

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ –
ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΑ:
ΤΑ ΝΟΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ
«ΦΥΣΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ»..... ΩΣ ΤΗ LAND ART

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΜΙΧΑΛΑΚΟΥ ΣΤΕΛΛΑ – 1199039

ΕΠΟΠΤΡΙΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΕΣ: ΓΥΙΟΚΑ ΛΙΑ
ΒΑΣΙΛΑΚΗ ΜΑΡΙΑ

ΕΤΟΣ: 2003
ΒΟΛΟΣ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»

Αριθ. Εισ.: 2794/1
Ημερ. Εισ.: 22-04-2004
Δωρεά:
Ταξιδετικός Κωδικός: ΠΤ - ΙΑΚΑ
2003
ΜΙΧ

ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΑ:
ΤΑ ΝΟΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ
«ΦΥΣΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ».....ΩΣ ΤΗ LAND ART

*Η τέχνη είναι η δημιουργική θέληση,
που εκφράζεται μέσα από ένα υλικό...
Ο καλλιτέχνης κάνει ορατή τη σκέψη του
χωρίς τη μεσολάβηση λεκτικών εννοιών.¹*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

-Ευχαριστίες.....	σελ.4
1.Τοπιογραφία : ένας ορισμός.....	σελ.5
2. Ο ρόλος της τοπιογραφίας στην Αναγέννηση.....	σελ.13
3. Η αυτονόμηση της τοπιογραφίας.....	σελ.19
4. Τοπιογραφία : το σημαντικότερο είδος (genre) στην τέχνη του 19 ^{ου} αιώνα.	σελ.27
4.1.Ρομαντισμός.....	σελ.27
4.2.Ρεαλισμός.....	σελ.31
4.3.Ιμπρεσιονισμός.....	σελ.33
5. Η τοπιογραφία στη μοντέρνα τέχνη.....	σελ.38
5.1. Μεταϊμπρεσιονισμός.....	σελ.39
5.2.Εξπρεσιονισμός.....	σελ.42
5.3. Φωβισμός.....	σελ.43
5.4. Κυβισμός – Ορφικός Κυβισμός.....	σελ.44
5.5. Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός.....	σελ.45
5.6. Φουτουρισμός.....	σελ.47
5.7. Αφαίρεση.....	σελ.47
5.8. Πριμιτιβισμός.....	σελ.48
5.9. Dada.....	σελ.48
5.10. Σουρεαλισμός.....	σελ.49
5.11. Τέχνη Μεταπολεμικής περιόδου.....	σελ.50
6. Το φαινόμενο της Land Art/Earth Art.....	σελ.52
7. Αφιέρωμα : Ελληνική τοπιογραφία.....	σελ.55
7.1. Η γέννηση της ελληνικής τοπιογραφίας το 19 ^ο αιώνα....	σελ.55
7.2. Η ελληνική τοπιογραφία τον 20 ^ο αιώνα.....	σελ.58
7.3. Σύγχρονη ελληνική τοπιογραφία.....	σελ.61
- Παραπομπές.....	σελ.63
- Κατάλογος εικόνων.....	σελ.67
- Βιβλιογραφία-Δικτυογραφία.....	σελ.68

Ευχαριστίες

Για την εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας, θέλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τη Δρ. Λία Γυιόκα για τη βοήθεια, τις σωστές κατευθύνσεις, τις επισημάνσεις και τις διορθώσεις της, καθώς και για τις γνώσεις που αποκόμισα από την παρακολούθηση των μαθημάτων της.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω και στη Δρ. Μαρία Βασιλάκη για την επίβλεψη της εργασίας και τις αξιολογήσεις της.

Θέλω να ευχαριστήσω, επίσης, και τους ανθρώπους που συνεργάστηκα στο Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, όπου έκανα την πρακτική μου, για τις συμβουλές τους και για τη συγκέντρωση υλικού από τη βιβλιοθήκη του Ιδρύματος και το διαδίκτυο.

Όσον αφορά τη χρήση ηλεκτρονικών υπολογιστών, ευχαριστώ τον Κ. Καλφούντζο και όσους συμφοιτητές και συμφοιτήτριές μου με βοήθησαν στην αίθουσα των υπολογιστών του Πανεπιστημίου. Καθώς και τις φίλες μου και συμφοιτήτριές μου, που μοιράστηκαν τις ανησυχίες μου.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στις αδερφές μου, Γεωργία και Χρυσούλα, για την συμπαράστασή τους και τη βοήθειά τους στις νέες τεχνολογίες, και φυσικά στους γονείς μου, που μου έδωσαν τη δυνατότητα να σπουδάσω εκτός της πόλης μου και μου παρείχαν τα απαραίτητα για να φτάσω ως εδώ.

Την εργασία την αφιερώνω σ' όλους τους παραπάνω και σ' όσους θα την ξεφυλλίσουν.

1. Τοπιογραφία : ένας ορισμός.

Τι είναι τοπιογραφία; Η αναπαράσταση τοπίων. Κι όταν λέμε τοπίο, εννοούμε ό,τι μπορούμε να δούμε στον ορίζοντα: λόφους, δάση, ποτάμια, θάλασσες, βουνά, κοιλάδες, βράχους, ερείπια, κάστρα, πόλεις, κτλ.² Η πλαισίωση ενός τμήματος του φυσικού κόσμου καλλιεργεί μια θέα, δημιουργεί ένα τοπίο.

Η φύση αποτελεί ένα μηχανισμό ενότητας. Ο περιορισμός, ένα απόσπασμα αυτής της ολότητας της φύσης και η ενοποιητική διάθεση του ανθρώπου δημιουργούν το τοπίο. Το τοπίο επομένως, υφίσταται απ' τη στιγμή που παρατηρείται, είναι υπόθεση του βλέμματος και τεχνοποίησης της γης. Συνίσταται από τα αντικειμενικά στοιχεία της φύσης και τις υποκειμενικές ιδέες του ανθρώπου. Πρόκειται, δηλαδή για μια διπλή διαδικασία: η γη ως ακατέργαστο υλικό, μετατρέπεται σε τοπίο και το τοπίο σε τέχνη.³

Επιπροσθέτως, η τοπιογραφία καθορίζεται κι από μερικούς εξωγενείς και ενδογενείς παράγοντες.⁴ Η κορνίζα επί παραδείγματι, καθορίζει το τοπίο, τόσο γιατί προσδιορίζει τα εξωτερικά του όρια, όσο και γιατί το τοπίο συγκροτείται απ' την κορνίζα του: δε θα ήταν τοπίο, αν δεν υπήρχε η κορνίζα. Επίσης, η τοπιογραφία καθορίζεται εσωτερικά με τη συσχέτιση του τι δεν αποτελεί τοπίο π.χ. μια ανθρώπινη φιγούρα σε ηρωική δράση (αφηγηματικό στοιχείο). Στις τοπιογραφικές απεικονίσεις κυριαρχούν τα φυσικά χαρακτηριστικά, που δεν περιβάλλουν τίποτα, δεν αποτελούν σκηνικό σε τίποτα και δεν υπάρχει αφήγηση. Ωστόσο με την παραμικρή εμφάνιση ενός πρωταρχικού θεματικού μοτίβου, το τοπίο υποτάσσεται σ' αυτό και παίζει συμπληρωματικό ρόλο.

Βέβαια, ένα τοπίο, καλλιεργημένο ή μη, αποτελεί ήδη τέχνασμα προτού γίνει το θέμα ενός πίνακα.⁵ Ακόμα κι όταν απλά κοιτάμε, το διαμορφώνουμε και το ερμηνεύουμε. Ένα τοπίο μπορεί να μην απεικονιστεί ποτέ σ' έναν πίνακα ή μια φωτογραφία. Όταν όμως, η γη απεικονίζεται ως τοπίο ενός έργου τέχνης θεωρείται κάτι το εξαιρετικό. Το ερώτημα που τίθεται σ' αυτήν την περίπτωση είναι πώς ξεχωρίζουμε το τοπίο από τη γη ή αλλιώς πώς διαφοροποιούμε ένα κομμάτι του

φυσικού κόσμου από ένα άλλο. Σε μια βόλτα μας στην εξοχή, λόγου χάρη, αρχικά εκλαμβάνουμε ως τοπίο όλη την εξοχή. Στη συνέχεια όμως, η ίδια η εξοχή έχει ένα ρεπερτόριο από πολλές εικόνες, διάφορα ανεξάρτητα τοπία. Κάθε θέα στη βόλτα μας λαμβάνεται ως ξεχωριστή σκηνή; Πού ξεκινάνε και πού τελειώνουν οι μελέτες θέασης, τα όρια ενός τοπίου; **Ποιες πνευματικές και πολιτιστικές διαδικασίες μας βοηθούν να αντιληφθούμε τη γη ως τοπίο και ένα τοπίο καλύτερο από κάποιο άλλο;**

Η απάντηση σχετίζεται με τη διαδικασία του να ξεχωρίζουμε μια συγκεκριμένη έκταση γης ως ανώτερης αισθητικά ή πιο ενδιαφέρουσας από τις υπόλοιπες, μετατρέποντας τη θέα σε όρους τέχνης.⁶ Μια διαδικασία που σχετίζεται με την απόλυτη ομορφιά και τη μάθηση. Ο θεατής δηλαδή, κουβαλά πολιτιστικά προκατασκευασμένες πνευματικές αντιλήψεις οπουδήποτε πηγαίνει και ό,τι βλέπει και σχολιάζει είναι προσαρμοσμένο σ' αυτές τις αντιλήψεις. Ό,τι είναι νέο προσαρμόζεται στο τι είναι γνωστό. Ένα τοπίο λοιπόν, είναι ό,τι έχει επιλέξει ο θεατής από τη γη, προσδιοριζόμενο από μερικές συμβατικές αντιλήψεις του τι αποτελεί μια «καλή θέα». Η αξία και η ερμηνεία προέρχονται απ' αυτήν την εμπειρία της τοπιογραφίας και φυσικά, παίζει ρόλο το πόσο πολιτιστικά συγκροτημένος είναι ο θεατής, κι αυτό διαφέρει για τον καθένα. Τα παραπάνω δείχνουν ότι η αισθητική αξία ενός τοπίου είναι «κατασκευασμένη» από τον εκάστοτε παρατηρητή. Η γη είναι οργανωμένη και περιορισμένη στο βαθμό που το ανθρώπινο μάτι μπορεί να κατανοήσει το πλάτος και το βάθος με μια κορνίζα ή με μια βιαστική ματιά.

Απ' την άλλη μεριά, μπορεί ο καθένας να ακολουθήσει ένα ένστικτο για να σχεδιάσει ή να φωτογραφίσει μια συγκεκριμένη έκταση γης και να ονομάσει τη φινιρισμένη εικόνα «τοπιογραφία». Πρόκειται για τη διαδικασία που σχετίζεται με τη σχετική ομορφιά. Ο θεατής ξέρει πότε η γη είναι έτοιμη να ζωγραφιστεί σύμφωνα με τις συναισθηματικές και αισθητικές του αντιλήψεις. Μια ματιά στη φύση είναι από τις πιο ευχάριστες και αυθόρμητες πράξεις, που ο καθένας είναι ικανός να δει. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, αντιλαμβανόμαστε το τοπίο σα μια ιδέα και σα μια εμπειρία στην οποία εμπλεκόμαστε

δημιουργικά είτε είμαστε καλλιτέχνες, είτε όχι,⁷ αφού κάνουμε αυτό το είδος της πνευματικής μετατροπής (τη γη σε τοπίο) εδώ και αιώνες. Η συνήθεια είναι μέρος της σχέσης μας με το φυσικό περιβάλλον.

Η τοπιογραφία, άλλωστε, αποτελεί την οπτική απεικόνιση αυτής της σχέσης μας με το φυσικό κόσμο. Εμπλέκει την αίσθηση της ταυτότητάς μας : τα τοπία στην τέχνη μας λένε ή μας ρωτούν να σκεφτούμε για το που ανήκουμε. Η σχέση της ταυτότητας, του προσανατολισμού και της αντίληψής μας για το φυσικό κόσμο είναι ο **λόγος για την εξάπλωση της τοπιογραφίας** των τελευταίων 500 χρόνων στη Δύση και δη των τελευταίων 250 χρόνων.⁸ Η πολύπλοκη εμπειρία της φύσης απέδειξε ότι ο φυσικός κόσμος, όπως και ο άνθρωπος, είναι ένας συνεχόμενα μεταβαλλόμενος οργανισμός. Ας δούμε πιο αναλυτικά, **πώς και γιατί έγινε συνήθεια να μετατρέπουμε τη γη σε τοπίο:**

Οι γεωγράφοι προσπάθησαν να δώσουν μια απάντηση, έχοντας τη σκέψη τους στις αντιδράσεις των πρωταρχικών αναγκών περισσότερο, και όχι τόσο σε πολιτιστικές θεωρήσεις. Έτσι, ένα θελκτικό τοπίο προσφέρει θέα και καταφύγιο. Σαν καταφύγιο το τοπίο προσφέρει εδαφικά πλεονεκτήματα τόσο για τις κνηγητικές λείες, όσο και για τις εχθρικές δυνάμεις. Ικανοποιεί, επομένως, αρχαίες ανάγκες επιβίωσης. Η έλξη των τοπίων, στην οποία προσαρμόστηκαν βιολογικά οι άνθρωποι μέσω της κουλτούρας της επιβίωσης,⁹ μεταφράζεται ίσως σε μια αισθητική έλξη κατά τη γεωγραφική θεώρηση. Μάλιστα, σύμφωνα με επιστημονικές έρευνες, που αυξάνονται από το 1970 και σχετίζονται με τις τοπιογραφικές προτιμήσεις, ερευνούν αν υπάρχουν ή όχι γενετικοί παράγοντες, οι οποίοι επηρεάζουν την εκτίμηση των τοπίων και τι είδους τοπία προτιμούνται σήμερα. Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι προτιμούνται οι σαβάνες, όπως και παλιότερα από τους πρωτόγονους, λόγω του ανοιχτού χώρου τους για καλύτερη ορατότητα. Παρατηρούμε δηλαδή, μια γενετική προτίμηση του σήμερα στην οποία ενυπάρχει αρχαίο επιβίωμα.

Εν συνεχεία, η οπτική παράδοση της απεικόνισης της φύσης, οφείλεται κατά ένα μεγάλο ποσοστό στο ουμανιστικό ένστικτο. Ο ουμανισμός, που εστιάζει την προσοχή και το ενδιαφέρον του στη

συναισθηματική και φυσικά περίπλοκη οντότητα του ανθρώπου, επέκτεινε το ενδιαφέρον του και στο πλούσιο φυσικό περιβάλλον. Ένα νέο είδος πορτραίτου της γήινης επιφάνειας συνέβαλε στο να αποκτήσει ο άνθρωπος την πνευματική του ακεραιότητα. Η τοπιογραφία στον ουμανισμό γεννάται απ' την ανάπτυξη του ενδιαφέροντος για την εμπειρική τέχνη και την ακόλουθη όρεξη για εικονικές αναπαραστάσεις του ανθρώπινου κόσμου.¹⁰

Στην εξέλιξη της τοπιογραφίας συνέβαλε την ίδια περίοδο και η κουλτούρα της βίλας,¹¹ με τους κήπους (*εικ.1*) και τις εσωτερικές τοιχογραφίες (*εικ.2*). Ήδη απ' την Αναγέννηση, γύρω στο 16^ο αι., οι οικονομικά ευκατάστατοι ξέφευγαν απ' τη βαβούρα της πόλης για να προσέλθουν στα πολυτελή καταφύγια τους. Τοποθετούσαν τις επαύλεις τους σε ύψωμα, ώστε να επαυξήσουν το μεγαλείο τους, αλλά και για να έχουν πρόσβαση σε πανοραμικές θέες. Η θέα τους εξασφάλιζε ένα δελεαστικό τοπίο, ζωντανό με φως και σκιά που είχε ως αποτέλεσμα την απλή απόλαυση της οπτικής εξερεύνησης. Εκτός από τη θέα στο ακατέργαστο φυσικό περιβάλλον, δημιουργούσαν και τεχνητές φυσικές θέες με την κηπουρική πρακτική. Η φύση με την τέχνη μπορεί να λογιστεί ως απεικόνιση της τελειότητας, της ιδεατής τάξης. Παρατηρούμε, λοιπόν, μια πολιτιστική αλλαγή στην αξία της γης, υποτάσσοντας την οικονομική της χρησιμότητα (γεωργία, καλλιέργεια) στην αισθητική της αξία.

Τα ωραία τοπία αναζωογονούν το μυαλό και το πνεύμα κι αυτό οφείλεται στην θεραπευτική ιδιότητα της φύσης. Αυτή τη θεραπευτική ιδιότητα που προσφέρει η θέα ενός ευχάριστου τοπίου, τη συναντάμε όχι μόνο στη θέαση των πραγματικών τοπίων που περιβάλλουν μια έπαυλη (διάσπαρτα ή επινοημένα, δηλ. κήποι), αλλά και στα ιλουζιονιστικά τοπία μέσα στη βίλα. Πρόκειται για νωπογραφίες τοπίων στους εσωτερικούς τοίχους των αναγεννησιακών επαύλεων. Εκεί παρατηρούμε ένα παράξενο παιχνίδι: μια αλληλεπίδραση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, τεχνητού και φυσικού, αφού το τοπίο ζωγραφίζεται μέσα από την εμπειρία του σπιτιού.

Σ' αυτό το σημείο αξίζει να τονίσουμε, ότι τη νοοτροπία της κουλτούρας της βίλας, που προβάλλει το τοπίο, την εντοπίζουμε και

στα ρωμαϊκά χρόνια, στις τοιχογραφημένες οικίες της Πομπηίας και του Ηρακλείου καθώς και των άλλων πόλεων χτισμένων στον κόλπο της Νεάπολης. Όταν ποιητές σαν το Θεόκριτο ανακάλυψαν τη γοητεία της απλής ζωής ανάμεσα στους βοσκούς, οι καλλιτέχνες της εποχής προσπάθησαν κι αυτοί να συλλάβουν τις χαρές της φύσης.¹² Έτσι, δημιούργησαν σε σπίτια υπερεκλεπτυσμένων αστών φανταχτερούς κήπους, ψηφιδωτά και τοιχογραφίες που μαρτυρούν τον ενθουσιασμό των Ρωμαίων για τη φύση (εικ.3). Τα έργα δεν αποτελούν ρεαλιστικές απεικονίσεις της ιταλικής φύσης, αλλά πρόκειται για συνθέσεις μοτίβων, τοποθετημένα γοητευτικά : βοσκοί, κοπάδια, απομονωμένες επαύλεις, βουνά, ταπεινοί ναοί. Με αγαπητό μοτίβο το ιερό τοπίο (εικ.4) και με έμφαση στην γραφικότητα της αγροτικής ζωής, μαρτυρείται η μελαγχολική και βουκολική αντίληψη των αστικοποιημένων διανοουμένων της ρωμαϊκής Ιταλίας. Η ρωμαϊκή στροφή στο φυσικό περιβάλλον ίσως προέρχεται από αλεξανδρινά πρότυπα, γεγονός που επιβεβαιώνουν εν μέρει και τα περίφημα τοπία της Οδύσσειας (50π.Χ.), για τα οποία θα γίνει λόγος σ' άλλη ενότητα.

Τέλος, αν θέλουμε να ανατρέξουμε ακόμα πιο πίσω όσον αφορά την κουλτούρα της βίλας, φτάνουμε στην προϊστορία. Ενδεικτικά αναφέρω τις τοιχογραφημένες οικίες της Κρήτης και της Θήρας. Η εσωτερική διακόσμηση των οικιών τους βασίζεται σε τοιχογραφίες, σε μερικές από τις οποίες ξεπροβάλλουν και κυριαρχούν τα στοιχεία του φυσικού κόσμου. Φαίνεται ότι και στην προϊστορία η θεραπευτική δύναμη της φύσης έπαιζε σημαντικό ρόλο.

Με τα παραπάνω, παρατηρούμε ότι το τοπίο σαν αντιλαμβανόμενη εκδοχή του φυσικού κόσμου, κατασκευάζεται για να ανταποκριθεί στις ανθρώπινες ανάγκες. Η τοπιογραφία στη Δύση εξαπλώθηκε ραγδαία τα τελευταία 500 χρόνια και κυρίως τα τελευταία 250. Κι αυτό γιατί υπήρξε σύμπτωμα της μοντέρνας απώλειας, μια καλλιτεχνική μορφή που αναδύθηκε όταν η πρωταρχική σχέση της ανθρωπότητας με τη φύση διαλύθηκε από το μοντέρνο καπιταλισμό, την εγκατάλειψη των φεουδαρχικών συστημάτων, την αστικοποίηση, τα εμπόριο και την τεχνολογία. Και όπως χαρακτηριστικά λέει ο **Christopfer Wood** (μελετητής) 'όταν η ανθρωπότητα ανήκε στη φύση,

κανένας δε χρειαζόταν να ζωγραφίσει τοπία¹³. Με την ανάπτυξη, όμως, των νέων εμπορικών κέντρων στις πόλεις και εξαιτίας της ανάγκης ζωής στη μοντέρνα πόλη κατασκευάζεται το τοπίο και συσχετίζεται με την ύπαιθρο. Η ύπαιθρος ως διαμετρικά αντίθετης της πόλης θεωρείται τοπίο.

Η τοπιογραφία στη Δύση τα τελευταία 500 χρόνια θεωρείται ως το ελεγειακό μνημείο της ανθρώπινης αίσθησης της αποξένωσης από το αυθεντικό περιβάλλον του προ-καπιταλιστικού κόσμου. Οι μαρξιστές ιστορικοί της τέχνης και οι κριτικοί της βιομηχανίας,¹⁴ μας κάνουν πιο καχύποπτους ως προς την έννοια της τοπιογραφίας. Είμαστε ενήμεροι της εξάρτησής μας στη φύση και αισθανόμαστε την εξάρτηση της φύσης σ' εμάς. Ωστόσο, έντονη και ταυτόχρονα ανησυχητική είναι η αίσθηση ότι οι φυσικές πηγές που θεωρούσαμε ως το ατελείωτο δώρο της φύσης, έχουν αρχίσει ήδη και εξαντλούνται.

Και αξίζει να σημειώσουμε ότι η καταγραφή μιας περιοχής, δεν είναι πάντοτε αθώα. Οι εικαστικές διατυπώσεις της φύσης μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως ιδεολογικά δημιουργήματα. Το τοπίο λόγου χάρη, χρησιμοποιείται και για πολιτικές σκοπιμότητες, εκτός της απόλαυσης των αισθητικών και πνευματικών ιδιοτήτων της φύσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τα έργα του Αγγλο-αμερικανού ζωγράφου-τοπιογράφου **Thomas Cole** (1801-1848), ένας από τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες της Αμερικάνικης τοπιογραφίας του 19^{ου} αιώνα. Ο Cole ανακάλυψε το αμερικάνικο τοπίο σαν αποτελεσματικό υποκατάστατο για μια χαμένη εθνική παράδοση (εικ.5, 6). Δημιούργησε πίνακες με τοπία που θα είχαν μια διακριτική ηρωική εθνική ταυτότητα.¹⁵ Κατασκεύασε, επομένως, το πολιτικό τοπίο προκειμένου να υποδηλώσει το αμερικανικό έθνος. Το τοπίο έτσι, πολλές φορές χρησιμοποιείται για να ενισχύσει το ουτοπικό όραμα ενός κόσμου αθώου από την ιστορία και την πολιτική.

Επίσης, τα πρώτα ελληνικά τοπία είχαν πολιτισμικό χαρακτήρα. Στα πρώτα 50 χρόνια του 19^{ου} αιώνα, το βλέμμα των ξένων περιηγητών δημιούργησε το ιστορικό, πολιτισμικό τοπίο. Με την ερειπιογραφία, για την οποία θα γίνει λόγος αναλυτικότερα στην τελευταία ενότητα, οι ζωγράφοι έριξαν το κέντρο βάρους στην αρχαιολογία του τόπου.

Φώτισαν τον ελληνικό πολιτισμό μέσα από τα σπαρμένα στη φύση ερείπια. Μάλιστα, αρκετοί χρησιμοποιούν σήμερα τέτοιου είδους τοπία, ως τουριστικά προϊόντα : αρκετές καμπάνιες του Ε.Ο.Τ. στηρίζονται στις ρομαντικές εικόνες της πολιτισμικής μας κληρονομιάς. Το τοπίο κατ' αυτόν τον τρόπο, χρησιμοποιείται και μέσα στα πλαίσια του καταναλωτισμού.

Παρακολουθήσαμε ως τώρα, μερικούς από τους λόγους που απαντούν στο γιατί και το πώς έγινε συνήθεια να μετατρέπουμε τη γη σε τοπίο, καθώς και την πολλαπλότητα των τοπίων που υπάρχουν. Άλλοτε η δημιουργία της τοπιογραφίας στηρίζεται στις αισθητικές-γενετικές απολαύσεις της φύσης, άλλοτε στις πνευματικές-θεραπευτικές της ιδιότητες, άλλοτε κατασκευάζεται για να ανταποκριθεί στις σύγχρονες ανθρώπινες ανάγκες και άλλοτε για να ανταποκριθεί σε πολιτικές, ιστορικές, πολιτισμικές, ακόμα και κοινωνικο-οικονομικές σκοπιμότητες. Τα παραπάνω σχετίζονται κυρίως με τα δυτικά πρότυπα δημιουργίας της τοπιογραφίας. Αξίζει να αναφέρουμε τους λόγους δημιουργίας των κινέζικων τοπίων του 12^{ου} και 13^{ου} αιώνα, κι αυτό γιατί οι Κινέζοι κατασκεύασαν το τοπίο μέσα στα πλαίσια του πολιτισμικού προϊόντος. Τα κινέζικα και τα γιαπωνέζικα τοπία (η Ιαπωνία υιοθέτησε τις αντιλήψεις της Κίνας) προβάλλουν το κινέζικο μυαλό και την κινέζικη διάνοια (τα αντίστοιχα για την Ιαπωνία).

Η κινέζικη τέχνη, λοιπόν, χρησιμοποιείτο ως βοήθεια στην άσκηση στοχασμού, που επιβάλλει η ανατολική θρησκεία του Βουδισμού. Μέσω της τέχνης, οι μοναχοί προσηλώνονταν σε μια ιδέα για αρκετή ώρα και την εξέταζαν από όλες τις πλευρές με υπομονή. Έτσι, μερικοί επέλεγαν ως αντικείμενο του στοχασμού τους τα στοιχεία της φύσης, όπως το νερό ή τα βουνά και εξέταζαν τι μπορεί να διδαχτεί κανείς απ' αυτά, από τις φυσικές τους ιδιότητές. Για το βαθύ αυτό διαλογισμό, ευλαβικοί καλλιτέχνες άρχισαν να ζωγραφίζουν τα στοιχεία της φύσης, συνθέτοντας τοπιογραφικούς πίνακες (εικ. 7, 8).

Οι εικόνες των τοπίων φτιάχνονταν πάνω σε μετάξι, τυλίγονταν σε κύλινδρο και φυλάγονταν σε πολύτιμες θήκες. Τις ξετύλιγαν μόνο σε στιγμές ηρεμίας, για να τις κοιτάξουν και να τις σκεφτούν. Δεν

επρόκειτο, δηλαδή για απλές διακοσμητικές απεικονίσεις της φύσης. Όπως, επίσης, δεν επρόκειτο και για απεικονίσεις αληθινών τοπίων. Οι Κινέζοι καλλιτέχνες δεν πήγαιναν στην ύπαιθρο να σχεδιάσουν, αλλά μάθαιναν την τέχνη τους με μια παράξενη μέθοδο στοχασμού και αυτοσυγκέντρωσης. Διδάσκονταν πως ζωγραφίζονται π.χ. τα πεύκα, από έργα μεγάλων δασκάλων. Μόνο όταν γίνονταν άριστοι τεχνίτες, άρχιζαν να ταξιδεύουν και να μελετούν την ομορφιά της φύσης για να συλλάβουν κάθε φορά την έκφραση του τοπίου. Όταν γύριζαν στα σπίτια τους, προσπαθούσαν να αναπολήσουν αυτή την έκφραση, συναρμολογώντας εικόνες πεύκων, βράχων, όπως ένας ποιητής θα συναρμολογούσε ορισμένες εικόνες που περνούσαν από το μυαλό του σε κάποια περιδιάβαση.

Οι Κινέζοι ζωγράφοι φιλοδοξούσαν να αποκτήσουν τέτοια ευκολία με το πινέλο ή το μελάνι, ώστε να μπορούν να αποτυπώσουν το όραμά τους όσο η έμπνευσή τους ήταν ακόμα νωπή. Συχνά έγραφαν μερικούς στίχους και ζωγράφιζαν μια εικόνα στον ίδιο μεταξένιο κύλινδρο. Γι' αυτό δε θεωρούσαν ότι έπρεπε να ψάχνει κανείς για λεπτομέρειες σε μια εικόνα και να τις συγκρίνει με την πραγματικότητα, αφού ηθελημένα περιορίζονταν σε μερικά απλά μοτίβα παρμένα από τη φύση. Γι' αυτούς μια εικόνα μπορούσε να κάνει πολύ πιο δυνατή εντύπωση, αν το πλάσιμο και άλλες λεπτομέρειες θυσιάζονταν στην τολμηρή απλοποίηση. Αυτό που ήθελαν να βρουν ήταν τα ορατά σημάδια της έξαρσης του καλλιτέχνη. Απ' αυτές τις μεθόδους της ανατολίτικης τοπιογραφίας και τέχνης εν γένει, επηρεάστηκαν αργότερα οι ιμπρεσιονιστές και τα μετέπειτα μοντέρνα κινήματα που ακολούθησαν.¹⁶

2. Ο ρόλος της τοπιογραφίας στην Αναγέννηση.

Η τοπιογραφία αναδύθηκε μόνο όταν βρήκε τρόπο να προσαρμοστεί στις ακαδημαϊκές συμβάσεις της **Αναγέννησης**. Ο **Ε. Η. Gombrich** (1909-2001) είχε πει χαρακτηριστικά: ‘Μπορεί να ειπωθεί ότι, αν δεν υπήρχε ακόμη ένα τέτοιο είδος στην ζωγραφική, έπρεπε να επινοηθεί’.¹⁷

Το τοπίο σχετίζεται πάντα με την αφήγηση και την εικονογραφία της περιόδου της Αναγέννησης. Μόνο **από τα τέλη του 15^{ου} με αρχές του 16^{ου} αιώνα** ανέλαβε ένα πιο ανεξάρτητο ρόλο στους πίνακες και μερικές φορές φάνηκε να έχει αυτονομηθεί ως είδος. Αλλά μέχρι τότε, τα **μυθολογικά και θρησκευτικά θέματα** κατείχαν ιεραρχικά ανώτερη θέση. Κι αυτό γιατί θεωρούσαν, ότι το τοπίο δεν μπορούσε μόνο του να προσφέρει πνευματική και ηθική έμπνευση με τον τρόπο που προσέφερε η μυθολογία και η αγιογραφία. Δεν προσέφερε επομένως διανοητική ευχαρίστηση. Έτσι, περιοριζόταν στο ρόλο του **σκηνικού**, της συμπληρωματικής δηλαδή δουλειάς σ’ έναν πίνακα, που έρχεται να πλαισιώσει και να υποστηρίξει το κυρίως θέμα του. Επρόκειτο για το στολίδι, το αξεσουάρ, που προσέδιδε αξία και ουσία στο ανθρώπινο και θεϊκό θέμα.

Αυτή η σημασία που αποκτούσε το τοπίο σ’ έναν ζωγραφικό αναγεννησιακό πίνακα, είχε σχέση με τις διάφορες σημασίες που κατά καιρούς είχε η λέξη τοπίο ιστορικά, μερικές άσχετες με την τέχνη όπως, την αστική ταξινόμηση μιας περιοχής.¹⁸ Στην τελευταία περίπτωση δεν είχε την έννοια της θέας της φύσης, αλλά μιας γεωγραφικής περιοχής καθορισμένης από πολιτικά σύνορα. Στα τέλη του 15^{ου} αιώνα, η γη γύρω από την πόλη καλείτο ως το τοπίο της (μια σημασία που επιβιώνει σήμερα σε ορισμένες περιοχές). Το περιβάλλον τοπίο αποτελούσε μέρος της εδαφικής κυριαρχίας της πόλης, κι έτσι τοπογραφικά το τοπίο λογίζετο ως περιφέρεια της πόλης που υπηρετούσε.

Τα παραπάνω έρχονται σε αναλογία με την ζωγραφική της περιόδου, όπου το τοπίο χρησιμοποιείται ως σκηνικό και υπηρετεί το

κυρίως θέμα του : τα θρησκευτικά, μυθολογικά και αλληγορικά θέματα. Οι πρώτοι γλωσσολόγοι τόνισαν αυτή την περιφερειακή και επικουρική θέση του τοπίου συσχετίζοντας το με το πάρεργο,¹⁹ το στολίδι, όπως αναφέρθηκε. Με τη σειρά της, ωστόσο, η συμπληρωματική δουλειά υπήρξε απαραίτητη στο κυρίως θέμα προκειμένου να ενισχύσει την αξία του, όπως θα δούμε παρακάτω.

Όσον αφορά το κλίμα της εποχής, είναι η περίοδος της Μεταρρύθμισης, όπου οι καλλιτέχνες δουλεύουν σε μια νέα ουμανιστική κουλτούρα.²⁰ Δείχνουν ένα ενδιαφέρον στην εικονογραφική δυναμική της φιγούρας του μοναχικού αγίου, του απομονωμένου στο φυσικό περιβάλλον. Επίσης, στα μέσα του 15^{ου} αιώνα εμφανίζεται και το φαινόμενο της συλλογικής απομόνωσης με την ίδρυση μοναστηριακών κοινοτήτων. Το τοπίο της φύσης σ' αυτές τις περιπτώσεις λειτουργεί πνευματικά, ως την προσωποποίηση αφηρημένων εννοιών. Η έννοια του τοπίου σε σχέση με το ανθρώπινο υποκείμενο μπορεί να χειριστεί με αποκαλυπτικούς τρόπους : οι ζωγράφοι μπορούν να χρησιμοποιούν τους θρύλους των αγίων για να ερευνήσουν ιδέες για τη μοναξιά, για τις διαφορετικές τάσεις της πόλης και της εξοχής, για το φυσικό κόσμο και για τη θέση της ανθρωπότητας μέσα σ' αυτό.

Πιο αναλυτικά, στο πολιτιστικό πνεύμα της εποχής κυριαρχούσαν προκαταλήψεις μεταξύ πόλης και υπαίθρου, χριστιανικές και κοσμικές απόψεις για την απομόνωση στο φυσικό περιβάλλον. Η ιδέα της απομόνωσης γίνεται πόλος έλξης για συγγραφείς και ζωγράφους ιδιαίτερα, και όχι μόνο, όταν οι πόλεις αναπτύσσουν τις ιδιαίτερες χαρακτηριστικές κουλτούρες και πιέσεις στο βαθμό που ο πολίτης αρχίζει να διστάζει ότι υπάρχει μια βαθιά διαφορά μεταξύ του πολιτισμένου και του φυσικού.²¹ Αρκετοί καλλιτέχνες εξάρουν το δραπέτη-φυγά από τον πολιτισμό, τη φιγούρα που ανακτά ένα είδος πνευματικής ακεραιότητας και σοφίας βουτώντας στο φυσικό περιβάλλον.

Η εκούσια όμως, εξορία από τα κέντρα του πολιτισμού, έχει μια διφορούμενη εικόνα, η οποία πηγάζει από το πώς παρουσιάζεται το φυσικό περιβάλλον. Η έρημος επί παραδείγματι, για την πρώιμη

χριστιανική σκέψη, είναι γεμάτη από αντιφάσεις : περιοχή σκληρότητας και αγριότητας, τοπίο της θεϊκής εκδίκησης ενάντια στους εχθρούς της εκκλησίας, κυνήγι δαιμόνων, ενώ απ' την άλλη μεριά αποτελεί το τοπίο της λύτρωσης, το βασίλειο της ευδαιμονίας και της αρμονίας με το δημιουργικό κόσμο.²² Η σχέση μεταξύ της ηθικής ακεραιότητας και της αναγεννησιακής επιρροής του φυσικού κόσμου, του ευσεβούς ανθρώπου και του τοπίου, είναι αρκετά στενή.

Ο φυσικός κόσμος δεν είναι μόνο σκηνικό, αλλά μια μεταφορική αναλογία της μοναξιάς και της πνευματικής αγνότητας. Το φυσικό περιβάλλον αποτελεί το μέσο για το πνευματικό δράμα. Το ανθρώπινο και θεϊκό θέμα σε συνδυασμό με το τοπίο, αποδίδουν το νόημα της εκάστοτε απεικόνισης. Οι ανθρώπινες μορφές, αν και πρωταγωνιστές, γίνονται μερικές φορές πρόφαση για περίπλοκες ασκήσεις στην απεικόνιση των τοπίων. Μάλιστα, αρκετές φορές δίνεται η εντύπωση ότι πέρα από το αφηγηματικό, συμβολικό περιεχόμενο του πίνακα, η φύση διατυπώνεται εικαστικά για να εξάρει απλά ο θεατής τη φυσική ομορφιά του τοπίου.

Οι παραπάνω παράγοντες άρχισαν σιγά- σιγά να διαμορφώνουν την τοπιογραφία, αφού έδωσαν μεγάλη ευκαιρία για την επεξεργασία της φυσικής λεπτομέρειας, για ασκήσεις προοπτικής και ερμηνείας του βάθους του τοπίου (εικ.9). Σπάνιο φυσικά ήταν το φαινόμενο να υπάρξει τοπίο χωρίς ανθρώπινο υποκείμενο σε τελειωμένους πίνακες αυτής της περιόδου (μόνο σε προσχέδια). Ας γνωρίσουμε, λοιπόν, μερικούς ζωγράφους που σε σχέση με τους υπόλοιπους, εξέτασαν περισσότερο το φυσικό κόσμο.

Στη Βόρεια Ευρωπαϊκή Αναγέννηση, σ' αντίθεση με το Νότο και κυρίως με την Ιταλία, το τοπίο είχε μεγάλη κυριαρχία στον πίνακα. Ένα παράδειγμα αποτελεί ο ζωγράφος **Jan van Eyck** (1390;- 1441). Ο Van Eyck έστρεψε το βλέμμα του στην πιο υπομονετική παρατήρηση της φύσης και στη γνώση της ακριβής λεπτομέρειας. Σκοπός του ήταν να απεικονίσει τις μορφές και τα τοπία όχι σχηματικά και συμβατικά, αλλά όσο το δυνατόν πιο αληθινά. Έτσι, έφτασε στην ψευδαίσθηση της φύσης, προσθέτοντας υπομονετικά λεπτομέρεια στη λεπτομέρεια, ώσπου η εικόνα να γίνει ένας καθρέφτης του ορατού κόσμου.²³

Μάλιστα, προκειμένου να κατακτήσει την πραγματικότητα , βελτίωσε την τεχνική της ζωγραφικής με την ανακάλυψη της ελαιογραφίας.

Λίγο αργότερα, ο Ελβετός **Conrad Witz** (1400;- 1446;) με το έργο του «*το θαυμαστό ψάρεμα*» (εικ.10), δημιούργησε την πρώτη ακριβή αναπαράσταση μιας αληθινής τοποθεσίας. Ήθελε να μεταφέρει στους κατοίκους της Γενεύης ακριβώς την σκηνή του θαύματος. Έτσι, ζωγράφισε τη λίμνη όπως ένα πραγματικό τοπίο, που θα είχαν όλοι τη δυνατότητα να το αναγνωρίσουν.

Στο Νότο , στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, έκανε την εμφάνισή του ο Βενετός καλλιτέχνης **Giorgone** (1478;-1510) με τον αινιγματικό του πίνακα «*Η Καταιγίδα*» (1508, εικ.11). Ο χαρακτηρισμός του έργου ως αινιγματικό, οφείλεται στο περιεχόμενο του πίνακα και τον παράξενο τίτλο που φέρει : ένα φυσικό φαινόμενο. ‘ Ίσως πρόκειται για ένα μύθο της μητέρας κάποιου μελλοντικού ήρωα, που την εξόρισαν με το παιδί της από την πολιτεία και τη βρήκε εκεί στην ερημιά ένας καλοπροαίρετος νεαρός βοσκός... Εντύπωση κάνει ότι τα πρόσωπα δεν σχεδιάστηκαν με ιδιαίτερη προσοχή και ότι η σύνθεση είναι κάπως άτεχνη. Η εικόνα, ωστόσο, έχει μια ενότητα που την οφείλει αποκλειστικά στο φως και τον αέρα που διαποτίζουν τα πάντα. Είναι το απόκοσμο φως μιας καταιγίδας **και για πρώτη φορά το τοπίο, μπροστά στο οποίο κινούνται οι μορφές δεν είναι απλώς φόντο.** Είναι αυθυπόστατο, αποτελεί το πραγματικό θέμα της εικόνας. Το βλέμμα μας περνά από τις μορφές στο τοπίο, που κατέχει το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα, και από το τοπίο ξαναγυρίζει στις μορφές. Νιώθουμε πως ο Giorgone, δεν σχεδίασε πρόσωπα και πράγματα με σκοπό να τα τοποθετήσει αργότερα μέσα στον χώρο, όπως οι προηγούμενοι και σύγχρονοί του, αλλά αντιμετώπισε τη φύση, τη γη, τα δέντρα, τον αέρα, το φως, τα σύννεφα και τους ανθρώπους με τις πόλεις και τα γεφύρια τους σαν ένα σύνολο. Ήταν ένα βήμα τόσο σημαντικό όσο σχεδόν παλιότερα η προοπτική. Απ’ αυτή την εποχή και μετά η ζωγραφική ήταν κάτι περισσότερο από σχέδιο και χρώμα. Ήταν μια τέχνη με τις δικές της επινοήσεις.²⁴ Το είδος, ωστόσο, που εγκαινίαζε ο Giorgone έμεινε ανεκμετάλλευτο για πολύ.

Την περίοδο που ο Giorgone ανακάλυπτε την ομορφιά του ορεινού τοπίου, ο βόρειος ζωγράφος **Lucas Cranach** (1472-1553) είχε ενθουσιαστεί με το φυσικό περιβάλλον της περιοχής του, τα δάση και τους απέραντους ορίζοντές τους. Δημιούργησε ποιητικές εικόνες, προσκαλώντας τους κατοίκους των Άλπεων να θαυμάσουν την ομορφιά του τοπίου που τους πλαισίωνε.

Εν συνεχεία, και ο μεγαλύτερος Γερμανός καλλιτέχνης, **Albrecht Dürer** (1471-1528) μαγεύτηκε από τα γραφικά τοπία των Άλπεων, τα οποία και αποτύπωσε σε έργα του. Ενδιαφερόταν για τη μελέτη της ομορφιάς της φύσης και για την αντιγραφή της με υπομονή και πιστότητα. Θέλησε να αποκτήσει τέλεια κυριαρχία στη μίμηση της φύσης, όχι τόσο ως αυτοσκοπό, αλλά για να παραστήσει πειστικότερα τα θρησκευτικά θέματα (εικ.12,13). Ας σημειώσουμε, ότι στον Dürer οι μορφές τους πίνακες, στις χαλκογραφίες και στις ξυλογραφίες του, είναι σχεδόν ασήμαντες, μικρές, γεγονός που φανερώνει την αδυναμία του στο φυσικό τοπίο.

Τέλος, άλλος ένας βόρειος καλλιτέχνης, ο **Albrecht Altdorfer** (1480;-1538) από τη Ρατισβόνη βγήκε στα δάση και τα βουνά για να μελετήσει από κοντά τα δέντρα και τους βράχους. **Πολλές από τις ακουαρέλες και τις χαλκογραφίες του, δε διηγούνται καμιά ιστορία ούτε απεικονίζουν ανθρώπινη μορφή**²⁵ (εικ.14,15). Αυτή είναι μια πολύ σημαντική αλλαγή, αν αναλογιστούμε ότι, ό,τι μελετήσαμε μέχρι στιγμής αφορούσε είτε μελέτες και προσχέδια για φόντο που δεν απεικόνιζαν ανθρώπινες μορφές, είτε επίσημους πίνακες, στους οποίους φιγουράρει έστω και μια μικρή μορφή. Ποτέ δεν είδαμε να απεικονίζεται εικαστικά η απόλαυση του καλλιτέχνη όταν αντικρίζει ένα ωραίο τοπίο, ούτε στην αρχαιότητα που τόσο αγαπούσαν τη φύση (πρβ. ρωμαϊκά βουκολικά τοπία). Γι' αυτό ο μελετητής **C. Wood** κατέληξε στο συμπέρασμα, ότι τα πρώτα ανεξάρτητα τοπία στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης φιλοτεχνήθηκαν από τον A. Altdorfer.²⁶

Πριν, όμως, παρακολουθήσαμε πρώτους τους Ιταλούς με τον Giorgone να απεικονίζουν ατομικά τοπία. Όπως και να 'χει, μέχρι τη δημιουργία επίσημου ενδιαφέροντος για την ίδια την τέχνη του ζωγράφου δεν μπορούμε να μιλάμε σίγουρα για ατομικές παραστάσεις

τοπίων. Ακόμα και στις εικόνες που δε δεσπόζει ανθρώπινη μορφή, πάντα πρέπει να έχουμε την υποψία μήπως πρόκειται για κανένα είδος αλληγορίας. Και οι αμφιβολίες μας προέρχονται από το αναγεννησιακό κλίμα στην τέχνη της εποχής, για το οποίο έγινε λόγος στην αρχή αυτής της ενότητας.

3. Η Αυτονόμηση της τοπιογραφίας.

Η επιρροή των Ιταλών, είτε με τον Giorgione, είτε εν γένει με τις νέες ανακαλύψεις τους στον τομέα της τέχνης, ώθησε το **Βορρά** σε παρόμοια πειράματα όπου λόγω της ιδιαίτερης κλίσης του στη μίμηση της φύσης, καθιερώθηκε η τοπιογραφία ως ανεξάρτητο είδος.

Τέλος του 16^{ου} αιώνα, κυριαρχεί στα καλλιτεχνικά δρώμενα η εξεζητημένη τέχνη του Μανιερισμού : αφύσικα στενόμακρες μορφές, περιφρόνηση για τα φυσικά σχήματα και χρώματα, συγκλονιστικά οράματα. 'Η κρίση αυτή στη ζωγραφική δημιουργήθηκε με τη Μεταρρύθμιση. Πολλοί διαμαρτυρόμενοι είχαν αντιρρήσεις στο θέμα των εικόνων ή των αγαλμάτων αγίων στις εκκλησίες, γιατί τα θεωρούσαν δείγματα της παπικής ειδωλολατρίας. Έτσι, οι ζωγράφοι στις προτεσταντικές περιοχές έχασαν την κύρια πηγή εισοδήματος, τη ζωγραφική εικόνων δηλαδή, για τις εκκλησίες. Πλέον, μοναδικό εισόδημα απέμεινε η εικονογράφηση βιβλίων και οι προσωπογραφίες.

Ωστόσο, σε μια προτεσταντική χώρα της Ευρώπης, **στις Κάτω Χώρες** η τέχνη μπόρεσε να ξεπεράσει απόλυτα την κρίση της Μεταρρύθμισης. Εκεί όπου η ζωγραφική είχε ακμάσει τόσα χρόνια, οι καλλιτέχνες βρήκαν τρόπο να βγουν απ' τη δύσκολη θέση. Δεν επικεντρώθηκαν μόνο στην προσωπογραφία, αλλά ειδικεύτηκαν σε τύπους θεμάτων που η προτεσταντική εκκλησία δεν είχε αντίρρηση.²⁷ Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια, **στα τέλη του 16^{ου} αιώνα με αρχές του 17ου** δημιουργήθηκε η συνειδητή καλλιέργεια ενός ορισμένου είδους ή τύπου θέματος στην ζωγραφική, όπως το πορτραίτο (ατομικό ή ομαδικό), η ηθογραφία (σκηνές καθημερινής ζωής), η νεκρή φύση και φυσικά, η **τοπιογραφία**.

Από την εποχή του Van Eyck (πρβ. 2^η ενότητα), οι ζωγράφοι των Κάτω Χωρών έδειχναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη μίμηση της φύσης. Άλλωστε πρόκειται για έναν τόπο, όπου ο ρόλος της φύσης είναι καθοριστικός και συχνά δελεάζει τους καλλιτέχνες. Οι Ιταλοί (μάστορες του ωραίου σώματος εν κινήσει) αναγνώριζαν αυτό το ταλέντο των Φλαμανδών, την υπομονή και την πιστότητα, με την οποία απεικόνιζαν ένα στοιχείο της φύσης, για παράδειγμα ένα δέντρο. Ήταν

φυσικό, επομένως, οι Φλαμανδοί να προσπαθήσουν να βρουν μια αγορά για την ειδικότητά τους και να ζωγραφίζουν πίνακες με μοναδικό σκοπό την επίδειξη της εκπληκτικής τους επιδεξιότητας στην απόδοση της όψης των πραγμάτων.²⁸

Καταπιάστηκαν, λοιπόν, τον 17^ο αι. με την αναπαράσταση του τοπίου τους και προσπάθησαν να αποδώσουν τις ομορφιές του με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια. Η Ολλανδία τον 17^ο αιώνα μετατράπηκε σε καθρέφτη της φύσης,²⁹ όχι όμως με την έννοια της τόσο πιστής αναπαράστασης του φυσικού κόσμου. Η φύση όταν καθρεφτίζεται στην τέχνη αντανακλά τις διαθέσεις και τις προτιμήσεις του καλλιτέχνη. Μ' αυτόν τον τρόπο, οι Ολλανδοί αποτύπωναν στα έργα τους ένα κομμάτι του φυσικού κόσμου όπως το έβλεπαν, χωρίς επιτήδευση ή εντυπωσιακά στοιχεία. Χώριζαν το τοπίο τους σε πολλά διαδοχικά στρώματα, στα οποία το μεγαλύτερο μέρος της εικαστικής επιφάνειας καταλάμβανε ο ουρανός. Η απεικόνιση της ομορφιάς του ουρανού, άλλωστε, ήταν κατάκτησή τους.

Και με το θαλασσογράφο **Simon de Vlieger** (1601- 1653) διαπιστώνουμε, πως οι Ολλανδοί ήταν τέλειοι μάστορες και της ατμόσφαιρας της θάλασσας χρησιμοποιώντας απλά και απéριττα μέσα (εικ.16). Ενώ, με το λιτό και άμεσο έργο του καινοτόμου τοπιογράφου από τη Χάγη, **Jan van Goyen** (1596-1656) παρατηρούμε πώς ένα συνηθισμένο θέμα μετατρέπεται σε στερεότυπο μοτίβο. Ο Goyen μετέτρεψε ένα κοινό ολλανδικό μύλο (εικ.17), ένα απλό χέρσο κομμάτι της πατρικής του γης σ' ένα όραμα ήρεμης ομορφιάς.³⁰ Με την απλοποίηση της σύνθεσης και την έμφαση στο ατμοσφαιρικό, κατορθώνει να βάζει το θεατή μέσα στον πίνακά του.

Με το Γερμανό τοπιογράφο **Adam Elsheimer**³¹ (1578- 1610), που ζούσε στη Ρώμη, διαπιστώνουμε μια αλλαγή στη λιτή απεικόνιση του τοπίου. Το ζωγράφο δεν τον ενδιαφέρει η πιστή απόδοση του πραγματικού, ούτε οι λεπτομέρειες. Εισάγει ρομαντικά και φανταστικά στοιχεία στις συνθέσεις του, στις οποίες επικρατεί το τοπίο με τη μαγεία του φωτός. Διαθέτει μια προσωπική αντίληψη για την επεξεργασία του χώρου και την ποιότητα του χρώματος (αποφεύγει κάθε δραματικό τόνο). Η ανθρώπινη μορφή συνδέεται αναπόσπαστα με

το τοπίο, η οποία κυριεύεται, εξαρτάται και ερμηνεύεται από το χώρο. Ο άνθρωπος δεν είναι πια ο κυρίαρχος του κόσμου, αλλά ένα από τα στοιχεία του φυσικού κόσμου. Ο Elsheimer θέλει να εντάξει το θεατή στο εσωτερικό του χώρου, στο άγνωστο και προβληματικό του τοπίο, στο οποίο κυριαρχεί η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα.

Και με το Γερμανό τοπιογράφο, περνάμε στην τοπιογραφία του **Νότου**, εκεί που τα ζωγραφισμένα τοπία του 17^{ου} αι., προκαλούν δυνατά συναισθήματα και συνεισφέρουν στην **εξύψωση** του είδους. Στα **ηρωικά τοπία** του Γάλλου **Nicolas Poussin** (1594- 1665) και στα **βουκολικά τοπία** του επίσης Γάλλου **Claude Lorrain** (1600-1682) αναπαρίσταται η ποίηση των τοπίων. Στους **ιδεαλιστικούς** πίνακες των Νότιων καλλιτεχνών κυρίαρχο ρόλο έπαιξαν τα εντυπωσιακά εφέ και η δραματική ένταση, που έφερε τον 17^ο αιώνα το **Μπαρόκ**. Ένα ρεύμα που έρχεται σε ρήξη με την κλασική παραστατική τέχνη λόγω των ριζικών αλλαγών που επιφέρει στις εκφραστικές μεθόδους. Το Μπαρόκ δίνει έμφαση στο φως και στο χρώμα, στα εντυπωσιακά εφέ, παραμελώντας την ισορροπία και την τάξη της ακαδημαϊκής παράδοσης, και προτιμά περίπλοκες συνθέσεις με δυναμικές μορφές. Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια, στρέφει το ενδιαφέρον του και στο τοπίο και τη φύση, προκειμένου να εκφραστούν οι ιδέες του θάρρους, της θυσίας και της αγάπης για την εξοχή.

Δάσκαλοι των δύο Γάλλων εισηγητών και πολλών δημιουργών του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, υπήρξαν ο **Annibale Carracci** (1560- 1609) από την Μπολόνια και ο άμεσος συνεχιστής του **Domenichino** (1581- 1641). Οι δύο αυτοί ζωγράφοι εκτός των άλλων θεμάτων, καταπιάστηκαν και με τον τομέα της τοπιογραφίας, στον οποίο σημείωσαν αρκετές κατακτήσεις. Η κυριότερη είναι ότι έθεσαν τις βάσεις για το **ιδεαλιστικό** ηρωικό και λυρικό τοπίο. Στα έργα τους ξεχωρίζει η προσπάθεια της φυσικής παρατήρησης και ωραιοποίησης του φυσικού κόσμου (εικ.18).

Ο Poussin, μαθητής των παραπάνων δεν ήταν αποκλειστικά τοπιογράφος, ωστόσο προς το τέλος της καλλιτεχνικής του πορείας έγινε ο δημιουργός του λεγόμενου ηρωικού ιδεαλιστικού τοπίου. Η φύση που τόσο αγαπούσε ο Poussin, είχε στα έργα του ένα συμβολικό

χαρακτήρα. Στις συνθέσεις του συνδύαζε τα στοιχεία του φυσικού χώρου με μυθολογικά ή βιβλικά επεισόδια, προκειμένου να δείξει τη σύγκρουση των φυσικών γεγονότων στην ανθρώπινη ζωή και την ενοποίηση του τοπίου στο ανθρώπινο δράμα (εικ. 19, 20).

Αυτό το κατόρθωσε, διαλέγοντας θέματα που τα θεωρούσε άξια ενός τοπίου ονειρικού της παλιάς εποχής. Μελέτησε τα κλασικά αγάλματα με πολύ ζήλο, γιατί η ομορφιά τους θα τον βοηθούσε να εκφράσει το όραμα αυτών των ξεχασμένων τόπων, όπου βασίλευε η αθωότητα και η μεγαλοπρέπεια.³² Και για να πετύχει το νοσταλγικό όραμα της γαλήνης και της ομορφιάς, βύθισε τα τοπία του σ' ένα χρυσαφένιο φως ή σε μια ασημένια ατμόσφαιρα. Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία μιας ιδεαλιστικής απεικόνισης του φυσικού χώρου.

Η αγάπη του για τη λατρεία της αρχαιότητας καθώς και η προτίμηση μυθολογικών θεμάτων και η εμμονή στο αντικειμενικά ωραίο, είναι μερικά από τα στοιχεία που τον καθιστούν πρόδρομο του νεοκλασικισμού (τέλη 18^{ου} / 19^{ου} αι.).

Ο κατά 6 χρόνια νεότερός του, Claude Lorrain, είναι ο πρώτος που πρόβαλε το τοπίο ως αυτόνομη καλλιτεχνική πραγματικότητα. Δημιούργησε το τοπίο θέλγητρο. Τα τοπία του Lorrain είναι αντίγραφα της πραγματικής εξοχής με τη διαφορά ότι το τοπογραφικό μνημείο υποτάσσεται σ' ένα γενικευμένο και εξιδανικευμένο βουκολικό ή βιβλικό τοπίο (εικ. 21, 22).

Ο Lorrain μελέτησε το τοπίο της ρωμαϊκής υπαίθρου, τους λόφους και τις πεδιάδες γύρω από τη Ρώμη, με τις υπέροχες αποχρώσεις των χωρών του Νότου και τις υποβλητικές αναμνήσεις του παρελθόντος.³³ Έκανε «γραφικά» τα ρωμαϊκά μνημεία, μεταφέροντάς το νοσταλγικό όραμα ενός τόπου γαλήνιας ομορφιάς. Έριξε το μεγαλύτερο βάρος από το ένα μέρος στο φως και στις ατμοσφαιρικές μεταβολές, και από το άλλο σε ερείπια ή σε φανταστικά οικοδομήματα, στα οποία διατηρούνται τα κλασικά χαρακτηριστικά.³⁴ Με τη λατρεία του στο φως, στη λυρικότητα, την ήρεμη απαλότητα, την καθαρότητα και την απουσία κάθε χτυπητού εφέ οδηγεί το θεατή έξω από την πραγματικότητα, σε περίτεχνους ναούς και ονειρικά ξέφωτα.

‘Πρώτος άνοιξε τα μάτια των ανθρώπων στην ανυπέββλητη ομορφιά της φύσης και για έναν αιώνα σχεδόν ύστερα από το θάνατό του, οι ταξιδιώτες έκριναν το πραγματικό τοπίο σύμφωνα με τα δικά του κριτήρια. Αν τους θύμιζε τα οράματά του, το θεωρούσαν ωραίο και σταματούσαν να το απολαύσουν. Οι Άγγλοι αριστοκράτες προχώρησαν ακόμη περισσότερο αναπλάθοντας τα τοπία που τους ανήκαν, κήπους και πάρκα, πάνω στα ιδανικά του Claude για την ομορφιά...’.³⁵ Προσπάθησαν να αλλάξουν και να προσαρμόσουν το αγγλικό τοπίο στο ζωγραφικό του κόσμο. ‘ Ένα τοπίο ή έναν κήπο, που τους θύμιζε τον Claude το ονόμασαν «picturesque», γραφικό, δηλαδή σαν ζωγραφιά!

Από τότε συνηθίσαμε να χρησιμοποιούμε αυτή τη λέξη, όχι μόνο για τους ερειπωμένους πύργους και για τα ηλιοβασιλέματα, αλλά και για απλά πράγματα όπως οι βάρκες με πανί ή οι μύλοι. Αν σκεφτούμε καλύτερα, μια λογική εξήγηση είναι πως μεταχειριζόμαστε τη λέξη γιατί τέτοια μοτίβα μας θυμίζουν εικόνες όχι του Claude, αλλά άλλων ζωγράφων, όπως ο de Vlieger ή ο Van Goyen. Εκείνοι είναι που μας δίδαξαν να βλέπουμε τη «γραφικότητα» σ’ ένα απλό θέμα. Πολύς κόσμος, όταν περπατάει στην εξοχή, χαίρεται το τοπίο, χωρίς να συνειδητοποιεί πως χρωστάει την απόλαυση αυτή στους ταπεινούς εκείνους ζωγράφους που πρώτοι άνοιξαν τα μάτια στην ανεπιτήδευτη φυσική ομορφιά.’³⁵ Γραφικό, άλλωστε, νοείται το τοπίο που αποτελεί προσωπογραφία της φύσης, χωρίς πρόσωπα και επιτήδευση, με θέμα το τοπίο αυτό καθ’ αυτό.

Οι Ολλανδοί και άλλοι ζωγράφοι άρχισαν να μιμούνται τον Claude και στάθηκαν πρόδρομοι των μεγάλων Ολλανδών τοπιογράφων και του πιο μεγάλου και σημαντικού **Jacob van Ruisdael** (1628-1682). Ο Ruisdael ανήκει στη β’ γενιά της ολλανδικής τοπιογραφίας και είναι εκείνος που με τη ρεαλιστική του περιγραφή (χαρακτηριστικό του Βορρά) και τους συμβολικούς του υπαινιγμούς, ανακάλυψε την ποίηση του βόρειου τοπίου, όπως ο Claude είχε ανακαλύψει την ποίηση του ιταλικού τοπίου.³⁶

Μελετούσε και ζωγράφιζε τις απέραντες εκτάσεις της θάλασσας, τα δέντρα, τον απέραντο ουρανό με τα αεικίνητα σύννεφα. Ειδικεύτηκε σε γραφικές σκηνές μέσα σε δάση (εικ.23,24) και απέδωσε με μεγάλο

ταλέντο τα σκοτεινά σύννεφα, το φως στις διάφορες φάσεις της ημέρας και δη στο δειλινό, τα ερειπωμένα κτήρια και τα νερά της θάλασσας. Τα τοπία του είναι εκτεταμένα και έχουν πανοραμικές θέες. Κανένας ίσως καλλιτέχνης πριν απ' αυτόν, δεν είχε μπορέσει να εκφράσει σε τέτοιο βαθμό τα αισθήματα και τις διαθέσεις του όπως καθρεφτίζονται στη φύση.³⁷

Συμπερασματικά, στα τοπία που φιλοτεχνήθηκαν τον 17^ο αι., παρατηρούμε από τη μεριά του Βορρά μια τοπογραφική πιστότητα, ενώ από τη μεριά του Νότου μια εξιδανίκευση.³⁸ Οι ζωγράφοι των Κάτω Χωρών αρκετές φορές συσχετίζονται με τους χαρτογράφους. Όπως σ' ένα χάρτη, δηλαδή, το φυσικό μέρος παρουσιάζεται με επιστημονική ακρίβεια, με την ίδια τοπογραφική πιστότητα και απλότητα απεικονίζονται και τα στοιχεία της φύσης στους βόρειους πίνακες. Μάλιστα, αν συλλογιστούμε ένα τοπίο και ένας χάρτης έχουν κοινά γνωρίσματα : και τα δύο μας συστήνουν μέρη που διαφορετικά δε θα γνωρίζαμε. Μας παρέχουν πληροφορίες και μας προσκαλούν στα μέρη αυτά.

Στο Νότο ο ενημερωτικός ρόλος του τοπίου και η τοπογραφική ακρίβεια υποτάσσονται σε σκηνές εξιδανικευμένης ομορφιάς και ειδυλλιακές περιοχές. Τα βουκολικά τοπία, αφενός εξυψώνουν το τοπίο ως είδος ζωγραφικής τέχνης, αφετέρου με το ειδυλλιακό του τόπου τους αποκρύπτουν την σκληρή αλήθεια που επικρατεί στο περιβάλλον της υπαίθρου. Οι χαρούμενοι αγρότες και το καλοστημένο τοπίο λόγου χάρη, κρύβουν τους εμπορικούς δεσμούς που συνδέουν την υπαίθρο με την πόλη και τη θέση εξάρτησης της πρώτης από τη δεύτερη. Κατ' αυτόν τον τρόπο τα ειδυλλιακά τοπία συλλαμβάνουν την ιστορία και την ωραιοποιούν, ενώ η όσο το δυνατόν πιστή απόδοση της φύσης τονίζει τις συνέχειες της ιστορίας, εφόσον βασίζεται σε τεκμηριωμένα μνημεία (ως επί το πλείστον).

Πριν περάσουμε στον επαναστατικό σε ζητήματα τοπιογραφίας 19^ο αι., να πούμε ότι στον 18^ο αι., τον αιώνα της Λογικής, δεν έχουμε αρκετά δείγματα τοπιογραφικών αναζητήσεων. Η φύση απασχόλησε τους καλλιτέχνες πρακτικά : ο 18^ο αι. ήταν η εποχή του σχεδιαστή

κήπου-τοπίου. Ολόκληρες εκτάσεις γης μεταμορφώθηκαν σε κήπους. Ο κήπος στην Αγγλία λόγω χάρη, αποτέλεσε ένα πράσινο εργαστήριο για αισθητικά πειράματα. Δημιουργήθηκε ένα ιδανικό περιβάλλον για μια παλαδιανή έπαυλη : ένας κήπος ή ένα πάρκο που καθρεφτίζει την ομορφιά της φύσης, αποτελούμενο από ωραία τοπία που γοητεύουν το θεατή και θυμίζουν τα ιδανικά του Claude για την ομορφιά.

Ας αναφέρουμε ότι στα τέλη του 17^{ου} με αρχές του 18^{ου} αιώνα αναπτύχθηκε στην Ιταλία η αστική τοπιογραφία.³⁹ Θέμα των αστικών τοπιογραφικών έργων στην Ιταλία, συγκεκριμένα στη Βενετία, όπου το τοπίο της είναι τόσο γοητευτικό για τον καλλιτέχνη, ήταν η καταγραφή της αρχιτεκτονικής των ιταλικών πόλεων. Αυτό το είδος αναπτύχθηκε για εμπορικούς λόγους, εφόσον οι ταξιδιώτες που πήγαιναν στην Ιταλία για να θαυμάσουν την αίγλη των περασμένων μεγαλείων της, συχνά επιθυμούσαν να πάρουν μαζί τους αναμνηστικά από το ταξίδι τους. Η τέχνη της Βενετίας δεν είχε χάσει την έντονη αίσθηση της φωτός, της λαμπρότητας και του χρώματος, σ' αντίθεση με τις πιστές θαλασσογραφίες του De Vlieger.

Αν και σ' αυτή την περίοδο το δυναμικό Μπαρόκ, έχει δώσει τη θέση του στην εκλεπτυσμένη ελαφρότητα και στη λεπτή διακόσμηση του **Ροκοκό** –τέχνη που καθρεφτίζει το γούστο της γαλλικής αριστοκρατίας- το πνεύμα του Μπαρόκ εκφράζεται ακόμη και στην απλή άποψη μιας πολιτείας. Ο Ιταλός **Francesco Guardi** (1712- 1793) ακολούθησε τη ζωγραφική όραση του Lorrain και των Ολλανδών. Είχε κατακτήσει απόλυτα τα τολμηρά εφέ και την τάση για κίνηση, που είχαν μελετήσει οι ζωγράφοι του 17^{ου} αι.(εικ.25). Είχε μάθει πως, αφού δοθεί η γενική εντύπωση της σκηνής, τις λεπτομέρειες μπορεί ο καθένας να τις προσθέσει και να τις συμπληρώσει μόνος του.⁴⁰ Δημιούργησε έργα σχεδόν ρομαντικά.

Εκτός από την ανάπτυξη της αστικής τοπιογραφίας στην Ιταλία, σύμφωνα με τις ακαδημαϊκές συμβάσεις της εποχής προτιμούνταν περισσότερο τα μυθολογικά και ιστορικά θέματα και τα πορτρέτα. Οι καλλιτέχνες που έβγαζαν το εισόδημά τους διατυπώνοντας εικαστικά τις προτιμήσεις τους για αναπαραστάσεις εξοχικών επαύλεων, πάρκων

ή γραφικών τοπίων δε θεωρούνταν σοβαροί καλλιτέχνες και δεν έβρισκαν πολλούς αγοραστές για τα τοπία τους.

Ο Άγγλος **Thomas Gainsborough** (1727-1788), επί παραδείγματι, ζωγράφιζε έργα με ακαδημαϊκά θέματα, αλλά και για δική του ευχαρίστηση, εφόσον δεν ενδιέφερε το αγοραστικό κοινό, σχεδίαζε απόψεις της εξοχής.⁴¹ Τα σχέδιά του (εικ.26) δεν αποτελούν αντίγραφα της πραγματικής φύσης, αλλά προβάλλουν ρομαντικά στοιχεία που καθρεφτίζουν μια διάθεση. Γι' αυτόν η φύση ήταν ένα ευχάριστο σκηνικό για σκηνές ειδυλλιακές.

Τον ίδιο αιώνα, στη Γαλλία ο **Jean-Honoré Fragonard** (1732-1806) αποτύπωσε κι αυτός εικαστικά την αγάπη του για τις «γραφικές» όψεις της φύσης σε σχέδια (εικ.27). Ζωγράφος με μεγάλη μαστοριά, πετύχαινε στις μελέτες του εντυπωσιακά αποτελέσματα. Είχε τη δυνατότητα να βρίσκει μεγαλείο και χάρη σ' ένα κομμάτι της πραγματικής φύσης.⁴² Επιζητούσε την ποικιλία και συγκεντρωνόταν στην προσεκτική διαβάθμιση του τόνου.

Να τονίσουμε ότι στις μελέτες των δύο καλλιτεχνών διακρίνουμε τα πρώτα σπέρματα της σύγχρονης τέχνης που ακολουθεί : διακρίνουμε αμυδρά την έκφραση της φαντασίας.

4 .Τοπιογραφία : το σημαντικότερο είδος (genre) στην τέχνη του 19^{ου} αιώνα.

Μετά τη Βιομηχανική και τη Γαλλική Επανάσταση (η τελευταία γκρέμισε πολλές προϋποθέσεις, που ίσχυαν για αιώνες), και που έχουν τις καταβολές τους στον αιώνα της Λογικής (18^{ος}), η τέχνη της τοπιογραφίας άρχισε να παίρνει μια πιο σύγχρονη μορφή. Κι αυτό οφείλεται στους νέους ρυθμούς της ζωής, που έγιναν πιο γρήγοροι και πιο μηχανικοί. Είναι η εποχή της τεράστιας ανάπτυξης των πόλεων, που μεταμόρφωσε απέραντες εκτάσεις σε «οικοδομήσιμες περιοχές». Με την αστικοποίηση και την ταυτόχρονη ανάδυση της αστικής τάξης, το εμπόριο, την εισαγωγή της μηχανής, ο άνθρωπος άρχισε να χάνει συστηματικά την επαφή του με τη φύση. Η αίσθηση του φυσικού κόσμου έγινε διπλή: από τη μια αμετάβλητη, απ' την άλλη εφήμερη. Έτσι, η πολύπλοκη εμπειρία της φύσης χρησίμευε απ' τη μια μεριά ως μνημείο επιφανειών, απ' την άλλη ως πειραματική διαδικασία για επιστημονικές ανακαλύψεις.

4.1. Ρομαντισμός

Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια, **τέλη 18^{ου} αι. με αρχές 19^{ου}**, αναπτύσσεται και το φιλοσοφικό ρεύμα του **ρομαντισμού**. Ένα ρεύμα που 'κήρυξε επανάσταση σε κάθε είδους περιορισμό και αναζήτησε ένα καινούργιο σημείο αναφοράς, αφού πρώτα κλόνισε την πίστη στη λογική. Αμφισβήτησε την αξία και... την αντικειμενική σύλληψη του κόσμου, αφήνοντας τον υποκειμενισμό να θριαμβεύει.⁴³ Στο ρομαντισμό κυριάρχησε το αίσθημα και η φαντασία, το ονειρικό και το υποκειμενικά ωραίο.

Όσον αφορά την επίδραση του στον τομέα της τοπιογραφίας, ωφελείται η ζωγραφική του τοπίου, γιατί πλέον ο καλλιτέχνης είναι ελεύθερος να διαλέξει οποιοδήποτε θέμα. Αυτό, όπως είδαμε, δεν ήταν δυνατό στα προηγούμενα χρόνια (με εξαίρεση τους Ολλανδούς), αφού σύμφωνα με τις ακαδημαϊκές συμβάσεις όφειλαν να ζωγραφίζουν οι καλλιτέχνες κυρίως μυθολογικά, ιστορικά θέματα και πορτρέτα, με έμφαση πάντα στο αντικειμενικά ωραίο. Απορρίπτοντας τις παλαιού τύπου θεματογραφίες, μεγάλοι ζωγράφοι αφιέρωσαν τη ζωή τους για να

δώσουν στην τοπιογραφία καινούργιο κύρος. Άρχισαν να ερευνούν πιο απομονωμένες, ζωγραφικά ανεξερεύνητες περιοχές της γης ή φαντάζονταν ξανά οικεία μέρη, δίνοντας βάση όχι στο θέμα αλλά στο μέσο πραγμάτευσης. Οι ρομαντιστές τοπιογράφοι προσπάθησαν να διερευνήσουν τον ορατό κόσμο, προκειμένου να υποβάλλουν τις ποιητικές του διαθέσεις.

Δημιουργοί της τοπιογραφίας στη νεώτερη τέχνη ήταν οι Άγγλοι. Έμφυτη ήταν η αγάπη τους για τη φύση και την εξοχή. 'Στη δημιουργία της αγγλικής τοπιογραφίας συνέβαλε η κλίση των Άγγλων στα σπορ. Υπήρχαν ανέκαθεν τεχνίτες που εργαζόνταν αποκλειστικά σε θέματα αθλητικού τύπου, όπως πορτραίτα ή μάχες αλόγων, κούρσες, σκυλιά, κυνήγια και καβαλάρηδες. Ένα εθνικό είδος ζωγραφικής που δεν έφθασε ποτέ τη μεγάλη τέχνη, αλλά ήταν δεμένο με την ύπαιθρο, το τοπίο, το ρεαλισμό και προετοίμασε το κοινό να δεχτεί έργα γνήσιων τοπιογράφων.'⁴⁴

Έτσι, οι Άγγλοι ρομαντιστές απέφυγαν συνειδητά μυθολογικές, αλληγορικές, θρησκευτικές και ιστορικές σκηνές. Εργάστηκαν στον ελεύθερο αέρα και τον ανοιχτό χώρο προσπαθώντας να μελετήσουν, να ερμηνεύσουν και να αποκαλύψουν το τοπίο. Ο αγγλικός ρομαντισμός δείχνει αυτό το ενδιαφέρον για τη σύλληψη και τη μεταφορά στη ζωγραφική επιφάνεια του φυσικού χώρου, την αμεσότητα, την πληρότητα και την αλήθεια του. **Σκοπεύει να δώσει το φυσικό χώρο σαν στοιχείο της ανθρώπινης εμπειρίας.**

Ένας από τους μεγαλύτερους ζωγράφους της Αγγλίας και ο κατεξοχήν εκπρόσωπος του ρομαντισμού, που ολοκλήρωσε τις επιδιώξεις της αγγλικής τοπιογραφίας, είναι ο **Joseph Mallord William Turner** (1775- 1851). Πρόκειται για έναν επιτυχημένο καλλιτέχνη, τα έργα του οποίου προκαλούσαν αίσθηση στη Βασιλική Ακαδημία. Ο Turner βασανιζόταν από το πρόβλημα της παράδοσης φιλοδοξία του ήταν να φτάσει, αν όχι να ξεπεράσει, τα περίφημα τοπία του Claude Lorrain. Οραματιζόταν έναν κόσμο φανταστικό, γεμάτο φως και ομορφιά, έναν κόσμο όχι γαλήνης αλλά κίνησης.

Ποιητής και σκηνοθέτης της εικόνας επεδίωξε συγκινητικές και δραματικές εντυπώσεις, συσσωρεύοντας κάθε τέχνασμα. Με κύρια

μέσα το φως και το χρώμα, έφτασε προοδευτικά σε μια εξαϋλωση των στοιχείων του τοπίου, ανοίγοντας ως ένα βαθμό το δρόμο προς την Αφηρημένη τέχνη⁴⁵ (εικ.28). Έδωσε το φυσικό χώρο σαν ένα κόσμο που βρίσκεται σε αναταραχή· όλα είναι ζωντανά, δονούμενα από αόρατες δυνάμεις (εικ.29). Παρατηρούμε τη δύναμη των στοιχείων της φύσης πάνω στο τοπίο. Και για τον Turner η φύση πάντα καθρεφτίζει και εκφράζει τα συναισθήματα του ανθρώπου.⁴⁶ Αναζήτησε και παράλληλα αποκάλυψε τις εσωτερικές δυνάμεις και το μυστήριο της φύσης (εικ.30,31), κατάφερε να την εξουσιάσει. Τα καλύτερα έργα του δίνουν μια σύλληψη του μεγαλείου της φύσης στην πιο ρομαντική και θεσπέσια μορφή της.

Τέλος, να αναφέρουμε ότι, συνάντησε αντιδράσεις, γιατί διέλυε τα αντικείμενα και όπως οι ιμπρεσιονιστές αργότερα, κατάργησε συστηματικά και τις γραμμές και εκφράστηκε αποκλειστικά με το χρώμα. Αυτό ήταν μια καινοτομία μεγάλης σημασίας, αν συλλογιστούμε, ότι μέχρι τότε σύμφωνα με την παράδοση, στα έργα έπρεπε να πρωταγωνιστεί η γραμμή και η πλαστικά αποδομένη φόρμα με ισορροπία και τάξη.

Ένας άλλος Άγγλος τοπιογράφος, που ήρθε σε ρήξη με την παράδοση ήταν ο **John Constable** (1776-1837). Πρόκειται για ένα περίεργο συνδυασμό ρεαλιστή και ρομαντιστή. Ο Constable ήθελε να ζωγραφίζει τον κόσμο όπως τον έβλεπε με τα δικά του μάτια, όχι με τα μάτια του Claude,⁴⁷ σ' αντίθεση με τους τοπιογράφους της μόδας, που έπαιρναν ως παράδειγμα τον Claude. Οι τελευταίοι είχαν βρει μερικά εύκολα τεχνάσματα σύμφωνα με τα οποία κάθε ερασιτέχνης μπορούσε να συνθέσει μια αποτελεσματική και ευχάριστη εικόνα. Υπήρχαν, λόγου χάρη, συνταγές πώς να ζωγραφίζει κανείς τα σύννεφα, τα δέντρα ή πώς να χρησιμοποιεί τα χρώματα π.χ. θερμά χρώματα για το πρώτο πλάνο (καστανοί και χρυσοί τόνοι), με αχνές μπλε αποχρώσεις το φόντο.

Ο Constable περιφρόνησε όλα αυτά τα κλισέ. Άλλωστε, δεν σκόπευε να εντυπωσιάσει με τολμηρές συνθέσεις, αλλά τον ενδιέφερε η αλήθεια, να μείνει πιστός στη δική του όραση. Γι' αυτό 'ήταν απ' τους πρώτους που έστησε το καβαλέτο του στη φύση. Έλεγε ότι «ποτέ

δεν είναι δυο μέρες ή δυο ώρες όμοιες. Από τότε που δημιουργήθηκε ο κόσμος δεν υπήρξαν ποτέ δυο όμοια φύλλα.» Μελετούσε με μανία τα σύννεφα, αυτά τα αεικίνητα και διαρκώς μεταβαλλόμενα στοιχεία του ουρανού, προλαμβάνοντας, έτσι, τους ιμπρεσιονιστές.⁴⁸

Οι σχεδιαστικές του απεικονίσεις είναι συχνά πιο τολμηρές από τους επίσημους πίνακες, κι αυτό γιατί το κοινό ένιωθε αμήχανα σ' αυτούς τους νεωτερισμούς : τις καταγραφές μιας γρήγορης εντύπωσης. Κι όμως, πρόκειται για έργα ζωγραφισμένα με τόση αυτοσυγκράτηση και απλότητα, προκειμένου να καταλάβουμε την απόλυτη ειλικρίνεια του καλλιτέχνη, την άρνησή του να εντυπωσιάσει περισσότερο από τη φύση και την τέλεια έλλειψη κάθε πόζας και εκζήτησης.⁴⁹ Εικόνες που αποπνέουν ηρεμία και γαλήνη. Δείχνουν την ειρήνη του φυσικού κόσμου, ένας κόσμος λογικά οργανωμένος, σταθερός (εικ.32). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σταθερότητα, το βαρύ χρώμα και οι αλλαγές φωτός και σκιάς.

Ασυναγώνιστος ρομαντιστής τοπιογράφος στη Γερμανία υπήρξε ο **Caspar David Friedrich** (1774-1840). Τα τοπία του αντανakλούν τη διάθεση της ρομαντικής λυρικής ποίησης της εποχής. Δεν έχουν διηγηματική περιγραφή, λείπουν οι τοπογραφικές πληροφορίες και προβάλλουν μια πανθειστική διάθεση. Διαλύονται στο άπειρο(εικ.33), χάρη στη μαλακή διαβάθμιση των τόνων των χρωμάτων, τα οποία εκφράζουν λυρικές μεταπτώσεις : έντονη και ακαθόριστη ανησυχία, απαισιόδοξη και μελαγχολική διάθεση, εσωτερική μοναξιά αλλά και μια τάση για μουσική φωνή, έκσταση, όνειρο, μια τάση φυγής από το πραγματικό. Το γυμνό «ορεινό τοπίο» (εικ.34) του θυμίζει λίγο το πνεύμα της κινέζικης τοπιογραφίας, που βρίσκεται και αυτή τόσο κοντά στην ποιητική ιδέα.⁵⁰

Η τοπιογραφία στο ρομαντισμό έχει μια ονειρώδη αύρα και ένα μεταφυσικό χαρακτήρα. Οι μορφές στον Friedrich λειτουργούν ως φορείς εσωτερικών συγκινήσεων. Ο άνθρωπος παίζει καθαρά παραπληρωματικό ρόλο και εμφανίζεται συνήθως με την πλάτη στο θεατή, βυθισμένος σ' ένα είδος μυστικής έκστασης (εικ.35).

Το μοτίβο της θέας του παραθύρου, αρκετές φορές περιλαμβανόμενης και μιας ατενίζουσας φιγούρας, σχετίζεται με

απασχολήσεις του βόρειου ευρωπαϊκού ρομαντισμού.⁵¹ Εκφράζει τη λαχτάρα να ξεφύγει κανείς. Αποτελεί το κίνητρο για να ελευθερώσει τη φαντασία του και να εξερευνήσει τις απέραντες περιοχές του φωτός. Ακριβώς, γιατί το ανοιχτό παράθυρο δίνει μια θέαση του κόσμου και μας φέρνει σε επαφή με τη φύση, τις ζωντανές φυσικές πηγές : το φως και τον καθαρό αέρα. Τα αισθητικά πλεονεκτήματα μιας καλής θέας δίνουν στην απεικόνιση των τοπίων ξεχωριστή θέση.

Εν κατακλείδι, όσον αφορά το ρομαντικό τοπιογραφικό πνεύμα, ας αναφέρουμε και την κυρίαρχη ρομαντική κίνηση στις Η.Π.Α., το **Hudson River School**. Η ομάδα των Αμερικανών τοπιογράφων έδρασε μεταξύ του 1825 και 1875, αφήνοντας δραματικά τοπία, στα οποία ο άνθρωπος στέκεται ασήμαντος μπροστά στο μεγαλείο της φύσης. Οι Αμερικάνοι ζωγράφοι σπουδάζοντας στη Ρώμη, υιοθέτησαν τις ευρωπαϊκές ιδέες για τη φύση και τις προσάρμοσαν με μεγάλη υπερηφάνεια στις ομορφιές του τόπου τους. Προσελκύστηκαν ιδιαίτερα από το μεγαλείο των καταρρακτών του Νιαγάρα, απ' τη σκηνική ομορφιά της κοιλάδας του ποταμού Hudson (απ' όπου το όνομα της σχολής) κ.τ.λ. Για πρώτη φορά, αφοσιώθηκαν στην τοπιογραφία αντί της προσωπογραφίας, κι αυτό ερμηνεύεται μέσα στα πλαίσια της προβολής της έθνους τους (πρβ. στην αρχή για το πολιτικό τοπίο).

Πιο γνωστοί ζωγράφοι της σχολής είναι : ο Thomas Cole, του οποίου οι πίνακες με τα δραματικά και πολύχρωμα τοπία είναι οι πιο εντυπωσιακοί. Ο Cole παρακάμπτει τη λογική και αφοσιώνεται στα αισθήματα (εικ.5,6). Επίσης γνωστός, είναι και ο Γερμανο-Αμερικανός τοπιογράφος **Albert Bierstadt** (1830-1902), που δούλευε με τον ίδιο τρόπο όπως οι ζωγράφοι στην Ανατολή (εικ.36,37).

4.2. Ρεαλισμός

Γύρω στα 1850 (μέσα 19^{ου} αι.), έκανε τη δυναμική του εμφάνιση στη Γαλλία, το ρεύμα του **ρεαλισμού**. Αντιπαρατίθετο τόσο στις φόρμες του κλασικισμού, όσο και στις μελοδραματικές τάσεις του ρομαντισμού. Ρεύμα αντίθετο του ιδεαλισμού, έφερε επανάσταση στην τέχνη, γιατί αναζήτησε την αλήθεια μέσω της νατουραλιστικής εμπειρίας. Έστρεψε την προσοχή του στον κόσμο που ξεδιπλώνεται γύρω του. Η πραγματικότητα της ζωής των κατώτερων τάξεων

αποτέλεσε αντικείμενο της τέχνης του. Με τη φωτογραφική απόδοση των οπτικών της χαρακτηριστικών προδίδει πολιτική, κοινωνική και ηθική εγρήγορση. Το όνομα του ρεύματος το χρωστάμε στον **Gustave Courbet** (1819- 1877), ο οποίος ασχολήθηκε με ηθογραφικούς πίνακες.

Μια δεκαετία αργότερα ο ρεαλισμός ή **νατουραλισμός**, έδειξε ενδιαφέρον περισσότερο στην ποικιλία των χρωματικών διακυμάνσεων της φύσης. Την κοίταξε με πιο προσωπικό τρόπο και προχώρησε σε μια λυρική τέχνη.⁵²

Σημαντικός ρεαλιστής τοπιογράφος υπήρξε ο Γάλλος **Jean-Baptiste Camille Corot** (1796- 1875).⁵³ Απομακρύνθηκε από το ρομαντισμό και αρνήθηκε τον κλασικισμό, υπήρξε κάτι σα γέφυρα ανάμεσα στις αντίθετες προσεγγίσεις στη φύση. Ξεκίνησε με την απόφαση να αποδώσει την πραγματικότητα μ' όση αλήθεια μπορούσε, όπως ο Constable, αλλά η αλήθεια που επιθυμούσε να συλλάβει ήταν κάπως διαφορετική· συγκέντρωσε την προσοχή του όχι τόσο στις λεπτομέρειες, όσο στη γενική φόρμα και τον τόνο των θεμάτων του. Γύρευε μια καθαρότητα και μια ισορροπία όπως ο Lorrain και ο Roussin, αλλά το ακτινοβόλο φως και η ατμόσφαιρα που γεμίζουν τον πίνακα επιτυγχάνεται στους πίνακές του με πολύ νεωτεριστικά μέσα. Δούλεψε με μια σειρά ασημένιου γκρίζου, που δεν εξουδετερώνει εντελώς τα χρώματα, αλλά τα διατηρεί σε αρμονία, χωρίς να απομακρύνεται από την οπτική αλήθεια (εικ.38). Μοιάζει να έχει αιχμαλωτίσει το λαμπρό φως και τη φωτεινή ατμόσφαιρα της σκηνής. Μάλιστα, δε δίστασε να γεμίσει το σκηνικό του με μορφές από το κλασικό ή βιβλικό παρελθόν. Αυτή η ποιητική του κλίση είναι που τελικά του εξασφάλισε διεθνή φήμη.

Ο Corot υπήρξε πρόδρομος της **σχολής του Barbizon**. Την εποχή της επανάστασης του 1848, μια ομάδα καλλιτεχνών συγκεντρώθηκε στο γαλλικό χωριό Μπαρπιζόν (λίγο έξω από το Παρίσι) για να ακολουθήσει τις ιδέες του Constable, κοιτάζοντας τη φύση με καινούργια μάτια.⁵⁴ Η σχολή της Barbizon απέρριψε την ακαδημαϊκή παράδοση και επιδόθηκε στο ζωγραφικό ρεαλισμό, αποτελώντας μέρος του γαλλικού ρεαλιστικού ρεύματος.

Οι νατουραλιστές τοπιογράφοι της σχολής προσπάθησαν να δώσουν το τοπίο κατά τη φυσική του παρουσία. Προκειμένου να αποδώσουν το απλό, γνωστό τμήμα του φυσικού χώρου στο φυσικό φως, εργάστηκαν στην ύπαιθρο. Είδαν τη φύση σα αποκάλυψη μιας δύναμης που ξεπερνά τον άνθρωπο. Έδωσαν ένα είδος προσωπογραφίας της φύσης, με έργα γενικευτικά και περιγραφικά, τα οποία τα αποτελείωναν στο εργαστήριό τους.

Από τους πιο γνωστούς της σχολής είναι ο **Théodore Rousseau** (1812-1867), που ήταν και ο ιδρυτής της. Στα έργα του διακρίνουμε έναν υποκειμενικό και αντικειμενικό ρεαλισμό. Ο Rousseau έδινε στη φύση ένα πανθειστικό χαρακτήρα και απέφυγε την απεικόνιση του ανθρώπου.

Ενώ, ο **Jean-François Millet** (1814-1875) είχε την ιδέα να χρησιμοποιήσει στις ανθρώπινες μορφές του τις αρχές του Constable για το τοπίο.⁵⁵ Οι πίνακές του είναι γεμάτοι από επεισόδια απ' τη ζωή των χωρικών όπως ήταν πραγματικά (ηθογραφίες).

Τέλος, ο **Charles-François Daubigny** (1817-1878) ξεκινώντας με μια κλασικιστική διάθεση, πέρασε στο ρεαλισμό και με το ενδιαφέρον του για κάθε είδους πειραματισμούς, έγινε ο πρόδρομος του ιμπρεσιονισμού. Υπήρξε απ' τους πρώτους που εργάστηκαν στην ύπαιθρο, στο ελεύθερο φως. Στα έργα του μας αιχμαλωτίζουν τα ζωντανά χρώματα.

4.3. Ιμπρεσιονισμός

Με προδρόμους τους προαναφερθέντες νατουραλιστές τοπιογράφους της σχολής της Barbizon και 20 χρόνια μετά τον Turner, γεννήθηκε στα τέλη του 19^{ου} αι.(1870-1880) στη Γαλλία, ένα ρεύμα με παρόμοια φιλοσοφική προσέγγιση της τέχνης, η **ζωγραφική στην ύπαιθρο**. Περνάμε, λοιπόν, σ' ένα σημαντικό κεφάλαιο της ιστορίας της τέχνης και στην κορύφωση της τοπιογραφίας : στον **ιμπρεσιονισμό**.

Οι ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες αμφισβήτησαν κι αυτοί με τη σειρά τους την ακαδημαϊκή παράδοση, τόσο στην επιλογή της θεματογραφίας, όσο και στις τεχνικές απεικόνισης. Επέλεξαν θέματα συνηθισμένα και απλά, όπως σκηνές καθημερινές με ανθρώπινες μορφές και κυρίως τοπία : τοπία με βουνά, δέντρα, νερά και σύννεφα.

Δεν επέλεξαν ένα τοπίο, που όλος ο κόσμος το θεωρούσε «γραφικό», όπως έκαναν στο παρελθόν οι ζωγράφοι. «Γραφικά», άλλωστε, νοούνταν τα θέματα, που έχει δει κανείς από πριν σε εικόνες. Ωστόσο, αν οι καλλιτέχνες περιορίζονταν μόνο σ' αυτά, θα αντέγραφαν ο ένας τον άλλον.⁵⁶ Έτσι, έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στις συνηθισμένες για όλους εικόνες, δίνοντας έμφαση στην κίνηση, στο στιγμιαίο, στο αδιάκοπα μεταβαλλόμενο, στο διαρκές γίνεσθαι. Άρχισε σιγά –σιγά να μην ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη το τι απεικονίζεται, αλλά το πώς διατυπώνεται εικαστικά ένα θέμα, η διαδικασία του πειραματισμού, αντίληψη που θα επικρατήσει κυρίως τον επόμενο αιώνα. Και η φύση αποτέλεσε θέλγητρο για ανακαλύψεις, επεξεργασίες και επιστημονικές κατανοήσεις.

Οι ιμπρεσιονιστές, λοιπόν, προκειμένου να πειραματιστούν βγήκαν στην ύπαιθρο (αλλαγή στις μέχρι τότε συνήθειες του καλλιτέχνη). Σ' αντίθεση με τους ζωγράφους της σχολής της Barbizon, οι οποίοι σκितσάριζαν στην εξοχή και αποτελείωναν τα έργα τους στο εργαστήριο, ζωγράφιζαν απ' την αρχή ως το τέλος μπροστά στο θέμα τους, ώστε να μελετούν τις αλλαγές και τα εφέ του τοπίου επί τόπου. Αφού η φύση αλλάζει από στιγμή σε στιγμή, καθώς ένα σύννεφο σκεπάζει τον ήλιο ή ο άνεμος ρίχνει στη γη τα φύλλα των δέντρων.

Κύριος στόχος των ιμπρεσιονιστών, ήταν να αποτυπώσουν την εντύπωση (impression), που τους προκαλούσαν τα πράγματα. Η φευγαλέα ματιά σε μια ορισμένη στιγμή και σ' ορισμένες ατμοσφαιρικές συνθήκες, ήταν αρκετή για να αποτελέσει ένα έργο τέχνης. Προκειμένου να συλλάβει ο ζωγράφος αυτή τη χαρακτηριστική στιγμή, έπρεπε να επεξεργάζεται τα χρώματα στην ύπαιθρο και να τα βάζει απευθείας στο μουσαμά, αφού δεν είχε καιρό να τα ανακατεύει και να τα ταιριάζει, όπως έκαναν παλιά.⁵⁷ Το αποτέλεσμα ήταν μια ζωγραφική επιφάνεια με γρήγορες και νευρικές πινελιές, δίνοντας λιγότερη σημασία στη λεπτομέρεια και περισσότερη στη γενική εντύπωση του συνόλου.

Πιο συγκεκριμένα, οι ιμπρεσιονιστές εκφράστηκαν αποκλειστικά με το χρώμα, καταργώντας συστηματικά τις γραμμές. Η μέθοδός τους βασιζόταν στις μικρές πινελιές άμικτου χρώματος, που έμοιαζε με το

φως που ιριδίζει. Η όλη τεχνική βασιζόταν στη γνώση των νόμων της φυσικής και της χημείας, που αφορούν το φως και το χρώμα. Γι' αυτό και οι σκιές έπαψαν να είναι μαύρες ή σκούρες καφέ και έγιναν μπλε ή βιολέ, όπως είναι στην πραγματικότητα. Χρησιμοποίησαν τα συμπληρωματικά χρώματα για σκιά στα κύρια χρώματα. Παρατηρούμε έντονες αντιθέσεις στους χρωματισμούς, δεν υπάρχει αρμονία στη χρήση των «επίπεδων» χρωματικών κηλίδων. Επίσης, θεώρησαν το φως καθοριστικό στοιχείο μέσα σ' ότι έβλεπαν, γεγονός που φανερώνει και τον αισιόδοξο τόνο στη ζωγραφική τους.

Τα ιμπρεσιονιστικά τοπία έδιναν μια γενική όψη των πραγμάτων και την εντύπωση του «ατελείωτου» έργου. Έχουμε την αίσθηση ότι δεν έχουν υποστεί το τελικό φινίρισμα. Αυτό στοιχειοθετούσε υποκειμενική επιλογή, γι' αυτό και ο ιμπρεσιονισμός λέγεται και **υποκειμενικός ρεαλισμός**. Η φύση εκτός από αντικειμενικό γεγονός, αποτελούσε για τους ιμπρεσιονιστές και μια υποκειμενική εμπειρία. Πλέον ο καλλιτέχνης εμπιστευόταν μόνο τα δικά του μάτια, αγνοώντας τις προκαθορισμένες ιδέες για πως πρέπει να μοιάζουν τα πράγματα. Αυτή η φαινομενικά απρόσεχτη προσέγγιση εξόργιζε τους κριτικούς της τέχνης. Το ημιτελές, όμως, έργο από τη μεριά των ιμπρεσιονιστών, αποσκοπούσε στο να συμπληρώσει το έργο ο θεατής, όπως αυτός ήθελε.

Ο σημαντικότερος ζωγράφος του κινήματος ήταν ο **Claude Monet** (1840-1926). Σύμφωνα με τον Monet, ο καλλιτέχνης όφειλε να εγκαταλείψει τελείως το εργαστήρι του και να μη ζωγραφίζει ούτε πινελιά, παρά μόνο μπροστά στο έργο του.⁵⁸ Μάλιστα, είχε μετατρέψει μια βάρκα σε εργαστήρι για μπορεί να μελετά καλύτερα τις φυσικές αλλαγές. 'Γνώριζε το έργο του Turner και του ενίσχυσε την πεποίθησή του, πως οι μαγικές εντυπώσεις του φωτός και του αέρα ήταν πολύ πιο σημαντικές από το θέμα του πίνακα, ήταν το έναυσμα για να δοθεί μια εντύπωση. Ο Monet ζύγιαζε τους τόνους και τα χρώματά του τόσο προσεχτικά, όσο οποιοσδήποτε ζωγράφος τοπίων στο παρελθόν'⁵⁹ (εικ. 39, 40).

Στον ιμπρεσιονιστή **Pierre Auguste Renoir** (1841-1919) ό,τι φαίνεται απλό σκίτσο ή μουντζούρα, δεν οφείλεται καθόλου σε

απροσεξία, αλλά πρόκειται για αποτέλεσμα μεγάλης καλλιτεχνικής σοφίας (εικ.41). Έδειξε ενδιαφέρον για το χαρούμενο μείγμα των ζωηρών χρωμάτων και για τη μελέτη της επίδρασης του ηλιακού φωτός στο πλήθος που στροβιλίζεται.⁶⁰

Τέλος, στις τοπιογραφικές αναζητήσεις του, ο **Camille Pissaro** (1830-1903) στοχεύει, όπως και οι υπόλοιποι ιμπρεσιονιστές, να μεταθέσει την εικαστική εμπειρία από το ζωγράφο στο θεατή.

Αξίζει να αναφέρουμε, ότι τα πρώτα ιμπρεσιονιστικά τοπία, τα συναντάμε γύρω στο 50π.χ. σ' ένα σπίτι στον Εσκουϊλίνο λόφο της Ρώμης. Πρόκειται για ένα σύνολο τοιχογραφιών, που ανακαλύφθηκαν στα μέσα του 19^{ου} αι. : **τα τοπία της Οδύσσειας** (εικ.42). Είναι 11 πίνακες, που αποτελούν ένα συνεχές τοπίο με κύριο θέμα σκηνές από την Οδύσεια του Ομήρου. Μπροστά από το κύριο θέμα υπάρχουν σειρές από ζωγραφιστούς πεσσούς και το έργο δημιουργείται στα πλαίσια του β' πομπηϊανού στυλ της εποχής.

Αν και υπάρχουν ανθρώπινες μορφές, δίνεται έμφαση περισσότερο στο τοπίο. Οι μορφές είναι μικρές σε κλίμακα σε σχέση με το φυσικό χώρο και φαίνονται να εξουσιάζονται, να τυλίγονται και να χάνονται μέσα στην απεραντοσύνη της φύσης. Τα τοπία είναι ζωγραφισμένα με γρήγορες, σίγουρες πινελιές και τα πιο απομακρυσμένα τμήματα έχουν αποδοθεί με ανοιχτό χρώμα, γεγονός που συμβάλλει στην εντύπωση μιας ομιχλώδους ατμόσφαιρας. Η ατμοσφαιρική προοπτική των τοπίων δίνει την ιμπρεσιονιστική εντύπωση της μεγαλύτερης απόστασης.

Και για την ιστορία : 'πιστεύεται, ότι τα τοπία της Οδύσσειας έχουν μεταφερθεί στη ρωμαϊκή τέχνη από έναν παλιότερο κύκλο με το ίδιο θεματολόγιο, που ήταν έργο ενός ελληνιστικού καλλιτέχνη του 3^{ου} ή του 2^{ου} αι. π.Χ. Αυτό τουλάχιστον δείχνουν οι ελληνικές επιγραφές, οι οποίες ονοματίζουν μερικές από τις μορφές. Η ρωμαϊκή συμβολή έγκειται κυρίως στην πλαισίωση τέτοιων σκηνών με κίονες και παραστάδες, που υποδηλώνουν ότι ο θεατής βλέπει το τοπίο ή τα οικοδομήματα, μέσα από ένα άνοιγμα του τοίχου,⁶¹ζει μια ψευδαίσθηση.

Και αν πάμε πίσω στο ρομαντισμό, στο σημείο που σχολιάσαμε για το μοτίβο της θέας του παραθύρου, μπορούμε να νιώσουμε και εμείς την ψευδαίσθηση. Όταν το τοπίο μεσολαβείται από ένα πλαίσιο, μία κορνίζα, δημιουργεί ψυχολογικές εντυπώσεις στο θεατή. Το πλαίσιο μπαίνει στην εικόνα για να ορίσει τα όρια της διαλεγμένης σκηνής, περιορίζει το τοπίο και βεβαιώνει τη γνησιότητά του. Η παρουσία ενός πλαισίου καθορίζει τη σχέση του θεατή με το τοπίο. Τον προσκαλεί, τον τοποθετεί μέσα στο φυσικό χώρο. Τον οδηγεί στο παιχνίδι της ψευδαίσθησης (πρβ. και τοιχογραφίες αναγεννησιακών επαύλεων).

Ξαναγυρνώντας στο επαναστατικό ρεύμα του ιμπρεσιονισμού, ας σχολιάσουμε και τον Αμερικανό ζωγράφο **James Abbott McNeill Whistler** (1834-1903),⁶² αν και δεν υπήρξε ιμπρεσιονιστής με την αυστηρή έννοια του όρου. Νοιαζόταν περισσότερο για τη δημιουργία λεπτεπίλεπτων σχηματισμών, παρά για τα εφέ του φωτός και του χρώματος. Επέμενε, όμως κι αυτός, όπως και οι ιμπρεσιονιστές, πως στη ζωγραφική σημασία δεν έχει το θέμα, αλλά ο τρόπος με τον οποίο μεταφράζεται το θέμα με χρώματα και φόρμες. Ο Whistler υπήρξε μορφή ηγετική στην «αισθητική κίνηση». Είχε την πεποίθηση ότι οι εικαστικές τέχνες έπρεπε να τείνουν προς την κατάσταση της μουσικής. Χαρακτηριστικοί ήταν οι τίτλοι των έργων του, ακόμα και των τοπίων του με μουσικούς τίτλους. Το 1877 εξέθεσε μια σειρά από συνθέσεις με γιαπωνέζικη τεχνοτροπία, με τίτλο «Νυχτερινά» (εικ.43), στα οποία διακρίνονται στοιχεία ιμπρεσιονιστικά και ρομαντικά.

5. Η τοπιογραφία στη μοντέρνα τέχνη

Τέλος του 19^{ου} αιώνα με αρχές 20^{ου} ολοένα και πιο πειστική έγινε η παρουσία των νέων τεχνολογικών μέσων της οπτικής επικοινωνίας. 'Όσο πιο μηχανικός γίνεται ο κόσμος, όχι μόνο ο ορατός, αλλά η ίδια η διαδικασία της ζωής, τόσο λιγότερη πνευματική ικανοποίηση μπορεί κανείς να βρει στα φαινόμενα αυτού του κόσμου. Ο εσωτερικός κόσμος της φαντασίας γίνεται όλο και πιο σημαντικός, για να αναπληρώσει τη φτώχεια και τη μονοτονία της καθημερινής ζωής.⁶³ Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια γεννάται η **μοντέρνα τέχνη**, η οποία στην πορεία της έζησε τους δύο Παγκόσμιους Πολέμους, γεγονότα που μαζί με τη μηχανοποίηση του κόσμου, λιγόστεψαν τις φυσικές ομορφιές του πλανήτη.

Η φύση είχε αρχίσει για πολλούς καλλιτέχνες, ήδη από το τέλος του 19^{ου} αι., να θεωρείται απάντηση στην πνευματική φθορά, που επέφερε μοιραία η ζωή στην πόλη με τους νέους ρυθμούς εργασίας στα εργοστάσια, τους τρόπους διασκέδασης, κτλ.⁶⁴ Αρκετοί μοντέρνοι τοπιογραφικοί πίνακες, αντί να απεικονίζουν τις ομορφιές της φύσης, τώρα που αυτή φθείρεται, καταπιάνονται με την απεικόνιση απόψεων της πόλης. Η πόλη αποτελεί πλέον ένα τοπίο τσιμεντοποιημένο, ένα ξεχλωμένο αστικό τοπίο : γωνιές με χαρακτηριστικές επιγραφές των καταστημάτων, βιτρίνες, γιγάντιες διαφημίσεις της κοινωνίας της κατανάλωσης, φωτεινές επιγραφές, πινακίδες οδικής σήμανσης.

Ωστόσο η πολυτροπία του ανθρώπινου πνεύματος, μπόρεσε να εκφραστεί με διάφορες μεθόδους. **Η τέχνη του εκρηκτικού 20^{ου} αιώνα** επέφερε ριζικές αλλαγές και καινοτομίες. Δημιούργησε την πειραματική τέχνη. Σκοπός των μοντέρνων καλλιτεχνών δεν ήταν η μίμηση της φύσης, αλλά η έκφραση του συναισθήματος. Δεν ενδιαφέρονταν για το τι θέμα ή τι περιοχή θα απεικόνιζαν, αλλά με τι τρόπο θα διατύπωναν εικαστικά τη σκέψη τους, το συναίσθημά τους. Με το ενδιαφέρον τους στην ανακάλυψη, κατάργησαν την ιδέα του θέματος, το συμβατικά «σωστό» περίγραμμα και αναγνώρισαν ως αποκλειστική βάση τα χρώματα και τις γραμμές. Επηρεασμένοι από την τέχνη των Γιαπωνέζων, θυσίασαν το πλάσιμο και άλλες λεπτομέρειες

για πιο δυνατές εντυπώσεις. Έτσι, απλοποίησαν και παραμόρφωσαν τα σχήματα και αλλοίωσαν τα χρώματα.

Στην τοπιογραφία του 20^{ου} αι. βλέπουμε 'τοπία υπερφυσικά, απροσδόκητα, που υπερβαίνουν και την τολμηρότερη φαντασία και που ζητούν τον ερμηνευτή τους.'⁶⁵ Στο εξής η φύση αποτελεί προσωπική υπόθεση του κάθε ζωγράφου. Τα μοντέρνα τοπία αντανακλούν τη σκέψη του εκάστοτε καλλιτέχνη. Και το πώς βλέπει τη φύση και το τι σημαίνει για τον κάθε ζωγράφο ένα κομμάτι της γης, διαφέρει για τον καθένα.

5.1. Μεταϊμπρεσιονισμός

Οι καλλιτέχνες που έθεσαν τις βάσεις για τη μοντέρνα τέχνη, ήταν οι ζωγράφοι που ακολούθησαν το ρεύμα του ιμπρεσιονισμού : οι Γάλλοι **Μεταϊμπρεσιονιστές του τέλους του 19^{ου} αι. με αρχές 20^{ου}**. Οι καλλιτέχνες αυτού του ρεύματος, γνωστοί και ως «πατέρες» της τέχνης του 20^{ου} αι. (Σεζάν, Σερά, Βαν Γκογκ, Γκωγκέν), ξεκίνησαν ως ιμπρεσιονιστές. Στην πορεία, όμως, ενώ οι ιμπρεσιονιστές και τα μέχρι τότε κινήματα ενδιαφέρονταν να απεικονίσουν μόνο ό, τι έβλεπαν και χρησιμοποιούσαν απαλούς χρωματισμούς, οι μετα-ιμπρεσιονιστές έδειξαν περισσότερο ενδιαφέρον στην εικαστική διατύπωση των προσωπικών τους συναισθημάτων και την αγάπη τους για τα έντονα και ζωηρά χρώματα. Έδωσαν μια πιο επιστημονική βάση στην οπτική και μεθοδολογική διαδικασία της ζωγραφικής. Η καλλιτεχνική τους δουλειά απέκτησε ένα πιο ερευνητικό χαρακτήρα, στον οποίο η φύση έπαιξε καθοριστικό ρόλο. Ο μεταϊμπρεσιονισμός ασχολήθηκε αρκετά με την τοπιογραφία.

Στο Γάλλο **Paul Cézanne** (1839-1906), που θεωρείται ο πατέρας της μοντέρνας τέχνης και πρόδρομος του κυβισμού, η φύση έγινε πείραμα. Ο Cézanne στα όψιμα έργα του στρέφεται στη φύση, προκειμένου να μελετήσει κάποια ειδικά προβλήματα, που επεδίωκε να λύσει. Ήθελε να συμφιλιώσει ένα σωρό αντιθέσεις, στην προσπάθειά του να δει τον κόσμο «αντικειμενικά».

Απέβλεπε σε μια τέχνη που θα είχε κάτι από το μεγαλείο, τη γαλήνη και την τάξη του Poussin (ολόκληρη η σύνθεση να έχει μια

φυσική απλότητα, που να φαίνεται αναπαυτική και ήρεμη), όμως, παράλληλα έπρεπε να σεβαστεί τη φύση όπως την έβλεπε, χωρίς εξιδανικεύσεις.⁶⁶ Επίσης, θαύμαζε τις νέες ανακαλύψεις του ιμπρεσιονισμού, στο χώρο του χρώματος και της διάπλασης των μορφών. Ήθελε να υποταχθεί στις εντυπώσεις του, αλλά στον ιμπρεσιονισμό υπήρχε ακαταστασία και ο Cézanne απεχθανόταν τη σύγχυση.⁶⁷ Στην αταξία της φύσης έπρεπε να επιβληθεί η τάξη. Δεν είχε σκοπό να την παραμορφώσει, όμως, δεν τον ένοιαζε και πολύ αν παραμορφωνόταν σε κάποια μικρότερης σημασίας λεπτομέρεια, εφόσον αυτό θα τον βοηθούσε να επιτύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα.⁶⁸

Έτσι, δημιούργησε τη ζωγραφική της αλήθειας, σεζανικός ρεαλισμός. Οργάνωσε εκ νέου τον κόσμο των οπτικών φαινομένων, δίνοντας έμφαση στα στερεομετρικά χαρακτηριστικά των αντικειμένων. ‘Τα τοπία του σπάνια έχουν ανθρώπινες μορφές. Δεν είναι η εξοχή των ιμπρεσιονιστών, όπου μπορεί κανείς να πάει περίπατο. Βλέπουμε το τοπίο, αλλά δεν μπορούμε να το διασχίσουμε, υπάρχει μόνο για το μάτι.’⁶⁹ Τα τοπία του είναι λουσμένα στο φως, αλλά ταυτόχρονα στέρεα και συγκεκριμένα, το χρώμα του έχει βάρος και το αλλάζει χωρίς περίγραμμα. Παρόλη τη διαυγή διάταξη δίνεται η εντύπωση του μεγάλου βάθους και της απόστασης. Ακόμα, με την προσήλωσή του στις απλές καθαρόγραμμες φόρμες δίνεται η εντύπωση της γαλήνης και της τάξης. Δεν πρόκειται, όμως, για μία τάξη που επέβαλε στη φύση ο Cézanne (εικ. 44).

‘Έδωσε τον κόσμο της φύσης και ιδιαίτερα το τοπίο, σαν ένα ισορροπημένο σύστημα τεκτονικής και γεωλογικής τάξης’⁷⁰. Και όπως έχει πει ο ίδιος για το τοπίο ‘ *Το τοπίο αποκτά ανθρώπινη ουσία, αντανakλάται, ζει μέσα μου... Είμαι η υποκειμενική συνείδηση του τοπίου μου, ενώ ο πίνακάς μου η αντικειμενική.*’⁷¹

Πέρα από το Cézanne, και στα τοπία του **Georges Seurat** (1859-1891) παρατηρούμε την προσπάθεια συμφιλίωσης του ιμπρεσιονισμού με την ανάγκη της τάξης, αφού σύμφωνα με το Seurat, η αρμονία προέρχεται από την ισορροπία των αντιθέσεων.

Αντιμετώπισε αυτό το ζωγραφικό πρόβλημα σαν πρόβλημα μαθηματικό, δημιουργώντας τοπία σαν ψηφιδωτά (εικ. 45).

‘Χρησιμοποίησε για αφετηρία τη μέθοδο της ζωγραφικής του ιμπρεσιονισμού, μελέτησε την επιστημονική θεωρία της χρωματικής όρασης και αποφάσισε να φτιάξει τις εικόνες του με μικρές κανονικές κουκίδες αδιάσπαστου χρώματος, όπως ένα ψηφιδωτό. Επινόησε την τεχνική του pointillism, γιατί πίστευε ότι μ’ αυτόν τον τρόπο θα έσμιγαν τα χρώματα στο μάτι ή μάλλον στο νου, χωρίς να χάνουν την ένταση και τη λάμψη τους.

Η ακραία αυτή τεχνική έκανε τα έργα του δυσανάγνωστα, αφού απέφευγε όλα τα περιγράμματα και διασπούσε κάθε φόρμα σε περιοχές από πολύχρωμες κουκίδες. Απομακρυνόταν προοδευτικά όλο και περισσότερο από την πιστή απόδοση της φυσικής παρουσίας των πραγμάτων.’⁷²

Οι παραπάνω μεταϊμπρεσιονιστές ζωγράφοι, εξέφρασαν τα συναισθήματά τους για τη φύση με κλασικές και ταξικές φόρμες και είδαν το τοπίο ως μέσο για μαθηματικές εξισώσεις. Ένας άλλος γνωστός πρωτοπόρος της μοντέρνας τέχνης και πρόδρομος του εξπρεσιονισμού, ο Ολλανδός **Vincent Van Gogh** (1853-1890) αναζήτησε μια απλή τέχνη, που θα προσέφερε συναισθήματα χαράς και παρηγοριάς στους ανθρώπους. Χρησιμοποίησε χρώματα και σχήματα για να εκφράσει τι αισθανόταν ο ίδιος για τα πράγματα που ζωγράφιζε, και παράλληλα τι ήθελε να αισθανθούν οι άλλοι.

Αναζήτησε το έντονο φως και το χρώμα, τον ήλιο του Νότου. ‘Ήταν ο πρώτος ζωγράφος που ανακάλυψε την ομορφιά του θερισμένου σταχυού, του φράχτη, των σπαρμένων χωραφιών, των ροζιασμένων λιόδεντρων και της σκοτεινής φλόγας του κυπαρισσιού.’⁷³ (εικ. 46). Τα απλά στοιχεία του φυσικού κόσμου έδιναν στα εκφραστικά του μέσα ευρύτερο πεδίο δράσης. Δεδομένου ότι δεν τον ενδιέφερε η ακριβής φωτογραφική εικόνα της φύσης, υπερέβαλε, απλοποιούσε ή ακόμα άλλαζε την φυσική όψη των πραγμάτων και το φυσικό χρώμα τους για να αποτυπώσει στο χαρτί στις σκέψεις του.

Η φύση ήταν στενά συνδεδεμένη με τα συναισθήματά του σε τέτοιο βαθμό, που τα τοπία του δεν εικονίζουν απλώς ευχάριστες σκηνές, αλλά φανερώνουν τα αισθήματά του π.χ. τοπία σκοτεινά,

μελαγχολικά. Άλλοτε πάλι, οι ταραγμένες πινελιές του φανερώνουν την έξαρση που βρισκόταν ο νους του (εικ.47).

Όσον αφορά τον πρωτοπόρο **Paul Gauguin** (1848-1903), πρόδρομος διάφορων μορφών πριμιτιβισμού, αν και δεν έχει αφήσει αρκετούς αποκλειστικούς τοπιογραφικούς πίνακες, στα έργα του φαίνεται να έχει γοητευθεί από το μυστήριο του τοπικού εξωτικού παραδείσου στα νησιά της νότιας θάλασσας. Τα έργα του σχετίζονται με τη θρησκεία και την πνευματικότητα.

Στα εξωτικά του τοπία, παρατηρούμε μια τολμηρή απλοποίηση. Αδιαφορεί για τους κανόνες της προοπτικής και παραμορφώνει τα φυσικά σχήματα. Αναζητά τη δύναμη και την ένταση του συναισθήματος και τον άμεσο τρόπο έκφρασης.⁷⁴ Πρόκειται για έργα απλά, άγρια, πρωτόγονα με ζωηρά χρώματα. Δείχνει προτίμηση στους λαμπρούς χρωματισμούς, αποφεύγοντας συνειδητά το φυσικό χρώμα. Άλλωστε, για τον Gauguin, το χρώμα εκφράζει κάτι από μόνο του, έχει πέρα από τις περιγραφικές και εκφραστικές δυνατότητες.

Πριν περάσουμε στα ρεύματα του 20^{ου} αι., ας αναφέρουμε και τον Ελβετό **Ferdinand Hodler** (1853-1918). Ο Hodler επιχείρησε μια τολμηρή απλοποίηση ακόμα περισσότερο, του τοπίου της πατρίδας του, για να πετύχει μια διαύγεια, τόσο που θυμίζει διαφημιστική αφίσα⁷⁵ (εικ.48).

5.2. Εξπρεσιονισμός

Το ρεύμα του εξπρεσιονισμού στην πρώτη του φάση εκφράστηκε με την καλλιτεχνική ομάδα της «Γέφυρας» της Δρέσδης («Die Brücke»). Οι εξπρεσιονιστές ασχολήθηκαν κυρίως με τον άνθρωπο και τη μοίρα του. Ελάχιστοι είναι οι τοπιογράφοι του κινήματος, στα έργα του οποίου είναι διάχυτη η απαισιοδοξία και η δραματικότητα.

Πρόκειται για τέχνη, στην οποία το υποκείμενο αποτυπώνεται στο αντικείμενο. Οι εξπρεσιονιστές εκφράζουν (expression=έκφραση) τις σκέψεις τους και τα συναισθήματά τους μέσα από την επιλογή χρωμάτων και γραμμών. Και επειδή 'τα αισθήματά μας για τα πράγματα χρωματίζουν τον τρόπο, με τον οποίο τα βλέπουμε και ακόμα περισσότερο τα σχέδια που θυμόμαστε,'⁷⁶ τα εξπρεσιονιστικά έργα αλλάζουν επίτηδες την όψη των πραγμάτων. Παραμορφώνουν τη

φυσική πραγματικότητα, απομακρύνονται από τους κανόνες της προοπτικής και από την ομορφιά. Χρησιμοποιούν αντιρεαλιστικό χρώμα, γραμμές σκληρές, φόρμες επιθετικές και γωνιώδεις. Καθοριστικό το σημείο της αφαίρεσης και οι μορφικές και χρωματικές συγκρούσεις.

Ο **Erich Heckel** (1883-1976) οδήγησε σε υψηλό επίπεδο την εξπρεσιονιστική τοπιογραφία (εικ.49), ενώ ο **Karl Schmidt-Rottluff** (1884-1976) ήταν ο κατεξοχήν τοπιογράφος της «Γέφυρας». Είδε τη φύση από τη Β. Γερμανία ως τη Νορβηγία, όχι ως υλικό προς μίμηση αλλά ως δραματικό γεγονός, που απέδωσε με βίαιες πινελιές και παχιές στην αρχή, μετά με πιο στρωτές ή με ισχυρή σχηματοποίηση. Στα τοπία του, που συχνά έχουν έναν περίεργο εξωτικό χαρακτήρα, εισβάλλουν ανθρώπινες μορφές⁷⁷ (εικ.50).

Το θέμα της σχέσης του ανθρώπου με το φυσικό περιβάλλον τίθεται γενικότερα στη γερμανική τέχνη των αρχών του 20^{ου} αι. Οι Γερμανοί τοπιογράφοι έχουν συναίσθηση της φθοράς της γης και της μηχανοποίησης του κόσμου. Η ανθρώπινη μορφή, συνήθως γυμνή, μέσα στο τοπίο συνοψίζει αυτό το ενδιαφέρον για τη φύση.

5.3. Φωβισμός

Ο εξπρεσιονισμός όπως και ο φωβισμός δείχνουν αγάπη για τα κινούμενα νερά και τις αντανakλάσεις του ήλιου σ' αυτά. Το κίνημα του φωβισμού κύριο οδηγό έχει το συναίσθημα και το ένστικτο. Ενδιαφέρεται όχι για τα αντικείμενα, αλλά για την αίσθηση που προκαλούν στην ψυχή περισσότερο, παρά στο μάτι. Αρνείται τη φυσική τους φόρμα και το φυσικό τους χρώμα. Χαρακτηριστικό του γνώρισμα είναι το φως και η πολυχρωμία. Τα έντονα, βίαια χρώματα και οι παράτολμες «βάρβαρες» αρμονίες λειτουργούν στο φωβισμό ως αυτόνομες εκφραστικές αξίες. Οι πίνακες των φωβιστών φέρνουν στην σκέψη μας τα παιδικά σχέδια.

Ασχολήθηκαν με το τοπίο, στο οποίο εφάρμοσαν τα παραπάνω. Έδειξαν ενδιαφέρον για τα ταραγμένα νερά, τις ερήμους, τους μελαγχολικούς δρόμους, κτλ. Μερικοί φωβιστές που ασχολήθηκαν με τον τομέα της τοπιογραφίας είναι : ο **Henri Matisse** (1869-1954), που για πρώτη φορά εισήγαγε στο ιμπρεσιονιστικό τοπίο το γυμνό, ο **André**

Derrain (1880-19540) (εικ.51), ο **Raoul Dufy** (1877-19530) (εικ.52) και ο **Maurice Vlaminck**(1876-1958), για το οποίο η φύση λειτουργεί ως χώρος έντασης (εικ.53).

5.4. Κυβισμός – Ορφικός Κυβισμός

Στο κίνημα του κυβισμού το τοπίο διατυπώνεται εικαστικά μέσω γεωμετρικών μοτίβων. Ο κυβισμός άλλωστε παραπέμπει στην περιοχή της γεωμετρίας. Αντιδρά στο συναισθηματικό και διακοσμητικό συμβολισμό και επικεντρώνεται σε καθαρά ζωγραφικά προβλήματα : ενδιαφέρεται να συνθέσει το χώρο και το χρόνο (4^η διάσταση). Έτσι, βάζει πρώτα τη φόρμα και μετά το θέμα, και πιο συγκεκριμένα δείχνει ενδιαφέρον για τη μελέτη της ισορροπίας του χρώματος και του σχεδίου. Τονίζει τη διακοσμητική απλοποίηση παραλείποντας τις λεπτομέρειες και συνθέτοντας την εικόνα με απλά αντικείμενα. Σκοπός του είναι να διατηρήσει μια αίσθηση του όγκου και του βάθους πάνω σε μια επιφάνεια. Δεν θέλει, επομένως, να καταλύσει την παράσταση αλλά να την αναμορφώσει μέσω της τάξης, της δομής, της σύνθεσης και της σχηματοποίησης.

Έτσι, στον **Georges Braque** (1882-1963) παρατηρούμε γωνιώδεις όγκους στα τοπία του, σαφή περιγράμματα και ογκομετρική λειτουργία των επιμέρους μοτίβων ⁷⁸(εικ.54). Κατά τον Braque η αίσθηση της πλαστικότητας και της λειτουργίας του χώρου δημιουργείται από τα ίδια τα πράγματα.

Απ' την άλλη, ο **Fernand Léger** (1881-1955) ήταν ο πρώτος ζωγράφος της μοντέρνας αστικής ζωής και του βιομηχανικού κόσμου, της έντονης σημερινής ζωής. (εικ.55) Εμπνεύστηκε από το μηχανικό κόσμο, που αποτελεί ένα μέρος της ζωής μας. 'Ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος ενίσχυσε την πεποίθηση των κυβιστών πως ο άνθρωπος βρίσκεται αντιμέτωπος μ' έναν κόσμο γυμνό από βλάστηση, μ' έναν κόσμο που ζωογονείται μόνο μέσα από το δολοφονικό κυνήγι της νίκης, από τους υπολογισμούς των μηχανών και των βλημάτων. Η τεχνολογία είχε στηρίξει τον πόλεμο.'⁷⁹

Μια πιο πολύπλοκη σχέση με το μοντέρνο περιβάλλον έχει ο **Robert Delaunay** (1885-1941). Ο Delaunay ανήκε στο ρεύμα του 'ορφικού κυβισμού'⁸⁰, το οποίο έχει μία τάση προς την αφαίρεση, στη

δυνατότητα έκφρασης μέσα από τη φόρμα και το χρώμα, εξ' ολοκλήρου δημιουργημένα από τον καλλιτέχνη, με αντιστοιχία τις «καθαρές φόρμες» της μουσικής του Ορφέα. Η ζωγραφική, άλλωστε, όπως και η μουσική, ξεφεύγει από τα μέτρα του ορατού κόσμου, δημιουργεί νέα σύνολα. Έτσι, ο Delaunay ως ορφικός κυβιστής, συνταίριαζε αφηρημένα και παραστατικά στοιχεία σε μια σύνθεση αρμονική. Κυρίαρχο θεματικό μοτίβο του ήταν το Παρίσι (εικ.56). Συνθέσεις με τυπικά κυβιστικό στυλ και πολύ χρώμα, στις οποίες έντονη είναι η αίσθηση της γρήγορης κίνησης και του δυναμικού αστικού περιβάλλοντος στο διαστημικό χώρο.

5.5. Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός

Στη δεύτερη φάση του ο εξπρεσιονισμός εκφράζεται μέσω της ομάδας του «Γαλάζιου Καβαλάρη». Πρόκειται για τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό με κύριο εκπρόσωπο το Ρώσο **Wassily Kandinsky** (1866-1944), που εγκαινίασε την αφηρημένη τέχνη. Χαρακτηριστικό του ρεύματος είναι ο ελεύθερος πειραματισμός. Οι ιδέες του δεν είναι επαναστατικές, δεν αποσκοπούν δηλαδή στην κοινωνική κριτική, όπως στην πρώτη φάση του με τη «Γέφυρα». Ο Kandinsky υποστήριξε ότι η φόρμα καθορίζεται αποκλειστικά από τα εσωτερικά ψυχικά κίνητρα του καλλιτέχνη και την εξίσου εκφραστική δυνατότητα του καθαρού χρώματος, φτάνοντας σ' ένα είδος μεταφυσικού ιδεαλισμού.⁸¹ Για τον Kandinsky, η καλλιτεχνική δημιουργία είναι η συνειδητή διαδικασία και η συνδρομή της υποσυνείδητης εμπειρίας. Απελευθέρωσε όλες τις συγκινησιακές ιδιότητες των όγκων και των χρωμάτων, που απαρτίζουν τη φόρμα.

Τα έργα του αρχικά ήταν πιο παραστατικά, αργότερα έγιναν πολύ αφηρημένα. Στα τοπία του Murnau(1909-1911) διακρίνεται ένα είδος φωβισμού στη ρωσική του διατύπωση (εικ.57). Εδώ ο Kandisky μας οδηγεί στην απόλυτη ζωγραφική, σχεδόν στην περιοχή της μουσικής. Ενδιαφέρεται για μια ποιητική ερμηνεία της φύσης, χάρη στην οποία η υπεραίσθητη παρουσία των αντικειμένων αποκαλύπτει κάτι από το παγκόσμιο πνεύμα της φύσης.⁸²

Άλλος σημαντικός αφηρημένος εξπρεσιονιστής ήταν ο Γερμανός **Emil Hansen**, πιο γνωστός ως **Nolde** (1867-1956), στις καλλιτεχνικές

ανησυχίες του οποίου το τοπίο της πατρίδας του έπαιξε μεγάλο ρόλο (εικ.58). ‘Οι απέραντες μοναχικές εκτάσεις του Βορρά, που διαρκώς απειλούνται από τη θάλασσα και τις άλλες δυνάμεις της φύσης, αυτές που εύκολα μεταμορφώνει η λαϊκή φαντασία σε πνεύματα αλλόκοτα και τρομερούς δαίμονες, αποτέλεσαν το μόνιμο ερέθισμά του. Η ανιμιστική προσέγγιση της φύσης ήταν μια βαθιά εμπειρία για το Nolde και συνδυάστηκε με τις άλλες θρησκευτικές και ηθικές του ανησυχίες. Ο P. Klee (Ελβετός ζωγράφος και μουσικός) τον αποκαλούσε «δαίμονα των Κάτω περιοχών».

Η φύση γι’ αυτόν ήταν ζωντανή, κάτι μυθικό, ένα πλέγμα χθόνιων δυνάμεων, στις οποίες προσκρούει και υποτάσσεται ο άνθρωπος. Η τέχνη του έρχεται να ανασύρει και να μορφοποιήσει αυτές τις δυνάμεις, τα πρωταρχικά και αρχέγονα στοιχεία του κόσμου. Ήθελε να δώσει σ’ αυτά όχι τη διακοσμητική εντύπωση, αλλά την ένταση της έκφρασης. Έτσι, βλέπουμε χρωματική θύελλα στα τοπία του. Μάλιστα, τα λουλούδια του Nolde είναι οι ανεπανάληπτες εκρήξεις χρώματος, που φαίνεται να συμβαίνουν μέσα στον κοσμικό χώρο,⁸³ (εικ.59).

Εν συνεχεία, ο Αυστριακός **Oskar Kokoschka** (1886-1980) έκανε πολλά ταξίδια και άφησε πολλά τοπία και απόψεις πόλεων. Οι τελευταίες είναι γνωστές ως «vedute» από τον 18^ο αιώνα.⁸⁴ Τα έργα του «προσωπογραφούν» πόλεις, αποτελούν καταγραφή της παλαιάς Ευρώπης και ταυτόχρονα μέσα από την πολλαπλότητά τους, ανακαλούν το ιστορικό μεγαλείο και τη ζεστασιά της ζωής. Τα τοπία του είναι δραματικά (εικ.60) κι’ αυτό γιατί αρνείται να βλέπει μόνο την αισιόδοξη όψη των πραγμάτων.

Απαισιόδοξα έργα και τοπία έχει και ο Αυστριακός επίσης **Egon Schiele** (1890-1918). Ενώ, στο **Ludwig Meidner** (1884-1966) τα αστικά τοπία με τα βιομηχανικά κτίρια μετασχηματίζονται σε τρομαχτικά οράματα⁸⁵ (εικ.61). Οι πίνακές του έχουν έναν τρελό ρυθμό, μια εκστατική υπερβολή του εξπρεσιονιστικού στυλ. Τέλος, ο Ρωσοεβραίος ζωγράφος, **Chaim Soutine** (1894-1943), ζωγραφίζει τοπία με σπίτια που ξεφεύγουν από την κατακόρυφο, σα να γκρεμίζονται και μια βλάστηση να στροβιλίζεται, όλα μέσα σ’ ένα κλίμα αποκάλυψης⁸⁶ (εικ.62).

5.6. Φουτουρισμός

Στο ιταλικό ρεύμα του φουτουρισμού, ρεύμα που απελευθερώνεται από κάθε παράδοση, ο καλλιτέχνης φέρει μέσα του το τοπίο που θα ζωγραφίσει στον πίνακα. Πρόθεσή του είναι να τοποθετηθεί ο θεατής στο κέντρο της εικόνας μέσω των φωτεινών χρωμάτων και την κίνηση της μορφής. Πρόκειται για τέχνη που εκφράζει «ψυχικές καταστάσεις», έντονα συναισθηματική και με χαρακτηριστικά : την ορμητική πρόκληση της κίνησης και της ταχύτητας, τον ίλιγγο της δράσης.

Ένας από τους φουτουριστές καλλιτέχνες είναι ο **Luigi Russolo** (1885-1947), στα τοπία του οποίου (εικ.63) εκδηλώνεται μια μυστικιστική διάθεση και ένα ενδιαφέρον για την ανίχνευση υπερβατικών ενεργειών.⁸⁷ Το αντικείμενο στους φουτουριστικούς πίνακες έχει δυναμισμό : κυριαρχεί με την στερεομετρική του εκδοχή (κυβιστική ανάλυση) και συγχωνεύεται, δραστηριοποιείται σε περισσότερα από ένα πεδία. Παρατηρούμε την ταυτόχρονη απόδοση διάφορων φάσεων της κίνησής του (απόλυτη και σχετική κίνηση του αντικειμένου).

Ο **Carlo Carrà** (1881-1966) είναι κι αυτός ένας θιασώτης της κίνησης, της δράσης και της γρήγορης αλλαγής, που απέδωσε το τοπίο με κυβο-φουτουριστικά χαρακτηριστικά (εικ.64).

5.7. Αφαίρεση

Με το τοπίο ασχολείται και το ρεύμα της αφαίρεσης, της «μη παραστατικής», «ανεικονικής», «μη αντικειμενικής», της «καθαρής» ζωγραφικής, της «απόλυτης» ή «συγκεκριμένης» τέχνης, όπως χαρακτηρίζεται. Αφού οι συνθέσεις δε σχετίζονται με το φυσικό κόσμο, δε μιμείται καθόλου τα αντικείμενα. Πρόκειται για έργα με μη φιλολογικό περιεχόμενο, που ξεπηδούν άμεσα από το νου. Οι συνθέσεις της αφαίρεσης είναι απρόσωπες, βασίζονται κυρίως σε γεωμετρικές φόρμες και έχουν μια απτή, συγκεκριμένη ύπαρξη.

Έτσι, στο Λιθουανό **Mikalojus Čiurlionis** (1875-1911) παρατηρούμε την αποπνευμάτωση του χρώματος, την υπέρβαση της υλικής του υπόστασης μέσω των ταυτόχρονων αντιθέσεων, που προκαλούνται από το ίδιο το μάτι⁸⁸ (εικ.65). Ενώ, στις τοπιογραφικές

αναζητήσεις του Ολλανδού **Piet Mondrian** (1872-1944), η φύση καταστρέφεται και ανασυντίθεται μια νέα πραγματικότητα από τα «συντρίμια» της⁸⁹. Σταδιακά απλοποιείται το φυσικό πρότυπο και καταλήγει στην αφαίρεση (εικ.66,67,68). Συγκρατούνται μόνο τα δομικά στοιχεία του θέματος (άκρα οικονομία), που παρουσιάζονται με μη νατουραλιστικό χρώμα. Η αισθητική αρμονία διαφέρει ουσιαστικά από τη φυσική.

5.8. Πριμιτιβισμός

Στον πριμιτιβισμό, με εισηγητή το Γάλλο **Henri Rousseau** (1844-1916), το τοπίο παρουσιάζεται με απλά, βασικά χρώματα και καθαρά περιγράμματα. Η άμεση απλότητα στην τεχνική, η διαύγεια της δομής και η ένταση της έκφρασης οφείλονται στην έξαλλη επιθυμία για παιδικότητα, που οδήγησε μερικούς καλλιτέχνες σε ασκήσεις υπολογισμένης αφέλειας⁹⁰. Οι «ερασιτέχνες ζωγράφοι» ή οι «ρεαλιστές» ή «προσγειωμένοι» προτίμησαν απλά θέματα και με τον αφελή, αυτοδίδακτο τρόπο τους τα παρουσίασαν ηθελημένα ως ανεπιτήδευτα. Όσο κι αν αδέξια και αν φαίνονται τα έργα τους αποπνέουν κάτι το ρωμαλέο, απλό και ποιητικό⁹¹.

Επί παραδείγματι, ο Αμερικανός ζωγράφος **Grant Wood** (1892-1942) 'περιγράφει την ομορφιά της ιδιαίτερης πατρίδας του, της Άιοβα, με την ηθελημένη απλότητα (εικ.69). Μελέτησε το τοπίο από μια απροσδόκητη οπτική γωνία, έδωσε μια λεπτομερειακή ακρίβεια και κατάφερε μ' αυτόν τον τρόπο να προσδώσει στο έργο του κάτι από τη γοητεία ενός τοπίου-παιχνιδιού.'⁹²

5.9. Dada

Εν συνεχεία, το μηδενιστικό κίνημα των **Dada (ντανταϊστών)**, που υποστήριζαν ότι τα πάντα είναι τίποτα, 'πίστευαν ότι η φύση ήταν μια κατάσταση συνεχούς ροής, ενέργειας και κίνησης σε μια διαδικασία γίγνεσθαι και αποσύνθεσης ταυτόχρονα, αδιάφορη και ξένη προς τα συμβαινόμενα στους ανθρώπους... Ο πόλεμος αποδείκνυε ότι οι αναρχικές δυνάμεις της φύσης, τις οποίες είχε περιφρονήσει ένας υπερβολικά εγκεφαλικός, τεχνολογικός πολιτισμός μπορούσαν να γίνουν δολοφονικές.'⁹³ Η μηχανή συμμετείχε σ' ένα παιχνίδι αυτοκτονίας. Οι ντανταϊστές ήθελαν να δει το κοινό τη ματαιότητα, την

«άβυσσο του τίποτα». Στα έργα τους δεν υπάρχουν κανόνες λογικής, γούστου, ιεραρχίας, τάξης, πειθαρχίας, ελεγχόμενης έμπνευσης, αλλά το τυχαίο, το αυθαίρετο, το υποσυνείδητο, το πρωτόγονο, το ένστικτο, η απλοϊκότητα και ποικίλα είδη έκφρασης.

Ο Γερμανός **Hans Arp** (1887-1966) ασχολήθηκε με το κολάζ και τα ανάγλυφα. Γι' αυτόν η τέχνη είχε θεραπευτική δύναμη και πίστευε, ότι μπορούσε να γεφυρώσει το μεγάλο ρήγμα ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση, το οποίο είχε οδηγήσει στην αυτοκτονία του πολιτισμού⁹⁴ (εικ. 70).

5.10. Σουρεαλισμός

Το «τίποτα» των Dada γέννησε το σουρεαλισμό. Οι υπερρεαλιστές ήθελαν να δημιουργήσουν κάτι πιο πραγματικό από την ίδια την πραγματικότητα. Δημιούργησαν φανταστικές και ονειρικές εικόνες, ζωγραφισμένες με ακρίβεια και λεπτολογία και τις παρουσίασαν με αινιγματικούς τίτλους. Ζωγράφιζαν σαν έβλεπαν τα πράγματα για πρώτη φορά, νέα και ξένα και αποκάλυψαν την αληθινή τους ουσία. Λειτουργήσαν μέσω συμβόλων. Στη συμβολική τοπιογραφία το τοπίο μετατρέπεται σε σύμβολο και φορτίζεται ιδεολογικά.

Σημαντικός σουρεαλιστής υπήρξε ο Έλληνας **Giorgio de Chirico** (1888-1978). Ο De Chirico πρότεινε ένα εικαστικό παράλληλο της νιτσεϊκής πραγματικότητας. 'Αφιέρωσε ένα μεγάλο μέρος του έργου του στη ζωγραφική της αρχιτεκτονικής. Πίστευε ότι στη σχεδίαση των πόλεων, την αρχιτεκτονική των σπιτιών, των πλατειών, των κήπων, των λιμανιών και των σιδηροδρομικών σταθμών, υπάρχουν οι βάσεις μιας σπουδαίας μεταφυσικής αισθητικής.'⁹⁵ Δημιούργησε ονειρικά και αινιγματικά τοπία : μακριές στοές, γεμάτες απουσία, μακρινούς μελαγχολικούς ορίζοντες, τοπία με μια ανησυχητική μοναξιά. Πίνακες με προοπτική α-προοπτική, που δεν στοχεύουν στην ψευδαίσθηση της αντικειμενικής πραγματικότητας, αλλά στην απόδοση μιας διαφορετικής πραγματικότητας, που υπερβαίνει τη φύση και οδηγεί σ' ένα μεταφυσικό όραμα.

Για το Βέλγο **René Magritte** (1898-1967) η τέχνη δεν είναι αναπαράσταση, αλλά η ζωτική και βιοψυχική επικοινωνία του ατόμου

μέσω συμβόλων. Με το έργο του «η ανθρώπινη κατάσταση» (εικ.71) προκάλεσε ερωτήματα για τη σχέση μεταξύ αντιγράφου και αυθεντικού, τεχνάσματος και φύσης, παιχνιδιού μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού. Η ταυτόχρονη ύπαρξη δύο τοπίων σε δύο διαφορετικούς χώρους είναι σα να ζει κανείς ταυτόχρονα στο παρελθόν και στο παρόν, όπως στις περιπτώσεις του déjà vu. Προβληματίζεται κανείς αν πρόκειται για ένα ή για δύο τοπία. Μ' αυτό το έργο του θέλησε να κάνει ο Magritte και μία νύξη για την πολιτιστική αλλαγή στην αντίληψή μας για το τοπίο : με το τοπίο εννοούμε ένα κομμάτι της γης και μια καλλιτεχνική απεικόνιση αυτής της γης.

5.11. Τέχνη Μεταπολεμικής περιόδου

Όσον αφορά, την *μεταπολεμική περίοδο*, πλέον ο φυσικός χώρος είναι το τσιμέντο, η πόλη. Στην τέχνη γίνεται οτιδήποτε δεκτό, χωρίς έκπληξη πια. Οι νέες συνθήκες ζωής δημιούργησαν και νέα όραση.

Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια, εμφανίζεται μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο η **optical art ή op-art**. Η οπτική τέχνη ενδιαφέρεται ειδικά για τα οπτικά εφέ σχημάτων και χρωμάτων, για τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να τα κάνει κανείς να αλληλεπιδράσουν στο μουσαμά, ώστε να δώσουν μια απροσδόκητη λάμψη ή ένα τρεμόσβησμα, για όσο το δυνατόν περισσότερες εντυπώσεις. Αναβιώνει το ενδιαφέρον για το κολάζ των ντανταϊστών. 'Η τραχύτητα του τσουβαλιού, η γυαλάδα του πλαστικού, η υφή του σκουριασμένου σίδηρου, όλα μπορούν να διερευνηθούν με νέους τρόπους. Αυτά τα έργα βρίσκονται κάπου ανάμεσα στη ζωγραφική και στη γλυπτική.

Ο Ούγγρος **Zoltan Kemeny** (1907-1965), που ζούσε στην Ελβετία, έφτιαχνε τα αφηρημένα του έργα με μέταλλο, κάνοντάς μας να συνειδητοποιήσουμε την ποικιλία και την έκπληξη, που προσφέρει το αστικό τοπίο στην όραση και στην αφή (εικ.72). Τέτοια έργα μπορεί να παίζουν για μας το ρόλο, που έπαιζαν οι πίνακες με τα τοπία για τους ειδήμονες του 18^{ου} αιώνα, προετοιμάζοντάς τους για την ανακάλυψη της «γραφικής» ομορφιάς στην πραγματική φύση.⁹⁶ (πρβ πίνακες του Lorrain).

Πέρα από τη διεύρυνση της αφηρημένης τέχνης, συνεχίζεται και η διεύρυνση της εικονογραφίας. Ο Ρώσος εμιγκρές **Nicolas de Staël**

(1914-1955) με τις απλές και υποβλητικές πινελιές του, συχνά συνθέτει πειστικές αναπολήσεις τοπίων (εικ.73). Με θαυματουργό τρόπο δίνει μια αίσθηση φωτός και βάθους, χωρίς να ξεχνά την ποιότητα του χρώματος.

6. Το φαινόμενο της Land Art / Earth Art .

Από το 1975 περνάμε στη φάση του **μεταμοντερνισμού**. Κυριαρχεί ποικιλία στα έργα : συντηρητικά, μοντέρνα, πειραματικά (συνδυασμός νέων υλικών και αντικειμένων δημιουργώντας έργα τρισδιάστατα στο χώρο, κονστρουκτιβιστικές συνθέσεις με τη βοήθεια της τεχνολογίας, κατασκευές βίντεο.....)

Τέλος της δεκαετίας 1960 με αρχές 1970, κυρίως στην **Αμερική**, κάνει την εμφάνισή του το φαινόμενο της **Land Art ή Earth Art**. Ενώ μέχρι τώρα παρακολουθούσαμε τη μετατροπή ενός γήινου κομματιού σε τέχνη, οι καλλιτέχνες που ασχολούνται με τη **γεωτέχνη ή την τέχνη του τοπίου**, όπως λέγεται, μετατρέπουν την ίδια τη γη σε ένα αχανές, απέραντο τοπίο.⁹⁷ Πρόκειται για τη διανοητική επεξεργασία της γης.

Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για έργα που δημιουργούνται στην ίδια τη φύση. Η γη άλλωστε, είναι το υλικό με τη μεγαλύτερη δυναμική, αφού αποτελεί την αυθεντική πηγή υλικού. Οι καλλιτέχνες της γεωτέχνης σκαλίζουν μνημειώδεις εκτάσεις γης με τη βοήθεια βαρύ δομικού εξοπλισμού, προκειμένου να τη φιλοτεχνήσουν. Επιτίθενται κατά κάποιον τρόπο στη φύση με έργα μεγάλης κλίμακας γλυπτικής ή και με μινιμαλιστικές και εφήμερες επεμβάσεις στη γήινη επιφάνεια. Σκοπεύουν να μας βοηθήσουν να καταλάβουμε καλύτερα τη φύση. Τονίζουν τις έμφυτες διαφορές μεταξύ φύσης και πολιτισμού, ενώ παράλληλα δείχνουν ότι δεν υπάρχει δίπολο αντίθεσης τεχνητού-φυσικού, πόλης- υπαίθρου, όλα είναι συμπληρωματικά.

Ξεχωρίζουν συχνά, οι επιθυμίες των καλλιτεχνών να καταλάβουν και να κοντρολάρουν τις φυσικές διαδικασίες. Διακρίνεται ένα είδος καλλιτεχνικού και ανθρώπινου εγωισμού, που θέλει να συναγωνιστεί σε κλίμακα την ίδια τη φύση. Επίσης, παίζουμε με τις έννοιες της τέχνης και της επιστήμης · της τέχνης από τη μεριά της καλλιτεχνικής φιλοτέχνησης του τοπίου και της επιστήμης από τη μεριά της γεωλογίας, της επιστήμης της γης. Αν και ελάχιστοι γεωτέχνες συνεργάζονται με τους γεωλόγους, παρόλο που τους είναι απαραίτητοι ώστε να αποφεύγουν προβλήματα γεωμορφολογίας.

Τα μνημεία φαίνονται από φωτογραφίες και σε φιλμ. Ή και σε γκαλερί μπορούμε να συναντήσουμε υλικά γήινα, φυσικά, ακατέργαστα όπως πέτρες, δέντρα, πεταγμένα στο πάτωμα. Πρόκειται για την αδιαμεσολάβητη εγκατάσταση υλικών μαζεμένων από ένα τοπίο σε αίθουσες τέχνης. Οι αίθουσες πλαισιώνουν τα έργα ως ένα είδος κορνίζας.

Παρατηρούμε ότι οι καλλιτέχνες του τοπίου αδιαφορούν για τη μιμητική παράδοση της απεικόνισης των τοπίων. Γι' αυτό το λόγο έρχονται σε ρήξη με τους παραδοσιακούς τοπιογράφους. Και ακόμα περισσότερο με τα «non places», κενά τοπία. Τα «τοπία» αυτά είναι υβριδικά τοπία της καθημερινότητας, όχι μεγαλοπρεπή ή τόποι που δεν ολοκληρώνονται χωρίς αισθητικές ιδιότητες. Πρόκειται για έργα που δημιουργούν ανασφάλεια στο θεατή και σ' αυτό συμβάλλει και η ανυπαρξία πανοραμικής θέας, άρα και ελέγχου.

Με τη Land art παρατηρήθηκε η τάση της περιόδου να μετατίθεται το ενδιαφέρον από το αντικείμενο στο θεατή, υποβιβάζοντας σκόπιμα την απαίτηση για μορφική αυτονομία.

Μερικοί από τους καλλιτέχνες της γεωτέχνης είναι ο Βούλγαρος **Christo** (1935-) και ο Γάλλος **Jeanne-Claude** (1935-), που μέσα σ' άλλα έκαναν και ένα απίστευτο έργο, τόσο σε κλίμακα, όσο και σε μέγεθος : τα «περικυκλωμένα νησιά»(1980-3, *εικ.74*). Πρόκειται για 11 νησιά του κόλπου του Μαϊάμι, στο περίγραμμα των οποίων τοποθέτησαν 700.000τ.μ. έντονο ροζ πλαστικοποιημένο ύφασμα, σαν γιγάντιο σωσίβιο, στο νερό δεμένο με άγκυρες. Εξαιρετικά εντυπωσιακό έργο.

Στη συνέχεια, ο Αμερικανός **Robert Smithson** (1938-1973) στα έργα του θέλησε να δείξει τη φυσικότητα στη σχέση μας με το φυσικό κόσμο, την ανταλλαγή και την εναλλαγή μεταξύ καλλιτεχνικού μυαλού και των υλικών του φυσικού κόσμου με τα οποία δουλεύει (*εικ.75,76*).

Ενώ, στον Άγγλο **Richard Long** (1945-) παρατηρούμε την αγνή απλότητα και αυτοσυγκέντρωση μέσω των κενών τοπίων του, τόπος και μη τόπος (sites-non sites), (*εικ.77*).

Ακόμα οι **Michael Heizer** (1944-) (εικ.78), ο Άγγλος **Andy Goldsworthy** (1956-) (εικ.79) και ο Αμερικανός **Walter de Maria**(1935-).

Τα έργα των παραπάνω καλλιτεχνών αποτελούν κατηγορηματικές, εφευρετικές πράξεις επιστροφής στη φύση. Οι γεωτέχνες θέλουν να μας θυμίσουν ότι η φύση υφίσταται συνέχεια αλλαγές. Όπως εξελίσσεται ο άνθρωπος, έτσι εξελίσσεται και το φυσικό περιβάλλον. Η βιομηχανική πρόοδος μας αποξένωσε από τη φύση και ο ανθρώπινος κήπος βρέθηκε σε μια διαδικασία συνεχούς φθοράς, με κύριο κίνδυνο την ατμοσφαιρική μόλυνση. Δεν είναι τυχαίο, που η γεωτέχνη είναι παράλληλη με την οικολογική κίνηση. Τα έργα της μπορούν να θεωρηθούν τμήμα της κατηγορίας έργων γνωστών ως περιβαλλοντική τέχνη, αφού δείχνουν ενδιαφέρον για το καλλωπισμό της κατεστραμμένης πλέον φύσης.

Στην αρχή της εργασίας αναφέρθηκε ότι η απεικόνιση ενός τοπίου συνίσταται από τα αντικειμενικά στοιχεία της φύσης και τις υποκειμενικές ιδέες του ατόμου. Μήπως τα κενά τοπία μας δείχνουν ότι σήμερα υπάρχουν μόνο τα ιδεολογήματα; Μήπως η τέχνη της τοπιογραφίας αρχίζει να αποτελεί ενθύμιο του κόσμου που κάποτε ζούσαμε ;!⁹⁸

Αξίζει να δούμε απ' την αρχή μόνο τις τοπιογραφικές εικόνες και η σύγκριση «του τότε» με «του τώρα» θα μας δώσει την απάντηση. (δυστυχώς)

Τα νοήματα της ζωγραφικής του «φυσικού χώρου» έχουν αλλάξει ριζικά με την πάροδο των χρόνων.

7. Αφιέρωμα : Ελληνική τοπιογραφία.

7.1. Η γέννηση της ελληνικής τοπιογραφίας το 19^ο αιώνα.

Τα πρώτα δείγματα της ελληνικής τοπιογραφίας εντοπίζονται μετά την απελευθέρωση από τους Τούρκους, στη νεοελληνική τέχνη του 19^ο αιώνα. Οι Έλληνες ζωγράφοι προκειμένου να σκιαγραφήσουν την εικόνα του νεοσύστατου κράτους, εξέφρασαν την ελληνική ιδιαιτερότητα προβάλλοντας την κοινωνική και πολιτική διάσταση του τοπίου τους. Χρησιμοποίησαν τις αρχαιότητες ως μοτίβο και τα ευρωπαϊκά διδάγματα (γερμανικά, ιταλικά, γαλλικά). Οι Έλληνες καλλιτέχνες μαθήτευσαν στους ξένους ζωγράφους που ήρθαν και ίδρυσαν την Πολυτεχνική και την Σχολή Καλών Τεχνών στην Ελλάδα.

Ο 19^{ος} αιώνας ήταν η εποχή του ρομαντισμού, της ιστοριογραφίας και του ιστορικισμού, του ρεαλισμού και του νατουραλισμού, του ρομαντικού κλασικισμού και της τοπιογραφίας. Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια αναπτύχθηκε η τοπιογραφία, η οποία ενθαρρύνθηκε μαζί με τη νεκρή φύση, και από την ανάπτυξη της αστικής τάξης, που αγόραζε πίνακες για τη διακόσμηση των σπιτιών της. Πρόκειται, επομένως, για τέχνη που καλλιέργησε η αστική προσδοκία.

Στους τοπιογραφικούς πίνακες της περιόδου παρουσιάζεται μια ρομαντική εικόνα της ελληνικής φύσης σπαρμένης με τα ερείπια του αρχαίου παρελθόντος. Τα πρώτα 50 χρόνια του 19^{ου} αιώνα χαρακτηρίζονται από αυτήν την ερειπιογραφία (πρβ. πολιτισμικό-ιστορικό τοπίο στην 1^η ενότητα), που εισήγαγαν αρκετοί Ευρωπαίοι ζωγράφοι, ιδίως Γερμανοί, όταν επισκέφτηκαν την Ελλάδα επί της βασιλείας του Όθωνα (1832-1862). Πρόκειται για την ιδεολογικά φορτισμένη και ρομαντικά εκτελεσμένη «ιστορική» ή «πολιτιστική» τοπιογραφία : για το τοπίο που προσπαθεί να αποδώσει το χαρακτήρα του τόπου και σταματά μονάχα στα εξωτερικά του γνωρίσματα π.χ. στο γαλάζιο ουρανό, στα αρχαία κτήρια και τους ναούς λουσμένους σε έντονο κίτρινο φως, την αθηναϊκή Ακρόπολη. Αρκετά τέτοια τοπία συμπεριλάμβαναν και ανθρώπινες μορφές, κάτι που έδινε έναν πιο αυθεντικό χαρακτήρα στις συνθέσεις, αφού προσέθετε και το στοιχείο του φολκλοριστικού εξωτισμού.

Μερικοί από τους ξένους περιηγητές που πρόβαλαν την ιστορική διάσταση του χώρου, το ηρωικό και κλασικό ελληνικό παρελθόν είναι, ο **Carl Rottman** (1797-1850), που ταξίδεψε εκτεταμένα στη χώρα και άφησε εξαιρετικές υδατογραφίες της ελληνικής υπαίθρου (εικ.80), ο **Karl Krazeisen** (1794-1878), που δημιούργησε έργα με τοπία και σκηνές από την καθημερινή ζωή των Ελλήνων καθώς και ο **Vicenzio Lanza** (1822-1902), ευαίσθητος ζωγράφος των αρχαίων ελληνικών ερειπίων (εικ.81) και ο γιος του **Στέφανος Lanza**, που ασχολήθηκε με παρόμοια θέματα στην τεχνική της υδατογραφίας.

Με την επιρροή των παραπάνω ξένων ζωγράφων η ελληνική τοπιογραφία, όπως αναφέρθηκε στην αρχή, ξεκίνησε με το ιστορικό τοπίο. Το μεγαλύτερο μέρος της ελληνικής ζωγραφικής του 19^{ου} αιώνα δημιουργήθηκε έξω από την Ελλάδα, κυρίως από τη Σχολή του Μονάχου. Οι καλλιτέχνες της σχολής δε φαίνεται να ζωγραφίζουν «καθαρό» τοπίο πριν από τη δεκαετία 1880, αλλά αντλούν το θεματολόγιό τους από τα ήθη και τα έθιμα της ελληνικής υπαίθρου. Στα έργα τους κυριαρχούν **ακαδημαϊκά χαρακτηριστικά**, όπως οι λεπτομέρειες, τα βαριά και ζεστά χρώματα και σε μεγάλο βαθμό το φως του εργαστηρίου και όχι του φυσικού χώρου. Εξιδανικεύουν τις καθημερινές σκηνές και τις ασχολίες των αγροτών σε μνημειακούς πίνακες.

Στους πίνακες του **Άγγελου Γιαλλινά** (1857-1939), **Περικλή Τσιριγιώτη** (1865-1924), **Γεώργιου Σαμαρτζή** (1868-1925) και **Χαράλαμπου Πάχη** (1844-1981) παρατηρούμε το ακαδημαϊκό στυλ και τα ντελικάτα σχέδια. Οι καλλιτέχνες αυτοί κράτησαν αμείωτο το ενδιαφέρον του αθηναϊκού κοινού για την ερειπιολογία (εικ.82) και την ελληνική ύπαιθρο. Καταπιάστηκαν επίσης, και με τη ζωγραφική ξένων περιοχών (εικ.83).

Παράλληλα, τον 19^ο αιώνα εφαρμόζονται στην ελληνική ζωγραφική και κάποιες άλλες ευρωπαϊκές τάσεις : ορισμένα έργα συγγενεύουν με τις αισθησιακές **ιμπρεσιονιστικές συνθέσεις**. Διευρύνεται η θεματολογία και χρησιμοποιούνται ανοιχτοί χρωματισμοί. Η τοπιογραφία προχωράει προς το «καθαρό τοπίο», χωρίς ανθρώπινες μορφές και με κύριο θέμα την προσωπογραφία της φύσης, αλλά

ακολουθώντας συχνά τους φωτισμούς του εργαστηρίου και όχι τόσο του πραγματικού φωτός στην ύπαιθρο. Ο ιμπρεσιονισμός θα επικρατήσει τον επόμενο αιώνα, ωστόσο σπέρματα του γαλλικού ρεύματος βρίσκουμε σε αρκετούς πίνακες της περιόδου.

Αρκετοί ζωγράφοι του 19^{ου} φιλοτέχνησαν τοπία με ακαδημαϊκά και με ιμπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά. Ξεκίνησαν ζωγραφίζοντας χαρακτηριστικά έργα του Μονάχου, αργότερα όμως γοητεύτηκαν από την ομορφιά του ελληνικού τοπίου και η παλέτα τους ζωήρεψε.

Ο **Συμεών Σαββίδης** (1869-1927), επί παραδείγματι, ‘ζωγράφος ακαδημαϊκών ειδών σκηνών, τα τελευταία χρόνια εγκατέλειψε τα συντηρητικά πιστεύω του για το αγνό σχέδιο και την αγάπη του στη λεπτομέρεια. Ζωγράφιζε κυρίως τοπία και μελετώντας το φως, διέκρινε νέους τρόπους στην ύπαιθρο, αφήνοντας τοπία με δροσιά, χάρη, φως και χρώμα. Γι’ αυτήν την αλλαγή του γράφτηκε ότι, παράτησε το γερμανικό τρόπο έκφρασης για να σπουδάσει στο σχολείο της φύσης’⁹⁹ (εικ.84).

Ελληνικά τοπία με ρομαντικά στοιχεία, λυρική ευαισθησία και χρώματα ιμπρεσιονιστικής φρεσκάδας άφησαν και ο **Γρηγόριος Σούτζος** (1814-1869), (εικ.85), ο **Πολυχρόνης Λεμπέσης** (1849-1913), ο **Βικέντιος Μποκατσιάμης** (1856-1932), (εικ.86), ο **Αιμίλιος Προσσαλένδης** (1859-1926) και ο **Νικόλαος Χειμωνάς** (1866-1929), (εικ.87,88).

Εν συνεχεία, ο **Περικλής Πανταζής** (1849-1884) ‘υπήρξε από τους πρώτους Έλληνες ιμπρεσιονιστές. Είχε επαφή με το γαλλικό ιμπρεσιονισμό και οι Βέλγοι τον θεωρούσαν ως έναν από τους δικούς τους πρωτοπόρους στη νέα τέχνη. Τα τοπία του τα ζωγράφιζε υπαίθρια, συλλαμβάνοντας με το πινέλο του το γοητευτικό παιχνίδισμα του φωτός και της σκιάς (εικ.89,90). Αν δεν είχε πεθάνει τόσο νέος και εκτός Ελλάδος, η νεωτερική του επιρροή στη μοντέρνα ελληνική ζωγραφική θα μπορούσε να είναι αποφασιστική’¹⁰⁰.

Το ίδιο ισχύει και για τη συμβολή του **Γεώργιου Χατζόπουλου** (1858-1927). Στα ύστερα έργα του διακρίνεται μια ονειρώδη, ιμπρεσιονιστική και λυρική τάση. ‘Χρονολογικά ανήκει στο 19^ο αι., θα μπορούσε ωστόσο να τοποθετηθεί στους πρώτους Έλληνες

ιμπρεσιονιστές του 20^{ου}.¹⁰¹ Ήταν απ' τους πρώτους υπαιθριστές, που ζωγράφισε με το ένστικτο παρά με τη γνώση (εικ.91,92).

Χαρακτηριστικό της τοπιογραφίας του 19^{ου} αι. αλλά και σ' όλη τη μετέπειτα πορεία της, είναι η προνομιακή θέση που καταλαμβάνει η **θαλασσογραφία**. Τα καταγάλανα νερά της Ελλάδος γοήτευσαν και γοητεύουν τους καλλιτέχνες.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο **Κων/νος Βολανάκης** (1839-1907), ο πρώτος Έλληνας ζωγράφος του 19^{ου} αι. της θάλασσας (εικ.93). Ο Βολανάκης θαύμαζε πολύ τη θάλασσα και ζωγράφισε κυρίως θαλάσσια τοπία : ναυμαχίες αλλά και ήρεμες θάλασσες με γραφικούς κολπίσκους και μικρές ανθρώπινες μορφές (εικ.94), που δίνουν μια ζεστή νότα στο τοπίο. Όπως και οι Ολλανδοί, αφιέρωσε το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα στον ουρανό. Στα έργα του διακρίνουμε ένα κράμα ρεαλιστικών και ρομαντικών στοιχείων, 'τη δυναμική σύνθεση μέσα σ' ένα αναρίθμητο λυρικό πλαίσιο'¹⁰² καθώς και ιμπρεσιονιστικές τάσεις.

Μαθητής του Βολανάκη ήταν ο **Βασίλειος Χατζής** (1865/70-1915), ο οποίος μελέτησε τα πλοία σ' όλη τους τη λεπτομέρεια και άφησε πολλά θαλάσσια τοπία, άλλοτε με τρικυμίες και σκηνές ναυμαχίας, άλλοτε με ήσυχα σημεία στη ακτή (εικ.95).

Με θαλάσσιες σκηνές και σκηνές λιμανιών (εικ.96) καταπιάστηκε και ο **Ιωάννης Αλταμούρας** (1852-1878), που μαζί με το Βολανάκη και το Χατζή, μπορεί να θεωρηθεί ως ένας από τους καλύτερους Έλληνες θαλασσογράφους.

7.2. Η ελληνική τοπιογραφία τον 20^ο αιώνα.

Τον 20^ο αιώνα αρχίζει το Παρίσι να γίνεται πόλος έλξης για τους καλλιτέχνες της εποχής. Ξεκινά μια επανάσταση ενάντια στην κληρονομιά της σχολής του Μονάχου και επιβάλλεται ο γαλλικός ιμπρεσιονισμός και νεοϊμπρεσιονισμός. Η ελληνική τοπιογραφία αποδεικνύεται περισσότερο επιρρεπής στις προτάσεις του μοντερνισμού, κι αυτό γιατί με τη μελέτη του φωτός και του χρώματος επιβάλλεται ένας νέος τρόπος αντιμετώπισης του ορατού κόσμου. Έτσι, η ελληνική ζωγραφική μέσα από **την τοπιογραφία που επικράτησε,**

άρχιζε την αποσύνδεση της ζωγραφικής από το θέμα και διεκδίκησε την αυτονομία της ως τέχνης συνολικά.

Αρχές 20^{ου} αι. ανανεώνεται η ελληνική τοπιογραφία και τέχνη εν γένει : αποδεσμεύεται από τις ξένες επιδράσεις και αναζητά έμπνευση στα διδάγματα της πνευματικής και καλλιτεχνικής ιστορίας της Ελλάδας, σε συνδυασμό πάντα με τα μοντέρνα ευρωπαϊκά κινήματα. Οι «πατέρες» της **νεοελληνικής τέχνης του 20^{ου}** (Παρθένης, Μαλέας, Μπουζιάνης), ευθυγράμμισαν την καλλιτεχνική ζωή του τόπου με τη Δύση δημιουργώντας ένα κράμα ελληνικού και ευρωπαϊκού πνεύματος και συμπορεύτηκαν προς μια τέχνη και μια όραση ελληνική, που αντιπροσώπευαν τον **ελληνικό μοντερνισμό**.

Η στροφή προς την παράδοση και η αναζήτηση της νέας ελληνικής έκφρασης είναι οι ιδέες, που εδραιώνονται την εποχή του Μεσοπολέμου από τους πρωτοπόρους **Φώτη Κόντογλου** (1896-1965) και **Σπύρο Παπαλουκά** (1892-1957). Ο πρώτος επέστρεψε στην παράδοση με τη μελέτη λαογραφικού υλικού και ο δεύτερος αποτύπωσε τις ιδέες του στην ερμηνεία της ελληνικής υπαίθρου.

Η φύση αποτέλεσε το κέντρο του ενδιαφέροντος για τον Παπαλουκά και οι προσπάθειές του στράφηκαν στην ερμηνεία του εσωτερικού μυστικού της ρυθμού.¹⁰³ Έδειξε ενδιαφέρον για τις ιμπρεσιονιστικές και μεταϊμπρεσιονιστικές αναζητήσεις. ‘Από τον ιμπρεσιονισμό συγκράτησε τη φωτεινότητα των χρωμάτων, από το Σεζάν και τους κυβιστές την προσήλωση στο αντικείμενο και την αρχιτεκτονική δομή, ενώ από τους νεοϊμπρεσιονιστές και το Σερά τις θεωρητικές αντιλήψεις για το χρώμα, το φως και την τεχνική της στιγματογραφίας (πουνεντισμός). Δεν έκανε δουλική εφαρμογή αλλά προσαρμογή αυτών των αναζητήσεων στο ελληνικό περιβάλλον και την ιδιοσυγκρασία του.’¹⁰⁴ Χαρακτηριστικό του γνώρισμα είναι η πλούσια χρωματική του ευαισθησία. Τα ταξίδια του στην Ελλάδα τον βοήθησαν να παρατηρήσει τη χρωματική ποικιλία κάθε τόπου και να διαχωρίσει το ιδιαίτερο χρώμα του.

Γιατί, όπως είχε παρατηρήσει και ο Constable : καμία μέρα δεν είναι ίδια με την άλλη. Το χρώμα εκφράζει αυτές τις ιδιορρυθμίες της φύσης. ‘Μπροστά σε μια αρκετά εκτεταμένη θέα, ιδίως νωρίς το πρωί ή



στο λυκόφως, μπορούμε να δούμε ότι κάθε μέρα έχει τη χαρακτηριστική χρωματική της όψη. Υπάρχουν πρωινά την ίδια εποχή που είναι κίτρινα ή πορφυρά ή ρόδινα, όχι επειδή τα χρώματα των αντικειμένων έχουν αλλάξει, αλλά επειδή οι ατμοσφαιρικές συνθήκες είναι διαφορετικές.¹⁰⁵ Έτσι, δεδομένου ότι η φύση δελεάζει το ζωγράφο ως προς την κατά γράμμα απόδοσή της, ο σχεδιαστής επαναλαμβάνοντας τα σχέδιά του, τείνει να απομακρυνθεί από τα πραγματικά φαινόμενα της φύσης και να ακολουθεί τις υποδείξεις της συνείδησής του καθώς παρατηρεί το σχέδιο του. **Δεν είναι τυχαίο άλλωστε, που η πρόοδος στη ζωγραφική έχει γίνει κυρίως πρόοδος στην απόδοση των οπτικών φαινομένων**(τέχνη 19^{ου} αι. και τέχνη «πατέρων» 20^{ου}.).

Όσον αφορά την ελληνική τοπιογραφία, οφείλουμε να τονίσουμε ότι το ελληνικό φως είναι τόσο δυνατό, που διαλύει τα χρώματα και τις λεπτομέρειες. Απαιτεί μεγαλύτερη ένταση των τόνων και υποχρεώνει τον καλλιτέχνη να προστρέξει σε μια πιο ρεαλιστική απόδοση του τοπίου. Έτσι, η διαύγεια της ελληνικής ατμόσφαιρας, που διαγράφει με σαφήνεια τα περιγράμματα, έρχεται σ' αντίθεση με το φως της δυτικής Ευρώπης, όπου η ανοιχτή και καθαρή χρωματολογία του ιμπρεσιονισμού είναι δυσκολοεφάρμοστη. Το Μόναχο επινόησε συμβατική ανοιχτή χρωματολογία. Ο Παπαλουκάς ξάνοιξε την παλέτα του, περιορίζοντας την κλίμακά του σε λιγοστά καθαρά χρώματα.¹⁰⁶ Αναγκάστηκε να εκφραστεί με καθαρά χρώματα και συγκεκριμένες φόρμες για να συγκρατήσει τη μορφή των αντικειμένων (εικ. 97).

Την εποχή αυτή, εκτός της στροφής στην παράδοση, παρατηρούνται και οι πρώτες προοδευτικές-μοντέρνες ιδέες, που κατευθύνονται προς μια «ελληνική αισθητική» μέσα από τα έργα του **Κων/νου Παρθένη** (1878-1967) και του **Κων/νου Μαλέα** (1879-1928). Ο Παρθένης δημιούργησε τα πρώτα ελληνικά τοπία και 'έδειξε την ιδιαίτερη αίσθηση του ελληνικού γεωγραφικού χώρου με τις κλιματολογικές και μορφολογικές του συνθήκες¹⁰⁷: χερσότοποι, καθαρότητα φωτός, βραχώδη τοπία, το ελληνικό τοπίο φτωχό σε βλάστηση και χλωρίδα. Παρατηρούμε την αισθαντικότητα, την ερμηνεία της γραμμής και του χρώματος, του φωτός, της σύστασης και

της μορφής της ελληνικής υπαίθρου. Η τέχνη του είναι ιδεαλιστική. Αφησε και τοπία της Αιγύπτου και καταπιάστηκε και με άλλα θέματα εκτός της τοπιογραφίας.

Ο Κ. Μαλέας, ως ζωγράφος του φυσικού χώρου, προχωρεί στην προσωπική ερμηνεία της οπτικής πραγματικότητας. Δημιουργεί πνευματικά τοπία που απεικονίζουν το ελληνικό φως, χρώμα και γραμμή. Τονίζει το ρόλο των χρωματικών αξιών. Με τη σχηματοποίηση και την αυστηρή τεκτονική οργάνωση και την ελευθερία των μορφών, τα τοπία του μεταφέρουν κάτι από τον εσωτερικό ρυθμό και την εκφραστική αλήθεια του φυσικού χώρου στο θεατή (εικ.98).

Εν συνεχεία, ένας καλλιτέχνης που προκάλεσε σάλο με την ιδιότυπη τεχνική του, ήταν ο **Γεώργιος Γουναρόπουλος** (1889-1977). Ανέδειξε κάθε ελληνική αξία και κάθε ελληνική ομορφιά. Προχώρησε σε πιο προσωπικές αναζητήσεις. Στα έργα του διακρίνουμε τη χρωματική ευγένεια, τη σαφήνεια των περιγραμμάτων του, τη λυρική και την περισσότερο μαγική ατμόσφαιρα, τον ποιητικό, ονειρικό του χώρο. Η αποπνευμάτωση του συνόλου παρασύρει το θεατή (εικ.99).

Βέβαια, υπήρξαν και άλλοι έλληνες καλλιτέχνες, που ακολούθησαν τα σύγχρονα μοντέρνα ευρωπαϊκά κινήματα, όπως ο **Γεώργιος Μπουζιάνης** (1885-1959), ο οποίος εξέφρασε το μεσογειακό ελληνικό εξπρεσιονισμό · η **Σοφία Λασκαρίδου** (1882-1965), στις τοπιογραφίες και ανθογραφίες της οποίας διαφαίνεται ένα λυρικό, ποιητικό περιεχόμενο στο κλίμα του ιμπρεσιονισμού · συμβολιστής-υπερρεαλιστής **Χατζηκυριάκος-Γκίκας** (1906-) (εικ.100), ο **Γ. Τσαρούχης** (εικ.101), κτλ.

7.3. Σύγχρονη ελληνική τοπιογραφία

Όσον αφορά τη σύγχρονη ελληνική τοπιογραφία, η μεταπολεμική γενιά διατηρεί τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της, δημιουργεί έργα παραδοσιακά, σύγχρονα και εμφανίζει και τις πρώτες αφηρημένες τάσεις (εικ. 102,103,104). Πρόκειται για μία περίοδο πολλαπλών αναζητήσεων, νέων εκφραστικών μέσων, ανανέωσης της ελληνικής δημιουργίας, που απαλλάσσεται από τον εθνικό χαρακτήρα. Ακολουθεί τη διεθνή καλλιτεχνική δραστηριότητα (Ευρώπης και Αμερικής) και

έχει δημιουργούς που κινούνται με προσωπικό τρόπο σ' όλες τις κατευθύνσεις και κυριολεκτικά ανοίγουν νέους δρόμους, επιβάλλουν νέα χαρακτηριστικά.

Το ενδιαφέρον για τις πειραματικές τεχνικές φαίνεται π.χ. στα έργα που συνθέτουν τυχαία ευρήματα της παραλίας (ξύλα περίεργα λειασμένα από το κύμα) ή στους πίνακες τοπίων με παλέτα κόκκους χρωματιστής άμμου, συλλεγμένης από διάφορα μέρη του πλανήτη.

Ονόματα καλλιτεχνών : **Μιχάλης Οικονόμου, Μίμης Βιτσώρης, Αλέκος Κοντόπουλος, Κούλα Μπεκιάρη, Λυκούργος Κογεβίνας, Γιάννης Μητράκης, Αγήνωρ Αστεριάδης, Γεράσιμος Στέρης, Γιώργος Βακαλό (εικ.105), Νίκος Χουλιαράς, Γιώργος Νικολακόπουλος, Εύα Μπέη (εικ.106), Σπύρος Βασιλείου, Κώστας Μάλαμας, Ανδρέας Φωκάς, κτλ.**

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- 1)Read, H., *Η Τέχνη Σήμερα – για τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης*, μτφ.Κούρτοβικ, Δ., εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1984, σελ.35
- 2)Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, New York, 1999, σελ.29
- 3)Στο ίδιο, σελ.3
- 4)Στο ίδιο, σελ.5
- 5)Στο ίδιο, σελ.1
- 6)Στο ίδιο, σελ.3
- 7)Στο ίδιο, σελ.8
- 8)Στο ίδιο, σελ.8
- 9)Στο ίδιο, σελ.19
- 10)Στο ίδιο, σελ.51
- 11)Στο ίδιο, σελ.67
- 12)Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης* μτφ. Κασδαγλή, Λ., Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1998, σελ.114
- 13)Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ...σελ.51
- 14)Στο ίδιο, σελ.22
- 15)Στο ίδιο, σελ.159
- 16) Οι 3 τελευταίοι παράγραφοι στηρίχθηκαν πολύ στο κεφάλαιο 7 «Κοιτάζοντας προς την Ανατολή», από το βιβλίο του Gombrich, E.H, *Το Χρονικό της Τέχνης*, ...σελ.151-155
- 17)Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ...σελ.51
- 18)Στο ίδιο, σελ.28
- 19)Στο ίδιο, σελ.29
- 20)Στο ίδιο, σελ.30
- 21)Στο ίδιο, σελ 31
- 22)Στο ίδιο, σελ.32
- 23)Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, ...σελ.240
- 24)Στο ίδιο, σελ.329-331
- 25)Στο ίδιο, σελ.356
- 26)Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ...σελ.41
- 27)Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, ...σελ.374 και 380

- 28) Στο ίδιο, σελ.381
- 29) Στο ίδιο, σελ.413
- 30) Στο ίδιο, σελ.419
- 31) Χρύσανθου Χρήστου, *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 17^{ου} αι. Το Μπαρόκ*, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1989, σελ.258-259
- 32) Gombrich, E.H, *Το Χρονικό της Τέχνης*, ...σελ.395
- 33) Στο ίδιο, σελ 397
- 34) Χρύσανθου Χρήστου, *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 17^{ου} αι. Το Μπαρόκ*,σελ.236
- 35) Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*,σελ.397, 419-420
- 36) Στο ίδιο, σελ.429
- 37) Στο ίδιο, σελ.429
- 38) Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ...σελ.103
- 39) Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*,σελ.445
- 40) Στο ίδιο, σελ.445
- 41) Στο ίδιο, σελ.470
- 42) Στο ίδιο, σελ.473
- 43) Χαραλαμπίδης, Α., *Η τέχνη του 20^{ου} αι. (1880-1920)- τόμος Ι*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1990, σελ.12
- 44) Χατζηκυριάκος- Γκίκας, Ν., *Η Γέννηση της Νέας Τέχνης*, Αστρολάβος/Ευθύνη, 1987, σελ.24
- 45) Χαραλαμπίδης, Α., *Η τέχνη του 20^{ου} αι.(1880-1920)- τόμος Ι*, ...σελ.21
- 46) Gombrich, E.H,*Το Χρονικό της Τέχνης*,σελ.494
- 47) Στο ίδιο, σελ.494
- 48) Χαραλαμπίδης, Α., *Η τέχνη του 20^{ου} αι. (1880-1920)- τόμος Ι*, ...σελ.20
- 49) Gombrich, E.H, *Το Χρονικό της Τέχνης*,σελ.496
- 50) Στο ίδιο, σελ.497
- 51) Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ..σελ.111
- 52) Χαραλαμπίδης, Α., *Η τέχνη του 20^{ου} αι. (1880-1920)-τόμος Ι*, ...σελ.12
- 53) Gombrich, E.H.,*Το Χρονικό της Τέχνης*, ...σελ.507-508
- 54) Στο ίδιο, σελ.508

- 55) Στο ίδιο, σελ.508
- 56) Στο ίδιο, σελ.519
- 57) Στο ίδιο, σελ.518-519
- 58) Στο ίδιο, σελ.518
- 59) Στο ίδιο, σελ.520
- 60) Στο ίδιο, σελ.521
- 61) Ramage, N.H., Ramage, A., *Ρωμαϊκή Τέχνη*, μτφ. Ιωακειμίδου, Χ., University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000, σελ.96
- 62) Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, ...σελ.533
- 63) Read, H., *Η Τέχνη Σήμερα – για τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης*, ..
- 64) Χαραλαμπίδης, Α., *Η τέχνη του 20^{ου} αι.(1880-1920)-τόμος Ι*, ...σελ.78
- 65) Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ν., *Η Γέννηση της Νέας Τέχνης*,σελ.158
- 66) Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, ..σελ.538
- 67) Στο ίδιο, σελ.539
- 68) Στο ίδιο, σελ.544
- 69) Χαραλαμπίδης, Α., *Η τέχνη του 20^{ου} αι.(1880-1920)- τόμος Ι*, ..σελ.40
- 70) Χρύσανθου Χρήστου, *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 19^{ου} αι.*, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1990, σελ.583
- 71) Σκάλτσα, Μ., *Γουναρόπουλος*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, Αθήνα, 1990, σελ.102
- 72) Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, ..σελ.544
- 73) Στο ίδιο, σελ.548
- 74) Στο ίδιο, σελ.551
- 75) Στο ίδιο, σελ.554
- 76) Στο ίδιο, σελ.564
- 77) Χαραλαμπίδης, Α., *Η τέχνη του 20^{ου} αι. (1880-1920)- τόμος Ι*, ...σελ.77
- 78) Στο ίδιο, σελ.84
- 79) Στο ίδιο, σελ.100
- 80) Στο ίδιο, σελ.103
- 81) Στο ίδιο, σελ.112
- 82) Στο ίδιο, σελ.115

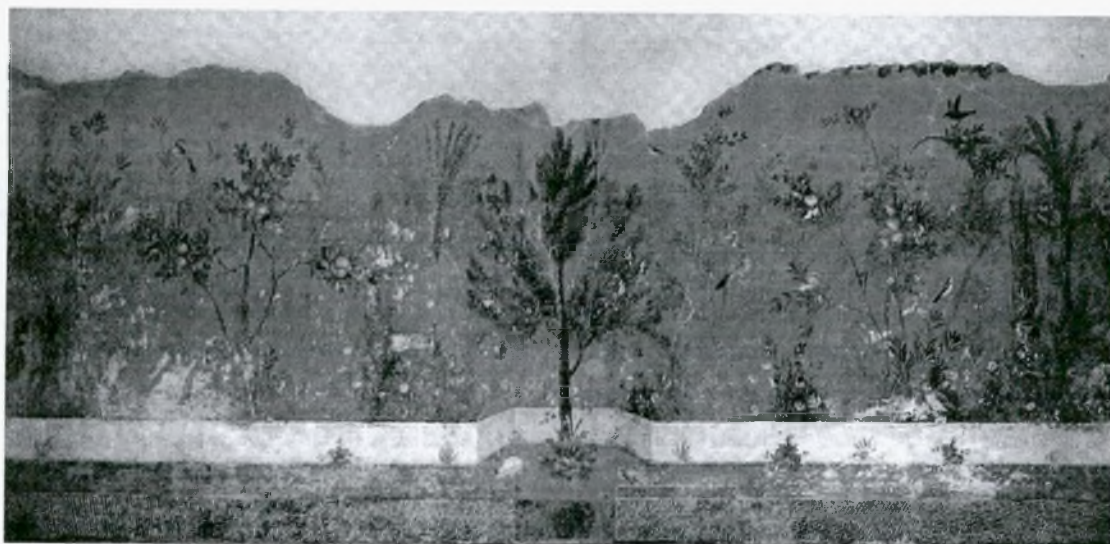
- 83) Στο ίδιο, σελ., 125, 127
- 84) Στο ίδιο, σελ. 131
- 85) Στο ίδιο, σελ. 135
- 86) Στο ίδιο, σελ. 137
- 87) Στο ίδιο, σελ. 149
- 88) Στο ίδιο, σελ. 156
- 89) Στο ίδιο, σελ. 169
- 90) Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, ...σελ. 589
- 91) Στο ίδιο, σελ. 586
- 92) Στο ίδιο, σελ. 589
- 93) Χαραλαμπίδης, Α., *Η τέχνη του 20^{ου} αι. (1880-1920)- τόμος Ι*, ...σελ. 195
- 94) Στο ίδιο, σελ. 199
- 95) Στο ίδιο, σελ. 180
- 96) Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, ...σελ. 606-607
- 97) Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ..σελ. 201
- 98) Στο ίδιο, σελ. 222
- 99) Ιοαννου, Α, *Greek Painting the 19th century*, Melissa Publishing House, σελ. 118
- 100) Στο ίδιο, σελ. 232
- 101) Στο ίδιο, σελ. 134
- 102) Στο ίδιο, σελ. 96
- 103) Σπητέρης, Τ., *Δάσκαλοι της Ελληνικής Ζωγραφικής του 19ου και του 20ου αι.*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982, σελ. 156
- 104) Στο ίδιο, σελ. 155
- 105) Sargent, W., *Το Χρώμα στη Φύση και στην Τέχνη*, μτφ. Καλκάνη, Ε., εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1987, σελ. 216
- 106) Σπητέρης, Τ., *Δάσκαλοι της Ελληνικής Ζωγραφικής του 19ου και του 20ου αι.*, ...σελ. 156
- 107) Στο ίδιο, σελ. 127



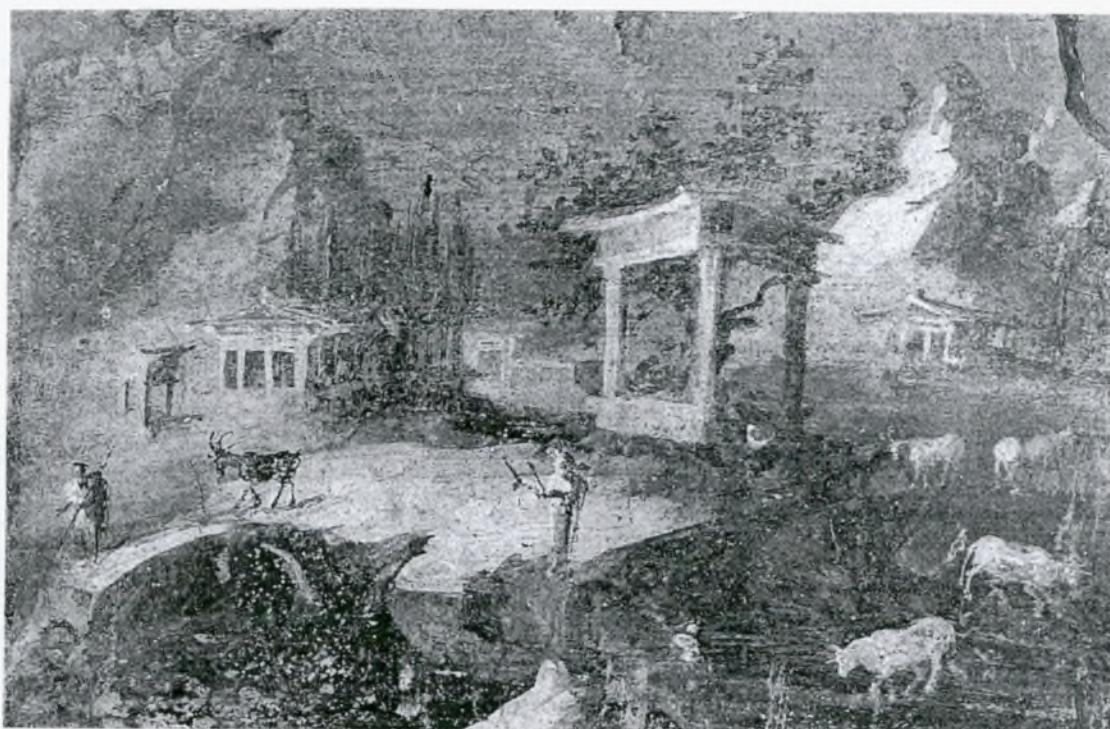
Εικ. 1. Andrea Palladio, φωτογραφία της βίλας Rotonda (Villa Capra). Αρχισε το 1550, Vicenza



Εικ. 2. Paolo Veronese, νωπογραφίες τοπίων, 1560-62, sala dell' Olimpo, βίλα Barbaro, Maser



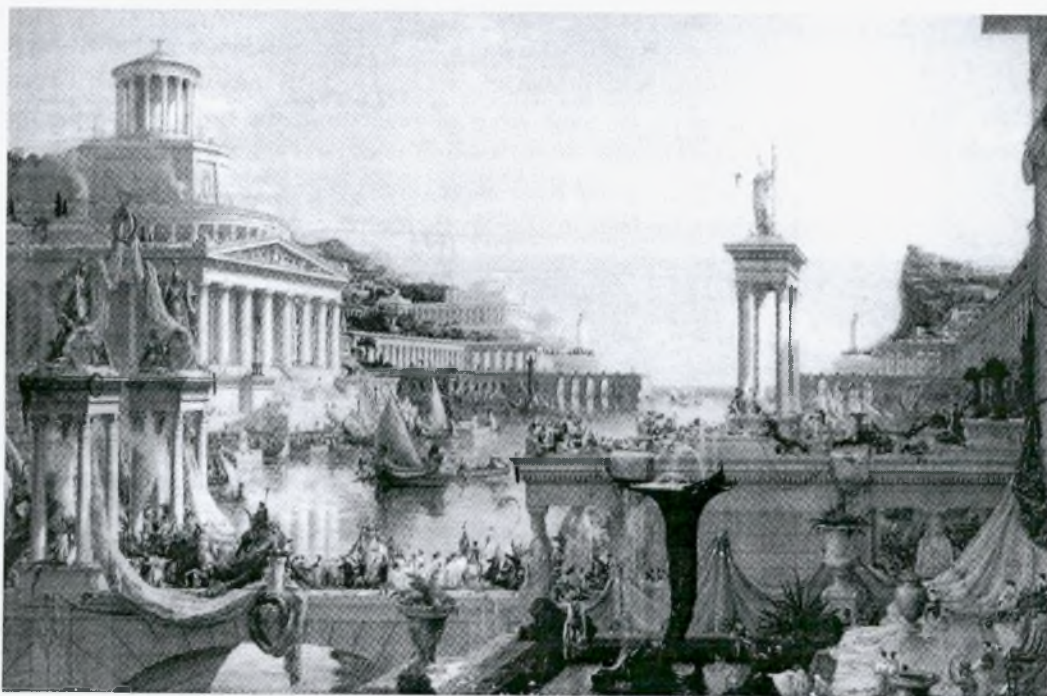
Εικ. 3. Το λεγόμενο «δωμάτιο του κήπου» από τη Βίλα της Λιβίας στη Prima Porta, κοντά στη Ρώμη. Ύστερος 1^{ος} αι. π.Χ. Τοιχογραφία. Εθνικό Ρωμαϊκό Μουσείο Θερμών, Ρώμη



Εικ. 4. «Ιερό τοπίο» από την Πομπηία. 63-79 μ.Χ., τοιχογραφία. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Νεάπολη



Εικ. 5. Thomas Cole, «Η πορεία της Αυτοκρατορίας: Η πρωτόγονη πολιτεία». Λάδι πάνω σε μουσαμά, 99,7X160,6 εκ. The New York Historical Society

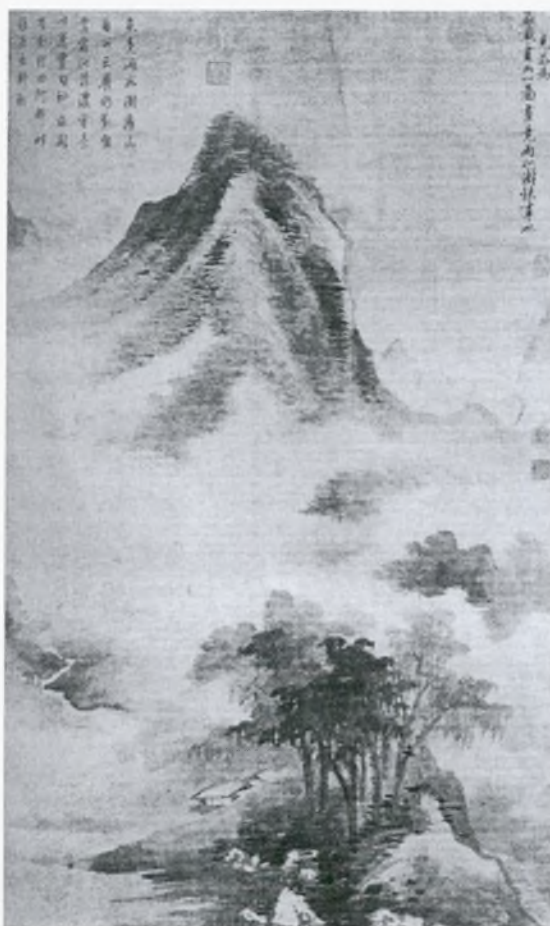


Εικ. 6. Thomas Cole, «Η πορεία της Αυτοκρατορίας: Ολοκλήρωση» περ. 1836. Λάδι πάνω σε μουσαμά, 130,2X193 εκ. The New York Historical Society

Εικ. 7. Μά Γιουάν,
«Τοπίο στο σεληνόφως»
περίπου 1200.
Κρεμαστό ειλητάριο, μελάνι +
χρώμα πάνω σε μετάξι,
149,7X78,2 εκ.
Εθνικό Ανακτορικό Μουσείο,
Ταϊπέι



Εικ. 8. Αποδίδεται στον Κάο Κ'
ο- Κούνγκ,
«Τοπίο μετά τη βροχή», 1250-
1300.
Κρεμαστό ειλητάριο,
μελάνι πάνω σε χαρτί,
122,1X81,1 εκ.
Εθνικό Ανακτορικό Μουσείο,
Ταϊπέι





Εικ. 9. Joachim Patinir, «Τοπίο με τον Άγιο Ιερώνυμο» περ. 1515-19. Λάδι πάνω σε ξύλο, 74X91 εκ. Μουσείο του Πράδου, Μαδρίτη



Εικ. 10. Conrad Witz, «Το θαυμαστό ψάρεμα» 1444. Φύλλο από Αγία Τράπεζα. Λάδι πάνω σε ξύλο, 132X154 εκ. Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας, Γενεύη



Εικ. 11. Giorgione, «Η Καταγίδα» περ. 1508. Λάδι πάνω σε μουσαμά 82Χ73 εκ.
Ακκαντέμια, Βενετία

Εικ. 12.
Albrecht Dürer,
«Μικρό σπίτι στη λίμνη»
περ. 1497
Σχέδιο, 21,3X22,5 εκ.
Βρετανικό Μουσείο,
Λονδίνο



Εικ. 13.
Albrecht Dürer, «Η
Παρθένος και η μαϊμού με
τη μακριά ουρά» περ.
1497-98.
Χαρακτικό, 19,1X12,2 εκ.
Δωμάτιο με
χαλκογραφήματα,
Βερολίνο





Εικ. 14. Albrecht Altdorfer, «Τοπίο με γέφυρα» περ. 1516. Λάδι πάνω σε περγαμηνή, 41,2Χ35,5. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο



Εικ. 15. Albrecht Altdorfer, «Τοπίο» περ. 1526-28.
Λάδι πάνω σε περγαμνή, μονταρισμένη σε ξύλο, 30X11 εκ.
Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο



Εικ. 16. Simon de Vlieger, «Ολλανδέζικο πολεμικό πλοίο και διάφορα σκάφη στο μελτέμι», περ. 1640-45.
Λάδι πάνω σε ξύλο, 41,2X54,8 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο



Εικ. 17. Jan Van Goyen, «Ανεμόμυλος δίπλα στο ποτάμι», 1642.
Λάδι πάνω σε ξύλο, 25,2X34 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο



Εικ. 18. Domenichino, «Τοπίο με τον Τομπία και το ψάρι» περ. 1615.
Λάδι πάνω σε μέταλλο, 45,1X33,9 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο



Εικ. 19. Nicolas Poussin, «Τοπίο με τον Πύραμο και τη Θίσβη» 1650-51.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 192,5X273,5 εκ.
Κρατικό Ινστιτούτο Τέχνης, Φρανκφούρτη



Εικ. 20. Nicolas Poussin, «Τοπίο με έναν άντρα που σκοτώθηκε από φίδι» 1648.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 119,4X198,8 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο



Εικ. 21. Claude Lorrain, «Τοπίο με έναν αγροτικό χορό» περ. 1640-41.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 114X147 εκ.
Ιδιωτική συλλογή του Woburn Abbey. (Μαρκήσιος του Tavistock και
θεματοφύλακας του Bedford Estate)



Εικ. 22. Claude Lorrain, «Τοπίο με το Νάρκισσο και την Ηχώ» 1644.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 94,6X118 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο



Εικ. 23. Jacob van Ruisdael, «Λιμνούλα ανάμεσα στα δέντρα» περ. 1665-70.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 107,5X143 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο



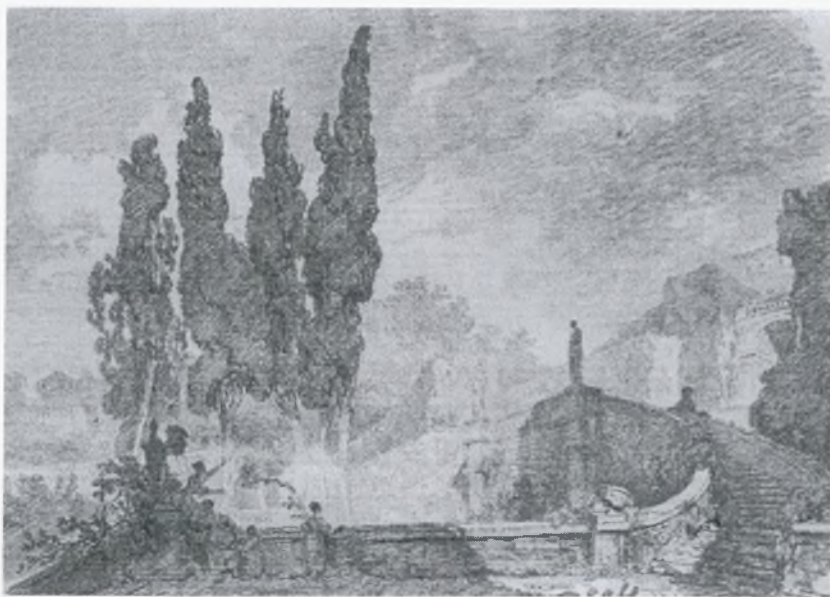
Εικ. 24. Jacob van Ruisdael «Το εβραϊκό νεκροταφείο» 1665-70.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 142,2X189,2 εκ.
Ινστιτούτο τέχνης στο Detroit



Εικ. 25. Francesco Guardi, «Άποψη του San Giorgio Maggiore, Βενετία» 1775-80.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 70,5X93,5 εκ
Συλλογή Ουάλλας, Λονδίνο



Εικ. 26. Thomas Gainsborough, «Αγροτική σκηνή» περ. 1780. Μαύρη κιμωλία και σφουμίλι, τονισμένο με λευκό, πάνω σε χαρτί καστανό (buff), 28,3X37,9 εκ.
Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου, Λονδίνο



Εικ. 27. Jean Honoré Fragonard, «Το πάρκο της Βίλας ντ' Έστε, Τίβολι» περ. 1760.
Σανγκίνα πάνω σε χαρτί, 35X48,7 εκ. Μουσείο Καλών Τεχνών, Μπεζανσόν



Εικ. 28. W. Turner, «Βροχή, ατμός, ταχύτητα»
1844.

Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο



εικ. 29. W. Turner, «Ατμόπλοιο μέσα σε χιονοθύελλα» 1842.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 91,5X122 εκ.
Τέιτ Γκάλερυ, Λονδίνο



Εικ. 30 W. Turner, «Πρωί ανάμεσα στους βράχους Coniston, Cumberland» 1798.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 112,9X89,9 εκ.
Τέιτ Γκάλερι, Λονδίνο



Εικ. 31. W. Turner «Παγωμένο πρωί» 1813.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 113,7X174,6 εκ.
Τέιτ Γκάλερι, Λονδίνο



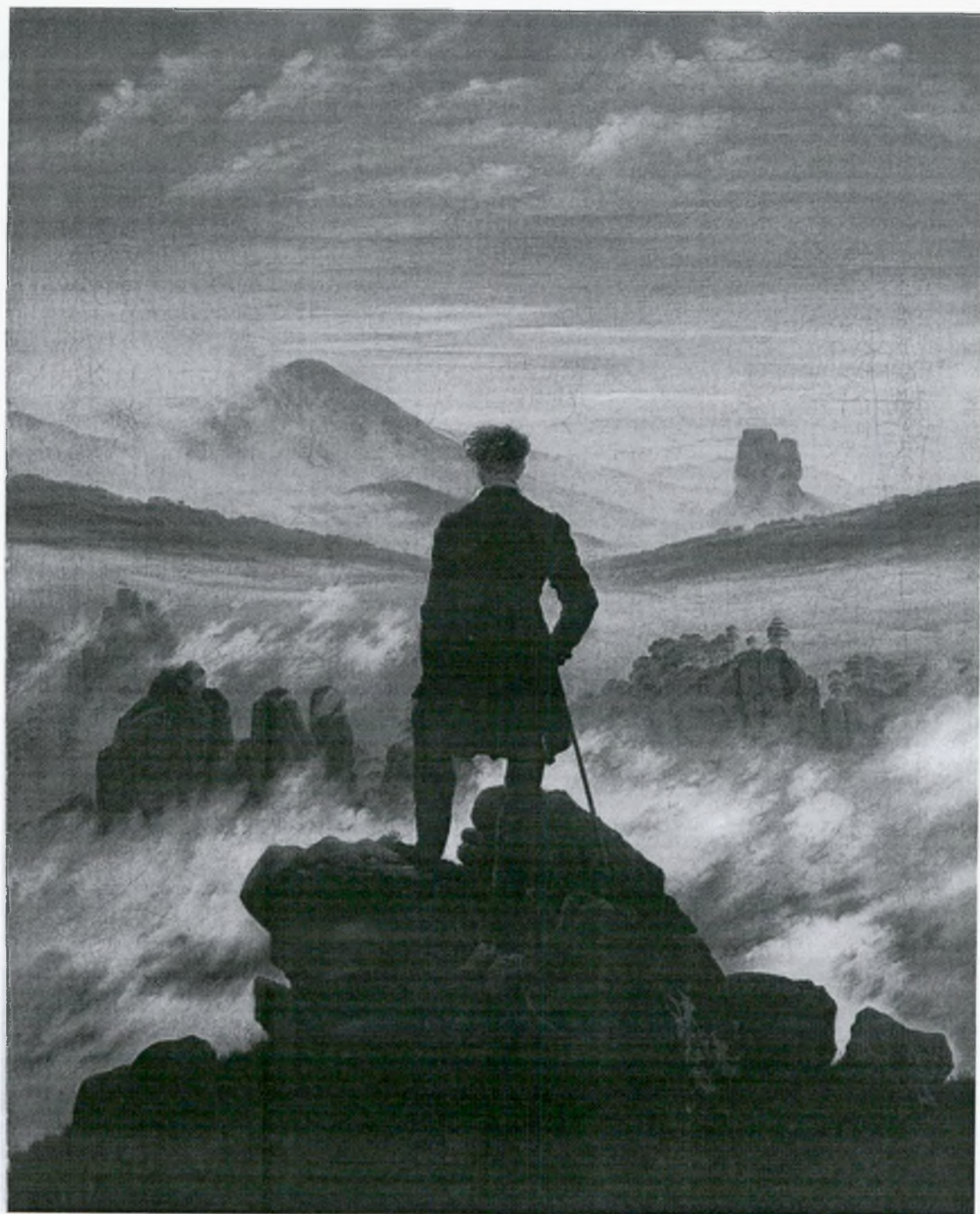
Εικ. 32. Constable «Το κάρο του σανού» περ. 1821.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 130,2X185,4 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο



Εικ. 33. C.D. Friedrich, «Ο μοναχός κοντά στη θάλασσα» 1809. Λάδι πάνω σε μουσαμά, 110X171,5 εκ. Εθνική πινακοθήκη, Βερολίνο



Εικ. 34. C. D. Friedrich, «Τοπίο στα βουνά της Σιλεσίας» περ. 1815-20. Λάδι πάνω σε μουσαμά, 54,9X70,3 εκ. Νέα πινακοθήκη, Μόναχο



Εικ. 35. C.D. Friedrich,
«Περιπλανώμενος πάνω στη θάλασσα της ομίχλης» 1818.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 94,8X74,8 εκ.
Αίθουσα τέχνης Αμβούργο



εικ. 36. Albert Bierstadt, «Το κάρο του επιζών στους βράχους (in the Rockies)»
περ. 1859. Λάδι σε χαρτί, 19,7X32,7 εκ. Μουσείο Τέχνης στο St. Louis



εικ. 37. Albert Bierstadt, «Τα βραχώδη βουνά, κορυφή των κατοίκων» 1863.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 186,7X306,7 εκ.
Μητροπολιτικό Μουσείο τέχνης, Νέα Υόρκη



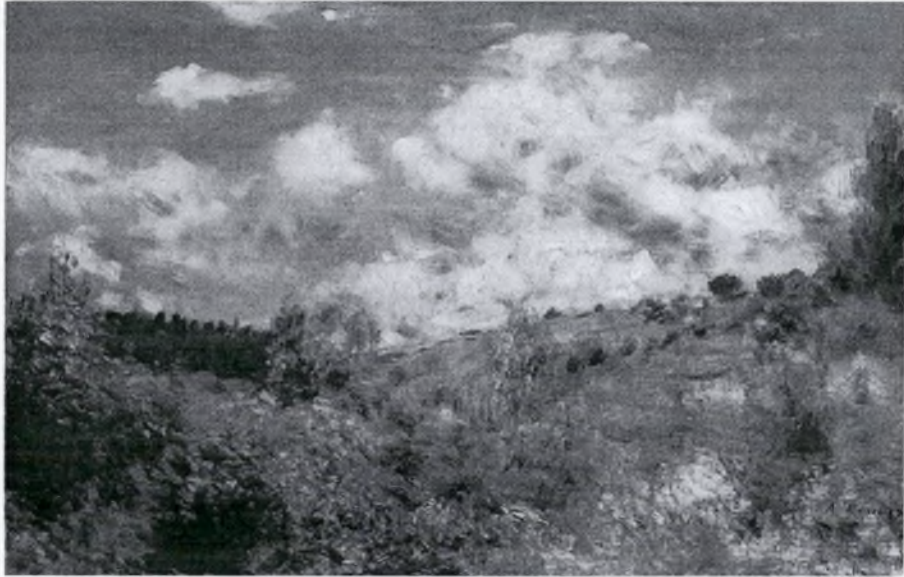
εικ. 38. J.B.C. Corot, «Τίβολι, οι κήποι της Βίλας ντ' Έστε» 1843.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 43,5X60,5 εκ. Λούβρο, Παρίσι



Εικ. 39. Claude Monet, «Εντύπωση» 1872.
Μουσείο Marmottan, Παρίσι



Εικ. 40. Claude Monet, «Λιβάδι με λεύκες».
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 54,5X65,5 εκ.
Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστώνη



Εικ. 41. P. A. Renoir, “Le coup de Vent” περ. 1878.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 52X82,5 εκ.
Fitzwilliam Μουσείο, Παν/μιο του Cambridge



Εικ. 42. «Οι Λαιστρυγόνες επιτίθενται στον Οδυσσέα και το πλήρωμά του» (από τα τοπία της Οδύσσειας, που βρέθηκαν σ' ένα σπίτι της Ρώμης). Μέσα 1^{ου} αι. π.Χ.
Τοιχογραφία.
Ύψος ζωφόρου 1,52 εκ.
Μουσεία Βατικανού, Ρώμη



Εικ. 43. J. A. M. Whistler, «Νυχτερινό σε μπλε και ασημί : η παλιά Γέφυρα του Μπάττερση» περ. 1872-75.
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 67,9X50,8 εκ.
Τέιτ Γκάλερι, Λονδίνο



Εικ. 44. P. Cézanne, «Το βουνό Sainte-Victoire» 1904.
Συλλογή L. Madeira, Cladwyne, Pennsylvania



Εικ. 45. G. Seurat, «Η γέφυρα στην Κουρμπεβουά» 1886-87. Πινακοθήκες
Ινστιτούτου Κουρτώ, Λονδίνο



Εικ. 46. V.Van Gogh, «Σιταγρός με κυπαρίσσια» 1889. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο



Εικ. 47. Van Gogh «Εναστρη νύχτα» 1889. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη



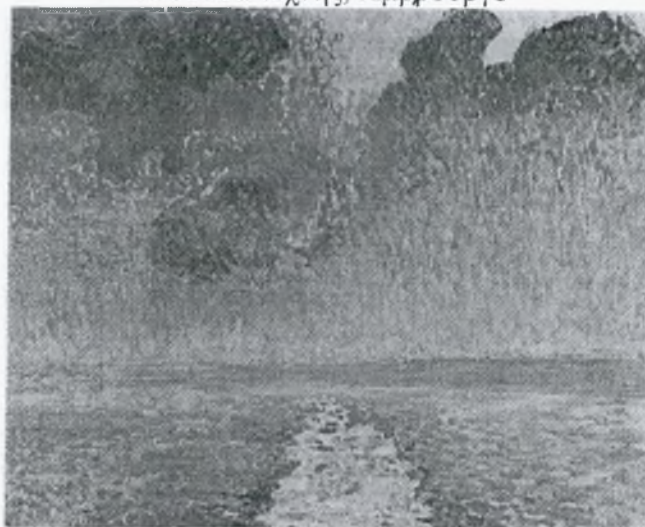
Εικ. 48. F. Holder, «Λίμνη Τουν» 1905. Μουσείο της τέχνης και Ιστορίας, Γενεύη



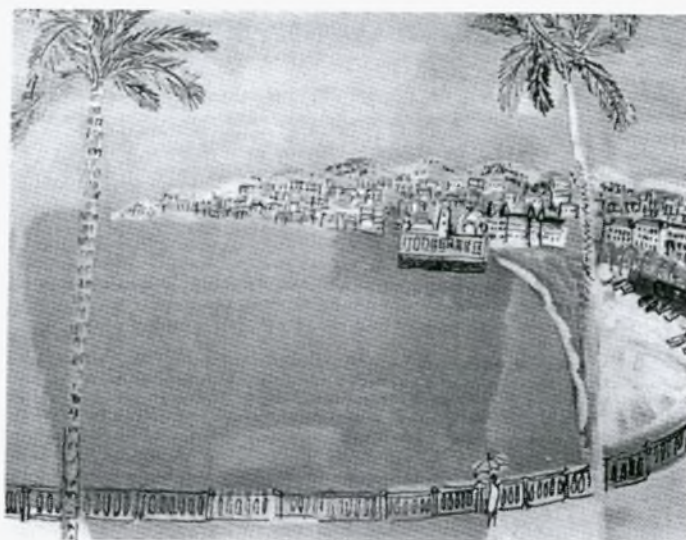
Εικ. 49. Erich Heckel, «Γυάλινη μέρα» 1913. Staatsgalerie Moderner Kunst, Μόναχο



Εικ. 50. K. Schmidt – Rottluff «Τοπίο στη Νορβηγία» 1911.
Αίθουσα τέχνης, Αμβρούργο



Εικ. 51. A. Derrain, «Αντανακλάσεις του ήλιου στο νερό» 1905. Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez



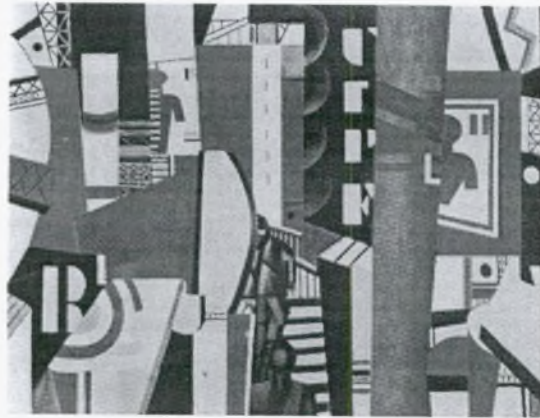
Εικ. 52. R. Dufy «Νίκαια. Ακτή των Αγγέλων» 1927.
Ιδιωτική συλλογή, Βρυξέλλες



Εικ. 53. M. Vlaminck, «Κόκκινα δέντρα» 1966.
Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι



Εικ. 54. G. Braque, «Σπίτια στο L' Estaque» 1908. Μουσείο Τέχνης, Βέρνη



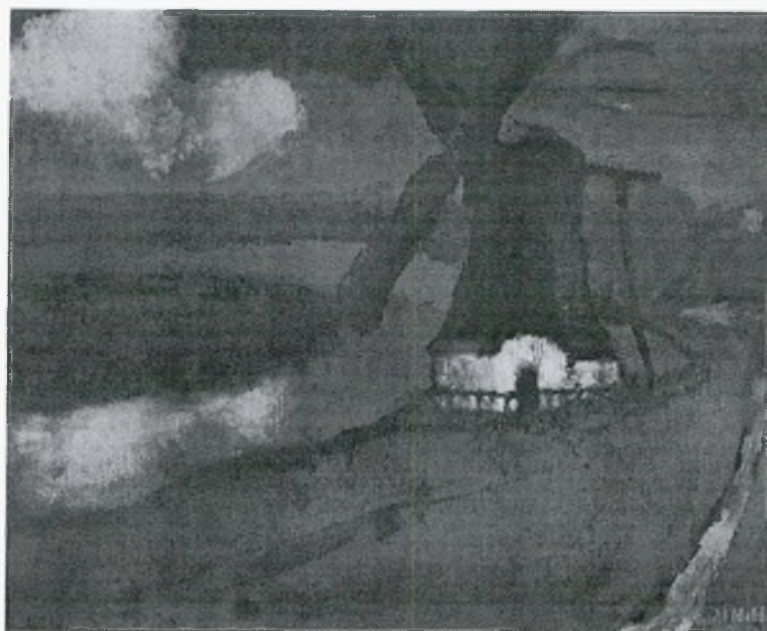
Εικ. 55. F. Léger, «Η πόλη» 1919. Μουσείο Τέχνης Φιλαδέλφεια



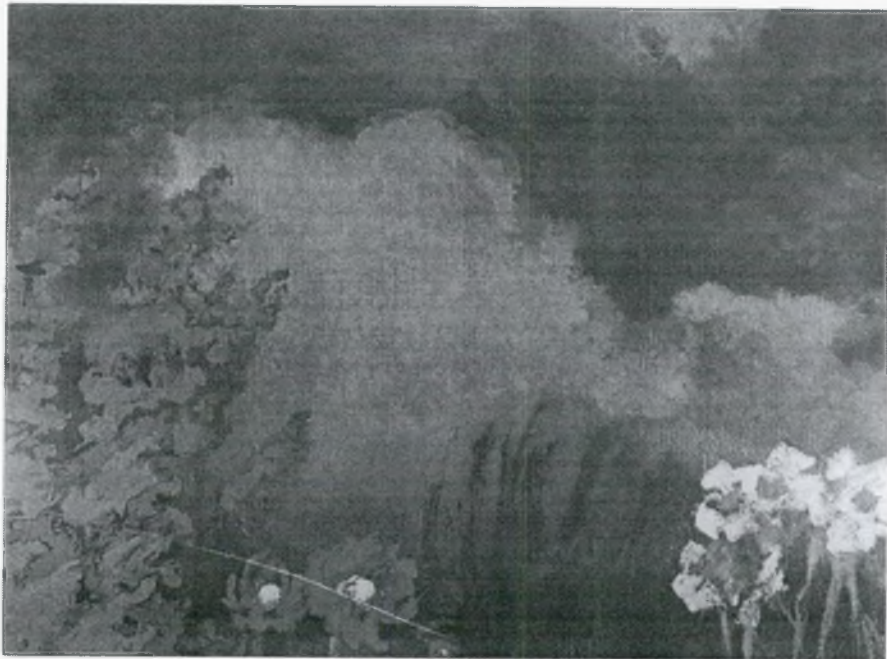
Εικ. 56. R. Delaunay, «Πύργος του Eiffel» 1910. S. Guggenheim Μουσείο, Νέα Υόρκη



Εικ. 57. W. Kandinsky, «Murnau Grüngasse» 1909. Αστική γκαλερί, Μόναχο



Εικ. 58. E. Nolde , «Ο ανεμόμυλος» 1924. Μουσείο Nolde, Seebull



Εικ. 59. E. Nodde, «Λουλούδια και σύννεφα» 1933. Συλλογή Sprengel, Ανόβερο



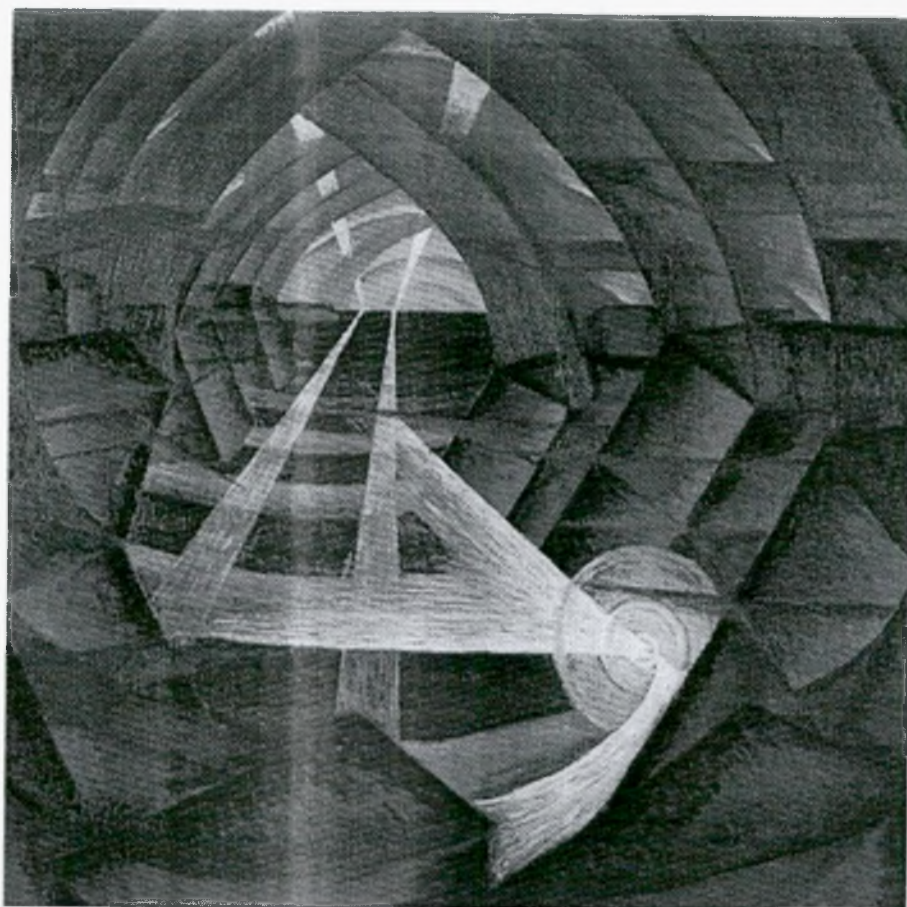
Εικ. 60. O. Kokoschka, «Δρέσδη, η νέα πόλη», 1922. Αίθουσα Τέχνης, Αμβούργο



Εικ. 61. L. Meidner, «Πόλη της Αποκάλυψης», 1913
Westfälisches Landesmuseum, Münster



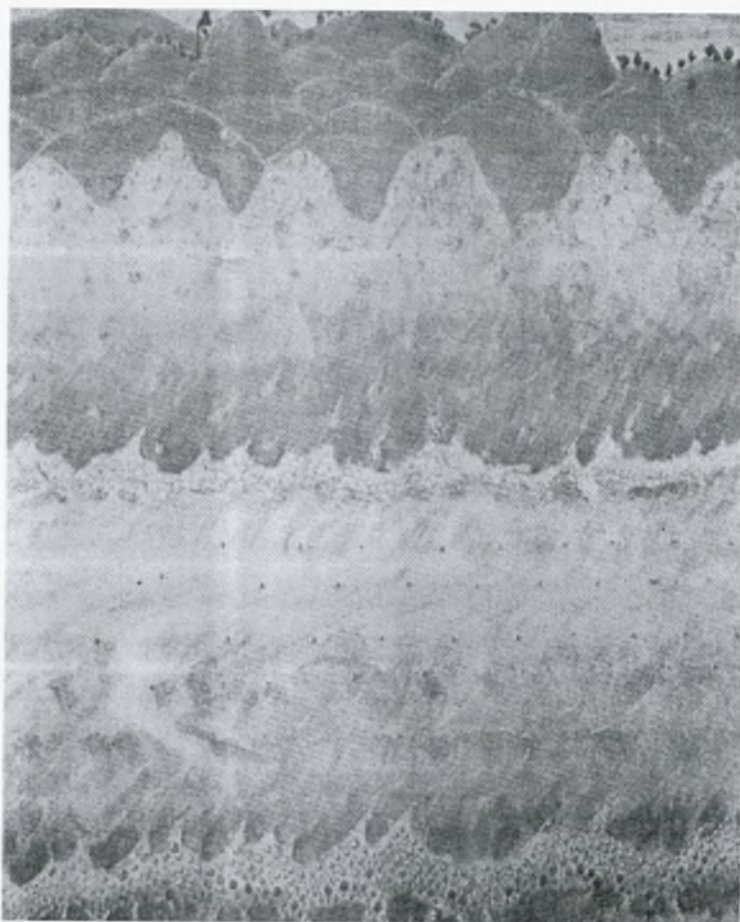
Εικ. 62. Ch. Soutine, «Η κόκκινη σκάλα» 1920. Συλλογή Κ. Granoff, Παρίσι



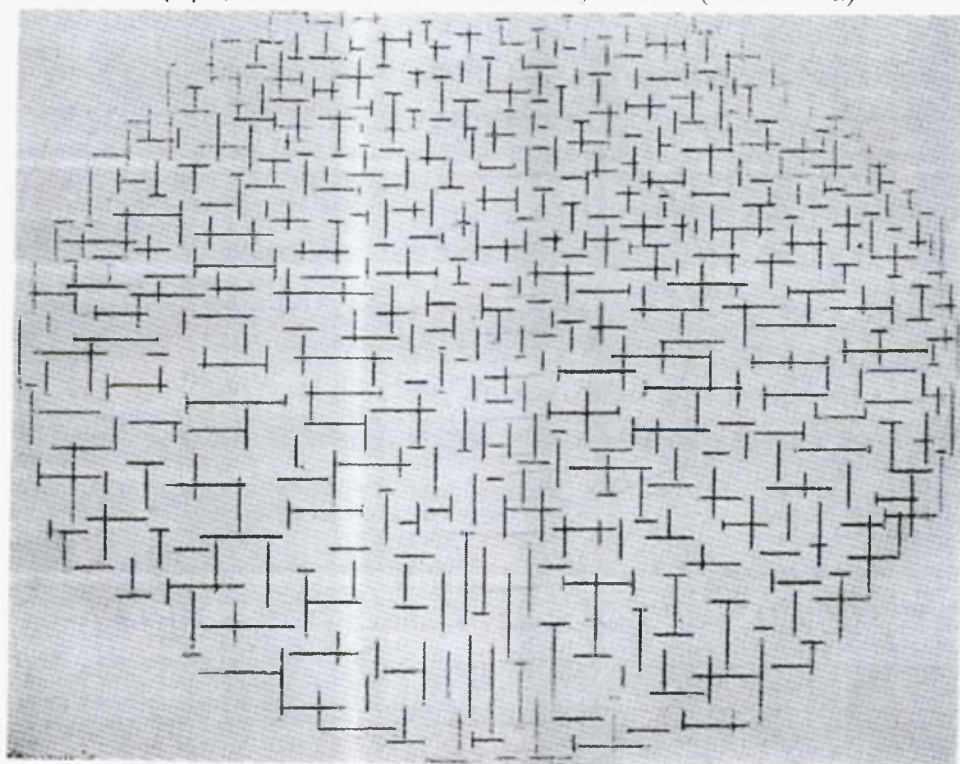
Εικ. 63 L. Russolo, «Σπίτια και φως και ουρανός» 1912-13.
Μουσείο Τέχνης, Βασιλεία



Εικ. 64. C. Carrà, «Η στοιά του Μιλάνου» 1912. Συλλογή Mattioli, Μιλάνο



Εικ. 65. Μ. Čiurlionis «Σονάτα της θάλασσας»
Αλέγκρο, 1908. Μουσείο Čiurlionis, Καunas (Λιθουανία)



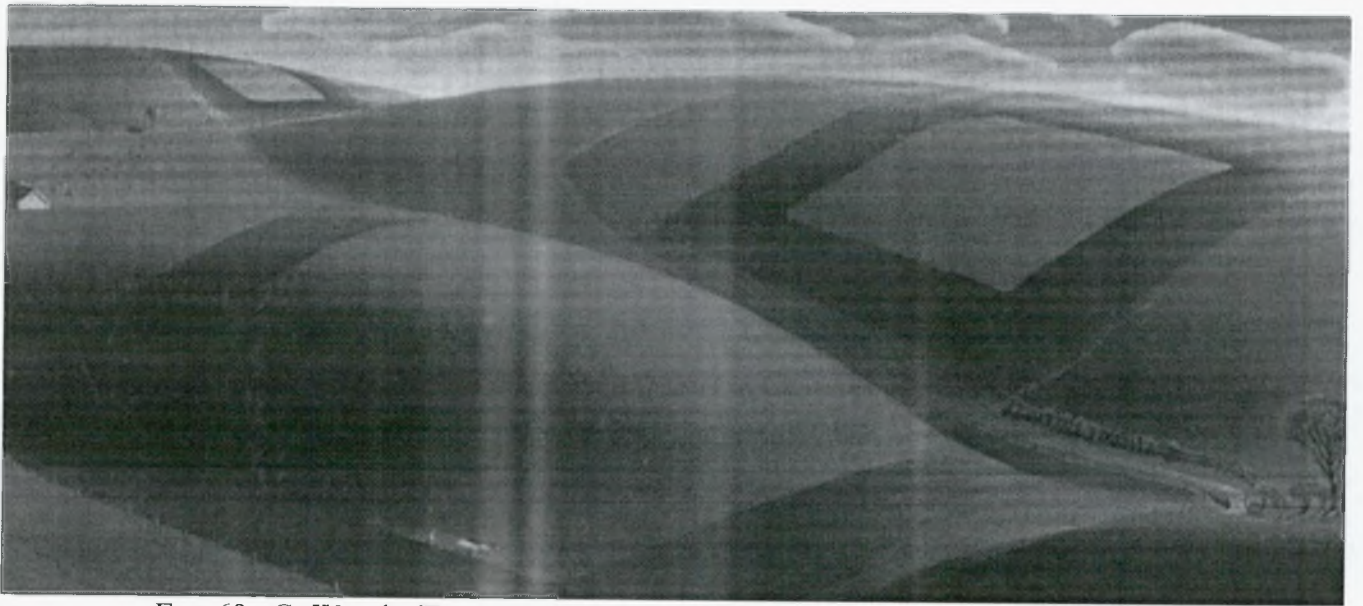
Εικ. 66. P. Mondrian, «Αποβάθρα και Ωκεανός», 1915.
Kröller- Müller Museum, Otterlo



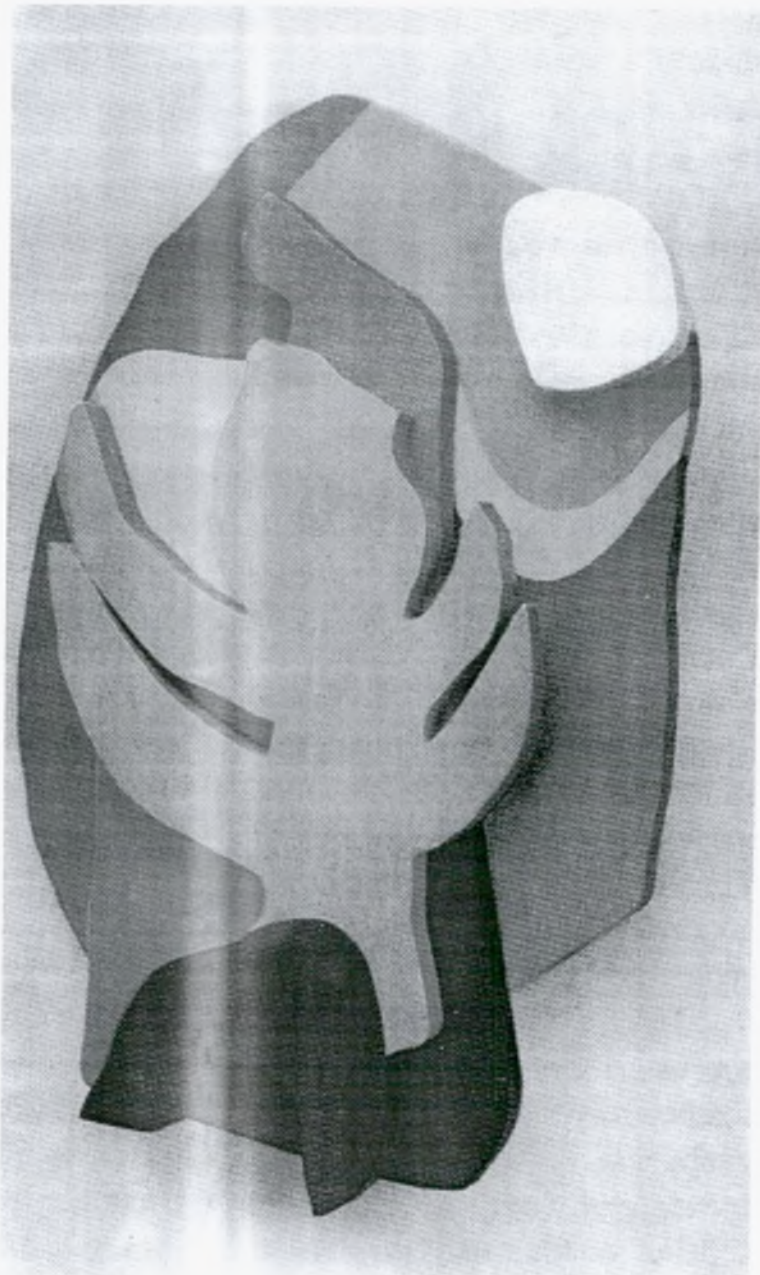
Εικ. 67. P. Mondrian, «Το κόκκινο δέντρο» 1908. Gemeente Museum, Χάγη



Εικ. 68. P. Mondrian «Το γκρίζο δέντρο» 1911. Gemeente Museum, Χάγη



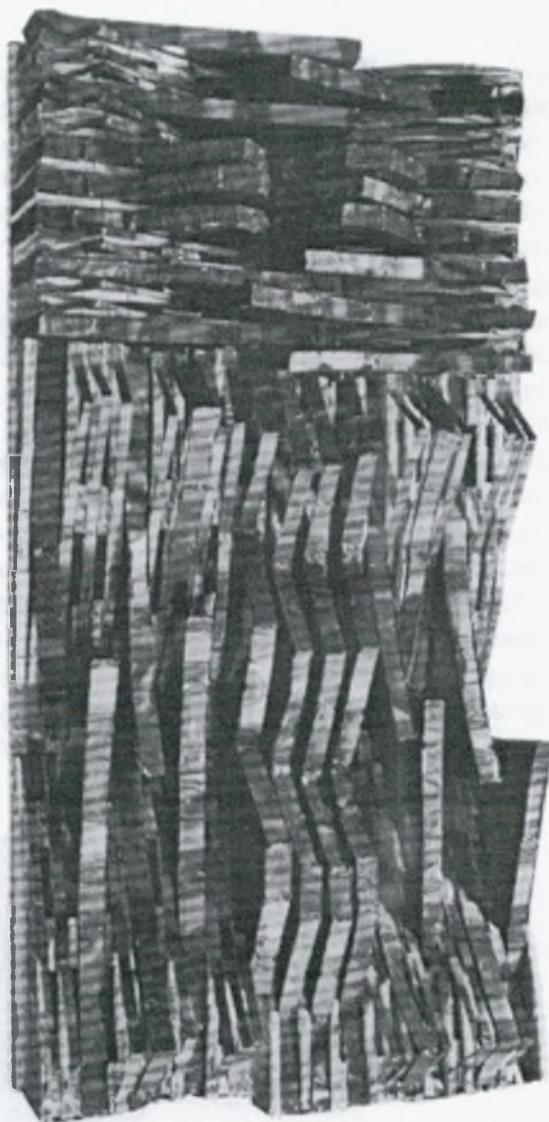
Εικ. 69. G. Wood, «Έρχεται η άνοιξη», 1936. Μουσείο Αμερικανικής τέχνης Ρεϋνόλντα Χάους, Ουίνστον – Σάλεμ, Βόρεια Καρολίνα



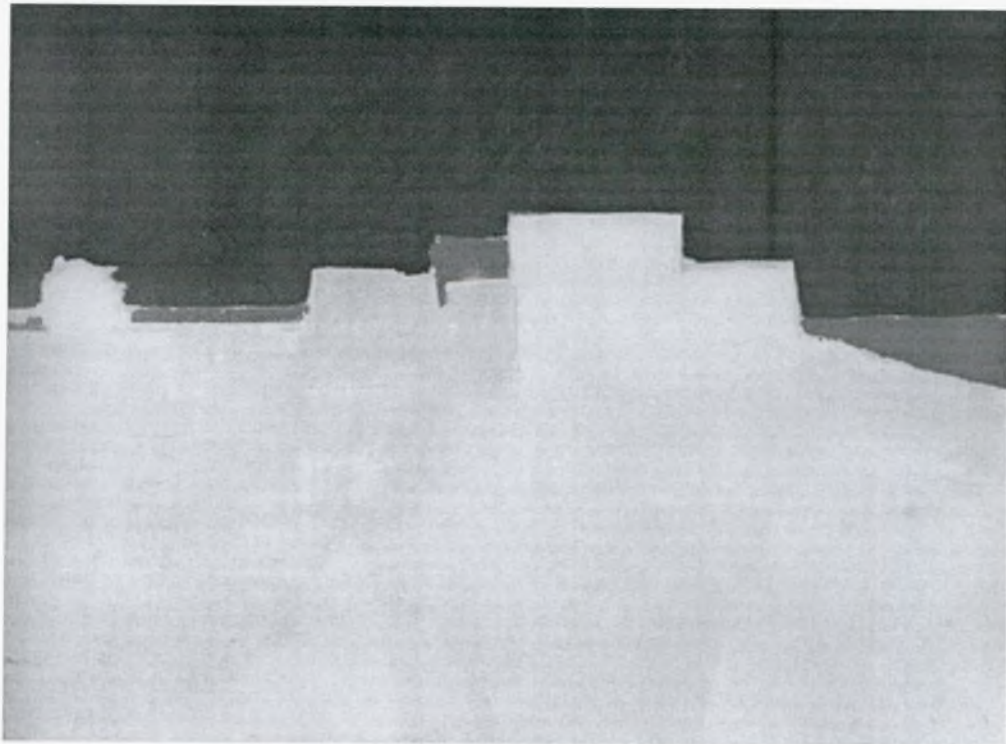
Εικ. 70. H. Arp, «Χρωματιστό ξύλο» 1917. Συλλογή Arp, Παρίσι



Εικ. 71. R. Magritte, «Η ανθρώπινη κατάσταση» 1933.
Εθνική Πινακοθήκη, Washington



Εικ. 72 Z. Kemeny, «Διακυμάνσεις» 1959. Ιδιωτική συλλογή



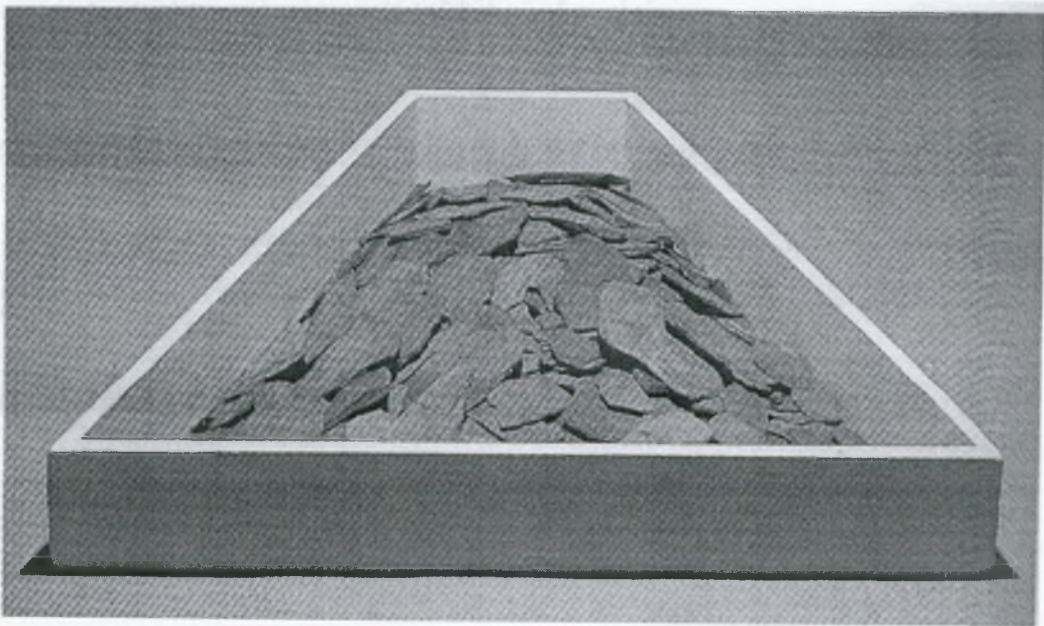
Εικ. 73. N. de Stäel, «Ακράγας» 1953. Μουσείο Τέχνης, Ζυρίχη



Εικ. 74. Christo and Jeanne – Claude, «Περικυκλωμένα νησιά» Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83



Εικ. 75. R. Smithson, "Spiral Jetty" (υπό κατασκευή),
Great Salt Lake, Utah, 1969-70



Εικ. 76. R. Smithson, "non - site", 1968



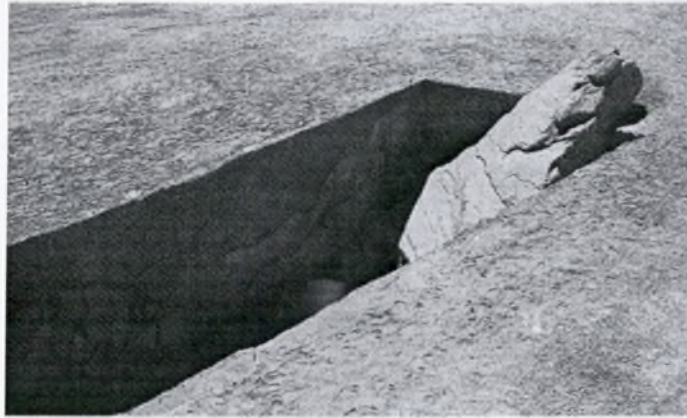
WIND LINE

A STRAIGHT TEN MILE NORTHWARD WALK ON DARTMOOR

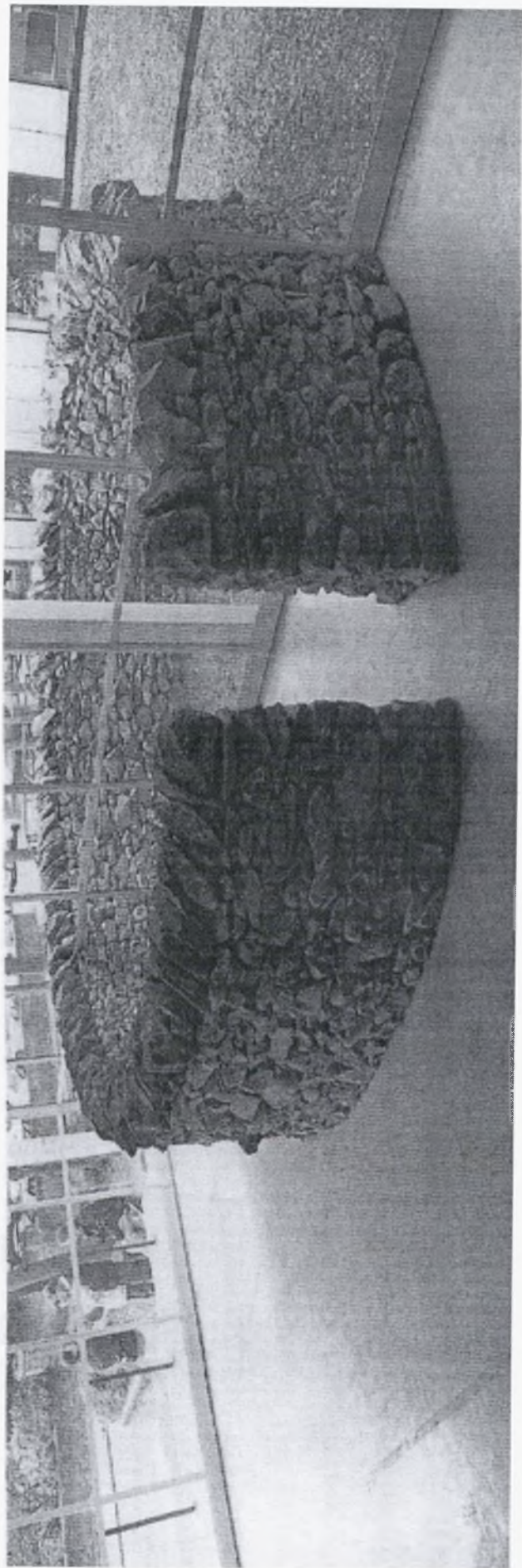
1985

Ек. 77. R. Long, « Wind Line. A Straight Ten Mile Northward Walk On Dartmoor, 1985».

Anthony d' Offay Gallery, London



Εικ. 78. M. Heizer, “Displaced / Replaced Mass” 1969.
Silver Springs, Nevada
(3 βράχοι από γρανίτη)



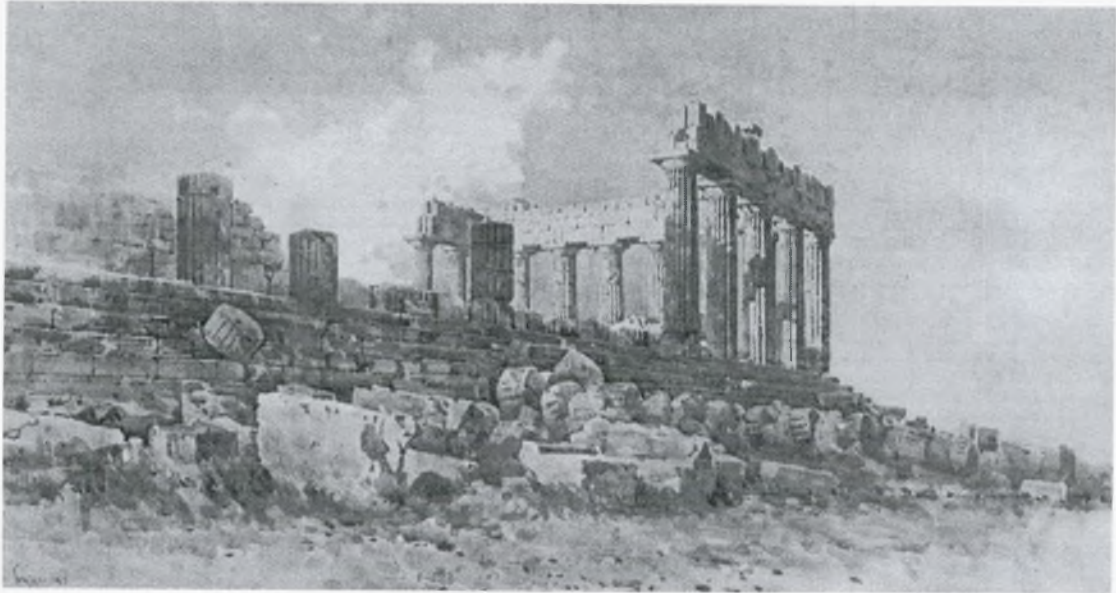
Εικ. 79. Andy Goldsworthy, “Jack’s Fold”, 1966.
Εγκατάσταση στη Margaret Harvey Gallery, Παν/μιο του
Hertfordshire, St. Albans



Εικ. 80. C. Rottman, «Αθηναϊκό τοπίο». Υδατογραφία 22X277 εκ.
Γραφικές συλλογές, Μόναχο



Εικ. 81. V. Lanza, «Ακρόπολη». Μουσαμάς 37X56 εκ. Εθνική Πινακοθήκη



Εικ. 82. Α. Γιαλλινάς, «Ο Παρθενώνας». Υδατογραφία, 40Χ72 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη



Εικ. 83. Γ. Σαμαρτζής, «Το βασιλικό παλάτι της Νεάπολης μετά από βροχή» 1889.
Μουσαμάς 37Χ60 εκ. Συλλογή Κουτλίδη



Εικ. 84. Σ. Σαββίδης, «Βάρκες στο Βόσπορο».
Μουσαμάς 35X50 εκ. Συλλογές Κουτλίδη



Εικ. 85. Γ. Σούτζος, «Bois de Boulogne».
Μουσαμάς 26X36 εκ. Εθνική Πινακοθήκη



Εικ. 86. Β. Μποκατσιάμπης “Lac Léman”.
Λάδι σε ξύλο 19Χ40 εκ. Συλλογή Κουτλίδη



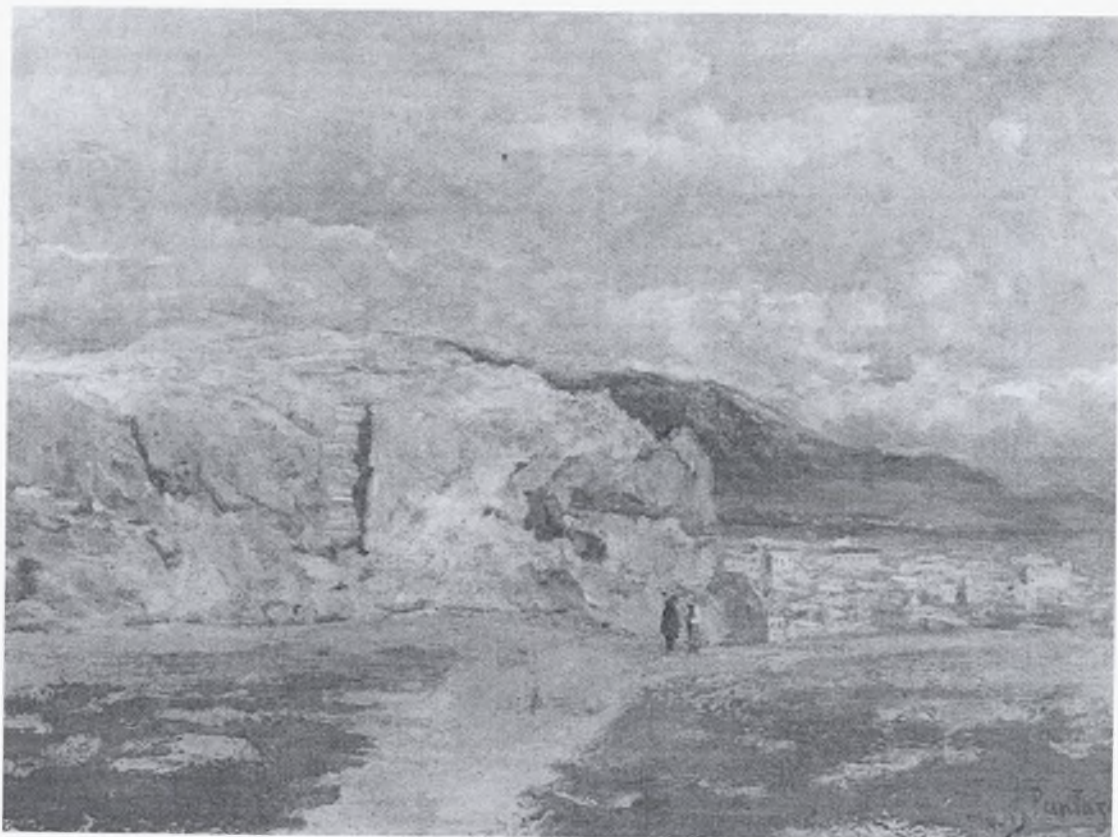
Εικ. 87. Ν. Χειμωνάς «Πλεούμενη λεμβοδρομία».
Μουσαμάς, 56Χ48 εκ. Εθνική Πινακοθήκη



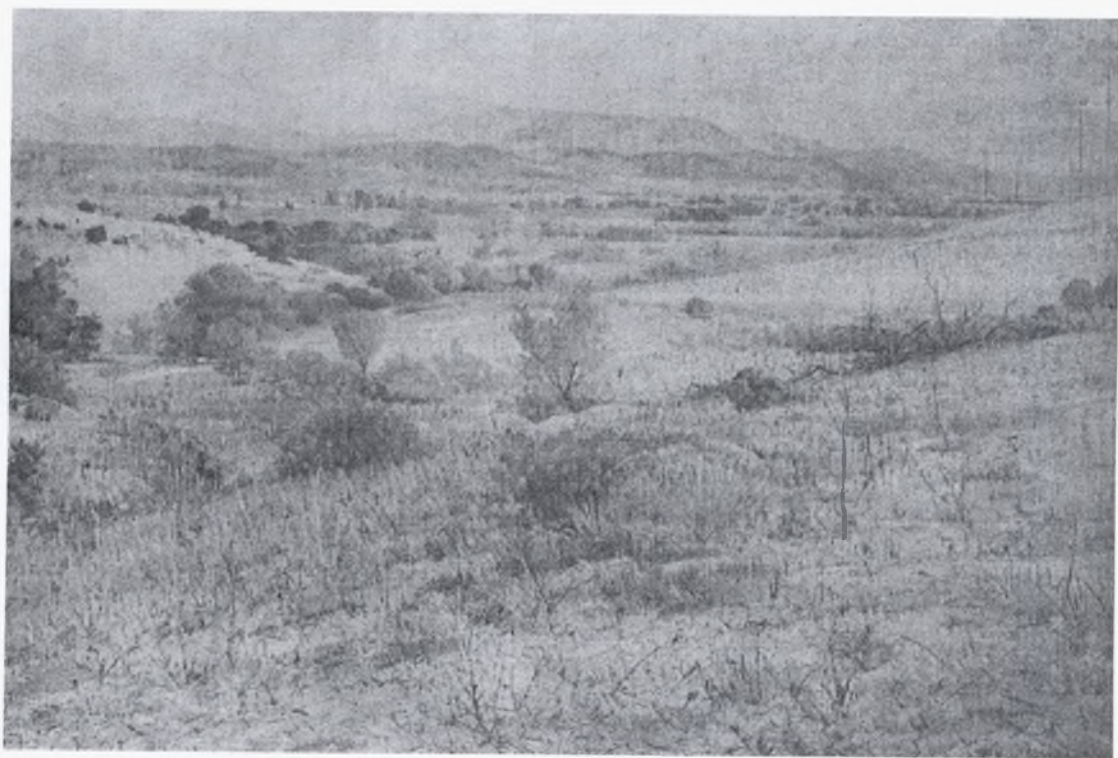
Εικ. 88. Ν. Χειμωνάς, «Τοπίο στα Μετέωρα».
Λάδι πάνω σε χαρτόνι, 34X445 εκ. Εθνική Πινακοθήκη



Εικ. 89. Π. Πανταζής, «Τοπίο στο Παρίσι with the Seine».
Μουσαμάς, 35X46 εκ. Συλλογή Κουτλίδη



Εικ. 90. Π. Πανταζής, «Λόφος Αρεοπάγου».
Μουσαμάς, 58X80 εκ. Εθνική Πινακοθήκη



Εικ. 91. Γ. Χατζόπουλος, «Στη ζέση της ημέρας».
Μουσαμάς, 70X100 εκ. Συλλογή Κουτλίδη



Εικ. 92. Γ. Χατζόπουλος, «Θαλάσσιο τοπίο».
Μουσαμάς, Ιδιωτική Συλλογή



Εικ. 93. Κ. Βολανάκης, «Εγκαίνια στη διώρυγα της Κορίνθου».
Μουσαμάς, 1,29Χ2μ.
Συλλογή του Σωματείου της διώρυγας της Κορίνθου



Εικ. 94. Κ. Βολανάκης, «Ολλανδικό τοπίο».
Μουσαμάς, 28Χ42 εκ. Συλλογή Κουτλίδη



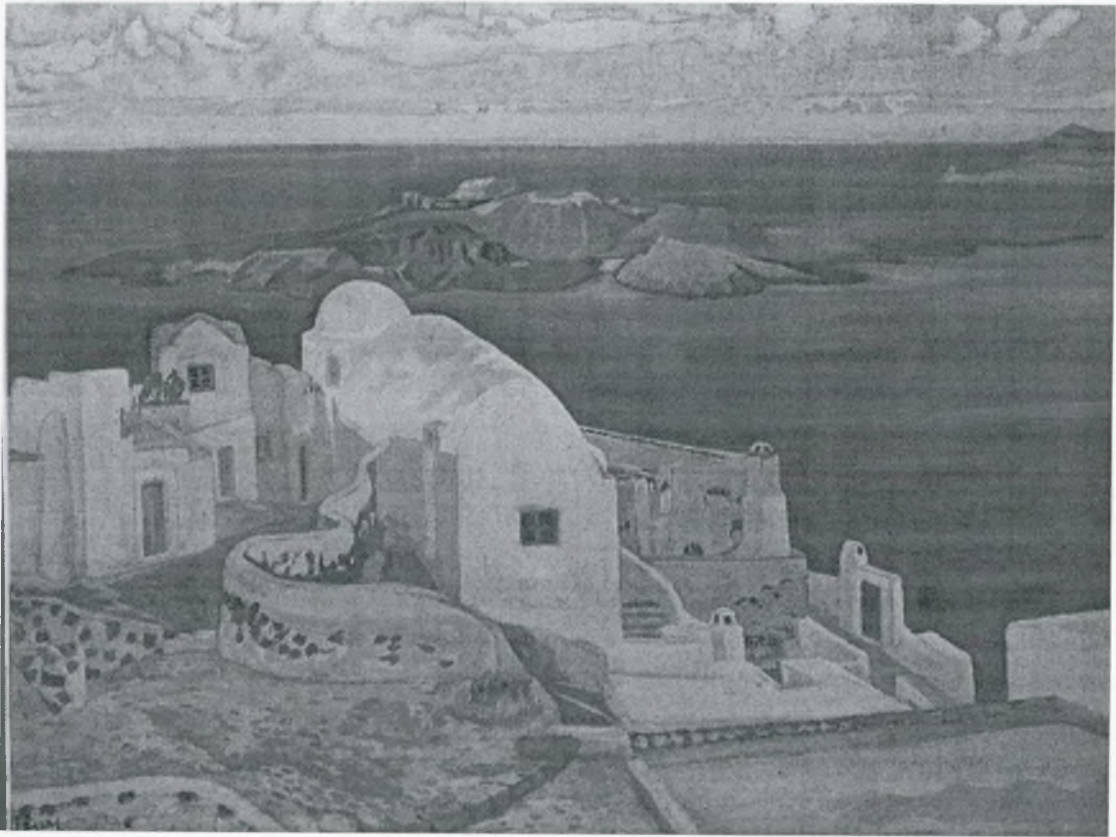
Εικ. 95. Β. Χατζής, «Τοπίο στην Κέρκυρα».
Μουσαμάς, 0,70Χ1,20 μ. Συλλογή Κουτλίδη



Εικ. 96. Ι. Αλταμούρας, «Το λιμάνι της Κοπενχάγης».
Μουσαμάς, 30X43 εκ. Εθνική Πινακοθήκη



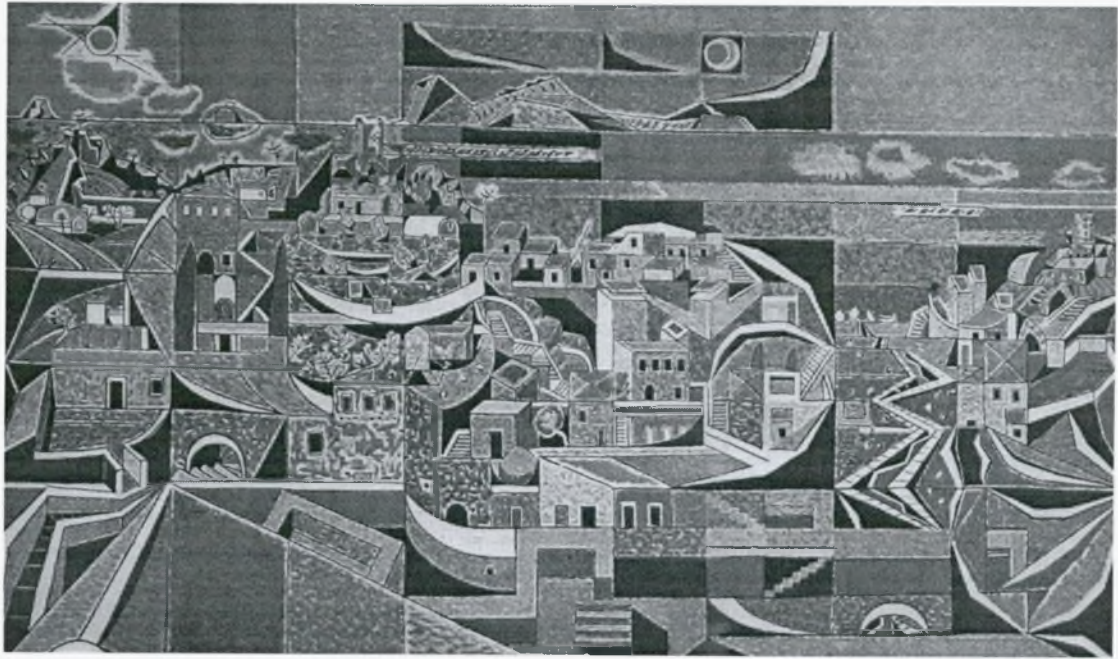
Εικ. 97. Σ. Παπαλουκάς, «Αρσανάς Αγίου Όρους».
Λάδι σε χαρτόνι, 1935



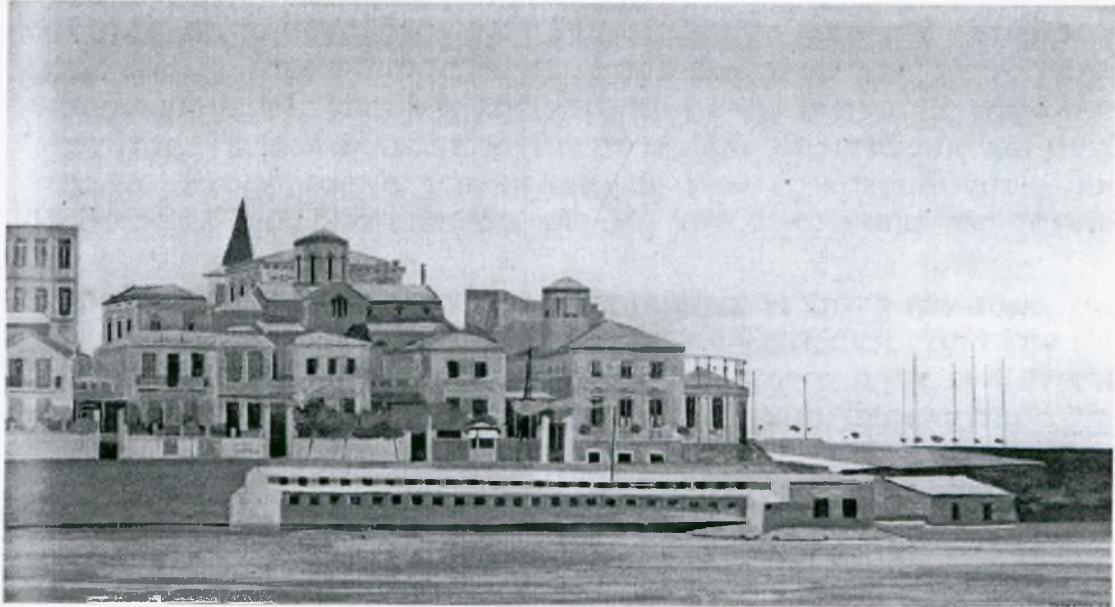
Εικ. 98. Κ. Μαλέας, «Σαντορίνη».
Λάδι πάνω σε μουσαμά, 75X187 εκ. ΕΠΜΑΣ



Εικ. 99. Γ. Γουναρόπουλος,
«Ψαρόβαρκες» (η εικόνα είναι από παλιό σχολικό βιβλίο)



Εικ. 100. Ν. Χατζηκυριάκος – Γκίκας,
«Μεγάλη σύνθεση της Ύδρας», 1948. Λάδι σε μουσαμά, 131X211 εκ
Ιδιωτική συλλογή



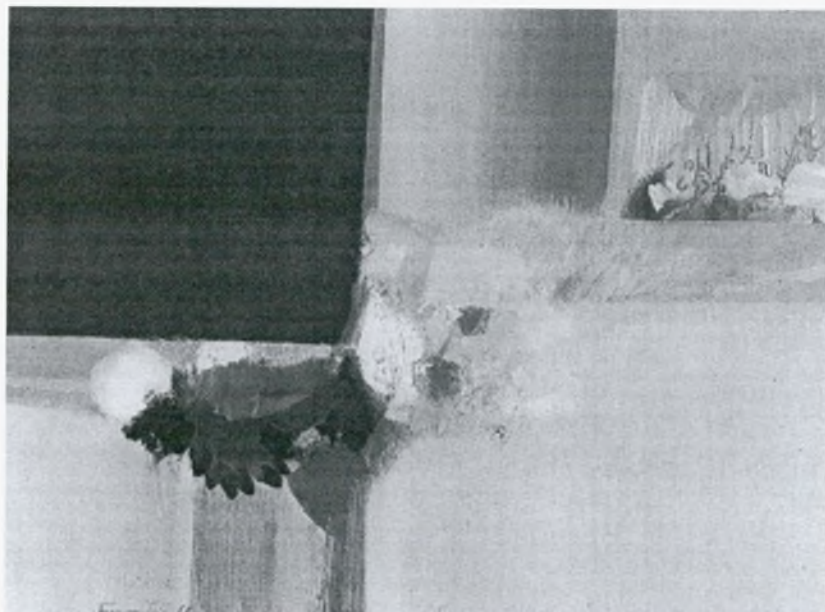
Εικ. 101. Γ. Τσαρούχης, «Πλατεία Αλεξάνδρας».
Λάδι, 1956



Εικ. 102. Γιάννης Γαΐτης, «Τοπίο», 1959.
Λάδι 130X97 εκ.



Εικ. 103. Άλκης Πιερράκος, «Λόφου», 1975.
Λάδι 50X100 εκ.



Εικ. 104 . Δανιήλ Γουναρίδης, «Κρύο Πρωινό», 1966.
Πλαστικό, 47X60 εκ.



Εικ. 105. Γιώργος Βακαλό, «Φανταστικό τοπίο», 1981.
Λάδι, 60X80 εκ.



Εικ. 106. Εύα Μπέη, 1979.
Λάδι, 100X50 εκ.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Οι πίνακες που χρησιμοποίησα (μαζί με το εξώφυλλο/οπισθόφυλλο) υπάρχουν στα εξής βιβλία :

- Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*
- E.H.Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*
- Άλκης Χαραλαμπίδης, *Η Τέχνη του 20^{ου} αι.(1880-1920)-τόμος Ι*
- Andreas Ioannou, *Greek Painting the 19th century*
- Γώνης Σπητέρης, *Δάσκαλοι τα Ελληνικής Ζωγραφικής του 19^{ου} και του 20^{ου} αι.*
- Βακαλό, Ε., *Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, τόμος Α'- Αφαίρεση.*
- Βακαλό, Ε., *Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, τόμος Β' - Εξπρεσιονισμός, Υπερρεαλισμός*
- Βακαλό, Ε., *Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, τόμος Γ'- Ο μύθος της Ελληνικότητας*
- Ramage, N.H, Ramage, A., *Ρωμαϊκή Τέχνη*

Για πιο αναλυτικά πρβ. στη βιβλιογραφία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Εισαγωγικά βιβλία τέχνης

- Belting, H., Dilly, H., Kemp, W., Sauerländer, W., Warnke, M., (επιμ.), *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, μτφ. Γυιόκα Λ., εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1995
- Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Κασδαγλή, Λ., Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1998
- Sargent, W., *Το Χρώμα στη Φύση και στην Τέχνη*, μτφ. Καλκάνη, Ε., εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1987

Ξένη Ζωγραφική από την Αναγέννηση ως τη σύγχρονη τέχνη :

- Χαραλαμπίδης, Α., *Η τέχνη του 20^{ου} αι.(1880-1920)-τόμος I*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1990
- Χαραλαμπίδης, Α., *Η τέχνη του 20^{ου} αι.(Μεσοπόλεμος)-τόμος II*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1995
- Χαραλαμπίδης, Α., *Η τέχνη του 20^{ου} αι.(Η Μεταπολεμική περίοδος)- -τόμος III*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1995
- Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ν., *Η Γέννηση της Νέας Τέχνης*, Αστρολάβος / Ευθύνη, 1987
- Χρυσάνθου Χρήστου, *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 17^{ου} αι. Το Μπαρόκ*, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1989
- Χρυσάνθου Χρήστου, *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 19^{ου} αι.*, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1990
- Χρυσάνθου Χρήστου, *Η Ζωγραφική του 20^{ου} αι. -τόμος Α'*, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1995
- Biggsby, C.W.E., *Νταντά και Σουρεαλισμός – Η γλώσσα της κριτικής*, μτφ. Μοσχονά, Ε., εκδοτική Ερμής, 1972
- Bowness, A., *Modern European Art*, World of Art, London, 1989
- Clark, T.J., *Farewall to an Idea- Episodes from a History of - Modernism*, World of Art, London, 2001
- Edward Lucie- Smith, *Symbolist Art*, World of Art, London, 1991
- Malcolm, Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, New York, 1999

- Read, H., *Η Τέχνη Σήμερα – για τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης*, μτφ. Κούρτοβικ, Δ., εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1984
- Schama, S., *Landscape and Memory*, London, 1995
- Stangos, N., *Concepts of Modern Art, from Fauvism to Postmodernism*, World of Art, London, 1994
- Tisdall, C., Bozzolla, A., *Futurism*, World of Art, London, 1989
- Warnke, M., *Political Landscape: The Art History of Europe*, London, 1994
- Wolf-Dieter Dube, *The Expressionists*, μτφ. Whittall, M., World of Art, Great Britain, 1992
- Ελληνική ζωγραφική από το 16^ο αιώνα ως τη σύγχρονη τέχνη :**
- Βακαλό, Ε., *Η Φυσιognωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, τόμος Α' – Αφαίρεση*, Κέδρος, Αθήνα, 1981
- Βακαλό, Ε., *Η Φυσιognωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, τόμος Β' – Εξπρεσιονισμός, Υπερρεαλισμός*, Κέδρος, Αθήνα, 1982
- Βακαλό, Ε., *Η Φυσιognωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, τόμος Γ' – Ο Μύθος της Ελληνικότητας*, Κέδρος, Αθήνα, 1983
- Βακαλό, Ε., *Η Φυσιognωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, τόμος Δ' – Μετά την Αφαίρεση*, Κέδρος, Αθήνα, 1985
- Κωτίδης, Α., *Η Ελληνική Τέχνη – Ζωγραφική του 19^{ου} αι.*, εκδοτική Αθηνών, 1995
- Λυδάκης, Σ., *Οι Έλληνες Ζωγράφοι. Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής (16^{ος} -20^{ος} αι.)-τόμος Γ'*, εκδόσεις Μέλισσα
- Παπαχρίστου, Κ., *Η Καλλιτεχνική Κριτική για την Ελληνική Τοπιογραφία τη δεκαετία 1910-20*, κύρια μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη, 2001
- Σκάλτσα, Μ., *Γουναρόπουλος*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, Αθήνα, 1990
- Σπητέρης, Τ., *3 αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης, 1660-1967 – τόμος Α'*, εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα, 1979
- Σπητέρης, Τ., *3 αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης, 1660-1967, τόμος Β'*, εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα, 1979
- Σπητέρης, Τ., *3 αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης, 1660-1967, τόμος Γ'*, εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα, 1979

- Σπητέρης, Τ., *Δάσκαλοι της Ελληνικής Ζωγραφικής του 19^{ου} και του 20^{ου} αι.*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1982
- Στεφανίδης, Μ., *Μια Ιστορία της Ζωγραφικής*, εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα, 1994
- Χρύσανθου Χρήστου, *Η Ελληνική Ζωγραφική 1832-1922*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1981
- Χρύσανθου Χρήστου, *Ελληνική Τέχνη – Ζωγραφική του 20^{ου} αι.*, εκδοτική Αθηνών, 1996
- Οι Έλληνες Ζωγράφοι – 20^{ος} αι. –τόμος Β', εκδόσεις Μέλισσα, 1988
- Ioannou, A., *Greek Painting the 19th century*, Melissa Publishing House

Ελληνιστική και Ρωμαϊκή Τέχνη

- Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής-35^ο βιβλίο της «φυσικής ιστορίας»*, μτφ. Ρούσσοις, Τ., Λεβίδης, Α.Βλ., εκδόσεις Άγρα, 1994
- Pollitt, J.J., *Η Τέχνη στην Ελληνιστική Εποχή*, μτφ. Γκαζή Α., εκδόσεις Δημ. Παπαδήμα, Αθήνα, 1994
- Ramage, N.H., Ramage, A., *Ρωμαϊκή Τέχνη*, μτφ. Ιωακειμίδου, Χ., University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000

Τέχνη Προϊστορίας :

- Ντούμας, Χ., *Οι Τοιχογραφίες της Θήρας*, Ίδρυμα Θήρας- Πέτρος Μ. Νομικός, Αθήνα, 1992
- Day, P.M., Wilson, D.E., *Landscapes of Memory, Craft and Power in Prepalatial and Protopalatial Knossos*, Oxford, 2002

Πρακτικά συμποσίων και συνέδρια

- Η Τέχνη και η Τεχνολογία*, συμπόσιο στα Χανιά της Κρήτης το Μάρτιο 1987 από το Πολυτεχνείο της Κρήτης και το Υπουργείο Πολιτισμού – Γραμματεία Νέας Γενιάς, ύψιλον/βιβλία
- Μοντέρνο – Μεταμοντέρνο*, εισηγήσεις και παρεμβάσεις από το συμπόσιο 26- 28 Φεβρουαρίου 1988 από τη συντακτική επιτροπή του περιοδικού Σπείρα σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Γ. Σημαιοφορίδη και το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Σμίλη, Αθήνα, 1989
- «*Ωραίο, φριχτό και απέριττο τοπίον!*» - *Αναγνώσεις και Προοπτικές του τοπίου στην Ελλάδα*, συνέδριο στο Βόλο στις 7 Ιουνίου του 2003 από το



ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

- <http://www.artlex.com/ArtLex/b/barbizon.html>
- www.art.lex.com/Art.Lex/e/earthart.html
- www.art.lex.com/ArtLex/n/neoclassicism.html
- <http://www.artlex.com/ArtLex/p/postimp.html>
- <http://www.artlex.com/ArtLex/r/realism.html>
- www.artlex.com/ArtLex/r/romanticism.html
- www.artcyclopedia.com/artists/domenichino.html
- <http://www.artcyclopedia.com/history/barbizon-school.html>
- <http://www.artcyclopedia.com/history/romanticism.html>
- <http://www.artcyclopedia.com/subjects/Landscapes.html>
- <http://www.lupinfo.com/encyclopedia/H/Hudson R.S.html>
- <http://alpha.fdu.edu/~bisbing/postimp.html>
- <http://orpheus.ee.duth.gr/art/krionas/topos.htm>
- <http://www.culture.gr/2/21/214/21406m/g214061m.html>
- http://www.culture.gr/2/22/225/index_gr.html
- http://www.in.gr/ath/gallery/article_622.asp
- http://www.louvre.fr/anglais/collec/peint/rf_1975/txt_1975.htm
- geology.about.com/library/weekly/aa040697ahtm



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000072334



Phillipe Jacques de Loutherbourg
(1740-1812, Άγγλος ρομαντιστής),
«Μια χιονοστιβάδα στις Άλπεις» 1803
Λάδι σε μουσαμά, 109,9x160 εκ.
Τέιτ Γκάλερι, Λονδίνο