

# Maurice Merleau-Ponty: Η Αμφιβολία του Cezanne

ΕΠΟΠΤΕΙΑ

Σεζαν

<https://epopteia.gr/217/merleau-ponty-cezanne/>

Το Μάτι και το Πνεύμα. Μετάφραση Αλέκα Μουρίκη. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1991.

Όλη η σύγχρονη ιστορία της ζωγραφικής, η προσπάθειά της να απελευθερωθεί από την κυριαρχία της δημιουργίας ψευδαισθήσεων και να κατακτήσει τις δικές της διαστάσεις, έχουν μια μεταφυσική σημασία. Αυτό ασφαλώς δεν μπορούμε να το αποδείξουμε. Όχι για λόγους οι οποίοι οφείλονται στα όρια της αντικειμενικότητας στην ιστορία και της αναπόφευκτης πολλαπλότητας των ερμηνειών, η οποία δεν μας επιτρέπει να συνδέσουμε μια ορισμένη φιλοσοφία με ένα συμβάν: η μεταφυσική στην οποία αναφερόμαστε δεν είναι ένα σώμα διαχωρισμένων ιδεών του οποίου τη δικαίωση θα αναζητούσαμε κατά τρόπο επαγωγικό στην εμπειρία. Υπάρχει άλλωστε μέσα στην ίδια τη σάρκα της ενδεχομενικότητας μια δομή του συμβάντος, μια ιδιόζουσα αρετή, οι οποίες δεν εμποδίζουν την πολλαπλότητα των ερμηνειών, αλλά αντίθετα, αποτελούν τον βαθύτερο λόγο ύπαρξής τους• υπάρχει μια δομή και μια αρετή οι οποίες καθιστούν το συμβάν ένα διαρκές θέμα της ιστορικής ζωής και αποκτούν έτσι το δικαίωμα να διεκδικούν μια φιλοσοφική καταστατική θέση. Κατά μία έννοια, όλα όσα έχουν ήδη λεχθεί και όλα όσα θα πούμε ακόμα για τη Γαλλική Επανάσταση υπήρξαν πάντα, βρίσκονται επομένως μέσα της, μέσα σ' αυτό το κύμα που σχηματίζεται στο βάθος των τμηματικών γεγονότων σ' αυτό το κύμα που ο αφρός του είναι ο αφρός του παρελθόντος και η κορυφή του η κορυφή του μέλλοντος• και μόνο προσπαθώντας να δούμε όσο το δυνατόν καλύτερα πως αυτό το κύμα σχηματίστηκε, μόνον τότε είμαστε και θα είμαστε σε θέση να το αναπαριστούμε κατά τρόπο νέο. Όσο για την ιστορία των έργων, εάν αυτά είναι πράγματι μεγάλα έργα τέχνης, το νόημα το οποίο τους προσδίδεται αργότερα προέρχεται απ'

αυτά τα ίδια. Είναι το ίδιο το έργο εκείνο το οποίο έχει διανοίξει το πεδίο μέσα από το οποίο θα εμφανιστεί σε κάποια άλλη στιγμή στο μέλλον αυτό το ίδιο το έργο μεταμορφώνεται και γίνεται η συνέχειά του. Όσο για τις ατελεύτητες ερμηνείες στις οποίες νομίμως υπόκειται δεν το αλλάζουν παρά μόνο στον ίδιο τον εαυτό του. Κι αν ο ιστορικός, κάτω από το φανερό περιεχόμενο, ξαναβρίσκει το πλεόνασμα και την πυκνότητα ενός νοήματος, καθώς και το υφάδι εκείνο που προετοίμαζε ένα μεγάλο μέλλον για το έργο, τότε μπορούμε να πούμε ότι αυτός ο ενεργός τρόπος ύπαρξης, αυτή η δυνατότητα την οποία αποκαλύπτει μέσα στο έργο, αυτό το μονόγραμμα, τέλος, που βρίσκει μέσα εκεί, θεμελιώνουν έναν φιλοσοφικό στοχασμό. Αυτού του είδους η εργασία όμως απαιτεί μια μακρά εξοικείωση με την ιστορία. Εμάς εδώ μας λείπει και η ικανότητα και ο χώρος προκειμένου να πραγματοποιήσουμε μια τέτοια εργασία. Απλώς, εφόσον η δύναμη ή η γενετική ικανότητα των έργων υπερβαίνει κάθε θετική σχέση αιτιότητας ή αλληλοδιαδοχής, πιστεύω ότι ακόμα κι ένας αδαής έχει το νόμιμο δικαίωμα, ενεργοποιώντας την ανάμνηση ορισμένων πινάκων και βιβλίων, να προσπαθήσει να πει πως η ζωγραφική παρεμβαίνει στους στοχασμούς του και υπογραμμίζει το αίσθημα που τον διακατέχει μιας βαθιάς δυσαρμονίας, μιας μεταλλαγής στις σχέσεις του ανθρώπου και του Είναι, όταν αντιπαραθέτει στο σύνολό τους, το σύμπαν της κλασικής σκέψης με τις έρευνες της σύγχρονης ζωγραφικής. Πρόκειται εδώ για ένα είδος ιστορίας εξ επαφής, η οποία δεν βγαίνει ίσως έξω από τα όρια ενός προσώπου και η οποία ωστόσο οφείλει τα πάντα στη συναναστροφή με τους άλλους...

«Προσωπικά πιστεύω ότι ο Σεζάν αναζητούσε σ' όλη του τη ζωή το βάθος», λέει ο Τζιακομέτι, και ο Ρομπέρ Ντελωναί (Robert Delaunay) υπογραμμίζει: «Το βάθος είναι η νέα έμπνευση». Τέσσερις αιώνες μετά τις «λύσεις» που έδωσε η Αναγέννηση και τρεις αιώνες μετά τον Ντεκάρτ, το βάθος παραμένει πάντα νέο και απαιτεί από μας να το ανα-ζητήσουμε όχι «μια φορά στη διάρκεια της ζωής μας», αλλά μια ολόκληρη ζωή. Και δεν πρόκειται βέβαια για το δίχως κανένα μυστήριο διάστημα το οποίο χωρίζει αυτά τα κοντινά δέντρα από κείνα τα μακρινά,

όπως τα βλέπω από ένα αεροπλάνο. Ούτε πρόκειται για την εξαφάνιση του ενός πράγματος πίσω από το άλλο, έτσι όπως ζωντανά την αναπαριστά ένα προοπτικό σχέδιο: αυτές οι δύο όψεις είναι υπερβολικά σαφείς και δεν θέτουν κανένα πρόβλημα. Αυτό που είναι αινιγματικό, είναι ο δεσμός ανάμεσά τους, αυτό που βρίσκεται ανάμεσά τους –το γεγονός δηλαδή ότι βλέπω το κάθε πράγμα στη θέση του ακριβώς επειδή τα πράγματα κρύβουν το ένα το άλλο–, το γεγονός ότι οι όψεις αυτές εμφανίζονται ως αντίπαλες μπροστά στο βλέμμα μου ακριβώς επειδή η καθεμιά κατέχει τον δικό της τόπο. Αυτό που είναι αινιγματικό είναι η εξωτερικότητά τους όπως αυτή μου γίνεται γνωστή μέσα από τη διαπλοκή τους και την αμοιβαία εξάρτησή τους στο πλαίσιο της ίδιας της αυτονομίας τους. Για το κατ' αυτόν τον τρόπο εννοούμενο βάθος δεν μπορούμε πλέον να λέμε ότι αποτελεί «τρίτη διάσταση». Καταρχήν, ακόμα και αν δεχτούμε ότι το βάθος είναι μια διάσταση, αυτή η διάσταση θα ήταν μάλλον η πρώτη: δεν μπορούν να υπάρξουν μορφές και καθορισμένα επίπεδα παρά μόνον εφόσον προσδιοριστεί σε ποια απόσταση από μένα βρίσκονται τα διάφορα μέρη τους. Μια πρώτη διάσταση όμως η οποία περιέχει όλες τις άλλες δεν είναι πια μια διάσταση, τουλάχιστον με την κοινή έννοια μιας ορισμένης σχέσης σύμφωνα με την οποία κάνουμε μετρήσεις. Το κατ' αυτόν τον τρόπο εννοούμενο βάθος είναι μάλλον η εμπειρία της αναστρεψιμότητας των διαστάσεων, μιας σφαιρικής «τοπικότητας» όπου όλα βρίσκονται ταυτόχρονα –και απ' όπου έχουν αφαιρεθεί το ύψος, το μήκος και η απόσταση• είναι η εμπειρία ενός όγκου, την οποία με μια λέξη εκφράζουμε λέγοντας ότι ένα πράγμα βρίσκεται εδώ. Όταν ο Σεζάν αναζητά το βάθος, στην πραγματικότητα αναζητά αυτήν ακριβώς την έκρηξη του Είναι• αυτή την έκρηξη η οποία βρίσκεται μέσα σε όλους τους τρόπους του χώρου, όπως επίσης και μέσα στη μορφή. Ο Σεζάν γνωρίζει ήδη αυτό που ο κυβισμός θα το επαναλάβει: γνωρίζει δηλαδή ότι η εξωτερική μορφή, το περίβλημα, είναι δεύτερη, παράγωγη, ότι το πράγμα δεν οφείλει σ' αυτήν τη μορφή του, ότι πρέπει να σπάσουμε το κέλυφος του χώρου, να κομματιάσουμε το δοχείο – και να ζωγραφίσουμε στη θέση του, τι; Κύβους, σφαίρες, κώνους, όπως είχε πει κάποτε; Καθαρές φόρμες οι οποίες έχουν τη στερεότητα

αυτού που μπορεί να οριστεί μέσω ενός εσωτερικού κατασκευαστικού νόμου και οι οποίες, ως ίχνη ή τομές του πράγματος, του επιτρέπουν να εμφανιστεί ανάμεσα τους, όπως ένα πρόσωπο ανάμεσα στις καλαμιές; Αυτό θα σήμαινε ότι τοποθετούμε τη στερεότητα του Είναι από τη μια πλευρά και την ποικιλία του από την άλλη. Ο Σεζάν έχει ήδη δοκιμάσει μια τέτοιου είδους εμπειρία στη μέση περίοδό του. Είχε στραφεί απο-κλειστικά προς το στέρεο, προς το χώρο – για να διαπιστώσει ότι μέσα σ’ αυτόν το χώρο, μέσα σ’ αυτό το πολύ ευρύ γι’ αυτά δοχείο ή περιέχον, τα πράγματα αρχίζουν να κινούνται χρώμα με χρώμα, αρχίζουν να γίνονται ασταθή. Το χώρο και το περιεχόμενο πρέπει λοιπόν να τα αναζητήσουμε ταυτόχρονα. Το πρόβλημα γενικεύεται• δεν πρόκειται πλέον για το πρόβλημα της απόστασης, της γραμμής και της μορφής, αλλά και του χρώματος επίσης.

Το χρώμα είναι «ο τόπος όπου ο νους μας και το σύμπαν συναντιούνται», έλεγε ο Κλέε χρησιμοποιώντας αυτήν τη θαυμαστή γλώσσα ενός τεχνίτη του Είναι, στην οποία αρεσκόταν τόσο να παραπέμπει. Προς χάριν του ακριβώς πρέπει να επιφέρουμε ένα ράγισμα στη μορφή-θέαμα. Δεν μιλάμε πια εδώ λοιπόν για χρώματα «είδωλα των χρωμάτων της φύσης», αλλά για τη διάσταση χρώμα, γι’ αυτήν τη διάσταση η οποία δημιουργεί από μόνη της ταυτότητες, διαφορές, ένα υφάδι, μια υλικότητα, ένα κάποιο πράγμα... Σίγουρα, πάντως, δεν υπάρχει συνταγή του ορατού και το χρώμα από μόνο του, όπως και ο χώρος άλλωστε, δεν αποτελεί μια τέτοια συνταγή. Η επιστροφή στο χρώμα έχει βέβαια το πλεονέκτημα να μας οδηγεί λίγο πιο κοντά στην «καρδιά των πραγμάτων»: αυτή η επιστροφή ωστόσο οδηγεί πέρα από το χρώμα-περίβλημα, όπως και πέρα από το χώρο-περίβλημα άλλωστε. Το Πορτρέτο του Vallier διευθετεί ανάμεσα στα χρώματα ορισμένα σημεία λευκά, τα οποία αναλαμβάνουν στο εξής να διαπλάσουν, να αναδείξουν ένα γενικότερο είναι από το κίτρινο ή το πράσινο ή το γαλάζιο είναι –όπως ο χώρος σ’ εκείνες τις ακουαρέλες των τελευταίων ετών, ο οποίος θεωρήθηκε ως η ίδια η προφάνεια και σε σχέση με τον οποίο το ερώτημα• που δεν θα έπρεπε να τίθεται καν• αυτός ο χώρος ο οποίος ακτινοβολεί γύρω από επίπεδα τα οποία δεν βρίσκονται σε κανέναν προσδιορισίμο τόπο, «υπέρθωση

διαφανών επιφανειών», «κυματιστή κίνηση χρωματικών επιπέδων που αλληλοεπικαλύπτονται, που προχωρούν και οπισθοχωρούν».

Όπως βλέπουμε, αυτό που ενδιαφέρει στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι να προστεθεί ακόμα μία διάσταση στις δύο διαστάσεις του μουσαμά, ούτε να οργανωθεί μία οπτική απάτη ή μια χωρίς αντικείμενο αντίληψη της οποίας η τελειότητα θα συνίστατο στο να μοιάζει όσο το δυνατόν περισσότερο στην εμπειρική όραση. Το ζωγραφικό βάθος (όπως επίσης και το ζωγραφισμένο ύψος και μήκος) έρχονται από το άγνωστο να τεθούν, να βλαστήσουν πάνω στο στήριγμα του πίνακα. Η όραση του ζωγράφου δεν είναι πλέον βλέμμα στραμμένο προς ένα «έξω», δεν αποτελεί «φυσικοοπτική» και μόνον σχέση με τον κόσμο. Ο κόσμος δεν βρίσκεται πια μπροστά του μέσω αναπαράστασης: είναι μάλλον ο ζωγράφος αυτός που γεννιέται μέσα στα πράγματα σαν μέσα από μια συμπύκνωση και συγκέντρωση του ορατού στον εαυτό του• όσο για τον πίνακα, αυτός τελικά δεν μπορεί να αναφέρεται σε οτιδήποτε ανάμεσα στα εμπειρικά πράγματα παρά μόνον υπό την προϋπόθεση ότι είναι πρώτα απ' όλα «αυτοεικονιστικός». Δεν μπορεί να είναι θέαμα κάποιου πράγματος παρά μόνον όντας «θέαμα του τίποτα», παρά μόνον διαρρηγνύοντας το «δέρμα των πραγμάτων» προκειμένου να δείξει πως τα πράγματα γίνονται πράγματα και ο κόσμος κόσμος. Ο Απολλιναίρ (Apollinaire) έλεγε ότι μέσα σ' ένα ποίημα υπάρχουν φράσεις οι οποίες μοιάζουν σαν να μην είναι δημιουργημένες από κάποιον, οι οποίες μοιάζουν σαν να έχουν απλώς σχηματιστεί. Και ο Ανρί Μισώ (Henri Michaux) έλεγε με τη σειρά του ότι, μερικές φορές, τα χρώματα του Κλέε μοιάζουν σαν να έχουν γεννηθεί αργά πάνω στο μουσαμά, σαν να πηγάζουν από ένα πρωτοταγές βάθος, σαν να «αναδύονται στο κατάλληλο μέρος», όπως η μούχλα ή η σκουριά στην επιφάνεια των πραγμάτων. Η τέχνη δεν είναι κατασκευή, τεχνούργημα ή επιδέξια σχέση με έναν εξωτερικό χώρο και κόσμο. Είναι αληθινά η «άναρθηρη κραυγή», για την οποία μιλά ο Ερμής ο Τρισμέγιστος, αυτή η κραυγή η οποία «έμοιαζε να είναι η φωνή του φωτός». Και η οποία, από τη στιγμή που βρίσκεται εδώ, ξυπνά μέσα στην κοινή όραση των κοιμώμενων δυνάμεων ένα μυστικό προγενέστερης ύπαρξης. Όταν βλέπω μέσα από την πυκνότητα του νερού το πλακόστρωτο στο

βάθος μιας πισίνας, δεν το βλέπω παρά το ότι υπάρχει το νερό και οι αντανάκλασεις του• το βλέπω ακριβώς μέσα απ' αυτές, χάρη σ' αυτές. Αν δεν υπήρχαν αυτές οι παραμορφώσεις, αυτές οι ραβδώσεις του ήλιου, αν έβλεπα τη γεωμετρία του πλακόστρωτου δίχως την παρέμβαση αυτής της σάρκας, τότε ακριβώς θα έπαυα να το βλέπω όπως είναι, εκεί όπου πράγματι είναι, δηλαδή: μακρύτερα από κάθε ταυτοτικό τόπο. Δεν μπορώ να πω ότι το ίδιο το νερό, αυτή η υδάτινη δύναμη, αυτό το πυκνό και απαστράπττον στοιχείο, βρίσκεται μέσα στο χώρο: δεν βρίσκεται βέβαια κάπου αλλού, αλλά δεν είναι και μέσα στην πισίνα. Κατοικεί μέσα σ' αυτήν, υλοποιείται μέσα της, δεν περιέχεται όμως μέσα σ' αυτήν, και αν σηκώσω τα μάτια μου προς το φράγμα εκείνο των κυπαρισσιών όπου παίζει το δίχτυ των αντανάκλασεών του, δεν μπορώ να αμφισβητήσω το γεγονός ότι το νερό το επισκέπτεται κι αυτό επίσης, ή τουλάχιστον ότι του στέλνει την ενεργό και ζωντανή ουσία του. Ο ζωγράφος λοιπόν, κάτω από τα ονόματα του βάθους, του χώρου και του χρώματος, αναζητά αυτήν ακριβώς την εσωτερική ζωογόνηση, αυτή την ακτινοβολία του ορατού.

Όταν το σκεφτόμαστε, μας φαίνεται παράξενο το γεγονός ότι συχνά ένας καλός ζωγράφος κάνει επίσης και καλά σχέδια, όπως επίσης και καλή γλυπτική. Εφόσον τα μέσα έκφρασης δεν είναι συγκρίσιμα, ούτε άλλωστε και οι χειρονομίες, το γεγονός αυτό αποτελεί μια απόδειξη ότι υπάρχει ένα σύστημα ισοδυναμιών, ένας Λόγος των γραμμών, του φωτός, των χρωμάτων, των ανάγλυφων επιφανειών, των όγκων με άλλα λόγια, μια παρουσίαση, χωρίς τη διαμεσολάβηση των εννοιών, του παγκόσμιου Είναι. Η προσπάθεια της σύγχρονης ζωγραφικής δεν συνίστατο τόσο στο να επιλέξει ανάμεσα στη γραμμή και το χρώμα, ή ανάμεσα στην εξεικόνιση των πραγμάτων και τη δημιουργία σημείων, όσο στο να πολλαπλασιάσει τα συστήματα των ισοδυναμιών, να θραύσει την προσκόλλησή τους στο περίβλημα των πραγμάτων προσπάθεια η οποία μπορεί να απαιτήσει να δημιουργηθούν νέα υλικά ή νέα μέσα έκφρασης, αλλά και η οποία πραγματοποιείται μερικές φορές μέσα από την επανεξέταση και επανεπένδυση των υλικών και των μέσων τα οποία υπήρχαν ήδη. Υπήρχε, για παράδειγμα, μια τετριμμένη αντίληψη για τη γραμμή, η οποία τη θεωρούσε ως θετικό κατηγορημα και

ιδιότητα του αντικειμένου καθεαυτόν. Πρόκειται για την αντίληψη της γραμμής ως περιγράμματος του μήλου ή ως ορίου του χωραφιού και του λιβαδιού• περίγραμμα και όριο τα οποία εθεωρούντο ως παρόντα μέσα στον κόσμο, ως διάστικτες γραμμές πάνω από τις οποίες το μολύβι ή το πινέλο απλώς περνούσε. Αυτήν ακριβώς τη γραμμή αμφισβητεί όλη η σύγχρονη ζωγραφική και, πιθανόν, το σύνολο της ζωγραφικής, εφόσον ο ντα Βίντσι στην Πραγματεία του περί της ζωγραφικής έλεγε ότι πρέπει «να ανακαλύψουμε, μέσα σε κάθε αντικείμενο... τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο... μια ορισμένη καμπτόμενη γραμμή η οποία αποτελεί τον γεννήτορα άξονά του κατά κάποιον τρόπο... κατευθύνεται κατά μήκος όλης του της έκτασης». Ο Ραβαιζόν (Ravaisson) και ο Μπεργκσόν (Bergson) διαπιστώθηκαν ότι κάτι το πολύ σημαντικό αναφαινόταν σ' αυτές τις γραμμές• δεν τόλμησαν όμως να αποκωδικοποιήσουν πλήρως το χρησμό αυτό. Ο Μπεργκσόν αναζητά την «ατομική ελικοειδή γραμμή» μόνο στα έμψυχα όντα και, μάλλον δειλά, συμπληρώνει ότι η κυ-ματοειδής γραμμή «μπορεί να μην είναι καμιά από τις ορατές γραμμές της φιγούρας», ότι «δεν βρίσκεται μάλλον εδώ παρά εκεί» και, ωστόσο, «μας δίνει το κλειδί για τα πάντα». Ο Μπεργκσόν βρίσκεται εδώ στο κατώφλι αυτής της συναρπαστικής ανακάλυψης, η οποία είναι ήδη κάτι το οικείο για τους ζωγράφους: της ανακάλυψης δηλαδή ότι δεν υπάρχουν γραμμές ορατές καθεαυτές, ότι τόσο το περίγραμμα του μήλου όσο το όριο του λιβαδιού δεν βρίσκονται ούτε εδώ ούτε εκεί, ότι βρίσκονται πάντοτε εδώθε ή εκείθεν του σημείου από το οποίο κοιτάζει κάποιος, ότι βρίσκονται πάντοτε ανάμεσα ή πίσω απ' αυτό το οποίο καθηλώνει κανείς με το βλέμμα του• ότι, τέλος, καταδεικνύονται, συνάγονται, ή ακόμα και αιτούνται κατά τρόπο επιτακτικό από τα πράγματα, αλλά δεν είναι πράγματα αυτά τα ίδια. Θεωρήθηκε ότι περιγράφουν το μήλο ή το λιβάδι, αλλά τόσο το μήλο όσο και το λιβάδι «σχηματίζονται» από μόνα τους και φτάνουν στο ορατό σαν να έρχονταν από έναν προγενέστερο του χώρου όπισθεν κόσμο... Επομένως, η αμφισβήτηση της τετριμμένης αντίληψης για τη γραμμή δεν αποκλείει κατά κανέναν τρόπο κάθε είδους γραμμή από τη ζωγραφική, όπως ενδεχομένως πίστευαν οι Εμπρεσιονιστές. Το πρόβλημα που προκύπτει απ' αυτή την αμφισβήτηση είναι το πώς θα απελευθερωθεί η γραμμή, πώς θα

Ξαναβρεί τη δύναμη να συγκροτεί. Έτσι λοιπόν, δεν πρέπει να μας φαίνεται καθόλου αντιφατικό το γεγονός ότι τη βλέπουμε να επανεμφανίζεται και να θριαμβεύει σε ζωγράφους όπως ο Κλέε ή ο Ματίς, οι οποίοι πίστεψαν, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον, στο χρώμα. Διότι στο εξής, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Κλέε, η γραμμή δεν μιμείται πλέον το ορατό, «καθιστά ορατό», αποτελεί το σχεδιάγραμμα μιας γέννησης των πραγμάτων. Κανείς ίσως πριν από τον Κλέε δεν είχε «αφήσει μια γραμμή να ονειρεύεται». Το ξεκίνημα της γραμμής υποδεικνύει, εγκαθιδρύει ένα ορισμένο επίπεδο ή τρόπο της γραμμικότητας, υποδεικνύει με ποιον τρόπο η γραμμή είναι ή γίνεται γραμμή, «βαίνει ως γραμμή». Σε σχέση μ' αυτό, κάθε αλλαγή κατεύθυνσης της γραμμής που θα ακολουθήσει θα έχει μια αξία διάκρισης, θα αποτελεί μια σχέση της γραμμής με τον εαυτό της, θα συγκροτεί μια περιπέτεια, μια ιστορία, ένα νόημα της γραμμής, ανάλογα με το αν η γραμμή θα αποκλίνει περισσότερο ή λιγότερο, περισσότερο ή λιγότερο γρήγορα, με μεγαλύτερη ή μικρότερη επιδεξιότητα.

Πορευόμενη μέσα στο χώρο, διαβρώνει ωστόσο τον κοινό χώρο και το *partes extra partes*, αναπτύσσει έναν τρόπο να εκτείνεται ενεργητικά μέσα στο χώρο ο οποίος υποβαστάζει τόσο τη χωρικότητα ενός πράγματος όσο και τη χωρικότητα μιας μηλιάς ή ενός ανθρώπου. Απλώς, λέει ο Κλέε, ο ζωγράφος, προκειμένου να αποδώσει το γεννήτορα άξονα ενός ανθρώπου, «θα είχε την ανάγκη ενός πλέγματος γραμμών τόσο μπερδεμένου, ώστε δεν θα μπορούσε πια να τίθεται ζήτημα πραγματικά στοιχειώδους αναπαράστασης». Είτε λοιπόν αποφασίσει να παραμείνει πιστός κατά τρόπο αυστηρό στην αρχή της γέννησης του ορατού, στην αρχή της θεμελιώδους, έμμεσης ή, όπως έλεγε ο Κλέε, απόλυτης ζωγρα-φικής –εμπιστευόμενος στον τίτλο του πίνακα τη φροντίδα να κατονομάσει μέσω του κοινού του ονόματος το κατ' αυτόν τον τρόπο συγκροτημένο είναι, προκειμένου να αφήσει τη ζωγραφική να λειτουργήσει αυστηρότερα ως ζωγραφική–, είτε, αντίθετα, πιστεύει, όπως ο Ματίς στα σχέδιά του, ότι μπορεί να τοποθετήσει σε μια ενιαία γραμμή τόσο τα κοινά χαρακτηριστικά του είναι, όσο και την αθόρυβη διαδικασία η οποία συνθέτει μέσα του την πλαδαρότητα ή την αδράνεια με τη δύναμη,



προκειμένου να το συγκροτήσει ως γυμνό, πρόσωπο ή λουλούδι, αυτό δεν διαφοροποιεί σημαντικά τον ένα ζωγράφο από τον άλλο. Υπάρχουν δυο φύλλα του τα οποία ο Κλέε ζωγράφισε κατά τον πιο αναπαραστατικό τρόπο και τα οποία είναι καταρχήν εντελώς δυσδιάκριτα• παραμένουν δε μέχρι τέλους τερατώδη, απίστευτα, φαντασματικά, εξ αιτίας ακριβώς της «ακρίβειάς» τους. Και οι γυναίκες του Ματίς από την άλλη (ας θυμηθούμε μόνο τις σαρκαστικές παρατηρήσεις των συγχρόνων του) δεν υπήρξαν αμέσως γυναίκες, έγιναν: ο ίδιος ο Ματίς μας έμαθε να βλέπουμε τα περιγράμματά τους όχι κατά τον «φυσικο-οπτικό» τρόπο, αλλά ως νευρώσεις, ως άξονες ενός συστήματος σαρκικής ενεργητικότητας ή παθητικότητας. Αναπαραστατική ή όχι, η γραμμή πάντως δεν αποτελεί πια ούτε μίμηση των πραγμάτων ούτε πράγμα. Είναι μια ορισμένη ανισορροπία διευθετημένη μέσα στην αδιαφορία του λευκού χαρτιού, είναι ένα όρυγμα διενεργούμενο μέσα στο καθαυτό, ένα κάποιο συγκροτούν κενό, το οποίο, όπως αναντίρρητα δείχνουν τα γλυπτά του Μουρ (Moore), είναι φορέας της υποτιθέμενης θετικότητας των πραγμάτων. Η γραμμή δεν αποτελεί πια, όπως στην κλασική γεωμετρία, την εμφάνιση ενός όντος πάνω στο κενό του βάθους• αποτελεί, όπως στις μοντέρνες γεωμετρίες, περιορισμό, διαχωρισμό, τροποποίηση μιας προγενέστερης χωρικότητας.

Όπως λοιπόν δημιούργησε τη λανθάνουσα γραμμή, η ζωγραφική κατόρθωσε επίσης να αποδώσει μια κίνηση δίχως μετατόπιση μέσα στο χώρο• μια κίνηση μέσω δόνησης ή ακτινοβολίας. Δεν θα μπορούσε άλλωστε να κάνει αλλιώς, εφόσον, όπως είναι γενικά παραδεκτό, η ζωγραφική είναι μια τέχνη του χώρου, γίνεται πάνω στο μουσαμά ή το χαρτί και δεν διαθέτει τα μέσα να παράγει κινητές κατασκευές. Ο ακίνητος μουσαμάς ωστόσο θα μπορούσε να υποβάλει την αίσθηση μιας αλλαγής τόπου, κατά τον ίδιο τρόπο που το ίχνος ενός διάττοντος αστέρα πάνω στον αμφιβληστροειδή χιτώνα του ματιού μου μου υποβάλλει την αίσθηση μιας μετάβασης, μιας κίνησης, την οποία δεν περιέχει. Ο πίνακας θα εφοδιάζε τότε τα μάτια μου με κάτι ανάλογο μ' αυτό με το οποίο τα εφοδιάζουν οι πραγματικές κινήσεις: μια σειρά, δηλαδή, από θολές, σε αποδεκτό βέβαια βαθμό, στιγμιαίες εικόνες, οι

οποίες, αν φυσικά πρόκειται για κάτι το έμψυχο, ενέχουν στάσεις αβέβαιες• στάσεις οι οποίες αμφιρρέπουν ανάμεσα σε ένα πριν και ένα μετά. Με άλλα λόγια, ο πίνακας μας εφοδιάζει τότε με τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της αλλαγής τόπου τα οποία ο θεατής θα μπορούσε να διαβάσει πάνω στο ίχνος που αυτή αφήνει. Στο σημείο αυτό ας θυμηθούμε την περίφημη παρατήρηση του Ροντέν (Rodin), της οποίας τη σπουδαιότητα θα μπορέσουμε τώρα να κατανοήσουμε: οι στιγμιαίες εικόνες, οι αβέβαιες στάσεις απολιθώνουν την κίνηση –όπως αυτό φαίνεται άλλωστε και σε τόσες φωτογραφίες αθλητών, όπου ο αθλητής μοιάζει να έχει ακινητοποιηθεί για πάντα. Ούτε θα μπορούσε κανείς να τον αποσπάσει από την ακινησία του πολλαπλασιάζοντας τις ει-κόνες. Οι φωτογραφίες του Μάρεϋ (Marey), οι κυβιστικές αναλύσεις, η Νύφη του Ντυσάν (Duchamp) δεν κινούνται: μας προσφέρουν, θα λέγαμε, έναν ζηνώνειο ρεμβασμό σχετικά με την κίνηση. Βλέπουμε ένα άκαμπτο, σαν πανοπλία, σώμα που κινεί τις αρθρώσεις του, βρίσκεται ως δια μαγείας εδώ, αλλά και εκεί κι ωστόσο δεν πηγαίνει από δω εκεί. Ο κινηματογράφος μας δίνει την κίνηση• πώς όμως το πετυχαίνει αυτό; Αντιγράφοντας, όπως πιστεύουν, όσο το δυνατόν πιστότερα την αλλαγή τόπου; Μάλλον όχι, εφόσον η αργή κίνηση μας δίνει ένα σώμα αιωρούμενο σαν φύκι ανάμεσα στα αντικείμενα που όμως δεν κινείται. Η κίνηση δίνεται, λέει ο Ροντέν, μέσα από μια εικόνα όπου οι βραχίονες, οι κνήμες, ο κορμός, το κεφάλι έχουν συλληφθεί το καθένα σε μια διαφορετική στιγμή• μέσα από μια εικόνα λοιπόν η οποία εικονίζει το σώμα σε μια στάση την οποία δεν είχε σε καμιά στιγμή και η οποία επιβάλλει ανάμεσα στα μέρη του πλασματικές σχέσεις, ως εάν αυτή η αντιπαράθεση των μη συμβατών να μπορούσε, μόνη αυτή, να κάνει να αναβλύσει μέσα από το χαλκό ή πάνω στο μουσαμά η μετάβαση και η διάρκεια. Τα μόνα επιτυχημένα στιγμιότυπα μιας κίνησης είναι εκείνα τα οποία πλησιάζουν αυτή την παράδοξη διευθέτηση, όταν, για παράδειγμα, ο άνθρωπος που βαδίζει συλλαμβάνεται τη στιγμή που και τα δυο του πόδια αγγίζουν το έδαφος: διότι τότε μας δίνεται σχεδόν η χρονική πανταχού παρουσία του σώματος η οποία καθιστά τον άνθρωπο ικανό να δρασκελίζει το χώρο. Ο πίνακας μας κάνει να βλέπουμε την κίνηση μέσω της εσωτερικής του δυσαρμονίας. Η θέση κάθε

μέλους, ακριβώς επειδή δεν συμβιβάζεται με τη θέση των άλλων μελών σύμφωνα με τη λογική του σώματος, χρονολογείται διαφορετικά και, καθώς όλα τα μέλη παραμένουν προφανώς μέσα στην ενότητα ενός σώματος, αυτό που τελικά δρασκελίζει τη διάρκεια είναι το σώμα. Η κίνησή του είναι κάτι το οποίο προμελετάται ανάμεσα στις κνήμες, τον κορμό, τους βραχίονες, το κεφάλι, μέσα σε μια κάποια δυνητική εστία• μια κίνηση η οποία δεν εκρήγνυται σε αλλαγή τύπου παρά μόνον στη συνέχεια. Γιατί το άλογο που έχει φωτογραφηθεί κατά τη στιγμή που δεν αγγίζει το έδαφος, εν πλήρει κινήσει λοιπόν, καθώς οι κνήμες του φαίνονται σχεδόν διπλωμένες από κάτω του, γιατί αυτό το άλογο μας δίνει την εντύπωση ότι πηδάει επιτόπου; Και γιατί, αντίθετα, τα άλογα του Ζερικώ (Géricault) τρέχουν πάνω στο μουσαμά, μολονότι έχουν μια στάση που κανένα άλογο καλπάζοντας δεν παίρνει ποτέ; Αυτό συμβαίνει επειδή τα άλογα του Derby του Ersom μας δείχνουν τη στήριξη του σώματος πάνω στο έδαφος και επειδή, σύμφωνα με μια λογική του σώματος και του κόσμου, την οποία γνωρίζουμε πολύ καλά, αυτή η στήριξη πάνω στο χώρο είναι επίσης και μια στήριξη πάνω στη διάρκεια. Ο Ροντέν λέει κάτι πολύ σημαντικό σχετικά: «Αυτός που λέει την αλήθεια είναι ο ζωγράφος, ενώ η φωτογραφία ψεύδεται, γιατί, στην πραγματικότητα, ο χρόνος δεν σταματά». Η φωτογραφία διατηρεί ανοιχτές τις στιγμές τις οποίες η πίεση του χρόνου ξανακλείνει αμέσως, καταστρέφει την υπέρβαση, τον προορισμό, τη «μεταμόρφωση» του χρόνου, τα οποία η ζωγραφική, αντίθετα, καθιστά ορατά, εφόσον τα άλογα φέρουν μέσα τους το «φεύγω από δω, πηγαίνω εκεί», εφόσον πατούν στο έδαφος σε κάθε στιγμή. Η ζωγραφική δεν αναζητά τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της κίνησης, αλλά τα μυστικά της κρυπτογραφικά σημεία. Υπάρχουν μάλιστα και άλλα τέτοια σημεία πολύ πιο εκλεπτυσμένα απ' αυτά για τα οποία μιλάει ο Ροντέν: κάθε σάρκα, ακόμα και η σάρκα του κόσμου, διαχέει μια ακτινοβολία έξω απ' αυτή την ίδια. Είτε, όμως, ανάλογα με τις εποχές και τις διαφορετικές σχολές, προσκολλάται κανείς περισσότερο στην εμφανή κίνηση, είτε στο μνημειώδες, η ζωγραφική δεν βρίσκεται ποτέ εντελώς έξω από το χρόνο, εφόσον βρίσκεται πάντα μέσα στο σαρκικό.

Αισθανόμαστε ίσως τώρα καλύτερα τι σημαίνει αυτή η μικρή λέξη: βλέπω. Η όραση δεν αποτελεί έναν ορισμένο τρόπο της σκέψης, ούτε και αυτοπαρουσία: είναι το μέσον εκείνο που μου επιτρέπει να απουσιάζω από τον ίδιο τον εαυτό μου, να παρίσταμαι από τα μέσα στη διάσπαση του Είναι, στο τέρμα της οποίας και μόνο κλείνομαι στον εαυτό μου.

Οι ζωγράφοι ήταν πάντα εν γνώσει του γεγονότος αυτού. Ο ντα Βίντσι επικαλείται μια «ζωγραφική επιστήμη» η οποία δεν μιλάει με λέξεις (και ακόμα λιγότερο με αριθμούς), αλλά με έργα τα οποία υπάρχουν μέσα στο ορατό με τον τρόπο των φυσικών πραγμάτων και η οποία κοινωνείται μέσω αυτών των έργων «σε όλες τις γενιές του σύμπαντος». Αυτή η σιωπηλή επιστήμη, η οποία, όπως λέει ο Ρίλκε, αναφερόμενος στον Ροντέν, οδηγεί μέσα στο έργο τις μορφές των «επτασφράγιστων» πραγμάτων, προέρχεται από το μάτι και απευθύνεται στο μάτι. Πρέπει να κατανοήσουμε το μάτι ως «παράθυρο της ψυχής». «Η όραση... μέσω της οποίας μας αποκαλύπτεται η ομορφιά του σύμπαντος είναι κάτι το τόσο εξαιρετικό, ώστε εκείνος που θα δεχόταν να τη χάσει θα στερούσε από τον εαυτό του την ευχαρίστηση να γνωρίσει όλα τα έργα της φύσης, η θέα των οποίων κάνει την ψυχή να παραμένει με ευχαρίστηση μέσα στη φυλακή του σώματος, χάρη σ' αυτά τα μάτια που του παρουσιάζουν την άπειρη ποικιλία της δημιουργίας: εκείνος που τα χάνει εγκαταλείπει την ψυχή του σε μια σκοτεινή φυλακή όπου χάνει κάθε ελπίδα να ξαναδεί τον ήλιο, αυτό το φως του σύμπαντος». Η όραση πραγματοποιεί ένα θαύμα: διανοίγει για την ψυχή ένα χώρο που δεν είναι ψυχή, τον μακάριο τομέα των πραγμάτων και του θεού των πραγμάτων, του ήλιου. Ένας καρτεσιανός μπορεί να πιστεύει ότι ο υπαρκτός κόσμος δεν είναι ορατός, ότι το μοναδικό φως προέρχεται από το πνεύμα, ότι το σύνολο της όρασης πραγματοποιείται μέσα στο θεό. Ένας ζωγράφος όμως δεν μπορεί να αποδεχτεί ότι το άνοιγμά μας στον κόσμο είναι απατηλό ή έμμεσο, ότι αυτό που βλέπουμε δεν είναι ο ίδιος ο κόσμος, ότι το πνεύμα δεν ενασχολείται παρά μόνον με τις ίδιες του τις σκέψεις ή με ένα άλλο πνεύμα. Αποδέχεται, παρ' όλες τις δυσκολίες του, το μύθο που μιλά για τα παράθυρα της ψυχής: πρέπει αυτό που δεν βρίσκεται σε

κανέναν τόπο να καθυποτάσσεται σ' ένα σώμα• ακόμα περισσότερο: να μυείται μέσα απ' αυτό το σώμα στους άλλους και στη φύση. Πρέπει να πάρουμε κατά γράμμα αυτό που μας διδάσκει η όραση: ότι δηλαδή μέσω αυτής προσεγγίζουμε τον ήλιο, τα άστρα• ότι βρισκόμαστε ταυτόχρονα παντού, ότι βρισκόμαστε κοντά τόσο στα πράγματα που είναι δίπλα μας όσο και σ' αυτά που είναι μακρινά• ότι ακόμα και η δύναμη που διαθέτουμε να φανταζόμαστε ότι βρισκόμαστε κάπου αλλού –«Βρίσκομαι στην Πετρούπολη στο κρεβάτι μου, στο Παρίσι, τα μάτια μου βλέπουν τον ήλιο»–, η δύναμη να προσβλέπουμε ελεύθερα σε όντα πραγματικά, όπου κι αν βρίσκονται, ακολουθεί ακόμα την όραση, επαναχρησιμοποιεί τα μέσα που μας έχουν δοθεί απ' αυτήν. Αυτή μόνη μας διδάσκει ότι όντα διαφορετικά, «εξωτερικά», ξένα το ένα στο άλλο, βρίσκονται ωστόσο απόλυτα μαζί• μας διδάσκει την «ταυτοχρονία» – μυστήριο το οποίο οι ψυχολόγοι χειρίζονται όπως ένα παιδί τα εκρηκτικά. Ο Ρομπέρ Ντελωναί λέει με συντομία: «Ο σιδηρόδρομος είναι η εικόνα της διαδοχικότητας η οποία πλησιάζει την παραλληλότητα: η απόλυτη εξίσωση των γραμμών». Οι σιδηροδρομικές γραμμές που συγκλίνουν και δεν συγκλίνουν, που συγκλίνουν για να παραμείνουν εκεί κάτω σε ίση απόσταση, ο κόσμος που εξαρτάται από την προοπτική μου για να παραμείνει ανεξάρτητος από μένα, που είναι για μένα προκειμένου να είναι χωρίς εμένα, προκειμένου να είναι κόσμος. Το «οπτικό *quale*» μου προσφέρει, μόνον αυτό, την παρουσία αυτού που δεν είμαι εγώ, αυτού που απλά και μόνον είναι. Το κάνει δε αυτό επειδή, ως υφή, αποτελεί τη στερεοποίηση μιας καθολικής ορατότητας, ενός μοναδικού Χώρου ο οποίος χωρίζει και ενώνει, ο οποίος υποβαστάζει κάθε συνοχή (ακόμα και τη συνοχή του παρελθόντος και του παρόντος, εφόσον ούτε καν αυτή θα υπήρχε αν παρελθόν και μέλλον δεν κατευθύνονταν προς τον ίδιο Χώρο). Κάθε οπτικό πράγμα, μολονότι είναι ένα άτομο, λειτουργεί επίσης και ως διάσταση, αφού παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα μιας ανθοφορίας του Είναι. Αυτό σημαίνει, σε τελευταία ανάλυση, ότι ίδιον του ορατού είναι να διαθέτει μια επένδυση αόρατου με τη στενή έννοια• αόρατου το οποίο το ορατό καθιστά παρόν ως μια κάποια απουσία. «Στην εποχή τους, σ' αυτό το χθες που αποτελεί τον δικό μας αντίποδα, οι Εμπρεσιονιστές, με όλο τους το δίκιο,

θεμελίωσαν την κατοικία τους ανάμεσα στις παραφυάδες και τα θαμνόκλαδα του καθημερινού θεάματος. Όσο για μας, βαθιά μας επιθυμία είναι να κατευθυνθούμε προς τα βάθη... Αυτές οι παραδοξότητες θα γίνουν... πραγματικότητες... Γιατί, αντί να περιορίζονται στην, περισσότερο ή λιγότερο έντονη, αποκατάσταση του ορατού, επισυνάπτουν επιπλέον σ' αυτό την πλευρά του αόρατου που έχει γίνει καταληπτό με τρόπο κρυφό». Υπάρχει αυτό που προσβάλλει το μάτι από μπροστά, οι μετωπικές ιδιότητες του ορατού – αλλά επίσης κι αυτό που το προσβάλλει από κάτω, αυτή η λανθάνουσα στάση του βάθους, όπου το σώμα σηκώνεται για να δει– και υπάρχει, τέλος, αυτό που προσβάλλει την όραση από πάνω, όλα εκείνα τα φαινόμενα της πτήσης, της πλεύσης, της κίνησης, όπου η όραση μετέχει, όχι πια στη βαρύτητα των πρώτων αρχών, αλλά στις ελεύθερες πραγματώσεις. Ο ζωγράφος, μέσω αυτής, αγγίζει λοιπόν τα δύο άκρα. Μέσα στο αμνημόνευτο βάθος του ορατού κάτι κινείται, πυρακτώνεται και κατακλύζει το σώμα του• οτιδήποτε ζωγραφίζει λοιπόν αποτελεί μια απάντηση σ' αυτή την προτροπή, το χέρι του δεν είναι «παρά το όργανο μιας μακρινής βούλησης». Η όραση είναι η συνάντηση –σαν τη συνάντηση σ' ένα σταυροδρόμι– όλων των όψεων του Είναι. «Μια φωτιά θέλει να ζήσει, ξυπνά• ακολουθώντας το δρόμο του οδηγητικού χεριού, φτάνει στο μουσαμά, τον κατακλύζει κι έπειτα κλείνει –μια σπίθα που σκιρτά– τον κύκλο που όφειλε να διαγράψει: επιστροφή στο μάτι και πέρα απ' αυτό». Στο πλαίσιο αυτής της συνδιαλλαγής δεν παρατηρείται καμιά ρήξη• είναι αδύνατο να πούμε ότι εδώ τελειώνει η φύση και αρχίζει ο άνθρωπος ή η έκφραση. Το ίδιο το άφωνο Είναι καταλήγει να φανερώνει το νόημά του. Να γιατί το δίλημμα της παραστατικότητας ή της μη παραστατικότητας έχει τεθεί σε λάθος βάση: είναι αλήθεια και δεν ενέχει καμιά αντίφαση το γεγονός ότι ποτέ κανένα σταφύλι δεν υπήρξε στην πραγματικότητα τέτοιο όπως δίνεται ακόμα και στην πιο αναπαραστατική ζωγραφική, αλλά και ότι, ταυτόχρονα, καμιά ζωγραφική, ακόμα και η αφηρημένη, δεν μπορεί να εξαλείψει το Είναι, ότι το σταφύλι του Καραβάτζιο είναι το ίδιο το σταφύλι. Αυτή η μεταχώρηση αυτού που είναι σε σχέση μ' αυτό που βλέπουμε και καθιστούμε ορατό και αυτού που βλέπουμε και καθιστούμε ορατό σε σχέση μ' αυτό

που είναι, συνιστά την ίδια την όραση. Και, αν θέλουμε να δώσουμε την οντολογική διατύπωση της ζωγραφικής, θα μπορούσαμε ατόφια σχεδόν να χρησιμοποιήσουμε αυτά τα ίδια τα λόγια του ζωγράφου, μιας και ο Κλέε έγραψε στα τριάντα επτά του χρόνια αυτές τις λέξεις οι οποίες χαραχτήκαν και πάνω στον τάφο του: «Άπιαστος είμαι, μέσα στην ίδια την εμμένεια...».