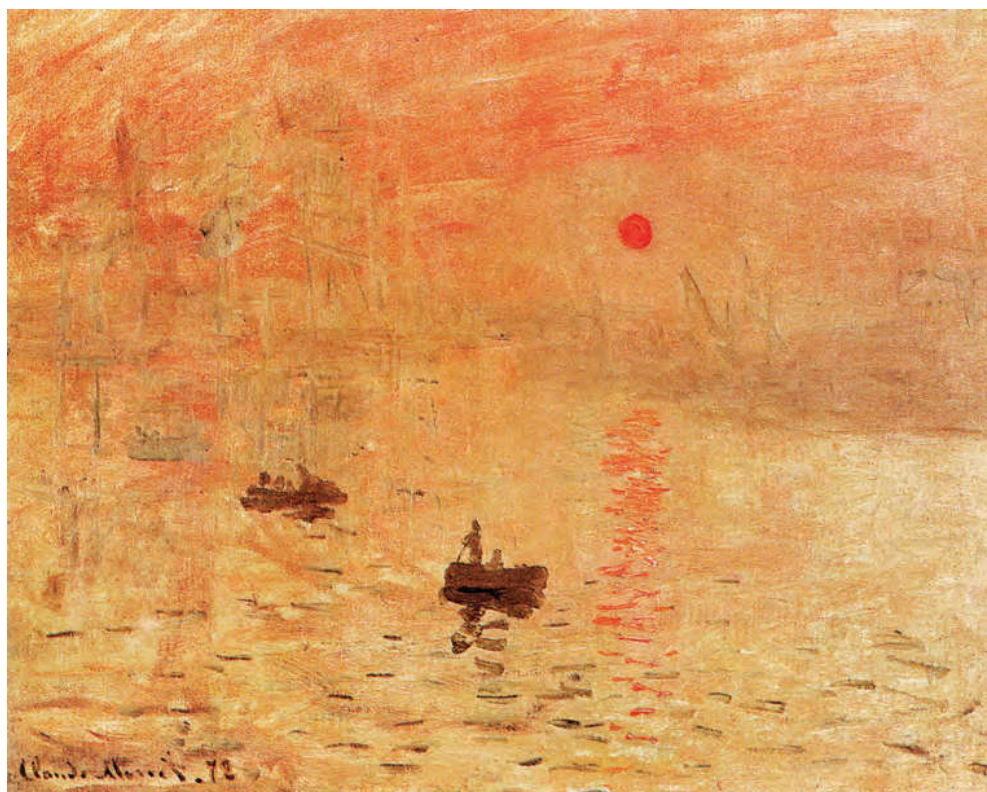


14

**ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ
ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ**



Κλ. Μονέ, "Εντύπωση, ανατολή του ήλιου" (1872), λάδι σε μουσαμά 0,50 x 0,65 μ., Παρίσι, Μουσείο Marmottan.

ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ - ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Ο 19ος αιώνας χαρακτηρίζεται από μεγάλες κοινωνικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα σε φτωχούς και πλούσιους, σε προσοδευτικούς και συντηρητικούς, σε εκείνους που έμεναν προσκολλημένοι στο παρελθόν και σε εκείνους που αναζητούσαν νέες διεξόδους. Ο πληθυσμός στην Ευρώπη και στη Βόρεια Αμερική διπλασιάστηκε μετά το 1850, ενώ η αύξηση της γεωργικής παραγωγής, που οφειλόταν στην τεχνολογική ανάπτυξη, δημιούργησε το μεταναστευτικό ρεύμα των αγροτών προς τις πόλεις σε αναζήτηση εργασίας.

Ο φιλελευθερισμός της αστικής τάξης στηρίχτηκε στην ατομική πρωτοβουλία και προώθησε την άσκηση και τον έλεγχο της εξουσίας από τα εύρωστα οικονομικά στρώματα της κοινωνίας χωρίς την παρέμβαση του κράτους. Η ελευθερία του τύπου και η διάδοση των ιδεών σε όλο και μεγαλύτερα στρώματα του πληθυσμού, η ενίσχυση της εθνικής συνείδησης, η αναζήτηση του ιστορικού παρελθόντος ως μέσου διαφοροποίησης χαρακτηρίζουν την περίοδο από το 1840 μέχρι το 1870 περίπου. Σε όλα τα επίπεδα, στη θρησκεία, στην πολιτική, στην επιστήμη, στην τέχνη, η διάσταση των απόψεων είχε πάρει τον χαρακτήρα αντιμαχόμενων στρατοπέδων. Η αναζήτηση ανθρώπινων συνθηκών εργασίας για τις καταπιεσμένες εργατικές τάξεις προώθησε τις σοσιαλιστικές ιδέες - όπως φάνηκε στο έργο των πρωτοπόρων κοινωνιολόγων Σαιν Σιμόν (1760-1825), Ογκίστ Κοντ (1798-1857) και άλλων - που κορυφώθηκαν στο Μανιφέστο των Κ. Μαρξ και Φ. Ένγκελς. Ο Καρλ Μαρξ και ο Φρήντριχ Ένγκελς δημοσίευσαν το 1848 το Κομμουνιστικό Μανιφέστο, όπου η πάλη των τάξεων αναλύεται μέσα από την ιστορική της εξέλιξη, και ερμηνεύονται έτσι οι κοινωνικές ταραχές που εμφανίστηκαν στα

μεγαλύτερα αστικά κέντρα της Ευρώπης κατά την τρίτη και την τέταρτη δεκαετία του αιώνα.

Σε όλες σχεδόν τις χώρες της Ευρώπης - Γαλλία, Αυστρία, Πρωσία, Ουγγαρία, Βοημία, Ιταλία - οι επαναστατικές κινητοποιήσεις κατά του αυταρχισμού διαδέχονταν η μία την άλλη.

Στο Παρίσι, η πίεση του αυταρχισμού της μοναρχίας και η οικονομική ύφεση του 1846-47 οδήγησαν την εργατική τάξη σε επανάσταση (Φεβρουάριος του 1848), που κατέληξε στην πτώση της μοναρχίας και την ανακήρυξη της Δημοκρατίας. Η διαμάχη όμως ανάμεσα στους επικρατήσαντες, που κατέληξε σε αιματηρές οδομαχίες τον Ιούνιο του ίδιου έτους, έφερε στο προσκήνιο τον Λουδοβίκο Ναπολέοντα, ο οποίος το 1852 αυτοανακηρύχθηκε σε Ναπολέοντα 3ο και επέβαλε τη Δεύτερη Αυτοκρατορία. Στην Αγγλία το τραπεζικό σύστημα εξελίχθηκε, και το φιλελεύθερο οικονομικό σύστημα κυριάρχησε, οδηγώντας στην εδραίωση των κανόνων της ελεύθερης λειτουργίας της αγοράς με βάση την προσφορά και τη ζήτηση.

Την ίδια περίοδο, η τεχνολογική έκρηξη, η βιομηχανική επανάσταση, η εφεύρεση της φωτογραφίας, η χρήση του τηλέγραφου και οι κάθε είδους εφευρέσεις και ανακαλύψεις σήμαναν βαθιά αλλαγή στη δομή της κοινωνίας, αλλά και στον τρόπο σκέψης. Το 1859 ο Δαρβίνος δημοσίευσε το έργο του "Η καταγωγή των ειδών", που επηρέασε τις πεποιθήσεις του ανθρώπου για την ίδια την προέλευσή του. Ο σύγχρονος άνθρωπος και τα προβλήματα του ήρθαν στο προσκήνιο και έγιναν το θέμα της ποίησης, της πεζογραφίας, της τέχνης.

Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα όλα τα πολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά γεγονότα οδήγησαν τους καλλιτέχνες να συνδεθούν άμεσα με τις καθημερινές απλές όψεις της ζωής, να απομακρυνθούν από τον υποκειμενισμό του ρομαντισμού και να δουν τη ζωγραφική ως μέσο καταγραφής της πραγματικότητας

Ο όρος Ακαδημαϊκή Τέχνη σημαίνει την επίσημη ή την κοινώς αποδεκτή τέχνη. Απαντά συχνά κατά το 19ο αιώνα στις συζητήσεις περί τέχνης, όταν πλάι στην επίσημη τέχνη εμφανίστηκαν αντιτιθέμενες τάσεις.

Παίρνοντας τον όρο αλλά και τη σημασία από την Ακαδημία του Πλάτωνος (4ος αι. π.Χ.), ο όρος "Ακαδημία" σημαίνει μια Σχολή στην οποία εντάσσονται κοινοί στόχοι και κοινά πιστεύω στους τομείς της Τέχνης, των Γραμμάτων, της Φιλοσοφίας ή των Επιστημών.

Όταν τα ελληνικά γράμματα αναβίωσαν στην αναγεννησιακή Ιταλία (15ος αι.), αναβίωσε και ο όρος Ακαδημία. Από τον 16ο αιώνα και μετά δημιουργήθηκαν οι Ακαδημίες, (το 1561 ιδρύθηκε στη Φλωρεντία η Ακαδημία του Σχεδίου "Accademia del Disegno"), και οι καλλιτέχνες μάθαιναν πια την τέχνη τους όχι ως μαθητευόμενοι στα εργαστήρια των φτασμένων καλλιτεχνών του τόπου τους αλλά σε οργανωμένα προγράμματα μάθησης, που ήταν ακριβώς οι Ακαδημίες των γραμμάτων, των τεχνών και των επιστημών.

Η Γαλλική Ακαδημία Καλών Τεχνών ιδρύθηκε το 1648. Προστατευόταν από το βασιλιά και διδασκόταν σ' αυτήν η τέχνη όπως έπρεπε να είναι, σύμφωνα με τους κλασικούς κανόνες της σαφήνειας, της τάξης, της αρμονίας, της ομορφιάς, της συμμετρίας, της ευπρέπειας. Παράλληλα, τα κυριότερα θέματα της υψηλής Τέχνης ήταν τα θρησκευτικά, τα ιστορικά και τα μυθολογικά, ενώ θέματα όπως τα τοπία και οι νεκρές φύσεις θεωρούνταν υποδεέστερα και ανάξια λόγου. Ο άνθρωπος και οι σπουδαίες πράξεις του έπρεπε να απεικονίζονται στην Τέχνη, η οποία όφειλε να εξιδανικεύει, να ωραιοποιεί, αλλά και να αναπαριστά μόνο το Υψηλό και το Μεγαλοπρεπές της ανθρωπίνης φύσης.

Από το 1737 κάθε δύο χρόνια η Ακαδημία οργάνωνε επίσημες Εκθέσεις, τα Salon, όπου εξέθεταν οι καλλιτέχνες τα έργα τους, η αποδοχή των οποίων από το κοινό όριζε την τύχη τους. Από το 1789 και μετά τα Σαλόν έγιναν ετήσια.



Εικ. 1. Λουί Νταγκέρ (L. Daguer, 1787-1851), “Η λεωφόρος Μπουλβάρ ντυ Ταν στο Παρίσι” (1838 περίπου), Μόναχο, Εθνικό Μουσείο.

Η Νταγκεροτυπία* αναγγέλθηκε το 1839 από το ζωγράφο Λουί Νταγκέρ. Η φωτογραφική τέχνη, ενώ φάνηκε προς στιγμήν να απειλεί τη ζωγραφική, έπαιξε μεγάλο ρόλο στη διαμόρφωση τόσο του Ρεαλισμού όσο και του Ιμπρεσιονισμού. Συνέβαλε κυρίως στην αποτύπωση της πραγματικότητας, στο πάγωμα της κίνησης, στο σταμάτημα της ζωής σε ορισμένες στιγμές, στο στιγμιότυπο (*instantané*). Και η φωτογραφική όμως ματιά επηρεάστηκε από τη ζωγραφική, και πολλοί φωτογράφοι δημιούργησαν με τη φιλοδοξία να δουν τα έργα τους να αναγνωρίζονται ως προϊόντα καθαρής εικαστικής δημιουργίας και όχι στείρας μηχανιστικής αναπαραγωγής.

Κατά το 19ο αιώνα η συμμετοχή των καλλιτεχνών αυξήθηκε, ενώ η κριτική επιτροπή - που απαρτιζόταν από διακεκριμένα άτομα της κοινωνίας - επέλεγε όλο και αυστηρότερα εκείνα μόνο τα έργα που ανταποκρίνονταν στο γούστο του φιλότεχνου κοινού, που δεν ήταν άλλο από τους μεγαλοαστούς της παρισινής κοινωνίας. Τα αρεστά έργα ήταν τα κλασικίζοντα ιδεαλιστικά τοπία ή οι μυθολογικές σκηνές μελοδραματικού συναισθηματισμού.

Σ’ αυτό το άκαμπτο σύστημα του ακαδημαϊσμού εναντιώνονταν κάθε φορά οι πρωτοπορίες της τέχνης, αρχής γενομένης από το 1855, έτος της Έκθεσης κατά την οποία ο Κουρμπέ εξέθεσε στο δικό του “Περίπτερο του Ρεαλισμού”, το πολυσυζητημένο έργο του, “το Ατελιέ”. Το 1863, ο Ναπολέων ο 3ος, λόγω της έντονης αντίδρασης των καλλιτεχνών για το μεγάλο αριθμό των απορριφθέντων έργων, επέτρεψε την οργάνωση του “Salon de Refuses”, δηλαδή την Έκθεση των Απορριφθέντων. Γεγονός μεγάλης σημασίας, η Έκθεση κίνησε πολύ τόσο το ενδι-

Ρεαλισμός

Ο όρος Ρεαλισμός, τον οποίον συναντήσαμε στο κεφάλαιο “Η Τέχνη του Μπαρόκ” σχετικά με τον τρόπο απόδοσης των φυσικών αντικειμένων χωρίς προσπάθεια εξιδανίκευσης, εισάγεται στα μέσα του 19ου αιώνα τόσο στις εικαστικές τέχνες όσο και στη λογοτεχνία. Αν ο Ρομαντισμός ήταν μια διάθεση



Εικ. 2. Γκ. Κουρμπέ (Gustave Courbet, 1810-1877), “Το Ατελιέ” (1854-1855), λάδι σε μουσαμά, 3,61 x 5,97 μ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.

Πίνακας ορόσημο για την έναρξη της εποχής της σύγχρονης Τέχνης. Πιστεύοντας ότι ο ζωγράφος πρέπει να ζωγραφίζει μόνο ό,τι βλέπει “πραγματικά”, ο Κουρμπέ ζωγράφισε τον εαυτό του ανάμεσα σε πορτρέτα συλλεκτών και φίλων, αντιπροσωπευτικών μελών όλων των κοινωνικών τάξεων. Στον πίνακα, που είχε τον υπότιτλο “Μια πραγματική αλληγορία που προσδιορίζει επτά χρόνια της καλλιτεχνικής μου ζωής”, συνοψίζει τις θεωρίες του για το Ρεαλισμό αλλά και την άποψή του ότι ο καλλιτέχνης, κυρίαρχος στο κέντρο του σύγχρονου κόσμου συμμετέχει και δρα ενεργά στις κοινωνικές ανακατατάξεις.

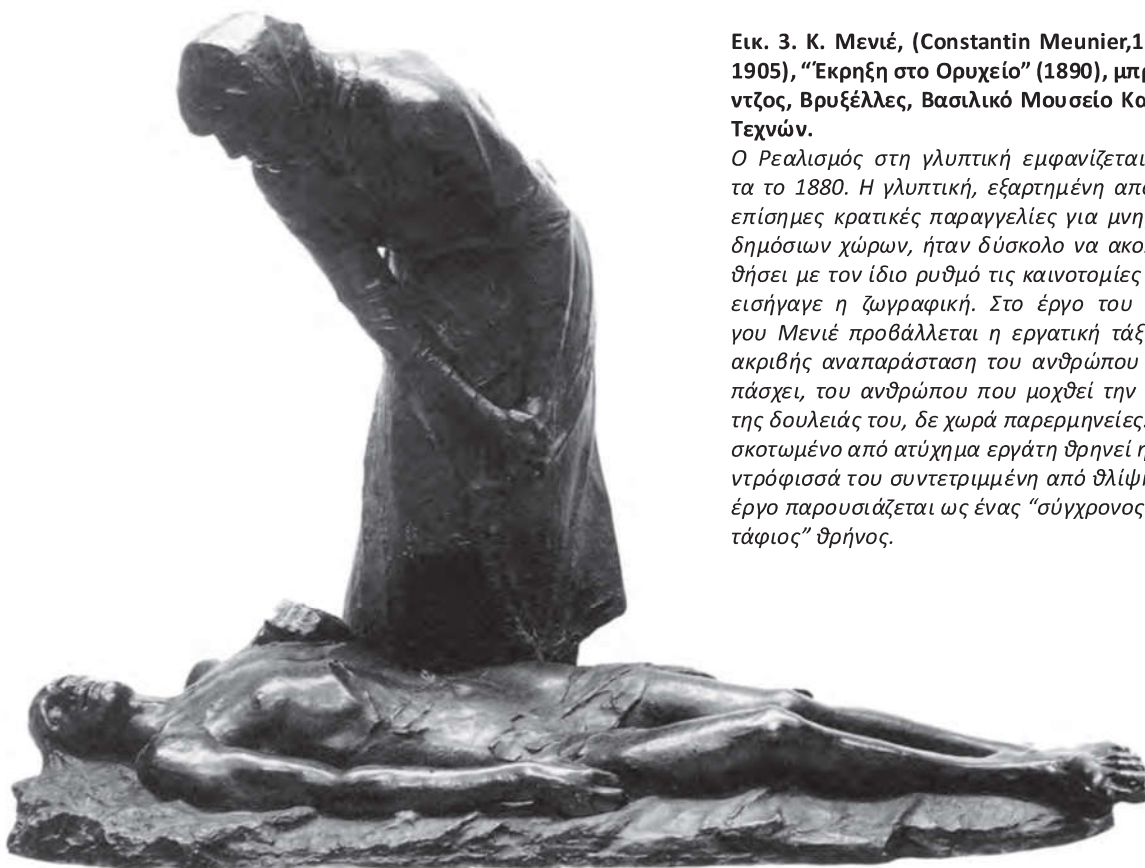
αφέρον των επισκεπτών, ώστε καθιερώθηκε ως θεσμός.

“Ελπίζω να κερδίζω πάντα το ψωμί μου με την τέχνη μου, χωρίς ποτέ να απομακρυνθώ ούτε μία τρίχα από τις αρχές μου, χωρίς να πω ψέματα στη συνείδησή μου ούτε για μία στιγμή, χωρίς να ζωγραφίσω ούτε καν όσο μπορεί να σκεπάσει η παλάμη μου μόνο και μόνο για να ευχαριστήσω οποιονδήποτε ή για να πουλήσω πιο εύκολα”, έγραφε σε ένα γράμμα του, το 1854, ο Κουρμπέ.

Από το βιβλίο του Ε.Η. Gombrich,
Το Χρονικό της Τέχνης,
μετάφραση Λ. Κάσδαγλη, Μορφωτικό
Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, β' έκδοση, Αθή-
να 1998, σ. 511

της ψυχής απέναντι στην πραγματικότητα, ο Ρεαλισμός στάθηκε απέναντι στην πραγματικότητα, για να τη δει όπως είναι, χωρίς συναισθηματισμούς. Ο Ρεαλισμός έφερε μια πραγματική επανάσταση στο χώρο της τέχνης. Διάλεξε θέματα που δεν ήταν ούτε ιστορικά ούτε μυθολογικά ή αλληγορικά. Δεν επεδίωξε να αναδείξει εντυπωσιακές ή ρητορικές χειρονομίες ηρώων. Ο ήρωας στο ρεαλισμό είναι ο συνηθισμένος άνθρωπος, ο άνθρωπος του μόχθου, ο εργάτης, ο αγρότης, σε σκηνές της καθημερινής ζωής.

Ο ζωγράφος Γκ. Κουρμπέ (Gustave Courbet, 1810-1877) εισήγαγε επίσημα τον όρο “Ρεαλισμός” στη ζωγραφική το 1855. Σε ένδειξη διαμαρτυρίας για τις επιλογές της συντηρητικής επιτροπής επιλογής έργων στη Διεθνή



Εικ. 3. Κ. Μενιέ, (Constantin Meunier, 1831-1905), "Έκρηξη στο Ορυχείο" (1890), μπρούντζος, Βρυξέλλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών.

Ο Ρεαλισμός στη γλυπτική εμφανίζεται μετά το 1880. Η γλυπτική, εξαρτημένη από τις επίσημες κρατικές παραγγελίες για μνημεία δημόσιων χώρων, ήταν δύσκολο να ακολουθήσει με τον ίδιο ρυθμό τις καινοτομίες που εισήγαγε η ζωγραφική. Στο έργο του Βέλγου Μενιέ προβάλλεται η εργατική τάξη. Η ακριβής αναπαράσταση του ανθρώπου που πάσχει, του ανθρώπου που μοχθεί την ώρα της δουλειάς του, δε χωρά παρερμηνείες. Τον σκοτωμένο από ατύχημα εργάτη θρηνεί η συντρόφισσά του συντετριμμένη από θλίψη. Το έργο παρουσιάζεται ως ένας "σύγχρονος επιτάφιος" θρήνος.

Έκθεση του Παρισιού (Σαλόν) εξέθεσε τα έργα του σε ατομική έκθεση δίπλα στο κτίριο της επίσημης έκθεσης, σε αυτοσχέδιο χώρο που ονόμασε "Περίπτερο του Ρεαλισμού". Η πράξη του αυτή προκάλεσε κύμα αντιδράσεων από το φιλότεχνο κοινό. Η πρόθεση του Κουρμπέ ήταν πραγματικά να ενοχλήσει την αστική τάξη που το αποτελούσε, με την πρόταξη της ελευθερίας του καλλιτέχνη και της δημιουργίας, που ερχόταν σε αντίθεση με τα πρότυπα και τους κανόνες που επέβαλλε η ακαδημαϊκή τέχνη.

Στις κυριότερες προσωπικότητες του Ρεαλισμού συγκαταλέγονται επίσης ο Μιλέ (Jean-Francois Millet), ο οποίος με τη ζωγραφική του ύμνησε την ευγένεια των ταπεινών ανθρώπων που ζουν κοντά στη φύση, και ο ζωγράφος, χαράκτης και γλύπτης Ντωμιέ, ο οποίος τόσο στην πολιτική γελοιογραφία όσο και στη ζωγραφική και τη γλυπτική, με στόχο πάντα το καυστικό σχόλιο απέναντι στην εξουσία, αποτύπωσε τις βαθύτερες αλήθειες όσον αφορά την προσωπικότητα μέσα από την υπερβολή και το σαρκασμό.



Εικ. 4. Φ. Μιλέ (Jean-Francois Millet, 1814-75), "Οι σταχομαζώτρες" (1857), λάδι σε μουσαμά, 0,84 x 1,12 μ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.

Ένας ύμνος προς την απλότητα, τη φτώχεια και την ευγένεια της αγροτικής ζωής, ο πίνακας εκπροσωπεί έως τις μέρες μας τον άνθρωπο του μόχθου. Οι μορφές των γεωργών είναι μνημειακές, γεγονός πρωτόγνωρο για την τέχνη, που ως τότε απεικόνιζε τη ζωή του χωριού για την απλοϊκότητα και την αφέλειά της, και δείχνουν τις πεπονηθείσες του Μιλέ, σύμφωνα με τις οποίες ο αυθεντικός άνθρωπος της φύσης ήταν ο άνθρωπος της αγροτικής ζωής και όχι ο αλλοτριωμένος άνθρωπος της πόλης.



Εικ. 5. Καμίλ Κορό (C. Corot, 1796-1875), Βιλ ντ' Αβρέ, (1867-1870), 0,40 x 0,60 μ., Ν. Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.

Από το 1830 έως το 1870 ο Κορό μαζί με άλλους ζωγράφους (Θ. Ρουσώ, Φ. Μιλλέ) αποτραβήχτηκαν στο χωριό Μπαρμπιζόν, στο δάσος του Φοντενεμπλό, κοντά στο Παρίσι, και άρχισαν να ζωγραφίζουν τοπία επικεντρώνοντας τη ματιά τους στην απλή και καθημερινή όψη της φύσης και όχι στη μνημειακή ή αλληγορική πλευρά της. Ζωγράφιζαν έξω από τα ατελιέ τους, στον ανοιχτό χώρο ("en plein air"), φροντίζοντας όλο και λιγότερο να επεξεργάζονται με λεπτομέρειες την επιφάνεια του χρώματος. Η αδρή πραγμάτευση του θέματος άνοιξε το δρόμο στη ζωγραφική του Ιμπρεσιονισμού, που ακολούθησε.



Εικ. 6. Ο. Ντωμιέ (Honoré Daumier 1808-79), "Σαρλ Φιλίππν ή Άντρας χωρίς δόντια που γελά" (1832-1833), τερακότα, Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.

Τα πορτρέτα του Ντωμιέ σηματοδότησαν την πλήρη ρήξη με τη νεοκλασική εξιδανίκευση. Η οξυμμένη δύναμη παρατήρησης τον οδήγησε στην αποκάλυψη της προσωπικότητας πέρα από τα φαινόμενα.

Ο ΕΝΤΟΥΑΡ ΜΑΝΕ (1832-1883)

Ο Ε. Μανέ διαδέχτηκε τον Κουρμπέ στην πρώτη γραμμή της πρωτοπορίας. Η τέχνη του δημιούργησε απίστευτες αντιδράσεις και σχόλια. Άνοιξε ένα διάλογο ανάμεσα στην κλασική τέχνη και τη σύγχρονη εποχή, τόσο ως προς τα θέματα, όσο και ως προς την πραγμάτευση του χρώματος. Το έργο “Πρόγευμα στη Χλόη”, του 1863, θεωρήθηκε προκλητικό και απορρίφθηκε από το επίσημο Σαλόν του ίδιου έτους αλλά εκτέθηκε στο Σαλόν των Απορριφθέντων. Αντιτάχθηκε σε ό,τι πρόσβευε η ακαδημαϊκή ζωγραφική, δηλαδή στην προσκόλληση στο ιστορικό ή στο μυθολογικό θέμα, στην πραγμάτευση του θέματος με κιαροσκούρο, στην κλασική προοπτική, στην άψογη εκτέλεση. Αντί γι’ αυτά ο Μανέ, σε ένα θέμα κλασικό όπως ήταν το “Βουκολικό Κοντσέρτο” (“Le Concert Champetre”, 1510 περίπου), που αποδίδεται στο Τιτσιάνο, εισάγει ανθρώπους σύγχρονους και επίκαιρους, καθώς, τόσο οι άντρες όσο και οι γυναίκες, ζωγραφίστηκαν χωρίς μυθολογικές ή αλληγορικές παραπομπές. Δύο άντρες και μια γυναίκα παριστάνονται να γευματίζουν καθισμένοι στη χλόη, σ’ ένα ξέφωτο. Οι μορφές έχουν οργανωθεί σε τριγωνική σύνθεση. Στο πρώτο επίπεδο οι άνδρες εμφανίζονται ντυμένοι με ρούχα σύγχρονα. Αντίθετα η γυναίκα, πλάι τους, είναι γυμνή. Στην κορυφή της τριγωνικής σύνθεσης μια δεύτερη γυναίκα μαζεύει λουλούδια. Μια νεκρή φύση γεμίζει το κάτω αριστερά κομμάτι του έργου. Το χρώμα εμφανίζεται προκλητικά πρόχειρο, απλωμένο με γρήγορη πινελιά, όχι με τα λεπτά περάσματα από το φως στη σκιά αλλά σε πλατιές επίπεδες επιφάνειες, γεγονός που καταργεί την αίσθηση του βάθους έτσι όπως έκανε από αιώνες η ζωγραφική με τη γραμμική ή ατμοσφαιρική προοπτική, μέσα δηλαδή από τη βαθμιαία σμίκρυνση (συνίζηση) των μορφών, που απομακρύνονται στο φόντο, και την εξασθένηση του χρώματος. Για παράδειγμα, η γυναικεία μορφή στην κορυφή της τριγωνικής σύνθεσης, απλουστευμένη χρωματικά και σχεδόν επίπεδη, δεν πείθει ότι απομακρύνεται στο βάθος.

Αντίδραση, επίσης, προκάλεσε η γυναίκα στο πρώτο επίπεδο, (πρόκειται για το αγαπημένο μοντέλο του καλλιτέχνη) η οποία, εντελώς γυμνή, χωρίς την πρόφαση της μυθολογίας ή της ιστορίας, θεωρήθηκε ότι κοιτούσε με αναίδεια προς το μέρος του θεατή, προσκαλώντας τον στον πίνακα. Για τις καινοτομίες αυτές θεωρείται έργο σταθμός, που προαναγγέλλει τον Ιμπρεσιονισμό, αλλά και την απαρχή άλλων αναζητήσεων της μοντέρνας τέχνης.

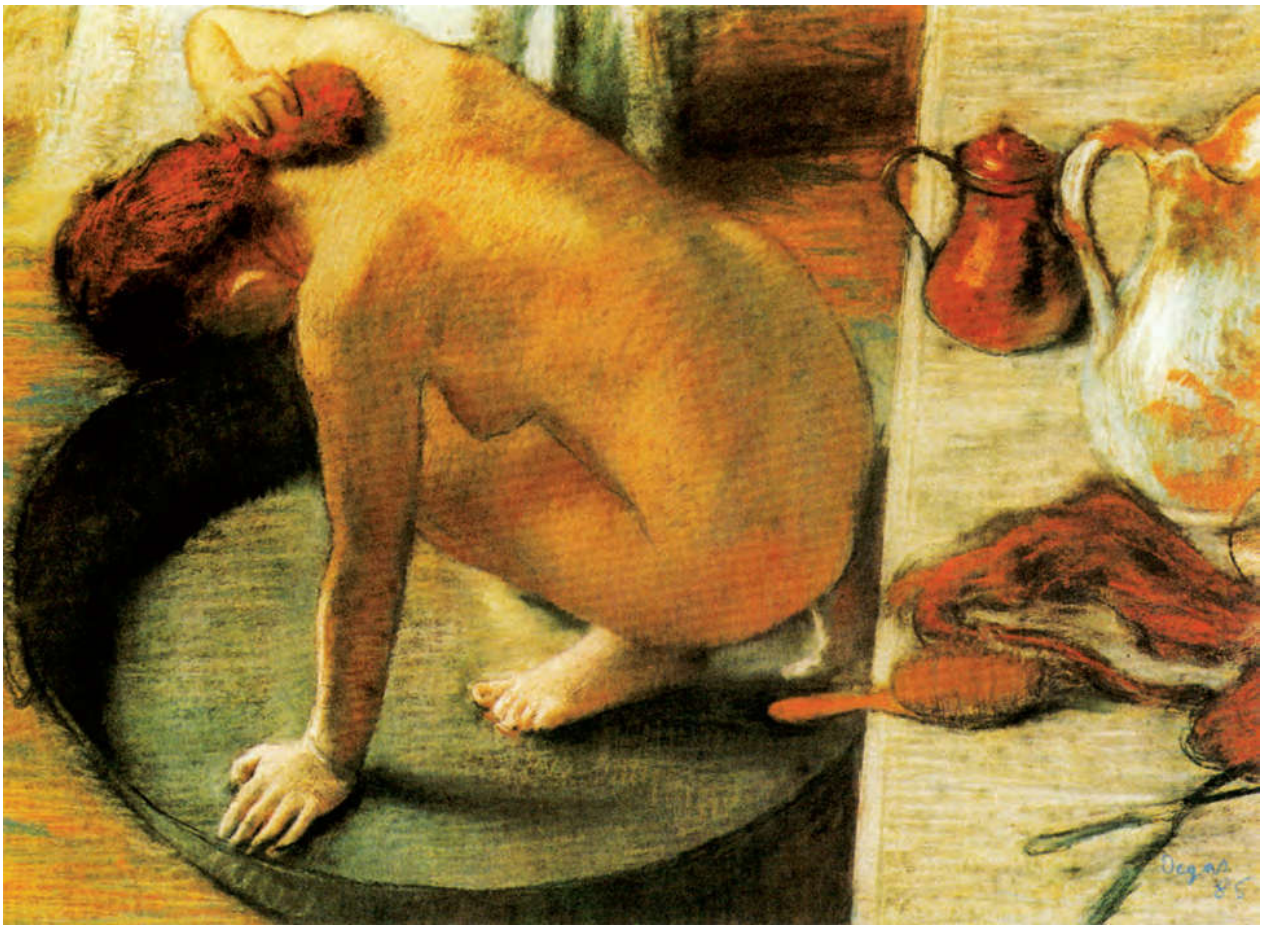
“Είναι η ειλικρίνεια που προσδίδει στα έργα ένα χαρακτήρα διαμαρτυρίας, ενώ αυτό που στην πραγματικότητα ο ζωγράφος προσπάθησε να κάνει ήταν μόνο να εκφράσει την εντύπωσή του. Δεν επεδίωξε να ανατρέψει την παράδοση ούτε να δημιουργήσει μια καινούρια ζωγραφική. Θέλησε απλούστατα να είναι ο εαυτός του και όχι ένας άλλος”. Ε. Μανέ.



Εικ. 7. Ε. Μανέ (E. Manet), “Πρόγευμα στη Χλόη” (1863), λάδι σε μουσαμά, 2,06 x 2,70 μ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.

Εικ. 8. “Βουκολικό Κοντσέρτο” (Le Concert Champetre) (1510 περίπου), αποδίδεται στον Τιτσιάνο, Παρίσι, Λούβρο.





Εικ. 9. Ε. Ντεγκά (E. Degas, 1834-1917), “Το Λουτρό” (1886), παστέλ σε χαρτόνι, 0,60 x 0,83 μ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. Η αναπάντεχη οπτική γωνία, η κρυμμένη πηγή φωτός, το ενδιαφέρον για τη χαρακτηριστική κίνηση είναι προσδιοριστικά του έργου του Ντεγκά. Στο έργο αυτό η απλή γυμνή γυναίκα φιγούρα εντάσσεται στο περιβάλλον με εκπληκτική ευκολία. Τα καθημερινά μικρά αντικείμενα που βρίσκονται γύρω από τη γυμνή γυναίκα αφαιρούν κάθε είδος ερωτικού στοιχείου. Ο καλλιτέχνης παρατηρεί με παγερό βλέμμα μια τόσο ιδιαίτερη στιγμή και αποτυπώνει το φαινόμενο, όχι το περιεχόμενο.

Ιμπρεσιονισμός

Ο Ιμπρεσιονισμός είναι το κίνημα που σημάδεψε την οριστική στροφή στην ιστορία της ζωγραφικής από την τέχνη της εποχής της Αναγέννησης. Το κίνημα δημιούργησαν ζωγράφοι (μια γενιά καλλιτεχνών που γεννήθηκαν ανάμεσα στο 1830 και στο 1853), οι οποίοι συγκέντρωσαν την προσοχή τους στην προσπάθεια να μεταδώσουν στο θεατή των έργων τους τις εντυπώσεις που οι ίδιοι είχαν μπροστά στην πραγματικότητα. Μοιράζονταν τον ίδιο ενθουσιασμό της νιότης, το ίδιο ενδιαφέρον για τη ζωγραφική του Κουρμπέ και των ζωγράφων της Μπαρμιζόν και την ίδια αντιπάθεια προς την ακαδημαϊκή ζωγραφική. Στον Εντουάρντ Μανέ έβλεπαν τον πρωτεργάτη, που είχε προχωρήσει ακόμα παραπέρα το Ρεαλισμό. Η συμβολή της ιαπωνικής τέ-

χνης ήταν καθοριστική στον Ιμπρεσιονισμό, καθώς, με τις ξυλογραφίες και τις μεταξοτυπίες της, είχε προσφέρει στη ζωγραφική αναπαράσταση ένα καινούριο “λεξιλόγιο”. Νέες δυνατότητες σύνθεσης, τολμηρές αφαιρέσεις, διαφορετική απόδοση του βάθους, απλά περιγράμματα, απουσία πλασίματος των μορφών, επίπεδες επιφάνειες. Ο ρεαλισμός, η φωτογραφία, η ιαπωνική ξυλογραφία, η ζωγραφική του Μανέ είχαν ανοίξει το δρόμο για τις καινούριες αναζητήσεις των Ιμπρεσιονιστών. Ανάμεσα σε αυτούς ήταν ο Σεζάν, ο Μονέ, ο Ρενουάρ, ο Ντεγκά και άλλοι.

Τυπικά το κίνημα εμφανίστηκε το 1874, όταν ο Ντεγκά οργάνωσε στο στούντιο του φωτογράφου Ναντάρ την πρώτη έκθεση των Ιμπρεσιονιστών με έργα που είχαν απορριφθεί από το επίσημο Σαλόν. Έλαβαν μέρος



Εικ. 10. Α. Ρενουάρ (P. A. Renoir, 1841-1919), “Ο μύλος της Γκαλέτ” (1876), 1,31 x 1,75 μ., Λούβρο, Παρίσι.

Ο Ρενουάρ, από τους σπουδαιότερους χρωματογράφους (κολορίστες), εφάρμοσε τις αρχές του Ιμπρεσιονισμού με συνέπεια, καθώς δούλεψε χωρίς περιγράμματα, με αντιπαράθεσις χρωμάτων, προσπαθώντας να συλλάβει το φως έτσι όπως πέφτει σαν σε κηλίδες πάνω στις φιγούρες του, που τις παρατηρεί στο άπλετο φως της μέρας.

σ’ αυτήν 30 καλλιτέχνες. Στην έκθεση, ο κριτικός τέχνης Λερούα (Louis Leroy), παρατηρώντας έναν από τους πίνακες του Μονέ με τίτλο “Ιμπρεσιόν (=Εντύπωση), η Ανατολή του ήλιου”, βάφτισε το κίνημα ειρωνικά Ιμπρεσιονισμό, ονομασία όμως που ο Μονέ και οι φίλοι του υιοθέτησαν. Οι μορφές στα ιμπρεσιονιστικά έργα πλάθονται με το φως και το χρώμα. Η εντύπωση του φωτός, έτσι όπως πέφτει πάνω στα πράγματα, μελετάται επί τόπου, έξω στη φύση, στο άπλετο φως ή, όπως έλεγαν οι υπαιθριστές της Μπαρμπιζόν, “en plein air” (στο ύπαιθρο). Τα πράγματα φαίνονται μέσα από το τρεμόπαιγμα της ατμόσφαιρας. Αέρας, νερό, φως μοιάζουν να συντίθενται μόνο από χρώματα. Ακόμα και οι σκιές είναι χρωματιστές, και όλα δονούνται από ένα ρυθμό που συλλαμβάνεται εκεί, επί

τόπου, στην προσπάθεια να αιχμαλωτιστεί το εφήμερο, το φευγαλέο, το στιγμιαίο.

Το θέμα του πίνακα, που μπορούσε πλέον να είναι οποιοδήποτε - οι πολυσύχναστες πλατείες, άνθρωποι απροετοίμαστοι και χωρίς πόζα ή μία θημωνιά στην ύπαιθρο - γίνεται αντιληπτό ως τυχαίο φαινόμενο.

Η άμεση παρατήρηση μεταφέρεται τέλεια μέσω της τεχνικής που θέλει την αντιπαράθεση συμπληρωματικών χρωμάτων με πινελιά ελαφριά, τη μια πλάι στην άλλη, την παλέτα καθαρή και φωτεινή και την εξάλειψη του μαύρου. Ένα από τα αποτελέσματα αυτής της προσέγγισης είναι ότι τα έργα έχουν τη φρεσκάδα και τον αυθορμητισμό των σκίτσων, είτε δουλεύονταν με λάδι είτε με ελαφρότερα υλικά όπως το παστέλ.



Ο Ιμπρεσιονισμός δεν έφερε μόνο τον καλλιτέχνη σε άμεση επαφή με την πραγματικότητα, αλλά κυρίως απελευθέρωσε από κάθε ακαδημαϊκή προκατάληψη τη δύναμη του χρώματος, ανοίγοντας το δρόμο για τη μοντέρνα τέχνη.

Μέσα από τον Ιμπρεσιονισμό καλλιτέχνες όπως ο Ζωρζ Σερά, ο Πωλ Γκωγκέν, ο Βαν Γκογκ, ο Πωλ Σεζάν, ο Τουλούζ Λωτρέκ έστρεψαν την εικαστική τους αναζήτηση σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Αυτοί οι καλλιτέχνες ονομάστηκαν Μετα-ιμπρεσιονιστές και οδήγησαν την τέχνη στις πρωτοπορίες του 20ού αιώνα όταν, ο καθένας με τη σειρά του, απέρριψαν το κυριότερο χαρακτηριστικό του Ιμπρεσιονισμού, που ήταν η άμεση καταγραφή της οπτικής εντύπωσης, αρνήθηκαν να δεχτούν την “εντύπωση” της στιγμής ως πρωταρχικό στοιχείο του έργου και στράφηκαν προς το μόνιμο των πραγμάτων και, κυρίως, στις δομές των στοιχείων που το συνθέτουν.

Εικ. 11. Α. Ροντέν (A. Rodin, 1840-1917), “Οι αστοί του Καλέ” (1886), μπρούντζος, 2,10 x 2,41 x 1,98 μ., Ουάσιγκτον, Ινστιτούτο Σμιθσόνιαν.

Οι προεστοί της πόλης του Καλέ δίνουν τα κλειδιά της στους κατακτητές και με αυτοθυσία παραδίδονται οι ίδιοι, προκειμένου να σωθούν οι κάτοικοι. Πρόκειται για ένα γεγονός από τη μεσαιωνική ιστορία της πόλης, για την οποία ο γλύπτης εκλήθη να ανεγείρει το μνημείο. Με βαθιά γνώση της ανθρώπινης φύσης η σύνθεση αναπαράγει την τραγικότητα της στιγμής. Το χαρακτηριστικό της γλυπτικής σύνθεσης είναι ότι δεν είναι τοποθετημένη όπως συνηθίζεται, ακόμα και σήμερα, σε ψηλό βάθρο, αλλά βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με το θεατή, κάνοντάς τον να συμμετέχει σ' αυτήν. Ο Ροντέν θεωρείται πατέρας της σύγχρονης γλυπτικής. Είναι ο γλύπτης του οποίου η επίδραση ήταν τόσο μεγάλη όσο μεγάλες ήταν και οι αντιρρήσεις που ξεσήκωσε με τα έργα του. Μελετητής και βαθύς γνώστης της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής και της γλυπτικής του Μιχαήλ Αγγέλου, συνδύασε την παράδοση με τις αναζητήσεις των άλλων καλλιτεχνών πάνω στη μορφή και στο φως. Παρακολουθεί τις καινούριες αναζητήσεις χωρίς όμως να εντάσσεται στον Ιμπρεσιονισμό.

Εικ. 12. Μεντάρντο Ρόσσο (M. Rosso, 1858-1929), “Ο Εκδότης” (1894), κερί πάνω σε γύψο, Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.

Ο κατ' εξοχήν ιμπρεσιονιστής γλύπτης, είναι ο Ιταλός Μεντάρντο Ρόσσο. Προσπάθησε να αιχμαλωτίσει το εφήμερο της καθημερινής ζωής χρησιμοποιώντας τις ιδιότητες του εύπλαστου κεριού, για να δημιουργήσει την εντύπωση ότι οι μορφές ρέουν, είναι ακαθόριστες και διαλύονται κάτω από το τρεμόπαιγμα του φωτός πάνω στις απροσδιόριστες επιφάνειες.

Εικ. 13. Ζ. Σερά (Georges Seurat, 1859-91), “Λα Γκραν Ζατ” (La Grand Jatte) (1884-1886), λάδι σε καμβά, Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης.

Ο Σερά εισάγει την επιστημονική αυστηρότητα στη ζωγραφική. Ενώ το θέμα του είναι ιμπρεσιονιστικό, όλες οι μορφές είναι στατικές, οι αποστάσεις μεταξύ τους υπολογισμένες σχεδόν μαθηματικά, και ο χώρος είναι οργανωμένος σε μια αυστηρή διάταξη οριζόντιων και κατακόρυφων αξόνων. Ο ζωγράφος, λάτρης του σχεδίου αλλά και επηρεασμένος από τις ιμπρεσιονιστικές εμπειρίες σχετικά με την παρατήρηση του φωτός, εισήγαγε την τεχνική που είναι γνωστή με ονόματα όπως Νεο-ιμπρεσιονισμός, Διαιρετισμός ή Πουαντιγισμός. Πρόκειται για μια τεχνική που στηρίζεται στην ανακάλυψη του Γάλλου χημικού Σεβρέλ (M.E.Chevreul), για το νόμο των σύγχρονων αντιθέσεων. Ο Σερά ανέλυσε το καθαρό φως στα βασικά χρώματα που το συνθέτουν (κόκκινο, κίτρινο, μπλε), τα παρέθεσε με τη μορφή στιγμάτων το ένα πλάι στο άλλο (point = σημείο, στίγμα, τελεία) και άφησε να αναπαράχθούν με την όσμωση σχήματα και χρωματικές αποχρώσεις στο μάτι του θεατή, όταν αυτός κοιτάξει τον πίνακα από μια ορισμένη απόσταση.



Εικ. 14. Βαν Γκόγκ (Vincent van Gogh, 1853-90), “Νυχτερινό καφενείο” (1888), λάδι σε μουσαμά, 0,70 x 0,89 μ., Κονέκτικατ, Γκαλερί Τέχνης του Πανεπιστημίου Γέηλ.

Ο Βαν Γκογκ, ένας καλλιτέχνης θρύλος, θα ανακαλύψει το όριο πέρα από το οποίο το πάθος για την τέχνη μετατρέπεται σε τρόπο ζωής, μιας ζωής γεμάτης άγχος και μοναξιά, που θα τελειώσει με την τρέλα και την αυτοχειρία. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης περιέγραφε έτσι το έργο του: “..αντί να προσπαθώ να αναπαράγω αυτό που έχω μπροστά στα μάτια μου, χρησιμοποιώ το χρώμα με κάποια αυθαιρεσία, για να βγάλω αυτό που έχω μέσα μου. Προσπαθώ να υπερτονίσω το ουσιαστικό, αφήνοντας τα τετριμμένα στην αοριστία. Στο “Νυχτερινό καφενείο” προσπάθησα να εκφράσω τα τρομερά πάθη της ανθρωπότητας μέσα από το πράσινο και το κόκκινο”. Η ζωγραφική του επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την τέχνη του 20ού αιώνα, κυρίως τους Φωβ, με την ένταση των χρωμάτων της, και τους εξπρεσιονιστές με την εκφραστική της δύναμη.



Εικ. 16. Π. Γκωγκέν (P. Gauguin, 1848-1903), “Η μέρα του Θεού” (Mahana No Atua) (1894), λάδι σε μουσαμά, 0,70 x 0,90 μ., Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης.

Ένα τοπίο απομακρυσμένο από τις επιδράσεις της δυτικής ζωγραφικής, οργανωμένο σε πολλαπλά επίπεδα διαφορετικής διάστασης, ανοίγεται μπροστά μας, μεταφέροντάς μας στον εξωτικό κόσμο που κέντρισε τη φαντασία του καλλιτέχνη, στην Ταϊτή. Το έργο, με την καθαρότητα των χρωμάτων του, άνοιξε νέους δρόμους για τη μοντέρνα τέχνη. Ο Γκωγκέν υπήρξε η θρυλική μορφή του καλλιτέχνη που εγκατέλειψε τη ζωή της πόλης για χάρη της ζωγραφικής. Αναζήτησε στην ομορφιά της Ταϊτής την πηγή της έμπνευσής του και την επιστροφή στη φύση ενός κόσμου μυθικού. Στη ζωγραφική του το χρώμα, καθαρό, έντονο σχεδόν αποσυνδέεται από το αντικείμενο που εικονίζει. Επηρεασμένος από την ιαπωνική ξυλογραφία, διατήρησε τον επίπεδο χαρακτήρα του πίνακα χωρίς ατμοσφαιρική προοπτική, με διαδοχή απλών χρωματικών επιπέδων με περίπλοκα περιγράμματα.



Εικ. 15. Ανρί ντε Τουλούζ Λωτρέκ (H. Toulouse-Lautrec, 1864-1901), Αμπασαντέρ, Αριστίντ Μπρυάν (1892), αφίσσα, 1.50 x 1.00 μ., Παρίσι, Cabinet des Estampes.

Αν και ο ζωγράφος πολλές φορές έχει χρησιμοποιήσει την πλούσια παλέτα των Ιμπρεσιονιστών, τις περισσότερες φορές το χρώμα αξιοποιείται μόνο για να ενισχύσει το δυναμικό σχέδιο και τη ρωμαλέα σύνθεση των έργων του. Η εκφραστικότητα της δουλειάς του εμφανίζεται κυρίως στις “αφίσες” του.

“..Μην αντιγράφεις υπερβολικά τη φύση. Η τέχνη είναι μια αφαίρεση. Για να δημιουργήσεις την αφαίρεση αυτή, μπορείς να ονειρεύεσαι μπροστά στη φύση, αλλά να σκέφτεσαι το τελικό αποτέλεσμα ως δικό σου δημιούργημα”. Στις φράσεις αυτές του Γκωγκέν και στις ίδιες έννοιες στηρίχτηκαν πολλά από τα σύγχρονα κινήματα της ζωγραφικής.

ΠΟΛ ΣΕΖΑΝ

Ο Σεζάν δούλεψε μόνος, αποτραβηγμένος, απογοητευμένος από την ισχνή αποδοχή που έτυχε το έργο του, αδιαφορώντας για φήμη ή αναγνώριση, που, παρ' όλ' αυτά, ήρθε πολύ γρήγορα από τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Στην αρχή εξέθετε τα έργα του μαζί με τους Ιμπρεσιονιστές και μετά το 1886 εγκαταστάθηκε στην πατρίδα του, την Προβηγκία. Το 1906, λίγο μετά το θάνατό του, στο Φθινοπωρινό Σαλόν στο Παρίσι οργανώθηκε μια αναδρομική έκθεση των έργων του. Η ζωγραφική του πέρασε διάφορες φάσεις όλες όμως χαρακτηρίζονταν από πυρετώδη αναζήτηση των βασικών αρχών της ζωγραφικής έκφρασης, από επίμονη και ακούραστη αναζήτηση των δομικών σχημάτων των μορφών. Δούλεψε με προσήλωση μελετώντας τη φύση, τα πρόσωπα και τα αντικείμενα.

Ο Σεζάν ήθελε, όπως έλεγε ο ίδιος, να "στερεοποιήσει" τον Ιμπρεσιονισμό. Σε αντίθεση με τους Ιμπρεσιονιστές, που επεδίωκαν την εντύπωση του στιγμιαίου και το φευγαλέο φως, αναζήτησε ό,τι στη φύση παραμένει σταθερό και αναλλοίωτο. Επεδίωξε να δαμάσει το θέμα του, να το υποτάξει στο ουσιώδες και να παραλείψει ό,τι το τυχαίο ή το διακοσμητικό, αποκαλύπτοντας πως όλα τα πράγματα στη φύση αποτελούνται από τη "σφαίρα, τον κύλινδρο και τον κώνο". Είναι αυτός που με το έργο του επηρέασε βαθύτατα τους ζωγράφους των αρχών του 20ού αιώνα και άνοιξε το δρόμο για το ρεύμα του Κυβισμού.



Εικ. 17. Πωλ Σεζάν (Paul Cezanne, 1839-1906), "Το βουνό Σεν Βικτουάρ" (1904-1906), λάδι σε μουσαμά, 0,65 x 0,81 μ., Γκλάντγουϊν, Πενσυλβάνια.

Στο έργο "Το βουνό Σεν Βικτουάρ" παρουσιάζεται το τοπίο που έβλεπε καθημερινά από το παράθυρο του σπιτιού του. Στο θέμα αυτό επανήλθε πολλές φορές δουλεύοντάς το με διαφορετικά υλικά (ακουαρέλα, λάδι), αναζητώντας όμως πάντοτε να απογυμνώσει τα αντικείμενα και τον "κόσμο" από το περιττό, το συναισθηματικό, το επιπλέον. Το τοπίο χτίζεται ζωγραφικά με μικρές και πλατιές πινελιές, ώστε μοιάζει να έχει συντεθεί από μικρά και απλά στερεά σώματα.

Εικ. 18. Πωλ Σεζάν, "Οι μεγάλοι λουόμενοι" (1898-1905), λάδι σε μουσαμά, 2,08 x 2,49 μ., Η.Π.Α., Μουσείο Τέχνης Φιλαδέλφειας.

Ο πίνακας αυτός, από τα τελευταία έργα του καλλιτέχνη, είναι καρπός μακράς ζωγραφικής πείρας. Ζωγραφιζόταν, με την επιμονή που χαρακτήριζε το ζωγράφο, για επτά ολόκληρα χρόνια. Είναι από τα έργα που επηρέασαν βαθύτατα και



υπήρξε πρότυπο για τον επερχόμενο Φωβισμό του Ματίς και για τον Κυβισμό του Πικάσο. Παρουσιάζει ένα σύνολο μορφών και στοιχείων της φύσης δουλεμένο με αρχιτεκτονική επιμέλεια. Οι δυναμικές των τόξων που δημιουργούν τα δέντρα, η πυραμιδική σύνθεση, ο αισθησιασμός του χρώματος, οι σφιχτοδεμένες μορφές, όλα χτισμένα ζωγραφικά στις μεγάλες διαστάσεις του πίνακα, δημιουργούν ένα αποτέλεσμα απaráμιλλης δύναμης. Η αναφορά στις έννοιες αρχιτεκτονική, δομή και χτίσιμο του έργου γίνεται, διότι αυτά τα στοιχεία στο έργο του Σεζάν επηρέασαν τη μοντέρνα τέχνη.

ΚΛΟΝΤ ΜΟΝΕ

Ο Κλόντ Μονέ (Claude Monet, 1840 - 1926) ήταν γιος παντοπώλη. Από πολύ νωρίς έδειξε την κλίση του στη ζωγραφική. Το 1858 γνωρίστηκε με τους Παρισινούς καλλιτέχνες Πισαρό, Μπαζίλ, Σισλέ, με τους οποίους μοιράστηκε τον ενθουσιασμό για το σκανδαλώδες έργο του Μανέ “Πρόγευμα στη Χλόη”.

Οι πρώτες του επιρροές ήταν από το έργο των ζωγράφων της Μπαρμπιζόν. Αργότερα, το 1870, κατά την παραμονή του στο Λονδίνο, γνώρισε το έργο των νατουραλιστών τοπιογράφων και εντυπωσιάστηκε κυρίως από το έργο του Τέρνερ.

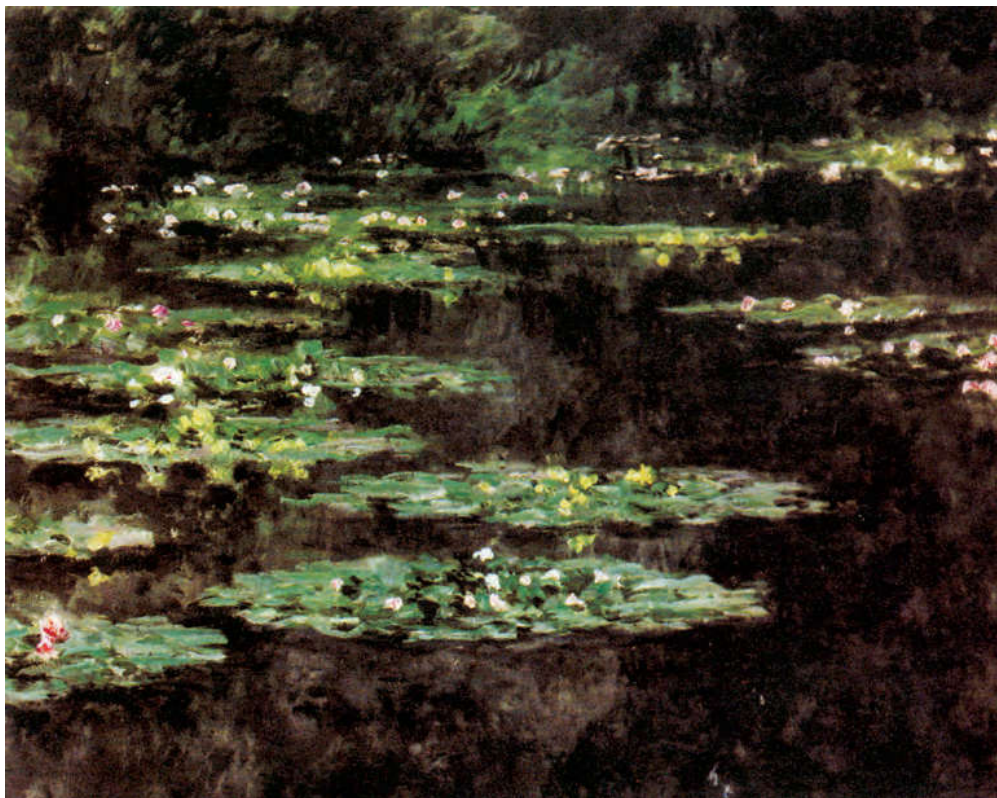
Ο κήπος του ζωγράφου στο Ζιβερνί, με τη βοήθεια κηπουρών, είχε διαμορφωθεί σε ιμπρεσιονιστικό έργο τέχνης. Ιτιές κλαίουσες, εξωτικά φυτά και δέντρα, λίμνες με νούφαρα, πάπιες και φασιανοί.

Η φύση, διαμορφωμένη από τον καλλιτέχνη, έμοιαζε με το έργο του. Στον κήπο αυτό ο καλλιτέχνης ζωγράφιζε ακούραστα. “Αυτά τα τοπία με το νερό και τις αντανakλάσεις μού έγιναν έμμονη ιδέα” έγραφε ο ίδιος το 1908. Ο Ιμπρεσιονισμός στα έργα που ζωγράφισε εδώ ο ζωγράφος φτάνει στο αποκορύφωμά του. Ο καλλιτέχνης καταγράφει το εφήμερο, την εντύπωση. Το έργο είναι μια λεπτομέρεια της πραγματικότητας. Η εικόνα πλησιάζει σε ένα σημείο, και ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται να αποδώσει καμία πληροφορία για το περιβάλλον της λίμνης. Το τοπίο εκτείνεται πέρα από τα όρια του πίνακα. Κάθε έννοια του βάθους καταργείται. Μια οθόνη από χρώματα απλώνεται κάθετα. Ο όγκος χάνει την υλική του υπόσταση και το έργο δεν είναι πια ένα θέμα που περιγράφεται σε ένα φόντο, αλλά μια επίπεδη οργάνωση χρωμάτων.



Εικ. 19. Γ. Τέρνερ, “Βροχή, υγρασία και ταχύτητα” (1840), λάδι σε μουσαμά, Λονδίνο, Εθνικό Μουσείο.

Η ζωγραφική του Τέρνερ επηρέασε το έργο του Μονέ. Πολλά χρόνια πριν και στο πλαίσιο του Ρομαντισμού ο Τέρνερ είχε ζωγραφίσει σειρές έργων με θέματα από τη φύση και τις μεταβολές της σε σχέση με τις εποχές και τη χρονική στιγμή.



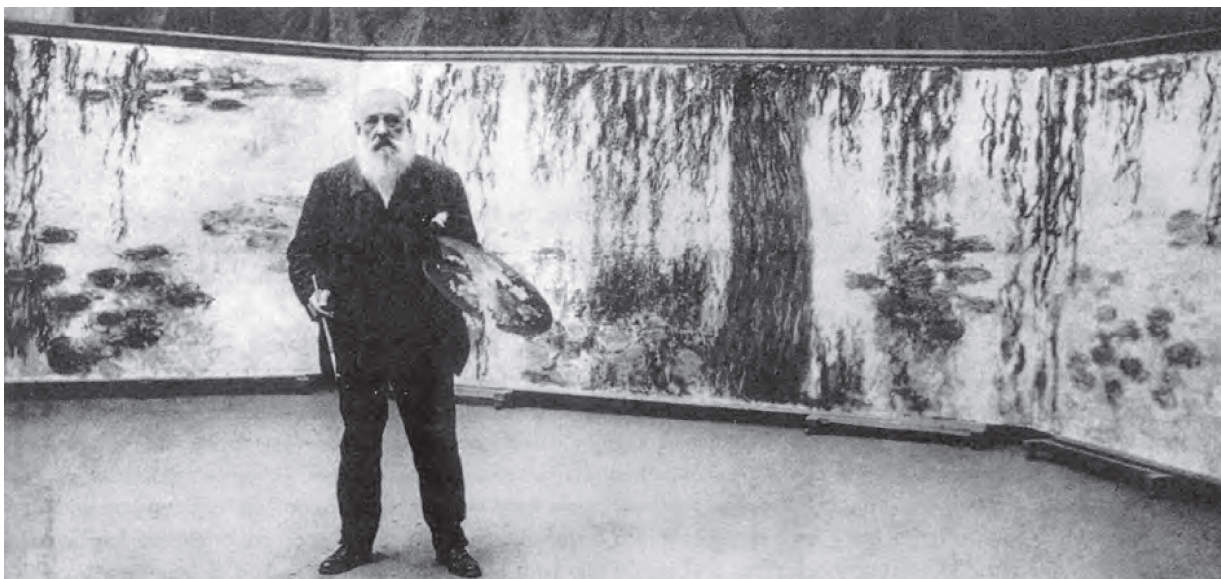
20

Εικ. 20. Κλ. Μονέ, “Νούφαρα” (1904), λάδι σε μουσαμά, Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.

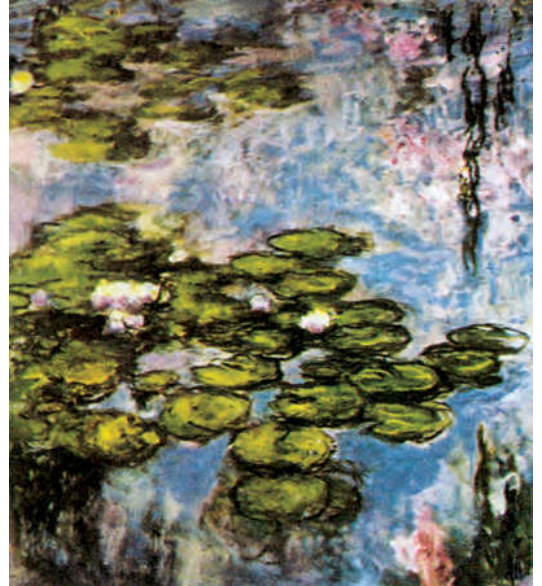
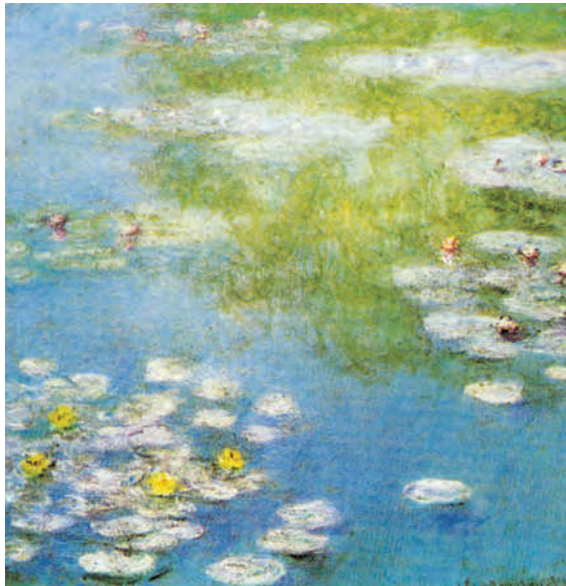
Μετά το 1883 ο Μονέ αποτραβήχτηκε στο Ζιβερνί. Εκεί, στον κήπο του σπιτιού του, ζωγράφιζε τη σειρά των έργων του με θέμα τα νούφαρα. Δούλεψε το θέμα αυτό ακούραστα. Τα πρώτα έργα με αυτό το θέμα αποτελούν ένα σύνολο από 25 καμβάδες, που εκτέθηκαν για πρώτη φορά στην γκαλερί Ντυράν Ρυέλ, το 1900. Εννιά χρόνια αργότερα άρχισε μια δεύτερη σειρά με το ίδιο θέμα και ως το 1926 είχε δημιουργήσει άλλους 48 μεγάλους καμβάδες. Τα έργα βρίσκονται σήμερα στο Παρίσι, στα Μουσεία της πόλης Ορανζερί και στο Μουσείο Ζε ντε Πομ. Δωρίστηκαν σ' αυτά από τον ίδιο τον καλλιτέχνη το 1921.

Εικ. 21. Ο Κλ. Μονέ στο Μουσείο Ορανζερί, μπροστά στους πίνακές του με τα “Νούφαρα”, φωτογραφία.

Στο Μουσείο της Ορανζερί εκτίθενται 19 μεγάλου μεγέθους έργα σε δύο αίθουσες με μια διάταξη που έκανε ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Σ' αυτό το “περιβάλλον” ο επισκέπτης νιώθει να κυκλώνεται από αυτές τις “εντυπώσεις”, σαν να πνίγεται στη σιωπή ενός μυστηριώδους βυθού από χρώματα. “Για μένα, το θέμα είναι επουσιώδες. Αυτό που επιδιώκω να αναπαραστήσω είναι αυτό που υπάρχει ανάμεσα στο θέμα και στον εαυτό μου”, έλεγε ο ίδιος ο Μονέ.



21



Ο Μονέ δεν περιγράφει, δεν ολοκληρώνει, αλλά και δεν προσθέτει τίποτε από ό,τι ξέρει για τη φύση του πράγματος που παρατηρεί. Τα νερά της λίμνης και τα νούφαρα φαίνονται λίγο. Πού και πού εμφανίζονται μερικές συγκεκριμένες μορφές, οι οποίες πολύ γρήγορα ξαναπερνούν στο ακαθόριστο. Το έργο βρίσκεται ανάμεσα στο συγκεκριμένο και στο αφηρημένο.

Οι πιο εξαχνωμένες αντανakλάσεις του ουρανού μέσα στο νερό, των δέντρων από τις όχθες της λίμνης, η κίνηση των νούφαρων, με τη γρήγορη πινελιά, δεν περιγράφονται, δεν ολοκληρώνονται. Αποκορυφώνονται σε μια χρωματική πανδαισία. Κάθε είδους περιγραφή καταργείται και καταγράφεται μόνο ό,τι εντυπώνεται στον αμφιβληστροειδή. Τελικά, η ίδια η πινελιά γίνεται το θέμα και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, που φαίνεται να ανοίγεται ήδη ο δρόμος για την Αφηρημένη ζωγραφική του 20ού αιώνα.

Εικ. 22. Κλ. Μονέ, "Νούφαρα" (1908), λάδι σε μουσαμά, Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.

Εικ. 23. Κλ. Μονέ, "Νούφαρα" (1916), λάδι σε μουσαμά, Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.

Εικ. 24. Ο κήπος του Μονέ στο Ζιβερνί, φωτογραφία.

Εικ. 25. Κλ. Μονέ, "Νούφαρα" (1919), Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.

Η τεχνική του Μονέ είναι γρήγορη. Αφού καταγράφει το στιγμιαίο, δε θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά. Οι πινελιές είναι φορτωμένες χρώμα και κοφτές, ακουμπάνε γρήγορα στο μουσαμά. Το αποτύπωμα που αφήνουν είναι κοφτά κόμματα, παύλες, χοντρές τελείες.

Εικ. 26. Κλ. Μονέ, "Νούφαρα", ηλιοβασίλεμα (1914-1918), λάδι σε μουσαμά, Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.

Τα χρώματα δε διαβαθμίζονται. Δηλαδή, δεν αναμειγνύονται με μαύρο, για να σκουρύνουν, ή με άσπρο, για να ανοίξουν. Οι αναμειξεις γίνονται με καθαρά χρώματα πάνω στο μουσαμά. Άλλωστε, το μαύρο - από όλους σχεδόν τους Ιμπρεσιονιστές - αποφεύγεται. Γι' αυτό οι σκιές δεν είναι απλώς γκριζοί ή ουδέτεροι τόνοι. Σχεδόν δεν παράγονται ούτε από αναμειξεις. Περισσότερο δημιουργούνται από την επικάλυψη και την εναπόθεση παχιάς μάζας καθαρών χρωμάτων, που επηρεάζονται αμοιβαία. Από αυτή τη διαστρωμάτωση των χρωμάτων προκύπτει η υλικότητα, δηλαδή ένα στρώμα χρώματος πάνω στον καμβά, που δονείται, όπως στην πραγματικότητα δονούνται και πάλλονται το νερό και οι αντανakλάσεις του. Η υλικότητα του χρώματος γίνεται αισθητική αξία, ανεξάρτητα από το τι περιγράφει αυτό το χρώμα. Η φόρμα, η μορφή, αποδεσμευμένη από οποιοδήποτε περίγραμμα, προσδιορίζεται από τη γωνία πρόσπτωσης του φωτός.



24



25



26

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Νταγκεροτυπία: Πάνω σε μια μεταλλική πλάκα με επίχρυσμα αργύρου αποτυπώνεται η εικόνα των αντικειμένων, η οποία προβάλλεται πάνω της μέσα από το φακό ενός σκοτεινού θαλάμου. Η τεχνική αυτή, με την οποία παρήχθησαν οι πρώτες φωτογραφίες, το 1837, ονομάστηκε Νταγκεροτυπία, από το όνομα του εφευρέτη της, Λουί Νταγκέρ.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Το έργο του Μανέ “Πρόγευμα στη Χλόη” σκανδάλισε τόσο για το θέμα του όσο και για τη διαπραγμάτευση του χρώματος το κοινό του Παρισιού το 1863. Σήμερα προκαλεί τέτοιες αντιδράσεις η τέχνη; Αιτιολογήστε την απάντησή σας.
2. Σχολιάστε τον αντίκτυπο που είχε η εφεύρεση της φωτογραφίας στην τέχνη, ειδικά στη ζωγραφική. Τη δέσμευσε ή την απελευθέρωσε;
3. Ποια ήταν η εναντίωση της επίσημης τέχνης α. στο Ρεαλισμό β. στον Ιμπρεσιονισμό.
4. Θα μπορούσε η ιμπρεσιονιστική ζωγραφική (καθημερινά θέματα, ζωγραφική στην ύπαιθρο, γρήγορη πινελιά) να είχε δημιουργηθεί το 15ο αιώνα;
5. Μπορείτε να ανακαλύψτε σε εικόνες σύγχρονης τεχνολογίας τη μέθοδο της καθαρής χρωματικής κουκκίδας (κόκκινο, κίτρινο, μπλε), που δίνει στο μάτι την εντύπωση του σύνθετου χρώματος;