

Ιστορία

Η μέση αστική τάξη, το κράτος και τις εθνικές ακαδημίες αντικαθιστούν πλέον την εκκλησία και την κοσμική αριστοκρατία ως πάτρωνες της τέχνης. Το κοινό της τέχνης είναι πλέον πολύ μεγάλο και όχι τόσο καλλιεργημένο καθώς καταγίνεται βασικά με το χρήμα και την ιδιοκτησία. Δημιουργείται λοιπόν το πρώτο ρήγμα ανάμεσα στην καλλιτεχνική παραγωγή και το κοινό καθώς αυτό δεν είναι έτοιμο αισθητικά να την εκτιμήσει. Έχουμε ως εκ τούτου το φαινόμενο επαγγελματιών κριτικών τέχνης οι οποίοι γράφουν στον τύπο καθοδηγώντας το νέο αυτό κοινό στις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις. Αυτή η διαμεσολάβηση ενός ειδικού κριτικού τέχνης έχει σημαντικές συνέπειες για τον καλλιτέχνη ο οποίος πλέον απομονώνεται από το πλατύ κοινό. Αυτό συνεπάγεται την επανάσταση των καλλιτεχνών ενάντια στην αυθεντία του επικρατούντος γούστου το οποίο συνήθως αντιπροσωπεύεται από τις ακαδημίες και τους κριτικούς. Ο καλλιτέχνης συσπειρώνεται γύρω από το άτομό του και έτσι ξεκινά η ιδέα της ατομικής καλλιτεχνικής έκφρασης. Η καλλιτεχνική ταυτότητα είναι πλέον συνυφασμένη με την ατομιστική ματιά, την πρωτοτυπία και την ειλικρίνεια. Αυτός ο διαχωρισμός και η απομόνωση του καλλιτέχνη από το κοινό κάνει επίσης αναγκαίο τον σχηματισμό καλλιτεχνικών κινημάτων, ομάδων δηλαδή καλλιτεχνών που τους ενώνει η αντίθεσή τους στο σύστημα.

Άλλοι παράγοντες που επηρέασαν την καλλιτεχνική παραγωγή του τέλους του 19^{ου} αιώνα είναι η εφεύρεση της φωτογραφικής μηχανής, η μαζική εκτύπωση εικόνας και τα αντίγραφα έργων τέχνης. Όλες αυτές οι καινοτομίες ουσιαστικά ανταγωνίζονταν το αυθεντικό χειροποίητο ζωγραφικό έργο έτσι ώστε ο καλλιτέχνης του 19^{ου} αιώνα παραγκωνίστηκε από την τεχνολογία και έγινε περιττός.

Η φωτογραφική εικόνα λοιπόν αμφισβήτησε την αναπαραστατική λειτουργία των παραδοσιακών τεχνών. Αφού λοιπόν η φωτογραφία αιχμαλωτίζει με τέτοια επιτυχία και ακρίβεια τον κόσμο, οι καλλιτέχνες όλο και περισσότερο στρέφονται στον εσωτερικό τους ιδιωτικό κόσμο. Σε αυτή την αναζήτηση, όπως θα δούμε, γίνεται πολύ σημαντική η μελέτη της λειτουργίας της γραμμής, του σχήματος και του χρώματος, των βασικών δηλαδή μορφολογικών στοιχείων της ζωγραφικής.

Η έλευση της φωτογραφίας

Η φωτογραφία απαντά στα προβλήματα που είχαν τεθεί από τους ζωγράφους όσο αφορά στην αναπαράσταση του πραγματικού ακόμη και από την αναγέννηση (15^{ου} και 16^{ου} αιώνας στην Ιταλία). Η φωτογραφία πραγματικά αμφισβητεί τους παραδοσιακούς τρόπους εικαστικής αναπαράστασης. Αυτό που πριν την εφεύρεση της ήταν η επίμοχθη προσπάθεια ενός επιδέξιου ανθρώπου αφοσιωμένου στην τέχνη του για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, τώρα συλλαμβάνονταν με την τεχνολογική ευκολία και ταχύτητα της φωτογραφικής μηχανής.

Η λέξη «φωτογραφία» προέρχεται από τις ελληνικές λέξεις «φως» και «γραφή» οι οποίες αναφέρονται στην τεχνολογικής φύσης καταγραφή του φωτός πάνω σε μία επιφάνεια. Θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε τους πρώιμους πρόγονους της φωτογραφικής μηχανής στο πρόσωπο καλλιτεχνών οι οποίοι συνέβαλαν στην επινόηση και επεξεργασία αυτού του είδους νέας τεχνολογίας. Το πρώτο

οπτικό επινόημα ήταν ο σκοτεινός θάλαμος, «camera obscura», ένα σκοτεινό φορητό κουτί με μία μικρή τρύπα στην μία του πλευρά και μία οθόνη από χαρτί ή γυαλί στην απέναντι. Το αντικείμενο το οποίο τοποθετούνταν μπροστά στο θάλαμο πρόβαλε μία ανεστραμμένη εικόνα πάνω στην οθόνη της απέναντι πλευράς πάνω στην οποία ο καλλιτέχνης αποτύπωνε τις βασικές γραμμές της εικόνας αυτής. Αυτή η προβαλλόμενη εικόνα ήταν αντικείμενο περαιτέρω επεξεργασίας και βελτίωσης. Οι πρώτοι καλλιτέχνες που την χρησιμοποίησαν ήταν ο Καναλέτο και ο Βερμέρ. Η φωτογραφική (αναλογική) μηχανή όπως την ξέρουμε σήμερα δουλεύει σύμφωνα με τις ίδιες αρχές, προβάλλει δηλαδή μία εικόνα πάνω σε μία ευαίσθητη στο φως επιφάνεια η οποία συγκρατεί την προβολή.

Το 1839 σχεδόν ταυτόχρονα ο Φοξ Τάλμποτ στην Αγγλία και ο Λουί Νταγκέρ στην Γαλλία ανακοίνωσαν την επιστημονική εφεύρεση της φωτογραφίας. Η πρώτη φωτογραφική διαδικασία πήρε το όνομά του: Δαγεροτυπία (Daguerrotype). Τον ίδιο χρόνο η Ακαδημία των Επιστημών του Παρισιού παρουσιάζει την πρώτη δαγεροτυπία η χρήση της οποίας είναι αμέσως προσιτή σε όλους. Πολύ σύντομα άνθρωποι από όλο τον κόσμο παίρνουν φωτογραφίες. Η κάθε δαγεροτυπία είναι ένα ξεχωριστό έργο με εκπληκτικές λεπτομέρειες και με τονικές διαβαθμίσεις από το άσπρο στο μαύρο.



Τίτλος: Νεκρή φύση στο στούντιο

Καλλιτέχνης: Νταγκέρ

Χρονολογία: 1837

Υλικό: Φωτογραφική διαδικασία

Περιγραφή: Αυτή είναι μία από τις πρώτες επιτυχημένες πλάκες και αφού ο Νταγκέρ είχε τελειοποιήσει την μέθοδό του. Παρατηρούμε μία τυπική νεκρή φύση που εστιάζει σε διαφορετικά σχήματα και υφές ορισμένων γλυπτών και ενός ανάγλυφου, ενός καλάθιού και κομματιών υφάσματος. Οι διαφορετικοί τόνοι του φωτός και της σκιάς κάνουν τα αντικείμενα αυτά να μοιάζουν πραγματικά σαν ανάγλυφα τοποθετημένα σε ένα τρισδιάστατο χώρο.

Στυλιστική περιγραφή: Ο Νταγκέρ παρόλα αυτά δεν απέφυγε την αναφορά στην παραδοσιακή ζωγραφική: η προσεκτική τοποθέτηση των αντικειμένων σε αυτή την νεκρή φύση μας θυμίζει νεκρές φύσεις του 17^{ου} αιώνα στην Ολλανδία γνωστές ως «Vanitas», ματαιότητες.

Περιεχόμενο: Θα μπορούσαμε λοιπόν να αναγνωρίσουμε ένα συμβολικό νόημα σε αυτή την παράταξη των αντικειμένων το οποίο αναφέρεται στο σύνθημα περιεχόμενο των πινάκων ματαιότητας: «Ματαιότητα ματαιοτήτων, όλα ματαιότητα». Ίσως λοιπόν αυτό το έργο, μία από τις πρώτες φωτογραφίες, συμβολικά δηλώνει ότι και η τέχνη όπως την γνωρίζαμε είναι μία ακόμη ματαιότητα και δεν θα επιζήσει για πάντα μπρος στις καταγιστικές αλλαγές που θα φέρει στο δυτικό πολιτισμό η έλευση της φωτογραφίας. Ένα προφητικό έργο;



Τίτλος: Η ταφή στην Ορνάνς

Χρονολογία: 1849

Καλλιτέχνης: Κουρμπέ

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Περιγραφή: Εδώ αναπαριστάται μία κηδεία σε ένα άχαρο επαρχιακό τοπίο. Παρίστανται άσημοι και ταπεινοί άνθρωποι ενώ ο κληρικός διαβάζει την λειτουργία. Οι παρευρισκόμενοι συνωστιάζονται γύρω στον ανοιγμένο τάφο και στα πρόσωπά τους βλέπουμε όλου του είδους τις αντιδράσεις στο συμβάν. Είναι οργανωμένοι σε ομάδες, γυναίκες, άνδρες και κληρικοί και σχηματίζουν έναν τοίχο μέχρι το ύψος των ματιών του θεατή εμποδίζοντας την θέα του τοπίου στο βάθος.

Στυλιστική περιγραφή: Ο Κουρμπέ είναι ρεαλιστής ζωγράφος και ενδιαφέρεται να αποδώσει μία φυσική και ειλικρινή σκηνή απλών ανθρώπων στην καθημερινή τους ζωή. Παρατηρούμε λοιπόν την φυσικότητα στις στάσεις των ανθρώπων τα πρόσωπα των οποίων παρεμπιπτόντως είναι πορτραίτα πραγματικών ανθρώπων. Ορισμένα από αυτά είναι κομμένα στις άκρες του πίνακα, ένα τέχνασμα του καλλιτέχνη για να μιμηθεί την τυχαία εντύπωση του φωτογραφικού στιγμιότυπου. Παρόλο λοιπόν το μνημειώδες μέγεθος του πίνακα αυτού που παραπέμπει στα παραδοσιακά ζωγραφικά έργα ιστορικού και ηρωικού περιεχομένου, αυτό το έργο μας περιγράφει ένα συνηθισμένο συμβάν και μία αντιηρωική σύνθεση. Θα μπορούσαμε λοιπόν να ισχυριστούμε ότι εδώ ο ζωγράφος ανυψώνει την καθημερινή ζωή στο ύψος των ηρωικών θεμάτων του παρελθόντος.

Το μακρόστενο σχήμα αυτού του πίνακα επίσης δημιουργεί μία εντύπωση πανοραμικής θέας καθώς το μάτι του θεατή δεν μπορεί να καλύψει όλη το πλάτος της σύνθεσης με μία ματιά. Ζητείται λοιπόν από αυτόν να παρατηρήσει με προσοχή σταδιακά μία-μία τις ομάδες των ανθρώπων με την αναγνωριστική ματιά που συνήθως χρησιμοποιούμε στην φωτογραφία. Εδώ δεν έχουμε λοιπόν το δέος και τον τρόπο του ρομαντικού κινήματος, αλλά τα μονότονα γεγονότα της μη δραματοποιημένης ζωής.

Παρόλα αυτά μπορούμε να διακρίνουμε τις προσπάθειες του καλλιτέχνη για μία πιο εξεζητημένη ερμηνεία της καθημερινής αυτής σκηνής: τα κεφάλια των παρευρισκόμενων σχηματίζουν μία κυματοειδή γραμμή αποδίδοντας μία ρυθμικότητα στην σύνθεση. Η οικονομική χρήση των φωτεινών χρωμάτων μαρτυρά επίσης μία επιτηδευμένη και επιδέξια σύνθεση: το άσπρο στις κάπες των κληρικών περνά από τα μανίκια του γονατισμένου άνδρα, στο σκύλο και καταλήγει στους κεφαλόδεσμούς των γυναικών. Το κόκκινο των μανδύων των κληρικών ελέγχεται από το συμπληρωματικό του πράσινο χρώμα των καλτσών του άνδρα στο πρώτο πλάνο.



Τίτλος: Οι σταχομαζώχτρες

Καλλιτέχνης: Μιλλέ

Χρονολογία: 1857

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Περιγραφή: Ο Μιλλέ ανήκε στην «Σχολή Μπάρμπιζον», μία ομάδα καλλιτεχνών όπου ζούσαν και δούλευαν στο χωριό Μπάρμπιζον στο Φοντενεμπλώ της Γαλλίας. Επικεντρωνόταν σε τοπία αποδοσμένα ρεαλιστικά και το ενδιαφέρον τους αυτό στην ζωγραφική υπαίθρου επηρέασε αργότερα τους μπρεσιονιστές και μεταϊμπρεσιονιστές. Η θεματολογία του Μιλλέ περιστρεφόταν γύρω από την αγροτική και ταπεινή ζωή των λαϊκών ανθρώπων της γαλλικής επαρχίας. Η σκηνή που μας περιγράφει εδώ είναι μετά τον θερισμό όταν οι επιβλητικές φιγούρες τριών γυναικών σκύβουν να μαζέψουν άχυρα. Πίσω τους το θερισμένο χωράφι εκτείνεται μέχρι τις θημωνιές, τις αγροικίες και τα δέντρα..

Στυλιστική περιγραφή: Είναι προφανής η έμφαση στις φιγούρες των γυναικών που παρόλη την φυσικότητα της στάσης τους, έχουν τοποθετηθεί προσεκτικά μέσα στην σύνθεση. Παρατηρούμε πως οι τρεις όγκοι των σωμάτων τους αντηχούν τις τρεις θημωνιές στο φόντο δημιουργώντας ένα αίσθημα αρμονίας. Η ατμόσφαιρα είναι ειρηνική και αποδίδει στο πλέον απλό αγροτικό καθήκον αξιοπρέπεια.

Περιεχόμενο: Παρόλη την διάθεση για ρεαλιστική απόδοση της καθημερινής ζωής απλών ανθρώπων, ο καλλιτέχνης εδώ δεν αποφεύγει την επιρροή ρομαντικών ποιητών όπως οι Γουόρτσγουορθ και Ρουσσώ οι οποίοι έψαξαν και ανέδειξαν την αξιοπρέπεια που υπολανθάνει στις πιο ταπεινές ζωές.



Τίτλος: Η άμαξα τρίτης θέσης

Καλλιτέχνης: Ντωμιέ

Χρονολογία: 1862

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Περιγραφή: Ο Ντωμιέ ενδιαφερόταν για την ζωή της γοργά αναπτυσσόμενης εργατικής τάξης που συνωστιζόταν στις βιομηχανικές πόλεις. Είναι ίσως το παράδειγμα του επαναστάτη καλλιτέχνη που αμφισβητούσε το καθεστώς και έκανε πολιτική κριτική μέσα από την ζωγραφική του. Εδώ μας επιτρέπει μία ματιά μέσα στο άξεστο σιδηροδρομικό βαγόνι της τρίτης θέσης και είναι σαν να μας λέει: «Είναι φτωχοί, δεν διαθέτουν τα μέσα παρά μόνο για το εισιτήριο της τρίτης θέσης».

Στυλιστική περιγραφή: Έχουμε το ίδιο ιδίωμα με τον Μιλλέ και τον Κουρμπέ των φυσικών στάσεων δηλαδή και της τυχαίας σκόρπιας τοποθέτησης των επιβατών, οι οποίοι ασήμαντοι και υπομονετικοί φαίνεται σε αυτή την περίπτωση να γνωρίζουν ότι δεν μπορούν να αλλάξουν πολλά στην ζωή τους. Ο Ντωμιέ μας παρουσιάζει τους ανθρώπους όπως είναι στην καθημερινή τους πραγματικότητα: αφηρημένα πρόσωπα μέσα στην ανωνυμία της μεγαλούπολης, απρόσωποι, με κενό βλέμμα και ανύποπτοι της ματιάς του παρατηρητή. Η οπτική γωνία θέασης του πίνακα τοποθετεί τον θεατή πραγματικά να κάθεται ακριβώς απέναντί τους μέσα στο βαγόνι, δημιουργώντας την εντύπωση μίας τυχαίας συνάντησης που θα μπορούσε να συμβεί στην πραγματική ζωή. Ο ρεαλισμός μπορεί εδώ να αναζητηθεί στην προσπάθεια να αιχμαλωτιστεί η αληθινή, περιστασιακή και τυχαία όψη της πραγματικότητας. Μία όψη που θα μπορούσε να συγκριθεί με τον αυθορμητισμό και την ειλικρίνεια των σκηνών που αιχμαλωτίζει η μοντέρνα φωτογραφική μηχανή.

Η τεχνική που έχει χρησιμοποιήσει ο καλλιτέχνης ταιριάζει με την φιλοσοφία του έργου: τα χρώματα είναι σκούρα και μουντά, η πινελιά τραχιά και αυθόρμητη.

Ιμπρεσιονισμός

Ο όρος χρησιμοποιήθηκε με υποτιμητικό τρόπο από έναν κριτικό τέχνης για να περιγράψει το έργο του Μονέ που εξετάζουμε αμέσως μετά με τίτλο «Εντύπωση: ανατολή του ήλιου». Η πρόθεσή του κριτικού ήταν να ισχυριστεί ότι το έργο αυτό δεν περιέγραφε αυτό που πραγματικά υπήρχε εκεί έξω, αλλά μία απλή εντύπωση. Ο όρος καθιερώθηκε και παρέμεινε ως ο τίτλος του κινήματος χάνοντας βέβαια την αρνητική σηματοδότησή του.

Παρόλα αυτά όμως οι ίδιοι οι ιμπρεσιονιστές πρέσβευαν ότι ήταν ρεαλιστές με πρόθεση να καταγράψουν την εξωτερική εμφάνιση του κόσμου όσο πιστά μπορούσαν. Αυτό βέβαια θα το πετύχαιναν αναπαριστώντας την πραγματικότητα σύμφωνα με την λειτουργία του ανθρώπινου ματιού. Το μάτι πίστευαν αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα ως χρώμα και φως. Για αυτό το λόγο οι ιμπρεσιονιστές θα αρχίσουν σταδιακά να ενδιαφέρονται για την ζωγραφική υπαίθρου επικεντρώνοντας τη προσοχή τους στην μελέτη του φωτός και της εντύπωσης των χρωμάτων, των ατμοσφαιρικών και κλιματικών αλλαγών. Σε αυτό ακολούθησαν τη παράδοση των Τέρνερ, Μιλλέ και Κόνσταμπλ που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Πιο συγκεκριμένα, οι ιμπρεσιονιστές πίστευαν ότι η κατανόηση της πραγματικότητας βασίζονταν στις αισθήσεις. Αυτή η πεποίθηση αντηχούσε ανάλογες τάσεις στην επιστήμη, στην φιλοσοφία της επιστήμης και στην ψυχολογία της εποχής εκείνης οι οποίες πρέσβευαν ότι η πραγματικότητα είναι αίσθηση και ότι η γνώση βασίζεται στην ανάλυση αυτών των αισθήσεων. Παραδείγματος χάριν, η ψυχολογία πρότεινε την μέτρηση της αισθητηριακής εμπειρίας του ανθρώπου χωρίς να υπολογίζει την επιρροή που προϋπάρχοντα συναισθήματα, βιώματα ή μνήμες είχαν πάνω στην αντίληψη μας. Η φύση είναι η πηγή όλων των αισθήσεων. Αυτή η δοξασία εξηγεί και την τάση των ιμπρεσιονιστών να υιοθετούν μία απρόσωπη στάση απέναντι στο θέμα τους, να αφαιρούν κάθε γνώση, εννοιολογικούς συνειρμούς και συναισθήματα από τον τρόπο αναπαράστασής του.

Από όλους τους ιμπρεσιονιστές ο Μανέ θεωρείται ότι με τους τεχνικούς νεωτερισμούς του άνοιξε τον δρόμο στους Μονέ, Πισσαρό, Ρενουάρ και Ντεγκά. Παρόλο όμως που μεταξύ 1874 και 1886 έγιναν ογδόντα εκθέσεις ιμπρεσιονισμού, είχαν όλες εχθρική υποδοχή από το κοινό και τους κριτικούς.



Τίτλος: Εντύπωση: ανατολή του ήλιου

Καλλιτέχνης: Μονέ

Χρονολογία: 1872

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Περιγραφή: Αυτό είναι το έργο στο οποίο οφείλεται ο όρος «μπρεσιονισμός». Παρόλο που ο κριτικός τέχνης που τον χρησιμοποίησε για πρώτη φορά το έκανε με υποτιμητικό τρόπο, οι ίδιοι οι μπρεσιονιστές τον χρησιμοποίησαν για να ορίσουν το κίνημά τους. Αναπαριστά ένα λιμάνι με τα αραγμένα πλοία και την πρωινή κίνηση των μικρών πλοιαρίων που αρχίζουν την ημέρα τους. Τα πάντα έχουν σχεδιαστεί πρόχειρα με σχεδόν καθόλου λεπτομέρειες ενώ είναι εμφανείς οι πινελιές του ζωγράφου ιδιαίτερα στις μεγάλες επιφάνειες του ουρανού και της θάλασσας.

Στυλιστική περιγραφή: Ο όρος «μπρεσιονισμός» προσδιορίζει την ποιότητα του πρόχειρου, του σκίτσου και της αδρής περιγραφής που χαρακτηρίζει το έργο αυτό. Πραγματικά απουσιάζουν το λούστρο και το φινίρισμα, αποτέλεσμα της διεξοδικής επεξεργασίας της πινελιάς που υιοθετούσαν οι ακαδημαϊκοί ζωγράφοι πάνω στον καμβά. Τα χρώματα δεν φαίνεται να αναμειγνύονται καθώς οι πινελιές του κάθε χρώματος είναι εμφανείς. Επίσης δεν υπάρχει η συνηθισμένη ομαλή διαβάθμιση των τόνων με αποτέλεσμα η σκηνή να μην έχει την οπτική σαφήνεια ενός ρεαλιστικού έργου.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη εστιάζεται όχι τόσο πολύ στην ακριβή περιγραφή του αναπαριστώμενου θέματος, αλλά στο υλικό της μπογιάς και στην επιφάνεια του ίδιου του πίνακα ως τρισδιάστατου αντικειμένου.

Περιεχόμενο: Μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα αυτή την αλλαγή του ενδιαφέροντος εάν μελετήσουμε την πρόθεση του μπρεσιονιστή ζωγράφου. Αυτός επιθυμεί να αιχμαλωτίσει την συγκεκριμένη στιγμή της εμπειρίας, πραγματικά μία φευγαλέα στιγμή που εκφράζει το άπιαστο και προσωρινό της εικόνας αλλά και της ζωής.

Ιμπρεσιονιστική τεχνική: Για να έχει αυτό το εικαστικό αποτέλεσμα ο ιμπρεσιονιστής ζωγράφος ποτέ δεν αναμειγνύει τη μπογιά στην παλέτα. Αυτό θα είχε ως αποτέλεσμα μουντά και ουδέτερα χρώματα. Αντίθετα παραθέτει κηλίδες καθαρού χρώματος πάνω στον καμβά. Παραδείγματος χάριν μπλε και κίτρινες κηλίδες χρώματος δίπλα-δίπλα θα δώσουν στο θεατή την εντύπωση ενός έντονου πράσινου χρώματος. Έτσι ο θεατής που βλέπει το έργο από την σωστή απόσταση «αναμειγνύει» αυτός οπτικά τις κηλίδες του χρώματος. Όλη η σκηνή ερμηνεύεται με μικρές κοφτές πινελιές συγκεκριμένου χρώματος οι οποίες αλληλεπιδρούν η μία στην απόχρωση της άλλης.

Μπορούμε λοιπόν να καταλάβουμε την αντίδραση του κοινού και των κριτικών του τέλους του 19^{ου} αιώνα οι οποίοι καλούνταν να δουν κάτι τελείως διαφορετικό. Από κοντά, ένα ιμπρεσιονιστικό έργο θα πρέπει να έμοιαζε ακατάληπτο, σαν μπογιά που εκσφενδονίστηκε στον καμβά. Επιπλέον το κοινό καλούνταν να συμμετέχει στην τελική εντύπωση του έργου κάνοντας με τα μάτια του και από μία απόσταση, τις κηλίδες του χρώματος να ταιριάζουν και να συντονιστούν μεταξύ τους. Έπρεπε να είναι πιο ενεργητικός ως θεατής και να χρησιμοποιήσει την φαντασία του αφήνοντας πίσω τον παθητικό ρόλο του μπροστά στις οπτικές οφθαλμαπάτες της ρεαλιστικής ζωγραφικής.

Θεωρία: Όλα είχαν να κάνουν με την μελέτη του φωτός και του χρώματος. Ο βασικός συλλογισμός του ιμπρεσιονισμού ήταν ότι το χρώμα ενός αντικειμένου δεν είναι ποτέ σταθερό, αλλά μεταβάλλεται από την ποσότητα και ποιότητα του φωτός που δέχεται όπως και από τις αντανακλάσεις γειτονικών χρωμάτων. Όταν ένα χρώμα παρατίθεται δίπλα σε ένα άλλο, αλλάζει απόχρωση, όπως τα συμπληρωματικά χρώματα τα οποία γίνονται πιο έντονα. Οι σκιές δεν είναι σκούρες (κάτι που είχε ανακαλύψει νωρίτερα ο Βερμέρ), αλλά έχουν χρώμα το οποίο μάλιστα επηρεάζεται από αντανακλάσεις ή διαφορετικές συνθήκες φωτός. Παρά την αρνητική υποδοχή του κοινού, οι ιμπρεσιονιστές πίστευαν ότι είναι ρεαλιστές. Ως εκ τούτου, ήθελαν να αναπαράγουν στον καμβά την οπτική αίσθηση που είχε κανείς όταν βίωνε όλα αυτά τα φαινόμενα στην πραγματικότητα.



Τίτλος: Ο καθεδρικός ναός της Ρουέν

Καλλιτέχνης: Μονέ

Χρονολογία: 1894

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Περιγραφή: Εδώ ο Μονέ επεξεργάστηκε την τεχνική του ιμπρεσιονισμού ακόμη περισσότερο. Ο πίνακας αυτός ανήκει σε μία σειρά έργων με το ίδιο θέμα, που όμως έγιναν κατά την διάρκεια διαφορετικών ωρών της ημέρας και κάτω από διαφορετικές κλιματικές συνθήκες. Το θέμα ήταν λοιπόν το ίδιο, οι φόρμες παρέμεναν οι ίδιες, αλλά με το πέρασμα της ώρας άλλαζε ο φωτισμός. Με αυτό τον τρόπο ο Μονέ κατάφερε να απομονώσει το στοιχείο που τον ενδιέφερε πιο πολύ, το φως.

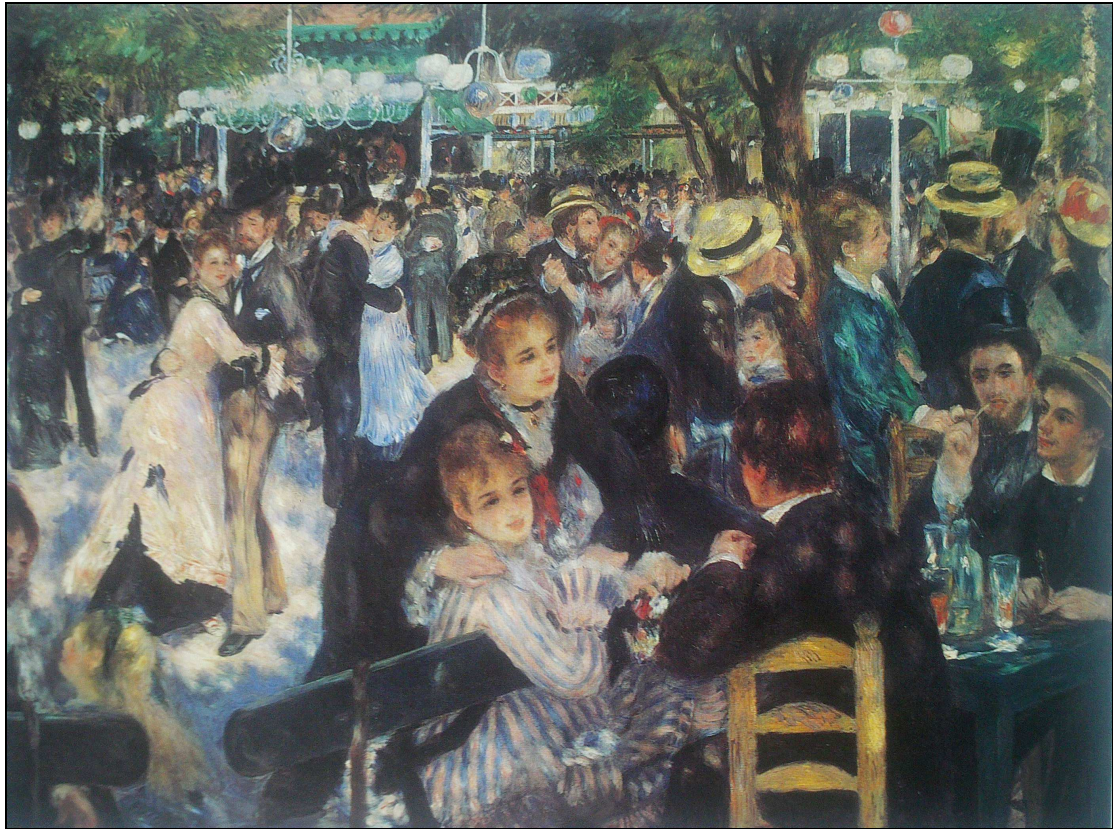
Στυλιστική περιγραφή: Σε αυτό το έργο μπορούμε ίσως με μεγαλύτερη ευκρίνεια να παρατηρήσουμε πως ο καλλιτέχνης έχει ερμηνεύσει το φως ως φόρμα και χρώμα.

Οι φόρμες δεν έχουν πλέον περίγραμμα, αλλά εμφανίζονται ρευστές και δυσδιάκριτες ως σχήματα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο καθεδρικός ναός έχει ερμηνευτεί όπως γίνεται αντιληπτός στο φως, σαν μια δηλαδή χρωματική εμπειρία, μία εντύπωση (impression) χρώματος.

Παρατηρούμε πως το κτίριο χάνει την στερεότητα του καθώς οι φόρμες φαίνεται σαν να διαλύονται στο πρωινό φως. Ανάλογα με την απόσταση του θεατή από τον πίνακα, οι χρωματικές κηλίδες μοιάζουν άλλοτε να αναμειγνύονται σε λαμπερά χρώματα ή να παραμένουν ξεχωριστές πινελιές διαλύοντας την φόρμα του ναού σε παλλόμενες χρωματικές αισθήσεις. Με τον ίδιο τρόπο, οι σκιές στις πύλες του ναού απαρτίζονται από κηλίδες χρωμάτων αποκτώντας μια αέρινη υπόσταση.

Το γεγονός ότι η απεικόνιση του ναού έχει περιοριστεί μόνο στην πρόσοψή του δεν είναι τυχαίο. Με αυτό τον τρόπο, ο Μονέ αφαιρεί κάθε ένδειξη βάθους που θα είχαμε με τις πλάγιες προοπτικές προβολές των πλευρών του κτιρίου. Εκτός από το μικρό κομμάτι του ουρανού και τις απαλές σκιές πάνω στην πρόσοψη, κάθε ψευδαίσθηση βάθους έχει παραμεριστεί. Ο λόγος για αυτήν την εσκεμμένη παράλειψη είναι ότι ο ζωγράφος θέλει να εστιάσει την προσοχή του θεατή στις ποιότητες του φωτός και του χρώματος όπως αυτές παίρνουν μορφή πάνω στην επίπεδη επιφάνεια του πίνακα.

Περιεχόμενο: Θα περίμενε κανείς ότι σε ένα έργο όπου οι βασικές ανησυχίες του καλλιτέχνη έχουν μάλλον επιστημονικό χαρακτήρα, να εκλείπει η συναισθηματική φόρτιση. Και πραγματικά η προσεκτική ανάλυση του ναού σε χρώματα μας δίνει καταρχάς μία εντύπωση ουδετερότητας. Η παρατεταμένη όμως ενατένιση του έργου αποκαλύπτει μία αδιαμφισβήτητη ελαφριά αν και στοχαστική διάθεση.



Τίτλος: Le Moulin de la Galette

Καλλιτέχνης: Ρενουάρ

Χρονολογία: 1876

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Περιγραφή: Το αγαπημένο θέμα του Ρενουάρ ήταν η ανθρώπινη φιγούρα, η ευθυμία και οι απολαύσεις της Παρισινής ζωής. Εδώ παρατηρούμε μία Παρισινή αίθουσα χορού με τον κόσμο στα τραπέζια να φλυαρεί ενώ άλλοι χορεύουν με πάθος.

Στυλιστική περιγραφή: Κηλίδες ήλιου και σκιάς εναλλάσσονται με τις φιγούρες δημιουργώντας μία φευγαλέα αίσθηση φωτός που επιπλέει. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η τυχαία τοποθέτηση των μορφών στην σύνθεση του έργου. Ορισμένοι μάλιστα είναι κομμένοι από το πλαίσιο του πίνακα θυμίζοντας μας ακόμη μία φορά την φευγαλέα μοντέρνα ματιά της φωτογραφικής μηχανής. Όλοι φαίνεται να αγνοούν την παρουσία του θεατή, δεν ποζάρουν, και ο κάθε ένας είναι απασχολημένος με αυτά που συμβαίνουν μέσα στο έργο.

Αυτή η τάση να κόβει δήθεν τυχαία τις φιγούρες στην περιφέρεια του πίνακα, το γνωστό τέχνασμα του φωτογραφικού στιγμιότυπου, μας δίνει μία αίσθηση ότι ο χώρος που αναπαριστάται συνεχίζει και πέρα από τα όρια του πίνακα. Πραγματικά αυτό είναι ένα στιγμιότυπο ζωής και όχι η περιορισμένη σκηνή ενός θεάτρου. Το άνοιγμα ανάμεσα στο πλήθος στην κάτω αριστερή γωνία του πίνακα δεν είναι τυχαίο. Ο θεατής καλείται να μπει και αυτός στην αίθουσα και να συμμετάσχει στο κέφι.



Τίτλος: Το μπαρ του Folie-Bergere

Καλλιτέχνης: Μανέ

Χρονολογία: 1882

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Στυλιστική περιγραφή: Αυτός ο πίνακας θα μπορούσε να περιγραφεί ως ένα παιχνίδι φωτός και αντανακλάσεων του πάνω στο γυαλί. Αναγνωρίζουμε τέσσερα χαρακτηριστικά του ιμπρεσιονιστικού στυλ που έχουν επεξεργαστεί περαιτέρω εδώ:

1. Ο ζωγράφος έχει εδώ επικεντρωθεί στην μελέτη του τεχνητού φωτός, τόσο του άμεσου όσο και του ανακλώμενου. Παρατηρούμε καταρχάς τον τρόπο με τον οποίο το φως πέφτει πάνω στις φιγούρες και τα αντικείμενα από τις λάμπες γκαζιού της οροφής. Ο Μανέ έχει εισαγάγει στην σύνθεσή του διάφορα είδη γυαλιού (μπουκάλια, καθρέπτες, πολυέλαιιο κλπ) μόνο και μόνο σαν μία δικαιολογία για να μελετήσει το ανακλώμενο φως επάνω τους. Πραγματικά ο θεατής ξαφνιάζεται όταν συνειδητοποιεί ότι η σκηνή πίσω από την όρθια σερβιτόρα είναι μία αντανάκλαση πάνω σε ένα τεράστιο καθρέπτη της αίθουσας που στην πραγματικότητα βρίσκεται μπροστά της.
2. Παρόλο που ο πρωταγωνιστής είναι ένα ανθρώπινο πλάσμα, έχει αποδοθεί με ένα απρόσωπο τρόπο σαν ένα ακόμη αντικείμενο της νεκρής φύσης στον πάγκο μπροστά της. Σαν να είναι ένα ακόμη οπτικό χρωματικό μοτίβο της σκηνής. Αυτή η αποστασιοποιημένη αναπαράσταση της γυναίκας δεν ενθαρρύνει από την μεριά του θεατή καμία ψυχολογική προβολή, κανένα συναίσθημα ή αφηγηματικό στοιχείο. Δεν υπάρχει σκηνοθεσία, ούτε πλοκή, ούτε ηθικό περιεχόμενο. Απλά μία καταγραφή γεγονότων όπως αυτά συνέβαιναν την συγκεκριμένη στιγμή. Πραγματικά γνωρίζουμε λίγα για την κοπέλα που μας κοιτά και για τους πελάτες της. Η πρόθεση του καλλιτέχνη ήταν απλά να αιχμαλωτίσει μία στιγμή οπτικής εμπειρίας, ένα συγκεκριμένο μοτίβο φωτός.

3. Προσέχουμε ότι απουσιάζει η σκιαγράφιση από το έργο, αλλά και στοιχεία προοπτικής βάθους. Η αίσθηση του βάθους έχει εδώ υποβαθμιστεί καταλύοντας μία μακριά παράδοση που ξεκινά από τον Τζιόττο και αφορούσε στην αντίληψη της ζωγραφικής επιφάνειας ως ενός παράθυρου στο κόσμο, μίας αυταπάτης του αναπαραστατικού χώρου. Την εποχή του Μπαρόκ και του Ρομαντισμού η ζωγραφική επιφάνεια μετατράπηκε σε μία σκηνή δραματοποιημένης αφήγησης όπου ο ζωγραφικός χώρος επεκτεινόταν πέραν των ορίων του πλαισίου του πίνακα. Ο Μανέ θέλει να εισαγάγει μία τελείως νέα αντίληψη της ζωγραφικής επιφάνειας: αυτό που πραγματικά είναι, μία δηλαδή επίπεδη επιφάνεια καλυμμένη από μπογιά. Ως εκ τούτου ο ρόλος του θεατή αλλάζει: δεν είναι πλέον αντιμέτωπος με μία πιστευτή αυταπάτη της πραγματικότητας, αλλά αναγκάζεται να αναγνωρίσει το έργο ως μία επίπεδη επιφάνεια καλυμμένη με κηλίδες μπογιάς.

Χωρίς να το γνωρίζει και σίγουρα χωρίς να το σχεδιάσει ο Μανέ έθεσε τα θεμέλια για τους μελλοντικούς καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα για το φαινόμενο της μη-αναπαραστατικής ζωγραφικής.

4. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της ιμπρεσιονιστικής τεχνικής είναι η αποτύπωση στον καμβά οπτικών εντυπώσεων. Αυτές έχουν οργανωθεί σε φόρμες ανεξάρτητες από το θέμα Παραδείγματος χάριν παρατηρούμε πως τα μανταρίνια στο πρώτο πλάνο του έργου είναι περισσότερο πορτοκαλί κηλίδες χρώματος, παρά μία ακριβής περιγραφή του φρούτου. Οι φόρμες των αντικειμένων δηλαδή εμφανίζονται, σαν αφηρημένα στοιχεία.

Αυτή η στάση προϋποθέτει την ψυχρή και αντικειμενική ματιά του καλλιτέχνη που πλησιάζει πολύ μία επιστημονική αντίληψη της πραγματικότητας. Πραγματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι εδώ έχουμε μία επανάσταση στην αντίληψη του κόσμου ως κηλίδες χρώματος. Αυτό το ζωγραφικό έργο μοιάζει σαν μία καταγραφή οπτικών συμβάντων: τα στοιχεία του καθρέπτη, των αντανάκλασεων και των διαφορετικών πηγών του φωτός είναι απλά αφορμές για μία μελέτη εντυπώσεων φωτός και οπτικών αισθήσεων.



Τίτλος: Πρόβα μπαλέτου

Καλλιτέχνης: Ντεγκά

Χρονολογία: 1876

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Περιγραφή: Ο Ντεγκά δεν ενδιαφερόταν τόσο για τις εντυπώσεις του φωτός όπως οι υπόλοιποι ιμπρεσιονιστές, όσο για τις κιναισθητικές ποιότητες σωμάτων σε κίνηση. Μελετούσε διάφορες στάσεις και κινήσεις αγωνιστικών αλόγων, λουόμενων και μπαλαρίνων που ήταν το αγαπημένο του θέμα. Εδώ βλέπουμε μπαλαρίνες των οποίων οι πόζες έχουν αιχμαλωτιστεί στιγμιαία, ένα κλάσμα δευτερολέπτου από μία αλληλουχία κινήσεων μία πρόβας χορογραφίας.

Στυλιστική περιγραφή: Η «τυχαία» φωτογραφική ματιά που έχει χρησιμοποιήσει ο ζωγράφος είναι εμφανής καταρχάς στο αυθαίρετο κόψιμο των στοιχείων της σύνθεσης: στα αριστερά του πίνακα η στριπτή σκάλα και στα δεξιά οι φιγούρες των χορευτριών που ετοιμάζονται είναι κομμένες από το πλαίσιο. Η όλη σύνθεση του έργου είναι επίσης αυθαίρετη: η εστία της σύνθεσης δεν είναι στο κέντρο, αλλά στην περιφέρεια, αφήνοντας ένα κενό χώρο στην κάτω αριστερή γωνία του πίνακα. Σε αυτό το σημείο, ο Ντεγκά χρησιμοποιεί ένα έξυπνο συνθετικό τέχνασμα: οι απότομες διαγώνιες που σχηματίζουν οι σανίδες του πατώματος μαζί με τα προτεταμένα χέρια των χορευτριών στο βάθος, προσκαλούν το θεατή μέσα στον αναπαραστατικό χώρο. Πραγματικά, ακολουθώντας με την ματιά μας της κατεύθυνσή τους μπαίνουμε και οι ίδιοι στο χώρο της αίθουσας. Ίσως ως θεατές στεκόμαστε στο ίδιο επίπεδο με τις μπαλαρίνες και η σύνθεση του πίνακα μας τραβά μέσα στο χώρο τους.

Ένα ακόμη ιμπρεσιονιστικό χαρακτηριστικό είναι ο χειρισμός του χρώματος: οι σκιασμένες επιφάνειες των φορεμάτων των μπαλαρίνων δεν είναι απλά σκούρες, αλλά περιέχουν χρώμα. Επίσης δεν μπορούμε να αγνοήσουμε την εμμονή του ζωγράφου για τις ποιότητες του φωτός και της σκιάς που τρεμοπαίζουν στο πάτωμα της αίθουσας.

Μεταϊμπρεσσιονισμός

Οι μεταϊμπρεσσιονιστές ζωγράφοι είναι καλλιτέχνες που ενώ έχουν σαφώς επηρεαστεί από τις χρωματικές ανησυχίες των ιμπρεσιονιστών, επικεντρώνουν την προσοχή τους περισσότερο στις εκφραστικές δυνατότητες του χρώματος και της γραμμής. Εξάλλου θεωρούν ότι αυτές είναι ποιότητες οι οποίες διαρκούν περισσότερο στον χρόνο από τις φευγαλέες ιμπρεσιονιστικές εντυπώσεις του φωτός και του χρώματος.

Το 1886, 20 χρόνια από την δημιουργία του έργου του Μονέ «Γεύμα στο Γρασιδί», ο ιμπρεσιονισμός έχει πλέον καθιερωθεί ως ένα σοβαρό καλλιτεχνικό κίνημα. Εκείνη την περίοδο ξεκινά μία συστηματική μελέτη των πλαστικών στοιχείων της ζωγραφικής, όπως του χώρου, των εκφραστικών ποιοτήτων της γραμμής, του μοτίβου και του χρώματος και δίνεται βάρος στον συμβολικό χαρακτήρα του θέματος. Μία βασική μέριμνα των μεταϊμπρεσσιονιστών ζωγράφων λοιπόν είναι η ανάδειξη του χώρου, της δομής και του όγκου σε ένα ζωγραφικό έργο μέσω της χρήσης του χρώματος και όχι των παραδοσιακών επινοημάτων της προοπτικής.

Μεταϊμπρεσσιονιστές ζωγράφοι θεωρούνται οι Βαν Γκογκ, Σεζάν, Γκωγκέν και Σερά.



Τίτλος: Στο Moulin Rouge

Χρονολογία: 1895

Καλλιτέχνης: Τουλούζ Λωτρέκ

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Περιγραφή: Ο Λωτρέκ ήταν περισσότερο εξπρεσιονιστής παρά ιμπρεσιονιστής. Επαναστάτης και ευαίσθητος ήθελε με την ζωγραφική του να εκφράσει τα βάσανά και τις υπαρξιακές ανησυχίες του. Παρόλο που ήταν περήφανος είχε την τάση να αυτοσαρκάζεται και οι πίνακές του συνήθως αποπνέουν μία πικρόχολη διάθεση για το κοινωνικό περίγυρο και την καθεστηκία τάξη. Μία σημαντική όμως διάσταση της θεματολογίας του Λωτρέκ ήταν η προσωπική του η ζωή: με αριστοκρατική καταγωγή

υπέφερε από το αλλόκοτο ανάστημά του αποτέλεσμα των ανάπηρων ποδιών του. Η φυσική του κατάσταση αυτή τον είχε απομονώσει από τους κοινωνικούς κύκλους της οικογένειάς του σπρώχνοντάς τον στην νυχτερινή ζωή του Παρισιού όπου σύχναζε με θεατράνθρωπους, χορευτές, πόρνες και απόβλητους της κοινωνίας. Οι πίνακές του αναπαριστούσαν φτηνές αίθουσες μουσικής, καφεενία αλλά και οίκους ανοχής. Στον συγκεκριμένο μας δίνει μία αίσθηση του εσωτερικού του φημισμένου Moulin Rouge όπου ο ίδιος προφίλ με το ψηλό καπέλο διασκεδάζει με την παρέα του.

Στυλιστική περιγραφή: Ξεκινώντας από την προσωπογραφία του εαυτού του, μας κάνει εντύπωση η τάση υπερβολής και το στυλ της καρικατούρας που έχει χρησιμοποιήσει για να αποδώσει τους θαμώνες του κέντρου. Αυτή η διάθεση εκφράζει την πρόθεση του ζωγράφου να σαρκάσει και να ειρωνευτεί όχι μόνο τον περίγυρό του, αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό. Παρόλη την προφανή διάθεση σάτιρας του ζωγράφου, νιώθουμε την λανθάνουσα ένταση και θλίψη που αποπνέει αυτός ο πίνακας.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Λωτρέκ έχει εφεύρει ένα δικό του είδος εξπρεσιονισμού όπου η τεχνική που έχει χρησιμοποιήσει συνεισφέρει στο πικρόχολο σχόλιό του: οι φιγούρες είναι παραμορφωμένες, τα πρόσωπά τους μοιάζουν με μάσκες, τα χρώματα της σύνθεσης δεν ταιριάζουν μεταξύ τους. Ακόμη και η σύνθεση όλου του έργου είναι αλλόκοτη: η προοπτική του έργου είναι πλάγια δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο μία ασύμμετρη σύνθεση. Με τον ίδιο τρόπο όπως το έργο του Ντεγκά που εξετάσαμε, η απότομη διαγώνια στο πρώτο πλάνο της σύνθεσης κατευθύνει την ματιά του θεατή από το αλλόκοτα φωτισμένο πρόσωπο της γυναίκας στο πρώτο πλάνο, στο βάθος της αίθουσας.

Ίσως σε αυτό το σημείο είναι πιο εύκολο να καταλάβουμε την διαφορά ανάμεσα στον ιμπρεσιονιστή και τον εξπρεσιονιστή ζωγράφο. Ο Λωτρέκ παραμορφώνει την φόρμα και τα χρώματα των μορφών του με σκοπό να εκφράσει τα έντονα συναισθήματα της έντασης, της διαφθοράς και της αναλγησίας που έχει βιώσει ως άτομο. Ο ιμπρεσιονιστής αντίθετα δίνει έμφαση στις χρωματικές ποιότητες του έργου του με σκοπό να αιχμαλωτίσει φευγαλέες εντυπώσεις φωτός που συχνά συνοδεύονται από ευχάριστα συναισθήματα όπως στην περίπτωση του Ρενουάρ, ευθυμία, χαλαρότητα και το παροδικό στην ζωή.



Τίτλος: Έναστρο νύχτα

Καλλιτέχνης: Βαν Γκογκ

Χρονολογία: 1889

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Στυλιστική περιγραφή: Μέχρι τώρα στον χώρο των εικαστικών τεχνών, η φύση αναπαρίσταντο είτε νατουραλιστικά καταγράφοντας πιστά τις λεπτομέρειες, είτε ιδεαλιστικά ως ένας χώρος αρμονίας και φυσικής ομορφιάς. Για πρώτη ίσως φορά στην ιστορία της δυτικής ζωγραφικής ο καλλιτέχνης απεικονίζει ένα νυχτερινό τοπίο που έχει παραμορφωθεί από τα συναισθήματά του και έχει μεταμορφωθεί σε ένα προσωπικό όραμα. Αυτός ο πίνακας θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε είναι λοιπόν ένα τεκμήριο της ψυχολογικής κατάστασης του δημιουργού του.

Παρατηρούμε λοιπόν τον τρόπο με τον οποίο το κυπαρίσσι στο πρώτο πλάνο αποκτά ζωή και φαίνεται να κινείται προς τον ουρανό σαν σε μία κατάσταση ξαφνικής ανάπτυξης. Ο έναστρος ουρανός έχει μετατραπεί σε μία σκηνή κοσμογονικής σύγκρουσης όπου στρόβιλοι αέρα φαίνεται να τaráσσουν την ήρεμη νύχτα και να απειλούν το ανύποπτο κοιμισμένο χωριό από κάτω. Όλα και ιδίως ο ουρανός έχουν μεταφραστεί σε βίαιες πινελιές η φορά των οποίων συνεισφέρει στην αίσθηση της αναστάτωσης που επικρατεί στην σύνθεση. Σε αυτόν το χειρισμό του χρώματος μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Βαν Γκογκ επηρεάστηκε από την τεχνική του ιμπρεσιονισμού, αλλά την χρησιμοποίησε για τους δικούς του εξπρεσιονιστικούς λόγους.



Τίτλος: Το όραμα μετά το κήρυγμα

Καλλιτέχνης: Γκωγκέν

Χρονολογία: 1888

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Περιγραφή: το έργο αυτό ανήκει στην περίοδο κατά την οποία ο Γκωγκέν μετακόμισε στην Βρετάνη εγκαταλείποντας την ζωή του ως χρηματιστής στο Παρίσι. Αυτό που τον έλκυσε σε αυτή την απομονωμένη επαρχία της Γαλλίας, ήταν το αγνό ακαλλιέργητο τοπίο της και η σχεδόν μεσαιωνική ευλάβεια των κατοίκων της. Πίστευε ότι αυτοί οι άνθρωποι βρίσκονται σε πλήρη αρμονία με το φυσικό τους περιβάλλον. Το βασικό θέμα αυτού του έργου είναι η ιστορία από την Γένεση της αναμέτρησης του Ιακώβ με τον άγγελο στην πάνω δεξιά γωνία. Πραγματικά αυτή η σύγκρουση δεν είναι τίποτε άλλο από ένα όραμα που βιώνουν οι γυναίκες της Βρετάνης με τα μαύρα τους φορέματα και τους κολλαρισμένους σκούφους τους που μόλις έχουν βγει από την κυριακάτικη λειτουργία και οι οποίες καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα. Προσεύχονται με ευλάβεια μπροστά σε αυτό το ζαφνικό και περίεργο θέαμα.

Στυλιστική περιγραφή: όπως και ο Βαν Γκογκ, ο Γκωγκέν πιστεύει ότι η ζωγραφική είναι ένα μέσο για να εκφράσει ο καλλιτέχνης υποκειμενικότητά του. Καθόσον ο ζωγραφικό έργο δεν έχει σκοπό να αναπαραστήσει την πραγματικότητα, έτσι και το χρώμα, βασικό στοιχείο του, δεν περιγράφει την απόχρωση αντικειμένων, αλλά εκφράζει μία ψυχολογική κατάσταση. Είναι λοιπόν κατανοητό γιατί αυτό το έργο παρεκκλίνει από τον οπτικό ρεαλισμό και τα χρώματά του φαντάζουν επίπεδες επιφάνειες που συχνά μετατρέπονται σε αφηρημένες κηλίδες και μοτίβα. Όλα έχουν χειριστεί από τον ζωγράφο έτσι ώστε να τονιστεί το μήνυμα και η ιδέα που θέλει να εκφράσει. Ο αναπαραστατικός χώρος έχει αλλοιωθεί. Το κόκκινο έδαφος φαντάζει σαν να σηκώνεται προς τα επάνω συστρέφοντας την προοπτική του έργου. Όλες αυτές οι αλλοιώσεις του χώρου δίνουν μορφή στην αθωότητα και

τυφλή πίστη των γυναικών. Το μέγεθος του Ιακώβ και του αγγέλου έχει δραστικά μειωθεί σε σημείο που μοιάζουν περισσότερο με κόκορες που τσακώνονται.

Μία σειρά από τεχνικά επινοήματα έχουν χρησιμοποιηθεί από τον ζωγράφο για να τονιστεί η επιπεδότητα του πίνακα σε βάρος της προοπτικής αναπαράστασης του βάθους:

1. Δεν υπάρχει γραμμή του ορίζοντα,
2. ούτε σκίαση των μορφών,
3. το χρώμα όπως αναφέραμε προηγουμένως, είναι ομοιόμορφο παντού και γεμίζει επίπεδα και σχήματα
4. το περίγραμμα των μορφών είναι αυστηρό και χαρακτηρίζεται από τραχείς γραμμές.

Αυτή η απομάκρυνση από τον οπτικό ρεαλισμό έχει σκοπό να τονίσει το γεγονός ότι η εικόνα που βλέπουμε είναι, όπως και το όραμα που έχουν οι γυναίκες της Βρετανίας, μία εικόνα που έχουμε ανακαλέσει από την μνήμη και την οποία έχει αλλοιώσει η φαντασία. Η επαναστατικότητα του Γκωγκέν σαν ζωγράφου είναι ότι μετέτρεψε την παραδοσιακή ζωγραφική, αλλά κι την ιμπρεσιονιστική προσέγγιση, σε ένα συνονθύλευμα αφηρημένων και εκφραστικών μοτίβων γραμμών, σχημάτων και καθαρού χρώματος.



Τίτλος: Απόγευμα Κυριακής στο νησί του Grande Jatte

Καλλιτέχνης: Σερά

Χρονολογία: 1886

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Περιγραφή: ακολουθώντας την ιμπρεσιονιστική παράδοση των εύθυμων καθημερινών σκηνών, ο ζωγράφος μας παρουσιάζει εδώ ένα ράθυμο κυριακάτικο απόγευμα στα προάστια του Παρισιού. Παριζιάνοι από την ανώτερη κοινωνική τάξη χαίρονται τον απογευματινό ήλιο στο νησί του Grande Jatte ξαπλωμένοι ή περπατώντας, ενώ τα παιδιά παίζουν και οι βάρκες στο βάθος συμπληρώνουν την νωχελική ξένοιαστη στιγμή.



Στυλιστική περιγραφή: ο Σερά είναι ο ζωγράφος που συστηματοποίησε τα διδάγματα του ιμπρεσιονισμού περί ανάλυσης του φωτός. Υιοθέτησε λοιπόν την ιδέα ότι κηλίδες αμιγούς χρώματος τοποθετούνται η μία δίπλα στην άλλη και την προώθησε ακόμη παραπέρα: ανέλυσε την φόρμα των

αντικειμένων σε μικρές τελείες χρώματος οι οποίες επηρεάζουν η μία την άλλη χρωματικά. Είναι εμφανές ότι αυτή η ανάλυση έχει χρησιμοποιηθεί για όλα τα στοιχεία, ανεξαρτήτως της διαφορετικής υφής τους, όπως το φως, η ατμόσφαιρα, οι άνθρωποι και το τοπίο. Με αυτό τον τρόπο όλα φαίνονται σαν στοιχεία ενός αφηρημένου έργου. Ο Σερά ανέπτυξε λοιπόν μία λεπτομερή μέθοδο ανάλυσης του φωτός σε αντίθεση με την σχεδόν αυθόρμητη στάση των ιμπρεσιονιστών απέναντι στον χειρισμό του χρώματος. Γενικότερα θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε την πειθαρχημένη και προσεκτικά μελετημένη οργάνωση της χρωματικής του σύνθεσης σύμφωνα με συγκεκριμένους κανόνες, με το ελεύθερο και αβίαστο παιχνίδι του χρώματος των ιμπρεσιονιστών.

Παρατηρούμε την αυστηρή κανονικότητα με την οποία έχουν οργανωθεί τα στοιχεία της σύνθεσης αποτέλεσμα επίπονης μελέτης. Για αυτό το λόγο έχει χρησιμοποιηθεί το συνθετικό τέχνασμα του κάρναβου: ένα μοτίβο καθέτων, οριζοντίων, αλλά και διαγωνίου το οποίο οργανώνει την σύνθεση του έργου. Παρατηρούμε λοιπόν πως τα δέντρα και ανθρώπινες φιγούρες σχηματίζουν τις καθέτους, οι σκιές και η μακρινή όχθη τις οριζοντίους και η κοντινή όχθη της ακτής, την διαγώνιο. Μέσα στην αυστηρότητα αυτού του κάρναβου παρατηρούμε μία πληθώρα μοτίβων όπως, το προφίλ των μορφών, την ομπρέλα, τις κυλινδρικές φόρμες των μορφών. Αυτά τα μοτίβα δημιουργούν την εντύπωση μίας ρυθμικής κίνησης από μπρος προς τα πίσω και από αριστερά, δεξιά.

Ο Σερά ανέπτυξε μία θεωρία της εκφραστικότητας της σύνθεσης, δηλαδή ένα σώμα κανόνων οι οποίοι οργάνωναν το χρώμα και τις γραμμές μίας ζωγραφικής σύνθεσης εκφράζοντας ένα συγκεκριμένο συναίσθημα. Παραδείγματος χάριν, η εύθυμη διάθεση αποδίδονταν με θερμά, φωτεινά χρώματα και με τις πλέον ενεργητικές γραμμές και σχήματα τοποθετημένες πάνω από την γραμμή του ορίζοντα.

Η ζωγραφική του Σερά είναι μία περίπτωση τέχνης που απευθύνεται στην νόηση του θεατή, απαιτεί δηλαδή επιστημονική στάση και είναι απόγονος των προσπαθειών των αναγεννησιακών ζωγράφων να χρησιμοποιήσουν γεωμετρία στην αναπαράσταση. Τα πάντα είναι προμελετημένα και θυμίζουν το σκηνικό χώρο, την προοπτική και την προσεκτική τοποθέτηση των μορφών στην μάχη του Σαν Ρομάνο του Πάολο Ουτσέλλο.

Όσο αφορά στο στοιχείο του χρόνου το έργο αποπνέει μία επιβλητικότητα και ηρεμία σε αντίθεση με την φευγαλέα ματιά και την στιγμιαία δράση που επιζητούσαν να αιχμαλωτίσουν οι ιμπρεσιονιστές. Η εικόνα αυτή μας δημιουργεί πραγματικά την αίσθηση της διάρκειας και της αργής κίνησης.

Πρόθεση του Σερά ήταν να εξερευνήσει τις δυνατότητες αυτής της νέας ανακάλυψης, ότι δηλαδή ο κόσμος που μας περιβάλλει απαρτίζεται από χρώμα και φως. Πραγματικά το έργο του είναι μία προσπάθεια να αποδώσει την αυταπάτη του χώρου με το χειρισμό του χρώματος. Ο προ-αναγεννησιακός Τζιότο δημιουργούσε την αυταπάτη του χώρου σε ένα έργο και μετά προσέθετε το χρώμα. Ο Σερά χρησιμοποιούσε κατευθείαν το χρώμα για να δημιουργήσει την εντύπωση της 3^{ης} διάστασης σε ένα ζωγραφικό έργο.



Τίτλος: Το βουνό Sainte-Victoire

Καλλιτέχνης: Σεζάν

Χρονολογία: 1886-88

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Περιγραφή: το έργο αυτό ανήκει σε μία σειρά έργων που ο ζωγράφος έκανε με το ίδιο θέμα στην προσπάθειά του όπως είχε δηλώσει να μετατρέψει τον ιμπρεσιονισμό σε κάτι απτό που να διαρκεί όπως η τέχνη των μουσείων. Όπως και ο Σερά, ο Σεζάν υιοθέτησε μία διανοητική προσέγγιση στο χειρισμό του χρώματος, αλλά χρησιμοποιώντας ένα πολύ πιο πολύπλοκο σύστημα αναπαράστασης.

Στυλιστική περιγραφή: τον Σεζάν δεν τον ενδιέφερε η εξωτερική εμφάνιση των πραγμάτων, αλλά η δομή πίσω από την φαινομενικά χαοτική και φευγαλέα εντύπωση του φωτός που αντιλαμβάνεται το μάτι. Πίστευε δε ότι μόνο το χρώμα είναι ικανό να μας δώσει ενδείξεις αυτής της αναλλοίωτης δομής των πραγμάτων η οποία ήταν σε λανθάνουσας κατάσταση. Έτσι απέδιδε βάθος, δομή και στερεότητα στις αναπαραστάσεις του με τον κατάλληλο χειρισμό της χρωματικής έντασης.

Όπως όλοι οι πίνακές του, το έργο αυτό είναι μία επίπονη προσπάθεια οπτικής ανάλυσης της φύσης. Χαρακτηριστικό της μεθόδου του ήταν ο διαρκής έλεγχος του αποτελέσματος πάνω στον καμβά σε σχέση με την πραγματική σκηνή μπροστά του. Η αυτοσυγκέντρωση και η λεπτομερής εξέταση του τοπίου μπροστά του μπορεί να κρατούσε μέρες, μήνες και χρόνια. Διάλεγε λοιπόν τις πιο σημαντικές από τις φόρμες που απάρτιζαν το τοπίο αυτό αν και με ένα φαινομενικά ακατάστατο τρόπο. Τις τοποθετούσε στον καμβά έτσι ώστε να δημιουργούν μία ενότητα στην ζωγραφική του σύνθεση, θα μπορούσαμε να πούμε, μία ζωγραφική δομή. Με τον τρόπο λοιπόν που μετέφερε τα οπτικά στοιχεία στον πίνακά του, επέβαλλε μία δική του τάξη. Στον συγκεκριμένο πίνακα μπορούμε να

παρατηρήσουμε αυτή την επίκτητη τάξη στον τρόπο που όλο το τοπίο έχει αναλυθεί σε προσεκτικά οργανωμένες κηλίδες χρώματος. Αυτά τα σαφώς καθορισμένα χρωματικά επίπεδα συνθέτουν (στοιχειοθετούν) τα στοιχεία του τοπίου, αλλά και το χώρο του. είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο τα θερμά χρώματα είναι τοποθετημένα στο πρώτο πλάνο αφήνοντας τα ψυχρά στο φόντο. Αυτή η οργάνωση αποδίδει το βάθος στον πίνακα. Οι πράσινες και κόκκινες πινελιές στον ουρανό δημιουργούν με την σειρά τους οπτικές δονήσεις και ενισχύουν την αίσθηση του βάθους.

Γενικά όλος ο πίνακας είναι μία λεπτομερής μελέτη των ιδιοτήτων της γραμμής, του επιπέδου και βασικά του χρώματος και των μεταξύ τους σχέσεων με σκοπό να αιχμαλωτίσει την σταθερή υποβόσκουσα δομή των αντικειμένων. Αυτή η προσέγγιση έρχεται σε αντίθεση με την τάση των ιμπρεσιονιστών να συλλάβουν μόνο την στιγμιαία εντύπωση της πραγματικότητας.

Γλυπτική 19^{ου} αιώνα



Τίτλος: Άνδρας που βαδίζει

Καλλιτέχνης: Ροντέν

Χρονολογία: 1905

Υλικό: Χαλκός

Περιγραφή: ο Ροντέν θαύμαζε το ανθρώπινο σώμα όταν ήταν σε κίνηση. Συχνά ζητούσε από το μοντέλο του να περπατά γύρω του μέσα στο στούντιο ενώ αυτός έπλαθε το πηλό προσπαθώντας να αποδώσει τους όγκους του κινούμενου σώματος. Ίσως για αυτό το λόγο στο συγκεκριμένο έργο απουσιάζει το κεφάλι και τα χέρια καθώς επικέντρωσε το ενδιαφέρον του στο υπόλοιπο σώμα. Πραγματικά αυτό το γλυπτό είναι μία μελέτη για ένα έργο που θα αποθανάτιζε τον άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή.

Η φιγούρα έχει αιχμαλωτιστεί ενώ βαδίζει την στιγμή που το βάρος του σώματος μεταφέρεται μέσω της λεκάνης από το πίσω πόδι στο μπροστινό.

Στιλιστική περιγραφή: παρατηρούμε την προσοχή που έχει δώσει ο γλύπτης στις λεπτομέρειες των μυών και τον τρόπο που διαγράφονται τα κόκαλα και οι τέντρες στα πόδια, ενώ ο κορμός είναι αποδοσμένος μάλλον αδρά. Ο λόγος που ο Ροντέν χρησιμοποιούσε αυτή την προσέγγιση είναι ότι δεν τον ενδιέφερε η εξωτερική εμφάνιση του σώματος και γενικότερα των πραγμάτων, όσο οι εκφραστικές τους δυνατότητες. Πραγματικά είχε μία μοναδική ευαισθησία για τις δυνατότητες του σώματος να εκφράζει ψυχολογικές καταστάσεις. Όπως δήλωνε και ο ίδιος «...θέλω να αποδώσω τα εσωτέρα συναισθήματα μέσω της κίνησης των μυών».

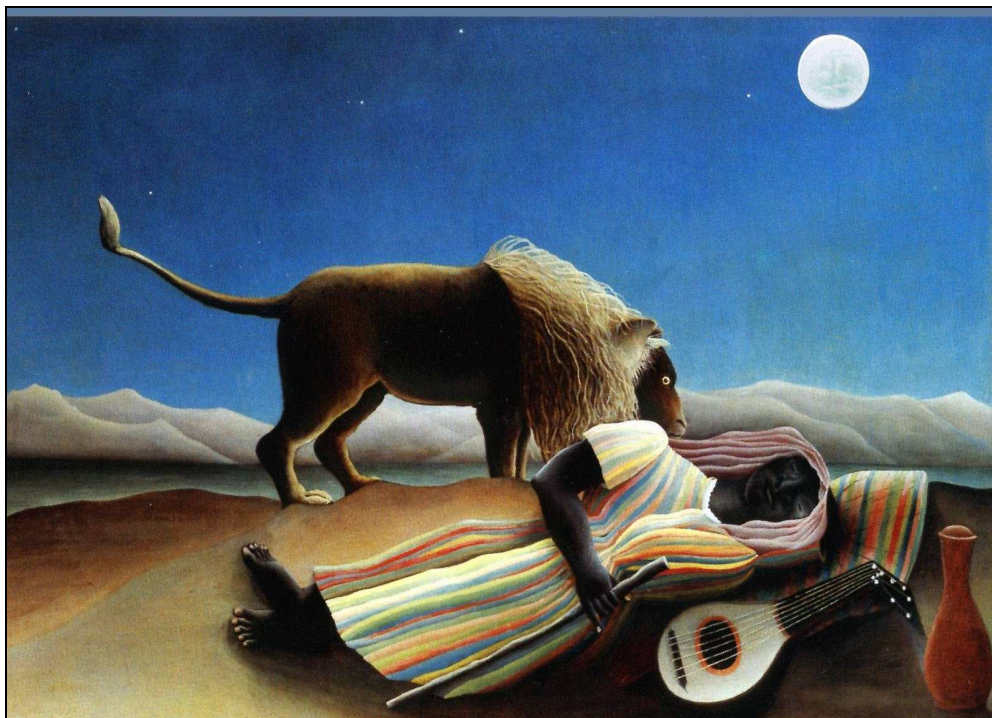
Ήταν λοιπόν τέλειος γνώστης της ανθρώπινης ανατομίας και κίνησης. Πιο συγκεκριμένα, όταν δούλευε έδινε μεγάλη προσοχή στις επιφάνειες των όγκων του σώματος οι οποίες για αυτόν μπορούσαν να πάλλονται από ψυχολογικές εντάσεις και πάθη. Παρατηρούμε πως οι επιφάνειες στο γλυπτό αυτό δεν είναι λείες και φινιρισμένες, αλλά τραχιές και δίνουν την αίσθηση του ατελείωτου. Έτσι για αυτόν η γλυπτική ήταν μία τέχνη εξογκωμάτων και εσοχών της μάζας που απέδιδαν όχι ομοιότητες, αλλά συναισθηματικές καταστάσεις.

Χρησιμοποιούσε προσθετική γλυπτική πλάθοντας πηλό με τα ίδια του τα χέρια και όχι σμιλεύοντας με εργαλεία. Με αυτό τον τρόπο ένιωθε πιο απτά τις πιο λεπτές διακυμάνσεις υφής των επιπέδων και αιχμαλώτιζε το φευγαλέο παιχνίδι της ζωντανής κίνησης. Αυτή η εμμονή στην αμεσότητα της εμπειρίας, αν και απτικής σε αυτή την περίπτωση, και στις εφήμερες ποιότητες της ζωής, αναδεικνύει την συγγένεια της δουλειάς του Ροντέν με την ιμπρεσιονιστική φιλοσοφία.

Συμβολισμός

Προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα οι ζωγράφοι ενδιαφέρονται να αναπαραστήσουν το θέμα τους όχι μιμούμενοι την πραγματικότητα, αλλά ερμηνεύοντάς την. Αυτό ήταν εφικτό καταγράφοντας στο έργο τους μία υποκειμενική ματιά ενός, σε ένα μεγάλο βαθμό, φανταστικού κόσμου που δημιουργούσαν με την φαντασία τους και όχι την οπτική εμπειρία που είχαν του περιβάλλοντός τους. Το χρώμα, η γραμμή και το σχήμα αποσπάστηκαν από την οπτική εικόνα και έγιναν σύμβολα των προσωπικών συναισθημάτων του κάθε καλλιτέχνη. Αυτοί οι καλλιτέχνες απέρριψαν τον οπτικό κόσμο και τους ενδιέφερε αποκλειστικά να εκφράσουν την πραγματικότητα σύμφωνα με το πνεύμα και την ενόραση.

Με ένα παρόμοιο τρόπο και οι ιμπρεσιονιστές και μεταιμπρεσιονιστές που εξετάστηκαν παραπάνω είχαν επικεντρώσει την προσοχή τους στο συναίσθημα και την αίσθηση με αποτέλεσμα να μεταμορφώνουν την πραγματικότητα.



Τίτλος: Η κοιμώμενη τσιγγάνα

Καλλιτέχνης: Χένρι Ρουσώ

Χρονολογία: 1898

Υλικό: Λάδι σε καμβά

Περιγραφή: Η φιγούρα της τσιγγάνας είναι ξαπλωμένη σε ένα έρημο χώρο, σιωπηλό και μυστηριακό. Ονειρεύεται κάτω από ένα χλωμό και ολοστρόγγυλο φεγγάρι. Ένα λιοντάρι την μυρίζει. Το ζώο μοιάζει ταυτόχρονα μία ψεύτικη πάνινη κούκλα, η οποία όμως παραμένει απειλητική.

Στυλιστική περιγραφή: η συνάντηση του λιονταριού με την κοιμώμενη είναι κρίσιμη. Μία συνάντηση που θυμίζει την δυσφορία και ανησυχία του ευάλωτου υποσυνείδητου κάποιου που βασανίζεται στον ύπνο του.

Ο Ρουσώ προσφέρει στα έργα του εικόνες προσωπικής φαντασίας. Δεν είχε ακαδημαϊκή εκπαίδευση κάτι που ενθάρρυνε την ποιότητα του «πρωτόγονου» στα έργα του. δημιούργησε μία ζωγραφική ονείρου και φαντασίας σε ένα ιδιαίτερο και εξεζητημένο στυλ που όμως απομακρυνόταν από τα τρέχοντα γούστα της εποχής του. Αναπλήρωσε την προφανή οπτική, εννοιολογική και τεχνική αφέλειά του, με μία φυσικό κλίση στο σχέδιο και μία φαντασία γεμάτη με εξωτικές σκηνές μυστηριακών τροπικών τοπίων.

Τίτλος: Η κραυγή

Καλλιτέχνης: Εντουάρ Μουνχ

Χρονολογία: 1893

Υλικό: Λάδι, παστέλ και καζεΐνη σε χαρτόνι

Περιγραφή: μία φιγούρα στέκεται σε μία γέφυρα ή προβλήτα με φόντο ένα συγκεκριμένο τοπίο το οποίο όμως φαίνεται παράξενο και όχι πραγματικό. Η φιγούρα έχει απλοποιηθεί σε σημείο που να μοιάζει με σκελετό, κρατάει με τα δύο χέρια το κεφάλι από το οποίο βγαίνει μία πρωτόγονη κραυγή. Στο φόντο δύο ακόμη φιγούρες φαίνεται περπατούν στην γέφυρα χωρίς να είναι σαφές εάν απομακρύνονται ή πλησιάζουν.



Στυλιστική περιγραφή: οι κυματιστές,

καμπυλόγραμμες γραμμές του τοπίου επαναλαμβάνουν το σχήμα του στόματος και του κεφαλιού, σχεδόν σαν ηχώ της κραυγής. Έτσι η κραυγή φαντάζει σαν να διαπερνά το περιβάλλοντα χώρο. Αυτή η ποιότητα της αντίληψης στο έργο τονίζεται και από τις φλογερές κόκκινες και κίτρινες ρίγες που δίνουν στον ουρανό μία αλλόκοτη όψη. Η συναισθηματική παρόρμηση που οδήγησε τον Μουνχ να ζωγραφίσει αυτό το έργο αποκαλύπτεται σε μία επιγραφή που το συνοδεύει: «Σταμάτησα και ακούμπησα στα κάγκελα σχεδόν νεκρός από κούραση. Πάνω από το μαύρο-μπλε φιόρντ κρέμονταν κόκκινα σαν αίμα σύννεφα σαν πύρινες γλώσσες. Οι φίλοι μου είχαν φύγει, και μόνος, τρέμοντας με αγωνία, συνειδητοποίησα την απέραντη και αχανή κραυγή της φύσης.»

Εξαιτίας αυτής της δραματικής αναπαράστασης του Μουνχ, το έργο δημιουργεί μία σχεδόν σωματική αντίδραση στον θεατή.

Ο Νορβηγός Μουνχ πίστευε ότι οι άνθρωποι ήταν αδύναμοι μπροστά στις μεγάλες δυνάμεις της φύσης, όπως ο θάνατος και η αγάπη και τα συναισθήματα που την συνοδεύουν – ζήλια, μοναξιά, φόβος, επιθυμία και απόγνωση. Παρόμοια θέματα εξάλλου απασχόλησαν την τέχνη του. Ο σκοπός του ήταν να περιγράψει τις συνθήκες της «μοντέρνας ψυχολογικής διάστασης της ζωής». Η ρεαλιστική και η μπρεσιονιστική τεχνική δεν ήταν κατάλληλες για κάτι τέτοιο καθώς εστίαζαν την προσοχή στον αισθητό κόσμο. Ο ίδιος ανέπτυξε ένα στυλ στο οποίο χρησιμοποιούσε το χρώμα, την γραμμή και την παραμόρφωση της φιγούρας για εκφραστικούς σκοπούς.