

Η ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ CONRAD FIEDLER*

ΑΓΓΕΛΟΥ ΠΑΠΑ·ΙΩΑΝΝΟΥ

Μεταξύ του 1887 και 1915 έδημοσιεύθησαν στη Γερμανία τέσσερα βιβλία, τά οποία μᾶς ἐδίδαξαν νά κατανοοῦμε καινοτόμως τήν τέχνην ὡς μορφή καί ἀποτελοῦν μέχρι τῶν ἡμερῶν μας τήν βάση τῆς μορφικῆς ἀναλύσεως. Ὁ Conrad Fiedler ἐδημοσίευσε τό 1887 τήν πραγματεία «Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit», ὁ Adolf Hildebrand τό 1893 ἐδημοσίευσε τήν μελέτην «Das Problem der Form», ὁ Alois Riegl ὁμοίως τό 1893 «Stilfragen» καί ὁ Heinrich Wölfflin τό 1915 «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe». Ὁ Fiedler ἦταν νομικός μέ φιλοσοφική παιδεία, ὁ von Hildebrand πλάστης ἐνδιαφερόμενος διά τό καθόλου καί τό νομοτελές τῆς πλαστικῆς, ὁ Riegl διετέλεσε πανεπιστημιακός καθηγητής μέ αὐστηρόν ἱστορικόν ὄπλισμό. Ἐπίσης καί ὁ Wölfflin ἦταν καθηγητής Πανεπιστημίου. Ἀφωρμήθη ἀπό τήν Αἰσθητική καί τήν Ψυχολογία.

Ἡ ἔκθεσις καί ἀξιολόγησις τῆς θεωρίας τοῦ Fiedler θά γίνῃ ἀναφορικῶς πρός τά καλλιτεχνικά καί ἰδεολογικά ρεύματα τῆς ἐποχῆς του καί κυρίως πρός τοὺς προδρομικούς καλλιτέχνες, «patres», τῆς τέχνης τοῦ αἰῶνά μας: Seurat, Gauguin, van Gogh καί Cézanne. Οἱ τέσσερες αὐτοί ἐπεξεργάσθησαν τίς μορφικές καί πνευματικές ἀρχές τῆς τέχνης τοῦ 20οῦ αἰ. Κοινό τῶν τεσσάρων δρόμων μορφώσεως τούτων εἶναι ἡ ἀποστροφή ἀπό τίς ψευδαισθητικές τάσεις τῶν ἱμπρεσσιονιστῶν. Οἱ τέσσερες αὐτοί καλλιτέχνες σέ συνειδητή μονομέρεια ἐστίασαν τήν «διόρθωσιν» των σέ μία ὅλως συγκεκριμένη ἄποψη τοῦ ἱμπρεσσιονιστικοῦ κοσμοειδώλου, δηλαδή τήν τούτου φευγαλέα ὀπτική, τήν παραμελοῦσα μορφή καί στό τυχαῖο ἐνδίδουσα «ἐπιφανειακότητα». Ἄλλ' ὅμως θά ἦταν ἐσφαλμένο ἀπό τήν «κρίσιν» καί «ὑπέρβασιν» τοῦ ἱμπρεσσιονισμοῦ κατά τό 1880 νά συναγάγουμε τήν καλλιτεχνική του διάλυση καί νά παραβλέψουμε ὅτι ἀπό τοῦτον ἐξεκίνησαν ἐπιδράσεις πού ἐπεκτείνονται καί πέραν τοῦ μέσου τοῦ 20οῦ αἰ.: (1. κοινωνικοκριτική ἄποψη τοῦ ἱμπρεσσιονισμοῦ, 2. ἡ πρός τήν μεγαλούπολη ἀντιτιθεμένη εἰδυλλιακή φύσις, 3. ὁ ἐνθουσιασμός γιά τή χαοτική δυναμική τῆς ζωῆς τῶν μεγαλουπόλεων παραλαμβάνεται καί γίνεται ριζοσπαστικότερος ἀπό τοὺς φουτουριστές, 4. Ἡ ἀπόλυτη ζωγραφική ἀνάγεται σέ μία κίνηση, στήν ὁποία ἡ εἰκόνα λαμβάνει ἕνα ἀκράϊο βαθμό χειρογραφικότητος καί ἀφήνεται ἀπό τόν ζωγράφο στό κοινό ν' ἀναγνώσῃ τήν χρωματική συνυφή καί νά σχετίσῃ πρός τό ἀντιλαμβανόμενο, 5. Tachismus, 6. τό βίωμα τοῦ Monet ἀπό τόν Kandinsky).

Πρὶν καταστῆ δυνατόν νά κατανοηθοῦν οἱ παρορμήσεις αὐτές, οἱ ὁποῖες οἰοῦνται ὁδηγοῦν ἀπό τά ὄρια τοῦ Impressionismus πρός τό μέλλον, ἐγκαινιάζεται ἐκείνη ἡ ἐμβάνθυσις πού συνάπτεται μέ τό ἔργο τῶν Seurat, Gauguin, van Gogh καί Cézanne. Μετά τήν νικηφόρο πορεία τοῦ Naturalismus ἐξαγγέλλονται μέ λόγους ἰδεαλι-

στικές τάσεις και πεποιθήσεις. Ἡ τό μέλλον προοδοποιούσα σημασία των ἔγκειται στό γεγονός ὅτι δέν ἀφήνονται νά δελεασθοῦν ἀπό τό στρατόπεδο τοῦ Ἐκδημαϊσμοῦ, δηλαδή νά στραφοῦν πρὸς τὰ παραδοσιακά γλωσσικά μέσα τοῦ Ἰδεαλισμοῦ — τὴν ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα παραλαμβανομένη μορφικὴ γραφὴ τῶν ἀκαδημαϊκῶν κλασικιστῶν. Ἐπίσης ὁ θαυμασμός τοῦ Cézanne διὰ τὸν Poussin καὶ ἡ σχέση τῶν Seurat καὶ Gauguin πρὸς τοὺς Ingres καὶ Raphaello δέν μεταβάλλει τίποτε στό γεγονός αὐτό. Ὁ θαυμασμός δηλαδή πρὸς ἀντιφυσιοκρατικά πρότυπα δέν ἐπιτρέπεται νά παραπλανήσῃ καὶ ὀδηγήσῃ στὴν μορφικὴ ἀποδοχὴ των. Ὁ ἰδεαλισμός αὐτός ἔχει λιγότερο μορφικο-ιστορικές καὶ περισσότερο θεωρητικές ἀναφορές πρὸς τὸ παρελθόν. Στηρίζεται κατ' ἀπλοῦστερη διατύπωση στὶς θεωρητικές ἀρχές τῆς κλασσικῆς γερμανικῆς αἰσθητικῆς καὶ μάλιστα δέν συμφωνεῖ μόνον ἐπιφανειακῶς, ἀλλὰ τελεῖ σέ πραγματικὴ, τεκμηριωμένη ἀντιπαράθεση καὶ υἰοθέτηση. Εἶναι γνωστόν ὅτι τὰ ἔργα τοῦ Kant, τοῦ Hegel καὶ τοῦ Schopenhauer συνεζητοῦντο ζωηρῶς μεταξύ τῶν γαλλικῶν καλλιτεχνικῶν κύκλων κατὰ τὸ τελευταῖο τρίτο τοῦ 19ου αἰῶνα. Ἡ συνέπεια τῶν συζητήσεων ἤμπορεῖ νά γίνῃ χειροπιαστὴ στὶς θεωρητικὲς διατυπώσεις τῶν συμβολιστῶν. Περὶ τοῦ Cézanne γνωρίζομε ὅτι ἐμελέτησε Kant καὶ Schopenhauer, περὶ τοῦ Gauguin, ὅτι οἱ φιλόσοφοι αὐτοὶ τοῦ ἦσαν οἰκεῖοι ἀπὸ συνομιλίες μὲ καλλιτέχνες, διανοουμένους καὶ κριτικούς, περὶ τοῦ Seurat θὰ ἤμπορούσαμε νά δεχθοῦμε ὅτι ἐγνώρισε τούτους τοὺς φιλοσόφους μέσω τοῦ Henry, τοῦ ἀποίου πάλιν τὴν προσοχὴν ἐπέστησεν ὁ Laforgue.

Τοῦναντίον δέν ὑπῆρξεν ὀποιαδήποτε ἐπαφὴ πρὸς ἓνα σύγχρονό των γερμανό διανοητή, ὁ ὁποῖος καὶ πάλιν δέν ἐγνώριζε τίποτε περὶ τῶν τεσσάρων «Patres», ὅταν κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν ἀπεπειράθη ἐπικαλούμενος τὸν Kant νά ὑπερβῆ τὸν ἀπλοϊκὸ Naturalismus. Ἐννοοῦμε τὸν Conrad Fiedler, τοῦ ὁποίου οἱ ἰδέες περὶ τῆς προελεύσεως καὶ τῆς ἰδιοτυπίας τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος συνιστοῦν μίαν διανοητικὴν συμβολήν, ἡ ὁποία ἀναδεικνύεται πέρα γιὰ πέρα ἰσάξια πρὸς τὴν ζωγραφικὴν συμβολὴν μορφώσεως. Οἱ ἀντιλήψεις τοῦ Fiedler δέν συνιστοῦν μόνον ἓνα ἐνδιαφέρον παράλληλο τῆς ἱστορίας τοῦ πνεύματος πρὸς τὴν καλλιτεχνικὴν κατάστασιν τοῦ 1880 στὴν Γαλλία, ἡ ἀνάλυσίς των καθιστᾷ δυνατόν, νά συλλάβουμε τὴν ἐντεῦθεν πηγάζουσα δημιουργικὴ βαθειὰ μεταβολὴ σ' ὄλο της τό βάθος.

Ἦδη στὴν κατὰ τό 1876 συγγραφεῖσα μελέτη «Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst» ἡ ἰκανότητα τοῦ καλλιτέχνου συλλαμβάνεται ὡς μίαν ἐνέργειαν πνευματικῆς ἀφομοιώσεως: εἶναι «οὔτε δουλικὴ μίμηση, οὔτε ἀυθαίρετη αἴσθησις, ἀλλ' ἐλεύθερη μόρφωσις» (weder sklavische Nachahmung, noch willkürliche Empfindung, sondern freie Gestaltung). Ἐνα ἔτος μετὰ τὴν ἀπὸ τὸν Zola ἐπίκρισιν τῆς ὑψίστης ἐντεχνότητος τῶν μορφικῶν ἐπιδιώξεων τῶν ἱμπρεσιονιστῶν, ὁ Fiedler κατέθεσε στὴν μελέτη του «Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit» (1881) μίαν πολὺ μᾶλλον οὐσιαστικότερη συμβολὴν στὴν προβληματικὴ αὐτή. Μολονότι ὁ Fiedler ἀναγνωρίζει τὰ ὅρια τοῦ Naturalismus, ἀξιολογεῖ τὴν ἱστορικὴν του συμβολὴν καὶ ἐν προκειμένῳ συμπίπτει μὲ τὴν ἀφετηρίαν τῶν τεσσάρων «patres»: «Ἐπρεπε κανεὶς νά σταθῇ στὴν πλευρὰ τῶν συγχρόνων νατουραλιστῶν κατὰ τὸν ἀγῶνά των ἐναντίον ἐκείνων, οἱ ὁποῖοι ἠθέλησαν νά ἐπιβάλλουν στὴν καλλιτεχνικὴν δραστηριότητα ἓνα ἀυθαίρετο ζυγόν: πρέπει κανεὶς ν' ἀνταπε-

ξέλθη έναντίον εκείνων, εὐθύς ὡς συνειδητοποιεῖ ὅτι ὁ μέγας λόγος τῆς ἀλήθειας γι' αὐτούς ἔχει μόνον ἓνα μὴ ἐξειλιγμένο καὶ ἐσφαλμένο νόημα». Ψέγει τοὺς νατουραλιστὰς ὅτι συγχέουν ἀλήθεια μὲ πραγματικότητα (Wirklichkeit) καὶ τοιοῦτοτρόπως ἱκανοποιούνται νὰ προικίσουν τὸ ἀπατηλὸ φαινόμενο τῆς ὑφισταμένης πραγματικότητας (Wirklichkeit) μὲ ἀπόλυτη ὑπόσταση (Realität). Ἄλλ' ὅμως ὁ Fiedler δέν διερευνᾷ καὶ δέν ἐπικρίνει τὴν ἀφελῆ ἀμηχανία καὶ σύγχυση τοῦ Naturalismus προκειμένου νὰ ἐπαγγελθῆ στὸν καλλιτέχνη τὴν λύτρωσή του στὸν ἰδεαλιστικὸν ἐξευγενισμό τῆς πραγματικότητας —ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον τὸν ὑπερβαίνει μὲ τὸ νὰ διατυπώσῃ μίαν ἐποπτεία τῆς φύσεως ριζωμένην τρίτην ἀρχὴν μορφώσεως: ἡ τέχνη δέν εἶναι προωρισμένη οὔτε «νὰ διολισθήσῃ στό ἔδαφος τῆς πραγματικότητας» οὔτε ἀποστολή της εἶναι «ἡ ἀμφίβολη ἐπαγγελία», «νὰ κατέλθῃ ἀπὸ ἓνα μυθικὸ βασίλειο, γιὰ νὰ λυτρώσῃ τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὴν πραγματικότητα». «Ἄν ἀπὸ πάλαι ποτὲ δύο μεγάλες ἀρχές, ἡ τῆς μιμήσεως καὶ ἡ τοῦ μετασχηματισμοῦ τῆς πραγματικότητας (Umwandlung der Wirklichkeit) ἀνταγωνίζονται γιὰ τὸ δικαίωμα νὰ εἶναι ἡ πραγματικὴ ἔκφρασις τῆς οὐσίας τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος, μίαν ἐξομάλυνση τῆς ἔριδος φαίνεται δυνατὴ μόνον μὲ τὸ ὅτι στήν θέσιν ἀμφοτέρων τῶν ἀρχῶν τίθεται μίαν τρίτην, ἡ ἀρχὴ τῆς παραγωγῆς (Production) τῆς πραγματικότητας. Ἐπειδὴ ἡ τέχνη δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά ἓνα ἀπὸ τὰ μέσα, μὲ τὰ ὁποῖα ὁ ἄνθρωπος πρωτίστως κατακτᾷ τὴν πραγματικότητα».

Ἡ τέχνη παραγωγή τῆς πραγματικότητας

Ἦδη στήν παλαιότερη μελέτη του (1876) λέγεται: «ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα ἀρχίζει, ὅπου ὁ ἄνθρωπος... λαμβάνει τὴν συγκεχυμένη μάζα τοῦ ὄρατοῦ πού εἰσορμᾷ σ' αὐτόν, τὴν συλλαμβάνει μὲ τὴν δύναμη τοῦ πνεύματός του, καὶ τὴν ἀναπτύσσει σὲ μορφωμένη παρουσία» (gestaltetes Dasein). «Δέν ἀφορμᾶται ἀπὸ τὴν ἰδέαν, ἀπὸ τὸ πνευματικὸ προϊόν, γιὰ νὰ κατέλθῃ πρὸς τὴν μορφή (Form), πρὸς τὸ εἶδος (Gestalt), ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον τὴν ἀνυψώνει ἀπὸ τὸ ἄμορφο καὶ ἀσχημάτιστο πρὸς τὴν μορφή καὶ τὸ εἶδος, καὶ ἐπὶ τοῦ δρόμου τούτου ἐγκτεται ὀλόκληρη ἡ πνευματικὴ του σημασία». «Τοιοῦτοτρόπως ἡ τέχνη δέν ἔχει νὰ κάμνῃ μὲ σχήματα (Gestalten), τὰ ὁποῖα εὐρίσκει ὑφιστάμενα πρὸ τῆς δραστηριότητός της καὶ ἀνεξαρτήτως αὐτῆς, ἀλλ' ἀρχὴ καὶ τέλος τῆς δραστηριότητός της ἐγκτεται στή δημιουργία σχημάτων, τὰ ὁποῖα μὲσω αὐτῆς γενικῶς πραγματοποιοῦνται κατὰ πρῶτον». Τοιοῦτοτρόπως παράγεται ὁ κόσμος «διὰ τῆς καὶ διὰ τὴν καλλιτεχνικὴ συνείδηση». Ἡ σκόπευση τῆς δραστηριότητος αὐτῆς περιγράφεται ἀπὸ τὸν Fiedler κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο: «Ἡ πρώτη ἀπόπειρα νὰ κυριαρχήσῃ τῆς πραγματικότητας στίς ἀπλούστατες μορφές της καὶ γεγονότα, ἄγει πρὸς ἓνα πνευματικὸ ἀποτέλεσμα, στό ὁποῖο παρίσταται ἡ εὐρεθεῖσα καὶ συλληφθεῖσα πραγματικότητα. Ὁληρὴ ἡ πρόοδος, ὅλη ἡ μετεξέλιξις τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος ἐδράζεται ἐπὶ τῆς στοῦς καλλιτεχνικοῦς των σχηματισμοῦς ἐκφραζομένης μετεξελίξεως ἐκείνων τῶν πρώτων πνευματικῶν μορφωμάτων, στά ὁποῖα τὸ καλλιτεχνικὸ πνεῦμα κατὰ πρῶτον ἐπικυρώθηκε ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Ἐπίσης καὶ ὁ καλλιτέχνης ὑψώνεται ἀπὸ ἀφαίρεση σὲ ἀφαίρεση, καὶ ὅσον ὑψηλότερες εἶναι οἱ πνευματικὲς μορφές, πρὸς τίς ὁποῖες τὸ αἰσθητὸ ὑλικὸ ἀνυψούμενο σχηματίζεται, τόσο περισσότερο

καί περισσότερο ο καλλιτέχνης ανυψώνεται από την σύγχυση, την άοριστία, τό φευγαλέο της έποπτείας σέ μία καθαρά, συγκεκριμένη, διαρκή πραγματικότητα».

Ένώ ο καλλιτέχνης φαίνεται ότι γνωρίζει την φύση υπό κάποιο νόημα, ότι αποκαλύπτει, δέν γνωρίζει καί αποκαλύπτει κάτι, τό όποιο θά είχε μία παρουσία ανεξάρτητη από την δραστηριότητά του, αλλά πολύ μάλλον ή δραστηριότητά του είναι μία έξ ολοκλήρου γεννώσα, καί υπό καλλιτεχνική παραγωγή έν γένει δέν ήμπορεί νά νοηθή τίποτε άλλο παρά ή στην άνθρωπίνη συνείδηση καί διά την ίδια συντελουμένη γένεση του κόσμου αποκλειστικώς σ' αναφορά πρός την όρατή του εμφάνιση. Έχομε την δυνατότητα νά εύρουμε τό έπιτευχθέν καλλιτεχνικό ύψος μόνον στό ότι τό ενδιαφέρον της στην εικονική διαδικασία πραγματοποιημένης καθαρās έποπτικής παραστάσεως ανέπτυξε τό ενδιαφέρον πρός ένα σχηματισμό του εικονικού προϊόντος κατ' άλλες απόψεις. Τό προσδιοριστικό γιά τά έποπτικά έργα εικαστικής δραστηριότητας δέν κείται σέ μία συμφωνία αίσθητου καί νοητου, ούτε σέ όρατές αξίες, άλλ' αποκλειστικώς στό έποπτικώς έπιτευχθέν.

Δέν είναι έδω ό τόπος νά βασανίσουμε κριτικώς την όρολογία του Fiedler καί νά την ψέξουμε, μετέρχεται μία σαφή διάκριση μεταξύ της έξιδανικεύουσας μεταπλάσεως της πραγματικότητας, όπως των κλασικιστών, καί της σφαίρας « της καθαρās, όρισμένης, διαρκούς πραγματικότητας», ή όποία αίωρείται στον συγγραφέα της ως στόχος της καλλιτεχνικής δράσεως. Σ' ό,τι αφορά την παραγωγή της πραγματικότητας, σήμερα αποκλίνουμε νά την πιστοποιήσουμε επίσης καί στά έργα του Naturalismus, όταν δέν εξαντλείται στην στιγμιαία άπάτη. Ασφαλώς δέν σφάλει κανείς, αν απαιτή τις μορφικές ζώνες της «ύψηλότερης άκριβείας καί καθαρότητας» γιά τό «*Stil*» υπό την έννοια του Goethe¹, επειδή ό από τον Fiedler απαιτούμενος πνευματικός διαποτισμός του υλικού στηρίζεται, καθ' όσον έπιτυγχάνει «έπί των βαθυτάτων θεμελιωδών βάθρων της γνώσεως, επί της ούσίας των πραγμάτων, έφ' όσον μάς επιτρέπει νά τό αναγνωρίσουμε σέ όρατά καί συλληπτά σχήματα». Στην πρόταση αυτή του Goethe έγκλείεται ήδη ό υπό του Fiedler καθορισμός της τέχνης «ως σχηματισμός του όρατου» (*Sichtbarkeitsgestaltung*).

ΈΗ τέχνη είναι μόρφωση του όρατου

Σαφώς καί χωρίς παρανόηση ή θέση του Fiedler αποκλίνει από την άρχαιολογική ύποταγή του κλασικιστικού — άκαδημαϊκού ιδεαλισμού στό αίτημα, ό καλλιτέχνης πρέπει νά κατακτά τις καθαρές, άκριβείς μορφές όχι από την άφηρημένη θεωρίαν, άλλ' από την έποπτεία. Άρνεϊται τις άνετες βοηθητικές ύπηρεσίες των ιστορικώς πιστοποιουμένων σχημάτων παραστάσεως καί άπορρίπτει την από την παράδοση προερχόμενη μορφική κατοχή της πραγματικότητας —άντί τούτου ύποδεικνύει ένα δρόμο της στοιχειώδους δημιουργικής εισδύσεως στην φύση, της όποίας άποτέλεσμα είναι ή κατανόηση του νόμου καί της αναγκαιότητάς της. Ό δρόμος αυτός συμπίπτει στά ούσιώδη στοιχεία του μέ ό,τι προεικονίζετο στον Cézanne, αν θά ήμπορούσαμε νά πιστεύσουμε την παράδοση του J. Gasquet²: ΈΗ καλλιτεχνική φύση «έγκαταλείπει την άποψη έναντι του κόσμου, αισθάνεται τον έαυτό της ως ένα συστατικό μέρος του κόσμου. Μέ όλες τις ικανότητές της ώθειται πρός τον κόσμο, θά έπεθύμει νά τον συλλάβει, νά γίνη ένα μαζί του. Έδω αισθά-

νεται σέ περιπαθῆ διέγερση τίς ἀδιακόπως ἐπαναλαμβανόμενες χίλιες καί πάλιν χίλιες ἐντυπώσεις, πρὸς τίς ὁποῖες τὰ αἰσθητήρια ὄργανα της ἴστανται ἀνοικτά, ἀναδύεται οἶονεὶ στὸν κόσμον, ἐνῶ αὐτὸς ἀναφαίνεται μόνον ὅπως τὸ σημεῖο, στὸ ὁποῖο συναντῶνται τὰ χαωτικῶς ἀναμίξ κυματούμενα, χωρισμένα στοιχεῖα, συνενώνονται, διατάσσονται, σχηματίζονται. Τώρα ὁ χωρισμὸς φαίνεται σ' αὐτὴ (τὴν καλλιτεχνικὴ φύση) νὰ αἴρεται, ὁ διαχωριστικὸς τοῖχος νὰ καταπίπτει, ὁ ὁποῖος τὴν χώριζε ἀπὸ τὸν κόσμον ὡς κάτι ξένο. Δέν γνωρίζει παρά μόνον μία ἀλήθεια, ἡ ὁποία ἐπιβάλλεται στὴν κατανόησίν της, εἶναι σ' αὐτὴ ἓνα ἐσωτερικὸ βίωμα ὅτι ἐκεῖνος ὁ χωρισμὸς ἀπὸ τὸν κόσμον καὶ τὸ *individuum* εἶναι μόνον ἓνα ἀπατηλὸ φαινόμενο καὶ ὅτι ὁ κόσμος στὸ *individuum* τελεῖ τὴν διαρκῶς ἀνανεουμένη γένεσίν του». Μία θεμελιώδης ἐρμηνεία, ὅπως αὐτὴ, ἡ ὁποία καθιστᾷ τὸν καλλιτέχνη συνδράστη τῶν δρωσῶν φυσικῶν δυνάμεων καὶ τοῦ πιστοποιεῖ ἓνα εἶδος *unio mystica*, θὰ συνυπεγράφετο ἀσφαλῶς ἀπὸ τὸν Seurat καὶ Cézanne, καὶ Gauguin καὶ van Gogh.

Οἱ *συμπτώσεις* μεταξύ τῶν τεσσάρων ζωγράφων καὶ τοῦ γερμανοῦ θεωρητικοῦ δέν περιορίζονται στὴν ἐπιθυμητὴ εἰκονικὴ δικαιολόγησι τῆς καλλιτεχνικῆς δράσεως, ἐκτείνονται σέ οὐσιαστικότερες θεωρήσεις. Ὅσο περισσότερο ὁ Fiedler τονίζει τὴν ἐσωτερικὴ συνένωση τοῦ καλλιτέχνου μὲ τὴν φύση, τόσο ἐμφαντικότερα ἐμμένει στὸ νὰ δείξῃ τὴν αὐτονομία του στὸ γεγονὸς αὐτῆς τῆς πνευματικῆς ἀφομοιώσεως.

Ἐδῶ κεῖται μία ἀπὸ τίς οὐσιαστικότερες θεωρήσεις του, τῶν ὁποίων οἱ προελεύσεις θὰ ἤμποροῦσαν νὰ συναρτηθοῦν μὲ τὴν θεωρίαν τῆς ἐπιλογῆς τοῦ Κλασικισμοῦ, ἀλλὰ τῆς προσδίδουν ἓνα ἐμβαθυμένο περιεχόμενο: «Ὅ,τι ἡ ὁρατότητα τῶν πραγμάτων δέν ἤμπορεῖ νὰ εἶναι, ἐν ὅσῳ αὐτὴ ἀκόμη ἐνυπάρχει στὴ φύση, ἐν ὅσῳ ἐμφανίζεται μόνον σέ κάτι, τὸ ὁποῖο ἀκριβῶς δι' αὐτοῦ τοῦ τρόπου μᾶς δεικνύεται ὡς φύση, ὅτι αὐτὸ εἶναι ἀντικείμενον τῆς *ποικιλλοτάτης* αἰσθητικῆς ἀντιλήψεως, ἐν ὅσῳ αὐτὴ παραμένει συνυφασμένη στὴ σύγχυσι τῶν ἀδιακόπως μεταβαλλομένων αἰσθητῶν — πνευματικῶν γεγονότων, στὰ ὁποῖα παρίσταται σέ μᾶς τὸ ὑφιστάμενον — τοῦτο αὐτὴ γίνεται διὰ τῆς δράσεως τοῦ καλλιτέχνου. Μόνον στὴν δραστηριότητα αὐτὴ κατακτᾶται ὅ,τι σ' ἓνα ὁρατὸ πρᾶγμα εἶναι ἡ ὁρατότητά του, ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τὸ πρᾶγμα τοῦτο, καὶ ἀναφαίνεται τώρα ὡς ἐλεύθερον, αὐθυπόστατον μόρφωμα». Ὡς ἐσχάτη συνέπεια τῆς προσπαθείας αὐτῆς «ἤμπορεῖ νὰ γεννηθῆ ἐκεῖνος ὁ κόσμος τῆς τέχνης, στὸν ὁποῖο ἡ ὁρατότητα τῶν πραγμάτων ὑλοποιεῖται στὸ εἶδος καθαρῶν μορφωμάτων (*Gestalt reiner Formgebilde*).

Ἡ μόρφωσι χωρεῖ ἐπέκεινα τοῦ ὄρωμένου

Ἡ ὁρατότητα δέν εἶναι ἀπέκασμα τῆς φύσεως, ἀλλὰ μία δημιουργία. Τὰ αἰσθήματα τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὴν πραγματικότητα εἶναι ἀμβλέα καὶ ἀσχημάτιστα. Εἶναι μία μακρὰ καὶ περίπλοκη διαδικασία, κατὰ τὴν ὁποῖα ὁ ἀνθρώπος ἐπιτρέπει νὰ ἀνυψωθῆ στὴ συνείδησίν του μορφή ἐπὶ μορφῆς. Οἱ διαφορετικὲς αἰσθήσεις, ἡ διάνοια, τὸ συναίσθημα κυριαρχοῦν τοῦ ἀντιλαμβανομένου καὶ τὸ μετασχηματίζουν πολυειδῶς. Τὸ ἀντικείμενον τῆς γνώσεώς μας δέν εἶναι ἀποκλεισμένο καὶ μεταβάλλεται χωρὶς μία ἀμετακίνητη σταθερὰ ὑπόστασι. Ὑποτάσσεται στὸν ἀντα-

γωνισμό τῶν αἰσθήσεων, στήν κυριαρχία τῶν συναισθημάτων, στήν περιπλοκή πνευματικῶν σχέσεων. Πρώτη ἡ τέχνη τό ἀπελευθερώνει ἀπό τήν σύγχυση καί τό μεταβάλλει σέ ἄμεση ἐκφραστική ἀξία ἐνός ὁρατοῦ εἶναι. Τοιοῦτοτρόπως ἡ τέχνη ἀποκτᾶ μία γνωστική λειτουργία.

Ὁ στοχασμός τοῦ Fiedler κυκλώνεται διαρκῶς περί τήν δραστηριότητα τοῦ καλλιτέχνου καί τόν στόχο της, τήν δημιουργία καθαρῶν μορφωμάτων. Κατά τή διαδικασία αὐτή ἀποδίδεται στά αἰσθήματα τοῦ καλλιτέχνου μόνον περιφερειακός ρόλος: «Μέ αἰσθήσεις δέν ἐπιτρέπεται ν' ἀρχίση τίποτε, ὅπου πρόκειται περί μιᾶς δραστηριότητας». Ἐπίσης ἀμφισβητεῖται ἡ ἀξιοπιστία τοῦ περιεχομένου τῶν αἰσθήσεων, ἐπειδή οἱ ἀφετηρίες τῆς δράσεως δέν ἔμπορουν νά στηριχθοῦν σ' ὅποιοδήποτε ἀντικειμενική σχέση. Τό μοναδικό των ὑλικό εἶναι, ὅπως ἔδειξαν ὁ Ruskin, αἰσθήματα φωτός καί χρωμάτων. Ἐντεῦθεν συνάγεται ἡ ἐναντίον τοῦ ἀφελοῦς Naturalismus καί τῆς βεβαιότητος τούτου, νά ἔμπορέση ν' ἀποκόψη τίς μορφές τῆς πραγματικότητος ἐστραμμένη διαπίστωση, ὅτι «ὄχι ἡ πραγματικότητα τῶν πραγμάτων (Wirklichkeit der Dinge) εἶναι τό μόνιμο, ἀλλά μόνη ἡ μορφή, ἡ ὁποία προσλαμβάνει τό πραγματικό μέσω ἡμῶν». Καί τώρα ὁ Fiedler σκοπεύει πρὸς τό κέντρο τῆς καλλιτεχνικῆς δράσεως: δεικνύει ὅτι, ὁ καλλιτέχνης, ὅταν λαμβάνη τό κονδύλιο καί τόν χρωστήρα, πρέπει ν' ἀφήσῃ ὀπίσω του τήν συγκομιδή τῆς δράσεως, ἐπειδή αὐτή τοῦ προσφέρει βεβαίως ἐντυπώσεις, ἀλλ' ὄχι μορφικά περιεχόμενα. «Τήν στιγμή, κατά τήν ὁποία ἐκφράζομε τό ὁρώμενο, δέν εἶναι πλέον ἓνα ὁρώμενο». Ὁ μὴ ὑπολογιστός «κόσμος τῶν ὁρατῶν φαινομένων βυθίζεται κατά τήν στιγμή, ὅπου ἡ καλλιτεχνική δύναμη ἐπιχειρεῖ νά κυριαρχήσῃ σοβαρῶς αὐτοῦ».

Μέ ἄλλους λόγους: τόν καλλιτέχνη πού ἀναζητεῖ μορφή καί εἶδος οἱ ἐμπειρίες τῶν αἰσθήσεων τόν ἀφήνουν ἀβοήθητο. «Ἐνδέχεται νά φαίνεται τόσον παράδοξο; ἀλλ' ὅμως ἡ τέχνη κατά πρῶτον ἀρχίζει ἐκεῖ ὅπου λήγει ἡ ἐποπτεία». Τό γεγονός τῆς μορφώσεως ἔχει στήν ἀπλή θέα καί παράσταση μόνο τήν ἀφετηρία του, «ἐνῶ ὀλόκληρη ἡ ἐξέλιξη καί τελείωση εἶναι συνδεδεμένη μέ τήν ἐξωτερική μορφώουσα δραστηριότητα». Ὅποιος θέτει μορφές, ἐγκαταλείπεται ἀπό τά δεδομένα τῆς δράσεως στό μέσο τοῦ δρόμου, πρέπει ν' ἀποτολμήσῃ κάτι, γιά τό ὅποιο στίς μέχρι τοῦδε ἐμπειρίες του δέν ὑπάρχει ὅποιοδήποτε συγκρίσιμο: πρέπει νά θέσῃ μία νέα μορφική πραγματικότητα. «Ἐνῶ σύρομε ἐπίσης ἓνα ἀδέξιο περίγραμμα... παράγομε κάτι νέο, κάτι διαφορετικό ἀπ' ὅ,τι προηγουμένως ἀπετέλει τήν κατοχή τῆς ὀπτικῆς μας παραστάσεως. —Σ' αὐτή τήν μὴ ἐπιβιώνουσα τῆς στιγμῆς τῆς γεννέσεώς της χειρονομία, στίς στοιχειωδέστατες ἀπόπειρες μιᾶς εἰκονικῶς περιστάνουσας δραστηριότητος, ἡ χεῖρα δέν κάμνει κάτι πού δέν θά εἶχε κάμνει ὁ ὀφθαλμός: συνίσταται πολύ μᾶλλον κάτι νέο, καί ἡ χεῖρα ἀναλαμβάνει τήν περαιτέρω ἐξέλιξη αὐτοῦ πού κάμνει ὁ ὀφθαλμός καί τό συνεχίζει στό σημεῖο, ὅπου ὁ ἴδιος ὁ ὀφθαλμός ἔθεσε ἓνα τέλος τῆς δράσεώς του».

Ζωγραφική δέν γίνεται οὔτε στήν κεφαλή οὔτε στίς αἰσθήσεις, δέν πραγματοποιεῖται οὔτε μέ στοχαζομένους οὔτε μέ διψῶντες γιά ἐντυπώσεις ὀφθαλμούς, ὁ τόπος δράσεώς της εἶναι ὁ μουσαμᾶς. Τι μᾶς χρησιμεύουν τά εὐγενέστατα θέματα, ἂν αὐτά, ὅπως ὁ Lessing ἀφήνει τόν ζωγράφο Conti νά παραπονεθῇ συγκινημένος στήν Emilia Galotti, δέν γίνονται προσιτά σέ καμμία διατύπωση, σέ καμμία σχεδι-

αστική χρησιμοποίηση: «Α! "Ότι ἐμεῖς δέν ζωγραφίζομε ἀμέσως μέ τούς ὀφθαλμούς! "Επί τοῦ μακροῦ δρόμου, ἀπό τόν ὀφθαλμό διά τοῦ βραχίονος πρός τόν χρωστήρα, πόσον χάνεται!». Παραδόξως ὁ ἰδεαλιστής Lessing ἐκφράζει τήν ἐχθρότητά του πρός τό ὑλικό, στήν ἐρώτηση πού ἀπευθύνεται ἀπό τόν Conti πρός τόν πρίγκηπα, ἄν ὁ Ραφαήλ γεννημένος χωρίς χέρια δέν θά ἦταν ἡ μεγίστη μεγαλοφυΐα τῆς ζωγραφικῆς. Ἡ ἐρώτηση αὐτή ἤμπορεῖ ν' ἀπαντηθῆ ἀρνητικῶς καί ὁ Fiedler ἀπήντησεν ἀρνητικῶς καί τοιουτοτρόπως ἔδειξε σε τί ὁ ἰδεαλισμός του διαφέρει θεμελιωδῶς ἀπό τόν ἀφηρημένο —θεωρητικό: «Ἡ συμβολή τῆς χειρός ἐνδέχεται σ' αὐτόν (τόν καλλιτέχνη) σέ σύγκριση πρός τήν θαυμαστή συμβολή τοῦ ὀφθαλμοῦ νά ἐμφανίζεται ἀτελής, καί ὁμως, εὐθύς ὡς διαλογίζεται κανεῖς ὅτι ὁ ὀφθαλμός παράγει ἀνά πᾶσα στιγμή ἐκ νέου σέ ἀπαλότατο, φθαρτότατο ὑλικό αἰσθήσεων, δέν ἐπιτυγχάνει νά σχηματίσῃ σέ μία πραγματοποιημένη κατοχή τῆς συνειδήσεως, ὁμοίως αὐτός ὁ ἴδιος θά ἀναγνωρίσῃ στίς ἀνεπιτυχεστάτες ἀπόπειρες εἰκονικῆς παραστάσεως κάτι πού χωρεῖ πέρα τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὀφθαλμοῦ». Τά χαρακτηριστικά, τά ὁποῖα θέτει στή διάθεσή του ἡ καλλιτεχνική δράση —καί τά ὁποῖα πρέπει νά εὐρεθοῦν κατ' ἀρχή— ἐνδέχεται νά εἶναι περιορισμένα, ὁμως τοῦτο εἶναι δευτερεῦον, ἐπειδή δέν εἶναι ἔργο τοῦ καλλιτέχνου νά προσφέρῃ μία *Replik* ἀπό τήν πραγματικότητα τῆς ἀντιλήψεως καί τοιουτοτρόπως νά ἀνταγωνισθῆ μέ τό πλάτος της καί τήν πληρότητά της —σημαντικό εἶναι πολύ μᾶλλον, ὅτι «ἡ ἐλευθέρα του μόρφωση» ἤμπορεῖ ν' ἀποχωρισθῆ ἀπό τά δεδομένα τῆς ἐποπτείας καί νά τάμη μία ἰδία αὐθυπόστατη ὁδός τῆς συνειδήσεως.

Ἡ τέχνη διανοίγει ἐκείνη τήν πλευρά τῆς πραγματικότητας, τήν ὁποία ἡ διάνοια καί τό αἶσθημα δέν ἤμποροῦν νά διανοίξουν. Προσδίδει στίς φευγαλέες ἐντυπώσεις μας τῶν ὀφθαλμῶν καθαρότητα καί ἀκρίβεια καί πραγματοποιεῖ τήν ὀπτική εἰκόνα σέ καλλιτεχνικό εἶδος (*Gestalt*). Ἡ θεά μας εἶναι ἐναντι τῆς τέχνης, ὅπως ἕνας ψελλισμός σέ σύγκριση πρός τήν ἀνεπτυγμένη γλωσσική ικανότητα. [Τό νόημα τῶν καλλιτεχνημάτων δέν εἶναι νά ἐξυψώσῃ καί συγκινήσῃ, νά μιμηθῆ ἢ νά συνθέσῃ ἐντέχνως]. Ἡ ὑψίστη ἡδονή, τήν ὁποία ὀφείλομε σ' αὐτά συμπίπτει μέ μία πρόοδο στή γνώση. Ἡ τέχνη ἔχει μία γνωστική λειτουργία. Ἐπειδή δέ ἡ τέχνη ἔχει νά κάμη μέ τήν ἀλήθεια, ὁ καλλιτέχνης προσεγγίζει τόν ἐρευνητή. Σ' ἀμφοτέρους εἶναι ἰσχυρά ἡ ἰδία ὁρμή, ἡ ὁποία καταλαμβάνει τόν ἄνθρωπο, ἐφ' ὅσον μία ἀνωτέρα ζωή εἶναι ἀνεπτυγμένη σ' αὐτόν: ἡ ὁρμή νά οἰκειοποιηθῆ τόν κόσμον, μέσα στόν ὁποῖο εὐρίσκεται, νά ἀναπτύξῃ ἐνεργῶς στήν καθαρότητα καί τόν πλοῦτον τήν στενή, συγκεχυμένη συνείδηση τοῦ εἶναι, στήν ὁποία ἐν πρώτοις περιορίζεται. Χρειαζόμαστε γιά νά δοῦμε ἀπροκατάληπτον ὀφθαλμό, πρᾶγμα πού κάμνει ὁ καλλιτέχνης, γιά νά συλλάβῃ μία πλευρά τοῦ κόσμου. Ἡμπορεῖ νά συλλάβῃ μόνον μέ τα μέσα του καί νά ἀποκτήσῃ μία συνείδηση τῆς πραγματικότητας, ἡ ὁποία δέν ἤμπορεῖ νά ἐπιτευχθῆ ποτέ διά τῆς διανοίας του.

Τοιουτοτρόπως ἀπτόμεθα τῆς πεμπουσίας τῆς θεωρίας τοῦ Fiedler, τήν ὁποία παρανοοῦμε στενεύοντες, ἄν τήν καταστήσουμε ἀπλῶς διερμηνέα ἑνός αὐστηροῦ μορφικοῦ ιδεώδους. Εὐστοχο στήν σχέση αὐτή εἶναι τό ἐρώτημα, ἄν ἡ ἐρμηνεία τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος ἀπό τόν Fiedler θά εὕρισκε σ' ὅλα της τά σημεῖα τήν ἐπιδοκιμασία τῶν συγχρόνων του ζωγράφων. Τοῦναντίον κεντρικῆς σημασίας εἶναι ἡ διαπίστωση ὅτι τά γλωσσικά καί ἐκφραστικά μέσα τοῦ καλλιτέχνου

—οί τελείες ή κηλίδες του Seurat, τό «cloisonné» του Gauguin, οί παλλόμενοι ρυθμοί του χρωστήρα του van Gogh, καί οί χρωματικές μορφές του Cézanne —είναι μορφικές πραγματικότητες, γιά τίς όποιες δέν υπάρχει κάτι συγκρίσιμο ούτε στην αντίληψη ούτε στην αίσθηση καί τήν παράσταση του καλλιτέχνου. Τοιουτοτρόπως εκφράζεται ό,τι μās επιβεβαιώνει ή παρατήρηση των εικόνων των ζωγράφων αυτών: ό καλλιτέχνης δημιουργεί νέες πραγματικότητες καί συνάμα δηλώνεται ή οικεία δύναμη των εκφραστικών του μέσων, επειδή πρώτα από αυτά πορίζονται τά συνειδησιακά του περιεχόμενα τήν αυτοτελεία των. Η αυτεξούσια μορφή είναι τό έποπτικό αντίστοιχο τής αυτοτελοϋς πνευματικής παραστάσεως.

Κατ' αυτό τόν τρόπο πιστοποιείται στην ζωγραφική ό,τι τής άμφισβητήθηκε καί κατά τόν 18ο αϊ.: ότι έχει νά χρησιμοποιήση έντεχνα σήματα. Ανασκοποϋντες προς τήν ύφή του χρωστήρα των ίμπρεσιονιστών τοϋτο σημαίνει ότι επίσης οί «confused modes of execution», άν καί δέν θέλουν νά τό αποδεχθϋν, παριστοϋν ένα όλοσχερως έντεχνο λεξιλόγιο καί δέν είναι παθητική ήχώ των έντυπώσεων των αισθήσεων. Τοιουτοτρόπως καθίσταται επίκαιρη ή θέση του Kant ότι οί αισθήσεις μας δέν επιτρέπουν όποιαδήποτε άμεση αντίληψη μορφής καί επί πλέον ό καλλιτέχνης καθίσταται ίκανός, από τόν κόσμο των «άπλων φαινομένων» —των όποιων τόν σημαίνοντα συμβολικό χαρακτήρα έξήρεν ό Schopenhauer— ν' αναπτύξη πολυσήμαντα μορφικά συμπλέγματα, δηλαδή νά καταστήση μέ τήν συνθετική του συνείδηση τόν φαινομενικό κόσμο συγκεχυμένου κυμαίνεσθαι πνευματική του κατοχή. Στίς θεωρήσεις αυτές έγκλείονται εύρειες προοπτικές άσκήσασες γόνιμη επίδραση στον αϊώνα μας. Βεβαίως ό Fiedler, όπως επίσης καί ό Cézanne καί ό van Gogh, έμμένει στην άμετακίνητη καί διεισδυτική έποπτική έρευνα της φύσεως καί άρνεϊται τήν αυτόνομη θεωρία των μορφών. Άλλ' ένω αυτός πιστοποιεί στην καλλιτεχνική πραγματικότητα τήν θεμελιώδη έτερότητα έναντι τής φυσικής πραγματικότητας, παρέχει στην καλλιτεχνική μόρφωση μία πλούσια σέ συνέπειες διακήρυξη: θά ήμπορέση μελλοντικως, καί άν άκόμη στρέψη τά νωτα στην έποπτεία τής φύσεως, νά στηριχθῆ επ' αυτής, νά αποδώση μέ τά έντεχνα σήματά της βεβαίως όχι τό έξωτερικό, φευγαλέο, συγκεχυμένο φαινόμενο τής φύσεως, αλλά νά εκφράση άντ' αυτοϋ έποπτείες στό «καθαυτό» των φυσικών δυνάμεων, τούς νόμους των καί αναγκαιότητες των.

Άφ' έτέρου ό Fiedler αντίτάσσει προς τήν μορφική, ένδοεικονική αϋτάρκεια— ένω τής συγχωρεί τήν ύποχρέωση προς τήν μίμηση (άναπαραγωγή) καί μετάπλαση (έξιδανίκευση) τής φύσεως, —ένα σημαντικό άλλοθι: έν όσω δηλαδή ή καλλιτεχνική δράση έχει νά πορισθῆ τήν σύνταξή της από τόν ίδιο τόν έαυτό της καί τήν έσωτερική της αναγκαιότητα τοσοϋτον στρέφεται στην καλλιέργεια των γλωσσικών της μέσων καί τήν νομοτελή, μορφική κατανόηση τούτων, οϋτως ώστε ασχολουμένη μέ τόν ίδιο τόν έαυτό της, ήμπορεί νά άποστερηθῆ τόν σύνδεσμο προς τόν κόσμο τής αντίληψεως — μάλιστα δέ ό σύνδεσμος αυτός δέν είναι πρωτεύων, άλλ' άπλως δευτερεύων. «Ένω σύρομε επίσης μόνον ένα άδέξιο περίγραμμα, ...παράγομε κάτι νέο» λέγει ό Fiedler. Αϋτή ή πρώτη χάραξη δέν λαμβάνει χώρα μόνο γιά πρώτη φορά, είναι μία οϋδέποτε ύπάρξασα πραγματικότητα, ύφίσταται πρό κάθε αντικειμενικής συνδέσεως—είναι πρωτίστως συμβολικού μορφικού περιεχομένου, στό όποιο ή μετέπειτα διαφοροποίηση (μέχρι τής εκτελέσεως)

θά δώση τήν σχέση πρός ώρισμένο περιεχόμενο. Αὐτή τήν ἀπηλλαγμένη πραγματικοῦ νοήματος οἰκεία δύναμη τῆς πρώτης γραμμῆς ἢ τῆς πρώτης χρωματικῆς κηλίδας διέγνωσεν ἤδη σαφῶς ὁ Ruskin: «λίγες γκρίζες ἢ πορφυρές χρώσεις, τοποθετημένες ἀπό ἕνα καλλιτέχνη στό χαρτί, ἤμποροῦν νά μαρτυρήσουν καλή χρωματική ἀπόδοση· ἂν προστεθοῦν σ' αὐτές καί ἄλλες, ἤμποροῦμε ν' ἀναγνωρίσουμε ὅτι παριστοῦν λαιμό περιστεριοῦ...».

Τί ἐκφράζει ἡ οἰκεία δύναμη τῆς μορφῆς

Ἡ ἐμπειρία πλέον τῶν 3/4 αἰῶνα «ἀφηρημένης τέχνης» μᾶς διδάσκει ὅτι ἡ καλλιτεχνική δραστηριότητα δέν πρέπει ἀναγκαίως νά τελειώνη μέ τόν λαιμό τοῦ περιστεριοῦ, ὅτι ὁ δρόμος τῆς μιμήσεως σ' αὐτή προκαθορίζεται ὄχι χωρίς ὑπεκφυγή — ἤδη ὁ Ruskin τό ἀντελήφθη ὅταν ἐτόνισε τήν διχοτομία μορφικῶν καί πραγματικῶν περιεχομένων. Σήμερα γνωρίζομε ὅτι ἡ δραστηριότητα αὐτή ἤμπορεῖ νά ἐξαγγεῖλη τόν καθορισμό πραγματικῶν περιεχομένων: ἤμπορεῖ ν' ἀφήσῃ στά καλλιτεχνικά μέσα τήν πρωταρχική των, ὄχι ἀκόμη ἀντικειμενικῶς «μολυσμένη» οἰκεία δύναμη, ἡ ὁποία ἐπιφυλάσσει στόν ἑαυτό της ἐκφράσεις καί μορφικά περιεχόμενα, τά ὁποῖα δέν θέλουν νά στηριχθοῦν σέ πραγματικά περιεχόμενα. Θά λάβουμε ἀπό τούς καλλιτέχνες τοῦ 20οῦ αἰ. τίς διαφορώτατες ἀπαντήσεις σ' αὐτό τό καίριο ἐρώτημα τῆς ἀφηρημένης τέχνης: ἐκτείνονται ἀπό τήν ἔκφραση ὑποκειμενικῶν συγκινήσεων μέχρι καί τοῦ αἰτήματος νά προκαλέσουν κοσμικές συγκρούσεις ἢ ἁρμονίες. Ἦδη στό σημεῖο τοῦτο εἶναι δυνατό, στηριζόμενοι στόν Fiedler, ν' ἀντιτάξωμε στίς διακηρύξεις αὐτές ἕνα περιορισμό. Ἐπειδή ἡ ἰδιοτυπία τῆς καλλιτεχνικῆς δράσεως συνίσταται στό ὅτι παράγει κάτι νέο, ἐμφανίζεται βεβαίως ἐξουσιοδοτουμένη γενικῶς πρός «ἐλευθέρα μόρφωση» (*freie Gestaltung*), ἀλλ' ἀφ' ἑτέρου ἐπίσης καί πάλιν ἐξαρτημένη, δηλαδή *καθοριζόμενη ἀπό τίς περιορισμένες δυνατότητες τῆς συμβολικῆς τῆς γλώσσας*. Καί ὅπως ἡ συμβολική αὐτή γλώσσα παριστᾷ ἔναντι τῶν περιεχομένων τῆς ἀντιλήψεως ἕνα μή συγκριτό *Novum* στόν κόσμον, ἐπειδή ὁ καλλιτέχνης ἔχει τήν δυνατότητα κατά πρῶτον νά ἐξασφαλισθῇ ἔναντι τῆς πραγματικότητας στήν πράξη τῆς μορφώσεως, εἶναι δυνατό νά συναχθῇ ὅτι μέ τά περιεχόμενα τῆς αἰσθήσεως ἀναλογεῖ ὅπως μέ ἐκεῖνα τῆς ἀντιλήψεως. Δηλαδή ὅτι μεταξύ τῆς πρωταρχικῆς προθέσεως μορφώσεως — ὁπόθεν αὐτή πάντοτε ἤμπορεῖ νά σχετίζη τίς ἀφορμές της — καί τῆς πραγματικῆς τῆς ὑλοποιήσεως ἐπί τοῦ ὑφάσματος (ἢ τοῦ ὑλικοῦ τοῦ πλάστου) ἀνοίγεται ἕνα *χάσμα*, τό ὁποῖο δέν ἤμπορεῖ νά γεφυρωθῇ ἀπό τήν «*unverfälschtesten*» (κατ' ἐξοχήν ἀνόθευτη) αὐτομετάδοση — ὅπως στό εἶδος τοῦ ταχέος αὐτοσχεδιασμοῦ. Ὅπως ὅ,τι ὁ καλλιτέχνης ζωγραφίζει δέν ἤμπορεῖ νά καλυφθῇ μέ ὅ,τι βλέπει, ἐπίσης δέν ἤμπορεῖ νά ταυτισθῇ μέ ὅ,τι αἰσθάνεται. Σ' αὐτό δέν ἐνυπάρχει ἀπώλεια, ὅπως θά ἦταν δυνατό νά νομίση κανεῖς, ἀλλά κέρδος. Βεβαίως δέν εἶναι θεμιτό ν' ἀρνηθῇ κανεῖς στόν καλλιτέχνη ν' ἀναπαραγάγῃ ἐντυπώσεις, ἐσωτερικές εἰκόνες ἢ συγκινήσεις, ἀλλ' ἀντ' αὐτοῦ στή πράξη μορφώσεως τοῦ παρέχονται νέες ἐμπειρίες. Ἄν παρατηρήσῃ μαζί μέ τόν Fiedler στό καλλιτέχνημα μία *διεύρυνση τῆς ἐμπειρίας* (ἐν πρώτοις τοῦ δημιουργοῦντος, ἔπειτα τοῦ θεωμένου), ἴσταται κανεῖς μπροστά σ' ἕνα νέο ὀρίζοντα, στόν ὁποῖο ἐνοικοῦν ἀνίσως περισσότερες δυνατότητες παρά στήν φυ-

σιοκρατική «μίμηση» ή τόν ιδεαλιστικό εξευγενισμό τής πραγματικότητας. 'Ο Marcel Duchamp έρμηνεύει τήν διαδικασία μορφώσεως κατ' αυτόν τόν τρόπο: ό δρόμος από τήν καλλιτεχνική πρόθεση προς τήν πραγματοποίησή της είναι μία διαδοχή εντάσεων, παθών, ικανοποιήσεων, μετατροπών και αποφάσεων, τά όποια στόν καλλιτέχνη —τουλάχιστο στό αισθητικό επίπεδο—δέν είναι πλήρως συνειδητά στά επί μέρους. Σ' αυτή τήν συνοδεύουσα τήν δημιουργική πράξη άλυσίδα άντιδράσεως έλλείπει ένα μέλος. Τό κενό (gap) τουτο παριστᾶ ή άνικανότητα του καλλιτέχνου νά πραγματοποιήση πλήρως τίς προθέσεις του. 'Αλλ' όμως από τουτο άκριβῶς προκύπτει ό προσωπικός καλλιτεχνικός παράγων του έργου του.

'Η τέχνη διεύρυνση τής έμπειρίας

'Εντεϋθεν προκύπτουν σημαντικές συνέπειες. Στήν στιγμή πού αναγνωρίζεται ότι ό ζωγράφος εργάζεται μέ «έντεχνα» (künstlich) και όχι φυσικά σήματα, ότι αυτός κατ' ακολουθία δέν είναι ποτέ σέ θέση νά ταυτίση τό έργο του με όρώμενο, τήν στιγμή αυτή ή τάση άπαμβλύσεως τής σχέσεως όμοιότητας, στή διατήρηση τής όποίας θά ενέμεναν ή αισθητική τής τέχνης τής μιμήσεως, επιδέχεται μία δικαίωση, ή όποία προς τουτοίς τής διανοίγει τίς πύλες —άπό ένα άρνητικό χαρακτηριστικό προκύπτει ένα θετικό, έπαγγελλόμενο τό κέρδος άναριθμίων δυνατοτήτων. Καί στό μέτρο πού τά όρθολογιστικά κριτήρια τής μιμήσεως δεικνύονται στενά και άνεπαρκή, διότι σφετερίζονται τόν «έντεχνον», δηλαδή τόν αυθυπόστατο χαρακτήρα του πρώτου μορφικού αισθήματος, επικρατεί και πάλιν ή έκδοχή ότι ή οικεία δύναμη του καλλιτέχνου έγκείται άκριβῶς στήν άνικανότητά του νά παραγάγη «φυσικά» σήματα. Τοιουτοτρόπως κατά τό τέλος του 19ου αι. συντελείται άνεπαισθήτως, άλλ' άδιακόπως ή στροφή προς τό σύμβολο, προς τήν συνειδητή καλλιέργεια τρόπων μορφώσεως, οι όποίους άρνούνται νά διπλασιάσουν τήν έξωτερική φαινομένη εικόνα και οι όποιοι τήν παράγουν υπό μεταφορική έννοια, ό,τι ή καλλιτεχνική μεσαιωνική θεωρία έχαρακτήρισεν ως *«imago dissimilis»*.

=All art is abstract in its beginnings» λέγει ό Ruskin. 'Αλλ' όμως τουτο δέν είναι δυνατό νά νοηθῆ υπό τήν έννοια του Worringer, για τόν όποιο ή «όρμη προς άφαίρεση» (Abstraktionsdrang) είναι ή συνέπεια «μιας μεγάλης έσωτερικής άνησυχίας του άνθρώπου», ή όποία του δίδει τήν δυνατότητα νά προσανατολισθῆ σ' ένα ξένο, μη οικείο και έχθρικό κόσμο. Σημαίνει πολύ μάλλον ότι ό λεγόμενος άφηρημένος και ό λεγόμενος άντικειμενικός τρόπος μορφώσεως έχουν μία κοινή πρίν από τά άντικείμενα ύφισταμένη ρίζα, μία ρίζα ή όποία κατά τόν 19ο αι. έφανερώθη άφ' ενός μέν από τήν συστηματική δοκιμασία των «καλλιτεχνικών μέσων», άφ' έτέρου από τήν θεωρία περί τής πράξεως μορφώσεως. Μέ άλλους λόγους: ή τάση νά διανοίξουμε για τήν διαδικασία μορφώσεως τίς περιοχές του έν άρχῆ και του στοιχειώδους, δηλαδή ν' άνιχνεύσουμε δημιουργικές πρωταρχικές δράσεις, στό τέλος θά ώδηγοϋσε στήν ανακάλυψη ότι ή πρώτη χρωματική κηλίδα και ή πρώτη γραμμή —άδιαφόρως άν έχαράχθη άπλῶς ή έσύρθη μέ τόν κανόνα— ένσαρκώνουν πραγματικότητες, πού κείνται πρό πάσης αποδόσεως των πραγμάτων, πραγματικότητες, στίς όποίες ή πράξη μορφώσεως είναι άκόμη όλως «παρ'

ἐαυτῇ» καί εἶναι σέ θέση ν' αὐτοπαρασταθῆ χωρίς σύνδεση πρὸς πραγματικά περιεχόμενα.

Ἐφ' ὅσον κατενοήθη ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα εἶναι πρωταρχικῶς μία παραγωγή, μία δημιουργία αὐτοτελῶς μορφικῶν πραγματικοτήτων, καί ὄχι μία παρουσίαση ὑφισταμένων πρὸ τῆς ἀντιλήψεως πραγματικοτήτων, ἀνοίχθη ἡ εἴσοδος πρὸς σύμπασες τίς μορφικὲς δυνατότητες τοῦ 20οῦ αἰ.

Ἐν κεφαλαίῳ βάση τῆς ἀπλῆς καί καθαρᾶς θεωρίας τοῦ Fiedler εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ἡ αἴσθησις στὸν καθ' ἡμέρα βίον χρησιμεύει μόνον ὡς παρόρμησις, ὡς ἄλμα γιὰ νοητικὰ γεγονότα, γνωστικὲς διαδικασίες καί ἀναπτύξεις συναισθημάτων. Ὁ Fiedler θά ἔπρεπε νὰ προσθέσῃ: γενικῶς γιὰ τὴν δράσιν καί τις ἀσχολίες τῆς καθημερινῆς πρακτικῆς ζωῆς. Σ' ὅλες αὐτὲς τίς ἐνέργειες ἐγκαταλείπει κανεὶς καί πάλιν ταχέως τὴν ἀντίληψιν. Τὸ καθαρῶς διὰ τῶν αἰσθήσεων διδόμενον ἀπωθεῖται. Ὁ καλλιτέχνης τὸναντίον ἀποχωρίζει τὸ ὁρατὸ ἀπὸ τίς πρακτικὲς σχέσεις, ἀπὸ δράσεις, γνωστικὲς νοητικὲς ἐπεξεργασίες καί ἀπὸ τὸ συναίσθημα καί δημιουργεῖ ἔργα, στὰ ὁποῖα ἡ ὄρασις διεκπεραιώνεται μέσα στὸν ἴδιον τὸν ἑαυτό της, διακαθαίρεται καί ἀναπτύσσεται. Μόνον ἐξαντλεῖ τὴν ὁρατότητα.

Τὴν κεντρικὴν σημασίαν τῆς θεωρίας τοῦ Fiedler δὲν παραβλάπτουν προφανεῖς ἐλλείψεις της: ὅτι ἀπαγκιστρῶνει τὰ περιεχόμενα ἀπὸ τὴν τέχνην, ὅτι ἠμπορεῖ νὰ θέσῃ κυρίως μόνον ὡς σφάλμα τὴν λειτουργίαν τῆς τέχνης στὴν λατρεία καί τὴν κοινωνίαν, ὅτι παραγνωρίζει τὴν σπανιότητα, μάλιστα τὴν ἐξαίρεση ἀποτελοῦσα μιᾶς χάριν τῆς καθαρᾶς ἐποπτικότητος δημιουργημένης τέχνης. Τὸ τέλος (σκοπός) ὅμως ὄλων τῶν εἰκονικῶν δημιουργιῶν σκοπεύει ἀφ' ἑνὸς μὲν σέ καθαρότητα, ἀφ' ἑτέρου δέ σέ ἐμβάθυνση: ὅλη ἡ τέχνη διδάσκει μορφωμένην θεὰ καί πνευματικὴν ἐμβάθυνση. Ἀποκαθαίρει τὰ φαινόμενα, τὰ καθιστᾶ πλαστικά, διαφανῆ, διορατά, νοηματικῶς συνυφασμένα, τελειώνει τὴν μορφήν ἐμφανίσεώς των, ἐκτυπῶνει τὸ φαινόμενο, τὸ μορφοποιεῖ, τὸ συντάσσει ἐντέχνως. Μὲ τὸ τὸν σκοπὸ αὐτὸ τῆς καθάρσεως συμπορεύεται καί ὁ σκοπὸς τῆς ἐμβαθύνσεως, δηλαδή ἡ ἐνίσχυσις τῆς σημασίας. Ἐνισχύει τὴν ἐπίδρασιν πρὸς κάθε κατεύθυνση.

Ἡ ἐξέλιξις τῆς Ἐπιστήμης καί τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης δεικνύει ὅτι οἱ ἰδέες τοῦ Fiedler ὑπῆρξαν γόνιμες ἀκριβῶς στή μονομέρειά των. Εἰσήγαγον τὴν ριζικὴν στροφήν πρὸς τὴν μορφήν: τὸ νόημα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας συνίσταται σὺν τῇ καταστάσει ἐποπτικῇ καί νὰ πραγματοποιήσῃ σέ ὀπτικὴν μορφήν, τὸ νόημα τῆς καλλιτεχνικῆς ἐρμηνείας συνίσταται σὺν τῇ παρουσίᾳ ὀπτικῶς τὴν ἐποπτικότητα τῆς τέχνης. Ἔτσι ἄρχισε νὰ φανερώνεται ὁ ἐπὶ μακρόν κρυμμένος, νέος, ξένος κόσμος τῶν μορφῶν. Ἄλλ' ἐάν στήν τέχνην ἀξία ἔχει μόνον τὸ ὁρατὸ, περιεχόμενα μὴ ἀποχωριστὰ εἶναι καλλιτεχνικῶς ἄγωνα. Ὅτι δὲν εἶναι ὁρατὸ, δὲν εἶναι καλλιτεχνικῶς ὑπαρκτό. Ὅταν ὅμως ἕνα ἀντικείμενον τῆς πραγματικότητος πραγματώνεται καλλιτεχνικῶς, γεννᾶται τὸ ἐρώτημα πῶς τὸ μετέπλασεν ἡ τέχνη. Σέ κάθε περίπτωσιν ἡ τέχνην προβάλλεται ὡς ἀντιπῶλος μιᾶς μόνον κοσμοῦσας προσθήκης: τοιοῦτοτρόπως εἶναι θεμελιώδης καί ἀναντικατάστατη κατὰ τὸ ὅτι δεικνύει τὴν πραγματικότητα καθαρὰ καί πλήρη ἀπὸ τὴν ὁρατὴν της πλευρᾶν.

Ἡ ἄποψις τοῦ Fiedler διευκρινίζεται σέ μία τοποθέτησιν τοῦ πρὸς συγκεκριμένην τέχνην. Ἀφιέρωσε στὸν ζωγράφον Hans von Marées μίαν τὴν 1889 δημοσιευθεῖσαν μελέτην καί τὸν ἐξύμνησε ὅτι ἔχει ἀπελευθερωθῆ ἀπὸ ὅλα τὰ θέματα, τὰ ὁποῖα

διεγείρουν έντόνως συναίσθημα και διάνοια. 'Ανεζήτησε τήν από κανένα αντικειμενικό περιεχόμενο προσδιορισμένη μορφή: «οί φιγούρες του (Figuren) έκφράζουν μόλις κάτι άλλο παρά μία ήρεμη παρουσία: γέροντες, άνδρες και έφηβοι, νέες γυναίκες και τέκνα στίς διαφορώτατες συνδιατάξεις». 'Ενώ ό έξωτερικός κόσμος παραμένει χωρίς συνάφεια, συγκεχυμένος και φευγαλέος, ή εικόνα είναι σαφής και ώρισμένη, εύόρατη και ένιαία. Τά σέ διαρκή φυγή συλλαμβανόμενα φαινόμενα καθίστανται σχηματισμένη μορφή: «'Η ούσία τών πραγμάτων έφανερώθη (Marées) στήν έποπτικότητα των». 'Υπό τήν προϋπόθεση αυτή, ή περιγραφή από τόν Winckelmann τοϋ κορμού τοϋ 'Ηρακλέους στό Belvedere, θά τοϋ έφαινετο βαθειά προβληματική: «Είναι αξιοθαύμαστο, πώς ό Winckelmann κατώρθωσε ν' άπαλλαγή από τό νά συλλάβη τά καλλιτεχνήματα ως εικονογραφήματα. Δέν είναι δυνατό νά άρνηθῆ κανείς, ότι ένα μέρος τῆς άξίας και τῆς ώραιότητας τοϋ έργου κεΐται σ' ό,τι ό Winckelmann φέρει ως παράδειγμα. 'Αλλ' εάν θά είχε θελήσει νά έξαγάγη τήν πεμπουσία τῆς καλλιτεχνικής σημασίας τοϋ καλλιτεχνήματος, θά έπρεπε νά λάβη ύπ' όψει όλες εκείνες μέ τόν μϋθο τοϋ 'Ηρακλέους σχετικές ιδιότητες τοϋ έργου και νά δείξη, ποϋ τό έργο συνάπτεται μέ τήν αιωνίως όμοία και όμως μεταβαλλόμενη, μέ τήν αιωνίως καταληπτή και όμως αινιγματική φύση».

BIBLIOΓΡΑΦΙΑ

- Fiedler, Conrad: *Briefwechsel mit Adolf von Hildebrand* (hg. von Jachmann), Dresden 1927.
- Hans von Marées Nachwort von H. Uhde-Bernays,
 - Schriften über Kunst. 2 τόμοι, München 1913/14. Neudruck mit weiteren Texten und einer einleitenden Abhandlung, einer Bibliographie und Registern, München 1971.
 - Von Wesen der Kunst (Auswahl), München 1942.
- Faensen, Hubert: *Die bildnerische Form. Die Kunstauffassungen Fiedlers, Adolfs Hildebrands und Hans von Marées'*, Berlin 1965.
- Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder*, Frankfurt a.M. 1960.
- Hofmann, Werner: *Studien zur Kunsttheorie des 20. Jhdts.* Zeitschrift für Kunstgeschichte 1956.
- Imdahl, Max: *Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne.* Literatur und Gesellschaft. Festgabe für Benno von Wiese, Bonn 1953.
- Jochims, Reiner: *Der Begriff der Erkenntnis in der Kunsttheorie Fiedlers*, München 1968.
- Konnerth, H.: *Die Kunsttheorie Fiedlers*, München 1909.
- Paret, Hans: *Fiedler* ZfäuaK 16, 1922.
- Stelzer, Otto: *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, München 1964.
- Troß, Ernst: *Das Raumproblem in der bildenden Kunst.* Kritische Untersuchungen zur Fiedler/Hildenbrandschen Lehre, München 1914.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- * Ο Conrad Fiedler, (1841-1897) από τό επάγγελμά του ελάχιστα ικανοποιημένος νομικός, εγνώρισε 26ετής στην Ρώμη τόν ζωγράφο Hans von Marées (1837-1887), τοῦ ὁποῦ ὑπῆρξε φίλος καί ὑποστηρικτής. Μία δευτέρα ἐπίσης σημαντική γνωριμία ἦταν ἡ μέ τόν πλάστη Adolf von Hildebrand (1847-1921), ὁ ὁποῖος 19ετής εἰσήλθε στόν κύκλο τῶν Ρωμαίων καλλιτεχνῶν καί μέ τόν ὁποῖο ἀπό τό 1872 συνέδεσε μία ζωηρή ἀνταλλαγή ἰδεῶν. Ἀπό τήν ζωγραφική καί τήν πλαστική, τοῦ διανοίχθη ἡ τέχνη ὡς μορφή. Ὁφθαλμός καί τέχνη τοῦ καλλιτέχνου ἐσημάτισαν ὀφθαλμό καί διάνοια τοῦ ἐρμηνευτοῦ. Ἐξέφρασε φιλοσοφικῶς τήν ἄμεση ἐμπειρία τοῦ ἐργαστηρίου. Πρός τούτοις ἀπηλλάγη ἀπό αἰσθητικές θεωρίες, ἀπόθησε τό συναισθηματικό καί ἐννοιολογικό περιεχόμενο τῆς τέχνης καί τήν διέγνωσε ὡς καθαρό τῶν ὀπτικῶν μας ἐμπειριῶν. Στήν ἐρμηνεία τῆς τέχνης προεμάχησε τῆς προτεραιότητος τοῦ ὀπτικοῦ καί τοιουτοτρόπως ἐγοήτευσε πιθανῶς ἀκόμη καί τόν Kandinsky καί τόν Marc.
1. Ἡ ἐννοια τοῦ «Stil» παρά Goethe προκύπτει ἀπό τήν ὀριοθέτηση ἔναντι τῆς ἐννοιας τῆς «Manier» καί συνενώνει προφανῶς δύο πλευρές (ἱστορική καί κανονική). Ἐνας καλλιτέχνης σχηματίζει δι' ἑαυτόν ἕνα Stil, ἐν ὅσῳ δέν μιμεῖται πλέον κατά τό δοκοῦν, ἀλλά συνάμα μέ τοῦτο δημιουργεῖ μίαν ἰδίαν γλῶσσα. Καίτοι συνδέεται μέ τό δεδομένο φαινόμενο, τοῦτο δέν ἀποτελεῖ γι' αὐτόν δέσμευση —ἀλλά πρός τούτοις ἐκφράζει τόν ἴδιο τόν ἑαυτό τοῦ. Ἀλλ' ὅσον σπάνια εἶναι ἐπίσης ἡ συμφωνία «πιστῆς μιμήσεως» καί ἀτομικῆς Manier (τρόπου ἀντιλήψεως), αὐτή ἀκριβῶς συνιστᾷ τό Stil. Συμπεριλαμβάνεται δηλαδή ἐπίσης καί ἕνα κανονικό στοιχεῖο στήν ἐννοια τοῦ Stil, ἐκεῖ ὅπου πρόκειται περί τοῦ Stil ἑνός ἀτόμου. Ἡ «φύση», ἡ «οὐσία» τῶν πραγμάτων παραμένει τό θεμέλιο τῆς γνώσεως καί τέχνης, ἀπό τό ὁποῖο ὁ μέγας καλλιτέχνης δέν δικαιούται ν' ἀπομακρυνθῆ καί διά τῆς συνδέσεως αὐτῆς πρός τήν οὐσία τῶν πραγμάτων ἐπίσης καί ἡ προσωπική χρησιμοποίηση τοῦ «Stil» διατηρεῖ κατά τόν Goethe προδήλως ἕνα κανονικό νόημα. Ἀναγνωρίζει κανείς εὐκόλως τό κλασσικιστικό ἰδεῶδες. Ἡ γλωσσική χρήση τοῦ Goethe εἶναι κατάλληλη νά καταστήσῃ σαφές τό ἐννοιολογικό περιεχόμενο, τό ὁποῖο ἐμπεριέχεται σταθερῶς στήν ἐννοια Stil. Σέ καμία περίπτωση τό Stil εἶναι ἀπλή ἀτομική ἔκφραση —πάντοτε ἐννοεῖται μέ τοῦτο ἕνα σταθερό, ἀντικειμενικό, πού συνδέει τήν ἀτομική μόρφωση ἐκφράσεως.
2. Ὁ J. Gasquet σχετικῶς μέ τήν διαδικασία ὀλοκληρώσεως (Realisation) τοῦ Cézanne σημειώνει: «Στρέφω τήν διαδικασία ὀλοκληρώσεως ἐπάνω στό ὕφασμά μου στό σύνολό του, σ' ὅλα τά μέρη ταυτοχρόνως. Σχετίζω ὅλα μεταξύ των σέ μία ἔντονη προσπάθεια ἐφ' ἅπαξ. Λαμβάνω δεξιά, ἀριστερά, ἐκεῖ, παντοῦ αὐτοῦς τούς χρωματικούς τόνους, αὐτές τίς ἀποχρώσεις, τούς σταθεροποιῶ, τούς φέρω τόν ἕνα μέ τόν ἄλλο, σχηματίζουν γραμμές, γίνονται ἀντικείμενα, βράχοι, δένδρα χωρίς νά τα σκέπτομαι. Προσλαμβάνουν ἕνα ὄγκο. Τό ὕφασμά μου περιορίζει τά χέρια, δέν ταλαντεύεται, εἶναι ἀληθινό, εἶναι πυκνό, εἶναι πλήρες. Ἀλλ' ἐάν ἔχω τήν ἐλάχιστη ἀδυναμία, ἰδιαιτέρως ὅταν στοχάζομαι κατά τήν διάρκεια τοῦ ζωγραφίσματος, ὅταν ἐπεμβαίνω, τότε ὅλα κατακρημνίζονται καί χάνονται».

ΑΓΓΕΛΟΣ ΠΑΠΑΓΩΑΝΝΟΥ
ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ