικής σχολής του Ιπποκράτη (460-377 π.Χ.). Βασίστηκε στην πρόταση ότι η σχέση αναλογίας των 4 χυμών του σώματος, δηλαδή του αίματος, της μαύρης χολής, της κίτρινης χολής και του φλέγματος, επιδρούν στην κατάσταση υγείας του ανθρώπου. Έτσι η μελαγχολία ερμηνεύτηκε ως εκδήλωση δυσκρασίας, ως ανισορροπία των 4 χυμών του σώματος. Η χυμοπαθολογία χρησιμοποιήθηκε από τον Κλαύδιο Γαληνό (129-199) για να διαμορφώσει τη δική του ιατρική θεωρία περί 4 ιδιοσυγκρασιών του ανθρώπου (αιματώδης, μελαγχολικός, χολερικός, φλεγματικός τύπος), που άσκησε επιρροή μέχρι το Μεσαίωνα.

της με την κλειστή γροθιά του ενός χεριού και κρατά μηχανικά μια πυξίδα στο άλλο με τον αγκώνα να ακουμπά σε ένα κλειστό βιβλίο. Γύρω της βρίσκονται σε αταξία διάφορα συμβολικά αντικείμενα, τεχνικά και επιστημονικά εργαλεία, όπως ένα μελανοδοχείο για τη γεωμετρία, η ζυγαριά και η κλεψύδρα για τη μέτρηση στο χώρο και το χρόνο, μια δέσμη κλειδιά για τη δύναμη και μια τσάντα για τον πλούτο του πνεύματος. Στον ουρανό απεικονίζεται η λάμψη ενός φλεγόμενου μετεωρίτη που διαπερνά τη γήινη ατμόσφαιρα, στοιχείο εμπνευσμένο πιθανότατα από την ιστορική πτώση ενός μετεωρίτη έξω από την πόλη Ένζισχαϊμ (Ensisheim) στις 7 Νοεμβρίου του 1492, γεγονός που είχε δει ο ίδιος ο καλλιτέχνης σε ηλικία 21 ετών. Όπως συμπεραίνουμε από το περίεργο φως της λάμψης του μετεωρίτη και από τη σκιά της κλεψύδρας στον τοίχο, η αλληγορική προσωπικότητα, τα συμβολικά εργαλεία και ο παραθαλάσσιος περιβάλλων χώρος, εμφανίζονται μάλλον στο σεληνόφως. Μαζί και με το σεληνιακό ουράνιο τόξο δομείται μια φαινόμενη αίσθηση διάχυτης ανησυχίας[25]. Αυτή διαπλέκεται ακόμη και με τη στάση οκνηρίας της εικονιζόμενης μελαγχολικής μορφής, με τέτοιο τρόπο ώστε να αφήνει το πρόσωπο να σκοτεινιάσει, ως υποκατάστατο του υποτιθέμενου συμπτώματος χλωμής επιδερμίδας του μελαγχολικού ατόμου λόγω της αύξησης της ποσότητας μαύρης χολής στο σώμα του. Με μια σπάνια εκφραστική ποιότητα ασυνήθιστων φαινομένων αμυδρού φυσικού φωτός[26] ο Ντύρερ παρουσιάζει το έντονο πάθος του καθηλωμένου θνητού δημιουργού, που επίπονα συνειδητοποιεί τα όριά του στην εσωτερική διερεύνηση της ουσίας των πραγμάτων, ενάντια στο πέρασμα του χρόνου[27].

Το 1529 ο Γερμανός καλλιτέχνης Άλμπρεχτ Άλτντόρφερ (Albrecht Altdorfer, 1480-1538) ζωγράφισε για τη Βαυαρική Βασιλική Αυλή ένα από τα πιο αξιοσημείωτα έργα του αναγεννησιακού βλέμματος, το διάσημο επικό πίνακα με τίτλο «Η Μάχη του Αλεξάνδρου στην Ισσό» [βλ. σελ. 29 εικ. 3], στον οποίο τοποθέτησε το φυσικό φως στο επίκεντρο του συμβολισμού του θέματος. Με φόντο μια άκρως επιβλητική ατμόσφαιρα, απεικονίζεται με παραστατικές λεπτομέρειες κατά τη διήγηση του ιστορικού Κούιντους Κούρτιους Ρούφους (Quintus Curtius Rufus, π.41-π.79), αλλά με στυλ «ηρωικό», το ιστορικό γεγονός της Μάχης της Ισσού του 333 π.Χ. ανάμεσα στους στρατούς του Μακεδόνα Βασιλιά Αλέξανδρου του Μέγα και του Πέρση Αυτοκράτορα Δαρείου. Από τη χρονικά μετατοπισμένη άποψη του Αλντόρφερ η κομβική για τη γεωπολιτική εξέλιξη της Ευρώπης μάχη της Ισσού, παραλληλίζεται με την αποτίμηση της πολιορκίας της Βιέννης τον Οκτώβριο του 1529, το χρόνο που ζωγραφίστηκε ο μεγαλεπήβολος αυτός πίνακας, και ανάγεται σε εσχατολογική θρησκευτική σύγκρουση μεταξύ χριστιανισμού και ισλαμισμού[28]. Στο προσκήνιο χιλιάδες στρατιώτες και ιππείς πολεμούν με δόρατα και λόγχες, καθώς λίγο πιο μακριά ο Μέγας Αλέξανδρος μαζί με άλλους ιππείς ωθεί τον Δαρείο με το άρμα του σε αγωνιώδη φυγή. Για να συμπεριληφθεί στην παράσταση όλη η απαιτούμενη έκταση, ο χώρος προσεγγίζεται πανοραμικά από διαφορετικά αδύνατα σημεία όρασης, ανυψωνόμενα ως προς το βάθος, με τρόπο που για πρώτη φορά στην ιστορία της ζωγραφικής απεικονίζεται στον μακρινό ορίζοντα η ίδια η καμπυλότητα της γης. Έτσι, από πολύ ψηλά ο θεατής εποπτεύει από τη σύγχρονη νότια Τουρκία προς το Νότο μια τεράστια περιοχή που περιλαμβάνει την Ερυθρά Θάλασσα και τη χερσόνησο του Σινά προς την Ασία, την Κύπρο στη Μεσόγειο και το δέλτα του Νείλου στην Αφρική. Στον ουρανό, που αποτελεί σχεδόν το ένα τρίτο του έργου, συγκεντρώνεται η συμβολική σημασία της σύγκρουσης των δύο πολιτισμών. Η μανία και η αγριότητα της μάχης μεταξύ Εγγύτερης Ανατολής και Δύσης μεταφέρεται στην αναταραχή του συννεφιασμένου θόλου, ως ανάλογη διχοτομία μεταξύ της ημισελήνου και της δύσης του ήλιου, με την ημισέληνο να συμβολίζει τον πολιτισμό της Εγγύτερης Ανατολής και τον ήλιο να συμβολίζει τον πολιτισμό του Αλεξάνδρου ή ευρύτερα της Δύσης. Αντίστοιχα, η φανταστική, εξωπραγματική λάμψη του φωτός από τα συμβολικά ουράνια φαινόμενα κατανέμεται στην επιφάνεια της γης. Η δυτική ήπειρος και ο Νείλος λούζονται στο ηλιόφως, ενώ οι ηττημένες περιοχές στη Μεσοποταμία και την Εγγύτερη Ανατολή βυθίζονται στο υποσκίασμα της γης[29].

Ο Γερμανός ζωγράφος Άνταμ Ελσχάιμερ (Adam Elsheimer, 1578-1610), που αρχικά επηρεάστηκε από την παραστατική παράδοση του Άλτντόρφερ και την ατμοσφαιρική Ενετική ζωγραφική, στα ωριμότερα έργα του άρχισε να δίνει σημασία στη ρεαλιστική παράσταση στοιχείων της φύσης. Το 1609, στο τελευταίο έργο του με τίτλο «Η Φυγή στην Αίγυπτο» [βλ. σελ. 29 εικ.4] ο Ελσχάιμερ εστίασε στο φυσικό φως για να μεταφέρει σχέσεις επικοινωνίας του ανθρώπου με τη θεϊκή παρουσία και έριξε την πρώτη ποιητική κοσμολογική ματιά στο σύμπαν απέναντι στην έμφυτη αγωνία του εγγενώς ανέστιου[30] ανθρώπου. Καθώς στη Βίβλο το θρησκευτικό θέμα αναφέρεται μόνο συνοπτικά, ο καλλιτέχνης είχε σημαντική ελευθερία στην αφήγηση του. Έτσι, εξελίσσοντας τη δραματική αντιπαράθεση φωτεινών και σκοτεινών μερών της τεχνικής του κιαροσκούρο (chiaroscuro), κατασκεύασε μια νυχτερινή σκηνή, στην οποία η έκταση του εικονιζόμενου χώρου ορίζεται από κοσμικά φαινόμενα, που υποβάλλουν την ιδέα του άπειρου βάθους, και οργανώνεται με 3 συμβολικές πηγές φυσικού και τεχνητού φωτός σε πολλαπλές συναντήσεις επικοινωνίας γης και ουρανού. Το ισχνό φως στο πρόσωπο του ιερού βρέφους από τον πυρσό που κρατάει ο Ιωσήφ συμβολίζει την ταπεινότητα του Χριστού, οι σπίθες της φωτιάς, γύρω από την οποία έχουν συγκεντρωθεί ζώα και βοσκοί, ανεβαίνουν προς τον ουρανό, η πανσέληνος συμβολίζει την παρουσία του Θεού και ο αντικατοπτρισμός της πάνω στην επιφάνεια μιας λίμνης τη συν-

---

25 Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1995, σελ. 156, 162, 168
26 Irving Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, Princeton 1995, σελ. 17
27 Marcel Brion, *Albrecht Dürer: his life and work*, London 1960, 209-210
28 Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 2003, σελ. 19-23
29 Βλ. λήμματα «Albrecht Altdorfer» και «The Battle of Alexander at Issus» στο www.wikipedia.org
30 Βλ. υποσημείωση 4 στο Μάρτιν Χάιντεγγερ (μτφ. Γιάννης Τζαβάρας), *Είναι και Χρόνος*, Αθήνα 1998, σελ. 304

δέει με τη γήινη σφαίρα των θνητών. Στο μισό μέρος της σύνθεσης, που καταλαμβάνει ο διαυγής έναστρος ουρανός, ο Ελσχάιμερ έχει αποδώσει με εντυπωσιακή λεπτομέρεια τη γεμάτη σελήνη, αστερισμούς όπως η Μεγάλη Άρκτος, αλλά και το ίχνος του σπειροειδούς Γαλαξία στον οποίο ανήκει η γη (ενός από τα δισεκατομμύρια που υπάρχουν στο σύμπαν), που κατά τον Μεσαίωνα λεγόταν «Δρόμος του Ιακώβ» και συμβόλιζε το δρόμο προς τον παράδεισο. Η αυξημένη αντίληψη των αστρονομικών φαινομένων φωτός στον πίνακα αποτελεί προοίμιο της έκδοσης της έρευνας του Γαλιλαίου για το γαλαξία μας το 1610, που γέννησε τη μηχανιστική θεώρηση της φύσης. Αυτό ερμηνεύεται από το γεγονός ότι το καλοκαίρι του 1609 ο φυσικός επιστήμονας Φεντερίκο Σέζι (Federi co Cesi, 1585-1630), πρόεδρος της ιταλικής επιστημονικής ακαδημίας (στην οποία ήταν μέλος και ο Γαλιλαίος), που βρισκόταν στον κύκλο συναναστροφών του Ελσχάιμερ, εγκατέστησε στη Ρώμη σειρά οπτικών τηλεσκοπίων. Άρα και ο καλλιτέχνης, που έζησε στη Ρώμη την τελευταία δεκαετία της ζωής του, είχε την ευκαιρία να γνωρίσει με μηχανικά μέσα και να συνειδητοποιήσει τα κοσμικά φαινόμενα. Η τελική εικόνα, αποτέλεσμα παρατήρησης και καλλιτεχνικής πνοής, ρεαλιστικής και ποιητικής σύνθεσης, θεωρείται η πρώτη αληθινή νυχτερινή σκηνή στο σεληνόφως μέσα στην ιστορία της Ευρωπαϊκής ζωγραφικής[31].

Ανακεφαλαιώνοντας, οι απαρχές εποπτείας της φύσης στην αναγεννησιακή ακαδημαϊκή τέχνη έγιναν με 2 κυρίαρχες μεθόδους. Η μία ήταν η επιστημονική μέθοδος, που ακολούθησαν οι ζωγράφοι της Ιταλίας, ιδιαίτερα της Φλωρεντίας, που επιχείρησαν να γεωμετροποιήσουν το χώρο με τους νόμους της προοπτικής. Η άλλη ήταν η εμπειρική μέθοδος, που ακολούθησαν οι ζωγράφοι της Βόρειας Ευρώπης, κυρίως οι Φλαμανδοί, επιχειρώντας με τεχνικά επινοήματα να αποδώσουν την ψευδαίσθηση ενός άμεσου οπτικού γεγονότος[32]. Η κυρίαρχη μέθοδος παράστασης του φωτός στα εξεταζόμενα έργα μέσα από τη φαντασία έγινε σύμφωνα με την εμπειρική υλιστική μέθοδο. Ο Τζορτζόνε εστίασε το βλέμμα του στην ψευδαισθησιακή πλαστική συνοχή του τόνου με την τεχνική του κιαροσκούρο και ανακάλυψε την ολοποίηση. Με την τονική διαβάθμιση στα είδωλα των χρωμάτων της φύσης κατάφερε την ένταξη των μορφών σε μια ενιαία διάθεση. Ο Ντύρερ στράφηκε στην τεχνική της φωτοσκίασης για την απομίμηση ενός συνόλου μορφών αλληγορικών με έντονο πνεύμα εσωτερικισμού. Ο Αλτντόρφερ παρακινήθηκε από μια επική ιστορική περιγραφή να παραστήσει ένα τοπίο με τέτοιο βάθος, που στην πραγματικότητα τα μάτια του θα αδυνατούσαν να εποπτεύσουν. Το καλλιτεχνικό βλέμμα του Ελσχάιμερ, που είχε την ιστορική ευκαιρία να εστιάσει στην παρατηρησιακή αστρονομία κι έτσι να ταυτιστεί με την οριστική απομάγευση του κόσμου, ζωγράφισε με την τονική ενότητα του κιαροσκούρο μια σκηνή νυχτερινή, που εκ των πραγμάτων ήταν χωρίς αντικειμενικό προηγούμενο. Παρά τη συχνά συμβολική εικονογράφηση των φωτεινών φαινομένων της ουράνιας σφαίρας, όλες οι τεχνικές προσπάθησαν να τεκμηριώσουν μια αμετάκλητη και εξαιρετικά αποσαφηνισμένη οργανική ένταξη του φωτός στην διάρθρωση της εικόνας, με τη χρήση ευρείας τονικής έκτασης και την υποστηρικτική χρήση του τοπικού χρώματος[33]. Το φως δηλαδή νοήθηκε ως το πιο έγκυρο τεκμήριο για την απόδοση, την σύλληψη της πραγματικότητας.

---

31 Rüdiger Klessmann, *Adam Elsheimer: 1578-1610*, London 2006, σελ. 16, 22, 23, 33, 37, 38, 174

32 Herbert Read (μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ), *Η τέχνη σήμερα: εισαγωγή στη θεωρία της μοντέρνας ζωγραφικής και γλυπτικής*, Αθήνα 1960, σελ. 56-57

33 Τοπικό χρώμα είναι η ζώνη ανάμεσα στο φωτισμένο και στο σκιασμένο μέρος του αντικειμένου, που εισηγήθηκε η μεθοδολογία του κιαροσκούρο

3 Φως οικείο: Η εμπειρία του τόπου από την άποψη του λατινικού Κλασικισμού και της ολλανδικής Φυσιοκρατίας του 17ου αι.

Η Αρκαδία είναι η ιδέα ενός τόπου ειδυλλιακού, όπου ο άνθρωπος ζει ενάρετα σε αρμονία με το περιβάλλον του και τον εαυτό του. Ο όρος προέρχεται από το όνομα ενός πραγματικού τόπου στη Μεσόγειο, στην κεντρική Πελοπόννησο. Αυτή η ορεινή περιοχή κατά την αρχαιότητα κατοικούνταν αραιά από γεωργούς και βοσκούς, που ζούσαν απλή, ειρηνική ζωή μέσα στην παρθένα φύση, μακριά από τη θάλασσα και δίχως πόλεις, σε αντίθεση με την οργάνωση του υπόλοιπου ελληνικού πολιτισμού. Οι κάτοικοι των πόλεων, ήδη κατά την Ελληνιστική περίοδο, τη θεωρούσαν ποιητικό σύμβολο της ειδυλλιακής ζωής. Αυτό το φιλοσοφικό πρότυπο της χαμένης ειδυλλιακής αρμονίας με τη φύση στην κλασική ιδέα της Αρκαδίας, πέρασε σε δημοφιλή έργα της Λατινικής και Μεσαιωνικής λογοτεχνίας κι ύστερα της Αναγεννησιακής μυθολογίας και αναβίωσε με την εξιδανίκευση της φύσης στη ζωγραφική από τη διαμόρφωση της αισθητικής του Κλασικισμού (Classicism)[34] στη Γαλλία του 17ου αιώνα. Στον υπαιθριστικό Κλασικισμό των Νικολά Πουσέν και Κλωντ Λορραίν η ιδέα της Αρκαδίας έλαβε τα χαρακτηριστικά του Κλασικού ή Μεσογειακού τοπίου εξιδανικευμένα, με την ανθρωποκεντρική κληρονομιά του ελληνορωμαϊκού πνεύματος, με την τοπογραφία της Σικελίας και με φως ορθολογικά μετρημένο, αβρό και θελκτικό.

Το έργο του Γάλλου ζωγράφου Νικολά Πουσέν (Nicolas Poussin, 1594-1665), που μελέτησε την κλασική γλυπτική στη Ρώμη, βρίσκεται στην κορυφή της τάσης λατρείας του ωραίου του ακαδημαϊσμού ή νεοκλασικισμού του 17ου αιώνα, την ίδια εποχή που κυριαρχούσε στην Ευρώπη το Μπαρόκ (Baroque)[35]. Ο Πουσέν, δεν έφυγε από τη Ρώμη από το 1624 ως το θάνατό του, παρά μόνο μια φορά, κατά το 1641. Μολονότι ζωγράφισε συστηματικά στην καλλιεργούμενη κατά το 17ο αιώνα πεδινή περιοχή της κεντρικής Ιταλίας γύρω από τη Ρώμη (Roman Campagna), επικαλέστηκε με παγανιστική διάθεση μια εξιδανικευμένη παρθενική φύση σε χρόνο αμνημόνευτο, και της απέδωσε ουμανιστική φυσιογνωμία[36]. Έτσι, με όραση εξαιρετικά επιλεκτική μετατρέπει το οικείο περιβάλλον που βλέπει σε τόπους απρόσιτους για την πραγματικότητα. Η επιμονή του Πουσέν να απομειώνει νοητά τη φύση σε μια στατική ιδεατή εικόνα, προκειμένου να καταφύγει στην αρμονία, κατηγοριοποιεί τα έργα του στο είδος των αρκαδικών σκηνών (Arcadian scenes), ανάμεσα στις αλληγορίες του παρελθόντος, που κατασκευάζονται με συμβατικές εικόνες, και στα τοπία, που εμπεριέχουν χαρακτηριστικά την έννοια της μεταβολής, ή στις ουτοπίες του μέλλοντος[37].

Ο πίνακας που ζωγράφισε το 1639 με τίτλο «Βρίσκομαι ακόμη και στην Αρκαδία» [βλ. σελ. 30 εικ. 5] έχει θέμα τη σχέση της ισορροπημένης ζωής του ανθρώπου μεταξύ φύσης και πολιτισμού με το θάνατο στο κλασικά τέλειο και σταθερά ζωντανό περιβάλλον της Αρκαδίας. Παριστάνει 3 νεαρούς βοσκούς και 1 σοβαρή όμορφη κοπέλα να ανακαλύπτουν στο γαλήνιο και χαρούμενο ηλιόλουστο Μεσογειακό ύπαιθρο με έκφραση δέους ένα μνήμα. Η εισαγωγή του αρχιτεκτονικού στοιχείου στο φυσικό τοπίο έχει στόχο να προσδώσει λογική οργάνωση στην εικόνα, προσφέροντας στη σύνθεση την ιδεατή ρυθμική σχέση οριζόντιων και κατακόρυφων στοιχείων[38]. Οι βοσκοί είναι τοποθετημένοι συμμετρικά μπροστά στο μνήμα και αντικρίζουν σε μελαγχολική περίσκεψη την ελεγειακή επιγραφή. Διαβάζουν στα λατινικά: «ET IN ARCADIA EGO», που σημαίνει «Βρίσκομαι ακόμη και στην Αρκαδία», δηλαδή εγώ, ο θάνατος, υπάρχω ακόμη και στον πιο ειδυλλιακό κόσμο. Η σκιά του γονατισμένου βοσκού πάνω στο μνήμα φαίνεται να προμηνύει κι αυτή το μελλοντικό θάνατο, όπως το κρανίο που είχε ζωγραφίσει ο Πουσέν πάνω στο μνήμα στην πρώτη εκδοχή του έργου το 1627. Κατά μια άλλη έννοια, έχει θεωρηθεί ότι ο γονατισμένος βοσκός δεν διατρέχει με το δάχτυλό του το ίχνος της επιγραφής αλλά την ίδια τη σκιά του σώματός του, όμοια με τη μυθική εικόνα προέλευσης της ζωγραφικής που είχε περιγράψει ο Ρωμαίος εγκυκλοπαιδιστής Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (Gaius Plinius Secundus, 23-79) στη «Φυσική Ιστορία» (Naturalis historia) περί το 77μ.Χ.[39]. Στην περίπτωση που ο ζωγράφος παριστάνει αυτό το επεισόδιο, το έργο μπορεί να ερμηνευτεί σαν σχόλιο για την τέχνη ως συνειδητή απόκριση στη θνητότητα. Σε κάθε περίπτωση, η διαρκής γαλήνη, που υποβάλλει ο Πουσέν σε αυτόν τον ιδεατό τόπο της Αρκαδίας με φως στατικά αρμονικό και ζωηρό, αντιπαρατίθεται με την ορθολογικά κατασκευασμένη μνεία στη βεβαιότητα του θανάτου.

Ο ζωγράφος Κλωντ Λορραίν (Claude Gelle Lorrain, π.1600-1682), σχεδόν συνομήλικος του Πουσέν, γείτονάς του στη Ρώμη, κι επίσης Γάλλος στην καταγωγή, στράφηκε κι αυτός στη ζωγραφική οραματικών αναμνήσεων του ιστορικού παρελθόντος

---

34 Τέχνη με χαρακτηριστικό την συντηρητική προσκόλληση σε αναγνωρισμένα αισθητικά ιδεώδη προερχόμενα από την καλλιτεχνική παραγωγή της αρχαίας Ελλάδας ή της Ρώμης

35 Καλλιτεχνικό στυλ που εξαπλώθηκε στην Ευρώπη την περίοδο 1600-1750 με χαρακτηριστικά την έντονη δραματοποίηση σε σημείο υπερβολής με στόχο τον εντυπωσιασμό

36 Άγγελος Γ. Προκοπίου, *Αισθητική και τέχνη στην Ευρώπη: από το Βολταίρο στο Γκόγια*, Αθήνα 1955, σελ. 272

37 Βλ. το κεφάλαιο «Poussin, Arcadia and landscape painting» στο David Carrier, *Poussin's paintings: a study in art-historical methodology*, University Park 1993, σελ. 145-174

38 Kenneth Clark, *Landscape into art*, London 1976, σελ. 129

39 Σύμφωνα με την εγκυκλοπαίδεια του Πλίνιου, αν και η γεωγραφική προέλευση της ζωγραφικής θεωρείται αβέβαιη, είναι κοινή παραδοχή για τους διανοητές της εποχής του, ότι η ζωγραφική γεννήθηκε από την ιχνογράφηση του περιγράμματος της σκιάς του ανθρώπου.

της Ιταλίας. Μελέτησε το τοπίο της ρωμαϊκής υπαίθρου και επέδειξε εξαιρετική ευαισθησία στις τονικές αξίες του φωτός και της ατμόσφαιρας. Κατέκτησε μια ρεαλιστική τεχνική αναπαράστασης της φύσης, ενώ υπήρξε από τους πρώτους καλλιτέχνες που γνωστοποιεί ότι εργάστηκε με σκίτσα και σχέδια έξω στο ύπαιθρο (Roman Campagna), γεγονός πρωτοποριακό για τα δεδομένα της ζωγραφικής ως τις αρχές του 17ου αιώνα[40]. Εκ πρώτης όψεως τα έργα του απεικονίζουν θέματα από τη Βίβλο, τον Βιργίλιο (Publius Vergilius Maro, 70π.Χ.-19π.Χ.), τον Οβίδιο (Publius Ovidius Naso, 43π.Χ.–18μ.Χ.) ή τα μεσαιωνικά έπη, όμως στην ουσία κυρίαρχο ρόλο κατέχει η ποιητική διάθεση του ιδεώδους τοπίου. Σταθερό χαρακτηριστικό των έργων του, ήδη από το 1640, είναι το λυρικό, εξευγενισμένο κι αρμονικό φως, μια ηλιακή έξαρση που κάνει τις βιβλικές ή μυθολογικές σκηνές να φαίνονται πιο αγαπητές και ειδυλλιακές. Μάλιστα, καθώς ωρίμαζε η τεχνοτροπία του, άρχισε να εστιάζει με εμμονή στο παιχνίδι του φωτός με τις υφές και τις μορφές, με αποκορύφωμα τα τοπία που ζωγράφισε μετά το 1660, στα οποία πλέον κάθε στοιχείο αποδίδεται με γνώμονα το φως[41].

Ενδεικτικός είναι ο πίνακας που ζωγράφισε το 1666 με θέμα μια ιστορία από τη Βίβλο και τίτλο «Πρωί, Τοπίο με τον Ιακώβ, τη Ραχήλ και τη Λεία δίπλα στο πηγάδι» [βλ. σελ. 30 εικ. 6]. Πέρα από την αφήγηση της ιστορίας, που σήμερα περνά μάλλον αδιάφορη, μπορεί κανείς να διακρίνει στο τοπίο μια υποφαινόμενη δομή περιοχών φωτός, τον τυπικό κανόνα σύνθεσης του Κλωντ Λορραίν. Η ακτινοβολία οργανώνεται ορθολογικά με αρχή την τοποθέτηση του ανατέλλοντος ήλιου στο βάθος μετωπικά προς το θεατή. Σε πρώτο επίπεδο σχηματίζεται μια κάπως σκοτεινή περιοχή από τη σκιά μερικών δέντρων και ενός ερειπωμένου ναού της κλασικής εποχής, που βρίσκονται σε μεσαία απόσταση, πιο μακριά η πανοραμική άποψη ενός ακόμη επιπέδου που λαμβάνει απευθείας τις ακτίνες του φωτός και τέλος η λάμψη από τις χρυσαφένιες ηλιαχτίδες της ανατολής που διαπερνούν τα σύννεφα του ουρανού, το επίπεδο της χαρακτηριστικής φωτεινής απόστασης, που ζωγράφιζε απευθείας στο ύπαιθρο και για το οποίο ο καλλιτέχνης έγινε διάσημος[42].

Η Ολλανδία είναι μια παραθαλάσσια ατλαντική χώρα της Βόρειας Ευρώπης, που δέχτηκε ήδη από το 16ο αιώνα τη μεταφορά ναυτιλιακής οικονομικής δραστηριότητας από τη Μεσογειακή λεκάνη, ευνόησε την ανοχή στην ελευθερία των συνειδήσεων και αναδείχτηκε το 17ο αιώνα σε νέα εστία του πνεύματος, ισάξια με τη Φλάνδρα και την Ιταλία. Το τέλος των θρησκευτικών διαμαχών της Αντιμεταρρύθμισης της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας στην ελεύθερη οικονομία της Ολλανδίας έφερε τον Χρυσό Αιώνα της Ολλανδικής ζωγραφικής (Dutch Golden Age Painting, 1584-1702). Το πέρασμα από τη μεταφυσική καταστολή στη φυσική έρευνα είχε ήδη επιτρέψει την επιστημονική αποκάλυψη αυθυπόστατων και καθολικών κανόνων της φύσης από το ανώτερο είδος της. Μάλιστα, αποκορύφωμα στα τέλη του αιώνα ήταν η σπουδαία οπτική απόδειξη του Νεύτωνα ότι το ηλιακό φως αποτελείται από επιμέρους χρώματα, που έγινε παρατηρώντας μια δέσμη λευκού φωτός να αναλύεται σε φάσμα χρωμάτων όταν διέρχεται μέσα από πρίσμα, και η οποία τον οδήγησε με την ιδέα της συμπληρωματικότητας των φασματικών χρωμάτων στην οργάνωση του πρώτου ασύμμετρου χρωματικού κύκλου, που αποτυπώθηκε σε εικονογραφημένο βιβλίο το 1704[43]. Επιπλέον, εκτός από την αποκάλυψη καθολικών νόμων της φύσης που υποβίβαζαν τη Θεία Δίκη, η αξίωση των λαών της Ολλανδίας και της Αγγλίας να κάνουν την αναγωγή στην πολιτική, ώστε να υποβάλουν τη βούληση του άρχοντα στην ισχύ απαράβατων συνταγματικών κανόνων, ώθησε την ανύψωση της φύσης στη θέση μιας νέας θεότητας. Ο Ολλανδός φιλόσοφος Σπινόζα (Baruch Spinoza, 1632-1677) έγραφε στην «Ηθική» το 1677: *«Ο Θεός ήτοι η φύση (Deus sive natura). Μέσα στη φύση δεν υπάρχει τίποτα τυχαίο, αλλά όλα τα πράγματα καθορίζονται από την αναγκαιότητα της θείας φύσης να υπάρχει και να γεννά με έναν ορισμένο τρόπο»*[44]. Εμπνεόμενος ίσως από την τοπική φύση της Ολλανδίας έγραψε για αυτή τη νέα πανθεϊστική φυσιολατρία: *«Ο Θεός υπάρχει στη φύση σαν μοναδική και ενιαία υπόσταση, απόλυτα άπειρη. Η έκταση και η νόηση είναι τρόποι και ιδιότητες του Θεού. Ούτε υπάρχει, ούτε είναι δυνατό να υπάρξει καμιά άλλη υπόσταση έξω από την υπόσταση του Θεού. Συνεπώς ό,τι υπάρχει απορρέει από τη φύση αυτή, που είναι αυτοτελής αιτία όλων που ο νους μπορεί να συλλάβει. Και αιτία του ίδιου της του εαυτού. Τίποτα δεν υπάρχει και δεν μπορεί να υπάρξει έξω από τη φύση αυτή, τίποτα που να την κινεί ή να την αναγκάζει σ' ενέργεια. Δρα από τους νόμους της ίδιας της σύστασής της, χωρίς να υφίσταται τον καταναγκασμό κανενός»*[45].

Αντίθετα από τη νοσταλγική διάθεση των Γάλλων ζωγράφων του Κλασικισμού του 17ου αιώνα να κατασκευάσουν μια εξιδανικευμένη εικόνα για τη φύση σύμφωνα με την ιδέα περί αρμονίας στην αρχαία Αρκαδία και με την τρέχουσα ανθρωποκεντρική θεώρηση της τέχνης στην Ιταλία, οι σύγχρονοί τους Ολλανδοί ζωγράφοι στράφηκαν υπό την επιρροή του Σπινόζα στη μεστή φυσιοκρατία, τη μελέτη των αντικειμενικά υπαρκτών κανόνων μιας φύσης-θεότητας. Ερεύνησαν με εξειδικευμένο τρόπο, όμοια με προσωπογραφική προσήλωση, τα χαρακτηριστικά της φύσης στα πάτρια εδάφη, που από το 1648 με την Ειρήνη της

---

40 Don Brothwell (ed.), Beyond Aesthetics*: Investigations into the nature of visual art*, London 1976, σελ. 119

41 Ian Chilvers (μτφρ. Ειρήνη Οράτη, Κατερίνα Φρουζάκη), Λεξικό τέχνης και καλλιτεχνών: Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (2 τομ.), Αθήνα 1998, σελ. 255-256

42 Kenneth Clark, *Landscape into art*, London 1976, σελ. 124, 128, 138, 139

43 Faber Birren, *History of color painting: with new theories of color expression*, New York 1965, σελ. 21, 25

44 Jean-Michel Besnier (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης), *Ιστορία της νεωτερικής και σύγχρονης φιλοσοφίας: φυσιογνωμίες και έργα*, Αθήνα 2001, σελ. 150

45 Βλ κεφάλαιο «ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΑ: ΑΠΟ ΤΟ ΛΑΤΙΝΙΚΟ ΣΤΟ ΒΟΡΕΙΟ ΥΠΑΙΘΡΟ» στο Άγγελος Γ. Προκοπίου, *Αισθητική και τέχνη στην Ευρώπη: από το Βολταίρο στο Γκόγια*, Αθήνα 1955, σελ. 271-277

Βεστφαλίας (Peace of Westphalia) επίσημα αναγνωρίστηκαν ως ανεξάρτητα. Δημιούργησαν ταπεινές εικόνες τοπίων όπως τα έβλεπαν, που υποδήλωναν μια σχέση αρμονίας φύσης-πολιτισμού χωρίς εντυπωσιακές δραματικές σκηνές. Έδειξαν ότι μια απλή αναπαράσταση κάποιου κοινότοπου κομματιού της φύσης με μετρημένη την παρουσία του ανθρώπου σε κανονικές καθημερινές σκηνές για σηματοδότηση της κλίμακας μπορούσε να έχει αισθητική αξία. Έτσι, έκαναν την τοπιογραφία, που για εκείνους έφερε την ιδιαίτερη σημασία της διακήρυξης ανεξαρτησίας, αυτοτελές είδος ζωγραφικής. Αντέταξαν απέναντι στο Λατινικό τοπίο [βλ. σελ. 30 εικ. 6] το τοπίο του Βορρά [βλ. σελ. 31 εικ. 7], απέναντι στις ουμανιστικές σκηνές υπαίθρου του Κλασικισμού την τοπιογραφία και τη θεϊκή έκταση, απέναντι στον ανθρωποκεντρισμό τη φυσιοκρατία, απέναντι στα βουνά της Ιταλίας τα σύννεφα της Ολλανδίας. Κι απέναντι στο -κατά κανόνα- άμεσο Μεσογειακό φως το οικείο τους διάχυτο φως του Βορρά, μια διαφοροποίηση που προκύπτει από την κατανομή της ηλιακής θερμότητας σε περιοχές της σφαιρικής γης με διαφορετικά γεωγραφικά πλάτη και από το συσχετισμό της με την τοπική γεωμορφολογία. Τα βασικά χαρακτηριστικά της Ολλανδικής τοπιογραφίας υπαγορεύτηκαν από την ίδια τη δομή των Κάτω Χωρών και ήταν οι επίπεδες εκτάσεις του ήπιου ανάγλυφου, ο χαμηλωμένος ορίζοντας, ο τονισμός του ουρανού και βέβαια η ειδική παρουσία του νερού στο τοπικό κλίμα με την υγρασία στην ατμόσφαιρα[46], την κύρια φυσική ύλη που ταυτίζεται με την αιώνια άπειρη ουσία της θεϊκής έκτασης του Σπινόζα[47]. Στο συγκεκριμένο περιβάλλον, σε αυτή τη γεωγραφική θέση με αυτή τη δομή του ανάγλυφου και με το συγκεκριμένο κλίμα, κάτω από το συννεφιασμένο ουρανό αυτής της παραθαλάσσιας χώρας του Βορρά, το φυσικό φως γίνεται διάχυτο. Σε σύγκριση με το στερεοτυπικά άμεσο κι έντονο φως κάτω από το διαυγή ουρανό της Μεσογείου, παρουσιάζεται η ταύτιση του φυσικού φωτός με το πνεύμα του τόπου (Genius Loci)[48].

Από τους πρώτους Ολλανδούς τοπιογράφους που ζωγράφισε και μέσα στο ύπαιθρο και μελέτησε τη φύση με το νόημα του Σπινόζα είναι ο Γιαν βαν Γκόγιεν (Jan van Goyen, 1596-1656). Το 1642 ζωγράφισε ένα τοπίο απλής γαλήνιας ομορφιάς στον πίνακα με τίτλο «Ανεμόμυλος δίπλα στο ποτάμι» [βλ. 31 σελ. εικ. 7]. Σε αυτήν την πανοραμική άποψη μιας επίπεδης περιοχής από έναν μικρό λόφο εικονίζονται στη φύση μερικές δευτερεύουσες μικρές φιγούρες αγροτών, μακρινά κτίρια και ένας ξύλινος ανεμόμυλος, κοινότοπο σε αυτή τη χώρα κτίσμα του ανθρώπου, που δηλώνει το ζήλο του να προσεταιριστεί τις δυνάμεις της φύσης για να αξιοποιήσει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του τόπου. Ήδη από τον 16^{ο} αιώνα ο ανεμόμυλος χρησιμοποιήθηκε συστηματικά στις Κάτω Χώρες (Ολλανδία), που όπως δηλώνει και το όνομά τους βρίσκονται σε χαμηλότερη στάθμη από την επιφάνεια της θάλασσας, για να αποστραγγίζει απομονωμένες με την κατασκευή φραγμάτων ελώδεις εκτάσεις, προκειμένου να δημιουργείται πολύτιμη τεχνητή γη προς καλλιέργεια ή κατοίκηση. Ο αχανής ουρανός, που εκτείνεται στα τρία τέταρτα του έργου, συνδέεται με τη γη μέσω της κατακόρυφης μορφής του ανεμόμυλου μπροστά από τη διαλυόμενη γραμμή του θαμπού ορίζοντα. Τα πυκνά σύννεφα στον ουρανό ορίζουν τη φαινομενική χρωματική ποιότητα στη γη, που αποδίδεται με χαμηλωμένες τονικές διαβαθμίσεις σε σκόπιμα περιορισμένη χρωματική παλέτα στους τόνους του γκρι, καφέ, μαύρου και λευκού και με λίγες ζωηρότερες πινελιές κίτρινου και πράσινου[49]. Η τελική απόδοση με χρώμα του διάχυτου φωτός της συμπυκνωμένης με υδρατμούς ατμόσφαιρας περιορίζει τις αντιθέσεις μεταξύ των διαφορετικών οντοτήτων, διαλύει τα περιγράμματα και αποπνέει την αίσθηση ότι ο θεατής βρίσκεται πραγματικά μέσα στην υγρασία των βάλτων της Ολλανδίας, κάτω από τον ίδιο σκοτεινιασμένο ουρανό.

Ο Ολλανδός Γιάκομπ βαν Ρούισνταλ (Jacob van Ruisdael, 1628-1682) έδωσε επίσης έμφαση στην ποίηση του Βόρειου τοπίου με τις μουντές υγρές και σκοτεινιασμένες ημέρες, όπως ο Κλωντ Λορραίν είχε αποκαλύψει την ποίηση του Μεσογειακού τοπίου με την κυριαρχία της ζωηρής λάμψης[50]. Μελετώντας τα δέντρα στους αμμόλοφους της πόλης Χάαρλεμ (Haarlem), όπου έζησε το πρώτο μέρος της ζωής του, κατέληξε να ειδικευτεί στην ιδιότροπη ομορφιά των δασών[51]. Ενδεικτικός για την ατομική αναπαράσταση κάθε μικρής οντότητας μέσα στην απέραντη έκταση της φύσης, το ιδιαίτερο φως και την παρουσία του νερού στον ουρανό του Βορρά, είναι ο πίνακας του 1670 με τίτλο «Λιμνούλα ανάμεσα στα δέντρα» [βλ. σελ. 31 εικ. 8]. Ο ιστορικός της τέχνης Άγγελος Προκοπίου (1909-1967) γράφει με γλαφυρότητα για το έργο του βαν Ρούισνταλ: *«Ο ουρανός δεν είναι γι αυτόν ένα κενό. Είναι το κέντρο μιας φυσικής ενέργειας. Είναι το πεδίο που μάχονται οι άνεμοι με τους ατμούς, το φως με τη βροχή, οι σπόγγοι των σύννεφων με τις πνοές των αιθέρων.* […]*που οργώνεται από τη μετανάστευση των περιπλανώμενων σχημάτων, από τη φύση των νομαδικών μαζών των υδρατμών, που κάποτε ξεκίνησαν από τις θαλασσινές δεξαμενές και τώρα ζητούν να ξαναγυρίσουν στην αρχική τους κοίτη»*[52]. Ο ουρανός του βαν Ρούισνταλ, ως πεδίο αδιάκοπης φυσικής ενέργειας, δομείται αρχιτεκτονικά με τη δράση των φυσικών νόμων. Απεικονίζει σχέσεις των στοιχείων της φύσης στο συγκεκριμένο τόπο, την αλληλεπίδραση του κύκλου του νερού με την ατμοσφαιρική πίεση των ανέμων, τη βαρυτική έλξη της γης και τη θερμότητα που προσφέρει το ηλιακό

---

46 Χρύσανθος Χρήστου, *Ευρωπαϊκή ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα: Μπαρόκ*, Θεσσαλονίκη 1973, σελ. 482
47 Άγγελος Γ. Προκοπίου, *Ολλανδία: από τον Έρασμο στο Μοντριάν*, Αθήνα 1958, σελ. 94
48 Christian Norberg-Schultz, *Genius Loci- Το πνεύμα του τόπου: Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 2009, σελ. 9, 17, 51
49 Βλ. το συνοδευτικό κείμενο για το έργο του Γιαν βαν Γκόγιεν «Ανεμόμυλος δίπλα στο ποτάμι, 1642» στην ηλεκτρονική έκθεση της συλλογής της National Gallery of London στο www.nationalgallery.org.
50 Ernst H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, Αθήνα 1994, σελ. 429
51 Wolfgang Stechow, *Dutch landscape painting in the seventeenth century*, London 1968, σελ. 71
52 Άγγελος Γ. Προκοπίου, *Αισθητική και τέχνη στην Ευρώπη: από το Βολταίρο στο Γκόγια*, Αθήνα 1955, σελ. 275

φως στη συγκεκριμένη γεωγραφική θέση της Ολλανδίας και έτσι λαμβάνει λογική αρμονία.

Ανακεφαλαιώνοντας, η ζωγραφική του 17ου αιώνα έρχεται σε πραγματική ρήξη με τη θεοσεβή παράδοση του παρελθόντος. Η Προτεσταντική Μεταρρύθμιση, που ξεκίνησε με τον Λούθηρο (Martin Luther, 1483-1546) το 1517 και τερματίστηκε μετά από σειρά πολέμων υποκινούμενων από θρησκευτικές διαμάχες στην ευρωπαϊκή ήπειρο με την Ειρήνη της Βεστφαλίας το 1648, απελευθέρωσε τη ζωγραφική από τον εκκλησιαστικό δεσποτισμό και την παραγγελία θρησκευτικών θεμάτων. Επιπλέον, ώθησε την ολλανδική ιστορική σκέψη στην εξύμνηση από τη σκοπιά της εθνικής απελευθέρωσης του χαρακτήρα του απελευθερωμένου τόπου, και συνακόλουθα στην ανάδειξη της τοπιογραφίας ως αυθυπόστατο είδος ζωγραφικής. Εδώ λοιπόν, η συγκριτική εξέταση της εμπειρικής εποπτείας του φυσικού φωτός στις αρκαδικές σκηνές του λατινικού υπαιθριστικού Κλασικισμού και στα τοπία της ολλανδικής Φυσιοκρατίας αναδεικνύει την αισθητηριακή συνείδηση του τόπου. Η εξιδανίκευση της παρθενικής φύσης με το αρχαιολογικό βλέμμα του ειδήμονα Πουσέν και ο εξορθολογισμός της φωτεινής απόστασης του Λορραίν μιμούνται ψευδαισθησιακά την εικόνα της φύσης με ανθρωποκεντρικό ιδεαλισμό. Δεν εξεικονίζουν το αληθινό μέτρο σ' αυτή αλλά παράγουν εκείνες τις αναλογίες φωτεινότητας που θα την κάνουν να φαίνεται πιο ωραία στο βλέμμα του θεατή. Αντίθετα, η αρχιτεκτονική δομή της φυσικής ενέργειας και η πανθεϊστική φυσιολατρία στο βλέμμα του Βαν Γκόγιεν και του Βαν Ρούισνταλ τείνουν προς τον φυσιοκρατικό υλισμό.

4 Φως εκθαμβωτικό: Η ενσυναίσθηση στην υπέρβαση της όρασης κατά την αναμέτρηση του ανθρώπου με τη φύση του Ρομαντισμού του 1ου μισού του 19ου αι.

Προς το τέλος του 18ου αιώνα σημειώθηκε στη Βόρεια Ευρώπη μια σημαντική μετατόπιση για τη θεωρία της αισθητικής, από την παράλληλη με τη Βιομηχανική Επανάσταση και τον ανερχόμενο καπιταλισμό[53] κυριαρχία του Λόγου, την επιστημονική ερμηνεία της φύσης και την ιδέα ότι υπάρχουν οικουμενικές αλήθειες και κανόνες για την τέχνη, προς την κυριαρχία της προσωπικής βούλησης και του αισθηματισμού. Έτσι, γεννήθηκε στη Γερμανία και την Αγγλία της πρώτης δεκαετίας του 19ου αιώνα ένα ευρύ ρεύμα ανανέωσης της σκέψης στα πεδία της λογοτεχνίας και των εικαστικών, ο λεγόμενος Ρομαντισμός (Romanticism)[54], που αργότερα επεκτάθηκε στη Γαλλία, την Ιταλία και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Οι ρομαντικοί ποιητές πρώτοι οικειοποιήθηκαν τον όρο «ρομαντικό», που κατά το 18ο αιώνα δήλωνε με υποτιμητική σημασία κάτι το εξωπραγματικό, κάτι που υπήρχε μόνο στα μυθιστορήματα ή μια φαντασιακή ψυχική κατάσταση, για να αποκαλύψουν με την ποίησή τους μια πραγματικότητα υπερεμπειρική που δεν μπορεί να γίνει γνωστή με τη μεσολάβηση της επιστημονικής διάνοιας ή με την αναζήτηση από τους λόγιους διαφωτιστές ηθικού περιεχομένου σε θέματα από το λαό[55]. Συνέλαβαν την πορεία του ανθρώπινου πολιτισμού όχι ως γραμμική εξέλιξη αλλά ως αέναη αναμέτρηση με τη φύση. Αντιμετώπισαν τη φύση όχι ως εξηγήσιμο με τα μαθηματικά μηχανισμό, αλλά ως ακατανόητη μυστηριώδη οντότητα, την οποία ο άνθρωπος μπορεί μόνο να ανακαλέσει με την ενσυναίσθηση (Einfühlung)[56].

Οι ρομαντικοί καλλιτέχνες καλλιέργησαν έναν ακραίο μυστικισμό, βασισμένο στο θρησκευτικό βίωμα της αναμέτρησης του φυσικού και ηθικού αναστήματος του ανθρώπου-θεωρού με το μέγεθος της αδάμαστης φύσης που αντικρύζει και επιχείρησαν να προσεγγίσουν με οράματα και με την αποκαλυπτική δύναμη του συναισθήματος το μη δυνάμενο να αναπαρασταθεί, το ακατάληπτο, το απόμακρο, το άφατο αυτής της αναμέτρησης[57]. Η θρησκευτική αισθηματικότητα (Empfindsamkeit) της ρομαντικής θεολογίας, που αναφερόταν στην παρατήρηση και την αίσθηση του κόσμου με τη μέγιστη ευλάβεια, είχε συνδέσει άμεσα την αντίληψη της φύσης με την αντίληψη του θείου. Βασική ιδέα των ρομαντικών καλλιτεχνών, ήταν η εξέταση των φυσικών φαινομένων ως εκδήλωση του Απόλυτου, η λαχτάρα να εκφραστεί η μεταφυσική σχέση της φθαρτής υπόστασης του ανθρώπου με το άπειρο σύμπαν, που θεωρούνταν εξ αρχής απρόσιτη. Ήταν η ιδέα της έλλειψης μιας εστίας, η χαρακτηριστική ρομαντική Sehnsucht, η καλλιέργεια της νοσταλγίας για το πάθος της απόστασης, η αέναη αναζήτηση ενός συμβολικού οίκου συμφιλίωσης με τη φύση και τον κόσμο κι η δίχως τέλος προσπάθεια να απορροφήσουν το άπειρο, να ενοποιηθούν με αυτό ή να διαχυθούν μέσα του[58]. Σκοπός του έργου τέχνης για αυτούς ήταν να αποτελέσει το διάμεσο αποκατάστασης της άλογης σχέσης ανάμεσα στον άνθρωπο, τη φύση και τα θεία. Κι έτσι να γίνει μια ποιητική ευρετική, αποτελεσματικός τρόπος αποκάλυψης της υπέρτατης αυθεντικής γνώσης.

Οι εικαστικές τέχνες ωθήθηκαν από την ήρεμη θέαση του ωραίου στην υπέρμετρη συγκίνηση του υπέροχου, υψηλού ή αλλιώς θεσπέσιου (sublime, das Erhabene)[59], ύστερα από την έκδοση το 1766 του δοκιμίου του Ιρλανδού φιλόσοφου και πολιτικού Έντμουντ Μπερκ (Edmund Burke, 1729-1797) με τη φιλοσοφική διερεύνηση του προβλήματος (A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful). Αυτό το έργο βασίζεται στο δοκίμιο του Λογγίνου του 1ου αι. μ.Χ. για το υψηλό στη λογοτεχνία, όπου αναφέρεται η φυσική κλίση του ανθρώπου να θαυμάζει το μεγαλείο της φύσης, όπως εκδηλώνεται στα μεγάλα ποτάμια, στα ουράνια σώματα ή στα καταστρεπτικά φαινόμενα. Ανάλογα, κατά τον Μπέρκ, πηγή του υψηλού, που είναι συναίσθημα ισχυρότερο από τη χαρά, μπορεί να θεωρηθεί ο λανθάνων τρόμος της ερημιάς, η απομόνωση, το μεγαλείο των διαστάσεων, η σκοτεινότητα, το φως του ήλιου, η ισχύς, ή το άπειρο. Αυτόν τον λανθάνοντα τρόμο μαρτυρεί στην ελληνική γλώσσα, όπως γράφει ο Μπέρκ, η λέξη «θάμβος», που δηλώνει μαζί φόβο και θαυμασμό[60]. Οι ιδέες του Λογγίνου ανιχνεύονται το 1790 και στο φιλοσοφικό έργο του Καντ (Kritik der Urteilshraft). Ο Καντ υποστήριξε ότι καθώς η αίσθηση του υψηλού προκαλείται κατεξοχήν από οτιδήποτε φανερώνει την ακατανίκητη δύναμη και το μεγαλείο της φύσης, όπως για παράδειγμα ο νυχτερινός έναστρος ουρανός, η φύση υπερέχει της τέχνης και δίνει κανόνες σε αυτήν μέσω της ιδιοφυίας. Τέλος, ο πρώτος μεγάλος εκπρόσωπος του ρομαντικού κινήματος, Γερμανός ποιητής και αισθητικός φιλόσοφος, Φρήντριχ Σίλερ (Friedrich Schiller, 1759-1805) στην πραγματεία που έγραψε το 1802 για το υψηλό (Uber das Erhabene) υποστήριξε ότι η φύση δείχνει το ύψος της με την καταστροφική της επενέργεια και ότι βασικές προϋποθέσεις του υψηλού είναι ο πόνος και η ηθική ελευθερία[61]. Έτσι, και η ζωγραφική του Ρομαντισμού μέσα από τη ρητορική για το υψηλό ανάγει την καλλιτεχνική πρόθεση σε αισθητική αξία. Για να εκφραστεί το άφατο της

---

53 Ιωσήφ Μποτετζάγιας, *Η ιδέα της φύσης: απόψεις για το περιβάλλον από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας*, Αθήνα 2010, σελ. 152

54 Καλλιτεχνικό κίνημα που εμφανίστηκε στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα, που χαρακτηρίζεται από μια θεώρηση κυρίαρχα πνευματική και από την πίστη στην ιδιαίτερη αξία της ατομικής διισθητηκής πρόσληψης.

55 Σταύρος Ζορμπαλάς, *Τέχνη και Κοινωνία*, Αθήνα 1988, σελ. 15-16

56 Gabriele Crepaldi (μτφρ. Διονυσία Στεφανοπούλου), *Turner and Constable*, Milano 2006, σελ. 54

57 Isaiah Berlin (μτφρ. Γιάννης Παπαδημητρίου), *Οι ρίζες του ρομαντισμού: διαλέξεις A.W. Mellon (Καλές τέχνες), Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον*, *1965,* Αθήνα 2002, σελ. 44, 92-94, 165, 174, 199

58 Isaiah Berlin (μτφρ. Γιάννης Παπαδημητρίου), *Οι ρίζες του ρομαντισμού: διαλέξεις A.W. Mellon (Καλές τέχνες), Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον*, *1965,* Αθήνα 2002, σελ. 168-170

59 Monroe C. Beardsley (μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Παύλος Χριστοδουλίδης), *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Αθήνα 1989, σελ. 209, 236, 237

60 Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Oxford 1998, σελ. 40, 53-54, 67, 71, 73

61 Διονύσιος Λογγίνος (επιμ. Μιχάλης Ζ. Κοπιδάκης), *Περί ύψους*, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1990, σελ 42-46

αναμέτρησης, που βρίσκεται επέκεινα της νόησης, εξυμνεί την ακραία κλίμακα φύσης-ανθρώπου, με φως εκθαμβωτικό.

Ο Γερμανός ζωγράφος Φίλιπ Ότο Ρούνγκε (Philipp Otto Runge, 1777-1810) σε παράλληλη επικοινωνία με το Γερμανό στοχαστή Γκαίτε (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) επιχείρησε να συνενώσει σε μια θεωρία των χρωμάτων την επιστημονική ανάλυση του φωτός με την ποιητική ενόραση του χριστιανικού μυστικισμού. Στο τέλος της ζωής του σχεδίαζε να ζωγραφίσει μια σειρά 4 πινάκων με τίτλο «Ώρες της Ημέρας» για να εκτεθούν, μαζί με διαφορετικά είδη τέχνης, σε ειδικά σχεδιασμένο χώρο με τη συνοδεία μουσικής και ποίησης. Από το περιβάλλον αυτού του ολικού έργου (Gesamtkunstwerk) τελικά πρόλαβε να ζωγραφίσει με χρώμα σε δύο εκδοχές μόνο έναν από τους τέσσερις πίνακες, το «Πρωί» [βλ. σελ. 32 εικ. 9, 10]. Ενδεικτικά, ο πρώτος κι ολοκληρωμένος πίνακας του 1808 [βλ. σελ. 32 εικ. 9] είναι μια χρωματικά εντυπωσιακή παράσταση του φυσικού φαινομένου της ανατολής με φως υπερβατικό σε ένα συμβολικό τοπίο σύνθεσης της πραγματικότητας με τη φαντασία. Η επιστημονική μελέτη φαίνεται στο φαινόμενο των χρωματιστών σκιών, στο συνδυασμό της χρυσαφιάς αυγής με απαλές μπλε-μωβ σκιές[62], που δίνει στο έργο πρωτοϊμπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά[63]. Η πραγματικότητα φαίνεται στη λεπτομερειακή νατουραλιστική απόδοση του τοπίου, του δέλτα του ποταμού Έλβα, που βασίζεται στην εμπειρική παρατήρηση. Και ο συγκινησιακός ενορατισμός φαίνεται στην πληθώρα μυστικιστικών αλληγοριών, που καταφεύγει ο Ρούνγκε για να προσεγγίσει το άφατο μυστήριο του φυσικού φωτός μέσα από τον προσωπικό θρησκευτικό του κόσμο. Καθώς το θείο φως της ανατολής φθάνει στη γη και λαμβάνει χώρα μια έκρηξη ζωής, άνθη φυτών ανοίγουν τα πέταλά τους και παιδιά απελευθερώνονται από τις ρίζες τους, ένα νεογνό εμφανίζεται στο προσκήνιο και ψυχές ανεβαίνουν προς το ουράνιο στερέωμα. Στο κέντρο της σκηνής η πρωινή εμφάνιση του ζωογόνου ήλιου προσωποποιείται συμβολικά με την αιωρούμενη παρουσία της μορφής της Αφροδίτης, θεάς της αναπαραγωγής, ή της Ουρανίας, μούσας της αστρονομίας στην αρχαιοελληνική μυθολογία, της Μητέρας Γης ή της Παναγίας[64].

Ο Γερμανός ζωγράφος Κάσπαρ Ντάβιντ Φρήντριχ (Caspar David Friedrich, 1774-1840) είναι ο πρώτος ζωγράφος που είδε την έννοια του τοπίου με ρομαντική διάθεση. Ο δεσμός του με τη γερμανική ύπαιθρο ήταν τέτοιος, που επέτρεψε περί το 1930 σε γερμανούς εθνικιστές να εκμεταλλευτούν τη λήθη στην οποία είχε υποπέσει το έργο του, προκειμένου να προωθήσουν τη ναζιστική ιδεολογία, καταφέρνοντας σημαντικό πλήγμα στην αξία του. Μέσα από τα μελαγχολικά και ζοφερά έργα του, όπως στα αλληγορικά τοπία του Ρούνγκε, ο Φρήντριχ εκφράζει θρησκευτικά συναισθήματα πέρα από την παραδοσιακή εικονογραφία και υπερβαίνει την όραση. Επένδυσε τις πρώτες παρατηρήσεις από την οπτική εμπειρία της φύσης στη γερμανική ύπαιθρο με πνευματικά νοήματα που προέρχονται από τον εσωτερικό του κόσμο, την ενόραση, και τελικά κατασκεύασε στο στούντιό του έργα σχεδόν εννοιακά[65] που αποπνέουν μια αίσθηση βασανιστικής πνευματικότητας. Ερμήνευσε το υπέροχο ως καταλύτη της επικοινωνίας των θρησκευτικών συνειδήσεων και ως a priori υπεροχή της φύσης έναντι της ανθρώπινης ύπαρξης, σε αντίθεση με τον ομοεθνή του φιλόσοφο Ιμμάνουελ Καντ (Immanuel Kant, 1724-1804) που το 1790 είχε γράψει στον ορισμό του υψηλού για υπέρβαση των αισθήσεων, ηθικό ανάστημα, έξαρση του πνεύματος και ολοκλήρωση της ανθρώπινης ενδελέχειας: *«Το υψηλό»*, γράφει ο Καντ, *«δεν πρέπει να αναζητείται στα πράγματα της φύσης, αλλά μόνο στις ιδέες μας.* […] *Υψηλό είναι εκείνο που και μόνο το γεγονός ότι μπορούμε να το σκεφτούμε αποδεικνύει μιαν ικανότητα του πνεύματος, η οποία υπερβαίνει κάθε μέτρο των αισθήσεων»*[66].

Ο αυστηρός και κάπως απλοϊκός πίνακας που φιλοτέχνησε ο Φρήντριχ το 1818 με τίτλο «Γυναίκα μπροστά στη Δύση του Ήλιου» [βλ. σελ. 32 εικ. 11] έχει κύριο θέμα την ενατένιση[67] της φύσης. Εστιάζεται στο θάμβος της δύσης του ήλιου, και διαπνέεται από έντονους μεταφυσικούς συμβολισμούς. Στο κέντρο του έργου απεικονίζεται ένα συχνά εμφανιζόμενο μοτίβο στους πίνακες του Φρήντριχ. Είναι μια φιγούρα με την πλάτη προς το θεατή (Rückenfigur), πιθανότατα αυτή της γυναίκας του καλλιτέχνη, τοποθετημένη ανάμεσα στη γήινη και την ουράνια σφαίρα. Η γυναίκα βρίσκεται σε μια μετέωρη κατάσταση να παρατηρεί μόνη μέσα στο τεράστιο κενό ύπαιθρο τον ήλιο να εξαφανίζεται πίσω από τον ορίζοντα. Η δύση του ήλιου συμβολίζει το θάνατο, η απότομη στροφή στο μονοπάτι που περπατά η γυναίκα συμβολίζει το τέλος της ζωής και οι ογκόλιθοι την ελπίδα για σωτηρία. Η μορφή συμβολίζει την αφόρητη σκοτεινιά της μοναξιάς του ανθρώπου, που κατά την ενατένιση του ηλιοβασιλέματος αναμετράται με το συγκλονιστικό μέγεθος του διαστρικού χώρου, με το άπειρο, το απόμακρο μεγαλείο της κενής φύσης ή του θείου και συνειδητοποιεί τη δική του μικρότητα, την παροδική παρουσία του και το θάνατο[68]. Ο Φρήντριχ αποδίδει την ανθρώπινη μορφή-θεωρό να ατενίζει το δύοντα ήλιο και ταυτόχρονα να κρύβει με την πλάτη της το φαινόμενο από τον θεατή, για να τον ωθήσει να ταυτιστεί με τα μάτια της και επιπλέον για να τονίσει τη λαχτάρα της εποχής για το αδύνατο. Έτσι προσπαθεί να μεταφέρει τη συγκίνηση του δέους μπροστά στο δραματικό φαινόμενο της δύσης του ήλιου, και εν τέλει να επικοινωνήσει μια αίσθηση ασημα-

---

62 Martin Kemp, *The Science of Art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990, σελ. 295, 296

63 Rudolf M. Bisanz, *German Romanticism and Philipp Otto Runge*, Dekalb 1970, σελ. 91

64 Στο ίδιο, σελ. 90-1, 120, 129

65 Βλ. Jeroen Stumpel, "The Romanticism of C. D. Friedrich" στο Vincent Boele, Femke Foppema (eds.), *Caspar David Friedrich: the German Romantic Landscape*, Burlington 2008, σελ. 40-55

66 Immanuel Kant (μτφρ. Κώστας Ανδρουλιδάκης), *Κριτική της κριτικής δύναμης*, Αθήνα 2004 , σελ. 169, 170

67 Marcel Brion (trans. Donald Carroll), *Art of the Romantic Era*, London 1966, σελ. 111

68 Βλ. το συνοδευτικό κείμενο για το έργο του Φρήντριχ «Woman Before the Setting Sun, 1818» στην ηλεκτρονική έκθεση της συλλογής του Museum Folkwang στο www.museum-folkwang.de

ντότητας του ανθρώπου μπροστά στην απεραντοσύνη της φύσης.

Ο Βρετανός τοπιογράφος Τέρνερ (J. M. W. Turner, 1775-1851), με πρότυπο τα ονειρικά ήρεμα έργα του Κλωντ Λορραίν, ζωγράφισε στο πλαίσιο ενός εντυπωσιοκρατικού ρομαντισμού «φανταστικές» εικόνες χρησιμοποιώντας κάθε τέχνασμα που θα τις έκανε πιο θεαματικές. Εμπνεύστηκε από τη φύση ως αντικείμενο και τη χρησιμοποίησε ώστε να υποβάλλει την υποκειμενική του ερμηνεία για τη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο, κατά τον κοινό ρομαντικό σκοπό. Ζωγράφισε εν δυνάμει καταστροφικά φαινόμενα, όπως η θύελλα και η φωτιά, για να εκφράσει την τρωτότητα της ζωής του ανθρώπου απέναντι στο απόλυτο μεγαλείο της φύσης. Παράλληλα, εξύμνησε τη ζωογόνο συμβολή του φυσικού κόσμου στις παραστάσεις του φωτός του ήλιου, που για αυτόν ήταν και φορέας θεϊκής πνευματικότητας. Αντίθετα με τον Φρήντριχ, που χρησιμοποίησε το φως με παραδοσιακό ρεαλιστικό τρόπο και έπειτα το επένδυσε με πνευματικό νόημα, ο Τέρνερ χρησιμοποίησε τα φωτεινά εφέ προκειμένου να μεταβάλει και να διαλύσει την ύλη σε έναν κόσμο που γίνεται φανταστικός και κυριαρχεί το όραμα[69]. Σταδιακά περιόρισε την απεικόνιση αντικειμένων και λεπτομερειών και στα τελευταία έργα του στράφηκε σε χρωματικές εντυπώσεις του φωτός, με την έννοια συναισθηματικής και πνευματικής έκφρασης και λιγότερο ως προοίμιο ιμπρεσιονιστικής οπτικής αποτύπωσης[70].

Χαρακτηριστικά, στο ζεύγος έργων του 1843 με θέμα το Βιβλικό Κατακλυσμό, τα χρώματα δεσπόζουν στο χώρο, εντελώς απελευθερωμένα από τα όρια που θέτει το σχέδιο, και γίνονται θεμελιώδη στοιχεία στην πιστή απόδοση της ρομαντικής αντίληψής του για τη φύση. Αυτά τα έργα με τίτλους «Σκιά και σκοτάδι, το βράδυ του Κατακλυσμού» και «Φως και χρώμα (Θεωρία του Γκαίτε)- Το πρωί μετά τον Κατακλυσμό- ο Μωυσής γράφει το Βιβλίο της Γένεσης» [βλ. σελ. 33 εικ. 12, 13], διαλέγονται με τη «Θεωρία των Χρωμάτων» (Zur Farbenlehre), που είχε εκδώσει το 1810 ο Γκαίτε, και ταύτιζε το χρώμα, όπως αποκαλύπτει τη φύση των πραγμάτων, με την ψυχή του κόσμου[71]. Στα τελευταία παραγωγικά του χρόνια, σε ηλικία σχεδόν 70 ετών, ο Τέρνερ μελέτησε προσεχτικά αυτή τη θεωρία του Γκαίτε, τη μοναδική για εκείνη την εποχή απόπειρα αναγνώρισης δεσμών μεταξύ φυσιολογίας και ψυχολογίας της όρασης σε αντιπαλότητα προς τη θεωρία του Νεύτωνα. Μάλιστα, το 1840 ο φίλος του ζωγράφος Τσάρλς Λοκ Ίστλεϊκ (Charles Lock Eastlake, 1793-1865) μετέφρασε το γερμανικό πρωτότυπο στα αγγλικά και το αντίτυπο του Τέρνερ σώζεται μέχρι σήμερα άρτιο μαζί με τα σχόλια του ζωγράφου στο περιθώριο[72]. Παράλληλα ο Τέρνερ εφάρμοσε τη θεωρία στην εικονογράφηση των δύο μυθικών φαινομένων φωτός, με βασικό σκοπό να εξετάσει την ικανότητα του χρώματος να μεταδώσει μια ιδέα. Έτσι, χρησιμοποίησε τα δύο βασικά χρώματα του συμμετρικού κύκλου του Γκαίτε, το ψυχρό μπλε και το θερμό κίτρινο, επικαλούμενος τη συναισθηματική επίδρασή τους[73]. Το βράδυ του δραματικού κατακλυσμού, τα λιγοστά σκοτεινά σημεία που απομένουν στη στεριά από την πλημμύρα απεικονίζονται μέσα σε μια δίνη σκότους σε αποχρώσεις του μπλε, που κατά τη θεωρία του Γκαίτε αντιστοιχεί στο κακό, κι επιδρά παράγοντας ανησυχία, μελαγχολία και απόγνωση. Αντίθετα, η λυτρωτική επανασύνδεση με το Θεό, το πρωί μετά τον κατακλυσμό, μορφοποιείται με την θριαμβευτική έκρηξη φωτός σε χρώμα κίτρινο, που αντιστοιχεί στο αγαθό και σχετίζεται με τις ψυχικές διαθέσεις θαλπωρής, ευθυμίας, ελπίδας και ζωντάνιας[74].

Ανακεφαλαιώνοντας, η ρομαντική φιλοσοφική σκέψη, αναθεώρησε την πλατωνική καταδίκη της τέχνης[75], που εξομοίωνε τη ζωγραφική με ακουσίως απατηλό εγχείρημα στην τρίτη και κατώτερη βαθμίδα απομάκρυνσης σε σχέση με την αλήθεια της ιδέας που επιχειρεί να αντικειμενοποιήσει και αναγνώρισε τη ζωγραφική ως φορέα απόλυτης γνώσης. Με την ενσυναίσθηση ως τρόπο εποπτείας της φύσης, η ζωγραφική του Ρομαντισμού σκόπευσε να κτίσει μια γέφυρα εξοικείωσης με τον ασύλληπτο φυσικό κόσμο και τόνισε τον εκθαμβωτικό χαρακτήρα του φυσικού φωτός. Από αυτή την κυρίαρχη για την εποχή γωνία θέασης της φύσης, το βλέμμα του κάθε καλλιτέχνη εστίασε στα φωτεινά φαινόμενα με διαφορετικό τρόπο. Ο Ρούνγκε ταύτισε εικονογραφικά την ποιητική παράσταση με τον θρησκευτικό μυστικισμό, εξεικονίζοντας σύμβολα του φυσικού φαινομένου. Όμοια, το καλλιτεχνικό βλέμμα του Φρήντριχ στην παραδοσιακή αναπαραγωγή ενός πραγματικού τοπίου καταπιάστηκε επίσης εικονογραφικά με την έννοια της ορατότητας, την ενατένιση της φύσης. Εστίασε στην εικονογράφηση της αδύνατης επικοινωνίας του πραγματικού θεατή του έργου του με το απώτερο θεατό, που είναι το φαινόμενο της δύσης του ήλιου, και το οποίο φροντίζει να καλύψει μπροστά από την αναπαράσταση του θεατή. Αντίθετα, ο Τέρνερ, παρόλο που δημιούργησε έργα στο ίδιο ρομαντικό πνεύμα, μετατόπισε το βλέμμα του από τη σημασία της εικονογράφησης στην τεχνική οργάνωση με εργαλείο την ηθική επίδραση των χρωμάτων στην όραση του θεατή. Ειδικά προς το τέλος της καριέρας του, ξέφυγε από τα τεχνάσματα αληθοφανούς μίμησης κάποιου πραγματικού προϋπάρχοντος αντικειμένου θέασης. Διαμόρφωσε πρώτος έργα με το δικό τους μικρόκοσμο και τη δική τους αλήθεια, σύμφωνα με τη σκέψη του Γκαίτε για την αλήθεια στην τέχνη και του Καντ για την ιδιοφυία ως δημιουργική δύναμη.

---

69 Rafaella Russo (μτφρ. Λένα Ταχματζίδου), *Caspar David Friedrich:1774-1840*, Milano 2006 , σελ. 87

70 Βλ. λήμμα «J. M. W. Turner» στο www.wikipedia.org

71 Gabriele Crepaldi (μτφρ. Διονυσία Στεφανοπούλου), *Turner and Constable*, Milano 2006, σελ. 122

72 Βλ. Michael Bockemuhl, *J.M.W. Turner 1775-1851: The World of Light and Colour*, Koln 1993, σελ. 84 και Martin Kemp, *The Science of Art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990, σελ 299, 303

73 Βλ. κεφάλαιο «Κατ' αίσθησιν- ηθική επίδραση των χρωμάτων» στο Johann Wolfgang von Goethe, (μτφρ. Π. Κλιματσάκης), *Θεωρία των χρωμάτων: διδακτικό μέρος*, Αθήνα 2008, σελ. 323-360

74 John Rothenstein, Martin Butlin, *Turner*, London 1964, σελ. 70-72

75 Michel Haar (μτφρ. Παντελής Ανδρικόπουλος), *Το έργο τέχνης: δοκίμιο για την οντολογία των έργων*, Αθήνα 2001, σελ. 14-27

5 Φως προσωρινό: Η νοητή διόραση της δυναμικής του χρόνου και η αναπαράσταση της ίδιας της οπτικής αντίληψης στην υπαιθριστική στροφή του 2ου μισού του 19ου αι.

Μετά τη συναισθηματικότητα του Ρομαντισμού, η ωμότητα και η λογική του Ρεαλισμού (Realism)[76] περί το 1850, ανέδειξε για πρώτη φορά στην ιστορία της ζωγραφικής το δυναμικό χαρακτήρα του φυσικού φωτός, που μέσα από τη συρραφή διαφορετικών κάθε στιγμή εντυπώσεων σύνθεσης χρώματος και σκιάς παρέχει το αρχέγονο δημόσια διαθέσιμο μέτρο για τη συνειδητοποίηση του χρόνου. Σε αυτή την περίοδο, η Βιομηχανική Επανάσταση, που ανέδειξε το εργοστάσιο ως βασικό τόπο παραγωγής και πόλο έλξης για φτωχικούς οικισμούς της νέας κοινωνικής ομάδας των εξαθλιωμένων εργατών, άλλαξε ραγδαία και ανεπανόρθωτα τα αστικά τοπία. Οι πόλεις που συγκέντρωναν εφαρμογές νέων τεχνικών μηχανικής παραγωγής, αύξαναν προοδευτικά τον πληθυσμό τους και εξαπλώθηκαν με ανεπανάληπτη οικοδομική δραστηριότητα. Ταυτόχρονα οι συνθήκες διαβίωσης στα εκβιομηχανισμένα αστικά κέντρα από τη μόλυνση με άνθρακα και την πυκνότητα στέγασης των εργατών χειροτέρευαν επικίνδυνα. Όταν, λοιπόν, η εποπτεία της φύσης ήρθε σε πρωτόγνωρη αντιδιαστολή προς τον αστικό κεφαλαιοκρατικό πολιτισμό, προέκυψε ένα ευφάνταστο αίτημα φυγής μέσα από την ενασχόληση της ζωγραφικής με το ύπαιθρο. Βέβαια η ενθάρρυνση προς αυτή την πρακτική από τα μέσα του 19ου αιώνα κι έπειτα οφείλεται και στη σημαντική βελτίωση των συνθηκών ζωγραφικής επί τόπου μέσα στη φύση, με την εφεύρεση του φορητού αναδιπλούμενου καβαλέτου πεδίου και την παραγωγή έτοιμων χρωμάτων σε σωληνάρια, που απάλλαξε τους καλλιτέχνες από την προεργασία ανάμειξης ξηρής σκόνης χρωστικών με λινέλαιο. Έτσι, με την έξοδο στο ύπαιθρο, η τοπιογραφία ωθήθηκε αρχικά στη Βρετανία κι έπειτα στη Γαλλία να γίνει το κυρίαρχο είδος τέχνης του 19ου αιώνα, με βασικό επακόλουθο την ανατροπή της στατικής εικόνας της φύσης και την παρουσίαση της διαρκούς μεταβολής της.

Αφότου ο άνθρωπος εκτοπίστηκε από το κέντρο της τέχνης και ο υλικός κόσμος κατέλαβε τη θέση του, η ζωγραφική αναφέρεται όλο και περισσότερο στην επίλυση τεχνικών προβλημάτων με βάση τη φυσιολογία της όρασης. Ο υβριδικός ρομαντικός ματουραλισμός (Naturalism)[77] παρατηρώντας συστηματικά και σχεδόν επιστημονικά το φως στον ουρανό αναζήτησε τη νομοτελειακή «αλήθεια» των συνεχών αλλαγών του καιρού και αντέταξε στην ταχύτητα μεταβολής της αστικής κυρίως καθημερινής ζωής την καθησυχαστική σταθερή κατάσταση του φυσικού κυκλικού χρόνου της αγροτικής ζωής. Ξεκινώντας από την εφεύρεση της ατμομηχανής το 1769 από τον Τζέημς Βατ (James Watt 1736-1819), ο επιταχυνόμενος ρυθμός αλλαγών στην τεχνολογία και μαζί στη βιομηχανία με τη μέθοδο της γραμμής παραγωγής, στην κοινωνία, στην οικονομία και στην πολιτική του Δυτικού κόσμου έφερε το ζητήματα οργάνωσης, κατάτμησης και μέτρησης του χρόνου από την καθημερινή ζωή στις εικαστικές τέχνες. Ο Ιμπρεσιονισμός, που αντιμετώπισε το φυσικό φως ως τέτοιο και τα πράγματα ως φευγαλέα οπτικά φαινόμενα, αποδέχτηκε υποτακτικά την οπτική πραγματικότητα ως αέναο γίγνεσθαι με μόνο μέλημα να πιάσει με μια γρήγορη τεχνική το ρυθμό της και να συγκρατήσει το άμεσο παρόν. Το ακαταμάχητο αίσθημα ότι οι εντυπώσεις γλιστρούν μακριά κάθε στιγμή και χάνονται για πάντα καλλιέργησε έναν φόβο απώλειας της πραγματικότητας και οδήγησε σε εμμονή με το χρόνο[78]. Κι ενώ η πρότερη ακαδημαϊκή ζωγραφική κατέγραφε πάντα μια ιδεατή καίρια στιγμή, στην οποία κάθε επιμέρους στοιχείο της σύνθεσης λάμβανε την καταλληλότερη μορφή ώστε να αφηγηθεί ρητά την ιστορία της εικόνας, η ιμπρεσιονιστική πρωτοπορία εισήγαγε στη ζωγραφική τη διήγηση στο χρόνο αποδεχόμενη την έλξη της ανάπτυξης καινοφανών τεχνικών μέσων (κάμερα, χημικά, φιλμ) που δημιούργησαν το φωτογραφικό στιγμιότυπο (Momentbild)[79] και τιθάσευσαν το στιγμιαίο σε εικόνα. Κυνήγησε τις ανεπανάληπτες χρωματικές ανασκευές της πραγματικότητας στην αέναη ανακύκληση φαινομένων του πάντα προσωρινού φυσικού φωτός, τη μοναδικότητα που εμφανίζει κάθε φορά η χαραυγή, η ανατολή, το μεσημέρι, το ηλιοβασίλεμα, το λυκόφως, ή το σούρουπο στην ετήσια ροή των εποχών από ηλιοστάσιο σε ηλιοστάσιο και από ισημερία σε ισημερία. Τελικά, η αυθόρμητη ερμηνεία της δράσης του φυσικού φωτός στις ιμπρεσιονιστικές στιγμιαίες εντυπώσεις της ρέουσας πραγματικότητας κατέληξε με την ακραία σχολαστική εμβάθυνση στην επιστημονική οπτική, που επιβράδυνε σημαντικά τη διαδικασία εικονογράφησης, στην άχρονη στικτογραφική παράσταση.

Ο Βρετανός τοπιογράφος Τζον Κόνσταμπλ (John Constable, 1776-1837), βρίσκεται στο κατώφλι από τον ρομαντικό εξπρεσιονισμό προς το ρεαλισμό. Παρ' όλο που επεδείκνυε μια ρομαντική αντίληψη στην ερμηνεία της φύσης, ισχυριζόμενος ότι η τοπιογραφία μπορεί να μεταφέρει ηθικά και φιλοσοφικά νοήματα, δεν προσπάθησε να αλλοιώσει την πραγματικότητα μέσω του συναισθήματος. Δεν επιδίωξε τις ωραιοποιήσεις του Λορραίν, ούτε χρησιμοποίησε τολμηρές καινοτομίες εντυπωσιασμού, όπως ο Τέρνερ. Αντίθετα, διακήρυξε πως *«η ζωγραφική είναι μια επιστήμη και θα πρέπει να θεωρείται ως διερεύνηση των νόμων της φύσης»*[80]. Παρέμεινε πιστός στην όρασή του και καλλιέργησε τη μίμηση αναζητώντας συστηματικά με βαθιά λογική γνώση την αλή-

---

76 Καλλιτεχνικό κίνημα των αρχών του 19ου αιώνα με χαρακτηριστικό την παράσταση ανεπιτήδευτων σκηνών της σύγχρονης ζωής με ακρίβεια, αντικειμενικότητα και πιστότητα στη φυσική αλήθεια

77 Ο όρος ματουραλισμός χαρακτηρίζεται από την απεικόνιση των αντικειμένων όπως αυτά φαίνονται με την παρατήρηση

78 Arnold Hauser (μτφρ. Τάκης Κονδύλης), *Κοινωνική ιστορία της τέχνης (τόμος 3ος)*, Αθήνα, Κάλβος, 1984, σελ. 276-278

79 Kristen Lippincott, *The story of time*, London 1999, σελ. 194,195

80 Απόσπασμα από διάλεξη του Κόνσταμπλ στο Βασιλικό Ίδρυμα της Μεγάλης Βρετανίας (Royal Institution) το 1836, Βλ. στο Ray Lambert, *John Constable and the theory of landscape painting*, Cambridge 2004, σελ. 55-57

θεια των εκφάνσεων της φύσης που έβλεπε. Κατά το δυισμό ύλη-πνεύμα του τοπίου, ο νατουραλισμός του, συνίσταται στην παράσταση των σταθερών στοιχείων της γης, όπως η βλάστηση, ως έκφραση της επίδρασης των άστατων στοιχείων του αέρα και του φωτός της ατμόσφαιρας. Περιορίστηκε να ζωγραφίζει κατά κανόνα το ύπαιθρο στον τόπο του, την περιοχή Ντένταμ (Dedham Vale) της Ανατολικής Αγγλίας που διασχίζει ο ποταμός Στόουρ (Stour), στην οποία βρίσκονταν και 2 από τους υδρόμυλους του ευκατάστατου πατέρα του. Έτσι, οι σκηνές του περιέχουν και το συναισθηματικό του δέσιμο με το ύπαιθρο, μια ιδιαίτερη προσωπική αίσθηση του τοπίου (sentiment of nature)[81]. Ο όρος *«κιαροσκούρο της φύσης»* (chiaroscuro of nature), που συχνά ανέφερε στα γράμματά του, αποτελεί για αυτόν καθοριστικό παράγοντα για την τοπιογραφία. Με το χρώμα, το φως και τη σκιά να αλληλεξαρτώνται, κι ενώ είχε καθιερωθεί από τις αρχές του 19ου αιώνα η πρισματική θεωρία του Νεύτωνα για τη δημιουργία των χρωμάτων, το κιαροσκούρο του Κόνσταμπλ παραπέμπει στη θεωρία του Αριστοτέλη, για τη διαβάθμιση διαφορετικών χρωμάτων με συνδυασμούς διαφορετικών αναλογιών άσπρου και μαύρου, όπως φαίνεται ότι τη γνώρισε μέσα από το πρώτο βιβλίο του Βρετανού χημικού χρωμάτων Τζωρτζ Φήλντ (George Field, 1777-1854)[82]. Για την εξασκημένη αντίληψη του Κόνταμπλ, το κιαροσκούρο της φύσης είναι το μέσο αλλά και η ψυχή της τέχνης, είναι η ποιητική ενέργεια που δημιουργεί χώρο, η περίπλοκη συνύφανση του φωτός με τη σκιά σε όλες της κλίμακες, που ενοποιεί αρχιτεκτονικά τη ζωγραφική σύνθεση και τη δραματοποιεί, σημαίνει το φως ως φυσικό φαινόμενο, αλλά και ως φορέα αισθαντικότητας[83].

Το 1821 ο Κόνσταμπλ ζωγράφισε έναν πίνακα που εκτέθηκε για πρώτη φορά την ίδια χρονιά στη Βρετανική Βασιλική Ακαδημία των Τεχνών (Royal Academy of Arts) με τον τίτλο «Τοπίο: μεσημέρι»[84], χωρίς να βρει αγοραστή, και επεστράφη στο στούντιο του Κόνσταμπλ κατά τα τέλη του καλοκαιριού. Αργότερα, ύστερα από περεταίρω εργασία πάνω στον αρχικό πίνακα, και πιθανότατα υπό το όφελος της γνώσης που έλαβε ο ζωγράφος τους προηγούμενους μήνες κάνοντας μια σειρά μελετών για τα σύννεφα (Cloud Studies) στην περιαστική περιοχή του Λονδίνου, Χάμπστεντ (Hampstead Heath), το έργο έγινε διάσημο ως «Το κάρο του σανού» [βλ. σελ. 34 εικ. 14]. Το τελικό έργο έχει ζωγραφιστεί στο εργαστήρι του καλλιτέχνη, στο Λονδίνο, είναι όμως αποτέλεσμα σύνθεσης τμηματικών σκίτσων που έκανε επί τόπου[85]. Πρόκειται για μια άποψη του τοπίου κοντά στο μύλο του πατέρα του ζωγράφου στο Φλάτφορντ (Flatford Mill), που ήταν το πρώτο σπίτι του πατέρα του και των μεγαλύτερων αδερφών του. Παριστάνει στην κεντρική αγροτική σκηνή ένα κάρου σανού με έναν άνδρα κι έναν νεαρό, που το σέρνουν δύο άλογα, για να διασχίσει τον ποταμό Στόουρ από το ρηχό πέρασμα που έδωσε στην περιοχή Φλάτφορντ το όνομά της. Περιφερειακά παριστάνονται μια γυναίκα που συλλέγει νερό από τον ποταμό, ένας σκύλος που περπατά στην όχθη του προσκηνίου, ένας ψαράς που κινεί τη βάρκα του μέσα από τα καλάμια και εργάτες που κόβουν το σανό στο λιβάδι του βάθους. Η Χαρακτηριστική πλούσια συννεφιασμένη ατμόσφαιρα του έργου είναι μάλλον το σημαντικότερο στοιχείο της σύνθεσης και υποδεικνύει το υπόβαθρο της σειράς σχολαστικών μελετών που έκανε εκείνη την περίοδο ο Κόνσταμπλ πάνω στο δύσκολο θέμα της αναπαράστασης του ουρανού. Σε αυτή τη σειρά ο Κόνσταμπλ αντί να τελειοποιήσει έναν και μοναδικό ιδεατό ουρανό, όπως θα έκαναν οι περισσότεροι προηγούμενοί του ζωγράφοι, μελέτησε επίμονα με σκίτσα τις διακυμάνσεις του φωτός από τα μεταβαλλόμενα κινούμενα σύννεφα. Σκόπιμα αφιερώθηκε στο φως από το συννεφιασμένο ουρανό, και όχι από τον ήλιο στο διαυγή ουρανό, με σκοπό να προσδώσει στα τελικά του έργα ένταση με τη φωτοσκίαση. Προηγουμένως είχε διαβάσει πραγματείες για τη μετεωρολογία, αφού θεωρούσε ότι προϋπόθεση της ουσιαστικής όρασης είναι η αληθινή κατανόηση των αλλαγών των πραγμάτων[86]. Είναι βέβαιο ότι είχε μελετήσει ως το 1820, πιθανόν μεταξύ άλλων, τα πρώτα έργα του Βρετανού ερασιτέχνη μετεωρολόγου Λιουκ Χόγουορντ (Luke Howard, 1772-1864) για την ταξινόμηση και ονοματολογία στα σύννεφα αλλά και για το κλίμα στο Λονδίνο, που σύντομα μετά την έκδοσή τους έγιναν ευρέως αποδεκτά και ειδικότερα έτυχαν θερμής υποστήριξης από τον Γκαίτε, τον Φρήντριχ και τον Τέρνερ[87]. Σε όλες τις περίπου ωριαίες σπουδές για τα σύννεφα, που στην περίοδο μόνο από το 1821 ως το 1822 πλησιάζουν τις 100, σημείωνε τις επικρατούσες καιρικές συνθήκες, αλλά και την ημερομηνία και την ώρα της ημέρας. Στόχος του με αυτά τα σκίτσα για τον καιρό που συνεχώς αλλάζει ήταν να συλλάβει όψεις των μεταβολών της φύσης, την αίσθηση διαφορετικών μοναδικών στιγμών[88], ζήτημα που αργότερα θα απασχολούσε επίμονα τον Μονέ, και πρακτικά να κρατήσει διαθέσιμα τα δεδομένα για την παραγωγή των τελικών έργων στο στούντιο. Όταν το 1824 εκτέθηκε στο Γαλλικό Σαλόν «Το κάρο του σανού», ξαναδουλεμένο, αν και λιγότερο ρηξικέλευθο από τις αρχικές επί τόπου μελέτες, μαζί με άλλους πίνακες του Κόνσταμπλ, προκάλεσε μεγάλο ενδιαφέρον στους καλλιτέχνες του Παρισιού και επηρέασε προς την κατεύθυνση της ζωγραφικής διερεύνησης της ορατής φυσικής πραγματικότητας.

Κατά τις αιτούμενες δημοκρατία πανευρωπαϊκές επαναστάσεις του 1848 ενάντια στις παλινορθωμένες μοναρχίες μετά

---

81 Kenneth Clark, *Landscape into art*, London 1976, σελ. 148, 153

82 Βλ. το κεφάλαιο «The Chiaroscuro of Nature» στο Ray Lambert, *John Constable and the theory of landscape painting*, Cambridge 2004, σελ. 109-135

83 Basil Taylor, *John Constable: paintings, drawings and watercolors*, London 1973, σελ. 25-27

84 Στο ίδιο, σελ. 203-204

85 Βλ. λεζάντα έργου στην ηλεκτρονική έκθεση της National Gallery του Λονδίνου, στο www.nationalgallery.org

86 Kristen Lippincott, *The story of time*, London 1999, σελ. 290

87 Βλ. στο Anthony Bailey, *John Constable: a kingdom of his own*, London 2006, σελ. 128 και στο Ray Lambert, *John Constable and the theory of landscape painting*, Cambridge 2004, σελ. 72-74

88 Rafaella Russo (μτφρ. Λένα Ταχματζίδου), *Caspar David Friedrich:1774-1840*, Milano 2006 , σελ. 106

τη Συνθήκη των Παρισίων του 1815, της λεγόμενης Άνοιξης των Εθνών[89], ανεξάρτητοι αντισυμβατικοί Γάλλοι ζωγράφοι που απέρριπταν τα ιδεατά κατασκευασμένα τοπία, θαύμαζαν την Ολλανδική τοπιογραφία του 17ου αιώνα, είχαν δει στο Παρισινό Σαλόν του 1824 το προδρομικό έργο του Κόνσταμπλ, και υποστήριζαν την αυθόρμητη επιστροφή στη φύση, εμπνεύστηκαν να τη μεταφέρουν από απλό φόντο άλλων δραματικών γεγονότων στο ίδιο το θέμα της ζωγραφικής. Έτσι κατέφυγαν δίπλα στην περιθωριοποιημένη αγροτική τάξη, νοτιοδυτικά του Παρισιού στο χωριό Μπαρμπιζόν, κοντά στο δάσος του Φονταινεμπλώ (Fontainebleau), για να μελετήσουν επί τόπου τα φαινόμενα της φύσης. Εκεί, τότε, από την προβληματική της ζωγραφικής στο ύπαιθρο βρέθηκαν αντιμέτωποι με την αδιάκοπη μεταβολή της εικόνας της φύσης και άρα με τον ίδιο το δυναμικό χαρακτήρα του φυσικού φωτός. Με τις κατακτήσεις τους στην υπαίθρια (plein air) ζωγραφική συγκρότησαν τη λεγόμενη Σχολή της Μπαρμπιζόν (Ecole de Barbizon, π.1830-1870), στην οποία συγκαταλέγονταν μεταξύ άλλων οι Κορό (Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875), Ντωμπινύ (Charles-François Daubigny, 1817-1878), Μιγέ (Jean-François Millet, 1814-1875) και Τεοντόρ Ρουσσώ (Théodore Rousseau, 1812-1867). Στο ρομαντικό νατουραλισμό των έργων τους παριστάνεται η φύση με τα ειδικά τοπικά χαρακτηριστικά της, αλλά επιπλέον εξευγενίζεται, καθώς τις αποδίδονται ηθικά νοήματα[90].

Ανάμεσα στους ζωγράφους της Σχολής της Μπαρμπιζόν ο Τεοντόρ Ρουσσώ (Theodore Rousseau, 1812-1867) υπήρξε ο σπουδαιότερος σε ταλέντο, φήμη και πολυπλοκότητα έργου. Μαζί με τη διαπαιδαγώγηση που έλαβε στη ζωγραφική εξασκήθηκε στο Λούβρο αντιγράφοντας πίνακες κυρίως τοπιογράφων του 17ου αιώνα, όπως του Κλωντ Λορραίν και Βαν Ρούισνταλ. Ωστόσο, ο ίδιος στους κατ' ουσία νατουραλιστικούς πίνακές του, που είναι εντελώς απελευθερωμένοι από κάθε ιστορικό γεγονός, ανθρώπινο δράμα, αρχιτεκτονικό κατασκεύασμα ή κοινωνική παρέμβαση, εμφύσησε και μια ρομαντική διάσταση. Από το 1827 εργάστηκε περιστασιακά στη φύση των περιχώρων του Παρισιού, από το 1836 άρχισε να εργάζεται τακτικά στο δάσος του Φονταινεμπλώ, και μετά το 1847, που μετακόμισε οριστικά δίπλα στο δάσος στο χωριό Μπαρμπιζόν, προέκυψε η ωριμότερη περίοδός του. Από το 1836 έως το 1840, και αφότου εκδήλωσε τις δημοκρατικές πεποιθήσεις του, αποκλείστηκε από τις εκθέσεις στο Γαλλικό Σαλόν, κι από το 1841 έως την επανάσταση του 1848 έπαψε ο ίδιος να δηλώνει συμμετοχή. Εντούτοις σταδιακά έτυχε αυξανόμενης εκτίμησης από τον καλλιτεχνικό κύκλο. Η επίσημη αναγνώριση της ζωγραφικής υπαίθρου της Σχολής της Μπαρμπιζόν ήρθε μετά το 1848. Κορυφώθηκε στο Σαλόν του 1851 με την επιτυχία ενός έργου που έγινε μετά από παραγγελία της πολιτείας, του πίνακα του Ρουσσώ με τίτλο «Άκρη του Δάσους του Φονταινεμπλώ, Δύση Ηλίου» [βλ. σελ. 34 εικ. 15]. Ο πίνακας αυτός απεικονίζει το έντονο φως της δύσης ιδωμένο μέσα από το πυκνό σκοτεινό δάσος να σκεδάζεται στην υγρασία της ατμόσφαιρας που σκεπάζει τα μακρινά δέντρα στον ορίζοντα και να ανακλάται στο στάσιμο νερό στο κέντρο, όπου έχουν συγκεντρωθεί τα ζωντανά. Ο Ρουσσώ όμως, αντιμετωπίζει το φως ως εικόνα μιας φυσικής διαδικασίας. Ο πίνακας συνοψίζει τη δυναμική ενότητα της φύσης στην αποτύπωση του στάσιμου νερού και της ατμοσφαιρικής υγρασίας στο επίκεντρο της προσοχής, του μάλλον νεκρού, σχεδόν θλιμμένου, δέντρου στο βάθος αριστερά, και του φωτός της δύσης του ήλιου. Περιέχει την κυκλική πορεία του νερού, την περιοδική δυναμική πορεία του ζωογόνου ήλιου στον ουράνιο θόλο αλλά και τα στάδια ανάπτυξης κι αποσύνθεσης της βλάστησης, τον ηθικού περιεχομένου κύκλο ζωής-θανάτου. Εστιάζοντας σε αυτά τα μοτίβα σε όλους τους πίνακές του ο Ρουσσώ παρουσιάζει την ίδια την κυμαινόμενη ενότητας της φύσης κι επιχειρεί να φέρει στη συνείδηση του θεατή ότι το φυσικό τοπίο που παρατηρεί είναι συνδυασμός πολλών φυσικών διαδικασιών που εξελίσσονται διαρκώς στο χρόνο[91].

Η ακόλουθη γενιά καλλιτεχνών του Παρισιού, εγκατέλειψε οριστικά την ακαδημαϊκή διαδικασία ζωγραφικής με τη χρονοβόρα τεχνική φροντίδα στο κλειστό εργαστήριο (υπό στατικό φως), που σύμφωνα με τα διδάγματα της Σχολής της Μπαρμπιζόν κρίθηκε ακατάλληλη για την αναπαράσταση του φυσικού φωτός στο ύπαιθρο. Η συνειδητοποίηση του δυναμικού χαρακτήρα του και της μοναδικότητας φευγαλέων φωτεινών φαινομένων της κάθε στιγμής ανέτρεψε την καθιερωμένη αντίληψη των καλλιτεχνών για το φυσικό φως. Από φορέας διαθέσεων και αφηγήσεων έγινε το ίδιο θέμα και μοτίβο. Έτσι διαμορφώθηκε ένα νέο πρωτοπόρο κίνημα στη ζωγραφική, ο Ιμπρεσιονισμός (Impressionism, π.1870-1890)[92]. Για να εκφραστεί η πρωτοφανής ευαισθητοποίηση για το χρόνο μέσα από τη δυναμική του φυσικού φωτός, κατά την υλιστική θεώρηση του Ηράκλειτου (544-484π.Χ.) ότι η πραγματικότητα δεν είναι ένα «είναι» παρά ένα «γίγνεσθαι»[93], οι ιμπρεσιονιστές υιοθέτησαν μια πολύ γρήγορη τεχνική ερμηνείας του πάντα προσωρινού φυσικού φωτός, που αποδομούσε τις μορφές των απεικονιζόμενων αντικειμένων σε χρωματικές πινελιές ταυτόσημες με χρωματικές ακτίνες. Η νέα τεχνική, σχετιζόταν με παράλληλες επιστημονικές μελέτες για τη φυσιολογία της όρασης και την οπτική αντίληψη της πραγματικότητας στον ανθρώπινο αμφιβληστροειδή[94]. Ο Τόμας Γιάνγκ (Thomas Young, 1773-1829) είχε διατυπώσει πρώτος τη θεωρία ότι το ανθρώπινο μάτι είναι ευαίσθητο σε 3 μόνο χρώματα, το κόκκινο, το πράσινο και το βιολετί, από το συνδυασμό των οποίων προκύπτουν όλα τα υπόλοιπα, ο Γκαίτε είχε περιγράψει τη συμπεριφορά των συμπληρωματικών χρωμάτων και των χρωματιστών σκιών και ο Μάξγουελ (James Clerk Maxwell, 1831-1879) ανακάλυψε ότι τα

---

89 Βλ. λήμματα «Revolutions of 1848» και «Barbizon school» στο www.wikipedia.org

90 Magdalena Dabrowski, *French Landscape: The Modern Vision 1880-1920*, New York 1999, σελ. 37

91 Greg M. Thomas, *Art and Ecology in nineteenth-century France: the landscapes of Theodore Rousseau*, Princeton 2000, σελ. 20, 23, 25-28, 30, 59

92 Ζωγραφικό κίνημα, που εμφανίστηκε στη Γαλλία στη δεκαετία του 1860 με χαρακτηριστικό την αντίδραση στην ακαδημαϊκή διδασκαλία και την προσπάθεια να αιχμαλωτίσουν με γρήγορη τεχνική το φως στο ύπαιθρο

93 Arnold Hauser (μτφρ. Τάκης Κονδύλης), *Κοινωνική ιστορία της τέχνης (τόμος 4ος)*, Αθήνα, Κάλβος, 1984, σελ. 219-221

94 Iris Schaefer, Caroline von Saint-George, *Painting light: the hidden techniques of the Impressionists*, Milano 2008, σελ. 23, 28, 73

χρώματα μπορούν να αναμειχθούν όχι μόνο στην παλέτα αλλά και στο μάτι του θεατή[95]. Οι ιμπρεσιονιστές, λοιπόν, ήξεραν πως σε εκείνο το ιδωμένο από κοντά φαινομενικά αινιγματικό χάος από εμφανώς αντιπαρατιθέμενες χρωματικές πινελιές, το ανθρώπινο μάτι μπορεί από μακριά να συλλάβει μορφές, που γνωρίζει ότι υπάρχουν, και να αναδομήσει τα εικονιζόμενα αντικείμενα .Έτσι μετέθεσαν την εικαστική εμπειρία από το ζωγράφο στο θεατή, αναπαράγοντας την εμπειρία του φωτός στον αμφιβληστροειδή του. Με τη στροφή από την παράσταση αντικειμένων στην αναπαράσταση του ίδιου του παροδικού ελεύθερου φωτός ταύτισαν το «αντικείμενο» με το «φαινόμενο» και την πραγματικότητα με τη στιγμιαία αισθητηριακή εντύπωση[96], αλλά κατέληξαν μάλλον εφησυχαστικά προσκολλημένοι στον ορατό κόσμο.

Το όνομα «ιμπρεσιονιστές» στην αρχή αποδόθηκε ειρωνικά από τον Γάλλο τοπιογράφο και συγγραφέα Λουί Λερουά (Louis Leroy, 1812-1885) σε 30 περίπου καλλιτέχνες του Παρισιού, που είχαν απορρίψει την παραδοσιακή οπτική εκπαίδευση αιώνων τέχνης και αποκλείονταν με τα ανορθόδοξα απρόσεχτα έργα τους από την έκθεση στο τετράγωνο Σαλόν του Λούβρου λόγω των συντηρητικών περιορισμών της Γαλλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών. Αφού δεν μπορούσαν να συμμετέχουν στη μοναδική τότε ετήσια έκθεση της χώρας και σπουδαιότερη της Δύσης, ίδρυσαν την Ανώνυμη Εταιρεία καλλιτεχνών, ζωγράφων, γλυπτών και χαρακτών (Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs) για να βρουν διέξοδο προς το κοινό, και όταν τα κατάφεραν προκάλεσαν μεγάλη αμηχανία. Στις 25 Απριλίου 1874, ο Λερουά δημοσίευσε (στην εφημερίδα Le Charivari) ένα σατυρικό κομμάτι για την πρώτη έκθεση της Ανώνυμης Εταιρείας, που έγινε στο στούντιο του φωτογράφου Ναντάρ (Félix Nadar, 1820-1910). Σκοπός του ήταν να δηλώσει ειρωνικά πως η εντύπωση της στιγμής, για τους ζωγράφους αυτούς, ήταν αρκετή για να αποτελέσει έργο τέχνης[97]. Κάτω από τον επίμαχο τίτλο «Η έκθεση των εντυπωσιαστών» (δηλαδή των ιμπρεσιονιστών), έγραψε έναν υποθετικό διάλογο με κάποιον επισκέπτη της έκθεσης φιλικά προσκείμενο στην κατεστημένη τέχνη της Ακαδημίας μπροστά σε ένα έργο του Κλωντ Μονέ (Claude Monet, 1840-1926): *«-"Α, ιδού", μουρμούρισε μπροστά στο έργο με αριθμό 98… Μα τι είναι; Για δες στον κατάλογο" -"Εντύπωση: ανατολή ηλίου", είπα. -"Εντύπωση, φυσικά· αφού είμαι τόσο εντυπωσιασμένος, πρέπει να είναι μια εντύπωση… Και τι ελευθερία! Τι άνεση στην τεχνική!"»*[98]. Το έργο του 1872 με τίτλο «Εντύπωση: Ανατέλλων ήλιος» [βλ. σελ. 34 εικ. 16], που έμελλε να ονοματίσει ολόκληρο το κίνημα, αποτυπώνει μια άποψη του λιμανιού της Χάβρης τα χαράματα από ένα δωμάτιο ξενοδοχείου. Πρόκειται για μια γρήγορη σπουδή, ένα αυθόρμητο σκίτσο με λάδι, παρά για έναν κανονικό πίνακα. Σε εξαιρετικά ελεύθερη απόδοση των αντικειμένων με λιγοστές πινελιές, σχεδόν φωτογραφίζει τα φευγαλέα χρώματα μιας στιγμής, της στιγμής που ο πορτοκαλί δίσκος του ήλιου υψωμένος πάνω από τη χαμένη στην πρωινή ομίχλη γραμμή του ορίζοντα δημιουργεί με τις πρώτες ακτίνες του ένα στενό πορτοκαλί μονοπάτι στο σιέλ νερό της θάλασσας. Άλλωστε, εδώ ο Μονέ επιχείρησε να αποσπάσει από τη στιγμιαία του ύπαρξη ένα φευγαλέο συμβάν της φύσης, να αιχμαλωτίσει την εντύπωση, που του προκάλεσε ένα άκρως δυναμικό φαινόμενο, το ταχέως μεταβαλλόμενο φυσικό θέαμα της ανατολής, και με αυτή την έννοια ανέδειξε με το φως, το πέρασμα του χρόνου μέσα από τη ζωγραφική εικόνα[99].

Βέβαια, το κορυφαίο δείγμα ιμπρεσιονιστικής απόδοσης του φυσικού φωτός είναι μια ομάδα έργων με αντικείμενο τις θημωνιές στα χωράφια κοντά στο Ζιβερνύ (Giverny) της Γαλλίας, που ζωγράφισε ο Μονέ από το καλοκαίρι του 1890 ως τον επόμενο χειμώνα. Στη «Σειρά Θημωνιές» (Haystack series) [βλ. σελ. 35-37 εικ. 17-28] ο Μονέ χρησιμοποιεί το εργαλείο της θεματικής επανάληψης στο ύπαιθρο, προκειμένου να αναδείξει τις διαφορετικές χρωματικές αξίες, που λαμβάνουν τα αντικείμενα σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, κάτω από διαφορετικά εφέ του φυσικού φωτός. Υπαινίσσεται ότι με το να ζωγραφίζει κανείς ένα αντικείμενο μόνο σε μια χρονική στιγμή ως σταθερό και αναλλοίωτο αρνείται ένα στοιχείο της πραγματικότητας, τη διάρκεια, το πέρασμα του χρόνου[100]. Έτσι, θέμα της σειράς δεν ήταν αυτό που ήταν οι θημωνιές αλλά αυτό που γίνονταν καθώς άλλαζε με το χρόνο το φυσικό φως, το φωτεινό φαινόμενο με το μοναδικό χρωματικό τόνο της στιγμής. Μέσα από 25 διαφορετικές φαινόμενες θημωνιές ο Μονέ παριστάνει την ίδια την ουσία του φυσικού φωτός, το δυναμικό χαρακτήρα του. Απεικονίζει το ήπιο πρωινό φως στο χειμωνιάτικο χιόνι, το μεσημεριανό φως του κατάφωτου καλοκαιρινού ουρανού στα έντονα κίτρινα περιγράμματα των ηλιόλουστων θημωνιών και στις βαθιές σκιές τους στη γη, το απογευματινό φως του καθαρού ουρανού στις μακριές σκιές, τη φωτοχυσία στην ομίχλη, την ατμοσφαιρική προοπτική και την μετατόπιση της εικόνας των οροσειρών του βάθους στο χρωματικό φάσμα ανάλογα με την υγρασία στον αέρα, το πορτοκαλί και κόκκινο της δύσης του ήλιου τυλιγμένο στις θημωνιές και το διάχυτο λυκόφως του δειλινού. Σε αυτή τη σειρά, βέβαια, ο Μονέ δεν καταγράφει με ταχύτητα και ακρίβεια την αντικειμενική πραγματικότητα που βλέπει με τα μάτια του, αλλά κατασκευάζει χρωματικά ανάλογα για τις συνθήκες φωτισμού βασιζόμενος στον εγκέφαλό του, στη μνήμη του. Με επίπονη διανοητική προσπάθεια επεξεργάζεται επιπλέον στο στούντιο ως ομάδα τους αρχικούς επί τόπου βιαστικά ζωγραφισμένους καμβάδες, για να εναρμονίσει στον καθένα τη χρωματική παλέτα με σκοπό να αποδώσει τέλεια, *«με το*

---

95 Iris Schaefer, Caroline von Saint-George, *Painting light: the hidden techniques of the Impressionists*, Milano 2008, σελ. 18, 31, 33, 35
96 Ευάγγελος Π. Παπανούτσος, *Αισθητική*, Αθήνα 2003, σελ. 176, 191
97 Ernst H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, Αθήνα 1994, σελ. 519
98 Karin Sagner-Düchting, *Monet 1840-1926: a feast for the eyes*, Lisboa 1993, σελ. 74, 75
99 Kristen Lippincott, *The story of time*, London 1999, σελ. 196
100 Daniel Wildenstein, *Monet's years at Giverny: beyond Impressionism*, New York 1978, σελ. 12

ίδιο φως να διαχέεται παντού»[101], την εντύπωση της κάθε στιγμής (l' instantaneite)[102]. Μέσα από αυτή τη φαινομενολογία του φυσικού φωτός διαφαίνεται ο χρόνος. Σύμφωνα και με την πρόθεση του Μονέ, κάθε πίνακας δεν αξίζει το ίδιο να ιδωθεί ξέχωρα από τους υπόλοιπους της σειράς, αφού αποκτά νόημα μόνο μέσα από την αντιπαραβολή των πολλαπλών χρονολογικών επιπέδων των φευγαλέων συμβάντων του φυσικού φωτός.

Το τελευταίο βήμα ανασύνθεσης της οπτικής πραγματικότητας στο μάτι του θεατή με κυρίαρχο θέμα το φως έγινε με ένα έργο του Ζωρς Σερά (Georges Seurat, 1859-1891), που εκτέθηκε στην τελευταία έκθεση των ιμπρεσιονιστών[103]. Ύστερα από πρωτοφανή προετοιμασία σε χρονικό διάστημα 2 ετών με τουλάχιστον 23 σχέδια και 38 χρωματικές μελέτες πάνω στη διάλυση των μορφών σε χρωματικές μονάδες και τον μετασχηματισμό και μεταχρωματισμό τους ανάλογα με την απόσταση, προέκυψε το 1886 ο τελικός μεγάλος πίνακας με διαστάσεις περίπου 2 επί 3 μέτρα και τίτλο «Ένα Κυριακάτικο Απόγευμα στο Νησί La Grande Jatte» [βλ. σελ. 38 εικ. 29-31]. Το έργο απεικονίζει σχεδόν 50 καλοντυμένους άνδρες και γυναίκες της μεσαίας αστικής τάξης, να χαλαρώνουν στον ελεύθερο χρόνο τους, ο καθένας απομονωμένος από τους άλλους, σε ένα νησάκι του Σηκουάνα, στα τότε προάστια του Παρισιού, κατά τις 4 η ώρα κάποιου Κυριακάτικου απογεύματος στα τέλη Μαΐου ή στις αρχές Ιουνίου. Ένα πολύπλοκο σύστημα από περιγραφικές κατευθυντήριες πινελιές, κοφτές πινελιές ποικίλων διευθύνσεων και μικρές κηλίδες αμιγούς χρώματος, αναπαριστά το διαβαθμισμένο τοπικό χρώμα, το πορτοκαλί από τις έντονες φωτεινές δέσμες του ήλιου, τις ανακλάσεις χρώματος από επιφάνεια σε επιφάνεια, τις συμπληρωματικές χρωματικές αντιθέσεις των αντικειμένων με τις σκιές τους με μια γενική τονική αρμονία[104]. Συνολικά αυτό το έργο αποτελεί μια εντελώς διανοητική προσέγγιση στο φως, βασισμένη στη θεωρία ότι το χρώμα μπορεί να μετρηθεί επιστημονικά. Η ποιητική του φωτός με το βλέμμα του Σερά ταυτίστηκε εκουσίως με τη μέθοδο ανασυγκρότησης του φωτός από την οπτική μείξη των συνιστωσών του. Ενδεικτικά, ο σκύλος που εικονίζεται στο προσκήνιο, αφού είναι μαύρος και το μαύρο ισούται με την έλλειψη φωτός, χρωματίζεται από την ανακλαστική επίδραση του πράσινου γρασιδιού[105]. Ο καλλιτέχνης είχε μελετήσει ήδη κατά τα σπουδαστικά του χρόνια τη θεωρία του χημικού Σεβρέλ (Michel Eugène Chevreul, 1786-1889), που εξηγούσε με λεπτομέρεια την αμοιβαία ένταση της τοποθέτησης συμπληρωματικών χρωμάτων το ένα δίπλα στο άλλο πάνω σε επίπεδη επιφάνεια, αλλά και την εικονογραφημένη με μικρές κηλίδες μελέτη του κριτικού τέχνης Μπλαν (Charles Blanc, 1813-1882) για την οπτική μείξη του χρώματος στον αμφιβληστροειδή[106]. Παράλληλα, φαίνεται πως είχε δεσμούς με τις πολιτικές θεωρίες των Κροπότκιν (Pyotr Alexeyevich Kropotkin, 1842-1921) και Ρεκλύ (Élisée Reclus, 1830-1905) για κοινωνική αρμονία μεταξύ αυτόνομων, ηθικά και πολιτικά υπεύθυνων, ατόμων στην ουτοπία της αναρχίας[107]. Σταδιακά λοιπόν, η σύνθεση με κοφτές πινελιές, που για τους ιμπρεσιονιστές συνιστούσε μια γρήγορη τεχνική γεννημένη από τη μήτρα του ρεαλισμού, άρχισε να καθορίζεται πλήρως από τους επιστημονικούς κανόνες της οπτικής και τελικά μετατράπηκε από τον Σερά σε αισθητικό ιδεώδες. Λίγα χρόνια αργότερα, η Στικτογραφία (Pointillisme)[108], η μεταϊμπρεσιονιστική τεχνική αναπαράστασης του φωτός με ταυτόχρονα ανεξάρτητα και αλληλοεξαρτώμενα στίγματα, και αυτοσκοπό την αρμονική ενότητα ίσων αυτόνομων χρωματικών στοιχείων, οδήγησε τη νατουραλιστική πορεία της ζωγραφικής 5 αιώνων σε οριστικό τέλμα.

Ανακεφαλαιώνοντας, η ρεαλιστική εποπτεία της φύσης με τη νόηση, ξεχώρισε μέσα από τα φαινόμενα τον προσωρινό χαρακτήρα του φυσικού φωτός. Η σύγκρουση της εμπειρικής μεθόδου τέχνης με την επιστήμη από τον Κόνσταμπλ και μετά μετέτρεψε τη ζωγραφική από μίμηση ενός ιδεώδους της φύσης σε μίμηση των νόμων των ιδιόμορφων παραλλαγών της ορατής πραγματικότητάς της. Το καλλιτεχνικό βλέμμα του Κόνσταμπλ επιχείρησε να αναλύσει πώς φαίνονται έτσι τα πράγματα, τι ακριβώς βλέπει το μάτι και οργάνωσε το κιαροσκούρο της φύσης με βάση την επιστημονική γνώση της μετεωρολογίας. Η τεχνική για την ποιητική κατασκευή των στιγμιαίων αισθητηριακών εντυπώσεων του Μονέ βασίστηκε στην επιστήμη του χρώματος, με την οποία καταπιάστηκαν πολλοί επιστήμονες μετά τον Νεύτωνα και τον Γκαίτε. Η ζωγραφική έφτασε σχεδόν στην κατάχρηση της επιστημονικής συμβολής με την ύστατη μέθοδο σύνθεσης του Σερά, που είχε κύριο σκοπό την ενίσχυση της εκπεμπόμενης από τον πίνακα φωτεινότητας και την ανασύσταση του φωτός με οπτική μείξη στο μάτι του θεατή.

---

101 Ο Μονέ εξηγεί το πρόβλημα της ζωγραφικής απόδοσης μιας στιγμιαίας εντύπωσης φωτός στη Σειρά Θημωνιές σε γράμμα του προς τον τεχνοκριτικό και ιστορικό της τέχνης Γουστάβ Ζεφρουά (Gustave Geffroy, 1855- 1926) στις 7 Οκτωβρίου του 1890, που παρατίθεται στο Karin Sagner-Düchting, *Monet 1840-1926: a feast for the eyes*, Lisboa 1993, σελ. 158-160

102 Βλ. κεφάλαο Richard Thomson, "Monet's "Rouen Cathedrals": Anarchism, Gothic Architecture and instantaneous photography" στο Frances Fowle, Richard Thomson (eds.), *Soil and Stone: Impressionism, Urbanism, Environment*, Aldershot 2003, σελ. 154, 155

103 Robyn Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France: Painting, Politics and Landscape*, London 2007, σελ. 115

104 Martin Kemp, *The Science of Art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990, σελ. 316-317

105 Kenneth Clark, *Landscape into art*, London 1976, σελ. 212

106 Robyn Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France: Painting, Politics and Landscape*, London 2007, σελ. 16-17

107 Στο ίδιο, σελ. 15, 16, 20, 25, 27, 28, 105, 107, 108

108 Κίνημα της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα με χαρακτηριστικό τη μέθοδο οπτικής μείξης μικρών πινελιών καθαρού χρώματος ιδωμένων από απόσταση στην προσπάθεια αύξησης της παλμικότητας και φωτεινότητας του πίνακα σε σύγκριση με τη φυσική ανάμειξη των χρωμάτων

6 Φως αδυσώπητο: Η βιωματική οπτική στην υπαρξιακή αγωνία των αρχών του 20ού αι.

Στις αρχές του 20ου αιώνα, μαζί με τις σκοτεινές επιπτώσεις στο Δυτικό πολιτισμό από τη συνεχώς εξελισσόμενη τεχνολογία, την εκβιομηχάνιση, τη ραγδαία μεγέθυνση των πόλεων, έως τους οιωνούς του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, εμφανίστηκε πλήθος πρωτοπόρων κινημάτων στη ζωγραφική με κοινή αρχή την κρίση της όρασης. Τα ζητήματα οπτικής αντίληψης της φύσης, τεχνικής απόδοσης του φωτός και αντικειμενικότητας της ζωγραφικής μεταγραφής κατέρρευσαν μπροστά στα προβλήματα περιεχομένου. Ενάντια στη ρεαλιστική θέαση της πραγματικότητας από έξω, προτάχθηκε το ταραχώδες από μέσα αντίκρισμα μιας υποκειμενικής αλήθειας του ενδότερου καλλιτεχνικού εαυτού με ρίζες στην ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη. Η εφαρμογή εξωτερικών επιστημονικών αληθειών αντικαταστάθηκε με την εσωτερική δημιουργική παρόρμηση. Το έδαφος για την έκφραση της προσωπικής, υποκειμενικής πραγματικότητας του καλλιτέχνη είχε προετοιμαστεί από το 18ο αιώνα και ύστερα, κυρίως με τη ρομαντική επεξεργασία της αισθητικής θεωρίας για το υπέροχο, που ανέδειξε τον ενεργητικό χαρακτήρα της αισθητηριακής πρόσληψης και έκανε την εξωτερίκευση, την κοινώνηση και την πρόκληση συναισθημάτων κύριο σκοπό της τέχνης[109].

Οι ζωγράφοι του Εξπρεσιονισμού (Expressionism)[110] διακήρυξαν την ταύτιση της αλήθειας με την υποκειμενικότητα και στράφηκαν στην ενδοσκόπηση για να τεκμηριώσουν τις μεταβολές της αντίληψης. Μετέβαλλαν τη μορφή των πραγμάτων και τα τύλιξαν με ένα δικό τους φως. Με μια υποκειμενική διάθλαση, με μια στρέβλωση της αίσθησης της όρασης μέσα από την εσωτερική ψυχολογική κατάσταση, την ατομική συνείδηση και την προσωπικότητά τους αποτύπωσαν την πραγματικότητα ως φαίνεσθαι μέσω του εγώ. Με την ποιητική τους κατάφεραν βέβαιη εναντίωση στην τέχνη των ιμπρεσιονιστών, που προοδευτικά απομακρυνόταν από τις κοινωνικές ρίζες του ρεαλισμού και εγκλωβιζόταν μέσα στον ηδονισμό της θετικιστικής ελαφρότητας. Ο Αυστριακός κριτικός Χέρμαν Μπαρ (Hermann Bahr, 1863-1934), από τους πρώτους μελετητές του Εξπρεσιονισμού, έγραφε χαρακτηριστικά σε δοκίμιό του που δημοσιεύτηκε το 1916 μετά το ξέσπασμα του ΠΠΠ, για αυτή την περίοδο κρίσης της όρασης: *«Δεν έχουμε πια ελευθερίες, δεν ξέρουμε πια να αποφασίζουμε για τους εαυτούς μας· ο άνθρωπος στερείται την ψυχή, η φύση στερείται τον άνθρωπο. Ποτέ δεν υπήρξε εποχή πιο ταραγμένη από την απόγνωση, από τη φρίκη του θανάτου. Ποτέ δεν βασίλεψε στον κόσμο μεγαλύτερη νεκρική σιγή. Ποτέ ο άνθρωπος δεν υπήρξε πιο μικρός. Ποτέ πιο ανήσυχος.* […] *Έχει καταλογιστεί στους ιμπρεσιονιστές ότι δεν "ολοκληρώνουν" τους πίνακές τους. Στην πραγματικότητα, αυτοί δεν ολοκληρώνουν κάτι πιο σημαντικό, την πράξη της όρασης. Ήδη στην αστική κοινωνία ο άνθρωπος δεν ολοκληρώνει τη ζωή του, φθάνει μόνο στα μισά, εκεί ακριβώς απ' όπου αρχίζει η συμμετοχή του ανθρώπου στη ζωή· έτσι ακριβώς η λειτουργία της όρασης σταματάει στο σημείο όπου το μάτι πρέπει να απαντήσει στο ερώτημα που έχει τεθεί. "Το αυτί είναι μουγγό, το στόμα κουφό" λέει ο Goethe "αλλά το μάτι ακούει και μιλάει". Το μάτι του ιμπρεσιονιστή απλώς ακούει, δεν μιλάει, δέχεται την ερώτηση, δεν απαντάει. Αντί για μάτια, οι ιμπρεσιονιστές έχουν δύο ζευγάρια αυτιά αλλά δεν έχουν στόμα, αφού και ο άνθρωπος της αστικής εποχής έχει μόνο αυτί, ακούει τον κόσμο αλλά δεν αναπνέει. Δεν έχει στόμα, είναι ανίκανος να μιλήσει για τον κόσμο, να εκφράσει το νόμο του κόσμου. Και να, ο εξπρεσιονιστής, ξανανοίγει το στόμα του ανθρώπου: για πολύ καιρό ο άνθρωπος άκουγε σωπαίνοντας, τώρα το πνεύμα θέλει να απαντήσει»*[111]. Η εναντίωση προς την άβουλη αποδοχή του θετικισμού της Προόδου, που τα τελευταία 30 χρόνια του 19ου αιώνα επικάλυπτε τις αντιθέσεις των κοινωνιών της Ευρώπης, υποσχόμενος προοπτική ευημερίας και ειρήνης, έλαβε χώρα τόσο στα έργα των εξπρεσιονιστών όσο και σε έργα φιλοσόφων όπως ο Νίτσε που παρέσυραν άλλα ρεύματα όπως η Μεταφυσική Ζωγραφική. Η τελευταία, που μετά τον ΠΠΠ σχετίστηκε με το Σουρεαλισμό, αποστράφηκε το διανοητικό κομμάτι της όρασης, και οικειοποιήθηκε τους αγνοημένους έως τότε απελευθερωτικούς αντισυμβατικούς κόσμους του παραλόγου, του ονείρου και του ασυνείδητου. Οι Βαν Γκογκ, Μουνκ και Ντε Κίρικο, βίωσαν προδρομικά, από τη δική του σκοπιά ο καθένας, την αγωνία για την ίδια την ύπαρξη και παραμόρφωσαν την καθαρή εποπτεία της πραγματικότητας. Με την τραγική απειλή της αποξένωσης από τον εαυτό τους, την κοινωνία, τη φύση, και τον κόσμο, επιτέθηκαν στο λογικό και κατασκεύασαν ένα φως αδυσώπητο.

Ο παθιασμένος με το ευαγγελικό κήρυγμα και τον ανθρωπιστικό σοσιαλισμό Ολλανδός μεταϊμπρεσιονιστής Βίνσεντ βαν Γκογκ (Vincent Van Gogh, 1853-1890) κατασκεύασε τα στοιχεία της φύσης με τεχνητή έμφαση και τρόπο βαθιά εκφραστικό. Ξεπέρασε το ψύχραιμο βλέμμα των ιμπρεσιονιστών, και στράφηκε προς ένα ρεαλισμό φορτισμένο με κοινωνικό περιεχόμενο από την πραγματικότητα των ανθρώπων που δουλεύουν στα ορυχεία και στους αγρούς. Αντίθετα με την κάπως φιλολογική, φαινομενική αλήθεια της θετικιστικής επιστημονικότητας, επεδίωξε την αναζήτηση της ουσίας των πραγμάτων διαμέσου της εκφραστικής έντασης. Αντίθετα με το στικτογραφικό ελάχιστο χρωματικό άγγιγμα στον καμβά, υιοθέτησε μια υλοκεντρική χειρονομία ζωγραφικής, την οποία παραλλήλιζε με την τυποποιούμενη χειρωνακτική δουλειά των εργατών. Χρησιμοποίησε το χρώμα όχι σύμφωνα με το νόμο του νατουραλισμού, αλλά προσδίδοντάς του την αξία μιας βίαιης μεταφοράς. Η κατάθλιψη που εμφάνισε, αφού ακρωτηρίασε μέρος του αριστερού αυτιού του κατά τον τσακωμό του με τον Γκωγκέν (Paul Gauguin, 1848-1903) στην Αρλ (Arles), τον οδήγησε οικειοθελώς στις 8 Μαίου του 1889 στο ψυχιατρικό άσυλο του μοναστηρίου του Αγίου Παύλου κοντά στο Σεν Ρεμύ (Saint Remy) της Νότιας Γαλλίας. Εκεί, κατά τη σχεδόν ετήσια νοσηλεία του, είχε περιορισμένη πρόσβαση στον έξω κόσμο.

---

109 Αλεξάνδρα Μουρίκη, *Μεταμορφώσεις της αισθητικής*, Αθήνα 2005, σελ. 72-74

110 Επαναστατικό καλλιτεχνικό ρεύμα ενάντια στο νατουραλισμό του 19ου αιώνα, που είχε χαρακτηριστικό την έξαρση της σημασίας των συναισθημάτων του καλλιτέχνη με αφετηρία το έργο του Βαν Γκογκ.

111 Μάριο Ντε Μκέλι (μτφρ. Λένα Παπαματθεάκη), *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, Αθήνα 1983, σελ. 75-76

Όμως, παρά την οδυνηρή ψυχική του κατάσταση και την έλλειψη θεμάτων συνέχισε να ζωγραφίζει, αναπτύσσοντας τώρα έναν ιδιότυπο ψυχολογικό ρεαλισμό. Του παραχωρήθηκε για εργαστήρι ένα δωμάτιο του φρενοκομείου, που ήταν στραμμένο στην ανατολή και από το παράθυρο έβλεπε σε ένα περιφραγμένο χωράφι και στο βάθος τα βουνά της Αρλ. Στις 22 Μαίου του 1889, ο Βίνσεντ έγραφε στον αδερφό του Τεό: *«Μέσα από τη σιδεριά του παραθύρου βλέπω ένα περιφραγμένο τετράγωνο χωράφι σιταριού* […] *πάνω από το οποίο βλέπω τον πρωινό ήλιο να ανατέλλει σε όλο του το μεγαλείο»*[112]. Για τον πρώτο κυρίως μήνα, που ήταν πιο αυστηρά περιορισμένος στο άσυλο, η θέα του χωραφιού στη μεγαλειώδη ανατολή από εκείνο το παράθυρο ήταν ο μόνος τρόπος επαφής του με τον έξω κόσμο.

Έτσι προέκυψε το θέμα της σειράς 12 έργων με τίτλο «Χωράφια Σιταριού» [βλ. σελ. 39 εικ. 32-35], όπου αποτυπώνεται η χρονική εξέλιξη της χρωματικής σύνθεσης κατά τις αλλαγές των εποχών από τη σπορά ως το θερισμό με κοινό χαρακτηριστικό την μετωπική εμφάνιση του ίδιου του ήλιου, όμοια με τα έργα του Κλωντ Λορραίν. Πριν από το θέμα διαφαίνεται η πρωταρχική κατασκευή μιας συναισθηματικής τονικότητας[113] των εικονιζόμενων πραγμάτων με βάση το κίτρινο και τις παραλλαγές των διαφόρων μετατονισμών του σε πολλαπλές χροιές. Το κίτρινο του Βαν Γκογκ δεν προκύπτει από τη μίμηση της απόχρωσης που παίρνουν τα στάχυα, τα ηλιοτρόπια ή ο ήλιος στη φύση, αλλά είναι φτιαγμένο για να υπερτονίσει τη γοητεία μιας πρωτοφανούς μεταφυσικής ατμόσφαιρας με συμβολική εκφραστικότητα που αναφέρεται στην πηγή της ζωής. Το ζωηρό πράσινο του σιταριού στο χωράφι του Μάη γίνεται ώριμο κίτρινο του θερισμού στα τέλη του Ιουλίου, ύστερα αποκαλύπτεται το καφέ της οργωμένης γης του Οκτώβρη και έπειτα εμφανίζεται πάλι το πράσινο μαζί με τις νέες φύτρες της καινούργιας σποράς του Νοέμβρη. Η μεταβολή του χρώματος του σιταριού οφείλεται στο φυσικό μετασχηματισμό των χρωστικών ουσιών (πράσινη χλωροφύλλη και κίτρινη καροτίνη) που τελούν τη φωτοσύνθεση, συγχρονισμένα με την προσφερόμενη ακτινοβολία και θερμότητα του φωτός κατά την ετήσια ελλειπτική περιφορά της γης γύρω από τον ήλιο[114]. Στους 12 πίνακες που παρακολουθούν τον φωτοτροπισμό της ζωής, υπάρχει και ένα μεταφυσικό νόημα, που συχνά επανέρχεται στην πορεία του καλλιτέχνη. Μέσα σε γενικευμένη προσωπική αίσθηση ματαιότητας, ο νευρικά κλονισμένος Βαν Γκογκ παραλληλίζει τον ετήσιο κύκλο της ακτινοβολίας και θερμότητας του φυσικού φωτός, τον ετήσιο κύκλο των χρωμάτων στη φύση και τον ετήσιο κύκλο της παρουσίας του ανθρώπου στην καλλιέργεια της φύσης ως σπορέα ή θεριστή, με τον κύκλο της ύπαρξης, τη ζωή και το θάνατο[115]. Παριστάνει μεγεθυμένη την κοινότοπη και καθημερινή επαναλαμβανόμενη εικόνα της φυσικής εμφάνισης του ήλιου στην εξαιρετική θέση της ανατολής για να εκφράσει την ελπίδα. Στον πίνακα με την τελευταία ανατολή πριν την έξοδο του καλλιτέχνη από το φρενοκομείο [βλ. σελ. 39 εικ. 35], ο λευκός ήλιος περιβάλλεται με ένα μεγαλειώδες κίτρινο φωτοστέφανο[116], παρήγορο σύμβολο της αιωνιότητας και χρωματική έκφραση της οδύνης[117]. Μέσα από την τρικυμία της ζωής του και την αφοσίωση στο λυτρωτικό σκοπό της τέχνης του, ο Βαν Γκογκ προχώρησε από την ευτυχισμένη αφασία της αναπαράστασης των ιμπρεσιονιστών προς την τραγική προσωπική έκφραση των παραισθησιακών παραστάσεων των εξπρεσιονιστών[118].

Ο προδρομικά εξπρεσιονιστικός πίνακας με τίτλο «Κραυγή» [βλ. σελ. 40 εικ. 36], που ζωγράφισε το 1893 ο Νορβηγός Έντβαρντ Μουνκ (Edvard Munch, 1863-1944), θεωρείται κορυφαίο σύμβολο της συντριβής του ανθρώπου κάτω από την υπαρξιακό τρόμο[119]. Απεικονίζει στο δραματικό φως της δύσης μια κεντρική φιγούρα, που παριστάνει τον καλλιτέχνη, να κοιτάζει το θεατή με βλέμμα απόγνωσης και με τα χέρια σφιχτά πάνω στα αυτιά για να μην ακούει την ασυγκράτητη κραυγή του, που είναι και κραυγή της φύσης. Η φιγούρα έχει απολέσει την ανθρώπινη ανατομία της, σε βαθμό πρωτοφανή για εκείνη την εποχή, και φαίνεται να ενώνεται με το περιβάλλον της μέσα από τη δομή των τύπου Αρ Νουβώ (Art Nouveau)[120] καμπύλων χειρονομιών χρώματος στον πίνακα. Ο ψυχικός νατουραλισμός (Psychischer Naturalismus) του έργου βασίζεται στην υποκειμενικότητα της όρασης, την αναφαίρετη επαναστατική δύναμη του ασυνείδητου να μεταβάλλει τη στιγμιαία εικόνα μιας έντονης επαφής του καλλιτέχνη με την εξωτερική πραγματικότητα . Στις 22 Ιανουαρίου του 1892, ο Μουνκ, από τη Νίκαια (Nice), όπου βρισκόταν, περιγράφει στο ημερολόγιό του την προέλευση της ιδέας του πίνακα από ένα βίωμά του στο τοπίο των Νορβηγικών φιόρδ που μεγάλωσε, στην πόλη Χριστιανία (το σημερινό Όσλο)[121]: *«Περπατούσα στο δρόμο με δύο φίλους. Ο ήλιος έδυσε. Αισθάνθηκα μια πνοή μελαγχολίας. Ξαφνικά ο ουρανός έγινε κόκκινος σαν αίμα. Σταμάτησα, στηρίχτηκα στο φράχτη, εξαντλημένος, και κοίταζα τα φλεγόμενα σύννεφα* […] *πάνω από το μπλε-μαύρο φιόρδ και την πόλη. Οι φίλοι μου προχώρησαν. Εγώ έμεινα εκεί, με τρόμο. Κι αι-*

---

112 Ronald Pickvance, *Van Gong in Saint-Remy and Auvers*, New York 1986, σελ. 89
113 Michel Haar (μτφρ. Παντελής Ανδρικόπουλος), *Το έργο τέχνης: δοκίμιο για την οντολογία των έργων*, Αθήνα 2001, σελ. 91-93
114 Μελπομένη Τσιτουρίδου, *Η ορατή πλευρά του χρώματος: προσεγγίσεις του χρώματος στις φυσικές επιστήμες*, Αθήνα 1997, σελ.120-3
115 Το καλοκαίρι του 1889 ο ζωγράφος γεμάτος θλίψη έγραψε για τη σχέση της διαδικασίας σποράς-θερισμού με τη φυσική τάξη των πραγμάτων, τον κύκλο ζωής-θανάτου: «Τι άλλο μπορούμε να κάνουμε, όταν σκεφτόμαστε πόσο μάταια είναι όλα, από το να βγούμε έξω και να κοιτάξουμε έναν αγρό με σιτάρι;» Βλ. στο Τζούντι Σαντ (μτφρ. Ιωάννα Βετσοπούλου), *Βαν Γκογκ*, Αθήνα, 2005, σελ. 250, 293
116 Ronald Pickvance, *Van Gong in Saint-Remy and Auvers*, New York 1986, σελ. 139-141
117 Faber Birren, *History of color painting: with new theories of color expression*, New York 1965, σελ. 87
118 Kenneth Clark, *Landscape into art*, London 1976, σελ. 197, 198
119 Reinhold Heller, *Munch: The Scream*, London 1973, σελ. 44
120 Ύφος διακόσμησης με χαρακτηριστικό μοτίβο τις ελικοειδείς ασύμμετρες γραμμές της δομής του φυτικού κόσμου, που επέδρασε παράπλευρα και στη ζωγραφική
121 Reinhold Heller, *Munch: The Scream*, London 1973, 73-74

σθάνθηκα μια τεράστια, ατελείωτη κραυγή να διαπερνά τη φύση»[122]. Η αίσθηση της κραυγής της φύσης εντοπίζεται μεν σε ένα πραγματικό γεγονός, ένα φυσικό φαινόμενο που συνέβη σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, εκείνο το ηλιοβασίλεμα στην Χριστιανία, όμως προϋποθέτει τη συνύπαρξη με το ψυχολογικό φαινόμενο της εσωτερικής φύσης του καλλιτέχνη. Η αίσθηση απελπιστικής μελαγχολίας ή απόγνωσης του Μουνκ μπροστά στο ηλιοβασίλεμα εμφανίστηκε από την ενδοσκόπηση στον εαυτό του, στο βάθος της ύπαρξης, από την ένταση της προσωπικής του βιωματικής εμπειρίας, που άλλαξε την πραγματική οπτική εντύπωση. Γι' αυτό άλλωστε δε θα μπορούσε ποτέ η ίδια να γίνει αντιληπτή από τους άλλους παρευρισκόμενους[123]. Ο Μουνκ, λοιπόν, άκουσε αυτή την κραυγή της φύσης στην ησυχία του ηλιοβασιλέματος, επειδή ο θάνατος και η παραφροσύνη κύκλωναν τη ζωή του από όταν ήταν μικρός. Εξέφρασε την υποκειμενική αγωνία του από τα πάθη της εσωτερικής του πραγματικότητας, τα τραύματα της παιδικής του ηλικίας, την αγοραφοβία, την υψοφοβία του, τη σχιζοειδή του ψύχωση και τη διαταραχή αποπροσωποποίησης και μεταμόρφωσε την αντικειμενική πραγματικότητα ενός φαινομένου του φωτός σε πανανθρώπινη υπαρξιακή αγωνία για το θάνατο. Αντίστοιχα είχε στοχαστεί την έννοια της αγωνίας (Angst) σε βιβλίο του 1844 ο Δανός θεολόγος και πατέρας της υπαρξιακής φιλοσοφίας Σαίρεν Κίρκεγκωρ (Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855), με το έργο του οποίου ο Μουνκ αναγνώρισε αργότερα σημαντικούς παραλληλισμούς[124]. Ως τομή των δύο βασικών διαστάσεων του κόσμου, φύσης και ελευθερίας. Ο Γιάννης Τζαβάρας περιγράφει τους γενικότερους ορισμούς από τη συλλογιστική της έννοιας στον Κίρκεγκωρ σε σχέση με την αποκάλυψη του θανάτου: *«Η αγωνία προβάλλει μόνο απ' το εσωτερικό του ανθρώπου.* […] *φανερώνει πως ο άνθρωπος είναι προορισμένος για κάτι ανώτερο από σκέτη φύση. Ακριβώς με την ιδιότητά του ως ανθρώπου αισθάνεται ο άνθρωπος αγωνία. Μέσα στην αγωνία* […] *ο άνθρωπος φρικιά για τη θέση του μέσα στην ύπαρξη, έτσι καθώς τριγυρίζεται εξωτερικά αλλά κι εσωτερικά από δυνάμεις της φύσης, αλλά μαθαίνει ταυτόχρονα μέσω του πόνου της αγωνίας μια ανώτερη συνάφεια, που προσπαθεί να εκδηλωθεί μέσα του κατά τη στιγμή της αγωνίας.* […] *Μέσα στη στενότητα της αγωνίας ο άνθρωπος* […] *Μπορεί να εκλέξει ή να εισέλθει στο ανώτερο βασίλειο της ελευθερίας ή να παραμείνει στη δεμένη με τη φύση ύπαρξη»*[125].

Ο Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico, 1888-1978), κατασκεύασε έναν αλλόκοτο φυσικό φωτισμό για να υποβάλει στις εξωπραγματικές συνθέσεις του μια ατμόσφαιρα μυστηρίου. Ο καλλιτέχνης, γεννήθηκε στο Βόλο από Ιταλούς γονείς, ενηλικιώθηκε στην Αθήνα και ύστερα έζησε σε κατάσταση διαρκούς μετακόμισης ταξιδεύοντας συχνά από το ένα ξενοδοχείο στο άλλο σε Μόναχο, Μιλάνο, Τορίνο, Παρίσι, Φλωρεντία, Φεράρα, Ρώμη, Παρίσι, Βενετία, Παρίσι, Νέα Υόρκη, Μιλάνο και Ρώμη. Αξίζει να σημειωθεί ότι αντιμετώπιζε τη ζέστη του ήλιου ως απειλή για τη ζωή του, αφού επιδείνωνε την εντερική του διαταραχή[126]. Στο βιβλίο που έγραψε με τις αναμνήσεις της ζωής του αναφέρεται σε αυτή την απειλή κατ' επανάληψη, με τουλάχιστον 16 περιστατικά που έλαβαν χώρα σε διαφορετικές πόλεις να δηλώνουν την αδυναμία να βρει καταφύγιο από την ένταση του φωτός[127]. Ο προβληματισμός του καλλιτέχνη για το φως στη ζωγραφική αναδεικνύεται λίγα χρόνια πριν ξεσπάσει ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος, όταν ίδρυσε μαζί με τον Κάρλο Καρά (Carlo Carrà, 1881-1966) ένα βραχύβιο καλλιτεχνικό ρεύμα, τη Μεταφυσική Ζωγραφική (Pittura Metafisica)[128], που αργότερα επηρέασε τους υπερρεαλιστές. Στα έργα αυτής της ενότητας, περίπου από το 1912 ως το 1915, παρουσιάζεται η βαθιά εκτίμηση του ζωγράφου προς την αποκαλυπτική δύναμη των φιλοσοφικών ιδεών του Νίτσε (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900), εστιασμένη σε ένα ιδιαίτερο φαινόμενο φωτός στην πόλη που εξύμνησε και υπέκυψε ψυχικά ο Νίτσε. Ο ίδιος γράφει για αυτό με βάση τα κείμενα του φιλοσόφου και το προσωπικό του βίωμα: *«…είναι μια παράξενη και βαθιά ποίηση, απέραντα μυστηριώδης και μοναχική που βασίζεται στη* stimmung *(χρησιμοποιώ αυτή τη γερμανική λέξη που είναι πολύ αποτελεσματική και θα μπορούσε στα ιταλικά να μεταφραστεί με τη λέξη ατμόσφαιρα με την ηθική έννοια), βασίζεται, λέω, στη* stimmung *του φθινοπωρινού απογεύματος, όταν ο ουρανός είναι καθάριος και οι σκιές μακρύτερες απ' ότι το καλοκαίρι, γιατί ο ήλιος αρχίζει να χαμηλώνει. Αυτή την εξαιρετική αίσθηση μπορεί να τη νιώσει κανείς (αλλά πρέπει φυσικά να έχει την τύχη να διαθέτει τις εξαιρετικές ικανότητες που διαθέτω εγώ), μπορεί, λέω, να τη νιώσει κανείς στις ιταλικές πόλεις και σε μερικές πόλεις μεσογειακές, όπως η Γένοβα ή η Νίκαια- αλλά η πόλη της Ιταλίας όπου κυρίως εμφανίζεται αυτό το καταπληκτικό φαινόμενο είναι το Τορίνο»*[129]. Στην ομάδα έργων αυτής της περιόδου με τίτλο «Πλατείες της Ιταλίας» ο Ντε Κίρικο αναφέρεται σε εκείνη τη δυνα-

---

122 Μετάφραση Κ.Χ. από τα αγγλικά. Για τις διάφορες εκδοχές της περιγραφής βλ.στο Reinhold Heller, *Munch: The Scream*, London 1973, σελ. 65-66, 107-109

123 Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, *Σκέψη και προοπτική: από το quattrocento στο ηλεκτρονικό novencento*, Αθήνα 2002, σελ. 326-329

124 Το 1844 ο Σαίρεν Κίρκεγκωρ έγραψε βιβλίο με το στοχασμό του για την αγωνία ως έκφραση ελευθερίας (*Begrebet Angest, The Concept of Anxiety*) ενώ το 1929 καταγράφεται σε προετοιμασία καταλόγου έκθεσης του Μουνκ, να αναγνωρίζει ο καλλιτέχνης σημαντικούς παραλληλισμούς στο έργο του με αυτό του φιλοσόφου Κίρκεγκωρ. Για περισσότερα σχετικά, όπως και για την προσωπική περίπτωση της αίσθησης αγωνίας στον καλλιτέχνη βλ. Reinhold Heller, *Munch: The Scream*, London 1973, σελ. 67, 87-90

125 Soeren Kierkegaard (μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας), *Η έννοια της αγωνίας*, Αθήνα 1990, σελ.197

126 Βλ. κεφάλαιο «Giorgio de Chirico, Time, Odysseus, Melancholy and Intestinal Disorder» στο ηλεκτρονικά διαθέσιμη έκδοση του Peter Toohey, *Melancholy, Love, and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature*, Michigan 2004, σελ. 283-294

127 Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο, *Αναμνήσεις από τη ζωή μου*, Αθήνα 1985, σελ. 20, 48, 53, 54, 67, 68, 72, 82, 83, 100, 135, 136, 138, 139, 147, 164, 167, 168

128 Ύφος στη ζωγραφική που επινόησε ο Ντε Κίρικο περί το 1913 και χαρακτηρίζεται από μια αίσθηση μυστηρίου και παραίσθησης μέσα από φανταστικές προοπτικές και φωτισμούς και παράξενη εικονογραφία.

129 Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο, *Αναμνήσεις από τη ζωή μου*, Αθήνα 1985, σελ. 59, 64

τή και μυστηριώδη αίσθηση για την οποία είχε διαβάσει στα βιβλία του Νίτσε, ειδικότερα μέσα από το ποιητικό βλέμμα του φιλοσόφου στο «Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα» (Also sprach Zarathustra)[130].

Η εμμονή του με τον Νίτσε και την ατμόσφαιρα του φθινοπωρινού απογεύματος στο Τορίνο αποτυπώθηκε ειδικότερα σε μια σειρά 8 πινάκων με τη μυθική Αριάδνη που ζωγράφισε στο Παρίσι από το 1912 ως το 1913. Ο συλλογισμός για τη σύνδεση με το συγκεκριμένο τόπο γίνεται καθώς ο ταύρος είναι το ζώο-σύμβολο της πόλης του Τορίνο και ο Μινώταυρος, μισός άνθρωπος μισός ταύρος, είναι ο αδελφός της Αριάδνης. Στο έργο με τίτλο «Μελαγχολία» (Melanconia), που ζωγράφισε το 1912 [βλ. σελ. 40 εικ. 37], απεικονίζει μια σχεδόν έρημη πλατεία χωρίς δράση, σε χρόνο απροσδιόριστο, με ένα γλυπτό της μυθικής Αριάδνης στο κέντρο της, σε στάση μελαγχολική. Η Αριάδνη, που σύμφωνα με την Ελληνική μυθολογία έδωσε ένα κουβάρι κλωστή στον Θησέα, για να τον βοηθήσει να βρει την έξοδο από τον Λαβύρινθο του Δαίδαλου, αφού σκοτώσει εκεί τον Μινώταυρο, είναι αρχετυπικό σύμβολο του θριάμβου της λογικής του πολιτισμού έναντι στην αταξία της φύσης. Η βάναυση εγκατάλειψή της πριγκίπισσας από τον Θησέα, αφού εκείνος σκότωσε το Μινώταυρο και βρήκε την έξοδο από το Λαβύρινθο, είναι ο λόγος που απεικονίζεται να περιμένει τον μέλλοντα σύζυγό της, το Διόνυσο, μελαγχολική, όμοια με τη στάση του Νίτσε σε ένα διάσημο φωτογραφικό του πορτρέτο του 1882. Η αινιγματική μελαγχολία της Αριάδνης, φαίνεται πως έχει και συμβολική πολιτική σημασία, καθώς η περίοδος που ο καλλιτέχνης ζωγράφιζε το έργο σχεδόν συντρέχει με τις αιματηρές μάχες των Βαλκανικών Πολέμων, από το φθινόπωρο του 1912 έως το καλοκαίρι του 1913, που έφεραν στο προσκήνιο τον εκφυλισμό του ανθρώπου με την παρακμή του πολέμου[131].

Ο Ντε Κίρικο κατασκεύασε την ανάμνηση της ιταλικής κλασικής αρχιτεκτονικής με γεωμετρία στρεβλή, με εξωπραγματική προοπτική, με πολλαπλά σημεία φυγής, που κατακερματίζουν την όραση και προκαλούν μια κατάσταση περιπλοκής, σύγχυσης και ανησυχίας. Στο βάθος έξω από τη σιωπηλή πλατεία φαίνεται ένα παράξενο μοναχικό ζεύγος, ενώ πίσω από τη στοά στα αριστερά αποκαλύπτεται η παρουσία μιας ανθρώπινης φιγούρας από την έκταση της σκιάς της. Οι δραματικά επιμηκυμένες σκιές του υπαινισσόμενου φανταστικού ηλιοβασιλέματος εντείνουν τη διάχυτη ατμόσφαιρα μυστηρίου και μελαγχολίας[132]. Το φυσικό φως, λοιπόν, που λογικά θα έδειχνε το ίδιο τον προσανατολισμό, σε αυτόν τον πίνακα φαίνεται ενοχλητικά παράξενο, σχεδόν επικίνδυνο, ανελέητο και εξωπραγματικό. Ο Ντε Κίρικο γράφει σχετικά: *«Ο στοχασμός πρέπει να αποσυνδεθεί από κάθε λογική, πρέπει να ξεφύγει τελείως από τα ανθρώπινα όρια, ώστε να φαίνεται μια νέα όψη των πραγμάτων, σαν να φωτίζονται από ένα αστερισμό που εμφανίζεται για πρώτη φορά»*[133]. Κι αυτή ακριβώς η πνευματική αποστασιοποίηση από τη συνηθισμένη όψη της πραγματικότητας ήταν η επανάσταση της Μεταφυσικής Ζωγραφικής, ή αλλιώς της «τέχνης της αποκάλυψης», όπως τότε την ανέφερε ο καλλιτέχνης.

Ανακεφαλαιώνοντας, το βίωμα ως τρόπος εποπτείας της φύσης για την ιστορική σκέψη των αρχών του 20ού αιώνα οδήγησε την τέχνη να καταγράψει το φως με χαρακτήρα αδυσώπητο. Η ζωγραφική ξέφυγε από το ρεαλιστικό αληθοφανή αντικατοπτρισμό και την επιστημονική απομίμηση της φύσης, που στιγμάτισε ειδικά τα τέλη του 19ου αιώνα, και ακολούθησε παράλληλα με την ανερχόμενη επιστήμη της ίδιας της ανθρώπινης φύσης τη δημιουργό υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη. Δεν μπορεί να γίνει πλέον λόγος για βλέμματα στραμμένα προς τα έξω. Η νέα εστία βρίσκεται στην άβυσσο των ανθρώπινων παθών, στη συνειδητή αλλά και ασυνείδητη αποβλεπτικότητα έντονων βιωματικών εμπειριών. Το καλλιτεχνικό βλέμμα του περιθωριακού πρόγονου του εξπρεσιονισμού, Βαν Γκογκ, είδε στο κίτρινο το κατεξοχήν χρώμα και χρησιμοποίησε τη συναισθηματική τονικότητα προσπαθώντας να δείξει τα πράγματα καθαυτά, να αποκαλύψει την οντολογική αλήθεια τους. Το βλέμμα του Μουνκ, από την άλλη, για να εκφράσει με προσωπική ενδοσκόπηση την παραποίηση της όρασης από την ένταση των βιωμάτων αποπροσωποποίησης, μπορεί να θεωρηθεί ότι θυσίασε την πλαστική αξία του τόνου στην ταραχή της γραμμής[134]. Τέλος, η μεταφυσική ζωγραφική με το βλέμμα του Ντε Κίρικο επικεντρώθηκε στην καινοφανή εικονογράφηση του φυσικού φωτός, στην αποδόμηση της αναγεννησιακής προοπτικής τάξης και στον αποκαλυπτικό φωτισμό.

---

130 Βλ. στο Michael R. Taylor, *Giorgio de Chirico and the myth of Ariadne*, London 2002, σελ. 55 και στο Achille Bonito Oliva, *Nature according to De Chirico*, Roma 2010, σελ. 57, 268, 269

131 Michael R. Taylor, *Giorgio de Chirico and the myth of Ariadne*, London 2002, σελ. 19, 67, 81, 83, 85, 86

132 Achille Bonito Oliva, *Nature according to De Chirico*, Roma 2010, σελ. 30, 31, 57, 58, 85, 89

133 Μετάφραση Κ.Χ. από το αγγλικά, όπως παρατίθεται στο Faber Birren, *History of color painting: with new theories of color expression*, New York 1965, σελ. 361

134 Herbert Read (μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ), *Η τέχνη σήμερα: εισαγωγή στη θεωρία της μοντέρνας ζωγραφικής και γλυπτικής*, Αθήνα 1960, σελ. 81-82

7 Επίλογος

Όλη η θεωρία της ζωγραφικής περιστρέφεται γύρω από το τί μπορεί ή τί οφείλει να αντικειμενοποιήσει. Η απάντηση στο ερώτημα για ένα πολύ μεγάλο διάστημα στάθηκε στο αξίωμα του Αριστοτέλη *«η τέχνη μιμείται τη φύση»*[135], που έπαιρνε διαφορετικό περιεχόμενο ανάλογα με την εκάστοτε ερμηνεία των εννοιών «μίμηση» και «φύση». Ο όρος φύση άλλοτε σήμανε τα πράγματα, τις μορφές, τις πραγματικότητες και τα φαινόμενα που δημιουργεί η φύση κι άλλοτε την αρχή δημιουργίας. Ο όρος μίμηση μπορεί να σημαίνει την αναπαράσταση του φύσει υπάρχοντος, ή την εξιδανίκευση του φύσει υπάρχοντος ή ακόμη την προσπάθεια του καλλιτέχνη να φτάσει με το στοχασμό και την ανθρώπινη δημιουργική πνοή να παράγει αυτόνομα, όπως η δημιουργική δύναμη της φύσης, και να την ανταγωνίζεται[136].

Η γέννηση της ζωγραφικής, όπως περιγράφεται στην εγκυκλοπαίδεια του Πλίνιου, ταυτίζεται με την εξερεύνηση του μέσου αντικειμενοποίησης, της όρασης. Η μυθική περιγραφή της πράξης μιας κόρης από την Κόρινθο, που φερόμενη από τον έρωτά της για έναν νεαρό οριοθέτησε τη σκιά του προσώπου του στον τοίχο, για να καθηλώσει την παρουσία του μπροστά στον επικείμενο αποχωρισμό τους, μεταμόρφωσε οριστικά την ίδια την αντιμετώπιση της όρασης. Αυτή η πρωταρχική παράφορη έκφραση του περιγράμματος της σκιάς έδειξε ότι το γνήσια ορατό δεν αφορά στην προφανή επιφάνεια των πραγμάτων αλλά δομείται με τα ενδεχόμενα μιας αποκάλυψης. Γονιμοποίησε το οπτικό πεδίο με την ανθρώπινη δυνατότητα εκπομπής μιας εσωτερικής ακτινοβολίας και γέννησε το καλλιτεχνικό βλέμμα, που απελευθερωμένο μέσα στον οπτικά αντιληπτό κόσμο, εστίασε στην αντανάκλαση της δικής του εικόνας[137].

Η ποιητική του φυσικού φωτός στη ζωγραφική δείχνει τη θέαση της φυσικής πραγματικότητας μέσα από αυτή ακριβώς την καλλιτεχνική αποβλεπτικότητα. Από διαφορετικά ιστορικά σημεία θέασης της φύσης, με διαφορετικό τρόπο εποπτείας, από ιδεαλιστική ή υλιστική σκοπιά, με σταθερή αμφιταλάντευση μεταξύ απομίμησης της φύσης και δημιουργού υποκειμενικότητας, το καλλιτεχνικό βλέμμα εξέφρασε με τρόπο μοναδικό εκείνο το φάσμα φωτός, που το κοινό μάτι μπόρεσε μόνο να δει.

Συνοπτικά, στον Αναγεννησιακό Ουμανισμό του 16^{ου} αιώνα το βλέμμα του Άνταμ Έλσχαιμερ έφτιαξε με την τεχνική του κιαροσκούρο το συμβολικό φως της νύχτας, ταυτόχρονα μεταφυσικό και ρεαλιστικό, και επιστέγασε τη μετάβαση από τη φανταστική θεώρηση στην εμπειρική εποπτεία με την απαρχή του νεωτερικού μαθηματικού ελέγχου της φύσης. Στην ιδεαλιστική αρκαδική σκηνή υπαιθριστικού Κλασικισμού του Κλωντ Λορραίν και στο μάλλον υλιστικό τοπίο ολλανδικής Φυσιοκρατίας του Βαν Γκόγιεν από το 17^{ο} αιώνα, αποκαλύπτεται με την εμπειρία το ιδιαίτερο φως του τόπου, το οικείο. Στο Ρομαντισμό του 1^{ου} μισού του 19^{ου} αιώνα το καλλιτεχνικό βλέμμα, τόσο του παραδοσιακού Φρήντριχ όσο και του τεχνικά πιο καινοτόμου Τέρνερ, απομακρύνθηκε από το δόγμα ψευδαισθησιακής απομίμησης της φύσης, καταγράφοντας επιπλέον το στοχασμό και τη δημιουργική δύναμη του ανθρώπου. Επιχείρησε με την ενσυναίσθηση να εποπτεύσει μια σχέση φύσης-ανθρώπου δομικά μη εξεικονίσιμη και έτσι επικαλέστηκε το θάμβος. Ανάμεσα στα υβρίδια Ρεαλισμού του 2^{ου} μισού του 19^{ου} αιώνα με νοητή εποπτεία το βλέμμα του Κλωντ Μονέ εστίασε στο προσωρινό φως καταγράφοντας με γρήγορη τεχνική τη στιγμιαία αισθητηριακή εντύπωση. Τέλος, στις προπολεμικές πρωτοπορίες των αρχών του 20ού αιώνα, ο Έντβαρντ Μουνκ από την προσωπική υπαρξιακή του αγωνία έφτιαξε το φυσικό φως να φαίνεται αδυσώπητο με τη δύναμη της γραμμής και την επικουρική αξία του χρώματος. Με βιωματική εποπτεία της φύσης εστίασε, σαν να αποσυντίθεται ή να γεννιέται ο ίδιος μέσα στα πράγματα, σε μια συμπύκνωση του ορατού στον εαυτό του.

Αυτή η οπτικοκεντρική ρητορική των Νεότερων Χρόνων, που κορυφώθηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα με τη φαινομενολογική ανάλυση της εσωτερικής ακτινοβολίας του ορατού[138] στο βλέμμα του Σεζάν (Paul Cézanne, 1839-1906), κατέρρευσε λίγες δεκαετίες αργότερα μπροστά στην υπέρβαση του ίδιου του βάθους του φυσικού χωροχρόνου με τα οπτικοηλεκτρονικά τεχνολογικά άλματα της Εποχής της Πληροφορίας. Στο άλλο άκρο του χρονικού ορίζοντα ως προς την απελευθέρωση του βλέμματος με τη γέννηση της ζωγραφικής, η σύγχρονη δομή της εικονικής πραγματικότητας, που προοιωνίζει ένα «φυσικό» περιβάλλον αντιληπτό με την τηλεθέαση, την τηλεπαρουσία, και την τηλεδράση, άλλαξε πάλι ριζικά την αντιμετώπιση της όρασης. Με την αποδόμηση της φυσικής πραγματικότητας, την απαλλαγή από την απόσταση και την παραίτηση από τη σωματική υποκειμενικότητα και παρουσία, η δημιουργική αποβλεπτικότητα μεταβιβάζεται στη μεσολαβούσα μηχανή (πληκτρολόγιο, οθόνη, γάντι, κοστούμι δεδομένων) και η προθεσιακότητα του βλέμματος τείνει να καταστέλλεται. Τελικά, από την απόπειρα θέασης της νέας «φύσης» με ακαριαία περιπλάνηση στις πληροφορίες των εικονικών τοπίων μέσα από οπτικές ίνες αναδύεται ένα φωτοκεντρικό σύστημα αντιμετώπισης του ορατού, που επανανοηματοδοτεί δραστικά το οπτικό λεξιλόγιο αναλογιών φύσης-πολιτισμού της νεωτερικότητας.

---

135 Η φράση από τα «Φυσικά» του Αριστοτέλη αναλύεται στο Michel Haar (μτφρ. Παντελής Ανδρικόπουλος), *Το έργο τέχνης: δοκίμιο για την οντολογία των έργων*, Αθήνα 2001, σελ. 27-28

136 W. Preisendanz (μτφρ. Άννα Χρυσογέλου-Κατσή), *Ρομαντισμός – Ρεαλισμός - Μοντερνισμός: σκιαγράφηση μιας εξελικτικής πορείας*, Αθήνα, 1990, σελ. 23-28

137 Βλ. δοκίμιο Hagi Kenaan, "Tracing Shadows: Reflections on the Origins of Painting" στο C. Versar and G. Fishof (eds.), *Pictorial Languages and Their Meanings*, Tel Aviv, Tel Aviv University Publishing, 2006 διαθέσιμο στο www.tau.ac.il

138 Η ακτινοβολία του ορατού σημαίνει την αδιάρρηκτη ενότητα αίσθησης-αισθητού, που αποκαλύπτεται κυρίως μετά το καλλιτεχνικό βλέμμα του Σεζάν στη μοντέρνα τέχνη, από την προσπάθεια να απελευθερωθεί από τη δημιουργία ψευδαισθήσεων, να κατακτήσει τις δικές της διαστάσεις. Βλ. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ (μτφρ. Αλέκα Μουρίκη), *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα*, Αθήνα 1991, σελ. 95-101

«Χώρες του ήλιου και δεν μπορείτε ν' αντικρίσετε τον ήλιο
χώρες του ανθρώπου και δεν μπορείτε ν' αντικρίσετε τον άνθρωπο»[139]

---

139 Βλ. «ΚΙΧΛΗ Γ': ΤΟ ΝΑΥΑΓΙΟ ΤΗΣ ΚΙΧΛΗΣ» στο Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα 2007, σελ. 227

8 Παράρτημα εικόνων

1.

2.

1. Τζορτζόνε, *Η καταιγίδα* (The Tempest), 1506-08
2. Άλμπρεχτ Ντύρερ, *Μελαγχολία Ι* (Melencolia I), 1514

3.

4.

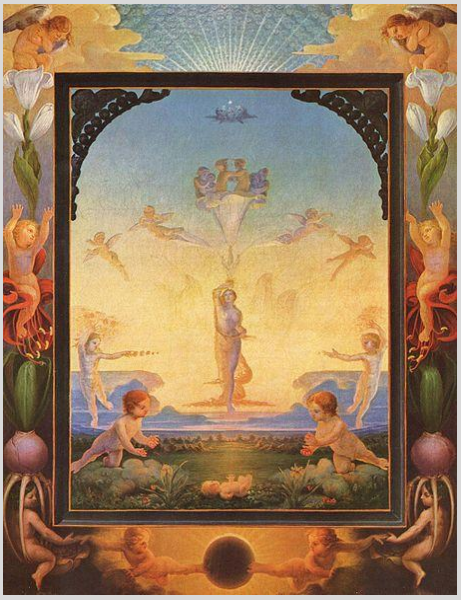
3. Άλμπρεχτ ‘Αλτντορφερ, *Η Μάχη του Αλέξανδρου στην Ισσό* (The Battle of Alexander at Issus), 1529
4. Άνταμ Ελσχάιμερ, *Η Φυγή στην Αίγυπτο* (The Flight into Edypt), 1609

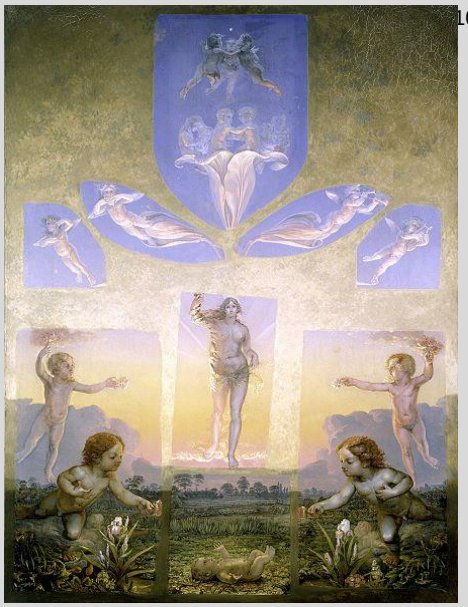
5. Νικολά Πουσέν, *Βρίσκομαι ακόμη και στην Αρκαδία* (Et in Arcadia ego), 1637-8
6. Κλωντ Λορραίν, *Πρωί, Τοπίο με τον Ιακώβ, τη Ραχήλ και τη Λεία δίπλα στο πηγάδι* (Morning ή Landscape with Jacob, Rachel and Leah by the Well), 1666

8.

7.

7. Γιαν βαν Γκόγιεν, *Ανεμόμυλος δίπλα στο ποτάμι* (Windmill by a river), 1642
8. Γιάκομπ βαν Ρούισνταλ, *Λιμνούλα ανάμεσα στα δέντρα* (A pool surrounded by trees), π1665-70


9.


10.

11.

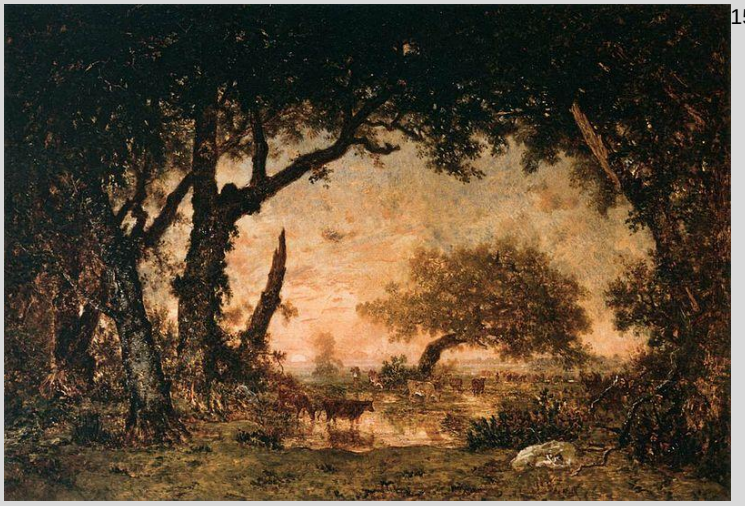
9. Φίλιπ Ότο Ρούνγκε, *Το πρωί* (The Morning), 1808
10. Φίλιπ Ότο Ρούνγκε, *Το πρωί* (The Morning)- η ανασύνθεση της δεύτερης μεγάλης εκδοχής του πίνακα με θέμα το πρωί, που έμεινε ανολο-κλήρωτη με το θάνατο του καλλιτέχνη και κομματιάστηκε σύμφωνα με την επιθανάτια επιθυμία του να καταστραφεί, 1809
11. Κάσπαρ Ντάβιντ Φρήντριχ, *Γυναίκα μπροστά στη Δύση του Ήλιου* (Woman before the Setting Sun), 1818

12.

13.

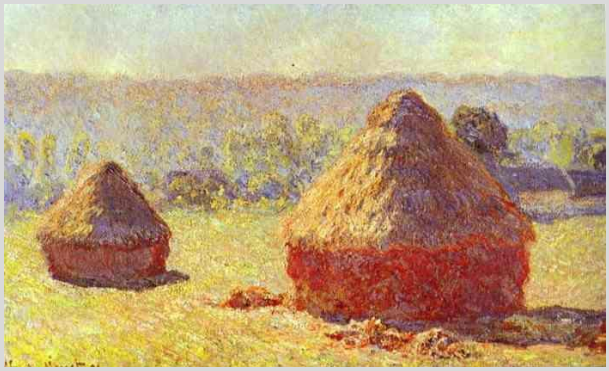
12. Τζόζεφ Μάλλορντ Ουίλλιαμ Τέρνερ, *Σκιά και σκοτάδι, το βράδυ του Κατακλυσμού* (Shade and darkness, The Evening of the Deluge), 1843
13. Τζόζεφ Μάλλορντ Ουίλλιαμ Τέρνερ, *Φως και Χρώμα (Θεωρία του Γκαίτε)- Το πρωί μετά τον Κατακλυσμό- ο Μωυσής γράφει το Βιβλίο της Γένεσης* (Light and Co-lour (Goethe's Theory)- The Morning after the Deluge- Moses Writing the Book of Genesis), εκτέθηκε το 1843

14.

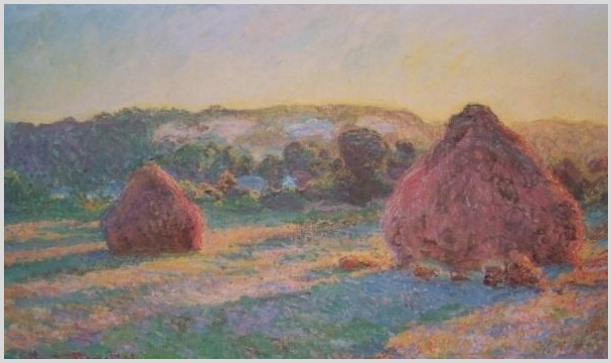

15.

16.

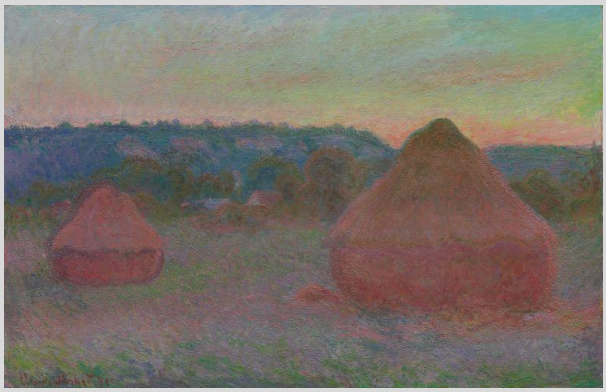
14. Τζον Κόνσταπμλ, *Το κάρο του σανού* (The hay wain), 1821- εκτέθηκε πρώτη φορά με τίτλο Τοπίο: μεσημέρι (Landscape: noon)
15. Τεοντόρ Ρουσώ, *Άκρη του δάσους του Φονταινεμπλώ, Δύση ηλίου* (Edge of the Forest of Fontainebleau, Sunset), 1848-49
16. Κλωντ Μονέ, *Εντύπωση: Ανατέλλων ήλιος* (Impression: Soleil levant), 1873



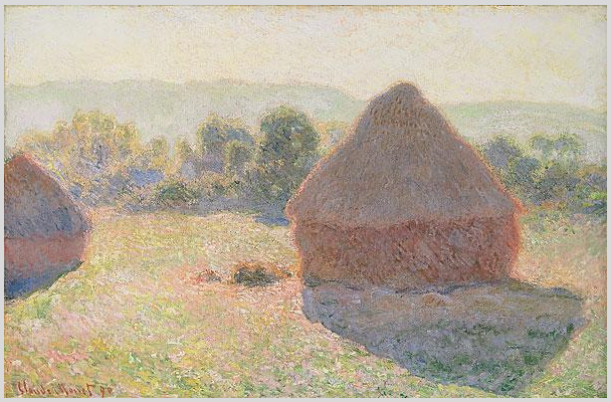
17.



18.



19.



20.

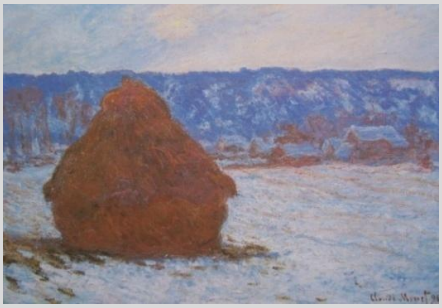
17. Κλωντ Μονέ, *Θημωνιές, τέλος καλοκαιριού, εντύπωση πρωινού* (Grain Stacks, End of Summer, Morning Effect), 1891
18. Κλωντ Μονέ, *Θημωνιές, τέλος καλοκαιριού, εντύπωση απογεύματος* (Grain Stacks, End of Summer, Evening Effect), 1891
19. Κλωντ Μονέ, *Θημωνιές,τέλος της ημέρας* (Grainstacks, End of Day), 1891
20. Κλωντ Μονέ, *Θημωνιές, μεσημέρι* (Grainstacks, Midday), 1890-1

21.

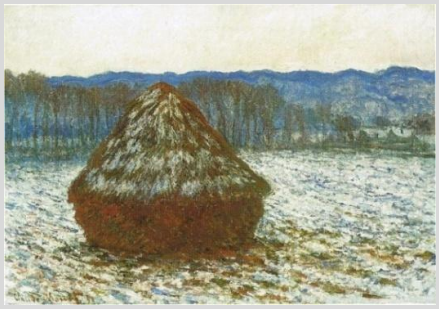
22.

3.

21. Κλωντ Μονέ, *Θημωνιές στο φως του ήλιου, εντύπωση πρωινού* (Grainstacks in the Sunlight, Morining effect), 1890-1
22. Κλωντ Μονέ, *Θημωνιές, εντύπωση χιονιού* (Grainstacks, Snow Effect), 1890-1891
23. Κλωντ Μονέ, *Θημωνιές, εντύπωση χιονιού, πρωί* (Grainstacks, Snow Effect, Morning), 1891



24.



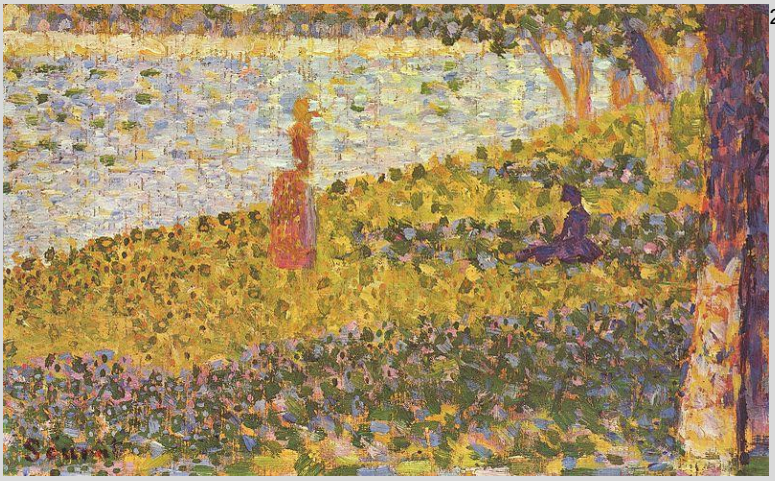
25.

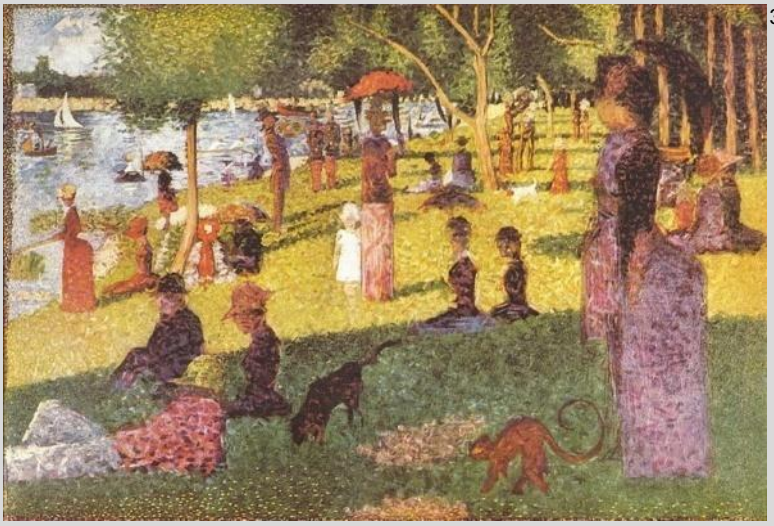
26.

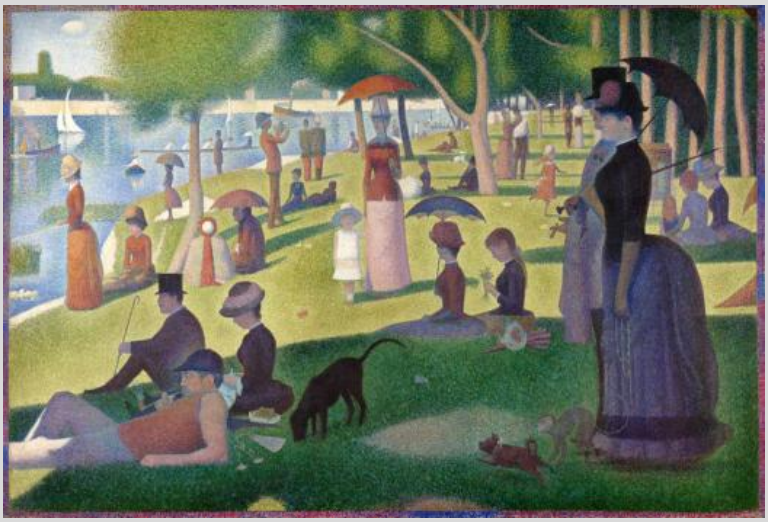
27.

28.

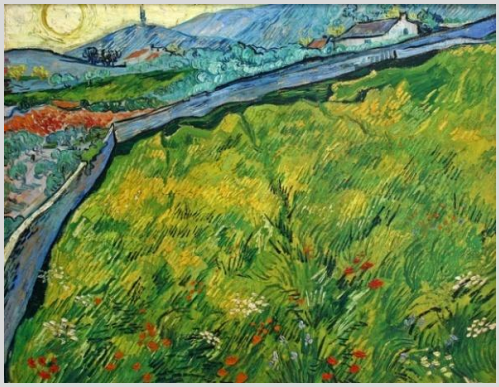
24. Κλωντ Μονέ, *Θημωνιά, εντύπωση χιονιού, νεφελώδης καιρός* (Grain Stack, Snow Effect, Overcast Weather), 1891
25. Κλωντ Μονέ, *Θημωνιά* (Grainstack), 1890-1
26. Κλωντ Μονέ, *Θημωνιά, εντύπωση χιονιού, πρωί* (Grain Stack, Snow Effect, Morning), 1890
27. Κλωντ Μονέ, *Θημωνιά, λιώσιμο πάγου, δύση ηλίου* (Grainstack, Thaw, Sunset), 1890-1891
28. Κλωντ Μονέ, *Θημωνιά, ήλιος στην ομίχλη* (Grainstack, Sun in the mist), 1890-1


29.

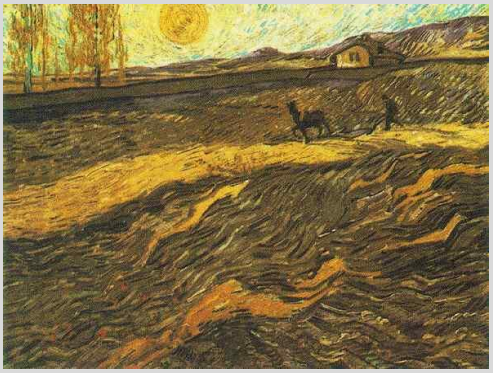

30.

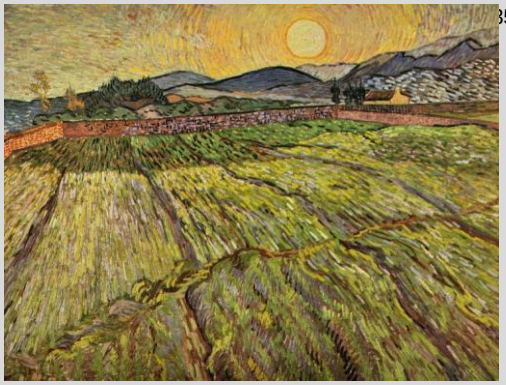

31.

29. Ζωρς Σερά, *Γυναίκες δίπλα στο νερό* (Femmes au bord de l' eau)-
προμελέτη για το «*Κυριακάτικο Απόγευμα στο Νησί La Grande Jatte*», 1885-6
30. Ζωρς Σερά, *Μελέτη για το Κυριακάτικο Απόγευμα στο Νησί La Grande Jatte*
(Study for A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte), 1884-5
31. Ζωρς Σερά, *Ένα Κυριακάτικο Απόγευμα στο Νησί La Grande Jatte* (A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte), 1886


32.

33.


34.


35.

32. Βαν Γκογκ, *Περιφραγμένο χωράφι σιταριού με ανατέλλοντα ήλιο* (Enclosed Wheat Field with Rising Sun), Σεν-Ρεμύ, Μάιος 1889
33. Βαν Γκογκ, *Χωράφι σιταριού με θεριστή κατά την ανατολή του ήλιου* (Wheat Field with Reaper at Sunrise), Σεν-Ρεμύ, Σεπτέμβριος 1889
34. Βαν Γκογκ, *Περιφραγμένο χωράφι με θεριστή* (Enclosed Field with Ploughman), Σεν-Ρεμύ, τέλη Αυγούστου 1889
35. Βαν Γκογκ, *Περιφραγμένο χωράφι με ανατέλλοντα ήλιο* (Enclosed Field with Rising Sun, also The Wheat Field), Σεν-Ρεμύ, Δεκέμβριος 1889

36

37.

40. Έντβαρντ Μουνκ, *Η κραυγή* (The Scream), 1893
41. Τζόρτζιο ντε Κίρικο, *Μελαγχολία* (Melanconia), 1912

9 Πηγές

Βιβλία

Λεόν Μπαττίστα Αλμπέρτι (μτφρ Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα), *Περί Ζωγραφικής*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2008
Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, *Σκέψη και προοπτική: από το quattrocento στο ηλεκτρονικό novencento*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002
Σταύρος Ζορμπαλάς, *Τέχνη και Κοινωνία*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1988
Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό: νεοελληνική ποίηση και πολιτισμική παράδοση*, Αθήνα, Πατάκη, 2000
Μωρίς Μερλώ-Ποντύ (μτφρ. Αλέκα Μουρίκη), *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991
Αλεξάνδρα Μουρίκη, *Μεταμορφώσεις της αισθητικής*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005
Ιωσήφ Μποτετζάγιας, *Η ιδέα της φύσης: απόψεις για το περιβάλλον από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας*, Αθήνα, Κριτική, 2010
Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο, *Αναμνήσεις από τη ζωή μου*, Αθήνα, Ύψιλον, 1985
Μάριο Ντε Μκέλι (μτφρ. Λένα Παπαματθεάκη), *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1983
Ευάγγελος Π. Παπανούτσος, *Αισθητική*, Αθήνα, Νόηση, 2003
Άγγελος Γ. Προκοπίου, Αισθητική και τέχνη στην Ευρώπη: από το Βολταίρο στο Γκόγια, Αθήνα, - , 1955
Άγγελος Γ. Προκοπίου, *Ολλανδία: από τον Έρασμο στο Μοντριάν*, Αθήνα, - ,1958
Τζούντι Σαντ (μτφρ. Ιωάννα Βετσοπούλου), *Βαν Γκογκ*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2005
Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007
Φώτης Τερζάκης, *Αποσπάσματα μιας φιλοσοφίας της φύσης*, Αθήνα, Futura, 2003
Μελπομένη Τσιτουρίδου, *Η ορατή πλευρά του χρώματος: προσεγγίσεις του χρώματος στις φυσικές επιστήμες*, Αθήνα, Τζιόλας, 1997
Μάρτιν Χάιντεγγερ (μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας), *Είναι και Χρόνος*, Αθήνα, Δωδώνη, 1998
Χρύσανθος Χρήστου, *Ευρωπαϊκή ζωγραφική του 17ου αιώνα: Μπαρόκ*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Νέας Πορείας, 1973

Anthony Bailey, *John Constable: a kingdom of his own*, London, Vintage, 2006
Monroe C. Beardsley (μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Παύλος Χριστοδουλίδης), *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Αθήνα, Νεφέλη, 1989
Jean-Michel Besnier (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης), *Ιστορία της νεωτερικής και σύγχρονης φιλοσοφίας: φυσιογνωμίες και έργα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2001
Isaiah Berlin (μτφρ. Γιάννης Παπαδημητρίου), *Οι ρίζες του ρομαντισμού: διαλέξεις A.W. Mellon (Καλές τέχνες), Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον*, *1965,* Αθήνα, Scripta, 2002
Faber Birren, *History of color painting: with new theories of color expression*, New York, Reinhold, 1965
Rudolf M. Bisanz, *German Romanticism and Philipp Otto Runge*, Dekalb, Northern Illinois University Press, 1970
Michael Bockemuhl, *J.M.W. Turner 1775-1851: The World of Light and Colour*, Koln, Taschen, 1993
Vincent Boele, Femke Foppema (eds.), *Caspar David Friedrich: the German Romantic Landscape*, Burlington, Lund Humphries, 2008
Achille Bonito Oliva, *Nature according to De Chirico*, Roma, Federico Motta, 2010
Don Brothwell (ed.), Beyond Aesthetics*: Investigations into the nature of visual art*, London, Thames and Hudson, 1976
Marcel Brion, *Albrecht Dürer: his life and work*, London, Thames and Hudson, 1960
Marcel Brion (trans. Donald Carroll), *Art of the Romantic Era*, London, Thames and Hudson, 1966
Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 1998
David Carrier, *Poussin's paintings: a study in art-historical methodology*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993
Ian Chilvers (μτφρ. Ειρήνη Οράτη, Κατερίνα Φρουζάκη), Λεξικό τέχνης και καλλιτεχνών: Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, Αθήνα, Νεφέλη, 1998
Kenneth Clark, *Landscape into art*, London, John Murray, 1976
Gabriele Crepaldi (μτφρ. Διονυσία Στεφανοπούλου), *Turner and Constable*, Milano, Electa, 2006
Magdalena Dabrowski, *French Landscape: The Modern Vision 1880-1920*, New York, The Museum of Modern Art, 1999
Allen G. Debus (μτφρ. Τάσος Τσιάντουλας), *Άνθρωπος και Φύση στην Αναγέννηση*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012
Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Harper & Row, 1976
Frances Fowle, Richard Thomson (eds.), *Soil and Stone: Impressionism, Urbanism, Environment*, Aldershot, Ashgate, 2003
Johann Wolfgang von Goethe, (μτφρ. Π. Κλιματσάκης), *Θεωρία των χρωμάτων: διδακτικό μέρος*, Αθήνα, Printa, 2008
Ernst H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1994
Ernst H. Gombrich, Joachim Ritter, Georg Simmel, *Το τοπίο*, Αθήνα, Ποταμός, 2004
Michel Haar (μτφρ. Παντελής Ανδρικόπουλος), *Το έργο τέχνης: δοκίμιο για την οντολογία των έργων*, Αθήνα, Scripta, 2001
Arnold Hauser (μτφρ. Τάκης Κονδύλης), *Κοινωνική ιστορία της τέχνης (4 τόμοι)*, Αθήνα, Κάλβος, 1984
Reinhold Heller, *Munch: The Scream*, London, The Penguin Press, 1973
Martin Jay, *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, Los Angeles, University of California Press, 1995
Immanuel Kant (μτφρ. Κώστας Ανδρουλιδάκης), *Κριτική της κριτικής δύναμης*, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2004
Martin Kemp, *The Science of Art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Yale University Press, 1990
Soeren Kierkegaard (μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας), *Η έννοια της αγωνίας*, Αθήνα, Δωδώνη, 1990
Rüdiger Klessmann, *Adam Elsheimer: 1578-1610*, London, National Gallery of Scotland, 2006
Ray Lambert, *John Constable and the theory of landscape painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004
Irving Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside, a Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, Princeton, Inst. for Advanced Study, 1995 Michael Levey, *From Giotto to Cezanne: A Concise History of Painting*, New Work, Thames and Hudson, 1997
Kristen Lippincott, *The story of time*, London, Merrel Holberton, 1999
Margaret Livingstone, *Vision and art: the biology of seeing*, New York, Abrams, 2002

Christian Norberg-Schultz (μτφρ. Μίλτος Φραγκόπουλος), *Genius Loci- Το πνεύμα του τόπου: Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2009
Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 1995
Ronald Pickvance, *Van Gong in Saint-Remy and Auvers*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986
W. Preisendanz (μτφρ. Άννα Χρυσογέλου-Κατσή), *Ρομαντισμός – Ρεαλισμός - Μοντερνισμός: σκιαγράφηση μιας εξελικτικής πορείας*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1990
Herbert Read (μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ), *Η τέχνη σήμερα: εισαγωγή στη θεωρία της μοντέρνας ζωγραφικής και γλυπτικής*, Αθήνα, Κάλβος, 1960
Robyn Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France: Painting, Politics and Landscape*, London, Ashgate, 2007
John Rothenstein, Martin Butlin, *Turner*, London, Heinemann, 1964
Rafaella Russo (μτφρ. Λένα Ταχματζίδου), *Caspar David Friedrich:1774-1840*, Milano, Electa, 2006
Karin Sagner-Düchting, *Monet 1840-1926: a feast for the eyes*, Lisboa, Taschen, 1993
Iris Schaefer, Caroline von Saint-George, Katja Lewerentz, *Painting light: the hidden techniques of the Impressionists*, Milano, Skira, 2008
Wolfgang Stechow, *Dutch landscape painting in the seventeenth century*, London, Phaidon, 1968
Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics: (vol. III) Modern Aesthetics*, Paris, Mouton, 1970
Michael R. Taylor, *Giorgio de Chirico and the myth of Ariadne*, London, Merrell, 2002
Basil Taylor, *John Constable: paintings, drawings and watercolors*, London, Phaidon, 1973
Greg M. Thomas, *Art and Ecology in nineteenth-century France: the landscapes of Theodore Rousseau*, Princeton, Princeton University Press, 2000
Peter Toohey, *Melancholy, Love, and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature*, Michigan, University of Michigan Press, 2004
Daniel Wildenstein, *Monet's years at Giverny: beyond Impressionism*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1978
Edgar Wind, *Giorgione's Tempesta: with comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford, Clarendon, 1969
Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London, Reaktion books, 2003

Εικόνες

1. www.wikipaintings.org
2. www.kupferstichkabinett.com
3. www.pinakothek.de
4. www.pinakothek.de
5. www.wikipaintings.org
6. www.hermitagemuseum.org
7. www.nationalgallery.org
8. www.nationalgallery.org
9. en.wikipedia.org
10. en.wikipedia.org
11. www.museum-folkwang.de
12. www.tate.org.uk
13. www.tate.org.uk
14. www.nationalgallery.org
15. www.wga.hu
16. www.marmottan.com
17. www.musee-orsay.fr
18. www.artic.edu
19. www.artic.edu
20. nga.gov.au
21. en.wikipedia.org
22. nga.gov.au
23. www.getty.edu
24. www.artic.edu
25. www.artic.edu
26. en.wikipedia.org
27. www.artic.edu
28. www.artsmia.org
29. en.wikipedia.org
30. www.metmuseum.org
31. www.artic.edu
32. www.kmm.nl
33. www.glyptoteket.com
34. www.kmm.nl
35. www.kmm.nl
36. www.vangoghmuseum.nl
37. www.wikipaintings.org

38. www.philamuseum.org
39. en.wikipedia.org
40. www.nasjonalmuseet.no
41. www.zabarella.it

Περίληψη

Το φυσικό φως, που αλληλεπιδρά δυναμικά με την ύλη μέσα στην ανοιχτή διαδικασία της φύσης, είναι η πηγή του αρχέγονου φιλοσοφικού στοχασμού για το *φαίνεσθαι* και το *είναι*, που μεταφράζεται και στο κυρίαρχο ζήτημα ολόκληρης της θεωρίας της ζωγραφικής. Αυτή η εργασία για την ποιητική του φυσικού φωτός στη ζωγραφική της εποχής της νεωτερικότητας διερευνά τη σχέση, που θεσπίζει το καλλιτεχνικό βλέμμα με τη φύση, ελέγχοντας το ορατό μέσω της απομίμησης ή της δημιουργού υποκειμενικότητας. Η μελέτη οργανώνεται χρονολογικά σε ενότητες εποχών, χαρακτηριστικών για το φυσικό φως (συμβολικό, οικείο, εκθαμβωτικό, προσωρινό, αδυσώπητο), με αρχή τα τεκμήρια φυσικών επιστημών, μεταφυσικών πεποιθήσεων, αισθητικών θεωριών και κοινωνικών αλληλεπιδράσεων, που προσδιορίζουν για την ιστορική σκέψη μια κυρίαρχη οπτική γωνία θέασης της φύσης και συνακόλουθα αναδεικνύουν έναν τρόπο εποπτείας της (φαντασία, εμπειρία, ενσυναίσθηση, νόηση, βίωμα). Σε αυτό το εκάστοτε πλαίσιο αναλύονται εικονογραφικές και τεχνικές μεταγραφές του δυναμικού φυσικού φωτός του υπαίθρου σε έργα ζωγραφικής μέσα από διαφορετικά καλλιτεχνικά βλέμματα, με τελικό σκοπό το στοχασμό για το βαθύτερο οντολογικό ερώτημα της τέχνης: Τί όντως αντικειμενοποιεί το ιδιαίτερο βλέμμα του καλλιτέχνη;

Dynamic interaction of natural light with matter in the open procedure of nature constitutes the source of primordial philosophical thought on phenomena (φαίνεσθαι) and essence (είναι), which is translated into the most fundamental issue of the entire theory of painting. This thesis on poetics of natural light in painting in the age of modernity attempts to look into the relationship that the painter's gaze sets with nature, by controlling the visible through imitation or creative subjectivity. The study is organized chronologically in chapters defining special characteristics to natural light (symbolic, familiar, dazzling, temporary, implacable), based on scientific, metaphysical, aesthetic and social theories, which assign to historical thought a dominant viewing angle of nature and therefore a specific way of supervision (fantasy, empiricism, empathy, cognition, experience). In this context, iconographic and technical transcriptions of dynamic natural light into painting by different artistic gazes are being analyzed, aiming to encounter art's deepest ontological question: What is actually objectified by the artist's particular gaze?