

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

**Η ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΦΑΙΡΕΣΗ: ΑΠΟ ΤΟΝ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΙΚΟ ΧΩΡΟ ΤΟΥ CEZANNE
ΣΤΟΥΣ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥΣ ΤΟΥ KANDINSKY**

Μάριος Θεοφιλίδης

Λεμεσός 2016

**ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**Η ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΦΑΙΡΕΣΗ: ΑΠΟ ΤΟΝ
ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΙΚΟ ΧΩΡΟ ΤΟΥ CEZANNE ΣΤΟΥΣ
ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥΣ ΤΟΥ KANDINSKY**

Μάριος Θεοφιλίδης

Λεμεσός 2016

Πνευματικά δικαιώματα
Copyright © Μάριος Θεοφιλίδης, 2016

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του
Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των
απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τους Δρ. Νίκη Λουιζίδη και Δρ. Αντώνη Δανό για την καθοδήγηση και τις εισηγήσεις τους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η συστηματική αφαίρεση της μορφής, δηλαδή η διάσπαση της μέσω του χρώματος και η παράλληλη αποστασιοποίηση από την αυστηρότητα του σχεδίου, αποτελεί ουσιαστική παράμετρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας των ιμπρεσιονιστών. Στο έργο του Eugene Delacroix παρατηρούμε τα πρώτα δείγματα αφαίρεσης και διάσπασης της μορφής, στοιχείο που αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης για τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες. Η *Αποθέωση του Delacroix* του Paul Cézanne αποτελεί το έναυσμα για την ανάλυση που θα ακολουθήσει στην παρούσα διατριβή, η οποία θα εστιάσει κυρίως στο έργο του Cézanne, με παράλληλες αναφορές στο έργο του Claude Monet. Ο Wassily Kandinsky, επηρεαζόμενος από έργα του Monet, μελέτησε τον Cézanne, βασίστηκε στο χρώμα αποδίδοντας του αλληγορική σημασία μέσα από τα θεωρητικά του κείμενα, εξελίσσοντας την αφηρημένη απεικόνιση της μορφής.

ABSTRACT

The progressive dissolution of the form, based on colour and given the parallel deviation from the rigidity of the line, constitutes a significant parameter of the impressionists' work. In Eugene Delacroix's work the early stages of the dissolution of the form may be traced, becoming a guiding reference for the artists that followed. *The Apotheosis of Delacroix* by Paul Cézanne serves as the starting point for the present thesis, focusing mainly on Cézanne's work, with parallel references to Claude Monet's work. Influenced by Monet's work, Wassily Kandinsky studied Cezanne, attributed to colour a significant role in his artistic work as well as an allegorical meaning through his theoretical work, with the dissolution of the form evolving to abstraction.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	v
ABSTRACT.....	vii
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	ix
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	xi
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
Κεφ. 1 Ο Cézanne αποθεώνει τον Delacroix.....	3
Κεφ.2 Ο καλλιτεχνικός κώδικας του Cézanne	20
2.1 Διαφοροποίηση και παραδειγματισμός από το παρελθόν	23
2.2 Σχέση μορφής και φόντου.....	27
2.3 Το αντικείμενο και η μορφή ως όγκοι	31
2.4 Η σημασία του φωτός	34
2.5 Πολυεστιακή προοπτική	39
2.6 Κατάργηση προοπτικού βάθους.....	41
2.7 Ο Cézanne βλέπει το γυμνό;	46
Κεφ.3 Η επιρροή του Cézanne στους αυτοσχεδιασμούς του Kandinsky.....	51
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	60
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	63

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικόνα 1. Eugene Delacroix, *Ο Βιργίλιος παρουσιάζει τον Δάντη στον Όμηρο*, τοιχογραφία [Βιβλιοθήκη του Λουξεμβούργου, Παρίσι]
- Εικόνα 2. Ο Paul Cézanne στο εργαστήριο του στο Παρίσι το 1894 φιλοτεχνεί το έργο *Η Αποθέωση του Delacroix*, φωτογραφία [Αρχείο National Gallery of Art, John Rowald Papers, Λονδίνο]
- Εικόνα 3. Paul Cézanne, *Η Αποθέωση του Delacroix*, 1890-94, λάδι σε καμβά, 27 x 35 εκ [Musée Granet, Εξ εν Προβάνς]
- Εικόνα 4. Paul Cézanne, *Προσχέδιο για το έργο η Αποθέωση του Delacroix*, μολύβι, από το βιβλίο σχεδίων του καλλιτέχνη [Kunstmuseum, Βασιλεία]
- Εικόνα 5. Theodore Gericault, *Η σχεδία της Μέδουσας*, 1818-19, λάδι σε καμβά, 491 x 716 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]
- Εικόνα 6. Eugene Delacroix, *ο Δάντης και ο Βιργίλιος στην Κόλαση*, 1822, λάδι σε καμβά, 189 x 246 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]
- Εικόνα 7. Eugene Delacroix, *Η Ελευθερία οδηγεί το λαό*, 1830, λάδι σε καμβά, 260 x 325 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]
- Εικόνα 8. Thomas Lawrence, *Πορτραίτο του Henry Dundas*, 1810, λάδι σε καμβά, 74.9 x 62.2 εκ. [National Portrait Gallery, Λονδίνο]
- Εικόνα 9. Eugene Delacroix, *Ο θάνατος του Σαρδανάπαλου*, 1827, λάδι σε καμβά, 392 x 496 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]
- Εικόνα 10. Jacques-Louis David, *Ο όρκος των Ορατίων*, 1784, λάδι σε καμβά, 329.8 x 424.8 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]
- Εικόνα 11. Eugene Delacroix, *Το κνήγι των λεόντων*, 1854, λάδι σε καμβά, 86 x 115 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]
- Εικόνα 12. Eugene Delacroix, *Ο Ιάκωβος παλεύει με τον Άγγελο*, 1849-61, λάδι και κερί, 751 x 485 εκ. [εκκλησία Saint-Suplice, Παρίσι]
- Εικόνα 13. Eugene Delacroix, *Γυναίκες της Αλγερίας*, 1834, λάδι σε καμβά, 180 x 229 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]
- Εικόνα 14. Pierre-Auguste Renoir, *Αραβικό Φεστιβάλ*, 1881, λάδι σε καμβά, 73.5 x 92.4 εκ. [Μουσείο Orsay, Παρίσι]
- Εικόνα 15. Paul Cézanne, *ο Δάντης και ο Βιργίλιος στην Κόλαση*, 1870, λάδι σε καμβά, 25 x 33 εκ. [ιδιωτική συλλογή]
- Εικόνα 16. Eugene Delacroix, *Μπουκέτο Λουλουδιών*, παστέλ, ακουαρέλες και γκούας σε χαρτί, 65 x 64 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]

- Εικόνα 17. Eugene Delacroix, *Ο Αττίλας και οι Ορδές του κατακτούν την Ιταλία και τις Τέχνες*, 1838-47, τοιχογραφία [Παλάτι Μπουρμπόν, Παρίσι]
- Εικόνα 18. Claude Monet, *Καθεδρικός ναός της Ρουάν*, 1894, λάδι σε καμβά, 107 x 73.5 εκ. [Μουσείο Orsay, Παρίσι]
- Εικόνα 19. Eugene Delacroix, *Η Ανατολή*, 1850, λάδι σε καμβά, 89 x 122 εκ. [Συλλογή Maxim Citroen, Παρίσι]
- Εικόνα 20. Paul Cézanne, *Η Αιώνια Θηλυκιά*, 1877, λάδι σε καμβά, 43.2 x 50.8 εκ. [Μουσείο J. Paul Getty, Λος Άντζελες]
- Εικόνα 21. Paul Cézanne, *Νεκρή Φύση*, 1865, λάδι σε καμβά, 30x41 εκ. [Μουσείο Granet, Εξ-εν Προβάνς]
- Εικόνα 22. Paul Cézanne, *Μήλα*, 1878, λάδι σε καμβά, 40 x 50 εκ. [Fitzwilliam Museum, Αγγλία]
- Εικόνα 23. Paul Cézanne, *Η κ. Cézanne σε κόκκινη πολυθρόνα*, λάδι σε καμβά, 72.4 x 55.9 εκ. [Museum of Fine Arts, Βοστώνη]
- Εικόνα 24. Nicolas Poussin, *Η αρπαγή των Σαβίνων*, 1637-1638, λάδι σε καμβά, 159 x 206 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]
- Εικόνα 25. Paul Cezanne, *Οι Χαρτοπαίχτες*, 1894-5, λάδι σε καμβά, 58 x 48 εκ. [Μουσείο Orsay, Παρίσι]
- Εικόνα 26. Henri Matisse, *Το επιδόρπιο: η αρμονία του κόκκινου (Το κόκκινο δωμάτιο)*, 1908, λάδι σε καμβά, 180.5 x 221 εκ. [Μουσείο Hermitage, Αγία Πετρούπολη]
- Εικόνα 27. Edouard Manet, *Μπαρ στο Folies-Bergere*, 1881-82, λάδι σε καμβά, 92.2 x 201 εκ., [Courtauld Institute Galleries, Λονδίνο]
- Εικόνα 28. Claude Monet, *Θημωνιές*, 1890-1891, λάδι σε καμβά, 73.3 x 92.6 εκ. [Museum of Fine Arts, Βοστώνη]
- Εικόνα 29. Claude Monet, *Λεύκες στο Τζιβενρί*, 1888, λάδι σε καμβά, 74 x 93 εκ. [Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Νέα Υόρκη]
- Εικόνα 30. Rembrandt van Rijn, *Το μάθημα ανατομίας του Δρ. Tulp*, 1632, λάδι σε καμβά, 169.5 x 216.5 εκ. [Mauritshuis, Χάγη]
- Εικόνα 31. Paul Cezanne, *Η νεκροκεφαλή και το κηροπήγιο*, 1866, λάδι σε καμβά, 47.5 x 62.5 εκ. [ιδιωτική συλλογή]
- Εικόνα 32. Paul Cezanne, *Ο Paul Alexis διαβάσει στον Zola*, 1869-1870, λάδι σε καμβά, 52 x 56 εκ. [ιδιωτική συλλογή]
- Εικόνα 33. Paul Cézanne, *Καλάθι με μήλα*, 1893, λάδι σε καμβά, 65 x 80 εκ. (Art Institute of Chicago, Σικάγο)
- Εικόνα 34. Pablo Picasso, *Νεκρή φύση με κομπόστα και γυαλί*, 1914-15, λάδι σε καμβά, 63.5 x 78.7 εκ. (Columbus Museum of Art, Κολόμπους)

- Εικόνα 35. Claude Monet, *Νούφαρα*, 1897, λάδι σε καμβά, 81 x 100 εκ. [Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Ρώμη]
- Εικόνα 36. Claude Monet, *Νούφαρα στη λίμνη*, 1899, λάδι σε καμβά, 89 x 92 εκ. [National Gallery, Λονδίνο]
- Εικόνα 37. Claude Monet, *Νούφαρα*, 1904, λάδι σε καμβά, 90 x 93 εκ. [Musee des Beaux-Arts, Κάννες]
- Εικόνα 38. Claude Monet, *Νούφαρα*, 1917, λάδι σε καμβά, 100 x 200 εκ. [Μουσείο Orsay, Παρίσι]
- Εικόνα 39. Paul Cézanne, *Το Βουνό Σεντ Βικτουάρ*, 1904-6, λάδι σε καμβά, 65 x 84 εκ. [Princeton University Art Museum, Πρίνστον]
- Εικόνα 40. Paul Cézanne, *Δέντρα στο Θολονέτ*, 1900-4, λάδι σε καμβά, 74 x 61 εκ. [The Menil Collection, Χιούστον]
- Εικόνα 41. Titian, *Η Άρτεμις και ο Ακταίος*, 1556-1559, λάδι σε καμβά, 185 x 202 εκ. [Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο]
- Εικόνα 42. Henri Matisse, *Χορός I*, 1909, λάδι σε καμβά, 259.7 x 390.1 εκ. [Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Νέα Υόρκη]
- Εικόνα 43. Paul Cézanne, *Οι Λουόμενες*, 1898-1905, λάδι σε καμβά, 210.5 x 250.8 εκ. [Philadelphia Museum of Art, Φιλαδέλφεια]
- Εικόνα 44. Pablo Picasso, *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν*, 1907, λάδι σε καμβά, 243.9 x 233.7 εκ. [Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Νέα Υόρκη]
- Εικόνα 45. Claude Monet, *Θημωνιές*, 1889, λάδι σε καμβά, 60 x 100 εκ. [Μουσείο Hill Stead, Φάρμινγκτον]
- Εικόνα 46. Rembrandt van Rijn, *Η επιστροφή του ασώτου υιού*, 1660-1665, λάδι σε καμβά, 226 x 206 εκ. [Μουσείο Hermitage, Αγία Πετρούπολη]
- Εικόνα 47. Wassily Kandinsky, *Οδησός – Λιμάνι I*, 1898, λάδι σε καμβά, 65 x 45 εκ. [State Tretyakov Gallery, Μόσχα]
- Εικόνα 48. Wassily Kandinsky, *Μόναχο*, 1908, λάδι σε καμβά, 68.8 x 49 εκ. [Städtische Galerie, im Lenbachhaus, Μόναχο]
- Εικόνα 49. Wassily Kandinsky, *Σκίτσο για το έργο Σύνθεση II*, 1909/1910, λάδι σε καμβά, 97.5 x 131.2 εκ. [The Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη]
- Εικόνα 50. Wassily Kandinsky, *Αυτοσχεδιασμός 26 (Κωπηλασία)*, 1912, λάδι σε καμβά, 97 x 107.5 εκ. [Lenbachhaus Gallery, Μόναχο]
- Εικόνα 51. Wassily Kandinsky, *Σύνθεση VI*, 1913, λάδι σε καμβά, 195 x 300 εκ. [Hermitage Museum, Αγία Πετρούπολη]

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Εν μέσω των κοινωνικών και πολιτικών ανακατατάξεων του 19^{ου} αιώνα παρατηρούμε την απαρχή της αφαίρεσης της μορφής, με την ωρίμανση της να επιτυγχάνεται προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου}, περίοδο κατά την οποία εμφανίζεται και η αφηρημένη τέχνη. Στην παρούσα διατριβή στοχεύω στην ανάλυση της εξέλιξης της αφαίρεσης της μορφής ξεκινώντας από την περίοδο του Ρομαντισμού κατά την οποία παρατηρούνται τα πρώτα δείγματα μέσα από το έργο του Eugene Delacroix, συνεχίζοντας με τη συμβολή των ιμπρεσιονιστών και τον συστηματικό πειραματισμό και την εξέλιξη μέσα από την προσέγγιση του Claude Monet. Ο Paul Cézanne εξέλιξε την προσέγγιση του Monet αναζητώντας μια άλλη προσέγγιση η οποία θα συνδυάζει την αίσθηση του προοπτικού του τρισδιάστατου πραγματικού χώρου και τους περιορισμούς της δισδιάστατης εικόνας.¹ Μέσω του Cézanne κωδικοποιείται η ανάγκη για καθορισμό ορίων στον Ιμπρεσιονισμό, με τη δημιουργία στιβαρών στοιχείων με διάρκεια, μακριά από τη σημασία του χρώματος και του φωτός όπως αποδιδόταν από τους Ιμπρεσιονιστές. Τις παραμέτρους αυτής της κωδικοποίησης μελέτησαν και εξέλιξαν οι μεταγενέστεροι καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα με αποκορύφωμα τον Pablo Picasso μέσα από τον Κυβισμό. Ο Cézanne είναι ο πρώτος που αφαιρεί τη μορφή και συνεχίζει και συστηματοποιεί την αφαίρεση του Monet, δημιουργώντας ένα σύστημα απεικόνισης όπου φάσμα και πραγματικότητα είναι το ίδιο, στοιχειοθετώντας με αυτό τον τρόπο την αφαίρεση. Από την άλλη για τον Monet η αφαίρεση εστιάζεται στις αντανάκλασεις, δηλαδή απορρέει από την εμπειρία της στιγμής και βασίζεται στο φως. Η αφαίρεση της μορφής ουσιαστικά επιτυγχάνεται μέσω της σημασίας που αποδόθηκε από τους πιο πάνω καλλιτέχνες στη χρήση του

¹William V. Dunning, *Changing Images of Pictorial Space – A History of Spatial Illusion in Painting* (Νέα Υόρκη: Syracuse University Press, 1991), σ. 142

χρώματος, το οποίο κυριαρχεί του σχεδίου. Παράλληλα με την ανάλυση της τεχνοτροπίας των έργων σημειώνεται το θεωρητικό και πνευματικό υπόβαθρο των έργων, το οποίο κατά την περίοδο του Ρομαντισμού εκφράζεται μέσω της θεματολογίας των έργων η οποία βασίζεται στο έργο συγγραφέων και ποιητών, ενώ μέσα από τους ιμπρεσιονιστές το πνευματικό υπόβαθρο βασίζεται στην προσωπική εμπειρία. Κατά την περίοδο του Ιμπρεσιονισμού οι καλλιτέχνες συνεπαρμένοι από τη βιομηχανική επανάσταση και τη φωτογραφία, απεικονίζουν τη σύγχρονη εποχή βασιζόμενοι στην προσωπική τους αντίληψη και εμπειρία με τον εξωτερικό κόσμο, εντάσσοντας στα έργα τους το στιγμιαίο φωτογραφικό χρόνο. Μέσω του Wassily Kandinsky, ο οποίος θεωρεί ότι η αρμονία των αντιθέσεων των έργων αντανάκλα την αρμονία των αντιθέσεων μεταξύ των διαφόρων κοινωνικοπολιτικών συνθηκών του εξωτερικού κόσμου, η τέχνη ξεφεύγει από τις επιρροές της φωτογραφίας και το χρώμα αποκτά ουσιαστικό ρόλο στην αντανάκλαση των συναισθημάτων βάσει των εξωτερικών συνθηκών που βιώνει ο άνθρωπος, ως μίς συνέχεια στο έργο των Συμβολιστών και Φοβιστών καλλιτεχνών. Ο Kandinsky αποστασιοποιείται από την προσκόλληση των ιμπρεσιονιστών στο φυσικό φως, εξελίσσοντας την αφαίρεση της μορφής σε αφηρημένη τέχνη.

Κεφ. 1 Ο Cézanne αποθεώνει τον Delacroix

Η φωτογραφία του 1894 (Εικ. 2) απαθανατίζει τον Cézanne στο εργαστήριο του στο Παρίσι να φιλοτεχνεί το έργο του η *Αποθέωση του Delacroix* (Εικ. 3). Με το έργο αυτό ο Cézanne επιθυμεί να αποδώσει φόρο τιμής στον Delacroix και στη σπουδαιότητα των καλλιτεχνικών παρακαταθηκών του. Ο Cézanne έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στη δημιουργία του συγκεκριμένου έργου με σκοπό να απεικονίσει καλλιτεχνικά τη σπουδαιότητα του Delacroix, όπως και μέσα από μια σειρά έργων και σχεδίων τα οποία χρονολογούνται από το 1860.² Το τελικό έργο, αν και ημιτελές, απεικονίζει τον Delacroix να ίπταται στον ουρανό περιτριγυρισμένος από σύννεφα και αγγέλους, ένας εκ των οποίων φέρει τα ζωγραφικά σύνεργα του καλλιτέχνη. Δηλαδή ο Delacroix απεικονίζεται ως μια θεοποιημένη μορφή ως άλλος αναστημένος Χριστός. Στο έδαφος ο συλλέκτης Victor Chocquet και οι Cézanne, Monet, Camille Pissarro και (ίσως) ο Pierre Auguste Renoir, με τα χέρια στραμμένα προς τον ουρανό αποθεώνουν τον Delacroix.³ Η επιλογή των καλλιτεχνών κάθε άλλο παρά τυχαία ήταν καθώς, σύμφωνα με τον Cézanne, αυτοί οι καλλιτέχνες αποτελούσαν τη βάση της μοντέρνας τέχνης: «ο Pissarro ήταν κοντά στη φύση. Ο Renoir ζωγράφιζε τη γυναίκα του Παρισιού. Ο Monet έδωσε ένα νέο τρόπο οπτικής. Οτιδήποτε άλλο είναι ασήμαντο».⁴ Ουσιαστικά ο Cézanne δίνει εικόνα στην άποψη του σχετικά με τον Delacroix, όπως αυτή εκφράστηκε σε συζήτηση του με τον Joachim Gasquet: «όλοι ζωγραφίζουμε βάσει της γλώσσας του Delacroix, όπως όλοι γράφετε βάσει του Hugo».⁵ Ακόμα και η σύνθεση του έργου *Η αποθέωση του Delacroix*, έχει κοινά στοιχεία με το έργο του Delacroix *Ο Βιργίλιος παρουσιάζει τον Δάντη στον Όμηρο* (Εικ. 1): ο τρόπος που τοποθετούνται τα

² Nina Athanassoglou-Kallmyer, “Cézanne and Delacroix’s Posthumous Reputation”, *Art Bulletin*, 2005, Τόμος 87, Τεύχος 1, (Μάρτης, 2005), σ. 111

³ Sara Lichtenstein, “Cézanne and Delacroix”, *The Art Bulletin*, Τόμος 46, Αρ.1 (Μάρτης, 1964), σ. 57

⁴ Christopher Perberton, John Rewald, Richard Shiff, *Joachim Casquet’s Cézanne, A Memoir with Conversations* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1991), σ. 63

⁵ Βλ. Christopher Perberton, John Rewald, Richard Shiff, *Joachim Casquet’s Cézanne ...*, σ. 197

σώματα σχηματίζοντας ένα ημικόκλιο, καθώς και τα δύο δέντρα τα οποία δημιουργούν ένα πλαίσιο καθορισμού του τοπίου, συνηγορούν στην άποψη ότι ο Cézanne μελέτησε τις τοιχογραφίες της Βιβλιοθήκης του Λουξεμβούργου. Παράλληλα όμως με την υιοθέτηση στοιχείων από το έργο του Delacroix, ο Cézanne εισάγει την δική του οπτική, την οπτική της εποχής του, ντύνει τις μορφές με τα ρούχα εργασίας τους στην ύπαιθρο, οι χειρονομίες των μορφών γίνονται λιγότερο διακριτές σε σχέση με την απόδοση των χειρονομιών από τον Delacroix. Αλλά ίσως αυτό που ορίζει τη διαφορετική οπτική του Cézanne είναι η χρήση μιας διαφορετικής τεχνικής σε σχέση με τη χρήση των πινελιών. Ποια είναι όμως τα στοιχεία του γενικότερου έργου του Delacroix που εντυπωσίασαν τον Cézanne σε τέτοιο βαθμό που να επιθυμεί μέσω της φανταστικής σύνθεσης της *Αποθέωσης* να απεικονίσει τη σπουδαιότητα του καλλιτέχνη; Τι θεωρούσε ως την κληρονομιά του Delacroix προς τους καλλιτέχνες που θα ακολουθούσαν; Ποια ήταν η οπτική του Delacroix απέναντι στην σύγχρονη εποχή και πως αυτή απεικονίστηκε μέσα από τα έργα του;



Εικ. 1: Eugene Delacroix, *Ο Βιργίλιος παρουσιάζει τον Δάντη στον Όμηρο*, τοιχογραφία [Βιβλιοθήκη του Λουξεμβούργου, Παρίσι]



Εικ. 2: Ο Paul Cézanne στο εργαστήριο του στο Παρίσι το 1894 φιλοτεχνεί το έργο *Η Αποθέωση του Delacroix*, φωτογραφία [Αρχείο National Gallery of Art, John Rowald Papers, Λονδίνο]



Εικ. 3: Paul Cézanne, *Η Αποθέωση του Delacroix*, 1890-94, λάδι σε καμβά, 27 x 35 εκ.
[Musée Granet, Εξ εν Προβάνς]



Εικ. 4: Paul Cézanne, *Προσχέδιο για το έργο η Αποθέωση του Delacroix*, μολύβι, από το βιβλίο σχεδίων του καλλιτέχνη
[Kunstmuseum, Βασιλεία]

Ο Delacroix διαφοροποιείται από την προσκόλληση των ακαδημαϊκών καλλιτεχνών στην αποτύπωση του ιδανικού και εστιάζεται στην παρατήρηση της εποχής του, στοιχείο το οποίο παρατηρούμε και στον Jean-Auguste-Dominique Ingres, το έργο του οποίου ο Delacroix θαύμαζε.⁶ Συγκεκριμένα ο Hippolyte Taine αναφέρει για τον Delacroix:

«επιζητούσε να αποδώσει την προσωπική ύπαρξη και το ζωντανό πάθος των πραγμάτων ... στόχευσε βαθύτερα, είδε τον κόσμο όπως είναι, με τις γενναιοδωρίες και τις αγωνίες του ... στο πρόσωπο του βλέπουμε τον προφήτη ενός νέου κόσμου και τον μεταφραστή της εποχής μας.»⁷

⁶ Ο Delacroix και ο Ingres υπήρξαν σύγχρονοι, ο μεν Delacroix εστίασε την τεχνική του στη χρήση του χρώματος ο δε Ingres εστίασε στην χρήση της γραμμής. Η ουσιαστική διαφορά τους όμως δεν έγκειται τόσο στο αισθητικό αποτέλεσμα των έργων τους αλλά στην διαφορετική προσωπική οπτική τους. Andrew Carrington Shelton, "Ingres versus Delacroix," *Art History*, Τόμος 23, Αρ.5 (Δεκέμβρης 2000), σ. 738

⁷ Hippolyte Taine, "Les beaux arts en France", *Derniers essais de critique et d'histoire* (Παρίσι: Hachette, 1909), σ. 64 όπως αναφέρεται στο Nina Athanassoglou-Kallmyer, "Cézanne and Delacroix's Posthumous Reputation"... , σ. 121

Παρόλο που ο Delacroix σε αρκετά από τα έργα του υιοθετεί θεματολογία επηρεασμένη από την αρχαία Ελλάδα και Ρώμη και από τη θρησκεία, εντούτοις η απόδοση των μορφών διαφέρει από αυτή των κλασικών και νέο-κλασικών καλλιτεχνών οι οποίοι επεδίωκαν την απεικόνιση του ιδανικού ωραίου και του αισθησιακού.

Οι επιρροές από τους Titian και Peter Paul Rubens είναι εμφανείς στο έργο του Delacroix, προσπαθεί όμως να αποδώσει τις μορφές έτσι ώστε να αντικατοπτρίζεται ο τρόπος με τον οποίο ο ίδιος αντιλαμβάνεται και βιώνει την εποχή του. Την περίοδο της αναδρομικής έκθεσης (1885) προς τιμή του Delacroix, ο Auguste Vacquerie, δημοσιογράφος της εποχής, αναφέρει για το έργο του Delacroix:

Φυσικά, μοντέρνο κατά το Μεσαίωνα, μοντέρνο κατά την αρχαιότητα, μοντέρνο πέρα από το χρόνο. Επειδή είναι λάθος να πιστεύουμε ότι κάποιος μπορεί να είναι σύγχρονος μόνο μέσα από σύγχρονα θέματα. Κάποιος μπορεί να είναι μοντέρνος μέσα από τα πιο αρχαία και θρυλικά θέματα, γιατί σε κάθε έργο υπάρχουν δύο στοιχεία, ο καλλιτέχνης και το θέμα ... ο Delacroix, τόσο ακούραστος, τόσο σπασμωδικός, ως λεία σε κάθε ανησυχία και, παρόλα αυτά, υπέρλαμπρος φέροντας μια μεγάλη υπόσχεση για το μέλλον, υπήρξε μία από τις πιο ειλικρινείς προσωπικότητες του σπουδαίου 19^{ου} αιώνα. Πως μπορεί λοιπόν να αποτύχει να εμποτίσει τα έργα του με το τι ο ίδιος υπήρξε και με το τι αποτελούσε την εσωτερικότητα και πνευματικότητα του;⁸

Στο ίδιο πνεύμα ο Charles Baudelaire αναφέρει:

ο ρομαντισμός δεν βρίσκεται αληθινά ούτε στην επιλογή του θέματος, ούτε στην πιστή αλήθεια, αλλά στον τρόπο του αισθάνεσθαι ... τον αναζήτησαν εξωτερικά, ενώ μόνο εσωτερικά είναι δυνατό να τον βρεις ... για μένα ο ρομαντισμός είναι η έκφραση η πιο φρέσκια, η πιο σύγχρονη του ωραίου ... μοντέρνα τέχνη – δηλαδή εσωτερικότητα, πνευματικότητα, χρώμα, ανύψωση προς το άπειρο, εκφρασμένα με όλα τα μέσα που διαθέτουν οι τέχνες.⁹

Στο πιο πάνω εδάφιο ο Baudelaire διατυπώνει την άποψη του για το Ρομαντισμό, αναφερόμενος στην τάση διαφοροποίησης από τη μέχρι τότε πρακτική των ακαδημαϊκών καλλιτεχνών: δηλαδή ο Ρομαντισμός οριζόταν από την απόδοση του συναισθηματικού στοιχείου, της πνευματικότητας και εσωτερικότητας του καλλιτέχνη,

⁸ Patrick Noon and Christopher Riopelle, *Delacroix and the rise of modern Art* (Λονδίνο: National Gallery Company Limited, 2015), σ. 15

⁹ Charles Baudelaire, *Αισθητικά Δοκίμια*, μετάφραση Μ. Ρέγκου (Αθήνα: Printa, 2005), σ. 29

μέσω της αφαίρεσης της φόρμας και της χρήσης του χρώματος. Υποστηρίζει δηλαδή την τέχνη που προβάλλει την τότε σύγχρονη εποχή, μέσω της οποίας απεικονίζεται η πραγματικότητα της εποχής. Ο Baudelaire ως ένθερμος υποστηρικτής του Delacroix, θεωρεί ότι τα έργα του καλλιτέχνη ακολουθούν και φέρουν, πρωτοποριακά ίσως, την πορεία προς την απεικόνιση του σύγχρονου κόσμου μέσω της χρήσης του χρώματος, με καθοδηγητές την πνευματικότητα και εσωτερικότητα του ίδιου του καλλιτέχνη.

Ο Delacroix μαθήτευσε στο εργαστήριο του Pierre-Narcisse Guerin, όμως η επίδραση στα έργα του προήλθε από τον Theodore Gericault, ο οποίος επίσης υπήρξε μαθητής του Guerin.¹⁰ Ο Delacroix υπήρξε θαυμαστής του έργου του Gericault, υιοθετώντας χαρακτηριστικά των έργων του όπως η αποστροφή προς τους κανόνες της κλασικής τέχνης, η χρήση έντονων χρωμάτων και η απεικόνιση του έντονου συναισθήματος.¹¹ Σε τέτοιο βαθμό επηρεάστηκε από τον Gericault, που στο ημερολόγιο του ο Delacroix περιγράφει χαρακτηριστικά τη μέρα που τον επισκέφτηκε κατά την περίοδο που δούλευε για το έργο του *Η σχεδία της Μέδουσας* (Εικ. 5): μου έκανε τόσο μεγάλη εντύπωση [αναφερόμενος στο έργο του Gericault] που όταν βγήκα από το εργαστήριο ξεκίνησα να τρέχω σαν τρελός και δεν σταμάτησα μέχρι που έφτασα στο εργαστήριο μου.¹²



Εικ. 5: Theodore Gericault, *Η σχεδία της Μέδουσας*, 1818-19, λάδι σε καμβά, 491 x 716 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]

¹⁰ Lorenz Eitner, *19th century European painting—David to Cézanne* (Νέα Υόρκη: Icon Editions Westview Press, 2002), σ. 196

¹¹ Richard Friedenthal, “The early 19th century” στο *Letters of the Great Artists* (Λονδίνο: Thames and Hudson, 1963), σ. 65

¹² Eugene Delacroix, *The Journal of Eugene Delacroix* (Λονδίνο: Phaidon Press, 1995), σ. xii

Της συνάντησης αυτής ακολούθησε η δημιουργία του έργου *Ο Δάντης και ο Βιργίλιος στην Κόλαση* (Εικ. 6), το οποίο το 1822 αποτέλεσε την πρώτη συμμετοχή του Delacroix σε Salon στο Παρίσι. Το έργο αγοράστηκε από την κυβέρνηση, συνεπώς αυτομάτως άνοιγε ο δρόμος για την καλλιτεχνική του καταξίωση. Το έργο υπήρξε αποδέκτης πολλών αρνητικών κριτικών καθώς θεωρήθηκε ότι ήταν έντονα επηρεασμένο από τους Gericault, Rubens και Michelangelo, με ασυνάρτητη σύνθεση.¹³ Υπήρξαν όμως και αυτοί που εκθείασαν το έργο, όπως ο Adolphe Thiers:

κατά τη γνώμη μου κανένα έργο δεν αποτελεί πιο ξεκάθαρη αποκάλυψη ενός σπουδαίου μέλλοντος από το έργο του κ. Delacroix *Δάντης και Βιργίλιος* ... Στο έργο παρατηρείς όλο τον εγωισμό της μιζέριας, την απόγνωση της Κόλασης ... εκτός της ποιητικής φαντασίας, ο καλλιτέχνης έχει ακόμα μια, καλλιτεχνική φαντασία, η οποία μπορεί να θεωρηθεί και ως γλαφυρή ... τοποθετεί τις μορφές στο έργο, τις ομαδοποιεί και τις συσχετίζει, με την αυστηρότητα του Michelangelo και την πληθωρικότητα του Rubens.¹⁴

Στο σημαντικό έργο του Delacroix, *Η Ελευθερία οδηγεί το λαό* (Εικ. 7), που είναι εμφανώς επηρεασμένο από τη *Σχεδιά της Μέδουσας*, παρατηρούμε όμως μια απόκλιση από την σημασία που έδινε ο Gericault στη λεπτομέρεια (ο οποίος αναζήτησε ακόμα και επιζώντες του ναυαγίου ούτως ώστε να αποτυπώσει τη λεπτομέρεια στο συγκεκριμένο έργο), με τον Delacroix να θεωρεί ότι το έργο πρέπει να λειτουργεί στο σύνολο του, αποδίδοντας στις μορφές ένα συμβολικό χαρακτήρα. Το έργο αναφέρεται στην Επανάσταση του 1830 η οποία προσωποποιείται στην κεντρική γυναικεία φιγούρα, η οποία φέρει ταυτόχρονα την αίγλη μιας αρχαίας Ελληνίδας θεάς αλλά και τη δυναμικότητα του σύγχρονου ανθρώπου ενάντια στην άρχουσα τάξη της εποχής. Τα σώματα συνθέτουν την οδό στην οποία πορεύεται η Ελευθερία προς το θεατή, θέτοντας με αυτό τον τρόπο το θεατή απέναντι στην πραγματικότητα του αγώνα του λαού. Η διαφορετικότητα στην ενδυμασία της κάθε μορφής συμβολίζει το καθολικό

¹³ Βλ. Lorenz Eitner, *19th century European painting ...*, σ. 197

¹⁴ Charles Baudelaire, "Salon 1846", *Art in Paris 1845-1862 – Salons and Other Exhibitions*, μετάφραση Jonathan Mayne (Λονδίνο: Phaidon, 1981), σσ. 52-53

επαναστατικό πνεύμα το οποίο επικρατούσε και που προερχόταν από όλες τις κοινωνικές τάξεις πλην της άρχουσας. Συνεπώς μπορούμε να θεωρήσουμε ότι μέσα από το συμβολισμό ο Delacroix επιθυμεί να απεικονίσει την πραγματικότητα της εποχής: το επαναστατικό πνεύμα το οποίο προερχόταν από το σύνολο του λαού, το πνεύμα το οποίο είχε αρχαιοελληνικά χαρακτηριστικά αλλά ταυτόχρονα πήγαζε από την επαναστατική ανάγκη του λαού, και που οδήγησε στην επιτυχία της επανάστασης, μέσα από τις θυσίες του λαού.



Εικ. 6: Eugene Delacroix, *ο Δάντης και ο Βιργίλιος στην Κόλαση*, 1822, λάδι σε καμβά, 189 x 246 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]



Εικ. 7: Eugene Delacroix, *Η Ελευθερία οδηγεί το λαό*, 1830, λάδι σε καμβά, 260 x 325 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]



Εικ. 8: Thomas Lawrence,
Πορτραίτο του Henry Dundas,
1810, λάδι σε καμβά, 74.9 x 62.2
εκ. [National Portrait Gallery,
Λονδίνο]



Εικ. 9: Eugene Delacroix, *Ο θάνατος του Σαρδανάπαλου*, 1827,
λάδι σε καμβά, 392 × 496 εκ.
[Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]

Όμως η πορεία του Delacroix προς την αφαίρεση της μορφής πιθανώς να ξεκινά από την επίσκεψη του στην Αγγλία το 1825, από όπου φαίνεται να επηρεάστηκε από τον τρόπο με τον οποίο οι Άγγλοι καλλιτέχνες της εποχής, όπως ο Thomas Lawrence (Εικ. 8), χρησιμοποιούσαν το χρώμα αποδίδοντας στα έργα τους μια λιγότερο στυφνή εικόνα σε σχέση με τις σκληρές γραμμές, την ελάχιστη διακύμανση στα χρώματα και την προσποιητή ατονία των ακαδημαϊκών Γάλλων καλλιτεχνών.¹⁵ Οι επιρροές αυτές είναι ευδιάκριτες στα έργα του Delacroix: για παράδειγμα στο έργο του *Ο θάνατος του Σαρδανάπαλου* (Εικ. 9) παρατηρούμε τα πρώτα δείγματα μιας πιο χαλαρής χρήσης του

¹⁵ Βλ. Eugene Delacroix, *The Journal of Eugene Delacroix...*, σ. xiv

πινέλου και πιο έντονα χρώματα. Ο πίνακας βασίζεται στο έργο του Λόρδου Βύρωνα *Βασιλιάς Σαρδανάπαλος*, και απεικονίζει τον Σαρδανάπαλο που αντί να παραδοθεί επιλέγει την αυτοκαταστροφή. Ο Σαρδανάπαλος απεικονίζεται καθισμένος στο κρεβάτι του να παρατηρεί σχεδόν αδιάφορα την καταστροφή της περιουσίας του. Ένα έργο το οποίο πραγματεύεται την καταστροφή, σε αντίθεση με νεοκλασικά έργα όπως του Jacques-Louis David, *Ο όρκος των Ορατίων* (Εικ. 10), όπου υπερτονίζονται έννοιες όπως η αξιοπρέπεια, η μαχητικότητα, ο ηρωισμός και το μεγαλείο. Από την άλλη ο Σαρδανάπαλος περιβάλλεται από ένα χώρο ο οποίος είναι γεμάτος από αντικείμενα, ανθρώπινες μορφές και ζώα τα οποία αποτελούν την περιουσία του, δηλαδή παρουσιάζεται ένας μη κατασκευασμένος χώρος ο οποίος είναι γεμάτος από το τι αποτελεί τη γλιδή του Σαρδανάπαλου. Αρκετά από τα σχήματα των σωμάτων, των ζώων και των αντικειμένων απεικονίζονται σε σχήμα «S» παραπέμποντας στις φλόγες που θα φέρουν την καταστροφή. Υπάρχει δηλαδή μια συνεχής ροή κίνησης η οποία περιβάλλει τον Σαρδανάπαλο και η οποία έρχεται σε αντίθεση με τη μορφή του, καθώς ο ίδιος παρακολουθεί την καταστροφή ακίνητος. Το κρεβάτι απεικονίζεται πιο κοντό ούτως ώστε ο θεατής να έχει άμεση επαφή με τη σκηνή της καταστροφής, με τη μορφή της γυναίκας που δολοφονείται να βρίσκεται σε πρώτο επίπεδο και να αποτελεί καθοδηγητικό στοιχείο για το θεατή ως προς την κατανόηση του έργου. Αυτή η αμεσότητα που δημιουργείται με το θεατή έρχεται σε αντίθεση με έργα όπως τον *Όρκο των Ορατίων*, όπου τα σώματα και κτίρια αποδίδονται ξεκάθαρα, με γεωμετρική ακρίβεια, με έντονο το στοιχείο του ηρωισμού και της υπεύθυνης σκέψης. Αντίθετα, ο Delacroix απεικονίζει την πολυτέλεια και τη βία, που τονίζονται μέσα από τη χρήση των έντονων χρωμάτων. Για παράδειγμα η ανθρώπινη σάρκα δεν αποδίδεται βάσει των νεοκλασικών αρχών αλλά απεικονίζεται με αποχρώσεις του μπλε, του πράσινου και του

κίτρινου. Αυτό το στοιχείο μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Delacroix σκεφτόταν το χρώμα μέσα από ένα πιο συναισθηματικό τρόπο.



Εικ. 10: Jacques-Louis David, *Ο όρκος των Ορατίων*, 1784, λάδι σε καμβά, 329.8 x 424.8 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]

Όπως αναφέρει και ο Baudelaire, «ο Delacroix ήταν παθιασμένος, ερωτευμένος με το πάθος, και ταυτόχρονα τόσο ψυχρά αποφασισμένος να εκφράσει το πάθος όσο πιο ξεκάθαρα γινόταν».¹⁶ Ο Delacroix υποστήριξε τη δυναμική εκφραστική πινελιά, που μπορεί να φαίνεται ως ένα τυχαίο γεγονός αλλά την ίδια στιγμή φανερώνει το πάθος του καλλιτέχνη, και θεωρούσε ως άτονα και αδιάφορα τα έργα τα οποία δεν αντικατοπτρίζουν το πάθος και την ένταση του καλλιτέχνη, καθώς τέτοια έργα λειτουργούν ως το μέσο μεταφοράς της ατονίας και της αδιαφορίας του καλλιτέχνη προς το θεατή.¹⁷ Δηλαδή μεταξύ της σύλληψης της ιδέας και της τελικής μορφής του έργου, ο καλλιτέχνης θα πρέπει να διακατέχεται από μια ανεξέλεγκτη ορμή η οποία να υπολείπεται οποιασδήποτε λογικής, ούτως ώστε η αρχική ιδέα του έργου να μετατραπεί σε μια επιφάνεια όπου το χέρι του καλλιτέχνη θα ακολουθήσει και θα αποτυπώσει την

¹⁶ Βλ. Eugene Delacroix, *The Journal of Eugene Delacroix ...*, σ. xiv

¹⁷ Jean Clay, *Romanticism* (Νέα Υόρκη: Chartwell Books Inc., 1981), σ. 153

ένταση και το πάθος του.¹⁸ Χαρακτηριστική είναι και η αναφορά του Baudelaire, που συγκρίνοντας τον με τον Victor Hugo, αναφέρει για τον Delacroix:

ανοίγει στα δικά του έργα βαθιές λεωφόρους και για την πιο φιλοτάξιδη φαντασία, ... το επίμονο και θυμώδες πάθος του ... βρίσκεται σε διαμάχη με τη σταθερότητα της τέχνης και δεν του επιτρέπει να παίρνει πάντοτε προφυλάξεις ... αρχίζει από την εσωτερική ουσία του θέματος ... συχνά και εν αγνοία του ένας ποιητής στη ζωγραφική.¹⁹

Τα έργα δεν βασίζονται σε λεπτομέρειες αλλά στην ένταση της κίνησης όπου σε συνδυασμό με τη διάσπαση της μορφής, λειτουργούν από κοινού προς την ανάδειξη του συνόλου του έργου, και όχι μεμονωμένων μορφών.²⁰ Έργα του Delacroix, όπως *Ο Δάντης και ο Βιργίλιος στην Κόλαση*, *Ο θάνατος του Σαρδανάπαλου*, *Η Ελευθερία οδηγεί τον λαό*, *Η σφαγή της Χίου*, *Η Ελλάδα στα ερείπια του Μεσολογγίου*, έχουν τύχει εκτεταμένης κριτικής και ανάλυσης σχετικά με την συνεισφορά τους προς τον μοντερνισμό βάσει των δειγμάτων διαφοροποίησης τους από τα έργα των ακαδημαϊκών καλλιτεχνών. Σε αυτά τα έργα ο Delacroix, ίσως επηρεασμένος από τη θεματολογία τους, δεν εξέφρασε την εσωτερικότητα του μέσα από μια πιο απελευθερωμένη πινελιά, στο βαθμό που τόλμησε στο έργο του *Το κυνήγι των λεόντων* (Εικ. 11). Το έργο αποτελεί σπουδή για το τελικό έργο με τον ίδιο τίτλο το οποίο ολοκληρώθηκε το 1855. Σε αντίθεση με τον Gericault ο οποίος προσπαθούσε μέσα από διαφορετικές σπουδές, οι οποίες πολλές φορές αποτελούσαν απλώς σκίτσα, να μελετήσει για το αποτέλεσμα του τελικού έργου, ο Delacroix προσπαθούσε να αποδώσει στις σπουδές των έργων του μια ολοκληρωμένη άποψη για το τελικό έργο, κάτι που παρατηρούμε και στο έργο *Το κυνήγι των λεόντων*.

¹⁸ Βλ. Jean Clay, *Romanticism ...*, σ. 153

¹⁹ Βλ. Charles Baudelaire, *Αισθητικά Δοκίμια*, ..., σ. 44

²⁰ Βλ. Jean Clay, *Romanticism ...*, σ. 154



Εικ. 11: Eugene Delacroix,
Το κυνήγι των λεόντων,
1854, λάδι σε καμβά, 86 x
115 εκ. [Μουσείο Λούβρου,
Παρίσι]

Η απεικόνιση λιονταριών υπήρξε δημοφιλές θέμα στα έργα του Delacroix, εμπνεόμενος από την παρατήρηση των λιονταριών κατά τις επισκέψεις του στο Jardin de Plantes αλλά και λόγω της μελέτης των έργων του Rubens τα οποία απεικόνιζαν κυνήγι λιονταριών.²¹ Η επαφή του με την ενέργεια της φύσης μέσω των λιονταριών, ίσως έδωσε ώθηση στον Delacroix να απελευθερώσει την τεχνική του στο βαθμό που απεικονίζεται σε αυτό το έργο. Το έργο αποτελεί μια σύνθεση με δυναμικά στοιχεία τα οποία αποδίδονται μέσα από τη χρήση του έντονου χρώματος και της εκφραστικής πινελιάς, πετυχαίνοντας με αυτό τον τρόπο τη διάσπαση της φόρμας και αποτελώντας ένα δείγμα πρώιμου μοντερνισμού. Αναφερόμενος στην τελική μορφή του έργου, ο Baudelaire εκθείασε την έκρηξη των χρωμάτων, θεωρώντας ότι η χρήση τους διαπέρασε τα μάτια του θεατή επηρεάζοντας έτσι το συναίσθημα του.²² Η τεχνοτροπία του έργου εισάγει μια νέα μεθοδολογία απεικόνισης της μορφής. Ο Delacroix δεν ακολούθησε προηγούμενες τεχνικές και δεν απεικόνισε μονοχρωματικές επιφάνειες αλλά αντίθετα χρησιμοποίησε επίπεδα χρωμάτων, στοιχείο το οποίο συνεισφέρει στην

²¹ Βλ. Lorenz Eitner, *19th century European painting ...*, σ. 205

²² Βλ. Jean Clay, *Romanticism ...*, σ. 234

συναισθηματικότητα που αποπνέει το έργο. Χρησιμοποιούσε το χρώμα συνδυάζοντας αντίθετους χρωματικούς τόνους οι οποίοι στο σύνολο τους δημιουργούσαν ένα ενοποιημένο αποτέλεσμα, όπως αναφέρει και ο Charles Blanc:

συνδύαζε τις αποχρώσεις του πράσινου, τις διαβαθμίσεις του κόκκινου ... διαμετρικά αντίθετα χρώματα, πορτοκαλί με μπλε, μωβ και κίτρινο ... Αλλά στα χέρια του καλλιτέχνη, αυτοί οι αντίθετοι χρωματικοί τόνοι, αποκτούν μυστηριώδεις συσχετισμούς, εναρμονίζονται με το σύνολο αποτελώντας ένα ομοιογενοποιημένο αποτέλεσμα.²³

Η πρόθεση του Delacroix να προσεγγίσει τη μορφή μέσα από μια αφαιρετική οπτική, δεν λειτουργεί ενάντια στην αίσθηση του χώρου, της κίνησης και της έντασης, τα οποία ο καλλιτέχνης απέδωσε στο έργο μέσω της χρήσης των διαφορετικών χρωματικών αποχρώσεων. Όπως αναφέρει και στο ημερολόγιο του αλλά και σε γράμματα προς τον Baudelaire, ο Delacroix βασιζόταν στις ακόλουθες αρχές: (1) το χρώμα λειτουργεί στο υποσυνείδητο, συνεπώς βάσει του συναισθήματος και όχι της γνώσης, (2) το χρώμα προκαλεί εντυπώσεις και συναισθήματα τα οποία δεν είναι άμεσα συνδεδεμένα με το απεικονιζόμενο αντικείμενο, έτσι κάποιος που παρατηρεί το έργο από μακριά μπορεί να αδυνατεί να διακρίνει τη μορφή ενός αντικειμένου αλλά βιώνει το συναίσθημα που του προκαλούν τα χρώματα, και (3) οι αποχρώσεις και συνδυασμοί των χρωματικών αντιθέσεων δημιουργούν αρμονία στο έργο.²⁴ Ο Delacroix γοητευόταν από τα συμπληρωματικά χρώματα τα οποία χρησιμοποιούσε και συνδύαζε στα έργα του. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του στα χρώματα στο ημερολόγιο του: «η θέα της παλέτας μου με τα φρέσκα χρώματα τοποθετημένα να γυαλίζουν και σε αντίθεση το ένα με άλλο, είναι αρκετή για να διεγείρουν τον ενθουσιασμό μου».²⁵ Η χρήση των χρωμάτων σε συνδυασμό με την πινελιά του Delacroix δημιουργούν ένταση στις

²³ Charles Blanc, "Eugene Delacroix", *Les artists de mon temps* (Παρίσι: Firmin-Didot, 1876): 67 όπως αναφέρεται στο βλ. Nina Athanassoglou-Kallmyer, "Cézanne and Delacroix's Posthumous Reputation ...", σ. 118

²⁴ Βλ. Nina Athanassoglou-Kallmyer, "Cézanne and Delacroix's Posthumous Reputation ...", σ. 236

²⁵ Βλ. Eugene Delacroix, *The Journal of Eugene Delacroix ...*, σ. xxii

μορφές των έργων του. Στο έργο *ο Ιάκωβος παλεύει με τον Άγγελο* (Εικ. 12) ο θεατής εστιάζει στις μορφές που παλεύουν καθώς αποτελούν το κεντρικό σημείο του έργου, αλλά με μια πιο προσεκτική ματιά ο θεατής μπορεί να αντιληφθεί ότι τόσο το εύρος των χρωματικών τόνων όσο και η άφθονη τοποθέτηση μογοιάς αποτελούν σημαντικά στοιχεία τα οποία συμβάλλουν στην απεικόνιση της συγκεκριμένης σκηνής και δίνουν υπόσταση στο φυσικό σκηνικό που την περιβάλλει.



Εικ. 12: Eugene Delacroix, *Ο Ιάκωβος παλεύει με τον Άγγελο*, 1849-61, λάδι και κερί, 751 x 485 εκ. [εκκλησία Saint-Suplice, Παρίσι]

Η σπουδαιότητα του Delacroix αποδίδεται στο γεγονός ότι εκφράζει την πνευματικότητα του και βάσει αυτής δημιουργεί οπτική εικόνα, χρησιμοποιώντας τη χρωματική αρμονία. Ο Delacroix μπορούσε να απεικονίσει σύγχρονη θεματολογία, όπως το κυνήγι των λεόντων, χρησιμοποιώντας την ίδια τεχνική που θα χρησιμοποιούσε σε έργα με θρησκευτική ή μυθολογική θεματολογία.²⁶ Η συμβολή του Delacroix προς την αφαίρεση της φόρμας και του αντικειμένου φαίνεται μέσα από τη σημασία που απέδωσαν στο έργο του οι μεταγενέστεροι καλλιτέχνες. Εκθειάζοντας τον τρόπο με τον οποίο ο Delacroix απεικόνιζε το φυσικό περιβάλλον, ο Renoir αναφέρει:

²⁶ David Gervais, “Between Worlds: Delacroix and Painting”, *Cambridge Quarterly*, Τόμος 29 Τεύχος 3, (2000), σ. 279

Πόσο δύσκολο είναι σε ένα έργο να αναγνωρίσεις το ακριβές σημείο όπου η αντιγραφή της φύσης πρέπει να σταματήσει ... και ο καλλιτέχνης να προχωρήσει πέραν της μίμησης, προς αυτό το άπιαστο στοιχείο το οποίο βρίσκεται μόνο μέσα στην πράξη της ζωγραφικής.²⁷

Ο Renoir, όπως και ο Picasso, μελέτησε τα έργα του Delacroix με οριενταλιστική θεματολογία, όπως για παράδειγμα τα έργα *Οι Γυναίκες της Αλγερίας* (Εικ. 13), με τον Renoir να επηρεάζεται και να ταξιδεύει στην Αλγερία, όπου και δημιούργησε έργα όπως *Το Αραβικό Φεστιβάλ* (Εικ. 14). Στο συγκεκριμένο έργο ο Renoir δεν εστιάζει στη λεπτομερή απόδοση της ανθρώπινης μορφής αλλά τη δημιουργεί χρησιμοποιώντας μεγάλες πινελιές, οι μορφές είναι σχεδόν ομοιογενοποιημένες και απεικονίζονται ως μια μάζα η οποία ορίζεται από το τοπίο, δηλαδή τα σπίτια και το φυσικό περιβάλλον.



Εικ. 13: Eugene Delacroix,
Γυναίκες της Αλγερίας, 1834,
λάδι σε καμβά, 180 x 229 εκ.
[Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]



Εικ. 14: Pierre-Auguste Renoir,
Αραβικό Φεστιβάλ, 1881, λάδι
σε καμβά, 73.5 x 92.4 εκ.
[Μουσείο Orsay, Παρίσι]

²⁷ Βλ. Patrick Noon and Christopher Riopelle, *Delacroix and the rise of modern Art ...*, σ. 45



Εικ. 15: Paul Cézanne, *ο Δάντης και ο Βιργίλιος στην Κόλαση*, 1870, λάδι σε καμβά, 25 x 33 εκ. [ιδιωτική συλλογή]



Εικ. 16: Eugene Delacroix, *Μπουκέτο Λουλουδιών*, παστέλ, ακουαρέλες και γκουάς σε χαρτί, 65 x 64 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]



Εικ. 17: Eugene Delacroix, *Ο Αττίλας και οι Ορδές του κατακτούν την Ιταλία και τις Τέχνες*, 1838-47, τοιχογραφία [Παλάτι Μπουρμπόν, Παρίσι]

Όπως και ο Renoir, ο Cézanne έδωσε ιδιαίτερη σημασία στο έργο του Delacroix και μελέτησε την οπτική του Delacroix μέσα από σπουδές των έργων του, όπως για παράδειγμα *Ο Δάντης και ο Βιργίλιος στην κόλαση* (Εικ. 15). Φαίνεται ότι ο Cézanne

αντιλαμβάνεται τη σημασία που ο Delacroix απέδωσε στο χρώμα ως στοιχείο που συμβάλει στην παραμόρφωση των αντικειμένων και των μορφών, στοιχείο που είναι ιδιαίτερα εμφανές στα έργα του Delacroix στο Μπουρμπόν (Εικ. 17) όπου οι παραμορφώσεις των σχημάτων συμβάλουν στη δημιουργία ενός μη συμβατικού χώρου αποτελώντας με αυτό τον τρόπο την απαρχή της πολυεστιακής προοπτικής. Είναι δύσκολο να αντιληφθούμε το βαθμό στον οποίο ο Cézanne επηρεάστηκε από τον Delacroix. Ο Cézanne κατείχε έργα του Delacroix, όπως το *Μπουκέτο Λουλουδιών* (Εικ. 16), συνεπώς πέραν από τη συστηματική μελέτη των έργων του Delacroix, η καθημερινή οπτική επαφή με τα έργα αυτά να επηρέασε υποσυνείδητα την καλλιτεχνική του δημιουργία. Όπως αναφέρει και ο Bernard, «αυτό το «χορωδιακό μίγμα χρωμάτων», το μήνυμα της εσωτερικής αρμονίας και της αλήθειας της φύσης, αναγεννιόταν κάθε πρωί καθώς παρατηρούσε τους ημιδιαφανείς τόνους στο έργο του Delacroix *Μπουκέτο Λουλουδιών* ... το οποίο είχε στο υπνοδωμάτιο του». Και συνεχίζει: «η παλέτα του Cézanne, είναι επομένως η παλέτα του πραγματικού καλλιτέχνη. Η παλέτα του Rubens ή του Delacroix δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετική».²⁸ Ο Delacroix έδωσε τα πρώτα δήγματα αφαίρεσης της μορφής και η μελέτη των έργων του αποτέλεσε το έναυσμα για τους ιμπρεσιονιστές να πειραματιστούν περαιτέρω με την αφαιρετική απεικόνιση της μορφής και να εντάξουν στα έργα τους την εσωτερικότητα και πνευματικότητα τους. Ο Monet στα τελευταία έργα του το χρώμα κυριαρχεί και παρατηρούμε μια ξεκάθαρη ροπή προς την αφηρημένη τέχνη. Ο Cézanne διαβάζει τους ιμπρεσιονιστές και επιθυμεί να επιβάλει όρια στον Ιμπρεσιονισμό και να δημιουργήσει ένα καλλιτεχνικό κώδικα.

²⁸ Emile Bernard, “Memories” στο Michael Doran, *Conversations with Cezanne* (Μπέρκλι: University of California Press, 2001), σ. 67

Κεφ.2 Ο καλλιτεχνικός κώδικας του Cézanne

Οι ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες επηρεάστηκαν και βασίστηκαν στις επιδράσεις του φυσικού φωτός, αποδεσμεύτηκαν από την αποκλειστική δημιουργία εντός του εργαστηρίου τους, επικοινωνήσαν άμεσα με το τοπίο και τη φύση απεικονίζοντας την αίσθηση που δημιουργούσε αυτή η επαφή.²⁹ Κατά το 19^ο αιώνα παρατηρούμε ότι καλλιτέχνες όπως ο Ingres, βασίζονταν στη γραμμή και στο σχέδιο ενώ καλλιτέχνες όπως ο Delacroix βασίζονταν στη χρήση του χρώματος για την απόδοση του όγκου και του προοπτικού. Στο χρώμα βασίστηκαν και οι ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες οι οποίοι από τη μια μελέτησαν το έργο του Delacroix από την άλλη επηρεάστηκαν από τον τρόπο με τον οποίο επιδρά το φως στις φόρμες αναλόγως της ώρας της ημέρας. Θα αποτελούσε όμως ο Ιμπρεσιονισμός, μέσα από την απεικόνιση της οπτικής αντίληψης του κάθε καλλιτέχνη, τη βάση της δημιουργίας για τους μετέπειτα καλλιτέχνες; Μπορούσε ο Ιμπρεσιονισμός να αποτελέσει ένα συμπαγές κίνημα που θα είχε ως βάση του την προσπάθεια υπέρβασης της σημασίας της οπτικής απεικόνισης και να θέσει τις βάσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας βάσει κανόνων; Ίσως αυτά τα ερωτήματα να είχε υπ' όψη του ο Cézanne, καθώς στόχευε να αποδώσει τέτοια υπόσταση στον Ιμπρεσιονισμό ούτως ώστε να τον καταστήσει τέχνη που να εκτίθεται σε μουσεία.

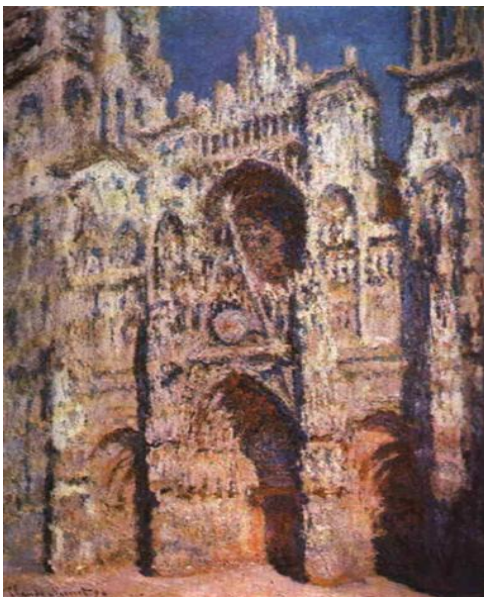
Σύμφωνα με τον William Dunning το χρώμα καθιερώθηκε ως δομικό στοιχείο της σύνθεσης ενός έργου βάσει των εξής λόγων: «(1) την κλασική θεωρία χρώματος, (2) τις φορμαλιστικές δομές όγκου και σύνθεσης μέσα από τη χρήση του χρώματος και (3) της θεωρίας του Kant σχετικά με την ανάπτυξη και δημιουργία της συναίσθησης/επίγνωσης μέσω της αίσθησης.»³⁰ Ο Monet υπήρξε ένας από τους

²⁹ Ο Delacroix δούλευε εκτός του εργαστηρίου δημιουργώντας σκίτσα, ούτως ώστε να αποδώσει φυσικότητα στα έργα του, χωρίς όμως να δημιουργεί το τελικό έργο παρατηρώντας απευθείας στο ύπαιθρο. Timothy J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1999), σ. 131

³⁰ William V. Dunning, *Changing Images of Pictorial Space ...*, σ. 137

καλλιτέχνες που, μελετώντας το έργο του Delacroix, χρησιμοποίησε το χρώμα με τρόπο που να δημιουργείται η αίσθηση του όγκου και του προοπτικού, αποφεύγοντας τη σκληρή αντίθεση σκούρων και φωτεινών σημείων. Η επίδραση αυτή στο έργο του Monet είναι ιδιαίτερα εμφανής στις σειρές των έργων *Λεύκες* και *Θημωνιές*, όπου ο καλλιτέχνης, χρησιμοποιώντας πανομοιότυπη θεματολογία σε κάθε σειρά έργων, απεικονίζει τον επηρεασμό της φόρμας από το φυσικό φως κατά τη διάρκεια της ημέρας. Επίσης, στη σειρά έργων του Monet με θέμα τον καθεδρικό ναό της Ρουάν, οι αντιθέσεις μαύρου και άσπρου αντικαθιστούνται από χρωματικές διαβαθμίσεις του ίδιου χρώματος, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί συμπληρωματικά χρώματα, ενώ το προοπτικό στοιχείο του έργου ορίζεται από μια σχεδόν επίπεδη επιφάνεια (Εικ. 18). Από την άλλη παρατηρούμε ότι ο Cézanne προσπαθεί να αποστασιοποιηθεί από την επίδραση του φωτός με τη δημιουργία έργων που δεν εστιάζουν στην απεικόνιση του τοπίου. Ένα δείγμα της προσπάθειας αυτής του Cézanne αποτελεί το έργο του *Η αιώνια θηλυκιά* (Εικ. 20), όπου ο καλλιτέχνης με τη συστηματοποιημένη και δομημένη πινελιά και τη χρήση του χρώματος καθορίζει τις γραμμές της σύνθεσης του έργου. Παρατηρούμε ότι ο Cézanne δεν ακολουθεί το παράδειγμα του δάσκαλου του Camille Pissarro προς τη δημιουργία φυσικών τοπίων, αλλά εστιάζει στην απεικόνιση του γυμνού σώματος, ίσως επηρεαζόμενος από τον αισθησιασμό του έργου του Delacroix *Η Ανατολή* (Εικ. 19) αλλά και από τον *Θάνατο του Σαρδανάπαλου* (Εικ. 9) στο οποίο κυριαρχεί ο συνδυασμός του αισθησιασμού του γυμνού σώματος και του θανάτου. Όπως και στο έργο *Η Αιώνια Θηλυκιά*, το γυναικείο σώμα απεικονίζεται γυμνό αλλά και νεκρό με τα μάτια του σώματος να είναι ματωμένα. Συνεπώς ο καλλιτέχνης δεν εστιάζει στην απεικόνιση ενός ωραίου γυναικείου σώματος που να αποπνέει αισθησιασμό.

Ο Monet εξέτασε τη σχέση μεταξύ της φυσικής οντότητας του δισδιάστατου χώρου, της απεικόνισης του προοπτικού στη δισδιάστατη εικόνα, του πραγματικού προοπτικού και του πραγματικού χώρου, ενώ ο Cézanne εξέλιξε την προσέγγιση του Monet αναζητώντας μια άλλη προσέγγιση η οποία θα συνδυάζει την αίσθηση του προοπτικού του τρισδιάστατου πραγματικού χώρου και τους περιορισμούς της δισδιάστατης εικόνας.³¹ Μέσω του Cézanne κωδικοποιείται η ανάγκη για καθορισμό ορίων στον Ιμπρεσιονισμό, επιδιώκοντας τη δημιουργία στιβαρών στοιχείων με διάρκεια, μακριά από τη λειτουργία του χρώματος και του φωτός όπως αποδιδόταν από τους ιμπρεσιονιστές. Τις παραμέτρους αυτής της κωδικοποίησης μελέτησαν και εξέλιξαν οι μεταγενέστεροι καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα, όπως ο Picasso και ο Henri Matisse. Ο Cézanne είναι ο πρώτος που αφαιρεί τη μορφή και συνεχίζει και συστηματοποιεί την αφαίρεση του Monet, δημιουργώντας ένα σύστημα απεικόνισης όπου φάσμα και πραγματικότητα είναι το ίδιο.



Εικ. 18: Claude Monet,
*Καθεδρικός ναός της
Ρουάν*, 1894, λάδι σε
καμβά, 107 x 73.5 εκ.
[Μουσείο Orsay, Παρίσι]

³¹ Βλ. William V. Dunning, *Changing Images of Pictorial Space ...*, σ. 142



Εικ. 19: Eugene Delacroix, *Η Ανατολή*, 1850, λάδι σε καμβά, 89 x 122 εκ. [Συλλογή Maxim Citroen, Παρίσι]



Εικ. 20: Paul Cézanne, *Η Αιώνια Θηλυκιά*, 1877, λάδι σε καμβά, 43.2 x 50.8 εκ. [Μουσείο J. Paul Getty, Λος Άντζελες]

2.1 Διαφοροποίηση και παραδειγματισμός από το παρελθόν

Τόσο ο Cézanne όσο και ο Monet δηλώνουν την ξεκάθαρη απόκλιση τους από τις μέχρι τότε αρχές της τέχνης, με τη θεματολογία των έργων τους να αποκλίνει από την απεικόνιση ιστορικών, κοινωνικών και θρησκευτικών θεμάτων. Αξιοσημείωτο σε σχέση με τον Monet, είναι το γεγονός ότι διαμέσου της περιοχής που περιέβαλλε την οικία του περνούσε σιδηροδρομική γραμμή από την οποία περνούσαν τρένα που εφοδίαζαν τις εμπόλεμες ζώνες κατά τη διάρκεια του 1^{ου} Παγκόσμιου Πολέμου. Όμως αυτό το γεγονός δεν επηρέασε την καλλιτεχνική δημιουργία του Monet καθώς παρατηρούμε ότι τα έργα της συγκεκριμένης περιόδου απεικονίζουν την προσωπική

εμπειρία του καλλιτέχνη βάσει των δικών του βιωμάτων.³² Σε αντίθεση με τον Delacroix, ο οποίος εμπνεόταν από τους ποιητές και λογοτέχνες, ο Monet δεν έδειχνε κανένα ενδιαφέρον.³³ Τα έργα του βασίζονται αποκλειστικά στην προσωπική εμπειρική αίσθηση του καλλιτέχνη μέσα από την απεικόνιση φυσικών τοπίων. Από την άλλη, η προσοχή του Cézanne στρέφεται στο τι είναι η φύση, τι είναι το γυναικείο σώμα, μακριά από τις εννοιολογήσεις που τους αποδίδονταν τα προηγούμενα χρόνια. Ο Cézanne υποστήριξε ένα ατομικισμό, την ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης, μακριά από τους Αναγεννησιακούς κανόνες απεικόνισης, προσπαθώντας να περισώσει το τι κατάφερε ο Ιμπρεσιονισμός μέσα από τη διαμόρφωση ενός συστήματος οπτικής. Ο Cézanne καθοδηγείται, από τη μια, από την ισορροπία της γεωμετρίας και βαθιάς συγκίνησης που του προκαλούν τα έργα του Nicolas Poussin και, από την άλλη, εμπλουτίζει την παλέτα του εμπνεόμενος από την ασυμμετρία του μανιερισμού και από τον El Greco, ο οποίος ήταν ο πρώτος που έθεσε δείγματα πολυεστιακής προοπτικής.

Ο στόχος του Monet να αποδώσει τη μορφή όπως διασπάται από το φως αναγνωρίστηκε από τον Cézanne, ο οποίος θεωρούσε ότι ο Monet κατείχε την απαιτούμενη δύναμη συγκέντρωσης και αφοσίωσης προς επίτευξη του στόχου αυτού.³⁴ Όπως αναφέρει ο Charles Stuckey, ο Ιμπρεσιονισμός αποθεώνεται με τα έργα του Monet με θέμα τα νούφαρα, καθώς ο καλλιτέχνης εστιάζει στην αίσθηση του φωτός στοχεύοντας στην απεικόνιση της στιγμιαίας ματιάς.³⁵ Είναι ακριβώς αυτή την ικανότητα του Monet που εκθειάζει ο Cézanne η οποία απαιτούσε συγκέντρωση και επιδεξιότητα, κάτι που δεν μπορούσαν να κατανοήσουν αρκετοί κριτικοί της εποχής του πρώιμου Ιμπρεσιονισμού, οι οποίοι θεωρούσαν ότι η τεχνοτροπία των μικρών

³² Francis Frascina and others, *Modernity and Modernism – French painting in the nineteenth century* (Νιου Χέιβεν: Yale University Press in association with the Open University, 1993), σ. 217

³³ Rodetis, G.A., “Delacroix and Shakespeare: A Struggle between Form and the Imagination”, *The Journal of Aesthetic Education*, Τόμος, 20, Αρ. 1 (Ανοιξη, 1986), σ. 27

³⁴ Charles F. Stuckey, *Water lilies* (Νέα Υόρκη: Hugh Lauter Levin Associates, Inc., 1988), σ. 11

³⁵ Βλ. Charles F. Stuckey, *Water lilies ...*, σ. 11

πινελιών υποδήλωνε τεχνική αδυναμία του καλλιτέχνη.³⁶ Ο Cézanne θεωρούσε ότι στόχος του καλλιτέχνη είναι να δώσει σταθερή μορφή στις αισθήσεις και στις αντιλήψεις του μέσω των μολυβιών και των πινέλων του και έχοντας αυτά υπόψη προσπάθησε να κατανοήσει τη φύση και να απεικονίσει την αίσθηση που του δημιουργούσε.³⁷ Τέτοια ήταν η προσήλωση του απέναντι στη φύση που πέθανε από πνευμονία από την οποία αρρώστησε καθώς ζωγράφιζε στο ύπαιθρο. Ο Cézanne έδινε μεγάλη σημασία στη φύση και επηρεάστηκε από τον Pissarro, ο οποίος θεωρούσε ότι η προσωπικότητα ενός καλλιτέχνη μπορεί να εξελιχτεί μόνο μέσω της επαφής του με τη φύση.

Ο Cézanne χλευάστηκε από τους σύγχρονους του γιατί δεν ήταν σε θέση να αντιληφθούν τη σημασία των νεκρών φύσεων του, αλλά βασιζόταν στη στήριξη του Emile Zola, την οποία όμως τελικά δεν απέκτησε καθώς ο Zola δεν μπορούσε να αντιληφθεί σε βάθος το έργο του. Την πορεία και το έργο του Cézanne την αντιλήφθηκαν οι μετα-ιμπρεσιονιστές και μέσω αυτών ο Cézanne έγινε ο συνδετικός κρίκος μεταξύ των μετα-ιμπρεσιονιστών και των καλλιτεχνών που τους ακολούθησαν. Η επιρροή του Cézanne είναι ιδιαίτερα εμφανής στο έργο του Matisse ο οποίος εξελίσσει τη χρήση του χρώματος και την ένωση των πλάνων. Ο Matisse εντάσσει στα έργα του το μοτίβο, ένα στοιχείο ρυθμού σε μια σύνθεση που προσβλέπει σε χρωματική εφορία, ισορροπία και κατάργηση του ανθρώπινου ρόλου. Ο Matisse δεν ζωγραφίζει απλά για να ζωγραφίσει τον άνθρωπο: στα έργα του δεν υπάρχει η φιγούρα/μορφή αλλά επιδιώκει και εφαρμόζει την εναρμόνιση της μορφής στη σύνθεση.

Στον Cézanne το χρώμα έχει κατασκευαστικό χαρακτήρα, κάτι το οποίο εντοπίζουν ο Picasso και οι κυβιστές. Σχετικά με τη χρήση του χρώματος ο Cézanne αναφέρει:

³⁶ Βλ. Charles F. Stuckey, *Water lilies ...*, σ. 12

³⁷ Βλ. Richard Fiedenthal, *Letters to the Great Artists ...*, σ. 185

όλοι έχουμε αναφορές από τον Delacroix. Όταν αναφέρομαι στη χαρά του χρώματος για χάρη του χρώματος, αυτό είναι που εννοώ ... Τα χρώματα ρέουν το ένα μέσα στο άλλο σαν μετάξι. Όλα είναι δεμένα μεταξύ τους, λειτουργούν ως ένα σύνολο. Και είναι γι' αυτό το λόγο που λειτουργούν. Είναι η πρώτη φορά που κάποιος ζωγράφισε τον όγκο μετά τους μεγάλους δάσκαλους.³⁸

Οι πολλαπλές εστιάζσεις πάνω στο ίδιο θέμα δίνουν ιδέες τεμαχισμού του πίνακα και επιμερισμένων πεδίων. Δηλαδή βλέπουμε ότι η νεκρή φύση ουσιαστικά κατασκευάζει το χώρο με τεκτονικό χαρακτήρα. Ο Matisse επηρεάζεται από το περίγραμμα του Cézanne και παρατηρεί ότι δεν χρειάζεται φόντο και θέμα, καθώς θέμα είναι η ζωγραφική. Οι νεκρές φύσεις του Cézanne αποτελούσαν πειράματα για το τι είναι ζωγραφική, πως ερμήνευε ο καλλιτέχνης τη φύση, πως είναι ο χώρος, τι βλέπει ο καλλιτέχνης στην εποχή του μακριά από το πρίσμα του παρελθόντος. Αυτό είναι που επιδιώκει ο Cézanne: να δημιουργήσει ένα σύστημα σχετικά με τον τρόπο που θα δει και θα αντιληφθεί ο καλλιτέχνης.

Ουσιαστικά ο Cézanne μετατρέπεται σε ένα προάγγελο της καλλιτεχνικής δημιουργίας του 20^{ου} αιώνα, όπως υπήρξε ο Giotto για την Αναγέννηση, ο οποίος διαφοροποιήθηκε από τις μέχρι τότε πλαστικές αξίες του Βυζαντίου και του Μεσαίωνα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Giovanni Villani, ο Giotto «υπήρξε ο κυρίαρχος ζωγράφος της εποχής του, ο οποίος ζωγράφιζε τις μορφές σύμφωνα με τη φύση.»³⁹



Εικ. 21: Paul Cézanne, *Νεκρή Φύση*, 1865, λάδι σε καμβά, 30x41 εκ. [Μουσείο Granet, Εξ-εν Προβάνς]

³⁸ Berthelemy Jobert, *Delacroix* (Πρίνστον: Princeton University Press, 1998), σσ. 154-155

³⁹ Kenneth R. Bartlett, *The Civilization of the Italian Renaissance* (Τορόντο: D.C. Heath and Company, 1992), σ. 37

Στην αρχή ο Cézanne ξεκίνησε την καλλιτεχνική του πορεία με έργα τα οποία αντανακλούσαν τον ταραγμένο ψυχισμό του, ως αποτέλεσμα από τη μια της προσπάθειας του να ακολουθήσει την καλλιτεχνική του φύση ενάντια στις προθέσεις του πατέρα του, ο οποίος επιθυμούσε να ακολουθήσει το δικό του επάγγελμα ως τραπεζίτης, και από την άλλη της προσπάθειας του να καταξιωθεί στους συντηρητικούς καλλιτεχνικούς κύκλους του Παρισιού. Στα πρώιμα έργα του παρατηρούμε κοινά στοιχεία με τα έργα του Delacroix, όπως εκφραστικά χρώματα και πινελιές, την έντονη υφή, με αποτέλεσμα η σύζευξη της χρήσης του υλικού και της έκφρασης να δημιουργούν την αίσθηση του βάθους και της ζωντανής εικόνας (Εικ. 21). Στα μετέπειτα έργα η σημασία της προσωπικής έκφρασης είναι ιδιαίτερα εμφανής: προσπαθεί να απεικονίσει την προσωπική του εμπειρία και αίσθηση, χρησιμοποιεί περισσότερο το μοτίβο, το chiaroscuro παραμερίζεται καθώς οι σκιές αποδίδονται πλέον με χρώμα, και η υφή των πινελιών γίνεται πιο ήπια.

2.2 Σχέση μορφής και φόντου

Ο Cézanne θαυμάζει τους ιμπρεσιονιστές ως ένα βαθμό, δεν εκθέτει όμως μαζί τους στο Παρίσι. Η διαφωνία του προς τους ιμπρεσιονιστές ουσιαστικά θα στοιχειοθετηθεί μέσω των ορίων τα οποία θέτει και πάνω στα οποία θα βασιστούν οι μεταγενέστεροι καλλιτέχνες. Θεωρεί ότι το έργο των ιμπρεσιονιστών εμπεριέχει στοιχεία υπερβολής και επιτήδευσης. Ο Cézanne δεν ταυτίζεται με το στοιχείο του εφήμερου καθώς θέλει να δημιουργήσει τέχνη βάσει της χρωματικής διαύγειας των ιμπρεσιονιστών και της σταθερότητας του Poussin (Εικ. 24), δηλαδή μια τέχνη με χρωματική διαύγεια, αισθησιακή και ποιητική. Για παράδειγμα τα μήλα του Cézanne (Εικ. 22) δεν αποτελούν απλώς νεκρή φύση αλλά δίνουν την εντύπωση του χυμώδους γυμνού σώματος. Για τον Meyer Shapiro, τα μήλα αντικατοπτρίζουν μια παιδική

ανάμνηση του Cézanne σε σχέση με τον παιδικό του φίλο Emile Zola. Ο Zola, ο οποίος κατά την παιδική του ηλικία ήταν εσωστρεφής, έστειλε στον Cézanne ένα καλάθι με μήλα ως ένδειξη ευγνωμοσύνης για τη φιλία τους.⁴⁰ Συνεπώς τα μήλα μπορούν να θεωρηθούν ως φορείς εμπειριών, φαντασιώσεων, ουτοπικών ελπίδων και ονείρων, στοιχεία τα οποία εμπεριέχονται στο έργο τα οποία όμως «καθοδηγούνται» από τον καλλιτέχνη. Ο Cézanne δεν προσεγγίζει για παράδειγμα τα μήλα και ένα κεφάλι με διαφορετικό τρόπο, γιατί αντιλαμβάνεται και τα δύο ως όγκους. Στο έργο του *Η κα. Cézanne σε μια κόκκινη πολυθρόνα* (Εικ. 23), παρατηρούμε ότι ο τρόπος με τον οποίο απέδωσε τεχνικά το κεφάλι δεν διαφέρει με τον τρόπο που αποδόθηκαν τα μήλα (Εικ. 22), καθώς τόσο το κεφάλι όσο και τα μήλα απεικονίζονται με τις ίδιες τραχείς πινελιές, χωρίς ο καλλιτέχνης να δίνει έμφαση στις λεπτομέρειες του κάθε ενός, στοιχείο που είναι πιο εμφανές στην απόδοση του προσώπου της κας. Cézanne, όπου τα χαρακτηριστικά του προσώπου της όχι μόνο ενοποιούνται με το σύνολο του προσώπου ως προς την τεχνική απόδοση αλλά, επίσης αποδίδονται με τον ίδιο τρόπο όπως το φόντο. Όπως αναφέρει ο Cézanne σε συνομιλία του με τον Joachim Gasquet:

«[αναφερόμενος στο ομόκεντρο] εννοώ ότι σε ένα πορτοκάλι που ξεφλουδίζω, σε ένα μήλο, στο κεφάλι, στην μπάλα, υπάρχει ένα σημείο κορύφωσης, και αυτό το σημείο, παρά τις επιδράσεις του φωτός, της σκιάς της χρωματικής αίσθησης, είναι αυτό που είναι πιο κοντά στο μάτι μας. Οι άκρες των αντικειμένων ξεθωριάζουν καθώς κινούνται προς τον ορίζοντα.»⁴¹

Συνεπώς στα έργα του Cézanne δεν παρατηρούμε μόνο την ίδια τεχνική όσον αφορά την απεικόνιση των μορφών και αντικειμένων αλλά και τη χρήση μιας ενιαίας τεχνικής με αποτέλεσμα την ομοιογενοποίηση μορφής και φόντου.

⁴⁰ Paul Trachtma, “Cézanne – The man who changed the landscape of art”, *Smithsonian Magazine*, Ιανουάριος 2006, <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/cezanne>, σ. 2

⁴¹ Βλ. Michael Doran, *Conversations with Cézanne ...*, σ. 121



Εικ.22: Paul Cézanne, *Μήλα*, 1878, λάδι σε καμβά, 40 x 50 εκ. [Fitzwilliam Museum, Αγγλία]



Εικ. 23: Paul Cézanne, *Η κα. Cézanne σε κόκκινη πολυθρόνα*, λάδι σε καμβά, 72.4 x 55.9 εκ. [Museum of Fine Arts, Βοστώνη]



Εικ. 24: Nicolas Poussin, *Η αρπαγή των Σαβίνων*, 1637-1638, λάδι σε καμβά, 159 x 206 εκ. [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι]

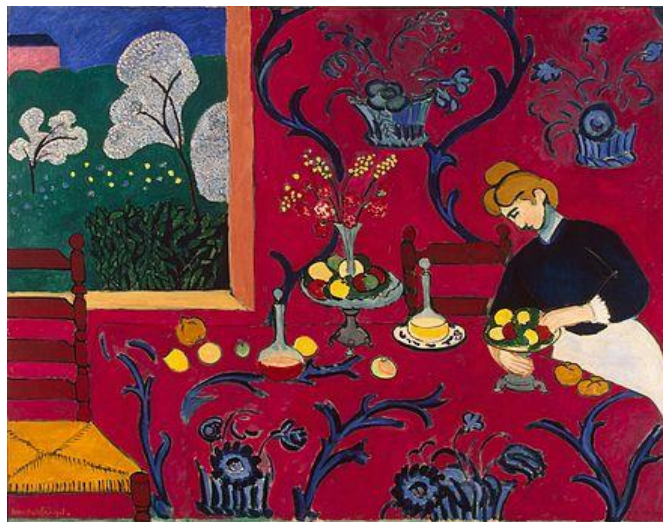
Παρατηρώντας τα έργα του Monet, ιδιαίτερα τα έργα της τελευταίας περιόδου με θέμα τα νούφαρα (Εικ. 38), βλέπουμε την προσπάθεια του καλλιτέχνη να ενοποιήσει την επιφάνεια του νερού με τα νούφαρα μέσω της χρήσης του χρώματος, χωρίς όμως να

φτάνει στην κωδικοποίηση που εισήγαγε ο Cézanne, καθώς ο Monet συνεχίζει να εστιάζει στις αντανakλάσεις του νερού και στη σημασία του φυσικού φωτός. Για τον Monet το φόντο είναι η επιφάνεια της λίμνης η οποία όμως δεν έχει δευτερεύοντα ρόλο αλλά αποτελεί κύριο στοιχείο του έργου. Ο Monet επιλέγει την απεικόνιση μιας επιφάνειας και ό,τι φαίνεται πάνω σε αυτή, εστιάζει δηλαδή στην απεικόνιση του δυσδιάστατου επιπέδου. Μέσα από την οπτική του Cézanne το φόντο αποκτά υπόσταση, ενοποιείται με τις μορφές και τα αντικείμενα, προκαλώντας το θεατή να αναρωτηθεί κατά πόσο βλέπει μια δυσδιάστατη ή μια τρισδιάστατη εικόνα. Ο Cézanne και οι μεταγενέστεροι του όπως ο Matisse, ψάχνουν και διαμορφώνουν συστήματα απεικόνισης ως μια επαναστατική τομή σε σχέση με τις αρχές του παρελθόντος. Το πορτραίτο δουλεύεται όπως οποιοδήποτε άλλο μοτίβο, το οποίο εντάσσεται σε ένα όλο, σε ένα σύνολο, και απομακρύνεται από την προηγούμενη πρακτική διαφοροποίησης και οριοθέτησης μορφής και φόντου. Ουσιαστικά, μέσω του Cézanne μπαίνουμε σε μια τέχνη όπου απορρίπτονται οι ιδεολογίες του παρελθόντος ως προς το δευτερεύοντα και υποστηρικτικό ρόλο του φόντου. Το έργο του Cézanne *Οι Χαρτοπαίχτες* (Εικ. 25) δεν προκαλεί το θεατή να περιεργαστεί τις φιγούρες αλλά τη σύνθεση, καθώς παρατηρούμε ότι οι μορφές και το τραπέζι ενσωματώνονται και ενοποιούνται με το φόντο, τόσο χρωματικά όσο και τεχνικά, δεδομένου ότι τα στοιχεία του πίνακα απεικονίζονται ως να αποτελούνται από την ίδια ύλη. Η ενοποίηση των μορφών και το γεγονός ότι το πλάνο έρχεται πιο μπροστά, αποτελούν από μέρους του Cézanne μια διαυγή οπτική με συνέπεια ως προς το κτίσιμο των κανόνων της. Αυτή τη σχέση μορφής/φόντου την εξελίσσει ακόμη περισσότερο ο Matisse, στα έργα του οποίου η μορφή ενσωματώνεται στο φόντο και τα όρια μεταξύ των δύο είναι πλέον δυσδιάκριτα. Για παράδειγμα στο *Κόκκινο δωμάτιο* του Matisse (Εικ. 26) το τραπέζι ενοποιείται με τον τοίχο, φέρουν και τα δύο το ίδιο μοτίβο με αποτέλεσμα τα όρια μεταξύ τους να είναι ακαθόριστα και

συνεπώς το προοπτικό βάθος του δωματίου να εξαφανίζεται. Ο θεατής διερωτάται κατά πόσο η γυναικεία μορφή είναι «πραγματική» ή αν αποτελεί μέρος του φόντου. Μέσω των έργων του Matisse παρατηρείται απόκλιση από τον ανθρωποκεντρισμό, η μορφή αποτελεί μοτίβο του έργου όπου τα αντικείμενα και οι μορφές ενοποιούνται με το φόντο σε τέτοιο βαθμό που να μην είναι πλέον διακριτά.



Εικ. 25: Paul Cezanne, *Οι Χαρτοπαίχτες*, 1894-5, λάδι σε καμβά, 58 x 48 εκ.
[Μουσείο Orsay, Παρίσι]



Εικ. 26: Henri Matisse, *Το επιδόρπιο: η αρμονία του κόκκινου (Το κόκκινο δωμάτιο)*, 1908, λάδι σε καμβά, 180.5 x 221 εκ.
[Μουσείο Hermitage, Αγία Πετρούπολη]

2.3 Το αντικείμενο και η μορφή ως όγκοι

Ο Cézanne ορίζει τον όγκο ενός αντικειμένου σε σχέση με επίπεδα τα οποία προεξέχουν και σε επίπεδα που βρίσκονται σε υποχώρηση και με αυτό τον τρόπο

αποδίδει σημαντικότητα τόσο στον όγκο όσο και στο χρώμα: τα αντικείμενα διατηρούν τον όγκο τους αλλά αποτελούνται και από χρωματικές διαβαθμίσεις. Σε αυτό συμβάλει και η επιλογή του να αφήνει ακάλυπτα σημεία καμβά. Ο λευκός καμβάς στα έργα του Cézanne αφήνεται για να αναπνεύσει το έργο, αποτελώντας περάσματα μέσα στη σύνθεση όπου το λευκό αποτελεί δομικό της κομμάτι. Στο γράμμα του προς τον Emile Bernard το 1905, αναφέρει:

... οι αισθήσεις των χρωμάτων που παράγουν φως δημιουργούν αφαιρέσεις οι οποίες με αποτρέπουν από το να καλύψω τον πίνακα μου, και από την προσπάθεια καθορισμού περιγράμματος των αντικειμένων όταν τα σημεία επαφής τους είναι λεπτά και ακαθόριστα, με αποτέλεσμα το έργο μου να φαίνεται ημιτελές. Επίσης, τα επίπεδα συγχέονται, προεξέχουν, συνεπώς στον Νέο-μπρεσιονισμό, όπου όλα περιβάλλονται με μαύρο περίγραμμα, αυτό το λάθος πρέπει να απορριφθεί. Και η φύση, αν τη συμβουλευτείς, καθοδηγεί τον τρόπο με τον οποίο αυτό θα επιτευχθεί.⁴²

Ουσιαστικά ο Cézanne μέσα από την παρατήρηση των αντικειμένων βλέπει φόρμες. Στα έργα του το κάθε αντικείμενο και κάθε μορφή απεικονίζονται μέσω στερεομετρικών σχημάτων, και αποτελούν ασκήσεις φόρμας, όγκου και χρώματος. Δηλαδή, ο Cézanne δεν ζωγραφίζει μήλα αλλά φόρμες δομής μέσω κυλίνδρου, σφαίρας και κώνου με ένα λεξιλόγιο καλλιτεχνικό, από το οποίο η κάθε γενιά που θα ακολουθήσει θα παραδειγματιστεί και θα επηρεαστεί. Δηλαδή αυτό το λεξιλόγιο αποτελείται από στερεομετρικά σχήματα, καθώς τα αναγάγει όλα στο ίδιο σημείο, ως όλα τα αντικείμενα και μορφές να είναι κατασκευασμένα από την ίδια ύλη. Επηρεασμένος από τον Poussin δεν διαφοροποιεί την απεικόνιση ενός μήλου από ένα πρόσωπο γιατί θεωρεί ότι και τα δύο αποτελούνται από στερεομετρικά σχήματα. Αυτό υποστηρίζεται και μέσα από την τεχνική των παράλληλων πινελιών που χρησιμοποιεί ο Cézanne, καθώς αποφεύγει οι πινελιές του να ακολουθούν το σχήμα του αντικειμένου, τεχνική η οποία υποστηρίζει επίσης και την προσπάθεια του για απόδοση του

⁴² Βλ. Michael Doran, *Conversations with Cézanne ...*, σ. 185

δισδιάστατου επιπέδου. Στο γράμμα του προς τον Emile Bernard το 1904, ο Cézanne αναλύει το συμβολισμό του χρώματος τον οποίο αποδίδει στα έργα του:

αντιμετώπισε τη φύση μέσω του κυλίνδρου, της σφαίρας και του κώνου, όλα τοποθετημένα σε προοπτική, ούτως ώστε η κάθε πλευρά ενός αντικειμένου ή ενός πεδίου να κατευθύνεται προς ένα κεντρικό σημείο. Οι γραμμές που είναι παράλληλες προς τον ορίζοντα δημιουργούν εύρος, μια πλευρά της φύσης, ή το πως εξαπλώνεται θεαματικά μπροστά στα μάτια μας ... Οι γραμμές που είναι κάθετες προς τον ορίζοντα προσδίδουν βάθος. Αλλά για εμάς τους ανθρώπους η φύση έχει περισσότερο βάθος απ' ό,τι επιφάνεια, συνεπώς η ανάγκη να εισάγουμε στην απεικόνιση του φωτός, δηλαδή στις προσμίξεις του κόκκινου και του κίτρινου, αποχρώσεις του μπλε προς απεικόνιση της αίσθησης του αέρα.⁴³

Παρατηρούμε δηλαδή μια διαφοροποίηση μεταξύ του συμβολισμού που απέδωσε ο Delacroix στο έργο *η Ελευθερία οδηγεί το λαό* και του συμβολισμού που προσπαθεί να αποδώσει ο Cézanne. Ο Delacroix αποδίδει τον συμβολισμό μέσω των μορφών και των χαρακτηριστικών τους, ενώ ο Cézanne αποδίδει το συμβολισμό μέσω της χρήσης του χρώματος. Ο Kandinsky θα εξελίξει ακόμα περισσότερο τον συμβολισμό των χρωμάτων όχι μόνο μέσω της ζωγραφικής αλλά και μέσω των γραπτών κειμένων του. Από την άλλη ο Monet αποδίδει το αντικείμενο βάσει της διάσπασης της οπτικής εικόνας του από το φως. Οι παραμορφωμένες εικόνες των νούφαρων, δεν απορρέουν βάσει ενός συστήματος ή ενός συγκεκριμένου σκεπτικού, αλλά μέσα από το βίωμα του καλλιτέχνη τη συγκεκριμένη στιγμή. Ο Monet δεν αποσκοπεί στο συμβολισμό των χρωμάτων ή των σχημάτων αλλά παραμένει πιστός στην απεικόνιση της προσωπικής του αίσθησης. Όπως παρατηρούμε όμως στα τελευταία του έργα με θέμα τα νούφαρα, το αντικείμενο σχεδόν απουσιάζει και δεν γίνεται σχεδόν καμία προσπάθεια από τον καλλιτέχνη να απεικονίσει τον όγκο, με τα έργα να αποτελούν δισδιάστατες εικόνες. Φαίνεται ότι κατά την τελευταία δημιουργική περίοδο του, ο καλλιτέχνης δεν «έβλεπε» μπροστά του αντικείμενα αλλά επιθυμούσε να απεικονίσει το τι απόρρεε μέσα από την προσωπική επαφή του με το αντικείμενο.

⁴³Michael Doran, *Conversations with Cézanne ...*, σ. 180

2.4 Η σημασία του φωτός

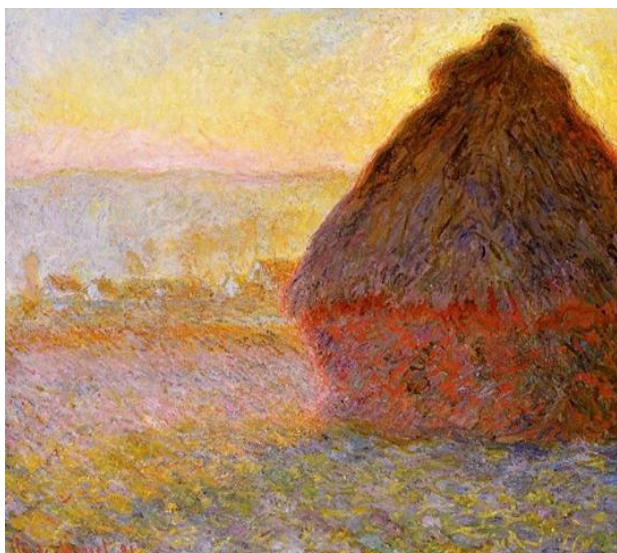
Η επίδραση του φυσικού φωτός στα έργα των ιμπρεσιονιστών υπήρξε καθοριστική. Από αυτή την εξάρτηση από το φυσικό φως προσπάθησε να αποδεσμευτεί ο Cézanne. Επηρεάστηκε από τη μελέτη έργων όπως του Rembrandt van Rijn, ο οποίος ένταξε στο έργο του την εσωτερικότητα του φωτός ως μια πνευματικότητα που πηγάζει μέσα από τις μορφές των έργων του. Ποια ήταν όμως η συγκεκριμένα πρακτική των ιμπρεσιονιστών και πως αντιλαμβάνονταν τις επιδράσεις του φυσικού φωτός; Μελετώντας το έργο του Monet παρατηρούμε ότι, μαθητεύοντας δίπλα στον Eugene Boudin γύρω στο 1856, μύηθηκε στην τεχνική της απεικόνισης της στιγμιαίας φόρμας ενός αντικειμένου προτού αυτή διαφοροποιηθεί από τις αλλαγές του φωτός, δουλεύοντας στο ύπαιθρο και παρατηρώντας τη φύση.⁴⁴ Όσον αφορά στις αντανάκλασεις, ο Monet, βασιζόμενος στο έργο του Edouard Manet, *Μπαρ στο Folies-Bergere* (Εικ. 27), ανέπτυξε την αίσθηση του χώρου, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής βλέπει σημεία του χώρου τα οποία απεικονίζονται μόνο μέσω της αντανάκλασης.⁴⁵ Εφαρμόζοντας τις τεχνικές του Boudin δουλεύει στο ύπαιθρο χρησιμοποιώντας διαφορετικούς καμβάδες, μεταπηδώντας από τον ένα στον άλλο βάσει της αλλαγής του φωτός όπως προχωρούσε μέσα στη μέρα.



Εικ. 27: Edouard Manet, *Μπαρ στο Folies-Bergere*, 1881-82, λάδι σε καμβά, 92.2 x 201 εκ. [Courtauld Institute Galleries, Λονδίνο]

⁴⁴ Κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, ο Monet ακολουθούσε στο ύπαιθρο τον Boudin ο οποίος έκανε μια σειρά έργων με θέμα τα σύννεφα και πως διαφοροποιούταν η μορφή τους κατά τη διάρκεια της ημέρας, σημειώνοντας σε κάθε σκίτσο την ημερομηνία την ώρα και τις καιρικές συνθήκες. Βλ. Charles F. Stuckey, *Water lilies ...*, σ. 13, επίσης Lorenz Eitner, *19th century European painting ...*, σ.58

⁴⁵ Βλ. Charles F. Stuckey, *Water lilies ...*, σ. 18



Εικ. 28: Claude Monet,
Θημωνιές, 1890-1891, λάδι
σε καμβά, 73.3 x 92.6 εκ.
[Museum of Fine Arts,
Βοστώνη]

Δημιούργησε έτσι δύο σειρές έργων, η μία με θέμα τις *Λεύκες* και η άλλη με θέμα τα *Άχυρα* τα οποία έτυχαν αποδοχής τόσο από το κοινό αλλά και από άλλους καλλιτέχνες, όπως ο Pissarro.⁴⁶ Σε αυτές τις σειρές έργων, ο Monet εστιάζει στην προσωπική του εμπειρία και επηρεασμένος από τη φωτογραφία προσπαθεί να αποδώσει μια δισδιάστατη επιφάνεια, τοποθετεί και χρησιμοποιεί τη μπογιά με τέτοιο τρόπο που να μην υπάρχει διαφοροποίηση μεταξύ των μορφών και των στοιχείων των συνθέσεων του.⁴⁷ Ο Monet προσπαθεί να απεικονίσει το στιγμιαίο, δουλεύει στο κάθε έργο την ίδια ώρα της ημέρας επί σειρά ημερών και παρατηρούμε τη δημιουργία μιας τεχνικής που περιλαμβάνει πινελιές με πηχτή μπογιά τη μια πάνω στην άλλη δημιουργώντας διαφορετικά επίπεδα. Το χρώμα κυριαρχεί όχι μόνο σε κάθε έργο ξεχωριστά αλλά και στο σύνολο τους καθώς σε κάθε ένα απεικονίζεται πανομοιότυπο θέμα σε διαφορετική στιγμή της μέρας άρα με διαφορετικές χρωματικές αποχρώσεις, βάσει του φωτός της δεδομένης στιγμής. Όπως αναφέρει ο Stuckey, μέσα από την επαναλαμβανόμενη παρατήρηση μικρών χρονικών περιόδων, ο Monet μπόρεσε να συμπεριλάβει στα έργα του δύο τύπους χρονικής περιόδου: της στιγμιαίας ματιάς και του παρατεταμένου

⁴⁶ Βλ. Charles F. Stuckey, *Water lilies ...*, σ. 14

⁴⁷ Βλ. William V. Dunning, *Changing Images of Pictorial Space ...*, σ. 133

διαλογισμού.⁴⁸ Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του δημοσιογράφου της εποχής

Georges Jeannot:

ο Monet δουλεύει μόνο σε σχέση με το φαινόμενο το οποίο επέλεξε (ακόμα και αν δεν έχει διάρκεια περισσότερη των δέκα λεπτών) και πάντα δουλεύει εμπειρικά. Δεν έχει αυτό που θα έλεγε κάποιος εργαστήρι. Φυλάσσει τα έργα του σε ένα κτίριο τύπου αχυρώνα με μια μεγάλη πόρτα και χώμα στο έδαφος. Εκεί καπνίζει και εξετάζει τις μελέτες των έργων του προσπαθώντας να αναλύσει τα αίτια των όποιων ελαττωμάτων δυνατόν να έχουν. Δεν δουλεύει ποτέ κανένα έργο μέσα στο εργαστήρι.⁴⁹

Συνεπώς, ο Monet δεν απεικόνισε τη φόρμα μόνο βάσει της δεδομένης στιγμής της παρατήρησης του αλλά και σε συνδυασμό με τη συναισθηματικότητα και την πνευματικότητα του τη δεδομένη στιγμή. Σχετικά με τη σειρά των έργων *Θημωνιές* (Εικ. 28), ο Eitner αναφέρει ότι η σημασία τους έγκειται στη διαδοχικότητα τους και στο ότι απεικονίζουν τη μετάλλαξη πανομοιότυπων θεμάτων βάσει των αλλαγών στο χρώμα, στην ένταση και κατεύθυνση του φωτός.⁵⁰ Ο Eitner, εστιάζοντας στο γεγονός ότι η εναλλαγή των χρωμάτων στα έργα δημιουργεί παράλληλα και εναλλαγή συναισθημάτων στο θεατή, αναφέρει συγκεκριμένα ότι ο Monet «διατήρησε με ευφυή τρόπο την ισορροπία μεταξύ της αντικειμενικής περιγραφής και της συναισθηματικής έκφρασης.»⁵¹



Εικ. 29: Claude Monet, Λεύκες στο Τζιβενρί, 1888, λάδι σε καμβά, 74 x 93 εκ. [Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Νέα Υόρκη]

⁴⁸ Βλ. Charles F. Stuckey, *Water lilies ...*, σ. 15

⁴⁹ Daniel Wildestein, “Monet’s Giverny” in *Monet’s years at Giverny – Beyond Impressionism* (Νέα Υόρκη: Metropolitan Art Museum, 1978), σ. 20

⁵⁰ Βλ. Lorenz Eitner, *19th century European painting – David to Cézanne ...*, σ. 374

⁵¹ Τα έργα αυτά εμπεριέχουν και μια άλλη διάσταση καθώς υπήρξαν η αφορμή για την επαγγελματική ενασχόληση του Wassily Kandinsky με την τέχνη. Βλ. Lorenz Eitner, *19th century European painting – David to Cézanne ...*, σ. 374

Σε αντίθεση με τους ιμπρεσιονιστές, ο Cézanne απορρίπτει την υπερβολική σημασία που αποδιδόταν στο φυσικό φως, θεωρώντας ότι η ζωγραφική δεν μπορεί να είναι τόσο εμπειρική και ότι το φως δεν πρέπει να ορίζει το πότε θα δημιουργεί ο ζωγράφος, αλλά το φως πρέπει να είναι εσωτερικό. Ο Cézanne δεν προσπαθεί να απεικονίσει το εφήμερο, ούτε τη στιγμή, αλλά προσπαθεί να αποδώσει στα έργα του την αίσθηση που δημιουργείται στον ίδιο από την παρατήρηση της φύσης και καλεί το θεατή να παρατηρήσει τον πίνακα μέσα από την δική του βιωματική οπτική. Σε αντίθεση με τον Monet, ο οποίος κατά τη διάρκεια της δημιουργίας μεταπηδά από το ένα έργο στο άλλο αναζητώντας την εντύπωση και την αίσθηση της στιγμής, ο Cézanne παρατηρεί τη φύση ξοδεύοντας χρόνο αναζητώντας ένα καλλιτεχνικό σύστημα. Σε γράμμα του προς τον Emile Bernard το 1904, ο Cézanne αναλύει τη σημασία του φωτός:

Μια οπτική αίσθηση δημιουργείται από το οπτικό μας όργανο, η οποία μας καθοδηγεί στο να κατηγοριοποιήσουμε σε φωτεινά, μεσαίου τόνου ή πιο σκούρα, τα επίπεδα τα οποία όπως παρουσιάζονται από την αίσθηση του χρώματος (Συνεπώς, το φως δεν υπάρχει για το ζωγράφο).⁵²

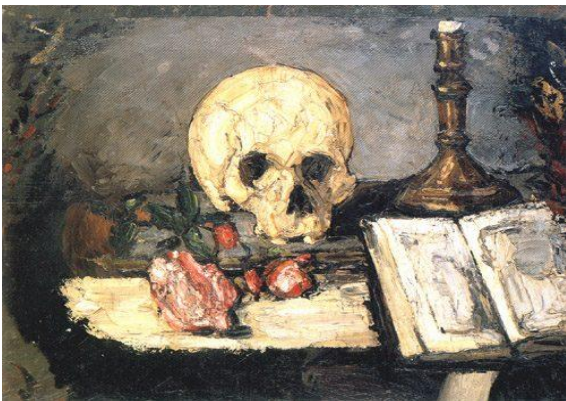
Ουσιαστικά θεωρούσε ότι το φως καθιστά την τέχνη υπόδουλη των φυσικών φαινομένων. Μπορεί το φως του ήλιου να βοήθησε τους καλλιτέχνες να βγουν στο ύπαιθρο για να δημιουργήσουν και με αυτό τον τρόπο να περιορίσουν την δημιουργία αποκλειστικά στο εργαστήριο, να εξοικειωθούν με την απρόοπτη εξέλιξη του πίνακα σύμφωνα με τις μεταβαλλόμενες καιρικές συνθήκες, όμως ο Cézanne επιθυμούσε τη δημιουργία μιας τέχνης η οποία θα εμπότιζε τον Ιμπρεσιονισμό με σταθερή διάρκεια με σκοπό την μουσειακή παρουσία. Σε αυτό το στοιχείο παρατηρείται και η έντονη επιρροή που άσκησε στον Cézanne ο Poussin, ο οποίος υπήρξε τεχνίτης της φόρμας και του τοπίου με έντονη την παρουσία του εσωτερικού φωτός στα έργα του. Η απόκλιση

⁵² Βλ. Richard Fiedenthal, *Letters to the Great Artists – From Ghiberti to Gainsborough ...*, σ. 184

του Cézanne από τις μέχρι τότε αρχές της τέχνης δεν έγινε στιγμιαία, κάτι το οποίο είναι εμφανές μέσα από τη χρονική ανάλυση των έργων του. Η ανάλυση και μελέτη των έργων του Poussin από τον Cézanne, συνέτεινε στη δημιουργία ενός μνημειακού Ιμπρεσιονισμού. Επίσης, μέσω του Rembrandt, ο Cézanne αντιλήφθηκε το εσωτερικό φως. Για παράδειγμα, η μελέτη του έργου του Rembrandt, *Το μάθημα ανατομίας του Δρ. Τουλπ* (Εικ. 30), είναι φανερό στο έργο του Cézanne, *Η νεκροκεφαλή και το κηροπήγιο* (Εικ. 31). Όπως το φως φαίνεται ότι πηγάζει από το νεκρό σώμα στο έργο του Rembrandt, ομοίως στο έργο του Cézanne το φως πηγάζει μέσα από τη νεκροκεφαλή. Οι μορφές είναι αυτόφωτες και συνεπώς ανεξαρτητοποιημένες από εξωγενείς παράγοντες όπως το φυσικό φως, και αποτελούν το κεντρικό σημείο των έργων.



Εικ. 30: Rembrandt van Rijn, *Το μάθημα ανατομίας του Δρ. Τουλπ*, 1632, λάδι σε καμβά, 169.5 x 216.5 εκ. [Mauritshuis, Χάγη]



Εικ. 31: Paul Cezanne, *Η νεκροκεφαλή και το κηροπήγιο*, 1866, λάδι σε καμβά, 47.5 x 62.5 εκ. [ιδιωτική συλλογή]

2.5 Πολυεστιακή προοπτική

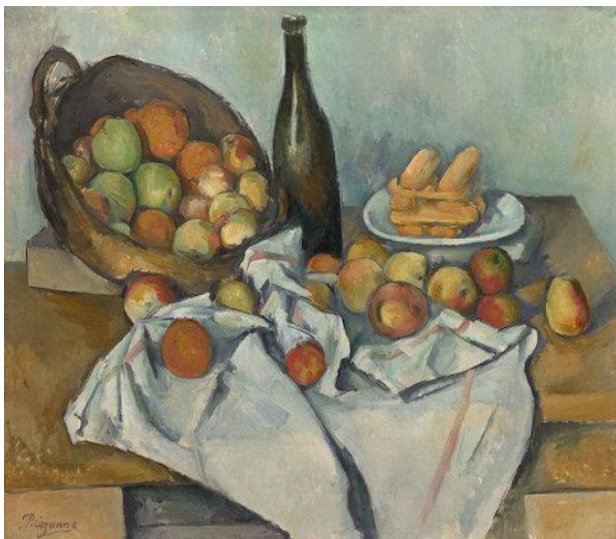
Παρατηρούμε ότι κατά την νέο-κλασσική περίοδο (1750-1820), οι σημαντικοί καλλιτέχνες/εκπρόσωποι της εποχής αυτής δεν δημιουργούσαν έργα με θεματολογία νεκρής φύσης, ίσως γιατί θεωρούσαν σημαντικό να δημιουργούν έργα με ιστορική, θρησκευτική και αρχαιοελληνική θεματολογία. Συνεπώς είναι εύλογο το ερώτημα: γιατί ο Cézanne ασχολήθηκε εκτενώς με τη δημιουργία νεκρών φύσεων; Σε τι θα εξυπηρετούσε η χρήση μιας όχι και τόσο περίπλοκης σύνθεσης; Μήπως το γεγονός ότι η νεκρές φύσεις δεν αποτελούσαν συνήθη θεματολογία να κέντρισε το ενδιαφέρον του Cézanne; Ίσως στις νεκρές φύσεις να έβλεπε μια ευκαιρία να μελετήσει και να πειραματιστεί με μια θεματολογία η οποία παρέμενε σχετικά ελεύθερη από τις παρακαταθήκες του παρελθόντος; Πρώτα δείγματα σχετικά με την αποδόμηση του προοπτικού μπορούμε να παρατηρήσουμε στο έργο του *O Paul Alexis διαβάζει στον Zola* (Εικ. 32). Σε αυτό το έργο ο Cézanne δεν προσπαθεί να απεικονίσει το πραγματικό, το αληθοφανές, οι αναλογίες των σωμάτων αποδίδονται εκτός κλίμακας, ο διαχωρισμός των επιπέδων είναι δυσδιάκριτος, δίνοντας την εντύπωση στο θεατή ότι παρακολουθεί τη σύνθεση από ψηλά. Ο Cézanne βλέπει κάθε ομάδα αντικειμένων από διαφορετική οπτική γωνία, από πάνω, πλάγια κτλ., δηλαδή καθιερώνει την πολυεστιακή προοπτική, στην οποία στηρίχτηκε και ο Picasso εξελίσσοντάς τα κυβιστικά έργα του, μέσα από τα οποία απεικονίζει ένα πρόσωπο από διαφορετικές γωνίες, κάτι το οποίο εφάρμοσε και παλαιότερα ο El Greco. Ο Cézanne δεν αποδίδει αισθησιασμό και ομορφιά. Οι νεκρές φύσεις του έχουν φωτεινά χρώματα αλλά η ανομοιότητα των οπτικών γωνιών του μέσα από τις οποίες βλέπει τα αντικείμενα πάνω σε ένα τραπέζι είναι ανατρεπτικές. Οι οπτικές γωνίες του αποτελούν την εφαρμογή μιας νέας οπτικής και κοσμοαντίληψης, όχι μόνο τεχνικές εμπειρίας, αλλά μια εντελώς νέα κατάθεση, ότι δηλαδή ο κόσμος δεν πρέπει να θεωρείται όπως τον θεωρούσαν οι Αναγεννησιακοί. Ο

κόσμος κινείται, τον βλέπουμε από διαφορετικές οπτικές γωνίες και η ανάπτυξη της βιομηχανίας μας βάζει αντιμέτωπους με μεγάλες ταχύτητες.

Με μια προσεκτική ματιά στο έργο *Καλάθι με μήλα* (Εικ. 33) ο θεατής θα παρατηρήσει ότι ο Cézanne εισάγει μια σειρά από στοιχεία τα οποία αποδομούν το προοπτικό. Οι γραμμές του τραπεζιού τόσο στο πρώτο επίπεδο αλλά και στο «βάθος» του έργου δεν τέμνονται με αποτέλεσμα να δίνουν την εντύπωση ενός ανισόπεδου τραπεζιού. Η αριστερή πλευρά του τραπεζιού φαίνεται να έχει κλίση προς τα κάτω δίνοντας την εντύπωση στο θεατή ότι τα φρούτα θα πέσουν από το τραπέζι. Επίσης στο πιάτο που βρίσκεται στο «βάθος» του έργου τα μπισκότα φαίνεται να είναι



Εικ. 32: Paul Cezanne, *O Paul Alexis διαβάζει στον Zola*, 1869-1870, λάδι σε καμβά, 52 x 56 εκ. [ιδιωτική συλλογή]



Εικ. 33: Paul Cézanne, *Καλάθι με μήλα*, 1893, λάδι σε καμβά, 65 x 80 εκ. [Art Institute of Chicago, Σικάγο]



Εικ. 34: Pablo Picasso, *Νεκρή φύση με κομπόστα και γυαλί*, 1914-15, λάδι σε καμβά, 63.5 x 78.7 εκ. [Columbus Museum of Art, Κολόμπους]

τοποθετημένα με τέτοιο τρόπο ως να τα βλέπει ο θεατής από το πλάι αλλά ταυτόχρονα τα μπισκότα που βρίσκονται στο πάνω μέρος δίνουν την εντύπωση ότι ο θεατής τα βλέπει από πάνω. Ουσιαστικά ο Cézanne δημιουργεί βασιζόμενος σε μια νέα οπτική που θα αποτελέσει τη βάση για τους καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα όπως ο Picasso (Εικ. 34). Στις νεκρές φύσεις εισάγει την έννοια του χρόνου αλλά και της κίνησης: ο θεατής κινείται στο χώρο και βλέπει το πιάτο με τα μπισκότα από διαφορετικές γωνίες. Διαφοροποιείται δηλαδή από τη φωτογραφική ματιά των ιμπρεσιονιστών που προσπαθούσαν να απεικονίσουν τη στιγμή, εισάγοντας την απεικόνιση της χρονικής περιόδου και της διαφορετικής οπτικής του θεατή βάσει της στιγμής.

2.6 Κατάργηση προοπτικού βάθους

Η σημαντικότητα του φωτός για τους ιμπρεσιονιστές, την οποία απέδωσαν μέσω της χρήσης του χρώματος, αποτέλεσε το μέσο για την επιστροφή στο δισδιάστατο επίπεδο της εικόνας μακριά από την τρισδιάστατη αυταπάτη που υιοθετήθηκε κατά την Αναγέννηση.⁵³ Δεν αποτέλεσε δηλαδή προτεραιότητα η απόδοση μιας αυταπάτης αλλά των συνθετικών στοιχείων της εικόνας και συνεπώς οι εικόνες δεν εστιάζουν σε ένα

⁵³ William V. Dunning, *Changing Images of Pictorial Space ...*, σ.134

κεντρικό σημείο. Η κατάργηση του προοπτικού και η έμφαση στο δισδιάστατο επίπεδο της εικόνας αποτελούν παραλληλισμό με τον τότε σύγχρονο άνθρωπο και την απαρχή όπου ένας πίνακας θεωρείται ως ένας ζωντανός οργανισμός και όχι απλώς σαν μια απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας.⁵⁴ Αρχικά παρατηρούμε ότι ο Monet εστίασε στην πραγματική αποτύπωση της οπτικής εικόνας όπως τη βίωσε μέσα από τις παρατηρήσεις της λίμνης με τα νούφαρα (Εικ. 35 και 36). Μετά το 1904, ο Monet απλοποιεί τα στοιχεία της απεικόνισης και εστιάζει στην επιφάνεια της λίμνης, η οποία



Εικ. 35: Claude Monet, *Νούφαρα*, 1897, λάδι σε καμβά, 81 x 100 εκ. [Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Ρώμη]

εκτείνεται σχεδόν σε όλο το εύρος του καμβά, απεικονίζοντας όμως μια ένδειξη ορίζοντα, η οποία θα αφαιρεθεί από το έργο που δημιούργησε το 1905, αποτελώντας ένα μοτίβο το οποίο θα ακολουθήσει και στα μετέπειτα έργα. Έτσι παρατηρούμε ότι στα μεταγενέστερα έργα η λίμνη δεν οριζόταν ως χώρος βάσει του ορίζοντα αλλά βάσει των συνθηκών, δηλαδή μέσω των νούφαρων και των πετάλων τους και μέσω των αντανακλάσεων τόσο των στοιχείων έξω από τη λίμνη αλλά και των φυτών που υπήρχαν στον πυθμένα της.⁵⁵ Συνεπώς, η πρόκληση για τον Monet ήταν η απεικόνιση

⁵⁴ William V. Dunning, *Changing Images of Pictorial Space ...*, σ.143

⁵⁵ Βλ. Francis Francina and others, *Modernity and Modernism ...*, σ. 214

του χώρου μόνο μέσα από τα διαφορετικά επίπεδα χρώματος και των διαφορετικών σχημάτων των νούφαρων.⁵⁶ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Stuckey:

η δισδιάστατη επιφάνεια των έργων, λειτουργεί ως η δισδιάστατη επιφάνεια της λίμνης, μέσα στην οποία αντικατοπτρίζεται ο τρισδιάστατος κόσμος, κάτι το οποίο όπως, συνδέεται και με την αλληγορία του Πλάτωνα για τη σπηλιά, δηλαδή την περιορισμένη ικανότητα των αισθήσεων να αντιληφθούν τη φυσική πραγματικότητα μόνο ως ψευδαίσθηση.⁵⁷



Εικ. 36: Claude Monet,
Νούφαρα στη λίμνη,
1899, λάδι σε καμβά, 89
x 92 εκ. [National
Gallery, Λονδίνο]

Ο Monet κατάφερε να συνδυάσει από τη μία το αδιαφανές επίπεδο της λίμνης, του οποίου η ρευστότητα ορίζεται μέσα από τις ψευδαισθήσεις που δημιουργούν τα διαφορετικά επίπεδα χρώματος, και από την άλλη το επίπεδο της λίμνης το οποίο είναι διαφανές και ξεκάθαρο, συνεπώς καθοδηγεί με μαεστρία το θεατή ούτως ώστε να μην ξεφύγει από τη δημιουργική διέγερση της φαντασίας του και να υποπέσει στην παθητική φαντασίωση.⁵⁸ Στα τελευταία έργα ο Monet εξελίσσει την αφαίρεση της μορφής και η χρωματική σύνθεση κυριαρχεί σε τέτοιο βαθμό που μπορούν ακόμα και να θεωρηθούν ως έργα αφηρημένης τέχνης, καθώς απουσιάζει εντελώς η οποιαδήποτε αναφορά σε στοιχεία του ορατού κόσμου. Απουσιάζει επίσης το στοιχείο του προοπτικού και του κεντρικού σημείου, αφήνοντας το θεατή ελεύθερο να δώσει τη δική

⁵⁶ Βλ. Charles F. Stuckey, *Water lilies: ...*, σ. 16

⁵⁷ Βλ. Charles F. Stuckey, *Water lilies ...*, σ. 17

⁵⁸ Βλ. Francis Francina and others, *Modernity and Modernism ...*, σ. 215

του ερμηνεία στο έργο (Εικ. 38). Η οπτική εικόνα αποτελούσε μόνο την αρχή, καθώς μέσα από τις απεικονίσεις που εστιάζουν στην επιφάνεια της λίμνης ο Monet μας ταξιδεύει κάτω από την επιφάνεια νερού στο «χωρίς όρια χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας του 20ου αιώνα».⁵⁹



Εικ. 37: Claude Monet, *Νούφαρα*, 1904, λάδι σε καμβά, 90 x 93 εκ. [Musée des Beaux-Arts, Κάννες]

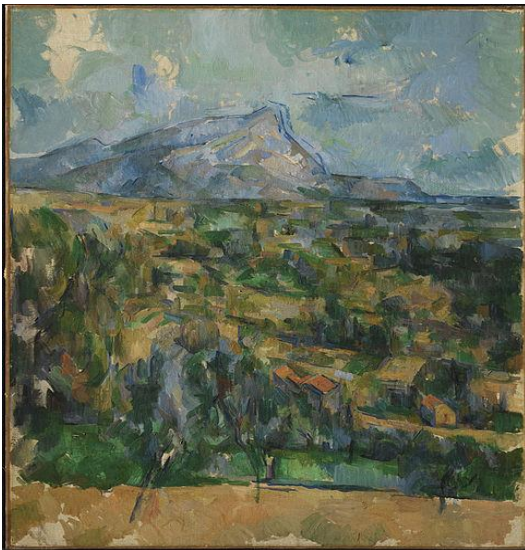


Εικ.38: Claude Monet, *Νούφαρα*, 1917, λάδι σε καμβά, 100 x 200 εκ. [Μουσείο Orsay, Παρίσι]

Εφαρμόζοντας τη κωδικοποιημένη χρήση του χρώματος, ο Cézanne διασπά την εικόνα σε πολλά επίπεδα με κάποια να προεξέχουν και κάποια να βρίσκονται σε υποχώρηση, να απομακρύνονται από το θεατή. Ο Cézanne θέτει τις βάσεις για την επαναφορά των δισδιάστατων έργων, αποκλίνοντας από την προσπάθεια απεικόνισης της «αντικειμενικής» πραγματικότητας, δεδομένου ότι πλέον η φωτογραφία ως μέσο αναπαριστούσε την πραγματικότητα αντικειμενικότερα σε σχέση με τη ζωγραφική. Ο

⁵⁹ *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism*, κατ. έκθ., Νέα Υόρκη, οργανώθηκε από το Metropolitan Museum of Modern Art, σε συνεργασία με το Μουσείο St. Lewis Art, 1978, σ. 13

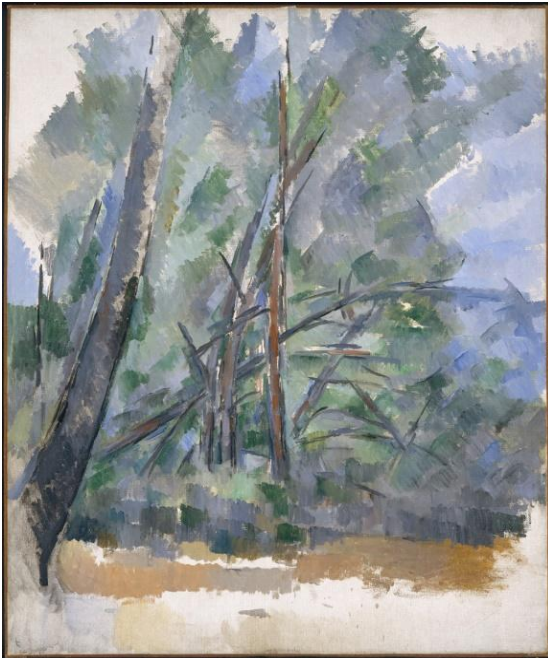
Cézanne εστιάζει στην απόδοση της αίσθησης του βάθους, του προοπτικού και όχι της ψευδαίσθησης του βάθους. Για παράδειγμα στο έργο *Βουνό Σεντ Βικτουάρ* (Εικ. 39), διασπά την εικόνα σε μικρές πινελιές, εφαρμόζει τη θεωρία των χρωμάτων όπου τα θερμά χρώματα τοποθετούνται σε πρώτο πλάνο και τα ψυχρά πιο πίσω. Δεν εφαρμόζει το *chiaroscuro*, παρόλο που μπορούμε να παρατηρήσουμε αυτή την τεχνική στα πρώιμα έργα του, αλλά ορίζει τις σκιές και τους όγκους χρησιμοποιώντας το χρώμα. Τα χρώματα σε όλο το έργο παραμένουν στον ίδιο τόνο, δηλαδή δεν αποδυναμώνει την ένταση των χρωμάτων που έχουν τοποθετηθεί στο βάθος, με αποτέλεσμα το έργο να δίνει την αίσθηση του δισδιάστατου, χωρίς όμως ταυτόχρονα να αποκλείεται και η αίσθηση της τρισδιάστατης εικόνας. Οι πινελιές έχουν την ίδια ένταση, δεν είναι περισσότερο έντονες στο πρώτο επίπεδο και άτονες στο βάθος, με αποτέλεσμα οι φόρμες και οι όγκοι να ορίζονται στον ίδιο βαθμό ανεξαρτήτως της τοποθέτησής τους στο έργο.



Εικ. 39: Paul Cézanne, *Το Βουνό Σεντ Βικτουάρ*, 1904-6, λάδι σε καμβά, 65 x 84 εκ. [Princeton University Art Museum, Πρίνστον]

Στα έργα του Cézanne το μοτίβο κατέχει σημαντική θέση. Για παράδειγμα στο έργο *Δέντρα στο Θολονέτ* (Εικ. 40), οι γραμμές δεν αποτελούν απλώς περιγράμματα των δέντρων αλλά αποτελούν δομικό στοιχείο της σύνθεσης το οποίο επαναλαμβάνεται σε όλο το εύρος του έργου συνεισφέροντας σε μια αρμονική σύνθεση. Σύμφωνα με τον

Richard Shiff τα έργα του Cézanne εμπεριέχουν στοιχεία μοτίβου, αρμονίας και ρυθμού τα οποία έχουν άμεση σχέση με τη χρήση και τοποθέτηση της μπογιάς, δημιουργώντας μια αίσθηση ως προς την εικόνα και μια κίνηση ως προς τη σύνθεση.⁶⁰ Όμως το μοτίβο έχει σχέση με το συγκεκριμένο τοπίο που παρατηρούσε; Αποτελεί το μοτίβο τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνονταν και αισθανόταν την οπτική εικόνα; Ή μήπως τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται το έργο;



Εικ. 40: Paul Cézanne, *Δέντρα στο Οολονέτ*, 1900-4, λάδι σε καμβά, 74 x 61 εκ. [The Menil Collection, Χιούστον]

2.7 Ο Cézanne βλέπει το γυμνό;

Ο Cézanne έχει μελετήσει τον Μανιερισμό και το Μπαρόκ, και τα έργα των Ingres και Poussin αποτελούν τον οδηγό του για μια στέρεα ζωγραφική, η οποία αποτελείται από ένα σημαντικό στοιχείο: ο Cézanne είναι κατασκευαστής χρώματος, κάτι που φαίνεται πιο έντονα στα τελευταία του έργα όπου πλέον δεν φαίνονται πρόσωπα, αλλά οι πτυχές των προσώπων και των μορφών κατασκευάζουν τη σύνθεση. Τα στοιχεία που συνθέτουν την οπτική του Cézanne, δηλαδή την ενοποίηση του φόντου

⁶⁰Richard Shiff, “Mark, Motif, Materiality – The Cézanne effect in the twentieth century”, in Mary Tompkins Lewis, *Critical readings in Impressionism & Post-Impressionism* (Μπέρκλι: University of California Press, 2007), σ. 292

και αντικειμένου, την πολυεστιακή προοπτική, τη χρήση του χρώματος, την κατάργηση του προοπτικού, μπορούμε να τα παρατηρήσουμε σε μεγάλο βαθμό στο έργο του *Οι Λουόμενες* (Εικ. 43). Το ανθρώπινο σώμα διαχρονικά αποτελούσε, και αποτελεί ακόμα, αντικείμενο καλλιτεχνικής μελέτης. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης το ανθρώπινο σώμα αποτέλεσε το μέσο έκφρασης των ιδεών και συναισθημάτων του καλλιτέχνη. Όμως προς τα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα παρατηρούμε ότι ο Cézanne ξεκινά να αποδομεί το ανθρώπινο σώμα και να αποστασιοποιείται από την ιδανική/αισθησιακή μορφή. Φυσικά αυτό δεν επιτεύχθηκε με την πραγματοποίηση ενός άλματος από την Αναγέννηση στις *Λουόμενες*. Έργα όπως η *Ολυμπία* (1863) του Manet απεικόνισαν τη σύγχρονη μοντέρνα γυναίκα, με πραγματική και ρεαλιστικά όψη. Πιθανώς αυτό είναι που επιδιώκει και ο Cézanne: την απεικόνιση της γυναίκας της εποχής του μέσα όμως από τη δική του οπτική και με τέτοιο τρόπο που η απεικόνιση της θα συνεισφέρει στη δομή της σύνθεσης του έργου του. Όπως αναφέρει ο Gottfried Boehm:

είναι ξεκάθαρο ότι οι λουόμενες αποτελούν το καλλιτεχνικό μέσο που χρησιμοποίησε στους πίνακες του, ως η καθοδηγητική γραμμή της σύνθεσης του ... η αποκήρυξη του αισθησιασμού, της ερωτικής λαμπρότητας των σωμάτων ... είχε στόχο να επιδείξει ότι τα σώματα απέκτησαν λόγο ύπαρξης μέσα από τη δύναμη και τις ιδιότητες του χρώματος και όχι μέσα από κείμενα και μύθους του παρελθόντος. Εάν απασχολούσε τον Cézanne ένας «επίγειος παράδεισος», τότε αυτός δεν βρισκόταν σε μύθους, κείμενα και φαντασιώσεις, αλλά απλώς στην υφή του πίνακα.⁶¹

Στις *Λουόμενες* τα σώματα παραμένουν «ατέλειωτα» και σε αρκετά σημεία ο καμβάς παραμένει γυμνός, με τα σχήματα των προσώπων και των σωμάτων να φαίνονται εκ πρώτης όψεως ημιτελή. Τα σώματα αποτελούν στοιχεία της σύνθεσης του έργου γι' αυτό επιμηκύνονται και παραμορφώνονται με τέτοιο τρόπο που να εξυπηρετούν τη δομή της σύνθεσης. Παρατηρώντας το σχήμα της σύνθεσης στις

⁶¹ Tamar Garb, "Visuality and Sexuality in Cézanne's Late Bathers", *The Oxford Art Journal*, 19:2, 1996, σ. 46

Λουόμενες βλέπουμε κοινά στοιχεία με αναγεννησιακά έργα, όπως *Η Αρτεμις και ο Ακταίος* του Titian (Εικ. 41). Το πυραμιδικό σχήμα που συνθέτουν τα σώματα στο έργο του Titian κατευθύνουν το θεατή προς το βάθος του έργου. Στις *Λουόμενες* τα γυμνά σώματα βρίσκονται επίσης σε πρώτο πλάνο και κατευθύνουν τον θεατή προς τα βάθος του έργου που απεικονίζεται η σύγχρονη γαλλική επαρχία. Τα σώματα του Titian είναι σχεδόν διάφανα και αισθησιακά σε αντίθεση με τον Cézanne που απεικονίζει στατικά σώματα χωρίς κανένα στοιχείο αισθησιασμού, με διαφορετικές όψεις των σωμάτων να απεικονίζονται ταυτόχρονα, ως δείγμα της πολυεστιακής προοπτικής. Ουσιαστικά μέσα από τη μελέτη των *Λουόμενων* παρατηρούμε μια εξέλιξη της κλασικής θεματολογίας των γυμνών σωμάτων προς την αφαίρεση. Ο Cézanne δεν βασίζεται στην αίσθηση που δημιουργεί το γυμνό σώμα γιατί δεν βλέπει μπροστά του γυμνά σώματα. Όπως σημειώνει ο Schiff, αναφέροντας το σχόλιο του Francis Cargot: «στις *Λουόμενες* δεν υπάρχει η παραμικρή σεξουαλική έλξη. Ο Cézanne απεικονίζει τα σώματα μέσω του χρώματος και των κορμών των σωμάτων τα οποία συνιστούν παράλληλες γραμμές».⁶²



Εικ. 41: Titian, *Η Αρτεμις και ο Ακταίος*, 1556-1559, λάδι σε καμβά, 185 x 202 εκ. [Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο]

Ο Cézanne προσδοκά να αποδώσει ένα νέο τρόπο θέασης του κόσμου μακριά από το ωραίο, να αποδώσει μια άλλη αντίληψη για το γυμνό σώμα. Στις *Λουόμενες*

⁶²Richard Schiff, “Mark, Motif, Materiality”..., σ. 293

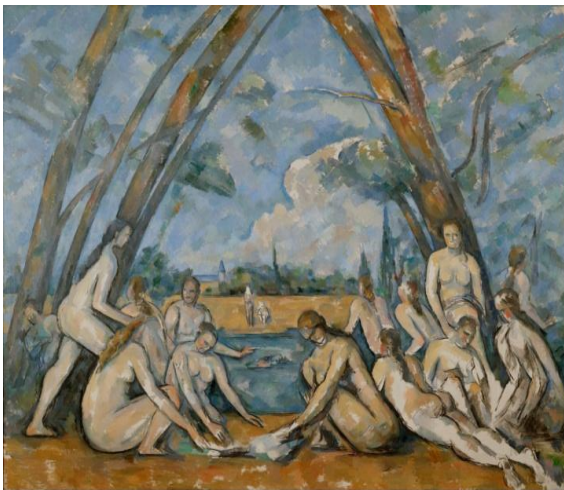
επιτυγχάνει την αισθητική αποψίλωση του γυμνού, η οποία φαίνεται μέσα από τη σύγκριση με την *Ολυμπία*, παρόλο που και η μορφή της Ολυμπίας δεν προσομοιάζει σε Αναγεννησιακή Αφροδίτη, έχει όμως ένα κανονικό σώμα. Παρόλο που ο Cézanne διδάσκεται από τον Poussin, δεν έχει σκοπό να απεικονίσει ένα πανέμορφο ηδυπαθές γυμνό όμοιο με του Poussin. Το γυναικείο σώμα είναι για τον Cézanne ισότιμο με τον κορμό ενός δέντρου, δεν είναι πόλος έλξης. Μήπως όμως ο Cézanne μέσα από την κλίση των σωμάτων σε σχέση με τα στοιχεία της φύσης αναζητά ένα ρυθμό; Είναι κάτι που παρατηρούμε και στα έργα του Matisse όπου ο ρυθμός ανάγεται σε πραγματικό χορευτικό ρυθμό (Εικ. 42). Στις *Λουόμενες* ο Cézanne παρουσιάζει τα γυναικεία σώματα άγαρμπα, αδιαφορώντας για το ωραίο, απεικονίζοντας τα ως ομόβλαστα με τα στοιχεία της φύσης. Τα γυναικεία σώματα επιμηκύνονται, ως δείγμα μανιερισμού: ως ισότιμα στοιχεία με τα κλαδιά των δέντρων αποτελούν μαζί την πυραμιδική σύνθεση του έργου. Τα μακρινά πλάνα ενοποιούνται με τα κοντινά πλάνα ούτως ώστε να καταργηθεί το προοπτικό βάθος. Από τη μία η σύνθεση κινείται προς τα πίσω με τη χρήση του μπλε, από την άλλη με τις αποχρώσεις της ώχρας η σύνθεση ωθείται προς τα εμπρός. Αυτή η εναλλαγή θερμού και ψυχρού ενώνει τα πλάνα και απαλλάσσει τη σύνθεση από το προοπτικό βάθος. Μέσω της ενοποίησης των πλάνων ο Cézanne δεν αποστασιοποιείται από την παράδοση αλλά το αντίθετο: την επαναδιατυπώνει και την ξαναβλέπει υπό άλλη οπτική ενώ ταυτόχρονα αποστασιοποιείται από την αναζήτηση του ιδανικού ωραίου. Η επίδραση αυτής της οπτικής του Cézanne είναι εμφανής στον Matisse και στον Picasso. Στο έργο του Picasso *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν* (Εικ. 44), το σώμα και το φόντο αποδομούνται και ενοποιούνται, με τον καλλιτέχνη να επηρεάζεται και να εξελίσσει το στοιχείο της πολυεστιακής προοπτικής του Cézanne.⁶³ Η

⁶³ Joyce Brodsky, "Delacroix's "Le Lever", Cezanne's "Interior with Nude", Picasso's "Les Demoiselles d'Avignon" and the Genre of the Erotic Nude", *Artibus et Historiae*, Τόμος 7, Αρ.13, (1986), σ. 142

σπουδαιότητα που αποδίδεται στις *Λουόμενες* εστιάζεται στο γεγονός ότι αποτελούν παράδειγμα της εξέλιξης της ζωγραφικής, με τη ζωγραφική να εμπεριέχει το στοιχείο της πράξης από μέρους του καλλιτέχνη και όχι να περιορίζεται στη απεικόνιση τοπίου κάτι το οποίο αποτέλεσε στοιχείο που χαρακτήρισε αρκετά έργα του 19^{ου} αιώνα.



Εικ. 42: Henri Matisse, *Χορός I*, 1909, λάδι σε καμβά, 259.7 x 390.1 εκ. [Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Νέα Υόρκη]



Εικ. 43: Paul Cézanne, *Οι Λουόμενες*, 1898-1905, λάδι σε καμβά, 210.5 x 250.8 εκ. [Philadelphia Museum of Art, Φιλαδέλφεια]



Εικ. 44: Pablo Picasso, *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν*, 1907, λάδι σε καμβά, 243.9 x 233.7 εκ. [Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Νέα Υόρκη]

Κεφ.3 Η επιρροή του Cézanne στους αυτοσχεδιασμούς του Kandinsky

Ο Cézanne μέσα από την προσπάθεια δημιουργίας κανόνων επιδίωξε την απόδοση μνημειακού χαρακτήρα στον Ιμπρεσιονισμό και ο Wassily Kandinsky τον ανήγαγε σε αφηρημένη τέχνη, ο οποίος επίσης δεν εστίασε στη σημασία του φωτός όπως αποδιδόταν από τους ιμπρεσιονιστές αλλά στην έκφραση της πνευματικότητας και της εσωτερικότητας του καλλιτέχνη. Η ανάλυση του έργου του Wassily Kandinsky θα περιοριστεί χρονικά μέχρι το 1914, χρονιά κατά την οποία μετακόμισε από το Μόναχο στη Μόσχα, λόγω του 1^{ου} Παγκόσμιου Πολέμου. Κυρίως θα εστιάσω στην περίοδο μεταξύ 1909-1914, καθώς σε αυτή την περίοδο παρατηρείται η ροπή του Kandinsky προς την αφηρημένη τέχνη, απλοποιεί και αποδίδει συμβολιστικό χαρακτήρα στη μορφή, χωρίς όμως να την αφαιρεί εντελώς, πρακτική στην οποία προχώρησε σε μεταγενέστερα έργα. Επίσης, την περίοδο αυτή, συγκεκριμένα το 1911, εκδίδεται το βιβλίο του *Για το πνευματικό στην Τέχνη*, το οποίο αποτέλεσε σημαντικό εγχειρίδιο για τους καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα.⁶⁴

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, οι ιμπρεσιονιστές εστίασαν κυρίως στην απεικόνιση του τοπίου μέσω όμως της αφαίρεσης της φόρμας, η οποία επιτεύχθηκε μέσω του χρώματος. Ο Kandinsky θεωρεί τον 19^ο αιώνα ως μια εποχή που είχε αποκρύψει το πνεύμα, καθώς ο θεατής δεν ήταν σε θέση να δει το πνεύμα μέσα από την τέχνη, λόγω του επηρεασμού του από τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις και από τη βιομηχανική ανάπτυξη της εποχής. Για τον Kandinsky αυτό το χαρακτηριστικό παρατηρείται και στη δική του εποχή.⁶⁵ Χαρακτηριστικά αναφέρει:

...πλησιάζουμε σύμφωνα με την άποψη μου ολοένα περισσότερο στην εποχή του συνειδητού, έλλογου στοιχείου της σύνθεσης, πως θα είναι ο ζωγράφος σύντομα

⁶⁴ Το βιβλίο αυτό αποτελεί το πρώτο θεωρητικό έργο του Kandinsky. Ακολουθεί το έργο *Σημείο Γραμμή Επίπεδο*, το οποίο είναι συνέχεια του βιβλίου *Για το πνευματικό στην Τέχνη* και τέλος το έργο *Τέχνη και Καλλιτέχνες*.

⁶⁵ Wassily Kandinsky, *Τέχνη και Καλλιτέχνες*, μετάφραση Γιώργος Κεντρωτής (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1986), σ. 16

περήφανος, έχοντας τη δυνατότητα να ερμηνεύσει τα έργα του κατασκευαστικά – σε αντίθεση με τους καθαρούς μπρεσιονιστές, που ήταν περήφανοι για το ότι δεν μπορούσαν να εξηγήσουν το παραμικρό - , πως έχουμε κιόλας τώρα μπροστά μας την εποχή της επωφελούς δημιουργίας, και τέλος, πως βρίσκεται αυτό το πνεύμα στη ζωγραφική σε οργανική άμεση σύνδεση με το ήδη νεοαναγειρόμενο οικοδόμημα του νέου πνευματικού βασιλείου, επειδή είναι αυτό το πνεύμα η ψυχή της εποχής του μεγάλου πνευματικού στοιχείου.⁶⁶

Το γενικότερο έργο του Kandinsky αποτελεί μια συστηματική προσπάθεια αφαίρεσης της φόρμας του αντικειμένου μέσω της χρήσης του χρώματος, αποστασιοποιούμενος από τη χρήση της γραμμής, υποστηριζόμενη όμως από ένα ουσιαστικό θεωρητικό υπόβαθρο, αποκλίνοντας εντελώς από την μέχρι τότε πρακτική της προσπάθειας αποτύπωσης του ορατού κόσμου. Η μουσική είναι αλληλένδετη με την καλλιτεχνική δημιουργία του, θεωρώντας την ως ένα τρόπο έκφρασης ο οποίος παραμένει ανεξάρτητος και ανεπηρέαστος από εξωγενείς παράγοντες, προσπαθώντας να δημιουργήσει μια θεωρία αρμονίας στην τέχνη, δηλαδή μια συσχέτιση μεταξύ χρώματος και φόρμας.⁶⁷ Οι συνθέσεις σκοτεινών και φωτεινών αντιθέσεων (chiaroscuro) στα έργα του Rembrandt (Εικ. 46) θεωρηθήκαν από τον Kandinsky ως μουσικές συγχορδίες και η χρήση του χρώματος από τον Monet στις *Θημωνιές* (Εικ.45) ως ένα δυναμικό στοιχείο που μπορεί ακόμα να καταστήσει την απεικόνιση του αντικειμένου περιττή.⁶⁸



Εικ. 45: Claude Monet,
Θημωνιές, 1889, λάδι σε
καμβά, 60 x 100 εκ.
[Μουσείο Hill Stead,
Φάρμιγκτον]

⁶⁶ Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετάφραση Μηνάς Παράσχης (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1981), σ. 154

⁶⁷ Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane* (Νέα Υόρκη: Dover Publications Inc., 1979), σ. 25

⁶⁸ Natalia Avtonomova, “Wassily Kandinsky and Claude Monet”, *Experiment*, Τόμος 9, Τεύχος 1 (2003), σ. 57



Εικ. 46: Rembrandt van Rijn, *Η επιστροφή του ασώτου υιού*, 1660-1665, λάδι σε καμβά, 226 x 206 εκ. [Μουσείο Hermitage, Αγία Πετρούπολη]

Τα πρώιμα έργα του καλλιτέχνη είναι επηρεασμένα από τα έργα του Cézanne (Εικ. 47). Το υπόβαθρο της θεωρητικής σκέψης των δύο καλλιτεχνών ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία φαίνεται να είναι κοινό. Από τη μία ο Cézanne θεωρεί ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να κοιτάζει τη φύση χωρίς να έχει ως σκοπό του να την αποτυπώσει, αλλά να εκφράσει την πνευματικότητα του και την δική του οπτική μέσα από την παρατήρηση της φύσης. Από την άλλη ο Kandinsky, αναλύοντας τους ήχους ενός παιδιού, παραλληλίζει την αγνότητα αυτών των ήχων, δηλαδή το γεγονός ότι δεν κυβερνούνται από το μυαλό, με τον τρόπο που ο καλλιτέχνης θα πρέπει να αντιμετωπίζει την καλλιτεχνική δημιουργία, συνεπώς ο καλλιτέχνης θα πρέπει να αποστασιοποιηθεί από την αποτύπωση της ορατής φόρμας του αντικειμένου, δηλαδή να αποφύγει τη λογική αποτύπωση της οπτικής παρατήρησης και να εστιάσει στην έκφραση της πνευματικότητας.⁶⁹ Ο Kandinsky παραμερίζει την οπτική εμπειρία με τον ίδιο τρόπο που ο Cézanne δεν βλέπει μπροστά του μήλα, πρόσωπα ή φυσικά τοπία αλλά όγκους. Παρατηρούμε ότι ο Kandinsky μελέτησε τον Cézanne, όπως και τον Monet, αλλά εξέλιξε περαιτέρω την έννοια της πνευματικότητας στην τέχνη με τη δημιουργία

⁶⁹ Christopher Short, *The Art Theory of Wassily Kandinsky 1909-1928 – The Quest for Synthesis*, (Οξφόρδη: Peter Lang AG, 2009), σ. 26

συνθέσεων βάσει της συνύπαρξης και αλληλεπίδρασης μεταξύ του χρώματος και του ήχου. Όπως ο Kandinsky αναφέρει στο έργο του *Τέχνη και Καλλιτέχνες*:

...η μορφή είναι πάντα χρονική, άρα και σχετική διότι δεν είναι τίποτα περισσότερο από το αναγκαίο σήμερα μέσο, στο οποίο ανακοινώνεται, ηχεί, η σημερινή αποκάλυψη. Ο ήχος λοιπόν είναι η ψυχή της μορφής, γι' αυτό και μόνο με ήχο μπορεί να αποκτήσει ζωή και να δράσει από μέσα προς τα έξω.⁷⁰

Κατά την περίοδο 1908-1910 παρατηρούμε μια πιο έντονη προσπάθεια του Kandinsky προς την αφαίρεση, καθώς διασπά τη μορφή των επιμέρους χαρακτηριστικών της φύσης, δημιουργώντας συνθέσεις χρώματος (Εικ. 48). Αποφεύγει τη συγκεκριμένη απεικόνιση των κτιρίων και της φύσης προσπαθώντας να αποδώσει τη μορφή μέσω της μουσικής συγχορδίας των χρωμάτων.⁷¹ Κομβικό σημείο αποτελεί το έργο *Σύνθεση II* στο οποίο οι μορφές χάνονται μέσα σε μία σύνθεση χρωμάτων (Εικ. 50). Παρόλο που το έργο έχει στοιχεία σύνθεσης τα οποία καθοδηγούν τον θεατή, εντούτοις απουσιάζει ένα συγκεκριμένο κεντρικό σημείο καθώς επίσης και το προοπτικό στοιχείο, αποτελώντας έτσι ένα από τα πρώτα δείγματα του Kandinsky προς την αφηρημένη τέχνη.⁷² Το έργο *Αυτοσχεδιασμός 26* (Εικ. 50) αποτελεί έργο στο οποίο ο Kandinsky έχει εξελίξει το αφηρημένο σε μεγάλο βαθμό. Φυσικά ο θεατής μπορεί να διακρίνει στο πάνω μέρος του έργου τρεις φιγούρες που ορίζονται με μαύρο περίγραμμα, τη βάρκα μέσω της κόκκινης γραμμής και το μπλε ως το νερό. Ο Kandinsky δίνει ιδιαίτερη σημασία στις αντιθέσεις και στην αρμονία που επιτυγχάνουν συνδυαστικά, κάτι το οποίο αποδίδεται στο συγκεκριμένο έργο μέσω των αντιθέσεων του μπλε και του κίτρινου. Η δημιουργία του έργου *Σύνθεση VI* (Εικ. 51) ήταν

⁷⁰ Βλ. Wassily Kandinsky, *Τέχνη και Καλλιτέχνες* ..., σ.18

⁷¹ Ο Kandinsky επηρεάστηκε από την όπερα του Richard Wagner *Lohengrin*, την οποία παρακολούθησε στη Μόσχα κατά τη περίοδο που ήταν φοιτητής.

⁷² Από το 1909 και μετά, ο Kandinsky δίνει στα έργα του τίτλους όπως *Impression* (εντύπωση), *Improvisation* (αυτοσχεδιασμός), ή *Composition* (σύνθεση). Τα έργα με τον τίτλο *Εντύπωση* απεικόνιζαν την άμεση εντύπωση από την εξωτερική φύση, τα έργα με τον τίτλο *Αυτοσχεδιασμός* την εντύπωση της εσωτερικής φύσης, δηλαδή το υποσυνείδητο, ενώ τα έργα με τον τίτλο *Σύνθεση* εμπεριείχαν το στοιχείο του ενσυνείδητου.

αποτέλεσμα εκτεταμένης μελέτης και αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά του έργα. Σε αυτό το έργο προσπάθησε να απεικονίσει την αίσθηση του κατακλυσμού θέλοντας όμως να διαφοροποιηθεί από τα εξωτερικά στοιχεία που συνθέτουν αυτό το φαινόμενο. Στην ανάλυση που κάνει ο ίδιος για το έργο είναι ευδιάκριτη η σημασία την οποία απέδιδε σε κάθε γραμμή και χρώμα που τοποθετούσε:

οι αντιθέσεις του ροζ δημιουργούν ένα πέπλο... με την μεγαλύτερη αναταραχή να αγκαλιάζεται από την ηρεμία ... το μπλε αντιπαραβάλλεται δημιουργώντας εσωτερική θέρμη ... και ταυτόχρονα εξυψώνει το δραματικό στοιχείο με μεγαλοπρεπή και αντικειμενικό τρόπο ... το βαθύ καφέ παραπέμπει στο αίσθημα της απελπισίας ... συνεπώς όλα αυτά τα στοιχεία ... δημιουργούν μια ισορροπία χωρίς κανένα να υπερισχύει ... έτσι ο κατακλυσμός ... μεταμορφώνεται σε μια αιώνια, εικονική, ανεξάρτητη και αντικειμενική ύπαρξη.⁷³



Εικ. 47: Wassily Kandinsky,
Οδησός – Λιμάνι I, 1898, λάδι
σε καμβά, 65 x 45 εκ. [State
Tretyakov Gallery, Μόσχα]



Εικ. 48: Wassily Kandinsky,
Μόναχο, 1908, λάδι σε καμβά,
68.8 x 49 εκ. [Stadtische Galerie,
im Lenbachhaus, Μόναχο]

⁷³ *The Kandinsky Memorial Exhibition*, κατ. έκθ., επιμέλεια: Hilla Rebay (Νέα Υόρκη: Museum of Non-Objective Painting, 1945), σσ. 10-11



Εικ. 49: Wassily Kandinsky, Σκίτσο για το έργο *Σύνθεση II*, 1909/1910, λάδι σε καμβά, 97.5 x 131.2 εκ. [The Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη]



Εικ. 50: Wassily Kandinsky, *Αυτοσχεδιασμός 26 (Κοπηλασία)*, 1912, λάδι σε καμβά, 97 x 107.5 εκ. [Lenbachhaus Gallery, Μόναχο]



Εικ. 51: Wassily Kandinsky, *Σύνθεση VI*, 1913, λάδι σε καμβά, 195 x 300 εκ. [Hermitage Museum, Αγία Πετρούπολη]

Όπως βλέπουμε μέσα από την ανάλυση αναφορικά με το έργο *Σύνθεση VI*, ο καλλιτέχνης δημιουργεί και εφαρμόζει τους δικούς του κανόνες σχετικά με τη χρήση και τον συμβολισμό του χρώματος. Τη σημασία και το συμβολισμό του χρώματος ο

Kandinsky όχι μόνο τα εφάρμοσε πρακτικά στα ζωγραφικά έργα του αλλά τα ανάλυσε και στα γραπτά έργα του. Η άποψη του Kandinsky ότι ένα έργο τέχνης δεν πρέπει να βασίζεται σε ένα εξωτερικό μοντέλο όπως η φύση αλλά στην εσωτερικότητα του καλλιτέχνη, ότι δηλαδή η απεικόνιση των εξωτερικών χαρακτηριστικών πρέπει να αποδίδεται μέσω των εσωτερικών εντυπώσεων του, διατυπώνεται στο έργο του *Για το πνευματικό στην τέχνη*, το οποίο εκδίδεται το 1911. Το έργο είναι διαιρεμένο σε δύο μέρη. Ο Kandinsky αναλύει την άποψη του γενικά για την τέχνη παραθέτοντας τις σκέψεις του σχετικά με τον προσανατολισμό της τέχνης, εστιάζοντας στο ότι η δημιουργία στην τέχνη δεν έχει τέλος και ότι η τέχνη δεν πρέπει να υποτάσσεται στις υλιστικές αντιλήψεις. Καλεί τους καλλιτέχνες να αποστασιοποιηθούν από τεχνικές του παρελθόντος γιατί αυτές θα οδηγήσουν σε έργα χωρίς συναίσθημα, χωρίς εσωτερικό υπόβαθρο. Κατά τον Kandinsky, η πραγματική τέχνη εμπεριέχει το προφητικό στοιχείο, δηλαδή αποτελεί μέρος της πνευματικής ζωής η οποία οδηγεί στη γνώση.⁷⁴ Στο δεύτερο μέρος ο Kandinsky, αναλύει τα χρώματα και την επίδραση που έχουν στο θεατή, όχι όμως την επιφανειακή αλλά την εσωτερική επίδραση που έχουν ως προς τις συναισθηματικές αντιδράσεις. Η ανάλυση εστιάζει κυρίως στη σχέση μεταξύ χρωμάτων και σχημάτων, και με δεδομένο ότι το χρώμα δεν μπορεί να υπάρξει αυτόνομα σε ένα έργο όπως το σχήμα, ο Kandinsky αναλύει την σημασία των συνδυασμών συγκεκριμένων χρωμάτων με σχημάτων, πχ ένα κίτρινο σε τριγωνικό σχήμα εμπεριέχει μεγαλύτερη ένταση σε σχέση με ένα κίτρινο σε κύκλο, θεωρώντας ότι δεν υπάρχουν δυσαρμονικοί συνδυασμοί αλλά συνδυασμοί που οδηγούν σε νέες μορφές αρμονίας.⁷⁵ Ο Kandinsky κατηγοριοποιεί τα χρώματα σε θερμά και ψυχρά, θεωρώντας το κίτρινο

⁷⁴ Χρησιμοποιώντας το σχήμα της πυραμίδας ως παράδειγμα, ο Kandinsky αναλύει την πνευματική ζωή, τους καλλιτέχνες/αντιπροσώπους της πνευματικής ζωής και παραθέτει μία σύγκριση μεταξύ των διάφορων μορφών τέχνης και πως μπορούν να αλληλοβοηθηθούν. Βλ. Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη ...*, σσ. 67-70

⁷⁵ Βλ. Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη ...*, σσ. 81-82

ως το βασικό θερμό χρώμα και το μπλε ως το βασικό ψυχρό χρώμα. Το κίτρινο κινείται προς τον θεατή ενώ το μπλε απομακρύνεται, ενώ οι προσμίξεις άσπρου- κίτρινου και μπλε-μαύρου δημιουργούν περισσότερη ένταση στα χρώματα.⁷⁶ Πέραν αυτών των επιδράσεων, τα χρώματα κατέχουν και πνευματικές ιδιότητες: το κίτρινο αντιστοιχεί με τη γη δημιουργώντας διαπεραστικό και οξύ ήχο, ενώ το μπλε αντιστοιχεί με τον ουρανό και άρα το αιώνιο, δημιουργώντας πιο μπάσους ήχους.⁷⁷ Το πράσινο δημιουργεί ηρεμία στο θεατή, όπως και το γκρίζο το οποίο μπορεί να χαρακτηριστεί και ως κενό συναισθημάτων.⁷⁸

Όπως αναφέρει και ο Victor Ieronim Stoichita στην εισαγωγή της ελληνικής μετάφρασης του βιβλίου *Για το πνευματικό στην τέχνη*:

οι εκφραστικές και συμβολικές ενώσεις του χρώματος, ο ρόλος της γραμμής και του σημείου, η αλληλοπροσαρμογή τους στην ζωγραφική επιφάνεια ... ο Kandinsky λαμβάνει υπόψη του όλα αυτά αναζητώντας το πιο κατάλληλο τρόπο έκφρασης της «εσωτερικής αναγκαιότητας». Στο πλαίσιο αυτό είναι αλήθεια ότι το αντικείμενο χάνεται, αλλά όχι μέσα από την υποτίμηση του πραγματικού αλλά από την πρόθεση υπέρβασης της παραδοσιακής αντίληψης για την πραγματικότητα.⁷⁹

Αναλύοντας τις συνθήκες του σύγχρονου κόσμου, οι οποίες εμπεριέχουν αντιθέσεις και αντιφάσεις, ο Kandinsky θεωρεί ότι αυτές δεν αφήνουν ανεπηρέαστη την τέχνη και επαναπροσδιορίζουν το στοιχείο της αρμονίας:

... αντιθέσεις και αντιφάσεις, αυτή είναι η αρμονία μας. Η βασιζόμενη σε αυτή την αρμονία, σύνθεση είναι μια συμπάρθεση από φόρμες χρωμάτων και σχεδίων, και υφίστανται σαν τέτοιες αυθύπαρκτα, που εξάγονται από την εσωτερική αναγκαιότητα και σχηματίζουν στην δημιουργηθείσα μ' αυτόν τον τρόπο κοινή ζωή ένα σύνολο, το οποίο καλείται πίνακας.⁸⁰

⁷⁶ Βλ. Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη ...*, σ. 100

⁷⁷ Βλ. Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη ...*, σ. 106

⁷⁸ Σύμφωνα με τον Kandinsky, ο Delacroix προσπάθησε να αποδώσει την ακινησία και την ηρεμία του γκρίζου μέσω της πρόσμιξης πράσινου και κόκκινου. Βλ. Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη ...*, σ. 112

⁷⁹ Βλ. Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη ...*, σ. 18

⁸⁰ βλ. Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη ...*, σ. 121

Ο Kandinsky αναφέρει ότι «το σπουδαιότερο στο ζήτημα της Μορφής είναι το αν η Μορφή έχει αναπτυχθεί από εσωτερική αναγκαιότητα ή όχι» και θεωρεί ότι η εσωτερική αναγκαιότητα, δηλαδή το καθαρά καλλιτεχνικό, ορίζεται από (1) την προσωπικότητα του καλλιτέχνη, (2) την εποχή κατά την οποία ζει ο καλλιτέχνης και (3) το αγνό και αιώνιο καλλιτεχνικό στοιχείο.⁸¹

⁸¹ Βλ. Wassily Kandinsky, *Τέχνη και Καλλιτέχνες ...*, σ. 22, βλ. Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη ...*, σ. 93

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μέσα από την ανάλυση των έργων των Delacroix, Monet, Cézanne και Kandinsky παρατηρούμε την συμβολή του καθενός στην εξέλιξη της αφαίρεσης της φόρμας μέσω της χρήσης του χρώματος, με τη σταδιακή απομάκρυνση από τη χρήση του σχεδίου ως μέσο απεικόνισης της φόρμας. Ο Delacroix χρησιμοποιεί το χρώμα για να απεικονίσει τα αντικείμενα και το χώρο, σε αντίθεση με ακαδημαϊκούς καλλιτέχνες, οι οποίοι παρέμεναν πιστοί στη χρήση της γραμμής και του σχεδίου, βάσει της πρακτικής προγενέστερων καλλιτεχνών στυλ. Οι ιμπρεσιονιστές δεν απεικονίζουν θρησκευτικά, ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα αλλά τον τότε σύγχρονο κόσμο και τη φύση. Η αφαίρεση της φόρμας είναι ευδιάκριτη μέσα από το έργο των ιμπρεσιονιστών, και συγκεκριμένα του Monet, με το χρώμα να συνεχίζει να κυριαρχεί έναντι του σχεδίου. Ο Monet ζωγραφίζει κατευθείαν στο ύπαιθρο και όχι στο εργαστήρι του. Δεν εφαρμόζει την τεχνική του *chiaroscuro*, οι σκιές είναι χρωματικές και τις ενσωματώνει στη φόρμα μέσα από την επίδραση του φωτός, με αποτέλεσμα οι λεπτομέρειες να ατονούν.

Τόσο ο Cézanne όσο και ο Monet δηλώνουν την ξεκάθαρη απόκλιση τους από τις μέχρι τότε αρχές της τέχνης. Ο στόχος του Monet να αποδώσει τη φόρμα όπως διασπάται από το φως, αναγνωρίστηκε από τον Cézanne, ο οποίος θεωρούσε ότι ο Monet κατείχε την απαιτούμενη δύναμη συγκέντρωσης και αφοσίωσης προς επίτευξη του στόχου αυτού. Όμως ο Cézanne είναι ο πρώτος που αφαιρεί τη φόρμα και συνεχίζει και συστηματοποιεί την αφαίρεση του Monet. Μελετώντας τα έργα του Monet παρατηρούμε ότι η αφαίρεση εστιάζεται στις αντανakλάσεις, δηλαδή απορρέει από την εμπειρία, ενώ ο Cézanne δημιουργεί ένα σύστημα απεικόνισης όπου στοιχειοθετείται η αφαίρεση δεδομένου ότι φάσμα και πραγματικότητα είναι το ίδιο. Μέσω του Cézanne κωδικοποιείται η ανάγκη για καθορισμό ορίων στον Ιμπρεσιονισμό καθώς επιδιώκει τη

δημιουργία στιβαρών στοιχείων με διάρκεια, μακριά από τη σημασία του χρώματος και του φωτός όπως αποδιδόταν από τους Ιμπρεσιονιστές.

Η κωδικοποίηση ενός συστήματος από τον Cézanne προβάλλεται και από την ενοποίηση των πλάνων και το γεγονός ότι το πρώτο επίπεδο έρχεται πιο μπροστά, στοιχεία τα οποία αποτελούν παραμέτρους μιας διαυγούς οπτικής με συνέπεια ως προς το κτίσιμο των κανόνων της. Ο Cézanne εισάγει τη σχέση μορφής και φόντου, το φόντο αποκτά υπόσταση και δεν αποτελεί ένα δευτερεύον στοιχείο του έργου. Από την άλλη ο Monet προσπαθεί να απεικονίσει το στιγμιαίο, δουλεύει στο κάθε έργο την ίδια ώρα της ημέρας επί σειρά ημερών και παρατηρούμε τη δημιουργία μιας τεχνικής που περιλαμβάνει πινελιές με πηχτή μπογιά τη μια πάνω στην άλλη δημιουργώντας διαφορετικά επίπεδα έντονα βασιζόμενη στην επίδραση του φωτός. Ο Cézanne απορρίπτει την υπερβολική σημασία που αποδιδόταν στο φως του ήλιου, θεωρώντας ότι η ζωγραφική δεν μπορεί να είναι τόσο εμπειρική και ότι το φυσικό φως δεν πρέπει να ορίζει το πότε θα δημιουργεί ο ζωγράφος, αλλά το φως πρέπει να είναι εσωτερικό, εξ' ου και η σημασία που αποδίδει στο πως το φως πηγάζει μέσα από τις μορφές και τα αντικείμενα.

Στα έργα του Cézanne το κάθε αντικείμενο και η κάθε μορφή απεικονίζονται μέσω σχημάτων, και αποτελούν ασκήσεις φόρμας, όγκου και χρώματος. Αυτό υποστηρίζεται και μέσα από την τεχνική των παράλληλων πινελιών που χρησιμοποιεί ο Cézanne, καθώς αποφεύγει οι πινελιές του να ακολουθούν το σχήμα του αντικειμένου, τεχνική η οποία υποστηρίζει επίσης και την προσπάθεια του Cézanne για απόδοση του διαδιάστατου επιπέδου. Ο Cézanne προσδοκά να αποδώσει ένα νέο τρόπο θέασης του κόσμου μακριά από το ωραίο, να αποδώσει μια άλλη αντίληψη για το γυμνό σώμα. Συνειδητοποιεί ότι ο δικός του τρόπος αντίληψης είναι δημιουργία κανόνων; Βλέπει κάθε ομάδα αντικειμένων από διαφορετική οπτική γωνία, από πάνω, πλάγια κτλ.,

δηλαδή καθιερώνει την πολυεστιακή προοπτική. Η σπουδαιότητα του φωτός για τους ιμπρεσιονιστές, την οποία απέδωσαν μέσω της χρήσης του χρώματος, αποτέλεσε το μέσο για την επιστροφή στο διδιάστατο επίπεδο της εικόνας μακριά από την τρισδιάστατη αυταπάτη που υιοθετήθηκε κατά την Αναγέννηση. Εφαρμόζοντας την κωδικοποιημένη χρήση του χρώματος, ο Cézanne διασπά την εικόνα σε πολλά επίπεδα με κάποια να προεξέχουν και κάποια να βρίσκονται σε υποχώρηση, να απομακρύνονται από το θεατή.

Μέσα από τα τελευταία έργα του Monet παρατηρείται η μετάβαση από την αφαίρεση στην αφηρημένη τέχνη, κάτι που παράλληλα ξεκίνησε να εφαρμόζει και ο Kandinsky το οποίο και εξέλιξε περαιτέρω στην πορεία της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Στο έργο του Kandinsky η αφαίρεση της φόρμας φτάνει σε σημείο ωρίμανσης: η φόρμα απογυμνώνεται από περιττά στοιχεία, οι συνθέσεις του απεικονίζουν ένα μη ορατό κόσμο όπου το χρώμα και η γραμμή λειτουργούν ως τα κυρίαρχα στοιχεία. Παράλληλα όμως επιτυγχάνεται η απεικόνιση μιας έννοιας ή μιας ιδέας καθώς ο Kandinsky εισάγει ένα καινοτόμο τρόπο αντίληψης του ορατού κόσμου πέραν από το πρόδηλο και το προφανές. Σημαντικό στοιχείο στο έργο του Kandinsky αποτελεί η αποστασιοποίηση του καλλιτέχνη από τη σπουδαιότητα του φωτός, όπως αυτή αποδιδόταν από τους ιμπρεσιονιστές, εξελίσσοντας με αυτό τον τρόπο την αντίληψη του Cézanne ο οποίος προέτρεπε τους ιμπρεσιονιστές να μην προσκολλώνται στο φως και στις επιδράσεις του πάνω στα αντικείμενα. Ο Kandinsky υποστήριξε ότι οι ιμπρεσιονιστές ήταν περήφανοι για το ότι δεν μπορούσαν να εξηγήσουν το παραμικρό, στοιχείο που υπερτονίζεται και λόγω των πολιτικοκοινωνικών αναταραχών του 19ου αιώνα, ενώ σε αντίθεση ο ίδιος ο Kandinsky έρχεται να συνδυάσει την απόκλιση από την απεικόνιση οποιουδήποτε στοιχείου που παραπέμπει στον οπτικό κόσμο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

Baudelaire, C., *Αισθητικά Δοκίμια*, μετάφραση Μ. Ρέγκου (Αθήνα: Printa, 2005)

Kandinsky, W., *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετάφραση Μηνάς Παράσχης (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1981)

————— *Τέχνη και Καλλιτέχνες*, μετάφραση Γιώργος Κεντρωτής (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1986)

Αγγλόγλωσση Βιβλιογραφία

Athanassoglou-Kallmyer, N., “Cézanne and Delacroix’s Posthumous Reputation”, *Art Bulletin*, Τόμος 87, Τεύχος 1 (Μάρτης 2005), σσ. 111-129

Avtonomova, N., “Wassily Kandinsky and Claude Monet”, *Experiment*, Τόμος 9, Τεύχος 1 (2003), σσ. 57-68

Bartlett, K.R., *The Civilization of the Italian Renaissance* (Τορόντο: D.C. Heath and Company, 1992)

Baudelaire, C., *Art in Paris 1845-1862 – Salons and Other Exhibitions*, μετάφραση Jonathan Mayne (Λονδίνο: Phaidon, 1981)

Brodsky, J., “Delacroix’s “Le Lever”, Cézanne’s “Interior with Nude”, Picasso’s Les Demoiselles d’Avignon” and the Genre of the Erotic Nude”, *Artibus et Historiae*, Τόμος 7, Αρ.13 (1986), σσ. 127-151

Carrington Shelton, A., “Ingres versus Delacroix”, *Art History*, Τόμος 23, Αρ.5 (Δεκέμβρης 2000), σσ. 726-742

Clark, T.J., *The Absolute Bourgeois – Artists and Politics in France 1848-1851* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1999)

Clay J., *Romanticism* (Νέα Υόρκη: Chartwell Books Inc., 1981)

Delacroix, E., *The Journal of Eugene Delacroix* (Νέα Υόρκη: Phaidon Press, 1995)

Doran, M., *Conversations with Cézanne* (Μπέρκλι: University of California Press, 2001)

Dunning, W.V., *Changing Images of Pictorial Space – A History of Spatial Illusion in Painting* (Νέα Υόρκη: Syracuse University Press, 1991)

Eitner, L., *19th century European painting – David to Cézanne* (Νέα Υόρκη: Icon Editions Westview Press, 2002)

- Fiedenthal, R., *Letters to the Great Artists – From Ghiberti to Gainsborough* (Λονδίνο: Thames and Hudson, 1963)
- Frascina, F. and others, *Modernity and Modernism – French painting in the nineteenth century* (Νιου Χέβεν: Yale University Press in association with the Open University, 1993)
- Garb, T., “Visuality and Sexuality in Cézanne’s Late Bathers”, *The Oxford Art Journal*, 19:2, 1996, σσ. 46 - 60
- Gervais, D., “Between Worlds: Delacroix and Painting”, *Cambridge Quarterly*, 2000, Τόμος 29, Τεύχος 3, σσ. 267-283
- Jobert, B., *Delacroix* (Πρίστον: Princeton University Press, 1998)
- Kandinsky, W., *Point and Line to Plane* (Νέα Υόρκη: Dover Publications Inc., 1979)
- Lichtenstein, S., “Cézanne and Delacroix”, *The Art Bulletin*, Τόμος 46, Αρ. 1 (Μάρτης, 1964), σσ. 55-67
- Monet’s Years at Giverny: Beyond Impressionism*, κατ. έκθ. (Νέα Υόρκη: οργανώθηκε από το Metropolitan Museum of Modern Art, σε συνεργασία με το Μουσείο St. Lewis Art, 1978)
- Noon, P and Riopelle, C., *Delacroix and the Rise of Modern Art* (Λονδίνο: National Gallery Company Limited, 2015)
- Perberton, Ch., Rewald, J., Shiff, R., *Joachim Casquet’s Cézanne, A Memoir with Conversations* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1991)
- Risatti, H., *Art and Aesthetics: Late Modernism and Formalistic Debate*, <https://www.msu.edu/course/ha/452/risatti.html>
- Rodetis, G.A., “Delacroix and Shakespeare: A Struggle between Form and the Imagination”, *The Journal of Aesthetic Education*, Τόμος 20, Αρ. 1 (Άνοιξη, 1986), σσ. 27-39
- Short, Ch., *The Art Theory of Wassily Kandinsky 1909-1928 – The Quest for Synthesis*, (Οξφόρδη: Peter Lang AG, 2009)
- Stuckey, C.F., *Water lilies* (Νέα Υόρκη: Hugh Lauter Levin Associates, Inc., 1988)
- The Kandinsky Memorial Exhibition*, κατ. έκθ., επιμέλεια: Hilla Rebay (Νέα Υόρκη, Museum of Non-Objective Painting, 1945)
- Tompkins Lewis, M., *Critical Readings in Impressionism & Post-Impressionism* (Μπέρκλι: University of California Press, 2007)

Trachtma, P., “Cézanne – The man who changed the landscape of art”, *Smithsonian Magazine*, Ιανουάριος 2006,
<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/cezanne>

Wildestein, D., “Monet’s Giverny” in *Monet’s years at Giverny – Beyond Impressionism* (Νέα Υόρκη: Metropolitan Art Museum, 1978)