

Λευτέρης Σπύρου

Ο Claude-Joseph Vernet και η γαλλική τοπιογραφία την περίοδο 1746-1789



Μεταπτυχιακό δίπλωμα ειδίκευσης στην Ιστορία της Τέχνης
της Δύσης

Επιβλέπων καθηγητής: Ευγένιος Μαθιόπουλος

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Ρέθυμνο 2005

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

❖ Αντί προλόγου.....	i-viii
❖ Α΄ ΜΕΡΟΣ: Η γαλλική τοπιογραφία την περίοδο 1700-1746.....	1-33
▪ <i>Εισαγωγικά.....</i>	1
▪ <i>Τα «Μαθήματα Ζωγραφικής» του Ροζέρ ντε Πιλ.....</i>	4
▪ <i>Οι συμβουλές του ντε Πιλ και οι σύγχρονοί του ζωγράφοι.....</i>	14
▪ <i>Ο Ουντρώ, ο πρώτος σημαντικός Γάλλος τοπιογράφος.....</i>	19-26
- Τα τοπία για τον μαρκήσιο του Beringhen.....	19
- Τα τοπία της δεκαετίας του 1730.....	21
- Τα τοπία των αρχών της δεκαετίας του 1740.....	23
- Τα σχέδια στην Arcueil.....	24
▪ <i>Οι τοπιογραφίες του Φρανσουά Μπουσέ πριν το 1746.....</i>	26-34
- Τα πρώτα ιταλικά τοπία.....	26
- Τα τοπία της δεκαετίας του 1740: επιρροές από τα παρισινά περίχωρα.....	30
❖ Β΄ ΜΕΡΟΣ: Claude-Joseph Vernet 1746-1789.....	35-134
<i>I. Η ιταλική περίοδος του Βερνέ (1734-1753).....</i>	35-68
▪ <u>Ο Βερνέ στη Ρώμη.....</u>	36
▪ <u>Έργα ενδεικτικά της Ιταλικής περιόδου.....</u>	37-54
- Τοπογραφικές απόψεις.....	38
- Φανταστικές απόψεις.....	44
▪ <u>Η κριτική.....</u>	54-62
- La Font de Saint-Yenne.....	57
- Η κριτική του Λα Φοντ για τον Βερνέ.....	59
- Άλλοι κριτικοί.....	61
▪ <u>Έργα άλλων τοπιογράφων: Ουντρώ – Μπουσέ.....</u>	62
<i>II. Τα Λιμάνια: 1753-1762.....</i>	68-87
▪ Άλλες παραγγελίες την περίοδο 1753-63.....	80
▪ Κριτική υποδοχή.....	81
▪ Σύγκριση με Μπουσέ.....	82
<i>III. Παρίσι: 1763-1789.....</i>	87-134
a) <u>Η δεκαετία του 1760.....</u>	87-120
▪ Τοπία του Βερνέ.....	88
▪ Θεωρία – κριτική.....	96
• Δυο κείμενα του Βερνέ.....	96
• Diderot-critique d'art.....	99

▪ Μπουσέ.....	112
▪ Λουτερμπούρ.....	115
▪ Ήσσονες τοπιογράφοι.....	117
▪ Φραγκονάρ.....	117
b) <u>Οι δεκαετίες 1770-1780.....</u>	<u>120-134</u>
▪ Νέες τάσεις στο τοπίο.....	123
▪ Hubert Robert.....	128
▪ Valenciennes	130
▪ Ο Βερνέ και το ιστορικό τοπίο.....	132

❖ Κατάλογος εικόνων

❖ Βιβλιογραφία

Αντί προλόγου

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας, όπως δηλώνει και ο τίτλος της, είναι η μελέτη της εικαστικής παραγωγής του Κλωντ-Ζοζέφ Βερνέ στα πλαίσια της γαλλικής τοπιογραφίας του δεύτερου μισού του 18^{ου} αιώνα: από το 1746, όταν ο Βερνέ εκθέτει για πρώτη φορά έργα του στο παρισινό Σαλόν, ως το 1789 που είναι και η χρονιά του θανάτου του.

Ο σχετικά άγνωστος σήμερα στο ευρύ κοινό Βερνέ, υπήρξε ένας από τους δημοφιλέστερους καλλιτέχνες του 18^{ου} αιώνα, όχι μόνο στη Γαλλία, αλλά και στην Ευρώπη. Ξεφυλλίζοντας τα *Livres de raison* του, ο μελετητής βρίσκει καταγεγραμμένα πάνω από 700 έργα που ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε την περίοδο 1738-1788. Αριθμός αναμφίβολα εντυπωσιακός, που καταδεικνύει την μεγάλη παραγωγικότητα του ζωγράφου και την επιτυχία του, σε μια περίοδο που η γαλλική τοπιογραφία ξεπερνώντας την ‘κρίση’ του πρώτου μισού του 18^{ου} αιώνα, διαμορφώνεται σε αυτόνομο ζωγραφικό είδος και γίνεται μόδα στη Γαλλία.

Η δομή της εργασίας βασίζεται στην διάκριση που οι τρεις σημαντικότεροι μελετητές του Βερνέ (Λαγκράντζ, Ίνγκερσόλ-Σμουζ, Κόνισμπι) έχουν κάνει σχετικά με τα στάδια της καλλιτεχνικής του εξέλιξης:

- α) την περίοδο παραμονής του στην Ιταλία (1734-1752), όπου και διαμορφώνονται τα βασικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του και καθιερώνεται η φήμη του ως ικανού τοπιογράφου,
- β) τα χρόνια που ταξιδεύει στις μεσογειακές και ατλαντικές ακτές της Γαλλίας (1753-1762), εκτελώντας την βασιλική παραγγελία για την απεικόνιση των σημαντικότερων λιμανιών της χώρας, και,
- γ) την περίοδο της μόνιμης εγκατάστασής του στη γαλλική πρωτεύουσα (1763-1789), την οποία και διακρίναμε σε δυο επιμέρους ενότητες (δεκαετία του 1760 και οι δεκαετίες του 1770-80).

Αρχική μας πρόθεση ήταν να εξετάσουμε τα τοπία του καλλιτέχνη μέσα από τρεις παράλληλες οπτικές: εκείνη της ιστορίας της γαλλικής τοπιογραφίας, εκείνη της θεωρίας και κριτικής, και, τέλος, εκείνη των παραγγελιοδοτών.

Στην πρώτη περίπτωση, θελήσαμε να επισημάνουμε τα βασικά χαρακτηριστικά του έργου του σε κάθε ένα από τα στάδια εξέλιξής του και τις επιδράσεις που δέχτηκε, καθώς επίσης και τις τεχνοτροπικές διαφορές που παρουσιάζουν τα τοπία του συγκριτικά με έργα σύγχρονών του καλλιτεχνών. Στο πλαίσιο αυτό, σκιαγραφήσαμε την εικόνα της τοπιογραφίας στη Γαλλία στα μέσα του

18^{ου} αιώνα, παρουσιάσαμε το έργο των σημαντικότερων καλλιτεχνών που στέλνουν τοπία στα παρισινά Σαλόν πριν το 1746 (Ουντρώ και Μπουσέ) και υπογραμμίσαμε τις καινοτομίες που ενυπάρχουν στις τοπιογραφίες που ο Βερνέ φιλοτεχνεί στην Ιταλία. Εν συνεχεία αναλύσαμε τα τοπία του Βερνέ των δεκαετιών του 1750 και 1760, που ουσιαστικά αποτελούν την κυρίαρχη τάση της γαλλικής τοπιογραφίας της περιόδου, και σημειώσαμε τις διαφορές τους με το έργο του Μπουσέ. Τέλος, θελήσαμε να δούμε ποια είναι τα βασικά χαρακτηριστικά των νέων τάσεων στο τοπίο μετά το 1770, πως ο Βερνέ ανταποκρίθηκε στο αίτημα για το ‘ιστορικό τοπίο’ και ποιοι νέοι ζωγράφοι έκαναν την εμφάνισή τους στην καλλιτεχνική σκηνή του Παρισιού.

Όσον αφορά το πεδίο της θεωρίας και της κριτικής, σκοπός μας ήταν να μελετήσουμε τα κείμενα εκείνα που διαμόρφωσαν τις αντιλήψεις για την τοπιογραφία και να δούμε πως αυτά επέδρασαν στην καλλιτεχνική πρακτική. Αφετηρία εδώ στάθηκε το κείμενο του ντε Πιλ για το τοπίο, που αν και δημοσιεύτηκε το 1708, ουσιαστικά απετέλεσε το βασικότερο εγχειρίδιο για την τοπιογραφία μέχρι και το τέλος του 18^{ου} αιώνα. Για τον λόγο αυτό θεωρήσαμε απαραίτητη την διεξοδική ανάλυση ορισμένων τμημάτων του, αφού ουσιαστικά οι παρατηρήσεις του ντε Πιλ για τη μελέτη του τοπίου και οι συμβουλές του προς τους επίδοξους τοπιογράφους κάλυπταν το κενό που υπήρχε στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα της Βασιλικής Ακαδημίας της Ζωγραφικής και Γλυπτικής, η οποία έχοντας ως σκοπό την κατάρτιση ικανών ιστορικών ζωγράφων, δεν προέβλεπε μαθήματα περί τοπιογραφίας. Στο πεδίο της θεωρίας, δεν θα συναντήσουμε κάποιο άλλο κείμενο για το τοπίο, μέχρι και το 1800 που δημοσιεύεται η πραγματεία του Βαλανσιέν. Από το 1747 ωστόσο και μετά, το ενδιαφέρον στρέφεται στο πεδίο της κριτικής, ενός νέου λογοτεχνικού είδους που γνωρίζει μεγάλη άνθηση στη Γαλλία στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα. Είναι ευτυχής σύμπτωση το γεγονός πως η πρώτη εμφάνιση του Βερνέ στο γαλλικό κοινό συμπίπτει με την πρώτη σημαντική κριτική, εκείνη του Λα Φοντ για το Σαλόν του 1746. Στην παρούσα εργασία επιχειρήσαμε να δούμε, μέσα από παραθέματα από πηγές της εποχής, πως οι κριτικοί αντιμετώπισαν το έργο του Βερνέ και ποια στοιχεία εκθείασαν στα κείμενά τους, αλλά και την αλληλεπίδραση κριτικής και καλλιτεχνικής πρακτικής: πώς δηλαδή ο ζωγράφος επηρεάστηκε από τα κείμενα της κριτικής, αλλά και σε ποιο βαθμό ο τεχνοκριτικός λόγος διαμορφώθηκε από τα ίδια τα έργα.

Η τρίτη οπτική που αφορούσε τη σχέση των τοπίων με τους παραγγελιοδότες παρέμεινε, δυστυχώς, η λιγότερο επεξεργασμένη. Η παράθεση και μόνο των ονομάτων των πελατών του Βερνέ ή του Μπουσέ, καταδεικνύει απλώς ότι τα τοπία,

μετά τα μέσα του αιώνα, κατέκτησαν μια περίοπτη θέση στις συλλογές των επιφανέστερων amateurs του Παρισιού. Μια ενδελεχής, όμως, και σε βάθος μελέτη των σημαντικότερων και πιο αντιπροσωπευτικών συλλογών της περιόδου που μας αφορά, θα συνέβαλε στην διαμόρφωση μιας πληρέστερης εικόνας για την γαλλική τοπιογραφία του δεύτερου μισού του 18^{ου} αιώνα. Θα βλέπαμε λόγω χάρη ποια φλαμανδικά, ολλανδικά και ιταλικά τοπία υπήρχαν στις παρισινές συλλογές και σε ποιες τιμές τα έργα αυτά πωλούνται στις δημοπρασίες, γεγονός που θα μας οδηγούσε σε ασφαλέστερα συμπεράσματα σχετικά με τις επιδράσεις που δέχονταν οι Γάλλοι τοπιογράφοι από τα συγκεκριμένα έργα. Θα σκιαγραφούσαμε επίσης το προφίλ των συλλεκτών του Βερνέ και του Μπουσέ και θα διαπιστώναμε, με στέρεα επιχειρήματα, αν οι δυο διαφορετικές αντιλήψεις περί τοπιογραφίας που διαμορφώνονται εκείνη την περίοδο εκφράζουν δυο διακριτές κοινωνικές ομάδες.

Είναι πάντως γεγονός πως η έρευνα στον τομέα των παραγγελιοδοτών και συλλεκτών στη Γαλλία του 18^{ου} αιώνα βρίσκεται σε πρώιμο στάδιο, και, εκτός από κάποια άρθρα του Πομιάν¹, από την βιβλιογραφία απουσιάζει ένα έργο-κλειδί στα πρότυπα του βιβλίου του Χάσκελ για την σχέση καλλιτεχνών και πατρώνων στην Ιταλία του μπαρόκ².

Οι έννοιες «φύση» και «τοπίο»

«Η τοπιογραφία είναι μια επινόηση του ανθρώπου. Ο Θεός έκανε τη φύση και ο άνθρωπος το τοπίο» έγραφε στα 1925 ο Ετιέν Μπρισόν στον κατάλογο της έκθεσης για την γαλλική τοπιογραφία, που οργανώθηκε στο Πτι Παλαι³. Ο συγγραφέας υποστήριζε με τον τρόπο αυτό πως οι έννοιες ‘τοπίο’ και ‘φύση’ δεν είναι ταυτόσημες: Στο φυσικό περιβάλλον υπάρχουν λόφοι, βουνά, κοιλάδες, δέντρα και χωράφια, λουλούδια κάθε λογής και κάθε χρώματος. Αλλά δεν υπάρχουν τοπία. Είναι ο άνθρωπος που φθάνει σε ένα απρόσιτο και έρημο νησί, και συναθροίζει τα στοιχεία που βρίσκονται εκεί: επιστημονικά, με τα ονόματα και τις υψομετρικές διαφορές φτιάχνει την γεωγραφία. Αισθητικά, για να ευχαριστήσει τα μάτια και το πνεύμα του συνθέτει τα τοπία.

¹ λ.χ. Krzysztof Pomian, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII^e siècle », *Revue de l'art*, 43 (1979), σελ.23-36),

² Francis Haskell, *Patrons and painters, a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, Λονδίνο, Chatto & Windus, 1963.

³ *Le Paysage français de Poussin à Corot à l'exposition du Petit Palais* (Μάιος-Ιούνιος 1925), κατάλογος έκθεσης, εισαγωγή Etienne Bricon, Παρίσι, Editions de la Gazette des Beaux-Arts, 1926.

Με όρους περισσότερο φιλοσοφικούς, ο Βερολινέζος Γκέοργκ Ζίμελ ήδη από τα 1913 προβαίνει στην διάκριση των εννοιών ‘φύση’ και ‘τοπίο’. Για τον «ιμπρεσιονιστή» φιλόσοφο η φύση είναι *«η ατέρμονη συνάφεια των πραγμάτων, η αδιάκοπη γένεση και καταστροφή των μορφών, η κυμαινόμενη ενότητα του γίνεσθαι η οποία εκφράζεται με τη συνέχεια της ύπαρξης μέσα στο χρόνο και τον χώρο»*. Το τοπίο, από την άλλη, είναι ένα απόσπασμα από τη φύση, κάτι εντελώς ξένο προς την έννοια της φύσης, είναι μια εποπτεία κλεισμένη στον εαυτό της, που γίνεται όμως αντιληπτή ως αυτάρκης ενότητα. Το τοπίο είναι το μέρος ενός όλου που μετατρέπεται σε αυτόνομο όλο, είναι η απόσπασση από το όλο και η αξίωσή του για ένα δικό του δίκαιο. Υπό το συγκεκριμένο πρίσμα, ο καλλιτέχνης οριοθετεί, μέσα από το χαοτικό ρεύμα και το απέρατο του κόσμου, έτσι όπως αυτός είναι άμεσα δοσμένος, ένα κομμάτι, το συλλαμβάνει και το διαμορφώνει ως ενότητα, η οποία αποκτά ένα νόημα εν εαυτή, έχοντας κόψει και επανασυνάψει στο δικό της κέντρο τα νήματα που τη συνδέουν με τον κόσμο⁴.

Το τοπίο επομένως δηλώνει την συγκεκριμένη σχέση που ο άνθρωπος μιας ορισμένης εποχής συγκροτεί με το περιβάλλον του. Κάθε εποχή, όπως σημειώνει και ο Μπρισόν, έχει τον δικό της τρόπο να βλέπει, μεταχειρίζεται την φύση και την ερμηνεύει σύμφωνα με την θέλησή της. Υπάρχει το τοπίο μιας εποχής, όπως υπάρχει και η γραφή μιας εποχής.

Υπό την συγκεκριμένη οπτική, θα μπορούσαμε, μέσα και από την τοπιογραφία της περιόδου 1746-1789, να συστήσουμε τις αντιλήψεις για τη φύση που διαμορφώνονται μέσα στα 40 αυτά χρόνια. Όταν στα μέσα του αιώνα δημοσιεύονται έργα όπως η «Φυσική Ιστορία» του Μπυφόν, καλλιεργείται το ενδιαφέρον για τις φυσικές επιστήμες και γίνεται μια συστηματική προσπάθεια ταξινόμησης του φυσικού κόσμου, το αίτημα της κριτικής προς τους τοπιογράφους δεν θα μπορούσε να είναι η φιλοτέχνηση τοπίων στο στυλ του Αλλεγκραίν λόγου χάρη. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που ο Βερνέ θα χαρακτηριστεί «Φυσικός», θα τονιστεί η ενδελεχής μελέτη του πάνω στα φυσικά φαινόμενα και θα επαινεθεί η ακρίβεια στην απόδοση των διαφορετικών φυσικών εντυπώσεων στον καμβά.

Όταν αργότερα ο Ντιντερό εξυμνεί την απλότητα της αγροτικής ζωής και καυτηριάζει τα πάθη που αναπτύσσονται στις κοινωνίες των πόλεων, όταν ο Ρουσσώ κάνει λόγο για την γαλήνη που νιώθει ο ταξιδιώτης που αναπνέει τον καθαρό αέρα

⁴ Georg Simmel, «Φιλοσοφία του τοπίου», μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, στο *Georg Simmel, Joachim Ritter, Ernst H. Gombrich, Το Τοπίο*, Ποταμός, Αθήνα 2004, σελ. 11-31.

του βουνού, όταν ο αγγλικός κήπος γίνεται μόδα στην κηποτεχνία της Γαλλίας, τότε οι πίνακες του Βερνέ ανταποκρίνονται στο αίτημα μιας επιστροφής σε πιο φυσικούς τρόπους ζωής και μιας καταδίκης της ζωής στην πόλη.

Όταν, πάλι, οι πίνακες με θέμα τα ναυάγια είναι στη μόδα, τότε προφανώς κυριαρχεί η εικόνα μιας φύσης τρομαχτικής και επικίνδυνης για τον άνθρωπο. Το τοπίο τότε μπορεί να είναι εξίσου ένας *hortus conclusus*, μέσα στον οποίο ο άνθρωπος ερωτεύεται και παίζει, αλλά και ένας τόπος εχθρικός μέσα στον οποίο ο άνθρωπος είναι έρμαιο των φυσικών δυνάμεων.

Δυστυχώς στην παρούσα εργασία έγιναν μόνο ορισμένες νύξεις σε θέματα τέτοιου είδους, κυρίως μέσα από την εκτενή παράθεση αποσπασμάτων από πηγές της εποχής. Ο περιορισμένος χρόνος που είχαμε στη διάθεσή μου, αλλά και το είδος της παρούσας εργασίας, δεν μας επέτρεψαν να μελετήσουμε σε βάθος τις όποιες αντιστοιχίες ανάμεσα στην τοπιογραφία της περιόδου με τις φυσικές επιστήμες, την λογοτεχνία, την μουσική, την κηποτεχνία, την κοινωνική και πολιτική ιστορία.

Βιβλιογραφία

Είναι, αναμφίβολα, ένα ζήτημα προς διερεύνηση, το γεγονός πως για έναν από τους δημοφιλέστερους καλλιτέχνες του 18^{ου} αιώνα υπάρχουν τρεις μόνο αξιοσημείωτες αναφορές στην βιβλιογραφία: ένα έργο του 1864, ένας *catalogue raisonné* του 1926 και ένας κατάλογος έκθεσης του 1976-7!!!

Ο Léon Lagrange εκδίδει το 1864 το έργο με τον πολύ χαρακτηριστικό τίτλο *Les Vernet : Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle, avec le texte des Livres de raison et un grand nombre de documents inédit* (Παρίσι, Librairie Académique, Didier et Ce, 1864). Επισημαίνοντας ήδη στην εισαγωγή του πως «*Να αναζωογονήσουμε την ιστορία από τις πρωτότυπες πηγές, είναι μια από τις πιο θεμιτές αξιώσεις του καιρού μας. Στις μικρές και μεγάλες ερωτήσεις, δεν είναι πλέον επιτρεπτό να αρκούμαστε σε πληροφορίες από δεύτερο χέρι. Αρμόζει στην ιστορία η ζωντανή αλήθεια. Και αυτήν την αλήθεια πού θα την βρούμε αν όχι στα ντοκουμέντα που διατηρούν, μαζί με τα ίχνη των ατόμων, και την ίδια τη σκόνη της εποχής τους;*», ο Λαγκράντζ δημοσιεύει για πρώτη φορά τα *Livres de raison* του καλλιτέχνη, πέντε *cahiers* σε σχήμα in-folio, που βρέθηκαν το 1855 και φυλάσσονται στην βιβλιοθήκη της Αβινιόν. Ο αναγνώστης θα βρει εκεί καταγεγραμμένες τις παραγγελίες που δέχεται ο ζωγράφος την περίοδο 1738-1788, τις τιμές των έργων του, τα ονόματα των πελατών του, τα προσωπικά και οικογενειακά του έξοδα κτλ. Παράλληλα ο

συγγραφέας παραθέτει μια σειρά κριτικών για τον ζωγράφο, ενώ αναφέρεται και στα σημαντικότερα έργα του.

Το βιβλίο του Λαγκράνζ θα συμπληρωθεί μετά από σχεδόν εξήντα χρόνια, όταν η Florence Ingersoll-Smouse δημοσιεύει τον πρώτο και μοναδικό μέχρι σήμερα *catalogue raisonné* του έργου του Βερνέ με τίτλο *Joseph Vernet, peintre de marine: étude critique et catalogue raisonné, avec trois cent cinquante-sept reproduction de son œuvre* (2 τόμοι, Etienne Bignou, Editeur, Παρίσι 1926). Το έργο ανήκει στη σειρά «Η γαλλική τέχνη» που διευθύνει ο Georges Wildenstein, στην οποία δυο χρόνια αργότερα η ίδια συγγραφέας θα δημοσιεύσει την μονογραφία της για τον *Pater* με υπότιτλο *Biographie et Catalogue. Critiques. L'œuvre complète de l'artiste reproduite en deux cent treize héliogravures* (Les Beaux-Arts, Editions d'Etudes et de Documents, Παρίσι, 1928).

Πενήντα χρόνια ακόμη οφείλει να περιμένει ο ερευνητής για να βρει την πρώτη και μοναδική μέχρι σήμερα μεγάλη έκθεση, αφιερωμένη αποκλειστικά στο έργο του καλλιτέχνη. Το ίδρυμα «The Iveagh Bequest» διοργανώνει στο Kenwood του Λονδίνου την έκθεση *Joseph Vernet, 1714-1789* (10 Ιουνίου – 19 Σεπτεμβρίου 1976) σε επιμέλεια του τότε καθηγητή ιστορίας της τέχνης στο Πανεπιστήμιο του Leicester και σημερινού επιμελητή της Εθνικής Πινακοθήκης της Ουάσινγκτον, Philip Conisbee. Η έκθεση αμέσως μετά μεταφέρεται στο Παρίσι, και πιο συγκεκριμένα στο Palais de Chaillot και στο Musée de la Marine (15 Οκτωβρίου 1976 – 9 Ιανουαρίου 1977). Εκεί το γαλλικό κοινό είχε την ευκαιρία για πρώτη και τελευταία φορά μέχρι και σήμερα να δει εκτεθειμένη όλη τη σειρά των Λιμανιών του Βερνέ, ενώ παρουσιάστηκαν και σχέδια του καλλιτέχνη, με την επισήμανση του Κόνισμπι ότι δεν υπάρχει ούτε μια μελέτη για το συγκεκριμένο τμήμα της καλλιτεχνικής του παραγωγής!

Όσον αφορά την βιβλιογραφία για την τοπιογραφία της περιόδου εκείνης, ο ερευνητής θα μελαγχολήσει που δεν θα βρει ανάλογες μελέτες με εκείνες που έχουν γίνει για τα υπόλοιπα ζωγραφικά είδη της εποχής: όπως το θεμελιώδες βιβλίο του Ζαν Λοκάν για την ιστορική ζωγραφική το 1912⁵, ή η έκθεση «Οι έρωτες των Θεών: η μυθολογική ζωγραφική από τον Βαττώ στο Νταβίντ» το 1991-2 σε Παρίσι,

⁵ Kean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Παρίσι, H.Laurens, 1912

Φιλαδέλφεια, Φορτ Γουόρθ⁶ ή η πολύ πρόσφατη έκθεση (2003-4), με τίτλο «Η εποχή του Βατώ, του Σαρντέν, και του Φραγκονάρ: Αριστουργήματα της γαλλικής ηθογραφικής ζωγραφικής» σε Οτάβα, Ουάσιγκτον και Βερολίνο⁷.

Είναι χαρακτηριστικό πως ο Κένεθ Κλάρκ στο φημισμένο του έργο για το τοπίο στην τέχνη, δεν αναφέρεται ούτε μια φορά στην γαλλική τοπιογραφία του 18ου αιώνα⁸. Για ποιο λόγο αυτή η σιωπή; Μένει μονάχα ένα βιβλίο του Ζαν ντε Καγιό με τίτλο: «Το Τοπίο στη Γαλλία από το 1750 ως το 1815», δημοσιευμένο το 1997, που το πολυτελές χαρτί του και η τσουχτερή τιμή του είναι αντιστρόφως ανάλογα με τη σημασία του περιεχομένου του⁹.

Ουσιαστικότερες πληροφορίες αντλεί ο μελετητής στους καταλόγους τριών εκθέσεων με θέμα την γαλλική τοπιογραφία, και πιο συγκεκριμένα στα τμήματα εκείνα που είναι αφιερωμένα στο τοπίο του 18^{ου} αιώνα.

α) στην έκθεση «Η γαλλική τοπιογραφία από τον Πουσέν στον Κορό», που οργανώθηκε το 1925 στο Πτι Παλαί στο Παρίσι, με κείμενο του Ζωρζ Βίλντενστάιν για το τοπίο του 18^{ου} αιώνα¹⁰,

β) στην έκθεση «Το τοπίο στη Γαλλική Τέχνη 1550-1900» που έλαβε χώρα στην Βασιλική Ακαδημία των Τεχνών στο Λονδίνο, το 1949-1950¹¹, και, τέλος,

γ) στην έκθεση «Από τον Κλωντ στον Κορό: η εξέλιξη της τοπιογραφίας στη Γαλλία» στο Κόλναγκι της Νέας Υόρκης με κείμενο του Φίλιπ Κόνισμπι, το 1990¹².

Ενδιαφέρον, εξάλλου, παρουσιάζουν και τα πρακτικά ενός συνεδρίου με θέμα την τοπιογραφία στην Ευρώπη από τον 16^ο στον 18^ο αιώνα, που διοργανώθηκε στο Λούβρο στις 25-27 Ιανουαρίου 1990¹³.

⁶ *Les Amours des dieux: La peinture mythologique de Watteau a David*, Παρίσι, Grand Palais / Φιλαδέλφεια / Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1991-2.

⁷ *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard: Masterpieces of French genre painting* / Οτάβα, Εθνική Πινακοθήκη Καναδά – Ουάσιγκτον – Βερολίνο, 2003-4

⁸ Kenneth Clark, *Landscape into Art*, Icon Editions, Harper & Row, Publishers, 1984 (1949)

⁹ Jean de Cayeux, *Le Paysage en France de 1750 à 1815*, Editions Monelle Hayot, 1997.

¹⁰ *Le Paysage Français de Poussin à Corot à l'Exposition du Petit Palais* (Μάιος-Ιούνιος 1925), με εισαγωγή του Etienne Bricon και κείμενα των Louis Hourticq, Émile Dacier, Georges Wildenstein, Raymond Bouyer, Paul Jamot, Gaston Brière, Παρίσι, Editons de la Gazette des Beaux-Arts, 1926.

¹¹ *Catalogue of an exhibition of Landscape in French Art 1550-1900*, Royal Academy of Arts, Piccadilly, 10 Δεκεμβρίου 1949 – 5 Μαρτίου 1950, The Arts Council of Great Britain, 1949 + Book of illustrations (με 82 αναπαραγωγές).

¹² *Claude to Corot: The Development of Landscape Painting in France* (με επιμέλεια του Alan Wintermute και κείμενα των Michael Kitson, Philip Conisbee, Marianne Roland Michel, Kimerly Rorschach, Peter Galassi), Colnaghi, Νέα Υόρκη, in association with The University of Washington Press, Seattle and London, 1990.

¹³ *Le paysage en Europe du XVIIe au XVIIIe siècle*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 25 au 27 janvier 1990, sous la direction de Catherine Legrand et Jean-François Méjanès, conservateurs au département des arts graphiques du musée du Louvre, et

Θα ήθελα, ολοκληρώνοντας την σύντομη αυτή εισαγωγή να τονίσω πως το μεγαλύτερο μέρος της έρευνάς μου έλαβε χώρα στο Παρίσι, χάρη σε υποτροφία του ιδρύματος Ιωάννη Κωστόπουλου. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους υπεύθυνους του Ιδρύματος, καθώς και τους καθηγητές μου στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, κκ. Ευγένιο Μαθιόπουλο και Νίκο Χατζηνικολάου, για την χορήγηση της υποτροφίας, χωρίς την οποία δεν θα ήταν δυνατή η ολοκλήρωση της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Η παραμονή μου στην γαλλική πρωτεύουσα μου έδωσε τη δυνατότητα να μελετήσω την προαναφερθείσα βιβλιογραφία (στην βιβλιοθήκη του *Institut national d'histoire de l'art*), αλλά και να δω από κοντά τους πίνακες των καλλιτεχνών.

Κλείνοντας θα ήθελα να σημειώσω και κάτι ακόμα. Ο ντε Πιλ, στα 1708, αιτιολογεί τη σπουδαιότητα που αποδίδει στην τοπιογραφία επισημαίνοντας την *απόλαυση* που νιώθει τόσο ο καλλιτέχνης κατά τη δημιουργία του έργου, εξαιτίας του είδους και της ποικιλίας των αντικειμένων που καλείται να αναπαραστήσει, όσο και ο θεατής κατά την θέασή του.

Επιτρέψτε μου να υιοθετήσω και εγώ την συγκεκριμένη έννοια. Αν κάτι μένει από την περίοδο αυτή της προετοιμασίας της παρούσας εργασίας, είναι οι μοναδικές στιγμές απόλαυσης που ένιωσα διαβάζοντας τα κείμενα του Ντιντερό. Παραφράζοντας τα λόγια του Saint-Preux στη Νέα Ελοΐζα του Ρουσσώ θα έλεγα και εγώ: *«ήταν εκεί που κατάλαβα πως οφειλόταν στον αέρα που ανέπνεα [στα κείμενα του Ντιντερό] η πραγματική αιτία της αλλαγής της διάθεσής μου, και η επιστροφή αυτής της εσωτερικής γαλήνης που είχα χάσει εδώ και καιρό... στα ψηλά βουνά [στα κείμενα] που ο αέρας είναι καθαρός και λεπτός, αναπνέουμε πιο εύκολα, το σώμα μας είναι πιο ανάλαφρο, το πνεύμα μας πιο διανγές... Οι στοχασμοί παίρνουν έναν χαρακτήρα μεγαλειώδες και υψηλό, μια ήρεμη ηδονή... το θέαμα έχει κάτι το μαγικό, το υπερφυσικό που γοητεύει το πνεύμα και τις αισθήσεις. Ξεχνάει κανείς τα πάντα, ξεχνάει τον ίδιο του τον εαυτό, δεν αντιλαμβάνεται πια που βρίσκεται»*.

Δεν γνωρίζω αν η τέχνη μπορεί να αλλάξει τον κόσμο. Το ελπίζω. Μπορεί όμως σίγουρα να αλλάξει τη διάθεση μας.

Α΄ ΜΕΡΟΣ: Η γαλλική τοπιογραφία την περίοδο 1700-1746

Εισαγωγικά

«Δεν γίνονται πια τοπιογράφοι. Είναι κρίμα, γιατί [η τοπιογραφία] είναι ένα όμορφο τμήμα της ζωγραφικής. Έκανα την σκέψη αυτή όταν είχατε την καλοσύνη να μου μιλήσετε για τις όμορφες τοποθεσίες που είδατε και που, όπως ο ίδιος ισχυριστήκατε, θα γίνονταν ωραίοι πίνακες ζωγραφικής. Δεν υπάρχουν πια Καρράτσι (Carracci), Κλώντ Λορραίν (Claude Lorrain), Πουσσέν (Poussin), Μολ (Mole), Φουκιέρ (Fouquières), Φρανσίσκ (Francisque) κ.α. Ίσως κάποτε να έρθει πάλι κάποιος ζωγράφος που θα αποκαταστήσει το τμήμα αυτό, που έχει σχεδόν σβήσει»¹.

Η παραπάνω μελαγχολική διαπίστωση του Νικολά Βλεχέλ (Nicolas Vleughel), διευθυντή της Ακαδημίας της Γαλλίας στη Ρώμη την περίοδο 1725-1737, παρατίθεται συχνά από τους μελετητές της γαλλικής τοπιογραφίας όταν κάνουν λόγο για την «κρίση» που υφίσταται το συγκεκριμένο ζωγραφικό είδος τις πρώτες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα². Χαρακτηρισμός απολύτως δικαιολογημένος, εάν συγκρίνουμε την εικαστική παραγωγή των τοπίων της περιόδου αυτής, όχι μόνο με την αντίστοιχη του 17^{ου} αιώνα, όπως κάνει ο Βλεχέλ στο παραπάνω απόσπασμα, αλλά και με εκείνη του δεύτερου μισού του 18^{ου}, που, όπως θα φανεί και από την παρούσα εργασία, το ζωγραφικό αυτό είδος είναι ιδιαίτερα δημοφιλές στη Γαλλία.

Ενδεικτικό της κρίσης είναι, εξάλλου, και η έλλειψη στοιχείων για καλλιτέχνες όπως οι Ετιέν και Γκαμπριέλ Αλλεγκραίν (Allegrain), Πιέρ-Αντουάν Πατέλ ο νεότερος (Patel), Πιέρ-Ντομενικίν ντε Σαβάν (de Chavannes)³, που

¹ *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France en Rome avec les Surintendants des Bâtimens*, εκδ. A. de Montaiglon και J. Guiffrey, 18 τόμοι, Παρίσι, 1887-1912, τόμος VIII, σελ.131. Ανάλογη άποψη εκφράζει και ο Gersaint στον κατάλογο της δημοπρασίας έργων τέχνης του Quentin de Lorangère, στα 1744: «Γνωρίζουμε πόσο στις μέρες έχει υποτιμηθεί το τμήμα της τοπιογραφίας. Δεν υπάρχει σε καμία χώρα κανένας μαθητής σε αυτό το είδος, το οποίο είναι ευχάριστο και συχνά απαραίτητο για τα άλλα μέρη της ζωγραφικής». Παρατίθεται στον κατάλογο της έκθεσης *Le Paysage français de Poussin à Corot à l'Exposition du Petit Palais*, Παρίσι, Editions de la Gazette des Beaux-Arts, 1926, σελ.51.

² Βλ. μεταξύ άλλων Marianne Roland Michel, "Le Paysage au XVIIIe siècle: théorie, enseignement, sa place dans la doctrine académique", στο *Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, πρακτικά συνεδρίου που οργανώθηκε στο Λούβρο, 25-27 Ιανουαρίου 1990, Réunion des Musées Nationaux, 1994, σελ. 223· Bernard Hersenberg, *Nicolas Vleughels, Peintre et Directeur de l'Académie de France à Rome, 1668-1737*, Léonce Laget, Παρίσι 1975, σελ.19· *Joseph Vernet 1714-1789*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Philip Conisbee, Παρίσι, Musée de la Marine, Palais de Chaillot [1976-77], σελ.12· Jean Locquin "Le Paysage en France au début de XVIIIe siècle et l'œuvre de J.B.Oudry", *GBA*, 3^η περίοδος, τόμος XL, 1908, σελ.353.

³ Δεν έχω υπόψη μου κάποια μονογραφία για τους αδελφούς Αλλεγκραίν και για τον Ντομενικίν ντε Σαβάν, ενώ για τον Πατέλ δημοσιεύθηκε πρόσφατα το έργο της Nathalie Coural, *Les Patel: Pierre*

δραστηριοποιούνται στη Γαλλία στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, όπως επίσης και ο μικρός αριθμός των σωζόμενων έργων τους. Επιπροσθέτως, πολλοί άλλοι ζωγράφοι που φιλοτεχνούν τοπία την ίδια περίοδο μας είναι γνωστοί μόνο ως ονόματα από αναφορές σε επίσημα κείμενα παραγγελιών ή σε οικονομικού περιεχομένου έγγραφα⁴.

Η απουσία ικανών τοπιογράφων στη Γαλλία συνδέεται άμεσα με την εκπαιδευτική πολιτική που εφαρμόζεται στην Βασιλική Ακαδημία της Ζωγραφικής και της Γλυπτικής. Σύμφωνα με την θεωρία περί της ιεραρχίας των καλλιτεχνικών ειδών, που διατυπώνει ήδη από τα 1667 ο Αντρέ Φελιμπιάν (Felibien), στην εισαγωγή των *Διαλέξεών* του, η ιστορική ζωγραφική (οι πίνακες δηλαδή με θέματα από την θρησκευτική και αρχαία ιστορία, ή την μυθολογία) κατέχει την υψηλότερη βαθμίδα της κλίμακας, και ακολουθούν, κατά σειρά η ηθογραφία, η προσωπογραφία, η τοπιογραφία και η νεκρή φύση. Προσανατολισμένο λοιπόν προς την δημιουργία ικανών ιστορικών ζωγράφων, το εκπαιδευτικό πρόγραμμα της Βασιλικής Ακαδημίας αποκλείει την διδασκαλία του τοπίου στους νέους καλλιτέχνες⁵. Παράλληλα τόσο η οργανωτική δομή της Ακαδημίας, όπου μονάχα οι ιστορικοί ζωγράφοι έχουν τη δυνατότητα να αποκτήσουν έδρα καθηγητή και να συμμετέχουν στα διοικητικά της όργανα, όσο και οι υψηλές τιμές που εξασφαλίζουν οι ιστορικοί πίνακες στις επίσημες κρατικές παραγγελίες, είναι στοιχεία που δεν ενθαρρύνουν τους νέους καλλιτέχνες να στραφούν προς τα κατώτερα ζωγραφικά είδη, όπως το τοπίο και η νεκρή φύση.

Patel (1605-1676) et ses fils. Le paysage de ruines à Paris au XVII^e siècle, Παρίσι, Arthéna 2001 με εισαγωγή του Jacques Thuillier.

⁴ Λόγου χάρι οι Cossiau, Focus κ.α. Βλ. Philip Conisbee, *Painting in Eighteenth-century France*, Phaidon 1981, σελ.171. Ο συγγραφέας αποδίδει τον μικρό αριθμό των σωζόμενων έργων τους στο γεγονός ότι η τοπιογραφία είχε κατεξοχήν διακοσμητική λειτουργία στο εσωτερικό των κατοικιών, με συνέπεια οι πίνακες να καταστρέφονταν με την διαφοροποίηση της μόδας και την αλλαγή της διακόσμησης των κατοικιών.

⁵ Είναι χαρακτηριστικές οι ενστάσεις του Largillière σχετικά με την εκπαίδευση των καλλιτεχνών στην Ακαδημία, όπως μας τις μεταφέρει ο μαθητής του Ουντρύ: «Είναι λυπηρό να βλέπει κανείς τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες μας να σχεδιάζουν τόσο άσχημα τα βοηθητικά τμήματα των συνθέσεών τους, και δεν είναι ντροπή να πούμε, πως με εξαίρεση τις μορφές, το υπόλοιπο τμήμα δεν είναι του ταλέντου τους. Εφόσον ο ιστορικός ζωγράφος ασχολείται με όλα τα ορατά αντικείμενα, δεν μπορεί πραγματικά να αποκαλείται έτσι δίχως να γνωρίζει να σχεδιάζει και να ζωγραφίζει τα πάντα. Γιατί, στις σχολές μας, έλεγε [ο Λαρζιλιέρ], δεν εθίζουν τους νέους να σχεδιάζουν όλα τα αντικείμενα εκ του φυσικού, όπως συνέβαινε στη Φλάνδρα: τοπία, ζώα, φρούτα, λουλούδια, των οποίων η ποικιλία είναι τόσο μεγάλη και μια τόσο όμορφης μελέτης; Η άσκηση αυτή θα τους έδινε τη ικανότητα για όλα. Θα διαμόρφωνε το μάτι στην γενική μίμηση και θα ήταν πιο ακριβείς». Παρατίθεται στον κατάλογο της έκθεσης *Le Paysage français de Poussin à Corot à l'Exposition du Petit Palais*, όπ.π., σελ.52-3.



Το «*Τοπίο με ποτάμι*»⁶ του Ετιέν Αλλεγκραίν, ζωγραφισμένο το 1700 για ένα από τα θερινά διαμερίσματα της *Ménagerie* των Βερσαλλιών συνοψίζει τα βασικά χαρακτηριστικά της γαλλικής τοπιογραφίας των αρχών του 18^{ου} αιώνα. Ένα ελικοειδές ποτάμι διασχίζει το πρώτο πλάνο της σύνθεσης, ανάμεσα σε διάσπαρτα δέντρα και απόκρημνους βράχους. Στα αριστερά ένας ψαράς που στέκεται στην άκρη της βάρκας του, ρίχνει τα δίχτυα, ενώ στην όχθη του ποταμού, γυναίκες πλένουν και στεγνώνουν την μπουγάδα τους. Δεξιά ένα κοπάδι ζώων βόσκει, ενώ στο βάθος του ορίζοντα διακρίνεται ένα φρούριο πάνω στον λόφο. Ο θεατής κατευθύνεται στον χώρο από την στροφή του ποταμού, από τα επαναλαμβανόμενα σχήματα των δέντρων, από τις διαγώνιους που σχηματίζουν τα μονοπάτια και από την απαλή αέρινη προοπτική στο βάθος του πίνακα. Η γεωμετρικά αυτή δομημένη τοποθεσία ακολουθεί την παράδοση των ηρωικών τοπίων που φιλοτέχνησε ο Πουσσέν στα μέσα του 17^{ου} αιώνα. Όπως όμως σωστά παρατηρεί και ο Φίλιπ Κόνισμπι (Conisbee), μια γενικότερη γαλήνη και ηρεμία αντικαθιστά τα υψηλά ηθικοφιλοσοφικά και διδακτικά μηνύματα που αποτυπώνει ο Πουσσέν στα ιστορικά του τοπία: οι καλλιτέχνες των αρχών του 18^{ου} αιώνα, ενδιαφερόμενοι κυρίως για τον διακοσμητικό χαρακτήρα των τοπίων τους, υιοθέτησαν κάποιες πτυχές του έργου του Πουσσέν, που αφορούσαν κυρίως τα δομικά στοιχεία της σύνθεσης, αλλά δεν θέλησαν να μιμηθούν το περίπλοκο φιλοσοφικό περιεχόμενό της⁷.

Ανάλογο ενδιαφέρον για την διακοσμητικότητα συναντούμε και στα έργα καλλιτεχνών όπως οι Πιερ Ντομενικίν ντε Σαβάν⁸ και Αντουάν Πατέλ ο νεότερος, που έχουν επιρροές από τα πρώιμα τοπία του Κλωντ, αλλά και στους πίνακες με

⁶ 86x136εκ., Παρίσι, Λούβρο.

⁷ Philip Conisbee, *Painting in Eighteenth-century France*, όπ.π, σελ171.

⁸ Βλέπε το έργο «Τοπίο με Βράχο σε σχήμα Αψίδας», παραγγελία του 1709 για το Trianon-sous-Bois στις Βερσαλλίες (116x122εκ. , Musée National du Château de Fontainebleau).

φανταστικά, θεατρικού χαρακτήρα, αρχιτεκτονικά σκηνικά του Ζακ ντε Λαζού (Jacques de Lajoüe)⁹.

Αν όμως στο χώρο της εικαστικής παραγωγής των αρχών του 18^{ου} αιώνα, το τοπίο διέρχεται 'κρίση', στο πεδίο της θεωρίας έχουμε, την ίδια περίοδο, την δημοσίευση ενός κειμένου που αφενός μεν θα επηρεάσει καταλυτικά τους καλλιτέχνες που ασχολούνται με την τοπιογραφία, αφετέρου δε θα καθορίσει αποφασιστικά την διαμόρφωση των αντιλήψεων περί τοπίου μέχρι και το τέλος του 18^{ου} αιώνα. Πρόκειται για την πραγματεία του Ροζέ ντε Πιλ (Roger de Piles) με τίτλο «Μαθήματα Ζωγραφικής Βάσει Αρχών» (*Cours de peinture par principes*), που εκδίδεται στο Παρίσι το 1708.

Τα «Μαθήματα Ζωγραφικής» του Ροζέ ντε Πιλ

«Η Ιδέα της Ζωγραφικής – Για το Αληθινό στη Ζωγραφική – Για την Επινόηση – Για την Διάταξη – Για τα Ενδύματα – Για το Τοπίο – Για τον Τρόπο να Φιλοτεχνούνται Πορτρέτα – Για το Χρώμα – Για τον Σκιοφωτισμό – Μελέτη για την Ποίηση και την Ζωγραφική – ‘Ζυγαριά’ των Ζωγράφων».

Οι παραπάνω τίτλοι αποτελούν τα κεφάλαια της πραγματείας του Ροζέ ντε Πιλ «Μαθήματα Ζωγραφικής Βάσει Αρχών», που παρουσιάστηκε στην Βασιλική Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής στις 5 Μαΐου 1708. Κι αν όπως σωστά σημειώνει ο Jacques Thuillier, στην εισαγωγή της έκδοσης του κειμένου το 1989, ότι πρόκειται για την διαθήκη ενός ανθρώπου που επιθυμεί στο τέλος της καριέρας του να συνοψίσει και να εκφράσει τις σκέψεις του γύρω από την ζωγραφική¹⁰, τα «Μαθήματα» αντικατοπτρίζουν επίσης και την βασική προβληματική που αναπτύσσεται στον καλλιτεχνικό χώρο στα τέλη της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΔ'. Το να συμπεριλάβει, επομένως, ένας διακεκριμένος θεωρητικός της εποχής, στα περιεχόμενα της πραγματείας του, ένα μεγάλο σε έκταση κεφάλαιο που αφορά το τοπίο¹¹, σημαίνει πως θεωρεί την τοπιογραφία ουσιώδες και αναπόσπαστο τμήμα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και κρίνει αναγκαία την διατύπωση κανόνων και

⁹ Βλέπε λόγου χάρι τα δυο υπέρθυρα «Θαλασσογραφία: γαλήνη» και «Θαλασσογραφία: καταιγίδα» (Avignon, musée Calvet), ζωγραφισμένα για το cabinet του κόμη της Toulouse, Μεγάλου Ναυάρχου της Γαλλίας, στις Βερσαλλίες.

¹⁰ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, εισαγωγή Jacques Thuillier, Gallimard 1989, σελ. xxi.

¹¹ Καλύπτει περίπου το 1/10 του συνολικού έργου.

οδηγιών, προς τους νέους ζωγράφους, για την επιτυχημένη εκτέλεση ενός πίνακα με θέμα το τοπίο.

Η σπουδαιότητα του συγκεκριμένου κεφαλαίου στην ιστορία του τοπίου γίνεται αντιληπτή και από το γεγονός ότι το περιεχόμενό του θα αποτελέσει το βασικό εγχειρίδιο για την τοπιογραφία καθ' όλη τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα: εκτός από τις δυο επανεκδόσεις των *Μαθημάτων* (1761 και 1799), οι ιδέες του ντε Πιλ για το τοπίο υιοθετούνται, όπως θα δούμε αργότερα, και από τον ιπότη ντε Ζωκούρ (chevalier de Jaucourt), συντάκτη του λήμματος «Τοπίο» στο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό του Ντιντερό, ενώ μεγάλα τμήματα του έργου παρατίθενται αυτούσια και μέσα σε εισαγωγικά, και στο αντίστοιχο λήμμα στο «Λεξικό των Τεχνών της Ζωγραφικής, Γλυπτικής και Χαρακτικής» που εκδίδουν οι Βατλέ (Watelet) και Λεβέσκ (Lévesque)¹² το 1792. Τέλος εκτενείς αναφορές βρίσκουμε και στην πραγματεία του Πιέρ-Ανρί ντε Βαλανσιέν (Pierre-Henri de Valenciennes) για την προοπτική που δημοσιεύεται στα τέλη του αιώνα, κείμενο που ουσιαστικά θα αντικαταστήσει τα «Μαθήματα» του ντε Πιλ και θα ανοίξει νέους δρόμους στην θεωρία για το τοπίο¹³.

Για τον λόγο αυτό είμαστε υποχρεωμένοι να θέσουμε στην αφετηρία κάθε έρευνάς μας για την τοπιογραφία του 18^{ου} αι. την πραγματεία του ντε Πιλ και να αναδείξουμε τα σημεία εκείνα του κειμένου που σχετίζονται άμεσα με το θέμα της παρούσα εργασίας.

Ορισμός – Διάκριση της τοπιογραφίας σε δυο στυλ

Ο ντε Πιλ, αφού στην αρχή του κεφαλαίου ορίζει την τοπιογραφία ως το «είδος Ζωγραφικής που αναπαριστά την ύπαιθρο και όλα τα αντικείμενα που συναντούμε εκεί»¹⁴, αιτιολογεί στην συνέχεια την σπουδαιότητα που της αποδίδει, επισημαίνοντας την 'απόλαυση' που νιώθει ο ίδιος ο ζωγράφος την στιγμή της δημιουργίας: «ανάμεσα σε όλες τις απολαύσεις που τα διάφορα είδη της ζωγραφικής χαρίζουν σε αυτούς που τα εξασκούν, μου φαίνεται πως η απόλαυση του να ζωγραφίζει κανείς τοπία είναι η πιο αισθητή και πιο εύκολη, επειδή, λόγω της μεγάλης ποικιλίας

¹² *Dictionnaire des Arts de peinture, sculpture et gravure* par M. Watelet, de l'Académie française, Honoraire de l'Académie royale de Peinture et Sculpture et M. Lévesque, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Agrégé à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersburg, Tome Quatrième, σελ.8-41, Παρίσι, 1792.

¹³ Pierre-Henri de Valenciennes, *Elémens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre de paysage*, Παρίσι, Desenne 1800.

¹⁴ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, εισαγωγή Jacques Thuillier, Gallimard, 1989, σελ. 98.

που υπάρχει στο είδος αυτό, ο ζωγράφος έχει περισσότερες ευκαιρίες, σε σχέση με τα άλλα είδη, να νιώσει ευχαρίστηση στην επιλογή των αντικειμένων»¹⁵. Απόλαυση που, σύμφωνα με τον ντε Πιλ, οφείλεται αφενός μεν στην φύση και το είδος των αντικειμένων που καλείται να αναπαραστήσει ο τοπιογράφος στο έργο του: «η μοναξιά των βράχων, η φρεσκάδα του δάσους, η διαύγεια του νερού και το αναγνωρίσιμο κελάρυσμά του, το εύρος των κάμπων και των μακρινών τόπων, το ανακάτεμα των δέντρων, η στερεότητα του γρασιδιού, και οι τοποθεσίες, όλα αυτά που ο τοπιογράφος θέλει να αναπαραστήσει στους πίνακές του, τον κάνουν άλλοτε να κυνηγά στα μέρη αυτά, άλλοτε να κάθεται στη δροσιά τους, να πηγαίνει περίπατο, να αναπαύεται ή να ονειρεύεται με ευχαρίστηση»¹⁶, αφετέρου δε στο γεγονός ότι «από όλα τα δημιουργήματα της τέχνης και της φύσης, δεν υπάρχει κανένα που να μην μπορεί να απεικονιστεί στους πίνακές του»¹⁷. Η μεγάλη αυτή ποικιλία στην επιλογή των αντικειμένων καθιστά την τοπιογραφία όχι μόνο ως ένα από τα πλέον δημιουργικά ζωγραφικά είδη¹⁸, αλλά και ως ένα από τα πιο απαιτητικά και δύσκολα, γεγονός που υποχρεώνει τον θεωρητικό να το συμπεριλάβει στα «Μαθήματά» του και να συστήσει μια σειρά κανόνων για την σωστή εξάσκηση του.

Ο ντε Πιλ, στη συνέχεια, προβαίνει στη διάκριση και ανάλυση των δυο κυρίαρχων στυλ της τοπιογραφίας:

Το *Ηρωικό στυλ* είναι μια σύνθεση αντικειμένων που προέρχονται είτε από τη φύση είτε από την τέχνη και που μπορούν να λάβουν τους χαρακτηρισμούς του μεγαλειώδους και του ασυνήθιστου, όπως λόγου χάρη ευχάριστες και εντυπωσιακές τοποθεσίες, ναοί, πυραμίδες, αρχαίοι τάφοι. Σύμφωνα με τον ντε Πιλ, η φύση εδώ παρουσιάζεται όχι όπως είναι στην πραγματικότητα, αλλά όπως φανταζόμαστε ότι θα έπρεπε να είναι: «το στυλ αυτό είναι μια ευχάριστη ψευδαίσθηση και ένα είδος μαγείας όταν προέρχεται από ένα μεγάλο πνεύμα, από μια ιδιοφυία, όπως ο Πουσσέν»¹⁹.

Το *Ποιμενικό στυλ*, από την άλλη, είναι η αναπαράσταση μιας τοποθεσίας που μοιάζει «εγκαταλελειμμένη στις παραξενιές και τις ιδιοτροπίες της ίδιας της φύσης». Μιας φύσης που εδώ απεικονίζεται στην απλότητά της, «αλλά με όλα τα κοσμήματα με τα οποία στολίζεται καλύτερα όταν την αφήνουμε στην ελευθερία της παρά όταν την

¹⁵ Οπ.π., σελ.98.

¹⁶ Οπ.π., σελ.98-99.

¹⁷ Οπ.π., σελ.99.

¹⁸ Ο ντε Πιλ χαρακτηρίζει άλλωστε την ζωγραφική ως «ένα είδος δημιουργίας».

¹⁹ Οπ.π., σελ.99.

εξαναγκάζει η τέχνη»²⁰. Το Ποιμενικό στυλ, για τον ντε Πιλ, είναι υποδεέστερο σε αξία, συγκριτικά με το ηρωικό, και ο μόνος τρόπος για να αντισταθμίσει την διαφορά ο ζωγράφος είναι «να δημιουργήσει στα εξοχικά τοπία όχι μόνο μια μεγάλη έκφραση αλήθειας, αλλά και την εντύπωση μιας φύσης θελκτικής, ασυνήθιστης και αληθοφανούς, όπως πάντοτε έκανε ο Γισιανός»²¹.

Η ανάλυση των επιμέρους στοιχείων της τοπιογραφίας

Μετά τις εισαγωγικές αυτές παρατηρήσεις, ακολουθεί το τμήμα εκείνο του κειμένου όπου ο ντε Πιλ αναλύει τα επιμέρους στοιχεία που συνθέτουν την τοπιογραφία: *Για τις Τοποθεσίες, τα Συμβάντα, τον Ουρανό και τα Σύννεφα, τους Μακρινούς Τόπους και τα Βουνά, το Γρασίδι, τα Βράχια, τα Εδάφη, τις Αναβαθμίδες, τις Κατασκευές (Αρχιτεκτονήματα), τα Νερά, το Πρώτο Πλάνο του Πίνακα, τα Φυτά, τις Μορφές και τα Δέντρα.*

Ο συγγραφέας συντάσσει εδώ ένα εγχειρίδιο με συμβουλές και κανόνες προς τους επίδοξους τοπιογράφους: απαριθμεί τα διάφορα είδη των τοποθεσιών που μπορεί να αναπαραστήσει ο ζωγράφος στον πίνακα²², τονίζοντας παράλληλα την σημασία της κατάλληλης σύνδεσής τους²³, ενώ αναφέρεται ταυτόχρονα και στα φυσικά συμβάντα που τις διαφοροποιούν²⁴: παραθέτει μια σειρά φυσικών παρατηρήσεων σχετικά με τον χαρακτήρα του ουρανού²⁵ και των σύννεφων²⁶, επισημαίνοντας παράλληλα την

²⁰ Όπ.π., σελ.100. Ο ντε Πιλ σημειώνει επίσης: «Στο στυλ αυτό, οι τοποθεσίες υφίστανται κάθε είδους διαφοροποιήσεις: ορισμένες φορές είναι αρκετά εκτεταμένες για να προσελκύσουν τα κοπάδια των βοσκών, και άλλες φορές αρκετά άγριες για να χρησιμεύσουν ως καταφύγιο στους ερημίτες και ως ασφάλεια στα άγρια θηρία».

²¹ Όπ.π., σελ.100.

²² «Υπάρχουν τοποθεσίες διαφόρων ειδών, και ο ζωγράφος της αναπαριστά αδιακρίτως, ανάλογα με το πώς τις θέλει: ανοιχτές ή κλειστές, ορεινές, υδάτινες, καλλιεργημένες και κατοικημένες, ακαλλιέργητες και μοναχικές...». Όπ.π., σελ.101.

²³ «Οι Τοποθεσίες οφείλουν να είναι, όσον αφορά την μορφή τους, κατάλληλα ενωμένες και να ξεχωρίζουν μεταξύ τους, κατά τρόπο ώστε ο θεατής να μπορεί να κρίνει εύκολα ότι δεν υπάρχει τίποτα που να εμποδίζει την ένωση της μιας περιοχής με την άλλη, ακόμη κι αν δεν βλέπει παρά μόνο ένα τμήμα τους». Όπ.π., σελ.101.

²⁴ «Το συμβάν, στην ζωγραφική, είναι μια διακοπή του ηλιακού φωτός λόγω της παρεμβολής των σύννεφων, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται στη γη μέρη άλλοτε φωτεινά και άλλοτε σκοτεινά, τα οποία ανάλογα με την κίνηση των νεφών, διαδέχονται το ένα το άλλο. Με αποτέλεσμα να προκαλούνται θαυμάσιες εντυπώσεις και τέτοιες αλλαγές στον σκιοφωτισμό που φαίνεται σαν να δημιουργούνται νέες τοποθεσίες». Όπ.π., σελ.102.

²⁵ «Το χρώμα του ουρανού είναι ένα μπλε που γίνεται πιο καθαρό όσο πλησιάζει προς τη γη, εξαιτίας της παρεμβολής των ατμών που υπάρχουν ανάμεσα σε μας και τον ορίζοντα. Ατμοί που όντας εμποτισμένοι από φως, το μεταβιβάζουν και στα αντικείμενα, λιγότερο ή περισσότερο ανάλογα με το πόσο κοντά ή μακριά βρίσκονται... Ο χαρακτήρας του ουρανού είναι να είναι φωτεινός. Και καθώς ο ίδιος είναι πηγή του φωτός, όλα όσα βρίσκονται στη γη οφείλουν να υποτάσσονται στην διαύγειά του». Όπ.π., σελ.103

²⁶ «Ο χαρακτήρας των νεφών είναι ελαφρύς και αέρινος ως προς την μορφή και το χρώμα». Όπ.π., σελ.104.

σχέση του βάθους με τον ουρανό²⁷. καταγράφει τις απόψεις του σχετικά με την σωστή απόδοση του γρασιδιού²⁸, των βράχων²⁹ και των φυτών³⁰. κάνει λόγο για την αξία του νερού και για τις διάφορες μορφές που παίρνει στο έργο³¹. σημειώνει, τέλος, την αξία των αρχιτεκτονημάτων³².

Από τα συστατικά στοιχεία του τοπίου, ο ντε Πιλ δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής και των δέντρων.

Όσον αφορά την αναπαράσταση των δέντρων, ο ντε Πιλ γράφει: «Ένα από τα μεγαλύτερα στολίδια του τοπίου συνίσταται στην ομορφιά των δέντρων του, λόγω της ποικιλίας των ειδών τους, της δροσιάς που φαίνεται να τα συνοδεύει, και βέβαια της ευκινησίας τους που μας προτρέπει να πιστέψουμε πως βρίσκονται διαρκώς σε κίνηση όταν είναι εκτεθειμένα στον άνεμο»³³. Ο συγγραφέας αναφέρεται κυρίως στην ποικιλία των ειδών και της μορφής τους: «Τα είδη των δέντρων απαιτούν ιδιαίτερη μελέτη και προσοχή από τον ζωγράφο για να τα κάνει να διακρίνονται το ένα από το άλλο στο έργο του. Πρέπει με την πρώτη ματιά να καταλαβαίνουμε ότι αυτή είναι μια βελανιδιά, μια φτελιά, ένα έλατο κτλ... Υπάρχει επίσης στα δέντρα και μια γενικότερη διαφοροποίηση: διαπιστώνεται στους διαφορετικούς τρόπους που τα κλαδιά τους πλέκονται μεταξύ τους από το παιχνίδι της φύσης, η οποία ευχαριστείται να κάνει κάποια πιο φουντωτά, άλλα πιο ξερά... Το τέλειο θα ήταν να ενώνονται στην πράξη και οι δυο αυτές διαφοροποιήσεις»³⁴.

²⁷ «Το βάθος έχει μεγάλη σχέση με τον ουρανό. Ο τελευταίος καθορίζει την δύναμη ή την αδυναμία του: το βάθος είναι πιο σκοτεινό όταν ο ουρανός είναι φορτωμένος [με σύννεφα], και πιο φωτεινό όταν είναι καθαρός». Όπ.π., σελ.105.

²⁸ «Υπάρχουν διάφορα είδη, και η διαφορετικότητά τους οφείλεται όχι μόνο στη φύση των φυτών, που το καθένα έχει το ιδιαίτερό του πράσινο, αλλά και στις αλλαγές των εποχών και του χρώματος της γης». Όπ.π., σελ.106.

²⁹ «Μολονότι οι βράχοι έχουν κάθε είδους μορφή και κάθε είδους χρώμα, διαθέτουν, εντούτοις, μέσα στην διαφορετικότητά τους, ορισμένα χαρακτηριστικά που για να τα εκφράσει ο ζωγράφος οφείλει να τους εξετάσει εκ του φυσικού... Οι βράχοι είναι οι ίδιοι μελαγχολικοί και κατάλληλοι για τους ερημίτες. Αναπνέουν έναν αέρα δροσιάς όταν συνοδεύονται από δέντρα...». Όπ.π., σελ.107.

³⁰ «Όταν ο ζωγράφος αποφασίσει να απεικονίσει τα φυτά στο πρώτο πλάνο του πίνακα, θα επιθυμούσα να τα ζωγραφίσει εκ του φυσικού, με αρκετή ακρίβεια...». Όπ.π., σελ.112.

³¹ «Το τοπίο οφείλει ένα σημαντικό τμήμα της ψυχής του στο νερό που ο ζωγράφος απεικονίζει σε αυτό. Το βλέπουμε σε διαφορετικές μορφές: τότε ταραγμένο, όταν μια καταιγίδα το κινεί... τότε ήρεμο... τότε χωρίς καμία κίνηση, να χρησιμεύει ως καθρέφτης πιστός για να πολλαπλασιάζει όλα τα αντικείμενα που έχει απέναντί του... Το νερό δεν ταιριάζει σε όλα τα είδη τοποθεσιών. Αλλά για να γίνει αληθοφανής η τοποθεσία, οι ζωγράφοι που το απεικονίζουν στα έργα τους, οφείλουν να είναι τέλεια δασκαλεμένοι για την ακρίβεια των υδάτινων αντικατοπτρισμών». Όπ.π., σελ.110.

³² «Γενικά τα αρχιτεκτονήματα αποτελούν μεγάλο στολίδι στο τοπίο, κυρίως όταν είναι γοτθικά, ή μοιάζουν ακατοίκητα και εν μέρει ερειπωμένα: ανυψώνουν τη σκέψη λόγω της χρήσης για την οποία φανταζόμαστε ότι θα ήταν προορισμένα. Επειδή βλέπουμε τους αρχαίους αυτούς πύργους που μοιάζουν να ήταν κατοικίες νεράιδων, να είναι πια καταφύγια βοσκών και κουκουβαγιών». Όπ.π., σελ.109.

³³ *Cours de peinture...*, όπ.π. σελ.114.

³⁴ Όπ.π., σελ.114-5. Οι διαφοροποιήσεις ομοίως και για τις μορφές ποικίλουν εξίσου: «νέα, γηρασμένα, μυτερά...». Τέλος, συναντούμε ποικιλία και στους φλοιούς των δέντρων.

Το σημείο ωστόσο που μας ενδιαφέρει κυρίως είναι οι απόψεις του σχετικά με την απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής μέσα στο τοπίο: *«Είμαι πεπεισμένος ότι ο καλύτερος τρόπος για να αξιοποιήσει ο ζωγράφος τις μορφές είναι να τις κάνει τελείως σύμφωνες με τον χαρακτήρα του τοπίου, ώστε να μοιάζει πως το τοπίο δεν έγινε παρά μόνο για τις μορφές. Θα ήθελα να μην είναι ούτε δίχως χάρη ούτε αδιάφορες, αλλά να αντιπροσωπεύουν κάποιο μικρό θέμα για να εγείρουν την προσοχή του θεατή, ή το λιγότερο για να δίνουν ένα όνομα στο έργο και να το ξεχωρίζουν ανάμεσα στα άλλα... Ανάμεσα στα μέρη που δίνουν ψυχή στο τοπίο, οι μορφές κατέχουν την πρώτη θέση και για τον λόγο αυτό πρέπει να τοποθετούνται κατάλληλα στα μέρη που ταιριάζουν... Η αδράνεια των μορφών είναι αυτό που περισσότερο θα μπορούσε να βλάψει το τοπίο»³⁵.*

Στο παραπάνω απόσπασμα διαπιστώνουμε πως ήδη από τις αρχές του 18^{ου} αι. προκρίνεται μια τοπιογραφία στην οποία η ανθρώπινη παρουσία και δράση είναι στοιχείο *sine qua non* της σύνθεσης. Ο αβάς ντι Μπο (du Bos) επιτείνει την άποψη του ντε Πίλ, γράφοντας μερικά χρόνια αργότερα, το 1719: *«Οι ευφυείς καλλιτέχνες ζωγράφιζαν μορφές [στα τοπία τους], εισήγαγαν στους πίνακές τους ένα θέμα με πολλά πρόσωπα των οποίων η δράση ήταν ικανή να μας συγκινήσει, και κατά συνέπεια να μας αγγίζει. Έτσι έκαναν ο Πουσσέν, ο Ρούμπενς και οι άλλοι μεγάλοι δάσκαλοι, που δεν έμεναν ευχαριστημένοι με το να απεικονίσουν έναν άνδρα που τραβά τον δρόμο του ή μια γυναίκα που μεταφέρει φρούτα στην αγορά. Τοποθετούσαν μορφές που σκέπτονταν με σκοπό να μας κάνουν κι εμάς να σκεφτούμε. Τοποθετούσαν άνδρες παθιασμένους για να εγείρουν τα δικά μας πάθη και να μας εξάψουν. Στην πραγματικότητα, μιλάμε πιο συχνά για τις μορφές αυτές στα έργα τους, παρά για τις τοποθεσίες και τα δέντρα τους»³⁶.*

Στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, το αίτημα για την απεικόνιση της ανθρώπινης δράσης μέσα στο τοπίο θα αποτελέσει, όπως θα δούμε στη συνέχεια της εργασίας, κοινό τόπο για τους περισσότερους κριτικούς και θεωρητικούς της εποχής, αλλά και το σημαντικότερο κριτήριο για την αξιολόγηση μιας επιτυχημένης τοπιογραφίας: ο πίνακας πρέπει να εγείρει την προσοχή του θεατή, να εξάπτει τα πάθη του, να τον κάνει να σκέπτεται³⁷. Τα «καθαρά» τοπία, η αναπαράσταση δηλαδή

³⁵ Οπ.π., σελ.113-4.

³⁶ Παρατίθεται από την Roland Michel, « Le paysage au XVIII^e siècle... », όπ.π., σελ.217-8.

³⁷ Άποψη που συμβαδίζει με τις γενικότερες φιλοσοφικές τάσεις της εποχής του Διαφωτισμού: την στροφή δηλαδή των *philosophes* προς τον ίδιο τον άνθρωπο και τον ψυχικό του κόσμο. Αλλά και του ενδιαφέροντος τους για την σχέση της *res cogitans* με την εκτατή πραγματικότητα (*res extensa*), με το εξωτερικό περιβάλλον.

της υπαίθρου δίχως την ανθρώπινη παρουσία, θα κάνουν την εμφάνισή τους στην γαλλική τέχνη πολύ αργότερα, τον 19^ο αιώνα.

Ολοκληρώνοντας το σχολιασμό μας για το συγκεκριμένο τμήμα του κειμένου που αφορά την ανάλυση των επιμέρους στοιχείων της τοπιογραφίας, είναι ενδιαφέρον να αναφερθούμε στο λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας. Η έννοια της απόλαυσης/τέρψης (*plaisir*), που όπως είδαμε νωρίτερα αποτελεί κεντρική ιδέα στην θεωρία του ντε Πιλ, επανέρχεται συνεχώς στο κείμενο (οι υπογραμμίσεις δικές μας): «οι ασυνήθιστες τοποθεσίες χαρίζουν απόλαυση και τέρπουν την φαντασία με την καινοτομία και την ομορφιά των μορφών τους... αλλά οι κοινές τοποθεσίες και αντικείμενα για να τέρψουν χρειάζονται τα χρώματα και την τέλεια εκτέλεση»³⁸. Η επίσης: «Τα πολύ ψηλά και σκεπασμένα με χιόνι βουνά είναι κατάλληλα για να δημιουργήσουν στον ορίζοντα ασυνήθιστες εντυπώσεις, οι οποίες είναι επωφελείς για τους ζωγράφους και ευχάριστες για τον θεατή»³⁹. Όπως διαπιστώνουμε και από τα παραπάνω αποσπάσματα, η απόλαυση συνδέεται άμεσα με την απεικόνιση *ασυνήθιστων* εντυπώσεων. Είναι χαρακτηριστικό πως μια σειρά επιθέτων συνοδεύουν το ουσιαστικό *effets: extraordinaires, merveilleux, surprenants, très beaux et très singulières* κ.ά. Ταυτόχρονα οι έννοιες *variété* και *diversité* απαντώνται συνεχώς, με αποκορύφωμα ίσως την φράση «αν και η ποικιλομορφία σε όλα τα αντικείμενα που συνθέτουν το τοπίο τέρπει, είναι κυρίως στα δέντρα που την βλέπουμε με την μεγαλύτερη ευχαρίστηση»⁴⁰. Τέλος και η έννοια της αληθοφάνειας (*verité*) χρησιμοποιείται χωρίς φειδώ από τον συγγραφέα⁴¹.

Από τα παραπάνω συνάγουμε το συμπέρασμα πως ο ντε Πιλ συστήνει μια θεωρία περί ζωγραφικής που πρωταρχικό σκοπό έχει να «είναι ευχάριστη στα μάτια»⁴². Οι υποδείξεις επομένως που προτάσσει προς τους τοπιογράφους σχετίζονται με τα ζωγραφικά μέσα που θα οδηγήσουν στην επίτευξη του παραπάνω στόχου.

³⁸ *Cours de peinture*, όπ.π., σελ.102. Γράφει επίσης ο ντε Πιλ: «Αν ο ζωγράφος είναι υποχρεωμένος, λόγω χάρη, να μιμηθεί τη φύση μιας τοποθεσίας επίπεδης και ομοιόμορφης, οφείλει να την απεικονίσει ευχάριστη μέσω της χρήσης ενός σωστού σκιοφωτισμού και να αναζητήσει όφελος από την κατανομή χρωμάτων που μπορούν να ευχαριστήσουν και να συναρτηθούν από το ένα πλάτωμα στο άλλο».

³⁹ Όπ.π., σελ.105.

⁴⁰ Όπ.π., σελ.114.

⁴¹ Βλ. όπ.π., σελ. 107, 110-112 κ.ά.

⁴² Όπ.π., σελ.111.

Αναφορές του ντε Πιλ σε ζωγράφους

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η αναφορά του συγγραφέα σε καλλιτέχνες του παρελθόντος που φιλοτέχνησαν επιτυχημένα τοπία. Εκτός από τον Πουσσέν, που όπως είδαμε νωρίτερα προβάλλεται ως ο καλύτερος εκπρόσωπος του ηρωικού στυλ, τα ονόματα του Τισιανού και των Καράτσι αποσπούν τα ευνοϊκότερα σχόλια μέσα στο κείμενο: «*Ο Τισιανός και οι Καράτσι είναι τα πιο ικανά παραδείγματα να εμπνεύσουν το καλό γούστο και να καθοδηγήσουν τον ζωγράφο στην καλή απόδοση της μορφής και του χρώματος... Τα τοπία των δυο αυτών ζωγράφων διδάσκουν πολλά πράγματα, για τα οποία ο λόγος δεν θα μπορούσε να δώσει τόσο ακριβείς ιδέες ούτε και γενικές αρχές: ο τρόπος λόγου χάρη να καθοριστούν οι αναλογίες του δέντρου, όπως καθορίζεται η αναλογία του ανθρώπινου σώματος...*»⁴³. Ο ντε Πιλ ωστόσο δεν μπορεί να κρύψει τον ενθουσιασμό του για τον βενετσιάνο ζωγράφο, τον οποίο και θεωρεί καλύτερο από τους καλλιτέχνες της Μπολόνια: «*Πρέπει προς τιμήν του Τισιανού να πούμε πως ο δρόμος που χάραξε είναι ο πιο σίγουρος, αφού ακολούθησε ακριβώς την φύση στην διαφορετικότητά της, με ένα γούστο εκλεκτό, ένα χρώμα ακριβές και μια αναπαράσταση πολύ πιστή. Και οι Καράτσι, μολονότι πολύ ικανοί, και οι άλλοι καλοί ζωγράφοι δεν γλίτωσαν από τη μανιέρα στα τοπία τους*»⁴⁴. Γεγονός που καθιστά την πραγματεία του ντε Πιλ ως ένα από τα πρώτα θεωρητικά κείμενα στη Γαλλία όπου τονίζεται η συμβολή του Τισιανού στην εξέλιξη της τοπιογραφίας και προβάλλονται τα έργα του ως πρότυπα για τους νέους ζωγράφους.

Στο κείμενο συναντούμε επίσης τα ονόματα των Πάουλ Μπριλ (Paul Bril), Μπρόιγκελ (Bruegel), Σαβερί (Saveri), Ρούμπενς, Μπουρντον (Bourdon), Ζακ Φουκιέρ. Ο συγγραφέας φαίνεται αρκετά εξοικειωμένος με τα έργα των Φλαμανδών καλλιτεχνών τους οποίους και εκθειάζει για την αριστοτεχνική απόδοση της φωτεινότητας του ουρανού και της σχέσης του με τα αντικείμενα που βρίσκονται στην γη: «*Υπάρχουν πολλά παραδείγματα Φλαμανδών ζωγράφων που εννόησαν σωστά το τοπίο, όπως οι Μπριλ, Μπρόιγκελ, Σαβερί. Τα χαρακτηριστικά επίσης των Σάντελερ (Sadeler) και Μέριαν (Merian) μας δίνουν μια πολύ καθαρή ιδέα του φωτός εκείνου, και αποκαλύπτουν ιδανικά την ιδιοφυία εκείνων που γνώριζαν τις αρχές του σκιοφωτισμού*»⁴⁵. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται, επίσης, και στο έργο του Ρούμπενς «*Αποψη του Malines*», στο τμήμα που ο ντε Πιλ σχολιάζει την ποικιλία του πράσινου στο

⁴³ Οπ.π., σελ.125.

⁴⁴ Οπ.π., σελ.126.

⁴⁵ *Cours de peinture...*, όπ.π., σελ. 105.

γρασίδι και την *αλήθεια* στην απόδοσή του, ενώ και ο Μπουρντόν επαινείται για τις γοθτικές κατασκευές του, και κυρίως για την απόδοση του νερού στους πίνακές του⁴⁶.

Όπως σωστά παρατηρεί ο Κίτσον (Michael Kitson) στον κατάλογο της έκθεσης με θέμα την γαλλική τοπιογραφία που οργανώθηκε στο Colnaghi, ο ντε Πιλ, όσο καλά γνωρίζει την φλαμανδική τέχνη, τόσο φαίνεται να αγνοεί την ολλανδική ‘ρεαλιστική’ τοπιογραφία του 17^{ου} αιώνα και πιο συγκεκριμένα καλλιτέχνες όπως οι Ρούισνταελ (Ruisdael), Μπέρχεμ (Berchem), Χομπέμα (Hobbema). Αγνοία που αποδίδει αφενός μεν στην απουσία έργων των Ολλανδών καλλιτεχνών από τη βασιλική συλλογή, αφετέρου δε στο ότι για τους θεωρητικούς των αρχών του 18^{ου} αιώνα η τοπιογραφία είναι ένα είδος που ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο την φαντασία του και επομένως δεν προβάλλεται η απαίτηση προς τον ζωγράφο να αναπαραστήσει πραγματικές όψεις του φυσικού περιβάλλοντος. Ακόμη και μια πραγματική τοποθεσία που μπορεί αισθητικά να είναι ενδιαφέρουσα, απεικονίζεται στον καμβά εξιδανικευμένη και ενταγμένη μέσα σε ένα ευρύτερο φανταστικό περιβάλλον⁴⁷.

Μετά τα μέσα όμως του 18^{ου} αιώνα που η τοπιογραφία γίνεται μόδα στη Γαλλία, οι συλλογές των σημαντικότερων *amateurs* της εποχής περιλαμβάνουν μεγάλο αριθμό έργων τόσο Φλαμανδών όσο και Ολλανδών καλλιτεχνών, γεγονός που έχει άμεση επίδραση και στην τεχνοτροπία των Γάλλων τοπιογράφων της περιόδου.

Η σπουδή του τοπίου

Το κεφάλαιο του ντε Πιλ για την τοπιογραφία ολοκληρώνεται με ένα εκτενές απόσπασμα που αφορά την ορθή μελέτη/σπουδή του τοπίου. Οι ιδέες που εκφράζει εδώ ο συγγραφέας παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς όπως θα δούμε στη συνέχεια, υιοθετούνται αμέσως από τους σύγχρονους του ζωγράφους. Ουσιαστικά στο τμήμα αυτό του κειμένου, ο ντε Πιλ συστήνει ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα για την κατάρτιση των νέων τοπιογράφων, καλύπτοντας με τον τρόπο αυτό το κενό που, όπως προαναφέραμε, υπήρχε στο πρόγραμμα διδασκαλίας της Ακαδημίας.

⁴⁶ Οπ.π., σελ.107, 110.

⁴⁷ Βλ. Michael Kitson, “The Seventeenth century: Claude to Francisque Millet”, στο *Claude to Corot: The Development of Landscape Painting in France* (επιμ. Alan Wintermute), Colnaghi, 1990, σελ. 11-84. Όπως επισημαίνει ο Κίτσον, στην βασιλική συλλογή, σύμφωνα με το *Inventaire général des tableaux du Roi* του Bailly (1710-2), δεν υπήρχαν έργα των Ολλανδών καλλιτεχνών, ενώ αντίθετα ο μελετητής βρίσκει 7 τοπία του Πάουλ Μπριλ. Ομοίως ο ντε Πιλ δεν αναφέρει τοπία του Gaspard Dughet και Salvator Rosa που επίσης δεν περιείχε η βασιλική συλλογή.

Ο ντε Πιλ επικεντρώνει την προσοχή του σε δυο στοιχεία: την μίμηση των δασκάλων του παρελθόντος και την μελέτη εκ του φυσικού. Εκείνοι οι ζωγράφοι που τώρα ξεκινούν την ενασχόλησή τους με το τοπίο, οφείλουν πρώτα να αντιγράψουν έργα των μεγάλων τοπιογράφων: πρώτα τα χαρακτηριστικά, έπειτα τα σχέδια και, τέλος, τους πίνακες. Ο Τισιανός και οι Καραάτσι, κατά πρώτο λόγο, οι Φουκιέρ, Μπρίλ, Μπρόιγκελ και Μπουρντόν, κατά δεύτερο, είναι τα ονόματα εκείνα που παραθέτει ο συγγραφέας⁴⁸. Η αντιγραφή εκ του φυσικού γίνεται μονάχα μετά από αυτό το στάδιο: *«αφού έχουν αποκτήσει [οι ζωγράφοι] με τον τρόπο αυτό κάποια συνήθεια στις καλές τεχνοτροπίες, μπορούν έπειτα να μελετήσουν εκ του φυσικού επιλέγοντας και διορθώνοντας την ιδέα των μεγάλων δασκάλων... Για την επίτευξη της τελειότητας, πρέπει να περιμένουν την καλή τεχνική και την ενδυνάμωση μέσω της δουλειάς»*⁴⁹.

Ο ντε Πιλ επιμένει ιδιαιτέρως στην σπουδή του τοπίου, κρίνοντας την απολύτως απαραίτητη για την δημιουργία μιας επιτυχημένης τοπιογραφίας: *«Θα ευχόμουν να αντιγράψει εκ του φυσικού και σε πολλά χαρτιά τις διαφορετικές εντυπώσεις που παρατηρούμε στα δέντρα γενικά, και επίσης να κάνει το ίδιο πράγμα για τα διάφορα είδη των δέντρων, όπως και για τους κορμούς, τα φυλλώματα και το χρώμα... Θα ήθελα επίσης να μελετούσε με τον ίδιο τρόπο τις εντυπώσεις του ουρανού τις διαφορετικές ώρες της ημέρας, στις διάφορες εποχές, στις διάφορες τοποθετήσεις των νεφών, σε καιρό καθαρό και σε καταιγίδα. Το ίδιο και για τους μακρινούς ορίζοντες, για τον διαφορετικό χαρακτήρα των βράχων, του νερού και των κυριότερων αντικειμένων που απεικονίζονται στο τοπίο. Μετά από τις ξεχωριστές αυτές μελέτες, θα ζητούσα στον τοπιογράφο να συγκεντρώσει μαζί εκείνες που αφορούν τα ίδια υλικά, και να φτιάξει κάτι σαν βιβλίο, για να μπορεί να τις βρίσκει πιο εύκολα και να τον βοηθούν όταν τις χρειάζεται»*⁵⁰.

Από τα διάφορα είδη μελετών εκ του φυσικού, ο ντε Πιλ προκρίνει τα σχέδια σε λάδι αφού *«είναι ο καλύτερος τρόπος για να αποσπάει κανείς από τη φύση τις περισσότερες λεπτομέρειες, και με την μεγαλύτερη ακρίβεια»*⁵¹.

⁴⁸ *«Ανάμεσα στους πολυάριθμους μαίτρ όλων των σχολών, θα προτιμούσα τις ξυλογραφίες του Τισιανού, όπου τα δέντρα είναι καλοσχηματισμένα, και τα χαρακτηριστικά των Corneille Cort και Agostino Carrache... Αλλά επειδή οι πίνακες του Τισιανού και των Καραάτσι είναι πολύ σπάνιοι, μπορούν [οι ασκούμενοι τοπιογράφοι] να τους αντικαταστήσουν με άλλους, που έχουν καλή πινελιά, ανάμεσα στους οποίους ο Fouquier αποτελεί εξαιρετικό πρότυπο. Οι Paul Bril, Bruegel και Bourdon είναι επίσης πολύ καλοί, η πινελιά τους είναι καθαρή, ζωντανή και ζωηρή».* Όπ.π., σελ.118.

⁴⁹ Όπ.π., σελ.119.

⁵⁰ Όπ.π., σελ.120.

⁵¹ Όπ.π., σελ. 121.

Το ενδιαφέρον του συγγραφέα για τις ασυνήθιστες εντυπώσεις της φύσης αποτυπώνεται και στο συγκεκριμένο τμήμα του κειμένου. Το παράδειγμα του φθινοπώρου είναι ενδεικτικό: *«εάν με ρωτούσαν ποια εποχή είναι η πλέον επωφελής για μελέτες εκ του φυσικού, θα απαντούσα πως ο τοπιογράφος πρέπει να μελετά τη φύση σε κάθε εποχή, επειδή είναι υποχρεωμένος να την αναπαραστήσει σε κάθε εποχή, μολονότι το φθινόπωρο είναι το πιο κατάλληλο για να δώσει στον ζωγράφο την πιο πλούσια συλλογή ωραίων φυσικών εντυπώσεων. Η γλυκύτητα αυτής της εποχής, η ομορφιά του ουρανού, ο πλούτος της γης και η ποικιλία των αντικειμένων είναι τα πιο κατάλληλα μοτίβα που εξάπτουν τον ζωγράφο να κάνει έρευνες που καλλιεργούν το πνεύμα του και τελειοποιούν την τέχνη του»⁵².*

Η επιλογή όμως των πλέον κατάλληλων φυσικών εντυπώσεων εξαρτάται και από την μελέτη των έργων των παλαιότερων καλλιτεχνών-προτύπων, γεγονός που δείχνει πως ο ντε Πιλ προσπαθεί πάντα να εναρμονίσει στο σύστημά του την μελέτη εκ του φυσικού και την επαφή με τους πίνακες των μεγάλων δασκάλων: *«Οι σπουδές των τοπιογράφων συνίστανται λοιπόν στην αναζήτηση των όμορφων εντυπώσεων της φύσης, τις οποίες χρειάζεται στη σύνθεση του πίνακα ή στην εκτέλεση ενός τμήματός του, είτε στην μορφή είτε στο χρώμα. Αλλά το ζητούμενο είναι η κατάλληλη επιλογή των όμορφων φυσικών εντυπώσεων. Για αυτό πρέπει να έχει γεννηθεί με καλό πνεύμα, γούστο και ιδιοφυΐα, και να έχει καλλιεργήσει το πνεύμα αυτό με τις παρατηρήσεις πάνω στα έργα των καλύτερων δασκάλων, και να έχει εξετάσει πώς οι ίδιοι διάλεξαν τη φύση και πως, διορθώνοντας την με την τέχνη τους, διατήρησαν την αλήθεια»⁵³.*

Οι συμβουλές του ντε Πιλ και οι σύγχρονοί του ζωγράφοι

Είναι ενδιαφέρον το πόσο άμεσα έγιναν αποδεκτές οι παραπάνω απόψεις του ντε Πιλ για το τοπίο από τους σύγχρονούς του ζωγράφους. Γνωρίζουμε από τις πηγές της εποχής πως ο Αντουάν Βαττώ (Antoine Watteau), που συναντούσε τον ντε Πιλ στα εβδομαδιαία σαλόν στην οικία του Πιέρ Κροτσά (Pierre Crozat), υιοθέτησε τις υποδείξεις του θεωρητικού που αφορούσαν την σπουδή του τοπίου: η αντιγραφή έργων των μεγάλων δασκάλων του παρελθόντος που υπήρχαν στη συλλογή Κροτσά⁵⁴, και κυρίως το ενδιαφέρον του Βαττώ για τους πίνακες του Τισιανού⁵⁵,

⁵² Οπ.π., σελ.123.

⁵³ Οπ.π., σελ.120-1.

⁵⁴ Βλ. E.F.Gersaint, *Notice sur Watteau dans le catalogue de la vente Quentin de Lorangère, 1744*: «*Η ευκαιρία που είχε να επισκέπτεται την οικία του κ. Κροτσά τον ωφέλησε δίνοντας του τη δυνατότητα να γνωρίσει τους μεγάλους θησαυρούς από σχέδια που είχε στη συλλογή του αυτός ο curieux. Το*

αλλά και οι μελέτες εκ του φυσικού που έκανε ο ζωγράφος στις όχθες του Σηκουάνα, στους κήπους του Λουξεμβούργου⁵⁶ ή και στο Montmorency όπου βρισκόταν η κατοικία του Κροτσά σχετίζονται άμεσα με το κείμενο που αναλύσαμε παραπάνω. Όπως σωστά παρατηρεί ο Κόνισμπι, το έργο «Προοπτική»⁵⁷ (βλ. επόμενη σελίδα), στο οποίο και απεικονίζεται ένα τμήμα από το château Montmorency⁵⁸, σχεδόν εικονογραφεί το κεφάλαιο του ντε Πιλ για το τοπίο.

Η απεικόνιση του ουρανού, οι ποικίλες αποχρώσεις του πράσινου στο γρασίδι στο πρώτο πλάνο, η χρήση του αρχιτεκτονήματος στο βάθος, οι αντανακλάσεις πάνω στο νερό της λίμνης, αλλά κυρίως η αναπαράσταση των δέντρων, με αυτήν ακριβώς την «ποικιλία που τέρπει», άλλα με φύλλωμα βαθύ πράσινο του καλοκαιριού, άλλα με

εκμεταλλεύτηκε με πλεονεξία. Και δεν γνώρισε άλλες απολαύσεις από το να εξετάζει συνεχώς και να αντιγράφει όλα τα έργα των μεγαλύτερων δασκάλων, γεγονός που συνέβαλε αρκετά στο να αποκτήσει το μεγάλο αυτό γούστο που παρατηρούμε σε πολλά από τα έργα του». Παρατίθεται από την Roland Michel, « Le paysage au XVIII^e siècle... », όπ.π., σελ.221.

⁵⁵ Βλ. Comte de Caylous, *Vie d'Antoine Watteau*, 1748: «Οι όμορφες κατασκευές, οι ωραίες τοποθεσίες και τα φυλλώματα γεμάτα γούστο και πνεύμα των δέντρων του Τισιανού και του Καμπανιόλα που έβλεπε να εκτίθενται [στη συλλογή Κροτσά], τον γοήτευσαν». Παρατίθεται από την Roland Michel, « Le paysage au XVIII^e siècle... », όπ.π., σελ.221. Η «Ζωή του Βαττώ» που διαβάστηκε από τον κόμη de Caylous μπροστά στην Ακαδημία στις 3 Φεβρουαρίου 1748 είναι η πιο πλούσια σε ανекδοτολογικά στοιχεία βιογραφία του 18^{ου} αι. για τον ζωγράφο και συνάμα εκείνη η οποία μας περιγράφει με τον καλύτερο τρόπο τις αλλαγές στην συμπεριφορά του.

⁵⁶ Βλ. Comte de Caylous, *Vie d'Antoine Watteau*, όπ.π.: «[ο Βαττώ] σχεδίαζε ασταμάτητα τα δέντρα του ωραίου αυτού κήπου [του Λουξεμβούργου], ο οποίος, καθώς ήταν ακατέργαστος και λιγότερο περιποιημένος από τις άλλες βασιλικές οικίες, του χάριζε αναρίθμητες απόψεις, με αμέτρητα μοτίβα που μόνο οι τοπιογράφοι μπορούσαν να εκμαιεύσουν, μοτίβα που δημιουργούνταν τότε από την διαφορετικότητα των όψεων και των τόπων όπου βρίσκονταν, τότε από τη συνένωση πολλών απομακρυσμένων τοποθεσιών, τότε, τέλος, από τις διαφορές που ο ήλιος του δειλινού ή του πρωινού δημιουργούσε στα ίδια μέρη και στα ίδια εδάφη». Παρατίθεται στο άρθρο της Roland Michel, « Le paysage au XVIII^e siècle... », όπ.π. σελ. 223.

Μας έχουν σωθεί ελάχιστα σχέδια εκ του φυσικού από τον Βαττώ. Από τα πιο χαρακτηριστικά είναι η «Άποψη του Gentilly (σήμερα βρίσκεται στο μουσείο Teyler στο Χάαρλεμ), στο οποίο υπάρχει η χειρόγραφη σημείωση: « *demi teinte grise et généralement les ombres grises* ». Για το σύνολο των σχεδίων του καλλιτέχνη βλ. K.T.Parker και J. Mathey, *Antoine Watteau – Catalogue complet de son oeuvre dessiné*, Paris, 1957: από τα 114 σχέδια με τοπία, τα 2/3 είναι αντίγραφα του Βαττώ, ή και σχέδια στο στυλ των Μεγάλων Δασκάλων. Από τα 38 που θεωρούνται μελέτες του Βαττώ εκ του φυσικού πολλά σήμερα δεν θεωρούνται αυτόγραφα.

⁵⁷ 46,7x53,3εκ., Βοστώνη, Museum of Fine Arts.

⁵⁸ Βλ. το κείμενο του Philip Conisbee για το συγκεκριμένο έργο στον κατάλογο της έκθεσης *Claude to Corot: The development of landscape painting in France*, επιμ. Alan Wintermute, Colnaghi, 1990. Το κτήριο στο βάθος είναι το château Montmorency, περιουσία του Πιέρ Κροτσά, βόρεια του Παρισιού, κοντά στο Saint Denis. Ο Κροτσά αγοράζει το σατώ το 1709. Αφήνει τους κήπους όπως ο Le Notre τους είχε σχεδιάσει για τον ζωγράφο Λε Μπρούν, που ήταν ο πρώτος ιδιοκτήτης. Παραγγέλνει όμως στον αρχιτέκτονα Jean-Silvain Cartaud να χτίσει ένα δεύτερο μεγαλύτερο σατώ, στα πρότυπα ενός ρωμαϊκού palazzos του 16^{ου} αι., στη νοτιοανατολική πλευρά της έκτασης που θα είχε καλύτερη θέα. Αυτό θα είναι η νέα κατοικία, ενώ από το παλιό κτήριο κατέστρεψε το εσωτερικό του και το μετέτρεψε σε ένα ανοιχτό maison de plaisance. Το κεντρικό αυτό τμήμα του υπό αναμόρφωση παλαιού κτηρίου απεικονίζεται στον πίνακα. Το έργο είναι πιθανώς ζωγραφισμένο την περίοδο ανάμεσα στον Απρίλιο του 1715 και τις αρχές του 1717, και αποτελεί την μοναδική fête galante του ζωγράφου όπου η τοποθεσία είναι αναγνωρίσιμη.

χρυσάφι και κόκκινο του φθινοπώρου, όλα τα παραπάνω θυμίζουν τις ιδέες των «Μαθημάτων».



Αν και το έργο είναι ζωγραφισμένο στο στούντιο, όπου ο καλλιτέχνης μεταμορφώνει μια πραγματική τοποθεσία σε ένα νησί του έρωτα (απομονώνοντας το σατώ από τον κήπο και δίδοντας μας την εντύπωση ότι μια λίμνη ή ένα ποτάμι χωρίζει το πρώτο πλάνο από το λευκό μαρμάρινο κτήριο στο βάθος), εντούτοις είναι τόσο πειστικό επειδή αυτή η μεταμόρφωση του κόσμου, από την φαντασία του ζωγράφου, είναι βαθιά ριζωμένη στην προσεκτική παρατήρηση της πραγματικότητας και την ευαίσθητη αντίληψη της φύσης. Ενδεικτική ως προς αυτό το σημείο είναι και η συμβουλή του Βαττώ προς τον μαθητή του Lancret (Λανκρέ): *«Ο Βαττώ του είπε μια μέρα ότι έχανε τον χρόνο του μένοντας παραπάνω [από όσο έπρεπε] κοντά σε έναν δάσκαλο. Ότι έπρεπε να μεταφέρει τις προσπάθειές του πιο μακριά, κοντά στον δάσκαλο των δασκάλων, την Φύση, ότι την είχε χρησιμοποιήσει έτσι και την είχε βρει επωφελή. Τον συμβούλεψε να πάει να σχεδιάσει στα περίχωρα του Παρισιού κάποιες απόψεις με τοπία, να σχεδιάσει έπειτα κάποιες μορφές και να φτιάξει έναν πίνακα της φαντασίας και της επιλογής του»*⁵⁹.

Ανάλογο ενδιαφέρον για την μελέτη εκ του φυσικού επιδεικνύει και ο Φρανσουά Ντεπόρτ (François Desportes). Ο Ντεπόρτ, επίσημος ζωγράφος σκηνών κυνηγιού του Λουδοβίκου ΙΔ⁶⁰, καθώς και προσωπογράφος των κυνηγετικών

⁵⁹ S. Ballot de Sovot, *Eloge de Lancret*, s.l.n.d. Παρατίθεται από τον George Wildenstein, « Le triomphe du paysage, de Boucher à Moreau l'Aîné » στον κατάλογο της έκθεσης *Le Paysage français de Poussin à Corot...*, όπ.π., σελ.56. Ο Ballot de Sovot ήταν δικηγόρος, συγγραφέας και πιστός φίλος του Λανκρέ. Το κείμενο αυτό εμφανίστηκε τον Νοέμβριο του 1743, ημερομηνία θανάτου του ζωγράφου.

⁶⁰ Δεκτός στην Βασιλική Ακαδημία με τον τίτλο του ζωγράφου ζώων τον Αύγουστο του 1699. Το morceau de réception ήταν ο πίνακας «Αυτοπροσωπογραφία ως κυνηγός», που σήμερα βρίσκεται στο Musée de la Chasse et de la Nature στο Παρίσι, με μόνιμο δανεισμό από το μουσείο του Λούβρου.

σκυλιών του⁶¹, είναι γνωστός στην ιστοριογραφία της γαλλικής τοπιογραφίας, όχι για τα τοπία του, που αποτελούν κυρίως διακοσμητικό φόντο των πινάκων του, αλλά για τις μελέτες σε λάδι που φιλοτεχνεί εκ του φυσικού, συνοδεύοντας τον βασιλιά στις εκδρομές του στα δάση γύρω από τις Βερσαλλίες, το Φοντενεμπλώ και το Meudon. Έχουν σωθεί περίπου 600 σχέδια, χρονολογημένα την περίοδο 1690-1700, που απεικονίζουν δέντρα, φυτά, ζώα και τοπία⁶². Τα σχέδια αποτελούν ένα ρεπερτόριο μοτίβων του Ντεπόρτ, μια πηγή υλικού που μπορεί να χρησιμοποιήσει στα μνημειακά, ολοκληρωμένα έργα που φιλοτεχνεί στο ατελιέ του. Ο λόγος του υιού του στην Βασιλική Ακαδημία της Ζωγραφικής και Γλυπτικής, το 1748, μας πληροφορεί για τον τρόπο εργασίας του πατέρα του: *«Μετέφερε στην εξοχή τα πινέλα και την γεμάτη παλέτα του, μέσα σε σιδερένια κουτιά. Είχε μια ράβδο με μια μύτη χαλκού μακριά και αιχμηρή, για να την κρατά σταθερή στο έδαφος, και προσαρμοσμένη στην κορυφή ήταν μια μικρή κορνίζα από το ίδιο υλικό, στην οποία προσάρμοζε τον χαρτοφύλακα και το χαρτί. Ποτέ δεν πήγαινε στην εξοχή, για να επισκεφτεί τους φίλους του, χωρίς να πάρει μαζί του τον ελαφρύ αυτόν εξοπλισμό, που ποτέ δεν κουραζόταν να τον χρησιμοποιεί με επιτυχία... Από εκεί προέρχεται χωρίς αμφιβολία αυτή η μοναδική αληθοφάνεια που βλέπουμε στα τοπία του, όπου μπορούμε να διακρίνουμε, από τους κορμούς και τα φυλλώματά τους, τα διάφορα είδη δένδρων, όπου όλα είναι φυσικά, όπου τίποτε δεν είναι παραμελημένο. Αυτό μπορούμε να σημειώσουμε στους περισσότερους πίνακές του, και κυρίως στα έργα για το Μαρλύ... Ο συγχωρεμένος βασιλιάς αναγνώριζε με χαρά τα γνωστά μέρη που κυνηγούσε πολύ συχνά, και ο κύριος Fagon, ο πρώτος τη τάξει ιατρός του και πολύ καλός βοτανολόγος, απολάμβανε να περιγράφει στον βασιλιά με σοφία όλα τα φυτά που ο Ντεπόρτ είχε απεικονίσει, κατονομάζοντας του ακόμη και την χλόη και τα μικρά λουλουδάκια που κοσμούσαν τη γη, πάνω στην οποία κουλουριάζονταν οι πέρδικες και οι φασιανοί που τα σκυλιά*

⁶¹ Βλ. την βασιλική παραγγελία του 1700 για πέντε έργα με θέμα ζώα και κυνήγι για την Ménagerie στο château των Βερσαλλιών (από τα οποία σώζονται 4 και σήμερα βρίσκονται στο Μουσείο του Κυνηγιού και της Φύσης στο Παρίσι), καθώς και την παραγγελία 6 πορτρέτων των αγαπημένων σκύλων του Λουδοβίκου ΙΔ' (επίσης στο ίδιο μουσείο).

⁶² Βλ τον κατάλογο της έκθεσης *L'Atelier de Desportes: Dessins et esquisses conservés par la manufacture nationale de Sèvres*, οργανωμένη στο Λούβρο το 1982. Τα σχέδια αυτά αγοράζονται το 1785 από τον Διευθυντή των Κτηρίων και δίνονται για μοντέλα στην βιομηχανία πορσελάνης των Σεβρών. Θα δουν όμως για πρώτη φορά το φως της δημοσιότητας με την έκθεση που διοργανώνει η διοίκηση της βιομηχανίας πορσελάνης των Σεβρών το 1920 με αφορμή το Saison d'art de Beauvais. Η έκθεση θα προκαλέσει αίσθηση και θα γραφτούν αρκετά άρθρα για τον μοντερνισμό των σχεδίων, για την πρωτοτυπία στη σύλληψη και την εκτέλεση του Ντεπόρτ. Σχετικά με τα παραπάνω βλ. και το πολύ ενδιαφέρον άρθρο του Hal Oppermann, « François Desportes et le paysage: Modernisme ou Modernité », στο *Le Paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, πρακτικά συνεδρίου που οργανώθηκε στο Λούβρο (25-27/1/1990), Réunion des Musées Nationaux, 1994, σελ.171-190.

έπιαναν»⁶³. Το παραπάνω απόσπασμα, εκτός από τις πολύτιμες πληροφορίες που μας δίνει για την μέθοδο εργασίας του Ντεπόρτ, μας ενδιαφέρει και από μια άλλη οπτική. Το περιεχόμενο του λόγου μας αποκαλύπτει ορισμένες κυρίαρχες αντιλήψεις για την τοπιογραφία την περίοδο που εκφωνήθηκε, δηλαδή το 1748. Η ποιότητα της αληθοφάνειας τονίζεται ιδιαίτερα από τον υιό του ζωγράφου και συνδέεται με τις μελέτες εκ του φυσικού που έκανε ο πατέρας του. Το γεγονός, δηλαδή, ότι ένας καλλιτέχνης παίρνει τον φορητό εξοπλισμό του και φιλοτεχνεί μελέτες σε λάδι στο ύπαιθρο κρίνεται απολύτως θετικά και μάλιστα προβάλλεται, στο σώμα της Ακαδημίας, ως η αιτία εκείνη που κάνει το έργο του επιτυχημένο.

Τόσο οι θεωρητικές ιδέες του ντε Πιλ, όσο και οι μελέτες εκ του φυσικού των Ντεπόρτ και Βαττώ, αποκαλύπτουν ότι, ήδη στις αρχές του αιώνα, τίθεται η βάση για την διαφοροποίηση στην απόδοση του γαλλικού τοπίου. Η σύγκριση λόγου χάρη της «Προοπτικής» του Βαττώ με το έργο του Αλλεγκραίν, που σχολιάσαμε στην αρχή του κεφαλαίου, καταδεικνύει τις διαφορές ανάμεσα στους δυο καλλιτέχνες. Χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει, πως μπορεί να γίνει λόγος για την κυριαρχία μιας νατουραλιστικής τοπιογραφίας την περίοδο εκείνη. Τα κλασικά, διακοσμητικά τοπία των Αλλεγκραίν, Μιλλέ κ.α. που συνεχίζουν την παράδοση του 17^{ου} αιώνα, κατέχουν κυρίαρχη θέση στην εικαστική παραγωγή τοπίων της εποχής. Άλλωστε ούτε ο Βαττώ ούτε ο Ντεπόρτ είναι τοπιογράφοι. Μολονότι η φύση παίζει ουσιαστικό ρόλο στο έργο του πρώτου, είναι πάντοτε ένα κάδρο απαραίτητο για την έκφραση των ανθρώπινων συναισθημάτων και όχι ένα τέλος αφεαυτής⁶⁴, γεγονός που ερμηνεύει και τον μικρό αριθμό ‘καθαρών’ τοπίων που φιλοτεχνεί ο καλλιτέχνης⁶⁵.

Οι δεκαετίες του 1730 και 1740 είναι, για τον ιστορικό της γαλλικής τοπιογραφίας, η περίοδος εκείνη όπου μπορεί να γίνει λόγος για την ανάπτυξη του συγκεκριμένου ζωγραφικού είδους. Τα τοπία που εκθέτουν στα παρισινά Σαλόν ο Ζαν-Μπατίστ Ουντρί (Jean-Baptiste Oudry) και ο Φρανσουά Μπουσέ (Francois Boucher) διαμορφώνουν ουσιαστικά το καλλιτεχνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο θα παρουσιαστούν τα έργα του Βερνέ, από το 1746 και μετά, και για τον λόγο αυτό χρήζουν μιας σύντομης ανάλυσης στο παρόν σημείο της εργασίας μας.

⁶³ *Mémoires inédites sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royal de peinture et de sculpture*, εκδ. Louis Dussieux, 2 τόμοι, Παρίσι 1854. Παρατίθεται στο *L'Atelier de Desportes...*, όπ.π., σελ.58.

⁶⁴ Βλ. το κείμενο που συνοδεύει το έργο *Paysage à la chèvre* (Λούβρο), αρ.41, στον κατάλογο της έκθεσης *Watteau, 1684-1721*, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1984.

⁶⁵ Βλ. μεταξύ άλλων τα έργα «Τοπίο με ποτάμι» (70x106εκ., Αγία Πετρούπολη, Ερμιτάζ) και «Τοπίο με γίδα» (26,5x18,5εκ., Παρίσι, Λούβρο).

Ο Ουντρώ, ο πρώτος σημαντικός Γάλλος τοπιογράφος

«Ο μοναδικός ζωγράφος που διαπρέπει στο είδος της τοπιογραφίας είναι ο Ουντρώ. Τα δέντρα του έχουν καλοσχεδιασμένα φυλλώματα, οι ορίζοντές του είναι ευχάριστοι, και οι τοποθεσίες που επιλέγει για να τοποθετήσει τις σκηνές του με τα ζώα είναι αριστοτεχνικά ζωγραφισμένες. Η ικανότητά του σε αυτόν τον τομέα είναι γνωστή σε όλη την Ευρώπη. Είναι μαθητής του διάσημου Ντεπόρτ, και ο μόνος που αντικατέστησε το ταλέντο του...»⁶⁶.

Αν η αξία του Ουντρώ ως ζωγράφου νεκρών φύσεων με κυνήγι είναι ευρύτερα γνωστή⁶⁷, η σημασία του ως τοπιογράφου είχε για καιρό παραγνωριστεί στην ιστορία της γαλλικής τέχνης. Μονάχα ο Ζαν Λοκάν (Jean Locquin) ήδη στο άρθρο του για τον Ουντρώ το 1908, φαίνεται να συμφωνεί με τα παραπάνω λόγια του αββά Raynal, όταν γράφει: «Σκοπός της μελέτης μας είναι να αποδώσουμε δίκαιο στον τοπιογράφο Ουντρώ, του οποίου ολόκληρο το έργο είναι μια διαμαρτυρία στον ιταλιανισμό και φωνάζει τις φλαμανδικές και ολλανδικές του επιδράσεις»⁶⁸.

Τα τοπία για τον μαρκήσιο του Beringhen

Τα πρώτα σημαντικά τοπία⁶⁹ στο έργο του Ουντρώ φιλοτεχνούνται το 1727 για τον μαρκήσιο του Μπερινχέν. Πρόκειται για έξι πίνακες που απεικονίζουν

⁶⁶ Abbé Guillaume Raynal, *Correspondance littéraire*, 1749, I, σελ.358. Την περίοδο εκείνη ο Raynal ήταν ο εκδότης του εντύπου, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι αναγκαστικά έχει γράψει αυτός την σημείωση αυτή.

⁶⁷ Δεκτός στην Βασιλική Ακαδημία στις 25 Φεβρουαρίου 1719 ως ζωγράφος της Ιστορίας (με το έργο *Η Αφθονία και τα σύνεργά της*, 180x136εκ., Βερσαλλίες, Musée du château de Versailles), καθιερώνεται ως ο σημαντικότερος ζωγράφος ζώων στο πρώτο μισό του 18^{ου} αι. Είναι εκείνος που θα σπάσει το μονοπώλιο του Ντεπόρτ στο συγκεκριμένο είδος και θα εκμεταλλευτεί το πάθος του βασιλιά και της αυλής του για το κυνήγι.

⁶⁸ Jean Locquin, « Le Paysage en France au début du XVIII^e siècle et l'œuvre de J.-B. Oudry (1686-1755) », *GBA*, 3^η περίοδος, XL, 1908, σελ. 380.

⁶⁹ Στο *Cabinet des dessins* του μουσείου του Λούβρου φυλάσσεται ένα βιβλίο με 27 σχέδια του Ουντρώ και τίτλο « *Livre de dessins d'après nature et de génie, commencé au mois de juin 1714 par Jean Oudry* ». Πιθανόν δεν πρόκειται για μελέτες για μεταγενέστερα έργα, αφού κανένα από τα σχέδια δεν μοιάζει να έχει χρησιμοποιηθεί ούτε για πίνακα τοπίου ούτε για φόντο κάποιου άλλου έργου. Έγιναν πιθανότατα για εξάσκηση, ίσως υιοθετώντας τις συμβουλές του ντε Πιλ στα «Μαθήματα» του. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο τους, πέρα από την διάκριση που γίνεται στον τίτλο ανάμεσα σε σχέδια «εκ του φυσικού» και «της φαντασίας», είναι η σημασία που αποδίδει ο Ουντρώ στις εντυπώσεις του φωτός και η προσπάθειά του να συλλάβει τις εντυπώσεις αυτές στη φύση (βλ. *J.B. Oudry 1686-1755*, κατάλογος έκθεσης, κείμενο Hal Opperman, Editions de la Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1982, σελ.68-71). Ανάμεσα στα 1714 και 1727, ο Ουντρώ φιλοτεχνεί ελάχιστες «καθαρές» τοπιογραφίες, ενώ κανένα σχέδιο του με θέμα τοπίο δεν μας είναι γνωστό. Το 1718, ζωγραφίζει την «Άποψη της Notre-Dame με την πυρκαγιά στο Hôtel Dieu το 1718» (Παρίσι, Musée Carnavalet, 52x64εκ. χρονολογημένο και υπογεγραμμένο κάτω δεξιά: «*peint après nature par J B Oudry 1718*», βλ. *J.B. Oudry 1686-1755*, όπ.π., σελ.71-2.). Το πρώτο χρονολογημένο παστοράλ του είναι το «Τοπίο με Βοσκό, Αγελάδες και Πρόβατα» (αφανές, 84x73εκ., βλ. την διατριβή του Hal Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, 2 τόμοι, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1977, εικ.80, σελ.65-66, όπου και δίδει την

αγροτόσπιτα, κοπάδια ζώων και βοσκούς που ασχολούνται με τις αγροτικές εργασίες της καθημερινότητας. Αν και χρονολογούνται πολύ πριν από την περίοδο με την οποία ασχολούμαστε, τα τοπία αυτά μας ενδιαφέρουν επειδή δυο εξ αυτών εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1739, ενώ και τα έξι παρουσιάστηκαν στην έκθεση του 1743⁷⁰.

Τα έργα ανήκουν στο *genre pittoresque*, στο ζωγραφικό εκείνο είδος που καλλιεργείται στη Γαλλία κυρίως τις δεκαετίες του 1720 και 1730⁷¹, και που σύμφωνα με τον ορισμό του Κοϋπέλ (Coypel) είναι «*un choix piquant et singulier des effets de la nature*». Σύμφωνα με τον Χαλ Όππερμαν (Hal Opperman), τον σημαντικότερο μελετητή του Ουντρώ, η έννοια της επιλογής σηματοδοτεί τον θεμελιώδη ρόλο που έχει ο ζωγράφος στην δημιουργία του πίνακα: είναι εκείνος που οφείλει να επιλέξει το τί θα αναπαραστήσει, γεγονός που προϋποθέτει ευαισθησία στην αντιληπτική του ικανότητα, με σκοπό την επιτυχημένη εκτέλεση του έργου. Η δε επιλογή έχει ως στόχο, αφενός μεν να κεντρίσει το ενδιαφέρον του θεατή και να συλλάβει την προσοχή του (*piquant*)⁷², αφετέρου δε να δώσει έμφαση στη μοναδικότητα, στο ειδικό (*singulier*). Μοναδικότητα, τόσο όσον αφορά αυτό που επιλέγει να απεικονίσει, όσο και στον τρόπο που το απεικονίζει. Η επιλογή αυτή, τέλος, δεν γίνεται μέσα από ένα σύνολο φανταστικών εικόνων, αλλά μέσα από τις εντυπώσεις της φύσης⁷³.

Στους πίνακες του Μπερινχέν τα στοιχεία του *genre pittoresque* προστίθενται σε μια βάση φλαμανδικού ρεαλισμού. Αν όμως η γενική διάταξη θυμίζει Φλαμανδούς, και δη πίνακες των Ζίμπερεχτς (Siberechts) ή Τενιέρ (Teniers), η

περιγραφή του). Την ίδια χρονιά διαβάζουμε στον *Ερμή*, με αφορμή την έκθεση έργων του στην πλατεία Dauphin, στα πλαίσια της Exposition de la Jeunesse : «ο κύριος Ουντρώ έχει θαυμαστό ταλέντο σε όλα τα ζωγραφικά είδη, αλλά διαπρέπει στο τοπίο», πιθανότατα για το έργο «Chasse au sanglier», που ο Λοκάν, στο άρθρο του ταυτίζει με τον πίνακα της συλλογής Dutuit.

⁷⁰ Στον κατάλογο (livret) του Σαλόν του 1743 διαβάζουμε: «Ένα απεικονίζει ένα είδος Πύργου, με αγελάδες στο πρώτο πλάνο. Μια γυναίκα, ιδωμένη από πίσω, που κρατά ένα σκύλο που γαυγίζει σε ένα γάιδαρο. Το άλλο αναπαριστά έναν άνδρα να κρατά ένα άλογο, φοβισμένο από έναν σκύλο που γαυγίζει. Δυο αγελάδες, και μια γυναίκα που οδηγεί ένα άλογο και ένα μοσχάρι. Το τρίτο, έχει στο φόντο ένα ερειπωμένο κτήριο και στο πρώτο πλάνο, αγελάδες, πρόβατα, ένα άλογο που βόσκει και ένα βοσκό που χαϊδεύει το σκύλο του. Το τέταρτο, απεικονίζει ένα δάσος στο φόντο, και ένα ελάφι που περνά. Στο πρώτο πλάνο, ένα πανδοχείο [ταχυδρομείο 18^ο αι.], δύο άλογα. Το πέμπτο, απεικονίζει ένα νέο κορίτσι που οδηγεί μια αγελάδα, μια κατσίκα, πρόβατα, και δίπλα σκυλιά, δεμένα σε μια χαμηλή αυλή μέσα σε μια παράγκα. Το έκτο, ένα μικρό αγόρι πάνω σε γάιδαρο που οδηγεί αγελάδες, πρόβατα και κατσίκια. Στο φόντο ένα παλιό σατώ». Βλ. Hal Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1977, τόμος 2, εικόνες P584-589.

⁷¹ Βλ. έργα των Lancret, de Troy, Lemoine, Noel-Nicolas και Charles-Antoine Coypel, Nattier, Restout. Πρόκειται για ένα διακοσμητικό στυλ, με έμφαση στο ακανόνιστο και το ασυνήθιστο που δημιουργεί το παιχνίδι των αραβουργημάτων.

⁷² Αν μεταφράσουμε το επίθετο *piquant* ως «αυτό που εξάπτει / ερεθίζει ευχάριστα την προσοχή, το ενδιαφέρον», σύμφωνα με το λεξικό *Le Robert*.

⁷³ Βλ. *J.B. Oudry 1686-1755*, κατάλογος έκθεσης, κείμενο Hal Opperman, Editions de la Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1982, σελ.76.

ποιμενική διάθεση και οι γοητευτικές και διασκεδαστικές λεπτομέρειες της αγροτικής ζωής τα κάνουν πιο ανάλαφρα και χαρούμενα σε πνεύμα, σε σχέση με τα φλαμανδικά έργα.

Συγκρινόμενα με τους πίνακες του Αλλεγκραίν, και παρά την γραφικότητά τους, μπορούμε να ισχυριστούμε πως εδώ διακρίνεται η τάση μιας πιο πιστής αναπαράστασης της φύσης. Είτε απεικονίζουν ακριβείς τοποθεσίες γύρω από το Παρίσι, είτε όχι, σίγουρα επιδιώκουν να φέρουν στο νου του θεατή τέτοια σκηνικά, και όχι λιγότερο ή περισσότερο φανταστικές τοποθεσίες. Να σημειώσουμε εδώ πως το 1726 ο Ουντρύ ορίζεται σχεδιαστής ταπισερί στην βασιλική ταπητουργία του Μπωβαί (Beauvais), γεγονός που του έδωσε τη δυνατότητα να μελετήσει εκ του φυσικού την εξοχή της περιοχής⁷⁴.

Τα τοπία της δεκαετίας του 1730

Η ενασχόληση του Ουντρύ με το την τοπιογραφία συστηματοποιείται μετά το 1727, ωστόσο ελάχιστα από τα έργα που αναφέρονται στις πηγές (κατάλογοι των Σαλόν, αλληλογραφία του Ουντρύ, αναφορές στον τύπο της εποχής κ.α.) έχουν σήμερα ταυτιστεί, ενώ τα περισσότερα είναι χαμένα. Δυο σημαντικές βασιλικές παραγγελίες⁷⁵ επιτείνουν το ενδιαφέρον του για το τοπίο: το 1728 προσκαλείται από τον βασιλιά και τη συνοδεία του στα κυνήγια με σκοπό να προετοιμάσει τον μνημειακών διαστάσεων πίνακα «*Ο Λουδοβίκος ΙΕ΄ κυνηγά ελάφι στο δάσος του Σεν-Ζερμαίν*» (1730)⁷⁶. Ενώ λίγο αργότερα φιλοτεχνεί *cartoons* για τις ταπισερί με θέμα τα «Βασιλικά κυνήγια του Λουδοβίκου ΙΕ΄» για την βιομηχανία των Γκομπελίν (Gobelins)⁷⁷. Το φόντο, τόσο στο έργο της Τουλούζ, όσο και στα εννιά *cartoons*

⁷⁴ Η παραγγελία για τις ταπισερί με θέμα τα «Chasses nouvelles» περιλαμβάνουν έξι θέματα: Κυνήγι λύκου, ελαφιού, αλεπούς, αγριογούρουνου, ζαρκαδιού και, τέλος, το λαγωνικό.

⁷⁵ Η γνωριμία του με τον βασιλιά χρονολογείται ήδη από το 1723-4, όταν και γνωρίζεται με τον Louis Fagon, Επιθεωρητή των Οικονομικών, και τον μαρκήσιο του Beringhen, Πρώτου Ιππέα του Βασιλιά, ο οποίος και τον συστήνει στον βασιλιά. Ο Ουντρύ δέχεται τις πρώτες του βασιλικές παραγγελίες το 1724. Το 1725 ζωγραφίζει δυο από τα κυνηγετικά του σκυλιά, ενώ του προσφέρεται και στέγη στην Αυλή των Πριγκίπων στο Tuileries.

⁷⁶ 211x387εκ., Toulouse, Musée des Augustins. Ο πίνακας, που ήταν διάσημος σε όλο τον 18^ο αι., εκτίθετο μόνιμα στο Marly, με εξαίρεση το 1750, όταν και στάλθηκε στο Παρίσι για το Σαλόν. Αναγνωρίζουμε 13 πρόσωπα του έργου, μεταξύ των οποίων και τον ίδιο τον ζωγράφο κάτω δεξιά.

⁷⁷ Σύμφωνα με τον Conisbee, η σειρά των μεγάλων *cartoons* που απεικονίζουν το βασιλιά και τη συνοδεία του στο κυνήγι σε διάφορες βασιλικές εκτάσεις, είναι από τα καλύτερα παραδείγματα τοπίων του αιώνα, ισάξια με τα 'Λιμάνια' του Βερνέ. Τα χαρακτηρίζει έξοχα έργα όσον αφορά την αίσθηση της πραγματικότητας και με ένα αίσθημα διακοσμητικότητας ανάλογο με τις μεγάλες ταπισερί κυνηγιού του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Βλ. Philip Conisbee, "The Eighteenth Century: Watteau to Valenciennes", στον κατάλογο της έκθεσης *Claude to Corot: The Development of Landscape Painting in France*, επιμ. Alan Wintermute, Colnaghi, Νέα Υόρκη, 1990, σελ.90.

απεικονίζει ακριβείς τοπογραφικές απόψεις των δασών του Σεν-Ζερμαίν, του Φοντενεμπλό και της Κομπιένης⁷⁸, γεγονός που σημαίνει ότι ο ζωγράφος έκανε πολλές μελέτες εκ του φυσικού στην γαλλική ύπαιθρο.

Παράλληλα την περίοδο 1729-35 φιλοτεχνεί 275 σχέδια για την εικονογράφηση των *Μύθων* του Φονταίν (Fontaine)⁷⁹, σχέδια που σύμφωνα με τον Λοκάν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιστορία του γαλλικού τοπίου: τα επιβλητικά βουνά, τα τοξωτά ή περιέργως κομμένα βράχια, οι κατεδαφισμένοι πυργίσκοι, τα ξύλινα και σαρακοφαγωμένα παλιόσπιτα γεμάτα με μούσκλια, οι μύλοι με τα πατώματα που προεξέχουν, τους λυγισμένους τοίχους και τις κυρτές στέγες, οι ετοιμόρροπες γέφυρες και τα δέντρα με τους ροζιάρικους και στριφτούς κορμούς αποκαλύπτουν την επίμονη αναζήτηση του καλλιτέχνη για το αγροτικό γραφικό (*pittoresque rustique*), και μαρτυρούν αφενός μεν τις εκδρομές του στην γαλλική ύπαιθρο, αφετέρου δε την μελέτη των Ολλανδικών και Φλαμανδικών έργων⁸⁰.

Τα τοπία του 1737/8

Στον κατάλογο του Σαλόν του 1738 διαβάζουμε: «Ένα μικρό τοπίο, όπου απεικονίζεται ένας μεγάλος Πύργος, εκ του φυσικού. Ένα Τοπίο στο οποίο αναπαρίσταται μια μεγάλη Γέφυρα, Αγελάδες και Πρόβατα στο πρώτο πλάνο». Σύμφωνα με τον Όπερμαν⁸¹, πρόκειται για τα έργα *Τοπίο με μεγάλο στρογγυλό πύργο*⁸² και *Τοπίο με μύλο και γέφυρα*⁸³.



⁷⁸ Για τον πίνακα της Τουλούζης, έχουμε το σχόλιο του κριτικού Baillet de Saint-Julien με αφορμή την έκθεσή του στο Σαλόν του 1750: «...απεικονίζει ένα μέρος του δάσους Σαιν-Ζερμαίν, κατά πλάτος του οποίου βρίσκουμε τις λεωφόρους προς το Petit Chateau. Ο Ουντρώ μας θυμίζει σε αυτό το τμήμα του έργου τα όμορφα τοπία του που είχε εκθέσει σε μερικά προηγούμενα Σαλόν και που του χάρισαν τόσες επιδοκμασίες». Παρατίθεται στον κατάλογο της έκθεσης *J.-B. Oudry...*, όπ.π., σελ.134.

⁷⁹ Βλ. σχετικά στον κατάλογο της έκθεσης *J.-B. Oudry...*, όπ.π., σελ.157-167.

⁸⁰ Βλ. Jean Locquin, « Le Paysage en France au début du XVIII^e siècle et l'œuvre de J.-B. Oudry (1686-1755) », *GBA*, σελ.365-7.

⁸¹ Βλ. τον κατάλογο της έκθεσης *J.-B. Oudry...* 1982, όπ.π., σελ.169-72.

⁸² 130x163εκ., 1737 - Παρίσι, ιδιωτική συλλογή.

⁸³ 120x163εκ., 1738 - Παρίσι, ιδιωτική συλλογή.

Σε σχέση με τα έργα για τον Μπερινχέν, τα δυο τοπία είναι μεγαλύτερα σε διαστάσεις, τα αγροτικά σκηνικά είναι ακόμη πιο γραφικά, με πιο πλούσια βλάστηση, ενώ οι μορφές είναι ήσσονος σημασίας. Ο Όππερμαν θα τα χαρακτηρίσει «*αληθινά ροκοκό τοπία, τα σημαντικότερα που φιλοτέχνησε ο Ουντρώ*»⁸⁴, και παράλληλα θα επισημάνει τις διαφορές τους με τα τοπία που φιλοτεχνεί ο Μπουσέ την ίδια περίοδο, τα οποία και διακρίνονται για τους φωτεινούς ανοιχτούς ουρανούς και τα γραφικά ιταλιανίζοντα ερείπια. Οι πίνακες του Ουντρώ, συγκριτικά, μοιάζουν πιο νατουραλιστικοί, δίνουν δηλαδή την αίσθηση ότι στον καμβά απεικονίζεται μια πραγματική γαλλική τοποθεσία, ένα τμήμα της υπαίθρου γύρω από το Παρίσι. Για τον λόγο αυτόν και στον κατάλογο του Σαλόν λαμβάνουν τον χαρακτηρισμό «*εκ του φυσικού*», μια επισήμανση ιδιαίτερα σημαντική, αφού πληροφορεί τον θεατή πως τα έργα δεν αποτελούν δημιουργήματα της φαντασίας του ζωγράφου ή καπρίτσια που φιλοτεχνεί στο εργαστήριό του, όπως οι πίνακες του Μπουσέ, αλλά βασίζονται στην προσεκτική παρατήρηση της γαλλικής εξοχής στο Ιλ ντε Φρανς (Ile-de-France).

Τα τοπία των αρχών της δεκαετίας του 1740

Στο Σαλόν του 1741, ο Ουντρώ, ήδη εδώ και δυο χρόνια βοηθός καθηγητή στην Βασιλική Ακαδημία, στέλνει δύο έργα, που στο *livret* περιγράφονται ως εξής: «*ένα Τοπίο όπου φαίνεται ένας Μύλος, φωτισμένος από τον ήλιο, με Ζώα στο πρώτο πλάνο... Άλλο, των ίδιων διαστάσεων, όπου απεικονίζεται μια ξύλινη Γέφυρα*», ενώ στο Σαλόν του 1746 εκθέτει «*Τρία τοπία εκ του φυσικού... το πρώτο, ζωγραφισμένο στην Αρκέιγ (Arcueil), ανήκει στον καλλιτέχνη. Το δεύτερο, όπου υπάρχει μια γέφυρα, επίσης ζωγραφισμένο στην Αρκέιγ, βρίσκεται στην οικία του κ. Douglas. Το τρίτο, όπου απεικονίζεται ένας Μύλος, είναι ζωγραφισμένο στο Μπωβαί*».

Είναι πιθανόν πως τα δύο τελευταία τοπία που αναφέρονται στο *livret* του Σαλόν του 1746 είναι εκείνα του 1741. Σύμφωνα πάντα με τον Όππερμαν, το τοπίο με μύλο είναι το έργο που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Ναντ, ενώ τα άλλα δυο είναι χαμένα. Το *Τοπίο με μύλο και ζώα*⁸⁵ (βλ. επόμενη σελίδα) μοιάζει αρκετά, τουλάχιστον όσον αφορά την γραφικότητά του, με τα έργα του 1737/8.

⁸⁴ Hal Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, 2 τόμοι, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1977, τόμος πρώτος, σελ. 106-7.

⁸⁵ 1740, 113x148εκ., Nantes, Musée des Beaux-Arts.



Στη μέση της σύνθεσης υψώνεται ένα γηρασμένο, γεμάτο ρόζους δέντρο, ενώ στα αριστερά του απεικονίζεται ο νερόμυλος με την επικλινή στέγη του. Οι ακτίνες του ήλιου φωτίζουν ένα τμήμα της σκεπής, καθώς και το μικρό ξύλινο γεφυράκι. Στα δεξιά, πάνω στο ελικοειδές μονοπάτι που επίσης φωτίζεται από τον ήλιο, βλέπουμε μια χωριατοπούλα καθισμένη σε ένα γάιδαρο να οδηγεί το κοπάδι με τα ζώα προς το πρώτο πλάνο του έργου, όπου στέκεται ένας, φορτωμένος με καλάθια γεμάτα φρούτα και λαχανικά, γάιδαρος. Σύμφωνα με τον κατάλογο, στον πίνακα απεικονίζεται μια τοποθεσία του Μπωβαί, όπως όμως σωστά παρατηρεί ο Όπερμαν, η ποικιλία των διακοσμητικών και γραφικών λεπτομερειών θυμίζουν τα έργα του Μπουσέ της ίδιας περιόδου (το ροζιασμένο δέντρο, ο σκιοφωτισμός στην στέγη κ.α.), χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει πως η τοποθεσία δεν είναι πραγματική, αλλά έχει εφευρεθεί στο εργαστήρι του ζωγράφου⁸⁶.

Τα σχέδια στην Arcueil

Ανάμεσα στα 1744-7 ο Ουντρώ συχνάζει στους εγκαταλελειμμένους κήπους της Αρκέιγ (Arcueil) και φιλοτεχνεί σειρά μελετών με μαύρο μολύβι και κιμωλία σε μπλε χαρτί. Ο βιογράφος του Γκουζενό (Gougenot) αναφέρει, στα 1761: «Τις Κυριακές και τις αργίες, η κύρια διασκέδασή του ήταν να πηγαίνει στα δάση του Σεν-Ζερμαίν, του Σαντιγί και της Βουλόνης και να μελετά το τοπίο, τους κορμούς των δέντρων, τα φυτά, τα ανοίγματα, τον ουρανό με καταιγίδα, τους ορίζοντες. Δεν πήγαινε ποτέ στην εξοχή χωρίς να έχει μαζί του μια μικρή τέντα, κάτω από την οποία σχεδίαζε ή ζωγράφιζε τα τοπία. Στην αρχή έκανε χρήση της *camera obscura*, αλλά δεν άργησε να συνειδητοποιήσει την πλάνη του, ότι δηλαδή η προοπτική δεν ήταν σωστή και ότι οι

⁸⁶ Βλ. τον κατάλογο έκθεσης *J.-B. Oudry...* 1982, ό.π., σελ.229-31.

εντυπώσεις του φωτός και της σκιάς ήταν διαφορετικές από εκείνες που η φύση παρουσίαζε στα μάτια του. Πριν από την ολοκληρωτική καταστροφή των κήπων της Αρκέιγ, δεν παρέλειπε ποτέ να πηγαίνει εκεί για να σχεδιάζει, όταν έβρισκε κάποιες στιγμές ελεύθερου χρόνου. Οι κήποι αυτοί, που εγείρουν τη λύπη εκείνων που τους γνώρισαν στην πρώτη τους λάμψη/δόξα, όταν ήταν τελείως εγκαταλελειμμένοι, έπαιρναν, στα μάτια της ζωγραφικής, νέα χάρη. Παντού συναντούσε κανείς σχεδιαστές. Ο καθένας έσπευδε να συμβουλευτεί τον κύριο Ουντρώ και τις γραφικές του συνθέσεις, και ήταν σαν ένας καθηγητής στη μέση της σχολής του. Είναι στα διαφορετικά αυτά σχέδια με θέμα το τοπίο που ανέπτυξε τις βασικές αρχές που πήρε από τον Λαρζιλιέρ για την κατανόηση του σκιοφωτισμού, και στα οποία ανακαλύπτει κανείς τις πιο αληθινές και πιο τολμηρές εντυπώσεις»⁸⁷.

Είναι χαρακτηριστικό πως μετά από 40 σχεδόν χρόνια, οι συμβουλές που παρέθεσε ο ντε Πιλ στα «Μαθήματά» του σχετικά με τις μελέτες εκ του φυσικού, υιοθετούνται με ενθουσιασμό από τους καλλιτέχνες. Ο Ουντρώ σχεδιάζει πάνω από 100 απόψεις στους κήπους της Αρκέιγ⁸⁸, ενώ την ίδια περίοδο κάνουν μελέτες στον ίδιο χώρο και οι Μπουσέ, Νατουάρ (Natoire), Πιέρ (Pierre), Πορτάιγ (Portail) κ.ά. Οι ζωγράφοι, λοιπόν, των μέσων του 18^{ου} αιώνα ανταποκρινόμενοι στο αίτημα για μια ‘νατουραλιστική’ τοπιογραφία, πηγαίνουν στην γαλλική ύπαιθρο και επιχειρούν να αποτυπώσουν στις μελέτες τους τα γραφικά της οικοδομήματα (μύλοι, γέφυρες, ερειπωμένοι πύργοι κ.ά.), τα δέντρα, τα φυτά, τις ενδιαφέρουσες αισθητικά τοποθεσίες, τις εντυπώσεις του φωτός και της σκιάς και γενικά όλα τα επιμέρους στοιχεία που συνθέτουν το τοπίο, και τα οποία ανέλυσε διεξοδικά ο ντε Πιλ στα «Μαθήματά» του. Οι εκ του φυσικού αυτές μελέτες, σε συνδυασμό με τις επιρροές από τα φλαμανδικά και ολλανδικά έργα του 17^{ου} αιώνα, που αφθονούν στις συλλογές των Γάλλων *amateurs*, συντελούν στην διαμόρφωση ενός διακριτού και δημοφιλούς

⁸⁷ Παρατίθεται στο A. Desguine, *L'oeuvre de J.B. Oudry sur le Parc et les Jardins d'Arcueil*, Librairie Floury, Paris, MCML, σελ.6-7.

⁸⁸ Βλ. A. Desguine, *L'oeuvre de J.B. Oudry...*, όπ.π. Αλλά και στον κατάλογο της έκθεσης *J.-B. Oudry...*, 1982, όπ.π., σελ.232-5. Έχει επίσης σωθεί το έργο «Τοπίο με Υδραγωγείο στην Arcueil» (98x131εκ., Schwerin, Staatliches Museum, βλ. στον κατάλογο της έκθεσης *J.B. Oudry...* 1982, όπ.π., αριθμ.128), που στο Σαλόν του 1745 εκτέθηκε μαζί με το «Τοπίο δάσους με βοσκό και τον σκύλο του, αγελάδες και πρόβατα» (1742, Schwerin). Στο πρώτο απεικονίζεται η επιβολή της ανθρώπινης τάξης στη φύση, ενώ στο δεύτερο κυριαρχεί η εικόνα μιας άγριας φύσης. Ο Όπερμαν επισημαίνει τις φλαμανδικές επιρροές που συναντούμε στον πίνακα, τις οποίες και αναγάγει στα μαθήματα του Ρούμπενς που γνώριζε ο Ουντρώ μέσα από τον δάσκαλό του Λαρζιλιέρ. Το υδραγωγείο κατασκευάστηκε το 1614-24 για την Μαρία των Μεδίκων, για τη μεταφορά νερού από τις πηγές στο Rungis στους κήπους του Λουξεμβούργου. Διασχίζει την κοιλάδα της Bièvres, εν μέρει στα εδάφη του σατώ του πρίγκιπα de Guise στην Arcueil.

τύπου τοπιογραφίας, που αποτυπώνεται στους πίνακες που ο Ουντρώ εκθέτει στα παρισινά Σαλόν γύρω στα 1740.

Οι τοπιογραφίες του Φρανσουά Μπουσέ πριν το 1746

Τα πρώτα ‘ιταλικά’ τοπία

Αν και ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1720, ο Μπουσέ έχει μια πρώτη επαφή με το τοπίο⁸⁹, είναι, κυρίως, μετά την επιστροφή του από τη Ρώμη, το 1731, που η ενασχόλησή του με την τοπιογραφία εντείνεται. Μια σειρά τοπίων που αναφέρει ο Χέρμαν Φος (Hermann Voss) στο άρθρο του για τα νεανικά έργα του Μπουσέ αποδεικνύουν του λόγου το αληθές⁹⁰. Πρόκειται κυρίως για λυρικά ιταλιανίζοντα τοπία, με ανθρώπινες μορφές και κοπάδια ζώων που μαρτυρούν επιδράσεις από ολλανδικά έργα. Ανάμεσα τους ξεχωρίζει το «*Καπρίτσιο με Άποψη των Κήπων Φαρνεζε*»⁹¹, το οποίο είναι και το πρώτο χρονολογημένο τοπίο του καλλιτέχνη (1734).



Μας είναι γνωστό πως ο Μπουσέ, κατά την παραμονή του στην Ιταλία, έκανε μελέτες στην ρωμαϊκή εξοχή, ενώ έχει σωθεί και μια σειρά σχεδίων (με μαύρη

⁸⁹ Είναι τα χαρακτηριστικά που φιλοτεχνεί από σχέδια του Βαττώ: Ο Μπουσέ κάνει 119 από τα 350 χαρακτηριστικά για το *Figures de différents caractères de Paysage, et d'Etudes dessinées d'après nature par Antoine Watteau*, παραγγελία του Jean de Julienne, που κυκλοφορεί σε δυο τόμους, το 1726 και το 1728. Όλα τα τοπία του Βαττώ που συμπεριλήφθηκαν στο έργο έγιναν από τον Μπουσέ (βλ. εικόνα 12, σελ.27, στο Jo Hedley, *François Boucher, Seductive Images*, The Trustees of the Wallace Collection, 2004). Αρκετά από τα τοπία αυτά είχαν βόρειες επιδράσεις, γεγονός που έφερε τον Μπουσέ σε επαφή με την τοπιογραφία των Ολλανδών και Φλαμανδών καλλιτεχνών.

⁹⁰ Βλ. Hermann Voss, "François Boucher's Early Development", *The Burlington Magazine*, τόμος XCV, αρ.598-609, Ιανουάριος-Δεκέμβριος 1953, σελ.81-93.

⁹¹ 63,5x81εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection. Οι μορφές στο κάτω αριστερό τμήμα του πίνακα προέρχονται από τα χαρακτηριστικά του Abraham Bloemart. Τον Ιούνιο του 1735 ανακοινώνεται η σειρά 12 χαρακτηριστικών του Μπουσέ με τίτλο *Livre d'Etude d'après les Dessains Originaux de Blomart*.

κιμωλία πάνω σε μπλε χαρτί) με τα πιο γραφικά μνημεία των περιχώρων της Ρώμης, που αργότερα τα χρησιμοποίησε σαν βάση για τις διακοσμητικές του συνθέσεις για πίνακες ή ταπισερί⁹². Το συγκεκριμένο έργο πιθανότατα έχει σαν βάση του δυο σχέδια που έγιναν στην Ρώμη: «Άποψη των Κήπων Φαρνέζε» (Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη, Cabinet des Estampes) και «Άποψη των Κήπων Φαρνέζε με δυο αγελαδοβοσκούς» (Λούβρο, Cabinet des dessins)⁹³.

Μελετώντας τα συγκεκριμένα σχέδια, διαπιστώνουμε πως ακόμα και στην πιο ‘νατουραλιστική’ του φάση, οι πίνακές του είναι προϊόν σημαντικής καλλιτεχνικής προετοιμασίας και μεθόδευσης⁹⁴, όπως ίσως μας αποκαλύπτει και το έργο «Τοπιογράφος»⁹⁵.



Συγκρίνοντας τον πίνακα στο καβαλέτο με το σχέδιο στο ανοιχτό τετράδιο, στο κάτω δεξιό τμήμα του έργου, βλέπουμε ότι η τελική σύνθεση είναι απόρροια της φαντασίας του καλλιτέχνη. Το βυθισμένο, εξάλλου, σε σκέψεις και εικόνες βλέμμα του ζωγράφου φαίνεται να επιτείνει την παραπάνω άποψη⁹⁶.

Ο συνδυασμός αυτός εξιδανικευμένων ιταλικών τοπίων και μορφών από την αγροτική κοινωνία αποτελεί διακριτικό γνώρισμα των έργων του Μπουσέ της δεκαετίας του 1730, και κυρίως των μεγάλων διαστάσεων πινάκων που ο ζωγράφος

⁹² Βλ. λόγου χάρη το σχέδιο «Ο κυκλικός ναός στο Τίβολι» (1730, 30.4x40.6, Αμστερνταμ, Rijksmuseum, εικ.19 στο *Seductive Images*, όπ.π.). Και το «Ο καταρράκτης και ο ναός της Σίβυλλας στο Τίβολι» (1730, Αμστερνταμ, Rijkspretenkabinet), σχέδιο που ολοκληρώθηκε στο εργαστήριο, αλλά βασίζεται σε μελέτη που έγινε εκ του φυσικού.

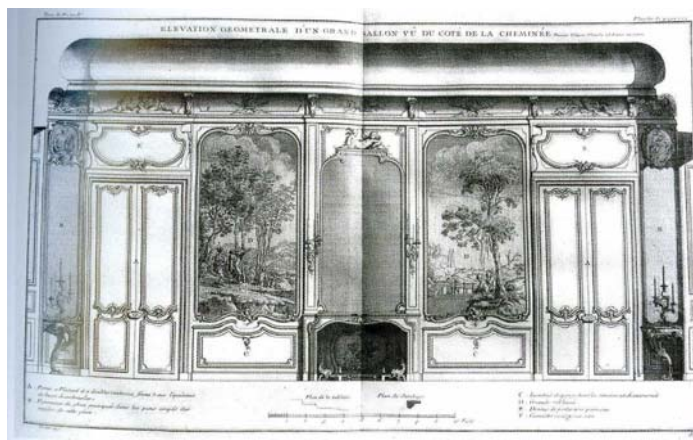
⁹³ Βλ. *François Boucher, 1703-1770*, κατάλογος έκθεσης, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, 1986, σελ.153, εικ.109-110.

⁹⁴ Οπ.π., σελ.154.

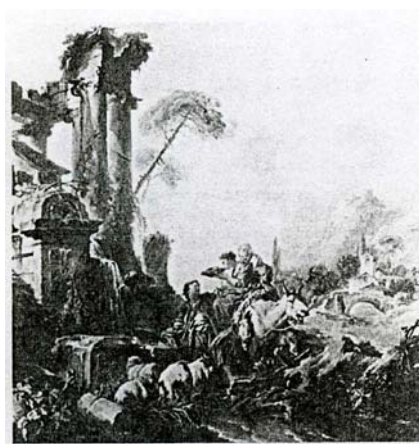
⁹⁵ 1732-35, 27x22εκ., Παρίσι, Λούβρο

⁹⁶ Βλ. *François Boucher...*, Metropolitan Museum, 1986, όπ.π., σελ.149. Το έργο στο καβαλέτο είναι «Ο Ναπολιτάνος βοσκός», χαμένο σήμερα, αλλά γνωστό από το χαρακτηριστικό του Jean Daullé του 1758.

φιλοτεχνεί για την διακόσμηση των ροκοκό κατοικιών μετά το 1735. Οι μνημειακές αυτές γραφικές συνθέσεις τοποθετούνταν συνήθως στο εσωτερικό των σαλονιών, όπως μας πληροφορεί το κατατοπιστικό σχέδιο του J.-F. Blondel.



Οι τέσσερις πίνακες: «Η ευτυχία στο χωριό» (243x254εκ., Μόναχο, Alte Pinakothek), «Η στάση στην πηγή» (243x251εκ., Μόναχο, Alte Pinakothek), «Η επιστροφή από την αγορά» (241x170εκ., Chrysler Museum, Norfolk, Virginia) και «Ο ευτυχισμένος ψαράς» (241x170εκ., Pittsburgh, Frick Art Collection) αποτελούν ίσως ένα από τα σημαντικότερα διακοσμητικά σύνολα του καλλιτέχνη.



Οι μνημειακές διαστάσεις τους και ο μεγάλος αριθμός μελετών που έχουν σωθεί, μαρτυρούν πως πρόκειται για μια σημαντική παραγγελία, όπου αίνιγμα ωστόσο παραμένει η αρχική τους τοποθεσία⁹⁷. Σύμφωνα με τον Άλαστερ Λαινγκ (Alastair Laing), τα έργα σηματοδοτούν ένα μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στις πρώιμες αγροτικές σκηνές, γνωστές και ως *bambochades* και τα μετέπειτα συναισθηματικά παστοράλ του Μπουσέ, για τα οποία και θα γίνει διάσημος⁹⁸. Το θέμα των έργων είναι βέβαια οι βουκολικές δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα στο πρώτο πλάνο των συνθέσεων, η παρουσία ωστόσο του τοπίου είναι αξιοσημείωτη, ιδίως στον πίνακα του Πίτσμπουργκ, και καταδεικνύει το ενδιαφέρον του Μπουσέ για την απεικόνιση μιας εξιδανικευμένης φύσης που θυμίζει ιταλικά σκηνικά. Τα οικοδομήματα, εξάλλου, στο φόντο των δυο πρώτων έργων, και ιδίως τα κλασικά ερείπια της «Στάσης στην πηγή» εντείνουν την παραπάνω παρατήρηση.

Ανάλογες σκέψεις προκαλεί και η σειρά σχεδίων για τις ταπισερί με τίτλο «Ιταλικές Γιορτές»⁹⁹, ταπισερί που διακοσμούσαν την αίθουσα ακροάσεων του ανακαινισμένου Hôtel Soubise¹⁰⁰, μαζί με τα πρώτα σωζόμενα παστοράλ του Μπουσέ, τις απεικονίσεις των ερωτικών δραστηριοτήτων των βοσκών μέσα σε ένα εξιδανικευμένο φυσικό περιβάλλον¹⁰¹.

⁹⁷ Για τις υποθέσεις σχετικά με την αρχική τοποθεσία των έργων, βλ. *François Boucher...*, Metropolitan Museum, 1986, όπ.π., σελ., σελ.163-8.

⁹⁸ Βλ. λόγου χάρη το έργο «Η ανάπαυση των βοσκών» (87x136 εκ., Coll. Mr. and Mrs. Jeffrey E. Horvitz, Hallandale, Florida). Το τοπίο εδώ δεν λειτουργεί απλά ως φόντο, αλλά συμμετέχει στο αγροτικό ειδύλλιο που παρουσιάζεται στο πρώτο πλάνο. Η τοποθεσία που ανοίγεται στο αριστερό τμήμα του πίνακα με το κάστρο και τα αγροτόσπιτα προέρχεται – μέσω του Βαττώ – από τα δάση του Καμπανιόλα. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα σχόλια του Jullien des Boulmiers, γραμμένα το 1770 στον *Ερμή της Γαλλίας*: «Αλλά αυτό που φαίνεται απίστευτο στην εκπληκτική γονιμότητα του Μπουσέ, είναι το γεγονός ότι ζωγράφιζε τη φύση στις πιο όμορφες όψεις της, απεικονίζοντας την πάντα ευχάριστη και χαρούμενη. Κυρίως απέφευγε τον γελοίο συνδυασμό αντικειμένων που ποτέ δεν βρίσκονταν μαζί ως σύνολο και που προσβάλλουν το καλό γούστο, επειδή μας ζητούν να αναστείλουμε τις κριτικές μας ικανότητες. Αν καμιά φορά στρεφόταν για ευχαρίστηση στις *bambochades*, γνώριζε πώς να τις βελτιώσει χωρίς να ενοχλεί, και ποτέ δεν παρουσίαζε κρυμμένα ή αηδιαστικά αντικείμενα, επειδή ήξερε πως τα μάτια μας αποστρέφονται αυτά που δεν μπορούν να αγγίζουν τα χέρια μας». Σχετικά με τις πρώιμες αυτές αγροτικές σκηνές και τον όρο *bambochades* βλ. *François Boucher...*, Metropolitan Museum, 1986, όπ.π., σελ..141-5.

⁹⁹ Βλ. Edith A. Standen, “Boucher as a Tapestry Design”, στο *François Boucher...*, Metropolitan Museum, 1986, όπ.π., σελ.. 325-331.

¹⁰⁰ Το 1732, με αφορμή τον γάμο του Hercule-Mériadec de Rohan, πρίγκιπα του Soubise και της Marie-Sophie de Courcillon, το Hôtel Soubise [τώρα στεγάζει τα Archives Nationales] ανακαινίζεται πλήρως από τον αρχιτέκτονα Boffrand. Στην διακόσμηση συμμετέχουν οι Natoire (φιλοτεχνεί σειρά έργων που απεικονίζουν την ιστορία του Έρωτα και της Ψυχής και που διακοσμεί το *Salon de la Princess*), Carle van Loo, Restout, Trémolières. Ο Μπουσέ, εκτός από την διακόσμηση στην κάμαρα των ακροάσεων, ζωγραφίζει μια σειρά υπέρθυρα (τρία από τα οποία εκτίθενται στο Σαλόν του 1738), καθώς και μια τοπιογραφία για το *cabinet vert* στα διαμερίσματα του εγγονού του πρίγκιπα.

¹⁰¹ *Le pasteur galant* (1738, 147x198εκ.) και *Le Pasteur complaisant* (142x189εκ.). Οι αγρότες-πρωταγωνιστές του Μπουσέ έχουν εδώ μετασχηματιστεί σε κομψά ντυμένους βοσκούς με μεταξωτά ρούχα, μέσα σε σκηνικά που θυμίζουν τα πάρκα-τοπία του Βαττώ. Ο καλλιτέχνης εισάγει στη

Η σημασία που έχει για τον Μπουσέ η ενασχόληση του με το τοπίο, αλλά και η αξία της ίδιας της τοπιογραφίας ως είδος, καθίσταται αντιληπτή από το γεγονός πως το 1737, κατά την εκλογή του ως καθηγητή στην Βασιλική Ακαδημία της Ζωγραφικής και της Γλυπτικής, εκθέτει «τρεις πίνακες της φαντασίας, με Ανθρώπους, Τοπία και Ζώα, φιλοτεχνημένα για τον Βασιλιά». Πρόκειται πιθανόν για κάποια από τα τέσσερα έργα, χαμένα δυστυχώς σήμερα, που ζωγράφισε για τα *petite appartements* του Φοντενεμπλό την ίδια χρονιά, και τα οποία εκτέθηκαν στο Σαλόν του Αυγούστου με την επισήμανση «διάφορα ποιμενικά θέματα».

Τα τοπία της δεκαετίας του 1740: επιρροές από τα παρισινά περίχωρα

Στο Σαλόν του 1739 εκτίθεται, σύμφωνα με το *livret*, ένα «Τοπίο όπου απεικονίζεται ένας Μύλος». Πρόκειται πιθανόν για τον «Μύλο του Quiquengrogne στη Σαρεντόν»¹⁰², το οποίο είναι το πρώτο χρονολογημένο τοπίο του Μπουσέ που δεν απεικονίζει ιταλικό ή ιταλιανίζων σκηνικό.



Η περιοχή Σαρεντόν (Charenton) βρίσκεται ανατολικά του Παρισιού, στη συμβολή των ποταμών Σηκουάνα και Μάρνη. Ο συγκεκριμένος μύλος είναι ένα από τα πιο πρώιμα γραφικά μοτίβα που απεικόνισαν οι Γάλλοι καλλιτέχνες τον 18^ο αι., όταν άρχισαν να αναζητούν τοποθεσίες στα περίχωρα του Παρισιού για τις μελέτες

ζωγραφική ένα είδος που ήταν ήδη γνωστό στην ποίηση και το θέατρο, με επιρροές κυρίως από τις πρώιμες κωμικές όπερες του φίλου του Favart. Βλ. *François Boucher...*, Metropolitan Museum, 1986, όπ.π., σελ. 175-6.

¹⁰² 1739, Αγγλία, Ιδιωτική συλλογή (A&W 167. Βλ. εικ.134, στο *François Boucher...*, Metropolitan Museum, 1986, όπ.π., σελ.184). Βλέπε επίσης το χαρακτηριστικό του J.-P. Le Bas, το 1747, με τίτλο «Πρώτη Άποψη του Σαρεντόν» και με αφιέρωση στον Portail, εικ. 181, στον ίδιο κατάλογο.

τους εκ του φυσικού¹⁰³. Ο Μπουσέ θα απεικονίσει τον μύλο σε τρία τουλάχιστον έργα του, ενώ θα τον χρησιμοποιήσει και ως σκηνικό σε μια από τις σειρές ταπισερί με τίτλο *La Noble Pastoral*.

Ο πίνακας του 1739 διακρίνεται για την δεσπόζουσα απεικόνιση του μύλου και την ένταση των γραφικών λεπτομερειών της σύνθεσης: η πέτρινη γέφυρα με τα τρία τόξα στα αριστερά του έργου, το σε κατάσταση αποσύνθεσης επάνω τμήμα του μύλου, τα περιστέρια στην αχυροσκεπή, η γυναίκα στο πρώτο πλάνο κ.ά. Η σχέση με τα γραφικά τοπία του Ουντρώ της ίδιας περιόδου είναι εμφανής, ενώ συγκρινόμενο με τους μεταγενέστερους πίνακες (λ.χ. του Τολέδο), το έργο του 1739 μοιάζει να βρίσκεται πολύ πιο κοντά στην πραγματικότητα.

Το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για την γαλλική εξοχή φαίνεται να αναπτύσσεται μετά το 1734-5, όταν και προσλαμβάνεται από τον Ουντρώ, σαν σχεδιαστής, στην βιοτεχνία ταπισερί του Μπωβαί. Είναι πολύ πιθανόν ο Μπουσέ να είχε συμμετάσχει στις εκδρομές του Ουντρώ στην περιοχή γύρω από την βιοτεχνία, όπως τουλάχιστον δείχνουν δυο πίνακες με θέμα τοποθεσίες γύρω από το Μπωβαί, που εκτέθηκαν στα Σαλόν του 1742, 1743 και 1745, και που σήμερα μας είναι γνωστοί από χαρακτηριστικά του Λε Μπα (Le Bas)¹⁰⁴.

Δύο τοπιογραφίες, ωστόσο, του Μπουσέ που εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1740 είναι ενδεικτικές της διαφορετικής προσέγγισης του τοπίου σε σχέση με τον Ουντρώ. Και στην «Άποψη μύλου και μακρινού ναού» (1740, 126,5x160εκ., Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art) και στο «Δάσος με δυο Ρωμαίους στρατιώτες» (1740, 131x163εκ., Παρίσι, Λούβρο) [βλ. επόμενη σελίδα] το γενικότερο σκηνικό παραπέμπει σε τοποθεσίες από τα περίχωρα του Παρισιού.

¹⁰³ Σώζονται δυο σχέδια του Βλεχέλ, πολύ πριν φύγει για την Ιταλία και γίνει διευθυντής της Ακαδημίας, τρεις πίνακες του Λανκρέ, καθώς και ένα σχέδιο του Ουντρώ. Βλ. *François Boucher... , Metropolitan Museum*, 1986, όπ.π., σελ.281.

¹⁰⁴ Υπάρχουν δυο πίνακες, του 1742 και 1743, με θέμα τοποθεσίες του Μπωβαί (γίνονται χαρακτηριστικά από τον Le Bas, το 1744). Ο πίνακας του 1742 και το χαρακτηριστικό από το έργο αυτό εκτέθηκαν στα Σαλόν του 1742 [« *Paysage d'après nature, des environs de Beauvais* »] και 1745 [« *Vue des Environs de Beauvais* »] αντίστοιχα. Ο πίνακας του 1743 εκτέθηκε στο Σαλόν του 1743 [« *Un Paysage, où paroît un Moulin à eau ; et une Femme donnant à manger à des Poules* », χαμένο, πιθανότατα ο πίνακας που έκανε χαρακτηριστικό ο Le Bas το 1744 με τίτλο « *Seconde vue de Beauvais* »], μαζί με έναν ακόμη πίνακα [« *Son Pendant représentant une vieille Tour, et sur le devant des Blanchisseuses* »] επίσης χαμένο σήμερα. Τα χαρακτηριστικά του Le Bas [« *Vue des environs de Beauvais* », « *Seconde vue de Beauvais* »] εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1745.



Η απεικόνιση όμως μιας μακρινής άποψης του ναού της Σίβυλλας στο Τίβολι, στο πρώτο έργο, καθώς και η τοποθέτηση δυο Ρωμαίων στρατιωτών, που μοιάζουν να έχουν δραπετεύσει από πίνακα του Σαλβατόρ Ρόζα, στο δεύτερο, καταδεικνύουν τις διαφορές των έργων από τους πίνακες του Ουντρύ της ίδιας περιόδου. Αν τα μοτίβα που χρησιμοποιούν και οι δυο καλλιτέχνες (οι κορμοί των δέντρων, τα οικοδομήματα κ.ά.) βασίζονται στην παρατήρηση του φυσικού περιβάλλοντος, η τελική σύνθεση του Μπουσέ απεικονίζει πάντοτε μια φύση *recomposé*, σχεδόν θεατρική, και οπωσδήποτε μη αληθινή. Στο «Δάσος», λόγου χάρη, δεν είναι μόνο το στοιχείο του μη αναμενόμενου και κατά συνέπεια φανταστικού, που εισάγουν οι δυο στρατιώτες που συζητούν στα δεξιά του πίνακα. Είναι και ο συνδυασμός των φουντωτών φυλλωμάτων των δέντρων στο κεντρικό τμήμα της σύνθεσης, με τη λυγεράδα του πεύκου που υψώνεται στον καθαρό ουρανό, στα αριστερά, και με τους ξερούς και άγριους κορμούς των ελάτων στα δεξιά· ή το παιχνίδι του φωτός στο έδαφος, καθώς και οι φωτεινοί τόνοι των βασανισμένων δέντρων του πρώτου πλάνου. Στοιχεία που εντείνουν μεν την γραφικότητα του πίνακα, τονίζουν δε την θεατρικότητα του σκηνικού.

Σύμφωνα με τον Ερβέ Ουρζέλ (Hervé Oursel), η σύλληψη του έργου, και όχι η τονικότητά του θυμίζει τους Φλαμανδούς και Ολλανδούς μαίτρ του 17^{ου} αιώνα: τον Alexander Keirincx (1600-1652, «Άποψη δάσους με βελανιδιά», Rotterdam, Musée Boymans van Beuningen) και κυρίως τον Γιάκομπ φαν Ρούισνταελ (Jacob van Ruisdael), σπεσιαλίστα του είδους («Το Δάσος», Douai, Musée de la Chartreuse / «Βάλτος μέσα σε δάσος», Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Βλ. *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin, Les Pays-Bas et les peintres français du XVIIIe siècle*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Hervé Oursel, Musée des Beaux-Arts de Lille, 1985, αρ.5. Σύμφωνα με τον συντάκτη του καταλόγου, ο Μπουσέ αντικαθιστά την μελαγχολική ποιητικότητα των δασκάλων αυτών, με ένα συναίσθημα δροσιάς και λεπτότητας, τυπικό του γαλλικού 18^{ου} αιώνα.

Ο συνδυασμός ενός γαλλικού μύλου με έναν ιταλικό ερειπωμένο ναό απεικονίζεται και στο «Τοπίο με νερόμυλο και ναό» (1743, 90.8x118.1 εκ. – Bernard Castle, Bowes Museum).



Στα δεξιά μια γυναίκα ετοιμάζεται να πλύνει τα ρούχα της, ενώ λευκά περιστέρια κάθονται στην αχυροσκεπή του καλοδιατηρημένου νερόμυλου, καθώς η καμινάδα καπνίζει. Στο κέντρο, μούσκα και σαπισμένοι κορμοί δέντρων, που θυμίζουν Ρόζα, κείτονται στις όχθες του ποταμιού. Αριστερά, στο ύψωμα απεικονίζεται ο ναός της Σίβυλλας στο Τίβολι, ενώ πιο κάτω κάθεται ένα χωριατόπαιδο (σε στυλ Bloemart) και δίπλα του στέκεται μια γυναίκα με το παιδί της. Στο τοπίο κυριαρχούν οι μπλε και πράσινοι τόνοι που έχουν αντικαταστήσει τα θερμά καφέ και κόκκινα των έργων της δεκαετίας του 1730¹⁰⁶.

Ο Μπουσέ αντλεί και στον πίνακα αυτόν στοιχεία από την πραγματικότητα, αλλά τα αποδίδει με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργεί έναν κόσμο φανταστικό, όπως στο θέατρο. Το «Σχέδιο για Θεατρικό Σκηνικό» (1741, 68x112εκ., Μόναχο, Alte Pinakothek) [βλ. επόμενη σελίδα] δείχνει πόσο στενή είναι η σχέση των τοπίων του με τα θεατρικά σκηνικά που φιλοτεχνεί την ίδια περίοδο, και που αποσπών τα

¹⁰⁶ Σύμφωνα με τον Jo Hedley, η φινέτσα της ζωγραφικής, η τονικότητα και η απεικόνιση του φωτός δείχνουν ότι ο Μπουσέ στρέφεται προς το λυρικό γαλλικό τοπίο του 17^{ου} αι. για έμπνευση. Όπως στο έργο του Pierre Patel «Τοπίο με κιονοστοιχία, πλύστρες και βοσκούς» (π.1645-6, 59x85,5, Springfield, Massachusetts Museum of Fine Arts). Ο πίνακας του Πάτελ, μαζί με άλλα έργα, βρισκόταν στο εσωτερικό του Hotel Lambert, που τον 18^ο αι. ανήκε στον πλούσιο επιχειρηματία Marin de la Haye, στον οποίο ανήκαν και τα τοπία του 1740. Ο πίνακας υιοθετεί την συνθετική τεχνική του 17^{ου} αι., όπου το βάθος τονίζεται θέτοντας το πρώτο πλάνο στη σκιά, το μεσαίο επίπεδο λουσμένο στο φως και ο ορίζοντας σε μπλε τόνους. Η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται και στο έργο των ιταλιανίζοντων Ολλανδών, όπως ο Rynacker [βλ. «Τοπία με ζώα», 117.5x102,5, Wallace Collection]. Βλ. *Seductive Visions...*, όπ.π., σελ. 84.

επαινετικά σχόλια της κριτικής: «Ποιος μπορεί να απεικονίσει καλύτερα από τον Μπουσέ τέτοιους όμορφους κήπους, όμορφες σπηλιές και όμορφα τοπία όπου αναγνωρίζουμε με ευχαρίστηση την επιτυχημένη μίξη απόψεων της Ρώμης και του Τίβολι με εκείνες του Sceaux και της Arcueil»¹⁰⁷.



Τα παραπάνω λόγια του αβά Gougenot είναι ενδεικτικά της επιτυχίας που έχει η δεύτερη αυτή τάση της γαλλικής τοπιογραφίας που αναπτύσσεται από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1740 με βασικό εκπρόσωπο τον Μπουσέ. Μαζί με τα τοπία του Ουντρύ και τους πίνακες που ο Βερνέ στέλνει από τη Ρώμη στα παρισινά Σαλόν από το 1746 και μετά, η τοπιογραφία, στα μέσα πια του 18^{ου} αιώνα, εξελίσσεται σε ένα δημοφιλές ζωγραφικό είδος που καλλιεργείται από ικανούς καλλιτέχνες, εκπληρώνοντας με τον τρόπο αυτό την ευχή του Νικολά Βλεχέλ με την οποία αρχίσαμε το πρώτο μέρος της εργασίας μας.

¹⁰⁷ Παρατίθεται στο *Seductive Visions...*, όπ.π., σελ.86.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: Claude-Joseph Vernet, 1746-1789

1) Η ιταλική περίοδος του Βερνέ (1734-1753)

«Ο κ. Βερνέ από την Ιταλία. Τέσσερα έργα που απεικονίζουν θαλασσογραφίες, διαφορετικές απόψεις της Νάπολης και της Ιταλίας». Με την φράση αυτή ο συντάκτης του επίσημου καταλόγου (livret) του Σαλόν του 1746 παρουσιάζει, για πρώτη φορά, τον Βερνέ στο γαλλικό κοινό. Δυστυχώς δεν μπορούμε να ταυτίσουμε τους πίνακες που εκτέθηκαν εκείνη την χρονιά στο *salon carré* του Λούβρου με συγκεκριμένα έργα του καλλιτέχνη, αφού η αναφορά τους στον κατάλογο είναι πολύ γενική, ενώ και οι πηγές της εποχής δεν μας οδηγούν σε ασφαλή συμπεράσματα. Αυτό όμως που με ββαιότητα γνωρίζουμε είναι η μεγάλη αίσθηση που προκάλεσαν οι τέσσερις εκείνοι πίνακες στους επισκέπτες της έκθεσης, όπως τουλάχιστον μαρτυρούν οι κριτικές στον τύπο της εποχής.

Στο παρόν τμήμα της εργασίας θα παρουσιάσουμε ορισμένα ενδεικτικά έργα της ιταλικής περιόδου του Βερνέ και θα αναζητήσουμε τους λόγους της μεγάλης και άμεσης επιτυχίας που είχε η ζωγραφική του στην παρισινή καλλιτεχνική ζωή. Η συγκεκριμένη περίοδος είναι ιδιαίτερος σημαντική, αφού στα είκοσι αυτά χρόνια παραμονής του Βερνέ στην Ιταλία, διαμορφώνονται τα βασικά χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του και εξαπλώνεται η φήμη του ως ικανού τοπιογράφου σε ολόκληρη την Ευρώπη. Είναι χαρακτηριστικό πως, ήδη από το τρίτο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα, οι σημαντικότεροι συλλέκτες και κριτικοί θεωρούν τους πίνακες της ιταλικής περιόδου του Βερνέ καλύτερους από τα μεταγενέστερα έργα του, ενώ και οι μελετητές του ζωγράφου, όπως η Ingersoll-Smouse λόγου χάρη, εκθειάζουν τα συγκεκριμένα τοπία: «Το σύνολο του έργου της ιταλικής περιόδου αποτελεί, με τον πλούτο του, την ποικιλία των θεμάτων και την ομορφιά στην εκτέλεση, το πιο ωραίο τμήμα της ζωής και της τέχνης του Βερνέ»¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Florence Ingersoll-Smouse, *Joseph Vernet, peintre de marine : étude critique et catalogue raisonné, avec trois cent cinquante-sept reproductions de son œuvre*, 2 τόμοι, εκδ. Etienne Bignou, Παρίσι 1926, σελ. 19.

Ο Βερνέ στη Ρώμη

Γεννημένος στην Αβινιόν το 1714¹⁰⁹, ο Βερνέ φθάνει στη Ρώμη στις 8 Νοεμβρίου 1734, με την οικονομική υποστήριξη του Ζοζέφ ντε Σέϋτρ (Joseph de Seytres), μαρκησιού του Caumont. Σκοπός του ταξιδιού ήταν αφενός μεν να ολοκληρώσει την καλλιτεχνική του εκπαίδευση, αφετέρου δε να κάνει για τον προστάτη του σχέδια με θέμα τις αρχαιότητες¹¹⁰. Μαζί του είχε συστατικές επιστολές προς τον θαλασσογράφο Αντριέν Μανγκλάρ (Adriaen Manglard) και τον διευθυντή της Ακαδημίας της Γαλλίας στη Ρώμη, Νικολά Βλεχέλ.

Παραθέσαμε στην αρχή της εργασίας την διαπίστωση του Βλεχέλ για την έλλειψη αξιόλογων τοπιογράφων στην σύγχρονή του καλλιτεχνική ζωή. Από τις πηγές της εποχής, και κυρίως από την αλληλογραφία του με τον προϊστάμενό του στο Παρίσι, τον δούκα ντ'Αντάν (d'Antin), γνωρίζουμε πως ο Βλεχέλ, κατά την περίοδο της παραμονής του στην διεύθυνση της Ακαδημίας στη Ρώμη, ενθαρρύνει τους σπουδαστές-υπότροφους να πηγαίνουν στην ρωμαϊκή ύπαιθρο και να σχεδιάζουν εκ του φυσικού: *«Θα πηγαίνουν μαζί μου στο Τίβολι, όπου υπάρχουν όμορφα και αξιοπερίεργα πράγματα: οι ιδιορρυθμίες της φύσης, οι αξιοθαύμαστες τοποθεσίες, η διάταξη των αρχιτεκτονημάτων, όλα αυτά θα τους διευρύνουν το πνεύμα και θα τους μάθουν/διδάξουν να συνθέτουν με έναν τρόπο ευφυή και νέο. Με σκοπό το έργο τους να μην δοκιμάζει μια επανάληψη ενοχλητική που συναντούμε πολύ συχνά... Είναι μια πολύ καλή μελέτη. Εκτός από το ότι θα μάθουν να κάνουν τοπία, που είναι ο βασικός σκοπός, θα τους διδάξει ακόμη να συνθέτουν, αφού το επάγγελμά μας δεν είναι παρά μια μίμηση του φυσικού»¹¹¹*. Μας είναι γνωστό πως ο Βερνέ παρακολουθεί μαθήματα

¹⁰⁹ Ο πατέρας του Antoine Vernet (1689-1753), ζωγράφος διακοσμήσεων, τον στέλνει στο εργαστήριο του σημαντικότερου ζωγράφου της Αβινιόν Philippe Sauvan (1697-1792). Έπειτα ο Βερνέ εργάζεται στην Aix-en-Provence με τον διακοσμητικό ζωγράφο Jacques Viali (1681-1745). Τα πρώτα χρονολογημένα τοπία του που σώζονται και μάλιστα είναι in situ, είναι δυο υπέρθυρα στην οικία του Marquise de Simiane στην Αιξ-αν-Προβάνς.

¹¹⁰ Τα ενδιαφέροντα του μαρκησιού του Caumont εκτεινόταν από τα βιβλία και την συλλογή αρχαιοτήτων μέχρι τις φυσικές επιστήμες, ενώ παράλληλα διατηρούσε και επαφές με λόγιους σε όλη την Ευρώπη. Η συλλογή του διαλύθηκε το 1793, χωρίς να γνωρίζουμε έκτοτε τα ίχνη της.

¹¹¹ *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*, εκδ. A. de Montaiglon και J. Guiffrey, 1887-1912, τόμος VII, σελ.86. Παρατίθεται και στο Hersenberg, σελ.19. Ο συγγραφέας κάνει λόγο για τη νέα πολιτική που ασκεί ο Βλεχέλ στην καλλιτεχνική εκπαίδευση των υποτρόφων της Ακαδημίας. Ο νέος διευθυντής συνιστά την μελέτη των έργων των Πιέτρο ντα Κορτόνα, Σκιαβόνε, Ντομενικίνο, Βερονέζε, Τισιανού, διευρύνοντας κατά τον τρόπο αυτό το ρεπερτόριο των ζωγράφων που αποτελούσαν το πρότυπο των υποτρόφων στην Ακαδημία, ρεπερτόριο που μέχρι τότε περιλάμβανε τα έργα του Πουσέν και των Καράτσι. Σύμφωνα με τον Hersenberg, το γεγονός ότι η Ακαδημία της Ρώμης βρίσκεται μακριά από το Παρίσι και τους περιορισμούς της Βασιλικής Ακαδημίας, δίνει τη δυνατότητα στον διευθυντή της να αναπτύξει νέες κατευθύνσεις στη διδασκαλία της ζωγραφικής. Η νέα αυτή εκπαιδευτική πολιτική του Βλεχέλ βρίσκει σύμφωνο και τον τον δούκα Αντέν, διευθυντή των Κτηρίων του Βασιλιά, όπως διαβάζουμε σε γράμμα

στην Ακαδημία και έχει επαφές με την γαλλική καλλιτεχνική κοινότητα της Ρώμης, και κυρίως με τον Πιέρ Σουμπλεϋρά (Pierre Subleyras). Ο ίδιος, άλλωστε, ο Βλεχέλ γράφει για τον ζωγράφο: «είναι ένας θαλασσογράφος και πρέπει στα λιμάνια να κάνει τις μελέτες του... Συμβούλεψα τον ζωγράφο από την Αβινιόν να ακολουθήσει το ταλέντο του, πολύ περισσότερο επί τη ευκαιρία που θα μου δείξει δυο θαλασσογραφίες»¹¹².

Το γεγονός ότι ήδη από το 1738, τέσσερα μόλις χρόνια μετά την άφιξή του στη Ρώμη, ο Βερνέ κρατά αρχείο παραγγελιών, με τίτλο « *Les Livres de Raison* » (σήμερα φυλάσσεται στην Αβινιόν), φανερώνει την επιτυχημένη του καλλιτεχνική εξέλιξη. Η εκλογή του στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά, ήδη το 1743, σηματοδοτεί την άμεση αναγνώριση του από τους Ιταλούς συναδέλφους του, ενώ στις 6 Αυγούστου του 1746 γίνεται δεκτός (agrée) και στην Βασιλική Ακαδημία του Παρισιού, γεγονός που του επιτρέπει να εκθέσει για πρώτη φορά έργα του στο Σαλόν ένα μήνα αργότερα (πλήρες μέλος – reçu – της Ακαδημίας, θα εκλεγεί στις 23 Απριλίου 1753).

Έργα ενδεικτικά της Ιταλικής περιόδου

Στα *Livres de raison* του ζωγράφου καταγράφονται οι παραγγελίες που δέχεται και οι τιμές που εισπράττει για τους πίνακές του¹¹³, καθώς και τα ονόματα των πελατών του. Ανάμεσά τους συγκαταλέγονται επιφανείς εκπρόσωποι του ρωμαϊκού κλήρου¹¹⁴, χάρη κυρίως στο γεγονός ότι η Αβινιόν βρίσκεται ακόμη υπό παπική κυριαρχία, μέλη του γαλλικού διπλωματικού σώματος της Ρώμης και της Νάπολης¹¹⁵, καθώς και Άγγλοι ευγενείς που πραγματοποιούν στην Ιταλία το *Grand Tour*¹¹⁶.

του προς τον Poerson “*Le Sr Vleughels fait fort bien de promener les élèves; ce seroit un bon coup s’il pouvoit leur donner le bon goût du paysage*” [*Correspondance des Directeurs...*, όπ.π., τόμος VII, σελ.98].

¹¹² *Corr. des Dir...*, όπ.π., τόμος IX, σελ.124, 136. Παρατίθεται από τον Ph. Conisbee στην εισαγωγή του καταλόγου *Joseph Vernet, 1714-1789*, Musée de la Marine, Palais de Chaillot, Παρίσι 1976-77, σελ.12. Ο ίδιος ο Βερνέ, λίγο μετά την άφιξη του στη Ρώμη, γράφει πως «*Βρίσκει κανείς [στη Ρώμη] τις πιο όμορφες τοποθεσίες του κόσμου για να σχεδιάσει*», όπ.π., σελ.12.

¹¹³ Ενδεικτικό της επιτυχίας του είναι και το γεγονός πως την περίοδο 1747-51, σύμφωνα με το αρχείο, φιλοτεχνεί 155 πίνακες, για τους οποίους εισπράττει 46450 λίβρες.

¹¹⁴ Για τον καρδινάλιο Valenti Gonzaga ζωγραφίζει τα εξής: «*Ιταλικό Λιμάνι με θύελλα*», «*Οι καταρράκτες του Τίβολι με την Villa Maecenas*» (και τα δυο στο Mauritshuis στη Χάγη), «*Λιμάνι την αυγή*» και «*Λιμάνι με φωτιά το βράδυ*» (Μόναχο, Alte Pinakothek). Ο καρδινάλιος La Rochefoucauld παραγγέλνει το 1746 δυο απόψεις με όχθες ποταμού, ενώ ο καρδινάλιος Pozzobonelli είχε δυο μικρές θαλασσογραφίες στη συλλογή του.

¹¹⁵ Ο δούκας του Saint-Aignan, πρέσβης στη Ρώμη και υποστηρικτής των νέων Γάλλων ζωγράφων παραγγέλνει ήδη, το 1739, τρία υπέρθυρα, καθώς και ένα «*Φεγγαρόφωτο*», γεγονός που καταδεικνύει

Οι παραγγελίες μπορούν να διακριθούν σε τοπογραφικές απεικονίσεις, λιγότερο ή περισσότερο ακριβείς, της Ρώμης και της Νάπολης, και σε πιο γραφικές και φανταστικές αναπαραστάσεις της ιταλικής υπαίθρου και των μεσογειακών λιμανιών.

1) Τοπογραφικές απόψεις

Οι *vedute* του Καναλέττο (Canaletto) με τα αξιοθέατα της Βενετίας, αλλά και του Λονδίνου, οι τοπογραφικές απεικονίσεις των πιο γνωστών και γραφικών τοποθεσιών της Ρώμης από τον Γκάσπαρ φαν Βίτελ (Gaspar van Wittel - Vanvittelli) και τον Πανίνι (Panini), τα χαρακτηριστικά του Πιρανέζι (Piranesi) με θέμα τα ρωμαϊκά μνημεία, φανερόνουν την δημοτικότητα των συγκεκριμένων έργων στην Ιταλία, ήδη από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα. Το έντονο αυτό αγοραστικό ενδιαφέρον που υπάρχει στη Ρώμη για τοπογραφικές απόψεις είναι αναμφίβολα ένας σημαντικός παράγοντας που ωθεί τον νεαρό καλλιτέχνη από την Αβινιόν στην ενασχόληση του με το τοπίο. Η γνωριμία του με το έργο των δημοφιλέστερων τοπιογράφων της εποχής, αλλά και η προσωπική σχέση που αναπτύσσει μαζί τους (μας είναι γνωστό πως ο Βερνέ παρακολουθεί τα μαθήματα προοπτικής που διδάσκει ο Πανίνι στην γαλλική Ακαδημία) είναι στοιχεία που επηρεάζουν την διαμόρφωση των καλλιτεχνικών του αντιλήψεων και που καθίστανται φανερά στο ζωγραφικό του έργο¹¹⁷.

πόσο άμεση και γρήγορη ήταν η επιτυχία του Βερνέ στη Ρώμη. Για τον François-Claude de Montboissier, Abbé de Canillac, διπλωμάτη στη Νάπολη, ο Βερνέ ζωγραφίζει δυο απόψεις του κόλπου της Νάπολης (1748) που σήμερα βρίσκονται στο Λούβρο).

¹¹⁶ Τα έργα του Βερνέ με θέμα τις τρικυμιώδεις θάλασσες, τα ασφαλή και ήρεμα λιμάνια, την ρωμαϊκή ύπαιθρο, αποτελούν, για τους Άγγλους ευγενείς, δημοφιλή ενθύμια του ταξιδιού τους στην Ιταλία. Στο βιβλίο συναντούμε ονόματα όπως οι Dania, Lisson, Bouverie, D'Arquim, Drake. Οι επαφές του ζωγράφου με τους Άγγλους εντείνονται μετά το 1745, συνέπεια του γάμου του με την Virginia Parker, κόρη ενός Ιρλανδού καπετάνιου του παπικού ναυτικού. Την περίοδο 1746-52, ο Βερνέ ζωγραφίζει συνολικά 80 πίνακες για Άγγλους πελάτες, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται και οι Lowther, Bouverie, Tilson, Feathertson Haugh. Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η ερμηνεία που δίνει ο Lagrange για την επιτυχία του Βερνέ στους Άγγλους: «*au contraire, les Anglais devinèrent bien vite en lui un peintre de leur goût. Ce que le goût anglais demande à la peinture, ce n'est pas d'élever l'âme ou de toucher le cœur par l'expression de pensées ou de sentiments sublimes, c'est de distraire la vue par le spectacle des beautés naturelles. A des cœurs engourdis et des esprits fatigués, pour secouer le spleen qui les dévore, il faut des plaisirs excitants. Après le voyage, qui fait passer sous les yeux les scènes variés de la nature, il n'en est pas de plus vif que l'art qui les rappelle à la mémoire. Les tableaux de V. remplissaient on ne peut mieux cet objet. Ses Tempêtes procuraient une émotion de quelques instants. Ses Vue de Terre ou de Mer évoquaient des souvenirs de poésie et de lumière...*», βλ. Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle, avec le texte des « Livres de raison » et un grand nombre de documents inédit*, Παρίσι, 1864, σελ.31-32.

¹¹⁷ Ο Κόνισμπι επισημαίνει τις επιδράσεις του Πανίνι στον Βερνέ, κυρίως όσον αφορά την κομψότητα και τη ζωντάνια των μορφών του. Βλ. *Joseph Vernet, 1714-1789*, Musée de la Marine, Palais de Chaillot, Παρίσι 1976-77, σελ.13.

Οι δυο μικρών διαστάσεων πίνακες που βρίσκονται στο Λούβρο, «Το château και η γέφυρα Saint-Ange» (1745, 40x77εκ.) και «Η Ponte Rotto» (40x77εκ.), θεωρούνται από τα πιο αγαπητά και γνωστά έργα του καλλιτέχνη.



Στον πρώτο πίνακα, το επιβλητικό σατώ δεσπόζει στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, ενώ η γέφυρα, με τα τρία της τόξα, το συνδέει με τα οικοδομήματα στα δεξιά. Πίσω από τη γέφυρα αχνοφαίνεται ο τρούλος του Αγίου Πέτρου, ενώ στο πρώτο πλάνο τρεις ψαράδες προσπαθούν να βγάλουν τα δίχτυα τους στην όχθη του Τίβερη, υπό το βλέμμα μιας ανδρικής μορφής που είναι ξαπλωμένη σε έναν υπερυψωμένο βράχο.



Στο δεύτερο έργο, βρισκόμαστε στο άκρο του νησιού Tiberina, όπου ο Βερνέ το έχει μετατοπίσει λίγο πιο δυτικά σε σχέση με την πραγματική του θέση, και βλέπουμε τα τρία τόξα της αρχαίας γέφυρας Aemilius, γνωστή με το όνομα Ponte Rotto. Στην όχθη αριστερά διακρίνεται ο μικρός ναός της Τύχης, το καμπαναριό της Santa Maria Cosmedin και το κανάλι της Cloaca Maxima, ενώ μέσα από το δεύτερο τόξο της γέφυρας ξεχωρίζει το ηγουμενείο των Ιπποτών της Μάλτας. Το ελαφρό αεράκι λικνίζει τα ασπρόρουχα που είναι απλωμένα πάνω στη γέφυρα, ενώ στο πρώτο πλάνο τρεις μορφές ψαρεύουν, καθισμένες σε ένα βράχο στην όχθη του ποταμού.

Η απόδοση του νερού και κυρίως του ουρανού, που καλύπτει περίπου τα 2/3 των έργων, με τις πολλαπλές τονικές τους διαβαθμίσεις καταδεικνύουν τις μεγάλες ζωγραφικές ικανότητες του Βερνέ. Οι χρυσίζοντες και φωτεινοί τόνοι που κυριαρχούν στην ατμόσφαιρα διαχέονται σε όλη τη σύνθεση, με συνέπεια την χρωματική αρμονία και την τονική ισορροπία του έργου¹¹⁸. Η αντανάκλαση, εξάλλου, της γέφυρας Rotto και των υπολοίπων οικοδομημάτων στα γαλήνια νερά του Τίβερη, καθώς και το παιχνίδι με το φως και τη σκιά που δημιουργεί ο ήλιος πάνω στη γέφυρα (φωτίζοντας το αριστερό της τμήμα και αφήνοντας στη σκιά το άλλο μισό), χαρίζουν στο έργο μια αίσθηση νατουραλισμού, που οδήγησε τους μελετητές του ζωγράφου να το συγκρίνουν με τους πίνακες του Κορό¹¹⁹. Αναμφίβολα τα στοιχεία αυτά μαρτυρούν την λεπτομερή παρατήρηση και μελέτη της φύσης από τον ζωγράφο, απόρροια της καλλιτεχνικής του εκπαίδευσης στην Ιταλία.

Οι ικανότητες του Βερνέ στην απόδοση της ατμόσφαιρας και γενικότερα στην τοπογραφία, αναδεικνύονται και σε δυο ακόμη έργα, μεγαλύτερων διαστάσεων, που βρίσκονται επίσης στο Λούβρο. Πρόκειται για την «Άποψη του κόλπου της Νάπολης» (1748 – 100x197,5εκ.) και την «Άποψη της Νάπολης με τον Βεζούβιο» (1748, 99x197εκ.) [βλ. επόμενη σελίδα], παραγγελία του αβά de Canillac (1693-1761), Claude François Rogier de Beaufort-Montboissier, chargé d'affaires στη Ρώμη το 1742-5 και 1748-9.



Στο πρώτο έργο, ο θεατής, τοποθετημένος στην περιοχή της Marinella, βλέπει στα δεξιά το προπύργιο του οχυρού των Carmine, ενώ πιο αριστερά αναπτύσσεται η

¹¹⁸ Ο Conisbee χαρακτηρίζει την «Γέφυρα Rotto» ως ένα από τα πιο άμεσα και ελεύθερα έργα του καλλιτέχνη, και επισημαίνει τις ομοιότητές του, όσον αφορά τους τόνους, με τα έργα του Subleyras. Βλ. *Joseph Vernet...* Παρίσι 1976-77, όπ.π., σελ.53.

¹¹⁹ Όπ.π., σελ.53. Για τον Βερνέ ως πρόδρομο του Κορό είχε κάνει λόγο και η Florence Ingersoll-Smouse στην μονογραφία της, βλ. *Joseph Vernet, peintre de marine...*, όπ.π., σελ. 14-20.

πόλη της Νάπολης, λουσμένη στο απογευματινό φως του ήλιου. Διακρίνονται κατά σειρά το καρθουσιανό μοναστήρι του San Martino, το Castel dell'Ono και οι στρογγυλοί πύργοι του Castel Nuovo. Στο πρώτο πλάνο κυριαρχεί η μορφή του μοναχικού δέντρου, ενώ στην όχθη του ήρεμου λιμανιού απεικονίζονται διάφορες φιγούρες: ένας αβάς, στα δεξιά, περιγράφει σε έναν ευγενή, που κάνει τον περίπατό του, πώς ένας κλέφτης πήρε το πορτοφόλι του, την στιγμή που ακριβώς πίσω τους, δυο παιδάκια πειράζουν ένα γουρούνι, ενώ στο βάθος, διακρίνεται η έντονη συνομιλία κάποιων γυναικείων μορφών. Στο κέντρο του πίνακα, ψαράδες καθαρίζουν τα δίχτυα τους, ενώ στα αριστερά του δέντρου κάποιοι άλλοι ετοιμάζουν την κακκαβιά τους.



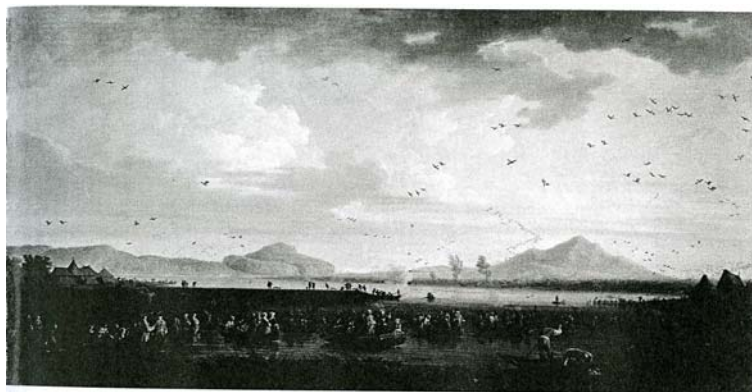
Στο δεύτερο έργο, ο θεατής βρίσκεται στο Βορρά. Στα αριστερά εκτείνεται η πόλη της Νάπολης, ενώ στον κόλπο της απεικονίζονται πλοία. Στο βάθος δεξιά καπνίζει ο Βεζούβιος. Η πρώτη εκκλησία της οποίας βλέπουμε τον τρούλο είναι πιθανόν ο San Giuseppe a Chiaia (1666-73, έργο του Tommaso Carrarese), ενώ στο κέντρο της πόλης διακρίνεται ο τρούλος της Αγίας Μαρίας των Αγγέλων του Pizzofalcone (η κατασκευή της αρχίζει το 1660 από τον Fabricio Grimaldi). Στο πρώτο πλάνο, ψαράδες με τις οικογένειές τους τραβούν τα δίχτυα τους στη στεριά, ενώ στα αριστερά ένα ζευγάρι απολαμβάνει τον περίπατό του. Δεξιά, μια μορφή ακουμπισμένη σε μια πέτρινη δέστρα αγναντεύει την θάλασσα.

Η τόσο εκθειασμένη ομορφιά του κόλπου της Νάπολης βρίσκει στο έργο του Βερνέ έναν ιδανικό εκφραστή της. Το γλυκό και αισθησιακό κλίμα του νότου, με την απαλή ατμόσφαιρα και τους ποικίλους χρωματισμούς του ουρανού από το φως του μεσογειακού ήλιου, αλλά και η γραφικότητα και η γοητεία του ήρεμου λιμανιού, με

τον πάντα ανήσυχο Βεζούβιο να καπνίζει στο βάθος, χαρακτηριστικά που σαγήνευαν τους ταξιδιώτες της εποχής, αποδίδονται με μαεστρία από τον χρωστήρα του Βερνέ.

Οι πίνακες όμως του Λούβρου αποκαλύπτουν και ένα ακόμη χαρακτηριστικό των έργων του Βερνέ. Είναι η δεξιότητα του καλλιτέχνη να διακοσμή το πρώτο πλάνο των έργων του με πολύ ενδιαφέρουσες σκηνές. Τα γραφικά περιστατικά που απεικονίζει, η ζοηρότητα και η κομψότητα των μορφών, καθώς και η μεγάλη ποικιλία στην δράση τους, χαρίζουν στο έργο ζωντάνια και τραβούν την προσοχή του θεατή. Οι ικανότητες αυτές του Βερνέ αναγνωρίζονται τόσο από τη σύγχρονη κριτική που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, εκθειάζει την απόδοση των μορφών στα τοπία του, όσο και από τους πελάτες του που δίνουν παραγγελίες για πίνακες με θέμα τις κυνηγητικές ή άλλες δραστηριότητές τους μέσα στην ιταλική εξοχή.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο πίνακας που ζωγράφησε για τον Paul-François de Galuccio, μαρκησίου του Hôpital, πρεσβευτή της Γαλλίας στη Νάπολη την περίοδο 1740-52, με τίτλο «Το Κυνήγι στη λίμνη Patria [1749, 92x183εκ., Βερσαλλίες]»¹²⁰.



Οι ιδιόρρυθμες διαστάσεις του πίνακα, με δυσανάλογο μήκος σε σχέση με το ύψος του, οφείλονται στην προσπάθεια του ζωγράφου να αποδώσει με ακρίβεια την μεγάλη και ανοιχτή τοποθεσία της λίμνης, που βρίσκεται περίπου 20 χιλιόμετρα βορειοδυτικά της Νάπολης. Στο κέντρο του πίνακα, απεικονίζεται όρθιος, με καφέ ένδυμα, μέσα στην πολυτελή του βάρκα, ο βασιλιάς Κάρολος Γ΄. Κινείται προς τα δεξιά της λίμνης, εκεί όπου μόλις έχει πέσει μια πάπια την οποία επιτυχώς σημάδεψε και σκότωσε. Ένας νεαρός άνδρας κάθεται πίσω του, ενώ στη πρύμνη, δυο υπηρέτες

¹²⁰ Στα *Livres des raisons*, ο Βερνέ καταγράφει, τον Νοέμβριο του 1746, την παραγγελία αυτή του πρέσβη: «για ένα αντίγραφο του πίνακα κυνηγιού στη λίμνη Patria που έκανα για τον βασιλιά των Δυο Σικελιών». Ο πρωτότυπος πίνακας, φιλοτεχνημένος για τον Κάρολο Γ΄, βασιλιά της Νάπολης και των Δυο Σικελιών την περίοδο 1738-59, έχει σήμερα χαθεί. Για τον πρέσβη ο Βερνέ είχε φιλοτεχνήσει στις αρχές της δεκαετίας του 1740 και δυο ακόμη έργα: «Ο κόλπος της Νάπολης από τον Βορρά» και «Ο κόλπος της Νάπολης από το Νότο» (76x155εκ., σήμερα στη συλλογή του δούκα του Northumberland).

είναι επιφορτισμένοι με το γέμισμα των τουφεκίων. Στη γειτονική βάρκα, στα δεξιά, βρίσκεται ένας εύρωστος άνδρας με μια κόκκινη εσάρπα. Πιθανόν πρόκειται για τον πρεσβευτή της Γαλλίας που μόλις κατέρριψε μια πάπια που ο υπηρέτης του βγάζει από το νερό, στο πρώτο πλάνο στα δεξιά του έργου. Πλήθος άλλων μορφών συνωστιάζονται κατά μήκος της λίμνης, η προσεκτική παρατήρηση των οποίων δείχνει πόσο ικανός είναι ο καλλιτέχνης στην απεικόνιση περιστατικών στο πρώτο πλάνο του πίνακα, και πόσο αρμονικά συνδυάζεται αυτό με το υπόλοιπο τμήμα της σύνθεσης, που στο συγκεκριμένο έργο, καλύπτεται από τον σχετικά συννεφιασμένο ουρανό.

Οι θεατές στα παρισινά Σαλόν είχαν τη δυνατότητα να θαυμάσουν την δεξιότητα του Βερνέ στις τοπογραφικές απεικονίσεις της ιταλικής του περιόδου και κυρίως την ζωηρή απόδοση των μορφών του στο πρώτο πλάνο, σε έργα όπως ο πίνακας με τίτλο «Αγώνες στον Τίβερη» (1750, 99x136εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη), παραγγελία του μαρκησίου του Villette, Trésorier Général de l'Extraordinaire des Guerres¹²¹, που εκτέθηκε στο Σαλόν του 1750.



Στο έργο απεικονίζεται μια δημόσια γιορτή, χωρίς ωστόσο οι μελετητές να έχουν καταλήξει σε συμπέρασμα για ποιο γεγονός πρόκειται. Λάβαρα και σημαίες στολίζουν το castello Sant'Angelo, που ξεχωρίζει στο κέντρο της σύνθεσης. Στο πρώτο πλάνο θεατές των αγώνων, με επίσημες και πολυτελείς ενδυμασίες

¹²¹ Το πλήρες όνομά του ήταν Pierre-Charles de Villette, seigneur du Plessis-Longueau et de Bassicourt, Conseiller-Secrétaire du Roi, Commandeur de l'Ordre Royal et Militaire de Saint-Louis. Είχε αποκτήσει δυο έργα του Βερνέ το 1741, άλλα δυο το 1745, ενώ είχε παραγγείλει 8 το 1746 (με παράδοση δυο κάθε χρόνο). Η παραγγελία αυτή διαφοροποιείται το 1749. Όλα τα έργα που εκθέτει ο Βερνέ στα Σαλόν του 1748 (2) και 1750 (4) προέρχονται από τη συλλογή του Βιλλέτ, όπως επίσης και 4 από το Σαλόν του 1753. Στην πώληση της συλλογής Βιλλέτ, το 1765, υπάρχουν 24 πίνακες του καλλιτέχνη.

πηγαινοέρχονται κατά μήκος της δυτικής όχθης του Τίβερη, ενώ στο μπαλκόνι του παλατιού, στο αριστερό τμήμα του έργου, λαμβάνει χώρα μια δεξίωση. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης μαζί με τη σύζυγό του Virginia περπατούν στα δεξιά του πίνακα, ενώ μια πολύ κομψή μορφή, δίπλα τους, τους παρουσιάζει σε έναν ευγενή που τους χαιρετά, κάνοντας μια βαθιά υπόκλιση και κρατώντας το καπέλο του στο δεξί του χέρι. Πίσω από το ζευγάρι μια γκουβερνάντα κρατά τον μικρό τους γιο Livio, που θέλει να παίξει με ένα σκύλο.

Ο θεατής, όμως, του Σαλόν, έχει τη δυνατότητα να εκτιμήσει εδώ και την αριστοτεχνική απόδοση του ουρανού και των σύννεφων, με τις μπλε και γκρίζες τονικές διαβαθμίσεις που μοιάζουν να ‘αντανακλώνται’ και να χρωματίζουν την τέντα του μπαλκονιού στα αριστερά, και που απαλύνονται όσο η σύνθεση ξεδιπλώνεται προς τα δεξιά, όπου η δύση του ήλιου χαρίζει λιγότερο έντονους χρωματισμούς. Αλλά και την απόδοση του καστέλο Sant’ Angelo που το περιβάλλουν οι καπνοί των εορταστικών κανονιοβολισμών και που είναι λουσμένο από το φως του δειλινού, δημιουργώντας έτσι μια έντονη αντίθεση με τα σκιερά οικοδομήματα στα δεξιά του πίνακα.

II) Φανταστικές Απόψεις

Οι φανταστικές όψεις της Ιταλίας, τα εξιδανικευμένα μεσογειακά λιμάνια και οι σκηνές στις όχθες ποταμών ή στη ρωμαϊκή ύπαιθρο αποτελούν το μεγαλύτερο τμήμα της εικαστικής παραγωγής του Βερνέ την περίοδο 1734-53. Όπως και οι τοπογραφικές απόψεις, έτσι και το συγκεκριμένο είδος είναι ιδιαίτερος δημοφιλές στην Ιταλία. Οι αρκαδικές απόψεις της ρωμαϊκής εξοχής που φιλοτεχνεί ο Andrea Locatelli και τα ειδυλλιακά τοπία του Jan Frans van Bloemen (Orizzonte) έχουν μεγάλη ζήτηση, όπως επίσης και τα λιμάνια και οι σκηνές ναυαγίων του Adriaen Manglard, που συνεχίζουν την παράδοση των Κλωντ Λορραίν και Pietro Tempesta, καλλιτεχνών των οποίων τα έργα αφθονούν στις ρωμαϊκές συλλογές της εποχής. Ο νεαρός Βερνέ, αναμφίβολα, επηρεάζεται από τα έργα των προαναφερθέντων καλλιτεχνών, αφομοιώνει ωστόσο τα διδάγματά τους και δημιουργεί μια προσωπική και άκρως επιτυχημένη τεχνοτροπία, που θα τον κάνει διάσημο σε ολόκληρη την Ευρώπη.

Από τα πιο γνωστά και πρώιμα έργα του είναι το «Βραχώδες Τοπίο της Ιταλίας» (1738, 119.4x170.9εκ., The Governors of Dulwich College Picture Gallery).



Το αριστερό τμήμα του πίνακα καλύπτεται από όγκους βράχων στις αποχρώσεις του καφέ. Το ακανόνιστο σχήμα τους, τα ξερά δέντρα που σχεδόν γαντζώνονται στις σχισμές τους, οι καταρράκτες που χάνονται σε μικρά και σκοτεινά σπήλαια, το μικρό άνοιγμα του ουρανού με τα σύννεφα της επερχόμενης καταιγίδας, δημιουργούν την εντύπωση μιας άγριας φύσης. Το φυσικό αυτό μεγαλείο τονίζεται ακόμη περισσότερο από τις μικροσκοπικές μορφές που, σκαρφαλωμένες στα απόκρημνα βράχια, θαυμάζουν την μακρινή πανοραμική θέα που ανοίγεται στα δεξιά του έργου. Εκεί, στην κορυφή ενός λόφου, απεικονίζεται μια πόλη, λουσμένη στις αποχρώσεις του ροδαλού απογευματινού φωτός. Στο πρώτο πλάνο, ένας χωρικός τραβά τα βόδια που σέρνουν το φορτωμένο κάρο, ενώ ταξιδιώτες ξεκουράζονται στην άκρη του ανηφορικού δρόμου.

Στον κατάλογο της δημοπρασίας των έργων της συλλογής του Charles-Alexandre Calonne (1754-1802) το 1795, όπου ο πίνακας μνημονεύεται για πρώτη φορά, διαβάζουμε: «Μεγάλων διαστάσεων άποψη των περιχώρων του Τίβολι, ο Βερνέ μιμήθηκε, προφανώς, το στυλ του Σαλβατόρ Ρόζα, από τον οποίον δέχτηκε πασιφανή επίδραση»¹²². Ο Κόνισμπι επισημαίνει τις ομοιότητες του έργου με την ζωγραφική του Ιταλού καλλιτέχνη, χαρακτηρίζει ωστόσο τον Βερνέ ως έναν ευαίσθητο ερμηνευτή (της εποχής του) της φύσης και της αγριάδας του Ρόζα, κυρίως επειδή

¹²² Παρατίθεται στο *Joseph Vernet...* Παρίσι 1976-77, όπ.π., σελ.47. Όπως σωστά παρατηρεί ο Κόνισμπι, το άγριο φυσικό μεγαλείο του πίνακα θυμίζει περισσότερο τοποθεσία στα Απέννινα, και μόνο η παρουσία του μικρού ναού της Εστίας στην κορυφή των βράχων παραπέμπει στο Τίβολι.

συνδυάζει το άγριο φυσικό μεγαλείο με την σχολαστική παρατήρηση της φύσης¹²³. Η ικανότητα αυτή του Βερνέ είναι εμφανής εδώ στην απόδοση των τονικών διαβαθμίσεων της ατμόσφαιρας του δειλινού, με τους ψυχρούς τόνους στο αριστερό τμήμα του έργου (στους μεγάλους όγκους των βράχων που δεν φωτίζει πια ο ήλιος και τα λεπτά σύννεφά της επερχόμενης καταιγίδας) και τους θερμούς στα αριστερά (στην ομιχλώδη ατμόσφαιρα που καλύπτει την πόλη στον ορίζοντα).

Ο συνδυασμός αυτός – οι μελέτες εκ του φυσικού του Βερνέ και οι επιδράσεις της ζωγραφικής του Ρόζα στο έργο του – επισημαίνεται και από τον Mariette στο *Abecedario* του: «Πήγε στη Ρώμη, όπου από καιρό σε καιρό έκανε εκδρομές στην ύπαιθρο και τις ακτές, και παντού μελετούσε τη φύση και τις εντυπώσεις της, και τις απεικόνιζε αμέσως στα έργα του με την μεγαλύτερη αλήθεια. Το κοίταγμα των τοπίων του Σαλβατόρ Ρόζα συνέβαλε πολύ στην καθοδήγησή του και στο να αποκτήσει μια πινελιά ακριβής και φωτεινή... Ήθελε να δει ο ίδιος τα μέρη που ο διάσημος ζωγράφος είχε συμβουλευτεί. Έκανε το ταξίδι στη Νάπολη και ήταν πολύ ωφέλιμο»¹²⁴.

Αλλά και στα *Livres des raison* του Βερνέ, διαβάζουμε για τις παραγγελίες που δέχεται ο καλλιτέχνης να φιλοτεχνήσει έργα στο στυλ του Ρόζα: οι δυο από τους 8 πίνακες που παραγγέλνει ο μαρκήσιος της Villette το 1746 είναι «στο στυλ του Σαλβατόρ Ρόζα, με βράχια, καταρράκτες, κορμούς δέντρων και μερικοί στρατιώτες με σπλισμό»¹²⁵, ενώ και δυο από τα έξι τοπία για τον John Bouverie «θα είναι με καταρράκτες, βράχια, κορμούς δέντρων, κάποια ερείπια, και μορφές, στο στυλ του Σαλβατόρ Ρόζα, όλα όμως εκ της φαντασίας μου»¹²⁶.

Το *morceau de reception* του Βερνέ στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά με τίτλο «Το Λιμάνι του Anzio» (1743, 49x25εκ., Ρώμη, Galleria dell'Accademia di San Luca)¹²⁷ θυμίζει, σύμφωνα με τον Κόνισμπι το πρώιμο έργο του Ρόζα «Θαλασσογραφία» [44x62εκ., Νάπολη, Museo di San Martino]¹²⁸. Η βραχώδης ακτή με τα ξερά δέντρα, τον καταρράκτη και τους γκρεμούς, καθώς και οι μορφές που συζητούν και κοιτούν προς την τρικυμιώδη θάλασσα, όπου ένα πλοίο είναι

¹²³ Βλ. Philip Conisbee, "Salvator Rosa and Claude-Joseph Vernet", *The Burlington Magazine*, CXV, 1973, σελ.793.

¹²⁴ P.J. Mariette, *Abecedario*, εκδ. Ph. de Chennevières και A. de Montaignon, Παρίσι [1851-60], τόμος VI, σελ.51.

¹²⁵ Βλ. το χαρακτηριστικό «Οι ψαράδες» των J. de Longueil και B.A. Nicolet, εικ.15, στο άρθρο του Conisbee, "Salvator Rosa and Claude-Joseph Vernet"... , όπ.π., σελ.791.

¹²⁶ Τα έργα πιθανόν δεν έγιναν ποτέ, αφού ο παραγγελιοδότης πέθανε τον Σεπτέμβρη του 1750, σε ταξίδι του στην Μικρά Ασία

¹²⁷ Βλ. εικ. 16 στο Ph. Conisbee, "Salvator Rosa and Claude-Joseph Vernet", όπ.π.

¹²⁸ Όπ.π., εικ.17.

αγκυροβολημένο, παρουσιάζουν αναλογίες με το έργο του Ρόζα, με τον Βερνέ ωστόσο, να κερδίζει στην αμεσότητα της εντύπωσης εξαιτίας των εντονότερων καιρικών συνθηκών και την χαμηλότερη οπτική γωνία που έχει¹²⁹.

Τέλος, είναι ενδεικτικό και το σχόλιο του William Gilpin όταν είδε στο Dalkeith House, το 1776, τον πίνακα του Βερνέ «Τοπίο με καταρράκτη» (96,5x136 εκ., Αγγλία, Collection of Duce of Buccleuch): «υπάρχουν αρκετοί ωραίοι πίνακες στο Ντάλκιθ Χάουζ, αλλά ένας από τους πιο εντυπωσιακούς είναι ένα τοπίο του Βερνέ, στο στυλ του Σαλβατόρ Ρόζα, τοπίο με βράχια που διασχίζει ένας θορυβώδης καταρράκτης: η βιαιότητα του αφρισμένου νερού αποδίδεται καλά. Δεν βλέπω συχνά καλύτερα έργα αυτού του ζωγράφου που είναι στη μόδα. Δεν ξεφεύγει όμως από το *rapilonnement* που παρατηρούμε σε έναν Γάλλο καλλιτέχνη»¹³⁰.

Εκτός από τις παραπάνω απεικονίσεις των πιο άγριων πτυχών του φυσικού περιβάλλοντος, ο Βερνέ είναι δημοφιλής για τις εξιδανικευμένες αναπαραστάσεις των λιμανιών της Μεσογείου. Λιμάνια που ασφαλώς γοήτευαν τους *ultramontane* που επισκέπτονταν την Ιταλία, κυρίως για το ζεστό και απαλό φως του δειλινού, τόσο ξένο για τις βόρειες χώρες, για την γαλήνια θάλασσα που σηματοδοτούσε την ασφαλή άφιξή τους στον τόπο του προορισμού τους, μετά από ένα επικίνδυνο ταξίδι, και, τέλος, για τον εξωτισμό τους, λόγω των ανθρώπων από την Ανατολή που συναντούσαν εκεί. Οι πίνακες του Βερνέ που διακρίνονταν για την πιστή απόδοση όχι μόνο της καθημερινής ζωής του λιμανιού αλλά και της ατμόσφαιράς τους, αποτελούσαν έναν ιδανικό ενθύμιο για τους μακρινούς αυτούς ταξιδιώτες.

Το «Λιμάνι σε δύση ήλιου» (1749, 114x161,5εκ., Καλιφόρνια, Σαν Ντιέγκο, Putnam Foundation, Timken Art Gallery) [βλ. επόμενη σελίδα] αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των έργων που φιλοτεχνεί ο Βερνέ κατά την ιταλική του περίοδο.

Στα αριστερά ενός λιμανιού, που λούζει το ζεστό και απαλό φως του ηλιοβασιλέματος, ένα μεγάλο πολεμικό πλοίο, με ολλανδική σημαία, έχει αγκυροβολήσει και ρίχνει μια κανονιά για χαιρετισμό. Άλλα πλοία επίσης έχουν ρεμετζάρει αρόδο στην είσοδο του λιμανιού και στον κόλπο. Στο πρώτο πλάνο, άνθρωποι αποβιβάζονται στο μώλο. Ο πρώτος, που από το ένδυμά του, το σπαθί και

¹²⁹ Όπ.π., σελ.789. Στον κατάλογο της έκθεσης Βερνέ στο μουσείο της Ναυτικής (1976-77) το έργο «Θαλασσογραφία: γαλήνη» (57x103εκ., Montpellier, musée Fabre) αντιπαραβάλλεται, επίσης, με το συγκεκριμένο έργο του Ρόζα.

¹³⁰ W. Gilpin, *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty made in the year 1776...*, 1789, σελ.54-5. Παρατίθεται στο *Joseph Vernet...* Παρίσι 1976-77, όπ.π., σελ.55.

το καπέλο με το πλεχτό χρυσαφένιο σιρίτι συμπεραίνουμε ότι πρέπει να είναι αξιωματούχος του ναυτικού, αγκαλιάζει και χαιρετά την οικογένειά του.



Δεξιότερα και πίσω από την πολυμελή οικογένεια και τα δυο παιχνιδιάρικα σκυλιά, απεικονίζονται τρεις μορφές με τουρκική ενδυμασία. Κατά μήκος της αποβάθρας συναντούμε επίσης πλήθος ανθρώπων, άλλοι να συζητούν αγναντεύοντας την θάλασσα, ένας άλλος καθισμένος σε ένα βαρέλι να παίζει λαούτο, κάποιος να κουβαλά ένα σακί με εμπόρευμα, άλλοι να παίζουν ζάρια κ.α. Στην άκρη του λιμανιού απεικονίζεται ένας φάρος, του οποίου το σχέδιο βασίζεται στον διάσημο φάρο που κοσμούσε τη Νάπολη μέχρι και τον 19^ο αιώνα. Πίσω του ακριβώς είναι μια ρωμαϊκή αψίδα θριάμβου, που θυμίζει την αψίδα του Κωνσταντίνου. Στην κορυφή του απόκρημνου λόφου που υψώνεται στα δεξιά του πίνακα, υπάρχει ένα μεσαιωνικό κάστρο και πιθανόν ένα μοναστήρι. Πιο πίσω ακόμη ξανοίγονται βουνά.

Παρά το γεγονός ότι τόσο ο φάρος όσο και το τοπίο θυμίζουν τη Νάπολη - στην δημοπρασία, άλλωστε, του 1784 στο Παρίσι, ο πίνακας είχε τον τίτλο «Άποψη της Νάπολης» - ο Βερνέ απεικονίζει εδώ ένα φανταστικό λιμάνι της Μεσογείου, όπως υποδεικνύει και η αναχρονιστική στο συγκεκριμένο περιβάλλον αναπαράσταση της αψίδας. Το πλήθος, εξάλλου, των ολλανδικών πλοίων στον πίνακα, πιθανόν, δεν σχετίζεται με κάποια συγκεκριμένη ιστορική σκηνή, και, ενδεχομένως, να οφείλεται στην έντονη παρουσία της ολλανδικής ναυτικής μοίρας στη Μεσόγειο μετά την συνθήκη του Ακεν τον Οκτώβριο του 1748.

Από τον κατάλογο της δημοπρασίας που προαναφέραμε, πληροφορούμαστε πως το έργο ήταν ζευγάρι με ένα «Λιμάνι με ουράνιο τόξο» (χαμένο σήμερα)¹³¹, ενώ ο συντάκτης του παραλληλίζει τους δυο πίνακες με την ζωγραφική του Κλώντ: «τα δύο έργα ζωγραφισμένα στην Ιταλία, και των οποίων οι λεπτομέρειες είναι σχεδιασμένες με τόση ακρίβεια, μπορούν, χάρη στη γοητεία του χρώματός τους, να σταθούν δίπλα στους τελειότερους πίνακες του Κλώντ»¹³².

Οι κριτικοί της εποχής συγκρίνουν συχνά τους πίνακες του Βερνέ με έργα του Κλώντ, και επισημαίνουν μάλιστα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, την υπεροχή του σύγχρονου Γάλλου, λόγω κυρίως των ικανοτήτων του στην απόδοση των ανθρώπινων μορφών στο πρώτο πλάνο της σύνθεσης. Αλλά και οι συλλέκτες της περιόδου παραγγέλνουν στον Βερνέ έργα που θα αποτελέσουν ζευγάρι με πίνακες του Κλώντ που ήδη έχουν στις συλλογές τους.

Στα *Livres de raison* διαβάζουμε, λόγου χάρη, για την παραγγελία του Peillon, συμβούλου-γραμματέα του Βασιλιά στο Παρίσι, και ενός από τους σημαντικότερους πελάτες του Βερνέ στα 1750, μαζί με τον μαρκήσιο της Βιλέτ: «Για τον κύριο Peillon ένας πίνακας... να απεικονίζει ένα ηλιοβασίλεμα σε μια ημέρα από τις πιο ζεστές του καλοκαιριού, με μια προκυμαία στολισμένη με πολυτελή κτήρια, κάθε είδους ναυτικά οικοδομήματα και πολλές φιγούρες, και από την άλλη πλευρά μεγάλα δέντρα με πυκνό φύλλωμα, σε ένα τμήμα γης που φθάνει μέχρι την θάλασσα, όπου αράζουν μερικά πλοία και λουόμενοι κάτω από την δροσιά των δέντρων. Όλος ο πίνακας πρέπει να έχει έναν τόνο χρυσίζων και ζεστό/θερμό, για να αποτελεί ζευγάρι με ένα έργο του Κλώντ Λορραίν, που απεικονίζει επίσης ένα ηλιοβασίλεμα και που βρίσκεται στη συλλογή του Βασιλιά της Γαλλίας...»¹³³. Ο πίνακας με τίτλο «Λιμάνι» (1750, 78.7x116.2 εκ., δούκας του Buccleuch και του Queensberry) [βλ. επόμενη σελίδα, επάνω] εκτίθεται, μαζί με 11 ακόμη έργα του Βερνέ, στο Σαλόν του 1753, χρονιά που ο καλλιτέχνης

¹³¹ Πιθανόν τα δυο έργα αγοράστηκαν άμεσα από τον κόμη της Merle. Ο Charles-Louis de Merle de Beauchamp (1724-1793) καταγόταν από την Αβινιόν. Ο Βερνέ αναφέρει κληρονομικές εκδρομές μαζί του το φθινόπωρο και τον χειμώνα του 1749. Στις αρχές της δεκαετίας του 1770 ο Μερλ άρχισε να ασχολείται πιο σοβαρά με τη συλλογή έργων τέχνης. Το 1772 παραγγέλνει από τον Βερνέ ένα ζευγάρι θαλασσογραφιών, ίδιων διαστάσεων με εκείνων του 1749: μια ήρεμη σκηνή λιμανιού και μια θαλάσσια καταιγίδα. Ενδεχομένως να ήθελε να έχει στη συλλογή του ένα πρώιμο και ένα ύστερο ζευγάρι Βερνέ, την εποχή που οι κριτικοί αρέσκονταν στο να συζητάνε τις διαφορές ανάμεσα στα έργα της ιταλικής περιόδου του Βερνέ και τα μεταγενέστερά του.

¹³² Παρατίθεται στην έκθεση του Colnaghi, αρ.29.

¹³³ Παρατίθεται στον κατάλογο της έκθεσης Βερνέ, 1976-77, όπ.π., σελ.62. Στην δημοπρασία Peillon του 1763 βρίσκουμε 8 πίνακες του Βερνέ, που πωλούνται σε πολύ υψηλές τιμές. Στο Σαλόν του 1753 εκθέτει πέντε έργα που ανήκουν στον μαρκήσιο της Βιλέτ και πέντε που έχει στη συλλογή του ο Peillon. Ο Κόνισμπι αναφέρει πως ο Peillon γνώριζε και τα τρία λιμάνια του Κλώντ που υπήρχαν στις βασιλικές συλλογές του Trianon το 1749 και πιθανόν έστειλε στον Βερνέ μια οζυγραφία του Dominique Barrière με το «Λιμάνι της άφιξης του Οδυσσέα στους Φαίακες».

έχει γίνει δεκτός στην Βασιλική Ακαδημία της Ζωγραφικής και Γλυπτικής του Παρισιού σαν θαλασσογράφος. Η σχολαστική περιγραφή στην παραγγελία δείχνει, αφενός μεν τις γνώσεις του πελάτη πάνω σε ζητήματα που αφορούν την τέχνη, αφετέρου δε την ασφαλής του πεποίθηση πως οι πίνακες του Βερνέ μπορούν να σταθούν δίπλα στα τοπία ενός από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες του 17^{ου} αιώνα. Ή, για να θυμηθούμε τα λόγια του Βλεχέλ, την βεβαιότητά του πως έχει πια βρεθεί ένας τοπιογράφος που απεκατέστησε το όμορφο αυτό τμήμα της ζωγραφικής που είχε σβήσει.



Ο Βερνέ, που ακολουθεί κατά γράμμα τις οδηγίες του παραγγελιοδότη, τοποθετεί τη σκηνή σε ένα εξιδανικευμένο λιμάνι της Μεσογείου, με μια ρωμαϊκή ανίδα στα αριστερά του πίνακα, μια πρόσοψη ενός παλατιού του 18^{ου} αιώνα ακριβώς δίπλα και έναν λόφο, στο βάθος, στην κορυφή του οποίου δεσπόζει ένα φρούριο. Συγκρίνοντας τον πίνακα με το έργο του Κλωντ «Η αποβίβαση της Κλεοπάτρας στον Τάραντα» (1642-3, 119x168εκ., Λούβρο)¹³⁴, που υπήρχε στην βασιλική συλλογή από το 1682, διαπιστώνουμε πως η ομοιότητα των δυο έργων εξαντλείται στην απεικόνιση ενός ηλιοβασιλέματος σε μια φανταστική τοποθεσία.



¹³⁴ Ζευγάρι με το έργο « David sacré roi par Samuel » (1647, 119x150εκ.), παραγγελία του καρδινάλιου Angelo Giori.

Ο ζωγραφικός, ωστόσο, κόσμος του Βερνέ είναι λιγότερο εξιδανικευμένος από τον αντίστοιχο του Κλωντ. Οι μορφές που δρουν στο πρώτο πλάνο, όπως και τα πλοία που έχουν αγκυροβολήσει στο λιμάνι του, είναι πάντοτε σύγχρονα και η απόδοσή τους βασίζεται στην προσεκτική παρατήρηση της καθημερινής ζωής ενός λιμανιού. Τα χρώματα του δειλινού, η γλυκιά και ζεστή μεσογειακή ατμόσφαιρα, οι απαλοί τόνοι του ουρανού, απόρροια της ευαίσθητης και ενδελεχούς μελέτης του των φυσικών φαινομένων, αποδίδουν έξοχα το κλίμα της Μεσογείου. Είναι η αναπαράσταση ενός κόσμου πραγματικού και κυρίως αναγνωρίσιμου από έναν θεατή των μέσων του 18^{ου} αιώνα. Ο πίνακας του Κλωντ, αντιθέτως, οδηγεί τον ίδιο θεατή στον κόσμο της φαντασίας του. Οι μορφές που αποβιβάζονται στον πέτρινο μώλο φορούν πολύχρωμους ρωμαϊκούς χιτώνες, ενώ τα πλοία στο δεξιό τμήμα της σύνθεσης παραπέμπουν σε αλλοτινές εποχές. Η σκηνή, άλλωστε, απεικονίζει τη συνάντηση της Κλεοπάτρας με τον Μάρκο Αντώνιο και όχι τις πολυποίκιλες δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα σε ένα σύγχρονο λιμάνι. Είναι όμως αυτή η προσήλωση του Βερνέ στην πραγματικότητα, αυτός ο ‘νατουραλισμός’ των έργων του που προτιμάται στα μέσα του 18^{ου} αιώνα.

«Ο πίνακας με το ηλιοβασίλεμα πίσω από τα δέντρα είναι μιας ερεθιστικής εντύπωσης που καταπλήσσει. Το χρυσίζων φως που φωτίζει τα κτήρια κατευθύνεται με θαυμάσια μαεστρία»¹³⁵, γράφει ο C.N. Cochin σχετικά με τον πίνακα, ενώ λίγα χρόνια αργότερα, το 1753, συγκρίνοντας τον Βερνέ με τον Κλωντ, σημειώνει: *«ο μοντέρνος ζωγράφος γνωρίζει καλύτερα την ποικιλία της φύσης και δημιουργεί πίνακες περισσότερο διαφορετικούς ως προς τις ομορφιές τους»¹³⁶*.

Οι απεικονίσεις των γαλήνιων μεσογειακών λιμανιών συνοδεύονται συνήθως από μια σκηνή καταγίδας ή σφοδρής θαλασσοταραχής, γεγονός που καταδεικνύει την ικανότητα του Βερνέ να αποτυπώνει στο έργο του αυτή την ποικιλία των φυσικών φαινομένων, που εκθειάζει και ο Κοσέν στο παραπάνω απόσπασμα. Το ζευγάρι έργων «Ο υψωμένος Φάρος» (1746, 97.5x123 εκ., Bristol City Art Gallery) **[βλ. επόμενη σελίδα, πάνω]** και «Τοπίο της Φαντασίας: Σκηνή Ιταλικού Λιμανιού» (1746, 97.4x123 εκ., The Minneapolis Institute of Arts) **[βλ. επόμενη σελίδα, κάτω]**, παραγγελία του καρδινάλιου Frédéric-Jérôme de La Rochefoucauld, πρέσβη της Γαλλίας στη Ρώμη την περίοδο 1745-48, είναι ενδεικτικό.

¹³⁵ Όπ.π., σελ.62.

¹³⁶ Όπ.π., σελ.14.



Στο πρώτο έργο απεικονίζεται μια πρωινή θαλασσοταραχή σε έναν βραχώδη κόλπο. Στο αριστερό τμήμα του πίνακα, ένα πλοίο κλυδωνίζεται λόγω της φουρτούνας στο λιμάνι, ενώ στο πρώτο πλάνο κάποιοι ναύτες προσπαθούν να τραβήξουν στη στεριά μια βάρκα για να μην την σπάσουν τα κύματα. Πάνω στο μώλο δυο μορφές χειρονομούν κοιτώντας την σφοδρή τρικυμία. Δεξιά, τα κύματα αφρίζουν πάνω στα βράχια, ενώ απεικονίζεται ο ναός της Αθηνάς Medica στη Ρώμη (αν και, σύμφωνα με τον Κόνισμπι, η φανταστική του τοποθεσία στην ακροθαλασσιά θυμίζει περισσότερο το ναό της Αρτέμιδος στον κόλπο της Baia, κοντά στη Νάπολη¹³⁷), καθώς και ένας φάρος πάνω στον βραχώδη λόφο.



Η δραματική αυτή σκηνή συμπληρώνεται από την γαλήνια απεικόνιση ενός μεσογειακού λιμανιού την ώρα της δύσης του ήλιου. Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης δεσπόζει ο ναός της Εστιάδος του Τίβολι στην κορυφή ενός λόφου (που θυμίζει το βουνό Palatin στη Ρώμη), ενώ στο πρώτο πλάνο, κατά τη συνήθεια του Βερνέ, απεικονίζονται μορφές σε διάφορες δραστηριότητες. Στην ήρεμη θάλασσα του

¹³⁷ Οπ.π., σελ.53.

δειλινού βρίσκονται αγκυροβολημένα πλοία, ενώ στα δεξιά ο ανοιχτός ορίζοντας λούζεται από τα απαλά και γλυκά χρώματα του δειλινού.

Η απόδοση της ποικιλίας των φυσικών φαινομένων φθάνει στο απόγειό της με τις σειρές τεσσάρων έργων που φιλοτεχνεί ο Βερνέ, όπου απεικονίζονται τέσσερις διαφορετικές όψεις της φύσης σε τέσσερις διαφορετικές ώρες της ημέρας. Τα υπέρθυρα για την εξοχική κατοικία του Joseph Leeson, μετέπειτα λόρδου Milltown, στο Russborough όπου αναπαρίστανται «Οι τέσσερις Ώρες της Ημέρας: Ακτή: Πρωινό / Ναυάγιο: Μεσημέρι / Σκηνή λιμανιού: Δειλινό / Ακτή: Νύχτα»¹³⁸ είναι χαρακτηριστικά.



Στην ιστορία της τέχνης, δεν ήταν ασυνήθιστο, πριν τον Βερνέ, οι ζωγράφοι να φιλοτεχνούν, με σκοπό την συμμετρική διακόσμηση ενός εσωτερικού χώρου, είτε ζευγάρια έργων που να απεικονίζουν τις διαφορετικές ώρες της ημέρας, κυρίως την ανατολή και τη δύση του ηλίου, είτε πίνακες με θέμα τις τέσσερις εποχές. Το να εξερευνήσουν, ωστόσο, τέσσερις διαφορετικές εντυπώσεις της φύσης και να τις συνδέσουν με διαφορετικές ώρες της ημέρας ήταν κάτι το εντελώς καινούριο. Οι κριτικοί και οι συλλέκτες θαύμαζαν την τέχνη αυτή του Βερνέ και εκθείαζαν το

¹³⁸ Βλ. επίσης τα τέσσερα έργα για τον Benjamin Lethieullier (1751), σήμερα στο National Trust στο Uppark. Δυο ζευγάρια έργων βρίσκονται επίσης στο Schloss Rohrau, κοντά στη Βιέννη, ζωγραφισμένα το 1752 για τον κόμη Harrach.

νατουραλισμό της, σε αντίθεση με την πιο τεχνητή απόδοση της φύσης από τον Μπουσέ λόγω χάρη. Η προσεκτική μελέτη των ατμοσφαιρικών αλλαγών και η ικανότητά του να συνδυάζει την αντίληψή αυτή με την ποιότητα στην εκτέλεση ερμηνεύουν την επιτυχία των έργων του.

Η σειρά όμως αυτή ήταν επίσης σημαντική για τον τρόπο που ακόνιζε την αντιληπτικότητα των θεατών. Μέσα από τη σύγκριση των εντυπώσεων του ζωγράφου με τις δικές του πραγματικές εμπειρίες από τη φύση, ο θεατής αποκτά μια ακριβέστερη αντίληψη της φυσικής ατμόσφαιρας και των μεταβολών της. Ο αβάς Gougenot γράφει στα 1748: «*Αν υπάρχει ένα είδος [ζωγραφικής] δεκτικό της δράσης και της ποικιλίας, αυτό είναι η τοπιογραφία. Είναι αδύνατον να πετύχουμε την φύση στην ίδια κατάσταση έστω και για μια στιγμή. Το τοπίο αλλάζει και διαφοροποιείται τόσες πολλές φορές όσο και η διάθλαση του φωτός του ήλιου που το φωτίζει. Η φύση, για μια στιγμή, μας φαίνεται ευδιάκριτη και φωτεινή, κατά τρόπο που όλα υποτάσσονται στην διαύγεια του ήλιου. Μια στιγμή μετά, όμως, ξεσπά μια καταιγίδα, ο ουρανός σκοτεινιάζει, τα σπίτια, που νωρίτερα είχαν ένα τόνο θαμπό, γίνονται με τη σειρά τους φωτεινά, συγκρινόμενα με τα σύννεφα... Θίγεται λοιπόν άμεσα η αληθοφάνεια, εάν εννοήσουμε την φύση σε αδράνεια και αταραξία μέσα στο τοπίο, αφού, για να συμβεί κάτι τέτοιο, θα έπρεπε να θεωρήσουμε και το φως σταθερό, πράγμα εντελώς απίθανο»¹³⁹.*

Μια τέτοια απεικόνιση του φυσικού κόσμου συμφωνεί και με τις απόψεις του Buffon, όταν στην *Φυσική Ιστορία* του, όπου εξυμνείται ο δυναμισμός και η ενότητα της φύσης, γράφει: «*Η ίδια η Φύση είναι ένα δημιούργημα/έργο αιώνια ζωντανό, ένας εργάτης δραστήριος χωρίς σταματημό/διακοπή, που γνωρίζει να ασχολείται με τα πάντα, που δουλεύοντας για τον ίδιο, πάντοτε στην ίδια γη, αντί να την εξαντλεί, την κάνει ανεξάντλητη. Ο χρόνος, ο χώρος και η ύλη είναι τα μέσα του, το Σύμπαν το αντικείμενό του, η κίνηση και η ζωή ο σκοπός του»¹⁴⁰.*

Η κριτική

Η πρώτη εμφάνιση του Βερνέ στα παρισινά Σαλόν συμπίπτει με την κριτική του La Font de Saint-Yenne για την έκθεση του 1746, έργο που δημοσιεύεται το 1747

¹³⁹ Abbé Gougenot, *Lettre sur la peinture, sculpture, et l'architecture*, Παρίσι, 1748, σελ.72-75. Παρατίθεται στο Philip Conisbee, « La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet », *Autour de Claude-Joseph Vernet : La marine à voile de 1650 à 1890*, κατάλογος έκθεσης στο Musée des Beaux-Arts της Ρουέν, éditions Anthèse, 1999, σελ.35.

¹⁴⁰ Όπ.π., σελ.35.

με τίτλο «Σκέμεις πάνω σε ορισμένες αιτίες της παρούσας κατάστασης της ζωγραφικής στη Γαλλία, μαζί με μια εξέταση των σημαντικότερων έργων που εκτέθηκαν στο Λούβρο τον Αύγουστο του 1746»¹⁴¹.

Η γέννηση της κριτικής, του νέου αυτού λογοτεχνικού είδους που θα αναπτυχθεί στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, σχετίζεται άμεσα με την τακτική επαναλειτουργία των Σαλόν που θεσπίζει το 1737 ο υπουργός Οικονομικών και νέος επικεφαλής της Διεύθυνσης των Τεχνών (Directeur-général des bâtiments) Philibert Orry. Πρόκειται, ουσιαστικά, για την πρώτη, ανοιχτή για όλους και σε τακτά χρονικά διαστήματα οργανωμένη, έκθεση έργων σύγχρονης τέχνης στην Ευρώπη. Σκοπός της, όπως τουλάχιστον διατυπώνεται στον *Ερμή της Γαλλίας*, είναι να παρουσιάζει η Ακαδημία στο ευρύ κοινό έναν απολογισμό του έργου των διαπρεπέστερων μελών της, ώστε «καθένα [από τα μέλη] να υποβάλλεται στην κρίση ενημερωμένων προσώπων, συγκεντρωμένων σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερο αριθμό και να δέχεται τον έπαινο ή την μομφή τους. Αυτό θα ενθαρρύνει τα ιδιοφυή ταλέντα και θα ξεσκεπάσει την ψεύτικη φήμη εκείνων που έχουν προχωρήσει πολύ λίγο στην τέχνη τους...»¹⁴². Το γεγονός αυτό έχει ως συνέπεια, αφενός μεν να διευρυνθεί το κοινό που συμμετέχει στην πρόσληψη και την αισθητική απόλαυση του έργου τέχνης, συγκριτικά με το τι συνέβαινε τα προηγούμενα χρόνια, αφετέρου δε να αναγνωριστεί στο κοινό αυτό η δυνατότητα να καθορίζει τα κριτήρια αξιολόγησης της καλλιτεχνικής ποιότητας ενός έργου τέχνης.

Στο κείμενο του ο Λα Φοντ επισημαίνει τα νέα αυτά δεδομένα: «ένας Πίνακας που εκτίθεται είναι σαν ένα Βιβλίο την ημέρα που τυπώνεται, σαν ένα θεατρικό έργο που παρουσιάζεται στη σκηνή: καθένας έχει το δικαίωμα να πει την γνώμη του γι' αυτό»¹⁴³. Η κριτική αυτή που και ο ίδιος ο συγγραφέας ασκεί στους σύγχρονούς του ζωγράφους είναι απόρροια της αγάπης του για τη ζωγραφική και τις καλές τέχνες, και συντελεί στην πρόοδο και τελειοποίησή τους. Ποιο είναι όμως το περιεχόμενο της έννοιας 'κοινό', ποιοι είναι εκείνοι που κρίνουν το έργο τέχνης και συμβάλλουν στην πρόοδο και τελειοποίηση της ζωγραφικής; Ο Λα Φοντ το προσδιορίζει ως «ειδήμονες

¹⁴¹ Το βιβλίο του Λα Φοντ τυπώθηκε στη Χάγη, όπως και πολλά άλλα έργα, επειδή η λογοκρισία στην περιοχή των Κάτω Χωρών ήταν λιγότερο αυστηρή συγκριτικά με την Γαλλία. Χρησιμοποιώ το κείμενο που υπάρχει στην έκδοση των René Demoris/Florence Ferran, *La Peinture en procès: l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Presses de la Sorbonne nouvelle, χ.χ., σελ.87-155.

¹⁴² Παρατίθεται στο Thomas E. Crow, *Painters and public life in Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, New Haven and London, 1985, σελ. 6.

¹⁴³ La Font..., όπ.π., σελ.89.

κριτικοί, φωτισμένοι από αρχές και ακόμη περισσότερο από το φυσικό φως που αποκαλούμε 'συναίσθημα', επειδή αυτό κάνει να αισθανθούμε με την πρώτη ματιά την παραφωνία ή αρμονία ενός έργου· και είναι αυτό το συναίσθημα που αποτελεί τη βάση του γούστου. Αναφέρομαι στο στέρεο/σταθερό και αμετάβλητο γούστο του αληθινά ωραίου, που δεν αποκτιέται σχεδόν ποτέ, και που είναι το δώρο μιας ευτυχισμένης γέννησης»¹⁴⁴. Αφήνοντας κατά μέρος τις αντιλήψεις του Λα Φοντ για το έμφυτο αυτό χάρισμα που αποτελεί την βασική ποιότητα του ειδήμονα, θα εστιάσουμε την προσοχή μας στην πεποίθησή του πως η κριτική των ειδημόνων, και όχι των συναδέλφων τους καλλιτεχνών, συντελεί στην πρόοδο των ζωγράφων: «*Λίγοι Δημιουργοί θα φθάσουν σε μια φήμη πρώτου βαθμού δίχως την συνδρομή των συμβουλών και της κριτικής, όχι μόνο των συναδέλφων τους, οι περισσότεροι από τους οποίους κρίνουν την ομορφιά και τα μειονεκτήματα της τέχνης τους με γνώμονα την ψυχρότητα και την ξηρότητα των κανόνων ή με την ρουτίνα της σύγκρισης με την δική τους τεχνοτροπία, συχνά μονότονη και επαναλαμβανόμενη, αλλά από την κριτική ενός θεατή ανιδιοτελούς και φωτισμένου, ο οποίος χωρίς να χειρίζεται το πινέλο, κρίνει από ένα φυσικό γούστο και δίχως την υπηρετική προσήλωση στους κανόνες*»¹⁴⁵. Δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε για ποιο λόγο οι ακαδημαϊκοί καλλιτέχνες αντέδρασαν τόσο βίαια κατά του Λα Φοντ με φυλλάδια και χαρακτηριστικά που τον απεικόνιζαν σαν τυφλό ή τον γελοιοποιούσαν¹⁴⁶. Η αντίδρασή τους μάλιστα πήρε και έμπρακτη μορφή όταν το 1749 αρνήθηκαν να διοργανώσουν το Σαλόν, ενώ δυο χρόνια αργότερα τα διαπρεπέστερα μέλη της Ακαδημίας (Μουσέ, Natoire, Coypel...) δεν έλαβαν μέρος στην έκθεση. Ο Thomas Crow αναλύει διεξοδικά τον πανικό που κατέλαβε τα μέλη της Ακαδημίας από την κυκλοφορία των φυλλαδίων κριτικής και τον αποδίδει, σωστά, στο φόβο των καλλιτεχνών για την αποσταθεροποίηση της αγοράς των έργων τέχνης: οι κριτικές όχι μόνο διαβάζονταν στους κύκλους των παραγγελιοδοτών και των πατρónων, αλλά είχαν και άμεση επίδραση στο γούστο τους. Το κείμενο του αβά Leblanc, που παραθέτει ο Κρόου, είναι χαρακτηριστικό: «*η επιθυμία να γίνουν γνωστοί είναι το μοναδικό κίνητρο πίσω από τέτοια κείμενα. Το ενδιαφέρον για το κοινό δεν είναι παρά μια πρόφαση. Θέλουν να διαβαστούν, και επιλέγουν αυτό το είδος*

¹⁴⁴ Όπ.π., σελ.89.

¹⁴⁵ Όπ.π., σελ.89. Η συμβολή του κοινού στην πρόοδο των καλών τεχνών οδηγεί τον Λα Φοντ να προτείνει την ίδρυση ενός μουσείου στο Λούβρο!

¹⁴⁶ Βλ. το χαρακτηριστικό του Claude-Henri Watelet με τίτλο "La Font de Saint-Yenne", σε σχέδιο του Portien ή το ανώνυμο χαρακτηριστικό (εικ.6 στο βιβλίο του Thomas Crow). Ή το χαρακτηριστικό του Μπουσέ για το εξώφυλλο του έργου του αβά Leblanc *Γράμμα για την έκθεση, 1747*, με τίτλο «Η Ζωγραφική χλευάζεται από τον Φθόνο, την Ηλιθιότητα και την Μέθη».

από τα άλλα, επειδή βλέπουν ότι οι κριτικές αυτές επιτυγχάνουν... Κάποιος που φθάνει στο Παρίσι χωρίς ούτε οικονομικά μέσα ούτε και ταλέντο, αρκεί να διαφημίσει τον εαυτό του σε μια μπροσούρα σαν άνθρωπος με γούστο, και αμέσως γίνεται κάποιος. Τα λόγια του αποστηθίζονται, οι πόρτες των πλουσίων ανοίγουν για αυτόν. Θα υποκλιθεί μπροστά στους υπερόπτες πατρόνες, και με τη σειρά του θα δει καλλιτέχνες να υποκλίνονται σε αυτόν από το φόβο μήπως απορρίψει τα έργα τους. Τελικά, θα καθιερωθεί ως 'ειδήμων' σύμφωνα με εκείνους που εκλαμβάνουν τις ανοησίες ως την γλώσσα της τέχνης...»¹⁴⁷. Φόβος που είναι ακόμα περισσότερο δικαιολογημένος, αν αναλογιστούμε πως την περίοδο εκείνη οι κρατικές παραγγελίες ήταν πολύ περιορισμένες και ο καλλιτέχνης όφειλε να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις μιας ολοένα αυξανόμενης ιδιωτικής αγοράς έργων τέχνης, την οποία και αποτελούσαν οι αριστοκράτες και η παρισινή οικονομική ελίτ, αγορά που δεν ήταν καθόλου ασφαλής. Επιπροσθέτως οι αλλαγές στο γούστο της παρισινής κοινωνίας επηρέαζαν άμεσα και τους πελάτες των ζωγράφων στην περιφέρεια, που είχαν πάντοτε στραμμένο το βλέμμα τους στο Παρίσι και ακολουθούσαν τις επιταγές της μόδας που υιοθετούνταν στην πρωτεύουσα.

La Font de Saint-Yenne

Συχνά η κριτική του Λα Φοντ χαρακτηρίζεται ως η απαρχή της αντίδρασης κατά της τέχνης του ροκοκό, αντίδραση που θα οδηγήσει στην εμφάνιση και καθιέρωση του νεοκλασικισμού. Στην αρχή της πραγματείας του ο συγγραφέας θεωρεί την ιστορική ζωγραφική ως πρώτη από όλα τα ζωγραφικά είδη: «ο Ιστορικός Ζωγράφος είναι ο μόνος Ζωγράφος της ψυχής, οι άλλοι δεν ζωγραφίζουν παρά μόνο για τα μάτια. Μονάχα εκείνος μπορεί να βάλει στο έργο του αυτόν τον ενθουσιασμό, αυτή τη θεία φωτιά που τον κάνει να συλλαμβάνει τα θέματά του με έναν τρόπο δυνατό και υψηλό»¹⁴⁸, και συνεχίζει, τονίζοντας πως η πηγή των μεγάλων ιδεών που χαρακτηρίζουν τον αληθινό Ιστορικό Ζωγράφο βρίσκεται στους μεγάλους συγγραφείς της αρχαιότητας: «στην Ιλιάδα και την Οδύσσεια του Ομήρου, όπου αφθονούν οι υψηλές εικόνες. Στην Ενείαδα, τόσο πλούσια σε ηρωικές πράξεις, σε διηγήσεις γεμάτο πάθος και σε υψηλά συναισθήματα. Στην Ποιητική τέχνη του Οράτιου, θησαυροφυλάκιο ανεξάντλητο της λογικής για την διάταξη ενός επικού ή

¹⁴⁷ Παρατίθεται από τον Κρούο στο *Painters and public life in Eighteenth-Century Paris*, όπ.π., σελ. 13. Βλ. και την ανάλυση του συγγραφέα σχετικά με το θέμα αυτό στις σελ.11-18.

¹⁴⁸ La Font..., όπ.π., σελ. 91.

τραγικού πλάνου του πίνακα. Στον μιμητή του Despréaux, στον Τάσσο, τον Μίλτονα. Να οι άνθρωποι που άνοιξαν την ανθρώπινη καρδιά. Που ήξεραν να την κοιτάζουν και να μας δείξουν τα προβλήματά της, τους φόβους της, τις ανησυχίες της, με μια ευφράδεια/ευγλωττία και μια αλήθεια που μας οδηγεί και μας γεμίζει απόλαυση»¹⁴⁹.

Η μελέτη των πηγών αυτών προηγείται της εξ ίσου σημαίνουσας μελέτης των διασημότερων αρχαίων και μοντέρνων ζωγράφων: «Ραφαήλ, Ντομενικίνο, οι Καραάτσι, Τζούλιο Ρομάνο, Πιέτρο ντα Κορτόνα κ.α., και ανάμεσά μας, οι Ρούμπενς, Πουσέν, Λε Συερ, Λε Μπρουν, Κοϋπέλ, Λε Μουάν...»¹⁵⁰.

Η προβολή της ιστορικής ζωγραφικής από τον Λα Φοντ, το 1747, συμπίπτει με την διαφοροποίηση της καλλιτεχνικής πολιτικής επί Λουδοβίκου ΙΕ'. Η επιλογή της Jeanne-Antoinette Lenormand d'Etioilles, μαρκησία του Pompadour, ως επίσημης ερωμένης του βασιλιά, σηματοδοτεί το αυξανόμενο ενδιαφέρον της βασιλικής εξουσίας για τις τέχνες. Ο νέος Διευθυντής των Τεχνών, Lenormand de Tournehem, εραστής της μητέρας της, αναλαμβάνει καθήκοντα το 1746, ενώ παράλληλα προετοιμάζει τον εικοσάχρονο αδερφό της μαρκησίας, μετέπειτα μαρκήσιο του Marigny, για διάδοχό του. Στόχος και των δυο, ήταν να διαδραματίσει η Διεύθυνση των Τεχνών έναν ρόλο καθοριστικό και παρεμβατικό στα καλλιτεχνικά πράγματα της Γαλλίας, όπως ακριβώς συνέβαινε τον 17^ο αιώνα, επί Colbert και Le Brun. Η καθιέρωση ενός διαγωνισμού με έργα ιστορικής ζωγραφικής που θα εκτεθούν στην galerie d'Apollon στο Λούβρο, αλλά και η ίδρυση της *Ecole des Elèves Protégés*, στην οποία φοιτούν οι νικητές του Βραβείου της Ρώμης για τρία χρόνια πριν φύγουν για την Ιταλία και όπου διδάσκονται ιστορία, λογοτεχνία και γεωγραφία, είναι ενδεικτικές των νέων τάσεων της καλλιτεχνικής Διεύθυνσης. Είναι όμως χαρακτηριστικό πως την ίδια στιγμή η Πομπαντούρ είναι η μεγάλη προστάτιδα του Μπουσέ, μιας άλλης δηλαδή ζωγραφικής από αυτήν που προωθεί η επίσημη ηγεσία των καλλιτεχνικών πραγμάτων. Για τον λόγο αυτόν και ο Λα Φοντ στρέφεται κατά της αυλής και της οικονομικής ελίτ της Γαλλίας, την οποία και κατηγορεί ότι με το γούστο της έχει διαφθείρει τις καλές τέχνες στη χώρα. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, ο 17^{ος} αιώνας αποτελεί το πρότυπο: «Αιώνας ευτυχισμένος! Όπου η πρόοδος και η

¹⁴⁹ Όπ.π., σελ. 91.

¹⁵⁰ Όπ.π., σελ.92. Ο Λα Φοντ προτείνει στους καλλιτέχνες να ακολουθήσουν τις αρχές του Λε Μπρούν και Πουσέν- υψηλό περιεχόμενο των έργων, καθαρότητα στο στυλ, υιοθέτηση του παραδείγματος της αρχαιότητας. Το 1785 σηματοδοτεί την επιτυχία αυτών των τάσεων, με το έργο του Νταβίντ, «Ο Όρκος των Ορατιών» και τον θρίαμβο του νεοκλασικισμού και της διδακτικής ιστορικής ζωγραφικής

τελειότητα σε όλες τις τέχνες είχε κάνει την Γαλλία ανταγωνιστή της Ιταλίας»¹⁵¹, ενώ η σημερινή κατάσταση χαρακτηρίζεται από την παρακμή των τεχνών, συνέπεια ενός υπέρμετρου γούστου για εξωραϊσμό και διακοσμητικότητα, που συνοψίζεται στην εκδίωξη της ιστορικής ζωγραφικής από τα εσωτερικά των κατοικιών και στην προτίμηση για τους μεγάλους και πολυτελείς καθρέφτες. Πολύ σωστά ο Κρόου συνδέει τις απόψεις του Λα Φοντ με τις διεκδικήσεις των βουλευτών (Parlement) και σημειώνει πως όπως οι τελευταίοι παρουσιάζονται σαν προστάτες του έθνους ενάντια σε έναν διεφθαρμένο από κακούς συμβούλους βασιλιά, κατά τον ίδιο τρόπο και οι πρώτοι αυτοί ανεπίσημοι κριτικοί προβάλλονται σαν υπερασπιστές της εθνικής καλλιτεχνικής κληρονομιάς που έχει διαφθαρεί από το γούστο της αυλής και της οικονομικής ελίτ¹⁵².

Η κριτική του Λα Φοντ για τον Βερνέ

«Ο ιστορικός Ζωγράφος είναι μόνο ο Ζωγράφος της Ψυχής, οι άλλοι δεν ζωγραφίζουν παρά μόνο για τα μάτια»¹⁵³, γράφει, όπως είδαμε, ο Λα Φοντ, χωρίς ωστόσο αυτό να τον εμποδίσει να ασχοληθεί και με τα άλλα είδη ζωγραφικής που εκτίθενται στο Σαλόν του 1746 και να πλέξει το εγκώμιο των καλλιτεχνών εκείνων που κατά τη γνώμη του έχουν ξεχωρίσει. Ανάμεσά τους διαβάζουμε και τα επαινετικά σχόλια για τον τοπιογράφο Βερνέ, μια κριτική που είναι ιδιαίτερος αποκαλυπτική για την υποδοχή του Γάλλου ζωγράφου από το παρισινό κοινό στην πρώτη του εμφάνιση. Παραθέτουμε ολόκληρο το κείμενο του Λα Φοντ, επειδή, κατά τη γνώμη μας, συνοψίζονται σε αυτό οι βασικές απόψεις γύρω από την ζωγραφική του, που διαμορφώθηκαν στο Παρίσι, στα μέσα του 18^{ου} αιώνα και που προσπαθήσαμε να δείξουμε κατά την ανάλυση ορισμένων ενδεικτικών έργων του νωρίτερα (οι υπογραμμίσεις δικές μου):

«Πριν περάσω στις ομορφίες των Πορτρέτων, θα ήταν άδικο να λησμονήσω τα Έργα που εξέθεσε ένας από τους Γάλλους μας που βρίσκονται στη Ρώμη, και τα οποία γοήτευσαν όλους τους ειδήμονες μας και συγκέντρωσαν κάθε επιδοκιμασία μας. Είναι οι θαλασσογραφίες του κυρίου Βερνέ από την Προβηγγία, των οποίων οι ολοκαίνουριες ομορφίες έχουν μια αισθητή πειστικότητα, στην οποία κανένα ζωγραφικό είδος δεν έφθασε, ακόμα και το πιο στείρο, ακόμη κι αν καλλιεργήθηκε από μια ιδιοφυία. Είναι

¹⁵¹ Οπ.π., σελ.92.

¹⁵² Thomas Crow, *Painters and public life in Eighteenth-Century Paris...*, όπ.π., σελ.124.

¹⁵³ La Font..., όπ.π., σελ.91.

μια άλλη Φύση που παρουσιάζεται στα μάτια του. Αυτό το μεγαλειώδες θέαμα της Θάλασσας, που κανένας άνθρωπος με συναίσθημα δεν θα μπορούσε, βλέποντας την, να μην νιώσει έναν βουβό θαυμασμό, τα οικοδομήματά του, τα βράχια του, τα ποτάμια του, οι ανεπανάληπτοι και τόσο ποικίλοι ορίζοντές του, οι Καταιγίδες, όλα παρουσιάζονται στα μάτια των σοφών θεατών από νέες οπτικές γωνίες. Όλα μοιάζουν καινούρια στα έργα του χάρη στη γοητεία/μαγεία μιας Πινελιάς Πρωτότυπης, μολονότι μιμητής. Οι εντυπώσεις ενός Ήλιου κρυμμένου από την ομίχλη, οι φοβερές καταιγίδες, η φρίκη ενός ναυαγίου, αντικείμενα που προκαλούν τρόμο και που η πραγματικότητα τα κάνει να πάλλονται από φόβο, προσηλώνουν με απληστία το βλέμμα μας στους Πίνακες του κυρίου Βερνέ, χάρη στην δύναμη της αλήθειας και τη μαγεία της μίμησης. Το Κοινό βρήκε την τεχνοτροπία του εκλεπτυσμένη, το άγγιγμα των βράχων του να έχει μια αλήθεια νέα, η επιλογή τους ιδανική/τέλεια δίχως τραχύτητα/σκληρότητα ούτε ιδιορρυθμίες ενοχλητικές λόγω του σχήματός τους, το οποίο, μολονότι αληθινό στα έργα των άλλων ζωγράφων, δεν είναι πάντοτε και αληθοφανές. Θέλαμε εντούτοις λίγη περισσότερη ποικιλία στους χρωματισμούς [των βράχων], των οποίων ο τόνος είναι λιγάκι αμετάβλητος/σταθερός. Η τέχνη με την οποία βγάξει τον αχνό/ατμούς από το Στοιχείο αυτό, τα Βράχια, τα Κτήρια, οι Προκυμαίες και όλα τα αντικείμενα που βρίσκονται στη σκηνή, όπως επίσης και η αέρινη και νεφελώδης προοπτική, όλα αυτά είναι ενός μεγάλου ζωγράφου, ενός **Φυσικού, ικανού ερευνητή της Φύσης**, από την οποία γνωρίζει να **κατασκοπεύει** τις στιγμές τις πιο άμεσες/γρήγορες και τις πιο μοναδικές με οξυδέρκεια καταπληκτική. Θαυμάζουμε σε αυτόν έναν ανταγωνιστή του Κλώντ στην *artifice* και την αλήθεια με την οποία συλλαμβάνει αυτό που δεν μπορεί να πιαστεί και αναπαριστά εκείνο που δεν έχει χρώμα, είναι αυτή η βραδινή δροσιά, ο αχνός, αυτή η Ατμόσφαιρα φορτωμένη με ανεπαίσθητη υγρασία. Ανώτερος σε ένα σημείο από τον Λορραίν που δεν μπόρεσε να πλουτίσει τα ωραία Τοπία του με μορφές καμωμένες από το χέρι του, και που να ήταν υποφερτές. Εκείνες αντίθετα του κυρίου Βερνέ είναι σχεδιασμένες με γούστο/καλαισθησία και ενεργούν επίσης με πρόθεση. Επισημάναμε κάποια μικρά λάθη Προοπτικής στον σχεδιασμό/κατασκευή ενός είδους κήπου στη γη φυτεμένου με κυπαρίσσια ή στηριγμένα σε τοξοστοιχίες, όπου οι τόνοι των αντικειμένων που φεύγουν [προοπτικά] είτε στην τοιχοποιία είτε στα δέντρα, δεν έχουν διαβαθμίσεις. Οι άλλες ωστόσο ομορφίες του Πίνακα θα μπορούσαν να συγχωρέσουν αυτό το σφάλμα, που εντούτοις αξίζει της προσοχής του Ζωγράφου. Η σκηνή στα πρώτα του πλάνα και στα Λιμάνια είναι ζωντανή, ζωννή και ποικίλη από διαφορετικές δράσεις που χαρίζουν διασκέδαση εκεί που δεν υπάρχει ενδιαφέρον.

Ολοκληρώνω τον έπαινό του επιβεβαιώνοντας του και εκείνον του κοινού και τον θαυμασμό όλων των εκλεκτών ειδημόνων μας για τα έργα του που τιμούν πολύ το Έθνος μας στην πατρίδα των Ιταλών»¹⁵⁴.

Η συνεχής επανάληψη του επιθέτου «νέος» στο κείμενο του Λα Φοντ καταδεικνύει αφενός μεν την μεγάλη εντύπωση που προκάλεσαν οι πίνακες του Βερνέ στο παρισινό κοινό, αφετέρου δε το πόσο διαφορετικά, αλλά και πόσο ανώτερα, κρίνονταν τα έργα αυτά συγκρινόμενα με τα τοπία που είχαν εκτεθεί μέχρι τότε στα Σαλόν. Διαφορετικότητα και υπεροχή που, σύμφωνα με τον συγγραφέα, οφείλεται στην αισθητή πειστικότητα και την αληθοφάνεια των έργων, ποιότητες που με τη σειρά τους βασίζονται στις μεγάλες ικανότητες του ζωγράφου να παρατηρεί προσεκτικά και να ερευνά τα φυσικά φαινόμενα. Για τον Λα Φοντ μονάχα ένας ζωγράφος που είναι ταυτόχρονα και Φυσικός, που γνωρίζει να 'κατασκοπεύει' τα φυσικά φαινόμενα, είναι σε θέση να αποδώσει με τρόπο πειστικό τις πιο λεπτές φυσικές εντυπώσεις. Σε μια εποχή που οι φυσικές επιστήμες γνωρίζουν αλματώδη πρόοδο και ο φυσικός κόσμος καθίσταται αντικείμενο ενδελεχούς μελέτης, διαπιστώνουμε πως και στον χώρο των εικαστικών τεχνών προβάλλεται το αίτημα της αισθητικής παρουσίασης του φυσικού περιβάλλοντος, ενώ παράλληλα συναρτάται η καλλιτεχνική αξία μιας τοπιογραφίας με την οξυδερκή παρατήρηση της φύσης.

Η σύγκριση, τέλος, του Βερνέ με τον Κλωντ, και η υπεροχή του πρώτου, που οφείλεται στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής και στη ζωντάνια που χαρακτηρίζει το πρώτο πλάνο των συνθέσεών του, σηματοδοτεί την άμεση αναγνώριση και επιτυχία που έχει ο Βερνέ στους συγχρόνους του.

Άλλοι κριτικοί

Είναι γεγονός πως όλοι οι κριτικοί της εποχής μίλησαν με θερμά λόγια για τα έργα του Βερνέ, επισημαίνοντας την πιστή απεικόνιση της φύσης και την άρτια απόδοση της δράσης των μορφών στα τοπία του. Ο αβάς Le Blanc γράφει για το Σαλόν του 1747: *«οι δυο θαλασσογραφίες του Βερνέ από τη Ρώμη είναι αντάξιες της φήμης που τα πρώτα του έργα δημιούργησαν στην χώρα εκείνη. Παραμένει πάντα*

¹⁵⁴ Οπ.π., σελ. 131-2.

πιστός στη φύση, την αποδίδει με πνεύμα, και κανένας τοπιογράφος δεν σχεδίασε με τόση κομψότητα όσο εκείνος»¹⁵⁵.

Ο κριτικός Baillet de Saint-Jullien θαυμάζει την φρεσκάδα και την αλήθεια με την οποία ζωγραφίζει, ενώ και αυτός με τη σειρά του εντυπωσιάζεται από την αναπαράσταση των μορφών: «γνωρίζει ακόμη να εμψυχώνει τα τοπία του με μορφές ενδιαφέρουσες. Και ζωγραφισμένες με φωτιά και όλες τις δυνατές εκφράσεις. Οι ηθοποιοί που εισάγει στα θέματά του δεν είναι ποτέ ήσυχοι και περιττοί»¹⁵⁶. Αλλά έχει και ένα τόνο συμβουλευτικό: «ο κ. Βερνέ είναι έξοχος στο είδος του. Δεν θα επιθυμούσαμε, σε μια από τις τέσσερις θαλασσογραφίες του, παρά μόνο λίγο περισσότερο φως στις μορφές του πρώτου πλάνου στα δεξιά, και λίγη περισσότερη διαύγεια στη θάλασσα για να απομακρυνθούν οι φιγούρες. Οι άλλοι πίνακες είναι τέλειοι, μολονότι τα φεγγαρόφωτα είναι πολύ δύσκολο να αποδοθούν»¹⁵⁷.

Έργα άλλων τοπιογράφων: Ουντρώ - Μπουσέ

Στα τέλη της δεκαετίας του 1740, ο Ουντρώ εξακολουθεί να φιλοτεχνεί γραφικά τοπία που απεικονίζουν ερειπωμένες γέφυρες, μύλους, οικίες με αχυροσκεπές κ.α., και να τα παρουσιάζει στα παρισινά Σαλόν. Στην κριτική του για την έκθεση του 1746, ο Λα Φοντ είναι ιδιαίτερος επαινετικός για τα τοπία του Ουντρώ και μάλιστα τα θεωρεί ισάξια των σκηνών κυνηγιού¹⁵⁸. Κάνει λόγο για την τεχνοτροπία του: «Προτίμησε στο είδος αυτό το στέρεο και ρωμαλέο στυλ που είναι το πιο ερεθιστικό, σε σύγκριση με το κενό, γλυκό και φινιρισμένο στυλ»¹⁵⁹, ενώ εκθειάζει τις επιλογές των τοποθεσιών και επισημαίνει την απόλαυση που νιώθει ο θεατής μπροστά στα έργα: «Τίποτε δεν είναι πιο επιτυχημένο από την επιλογή των Τοποθεσιών. Θα λέγαμε ότι η Φύση κρύβει τις χάρες της από τα βλέμματα των άλλων για να τις ξεδιπλώσει στα δικά του. Παρουσιάζεται εκεί στολισμένη με ομορφιές φυσικές και αγροτικές, χίλιες φορές πιο γοητευτικές, και πιο σχετικές με το φυσικό μας γούστο, σε σύγκριση με εκείνες του Παλατιού του Βασιλιά. Αντιλαμβανόμαστε, σχεδόν

¹⁵⁵ Παρατίθεται στο Léon Lagrange, *Les Vernet...*, όπ.π., σελ.56.

¹⁵⁶ Παρατίθεται στον κατάλογο της έκθεσης *Joseph Vernet 1714-1789...*, όπ.π., σελ.58.

¹⁵⁷ Παρατίθεται στο Léon Lagrange, *Les Vernet...*, όπ.π., σελ.57.

¹⁵⁸ Βλ. Λα Φοντ, όπ.π., σελ.117: «Είναι σπάνιο ένας ζωγράφος, όπως και ένας συγγραφέας, να διακρίνεται / διαπρέπει σε πολλά είδη. Η ζωή δεν επαρκεί για μελέτες και κοπιώδη ξενύχτια που απαιτούνται για την ανωτερότητα/υπεροχή σε ένα μόνο είδος. Εντούτοις το Κοινό δεν έχει ακόμη αποφασίσει εάν οι Πίνακες με Κυνήγι και Ζώα, που ο κύριος Ουντρώ μοιάζει να έχει τελειοποιήσει, υπερέρχουν από τα τοπία του. Ο μεγάλος αριθμός εκείνων που ζωγράφησε για τον Βασιλιά, και για αρκετούς ιδιώτες, τον κάνουν διάσημο σε αυτό το είδος».

¹⁵⁹ Όπ.π., σελ. 117.

αισθανόμαστε μια πραγματική φρεσκάδα κάτω από το πάχος/πυκνότητα και την πρασινάδα της συστάδας των δέντρων, των οποίων το φύλλωμα είναι θαυμάσιο, και που δίνει ποικιλία στα σχήματα, τα αγγίγματα και τους τόνους, με αμέτρητη τέχνη. Η φρεσκάδα αυτή παρουσιάζεται επίσης χάρη στα νερά του, τόσο καλά μοιρασμένα, άλλα σε ηρεμία, άλλα σε κίνηση. Το ικανό του πινέλο γνωρίζει να χαρίζει ομορφιά σε όλα: εδώ μια ερειπωμένη γέφυρα, εκεί ένας μύλος, πιο μακριά μια αχυροσκεπής οικία και παλιόσπιτα, όλα προσθέτουν στις οικείες Τοποθεσίες μια γοητευτική Γραφικότητα, και σχηματίζουν τόσο όμορφες οπτικές που η Φύση μοιάζει να είναι τακτοποιημένη για την μαγεία των συνθέσεών του»¹⁶⁰.

Η αίσθηση αυτής της φύσης που αποπνέουν τα έργα του επισημαίνεται, όπως είχαμε αναφέρει και νωρίτερα, και στα *livrets* των Σαλόν, όπου οι πίνακές του έχουν τον χαρακτηρισμό «εκ του φυσικού». Όπως για παράδειγμα το «Τοπίο με κυνήγι λύκου» (1748, 113x148εκ., Nantes, Musée des Beaux-Arts) που εκτίθεται στο Σαλόν του 1748 και που, σύμφωνα με τον κατάλογο, η σκηνή κυνηγιού λαμβάνει χώρα σε ένα τμήμα του παλιού δάσους με ψηλούς κορμούς του Σεν-Ζερμαίν¹⁶¹.



Ο αβάς Gougenot γράφει: «Τα τοπία του δεν ικανοποιούν λιγότερο από τους πίνακες με ζώα. Τι επιτυχημένη επιλογή των τοποθεσιών! Τίποτε δεν γλιτώνει από τις αναζητήσεις του. Συχνά, ανακαλύπτει τις πιο όμορφες απόψεις σε μέρη που οι καλύτεροι τοπιογράφοι πέρασαν χωρίς να τα εκτιμήσουν. Με πόση ευχαρίστηση βλέπουμε αυτό το ελάφι, κυνηγημένο από τα σκυλιά, να ξεψυχά σε ένα ξέφωτο. Όμοια

¹⁶⁰ Όπ.π, σελ. 117-8.

¹⁶¹ Στο Σαλόν του 1748 εκτίθενται τέσσερα έργα: «Δύο τοπία ζωγραφισμένα εκ του φυσικού... Το ένα απεικονίζει μια άποψη του Δάσους του Saint Germain, όπου στο παλιό *fontaine* εικονίζεται ένα κυνήγι λύκου. Το άλλο, ένα παλιό ιπποδρόμιο κοντά στο Vitry, όπου καταφθάνει ένα ελάφι κυνηγημένο από σκυλιά... Δύο μικρά τοπία, το ένα αναπαριστά μια άποψη του αβαείου του Poissy, ενώ από την άλλη πλευρά του ποταμιού είναι ένας βοσκός που κοιμάται και πρόβατα. Το άλλο, μια άποψη της γέφυρας του S.Jean στο Beauvais, με ένα σκύλο και πάπιες».

όταν θαυμάζουμε αυτό το κυνήγι λύκου στο παλιό ψηλόκορμο δάσος του Σεν Ζερμαίν. Το φόντο του δάσους είναι εντυπωσιακό». Συνεχίζοντας ωστόσο, μετριάζει τους επαίνους του: «δεν θα μπορούσαμε παρά να επαναλάβουμε τους ίδιους επαίνους και για τους άλλους πίνακές του, και θα ήταν υπεράνω κάθε μομφής, εάν η πράσινη γη δεν κυριαρχούσε λίγο παραπάνω. Αυτό είναι ένα λάθος που εύκολα αποφεύγεται»¹⁶².

Τα πέντε ποιμενικά τοπία, με τίτλο «Οι πέντε αισθήσεις», παραγγελία της βασίλισσας Marie Leszczyński τον Φεβρουάριο του 1749, είναι ενδεικτικά της διαφοροποίησης που συντελείται στην ζωγραφική του Ουντρώ γύρω στα 1750. Τα έργα ήταν παραγγελία για την διακόσμηση ενός μικρού σκοτεινού δωματίου που συνδέει το *cabinet-intérieur* της με την τραπεζαρία του βασιλιά (*grand couvert*)¹⁶³.



Η όσφρηση συμβολίζεται με το κόψιμο των λουλουδιών, ενώ η όραση από ένα μαγικό φανάρι και η γεύση από ένα εξοχικό γεύμα. Όσον αφορά την απόδοση της αφής, δυο χωρικοί αρμέγουν τις αγελάδες τους και ένας άλλος τραβά από το χαλινάρι έναν πεισματάρη γαίδαρο, απειλώντας τον με το ραβδί του. Η ακοή, τέλος, συμβολίζεται με τον ήχο ενός άσκαυλου που παίζει μια αγροτική μελωδία.

¹⁶² Αβάζ Gougenot, *Lettre sur la Peinture, Sculpture et Architecture*, Paris 1748, σελ.109-112. Παρατίθεται στο J.-B. Oudry, 1686-1755, κατάλογος έκθεσης, κείμενο Hal Opperman, Παρίσι 1982, σελ.245-6. Ο συγγραφέας παραθέτει και μια ακόμη κριτική προς τον ζωγράφο, που γράφεται σε ένα ανώνυμο φυλλάδιο: «Μολονότι τα τοπία που εξέθεσε στο Σαλόν ο Ουντρώ αξίζουν τους μεγαλύτερους επαίνους, φοβάμαι, ωστόσο, ότι παρατηρούμε πως το ύφος είναι σε ορισμένα λίγο περισσότερο στέρεο. Και το νερό φαίνεται τόσο διαυγές, που οι εντυπώσεις που δίνει συγχέονται με το ίδιο το αντικείμενο: αυτό κουράζει το μάτι που αναζητεί να επανατοποθετήσει το κάθε αντικείμενο στη θέση του».

¹⁶³ Αξιοσημείωτη είναι η εξέλιξη της παραγγελίας. Ο Tournehem υποστήριξε την άποψη να φιλοτεχνηθούν όλα τα έργα από τον ίδιο ζωγράφο και πρότεινε τους Boucher ή Oudry (« attendu que je les veux avoir en très peu de temps et très gracieux »). Η βασίλισσα ωστόσο ήθελε να δώσει την παραγγελία σε δυο καλλιτέχνες για να φιλοτεχνηθούν τα έργα πιο γρήγορα. Πρότεινε να κάνει ο Pierre τις 4 εποχές και ένας άλλος το « Veillée de village ». Ο Tournehem, με την υποστήριξη και του Cochin (που ήταν προστάτης του Πιερ), πρότεινε στον ζωγράφο να κάνει πρώτα το δεύτερο έργο και μετά και τα υπόλοιπα. Αλλά με την ολοκλήρωση και τον πέντε έργων από τον Πιερ, η βασίλισσα έκρινε ότι οι μορφές ήταν πολύ μεγάλες για το δωμάτιο και έστειλε τα έργα του Πιερ στο Φοντενμπλό. Ο Ουντρώ αμέσως ζωγράφησε τις «Πέντε αισθήσεις». Τα έργα έχουν υποστεί αλλαγές. Από πηγές του 18^{ου} αι. γνωρίζουμε ότι ήταν αφιδωτά και είχαν όλα τις ίδιες διαστάσεις (146x79). Σήμερα είναι παραλληλόγραμμα και οι διαστάσεις ποικίλουν. Αφή: 78,5εκ. / Ακοή: 78εκ. / Όραση: 76εκ. / Γεύση: 75εκ. / Όσφρηση: 66εκ. Οι αλλαγές έγιναν στο Μπωβαί τον 19^ο αι. Βλέπε σχετικά J.-B. Oudry, 1686-1755, κατάλογος έκθεσης, κείμενο Hal Opperman, Παρίσι 1982, σελ. 246-9.

Τα πέντε έργα έχουν κοινό χαρακτηριστικό τους φωτεινούς και ανοιχτούς ουραμούς, έναν ορίζοντα ομιχλώδη και μακρινό, μια πολύ φωτεινή και με μεγάλη ποικιλία χρωματική γκάμα, χαρακτηριστικά δηλαδή που δεν τα συναντούμε στα προηγούμενα τοπία του Ουντρώ. Το γεγονός ότι τα έργα προορίζονταν για έναν στενό και κακοφωτισμένο χώρο δεν εξηγεί την διαφορά αυτή στην τεχνοτροπία του Ουντρώ, καθώς οι νέες αυτές τάσεις στην ζωγραφική του εμφανίζονται και στα υπέρθυρα με θέμα τις Τέσσερις Εποχές που φιλοτέχνησε νωρίτερα τον ίδιο χρόνο για τα διαμερίσματα του Δελφίνου στις Βερσαλλίες¹⁶⁴. Επομένως οι λόγοι της αλλαγής είναι βαθύτεροι. Ο Όππερμαν την αποδίδει και στην κριτική του Gougenot για τα τοπία του 1748. Ο μετέπειτα μεγαλύτερος βιογράφος του Ουντρώ γράφει στην δεύτερη έκδοση του *Lettre sur la Peinture (revue et augmentée de nouvelles Notes)*, που τυπώθηκε στο Άμστερνταμ το 1749: «Κανείς δεν φαίνεται να αναγνωρίζει καλύτερα την χρησιμότητα της κριτικής και να την χρησιμοποιεί με τον καλύτερο τρόπο απ' ό,τι ο Ουντρώ. Αφού διάβασε το 'Γράμμα για την Ζωγραφική, τη Γλυπτική και την Αρχιτεκτονική', κάποιος του ζήτησε την άποψή του, και εκείνος απάντησε: « avec tout le bien que me veut l'Auteur, j'ai eu la touche comme lez autres; Mais je l'attens au premier Salon»¹⁶⁵.

Στους πίνακες διακρίνουμε την απομάκρυνση από τις ρεαλιστικές απεικονίσεις των παρισινών περιχώρων. Τα τοπία μοιάζουν σαν να έχουν γεννηθεί από την φαντασία του καλλιτέχνη, με σκοπό να φέρουν στο νου του θεατή την ρωμαϊκή ύπαιθρο και όχι το Ιλ ντε Φρανς. Θυμίζουν, όπως σωστά παρατηρούν οι μελετητές του έργου του, έργα Ολλανδών ιταλιανιζόντων ζωγράφων των μέσων του 17^{ου} αι., ιδίως των Jan Both και Nicolaes Berchem [*Τοπίο με Όργωμα*, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη / *«Πλανόδιοι Μουσικοί»*, 1657, Indianapolis, Ιδιωτική συλλογή]¹⁶⁶. Τα έργα του δευτέρου ήταν γνωστά στη Γαλλία την περίοδο εκείνη, καθώς χαράσσονται από τον Jacques-Philippe Le Bas και τους μαθητές του, ενώ εμφανίζουν υψηλές τιμές και στις δημοπρασίες της εποχής. Σε ένα απόσπασμα από το

¹⁶⁴ *Τοπίο με όργωμα / Άνοιξη* (οβάλ, 1,06x1,40μ., Λούβρο – P.612, fig.359), *Τοπίο με θερισμό / Καλοκαίρι* (διάμετρος 0,78μ., Βερσαλλίες, Grand Trianon – P.613), *Τοπίο με σκηνή τρύγου / Φθινόπωρο* (διάμετρος 0,78μ., Βερσαλλίες, Grand Trianon – P.614), *Χιονισμένο τοπίο / Χειμώνας* (οβάλ, 1,06x1,40μ., Lons-Le-Saunier, Musée – P.615, εικ.439). Τα υπέρθυρα με τις τέσσερις εποχές που φιλοτέχνησε το 1749 για τα διαμερίσματα του Marie-Joseph de Saxe στις Βερσαλλίες (δύο στρογγυλά και δύο οβάλ) είναι τοπία με μικρές φιγούρες σε εποχιακές εργασίες. Οι τοποθεσίες, με τις μακρινές απόψεις με βουνά και λόφους, θυμίζουν περισσότερο την Ιταλία παρά το Ιλ ντε Φρανς.

¹⁶⁵ Παρατίθεται στο *J.-B. Oudry, 1686-1755, κατάλογος έκθεσης...*, όπ.π., σελ.248.

¹⁶⁶ Βλ. Hal Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, 2 τόμοι, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1977, σελ. ?. Ο Μπερχέμ που θαύμαζε ο Ουντρώ δεν ήταν αυτός που ελκύει τον Μπουσέ, αλλά ο ζωγράφος της ρωμαϊκής εξοχής γεμάτης με χωρικούς και ζώα.

λόγο του στην Ακαδημία το 1752, ο Ουντρώ αναφέρεται στον Μπερχέμ, όταν συμβουλεύει έναν υποθετικό μαθητή του να έχει τον Ολλανδό καλλιτέχνη ως πρότυπο: «ο Μπερχέμ θα σου μάθαινε να μελετάς την φυσικότητα και να την αποδίδεις με αυτήν την μεγάλη άνεση που τον χαρακτηρίζει. Θα σου έδειχνε πώς προετοιμάζει έναν ουρανό, πώς καθορίζει τον γενικό όγκο της μεγάλης και ομοιόμορφης αυτής επιφάνειας, και πώς με ανάλαφρο/απαλό χέρι αποδίδει τον όγκο αυτών των πυκνών σύννεφων... Θα σε έκανε να δεις στα δέντρα του, ένα φύλλωμα ελεύθερο και ποικίλο, και στους κορμούς τους, όπως και στα φυτά, τη γη, το νερό, ένα άγγιγμα ακριβές και ευφύες, που κάνει κάθε αντικείμενο αληθινό και ερεθιστικό. Ένα μόνο από τα έργα του σπουδαίου αυτού ζωγράφου μπορεί, στο ζήτημα αυτό, να επέχει θέση ενός πλήρους καλλιτεχνικού μαθήματος»¹⁶⁷.

Είναι όμως και η επιτυχία των έργων του Βερνέ στα Σαλόν της εποχής που ωθεί τον Ουντρώ να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα της τοπιογραφίας για να ικανοποιήσει τους παραγγελιοδότες του. Τα ιταλιανίζοντα τοπία του Βερνέ είναι ιδιαίτερος δημοφιλής, γεγονός που μειώνει το αγοραστικό ενδιαφέρον για τα νατουραλιστικά σκηνικά των παρισινών περιχώρων και της γαλλικής υπαίθρου¹⁶⁸.

Ο Λοκάν στο άρθρο του 1908, θεωρώντας τον Ουντρώ σαν μέλος ενός κύκλου ηθικολογούντων γύρω από τον Δελφίνο και την Βασίλισσα, που εκθειάζουν την αγροτική ζωή και την ωφέλεια της γεωργίας, γράφει για τις Πέντε Αισθήσεις: «Ενώ ο Μπουσέ κέρδιζε τις προτιμήσεις της μαντάμ ντε Πομπαντούρ και ζωγράφιζε για να την ευχαριστήσει, ο Ουντρώ απαντούσε στις ηθικολογικές τάσεις μιας μικρής ομάδας γύρω από την Marie Leczinska και τον Δελφίνο. Η φτωχή βασίλισσα φαίνεται να αγαπούσε ειλικρινά την ύπαιθρο, αλλά μια ύπαιθρο αληθινή, με καλούς και απλοϊκούς χωρικούς, και όχι με ερωτευμένες 'Νινέττες'... [για τις Πέντε Αισθήσεις] δεν ψάχνουμε εκεί βαριές αλληγορίες. Πρόκειται για τοπία χωρίς αξιώσεις/απαιτήσεις. Γλιτώνοντας από τον κατηγορία της αταξίας [fouillis], αυτό το εύκολο και διαχτυτικό γραφικό, που

¹⁶⁷ Παρατίθεται στο J.-B. Oudry, 1686-1755, κατάλογος έκθεσης..., όπ.π., σελ.248.

¹⁶⁸ Βλέπε και την παραγγελία 4 τοπίων για τα διαμερίσματα της Madame Adelaide στις Βερσαλλίες, το 1752: Τοπίο με παράδες (0,93x1,28 – Beauvais, Musée Départemental de l'Oise / P.622), Τοπίο με αγελάδες και καταρράκτη (0,92x1,34 - Beauvais, Musée Départemental de l'Oise / P.623, fig.365), Τοπίο με αγελάδες και πύργο (0,93x1,34 - Beauvais, Musée Départemental de l'Oise / P.623, fig.366), Τοπίο με μικρή ξύλινη γέφυρα και σκύλο που κυνηγά πάπιες (αφανές, πιθανότατα κατεστραμμένο, P.625)

θριαμβεύει στον Μπουσέ...ο Ουντρώ έδειξε, πολύ πριν τον 19^ο αιώνα, την ιδιαίτερη γοητεία ενός τοπίου με μοτίβα απλά και λιτά»¹⁶⁹.

Μια σειρά έργων του Μπουσέ που χρονολογούνται στα μέσα του 18^{ου} αιώνα εικονογραφούν το «εύκολο αυτό γραφικό» που επικρίνει ο Λοκάν στο παραπάνω απόσπασμα.

Ο «Νερόμυλος» (60x74εκ., Νέα Υόρκη, Ιδιωτική συλλογή)¹⁷⁰ [πάνω] εκτέθηκε στο Σαλόν του 1750, ενώ οι πίνακες «Η Γέφυρα» και «Ο Μύλος» (66x84εκ., Λούβρο) [κάτω], υπέρθυρα για το δωμάτιο του καρδινάλιου του Soubise, στο hôtel Rohan, είναι ζωγραφισμένα ένα χρόνο αργότερα.



Ο Μπουσέ συνεχίζει να συνδυάζει στα έργα του τις αναμνήσεις του από την Ιταλία με τις μελέτες του αγροτικού τοπίου που κάνει στα περίχωρα του Παρισιού, καθώς και τις μορφές που προέρχονται από τον Abraham Bloemart. Οι τρεις πίνακες απεικονίζουν αντίστοιχες ειδυλλιακές αγροτικές σκηνές, με νεαρές χωριατοπούλες που πλένουν την μπουγάδα τους και νεαρούς βοσκούς με τα κοπάδια τους, πλάι σε

¹⁶⁹ Βλ. Jean Locquin, « Le Paysage en France au début du XVIII^e siècle et l'œuvre de J.-B. Oudry (1686-1755) », *GBA*, 3^η περίοδος, XL, 1908, σελ. 373-5.

¹⁷⁰ Ζευγάρι με τον πίνακα «Ο Περιστερώνας» (60x73,5εκ., Νέα Υόρκη, ιδιωτική συλλογή).

γραφικούς μύλος και ερειπωμένα γεφύρια, μέσα σε τοπία με πλούσια βλάστηση. Πρόκειται πάντα για την απεικόνιση μιας ειδυλλιακής και τεχνητής φύσης, με αναρίθμητο πλούτο γραφικών λεπτομερειών. Είναι ενδεικτικό πως ποτέ τα τοπία του Μπουσέ δεν λαμβάνουν τον χαρακτηρισμό «εκ του φυσικού». Ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται τη φύση σαν ντεκόρ, αναζητεί μοτίβα χαριτωμένων αραβουργημάτων και χρωμάτων που λαμπυρίζουν, αποδίδει τα δέντρα και τα φυτά, τις κατασκευές και τα ποτάμια σαν διακοσμητικά θέματα, ντύνοντας τα με τόση φαντασία όση και τους βοσκούς του. Είναι η εικόνα ενός κόσμου όπου η δυστυχία και τα ανθρώπινα πάθη δεν φαίνεται να έχουν θέση. Οι μελετητές πολύ σωστά παρατηρούν πως τα έργα θυμίζουν την *opéra-comique* του φίλου του Favart.

Η κριτική, όπως θα δούμε στη συνέχεια, θα είναι αυστηρή με τα συγκεκριμένα τοπία του καλλιτέχνη, κυρίως την δεκαετία του 1760. Στην παρισινή αγορά έργων τέχνης, ωστόσο, τα έργα του Μπουσέ είναι ιδιαίτερος δημοφιλή και αγοράζονται από τους πιο επιφανείς συλλέκτες της εποχής. Είδαμε ότι το ζευγάρι του Λούβρου ανήκε στον καρδινάλιο του Soubise, ενώ ο «Νερόμυλος» μαζί με τον «Περιστερόνα» βρέθηκε στη συλλογή του Pierre-Jacques-Onesyme Bergeret de Grancourt (1715-1785), από τους μεγαλύτερους πατρώνες της περιόδου, στην κατοχή του οποίου είχαν περιέλθει 47 πίνακες καθώς και πολλά σχέδια του Μπουσέ.

II) Τα Λιμάνια: 1753-1762

«[αποφασίστηκε] ότι ο Βερνέ θα αναλάβει να ζωγραφίσει όλα τα λιμάνια της Γαλλίας. Ότι για κάθε πίνακα θα πληρωθεί με 6000 λίρες, συμπεριλαμβανομένων τα έξοδα του ταξιδιού, της διαμονής και άλλες δαπάνες, κόποι, φροντίδες, απώλειες χρόνου κτλ. Ότι θα τιμηθεί με τον τίτλο του Θαλασσογράφου της Αυτού Εξοχότητας. Ότι θα μπορεί να ελπίζει σε ένα από τα πρώτα καταλύματα καλλιτεχνών που θα μείνει κενό»¹⁷¹.

Με την παραπάνω φράση, ανακοινώνεται από την επίσημη βασιλική εφημερίδα, στις 27 Σεπτεμβρίου 1753, η απόφαση του βασιλιά να ανατεθεί στον Βερνέ η απεικόνιση των σημαντικότερων εμπορικών και στρατιωτικών λιμανιών της Γαλλίας. Η ιδέα της παραγγελίας πιθανόν ανέκυψε το 1750, όταν ο Abel-François Poisson de Vandières, μετέπειτα μαρκήσιος του Marigny, που βρισκόταν σε

¹⁷¹ Παρατίθεται στο Virginie Duchêne, « Joseph Vernet 1714-1789, peintre des marines de Sa Majesté le roi », *Joseph Vernet, 1714-1789: les Vues des Ports de France*, Musée national de la Marine, 2003, σελ.6.

εκπαιδευτικό ταξίδι στην Ιταλία, μαζί με τον Charles-Nicolas Cochin, τον αββά Leblanc και τον αρχιτέκτονα J.G. Sufflot, επισκέφθηκε το εργαστήρι του Βερνέ¹⁷².

Το γεγονός ότι ο Βερνέ ήταν ήδη διάσημος στην Ιταλία και την Ευρώπη για τις τοπογραφικές του απεικονίσεις, ενώ και στο Παρίσι η κριτική υποδοχή των έργων του ήταν ευνοϊκή, ερμηνεύει την επιλογή του συγκεκριμένου καλλιτέχνη για την υλοποίηση του μεγαλεπήβολου αυτού σχεδίου. Ο Μαρινί γράφει προς τον βασιλιά: «το ταλέντο του / οι ικανότητές του... μπορεί να είναι πολύ χρήσιμες σε ένα κράτος που έχει το πλεονέκτημα να διαθέτει στην επικράτειά του τα πιο όμορφα και πιο άνετα λιμάνια. Πρέπει να δέσετε στις υπηρεσίες σας τον καλλιτέχνη τον πιο ικανό να τα απεικονίσει στον καμβά και να τους χαρίσει αυτήν την Αλήθεια που η επιθεώρηση τους θα μπορούσε μόνο να την παραβγεί»¹⁷³.

Πρόκειται ουσιαστικά για την σημαντικότερη καλλιτεχνική παραγγελία του Λουδοβίκου ΙΕ', και μάλιστα με αμιγώς προπαγανδιστικούς σκοπούς: να δείξει στον γαλλικό λαό τις μεγάλες δυνατότητες του εμπορικού και πολεμικού ναυτικού της χώρας. Οι εμπορικές συναλλαγές της Γαλλίας με τις αποικίες αποτελούν κομβικό τμήμα της οικονομικής δραστηριότητας της χώρας και για τον λόγο αυτό καθιστούν τα λιμάνια ως έναν από τους πλέον σημαντικούς τόπους της περιφέρειας. Με την απεικόνισή τους, καθίσταται αντιληπτή τόσο η εμπορική δύναμη της χώρας, όσο και τα οφέλη των μεγαλύτερων γαλλικών πόλεων της περιφέρειας από την πολιτική της μοναρχίας, κυρίως με τον εκσυγχρονισμό και την βελτίωση της ποιότητας της ζωής στην γαλλική επαρχία. Η απεικόνιση παράλληλα ενός καλά προετοιμασμένου πολεμικού ναυτικού τονώνει την ασφάλεια του έθνους, διασφαλίζει την κτήση των αποικιών και επιτρέπει την κορύφωση των εμπορικών δραστηριοτήτων. Τρία, ωστόσο, χρόνια μετά την παραγγελία προς τον Βερνέ, θα ξεσπάσει ο Επταετής Πολέμος (1756-1763), όπου και θα καταστούν φανερές οι μεγάλες αδυναμίες του γαλλικού ναυτικού, που θα έχουν ως συνέπεια την συντριπτική ήττα των Γάλλων και την απώλεια των περισσότερων αποικιών τους στην Αμερική.

Ο Βερνέ, ακολουθώντας ένα επίσημο *Itinéraire*, που συντάσσει ο κύριος Pélégrin, Premier Commis de la Marine, αρχίζει το δρομολόγιο του από τα λιμάνια της Μεσογείου: φθάνει στην Μασσαλία στις 16 Οκτωβρίου του 1753, και επισκέπτεται κατά σειρά τις πόλεις Bandol (Μπαντόλ), Toulon (Τουλόν), Antibes (Αντίμπ) και

¹⁷² Στα *Livrets de raison* του Βερνέ είναι καταγεγραμμένη η παραγγελία δυο έργων για τον αββά Λεμπλάνκ, με ημερομηνία 12/5/1750, καθώς και εκείνη που αφορά ένα ζευγάρι έργων για τον βασιλιά της Γαλλίας.

¹⁷³ Παρατίθεται στο *Virginie Duchêne...*, όπ.π., σελ.13.

Sète (Σετ). Τον Μάιο του 1757 βρίσκεται στο Bordeaux (Μπορντώ) και συνεχίζει την διαδρομή του στις ατλαντικές ακτές: Bayonne (Μπαγιόν), Rochelle (Ροσέλ), Rochefort (Ροσφόρ) και, τέλος, Dieppe (Διέππη). Από τα 24 συνολικά έργα που προέβλεπε το επίσημο πρόγραμμα, ο Βερνέ θα φιλοτεχνήσει τελικά 15, σε μια περίοδο 10 ετών:

- Η είσοδος του λιμανιού της Μασσαλίας, 1754
- Το εσωτερικό του λιμανιού της Μασσαλίας, 1754
- Άποψη του κόλπου της Μπαντόλ: Το ψάρεμα του τόνου, 1755
- Πρώτη Άποψη της Τουλόν: Θέα του Νέου Λιμανιού από την οπτική γωνία του χώρου του Πυροβολικού, 1755
- Δεύτερη Άποψη της Τουλόν: Θέα, από το βουνό Faron, της πόλης και του όρμου, 1756
- Τρίτη Άποψη της Τουλόν: Θέα του Παλιού Λιμανιού από την πλευρά των καταστημάτων διατροφής, 1756
- Άποψη του όρμου της Αντιμπ, 1756
- Άποψη του λιμανιού της Σετ, 1757
- Πρώτη Άποψη του Μπορντώ, από την πλευρά των Αλατοπαραγωγών (Salinières), 1758
- Δεύτερη Άποψη του Μπορντώ, από την πλευρά του château Trompette, 1759
- Πρώτη Άποψη της Μπαγιόν, από το μέσο της ανηφόρας προς την ακρόπολη, 1760
- Δεύτερη Άποψη της Μπαγιόν, από την αλέα των Boufflers, 1760
- Άποψη του Λιμανιού της Ροσέλ, 1762
- Άποψη του Λιμανιού της Ροσφορ, 1762
- Άποψη του Λιμανιού της Διέππης, 1765¹⁷⁴.

Όπως διαβάζουμε στην αλληλογραφία του Βερνέ με τον Μαρινί, οι πίνακες πρέπει να συνδυάζουν την γραφική ομορφιά με την αληθοφάνεια¹⁷⁵. Η απόδοση του ουρανού, που καλύπτει περίπου τα 2/3 του πίνακα, και η ευαισθησία στην απεικόνιση του πρωινού ή του απογευματινού φωτός, αναδεικνύουν την αισθητική αξία των έργων. Η λεπτομερής, όμως, απεικόνιση των εμπορικών και στρατιωτικών δραστηριοτήτων

¹⁷⁴ Όλα τα έργα βρίσκονται στο Musée de la Marine στο Παρίσι, με εξαίρεση το «Λιμάνι της Μασσαλίας: η είσοδος του λιμανιού» και την «Δεύτερη άποψη της Τουλόν» που εκτίθενται στο Λούβρο. Οι διαστάσεις τους είναι 165x263εκ. (η «Είσοδος του λιμανιού της Μασσαλίας» παρουσιάζει μια διαφορά ως προς το πλάτος: 165x265εκ.).

¹⁷⁵ Βλ. παρακάτω, υποσ.177.

που λαμβάνουν χώρα σε κάθε λιμάνι, καθιστά τους πίνακες μια ανεκτίμητη πηγή για την γαλλική κοινωνία και ναυτιλία του 18^{ου} αιώνα. Το πρώτο πλάνο είναι πάντοτε γεμάτο με μικρές σκηνές ηθογραφίας που κεντρίζουν άμεσα την προσοχή του θεατή και οι οποίες διακρίνονται για τον γοητευτικό και διασκεδαστικό τους χαρακτήρα. Οι μεγάλες διαστάσεις των έργων, η ακρίβεια στην παρατήρηση της καθημερινής ζωής στα λιμάνια και ο πλούτος των λεπτομερειών που αποτυπώνεται στον καμβά συντελούν ώστε ο θεατής να είναι υποχρεωμένος να παραμείνει μπροστά στο έργο πάρα πολλή ώρα για να αντιληφθεί όλα τα συμβάντα που αναπαριστά ο καλλιτέχνης. Πολύ σωστά γράφει ο Λαγκράντζ στην μονογραφία του: «Έργα εξίσου αξιοσημείωτα για την ακρίβεια των τοποθεσιών και για το συναίσθημα του γραφικού, για την ευφυΐα στην απόδοση του συνόλου και για το πλήθος των λεπτομερειών. Έργα μοναδικά όπου η ιδιοφυΐα του ζωγράφου μπόρεσε να συνενώσει, στην πιο ελκυστική μορφή, την ακρίβεια ενός επίσημου ντοκουμέντου με την dignité (αξία) ενός έργου τέχνης»¹⁷⁶.

Το «Εσωτερικό του λιμανιού της Μασσαλίας» αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα: είναι, όπως μας πληροφορεί και το *livret* του Σαλόν, το λιμάνι εκείνο στο οποίο διεξάγεται το πιο εκτεταμένο εμπόριο ανάμεσα στη Γαλλία και τα λιμάνια της Ανατολής και της Ιταλίας, και εκεί όπου συγκεντρώνονται άνθρωποι από όλα τα έθνη της Μεσογείου (Τουρκία, Βόρεια Αφρική...).



Ο Βερνέ επιλέγει να απεικονίσει το λιμάνι την ώρα του πρωινού, όταν και κορυφώνεται η εμπορική δραστηριότητα. Ήμαστε τοποθετημένοι στην κορυφή του, κατεστραμμένου σήμερα, Pavillon de l'Horloge, και μια εικόνα γεμάτη αναρίθμητες

¹⁷⁶ Λαγκράντζ, σελ.125.

σκινές ξεδιπλώνεται μπροστά μας. Ανάμεσα σε σωρούς εμπορευμάτων (δέματα, κιβώτια, βαρέλια, στάμνες) κάθε είδους, απεικονίζεται ένα πλήθος ανθρώπων κάθε φύλου, ηλικίας και εθνικότητας, σε μια απίστευτη ποικιλία ασχολιών: εργάτες του λιμανιού που δουλεύουν, ναυτικοί, ιδιοκτήτες μαγαζιών, ευγενείς με τις κομψά ντυμένες γυναίκες τους που κάνουν τον περίπατό τους, μικρά παιδιά που παίζουν κ.α.. Στο δεξιό τμήμα του πίνακα, βλέπουμε γυναίκες να ψωνίζουν τα φρούτα και τα λαχανικά από την υπαίθρια λαϊκή αγορά. Λίγο πιο αριστερά, κάποιοι ξεφορτώνουν σιτάρι από ένα πλοίο με την βοήθεια ενός ολισθητήρα. Αφού το κοσκινίζουν, το τοποθετούν σε τσουβάλια και το μεταφέρουν στην άλλη άκρη του λιμανιού στα αριστερά. Κάποιοι άλλοι, στο κέντρο του πίνακα, σύρουν ένα βαρέλι, την ώρα που δυο παιδιά κάνουν κωλοτούμπες πάνω σε ένα μεγάλο σακί, ενώ ένας εργάτης φαίνεται να κοιμάται ακουμπισμένος σε ένα δέμα. Στα αριστερά, ένας αβάζ, με μια ελαφριά υπόκλιση, χαιρετά μια γυναίκα, ενώ πίσω τους, εικονίζεται και ο ίδιος ο ζωγράφος, με την πλάτη στραμμένη προς τον θεατή, μαζί με την γυναίκα του και τον γιό τους Λίβιο.

Η αισθητική αξία των έργων φαίνεται να αναγνωρίζεται και από την κριτική. Στο Σαλόν του 1755, όπου εκτέθηκαν τα τέσσερα πρώτα λιμάνια του Βερνέ, διαβάζουμε: *«Η θάλασσα, τα ποτάμια, ο ουρανός, όλα είναι θαυμάσια ζωγραφισμένα... Αντιλαμβάνεται εξαιρετικά την κατανομή του σκιοφωτισμού, όπως επίσης και τις πιο φυσικές εντυπώσεις του φωτός»*. Αλλά και η χρησιμότητά τους φαίνεται να επισημαίνεται, όταν ο αβάζ de la Porte, το 1755, γράφει στα «Συναισθήματα πάνω σε πολλά έργα που εκτέθηκαν αυτή τη χρονιά στο Σαλόν του Λούβρου»: *«Στο λιμάνι της Μασσαλίας και στο ναύσταθμο της Τουλόν, όπου οι λεπτομέρειες είναι ακριβείς, χωρίς να συγχέονται, και μεθοδικά διατεταγμένες, μαθαίνουμε με ευκολία όλα όσα πολλοί άνθρωποι θα έπρεπε να γνωρίζουν, αλλά μετά δυσκολίας θα μπορούσαν να πληροφορηθούν. Γιατί οι ζωγράφοι μας, σχεδόν πάντοτε απασχολημένοι με ιδέες κενές, ιδιόρρυθμες και πολύ συχνά χωρίς χρησιμότητα, δεν απεικονίζουν μερικές φορές πράγματα κοινά, σύγχρονα, αλλά πάντοτε σωστά επιλεγμένα; Θα ήταν πολύτιμα για τους ξένους, για τους απογόνους. Θα διαβάζαμε στους πίνακές τους την ιστορία των κοστουμιών, της τέχνης, των εθνών. [Τέτοιοι πίνακες] Θα ήταν πάντοτε ενδιαφέροντες, εάν ήταν αληθείς, επειδή θα ήταν χρήσιμοι»¹⁷⁷.*

¹⁷⁷ Παρατίθεται στο Philip Conisbee, « La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet », *Autour de Claude-Joseph Vernet, La marine à voile de 1650 à 1890*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, Anthèse, 1999, σελ. 40.

Υπάρχουν ωστόσο και κριτικοί που δυσαρεστούνται με το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης είναι υποχρεωμένος να απεικονίσει με τέτοια ακρίβεια τα λιμάνια της Γαλλίας. Ο βαρόνος Melchior Grimm (Μέλχιορ Γκριμ) εκφράζει στην *Correspondance littéraire* τη λύπη του για το γεγονός ότι ο Βερνέ έλαβε αυτήν την παραγγελία και τονίζει ότι από τέτοιου είδους έργα απουσιάζει η φαντασία και η ενότητα: «ομολογώ ότι βλέπω, χωρίς κόπο, τον Βερνέ να είναι μπλεγμένος σε αυτή την εργασία, που θα διαρκέσει ακόμη πολύ καιρό. Από μιμητής της φύσης που ήταν, έγινε αντιγραφέας, και από ζωγράφος της Ιστορίας, έγινε ζωγράφος πορτρέτων. Γιατί υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στο να ακολουθείς το πνεύμα σου, να υπακούς στη φαντασία σου, να διευθετείς, να δημιουργείς και στο να υποχρεώνεσαι να αντιγράψεις ακριβώς αυτό που βλέπεις. Η τελευταία αυτή δουλειά κυριαρχεί στη φαντασία και αφαιρεί λίγο λίγο την δύναμη και την φωτιά που η τελευταία έχει ανάγκη»¹⁷⁸. Και συνεχίζει, παραθέτοντας τον ορισμό της έννοιας «μίμηση της φύσης»: «Η αξία της φαντασίας του καλλιτέχνη και η εργασία για την γραφική σύνθεση συνίστανται, όχι στην αντιγραφή της φύσης όπως εκείνη είναι στον συγκεκριμένο χώρο, αλλά συγκεντρώνοντας πολλές από τις εντυπώσεις της και συνθέτοντάς τες με επιτυχία. Να τι αποκαλούμε μίμηση της φύσης»¹⁷⁹.

Στο ίδιο Σαλόν του 1755, ένας ανώνυμος κριτικός προτιμά την «Καταιγίδα» που εκθέτει ο Βερνέ: «Μια Καταιγίδα, που βρίσκεται ανάμεσα στις τέσσερις απόψεις των Λιμανιών, αποδεικνύει πόσο πλεονεκτικό είναι για έναν καλλιτέχνη να επιλέγει ο ίδιος το θέμα του. Το έργο αυτό που δεν στοίχισε τόσο πολύ κόπο όσο τα άλλα τέσσερα, δημιουργεί μια αίσθηση/εντύπωση πολύ πιο θαυμάσια και που εντυπωσιάζει περισσότερο. Υπάρχει μια αρμονία, μια δύναμη σε αυτόν τον Πίνακα, που προσηλώνει λόγω ενδιαφέροντος»¹⁸⁰.

Οι περιορισμοί που έθετε το επίσημο Πρόγραμμα στον Βερνέ αποκαλύπτονται στην περίπτωση του «Λιμανιού της Σετ» [βλ. επόμενη σελίδα], όπου και σώζεται η ενδιαφέρουσα αλληλογραφία ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον Μαρινί. Ο Βερνέ προτείνει στον Διευθυντή των Κτηρίων να απεικονίσει μια καταιγίδα, καθώς έβρισκε ότι το Λιμάνι της Σετ είχε μέτριο εικαστικό ενδιαφέρον. Ο Μαρινι απαντά, εκθέτοντας τα χαρακτηριστικά εκείνα που θα έπρεπε να έχουν τα έργα του Βερνέ:

¹⁷⁸ F.M. Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, etc.*, éd. Maurice Tourneux, 16 τόμοι, Παρίσι, 1877-82, τόμος 3, σελ.432. Παρατίθεται από τον Conisbee, στο « La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet », όπ.π., σελ. 40.

¹⁷⁹ Παρατίθεται στο *Joseph Vernet 1714-1789 ...*, 1976, όπ.π., σελ.70.

¹⁸⁰ Όπ.π., σελ.70.

«Οι πίνακές σας πρέπει να συνενώνουν δυο αξίες, εκείνη της γραφικής ομορφιάς και εκείνη της αληθοφάνειας. Βρίσκω την πρώτη στο σχέδιο που μου προτείνεται. Αλλά πιστεύω πως δεν πρέπει να είναι σε βάρος της δεύτερης... η καταιγίδα που σκοπεύετε να απεικονίσετε θα κάνει τον πίνακά σας λιγότερο αληθοφανή, δεδομένου ότι είναι σπάνιο να βλέπει κανείς τρικυμία μέσα σε ένα λιμάνι... ποτέ να μην χάνετε από το νου σου την πρόθεση του βασιλιά που θέλει να βλέπει τα λιμάνια του βασιλείου του να απεικονίζονται εκ του φυσικού στους πίνακές σας»¹⁸¹.



Ο ζωγράφος ωστόσο επιμένει, υποστηρίζοντας ότι η κακοκαιρία ήταν ένα από τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου λιμανιού, και τελικά πείθει τον προϊστάμενό του. Στην κριτική του ο Elie Fréron στο *L'Année Littéraire* του 1757 γράφει: «Τι φοβερή στιγμή της φύσης που απεικονίζει στον πίνακα με το Λιμάνι της Σετ, με αυτόν τον σκοτεινό ουρανό και την τρικυμιώδη θάλασσα, της οποίας τα κύματα παρουσιάζονται με τέτοια αλήθεια που νομίζουμε ότι κινούνται πραγματικά. Αυτή η άποψη που, χωρίς αυτό το βοήθημα, θα φαινόταν μάλλον ψυχρή, έγινε, με αυτό το αξεσουάρ, αντικείμενο πολύ ζωηρού ενδιαφέροντος. Οι ακτίνες του ήλιου που δραπετεύουν προς την πόλη μέσα από τα σύννεφα, μας χαρίζουν την πιο ευαίσθητη και την πιο εντυπωσιακή εικόνα ενός από τα θεάματα αυτά της φύσης που θα πίστευε κανείς ότι θα ήταν απερισκεψία να θέλει να τα απεικονίσει»¹⁸².

Το Μπορντώ είναι το πρώτο ατλαντικό λιμάνι που καλείται να απεικονίσει ο Βερνέ. Για πρώτη φορά ο καλλιτέχνης έχει την δυνατότητα να έρθει σε επαφή με μια φύση διαφορετική από εκείνη που είχε συναντήσει στη Μεσόγειο. Δεν είναι πια τα

¹⁸¹ Οπ.π., σελ. 78.

¹⁸² Οπ.π., σελ. 79.

μεσογειακά λιμάνια με το απαλό ζεστό φως του δειλινού ή την πρωινή δροσιά της αυγής, αλλά ο ωκεανός που ανοίγεται μπροστά του, με τα αβαθή νερά, τις μεγάλες αμμουδιές και τις απόκρημνες ακτές. Όπως όμως σωστά επισημαίνουν τόσο ο Λαγκράντζ όσο και η Ινγκερσόλ¹⁸³, το 1757 ο Βερνέ είναι πάνω από 40 ετών και έχει ήδη δημιουργήσει ένα πολύ επιτυχημένο και συγκεκριμένο στυλ. Φθάνει δηλαδή στις ατλαντικές ακτές της Γαλλίας έχοντας μια παλέτα ήδη διαμορφωμένη, χωρίς να μπορεί να αισθανθεί το μεγαλείο του ωκεανού και να λησμονήσει τις μεσογειακές ακτές και τα γραφικά στοιχεία της Ιταλίας.

Η «Δεύτερη άποψη του Μπορντώ» θεωρείται από τα ωραιότερα λιμάνια του καλλιτέχνη¹⁸⁴.



Βρισκόμαστε στο σατώ Trompette και στα δεξιά ανοίγεται η καινούρια πόλη του Μπορντώ: το Χρηματιστήριο, η Βασιλική Πλατεία και το άγαλμα του έφιππου βασιλιά, το Hôtel des Fermes (έργο του αρχιτέκτονα Gabriel), οι Salinières (αλατοπαραγωγοί) και τμήμα των ξυλαποθηκών / ανθρακαποθηκών. Στον όμορφο κήπο του σατώ, μια ομάδα ανθρώπων με κομπά ενδύματα κάνουν τον περίπατό τους. Πιθανόν, ανάμεσά τους, απεικονίζεται και ο Επιθεωρητής Τουρνύ, υπεύθυνος για τα έργα ανάπλασης της πόλης, μαζί με τον γιο του που τον διαδέχτηκε στο πόστο του. Δυο υπηρέτες κόβουν λουλούδια, ενώ ένας αβάς προσφέρει μια ανθοδέσμη σε δυο κομπές κυρίες. Στις επάλξεις της πόλης, στρατιώτες είναι σε υπηρεσία. Μια ομάδα καθαρίζει ένα κανόνι υπό την επίβλεψη ενός αξιωματικού. Πιο αριστερά τρεις

¹⁸³ Βλ. Léon Lagrange, *όπ.π.*, σελ.88-9 και Florence Ingersoll-Smouse, *όπ.π.*, σελ.24.

¹⁸⁴ Ο Βερνέ έμεινε για δυο ολόκληρα χρόνια στο Μπορντώ, καθώς στην πλούσια αυτή πόλη έλαβε αρκετές παραγγελίες έργων από την τοπική κοινωνία.

μορφές κοιτούν το λιμάνι, με πιο χαρακτηριστική την φιγούρα εκείνη που σκαρφαλωμένη στον τοίχο αγναντεύει την πανοραμική θέα. Ο όρμος είναι γεμάτος με πλοία, ενώ ξεχωρίζει στα αριστερά το πλοίο με την ολλανδική σημαία και η ψαρόβαρκα με το ιδιόρρυθμο μακρόστενο κουπί της. Είναι η ώρα του πρωινού, με τον ήλιο να είναι ακόμη χαμηλά και να χρωματίζει τις προσόψεις των οικοδομημάτων της προκυμαίας με θερμές όχρες σε αποχρώσεις ροζ, και τα σύννεφα με πινελιές κίτρινες και λευκές. Στους θερμούς αυτούς τόνους αντιτίθενται το μπλε του ουρανού και το γκρι των συννέφων στα δεξιά του πίνακα.

Ο πίνακας ουσιαστικά εκθειάζει τον εξωραϊσμό της πόλης που επέφερε η βασιλεία του Λουδοβίκου ΙΕ'¹⁸⁵. Ο εκσυγχρονισμός του Μπορντώ είχε αρχίσει την δεκαετία του 1730. Σημαντική εργασία είχε γίνει από τον Louis-Urbain Aubert, μαρκήσιο του Τουρνυ, ο οποίος όμως είχε παραιτηθεί των καθηκόντων του το 1757. Κόσμημα αποτελούσε η Βασιλική Πλατεία, σε σχέδια του αρχιτέκτονα Jacques Gabriel (1667-1742) και εκτέλεση του γιου του Ange-Jacques (1698-1782), το 1755. Το 1743 τοποθετήθηκε στην πλατεία και το άγαλμα του έφιππου Λουδοβίκου ΙΕ' του Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778). Κατά μήκος της προκυμαίας αποκαταστάθηκαν και οι προσόψεις των κτηρίων, με σκοπό την κανονικότητα και την ομοιομορφία. Είναι ενδιαφέρον πως το 1758, χρονιά που ολοκληρώθηκε ο πίνακας, πολλές από τις

¹⁸⁵ Για το σχέδιο ανάπλασης της πόλης του Μπορντώ βλ. στον κατάλογο της έκθεσης *Louis XV : un moment de perfection de l'art français*, Παρίσι, Hôtel de la Monnaie, 1974, αρ.28: « plan d'une partie de la ville de Bordeaux au centre du port pour former une place ou droit ester érigée la statue équestre de sa Majesté », dressé par Gabriel le 20 juillet 1729. – plume et encre rouge, aquarelle rose, jaune, verte et bistre. Légende. Echelle de 1/1300. 0,550x0,995 – Archives Nationales, N III Gironde 40, n.2 / και αρ.29 : « élévation de Bastiments à construire sur le port de Bordeaux entre la Porte du Chapeau Rouge et le Palais de la Cour des Aydes pour y former la Place ou se doit ériger la Statue Equestre du Roy ». dresse par Jacques V Gabriel, le 20 juillet 1729. plume et encre de Chine, lavis gris avec rehauts d'aquarelle bleue, rouge, verte et jaune. Echelle de 11mm par toise. 0,360x1,905 – Archives nationales, N III Gironde 40, n.2.

Η πόλη του Μπορντώ στα τέλη του 17^{ου} αι. δεν ήταν παρά μια μεσαιωνική πόλη, περικλειστη από τις επάλξεις της, και το λιμάνι δεν ήταν παρά μια αμμουδιά de la Garonne, στα πόδια του περιφράγματος. Για σαράντα χρόνια, τα σχέδια της βασιλικής πλατείας προς το ποτάμι, που θα χαλούσαν το μέτωπο του τείχους, έβρισκαν αντίσταση στην καχυποψία των δημοτικών αρχών, οι οποίες τελικά πείστηκαν το 1728 από τον επιμελητή de Guyenne Claude Boucher. Ο αρχιτέκτονας Héricé παρουσίασε ένα πλάνο μιας κυκλικής πλατείας, ενώ ένα δεύτερο διαμορφώθηκε από τον Robert de Cotte. Τελικά εστάλη ο Γκαμπριέλ, έχοντας την εμπειρία της Ρεν και Ναντ, που παρουσίασε τρία σχέδια. Ένα από αυτά εγκρίθηκε το 1730, το οποίο και διαφοροποιήθηκε από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα το 1733. Το νέο σχέδιο εφαρμόστηκε τελικά από τον ίδιο, με τη βοήθεια του γιου του Ange Jacques. Ανοιχτή προς την La Garonne, η πλατεία παρουσιάστηκε σαν μια μισή place Vendôme, γύρω από το άγαλμα του Λεμουάν που στήθηκε το 1743. Τα κτήρια στο βάθος σχεδιάστηκαν στην κλασική τάξη του Hardouin-Mansart. Ο επιμελητής Tourny, που αντικατέστησε τον Μπουσέ το 1743, συνέχισε τον μετασχηματισμό της πόλης, βάζοντας στοίχιμα ότι σε τέσσερα χρόνια θα την κάνει την ομορφότερη του βασιλείου. Άνοιξε γύρω από την πόλη έναν μεγάλο σκιερό περίπατο (les allées Tourny). Ο Γκαμπριέλ συμμετείχε αρκετά στις εργασίες αυτές.

προσόψεις των οικοδομημάτων της προκυμαίας δεν είχαν ακόμη ολοκληρωθεί, υποχρεώνοντας τον Βερνέ να τα ολοκληρώσει ο ίδιος στο έργο του!

Ο Κόνισμπι συγκρίνει το έργο με τον πίνακα του Canaletto «Ο Τάμεσης από την ταράτσα του Somerset House» (1746-50, 186x106 εκ., Windsor Castle) και τονίζει πως το ανεστραμμένο χαρακτηριστικό του πιθανόν να υπαγόρευσε στον Βερνέ την λύση στο δύσκολο πρόβλημα της απεικόνισης του Μπορντώ¹⁸⁶.



Η απεικόνιση τμήματος της ταράτσας της οικίας Somerset στο πρώτο πλάνο, η πόλη σε προοπτική που φεύγει από τα αριστερά προς τα δεξιά της σύνθεσης και η προκυμαία με τις προσόψεις των κτηρίων, θυμίζουν την vedute του Καναλέτο. Ο Βερνέ ωστόσο είναι πολύ πιο ευαίσθητος στην απόδοση των εντυπώσεων του φωτός και των λεπτών διαφοροποιήσεων της ατμόσφαιρας, ενώ και οι ηθογραφικές σκηνές του πρώτου πλάνου είναι πολύ πιο ανεκδοτολογικές συγκριτικά με το έργο του βενετσιάνου ζωγράφου.

Το «Λιμάνι της Ροσέλ» ζωγραφίζεται το 1762 και εκτίθεται στο Σαλόν της επόμενης χρονιάς.

Στο πρώτο πλάνο βλέπουμε την προκυμαία, γνωστή με το όνομα Petite Rive, στην οποία και λαμβάνει χώρα η εμπορική δραστηριότητα του λιμανιού. Στα αριστερά ένα πριονιστήριο, όπου τα ξύλα στοιβάζονται μετά την κοπή.



¹⁸⁶ Βλ. *Joseph Vernet 1714-1789 ...*, 1976, όπ.π., σελ.81.

Στο βάθος, πίσω από τον πύργο του Αγίου Νικολάου, επισκευάζεται η καρίνα ενός πλοίου, ενώ μπορούμε να δούμε τα κατάρτια ενός άλλου στην μόνιμη δεξαμενή του ταρσανά. Μια φορτηγίδα, με τα πανιά μαζεμένα, έχει αράξει στην προκουμαία. Στα δεξιά, στην βάση του λιμανιού, απεικονίζεται μια άλλη μαούνα, καθώς και μια μικρή βάρκα από την οποία άνδρες δίνουν πανέρια με ψάρια στις γυναίκες που βρίσκονται στην στεριά. Στην απέναντι πλευρά του λιμανιού, στην προκουμαία της Αγγειοπλαστικής, όπως ονομάζεται, βλέπουμε τη σειρά κτηρίων τριών και τεσσάρων ορόφων, με στέγες από κεραμίδι για να προστατεύονται οι πεζοί από την βροχή. Από τα δεξιά προς τα αριστερά βλέπουμε: τον πύργο του Grande Horloge, τον τρούλο της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννη, το καμπαναριό της Lanterne και το Tour de la Chaîne. Τέλος, στο βάθος διακρίνουμε τους δυο στρογγυλούς πύργους που αποτελούν την είσοδο του λιμανιού.

Όπως μας πληροφορεί ο κατάλογος, είναι η ώρα του ηλιοβασιλέματος, με την στάθμη της θάλασσας ανυψωμένη. Το έργο εκτέθηκε μαζί με το «Λιμάνι της Ροσφόρ», δημιουργώντας μια ενδιαφέρουσα αντίθεση στον θεατή: από τη μια η Ροσέλ, λουσμένη στο ζεστό φως του δειλινού, με τις ώχρες, τα καφέ και τα γκρί που βλέπουμε στα κτήρια της προκουμαίας, και από την άλλη η Ροσφόρ με τους ψυχρούς τόνους του πρωινού.



Στην κριτική του *Ερμή της Γαλλίας* διαβάζουμε: «δεν έχουμε εκφράσεις και θα ήταν πολύ δύσκολο να βρούμε κάποιες για να αποδώσουμε τον θαυμασμό μας για τα έργα που εξέθεσε ο κ. Βερνέ και να εγκωμιάσουμε την σπάνια αξία τους... Το άχαρο των επαναλαμβανόμενων και 'ομοιοκατάληκτων' οικοδομημάτων που συναντούμε στα λιμάνια αυτά, σώζεται με τόση ευφυΐα από την τεχνητή χρήση του φωτός που δημιουργεί ομορφιές που κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί και από τις οποίες το βλέμμα

μας δύσκολα απομακρύνεται. Κάθε επιμέρους αντικείμενο έχει μια τόσο σχολαστική αλήθεια, που δεν είναι καθόλου η μίμηση αλλά η ίδια η φύση που μας προσηλώνει. Και το σύνολο αυτών των αντικειμένων είναι με τόση τέχνη ανακατεμένο, τόσο καλά δεμένο από την τέχνη του ζωγράφου, που τίποτε δεν προσβάλλει το βλέμμα, και που όλα ικανοποιούν εξίσου και τον ειδήμονα και τον κοινό άνθρωπο. Ο θεατής διακρίνει κάθε τμήμα αυτών των αξιοθαύμαστων συνθέσεων. Προχωρά στους δρόμους που εκεί ανοίγονται. Είναι έτοιμος να ανέβει στο πλοίο μαζί με τους ναύτες. Περνάει από τα εργαστήρια, παρακολουθεί τους διάφορους ελιγμούς / ασκήσεις, συνομιλεί με τα πρόσωπα. Οι μορφές, ευφυώς συγκεντρωμένες χαρίζουν ζωή και κίνηση σε αυτά τα αριστουργήματα της τέχνης»¹⁸⁷.

Ο Λαγκράντζ επιχειρεί στο κείμενό του μια σύγκριση του συγκεκριμένου πίνακα με το ομώνυμο έργο του Κορό¹⁸⁸.



Και οι δυο ζωγράφοι έχουν επιλέξει την ίδια οπτική γωνία, με τη διαφορά πως ο Βερνέ είναι τοποθετημένος λίγο πιο μακριά από την είσοδο του λιμανιού, ώστε να έχει στην εποπτεία του μεγαλύτερο τμήμα του χώρου. Ο Κορό απεικονίζει μια πρωινή σκηνή με ομίχλη στο λιμάνι, ενώ ο Βερνέ την ώρα του ηλιοβασιλέματος. Η πιο ζωνρή όμως αντίθεση, όπως σωστά παρατηρεί ο Λαγκράντζ, εντοπίζεται στην γενικότερη εντύπωση των έργων. Όσο η σκηνή του Βερνέ είναι γεμάτη ζωντάνια και δράση, τόσο το λιμάνι του Κορό μοιάζει βουβό και σιωπηλό. Κι ενώ οι μορφές του Κορό δεν διαταράσσουν καθόλου την μαγεία της φύσης, στον πίνακα του Βερνέ, όπως παρατηρεί και ο κριτικός στο παραπάνω απόσπασμα, μπορούμε σχεδόν να φλυαρήσουμε κι εμείς μαζί με τους ναύτες, να ακούσουμε τον διαπληκτισμό των δυο ψαράδων με τα ψάθινα καπέλα στα αριστερά, να χαμογελάσουμε στην όμορφη

¹⁸⁷ Όπ.π., σελ.88.

¹⁸⁸ Βλ. Léon Lagrange, όπ.π., σελ.108-9.

δεσποινίδα με το μπλε φόρεμα που συνομιλεί, στο κέντρο του πίνακα, με ένα ζευγάρι ευγενών που κάνουν τον περίπατό τους (ο κύριος φορώντας ένα γκρι ένδυμα και η κυρία με ροζ μεταξωτό φόρεμα). Το λιμάνι του Κορό είναι μια τοπιογραφία που τίποτε δεν ενοχλεί την εντύπωση της φύσης, ενώ εκείνο του Βερνέ είναι ένα πολλαπλό πορτρέτο, όπου ο άνθρωπος κατέχει την πρώτη θέση, και που η πόλη, το δημιούργημα του ανθρώπου με τις προκουμαίες, τα οικοδομήματα, τα πλοία, τα μνημεία απορροφά τη φύση¹⁸⁹.

Άλλες παραγγελίες την περίοδο 1753-63

Ενδεικτικό της επιτυχίας του καλλιτέχνη είναι το γεγονός πως την ίδια περίοδο που ταξιδεύει στις ακτές της Γαλλίας, δέχεται αρκετές παραγγελίες από την τοπική κοινωνία των λιμανιών. Είναι χαρακτηριστικό πως αμέσως μόλις φθάνει στη Μασσαλία το 1753, δέχεται σειρά παραγγελιών από επιφανείς συλλέκτες της πόλης, ενώ στο Μπορντώ μένει για δυο περίπου χρόνια, λόγω και της ζήτησης που έχουν τα έργα του στο λιμάνι του ατλαντικού¹⁹⁰.

Από τα ομορφότερα έργα του εκείνης της περιόδου είναι «Οι τέσσερις Ώρες της Ημέρας: Πρωί (Τοπίο με ποτάμι και ψαράδες) – Μεσημέρι (Τοπίο με ποτάμι και προσκυνητές σε θύελλα) – Δειλινό (Τοπίο με ποτάμι και γυναίκες που κάνουν μπάνιο) – Βράδυ (Μεσογειακή Ακτή με ψαράδες), 1757 - 29,5x43,5εκ., οικογένεια Suermondt, Aachen, παραγγελία του μαρκησίου της Villette.



¹⁸⁹ Όπ.π., σελ.109.

¹⁹⁰ Ο Λαγκράντζ υπολογίζει ότι ο Βερνέ φιλοτέχνησε περίπου 20 με 30 έργα στη Μασσαλία.

Ο Βερνέ τα ολοκληρώνει το 1757 και εκθέτει δυο (Πρωί και Βράδυ) στο Σαλόν της ίδιας χρονιάς. Στους πίνακες απεικονίζονται τέσσερις διαφορετικές καταστάσεις της φύσης σε τέσσερις διαφορετικές ώρες της ημέρας. Η πρωινή σκηνή έχει ένα ψυχρό, ομιχλώδες φως. Το μεσημέρι είναι μια ανεμοδαρμένη, θυελλώδης σκηνή, με έναν ταξιδιώτη, στα αριστερά, που κρατά το καπέλο του και που συμπεραίνουμε, από το κοχύλι που είναι καρφισσόμενο στο στήθος του σαν κονκάρδα, ότι είναι ένας προσκυνητής. Το δειλινό έχει την αναμενόμενη ζεστή λάμψη του ηλιοβασιλέματος, καθώς και έναν τόνο ερωτισμού. Στη νυχτερινή σκηνή ο Βερνέ δείχνει την ικανότητά του στην απόδοση του φωτός, με το παγωμένο φεγγάρι να καθρεφτίζεται στο νερό και να φωτίζει τα κτήρια, ενώ η ζεστή λάμψη της φωτιάς φωτίζει τους ψαράδες που ετοιμάζουν το γεύμα τους. Οι τοποθεσίες είναι φανταστικές, ωστόσο ο Βερνέ κατορθώνει να δίνει στα τοπία μια αίσθηση πειστικότητας, με τις πολύ προσεκτικά δοσμένες λεπτομέρειες και την ακρίβεια στην μελέτη και απεικόνιση των διαφορετικών εντυπώσεων της ατμόσφαιρας.

Κριτική υποδοχή

Είναι αυτός ακριβώς ο νατουραλισμός που επαινείται από τους συγχρόνους του και κάνει τα έργα του Βερνέ τόσο δημοφιλή. Παραθέσαμε κάποια αποσπάσματα από τις κριτικές που αφορούσαν τα Λιμάνια της Γαλλίας και είδαμε, μεταξύ άλλων, πως ήταν η ικανότητα του Βερνέ να αποδίδει το φως και τη σκιά, τους τόνους του δειλινού ή του πρωινού, που κυρίως εντυπωσίαζε τους θεατές στα Σαλόν της εποχής. Ο Estève γράφει στα 1755: *«Η θάλασσα, τα ποτάμια, ο ουρανός, όλα είναι θαυμάσια ζωγραφισμένα... Αντιλαμβάνεται τέλεια την κατανομή του σκιοφωτισμού, όπως επίσης και τις πιο φυσικές εντυπώσεις του φωτός»*¹⁹¹, ενώ ο Elie Fréron είναι ακόμη πιο ενθουσιώδης σχολιάζοντας, το 1757, το έργο «Τοπίο με Πλύστρες» (90x140εκ., Αγγλία, ιδιωτική συλλογή)¹⁹² που εκτέθηκε στο Σαλόν της ίδιας χρονιάς: *«Θα ήταν δύσκολο να βρούμε πριν τον Βερνέ ένα ζωγράφο που γνώριζε τόσο καλά την ποικιλία της φύσης και τις διάφορες εντυπώσεις του φωτός, και που ήξερε να συνενώνει εξίσου καλά όλες τις απαραίτητες ικανότητες για την ομορφιά των έργων. Πόση δροσιά στο*

¹⁹¹ Παρατίθεται στο *Joseph Vernet 1714-1789 ...*, 1976, όπ.π., σελ.69.

¹⁹² Βλ. αρ.51 στον κατάλογο της έκθεσης *Joseph Vernet 1714-1789 ...*, 1976, όπ.π.. Ο πίνακας ήταν παραγγελία του Μαρινί, μαζί με το «Καταιγίδα στην Ακτή» (Λονδίνο, Wallace Collection).

όμορφο τοπίο που ανήκει στον μαρκήσιο του Μαρινί, και εάν το εξετάσουμε από κοντά, τι θέρμη στην εκτέλεση και στην πινελιά»¹⁹³.

Στην κριτική του L'Année littéraire διαβάζουμε: «ο ζωγράφος αυτός είναι ακόμη πιο θαυμαστός, όταν δεν τον συγκρατεί/περιορίζει το θέμα ενός γνωστού τόπου, αφήμένος στην φαντασία του τολμά να περιγράψει τα φοβερά θεάματα της φύσης, τις καταιγίδες και τον τρόπο εκείνο που σκορπίζει το σκοτάδι της θύελλας. Είναι στα θέματα αυτά που ξεδιπλώνεται όλη η ποίηση της τέχνης του»¹⁹⁴. Είδαμε νωρίτερα πως και ο Γκριμ, δίνοντας τον ορισμό της έννοιας της «μίμησης της φύσης», αναφέρθηκε στο ρόλο της φαντασίας του ζωγράφου και στην ικανότητά του να συνθέτει τα στοιχεία που αντλεί από τη φύση. Η κριτική σταδιακά θα κινηθεί προς αυτήν την κατεύθυνση, εκθειάζοντας κυρίως τους πίνακες του Βερνέ με θέμα τις καταιγίδες και τις σκηνές ναυαγίων, ενώ τα έργα αυτά θα κυριαρχήσουν και στην εικαστική παραγωγή του ζωγράφου μετά το 1760.

Είναι οι πίνακες αυτοί που θα τραβήξουν την προσοχή του Ντιντερό στο Σαλόν του 1759, όταν και γράφει την πρώτη του σύντομη κριτική στην εφημερίδα του Γκριμ: «Οι θάλασσες φουσκώνουν και γαληνεύουν πάντα ανάλογα με την θέλησή του. Ο ουρανός σκοτεινιάζει. Αστράφτει. Βροντά. Σηκώνεται τρικυμία. Τα καράβια αγκαλιάζονται. Ακούμε τον θόρυβο των κυμάτων, τις κραυγές εκείνων που χάνονται, βλέπουμε, βλέπουμε όλα όσα τον ευχαριστούν»¹⁹⁵.

Σύγκριση με Μπουσέ

Το 1755 έχουμε τον θάνατο του Ουντρύ, με συνέπεια ο Μπουσέ να μείνει ο αδιαφιλονίκητος εκφραστής του φανταστικού γραφικού τοπίου στη Γαλλία. Ήδη από την δεκαετία του 1750 η τάση για την απεικόνιση της γραφικής όψης της γαλλικής αγροτικής ζωής εντείνεται, απόρροια ίσως των παστοράλ και των αγροτικών σκηνών που κάνει για την Opéra comique του Monnet. Αγροτόσπιτα, νερόμυλοι, περισσότερώνες είναι στοιχεία που, όπως είδαμε, απαντούμε συχνά στους πίνακές του.

Το «Τοπίο με Νερόμυλο», 1755 (Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη, 57,2x73εκ.) [βλ. **επόμενη σελίδα**] πιθανόν να έχει ως βάση μια πραγματική τοποθεσία από τα παρισινά περίχωρα, όπως τουλάχιστον δείχνει ένα σχέδιο της Βοστώνης.

¹⁹³ Βλ. έκθεση Βερνέ, 1976-77, σελ.90.

¹⁹⁴ Παρατίθεται στο Diderot, *Essais sur la Peinture – Salons de 1759, 1761, 1763*, Collection Savoir: Lettres, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, nouveau tirage 2003 [1984], σελ.99, υποσ.137.

¹⁹⁵ Όπ.π., σελ.99-100.



Η τρικουάζ όμως παλέτα του καλλιτέχνη, η απόδοση των δέντρων και οι χαριτωμένες μορφές του είναι, αναμφίβολα, προϊόντα της φαντασίας του. Στη νεκρολογία του ο Bret, στα 1771, σημειώνει ότι ο Μπουσέ ζωγράφιζε μια «φύση εξωραϊσμένη από την φαντασία, ίσως επειδή ο πλούσιος κόσμος, για τον οποίο προορίζονταν τα έργα, δεν θα έβλεπαν με ευχαρίστηση την άξεστη και δεινή κατάσταση των Χωρικών μας... ή επειδή ασπαζόταν τις ιδέες του d'Urfé και του Fontenelle, που ήθελαν να μεταμορφώσουν την ιστορία της υπαίθρου μας σε μεγαλοφύες μυθιστόρημα... Οι βοσκοπούλες του έχουν περισσότερο τον αέρα νυμφών παρά γυναικών που προορίζονται να φυλάνε κοπάδια ζώων... ήταν πάντοτε σαν ποιητής με γούστο που ζωγράφιζε το ύπαιθρο... σύμφωνα με τις απολαυστικές/ διασκεδαστικές αυταπάτες της αρχαίας κοιλάδας του Tempré»¹⁹⁶. Είναι αυτή ακριβώς η εξιδανικευμένη εικόνα των τοπίων του που τα φέρνει σε αντίθεση με την αληθοφάνεια που χαρακτηρίζει τους πίνακες του Βερνέ της ίδιας περιόδου.

Ο «Μύλος του Quiquengrogne στο Charenton» (1758, The Toledo Museum of Art, 113x146εκ.) αποτελεί, όπως έχουμε ήδη δει, ένα κοινό μοτίβο τόσο του Μπουσέ, όσο και άλλων Γάλλων τοπιογράφων, ήδη από την δεκαετία του 1740.



¹⁹⁶ Παρατίθεται στο *Seductive Images*, όπ.π., σελ.138.

Το στοιχείο όμως εκείνο που κάνει τον πίνακα του Τολέδο να ξεχωρίζει, συγκριτικά με τις προηγούμενες απεικονίσεις του ίδιου ζωγράφου, είναι ότι πρόκειται καταφανώς για μια φανταστική σκηνή¹⁹⁷. Μια ξύλινη σκάλα προστίθεται στα αριστερά του μύλου, στην κορυφή της οποίας εμφανίζεται μια γυναίκα με το παιδί της. Από το μεγάλο παράθυρο του μύλου σκύβει μια άλλη γυναίκα. Στο πρώτο πλάνο μια πάπια πετάει στη μικρή λιμνούλα, την ώρα που ένα κορίτσι πλένει την μπουγάδα της, ενώ ένας ψαράς ρεμετζάρει τη βάρκα του.

Σε μια ανώνυμη κριτική του 1761, με αφορμή τα τοπία που ο Μπουσέ εξέθεσε εκείνη την χρονιά στο Σαλόν, διαβάζουμε: «*φοβάμαι ότι με αμέτρητο ταλέντο, βάζει στα τοπία, εκεί όπου πρέπει να κυριαρχεί η απλή και απέριττη φύση, πολλή μανιέρα, πολλά χρώματα που τέρπουν, και πως το χαριτωμένο και το επιτηδευμένο παίρνουν την θέση του ωραίου και του φυσικού*»¹⁹⁸.

Δεν γνωρίζουμε αν ο κριτικός αναφέρεται στους δύο πίνακες «Ειδυλλιακό τοπίο με μακρινό Ερείπιο» (1761, 49x66εκ., Indianapolis Museum of Art, δωρεά του κυρίου και της κυρίας Herman C. Krannert) και «Τοπίο με υδροφράκτη» (1761, 46x66εκ., Bielefeld, ιδιωτική συλλογή) που χρονολογούνται την ίδια χρονιά και που βρέθηκαν στην μεταθανάτια δημοπρασία του μεγάλου φίλου και πατρώνα του Μπουσέ Christian IV, Herzog von Zweibrucken¹⁹⁹.



Είναι όμως ενδεικτικό πως αυτό που εννοείται ως ‘φυσικό’ την περίοδο εκείνη και που αποτελεί κριτήριο, για μερίδα ειδημόνων, για την αξία μιας τοπιογραφίας, δεν μπορεί να αποδοθεί ως χαρακτηρισμός στους πίνακες του Μπουσέ. Και αν οι επιμέρους λεπτομέρειες στα έργα είναι αληθοφανείς, το σύνολο φαίνεται να αψηφά το κριτήριο της *verité*. Πρόκειται για την απεικόνιση μιας τοποθεσίας, βγαλμένης από

¹⁹⁷ Βλ. τον κατάλογο έκθεσης *François Boucher (1703-1770)*, Metropolitan Museum of Art, 1986, όπ.π., σελ.282.

¹⁹⁸ Όπ.π., σελ.291.

¹⁹⁹ Στη συλλογή του είχε επίσης ένα Τοπίο και μια Θαλασσογραφία του Βερνέ, ζωγραφισμένα το 1749 στη Ρώμη.

την φαντασία του ζωγράφου, που φανερώνει τις ικανότητές του και την δεξιοτεχνία του στον χειρισμό του πινέλου. Είναι ένας ειδυλλιακός κόσμος, όπου σε μια οργιώδη και πλούσια βλάστηση και κάτω από τον φωτεινό ουρανό απεικονίζονται οι ευγενικές βουκολικές δραστηριότητες (άρμεγμα, ψάρεμα...), εξυμνώντας την αρμονία ανάμεσα στον άνθρωπο και την φύση.

Είναι όμως μια ζωγραφική που σταδιακά θα αποτελέσει το στόχο ενός σημαντικού μέρους της κριτικής, που εκθειάζει το «ωραίο και το φυσικό», όπως οι ποιότητες αυτές εικονογραφούνται στα τοπία του Βερνέ. Ο Ντιντερό, ο σημαντικότερος εκπρόσωπος αυτής της τάσης, γράφει ήδη, στο Σαλόν του 1761: *«Τι χρώματα! Τι ποικιλία! Τι πλούτος αντικειμένων και ιδεών! Αυτός ο άνθρωπος έχει τα πάντα, εκτός από την αλήθεια. Δεν υπάρχει κανένα τμήμα στις συνθέσεις του που, χωριστά από τα άλλα, να μην σας ευχαριστεί. Το σύνολο, επίσης, σας δελεάζει / θέλγει. Ρωτάμε: Πού βλέπει βοσκούς ντυμένους με τέτοια κομψότητα και τόση πολυτέλεια; Ποιο θέμα συγκέντρωσε ποτέ στον ίδιο χώρο, στο ύπαιθρο, κάτω από τα τόξα μιας γέφυρας, μακριά από κάθε κατοικημένη περιοχή, γυναίκες, άνδρες, παιδιά, βόδια, αγελάδες, πρόβατα, κότες, δεμάτια από άχυρα, νερό, φωτιά, ένα φανάρι, στάμνες, χύτρες; Τι κάνει εκεί αυτή η γοητευτική γυναίκα, τόσο καλοντυμένη, τόσο καθαρή, τόσο φιλήδονη; Και αυτά τα παιδιά που παίζουν και κοιμούνται, είναι δικά της; Και αυτός ο άνδρας που μεταφέρει τη φωτιά και θα τη στρέψει στο μέρος της, είναι ο σύζυγός της; Και τι θα κάνει αυτά τα αναμμένα κάρβουνα; Πού τα πήρε; Τι θόρυβος αταίριαστων αντικειμένων! Αισθανόμαστε όλο τον παραλογισμό. Εντούτοις, δεν θα μπορούσαμε να εγκαταλείψουμε τον πίνακα. Σας δένει. Ξαναγυρίζουμε. Είναι ένα ελάττωμα τόσο ευχάριστο, είναι ένας παραλογισμός τόσο αμίμητος και τόσο σπάνιος! Υπάρχει πολλή φαντασία, εντύπωση, μαγεία και άνεση!*

Όταν κοιτάμε για πολλή ώρα ένα τοπίο όπως αυτό που μόλις σκιαγραφήσαμε, πιστεύουμε ότι τα έχουμε δει όλα. Κάνουμε λάθος. Ξαναβρίσκουμε εκεί άπειρα πράγματα με αξία!... Κανείς δεν αντιλαμβάνεται σαν τον Μπουσε την τέχνη του φωτός και της σκιάς. Το κάνει για να τρελάνει δυο είδη ανθρώπων, τους ανθρώπους του λαού και τους καλλιτέχνες. Η κομψότητά του, η προσποιητή αβρότητά του, η ρωμαϊκή του φιλοφροσύνη/περιποιητικότητα, η φιλαρέσκειά του, το γούστο του, η άνεση του, η ποικιλία του, η φήμη του, το λουστραρισμένο δέρμα του, οι ασωτείες του, πρέπει να συναρπάζουν τους μέτριους ζωγράφους, τις αδύναμες γυναίκες, τους νέους, τους ανθρώπους του λαού, το πλήθος εκείνων που δεν έχει σχέση με το αληθινό γούστο, την αλήθεια, τις ορθές ιδέες, την αυστηρότητα της τέχνης. Πώς να αντισταθούν στην

ελευθεριότητα, στη λάμψη, στους στολισμούς, στα στήθη, στους γλουτούς, στο στυλ επιγράμματος του Μπουσέ; Οι καλλιτέχνες που βλέπουν μέχρι ποιο σημείο αυτός ο άνδρας υπερνίκησε τις δυσκολίες της ζωγραφικής, και στον οποίο όλα όσα έχουν αξία είναι τόσο γνωστά όσο το νερό, υποκλίνονται μπροστά του. Είναι ο θεός τους. Οι άνθρωποι ενός υψηλού γούστου, ενός γούστου αυστηρού και αρχαίου, δεν το κάνουν αυτό σε καμιά περίπτωση. Για τους υπόλοιπους, ο ζωγράφος αυτός είναι στη ζωγραφική ό,τι και ο Αριόστο στην ποίηση. Εκείνος που γοητεύεται από τον έναν είναι ασυνεπής αν δεν τρελαίνεται με τον άλλον. Έχουν, μου φαίνεται, την ίδια φαντασία, το ίδιο γούστο, το ίδιο στυλ, το ίδιο χρώμα»²⁰⁰.

Οφείλουμε να σημειώσουμε πως στην πρώτη ουσιαστική κριτική του για τον Μπουσέ, ο Ντιντερό αναγνωρίζει αφενός μεν τις μεγάλες του ικανότητες στην τεχνική της ζωγραφικής, αφετέρου δε τη δύναμη που έχουν οι πίνακές του να γοητεύουν και να προσηλώνουν τον θεατή με τον πλούτο των αντικειμένων τους. Για τον κριτικό ωστόσο δεν αρκεί η γνώση της τεχνικής από την μεριά του καλλιτέχνη για να αξιολογήσει θετικά το έργο του. Η έλλειψη της αλήθειας, ο θόρυβος των αταίριαστων αντικειμένων αποτελούν βασικά κριτήρια για την αποδοκιμασία του ζωγραφικού πίνακα. Αλλά ο Ντιντερό δεν σταματά ούτε εκεί. Αφήνοντας κατά μέρος τον ίδιο τον πίνακα, περνά στον σχολιασμό του χαρακτήρα του ζωγράφου και αναφέρεται στην ηθική του συμπεριφορά: η κομψότητα, η αβρότητα, το λουστραρισμένο δέρμα, οι ασωτείες του Μπουσέ είναι στοιχεία που για τον Ντιντερό φαίνεται να είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένα με την κριτική για το έργο του. Και πιθανόν, όπως τουλάχιστον αφήνει να διαφανεί το παραπάνω απόσπασμα, η ελευθεριότητα, η λάμψη, οι στολισμοί, οι απεικονίσεις των γλουτών κ.ά. που συναντούμε στους πίνακές του, να οφείλονται στον έκλυτο βίο του καλλιτέχνη.

Για τον Ντιντερό λοιπόν, ο κίνδυνος της ζωγραφικής του Μπουσέ έγκειται στην διαφθορά του γούστου. Στο σημείο αυτό, είναι πολύ ενδιαφέρουσα η διάκριση, με βάση το γούστο, που επιχειρεί ο συγγραφέας στο παραπάνω απόσπασμα, ανάμεσα σε δυο είδη θεατών: οι άνθρωποι του λαού, οι μέτριοι ζωγράφοι, οι αδύναμες γυναίκες, οι νέοι είναι εκείνοι που γοητεύονται τόσο από την ιδιωτική ζωή του καλλιτέχνη όσο και από το ίδιο το ζωγραφικό του έργο. Οι άνθρωποι όμως με αληθινό και υψηλό γούστο, με αγάπη για την αυστηρότητα και την ηθική στην τέχνη, το καταδικάζουν. Ο Ντιντερό διατυπώνει εδώ μια έμμεση κατηγορία, σχεδόν προσβλητική, για τους

²⁰⁰ Diderot, *Essais sur la peinture – Salons de 1759, 1761, 1763...*, όπ.π., σελ. 119-121.

πολυάριθμους οικονομικά ευκατάστατους παραγγελιοδότες του Μπουσέ, αφού τους εξισώνει με τους ανθρώπους του λαού, όσον αφορά το γούστο τους.

III) Παρίσι: 1763-1789

A) Η δεκαετία του 1760

«Είναι ο Βερνέ που γνωρίζει να συναθροίζει τις θύελλες, να ανοίγει τους καταρράκτες του ουρανού και να πλημμυρίζει τη γη. Είναι αυτός που γνωρίζει επίσης, όταν τον ευχαριστεί, να διαλύει/σκορπίζει την καταιγίδα, και να φέρνει την γαλήνη στη θάλασσα και την αιθρία στους ουραμούς. Έτσι όλη η φύση βγαίνοντας σαν από το χάος, φωτίζεται με έναν τρόπο γοητευτικό και ξαναβρίσκει όλη την μαγεία της. Πώς οι ημέρες είναι γαλήνιες! Πώς οι νύχτες είναι ήρεμες! Πώς τα νερά είναι διάφανα! Αυτός είναι που δημιουργεί την ησυχία, την δροσιά και την σκιά στα δάση. Αυτός είναι που τολμά, δίχως φόβο, να τοποθετήσει τον ήλιο ή το φεγγάρι στον ουρανό. Έκλεψε από τη φύση το μυστικό της: οτιδήποτε αυτή δημιουργεί, εκείνος μπορεί να το επαναλάβει»²⁰¹.

Από τον Βερνέ - «ικανό φυσικό ερευνητή», όπως τον χαρακτήρισε στις «Σκέψεις» του ο Λα Φοντ στα 1747, περνάμε στον Βερνέ-Προμηθέα του Ντιντερό, στον καλλιτέχνη που έκλεψε το μυστικό της φύσης και το αποτύπωσε στους πίνακές του. Οι διθυραμβικές κριτικές που ο Γάλλος εγκυκλοπαιδιστής αφιερώνει στον καλλιτέχνη, στα Σαλόν του της δεκαετίας του 1760, δεν αποτελούν μεμονωμένα περιστατικά, αλλά εντάσσονται στον γενικότερο ενθουσιασμό που επικρατεί στην γαλλική πρωτεύουσα για τα τοπία του Βερνέ. Αναμφίβολα η δεκαετία του 1760 μπορεί να θεωρηθεί ως μια από τις ιδανικότερες περιόδους του ζωγράφου, με τις τιμές των έργων του να είναι σε υψηλά επίπεδα, τις παραγγελίες να έχουν σταθερή αυξητική τάση και την κριτική να είναι πάντοτε επαινετική, και συχνά εγκωμιαστική, για τους πίνακές του.

Αλλά και η ίδια η τοπιογραφία, ως αυτόνομο, πλέον, ζωγραφικό είδος, είναι στην μόδα την εποχή εκείνη. Ο πίνακας του Udolpho van de Sandt στον κατάλογο της έκθεσης για τον Ντιντερό, είναι ενδεικτικός της ζήτησης που παρουσιάζουν τα τοπία την περίοδο 1759-81 [βλ. επόμενη σελίδα]:

²⁰¹ Οπ.π., σελ. 227-8.

TABEAU II
Peintures exposées aux Salons entre 1759 et 1781 (d'après A.D. Smith, 1979)

	1759	1761	1763	1765	1767	1769	1771	1773	1775	1777	1779	1781
Nombre de peintres	37	33	39	42	43	45	45	37	41	37	44	49
Nombre de tableaux 2075	124	112	161	185	185	205	223	196	233	211	193	232
Total peintures d'histoire 728	34	42	53	60	57	56	67	61	57	69	89	83
sujets religieux	17	21	24	21	21	13	23	15	20	14	24	31
sujets allégoriques	3	4	7	4	14	6	5	10	10	8	4	8
histoire ancienne (et moderne)	3	7	8	15	10	6	9	16	7	19	31	20
mythologie sérieuse (et sujets littéraires)	3	2	3	6	4	6	3	1	5	9	8	11
mythologie galante	8	8	11	14	8	25	27	19	15	19	22	13
Total autres genres	84	66	101	121	115	143	151	126	172	133	103	141
portraits 455	41	21	45	39	38	50	40	49	35	34	30	37
scènes de genre	16	13	26	29	37	40	36	25	55	54	35	24
paysages (44*)	11	14	15	38	27	34	62	40	73	34	24	68
natures mortes 467	16	18	15	15	13	19	13	12	9	11	14	12
Sujets indéterminés	6	4	7	4	13	6	5	9	4	9	6	8

Le tableau II résulte d'une analyse des livres. Elle comporte, à ce titre, de l'aveu même de son auteur, une certaine part d'arbitraire dans l'attribution aux différentes catégories ainsi qu'un degré d'imprécision inévitable puisqu'il advient que des œuvres figurant au livre ne sont pas effectivement exposées et qu'en revanche des œuvres exposées ne sont pas décrites dans le catalogue.
G.F. Koch (1967, pp. 160-161) a publié des tables semblables. Il ne distingue cependant pas la peinture de la gravure et ses catégories nous paraissent moins pertinentes.
On notera que si le nombre de tableaux du « grand genre » a, en effet, tendance à augmenter, ce n'est pas au détriment de la mythologie galante.

Από τους 11 πίνακες με θέμα το τοπίο, που εκτίθενται στο Σαλόν του 1759, φθάνουμε στους 62 το 1771, μια αύξηση δηλαδή της τάξης του 600%, που δεν παρατηρείται σε κανένα άλλο ζωγραφικό είδος (μονάχα οι ηθογραφικές σκηνές μεταβάλλονται αυξητικά, ενώ τα υπόλοιπα ζωγραφικά είδη παραμένουν σταθερά). Αλλά και το σύνολο των έργων που εκτίθενται την περίοδο 1759-1771 είναι διαφωτιστικό των καλλιτεχνικών τάσεων της εποχής: από τους 1195 πίνακες, λιγότεροι από το ένα τρίτο ανήκουν στην ιστορική ζωγραφική (369), ενώ η συντριπτική πλειοψηφία (781) αποτελείται από έργα που εντάσσονται στα κατώτερα ζωγραφικά είδη όπως η προσωπογραφία, η ηθογραφία, η τοπιογραφία και οι νεκρές φύσεις²⁰². Οι παραπάνω στατιστικές είναι ιδιαιτέρως σημαντικές αφού, όπως σωστά παρατηρεί ο Sandt, το Σαλόν δεν είναι, πια, μόνο μια εκδήλωση μοναρχικής επίδειξης που το κοινό καλείται να θαυμάσει, αλλά και ο χώρος εκείνος όπου επιβεβαιώνεται η αξία των παραγγελιομένων πινάκων και όπου οι νέοι *amateurs* μπορούν να αποκτήσουν έργα σύγχρονης τέχνης²⁰³. Η πληθωρική παρουσία, λοιπόν, των τοπίων στις εκθέσεις της δεκαετίας του 1760 φανερώνει το έντονο αγοραστικό ενδιαφέρον των συλλεκτών για τέτοιου είδους έργα.

Τοπία του Βερνέ

Ο Βερνέ επιστρέφει στο Παρίσι στις 14 Ιουλίου 1762 και θα παραμείνει εκεί μέχρι και τον θάνατό του. Είναι ήδη 48 ετών, έχει διαμορφώσει την προσωπική του τεχνοτροπία και διαθέτει μια σταθερή και πολυπληθή πελατεία, όχι μόνο στη Γαλλία,

²⁰² Βλ. Udolpho van de Sandt, « Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781 », στο *Diderot et l'Art de Boucher à David: Les Salons: 1759-1781*, Editions de la Réunion des Musées nationaux, Παρίσι 1984, σελ. 83, πίνακας 2.

²⁰³ Οπ.π., σελ. 83.

αλλά και στην Ευρώπη. Οι Άγγλοι εξακολουθούν να παραγγέλνουν πίνακες του Βερνέ, με τα ονόματα του μιλόρδου του Beford (δυο θαλασσογραφίες), του κοινοβουλευτικού John Sargent (ένα φεγγαρόφωτο και ένα πρωινό, καθώς και ένα Λιμάνι, με τιμή 4000 λίρες), ή του ηθοποιού Garrick να φιγουράρουν στα *Livrets de raison*. Στις ίδιες σελίδες θα συναντήσουμε ακόμη τον πρέσβη της Σουηδικής αυλής κόμη του Kreutz (2 έργα), τον πρίγκιπα Φρειδερίκο (τρεις πίνακες, αξίας 3600 λίρες ο καθένας για την γκαλερί του στο Manheim), αλλά και αρκετούς Ολλανδούς (με πιο χαρακτηριστική περίπτωση έναν φίλο του Girardot de Marigny από το Άμστερνταμ, ο οποίος είναι και η αιτία, όπως θα δούμε και παρακάτω, που σήμερα έχουμε ένα γράμμα του Βερνέ, στο οποίο ο καλλιτέχνης παρουσιάζει τον τρόπο εργασίας του).

Είναι όμως οι Γάλλοι *amateurs*, όπως οι Julienne, La Live, Randon de Boisset, Pierre Charles de Villette, Peilhon, που αναδεικνύονται στους πιο ενθουσιώδεις πελάτες του Βερνέ και κρεμούν τα έργα του δίπλα στους πίνακες ιταλικής, ολλανδικής και φλαμανδικής τέχνης που έχουν στις πλούσιες συλλογές τους. Ενδεικτικό της δημοτικότητας των έργων του είναι το γεγονός πως στην δημοπρασία της συλλογής του μαρκησίου της Villette το 1765, οι 23 πίνακες του Βερνέ αγοράστηκαν για 22419 λίρες, όταν ο ίδιος ο παραγγελιοδότης είχε πληρώσει για τα έργα 7000 λίρες στον ίδιο τον ζωγράφο. Αλλά και στην δημοπρασία του cabinet του Randon de Boisset το 1777, οι έξι πίνακες του καλλιτέχνη πουλήθηκαν για πάνω από 20000 λίρες²⁰⁴. Υψηλή ήταν επίσης και η τιμή για τους 8 πίνακες του Joseph de la Borde, τραπεζίτη της αυλής (32000 λίρες), για την διακόσμηση της αίθουσας μπιλιάρδου στο château de Méreville (στην περιοχή της Ferté-Vidame), παραγγελία που θα προκαλέσει θόρυβο το 1769, αφού ο ντε Λα Μπορντ θα αρνηθεί να στείλει τα έργα στο Σαλόν της ίδιας χρονιάς, προκαλώντας τις σφοδρές επικρίσεις, μεταξύ άλλων, και του Ντιντερό²⁰⁵.

Οι παραγγελίες που δέχεται ο Βερνέ αφορούν κυρίως ειδυλλιακά ιταλιανίζοντα τοπία, μεσογειακά λιμάνια την ώρα της αυγής ή του δειλινού, και βραχώδεις ακτές με καταγίδες και δραματικές σκηνές ναυαγίων. Συνήθως πρόκειται

²⁰⁴ Βλ. Léon Lagrange, *Les Vernets...*, όπ.π., σελ.187 και Docteur H. Mireur (Lauréat de l'Institut), *Dictionnaire des Ventes d'Art faites en France et à l'Étranger pendant les XVIII^{me} et XIX^e siècles (tableaux, dessins, estampes, aquarelles, miniatures, pastels, gouaches, sépias, fusains, eaux, éventails peints et Vitraux)*, 7 τόμοι., Réédition artprice.com, 1911-2001.

²⁰⁵ Βλ. Diderot, *Héros et martyrs – Salons de 1769, 1771, 1775, 1781 – Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, Collection Savoir : Lettres, Hermann Editeurs des Sciences et des Arts, 1995, σελ.15-6.

για ζευγάρια έργων ή για σύνολα τεσσάρων πινάκων που απεικονίζουν διαφορετικές φυσικές καταστάσεις σε διαφορετικές στιγμές της ημέρας.

Η «Νύχτα με Φεγγαρόφωτο» (1762, 83x135εκ., Βερσαλλίες, Musée National du Château) αποτελεί ένα από τα τέσσερα έργα που παρήγγειλε ο Δελφίνος για την διακόσμηση της βιβλιοθήκης του στις Βερσαλλίες²⁰⁶. Η παραγγελία δόθηκε στις 10 Μαρτίου 1762, όταν ο Μαρινί έγραψε στον Βερνέ, που βρισκόταν στην Ροσέλ, να αφήσει κατά μέρος κάθε εργασία και να ασχοληθεί με την βασιλική παραγγελία²⁰⁷. Ο Βερνέ ζητά από τον Μαρινί να φέρει ο ίδιος και τα τέσσερα έργα στο Παρίσι, για να εξετάσει τον χώρο για τον οποίο προορίζονται, και να κάνει και κάποιο ρετουσάρισμα αν χρειαστεί, γεγονός που μας δείχνει πως ο ίδιος ο ζωγράφος συναρτά την επιτυχημένη διακοσμητική λειτουργία των έργων του με την έκθεσή τους ως σύνολο: «*οι πίνακες αυτοί έχουν γίνει για να παίζουν τον ρόλο τους σαν σύνολο και ο ένας να δώσει αξία στον άλλο... Θα μπορούσα να τους φέρω μαζί μου [στο Παρίσι], να τους τοποθετήσω εγώ ο ίδιος στη θέση τους, ή αν υπάρχει κάτι άλλο να προσθέσω, να το κάνω πριν την τοποθέτησή τους*»²⁰⁸.

Στον πίνακα, το ολόγιομο φεγγάρι φωτίζει ένα λιμάνι της Μεσογείου. Όλα είναι γαλήνια και ήσυχα. Στα αριστερά μια μορφή, γερμένη σε ένα βράχο, αγναντεύει την σκηνή. Πιο αριστερά ένας ψαράς συνομιλεί με την γυναίκα του που κρατά ένα καλάθι με θαλασσινά. Πάνω στο μώλο, τρεις μορφές τοποθετούν τα πανέρια τους στην βάρκα, ενώ δεξιά, σε μια μεγάλη μαρμίτα, κάτω από δυνατή φωτιά, βράζει η κακκαβιά. Στην γαλήνια θάλασσα είναι αγκυροβολημένα πλοία και βάρκες, ενώ ένα απαλό νυχτερινό αεράκι λικνίζει τις σημαίες ψηλά στο κατάρτι του караβιού.

Ο Λαγκράντζ γράφει: «*αυτό που είδε ο Βερνέ σίγουρα στη Νάπολη είναι η νύχτα. Η ομορφιά της ναπολιτάνικης νύχτας είναι παροιμιώδης... Η Ρώμη αποκαλύπτει το μεγαλείο του δύοντος ήλιου, η Νάπολη την ερωτική ηδονή του σεληνόφωτος*»²⁰⁹.

Ήδη οι σύγχρονες κριτικές είχαν επισημάνει τις ικανότητες του ζωγράφου στην ζωγραφική απόδοση μιας νυχτερινής σκηνής. Στο συγκεκριμένο έργο

²⁰⁶ Τα άλλα τρία ήταν: «Πρωινό με Ανατολή Ηλίου», «Μεσημέρι με Καταιγίδα», «Δειλινό με Ηλιοβασίλεμα».

²⁰⁷ «*Αμέσως μόλις λάβετε αυτήν την εντολή, Κύριε, εγκαταλείψτε κάθε δουλειά που έχετε, ακόμη και αυτή για τον βασιλιά, και φτιάξτε 4 υπέρθυρα για το cabinet του Δελφίνου, ακολουθώντας την μορφή και τις διαστάσεις που θα βρείτε στο συνοδευτικό έγγραφο. Μόλις φτιάξετε δυο από τα έργα να μου τα στείλετε αμέσως. Ο Δελφίνος σας αφήνει να επιλέξετε εσείς τα θέματα. Σας επαναλαμβάνω ότι δεν πρέπει να χάσετε καθόλου χρόνο*». Παρατίθεται στον κατάλογο της έκθεσης *Diderot et l'Art de Boucher à David: Les Salons: 1759-1781*, Editions de la Réunion des Musées nationaux, Παρίσι 1984, σελ.397.

²⁰⁸ Όπ.π., σελ.398.

²⁰⁹ Léon Lagrange, όπ.π, σελ.23.

εντυπωσιάζει η φυσικότητα με την οποία ο Βερνέ αποδίδει τις αντιθέσεις ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι που προκαλούνται από τον συνδυασμό των δυο φωτεινών πηγών που υπάρχουν μέσα στη σύνθεση: το φεγγάρι και την φωτιά. Ο Ντιντερό είναι αποκαλυπτικός ως προς αυτό όταν σχολιάζει το έργο: «Ο πίνακας που ονομάζεται ‘Φεγγαρόφωτο’ είναι η δύναμη της τέχνης. Είναι νύχτα παντού, και είναι μέρα παντού. Εδώ, είναι το άστρο της νυχτιάς που φωτίζει και χαρίζει χρώμα. Εκεί, είναι οι αναμμένες φωτιές. Αλλού είναι η εντύπωση που δημιουργεί η μίξη των δυο αυτών φωτεινών πηγών. Απέδωσε με χρώμα τα ορατό και ψηλαφητό σκοτάδι του Μίλτονα. Δες σας μιλάω για τον τρόπο με τον οποίον έκανε να πάλλεται και να παίζει αυτή η ακτίνα φωτός στην τρεμάμενη επιφάνεια των νερών. Είναι μια εντύπωση που καταπλήσσει όλους»²¹⁰.

Αλλά είναι κυρίως η *sensibilité* του κοινού που αγγίζουν τα έργα του Βερνέ στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αι., όπως μας δείχνουν και τα σχόλια του Mathon de la Coug για τον ίδιο πίνακα: «Νομίζουμε ότι αισθανόμαστε εκείνη την γλυκιά και επικίνδυνη μελαγχολία που η νύχτα και η ησυχία συνηθίζουν να προκαλούν στις ευαίσθητες καρδιές»²¹¹. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, η κριτική, ή τουλάχιστον ένα τμήμα της, φαίνεται σταδιακά να διευρύνει τα κριτήρια αξιολόγησης της καλλιτεχνικής ποιότητας του έργου τέχνης. Από το αίτημα για την άρτια και πειστική απόδοση της ατμόσφαιρας και του φωτός, το ενδιαφέρον στρέφεται προς την αντίδραση του θεατή μπροστά στο τοπίο, προς το ανθρώπινο συναίσθημα που καλείται να διεγείρει ο πίνακας. Και από τον ζωγράφο ζητείται η απεικόνιση μιας φύσης στα μέτρα του ανθρωπίνου συναισθήματος.

Τα ζευγάρια έργων που φιλοτεχνεί ο Βερνέ με θέμα ένα ήρεμο μεσογειακό λιμάνι και ένα ναυάγιο σε μια βραχώδη ακτή συμβάλλουν έντονα στην καλλιέργεια της ‘ευαισθησίας’ του κοινού την περίοδο εκείνη και για τον λόγο αυτόν είναι πολύ δημοφιλή.

Το «Λιμάνι: Ηλιοβασίλεμα» (1770, 114,6x162,9 εκ.) και «Η Καταιγίδα» (1770, 114,6x162,9 εκ.) [βλ. επόμενη σελίδα] που βρίσκονται στην Neue Pinakothek του Μονάχου είναι παραγγελία του κόμη Karl Theodor, *électeur palatin* για την galerie του στο Mannheim.

²¹⁰ Diderot, *Essais sur la peinture – Salons de 1759, 1761, 1763...*, όπ.π., σελ.228.

²¹¹ Παρατίθεται στο *Diderot et l’Art de Boucher à David: Les Salons: 1759-1781...*, όπ.π., σελ.398.



Το ζεστό φως του δειλινού λούζει το μεσογειακό λιμάνι. Στα αριστερά μια φορτηγίδα είναι αγκυροβολημένη στον γαλήνιο όρμο, ενώ πίσω της απεικονίζεται μια πόλη με το φρούριο και το φάρο στο βάθος. Στο πρώτο πλάνο μια γυναίκα βοηθά τον ψαρά που είναι μέσα στην βάρκα του, την ώρα που εκείνος φαίνεται να φωνάζει κάτι στην τρίτη μορφή που για μια στιγμή κοντοστέκεται για να ακούσει. Στα δεξιά του κόλπου γυναίκες πλένουν την μπουγάδα τους στη θάλασσα, ενώ μια άλλη τραβά τον πεισματάρη γάιδαρο κάτω από τον κορμό του δέντρου. Στην κορυφή του βραχώδους λόφου στα δεξιά απεικονίζεται ένας αρχαίος ναός, στο προαύλιο του οποίου βλέπουμε μορφές να αγναντεύουν την θάλασσα. Στην είσοδο, τέλος, του λιμανιού ένα πλοίο, τραβηγμένο στη στεριά, επισκευάζεται.



Απέναντι στην γαλήνια αυτή σκηνή, η «Καταιγίδα» απεικονίζει δραματικές καταστάσεις. Ένα πλοίο στην μέση του φουρτουνιασμένου όρμου κλυδωνίζεται επικίνδυνα από τα μεγάλα κύματα, ενώ και πιο βαθιά ένα άλλο καράβι αντιμετωπίζει παρόμοιο κίνδυνο. Από τον βαρύ και συννεφιασμένο ουρανό ξεσπά ένας κεραυνός που πέφτει ακριβώς δίπλα στο πλοίο. Στο πρώτο πλάνο, και πάνω στην βραχώδη ακτή ναυαγοί προσπαθούν να σωθούν. Αριστερά τρεις ναύτες επιχειρούν να τραβήξουν

στη στεριά ένα σκοινί, ενώ δίπλα ένας άντρας κρατά στα χέρια του μια απελπισμένη γυναίκα. Μια γυμνή μορφή, στο κέντρο του πίνακα, αγωνίζεται, με την βοήθεια δυο ναυτών, να κρατηθεί πάνω στο σπασμένο κατάρτι που εκτείνεται σε όλο το μήκος της ακτής. Πιο δεξιά μια άλλη μορφή κρατά στα χέρια της ένα παιδί και δίπλα τρεις άνδρες έχουν μόλις σώσει μια γυναίκα, την οποία και αφήνουν λιπόθυμη στο βράχο. Τα αφρισμένα κύματα χτυπούν με δύναμη πάνω στην βραχώδη ακτή, ενώ ο ισχυρός άνεμος λυγίζει τους κορμούς των μικρών δέντρων πάνω στα βράχια. Στον σκοτεινιασμένο ορίζοντα διακρίνουμε ένα φρούριο πάνω στο λόφο, ενώ πιο μακριά κάποιες ακτίνες του ήλιου, που περνούν μέσα από τα σύννεφα, ζεσταίνουν μια παραθαλάσσια πόλη.

Ανάλογες σκηνές βλέπουμε και στο ζευγάρι έργων «Καταιγίδα σε μεσογειακή ακτή» (1767, 113x145,8εκ.) και «Μεσογειακό λιμάνι, ήρεμος καιρός, ηλιοβασίλεμα» (1770, 113x145,8 εκ.) παραγγελία του μιλόρδου King στο Λονδίνο, μέσω του τραπεζίτη Le Cousteux.



Σε σχέση με την «Καταιγίδα» του Μονάχου, ο Βερνέ έχει εδώ αντιστρέψει το πλάνο. Στα δεξιά του όρμου απεικονίζεται ένα πλοίο που έχει γύρει επικίνδυνα λόγω της σφοδρής θαλασσοταραχής. Στο πρώτο πλάνο, τα κύματα χτυπούν σε ένα ήδη ναυαγισμένο πλοίο, στα δεξιά, ενώ μια μορφή με κόκκινο ένδυμα προσπαθεί να σώσει έναν γυμνό ναυαγό. Πιο αριστερά, ένας γεροδεμένος άνδρας κρατά δυο μικρά παιδιά, ενώ δυο ναύτες κουβαλούν στα χέρια τους μια ημιλιπόθυμη γυναίκα, την οποία και κοιτούν με έκφραση αγωνίας δυο άλλες μορφές. Μια γυναίκα, στα αριστερά, κάθεται πάνω στα βράχια της ακτής, εμφανώς καταπονημένη και τρομαγμένη, με το πρόσωπό της ακουμπισμένο στο αριστερό της χέρι. Πάνω σε έναν απότομο βράχο μια άλλη γυναικεία μορφή υψώνει από φόβο τα χέρια της την ώρα

που δίπλα της ένας άνδρας τής δείχνει το πλοίο που κινδυνεύει να βυθιστεί στην μέση του όρμου. Τα κύματα αφρίζουν καθώς σπάνε στην απόκρημνη ακτή, ενώ στο κέντρο της σύνθεσης ο φάρος στέκεται επιβλητικά.



Η ατμόσφαιρα αλλάζει άρδην στο ήρεμο μεσογειακό λιμάνι. Ένα ολλανδικό εμπορικό πλοίο έχει δέσει αρόδο και μια βάρκα μεταφέρει τους ναύτες του σε αυτό. Στο πρώτο πλάνο δεξιά, ένας ψαράς τραβά τα δίχτυα του στον πέτρινο μώλο, όπου δυο μορφές κουβαλούν ένα πανέρι ενώ ένα ζευγάρι κρατά ένα μεγάλο ψάρι. Μια μοναχική ανδρική μορφή, καθισμένη στο σκαλοπάτι του λιμανιού, καπνίζει στοχαστικά την πίπα της, την στιγμή που πίσω της μια γυναίκα με πολύχρωμα ενδύματα δείχνει με το αριστερό της χέρι προς το καράβι, συνομιλώντας με τους δυο ανατολίτες. Δεξιά, δυο γυναίκες, ξαπλωμένες πάνω στα εμπορεύματα απολαμβάνουν την ραστώνη του δειλινού, πλάι σε δυο κανόνια και μια μεγάλη άγκυρα, που διακοσμούν τη σκηνή. Ο φάρος υψώνεται επιβλητικός στο αριστερό τμήμα του πίνακα, ενώ στον ορίζοντα η πόλη λούζεται από το ζεστό φως του δειλινού.

Είδαμε νωρίτερα πως ήδη στην πρώτη εμφάνιση του Βερνέ στο παρισινό κοινό το 1746, η κριτική εκθείασε τους πίνακες με θέμα τα ναυάγια²¹², ενώ και την δεκαετία του 1750, πολλοί κριτικοί προτιμούσαν τις σκηνές ναυαγίων από τα λιμάνια της Γαλλίας²¹³. Ο Baillet de Saint-Julien γράφει το 1753: «[η καρδιά μου] ταράζεται όπως η μανιασμένη θάλασσα που απεικονίζουν τα έργα: ελπίζει, φοβάται μαζί με εκείνους που αγωνίζονται/παλεύουν ενάντια στα σφοδρά κύματα που είναι έτοιμα να τους καταποντίσουν. Αυγίζει από οδύνη στη θέα εκείνων που η σκοτεινή μοίρα τους

²¹² Βλ. λόγου χάρη την κριτική του Λα Φοντ που παραθέτουμε στις σελ. 49-50.

²¹³ Βλ. παραπάνω σελ. 59.

έκανε θύματα»²¹⁴. Την δεκαετία του 1760 οι φωνές αυτές θα πυκνώσουν και ο Βερνέ θα καταξιωθεί στην απεικόνιση τέτοιων σκηνών, που σταδιακά θα γίνουν περισσότερο δραματικές. Αν συγκρίνουμε τα έργα που αναφέραμε πιο πάνω με τον «Υψωμένο Φάρο» του Bristol θα δούμε πως τα δραματικά στοιχεία της σύνθεσης έχουν επιταθεί. Αφενός μεν τα καιρικά φαινόμενα είναι πιο έντονα (η καταιγίδα είναι πολύ ισχυρή, τα κύματα πολύ πιο άγρια και ο άνεμος πιο σφοδρός), αφετέρου δε η απόδοση των μορφών στο πρώτο πλάνο έχει γίνει πιο δραματική (οι χειρονομίες είναι πιο εκφραστικές, τα συμβάντα που αναπαρίστανται περισσότερο τραγικά).

Είναι κυρίως οι μορφές που παίζουν σημαντική λειτουργία στην αφηγηματικότητα του πίνακα και που χαρίζουν πειστικότητα στην σκηνή. Σωστά ο Baillet τους χαρακτηρίζει ηθοποιούς, ήδη από το 1753: *«Εκτός από την δροσιά, την αλήθεια με την οποία είναι ζωγραφισμένα τα έργα, [ο καλλιτέχνης] γνωρίζει ακόμη να τους δίνει ζωή με μορφές εκπληκτικά ενδιαφέρουσες και σχεδιασμένες με όλη τη θερμότητα και κάθε δυνατή έκφραση. Οι Ηθοποιοί που εισάγει στα θέματά του δεν είναι ποτέ σιωπηλοί ούτε και χωρίς χρησιμότητα. Κρίνοντας τον κύριο Βερνέ από αυτό, μπορεί να θεωρηθεί σαν Ζωγράφος της Ιστορίας. Θα έλεγα καλύτερα, σαν ένας πολύ καλός ποιητής, αφού διακρίνεται στην απόδοση των χαρακτήρων, του συναισθήματος και των παθών σε όλη τους την αλήθεια»*²¹⁵

Ο Ντιντερό είναι και πάλι αποκαλυπτικός στο θέμα αυτό, όταν γράφει στα 1765: *«Το τοπίο είναι γοητευτικό, αλλά το ναυάγιο είναι το κάτι άλλο. Οι μορφές ιδιαίτερος είναι συναρπαστικές/αφοπλιστικές. Ο άνεμος είναι τρομερός, και οι άνθρωποι δυσκολεύονται να παραμείνουν όρθιοι. Κοιτάζτε την πνιγμένη γυναίκα που μόλις την έβγαλαν από το νερό, και παραμείνετε ανέγγιχτοι από τον πόνο του συζύγου της αν μπορείτε»*²¹⁶,

ή το 1767: *«Έβλεπα παντού τις καταστροφές της καταιγίδας. Αλλά το θέαμα που με σταμάτησε ήταν εκείνο των περαστικών που, σκορπισμένοι στην ακτή, κατάπληκτοι από τον κίνδυνο από τον οποίον οι ίδιοι γλίτωσαν, έκλαιγαν, αγκαλιάζονταν, σήκωναν τα χέρια τους ψηλά στον ουρανό... έβλεπα τα κορίτσια λιπόθυμα στην αγκαλιά των*

²¹⁴ Παρατίθεται από τον Ph. Conisbee στο « La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet », *Autour de Claude-Joseph Vernet : La marine à voile de 1650 à 1890*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, éditions Anthèse, 1999, σελ.37.

²¹⁵ Όπ.π., σελ.39.

²¹⁶ Diderot, *Salon de 1765*, κριτική έκδοση και σχολιασμένη από τις Else Marie Bukdahl και Annette Lorenceau, Hermann, Editeurs des sciences et des arts, 1984, σελ.138. Τα σχόλια γίνονται με αφορμή ένα ζευγάρι έργων που εκτίθεται στο Σαλόν του 1763, παραγγελία του Le Gendre d'Aviray. Βλ. υποσημείωση 377, όπ.π.

μανάδων τους... μια μητέρα που κρατούσε σφιχτά ένα μικρό παιδί στο στήθος της...χωρίς αμφιβολία αυτός ο πατέρας και αυτή η μητέρα ήταν οι τελευταίοι που βγήκαν από το πλοίο, αποφασισμένοι να σωθούν ή να χαθούν μαζί με τα παιδιά τους. Έβλεπα αυτές τις τόσο συγκινητικές σκηνές και έχωνα αληθινά δάκρυα»²¹⁷.

Θεωρία/κριτική

Δυο κείμενα του Βερνέ

Μοναδικές μαρτυρίες του ίδιου του καλλιτέχνη σχετικά με τον τρόπο δουλειάς του αποτελούν ένα γράμμα του προς έναν Ολλανδό παραγγελιοδότη, στο οποίο και αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο φιλοτεχνεί τους πίνακές του, καθώς επίσης και ένα αχρονολόγητο κείμενο του όπου εκθέτει την μεθοδολογία του σχετικά με την μελέτη εκ του φυσικού.

Το πρώτο γράμμα με ημερομηνία 6 Μαΐου 1765 αποτελεί την απάντηση του Βερνέ προς έναν παραγγελιοδότη από τις Κάτω Χώρες, φίλο του Girardot de Marigny, που είχε ζητήσει να δει σχέδια του ζωγράφου πριν προχωρήσει στην υλοποίηση της παραγγελίας του: *«Δεν είμαι συνηθισμένος να κάνω σχέδια για τα έργα μου και ποτέ δεν έκανα. Συνήθειά μου είναι να σχεδιάζω πάνω στο ύφασμα του πίνακα και να ζωγραφίζω αμέσως για να επωφεληθώ από τη θέρμη/πάθος της φαντασίας μου. Εξάλλου, ο χώρος [του πίνακα] με κάνει να βλέπω με μια ματιά αυτό που πρέπει εκεί να αναπαραστήσω στη συνέχεια. Αλλά είμαι βέβαιος πως εάν κάνω ένα μικρό σχέδιο, όχι μόνο δεν θα έβαζα εκεί αυτό που θα μπορούσα να απεικονίσω στον καμβά, αλλά θα πετούσα όλη την θέρμη μου εκεί και με βεβαιότητα ο πίνακας θα γινόταν ψυχρός... Θα αισθανόμουν επίσης άσχημα, εάν, αφού πρώτα σας έδινα ένα σχέδιο που θα εγκρίνατε, μετά, χωρίς αμφιβολία, όταν θα ήθελα να το ζωγραφίσω στον πίνακα, θα μου έρχονταν στο νου να κάνω αλλαγές που δεν θα τις τολμούσα όμως, από φόβο πως δεν θα ήταν σύμφωνες με το γούστο των ανθρώπων για τους οποίους θα φιλοτεχνήσω τον πίνακα. Συνεπώς κύριε, για το καλό του πράγματος, πρέπει να με αφήσετε ελεύθερο: αυτό ζητώ σε όσους επιθυμώ να κάνω για αυτούς το καλύτερο. Αυτή είναι, επίσης, και η παράκλησή μου προς τον φίλο σας, για τον οποίο και έχω την επιθυμία να κάνω το καλύτερο δυνατό. Μπορείτε καλύτερα να μου πείτε τις διαστάσεις και το θέμα*

²¹⁷ Diderot, *Ruines et paysages – Salon de 1767*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Collection Savoir : Lettres, Hermann – Editeurs des Sciences et des Arts, 1995, σελ.231.

γενικότερα, όπως νηνεμία, καταιγίδα, αυγή, ηλιοβασίλεμα, φεγγαρόφωτο, τοπίο ή θαλασσογραφία, αλλά τίποτε περισσότερο από αυτά. Η εμπειρία μου με δίδαξε πως κάνω πάντοτε πολύ χειρότερα έργα όταν περιορίζομαι από το παραμικρό...»²¹⁸. Ο Βερνέ, στο γράμμα αυτό, ουσιαστικά τονίζει τη συμβολή της φαντασίας του καλλιτέχνη στην δημιουργία ενός επιτυχημένου έργου τέχνης και, ταυτόχρονα, υπερασπίζεται την ελευθερία του δημιουργού όσον αφορά την επιλογή και απεικόνιση του θέματός του. Στο σημείο αυτό ξαναβρίσκουμε τις αντιλήψεις του Γκριμ σχετικά με την διάκριση ανάμεσα στην αντιγραφή και τη μίμηση της φύσης, που παραθέσαμε νωρίτερα, στον σχολιασμό μας για τα Λιμάνια της Γαλλίας. Ιδέες που όπως θα δούμε και στη συνέχεια ενστερνίζεται και ο Ντιντερό στις κριτικές του. Για την ιστορία αναφέρουμε πως ο παραγγελιοδότης, τελικά, υποχώρησε στις αξιώσεις του Βερνέ, ο οποίος και του έστειλε μια «Καταιγίδα» και ένα «Ηλιοβασίλεμα», αξίας 1000 λιρών το καθένα.

Ένα αχρονολόγητο κείμενο του Βερνέ που παραθέτει ο Κόνισμπι στο *Παράρτημα* του καταλόγου της έκθεσης Βερνέ στο Kenwood το 1976, μας παρουσιάζει τις απόψεις του καλλιτέχνη σχετικά με την σπουδαιότητα της μελέτης εκ του φυσικού και ουσιαστικά συμπληρώνει το περιεχόμενο του παραπάνω γράμματος. Ο ζωγράφος αφού πρώτα τονίζει ότι «ο πιο σύντομος και ο πιο ασφαλής τρόπος είναι να ζωγραφίζει κανείς και να σχεδιάζει εκ του φυσικού· πρέπει οπωσδήποτε να ζωγραφίζει, επειδή έτσι χρησιμοποιεί το χρώμα και το σχέδιο την ίδια στιγμή», παραθέτει στη συνέχεια μια σειρά συμβουλών για την σωστή μελέτη εκ του φυσικού: «Πρέπει πρώτα να επιλέγει σωστά αυτό που θέλει να ζωγραφίσει εκ του φυσικού. Πρέπει πάντοτε να συνθέτει το όλο σωστά, τόσο ως προς την φόρμα όσο και ως προς το χρώμα και τον σκιοφωτισμό. Πρέπει στη συνέχεια να τοποθετηθεί με τρόπο τέτοιο ώστε να είναι απομακρυσμένος από το αντικείμενο που βρίσκεται στο πρώτο πλάνο, δυο φορές το ύψος του ή δυο φορές το πλάτος του, εάν το αντικείμενο αυτό είναι πιο πλατύ απ' ότι ψηλό... Αφού έχει τοποθετηθεί ο ζωγράφος στη σωστή θέση, πρέπει να πάρει ως θέμα του αυτό που συλλαμβάνει με την ίδια ματιά, δίχως να κουνήσει ή να στρέψει το κεφάλι. Γιατί, κάθε φορά που στρέφει το κεφάλι για να δει ένα αντικείμενο που δεν είναι ορατό, δημιουργούνται τόσοι καινούριοι πίνακες που θα απαιτούσαν την αλλαγή στη φόρμα των αντικειμένων, των πλάνων τους και κατά συνέπεια στην προοπτική... Πρέπει να αντιγράψει [αυτό που έχει επιλέξει] με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια,

²¹⁸ Το γράμμα παρατίθεται στο Léon Lagrange, όπ.π., σελ.???

τόσο ως προς τη φόρμα όσο και ως προς το χρώμα, και να μην νομίζει ότι θα είναι καλύτερο αν προσθέσει ή αφαιρέσει κάτι. Θα μπορούσε να το κάνει αυτό στο ατελιέ του, όταν δημιουργεί τον πίνακα και χρησιμοποιεί τις μελέτες που έκανε εκ του φυσικού... Εάν θέλει να δει σωστά το χρώμα των αντικειμένων, πρέπει πάντοτε να τα συγκρίνει μεταξύ τους. Όπως για παράδειγμα, τα πράσινα των δέντρων, των φυτών, των χόρτων κτλ. Χωρίς αυτήν την προσοχή, μοιάζουν όλα να έχουν τον ίδιο χρώμα, μολονότι έχουν διαφορετικούς τόνους, ανάλογα με την απόσταση και την παρεμβολή του αέρα που υπάρχει ανάμεσα στα δυο πλάνα. Ένα λιβάδι μοιάζει στην αρχή να έχει το ίδιο πράσινο, από την μια άκρη μέχρι την άλλη, όπως και μια σειρά δέντρων του ίδιου είδους. Αλλά, εάν το βλέμμα μας περάσει γρήγορα από τα αντικείμενα που βρίσκονται κοντά μας σε εκείνα που είναι πιο μακριά, θα αντιληφθούμε εύκολα τη διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στους τόνους τους ή στα χρώματά τους... Τα αντικείμενα που αντικατοπτρίζονται στο νερό πρέπει να έχουν ένα τόνο λιγότερο έντονο από τα αντικείμενα που τα δημιουργούν. Αυτό σημαίνει ότι τα φωτεινά είναι λιγότερο φωτεινά, και οι σκιές λιγότερο έντονες. Ομοίως και το χρώμα των αντικειμένων πρέπει να εξασθενεί και να συμμετέχει λίγο στο χρώμα του νερού, ιδίως αν τα νερά δοκιμάζουν κάποιους κυματισμούς λόγω των ασθενών ανέμων... Πρέπει η ώρα που επιλέγουμε για να ζωγραφίσουμε στον πίνακα να γίνεται αισθητή σε όλη τη σύνθεση και κάθε αντικείμενο να συμμετέχει στον γενικό τόνο που χαρίζει η φύση... Είναι σπάνιο να χρησιμοποιούμε το καθαρό λευκό στα αντικείμενα που ο ήλιος φωτίζει. Εάν κάποιος εισάγει το φως της φωτιάς στον πίνακα, όλα πρέπει να υποταχθούν στην φωτιά αυτή, διαφορετικά δεν θα υπάρξει αρμονία... Όσο πιο μακριά βρισκόμαστε από ένα αντικείμενο, τόσο περισσότεροι ατμοί παρεμβάλλονται ανάμεσα σε αυτό και στο μάτι. Να για ποιόν λόγο αντιλαμβανόμαστε λιγότερο τις λεπτομέρειες, ενώ και το χρώμα του ίδιου του αντικειμένου φαίνεται πιο αδύναμο... Όποια και αν είναι τα αντικείμενα που μπορούν να απεικονιστούν στον πίνακα, το έργο δεν θα είναι όμορφο παρά σε αναλογία με την γενική αρμονία που φαίνεται. Για τον λόγο αυτόν, πρέπει συχνά να εξετάζουμε με γρήγορο βλέμμα όλα τα αντικείμενα που μας προσφέρει η φύση και να μην χάνουμε από το μάτι μας αυτήν την γενική και γοητευτική αρμονία, στην οποία όμως φθάνει κανείς συγκρίνοντας τους τόνους που παίρνουν τα αντικείμενα που υπάρχουν στον πίνακα εξαιτίας της απόστασής τους»²¹⁹. Παραθέσαμε ολόκληρο σχεδόν το κείμενο με σκοπό να δείξουμε ότι η

²¹⁹ Βλ. το «Παράρτημα» στο *Claude-Joseph Vernet, 1714-1789*, κατάλογος έκθεσης με κείμενο του Philipp Conisbee, Greater London Council, The Iveagh Bequest, Λονδίνο, 1976. Όπως επισημαίνει ο Αμερικανός μελετητής το περιεχόμενο της σύντομης αυτής πραγματείας, όπως την αποκαλεί, θυμίζει

αληθοφάνεια των έργων του Βερνέ, αυτή η *verité* που τόσο επαινείται, όπως είδαμε, από τη σύγχρονη κριτική και εκτιμάται από τους παραγγελιοδότες του, είναι συνέπεια της εξονυχιστικής παρατήρησης και της ενδελεχούς μελέτης των φυσικών εντυπώσεων.

Είναι ακριβώς αυτές οι ιδέες που ο ντε Πιλ πραγματεύτηκε στο κείμενο του για το τοπίο το 1708, που, σχεδόν μισό αιώνα αργότερα, θεωρούνται ως στοιχείο *sine qua non* της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης ενός τοπιογράφου. Θυμίζουμε πως η πραγματεία του ντε Πιλ επανεκδόθηκε το 1761²²⁰, ενώ η συνεχής της επίδραση αποδεικνύεται, εκτός από το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο Βερνέ στο παραπάνω απόσπασμα, και από το περιεχόμενο του λήμματος «Τοπίο» στην Εγκυκλοπαίδεια, όπου ο συντάκτης Chevalier de Jaucourt υιοθετεί τον ορισμό του ντε Πιλ και την διάκρισή του τοπίου σε ηρωικό και ποιμενικό²²¹.

Diderot – critique d'art

Όπως σωστά επισημαίνει ο Κόνισμπι, το περιεχόμενο της σύντομης αυτής πραγματείας, όπως την αποκαλεί, θυμίζει τις ιδέες του Ντιντερό στο *Δοκίμιο για την Ζωγραφική* του 1766. Εκεί, ο Ντιντερό, επικρίνοντας το εκπαιδευτικό πρόγραμμα της Ακαδημίας, θεωρεί ότι η επταετής εκπαίδευση των σπουδαστών στη ζωγραφική από μοντέλο συμβάλλει στην μανιέρα στο σχέδιο, προτρέπει τους νέους καλλιτέχνες να τριγυρίζουν στο Παρίσι και να παρατηρούν τους ανθρώπινους τύπους²²², και καταλήγει, τέλος, στο συμπέρασμα πως «μανιέρα ούτε στο σχέδιο ούτε στο χρώμα θα υπήρχε, αν εμιμούντο με ακρίβεια τη φύση. Η μανιέρα προέρχεται από τον δάσκαλο, την ακαδημία, τη σχολή, ακόμα και από την αντιγραφή του αρχαίου έργου τέχνης»²²³.

τις ιδέες του Ντιντερό στο *Δοκίμιο για την Ζωγραφική* του 1766, υπογραμμίζοντας παράλληλα τη συμβολή των συζητήσεων του Εγκυκλοπαιδιστή με καλλιτέχνες στην διαμόρφωση των αισθητικών του θεωριών.

²²⁰ Το 1767 εκδόθηκαν και τα *Œuvres diverses* του Roger de Piles.

²²¹ «Είναι το είδος της ζωγραφικής που αναπαριστά την ύπαιθρο και τα αντικείμενα που εκεί συναντούμε... Ανάμεσα στα διαφορετικά και σχεδόν αμέτρητα στυλ, μπορούμε να διακρίνουμε δυο βασικά: το ηρωικό στυλ και το ποιμενικό ή στυλ παστοράλ. Συμπεριλαμβάνουμε στο ηρωικό στυλ, τα πιο μεγαλοπρεπή και μεγαλειώδη αντικείμενα της τέχνης και της φύσης που παρουσιάζονται στα μάτια μας. Τις μεγαλοπρεπείς απόψεις, τους ναούς, τους αρχαίους τάφους, τις εξοχικές κατοικίες με την μεγαλόπρεπη αρχιτεκτονική κτλ. Στο ποιμενικό στυλ, αντιθέτως, η φύση απεικονίζεται σε όλη της την απλότητα, χωρίς στολίδια, και με αυτήν την αμέλεια που συχνά είναι καλύτερη από όλα τα διακοσμητικά της τέχνης. Στο στυλ αυτό, βλέπουμε βοσκούς με τα κοπάδια τους, ερημίτες να έχουν αποσυρθεί στην καρδιά των βράχων, ή βυθισμένοι στην πυκνότητα των δασών, στους ορίζοντες, στα λιβάδια».

Εγκυκλοπαίδεια, σελ.212

²²² Βλ. Ντενί Ντιντερό, *Αισθητικά*, μετάφραση Κλαίρη Μιτσοτάκη, βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2002, σελ. 169-173.

²²³ Οπ.π, σελ.175.

Στη βάση αυτής της αντίληψης επαινεί τα τοπία του Βερνέ, αλλά και του Louthembourg (Λουτερμπούρ), στο τμήμα εκείνο των «Δοκιμίων» που αναφέρεται στη φωτοσκίαση, όπου και υποστηρίζει ότι συχνά βλέπουμε την φύση σαν έργο τέχνης και το έργο τέχνης σαν προϊόν της φύσης: *«Όποιος δεν μελέτησε και δεν ένωσε τις εντυπώσεις που δημιουργεί το φως και η σκιά στο ύπαιθρο, στο βάθος των δασών, στα αγροτικά σπίτια, στις στέγες των πόλεων, τη μέρα, τη νύχτα, ας αφήσει αμέσως κάτω τα πινέλα του. Κυρίως ας εγκαταλείψει την ιδέα ότι μπορεί να γίνει τοπιογράφος. Το σεληνόφως δεν είναι ωραίο μόνο στη φύση, είναι ωραίο και πάνω στα δέντρα του Βερνέ, στους λόφους του Λουτερμπούρ»*²²⁴ ή *«Ο Λουτερμπούρ και ο Βερνέ δεν διαπρέπουν στις αίθουσες της έκθεσης, αλλά στο βάθος ενός δάσους, ανάμεσα στα βουνά που φωτίζει και σκιάζει ο ήλιος»*²²⁵.

Ο Ντιντερό είναι αναμφίβολα ο πιο ένθερμος υποστηρικτής της ζωγραφικής του Βερνέ την δεκαετία του 1760. Η κριτική του για το Σαλόν του 1765, και κυρίως τα όσα γράφει για την έκθεση του 1767 συγκαταλέγονται ανάμεσα στις ομορφότερες σελίδες τεχνοκριτικής που έχουν ποτέ συνταχθεί. Μολονότι τα συγκεκριμένα κείμενα απευθύνονταν σε ένα πολύ περιορισμένο κοινό, στους συνδρομητές της εφημερίδας του Γκριμ, και δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά στη Γαλλία πολύ αργότερα από την εποχή συγγραφής τους, οι αισθητικές και καλλιτεχνικές αντιλήψεις του Ντιντερό, όχι μόνο ήταν γνωστές στους ζωγράφους και τους ανθρώπους των τεχνών της εποχής, αλλά είχαν και άμεση επίδραση στην παρισινή καλλιτεχνική ζωή. Ο Ντιντερό, άλλωστε, δεν ήταν μια απομονωμένη, περιθωριακή μορφή, αλλά είχε ενεργή συμμετοχή στην κοινωνική και πολιτική ζωή της Γαλλίας. Η έκδοση της μνημειώδους Εγκυκλοπαίδειας, εκδοτικό κατόρθωμα για τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και έργο σταθμός για τα γαλλικά γράμματα, η παρουσία του στα σημαντικότερα Salons της περιόδου και οι συζητήσεις του με σημαίνοντες ανθρώπους των γραμμάτων, των τεχνών, των επιστημών και της πολιτικής, αλλά και το πλούσιο λογοτεχνικό και πολιτικό του έργο, είναι λίγα μόνο παραδείγματα που μαρτυρούν την πολυδιάστατη προσωπικότητα του και τον παρεμβατικό του ρόλο στα πράγματα της εποχής.

²²⁴ Όπ.π., σελ.189-90.

²²⁵ Όπ.π.. σελ.189. Στο Σαλόν του 1765 διαβάζουμε επίσης: *«Πηγαίνετε στην ύπαιθρο, κοιτάξτε τον ουρανό, παρατηρήστε προσεκτικά τα στιγμιαία φαινόμενα, και θα ορκιστείτε ότι κάποιος έκοψε ένα κομμάτι του μεγάλου φωτεινού καμβά που το φωτίζει ο ήλιος και το μετέφερε στο καβαλέτο του καλλιτέχνη. Ή, κλείστε το χέρι σας, και φτιάξτε μια τρύπα μέσα από την οποία μπορείτε μονάχα να δείτε ένα μικρό τμήμα του μεγάλου καμβά, και θα ορκιστείτε ότι είναι ένας πίνακας του Βερνέ που τον πήραν από το καβαλέτο του και τον μετέφεραν στον ουρανό»*, βλ. Diderot, *Salon de 1765*, Hermann, Editeurs des Sciences et des Arts, 1984, σελ. 134-5..

Οι καλλιτεχνικές του αντιλήψεις, όπως εκφράζονται κυρίως μέσα από τις κριτικές για τα Σαλόν που δημοσιεύει στην εφημερίδα του Γκριμ, είναι άμεσα συνδεδεμένες με τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Αναγνωρίζει ότι η Ακαδημία της Ζωγραφικής και της Γλυπτικής αποτελεί τον πιο ισχυρό πολιτιστικό και οικονομικό παράγοντα της καλλιτεχνικής ζωής στην Γαλλία και ότι πρεσβεύει την ιδεολογία και τα συμφέροντα της κυρίαρχης αριστοκρατικής τάξης. Είναι όμως ιδιαίτερος επικριτικός απέναντι στην τέχνη που προωθεί, απέναντι στη μόδα του ροκοκό, στο *petit goût* και την *petite manière* της σχολής του Μπουσέ, που το 1765 ορίζεται Πρώτος Ζωγράφος του Βασιλιά. Ο ίδιος επιθυμεί την δημιουργία καλλιτεχνών, κριτικών απέναντι στην κοινωνία και τον πολιτισμό, καλλιτεχνών που θα λαμβάνουν ενεργό ρόλο στον αγώνα κατά των κοινωνικών ανισοτήτων, της ανελευθερίας και καταπίεσης του ανθρώπου, της διαφθοράς του βασιλείου²²⁶. Το ιδεώδες για τον Ντιντερό είναι η *grande manière*, το *grand goût*, μια ιστορική ζωγραφική που θα βασίζεται στη μελέτη της τέχνης της αρχαιότητας και των μεγάλων Ιταλών δασκάλων, και που το περιεχόμενό της θα οδηγεί τον θεατή στη διαμόρφωση υψηλών σκέψεων και κατ' επέκταση στην κριτική στάση του απέναντι στην κοινωνία. Η έννοια της 'κριτικής' βρίσκεται άλλωστε στην καρδιά του Διαφωτισμού. Ο Marmontel στο αντίστοιχο λήμμα της *Εγκυκλοπαίδειας* την ορίζει ως «η πεφωτισμένη εξέταση, η λογική κρίση των ανθρώπινων προϊόντων», φράση που δηλώνει πως κάθε σφαίρα της ανθρώπινης δραστηριότητας (η πολιτική, η λογοτεχνία, η φιλοσοφία, η τέχνη, η θρησκεία) υπόκειται στον έλεγχο του κριτικού λόγου. Η *Εγκυκλοπαίδεια* ή το *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, όπως δηλώνει και ο ίδιος του ο τίτλος, αποτελεί το έργο – ενσάρκωση του κριτικού πνεύματος και της προσπάθειάς του να ταξινομήσει και να κατανοήσει τον κόσμο. Και ο φορέας της προσπάθειας αυτής, ο κριτικός άνθρωπος είναι εκείνος που έχει τη δυνατότητα να διακρίνει «την αλήθεια από την προκατάληψη, το δίκαιο από την αυθεντία, το καθήκον από την ιδιοτέλεια, την τιμή από την δόξα».

Υπό το συγκεκριμένο πρίσμα, δικαιώνεται και η κριτική της τέχνης. Ο Ντιντερό τονίζει τη σημασία της και κυρίως τη συμβολή της στην βελτίωση των τεχνών, όπως και ο Λα Φοντ, σχεδόν 15 χρόνια νωρίτερα: «Ας είναι δοξασμένη για πάντα η μνήμη εκείνου που, καθιερώνοντας αυτή τη δημόσια έκθεση ζωγραφικής,

²²⁶ Βλ. το κεφάλαιο «Diderot rêve d'une Académie capable de critiquer la société. Conclusion», στο Else Marie Bukdahl, Diderot, Critique d'art, II. Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps, Rosenkilde και Bagger, Κοπεγχάγη, 1982.

προκάλεσε την άμιλλα ανάμεσα στους καλλιτέχνες, παρασκεύασε σε όλες τις τάξεις της κοινωνίας, και προπαντός στους ανθρώπους με γούστο, μια άσκηση χρήσιμη και μια ψυχαγωγία γλυκιά, ανέβαλε την παρακμή της ζωγραφικής, για περισσότερο ίσως από 100 χρόνια, και έκανε το έθνος μας πιο σπουδαγμένο και πιο απαιτητικό σε αυτό το είδος. Είναι η ιδιοφυΐα του ενός που κάνει τις τέχνες να ανθίσουν. Είναι το γενικό γούστο που τελειοποιεί τους καλλιτέχνες. Για ποιο λόγο οι αρχαίοι είχαν τόσο μεγάλους ζωγράφους και τόσο μεγάλους γλύπτες; Επειδή οι ανταμοιβές και οι τιμές ζυπνούσαν τα ταλέντα και επειδή ο λαός, εθισμένος να κοιτά τη φύση και να συγκρίνει τα δημιουργήματα των τεχνών, είχε μια τρομερή κρίση»²²⁷.

Αναμφίβολα, οι κριτικές του Ντιντερό αποκαλύπτουν ότι ο συγγραφέας δεν έχει μια ενιαία και συστηματική αισθητική θεωρία. Οι καλλιτεχνικές του αντιλήψεις διαμορφώνονται και εμπλουτίζονται με την πάροδο του χρόνου, και όπως σωστά το θέτει ο Seznec, είναι μια αισθητική a posteriori, συνδεδεμένη με την εμπειρία του από τα Σαλόν και τις συζητήσεις του με τους καλλιτέχνες-φίλους του²²⁸. Η εξέλιξη αυτή είναι εμφανής και στον όγκο των κριτικών του: από το πολύ σύντομο Σαλόν του 1759 φθάνουμε στις κριτικές του 1765 και 1767 που έχουν τον όγκο ενός βιβλίου. Είναι η εποχή που ο Ντιντερό ολοκληρώνει το μνημειώδες έργο της έκδοσης της Εγκυκλοπαίδειας με επιτυχία (απομένουν μονάχα οι τόμοι με τα *planches*). Οι επόμενες κριτικές είναι πιο σύντομες, μετά από απαίτηση και του ίδιου του εκδότη, αλλά, κυρίως, λόγω της κόπωσης του ίδιου του συγγραφέα.

Η κριτική του για την τοπιογραφία ακολουθεί την ίδια εξέλιξη με τις γενικότερες αισθητικές του αρχές. Στα πρώτα Σαλόν, όπως βλέπουμε και από τα αποσπάσματα που ως τώρα έχουμε παραθέσει, ο Ντιντερό επαινεί τις μιμητικές ικανότητες της τέχνης του Βερνέ, εμμένει στην τεχνική της ζωγραφικής, στην απόδοση του φωτός και της σκιάς, στο χρώμα του ουρανού κ.α. Η συναναστροφή του με τους ίδιους τους καλλιτέχνες – Βερνέ, Σαρντέν, Λα Τουρ κ.α. –, το γεγονός ότι συχνάζει στα ατελιέ τους ή ότι πηγαίνει μαζί τους στο Σαλόν, συντελεί στην απόκτηση της γνώσης της τεχνικής του επαγγέλματος της ζωγραφικής. Η Else Marie Bukdahl αποκαλεί ‘επιστημονική’ την συγκεκριμένη μέθοδο: ο Ντιντερό περιγράφει το έργο είτε από τη μια πλευρά προς την άλλη, είτε αναλύοντας την κεντρική και σημαίνουσα σκηνή, και περνώντας έπειτα στα δευτερεύοντα στοιχεία. Με τον τρόπο

²²⁷ Diderot, *Essais sur la peinture – Salons de 1759, 1761, 1763*, όπ.π., σελ.179-180.

²²⁸ Βλ. Jean Seznec, « Diderot critique d’art », στο *Diderot, Salons* [texte établi et présenté par Jean Seznec (professeur à l’Université d’Oxford) et Jean Adhémar (conservateur à la Bibliothèque nationale)], Τόμος I: 1759, 1761, 1763, Oxford at the Clarendon Press, 1957, σελ.9.

αυτό μας δίνει μια ακριβή περιγραφή της μορφής των πλαστικών στοιχείων του πίνακα²²⁹. Από το Σαλόν του 1765, και κυρίως σε εκείνο του 1767, ο συγγραφέας φαίνεται να αναγνωρίζει τους περιορισμούς που θέτει η ‘επιστημονική’ μέθοδος στην περιγραφή των τοπίων του Βερνέ και υιοθετεί την ‘ποιητική’ μέθοδο, που του επιτρέπει να ερμηνεύσει την ζωγραφική ολότητα του έργου.

Για τον Ντιντερό, η τοπιογραφία δεν είναι μια απλή διαδικασία μίμησης της φύσης, αλλά απόρροια μιας δημιουργικής δύναμης. Ο ζωγράφος είναι ένας αληθινός δημιουργός, και όχι ένας απλός αντιγραφείας της φύσης. Είδαμε πως στο Σαλόν του 1763 παρομοιάζει τον Βερνέ με τον Προμηθέα που έκλεψε από τη φύση το μυστικό της, ενώ στην κριτική του 1765, με αφορμή τα 25 έργα που εκθέτει ο ζωγράφος, γράφει ότι «μοιάζει με τον Δημιουργό στην ταχύτητα, με την Φύση στην αλήθεια» και στη συνέχεια τον παρομοιάζει με τον Δία του Λουκιανού «που έχοντας κουραστεί να ακούει τα παράπονα των ανθρώπων, σηκώνεται από τον τάφο και λέει: ‘Χαλάζι στην Θράκη’... και βλέπουμε αμέσως τα δέντρα να γυμνώνονται, οι σοδειές να καταστρέφονται, οι καλύβες να σκορπίζονται. ‘Πανούκλα στην Ασία’... και βλέπουμε τις πόρτες των σπιτιών κλειστές, τους δρόμους έρημους και τους ανθρώπους να εξορίζονται. ‘Εδώ, ένα ηφαίστειο’... και η γη τρέμει κάτω από τα πόδια μας, τα κτήρια πέφτουν, τα ζώα αγριεμένα και οι άνθρωποι να τρέχουν προς την ύπαιθρο. ‘Εκεί, πόλεμος’... και τα έθνη παίρνουν τα όπλα και αλληλοσφάζονται. ‘Σε αυτόν τον τόπο, μια κακή σοδειά’... και ο γέρος εργάτης πεθαίνει από την πείνα στην πόρτα του σπιτιού του. Ο Δίας αποκαλεί αυτό κυβερνάν τον κόσμο, και έχει άδικο. Ο Βερνέ το ονομάζει ζωγραφική και έχει δίκιο»²³⁰. Ο τοπιογράφος για τον Ντιντερό δεν αντιγράφει, αλλά αναδημιουργεί την φύση. Και ο πίνακάς του είναι ένα αυτόνομο ζωγραφικό σύμπαν που εκφράζει μια πρωτότυπη ερμηνεία από τον ζωγράφο των φυσικών εντυπώσεων²³¹.

Υπό την συγκεκριμένη οπτική γωνία, το επιτυχημένο έργο πρέπει να συγκροτεί μια εκφραστική ενότητα και ο κριτικός οφείλει να κρίνει την αισθητική ολότητα του πίνακα. Κι εδώ εισέρχεται το κριτήριο της εκφραστικότητας, σύμφωνα με το οποίο η ποιότητα ενός έργου τέχνης συνίσταται και στη δύναμη του να εγείρει

²²⁹ Βλ. την εισαγωγή της στο *Diderot, Salon de 1765*, ό.π., σελ. 5.

²³⁰ *Diderot, Salon de 1765*, ό.π., σελ.

²³¹ Στο Σαλόν του 1767 γράφει: «Πηγαίνετε στο Σαλόν, και θα δείτε πως μια φαντασία πλούσια, με την βοήθεια μιας σε βάθος μελέτης της φύσης, ενέπνευσαν σε έναν από τους καλλιτέχνες μας ακριβώς αυτά τα βράχια, αυτόν τον καταρράκτη και αυτή τη γωνιά του τοπίου», βλ. *Diderot, Ruines et paysages – Salon de 1767*, Collection Savoir: Lettres, Hermann, Editeurs des Sciences et des Arts, 1995, σελ.177.

τα συναισθήματα του θεατή, να προκαλέσει τη φαντασία και τη διάνοιά του²³². Με βάση το κριτήριο αυτό οι πίνακες του Βερνέ είναι απολύτως επιτυχημένοι, αφού έχουν την ιδιότητα να δημιουργούν ψευδαισθήσεις στον θεατή. Στην αρχή της κριτικής του για τα τοπία του Βερνέ, στην έκθεση του 1767, ο Ντιντερό πληροφορεί τους αναγνώστες του ότι είχε γράψει το όνομα του καλλιτέχνη ψηλά στη σελίδα και ότι θα μιλούσε για τα έργα του, όταν έφυγε για ένα ταξίδι σε μια εξοχή που ήταν κοντά στη θάλασσα και ήταν ονομαστή για τις όμορφες τοποθεσίες της. Για τις επόμενες 50 σελίδες ο αναγνώστης διαβάσει για τους περιπάτους του Ντιντερό στη φύση, παρέα με έναν αβά και τους δύο του μαθητές, καθώς και για τις συζητήσεις που είχε μαζί του στις διάφορες τοποθεσίες που επισκέφθηκαν. Μονάχα λίγες σελίδες πριν από το τέλος της κριτικής, ο συγγραφέας αποκαλύπτει το μυστικό του: «*Δηλαδή ο παιδαγωγός, οι δυο μικροί του μαθητές, το πρόγευμα στη χλόη, το râté, ήταν όλα φανταστικά;*»... *è vero...* *‘Και αυτές οι διαφορετικές τοποθεσίες ήταν πίνακες του Βερνέ;’*... *Tu l’hai ditto...* *‘Και ήταν για να σπάσετε την ενόχληση και τη μονοτονία των περιγραφών που κάνατε τα τοπία πραγματικά και που πλαισιώσατε αυτά τα τοπία με συζητήσεις’*... *A maraviglia. Bravo; ben sentito. Δεν είναι πια για τη φύση, είναι για την τέχνη. Δεν είναι πια για τον Θεό, είναι για τον Βερνέ που θα σας μιλήσω*²³³.

Πέρα από τις λογοτεχνικές ικανότητες του Ντιντερό που αποκαλύπτονται στο τμήμα αυτό, είναι ενδιαφέρουσες οι απόψεις που εκφράζει ο συγγραφέας για το τοπίο, τη φύση και τις ποιότητες του έργου του Βερνέ.

Η τέταρτη τοποθεσία ταυτίζεται με τον πίνακα του Βερνέ «Οι ποταμίσιες ασχολίες»²³⁴. Η περιγραφή του Ντιντερό είναι μοναδική και αποκαλύπτει την καλλιτεχνική ευαισθησία του Γάλλου εγκυκλοπαιδιστή και την ποιητικότητα του λόγου του, χαρακτηριστικά που τον διακρίνουν από τους συναδέλφους του κριτικούς της εποχής. Παράλληλα διατυπώνεται και η άποψη που παραθέσαμε νωρίτερα σχετικά με τη δημιουργικότητα της φαντασίας του καλλιτέχνη και της ερμηνείας του για τα αντικείμενα της φύσης: «*Πόσο καλοκαμωμένα είναι τα εύρωστα και φουντωτά δέντρα στα δεξιά. Η μυτερή λωρίδα γης που εκτείνεται μπροστά από τα δέντρα και*

²³² Βλ. Else Marie Bukdahl, « Diderot entre le modèle idéal et le sublime », στην Εισαγωγή του *Diderot, Ruines et paysages, Salon de 1767*, όπ.π., σελ. 7.

²³³ Diderot, *Salon de 1767*, όπ.π., σελ. 223-4.

²³⁴ Ο πίνακας αποτελούσε ζευγάρι με το έργο « La Source abondante » (πρόκειται για την πρώτη τοποθεσία στην κριτική του Ντιντερό, το έργο είναι σήμερα χαμένο) και εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1767. Όπως διαβάζουμε στην υποσημείωση 293, στο *Diderot, Salon de 1767*, όπ.π., ο πίνακας ανακαλύφθηκε πρόσφατα στη Νέα Υόρκη, όπου και εκτέθηκε στις αρχές του 1989 στην οικία του Stair Sainty Matthiesen. Και τα δυο έργα μάς είναι γνωστά μέσα από τις γκραβούρες που φιλοτέχνησε ο Lebas, στον οποίο οφείλουμε και τους τίτλους τους, και που εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1771.

κατηφορίζει σταδιακά προς την επιφάνεια του νερού είναι πολύ γραφική. Πόσο όμορφα είναι τα νερά που δροσίζουν την μικρή αυτή χερσόνησο, γλείφοντας την όχθη της! Φίλε, Βερνέ, πάρε τα κάρβουνά σου, και βιάσου να εμπλουτίσεις τον χαρτοφύλακά σου με την ομάδα αυτή των γυναικών. Η μια, σκυμμένη στην επιφάνεια του νερού, μουσκεύει την μπουγάδα της. Η άλλη, ανακούρκουδα, την στύβει. Μια τρίτη, όρθια, έχει γεμίσει το καλάθι που τοποθέτησε στο κεφάλι της. Μην ξεχάσεις τον νέο αυτόν άνδρα του οποίου την πλάτη βλέπεις, κοντά σε αυτές, σκυμμένο προς το βάθος, να απασχολείται με την ίδια εργασία. Βιάσου, γιατί οι μορφές αυτές θα πάρουν σε μια στιγμή μια άλλη στάση, λιγότερο επιτυχημένη ίσως. Όσο περισσότερο πιστή θα είναι η αντιγραφή σου, τόσο ομορφότερος θα είναι ο πίνακας. Όχι, κάνω λάθος. Θα δώσεις στις γυναίκες μεγαλύτερη λεπτότητα. Θα τις ζωγραφίσεις λιγότερο αδέξιες. Θα απαλύνεις τον κιτρινωπό και ξηρό τόνο του πρώτου επιπέδου. Θα αφήσεις ως έχει τον ψαρά που ρίχνει τα δίχτυα του στα αριστερά, στο μέρος εκείνο που τα νερά είναι πιο πλατιά. Δεν θα μπορέσεις να φανταστείς κάτι καλύτερο. Πρόσεξε την στάση του. Πόσο αληθινή είναι. Τοποθέτησε επίσης τον σκύλο δίπλα του. Τι πλήθος ευνοϊκών βοηθημάτων για να συγκεντρώσεις. Και αυτό το κομμάτι βράχου στην άκρη αριστερά. Και κοντά στον βράχο, στο φόντο, τα οικοδομήματα και τα χωριουδάκια. Και ανάμεσα σε αυτό το κατασκεύασμα, το χωριουδάκι και η λωρίδα γης με τις πλύστρες, τα ήρεμα και γαλήνια νερά των οποίων η επιφάνεια απλώνεται και χάνεται στον ορίζοντα. Εάν σε ένα επίπεδο που αντιστοιχεί σε αυτό των απασχολημένων γυναικών, αλλά σε πολύ πιο μακρινή απόσταση, τοποθετήσεις σε μια από τις συνθέσεις σου, όπως η φύση εδώ σου υποδεικνύει, βουνά ομιχλώδη / καλυμμένα με ομίχλη που μόνο οι κορυφές του θα είναι ορατές, ο ορίζοντας του πίνακά σου θα τραβηχτεί όσο πίσω εσύ θελήσεις. Αλλά πως θα καταφέρεις να αποδώσεις, δεν λέω το σχήμα των διαφορετικών αυτών αντικειμένων, ούτε το αληθινό τους χρώμα, αλλά την μαγική αρμονία που τα ενώνει;»²³⁵.

Αναφέραμε νωρίτερα πως η καλλιτεχνική ποιότητα μιας τοπιογραφίας σχετίζεται άμεσα με τα συναισθήματα που προκαλεί στον θεατή. Οι αντιδράσεις του Ντιντερό μπροστά στη φύση είναι ενδεικτικές του κλίματος της εποχής και περιγράφουν με τον καλύτερο τρόπο αυτό που ονομάζουμε η *sensibilité* του 18^{ου} αιώνα.

Διαβάζουμε: «...όταν στην θέα μιας νέας τοποθεσίας, εξίσου θαυμαστής σε σχέση με την προηγούμενη, με τη φωνή μου κομμένη, τις ιδέες μου μπερδεμένες, παρέμεινα

²³⁵ Οπ.π., σελ.192-3.

κατάπληκτος / σαστισμένος και σιωπηλός»²³⁶, ή «άφησα το βλέμμα μου να τρέξει γύρω από μένα και δοκίμασα μια απόλαυση/χαρά συνοδευόμενη από τρόμο... Δεν μπορούσα να ξεκολλήσω/ απομακρυνθώ από το θέαμα αυτό που συνδύαζε την απόλαυση και τον τρόμο»²³⁷, ή «στάθηκα ακίνητος. Το βλέμμα μου περιπλανήθηκε δίχως να σταματήσει σε κανένα αντικείμενο. Τα χέρια μου έπεσαν στα πλευρά μου. Το στόμα μου έμεινε ανοικτό... Η ακινησία των όντων, η μοναξιά του τόπου, η βαθιά του σιωπή σταματά/καταργεί τον χρόνο. Δεν υπάρχει πια εκεί. Τίποτε δεν τον μετρά. Ο άνθρωπος γίνεται αιώνιος»²³⁸, ή «το θέαμα του νερού με παρέσυρε παρά τη θέλησή μου. Κοιτούσα. Ένιωθα. Θαύμαζα. Δεν συλλογιζόμουν πια. Φώναζα: Ω, βάθη των θαλασσών! Και παρέμεινα απορροφημένος σε διάφορες σκέψεις ανάμεσα στις οποίες το πνεύμα μου ισορροπούσε, δίχως να βρίσκω την άγκυρα που θα με σταθεροποιούσε...»²³⁹ ή «εάν δεν προσπαθήσετε σοβαρά να προβείτε σε μια καλή αναπαράσταση αυτής της τοποθεσίας, θα με θεωρήσετε τρελό, όταν θα σας πω ότι έβγαλα μια κραυγή θαυμασμού και ότι παρέμεινα ακίνητος και σαστισμένος... Ω Φύση, πόσο μεγαλειώδης είσαι! Ω Φύση, πόσο επιβλητική, μεγαλόπρεπη και όμορφη είσαι! Τέτοια ήταν τα λόγια που βγήκαν από τα βάθη της ψυχής μου. Αλλά πώς θα μπορούσα να σας περιγράψω την ποικιλία των ηδονικών αισθήσεων, που συνοδεύονταν από λέξεις που επαναλάμβανα με εκατό διαφορετικούς τρόπους; Δίχως αμφιβολία θα τις διαβάζατε στο πρόσωπό μου. Θα τις διακρίνατε στον τόνο της φωνής μου, τότε αδύναμος τότε ορμητικός/βίαιος, τότε διακεκομμένος τότε συνεχής. Κάποιες φορές τα μάτια και τα χέρια μου υψώνονταν προς τον ουρανό. Άλλες φορές έπεφταν κάτω σαν από κούραση. Νομίζω ότι δάκρυσα. Εσείς, φίλε μου, που γνωρίζετε τόσο καλά τον ενθουσιασμό και την μέθη του, πείτε μου ποιο είναι το χέρι εκείνο που πήρε τον έλεγχο της καρδιάς μου, κινώντας την κατά τη θέλησή του και που προκάλεσε σε όλο μου το κορμί αυτήν την ταραχή που έγινε ιδιαίτερα αισθητή στις ρίζες των μαλλιών μου, που φάνηκαν να ζωντανεύουν και να κινούνται;»²⁴⁰.

Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί εδώ ο Ντιντερό προέρχεται βέβαια από την πραγματεία του Edmund Burke “*A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*”, που δημοσιεύτηκε το 1757 (η δεύτερη έκδοση του 1759 περιλαμβάνει και το εισαγωγικό κεφάλαιο “*An Introduction on Taste*”). Το

²³⁶ Όπ.π., σελ.181.

²³⁷ Όπ.π., σελ.182.

²³⁸ Όπ.π., σελ.183-4.

²³⁹ Όπ.π., σελ.205.

²⁴⁰ Όπ.π., σελ.211-2.

κείμενο του μόλις 28χρονου Μπέρκ αποτελεί την πρώτη συστηματική ανάλυση των ποιοτήτων του Ωραιοῦ και του Υψηλοῦ, και θα γίνει γνωστό σε ὅλη την Ευρώπη αμέσως μετά την πρώτη του έκδοση. Είναι πολύ πιθανόν ο Ντιντερό να εἶχε στη διάθεση του την αγγλική έκδοση του ἔργου, που ἴσως του εἶχε δανείσει ο Γκριμ, ενώ η πρώτη γαλλική του μετάφραση χρονολογείται το 1766.

Η θεωρία του Μπερκ στηρίζεται στην αντιπαράθεση των εννοιῶν της ηδονῆς και του πόνου, δυο θετικῶ περιεχομένου και συνάμα αυτοτελῶν καταστάσεων του νου²⁴¹. Η αυτονομία των δυο αυτῶν ποιοτήτων αποδεικνύεται ἀπὸ το γεγονός πως η ἀπομάκρυνση του πόνου δεν συνεπάγεται την εμφάνιση της ηδονῆς, ἀλλὰ την ὑπαρξη ενός διαφορετικῶ συναισθήματος που ο Μπερκ θα ονομάσει «ευχαρίστηση» (delight)²⁴². Πηγή του Υψηλοῦ, σύμφωνα με τον συγγραφέα, εἶναι «οτιδήποτε μπορεί να προκαλέσει την ιδέα του πόνου και του κινδύνου, δηλαδή οτιδήποτε εἶναι τρομερό ἢ συνδέεται με τρομερά αντικείμενα, ἢ λειτουργεῖ με τρόπο ἀνάλογο του τρόμου»²⁴³, ὑπὸ την βασική προϋπόθεση ὅμως ὅτι «ὅταν ο κίνδυνος ἢ ο πόνος πλησιάσουν πολύ κοντά, εἶναι ἀδύνατον να προκαλέσουν ευχαρίστηση, και εἶναι ἀπλά επικίνδυνα. Ἀλλὰ, σε ορισμένες ἀποστάσεις, και με ορισμένους τροποποιήσεις, μπορούν να εἶναι, και εἶναι ευχάριστα, ὅπως η καθημερινή εμπειρία μας δείχνει»²⁴⁴. Το υψηλό δηλαδή προϋποθέτει ἀφενός μεν την ὑπαρξη ενός ‘τρομεροῦ’ αντικειμένου, ἀφετέρου δε την δημιουργία μιας ‘ευχαρίστησης’ που βασίζεται μεν ἀπὸ τον πόνο, ἀλλὰ προκαλείται στο νου του θεατῆ ὅταν ἐκεῖνος δεν βρίσκεται σε πραγματικές καταστάσεις πόνου και κινδύνου. Στη συνέχεια ο Μπερκ ἀναφέρεται στο συναισθημα της «κατάπληξης» που προκαλείται ἀπὸ το υψηλό στη φύση, την οποία και προσδιορίζει ως «αυτή την κατάσταση της ψυχῆς, ὅπου ὅλες τις οι κινήσεις ἀναστέλλονται, με ἕνα βαθμό τρόμου. Σε αυτήν την κατάσταση, ο νους εἶναι τόσο γεμάτος με το αντικείμενο του, που δεν μπορεί να δεχθεῖ κάποιο ἄλλο... Ἐτσι δημιουργεῖται η μεγάλη δύναμη του υψηλοῦ... που προλαμβάνει τους συλλογισμούς μας και μας πιέζει με ἀκαταμάχητη δύναμη. Η κατάπληξη, ὅπως εἶπα, εἶναι το ἀποτέλεσμα του υψηλοῦ στον υπέρτατο του βαθμό. Οι υποδεέστερες ἐντυπώσεις εἶναι ο θαυμασμός, ο σεβασμός και η ἐκτίμηση»²⁴⁵. Τα γνωρίσματα, τέλος, που χαρακτηρίζουν ἕνα υψηλό αντικείμενο εἶναι, σύμφωνα με

²⁴¹ Βλ. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful, and other pre-revolutionary writings*, εκδ. David Womersley, Penguin Books, 1998, σελ.80-1.

²⁴² Ὁπ.π., σελ.83-4.

²⁴³ Ὁπ.π., σελ.86.

²⁴⁴ Ὁπ.π., σελ.86.

²⁴⁵ Ὁπ.π., σελ.101.

τον συγγραφέα, το σκοτάδι, η δύναμη, η στέρηση, η απεραντοσύνη, το άπειρο, η δυσκολία, η μεγαλοπρέπεια.

Ο Ντιντερό παραφράζει, στην κριτική του για τα τοπία του Βερνέ, πολλά σημεία της πραγματείας του Μπερκ, όπως λόγου χάρι: *«Αυτό που εκπλήσσει την ψυχή, αυτό που εντυπώνει το συναίσθημα του τρόμου οδηγεί στο υψηλό. Μια απέραντη έκταση δεν καταπλήσσει τόσο όσο ο ωκεανός. Ούτε και ο γαλήνιος ωκεανός όσο ο φουρτουνιασμένος. Το σκοτάδι ενισχύει τον τρόμο... Η καθαρότητα είναι καλή για να πείσει, αλλά δεν μπορεί να συγκινήσει...»*²⁴⁶ ή τα αποσπάσματα που παραθέσαμενωρίτερα. Η διαφορά του ωστόσο από τον Άγγλο θεωρητικό είναι ότι ο Ντιντερό αναζητά το υψηλό, όχι μόνο στη φύση, αλλά και στην τέχνη, και πιο συγκεκριμένα στον ζωγραφικό κόσμο του Βερνέ ή και του Πουσέν, όπως θα σχολιάσουμε αργότερα. Και, κυρίως, θεωρεί το υψηλό ως καλλιτεχνικό κριτήριο της ποιότητας του έργου τέχνης.

Οι σκηνές με τα ναυάγια του Βερνέ αποτελούν, λοιπόν, την ιδανική έκφραση αυτής της νοητικής ποιότητας, όπως ακριβώς και οι πίνακες με τα ειδυλλιακά μεσογειακά λιμάνια του ταυτίζονται με την έννοια του Ωραίου. Θα λέγαμε πως αυτά τα ζευγάρια έργων του καλλιτέχνη ουσιαστικά εικονογραφούν μια από τις πιο δημοφιλείς πραγματείες της εποχής και ανταποκρίνονται έτσι στις απαιτήσεις ενός κοινού που αναζητά τα συναισθήματα του υψηλού και του ωραίου σε όλες τις μορφές της τέχνης.

Ένα πολύ ενδιαφέρον σημείο στην κριτική του Ντιντερό είναι και ο ύμνος του απέναντι στην αγροτική ζωή και οι επικριτικοί του τόνοι απέναντι στην ζωή της πόλης: *«Ήμουν κουρασμένος. Αλλά είχα δει πολύ όμορφα πράγματα, ανέπνευσα τον πιο καθαρό αέρα και έκανα την πιο υγιεινή γυμναστική. Δείπνησα με όρεξη, και πέρασα μια από τις πιο γλυκές και ήσυχες νύχτες. Την επόμενη μέρα, ξυπνώντας, είπα: να η αληθινή ζωή, αυτό για το οποίο ο άνθρωπος είναι φτιαγμένος. Όλα τα θέληττρα της κοινωνίας ποτέ δεν θα μπορέσουν να εξαλείψουν την προτίμησή μας για την ζωή αυτή. Αλυσοδεμένοι / δέσμιοι / υποδουλωμένοι στα στενά όρια των πόλεων με ανιαρές ασχολίες και θλιβερές/άχαρες υποχρεώσεις, όταν δεν μπορούμε να επιστρέψουμε στα δάση, τα πρώτα μας άσυλα/καταφύγια, θυσιάζουμε λίγο από τον πλούτο μας για να φέρουμε το δάσος γύρω από την οικία μας. Αλλά εκεί, [τα δάση] χάνουν, από το συμμετρικό χέρι της τέχνης, την ησυχία τους, την αθωότητά τους, την ελευθερία τους, την μαγεία τους, και την γαλήνη τους. Εκεί, θα προσποιηθούμε για μια στιγμή τον ρόλο*

²⁴⁶ Diderot, *Salon de 1767*, όπ.π., σελ.233-4.

του άγριου / επινοήσουμε μια στιγμιαία κίβδηλη/πλαστή εκδοχή της άγριας ζωής. Σκλάβοι των συνηθειών, των παθών, θα παίζουμε τον ρόλο μιας παντομίμας του ανθρώπου της φύσης. Αδύναμοι να παραδοθούμε στις εκδηλώσεις και τις διασκεδάσεις της αγροτικής ζωής, να περιπλανηθούμε στην εξοχή, να ακολουθήσουμε ένα κοπάδι, να κατοικήσουμε σε μια αχυροσκεπή καλύβα, ζητούμε, πληρώνοντας ακριβά, από τα πινέλα των Βούβερμαν, Βαν Μπέρχεμ και Βερνέ να μας διηγηθούν τα ήθη και την ιστορία των αρχαίων προγόνων μας / πληρώνουμε ακριβά τον Βούβερμαν, Μπέρχεμ, Βερνέ για να μας απεικονίσουν τα ήθη και την ιστορία των αρχαίων μας προγόνων. Και οι τοίχοι των πολυτελών και θλιβερών κατοικιών μας καλύπτονται με εικόνες μιας ευτυχίας την απώλεια της οποίας θρηνούμε. Και τα ζώα του Μπέρχεμ ή του Paul Potter βόσκουν κάτω από τα ταβάνια μας, περιφραγμένα με περίτεχνες κορνίζες. Και οι ιστοί της αράχνης του Ostade κρέμονται ανάμεσα σε χρυσά σιρίτια πάνω σε βυσσινί υφάσματα. Και μας τρώει η φιλοδοξία, το μίσος, η ζήλεια και η αγάπη. Και επιθυμούμε διακαώς τις τιμές και τα πλούτη, ενώ περιτριγυρίζομαστε από σκηνές αθωότητας και φτώχειας, εάν μας επιτραπεί να ονομάσουμε φτωχό, αυτό στο οποίο τα πάντα ανήκουν. Ήμαστε δυστυχισμένοι, ενώ γύρω μας η ευτυχία αναπαρίσταται με χιλιάδες διαφορετικούς τρόπους. 'Αγαπημένη εξοχή, πότε θα σε ξαναδώ;' έλεγε ο ποιητής. Και αυτή είναι μια ευχή που βγαίνει από τα βάθη της καρδιάς μας εκατό φορές»²⁴⁷.

Αλλά και λίγο παρακάτω όταν γράφει: «Ανάμεσα στον μεγάλο αριθμό των συμπαθητικών ανδρών και των γοητευτικών γυναικών που συγκεντρώθηκαν εδώ για την προσωρινή διαμονή τους, και που όλοι, όπως ισχυρίζονταν, είχαν φύγει από την πόλη για να απολαύσουν τις χαρές, την ευτυχία της εξοχής, κανείς δεν είχε αφήσει το μαξιλάρι του, κανείς δεν θέλησε να ανασάνει την πρώτη δροσιά του αέρα, να ακούσει το πρώτο κελάηδισμα των πουλιών, να νιώσει την γοητεία μιας φύσης αναζωογονημένης από τους αχνούς της νυχτιάς, να μυρίσει το πρώτο άρωμα των λουλουδιών, των φυτών και των δένδρων. Φαίνεται ότι ήλθαν στην ύπαιθρο μόνο και μόνο για να παραδοθούν με περισσότερη ασφάλεια και μεγαλύτερη διάρκεια στις κοπιαστικές ενασχολήσεις της ζωής στην πόλη»²⁴⁸.

Ο ύμνος απέναντι στην αγνότητα και την απλότητα της ζωής στη φύση, η αποστροφή απέναντι στις ανθρώπινες δραστηριότητες της πόλης είναι στη μόδα στο

²⁴⁷ Όπ.π., σελ.190-1. Γράφει επίσης: «Ω άγριοι κάτοικοι των δασών, άνθρωποι ελεύθεροι που ζείτε ακόμη στην φυσική κατάσταση και που η προσέγγισή μας δεν σας έχει διαφθείρει, πόσο είστε ευτυχισμένοι, όταν η συνήθεια που εξασθενεί/αποδυναμώνει όλες τις απολαύσεις και κάνει όλες τις στερήσεις πιο πικρές/οδυνηρές, δεν έχει αλλάξει καθόλου την ευτυχία της ζωής σας», όπ.π., σελ.212.

²⁴⁸ Όπ.π., σελ.193.

δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα. Και εκδηλώνεται στη λογοτεχνία, την κηποτεχνία και τις ταξιδιωτικές εκδόσεις της εποχής.

Το 1761 δημοσιεύεται η *Νέα Ελοΐζα* του J. J. Rousseau, ή όπως είναι ο πλήρης τίτλος « *Lettres de deux amans, Habitans d'une petite Ville au pied des Alpes* », φράση που υποδεικνύει τη σημασία που διαδραματίζει το φυσικό περιβάλλον στην ιστορία του έργου. Οι αναφορές στα τοπία και τα συναισθήματα των ηρώων μπροστά στη φύση που περιγράφονται στο κείμενο είναι ενδεικτικά της *sensibilité* της εποχής. Στο γράμμα XXII προς τη Julie, λόγου χάρη, ο Saint-Preux περιγράφει το τοπίο που αντικρίζει κατά το ταξίδι του: «*Ηθελα να κοιμηθώ και πάντοτε ένα αναπάντεχο θέαμα αποσπούσε την προσοχή μου. Πότε πελώριοι βράχοι να κρέμονται σε χαλάσματα πάνω από το κεφάλι μου. Πότε ψηλοί και θορυβώδεις καταρράκτες με πλημμύριζαν με την πυκνή τους καταχνιά. Πότε ένας χείμαρρος άνοιγε δίπλα μου μια άβυσσο που τα μάτια μου δεν τολμούσαν να κοιτάζουν το βάθος. Άλλες φορές χανόμουν στο σκοτάδι ενός φουντωτού δέντρου... Προσθέστε σε όλα αυτά τις οπτικές ψευδαισθήσεις, τις διαφορετικά φωτισμένες βουνοκορφές, τον σκιοφωτισμό του ήλιου και των σκιών, και όλα τα συμβάντα του φωτός που δημιουργούνται την αυγή και το δειλινό... Απέδωσα στις απολαύσεις αυτής της ποικιλίας, την γαλήνη που ένιωσα να γεννιέται μέσα μου την πρώτη αυτή μέρα του ταξιδιού μου. Θαύμασα την κυριαρχία που έχουν πάνω στα πιο ζωνηρά μας συναισθήματα τα πιο ανεπαίσθητα όντα, και περιφρόνησα τη φιλοσοφία που δεν έχει τόση δύναμη πάνω στη ψυχή μας όσο μια σειρά άψυχων αντικειμένων... Ανέβηκα την ημέρα εκείνη στα πιο ψηλά βουνά... και αφού περπάτησα ανάμεσα στα σύννεφα, έφθασα σε μια πολύ αίθρια τοποθεσία απ' όπου έβλεπε κανείς τις βροντές και την καταιγίδα να σχηματίζονται μπροστά του...ήταν εκεί που κατάλαβα πως οφειλόταν στον αέρα που ανέπνεα η πραγματική αιτία της αλλαγής της διάθεσής μου, και η επιστροφή αυτής της εσωτερικής γαλήνης που είχα χάσει εδώ και καιρό... στα ψηλά βουνά που ο αέρας είναι καθαρός και λεπτός, αναπνέουμε πιο εύκολα, το σώμα μας είναι πιο ανάλαφρο, το πνεύμα μας πιο διαυγές, οι απολαύσεις λιγότερο παθιασμένες, τα πάθη πιο μετριασμένα. Οι στοχασμοί εκεί παίρνουν έναν χαρακτήρα μεγαλειώδες και υψηλό, ανάλογο με τα αντικείμενα που μας καταπλήσσουν, μια ήρεμη ηδονή που δεν έχει τίποτε το στυφό και αισθησιακό... Το θέαμα είχε κάτι το μαγικό, το υπερφυσικό που γοήτευε το πνεύμα και τις αισθήσεις. Ξεχνάει κανείς τα πάντα, ξεχνάει τον ίδιο του τον εαυτό, δεν αντιλαμβάνεται πια που βρίσκεται»²⁴⁹.*

²⁴⁹ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse I*, εκδ. Henri Coulet, Gallimard 1993, σελ.124-5.

Η αγάπη αυτή για τη φύση εκδηλώνεται και στην κηποτεχνία. Ο γαλλικός κήπος, έργο της λογικής, εγκαταλείπεται και η νέα μόδα αφορά τους αγγλικούς κήπους με την πλούσια και ακανόνιστη βλάστηση, διάσπαρτοι με ερείπια και ξεραμένα δέντρα, με χαρακτηριστικά δηλαδή που παραπέμπουν στο συναίσθημα. Είναι η εποχή του Petit-Trianon (έργο του κόμη Caraman και του Mique), του Parc de Sylvie στην επικράτεια του Condé à Chantilly, του Monceau, σχεδιασμένο από τον Carmontelle.

Οι εκδόσεις, τέλος, των ταξιδιωτικών εντυπώσεων είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς, κυρίως μετά το 1770. Τα εικονογραφημένα έργα των Saint-Non, Laborde, Houel, εκτός από τη σημαντική οικονομική υποστήριξη που παρέχουν σε αρκετούς τοπιογράφους, χαρακτηρίζονται και από την ακρίβεια και την επιστημονική παρατήρηση του τοπίου. Αλλά δείχνουν κυρίως το ενδιαφέρον των ερευνητών για μέρη μακρινά και διαφορετικούς πολιτισμούς.

Το ζωγραφικό λοιπόν έργο του Βερνέ ανταποκρίνεται ιδανικά στην *sensibilité* της εποχής. Ο Βιλντενστάιν επισημαίνει πως η λογοτεχνία της περιόδου εκείνης συνδέεται άμεσα με την τέχνη της εποχής, και πως το ζωγραφικό έργο σταδιακά κυριεύεται από τη λογοτεχνία²⁵⁰. Ο θεατής, επηρεασμένος από τις λογοτεχνικές περιγραφές για τις χαρές και τους κινδύνους της αγροτικής φύσης, αναζητά αντίστοιχες εικόνες στο ζωγραφικό κόσμο. Οι καλλιτέχνες λοιπόν δίδουν έμφαση στα έργα τους στην ανθρώπινη δράση, στις μορφές και τα συμβάντα που λαμβάνουν χώρα στο πρώτο πλάνο, στα στοιχεία δηλαδή εκείνα που δεν αποτελούν τοπίο.

Η υπεροχή αυτή των δευτερευόντων αυτών στοιχείων της σύνθεσης στα έργα του Βερνέ, και κυρίως η δράση των μορφών στο πρώτο πλάνο, επαινείται και από τον Ντιντερό, όταν και εκείνος προβαίνει στη σύγκριση του Βερνέ με τον Κλώντ²⁵¹: «Ο Βερνέ είναι ίσος με τον Κλώντ Λορραίν στην τέχνη του να σηκώνει την ομίχλη στον καμβά, ενώ είναι κατά πολύ ανώτερός του στην επινόηση των σκηνών, στο σχέδιο των

²⁵⁰ Βλ. *Le Paysage français de Poussin à Corot à l'Exposition du Petit Palais...*, όπ.π., σελ.68.

²⁵¹ Ήδη στο Σαλόν του 1763 έχει αρχίσει τη σύγκριση: *Δεν βλέπω πάντα, ακούω και κάποιες φορές. Άκουσα έναν θεατή να λέει στον διπλανό του: « ο Κλώντ Λορραίν μου φαίνεται πιο *riciquant*» και ο άλλος να του απαντά: «Σύμφωνοι, αλλά είναι λιγότερο αληθινός». Δεν μου φάνηκε δίκαιη αυτή η απάντηση. Συγκρινόμενοι οι δυο καλλιτέχνες είναι εξίσου αληθινοί. Αλλά ο Λορραίν επέλεξε στιγμές πιο σπάνιες και φαινόμενα πιο περίεργα. Αλλά θα μου λέγατε, προτιμάτε λοιπόν τον Κλώντ από τον Βερνέ; Γιατί όταν κάποιος παίρνει την πένα ή το πινέλο, δεν είναι για να πει ή να απεικονίσει ένα κοινό πράγμα. Συμφωνώ. Αλλά σκεφτείτε ότι οι μεγάλες συνθέσεις του Βερνέ δεν είναι μια φαντασίας ελεύθερης, είναι μια παραγγελία, είναι ένας συγκεκριμένος τόπος που πρέπει να απεικονίσει όπως είναι, και σημειώστε ότι στα ίδια αυτά έργα ο Βερνέ δείχνει ένα διαφορετικό μυαλό, ένα άλλο ταλέντο από τον Λορραίν, με την απίστευτη ποικιλία των δράσεων, των αντικειμένων και των επιμέρους σκηνών. Ο ένας είναι τοπιογράφος, ο άλλος ένας ζωγράφος της ιστορίας και πρώτης δύναμης σε όλα τα μέρη της ζωγραφικής».*

μορφών, στην ποικιλία των περιστατικών και τα υπόλοιπα. Ο πρώτος δεν είναι παρά ένας μεγάλος και γνήσιος τοπιογράφος, ο άλλος είναι ένας ιστορικός ζωγράφος. Κατά τη γνώμη μου ο Λορραίν επιλέγει φυσικά φαινόμενα που είναι πιο σπάνια και για τον λόγο αυτό πιο εντυπωσιακά. Η ατμόσφαιρα του Βερνέ είναι πιο κοινή, και για τον λόγο αυτό πιο εύκολα αναγνωρίσιμη»²⁵².

Μπουσέ

Το 1765 ο Μπουσέ ορίζεται Πρώτος Ζωγράφος του Βασιλιά, γεγονός που αποδεικνύει την δημοτικότητα του καλλιτέχνη και την αναγνώριση της ζωγραφικής του. Το «Βουκολικό Ειδύλλιο» (1768, 240x237.5 εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art) και «Οι Πλύστρες» (1768, 241.5x236 εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art) αποτελούν τυπικά έργα των pastorals που ζωγραφίζει ο Μπουσέ την περίοδο εκείνη.



Πρόκειται για μεγάλων διαστάσεων διακοσμητικούς πίνακες με θέμα τις βουκολικές δραστηριότητες ανδρικών και γυναικείων μορφών σε ένα εξοχικό τοπίο. Όπως σωστά παρατηρεί ο συντάκτης του καταλόγου της έκθεσης του 1985, στα ύστερα αυτά παστοράλ του Μπουσέ διακρίνουμε μια εντονότερη συναισθηματικότητα, ενώ ο ζωγράφος δίνει μεγαλύτερη σημασία στο τοπίο συγκριτικά με τις μορφές²⁵³. Ένα τοπίο που αποτελείται πάντοτε από γνωστά μοτίβα του καλλιτέχνη που συναντούμε και στα προηγούμενα έργα του: μακρινοί πύργοι, γέφυρες, ξύλινοι φράχτες κ.α.

Ο Reynolds, μετά την επίσκεψή του, το 1768, στο εργαστήρι του Μπουσέ, διηγείται τα εξής: «Τον βρήκα να εργάζεται πάνω σε έναν πολύ μεγάλο πίνακα, χωρίς σχέδια ή

²⁵² Diderot, *Salon de 1765*, ό.π., σελ.141.

²⁵³ Βλ. *François Boucher 1703-1770*, ό.π., σελ.307.

μοντέλα κάθε είδους. Επισημαίνοντας του το γεγονός αυτό, μου είπε πως, όταν ήταν νέος, μελετώντας την τέχνη του, του ήταν απαραίτητο να χρησιμοποιεί μοντέλα. Αλλά ότι τα είχε εγκαταλείψει για πολλά χρόνια»²⁵⁴.

Το «Τοπίο με αγόρι που ψαρεύει και τους φίλους του» (1768, 49.5x64.5 εκ., Manchester City Art Galleries) δείχνει πως ο ζωγράφος ακόμα και στο τέλος της ζωής του δέχεται παραγγελίες για τοπία που απεικονίζουν τις ευγενικές δραστηριότητες των χωρικών και υμνούν την αρμονική σχέση ανθρώπου και φύσης.



Στα δεξιά, μόλις και διακρίνουμε την σκεπή ενός αγροτόσπιτου, βυθισμένο μέσα στην πλούσια βλάστηση του ειδυλλιακού αγροτικού τοπίου. Λευκά πουλιά πετούν πάνω από τη στέγη, ενώ ένας βοσκός με το κοπάδι του περνούν πάνω από την ξύλινη γέφυρα που σχεδόν την κρύβουν τα φυτά. Στο πρώτο πλάνο ένα νεαρό αγόρι ψαρεύει, συντροφιά με μια χωριατοπούλα και το παιδί της. Στα αριστερά του πίνακα, βλέπουμε μια ακόμη γυναίκα, ενώ ακριβώς από πάνω της απεικονίζεται ένα μισογκρεμισμένο κτήριο με φόντο τον μπλε ουρανό.

Αν όμως η ζήτηση έργων του Μπουσέ είναι μεγάλη, ένα τμήμα της κριτικής, με κύριο εκφραστή τον Ντιντερό, εξακολουθεί να επικρίνει τον καλλιτέχνη. Η κριτική ωστόσο δεν εστιάζεται τόσο στις ζωγραφικές αδυναμίες του ζωγράφου, όσο στον χαρακτήρα του. Ήδη στο Σαλόν του 1763 ο Ντιντερό γράφει: «Όταν ζωγραφίζουμε, πρέπει να τα ζωγραφίζουμε όλα; Έλεος! Άφησε και κάτι να προσθέσει η φαντασία μου. Αλλά πες το αυτό σε έναν άνθρωπο διεφθαρμένο από το εγκώμιο και πεισματάρη από το ταλέντο του, και θα κουνήσει περιφρονητικά το κεφάλι του. Θα σας αφήσει να μιλήσετε και θα τον εγκαταλείψουμε: *Jussum se suaque solum amare. Είναι κρίμα εντούτοις. Αυτός ο άνθρωπος, όταν επέστρεψε πρόσφατα από την Ιταλία, έκανε πολύ*

²⁵⁴ Οπ.π., σελ.308.

ωραία πράγματα. Είχε ένα χρώμα δυνατό και αληθινό. Η σύνθεσή του ήταν συνετή, μολονότι γεμάτη ζέση/πάθος. Η τεχνοτροπία του μεγάλη και δυνατή. Γνώρισα κάποια από τα πρώτα του αυτά έργα, που σήμερα ο ίδιος τα αποκαλεί 'μουντζούρες' και που θα τα αγόραζε ευχαρίστως για να τα κάψει. Έχει στο παλιό του χαρτοφυλάκιο πολλά θαυμάσια έργα που περιφρονεί. Έχει και καινούρια, γεμισμένα με πρόβατα και βοσκούς μπροστά στα οποία εκστασιάζεται. Αυτός ο άνθρωπος είναι η καταστροφή όλων των νέων μαθητών στη ζωγραφική. Μόλις που γνωρίζουν να πιάνουν το πινέλο και να κρατούν την παλέτα, και βασανίζονται να βάλουν στη σειρά γιρλάντες παιδιών, να ζωγραφίσουν κώλους φουσκωμένους και κόκκινους, να ριχτούν σε κάθε είδους υπερβολές που δεν αντισταθμίζονται ούτε από το πάθος, ούτε από την πρωτοτυπία ούτε από την χάρη ούτε από την μαγεία του μοντέλου τους. Δεν έχουν παρά μόνο ελαττώματα»²⁵⁵.

Στην επόμενη κριτική ο τόνος όμως θα γίνει πολύ πιο αυστηρός, σχεδόν προσβλητικός. Είναι το εξαχρειωμένο του ήθος που προκαλεί την αντίδραση του Ντιντερό, όταν γράφει: «Δεν ξέρω τι να πω γι' αυτόν τον άνθρωπο. Η κατάντια του γούστου, του χρώματος, της σύνθεσης, των χαρακτήρων, της έκφρασης, του σχεδίου ακολούθησαν βήμα βήμα την εξαχρείωση των ηθών. Τι θέλετε αυτός ο καλλιτέχνης να ρίξει στον καμβά του; Αυτό που έχει στην φαντασία του. Και τι μπορεί να έχει στη φαντασία του ένας άνθρωπος που περνά τη ζωή του με τις πόρνες του κατώτατου επιπέδου; ... Τολμώ να πω ότι αυτός ο άνδρας δεν γνωρίζει τι πραγματικά είναι η χάρη. Τολμώ να πω ότι ποτέ δεν γνώρισε την αλήθεια. Τολμώ να πω ότι οι ιδέες της κομψότητας, της εντιμότητας, της αθωότητας, της απλότητας του είναι σχεδόν ξένες. Τολμώ να πω ότι δεν είδε ούτε μια στιγμή τη φύση, το λιγότερο εκείνη που ενδιαφέρει την ψυχή μου, τη δική σας ψυχή, την ψυχή ενός καλοαναθρεμμένου παιδιού, την ψυχή μιας ευαίσθητης γυναίκας. Τολμώ να πω ότι δεν έχει γούστο...»²⁵⁶. Η κριτική στο σημείο αυτό τραβά διαφορετικό δρόμο: ο ενάρετος χαρακτήρας του καλλιτέχνη, η αγνότητα και απλότητα της ψυχής του, το εσωτερικό του μεγαλείο, οι υψηλές ηθικές και μοραλιστικές του σκέψεις, είναι τα στοιχεία εκείνα που καθορίζουν το έργο του. Οι επιτηδευμένοι ροκοκό πίνακες του Μπουσέ αποκαλύπτουν την ηθική εξαχρείωση, όχι μόνο του καλλιτέχνη, αλλά και των υποστηρικτών του, δηλαδή της αυλής του Λουδοβίκου ΙΕ' και των οικονομικών και κοινωνικών κύκλων που συνδέονταν στενά μαζί της. Για τον Ντιντερό, ο ορισμός του Μπουσέ ως Πρώτου Ζωγράφου του

²⁵⁵ Diderot, *Salons de 1759, 1761, 1763...*, όπ.π., σελ.196-7.

²⁵⁶ Diderot, *Salon de 1765*, όπ.π., σελ. 54-55.

Βασιλιά αποδεικνύει την διαφθορά της αυλής, την ηθική εξαχρείωση της μοναρχίας. Ο ίδιος είναι ο εκφραστής των νέων πολιτικών ιδανικών της δημοκρατίας και του πατριωτισμού, του ιδεώδους του ενάρετου πολίτη. Είναι τα ιδανικά της ανερχόμενης μεσαίας τάξης, που στην ζωγραφική εκφράζονται στο έργο του Σαρντέν (με τις απεικονίσεις της απλότητας της καθημερινής ζωής των αστών) και του Γκρεζ (με τα συναισθηματικά και ηθικοπλαστικά θέματα από τη ζωή των αστών), και λίγο αργότερα στην ζωγραφική του Νταβίντ. Ο νατουραλισμός, ως προς το ύφος, και το συναίσθημα, ως προς το περιεχόμενο, είναι τα βασικά χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων έργων, στοιχεία που συναντούμε και στα τοπία του Βερνέ, όχι όμως και στους πίνακες του Μπουσέ με την τεχνητή φύση και τα μη ρεαλιστικά χρώματα. Αλλά και απέναντι στην άσωτη ζωή του Πρώτου Ζωγράφου του Βασιλιά, ο οικογενειάρχης Βερνέ, με την αυστηρά υπολογισμένη και συγκροτημένη ζωή (όπως αποκαλύπτει και η λεπτομερής καταγραφή των εσόδων και εξόδων του στα *Livres de raison*), και με την εργατικότητα του, ασφαλώς και αποτελεί πρότυπο ζωγράφου για τον Ντιντερό.

Λουτερμπούρ

Οι νατουραλιστικές αρετές των έργων του Βερνέ απαντώνται και στο ζωγραφικό έργο του νεαρού Louthembourg, που κάνει την πρώτη του εμφάνιση στο Σαλόν του 1763. Ανάμεσα στα έργα που εκθέτει είναι και το «Τοπίο με Μορφές και Ζώα» (1763, 114x194 εκ., Λίβερπουλ, Walker Art Gallery).

Στην αριστερή πλευρά του έργου, στην είσοδο ενός δάσους, ένας βοσκός και μια χωριατοπούλα, καθισμένη πάνω σε ένα γάιδαρο, συζητούν, στην κατωφέρεια ενός βράχου. Γύρω τους υπάρχουν αγελάδες, πρόβατα και κατσίκια, ενώ λίγο πιο αριστερά, ένας άλλος βοσκός, καθιστός, παίζει το φλάουτο του. Ένας δρόμος, που ξεκινά από την έξοδο του δάσους στα αριστερά, συνεχίζεται στο δεξιό τμήμα του έργου προς μια λιμνούλα. Στο βάθος ανοίγεται ένα τοπίο, καλυμμένο από την ομίχλη του πρωινού. Στον κατάλογο της έκθεσης προσδιορίζεται η ώρα της ημέρας (πρωί), με σκοπό να αντιληφθεί ο θεατής την ποιότητα του φωτός και να εκτιμήσει τις ικανότητες του ζωγράφου. Ο πίνακας δηλαδή καθίσταται αντικείμενο, γίνεται απτή πραγματικότητα και προσφέρεται στην προσεκτική εξέταση του θεατή. Το φως του ήλιου, που έρχεται από τα αριστερά, αντανακλάται στο νερό και τη βλάστηση, στα δεξιά της σύνθεσης, ενώ δημιουργεί κίτρινες και χρυσές αντανακλάσεις πάνω στα

καφε-γκρί του βράχου. Η αυστηρότητα του όγκου του διασκεδάζεται από τους τόνους της πρασινάδας και από τα βρύα.

Τα σχόλια του Ντιντερό για τον νεαρό ζωγράφο είναι πολύ ενθαρρυντικά. Επαινεί την ευαισθησία με την οποία αποδίδει τη φύση, καθώς και την αρμονία των κορεσμένων από το φως του ήλιου χρωμάτων του πίνακα. Γράφει χαρακτηριστικά: «*Εάν αρκεί για να γίνει κανείς καλλιτέχνης να αισθάνεται έντονα τις ομορφιές της φύσης και της τέχνης, να έχει στο στήθος του μια καρδιά τρυφερή, να έχει μια ψυχή που να κινητοποιείται στις πιο απαλές αναπνοές, να είναι γεννημένος τέτοιος που να τον μεθούν η όψη και η ανάγνωση ενός όμορφου πράγματος, θα κραύγαζα αγκαλιάζοντάς σας, ρίχνοντας τα μπράτσα μου γύρω από το λαιμό του Λουτερμπούρ και του Γκρέζ: «Φίλοι μου, son pittor anch'io»²⁵⁷. Ενώ στο Σαλόν του 1767 είναι προτρεπτικός: «*Μην αφήσεις το εργαστήριό σου παρά μόνο για να συμβουλευτείς την φύση. Μείνε στα χωράφια μαζί της. Πήγαινε να δεις την ανατολή και την δύση του ήλιου, τα πολύχρωμα σύννεφα του ουρανού. Κάνε περίπατο στους αγρούς ανάμεσα στα κοπάδια. Κοίτα πως το χορτάρι λαμποκοπά από τις δροσοσταλίδες. Δες την απογευματινή ομίχλη πως απλώνεται στους κάμπους και σιγά σιγά καλύπτει την κορυφή των βουνών. Άφησε το κρεβάτι σου νωρίς το πρωί, παρά τη νέα και γοητευτική γυναίκα που κοιμάται δίπλα σου...»²⁵⁸.**

Ο Λουτερμπούρ, με εξαίρεση τις μάχες, εκθέτει στα Σαλόν έργα με θέματα που έχει πραγματευθεί ο Βερνέ, ιδίως ναυάγια και καταγίδες²⁵⁹. Το είδος αυτό είναι, όπως έχουμε σημειώσει και αλλού, ιδιαίτερος δημοφιλής μετά το 1750. Η αύξηση των υπερπόντιων ταξιδιών και η διεξαγωγή ναυτικών πολέμων πολλαπλασίασε τα ναυάγια και τα ναυτικά ατυχήματα, ενώ και ο τύπος της εποχής φιλοξενούσε περιγραφές των θυμάτων. Η ζήτηση επομένως για έργα που ανταποκρίνονται στην ευαισθησία αυτή του κοινού και προκαλούν συναισθήματα τρόμου και ηδονής (όπως τα περιγράφει ο Μπερκ στην πραγματεία του) ήταν μεγάλη, γεγονός που ερμηνεύει την ενασχόληση του Λουτερμπούρ με το συγκεκριμένο είδος. Η κριτική είναι θετική, το ενδιαφέρον ωστόσο είναι πως τα έργα του συγκρίνονται με τους πίνακες του Βερνέ, γεγονός που δηλώνει πως τα έργα του τελευταίου αποτελούν πρότυπο για τα ναυάγια. Ο Ντιντερό, στο σχολιασμό του για μια «Καταγίδα» του Λουτερμπούρ επισημαίνει τις δυο σκηνές που δανείστηκε ο ζωγράφος από πίνακες του Βερνέ, ενώ

²⁵⁷ Diderot, *Salons de 1759, 1761, 1763...*, όπ.π., σελ. 225.

²⁵⁸ Diderot, *Salon de 1765*, όπ.π., σελ.211.

²⁵⁹ Βλ. λόγου χάρη το έργο «Θαλασσογραφία με Ναυάγιο» (1769, 97x131εκ., Dieppe, Château-musée), αρ.95 στον κατάλογο της έκθεσης *Diderot et l'art de Boucher à David*, όπ.π.

σχετικά με τον ουρανό γράφει: «είναι στερεός και αδέξιος, ενώ οι ίδιοι ουρανοί του Βερνέ διαθέτουν μεγάλη ελαφρότητα, ρευστότητα και κίνηση»²⁶⁰.

Ήσσονες τοπιογράφοι

Ανάλογες συγκρίσεις θα συναντήσουμε και με έργα τοπιογράφων, όπως οι Francisque Millet, Le Bel, Juliart, Le Prince, που εκθέτουν στα Σαλόν της περιόδου. Ο Ντιντερό, όχι μόνο είναι ιδιαίτερος επικριτικός απέναντί τους, χαρακτηρίζοντας τους κακούς τοπιογράφους²⁶¹, αλλά προβαίνει και στη σύγκριση των έργων τους με τους πίνακες του Βερνέ και του Λουτερμπούρ, με σκοπό να δικαιολογήσει τους ισχυρισμούς του. Με αφορμή, λόγου χάρη, την «σκληρή γειτνίαση», όπως ο ίδιος την αποκαλεί, των έργων του Βερνέ και του Λε Πρινς στο Σαλόν του 1765, γράφει: «Έξοχο μάθημα για τον Λε Πρινς. Αν συγκρίνουμε τις συνθέσεις του με εκείνες του Βερνέ, και δεν θα χάσουμε τις αξίες που έχουν και θα διαπιστώσουμε όσες του λείπουν: πολύ ευφυΐα, ανάλαφρη πινελιά και νατουραλισμός στις μορφές του Λε Πρινς, αλλά αδυναμία, ξηρότητα, ελάχιστη εντύπωση... οι ορίζοντες του Βερνέ είναι ομιχλώδεις, οι ουρανοί του ανάλφροι. Δεν θα μπορούσαμε να πούμε το ίδιο για τον Λε Πρινς»²⁶². Το ενδιαφέρον εδώ είναι πως οι πίνακες του Βερνέ αποτελούν το κριτήριο αξιολόγησης των υπολοίπων έργων με θέμα το τοπίο που παρουσιάζονται στις εκθέσεις, και πως οι κριτικοί διαμορφώνουν τις αντιλήψεις τους και την επιχειρηματολογία τους, μέσα από τις καλλιτεχνικές ποιότητες των έργων του Βερνέ.

Φραγκονάρ

Οι μικρών διαστάσεων τοπιογραφίες που ζωγραφίζει ο Fragonard, μετά την επιστροφή του από τη Ιταλία στο Παρίσι το 1765, αποκαλύπτουν μια σημαντική τάση του συγκεκριμένου είδους, την ίδια περίοδο που διαπρέπει ο Βερνέ στα Σαλόν. Πρόκειται για τοπία στο στυλ των Ολλανδών ζωγράφων του 17^{ου} αι. και κυρίως του Jacob van Ruisdael (1629-1682). Το *goût hollandais* είναι στη μόδα μετά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, όπως φανερώνει η αφθονία των ολλανδικών τοπιογραφιών στις παρισινές

²⁶⁰ Diderot, *Salon de 1767*, όπ.π., σελ.394.

²⁶¹ Μια από τις πιο προσφιλείς του φράσεις είναι «Στην Γέφυρα της Νότρ-Ντάμ», χαρακτηρισμός δηλαδή που εξισώνει τα τοπία των ζωγράφων αυτών με τους τεχνίτες που έχουν τα μαγαζιά τους στην συγκεκριμένη γέφυρα.

²⁶² Diderot, *Salon de 1765...*, όπ.π., σελ.137. Αλλά και λίγο παρακάτω αποκαλεί τον ίδιο ζωγράφο «Θλιβερό και δύστυχο θύμα του Βερνέ»!

συλλογές²⁶³. Αλλά και στο λήμμα «Τοπιογράφος» στην Εγκυκλοπαίδεια καθίσταται φανερή η προτίμηση των Γάλλων προς τα έργα των καλλιτεχνών από τις Κάτω Χώρες. Ο chevalier de Jaucourt διακρίνει τρεις σχολές τοπιογραφίας, την ιταλική, την ολλανδική και την φλαμανδική, και παραθέτει τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της καθεμίας. Οι αναφορές στους Ruisdael, Wouwermann, Breugel, Bril, Juanefeld, Van der Meer, Berghem, Poelenburg κ.α., πλάι στους Ιταλούς δασκάλους, αποτυπώνουν το έντονο ενδιαφέρον των Γάλλων για το *goût hollandais*. Να οφείλεται άραγε στο γεγονός ότι η ανερχόμενη μεσαιά τάξη της Γαλλίας έβλεπε ως πρότυπο την αντίστοιχη ολλανδική του 17^{ου} αιώνα, με την εμπορική της ισχύ και την κατάκτηση των πολιτικών της ελευθεριών; Και επομένως ενστερνιζόταν τις προτιμήσεις της για τις ηθογραφίες, τις νεκρές φύσεις και τοπία (θέματα που ανήκαν στα κατώτερα ζωγραφικά είδη και ήταν ιδιαίτερος δημοφιλή στην Γαλλία μετά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα); Θυμίζουμε επίσης πως οι μεγαλύτερες πόλεις των Κάτω Χωρών αποτελούσαν σημαντικά εκδοτικά κέντρα, όπου και τυπωνόταν ένας μεγάλος αριθμός γαλλικών βιβλίων που η μοναρχική λογοκρισία θα καθιστούσε αδύνατη την έκδοσή τους στο Παρίσι.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα των ‘ολλανδικών’ τοπίων του Φραγκονάρ αποτελεί ο πίνακας «Η Γούρνα» (51.5x63 εκ., Νέα Υόρκη, ιδιωτική συλλογή).



Στο πρώτο πλάνο, ένας βοσκός καβάλα σε ένα άλογο οδηγεί το κοπάδι του σε μια γούρνα, την οποία και σκιάζει ένας επιβλητικός βράχος που κρέμεται από πάνω της. Πάνω στο γρασιδί του λόφου, μια βοσκοπούλα με ένα βερμιγιόν φουστάνι φλερτάρει

²⁶³ Στη δημοπρασία του Randon de Boisset το 1777 υπάρχουν 141 πίνακες βόρειων καλλιτεχνών, έναντι 23 Ιταλών και 73 Γάλλων. Βλ. σχετικά Pierre Rosenberg, « Fragonard et le paysage dans le goût hollandais », στο *Fragonard*, κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Galeries nationales du Grand Palais, 1987, σελ.184-201.

έναν βοσκό. Βαριά και σκοτεινά σύννεφα, που θυμίζουν το σχήμα των δέντρων, έρχονται από τα αριστερά της σύνθεσης και κινούνται προς τα μπροστά, κυριεύοντας τον γαλανό ουρανό. Το παιχνίδι των γκρι σκιών και των ζεστών χρυσαφί ηλιαχτίδων στο έδαφος έχει σαν αποτέλεσμα να σκοτεινιάζει τον βοσκό, ενώ τα πρόβατα και ο προτεταμένος βράχος λαμπυρίζουν. Το λαμπερό χρώμα του φορέματος της κοπέλας ζωντανεύει το τοπίο, όπου κυριαρχούν τα γήινα πράσινα και καφέ της εξοχής.

Ο μεγάλος ουρανός, η απόδοση των σύννεφων, η μελέτη του σκιοφωτισμού είναι στοιχεία που θυμίζουν την ζωγραφική του Ρούισνταελ. Οι μορφές όμως του Φραγκονάρ, με τα πιο έντονα χρώματα στα ενδύματά τους, αναδεικνύονται περισσότερο μέσα στο τοπίο, ίσως επειδή, όπως παρατηρεί ο συγγραφέας του καταλόγου της έκθεσης στο Colnaghi, το γούστο των Γάλλων πελατών του έβρισκε τα έργα του Ολλανδού σκοτεινόχρωμα²⁶⁴. Αλλά και τα γραφικά στοιχεία της σύνθεσης, τα δέντρα, οι βράχοι, τα κοπάδια ζώων, βασίζονται στην προσεκτική μελέτη της φύσης από τον καλλιτέχνη. Ο Φραγκονάρ δεν αντιγράφει τα έργα των Ολλανδών καλλιτεχνών, αλλά τα ερμηνεύει με έναν πολύ προσωπικό τρόπο. Οι συγκεκριμένοι πίνακες είναι απόρροια αφενός μεν της προσεκτική μελέτης και γνώσης της ολλανδικής τοπιογραφίας του 17^{ου} αιώνα, αφετέρου δε της λεπτομερειακής παρατήρησης της φύσης, κυρίως κατά την παραμονή του στην Ιταλία²⁶⁵.

Η ενδελεχής αυτή μελέτη της φύσης είναι εμφανής και σε μια άλλη σειρά έργων που φιλοτεχνεί ο Φραγκονάρ στα μέσα της δεκαετίας του 1770, πίνακες που διαφέρουν πολύ από τα νατουραλιστικά ‘ολλανδικά’ τοπία που σχολιάσαμε παραπάνω. Τόσο «Η Γιορτή στο Saint-Cloud» (216x335 εκ., Παρίσι, Banque de France), όσο και τα τέσσερα έργα της συλλογής Kress, που βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσιγκτον [«Η μακριά γαϊδούρα», «Το παιχνίδι μπιζ», «Η κούνια», «Η τυφλόμυγα»] απεικονίζουν την αρμονία ανάμεσα στον άνθρωπο και την φύση. Στο πλούσιο σε βλάστηση φυσικό τοπίο, κάτω από τα τεράστια και σκιερά δέντρα, ο άνθρωπος, απόλυτα ξέγνοιαστος, χορεύει, φλερτάρει, ερωτεύεται, παίζει. Η ειρηνική και όμορφη φύση είναι το καταφύγιο της ανθρώπινης ευτυχίας, είναι ένας *hortus conclusus*, μέσα στον οποίο δεν υπάρχουν φόβοι και ανησυχίες, παρά μόνο η γαλήνη

²⁶⁴ Βλ. έκθεση Κόλναγκι, αρ.36.

²⁶⁵ Βλ. το πολύ κατατοπιστικό άρθρο του Jacques Wilhelm, “Fragonard as a painter of realistic landscapes”, *Art Quarterly*, Autumn 1948, σελ.297-304, όπου ο συγγραφέας χαρακτηρίζει τον Φραγκονάρ ως πρωτοπόρο της νατουραλιστικής τοπιογραφίας που ήταν ο πρόδρομος της σχολής της Μπαρμιζόν.

και η χαρά. Στο φυσικό περιβάλλον του Φραγκονάρ, πολύ πιο αληθινό από εκείνο του Μπουσέ, δεν θα συναντήσουμε ναυάγια και καταιγίδες, όπως στους πίνακες του Βερνέ, που είναι στη μόδα την ίδια περίοδο. Αντί για απελπισμένους ναυαγούς και τρομοκρατημένους ναύτες, θα βρούμε χαρούμενες μορφές να παίζουν την μακριά γαϊδούρα και την τυφλόμυγα, ανθρώπους που απολαμβάνουν την ευτυχία τους μέσα στη φύση. Είναι σαν να επιβιβάζεται ξανά ο άνθρωπος του δεύτερου μισού του 18^{ου} αιώνα για ένα νέο «Ταξίδι στα Κύθηρα».

B) Οι δεκαετίες 1770-1780

*«Ο ζωγράφος μας [Βερνέ], εάν θέλετε να ακούσετε την άποψή μου, δείχνει λίγο παραπάνω από όσο πρέπει εμπιστοσύνη στο πινέλο του και σε μια *pratique de faire* που έχει αποκτήσει, και που, αν δεν προσέξει, θα εξελιχθεί σε *maniera [pratique]* και θα τον βλάψει. Όταν βασιζόταν στη μελέτη της φύσης δεν είχε να φοβάται αυτό το κακό»²⁶⁶.*

Τα παραπάνω σχόλια του Mariette φανερώνουν πως ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1760 η κριτική εμφανίζεται πολύ αυστηρή απέναντι στον Βερνέ. Ο ζωγράφος, σε μεγάλη πια ηλικία (το 1770 είναι ήδη κοντά στα 60), δεν είναι σε θέση να διαφοροποιήσει την τεχνοτροπία του και να ανανεώσει το έργο του, που βασίζεται στις επιτυχημένες συνταγές του παρελθόντος. Στους πίνακές του παρατηρούμε τη συνεχή επανάληψη των ίδιων μοτίβων, που βασίζονται στις αναμνήσεις του από την ρωμαϊκή ύπαιθρο και τα μεσογειακά λιμάνια, καθώς και μια πιο βαριά φόρμα και ένα πιο γκριζό χρωματισμό. Αλλά και την επίδραση των ολλανδών καλλιτεχνών του 17^{ου} αιώνα, που όπως παρατηρήσαμε νωρίτερα ήταν στην μόδα το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα και τα έργα τους ήταν άφθονα στις παρισινές συλλογές. Η συχνότερη επίκριση αφορούσε την απώλεια επαφής του ζωγράφου με τη φύση, γεγονός που τονίζεται ακόμη περισσότερο αν αναλογιστούμε ότι ο καλλιτέχνης ουδέποτε σχεδίασε εκ του φυσικού στα παρισινά περίχωρα. Ο Reynolds σε ένα γράμμα του, το 1780, προς έναν νεαρό θαλασσογράφο γράφει χαρακτηριστικά: *«Σας συμβουλεύω έντονα να ζωγραφίζετε απευθείας από το μοτίβο και όχι από απλά σκίτσα, να μεταφέρετε την παλέτα και τα κραγιόνια σας δίπλα στο νερό. Έτσι έκανε και ο Βερνέ που γνώρισα στη Ρώμη. Εκεί μου έδειξε τις μελέτες του σε χρώμα που με εντυπωσίασαν με τον τόνο της αλήθειας τους που δεν ανήκει παρά σε έργα που έχουν εκτελεστεί με το χτύπημα της*

²⁶⁶ Παρατίθεται στο κατάλογο της έκθεσης *Joseph Vernet 1714-1789*, 1976-77, όπ.π., σελ.21-2.

πρώτης εντύπωσης. Εκείνη την εποχή απέδιδε θαυμάσια τον χαρακτήρα του νερού, εάν μπορώ να χρησιμοποιήσω μια τέτοια έκφραση. Τώρα δεν είναι παρά ένας μανιεριστής και δεν έχει τίποτε για να σου συστήσω να το μιμηθείς»²⁶⁷.

Ο Ντιντερό ήδη στο Σαλόν του 1769 συγκρίνει τα έργα της ιταλικής περιόδου του ζωγράφου με τα μεταγενέστερα και καταλήγει στο συμπέρασμα πως «Υπάρχει αδυναμία στην πινελιά και ένας ακατέργαστος τόνος στο χρώμα. Οι μορφές πάντοτε με ένα ανάλαφρο άγγιγμα, στο έργο αυτό έχουν μερικές φορές ένα απρόσεκτο σχέδιο, οι βράχοι την ίδια φόρμα, καταλαβαίνουμε την *pratique*. Δεν είναι ότι δεν υπάρχει πραγματική αξία που τα έκανε. Εάν ήταν τα πρώτα έργα του καλλιτέχνη που έβλεπε κανείς, θα έστρεφε το βλέμμα σε αυτά. Αλλά συγκρίνοντας τα με τα προηγούμενα του, είναι ο ίδιος που αυτοτραυματίζεται. Είναι καλό να ζωγραφίζει κανείς με άνεση, αλλά πρέπει να κρύβει τη ρουτίνα που δίνει στα έργα κάθε είδους έναν αέρα βιομηχανικό»²⁶⁸.

Αυτό όμως δεν σημαίνει πως οι παραγγελίες περιορίζονται. Με εξαίρεση τους Άγγλους πελάτες, που χάνονται από τα *Livrets de raison* του καλλιτέχνη²⁶⁹, οι Γάλλοι συλλέκτες συνεχίζουν να δείχνουν την προτίμησή τους στα τοπία του καλλιτέχνη. Ο αβάς Terray πληρώνει 10000 λίρες για τα δυο έργα που θα σχολιάσουμε στη συνέχεια, ενώ για την *madame du Barry* φιλοτεχνεί, το διάστημα 1771-3, τις τέσσερις Ωρες της ημέρας για το *ranillon de Luciennes* (9000 λίρες), καθώς και μια ακόμη μεγάλων διαστάσεων θαλασσογραφία που κόστισε 8000 λίρες και εκτέθηκε στο Σαλόν του 1773. Από τους πιο πιστούς πελάτες είναι ο Girardot de Marigny που την περίοδο 1777-1789 παραγγέλνει περίπου 20 πίνακες στον Βερνέ, μαζί με τον οποίο θα ταξιδεύσει στην Ελβετία (16 Ιουνίου – 12 Αυγούστου 1778). Αλλά και ο έμπορος ταινιών Raupre, που έχει στη συλλογή του περίπου 20 πίνακες του ζωγράφου.

«Η κατασκευή του μεγάλου δρόμου» (1774 - 97x162εκ., Παρίσι, Λούβρο) και «Η εμποροπανήγυρις της Beaucaire» (1774 – 97x162εκ., Montpellier, Musée Fabre) [βλ. επόμενη σελίδα] εκτέθηκαν στο Σαλον του 1775²⁷⁰. Ο αβάς Terray διορίστηκε

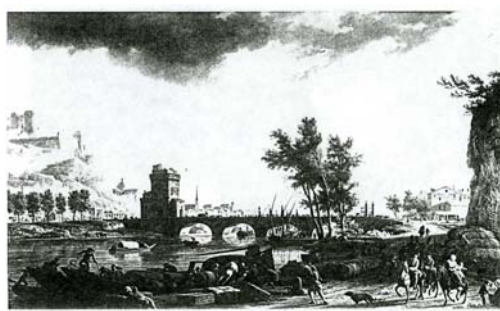
²⁶⁷ Παρατίθεται στον κατάλογο της έκθεσης *Joseph Vernet 1714-1789*, 1976-77, όπ.π., σελ.18.

²⁶⁸ Diderot, *Héros et martyrs – Salons de 1769, 1771, 1775, 1781, Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, Collection Savoir : Lettres, Hermann Editeurs des Sciences et des Arts, 1995, σελ.53.

²⁶⁹ Η Ingersoll αποδίδει το γεγονός στο θάνατο του πεθερού του Marc Parker που λειτουργούσε ως μεσάζων του Βερνέ με τους Άγγλους πελάτες, αλλά και τις τεταμένες σχέσεις της Γαλλίας με την Αγγλία, λόγω της βοήθειας της πρώτης στον πόλεμο της αμερικανικής ανεξαρτησίας. Ο Lagrange, αντιθέτως, το αποδίδει, αφενός μεν στην επανάληψη που παρατηρείται στα τελευταία έργα του ζωγράφου, αφετέρου δε στην ύπαρξη μιας πρωτότυπης σχολής τοπιογραφίας στην Αγγλία, γύρω από τον Gainsborough και τον Wilson.

²⁷⁰ Σχετικά με τα έργα βλ. *Meisterwerke der Französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. Colin B. Bailey, Philip Conisbee, Thomas W.

Contrôleur Général des Finances το 1769, ενώ διατέλεσε και Directeur Général des Bâtiments την περίοδο 1773-4. Στο πρώτο του πόστο ήταν υπεύθυνος για την κατασκευή του νέου οδικού δικτύου της Γαλλίας που στόχευε στην βελτίωση της επικοινωνίας και του εμπορίου. Στον πρώτο πίνακα απεικονίζονται οι εργασίες διάνοιξης ενός νέου δρόμου, και όπως σωστά παρατηρεί ο Κόνισμπι, πρόκειται ουσιαστικά για την απεικόνιση της μεγαλοφυΐας του Terray. Αλλά και μια επίδειξη του τι μπορεί ο μοντέρνος άνθρωπος με την ευφυΐα του και την δουλειά να επιτύχει και να κυριαρχήσει πάνω στη φύση και το υλικό του. Η σύνθεση θυμίζει τα ηρωικά τοπία του Πουσέν με την αυστηρότητα στη διάταξη των επιπέδων και την καθαρότητα του σχεδίου.



Πάνω στο άλογο εικονίζεται ένας από τους σημαντικότερους και πιο διάσημους μηχανικούς και κατασκευαστές γεφυρών του 18^{ου} αιώνα, ο Jean-Rodolphe Perronet. Φαίνεται να συζητά με τον αρχιμηχανικό τα σχέδια που κρατά στα χέρια του. Γύρω τους λαμβάνει χώρα μια σειρά από εργασίες που, όπως έξυπνα παρατηρεί ο Κόνισμπι, θα μπορούσαν να αποτελούν τμήμα της εικονογράφησης του λήμματος για την κατασκευή ενός δρόμου στην Εγκυκλοπαίδεια. Στα δεξιά κάποιοι εργάτες σκάβουν τις λαγόνες του βράχου για να μεγαλώσουν τον δρόμο και για να εξορύξουν τις πέτρες που απαιτούνται για το στρώσιμό του, ενώ κάποιοι άλλοι μεταφέρουν, με καρότσια και κάρα, το άχρηστο υλικό για να το πετάξουν στο ποτάμι. Στο πρώτο πλάνο ένας άνδρας λαξεύει τις πέτρες, ενώ πιο αριστερά μερικοί εργάτες προλειαίνουν το έδαφος για να τις τοποθετήσουν. Στο δεύτερο πλάνο απεικονίζονται τα τελευταία στάδια της κατασκευής μιας γέφυρας. Δυο ξύλινοι γερανοί τοποθετούν τα υλικά στη θέση τους, ενώ κάτω από τα πέτρινα τόξα διακρίνουμε τα ξύλινα υποστηρίγματα. Στο φόντο δεσπόζει ένας μύλος και μια φανταστική πόλη που τη λούζει το φως του ήλιου.

Gaetgens), Gemaldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, im Alten Museum, 4 Φεβρουαρίου-9 Μαΐου 2004, SMB – DuMont, Βερολίνο και Κολωνία 2004, αρ.89-90.

Ο Ντιντερό χαρακτηρίζει το έργο «λίγο νιόλατρε. Τα άλογα είναι άσχημα, κακοσχεδιασμένα, ενός άλλου είδους ζώων. Αλλά η Εμποροπανήγυρις, όσο πιο πολύ την κοιτώ τόσο περισσότερο με ικανοποιεί. Λίγο θέλει οι πίνακες αυτοί να μην είναι συγκρίσιμοι με τα έργα που έκανε στην Ιταλία. Εάν είναι κατώτεροί τους, είναι επειδή τότε αντέγραφε τη φύση και τώρα αντιγράφει το ίδιο του το έργο»²⁷¹.

Στον πίνακα «Άποψη των ακτών της Μεσογείου» (1773, 166x263 εκ., Παρίσι, Λούβρο), παραγγελία της κόμισσας du Barry, μπορούμε να διακρίνουμε τις διαφορές με τα προγενέστερα μεσογειακά του λιμάνια, και κυρίως τους γενικότερους γκρίζους τόνους και τις βαρύτερες μορφές του πρώτου πλάνου, στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα έργα του Βερνέ αυτής την περίοδο.



Νέες τάσεις στο τοπίο

Με την άνοδο του Λουδοβίκου ΙΣΤ' στον θρόνο το 1774, η καλλιτεχνική πολιτική διαφοροποιείται. Ο Διευθυντής των Τεχνών κόμης d'Angiviller ανακοινώνει την πρόθεση του να συστηματοποιήσει τις βασιλικές παραγγελίες για έργα ιστορικής ζωγραφικής, ενώ τοποθετεί τον Vien στην διεύθυνση της Ακαδημίας της Γαλλίας στη Ρώμη, με σκοπό την υποστήριξη του νεοκλασικισμού. Το ενδιαφέρον αυτό για την αρχαιότητα και τον νεοκλασικισμό συντελεί στην αλλαγή της μόδας και στην τοπιογραφία, όπου η κριτική προβάλλει πλέον τα διδάγματα του Πουσέν και προωθεί το ηρωικό τοπίο.

Οι απόψεις του chevalier de Jaucourt, συντάκτη των λημμάτων «Τοπίο» και «Τοπιογράφος» στην Εγκυκλοπαίδεια είναι ενδεικτικές. Παραθέτει κατά λέξη τις απόψεις του αβάντι Μπο σχετικά με την σπουδαιότητα των μορφών στο τοπίο και

²⁷¹ Diderot, *Salons de 1769, 1771, 1775, 1781...*, όπ.π., σελ. 272.

την συγκίνηση που μας προσφέρει μια τοπιογραφία: «Μερικές φορές [οι ζωγράφοι] απεικονίζουν στα τοπία τοποθεσίες ακαλλιέργητες και ακατοίκητες, για να έχουν την ελευθερία να ζωγραφίσουν τις παράξενες εντυπώσεις της φύσης που η ίδια δημιουργεί και τα ανακατεμένα και ακανόνιστα έργα μιας ακαλλιέργητης φύσης. Αλλά αυτό το είδος της μίμησης δεν μπορεί να μας συγκινήσει παρά μόνο σε στιγμές μελαγχολίας, όταν το αναπαριστώμενο στον πίνακα αντικείμενο είναι σε συμπάθεια με το πάθος μας. Σε κάθε άλλη περίπτωση το πιο όμορφο τοπίο, ακόμη και του Τισιανού ή του Καραάτσι, δεν μας ενδιαφέρει περισσότερο από τη θέα ενός τμήματος γης άγριου ή ευχάριστου. Δεν υπάρχει τίποτα σε έναν τέτοιο πίνακα που να μας συνομιλήσει, για να το πούμε έτσι. Και αφού δεν μας αγγίζει καθόλου, δεν μας προσηλώνει πολύ. Οι ευφυείς ζωγράφοι κατάλαβαν τόσο καλά αυτήν την αλήθεια, που σπάνια έκαναν τοπία έρημα και χωρίς μορφές. Ζωγράφισαν ανθρώπους στα τοπία τους, εισήγαγαν στα έργα ένα θέμα με πολλά πρόσωπα, των οποίων η δράση ήταν ικανή να μας συγκινήσει και κατά συνέπεια να μας προσηλώσει. Έτσι έκαναν ο Πουσέν, ο Ρούμπενς και οι άλλοι μεγάλοι δάσκαλοι που δεν μένουν ικανοποιημένοι με το να τοποθετούν στο έργο τους έναν άνθρωπο που τραβά τον δρόμο του ή μια γυναίκα που κουβαλά φρούτα στην αγορά. Απεικονίζουν συνήθως μορφές που σκέπτονται με σκοπό να μας κάνουν κι εμάς να σκεφτούμε. Αναπαριστούν ανθρώπους ανήσυχους από τα πάθη τους με σκοπό να ξυπνήσουν και τα δικά μας και να μας προσηλώσουν με αυτήν την ανησυχία. Στην πραγματικότητα, μιλούμε περισσότερο για τις φιγούρες σε αυτούς τους πίνακες, παρά για τη γη και τα δέντρα τους. Η διάσημη «Αρκαδία» του Πουσέν δεν θα ήταν τόσο εκθειασμένη αν ήταν χωρίς μορφές»²⁷².



Και συνεχίζει περιγράφοντας το διάσημο αυτό έργο του Πουσέν: «απεικονίζει μια ευχάριστη περιοχή. Στο κέντρο βλέπουμε τον τάφο ενός νεαρού κοριτσιού που πέθανε στο άνθος της ηλικίας της. Αυτό καταλαβαίνουμε από το άγαλμα της κοιμωμένης στον

²⁷² Όπ.π. βλ. και Abbé J.B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Παρίσι 1719, σελ.52. Παρατίθεται στο Ρολάντ Μισέλ, όπ.π., σελ.217-8 και Ρενέ Ντεμορί, σελ.197.

τάφο, στα πρότυπα των αρχαίων, ενώ η επιτύμβια επιγραφή δεν αποτελείται παρά μόνο από τέσσερις λατινικές λέξεις: κι εγώ ζω στην Αρκαδία, *et in Arcadia ego*. Αλλά αυτή η τόσο σύντομη επιγραφή προκαλεί τους πιο σοβαρούς στοχασμούς στα δυο νεαρά αγόρια, και στα δυο νεαρά κορίτσια που είναι στολισμένα με γιρλάντες από λουλούδια, και που φαίνεται ότι βρήκαν αυτό το τόσο λυπητερό μνημείο σε αυτόν τον τόπο, όπου μαντεύουμε ότι δεν αναζητούσαν ένα θλιβερό αντικείμενο. Μια από τις μορφές επισημαίνει στις άλλες την επιγραφή, δείχνοντας την με το δάχτυλο, ενώ στα πρόσωπά τους δεν βλέπουμε, λόγω της θλίψης που τους έχει κυριέψει, παρά μόνο τα υπολείμματα μιας χαράς που εκπνέει. Φανταζόμαστε ότι ακούμε τις σκέψεις των νέων αυτών ανθρώπων πάνω στον θάνατο που δεν σέβεται ούτε την ηλικία ούτε την ομορφιά, και που τα πιο ευτυχισμένα κλίματα δεν προσφέρουν άσυλο απέναντί του. Φανταζόμαστε τα συγκινητικά λόγια που θα πουν, μόλις θα συνέλθουν από την έκπληξή τους...»²⁷³.

Αλλά και ο Ντιντερό στην κριτική του για το Σαλόν του 1767 αναφέρεται συχνά στον Πουσέν, αναζητώντας το υψηλό του Μπερκ στα ηρωικά του τοπία. Δίδοντας συμβουλές στον τοπιογράφο Julliard γράφει: «Δείτε πως ο Πουσέν είναι υψηλός και μας αγγίζει, όταν δίπλα σε μια ευχάριστη εξοχική σκηνή, προσηλώνει το βλέμμα μου πάνω σε ένα τάφο όπου διαβάζω 'Et ego in Arcadia'. Δείτε πόσο τρομερός είναι, όταν μου δείχνει σε ένα άλλο έργο μια γυναίκα τυλιγμένη από ένα φίδι που την παρασύρει στο βάθος του νερού»²⁷⁴. Σχετικά με το έργο του Πουσέν «Τοπίο με άνθρωπο και φίδι», ο κριτικός επανέρχεται στον σχολιασμό του για τα τοπία του Λουτεμπούρ:



«Τι βλέπουμε στα τοπία του; Βοσκούς και ζώα, πάντοτε βοσκούς και ζώα. Ο άλλος [Βερνέ] σκορπίζει σε αυτά μορφές και συμβάντα κάθε είδους... Εντούτοις ο Βερνέ, όσο ευφυής, όσο γόνιμος κι αν είναι, μένει ακόμη αρκετά πίσω από τον Πουσέν στον τομέα

²⁷³ ???

²⁷⁴ Diderot, *Salon de 1767*, όπ.π., σελ.253.

του ιδανικού. Δεν θα σας μιλήσω καθόλου για την 'Αρκαδία' του τελευταίου, ούτε για την υψηλή επιγραφή 'Et ego in Arcadia', κατοικώ κι εγώ επίσης στην γοητευτική Αρκαδία. Αλλά να τι απεικόνισε σε ένα άλλο τοπίο πιο ύψηλο ίσως και λιγότερο γνωστό. Είναι ο ίδιος που γνωρίζει επίσης, όταν τον ευχαριστεί, να σας ρίχνει μέσα σε μια αγροτική σκηνή τον φόβο και τον τρόμο. Το βάθος του πίνακά του αποτελείται από ένα τοπίο ευγενικό, μεγαλοπρεπές, απέραντο. Δεν υπάρχουν παρά βράχοι και δέντρα, ωστόσο είναι επιβλητικά. Το μάτι σας διατρέχει μια πολλαπλότητα διαφορετικών πλάνων από το πιο γειτονικό σας σημείο μέχρι και την πιο μακρινή σκηνή. Σε ένα από τα πλάνα αυτά, στα αριστερά, μακριά στο βάθος, βρίσκεται μια ομάδα ταξιδιωτών που ξεκουράζονται, που συνομιλούν, κάποιοι καθισμένοι, κάποιοι ξαπλωμένοι, όλοι στην μεγαλύτερη δυνατή ασφάλεια. Σε ένα άλλο πλάνο, πιο μπροστά, και που κατέχει το κεντρικό τμήμα της σύνθεσης, είναι μια γυναίκα που πλένει την μπουγάδα της στο ποτάμι. Ακούει. Σε ένα τρίτο πλάνο, στα αριστερά, και μπροστά, είναι ένας άνδρας, καθισμένος οκλαδόν, που αρχίζει όμως να σηκώνεται και να ρίχνει το βλέμμα του γεμάτο ανησυχία και περιέργεια, προς τα αριστερά και μπροστά στη σκηνή. Κάτι άκουσε. Στα δεξιά, και μπροστά, είναι ένας άνδρας όρθιος, που τρέμει από φόβο και έτοιμος να τρέξει μακριά. Είδε. Αλλά τι είναι αυτό που του προξένησε αυτόν τον τρόμο; Τι είδε; Είδε, στα αριστερά και μπροστά, μια γυναίκα πεσμένη στη γη, τυλιγμένη από ένα τεράστιο φίδι που την καταβροχθίζει και την παρασύρει στο βάθος του νερού, όπου τα μπράτσα της, το κεφάλι και τα μαλλιά της ήδη κρέμονται. Από τους ήρεμους ταξιδιώτες στο φόντο μέχρι το τελευταίο αυτό τρομερό θέαμα, τι μεγάλο διάστημα, τι ακολουθία διαφορετικών συναισθημάτων, μέχρι εσάς που είστε το τελευταίο αντικείμενο, το τέλος της σύνθεσης. Όλα όμορφα, τι ωραίο σύνολο. Είναι μια και μοναδική ιδέα που δημιουργεί ο πίνακας. Αυτό το τοπίο, που με παρασύρει/πλανεύει πολύ, είναι το ζευγάρι της 'Αρκαδίας'. Και μπορούμε να γράψουμε σε αυτό 'φόβος' και στο προηγούμενο 'και έλεος' [ελληνικά στο κείμενο]. Να οι σκηνές που πρέπει να γνωρίζει κάποιος να φαντάζεται, εάν θέλει να γίνει τοπιολογός. Είναι με τη βοήθεια της φαντασίας του που μια αγροτική σκηνή γίνεται πολύ πιο ενδιαφέρουσα από ένα ιστορικό γεγονός. Βλέπουμε εκεί την γοητεία της φύσης, μαζί με τα συμβάντα τα πιο γλυκά ή τα πιο τρομερά της ζωής. Είναι καλό να δείχνει εδώ έναν άνθρωπο που περνά, εκεί έναν βοσκό που οδηγεί το κοπάδι του, αλλού έναν ταξιδιώτη που ξεκουράζεται, σε ένα άλλο τμήμα του πίνακα έναν ψαρά με τα δίχτυα του στα χέρια και το βλέμμα του στραμμένο προς το νερό. Τι σημαίνει όμως αυτό; Ποια αίσθηση μπορεί να μου προκαλέσει; Τι πνεύμα, τι ποίηση υπάρχει εκεί;... Προτού παραδοθεί [ο νέος

καλλιτέχνης] σε ένα ζωγραφικό είδος, όποιο κι αν είναι αυτό, θα πρέπει να έχει διαβάσει, να έχει στοχαστεί, να έχει σκεφθεί. Θα πρέπει να έχει εξασκηθεί στην ιστορική ζωγραφική που οδηγεί σε όλα τα άλλα. Όλα τα συμβάντα στο τοπίο του Πουσέν, μολονότι απομονωμένα, μοιρασμένα σε διαφορετικά επίπεδα και χωρισμένα από μεγάλα διαστήματα, συνδέονται από μια κοινή ιδέα. Οι πιο εκτεθειμένοι στον κίνδυνο είναι εκείνοι που βρίσκονται περισσότερο μακριά. Δεν αμφιβάλλουν καθόλου. Είναι ήρεμοι. Είναι ευτυχισμένοι. Συνομιλούν για το ταξίδι τους. Αλίμονο, ανάμεσά τους, ίσως, υπάρχει ένας σύζυγος που η γυναίκα του τον περιμένει με ανυπομονησία και δεν θα τον δει ποτέ. Ένα μοναχοπαίδι που η μητέρα του έχει να το δει πολύ καιρό και που μάταια ποθεί την επιστροφή του. Ένας πατέρας που καίγεται από επιθυμία να επιστρέψει στην οικογένειά του. Και το φοβερό τέρας που αγρυπνά στον παραπλανητικό αυτό τόπο, του οποίου η γοητεία μας προσκαλεί να ξεκουραστούμε, ίσως να απογοητεύσει όλες αυτές τις ελπίδες. Η θεά αυτής της σκηνής μας προκαλεί να φωνάξουμε στον άνδρα εκείνο που σηκώνεται από ανησυχία: 'Φύγε'. Σε εκείνη την γυναίκα που πλένει την μπουγάδα της: 'Φύγετε'. Σε εκείνους τους ταξιδιώτες που αναπαύονται: 'Φύγετε, φίλοι μου. Φύγετε' »²⁷⁵.

Όπως σωστά παρατηρεί και ο René Démoris, αυτό που ενδιαφέρει τον Ντιντερό είναι ο τρόπος που η ιδέα – το δραματικό θέμα του ανθρώπου με το φίδι – διευθετεί το τοπίο, διέπει δηλαδή κάθε επίπεδο της σύνθεσης, χαρίζει την ενότητα στην δράση και ενώνει τα μέρη με το όλο.²⁷⁶ Σύμφωνα λοιπόν με τον Γάλλο εγκυκλοπαιδιστή, είναι τα συμβάντα που δίδουν αξία σε ένα τοπίο, και που κάνουν τις συνθέσεις ενδιαφέρουσες. Οι αγροτικές σκηνές, η απεικόνιση βοσκών και ζώων, όπως στα έργα του Λουτερμπούρ, ή ταξιδιωτών και ψαράδων, δεν προκαλεί καμία αίσθηση στον θεατή. Η γοητεία της φύσης πρέπει να συνοδεύεται και από τα γλυκά ή τρομερά συμβάντα της ζωής, σύμφωνα με τον Ντιντερό, ώστε η τοπιογραφία να αναρριχηθεί στο επίπεδο της ιστορικής ζωγραφικής, και, γιατί όχι, να γίνει και πιο ενδιαφέρουσα. Απαραίτητη ωστόσο προϋπόθεση για κάτι τέτοιο είναι ο ζωγράφος να μελετά και να στοχάζεται, όπως ακριβώς ο Πουσέν έναν αιώνα νωρίτερα.

²⁷⁵ Diderot, *Salon de 1767*, όπ.π., σελ.398-401.

²⁷⁶ Βλ. René Démoris, « Le Paysage, théorie et fantasme : Diderot et la tradition classique dans le Salon de 1767 », στο *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, πρακτικά συνεδρίου, όπ.π., σελ.200-1. Ο συγγραφέας προβαίνει επίσης σε μια πολύ ενδιαφέρουσα σύγκριση της περιγραφής του Ντιντερό με την αντίστοιχη του Fénelon στο έργο του *Dialogues des morts* (1689).

Hubert Robert

Υπό την συγκεκριμένη οπτική, αναζητώντας δηλαδή μια τοπιογραφία που να προκαλεί την αντίδραση του θεατή, τα τοπία του Ρομπέρ, με τα ρωμαϊκά ερείπια, βρίσκονται κοντά στις νέες απαιτήσεις της κριτικής. Δεν είναι ο Vedutisti που ενδιαφέρεται για την γραφικότητα των κατεστραμμένων μνημείων, αλλά ο καλλιτέχνης που οδηγεί τον θεατή στο όνειρο και τον φιλοσοφικό στοχασμό. Και είναι ο στοχασμός αυτός πάνω στον χρόνο, στην παροδικότητα της ζωής, στο αβέβαιο των ανθρωπίνων δημιουργημάτων, στο εύθραυστο των αυτοκρατοριών, που αποτελούν το πραγματικό θέμα του πίνακα²⁷⁷.

Οι πίνακες «Η επιστροφή του κοπαδιού» και «Το portico μιας εξοχικής κατοικίας κοντά στη Φλωρεντία» (1773, 205x121.9 εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art), ήταν παραγγελία του Jean-Francois Bergeret de Frouville (1719-1783), γενικού γραμματέα της Διεύθυνσης των Οικονομικών του Λουδοβίκου ΙΣΤ΄ και νεότερου αδερφού του Pierre Jacques Onesyme Bergeret de Grancourt, και εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1775.



Πρόκειται για φανταστικά καπρίτσια εμπνευσμένα από τις αναμνήσεις του Ρομπέρ από την Ιταλία, και συνδέονται μεταξύ τους λόγω της αντίθεσης του φωτός που προκαλείται από την απεικόνιση δυο διαφορετικών στιγμών της ημέρας. Στην «Επιστροφή του κοπαδιού», απεικονίζεται η στιγμή που ένα κοπάδι προβάτων και αγελάδων, οδηγημένο από χωριατοπούλες πάνω σε μουλάρια, περνά μέσα από μια ξύλινη πόρτα, χτισμένη κάτω από την καμάρα μιας αρχαίας ρωμαϊκής αψίδας, και

²⁷⁷ Βλ. Roland Mortier, « Du 'poétique local' au paysage pathétique ou l'évolution de la peinture de paysage en France après 1760 », στο *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, πρακτικά συνεδρίου, όπ.π., σελ.301. Το έργο του Volney, *Les Ruines, ou Méditations sur les Révolutions des Empires*, 1791, αναπτύσσει και θα συστηματοποιεί τις παραπάνω σκέψεις.

κατευθύνεται προς μια πηγή. Μια όμορφη γυναίκα με τη νεαρή της κόρη ξεκουράζονται στο γρασίδι σε μια σκιά πίσω από δυο πεσμένες κολώνες στα αριστερά, ενώ ένας άνδρας που στέκεται στα δεξιά της πηγής, πίνει νερό από το καπέλο του. Πίσω του κρύβεται ο γιος του, τρομαγμένος από μια αγελάδα. Είναι το τέλος της ημέρας και το εσωτερικό της αψίδας πλημμυρίζει από το χρυσό φως του δειλινού ενώ ο ορίζοντας βάφεται ροδαλός από το ηλιοβασίλεμα.

Σε αντίθεση με την παραπάνω σκηνή, το δεύτερο έργο αναπαριστά μια αγροτική γιορτή. Στη σκιά του portico ενός ερειπωμένου αρχαίου παλατιού ή ναού, χωρικοί που αναπαύονται παρακολουθούν ένα ζευγάρι να χορεύει στους ήχους ενός αυλού που παίζει ένας μουσικός που στέκεται σε ένα βαρέλι. Είναι ημέρα ξεκούρασης και το λαμπερό φως του πρωινού τρεμοφέγγει στην μαρμάρινη σκάλα. Στο φόντο μια πηγή αναβλύζει νερό, τόσο ορμητικά που φαίνεται σαν να συνοδεύει το ζευγάρι στον χορό του.

Η παροδικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και των δημιουργημάτων της δηλώνεται μέσα από τα αγριόχορτα που πετάγονται από τον θριγκό του αρχαίου ναού που είναι έτοιμος να καταρρεύσει, αλλά και από το γεγονός ότι χωρικοί χορεύουν εκεί που κάποτε ίσως να στέκονταν οι πρίγκιπες των Μεδίκων. Ή κι από το γεγονός ότι η άλλοτε μεγαλόπρεπη ρωμαϊκή πηγή με το άγαλμα ενός συγκλητικού έχει πια μετατραπεί σε ποτίστρα των ζώων, ενώ το ρωμαϊκό μνημείο χαρίζει πια σκιά σε ταπεινούς βοσκούς που ξεκουράζονται από τον κάματο της ημέρας.

Είναι στο Σαλόν του 1767 και στην πρώτη εμφάνιση του Ρομπέρ, που ο Ντιντερό αναπτύσσει την ποιητική των ερειπίων, όπως ο ίδιος την αποκαλεί: *«το αποτέλεσμα αυτών των συνθέσεων, καλών ή κακών, είναι να σας αφήσουν σε μια γλυκιά μελαγχολία. Εστιάζουμε το βλέμμα μας στα ερείπια μιας αψίδας θριάμβου, ενός πρόπυλου, μιας πυραμίδας, ενός ναού, ενός παλατιού. Και επιστρέφουμε στον εαυτό μας. Προκαταλαμβάνουμε τις καταστροφές του χρόνου. Και η φαντασία μας κατεδαφίζει τα οικοδομήματα στα οποία εμείς οι ίδιοι κατοικούμε. Στη στιγμή η μοναξιά και η σιωπή βασιλεύουν γύρω μας. Μένουμε μόνοι από ένα ολόκληρο έθνος που πια δεν υπάρχει. Και ορίστε οι πρώτες γραμμές της ποιητικής των ερειπίων»²⁷⁸. Και επισημαίνοντας στον Ρομπέρ ότι αγνοεί την ποιητική αυτή, διαγράφει το περιεχόμενό*

²⁷⁸ Diderot, *Salon de 1767...*, όπ.π., σελ.335. Ο Ντιντερό συγκρίνει και εδώ τους πίνακες του Ρομπέρ με τα έργα του Βερνέ, και επισημαίνει τις αδυναμίες του Ρομπέρ, ιδίως όσον αφορά τις μορφές στο έργο του: *«είστε ένας ικανός ζωγράφος. Θα διακριθείτε, διακρίνεστε στο είδος σας. Αλλά μελετήστε τον Βερνέ. Μάθετε από αυτόν αν σχεδιάζετε, να ζωγραφίζετε, να κάνετε τις μορφές σας ενδιαφέρουσες»*, όπ.π., σελ.337.

της: «Οι ιδέες που τα ερείπια μου ζυπνούν είναι υψηλές. Όλα αφανίζονται, όλα χάνονται, όλα περνούν. Δεν είναι παρά μόνο ο κόσμος που μένει. Δεν είναι παρά ο χρόνος που διαρκεί. Πόσο παλιός είναι ο κόσμος αυτός! Προχωρώ ανάμεσα σε δυο αιωνιότητες. Σε όποια από τις δυο κι αν στρέψω το βλέμμα, τα αντικείμενα που με περιβάλλουν μου ανακοινώνουν ένα τέλος, και με προϊδεάζουν για εκείνο που με περιμένει. Πόσο εφήμερη είναι η ύπαρξή μου συγκρινόμενη με εκείνη του βράχου που έχει πέσει κάτω, με την κοιλάδα που έχει οργωθεί, με το δάσος που έχει ?, με την μάζα αυτή των πετρών που κρέμεται πάνω από το κεφάλι μου και σείεται»²⁷⁹.

Valenciennes

Η μεταφορά στο τοπίο των χαρακτηριστικών της νεοκλασικής ιστορικής ζωγραφικής και των διδαγμάτων του Πουσέν βρήκαν τον καλύτερο εκφραστή τους στο έργο του Βαλανσιέν.

Το «Καπρίτσιο Ρώμης με το τέλος του Μαραθώνιου» (1788, 81x119εκ., The Fine Arts Museum of San Francisco) εκτέθηκε στο Σαλόν του 1789.



Στα δεξιά ένας βοσκός, με το ραβδί του στον ώμο, προχωρά κατά μήκος του δρόμου, προς δυο γυναίκες που μόλις έχουν γεμίσει με νερό την υδρία τους και την έχουν ακουμπήσει στην πέτρινη γέφυρα. Καθισμένες στην άκρη της γέφυρας, η μια δείχνει με το χέρι της προς το βάθος του πίνακα, όπου απεικονίζεται ο τερματισμός του μαραθώνιου δρόμου. Μια αρχαία πόλη απλώνεται μέσα στο τοπίο, ενώ στο βάθος στέκονται επιβλητικοί οι όγκοι των γυμνών βουνών.

Το θέμα του πίνακα είναι το κλασικό τοπίο, μια ειδυλλιακή και εξιδανικευμένη φύση, όπου η αρχιτεκτονική και η ανθρώπινη δραστηριότητα είναι σε πλήρη αρμονία με το φυσικό περιβάλλον. Αλλά είναι, κυρίως, τα ιδανικά των ανθρώπων που

²⁷⁹ Οπ.π., σελ.338.

εικονογραφούνται στο τοπίο αυτό, και πιο συγκεκριμένα η αρχαία άμιλλα, ο ευγενής συναγωνισμός που αποτελούσε ένα από τα πιο υψηλά ιδεώδη της κλασικής αρχαιότητας.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό των τοπίων αυτών είναι η αυστηρά δομημένη σύνθεση: η μορφή στα αριστερά εισάγει τον θεατή στον πίνακα, ενώ στη συνέχεια το βλέμμα μας κατευθύνεται προς τις δυο γυναικείες μορφές στο κέντρο. Εκείνες με την σειρά τους μας οδηγούν στον αγώνα του μαραθωνίου που λαμβάνει χώρα στο δεύτερο επίπεδο, όπου μορφές με προτεταμένα χέρια αγωνίζονται να φθάσουν πρώτοι στο τέρμα, όπου μια κριτική επιτροπή τους περιμένει.

Ο Βαλανσιέν θα δημοσιεύσει αργότερα, το 1800, την πραγματεία *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre de paysage* (Παρίσι, Desenne 1800), το κείμενο εκείνο που όπως αναφέραμε και στην αρχή της παρούσας εργασίας θα αντικαταστήσει το βιβλίο του ντε Πιλ ως το βασικό εγχειρίδιο της τοπιογραφίας. Εκεί ο συγγραφέας επιχειρεί να εξισώσει το ιστορικό τοπίο με την ιστορική ζωγραφική: «Οι Νικολά Πουσέν, Ανίμπαλε Καράτσι, Τισιανός, Ντομενικίνο και ορισμένοι άλλοι, έκαναν ότι ο Όμηρος, ο Βιργίλιος, ο Θεόκριτος και όλοι οι μεγάλοι ποιητές θα είχαν κάνει εάν είχαν ζωγραφίσει με χρώματα. Οι ζωγράφοι αυτοί είχαν εμπνευστεί από το διάβασμα των υψηλών αυτών ποιημάτων. Είχαν στοχαστεί πάνω σε αυτά. Και κλείνοντας τα μάτια τους, είδαν την ιδανική αυτή Φύση, την Φύση που στολίζεται με τον πλούτο της φαντασίας, που μόνο η ιδιοφυία μπορεί να συλλάβει και να αναπαραστήσει... Τι διαφορά ανάμεσα στην εικόνα μιας αγελάδας και μερικών προβάτων σε ένα χωράφι, και του πίνακα με την ταφή του Φωκίωνα. Ανάμεσα σε ένα τοπίο στις όχθες του Meuse και τους βοσκούς της Αρκαδίας. Ανάμεσα σε μια σκηνή με βροχερό καρό του Ρούισνταελ και τον 'Κατακλυσμό' του Πουσέν! ... Δεν θα μιλήσουμε γενικά για το 'beau idéal' . Ο Βίνκελμαν και άλλοι το έχουν ορίσει... θα προσπαθήσουμε μόνο να αποδείξουμε ότι υπάρχει ένα 'beau idéal' και στο ιστορικό τοπίο»²⁸⁰.

Είναι ωστόσο ενδιαφέρον πως στο ίδιο κείμενο ο Βαλανσιέν αναφέρεται συχνά στον Βερνέ, επισημαίνοντας την αξία των συμβουλών του σχετικά με την μελέτη της φύσης: «Ο Βερνέ είχε τόσο εντρυφήσει και μελετήσει τη φύση, με αρχές σταθερές και λογικές, που δεν φοβήθηκε ποτέ να απεικονίσει τις φυσικές εντυπώσεις

²⁸⁰ Παρατίθεται στο Peter Galassi, "The Nineteenth Century: Valenciennes to Corot", *Claude to Corot : The development of landscape painting in France*, κατάλογος έκθεσης, Colnaghi, όπ.π., σελ.240.

όσο δύσκολες και περίεργες κι αν ήταν. Λυπούμαστε πάρα πολύ για τον ανεπανόρθωτο χαμό αυτού του μεγάλου άνδρα, εμάς που μας τίμησε με την σοβαρή και ανιδιοτελή του φιλία. Οι συμβουλές που μας έδωσε τόσες πολλές φορές, είναι τόσο πολύ απαραίτητες για το αντικείμενο που διαπραγματευόμαστε εδώ. Αλλά δεν είναι πια μαζί μας... Ας ρίξουμε, για αναγνώριση, μερικά λουλούδια στον τάφο του, και όταν δεν μπορούμε να μελετήσουμε την φύση, ας συμβουλευτούμε τα αθάνατα έργα του για να μάθουμε να την μιμούμαστε πιστά»²⁸¹.

Ο Βερνέ και το ιστορικό τοπίο

Ένα βήμα προς το ιστορικό τοπίο φαίνεται να κάνει ο Βερνέ, όταν στο Σαλόν του 1789 εκθέτει τον πίνακα «Ο θάνατος της Βιργινίας» (1789, 87x130 εκ., Λένινγκραντ, Ερμιτάζ), που βασίζεται σε μια σκηνή από το διήγημα του φίλου του Bernardin de Saint-Pierre με τίτλο «Παύλος και Βιργινία» (1788).

Πρόκειται για την ιστορία δυο παιδιών που, μεγαλώνοντας μαζί με τις οικογένειες τους (τις μητέρες τους και λιγοστούς πιστούς υπηρέτες) στο ειδυλλιακό και μακριά από τον πολιτισμό φυσικό περιβάλλον του Ile-de-France, ερωτεύονται. Ένα γράμμα, ωστόσο, που φθάνει από το Παρίσι πληροφορεί την μητέρα της Βιργινίας πως η κόρη της θα γίνει η κληρονόμος μιας παλιάς της θείας. Η Βιργινία φεύγει για την γαλλική πρωτεύουσα, ενώ ο Παύλος απελπισμένος από την απώλεια της αγαπημένης του, αποφασίζει να μάθει γραφή και ανάγνωση κοντά σε έναν ερημίτη (που είναι και ο αφηγητής της ιστορίας) με σκοπό να γαληνέψει την ταραγμένη του ψυχή. Μετά από ένα χρόνο, ένα γράμμα της Βιργινίας προς την μητέρα της, την ενημερώνει για τις δύσκολες στιγμές που περνάει στο Παρίσι και για τον επικείμενο και χωρίς την θέληση της γάμο με έναν ηλικιωμένο αξιωματούχο, και, τέλος, για τις προσπάθειές της να επιστρέψει κοντά στα αγαπημένα της πρόσωπα. Μετά από κάποιους μήνες, ένα πλοίο εμφανίζεται στον ορίζοντα της περιοχής, γεγονός που σημαίνει την άφιξη της Βιργινίας. Μια τρομακτική, όμως, καταιγίδα συντρίβει το πλοίο στα βράχια της ακτής και, παρά τις απελπισμένες προσπάθειες του Παύλου, η Βιργινία πεθαίνει. Συντριμμένοι από την δυστυχία, τόσο ο Πάυλος, όσο και η μητέρα της Βιργινίας, πεθαίνουν λίγο καιρό μετά το ναυάγιο.

²⁸¹ Παρατίθεται από τον Luigi Gallo, « 'La nature l'avait créé peintre' : repères d'une vie et profil d'une carrière », « *La nature l'avait créé peintre* » Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819, κατάλογος έκθεσης στο musée Paul-Dupuy, Toulouse (19 Μαρτίου – 30 Ιουνίου 2003), σελ.72.

Το βιβλίο του Μπερναρντίν, που θα γίνει πολύ μεγάλη επιτυχία στην Γαλλία, διακρίνεται για τον έντονο συναισθηματισμό του (οι ήρωες χύνουν συνεχώς δάκρυα), αλλά και για τις έξοχες περιγραφές της τροπικής φύσης. Μιας φύσης άμεσα συνδεδεμένης με την ανθρώπινη κατάσταση, μιας φύσης που συμμετέχει στα ανθρώπινα πάθη. Είναι χαρακτηριστικό πως στο πρώτο τμήμα του έργου, όπου παρουσιάζεται ο έρωτας των δυο εφήβων, ο συγγραφέας περιγράφει μια ειδυλλιακή φύση, με εκπάγλου καλλονής φυτά και ζώα, μέσα στην οποία βρίσκουν καταφύγιο οι δυο αγαπημένοι. Στο δεύτερο, όμως, μέρος, η κατάσταση αλλάζει δραματικά. Τα νέα για μια ασθένεια της Βιργινίας συνοδεύονται από μια περιγραφή της τρομερής όψης της φύσης, όπου μια καταιγίδα καταστρέφει το ειδυλλιακό τοπίο, ξεριζώνοντας τα δέντρα και καταστρέφοντας τους όμορφους κήπους²⁸².

Ο Βερνέ εικονογραφεί το τέλος της ιστορίας, όταν ο ερημίτης, μαζί με τον νέγρο υπηρέτη Domingue βρίσκουν στην ακτή το πτώμα της Βιργινίας: *«όταν βρεθήκαμε στην είσοδο της κοιλάδας του ποταμού Lataniers, οι μαύροι μας είπαν ότι η θάλασσα είχε ξεβράσει πολλά υπολείμματα του ναυαγίου στην απέναντι ακτή. Κατεβήκαμε εκεί. Και ένα από τα πρώτα πράγματα που είδα ήταν το πτώμα της Βιργινίας. Ήταν μισή καλυμμένη με άμμο, στην κατάσταση που την είχαμε δει να χάνεται. Τα χαρακτηριστικά της δεν είχαν διαφοροποιηθεί καθόλου. Τα μάτια της ήταν κλειστά. Αλλά η γαλήνη ήταν ακόμη αποτυπωμένη στο μέτωπό της. Μονάχα το απαλό βιολετί του θανάτου αναμειγνυόταν στα μάγουλά της με το κόκκινο της σεμνότητάς της. Το ένα της χέρι ήταν μέσα στο ένδυμά της και το άλλο, που ήταν ακουμπισμένο πάνω στην καρδιά της, ήταν σφιχτά κλειστό και τεντωμένο. Με δυσκολία τράβηξα μια μικρή θήκη: τι έκπληξη ένιωσα όταν είδα πως ήταν το πορτρέτο του Παύλου, που είχε υποσχεθεί ότι δεν θα αποχωριστεί ποτέ όσο ζούσε. Μπροστά στην τελευταία αυτή απόδειξη πίστης και αγάπης αυτής της άτυχης κοπέλας, έκλαψα πικρά. Ο Domingue χτυπούσε το στήθος του και οι σπαραχτικές κραυγές του τρυπούσαν τον αέρα»*²⁸³.

Το 1789 ο Βερνέ πεθαίνει. Ήταν ίσως μοιραίο ο καλλιτέχνης εκείνος που ζωγράφιζε ναυάγια σε όλη του την καριέρα και έκανε μόδα στην Γαλλία το συγκεκριμένο θέμα, να ολοκληρώσει την επιτυχημένη του καλλιτεχνική πορεία με τον πίνακα ενός ναυαγίου. Δεν είναι όμως οι αγωνιώδεις και απελπισμένες προσπάθειες των ναυαγών να σωθούν από τα άγρια κύματα που απεικονίζονται στον

²⁸² Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie (avec des extraits du Voyage à l'île de France)*, édition établi et présenté par Jean Ehrard, Gallimard, folio classique 2004 (1984).

²⁸³ Οπ.π., σελ.226.

πίνακα του Ερμιτάζ. Εδώ η ένταση έχει πια σβήσει και η πάλη του ανθρώπου με τα στοιχεία της φύσης έχει ολοκληρωθεί. Ο θάνατος είναι ο νικητής αυτού του αγώνα, το πτώμα της ηρωίδας κείτεται στην ακτή και οι μορφές δίπλα της δεν μπορούν να κάνουν τίποτε άλλο παρά να ξεσπάσουν σε δάκρυα. Η τραγικότητα, όμως, της σκηνής εντείνεται από το γεγονός ότι ο θεατής, έχοντας διαβάσει το πολύ δημοφιλές βιβλίο του Μπερναρντίν ντε Σαιντ-Πιέρ, γνωρίζει την ταυτότητα του θύματος, καθώς και όλη την ιστορία αγάπης με την τραγική της κατάληξη. Γεγονός που εξυψώνει τον θάνατο της ηρωίδας, λόγω ακριβώς της πίστης και του αιώνιου έρωτα που δείχνει προς το πρόσωπο του αγαπημένου της, αλλά και της ηθικής της, που αποκαλύπτεται ακόμη και την ύστατη αυτή ώρα, όταν και ένα αίσθημα αιδούς την εμποδίζει να βγάλει τα ρούχα της και να πηδήξει στη θάλασσα για να σωθεί μαζί με έναν ναύτη. Για τον λόγο αυτό και η Ινγκερσόλ συσχετίζει τον πίνακα με τα ηθικολογικού περιεχομένου έργα του Greuze.

Ο πίνακας αυτός του Βερνέ θα χρησιμεύσει ως πρότυπο για πολλές σκηνές ναυαγίων που φιλοτεχνούνται την περίοδο του ρομαντισμού, γεγονός που δείχνει την συνεχή επιρροή του έργου του και πολύ μετά τον θάνατό του²⁸⁴.

²⁸⁴ βλ. αρ.61 στον κατάλογο της έκθεσης *Joseph Vernet 1714-1789*, Musée de la Marine, όπ.π., σελ.98.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- **σελ.3:** Etienne Allegrain, *Τοπίο με ποτάμι*, 1700, 86x136εκ, Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.16:** Antoine Watteau, *Η προοπτική*, 46.7x53.3 εκ., Βοστώνη, Museum of Fine Arts.
- **σελ.22, αριστερά:** Jean-Baptiste Oudry, *Τοπίο με μεγάλο στρογγυλό πύργο*, 1737, 130x163εκ. , Παρίσι, Ιδιωτική συλλογή.
- **σελ.22, δεξιά:** Jean-Baptiste Oudry, *Τοπίο με μύλο και γέφυρα*, 1738, 120x163εκ. , Παρίσι, Ιδιωτική συλλογή.
- **σελ.24:** Jean-Baptiste Oudry, *Τοπίο με μύλο και ζώα*, 1740, 113x148εκ. , Nantes, Musée des Beaux-Arts.
- **σελ.26:** François Boucher, *Καπρίτσιο με Άποψη των Κήπων Φαρνέζε*, 1734, 63.5x81εκ. , Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art.
- **σελ.27:** François Boucher, *Τοπιογράφος*, 1732-35, 27x22εκ. , Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.28, πάνω:** J.-F. Blondel, *Σχέδιο ενός σαλονιού με τζάκι*, 1738, 21x34.7εκ.
- **σελ.28, κάτω:** François Boucher, *Η εντυχία του χωριού*, 243x254εκ. , Μόναχο, Alte Pinakothek.
- **σελ.28, κάτω:** François Boucher, *Η στάση στην πηγή*, 243x251εκ. , Μόναχο, Alte Pinakothek.
- **σελ.28, κάτω:** François Boucher, *Η επιστροφή από την αγορά*, 241x170εκ. , Virginia, Norfolk, Chrysler Museum.
- **σελ.28, κάτω:** François Boucher, *Ο εντυχισμένος ψαράς*, 241x170εκ. , Pittsburgh, Frick Art Collection.
- **σελ.30:** François Boucher, *Ο μύλος του Quiquengrogne στη Charenton*, 1739, Αγγλία, Ιδιωτική συλλογή.
- **σελ.32, αριστερά:** François Boucher, *Άποψη μύλου και μακρινού ναού*, 1740, 126,5x160εκ. , Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art.
- **σελ.32, δεξιά:** François Boucher, *Δάσος με δυο Ρωμαίους στρατιώτες*, 1740, 131x163εκ. , Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.33:** François Boucher, *Τοπίο με νερόμυλο και ναό*, 1743, 90.8x118,1 εκ. , Bernard Castle, Bowes Museum.
- **σελ.34:** François Boucher, *Σχέδιο για Θεατρικό Σκηνικό*, 1741, 68x112εκ. , Μόναχο, Alte Pinakothek.

- **σελ.39, πάνω:** Claude-Joseph Vernet, *To château και η γέφυρα Saint-Ange* 1745, 40x77εκ. , Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.39, κάτω:** Claude-Joseph Vernet, *H Ponte Rotto*, 1745, 40x77εκ. , Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.40:** Claude-Joseph Vernet, *Άποψη του κόλπου της Νάπολης* 1748, 100x197,5 εκ. , Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.41:** Claude-Joseph Vernet, *Άποψη της Νάπολης με τον Βεζούβιο*, 1748, 99x197εκ. Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.42:** Claude-Joseph Vernet, *Το Κονήγι στη λίμνη Patria*, 1749, 92x183εκ. , Musée National du Château de Versailles.
- **σελ.43:** Claude-Joseph Vernet, *Αγώνες στον Τίβερη*, 1750, 99x136εκ. , Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.
- **σελ.45:** Claude-Joseph Vernet, *Βραχώδες Τοπίο της Ιταλίας*, 1738, 119.4x170.9εκ. , The Governors of Dulwich College Picture Gallery.
- **σελ.48:** Claude-Joseph Vernet, *Λιμάνι σε δύση ήλιου*, 1749, 114x161,5 εκ. , Καλιφόρνια, Σαν Ντιέγκο, Putnam Foundation, Timken Art Gallery.
- **σελ.50, πάνω:** Claude-Joseph Vernet, *Λιμάνι*, 1750, 78.7x116.2 εκ., Συλλογή του δούκα του Buccleuch και του Queensberry.
- **σελ.50, κάτω:** Claude Lorrain, *Η αποβίβαση της Κλεοπάτρας στον Τάραντα*, 1642-3, 119x168εκ. , Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.52, πάνω:** Claude-Joseph Vernet, *Ο υψωμένος Φάρος*, 1746, 97.5x123εκ. , Bristol City Art Gallery.
- **σελ.52, κάτω:** Claude-Joseph Vernet, *Τοπίο της Φαντασίας: Σκηνή Ιταλικού Λιμανιού*, 1746, 97.4x123εκ. , The Minneapolis Institute of Arts.
- **σελ.53:** Claude-Joseph Vernet, *Οι τέσσερις Ώρες της Ημέρας: Ακτή – Πρωινό*, 1750, 104x120εκ. , Sir Alfred Beit.
- **σελ.53:** Claude-Joseph Vernet, *Οι τέσσερις Ώρες της Ημέρας: Ναυάγιο – Μεσημέρι*, 1750, 106.5x121.5 εκ. , Sir Alfred Beit.
- **σελ.53:** Claude-Joseph Vernet, *Οι τέσσερις Ώρες της Ημέρας: Σκηνή λιμανιού – Δειλινό*, 1750, 106x121.5 εκ. , Sir Alfred Beit.
- **σελ.53:** Claude-Joseph Vernet, *Οι τέσσερις Ώρες της Ημέρας: Ακτή – Νύχτα*, 1750, 106.5x121.5 εκ. , Sir Alfred Beit.
- **σελ.63:** Jean-Baptiste Oudry, *Τοπίο με κνήγι λύκου*, 1748, 113x148εκ., Nantes, Musée des Beaux-Arts.

- **σελ.64:** Jean-Baptiste Oudry, *Οι πέντε αισθήσεις: Όραση*, 1749, 144.5x76εκ. , Musée National du Château de Versailles.
- **σελ.64:** Jean-Baptiste Oudry, *Οι πέντε αισθήσεις: Γεύση*, 1749, 144.5x75εκ. , Musée National du Château de Versailles.
- **σελ.64:** Jean-Baptiste Oudry, *Οι πέντε αισθήσεις: Όσφρηση*, 1749, 144.5x66εκ. , Musée National du Château de Versailles.
- **σελ.64:** Jean-Baptiste Oudry, *Οι πέντε αισθήσεις: Ακοή*, 1749, 144.5x78εκ. , Musée National du Château de Versailles.
- **σελ.67, πάνω:** François Boucher, *Νερόμυλος*, 1750, 60x74εκ. , Νέα Υόρκη, Ιδιωτική συλλογή.
- **σελ.67, κάτω αριστερά:** François Boucher, *Η Γέφυρα*, 1751, 66x84εκ. , Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.67, κάτω δεξιά:** François Boucher , *Ο Μύλος*, 1751, 66x84εκ., Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.71:** Claude-Joseph Vernet, *Το εσωτερικό του λιμανιού της Μασσαλίας*, 1754, 165x263εκ. , Παρίσι, Musée de la Marine.
- **σελ.74:** Claude-Joseph Vernet, *Το Λιμάνι της Cette*, 1757, 165x263εκ. , Παρίσι, Musée de la Marine.
- **σελ.75:** Claude-Joseph Vernet, *Δεύτερη άποψη του Μπορντώ από την πλευρά του château Trompette*, 1759, 165x263εκ. , Παρίσι, Musée de la Marine.
- **σελ.77, πάνω:** Canaletto, *Ο Τάμεσης από την ταράτσα του Somerset House*, 1746-50, 186x106εκ. , Windsor Castle.
- **σελ.77, κάτω:** Claude-Joseph Vernet, *Το λιμάνι της Ροσέλ*, 1762, 165x263εκ. , Παρίσι, Musée de la Marine.
- **σελ.78:** Claude-Joseph Vernet, *Το λιμάνι της Ροσφόρ*, 1762, 165x263εκ. , Παρίσι, Musée de la Marine.
- **σελ.79:** Camille Corot, *Το λιμάνι της Ροσέλ*,
- **σελ.80:** Claude-Joseph Vernet, *Οι τέσσερις Ώρες της Ημέρας: Πρωί (Τοπίο με ποτάμι και ψαράδες)*, 1757, 29.5x43.5εκ. , οικογένεια Suermondt, Aachen.
- **σελ.80:** Claude-Joseph Vernet, *Οι τέσσερις Ώρες της Ημέρας: Μεσημέρι (Τοπίο με ποτάμι και προσκνητές σε θύελλα)*, 1757, 29.5x43.5εκ. , οικογένεια Suermondt, Aachen.

- **σελ.80:** Claude-Joseph Vernet, *Οι τέσσερις Ώρες της Ημέρας: Δειλινό (Τοπίο με ποτάμι και γυναίκες που κάνουν μπάνιο)*, 1757, 29.5x43.5εκ. , οικογένεια Suermondt, Aachen.
- **σελ.80:** Claude-Joseph Vernet, *Οι τέσσερις Ώρες της Ημέρας: Βράδυ (Μεσογειακή Ακτή με ψαράδες)*, 1757, 29.5x43.5εκ. , οικογένεια Suermondt, Aachen.
- **σελ.83, πάνω:** François Boucher, *Τοπίο με Νερόμυλο*, 1755, 57.2x73εκ. , Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.
- **σελ.83, κάτω:** François Boucher, *Ο μύλος του Quiquengrogne στο Charenton*, 1758, 113x146εκ. , The Toledo Museum of Art.
- **σελ.84, αριστερά:** François Boucher, *Ειδυλλιακό τοπίο με μακρινό Ερείπιο*, 1761, 49x66εκ. , Indianapolis Museum of Art.
- **σελ.84, δεξιά:** François Boucher, *Τοπίο με υδροφράκτη*, 1761, 46x66εκ. , Bielefeld, Ιδιωτική συλλογή.
- **σελ.88:** πίνακας του Udolpho van de Sandt
- **σελ.92, πάνω:** Claude-Joseph Vernet, *Λιμάνι: Ηλιοβασίλεμα*, 1770, 114.6x162.9 εκ. , Μόναχο, Neue Pinakothek.
- **σελ.92, κάτω:** Claude-Joseph Vernet, *Η Καταιγίδα*, 1770, 114.6x162.9 εκ. , Μόναχο, Neue Pinakothek.
- **σελ.93:** Claude-Jospeh Vernet, *Καταιγίδα σε μεσογειακή ακτή*, 1767, 113x145.8 εκ. , Ιδιωτική συλλογή.
- **σελ.94:** Claude-Joseph Vernet, *Μεσογειακό λιμάνι, ήρεμος καιρός, ηλιοβασίλεμα*, 1770, 113x145.8 εκ. , Ιδιωτική συλλογή.
- **σελ.112, αριστερά:** François Boucher, *Βουκολικό Ειδύλλιο*, 1768, 240x237.5 εκ. , Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art.
- **σελ.112, δεξιά:** François Boucher, *Οι Πλύστρες*, 1768, 241.5x236 εκ. , Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art.
- **σελ.113:** François Boucher, *Τοπίο με αγόρι που ψαρεύει και τους φίλους του*, 1768, 49.5x64.5 εκ. , Manchester City Art Galleries.
- **σελ.118:** Jean-Honoré Fragonard, *Η Γούρνα*, 51.5x63 εκ. , Νέα Υόρκη, Ιδιωτική συλλογή.
- **σελ.122, αριστερά:** Claude-Joseph Vernet, *Η κατασκευή του μεγάλου δρόμου*, 1774, 97x162εκ. , Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.122, δεξιά:** Claude-Joseph Vernet, *Η εμποροπανήγυρις της Beaucaire*, 1774, 97x162εκ. , Montpellier, Musée Fabre.

- **σελ.123:** Claude-Joseph Vernet, *Άποψη των ακτών της Μεσογείου*, 1773, 166x263εκ. , Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.124:** Nicolas Poussin, *Οι βοσκοί της Αρκαδίας*, Παρίσι, Λούβρο.
- **σελ.125:** Nicolas Poussin, *Τοπίο με άνθρωπο που τον τρώει το φίδι*, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.
- **σελ.128, αριστερά:** Hubert Robert, *Η επιστροφή του κοπαδιού*, 1773, 205x121.9 εκ. , Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art.
- **σελ.128, δεξιά:** Hubert Robert, *Το portico μιας εξοχικής κατοικίας κοντά στη Φλωρεντία*, 1773, 205x121.9 εκ. , Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art.
- **σελ.130:** Pierre-Henri de Valenciennes, *Καπρίτσιο Ρώμης με το τέλος του Μαραθώνιου*, 1788, 81x119εκ., The Fine Arts Museum of San Francisco.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Andrews Malcolm, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press 1999.
- *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin, Les Pays-Bas et les peintres français du XVIIIe siècle*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Hervé Ourse, Musée des Beaux-Arts de Lille, 1985
- *Autour de Claude-Joseph Vernet : La marine à voile de 1650 à 1890*, κατάλογος έκθεσης στο Musée des Beaux-Arts της Ρουέν, éditions Anthèse, 1999.
- *Autour de Claude Gelée: de Paul Bril à Joseph Vernet*, κατάλογος έκθεσης (καλοκαίρι 1957), Nancy, Musée des Beaux-Arts, 1957.
- Baecque Antoine de / Mélonio Françoise, *Lumières et liberté : Les dix-huitième et dix-neuvième siècles*, στη σειρά Histoire culturelle de la France – 3, éditions du Seuil, 2005 (¹1998).
- Boime Albert, *Art in an Age of Revolution 1750-1800*, The University of Chicago Press, 1987.
- Bukdahl Else Marie, Diderot, *Critique d'art, II. Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps*, Rosenkilde και Bagger, Κοπεγχάγη, 1982.
- Burke Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful, and other pre-revolutionary writings*, εκδ. David Womersley, Penguin Books, 1998
- Busch Werner (Hrsg.), *Landschaftsmalerei, (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 3)*, Βερολίνο, Reimer 1997.
- *Catalogue of an exhibition of Landscape in French Art 1550-1900*, Royal Academy of Arts, Piccadily, 10 Δεκεμβρίου 1949 – 5 Μαρτίου 1950, The Arts Council of Great Britain, 1949.
- Cayeux Jean de, *Le Paysage en France de 1750 à 1815*, éditions Monelle Hayot 1997.
- Chastel André, *L'Art français, III – Ancien Régime 1620-1775*, Flammarion, Παρίσι 2000 (¹???)
- Clark Kenneth, *Landscape into Art*, Icon Editions, Harper & Row, Publishers, New York, Hagerstown, San Francisco, London, 1984 (¹1949).

- *Claude-Joseph Vernet, 1714-1789*, κατάλογος έκθεσης με κείμενο του Philipp Conisbee, Greater London Council, The Iveagh Bequest, Λονδίνο, 1976.
- *Claude to Corot: The Development of Landscape Painting in France*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Alan Wintermute, Colnaghi, Νέα Υόρκη, in association with The University of Washington Press, Seattle και Λονδίνο 1990.
- Conisbee Philip, « La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet », στο *Autour de Claude-Joseph Vernet : La marine à voile de 1650 à 1890*, κατάλογος έκθεσης στο Musée des Beaux-Arts της Ρουέν, éditons Anthèse, 1999, σελ. 27-41.
- Conisbee Philip, *Painting in Eighteenth-century France*, Phaidon 1981.
- Conisbee Philip, “Salvator Rosa and Claude-Joseph Vernet”, *The Burlington Magazine*, CXV, 1973, σελ.789-794.
- Conisbee Philip, “The Eighteenth Century: Watteau to Valenciennes” στο *Claude to Corot: The Development of Landscape Painting in France*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Alan Wintermute, Colnaghi, Νέα Υόρκη, in association with The University of Washington Press, Seattle και Λονδίνο 1990, σελ.85-97.
- Conisbee Philip, “The Early History of Open-Air Painting”, στο *In the light of Italy: Corot and early open-air painting*, κατάλογος έκθεσης, National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, New Haven και Λονδίνο, 1996, σελ.29-47.
- *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*, εκδ. A. de Montaignon και J. Guiffrey, 1887-1912.
- Crow Thomas E., *Painters and public life in Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, New Haven και Λονδίνο 1985.
- Dacier Emile, « Fin du XVIIe siècle et première moitié du XVIII^e » στο *Le Paysage français de Poussin à Corot à l'Exposition du Petit Palais*, κατάλογος έκθεσης, Μάιος-Ιούνιος 1925, Παρίσι, Editions de la Gazette des Beaux-Arts, 1926, σελ.32-49.
- Démoris René, « Le paysage, théorie et fantasme : Diderot et la tradition classique dans le Salon de 1767 », στο *Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, πρακτικά συνεδρίου που οργανώθηκε στο Λούβρο, 25-27 Ιανουαρίου 1990, Réunion des Musées Nationaux, 1994, σελ.193-210.
- Demoris René και Ferran Florence, *La Peinture en procès: l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Presses de la Sorbonne nouvelle, χ.χ.

- *Des Monts et des Eaux, Paysages de 1715 à 1850*, κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, galerie Cailleux, 1980-81.
- Desguine A., *L'oeuvre de J.B. Oudry sur le Parc et les Jardins d'Arcueil*, Librairie Floury, Παρίσι MCML.
- *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, επιμέλεια Lucien Bély, Quadrige/PUF, 2003 (1996).
- *Dictionnaire des Arts de peinture, sculpture et gravure* par M. Watelet, de l'Académie française, Honoraire de l'Académie royale de Peinture et Sculpture et M. Lévesque, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Agrégé à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersburg, 4 τόμοι, Παρίσι 1792.
- Diderot, *Essais sur la Peinture – Salons de 1759, 1761, 1763*, Collection Savoir: Lettres, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, nouveau tirage 2003 [1984].
- *Diderot, Salons* [texte établi et présenté par Jean Sez nec (professeur à l'Université d'Oxford) et Jean Adhémar (conservateur à la Bibliothèque nationale)], Τόμος I: 1759, 1761, 1763, Oxford at the Clarendon Press, 1957.
- Diderot, *Salon de 1765*, κριτική έκδοση και σχολιασμένη από τις Else Marie Bukdahl και Annette Lorenceau, Hermann, Editeurs des sciences et des arts, 1984.
- Diderot, *Ruines et paysages – Salon de 1767*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Collection Savoir : Lettres, Hermann – Editeurs des Sciences et des Arts, 1995.
- Diderot, *Héros et martyrs – Salons de 1769, 1771, 1775, 1781, Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, Collection Savoir : Lettres, Hermann Editeurs des Sciences et des Arts, 1995.
- *Diderot et l'Art de Boucher à David: Les Salons: 1759-1781*, κατάλογος έκθεσης, Editions de la Réunion des Musées nationaux, Παρίσι 1984.
- Dorbec Prosper, *L'art du paysage en France: Essai sur son evolution de la fin du XVIIIe siècle à la fin du Second Empire* (ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts, concours Bordin 1919), Παρίσι, Henri Laurens, Editeur, 1925.
- *François Boucher 1703-1770*, κατάλογος έκθεσης (17/2/1986-4/5/1986), The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 1986.
- *Fragonard*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. Pierre Rosenberg), Παρίσι, Galeries nationales du Grand Palais, 1987.

- Fried Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980.
- Fontaine André, *Les Doctrines d'Art en France : Peintres, Amateurs, Critiques, de Poussin à Diderot*, Παρίσι, Librairie Renouard – H. Laurens, éditeur, 1909.
- Galassi Peter, “The Nineteenth Century: Valenciennes to Corot”, στο *Claude to Corot: The Development of Landscape Painting in France*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Alan Wintermute, Colnaghi, Νέα Υόρκη, in association with The University of Washington Press, Seattle και Λονδίνο 1990, σελ.233-249.
- Guiffrey J.J., *Table général des artistes ayant exposé aux Salons du XVIIIe siècle, suivie d'une table de la bibliographie des Salons, précédée de notes sur les anciennes expositions et d'une liste raisonnée des Salons de 1801 à 1873*, (reproduction en fac-similé de l'édition de 1873 tirée à 300 exemplaires) Jacques Laget, Librairie des Arts et Métiers – Editions, 1990.
- Hedley Jo, *François Boucher, Seductive Images*, The Trustees of the Wallace Collection, 2004.
- Hersenberg Bernard, *Nicolas Vleughels: Peintre et Directeur de l'Academie de France à Rome, 1688-1733*, Léonce Laget ; Librairie ; Editeur, Παρίσι 1975.
- *In the light of Italy: Corot and early open-air painting*, κατάλογος έκθεσης, National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, New Haven και Λονδίνο, 1996.
- Ingersoll-Smouse Florence, *Joseph Vernet, peintre de marine : étude critique et catalogue raisonné, avec trois cent cinquante-sept reproductions de son oeuvre*, 2 τόμοι, εκδ. Etienne Bignou, Παρίσι 1926
- *J.B. Oudry 1686-1755*, κατάλογος έκθεσης, κείμενο Hal Opperman, Editions de la Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1982.
- *Joseph Vernet 1714-1789*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Philip Conisbee, Παρίσι, Musée de la Marine, Palais de Chaillot [1976-77].
- *Joseph Vernet, 1714-1789: les Vues des Ports de France*, Παρίσι, Musée national de la Marine, 2003.
- Kitson Michael, “The seventeenth century: Claude to Francisque Millet”, στο *Claude to Corot: The Development of Landscape Painting in France*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Alan Wintermute, Colnaghi, Νέα Υόρκη, in association with The University of Washington Press, Seattle και Λονδίνο 1990, σελ.11-83.

- *Kunst und Geist Frankreichs im 18. Jahrhundert*, κατάλογος έκθεσης, Βιέννη, Oberes Belvedere, 1966.
- *L'Atelier de Desportes: Dessins et esquisses conservés par la manufacture nationale de Sèvres*, κατάλογος έκθεσης (Λούβρο), Παρίσι 1982.
- L'Ecole d'Art (Ecole des Hautes Etudes Sociales), *Histoire du paysage en France* (par M.M. François Benoit, Henri Bouchot, Raymond Bouyer, Charles Diehl, Léon Deshairs, Théodore Duret, Louis Gillet, Henry Marcel, Pierre Marcel, Léon Rosenthal, Edouard Sarradin, Charles Saunier. Εισαγωγή Henry Marcel (ancien directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque nationale), Παρίσι, Librairie Renouard, 1908.
- Lagrange Léon, *Les Vernet : Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle, avec le texte des 'Livres de raison' et un grand nombre de documents inédit*, Παρίσι, Librairie Académique, Didier et Ce, Libraires – Editeurs, Quai des Augustins 35, 1864.
- Lanoë Georges και Brice Tristan, *Histoire de l'école française de paysage (depuis Le Poussin jusqu'à Millet), avec des notes et en appendice*, Παρίσι, Librairie A. Charles, 1901.
- *Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, κατάλογος έκθεσης (18/1-23/4/1990), Λούβρο, Cabinet des dessins, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990.
- *Le paysage et la question du sublime*, κατάλογος έκθεσης, Musée de Valence (1/10-30/11/1997), Association Rhône-Alpes des Conservateurs, Réunion des musées nationaux, 1997.
- *Le Paysage français de Poussin aux impressionistes*, κατάλογος έκθεσης, κείμενο Germain Bazin, Παρίσι, Editions des Musées nationaux, 1956.
- *Le Paysage français de Poussin à Corot à l'Exposition du Petit Palais*, κατάλογος έκθεσης, Μάιος-Ιούνιος 1925, Παρίσι, Editions de la Gazette des Beaux-Arts, 1926.
- *Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, πρακτικά συνεδρίου που οργανώθηκε στο Λούβρο, 25-27 Ιανουαρίου 1990, Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- *Les artistes du Salon de 1737*, κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Grand Palais, 1930
- Levy Michael, *Painting and Sculpture in France: 1700-1789*, Yale University Press, New Haven and London, 1993.

- Locquin Jean « Le Paysage en France au début de XVIIIe siècle et l'œuvre de J.B.Oudry », *GBA*, 3^η περίοδος, τόμος XL, 1908.
- *Louis XV : un moment de perfection de l'art français*, κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Hôtel de la Monnaie, 1974.
- Magnin Jeanne, *Le paysage français des enlumineurs à Corot*, Payot, Παρίσι 1928.
- Mortier Roland, « Du 'poétique local' au paysage pathétique ou l'évolution de la peinture de paysage en France après 1760 », στο *Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, πρακτικά συνεδρίου που οργανώθηκε στο Λούβρο, 25-27 Ιανουαρίου 1990, Réunion des Musées Nationaux, 1994, σελ. 293-305.
- Ντενί Ντιντερό, *Αισθητικά*, μετάφραση Κλαίρη Μιτσοτάκη, βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2002.
- Opperman Hal, *Jean-Baptiste Oudry*, 2 τόμοι, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1977.
- Parker K.T. και Mathey J., *Antoine Watteau – Catalogue complet de son oeuvre dessiné*, Παρίσι 1957.
- Piles Roger de, *Cours de peinture par principes*, εισαγωγή Jacques Thuillier, Gallimard 1989.
- Roche Daniel, *La France des Lumières*, Fayard 1993.
- Roland-Michel Marianne, "Landscape Painting in the 18th Century: Theory, Training, and its Place in Academic Doctrine", στο *Claude to Corot: The Development of Landscape Painting in France*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Alan Wintermute, Colnaghi, Νέα Υόρκη, in association with The University of Washington Press, Seattle και Λονδίνο 1990, σελ.99-109.
- Roland-Michel Marianne, « Entre théorie et pratique: Le paysage français au XVIIIe siècle », στο *Le paysage et la question du sublime*, κατάλογος έκθεσης, Musée de Valence (1/10-30/11/1997), Association Rhône-Alpes des Conservateurs, Réunion des musées nationaux, 1997, σελ.177-186.
- Roland-Michel Marianne, « Le Paysage au XVIII^e siècle : théorie, enseignement, sa place dans la doctrine académique », στο *Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, πρακτικά συνεδρίου που οργανώθηκε στο Λούβρο, 25-27 Ιανουαρίου 1990, Réunion des Musées Nationaux, 1994, σελ.213-229.
- Rorschach Kimmerly, "French Art and the 18th century Garden", στο *Claude to Corot: The Development of Landscape Painting in France*, κατάλογος

έκθεσης, επιμέλεια Alan Wintermute, Colnaghi, Νέα Υόρκη, in association with The University of Washington Press, Seattle και Λονδίνο 1990, σελ.111-121.

- Rosenblum Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967.
- Rousseau J.J., *La Nouvelle Héloïse*, 2 τόμοι, εκδ. Henri Coulet, στη σειρά folio classique, Gallimard 1993.
- Saint-Pierre Bernardin de, *Paul et Virginie*, έκδοση του Jean Ehrard, στη σειρά folio classique, Gallimard 2004 (¹1984).
- Viguerie Jean de, *Histoire et dictionnaire du temps de Lumières*, Παρίσι, Robert Laffont, 2003 (¹ ???).
- Voss Hermann, “Francois Boucher’s Early Development”, *The Burlington Magazine*, τόμος XCV, αρ.598-609, Ιανουάριος-Δεκέμβριος 1953, σελ.81-93.
- Wakefield David, *French Eighteenth Century Painting*, Λονδίνο, 1984.
- *Watteau 1684-1721*, κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Galeries nationales du Grand Palais (23/10/1984-29/1/1985), Editions de la Réunion des musées nationaux, 1984.
- Wildenstein George, *The Paintings of Fragonard*, Phaidon 1960.
- Wildenstein George, « Le triomphe du paysage, de Boucher à Moreau l’Ainé » στο *Le Paysage français de Poussin à Corot à l’Exposition du Petit Palais*, κατάλογος έκθεσης, Μάιος-Ιούνιος 1925, Παρίσι, Editions de la Gazette des Beaux-Arts, 1926, σελ.51-73.
- Wilhelm Jacques, “Fragonard as a painter of realistic landscapes”, *Art Quarterly*, Autumn 1948, σελ.297-304
- Zysberg André, *La monarchie de Lumières 1715-1786*, στη σειρά « Nouvelle histoire de la France moderne », éditions de Seuil, 2002.