

Η

ΠΕΡΙΟΔΟΣ

1870-1920

Οι προϋποθέσεις της τέχνης του εικοστού αιώνα

Το έτος 1900, μια τομή στον ιστορικό χρόνο, δεν συνδέεται σχεδόν με τίποτε ιδιαίτερο ή εντυπωσιακό στην περιοχή της τέχνης. Η διαπίστωση αυτή θέτει αυτόματα το καθοριστικής σημασίας ερώτημα πότε πραγματικά αρχίζει η τέχνη του 20^{ού} αιώνα και μας παραπέμπει αναπόφευκτα στον 19^ο, τον οποίο ο οδηγός του σπουδαίου εκδοτικού οίκου Hachette για την Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1900 χαρακτηρίζει «μεγάλο αιώνα που τελειώνει καθώς ανοίγει μια καινούρια εποχή στην ιστορία της ανθρωπότητας»¹. Ο 20^{ός} αιώνας έχει τη μοναδική θλιβερή δυνατότητα να ταξινομεί τις κάθε είδους επιδόσεις του με χρονολογικά στηρίγματα βαμμένα στο αίμα εκατομμυρίων ανθρώπων: ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η Μεσοπολεμική και η Μεταπολεμική Περίοδος. Αυτές τις διαιρέσεις, όσο και αν σε καμία περίπτωση δεν αποτελούν στεγανά, είναι αναγκασμένη να μην τις αγνοήσει και η Ιστορία της Τέχνης.

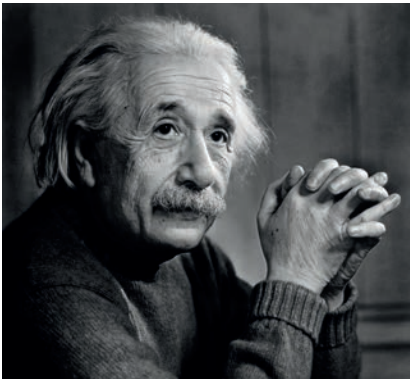
Η Ευρώπη, από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και ως τις αρχές του 20^{ού}, δοκιμάστηκε ουσιαστικά από έναν μεγάλο πόλεμο, τον Γαλλογερμανικό του 1870-71, που έκλεισε μια περίοδο αγώνων για εθνική ανεξαρτησία. Έκτοτε, αν εξαιρέσει κανείς μερικούς τοπικούς πολέμους –Ρωσοτουρκικός (1877-78), Ελληνοτουρκικός (1897), Ιταλοτουρκικός (1911-12), Βαλκανικοί (1912-13)– διήνυσε ως το 1914, μέσα από ποικίλες συμμαχίες που συμβίβαζαν «τις αντίπαλες αρπακτικότητες»², μια μακρά περίοδο σχετικής ειρήνης. Τον χαρακτήρα αυτής της περιόδου είναι απαραίτητο να γνωρίσουμε, επειδή τότε διαμορφώθηκαν οι όροι και οι προϋποθέσεις για την τέχνη του 20^{ού} αιώνα.

Ως τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα είχαν συντελεστεί, όπως παρατηρεί ο A. G. Lehmann, τρεις επαναστάσεις: η Γαλλική, που με τις ριζικές ανακατατάξεις της έγινε το πρότυπο για πολλές άλλες κοινωνίες· η Βιομηχανική Επανάσταση –πρώτα στη Βρετανία (1760-1830) και στη συνέχεια στη Γαλλία, το Βέλγιο, την Πρωσία κ.α., που βελτίωσε τις συνθήκες ζωής διογκώνοντας όμως παράλληλα τους αστικούς πληθυσμούς· τέλος, η λιγότερο φανερό διανοητική επανάσταση ή διαφορετικά η «ανακάλυψη της

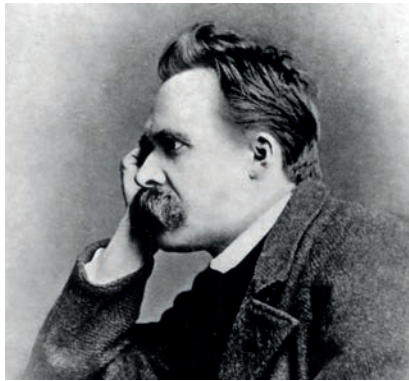
ιστορίας», που σήμαινε, μεταξύ άλλων, αναβίωση της αισθητικής του Μεσαίωνα και της κλασικής Αρχαιότητας, επαφή με τον απωανατολικό και τον αιγυπτιακό πολιτισμό και ενδιαφέρον για τη συγκριτική θρησκείολογία³.

Το 1914 η Ευρώπη συγκροτούσε μια πολιτισμένη κοινότητα, ενωμένη περισσότερο ακόμη και από τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία στο απόγειό της. Η Γαλλία, η Μεγάλη Βρετανία και η Ρωσία έλεγχαν το 80% της υδρογείου. Υπήρχε νομισματική σταθερότητα και εγγύηση της ιδιωτικής περιουσίας. Ο πολιτισμός ήταν κατά κανόνα αστικός και οι πόλεις είχαν τον ίδιο σχεδόν χαρακτήρα. Εμβληματικά δείγματα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής ήταν ο σιδηροδρομικός σταθμός, το δημαρχείο και η όπερα⁴. Μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα οι άνθρωποι έκπληκτοι έβλεπαν να γίνεται πραγματικότητα με όλο και πιο γοργό ρυθμό ένα όραμα αιώνων: ο θρίαμβος της τεχνολογίας. Ο σιδηρόδρομος, το αυτοκίνητο, ο τηλεγράφος, το τηλέφωνο, η φωτογραφία, άρχιζαν να εισβάλλουν στη ζωή τους με άμεσες επιπτώσεις στην ίδια τη δομή της κοινωνίας, τις μορφές εργασίας, τις σχέσεις παραγωγής και κατανάλωσης –δεν είναι τυχαίο το ότι στις περισσότερες χώρες αναδύονταν σοσιαλιστικά κόμματα, που αντιπροσωπεύονταν στα κοινοβούλια, ενώ τα συνδικάτα ήταν πλέον νόμιμα– και κυρίως στη σχέση του ατόμου με τον χώρο και τον χρόνο.

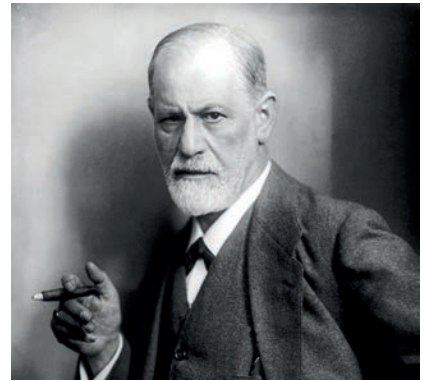
Καθώς πλησίαζε το τέλος του αιώνα, πολλές ιδέες που είχαν καθιερωθεί από την εποχή του Νεύτωνα και του Καρτέσιου αμφισβητούνταν και αναθεωρούνταν· οι αντιλήψεις για τον φυσικό κόσμο άλλαζαν. Ήδη το 1881 τα πειράματα του A. A. Michelson και λίγο αργότερα οι εργασίες του H. A. Lorentz για τα ηλεκτρόνια κλόνιζαν την κλασική αντίληψη για τον χώρο και την ύλη. Με την κβαντική άλλωστε θεωρία του Max Planck (1900), σύμφωνα με την οποία στοιχειώδεις ποσότητες ενέργειας (quanta) που δεν υπάρχουν στον χώρο δημιουργούν χώρο, και τη θεωρία της σχετικότητας του Albert Einstein (1905) η επιστήμη θα κέρδιζε τη βεβαιότητα ότι η ύλη δεν είναι παρά συμπυκνωμένη ενέργεια και ότι μπορεί να μετασχηματιστεί σε ενέργεια ή το αντίστροφο. Από εδώ ουσιαστικά θα ξεκινούσε η περιπέτεια της πυρηνικής εποχής⁵.



1 Albert Einstein (1879-1955)



2 Friedrich Nietzsche (1844-1900)



3 Sigmund Freud (1856-1939)

Στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα η φιλοσοφική σκέψη είχε επιβληθεί με τη μορφή των μεγάλων, κλειστών συστημάτων των Kant, Fichte, Hegel, Schelling κ.ά., που συνέχισαν ουσιαστικά το έργο των Γάλλων εγκυκλοπαιδιστών και των Άγγλων εμπειριοκρατών. Από τα μέσα όμως του αιώνα και μετά ο Karl Marx, μελετώντας την πολιτικά και οικονομικά εξαρτημένη ύπαρξη του ανθρώπου, ήρθε να εκφράσει την αγωνία του αληθινού πραγματισμού μπροστά σε κάθε τι μεταφυσικό. Ο Friedrich Nietzsche προτείνοντας μια ηθική βασισμένη στη ζωική ενέργεια του ατόμου και στη δίψα του για δύναμη, έφτασε να αρνηθεί την αυθεντικότητα της ιστορίας. Ο Henri Bergson («Η δημιουργός εξέλιξη», 1907) επιχείρησε να προσεγγίσει ανορθολογικά και εννοιακά ή διαισθητικά (intuition) μια πραγματικότητα που βρίσκεται πέρα από τα όρια της λογικής και ο Sigmund Freud («Η ερμηνεία των ονείρων», 1900) θεμελίωσε την ψυχολογία του βάρους, ρίχνοντας φως στις ερεβώδεις και άγνωστες έως τότε περιοχές του υποσυνειδήτου. Σε όλες αυτές τις αναζητήσεις η θρησκεία έπαιζε τον ρόλο της. Έτσι, για τους υλιστές θρησκεία και επιστήμη ήταν ασυμβίβαστες, ενώ για άλλους η δεύτερη δεν ήταν δυνατό να φτάσει στον σκοπό της αποκομμένη από τον μυστικισμό και την πίστη. Ο ίδιος ο Einstein άλλωστε έλεγε πως η επιστήμη χωρίς θρησκεία είναι κωλή και η θρησκεία χωρίς επιστήμη τυφλή⁶.

Αν δει κανείς τα πρόσωπα και τον ρόλο τους στο Παρίσι του 1850, δεν δυσκολεύεται να καταλάβει γιατί αυτή η πόλη από δω και πέρα θα γινόταν το κέντρο της καλλιτεχνικής ζωής στην Ευρώπη. Οι δύο πόλοι στους οποίους κορυφώνεται η αντίθεση του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού –των ρευμάτων που κυριάρχησαν στο πρώτο μισό του αιώνα– είναι ο Dominique Ingres και ο Eugène Delacroix. Ο πρώτος, ένας συντηρητικός αστός που του άρεσε το καλό φαγητό και τον γοήτευε το γυμνό γυναικείο σώμα, έχοντας ως πρότυπο τον Ραφαήλ, πίστευε πως η γραμμή και η πλαστικά αποδομένη φόρμα ήταν τα στοιχεία που με ισορροπία και τάξη έπρεπε να πρωταγωνιστούν στα έργα του –κυρίως μυθολογικά ή ιστορικά θέματα και πορτρέτα. Ο δεύτερος, αν και από τη φύση του ασθενικός,

ήταν ένας γεννημένος επαναστάτης, άνθρωπος των άκρων. Είχε στέρεη παιδεία, κριτική ικανότητα και, θαυμάζοντας το βενετσιάνικο εργαστήριο και τον Rubens, υποστήριζε πως για τη μορφοποίηση των οραμάτων του, προτεραιότητα ως βασική εκφραστική αξία θα έπρεπε να έχει το χρώμα: μια πεποίθηση όχι άσχετη ίσως με την αγάπη του για τη μουσική. Στις συνθέσεις του –γεγονότα κυρίως από τη σύγχρονη ιστορία αλλά και από τη λογοτεχνία– επικρατεί η δραματική ένταση και υπερέχει το υποκειμενικό στοιχείο⁷.

Η αντιθετική πορεία των δύο καλλιτεχνών συνεχίστηκε και τη δεκαετία του '60. Τα οφέλη που κληροδοτούσε ο Ρομαντισμός ήταν ήδη πολύ σημαντικά. Κήρυξε την επανάσταση ενάντια σε κάθε είδους περιορισμό, αναζήτησε ένα καινούριο σημείο αναφοράς, αφού πρώτα κλόνησε την πίστη στη λογική, αμφισβήτησε την αξία και την εγκυ-

4 E. Delacroix, *Οι σφαγές της Χίου*, 1824, Παρίσι, Musée du Louvre

ρότητα της αντικειμενικής σύλληψης του κόσμου αφήνοντας τον υποκειμενισμό να θριαμβεύει. Έθρεψε ακόμη τον μύθο της ιδιοφυΐας (genius), του προικισμένου ανθρώπου, ο οποίος μπορεί να μετασχηματίζει τις εμπειρίες και τα αισθήματά του σε τέχνη, έχοντας το δικαίωμα να παραβαίνει τους καθιερωμένους κανόνες⁸.

Γύρω στα μέσα του αιώνα οι ζωγράφοι έπαψαν να επιδιώκουν την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου. Αυτό ήταν ουσιαστικά το πρώτο μεγάλο βήμα προς τη μοντέρνα ζωγραφική: η αναγωγή στη δική της, ιδιαίτερη πραγματικότητα, δηλαδή την επίπεδη επιφάνεια. Στο μεταξύ είχε γεννηθεί ένα καινούριο ρεύμα, ο Ρεαλισμός, με κύριο απολογητή μια πληθυσιακή φυσιογνωμία, έναν ακτιβιστή της εποχής, τον Gustave Courbet, και με βασικό στόχο την αντιπαράθεση τόσο στον Κλασικισμό όσο και στον Ρομαντισμό. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Hans Jaffé, «με τον Courbet το επιστημονικό πνεύμα του 19^{ου} αιώνα βρίσκει τον πιο σπουδαίο του συνήγορο, αυτόν που δεν θα διστάσει να απορρίψει τα όνειρα και τους μύθους των προηγούμενων γενεών, για να στρέψει όλη του την προσοχή στον κόσμο που ξεδιπλώνεται γύρω του»⁹. Αντικείμενο της τέχνης γίνεται τώρα η κοντινή, καθημερινή, εμπειρικά ελεγχόμενη πραγματικότητα, με πιστά αποδομένα τα οπτικά της χαρακτηριστικά. Ο ρεαλισμός του Courbet γύρω στο 1850 προδίδει πολιτική και κοινωνική εγρήγορση. Μια δεκαετία όμως αργότερα, ο καλλιτέχνης στρέφει το ενδιαφέρον του περισσότερο στην ποικιλία των χρωματικών διακυμάνσεων της φύσης. Την κοιτάζει με υποκειμενικό τρόπο, αφήνοντας στο περιθώριο την πραγματικότητα της ζωής των κατώτερων τάξεων και υπηρετώντας πλέον μια γνήσια λυρική τέχνη¹⁰. Αν στους παραπάνω ζωγράφους προσθέσουμε έναν από τους μεγαλύτερους ποιητές της Γαλλίας και «πατέρα της μοντέρνας κριτικής της τέχνης»¹¹, τον Charles Baudelaire, κριτικούς επίσης σαν τον Théophile Thoré, τους αδελφούς Goncourt, τον Théophile Gautier, που εκτός από την τέχνη είχαν λόγο και στην πολιτική της περιόδου του Ναπολέοντα Γ', και, τέλος, έναν συγγραφέα του μεγέθους του Émile Zola –για να περιοριστούμε μόνο στους πιο σημαντικούς– τότε, όσον αφορά το ανθρώπινο δυναμικό, έχουμε τις κύριες συνιστώσες για όσα διαδραματίζονται τα χρόνια αυτά στο Παρίσι.

Το 1863, έτος θανάτου του Delacroix, συνέβη κάτι που θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί αρχή της πορείας προς την τέχνη του 20^{ού} αιώνα. Για τον Ian Dunlop δεν χωρεί αμφιβολία πως «αν υπάρχει ένα έτος και ένα γεγονός που καθορίζει το κρίσιμο σημείο, αυτό είναι το 1863 και η Έκθεση των Απορριφθέντων [Salon des Refusés]: και αν υπάρχει ένας καλλιτέχνης και ένας πίνακας που σημαδεύει τη γέννηση αυτού του νέου πνεύματος, είναι ο Édouard Manet και το *Πρόγευμα στη χλόη*»¹². Ας δούμε όμως από κοντά την έκθεση, τον καλλιτέχνη και το



5 G. Courbet, *Εργάτες που σπάνε πέτρες*, 1849



6 Salon des Refusés, 1863



7 E. Manet, *Πρόγευμα στη χλόη*, 1863, Παρίσι, Musée d'Orsay

έργο-ορόσημο. Salon ονομαζόταν η επίσημη έκθεση έργων τέχνης που γινόταν στο Παρίσι με την πρωτοβουλία και την προστασία του κράτους. Η σημασία του ήταν για πολλούς λόγους μεγάλη. Φιλοξενούσε 2.000-3.000 έργα ζωγραφικής, χαρακτικής και γλυπτικής. Εκτός από τον τεράστιο αριθμό επισκεπτών που συγκέντρωνε –μόνο τις Κυριακές, που ήταν ελεύθερη η είσοδος, τριάντα έως σαράντα χιλιάδες–, έδινε τη μοναδική ευκαιρία σε συλλέκτες και κριτικούς να αποκτήσουν πλήρη εποπτεία των επιδόσεων της γαλλικής τέχνης. Αυτονόητο ήταν ο χώρος όπου οι καλλιτέχνες μπορούσαν να κερδίσουν δημοσιότητα, αναγνώριση, φήμη, βραβεία και παραγγελίες. Θα πρέπει φυσικά να μην ξεχνούμε πως το σύστημα παραγωγής και προώθησης της τέχνης δεν ήταν αυτό που γνωρίζουμε σήμερα (γκαλερί, περιοδικά, διαδίκτυο, αναπαραγωγές, οργανωμένο εμπόριο). Το Salon του 1863 θα γινόταν στο Palais de l'Industrie, ένα μεγάλο κτήριο από μέταλλο και γυαλί, που είχε κατασκευαστεί στα Ηλύσια Πεδία για την Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού του 1855. Στις 12 Απριλίου 1863 η κριτική επιτροπή ανακοίνωσε τα αποτελέσματα συμμετοχής: Από τα 5.000 έργα που είχαν υποβληθεί έγιναν δεκτά μόνο 2.217· τα υπόλοιπα απορρίφθηκαν. Ανάμεσα σε αυτά συμπεριλαμβάνονταν όχι μόνο τα τρία έργα που είχε στείλει ο Manet αλλά και άλλων καλλιτεχνών, μερικοί από τους οποίους μάλιστα είχαν βραβευθεί σε προηγούμενες εκθέσεις. Αυτό κυρίως διόγκωσε τις διαμαρτυρίες σε τέτοιο βαθμό που επενέβη ο ίδιος ο αυτοκράτορας Ναπολέον Γ΄ δίνοντας εντολή να εκτεθούν τα έργα των απορριφθέντων σε έναν άλλο χώρο του Palais de l'Industrie, για να μπορέσει να τα κρίνει το ίδιο το κοινό. Έτσι γεννήθηκε το Salon des Refusés, που θα λειτουργούσε ως το 1881 διαδραματίζοντας σπουδαίο ρόλο στην προβολή νέων τάσεων.

Ο Manet ήταν ένας ζωγράφος με σχετική οικονομική άνεση, λάτρης της καλής ζωής και συστηματικός κυνηγός της επιτυχίας. Όταν αποφάσισε να στείλει στο Salon του 1863 το *Πρόγευμα στη χλόη*, μάλλον γνώριζε ότι θα προκαλούσε τόσο τους ακαδημαϊκούς κύκλους όσο και τους συντηρητικούς αστούς. Εκείνο όμως που δεν φανταζόταν ήταν το μέγεθος του σκανδάλου. Έχοντας συλλάβει το θέμα σε έναν περίπατό του στις όχθες του Σηκουάνα, προχώρησε στη σύνθεση με φανερές επιδράσεις από τη *Θύελλα του Giorgione* και την *Κρίση του Πάρι* του Ραφαήλ. Τα κύρια πρόσωπα του πίνακα είναι ο αδελφός του, Gustave, και ο Ολλανδός γλύπτης Ferdinand Leenhoff, ντυμένοι μάλλον βαριά, και με την τελευταία λέξη της μόδας, και η Victorine Meurent –μοντέλο του και σε άλλα έργα–, όλοι καθισμένοι σε ένα ξέφωτο του δάσους. Τη σκηνή θα μπορούσε κανείς να τη θεωρήσει καθημερινή, συνηθισμένη, αν δεν υπήρχε η ολόγυμνη κοπέλα, με το κλωμό αλλά εκφραστικό πρόσωπο, το κάπως προκλητικό βλέμμα και το μάλλον αγορίστικο σώμα, εντελώς έξω από τις προτιμή-

σεις της εποχής. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα «collage» με στοιχεία από διάφορες θεματικές κατηγορίες: προσωπογραφία, ηθογραφία, τοπιογραφία και νεκρή φύση. Ο Zola έμεινε κατάπληκτος βλέποντας στην έκθεση τον κόσμο να γελά δυνατά και να κλυαάζει το έργο. Ο ίδιος ο Ναπολέον Γ΄ το προσέφερε με επιδεικτική δυσарέσκεια. Δεν είναι πάντως τυχαίο ότι ο Zola, ο Mallarmé και ο Baudelaire ήταν φανατικοί θαυμαστές και υποστηρικτές του Manet¹³.

Τι όμως προκάλεσε αυτές τις αντιδράσεις; Θα υποψιαζόταν φυσικά κανείς πρώτα απ' όλα το γυμνό, αν στο ίδιο Salon δεν είχε εκτεθεί *Η γέννηση της Αφροδίτης* του A. Cabanel με τη θεά ξαπλωμένη ολόγυμνη πάνω στα κύματα και αν την ίδια επίσης εποχή ο Ingres δεν ζωγράφιζε έργα όπως *Η πηγή* (1856) και το *Τούρκικο λουτρό*, αποθεώνοντας το γυναικείο γυμνό, χωρίς να ενοχλείται κανείς. Εκεί ήταν το μυθολογικό, το αλληγορικό ή το εξωτικό πλαίσιο που «εξάγνιζε» τη γυμνότητα. Ο Manet, αντίθετα, την καθήλωνε ανελέητα στο επίπεδο της καθημερινότητας, όσο και αν φαίνεται απίθανο να είχε δει ποτέ μια γυμνή γυναίκα ανάμεσα σε δύο ντυμένους άνδρες μέσα στο δάσος. Ρεαλιστής και αυτός, όπως ο Flaubert, απλώς ξεσκέπαζε μια πλευρά της κοινωνικής υποκρισίας, συνδέοντάς την και με τη νέα τάση φυγής της αστικής τάξης στην εξοχή. Ήταν άλλωστε τα χρόνια των συνεπειών της Βιομηχανικής Επανάστασης που, αλλάζοντας την εικόνα των πόλεων και του ελεύθερου τοπίου, κέντριζε το ρομαντικό αίσθημα επιστροφής στην ανέγγιχτη ακόμη από την τεχνολογική πρόοδο φύση.

Ο μέσος θεατής μπορούσε επίσης να παρατηρήσει ότι το έργο έμοιαζε ατελείωτο, ότι δεν είχε δηλαδή υποστεί το τελικό φινιρίσμα. Αυτό που σήμερα θεωρείται σχεδόν αυτονόητο, τότε φαινόταν αλλόκοτο ή και απαράδεκτο.



8 J. D. Ingres, *Τούρκικο λουτρό*, 1862, Παρίσι, Musée du Louvre

Υπήρχε όμως και μία ακόμη καινοτομία στην τεχνική, που μόνο οι ειδικοί και οι ομότεχνοι του Manet μπορούσαν να επισημάνουν. Ως τότε στόχος των ζωγράφων –φυσικά και του εργαστηρίου του Couture, όπου ο Manet είχε θητεύσει– ήταν η μετάβαση από τη μία χρωματική περιοχή στην άλλη με απαλές φωτοσκιάσεις, που με την ομοιομορφία τους έδιναν στη ζωγραφική επιφάνεια μια σκούρα καφετιά απόχρωση. Ο Manet δημιούργησε έντονες αντιθέσεις ανάμεσα στο άσπρο και το μαύρο ή και σε άλλα χρώματα, αποφεύγοντας τους ενδιάμεσους τόνους. Αυτό, σε συνδυασμό με τη χρησιμοποίηση επίπεδων χρωματικών κηλίδων, ερχόταν να προστεθεί στους λόγους δυσφορίας των συγχρόνων του. Για εμάς σήμερα, η τόλμη του Manet στην επιλογή του θέματος και η αδιαφορία του για την κριτική –ο ίδιος είχε πει: «Γνωρίζω πως θα με περάσουν στα κακά κατάστιχα, αλλά μπορούν να λένε ό,τι τους αρέσει»¹⁴–, ο κοινωνικός αντίκτυπος του έργου, οι τεχνικές καινοτομίες του και η στυλιστική του ιδιαιτερότητα συνιστούν επαρκή αιτιολογικά για να το θεωρήσουμε, έστω και συμβατικά, αφητηρία της τέχνης του 20^{ου} αιώνα.

Θα αναρωτηθεί ίσως κανείς, σε ποιο βαθμό μπορεί ένα έργο ζωγραφικής να σημάνει την αρχή της τέχνης μιας ολόκληρης εποχής. Η άποψη θεμελιώνεται στις εξής διαπιστώσεις: Πρώτα, το *Πρόγευμα στη κλόη*, αυτό καθαυτό, είναι ρηξικέλευθο. Έπειτα, στο μεγαλύτερο μέρος του 19^{ου} αιώνα, και αναμφισβήτητα στο δεύτερο μισό του, η ζωγραφική πρωταγωνιστεί –αρκεί να αναφέρει κανείς ρεύματα όπως ο Ρομαντισμός, ο Ρεαλισμός, ο Εμπρεσιονισμός, ο Μετεμπρεσιονισμός, και καλλιτέχνες όπως οι Delacroix, Turner, Courbet, Monet, Seurat, Van Gogh, Gauguin, Cézanne– αντίθετα η γλυπτική και η αρχιτεκτονική διανύουν μια περίοδο ύφεσης, από την οποία δεν θα βγουν παρά μόνο γύρω στα τέλη του αιώνα, όταν η ζωγραφική θα έχει ήδη κάνει αποφασιστικά βήματα. Ασφαλώς δεν είναι τυχαίο το ότι, καταγράφοντας τις πνευματικές επιδόσεις του 19^{ου} αιώνα, αναφερόμαστε στην κλασικιστική ζωγραφική, γλυπτική και αρχιτεκτονική, και από κει και πέρα στη ρομαντική ζωγραφική, λογοτεχνία και μουσική, στη ρεαλιστική ζωγραφική και λογοτεχνία, στην εμπρεσιονιστική και μετεμπρεσιονιστική ζωγραφική, αλλά σχεδόν ποτέ στη γλυπτική και αρχιτεκτονική με τους αντίστοιχους στυλιστικούς χαρακτηρισμούς. Η παρατήρηση αυτή δεν πρέπει βέβαια να οδηγήσει στο εσφαλμένο συμπέρασμα ότι δεν υπήρχε γλυπτική ή αρχιτεκτονική. Αντίθετα μάλιστα, και οι δύο τέχνες υπηρετούνταν σε ευρεία κλίμακα, αλλά σε συντηρητικό πλαίσιο.

Όπως σωστά παρατηρεί ο Fritz Baumgart, ο 19^{ος} αιώνας ποσοτικά δεν υπολείπεται των άλλων αιώνων όσον αφορά τις επιδόσεις της γλυπτικής. Μόνο που η ποιότητα είναι γενικά χαμηλή και αυτό οφείλεται κυρίως στο ότι με την αλλαγή στις κοινωνικές δομές, ενώ οι μεγάλοι παραγωγολογότες εξακολουθούν να παραμένουν οι ίδιοι –εκκλη-

σία, αυλή, κράτος, κοινότητα– τα άτομα που λαμβάνουν τις αποφάσεις σπάνια έχουν καλλιτεχνική παιδεία, με συνέπεια τον θρίαμβο της χαμηλής αισθητικής. Σε αυτό μπορεί να αποδοθεί και η απομάκρυνση του κοινού από τη γλυπτική και η επιφυλακτικότητά του ακόμη και σήμερα απέναντι στα έργα της. Επίσης, το προβάδισμα της ζωγραφικής, της μουσικής και της ποίησης πιστεύει ο Baumgart ότι οφείλεται στη σταδιακή επιβολή του πνευματικού πάνω στη φύση, του άυλου στο υλικό. Ήταν μια διαδικασία στην οποία σημαντικό ρόλο είχε παίξει ο Βολταίρος, και οι τέχνες αυτές μπορούσαν να την εκφράσουν σαφέστερα. Η γλυπτική το κατόρθωσε μόλις προς τα τέλη του αιώνα, όταν απαγκιστρώθηκε από τη μίμηση της φύσης¹⁵. Γιατί είναι ευνόητο ότι ο Νατουραλισμός, που συνόδεψε με φανατισμό τον Νεοκλασικισμό, η ακριβής δηλαδή, σχεδόν φωτογραφική απόδοση των εξωτερικών δεδομένων της ορατής πραγματικότητας, άφηνε ελάχιστα περιθώρια σε δημιουργούς με έντονο προσωπικό ύφος. Έτσι πέρασαν στο προσκήνιο καλλιτέχνες δεύτερης σειράς, πρόθυμοι να ικανοποιήσουν τις απαιτήσεις της αστικής τάξης –τάφοι, ανδριάντες– και να σκορπίσουν στους δημόσιους χώρους όλων των ευρωπαϊκών πόλεων αναρίθμητα γλυπτά-υποτονικούς ύμνους στην ανθρωπινή ματαιοδοξία και ταυτόχρονα τεκμήρια φτηνού γούστου¹⁶. Ο Howard Hibbard σχολιάζει δηκτικά: «Μια μίμηση, στην καλύτερη περίπτωση ήταν μια μίμηση, αλλά η αποτυχία να μιμηθείς ήταν ακόμη χειρότερη»¹⁷. Στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα δύο κλασικιστές γλύπτες ξεχώρισαν στην Ευρώπη: ο Ιταλός Antonio Canova και ο Δανός Bertel Thorvaldsen, οι οποίοι, ακολουθώντας τα βήματα του Γερμανού αρχαιολόγου J. J. Winckelmann, αναζήτησαν τα πρότυπά τους στην ελληνορωμαϊκή Αρχαιότητα, που εκείνος θαύμαζε. Σύγχρονοί τους περίπου είναι ο Γερμανός Gottfried Schadow, ο Γάλλος Jean Antoine Houdon, που όμως με την έντονα ρεαλιστική τάση του, στα πορτρέτα κυρίως, υπερβαίνει τον Νεοκλασικισμό, και ο Άγγλος John Flaxman, που στράφηκε περισσότερο στη χαρακτηριστική, για να εικονογραφήσει αρχαία κείμενα. Στο δεύτερο μισό του αιώνα, πάντα μέσα στο πλαίσιο που διαγράφηκε, τον τόνο στη γλυπτική δίνει και πάλι η Γαλλία. Ο Francois Rude, ήδη από τη δεκαετία του 1830, με τα γλυπτά του στην *Αψίδα του Θριάμβου* στο Παρίσι, είχε θεμελιώσει μια νέα τάση, ουσιαστικά ρομαντική –αυτό εξηγεί τον θεατρικό σωβινισμό της *Μασσαλιώτιδας*, μίας από τις συνθέσεις της *Αψίδας*–, αλλά με νατουραλιστικά στοιχεία και αναμνήσεις από τη γλυπτική του Μπαρόκ. Ο μαθητής του, Jean-Baptiste Carpeaux, παρέμεινε περισσότερο προσκολλημένος στο Ροκοκό, ενώ ένας άλλος αξιόλογος γλύπτης, ο Antoine-Louis Barye μπορεί να θεωρηθεί ίσως ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της μικρογλυπτικής σε μπρούντζο και ο καλύτερος animalier της εποχής του. Όμως τόσο η γαλλική όσο και η ευρωπαϊκή γενικότερα γλυπτική θα ανανεωνόταν μόνο προς τα τέλη

9

10



9 A. Canova, *Οι Τρεις Χάριτες*, 1814-17, Λονδίνο, Victoria & Albert Museum

του αιώνα με τη δημιουργία του Auguste Rodin, την οποία θα γνωρίσουμε στο οικείο κεφάλαιο.

Στην αρχιτεκτονική τα θεμέλια του Κλασικισμού είχαν τεθεί γύρω στα μέσα του 18^{ου} αιώνα με τον Βενετσιάνο αρχιτέκτονα και χαράκτη Giovanni Battista Piranesi, τους Σκωτσέζους αρχιτέκτονες αδελφούς Robert και James Adam που επισκέφθηκαν τη Ρώμη και την Αθήνα αντίστοιχα, και στη συνέχεια με την καθοριστικής σημασίας μελέτη του J. J. Winckelmann «Geschichte der Kunst des Altertums» («Ιστορία της τέχνης της Αρχαιότητας», 1764). Το 1748 είχαν άλλωστε ξεκινήσει οι ανασκαφές στην Πομπηία, ενώ στο ίδιο κλίμα, το 1762 κυκλοφόρησε το έργο-σταθμός των J. Stuart και N. Revett «Antiquities of Athens» («Αρχαιότητες των Αθηνών»).

Αν η Ιταλία με τον Piranesi έγινε η πηγή του Κλασικισμού, η Γαλλία ήταν εκείνη που του έβαλε τη σφραγίδα του ορθολογισμού¹⁸, στον βαθμό βέβαια που η λογική μπορεί να συνυπάρξει με την τέχνη. Στην πράξη αυτό σήμαινε καθαρότητα, ακρίβεια, απλότητα και συνέπεια στη χρησιμοποίηση μορφών και τύπων που είχε επινοήσει η αρχιτεκτονική της ελληνικής και ρωμαϊκής Αρχαιότητας. Ειδικότερα στη Γαλλία θα μπορούσε ακόμη κανείς να αναγνωρίσει το καρτεσιανό πνεύμα της μαθηματικής σαφήνειας, που αντιτίθεται στη βρετανική εμπειριοκρατική πα-



10 F. Rude, *Αψίδα του Θριάμβου (λεπτομέρεια)*, 1830, Παρίσι

ράδοση¹⁹, και ακόμη τη στήριξη του νεοκλασικού στυλ από τα πολιτικά γεγονότα της εποχής που θα οδηγούσαν στην Επανάσταση και στη μοναρχία του Ναπολέοντα. Οι αρχιτέκτονες που ξεχωρίζουν στη Γαλλία είναι οι Jacques-Germain Soufflot, Barthélémy Vignon και Jean-François Chalgrin. Στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα και πριν αρχίσει ο 19^{ος} διαμορφώθηκε και ωρίμασε το στυλ που ονομάστηκε Ρομαντικός Κλασικισμός²⁰, το οποίο στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα διαδόθηκε σε ολόκληρο τον δυτικό κόσμο. Στην Αγγλία το έναυσμα του Κλασικισμού έδωσε το έργο του Ιταλού αρχιτέκτονα της Αναγέννησης Andrea Palladio (Παλλαδιανισμός). Με κύριο ζητούμενο το «γραφικό» (picturesque), αναζητήθηκε η σωστή λειτουργία των κτηρίων ή των πάρκων μέσα από την ελεύθερη σχέση τους με το φυσικό περιβάλλον, σε αντίθεση με την επιμονή της γαλλικής και της ιταλικής σχολής στη γεωμετρική οργάνωσή τους με έμφαση στους κεντρικούς άξονες. Οι Robert Adam, John Nash, John Soane και Robert Smirke είναι οι τυπικότεροι εκπρόσωποι αυτής της περιόδου. Ο γερμανικός Κλασικισμός, τέλος, περνώντας στη χώρα κάτω από την *Πύλη του Βρανδεμβούργου* (1879-93) του K. G. Langhans, βασίστηκε τόσο στην αγγλική άποψη όσο και στη λεγόμενη Επαναστατική Αρχιτεκτονική (Revolutionsarchitektur), μια παραλλαγή του γαλλικού Κλασικι-

11 A. Palladio, *Villa Rotonda*, 1566-71, Vicenza12 K. F. Schinkel, *Konzerthaus*, 1818-21, Βερολίνο13 L. von Klenze, *Γλυπτοθήκη*, 1816-30, Μόναχο14 C. Barry και A. Pugin, *Westminster Palace*, 1846, Λονδίνο

σμού, που με τους E. L. Boullée και C. N. Ledoux έδωσε λίγο πριν από την Επανάσταση μια σειρά από ουτοπικές, μη υλοποιήσιμες με τα τεχνικά μέσα της εποχής, αρχιτεκτονικές μελέτες. Ο Friedrich Gilly και ο Karl Friedrich Schinkel συμπληρώνουν την ομάδα των αξιόλογων Γερμανών κλασικιστών αρχιτεκτόνων.

Τον Κλασικισμό διαδέχτηκαν ο Ιστορικισμός και ο Εκλεκτικισμός. Ο πρώτος όρος αφορά την αρχιτεκτονική που δανείζεται μορφολογικά στοιχεία και από άλλες περιόδους, όπως η ρομανική, η γοτθική, εκείνη της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, ενώ ο δεύτερος, διαφοροποίηση ουσιαστικά του πρώτου, παραπέμπει στην αναφομοίωτη συνύπαρξη στοιχείων από διάφορους ιστορικούς ρυθμούς στο ίδιο κτήριο. Όμως, όπως σωστά παρατηρεί ο H. R. Hitchcock, «Πολλοί ιστορικοί, στην αμχανία τους, ονόμασαν απλώς την περίοδο μετά το 1850 “Εκλεκτικιστική”, λες και άλλες περιόδοι της αρχιτεκτονικής –και συγκεκριμένα όλα τα εκατό προηγούμενα χρόνια από το 1750 κι εδώ– δεν ήταν το ίδιο εκλεκτικιστικές, αν και ομολογουμένως σε μικρότερο βαθμό»²¹. Όποια ερμηνεία και αν δεχθεί κανείς –πιστικές ανάγκες και έλλειψη χρόνου για επίλυση προβλημάτων, τόνωση της εθνικής συνείδησης ή επαφή με την πολιτιστική παράδοση μέσα από τη συντήρηση και αναστήλωση των αρχιτεκτονικών

μνημείων και στη συνέχεια την αντιγραφή τους–, το φαινόμενο υφίσταται σε ευρωπαϊκό επίπεδο για να πιστοποιεί μια γενικότερη αδυναμία του 19^{ου} αιώνα ή, σε μερικές περιπτώσεις, ένα βαθύ αδιέξοδο. Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του Ιστορικισμού είναι: στη Γερμανία ο Leo von Klenze και ο Gottfried Semper, στη Γαλλία ο Viollet-Duc, ο Thomas Thomson και ο A.-T. Brongniart, στην Αγγλία ο Gilbert Scott, ο Charles Barry και ο Augustus Pugin. Του Εκλεκτικισμού αντίστοιχα: ο J. L. C. Garnier στη Γαλλία, ο Joseph Polart στο Βέλγιο, ο Giuseppe Sacconi στην Ιταλία και ο Paul Wallot στη Γερμανία. Γενικά θα μπορούσε να παρατηρηθεί ότι ο Ιστορικισμός, πέρα από τις αδυναμίες του, κατόρθωσε να συγκεντρώσει ετερόκλητες φόρμες σε μια στυλιστική ενότητα και να τις καταστήσει δημοφιλείς²².

Το *Πρόγευμα στη χλόη* του Manet ήταν μια πρόκληση σε μια διαδικασία που είχε ήδη ξεκινήσει με τον Ρομαντισμό αλλά εντάθηκε κυρίως με τον Courbet. Από τη φύση του επαναστάτης και ριζοσπάστης, είχε αρνηθεί συστηματικά να θέσει τη ζωγραφική του στην υπηρεσία της ιστορίας, της ιδεαλιστικής πρακτικής και των παλαιών συνθηκών, καταφάσκοντας έτσι σε μια νέα οπτική «χωρίς προϋποθέσεις», όπως τη χαρακτηρίζει ο Werner Haftmann²³, η οποία θα κορυφωνόταν με τον Εμπρεσιονισμό.

13

14



15 F. Daubigny, *Στις όχθες του ποταμού*, 1866, Αγία Πετρούπολη, Hermitage



16 F. Millet, *Γυναίκες που μαζεύουν στάχια*, 1857, Παρίσι, Musée du Louvre



17 C. Monet, *Εντύπωση*, 1872, Παρίσι, Musée Marmottan Monet



18 C. Monet, *Καθεδρικός της Rouen*, 1894, Ουάσιγκτον, National Gallery of Art

Με άμεσους προδρόμους τους νατουραλιστές τοπιογράφους της λεγόμενης Σχολής της Barbizon (Théodore Rousseau, Charles François Daubigny, Jean François Millet κ.ά.), ο Εμπρεσιονισμός κυριάρχησε στη Γαλλία τη δεκαετία 1870-80, μια περίοδο εξαιρετικά δύσκολη, λόγω κυρίως της οικονομικής κρίσης που ακολούθησε την ήττα στον Γαλλοπρωσικό πόλεμο του 1870-71. Το πρώτο δημόσιο «παρών» έδωσαν οι εμπρεσιονιστές με την έκθεση του 1874 στο εργαστήριο του διάσημου φωτογράφου Nadar –έξω δηλαδή από το πλαίσιο του επίσημου Salon. Το κίνημα πήρε το όνομά του από τον πίνακα του Claude

- 17, 18 Monet *Impression*, που σχολιάστηκε από τον Louis Leroy στο σατιρικό περιοδικό «Charivari», σε άρθρο του με τον ειρωνικό τίτλο «Η έκθεση των εμπρεσιονιστών». Στην ίδια έκθεση συμμετείχαν οι Paul Cézanne, Edgar Degas, 19 Berthe Morisot, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred 20 Sisley κ.ά., συνολικά τριάντα καλλιτέχνες. Με συγκεκριμένη αφετηρία την έκθεση του 1874 και με άλλες επτά που ακολούθησαν ως το 1886, οι εμπρεσιονιστές, άλλος λιγότερο, άλλος περισσότερο, συνέβαλαν στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του κινήματος.

Τα θέματά τους ήταν συνηθισμένα και απλά: τοπία με

βουνά, δέντρα, νερά και σύννεφα, καθημερινές σκηνές με ανθρώπινες μορφές πάντα σε κίνηση, με έμφαση στο στιγμιαίο, το αδιάκοπα μεταβαλλόμενο, στο διαρκές γίνεσθαι. Για να φτάσουν στην πειστική απόδοση της νέας θεώρησης των πραγμάτων οι εμπρεσιονιστές χρειάστηκε να αμφισβητήσουν την ακαδημαϊκή παράδοση, που ήθελε καθοριστικό παράγοντα της ζωγραφικής τη γραμμή, ενώ το χρώμα να υποτάσσεται στα περιγράμματα και απλώς



19 E. Degas, *Τρεις χορεύτριες*, 1873, ιδιωτική συλλογή



20 A. Renoir, *Le Moulin de la Galette*, 1876, Παρίσι, Musée d'Orsay

να επενδύει τις επιφάνειες που εκείνα ορίζουν. Δεν ήταν βέβαια οι μόνοι ή οι πρώτοι που δοκίμαζαν αυτή τη μέθοδο. Υπήρχε ήδη από την Αρχαιότητα με λαμπρό το παράδειγμα των τοιχογραφιών της Βεργίνας. Είχαν προηγηθεί επίσης ο Tiziano, ο Velázquez, ο Hals, ο Goya, ο Delacroix και ο Manet, ο Constable και κυρίως ο Turner, ο οποίος μάλιστα θα μπορούσε να θεωρηθεί πρόδρομος των εμπρεσιονιστών, αφού είναι γνωστό ότι ο Monet και ο Pissarro είχαν δει έργα του όταν, στη διάρκεια του Γαλλοπρωσικού πολέμου, βρέθηκαν στην Αγγλία. Όλοι τους κατάργησαν συστηματικά τις γραμμές, εκφράστηκαν αποκλειστικά σχεδόν με το χρώμα, και αυτό ήταν μια καινοτομία μεγάλης σημασίας. Ο Kenneth Clark παρατηρεί χαρακτηριστικά ότι οι άνθρωποι αιώνες ολόκληρους θεω-

ρούσαν αληθινό το συμπαγές, αυτό που η τέχνη απέδιδε με σταθερό περίγραμμα, και θυμίζει τα λόγια του W. Blake: «Τι είναι αυτό που ξεχωρίζει την τιμιότητα από την ανεντιμότητα, αν όχι η σκληρή και νευρώδης γραμμή της ευθύτητας;»²⁴ Ο G. K. Chesterton έλεγε εξάλλου: «Τέχνη, όπως ηθική, σημαίνει να τραβάς κάπου τη γραμμή»²⁵. Η γραμμή συνεπώς ήταν και ηθικά φορτισμένη.

Η τεχνική των εμπρεσιονιστών βασιζόταν σε μικρές πιναελιές άμεικτου χρώματος, όμοιες με φως που ιριδίζει. Με την κατάτμηση της ζωγραφικής επιφάνειας από τη μαρμαρυγή των πρισματικών τόνων ο καλλιτέχνης δημιουργούσε την εντύπωση πως υπάρχει φόρμα, απόσταση, βάθος και σκιά. Η όλη τεχνική στηριζόταν στη γνώση των νόμων της φυσικής και της χημείας που αφορούν το φως και το χρώμα. Έτσι οι σκιές έπαψαν να είναι μαύρες ή καφετιές και έγιναν μπλε ή βιολέ, όπως είναι στην πραγματικότητα. Ακόμη πιο τολμηρή ήταν η χρησιμοποίηση των συμπληρωματικών χρωμάτων για σκιά στα κύρια χρώματα (κόκκινο στο πράσινο, μπλε στο πορτοκαλί, κίτρινο στο βιολέ).

Οι εμπρεσιονιστές, σε αντίθεση με τους ζωγράφους της Σχολής της Barbizon που σχεδίαζαν στο ύπαιθρο και αποτελείωναν τα έργα τους στο εργαστήριο, ζωγράφιζαν από την αρχή ως το τέλος μπροστά στο θέμα τους, με κύριο στόχο να αποτυπώσουν την εντύπωση που τους προκαλούσαν τα πράγματα, τα δεδομένα της οπτικής εμπειρίας, σε μια ορισμένη στιγμή και ατμοσφαιρική κατάσταση – η έρευνα του αστροφυσικού Donald Olson έδειξε πως ο Monet ζωγράφισε το *Impression* στη Χάβρη, με την ανατολή του ήλιου, στις 13.11.1872, στις 7.35 π.μ. Αυτό στοιχειοθετούσε υποκειμενική επιλογή· γι' αυτό ο Εμπρεσιονισμός ονομάζεται και Υποκειμενικός Ρεαλισμός. Ο Monet έλεγε πως για εκείνον το τοπίο δεν υπάρχει από μόνο του αλλά σε σχέση με την ατμόσφαιρα που το περιβάλλει, δίνοντας στα αντικείμενα την αληθινή τους αξία. Το γεγονός και μόνο ότι οι εμπρεσιονιστές θεώρησαν το φως καθοριστικό στοιχείο μέσα σε ό,τι έβλεπαν, «spirabile lumen», την ίδια την ανάσα της ζωής, για να θυμηθούμε τον Βεργίλιο, έδινε έναν αισιόδοξο τόνο στη ζωγραφική τους. Αλλά και γενικότερα η όλη στάση τους ήταν μια κατάφαση στις χαρές της ζωής και στις κατακτήσεις της βιομηχανικής εποχής. Κάτι από τον ταχύ ρυθμό του καιρού τους περνά και ως διαδικασία και ως αποτέλεσμα στους πίνακές τους, με τις γρήγορες, νευρικές πιναελιές, τη συνοπτική απόδοση των πραγμάτων και την εντύπωση του ημιτελούς. Ο Εμπρεσιονισμός, που εξ ορισμού συνδεόταν με το φευγαλέο και αβέβαιο, με το «τα πάντα ρει» του Ηράκλειτου, όπως το καταγράφουν οι αισθήσεις μας, έμεινε μονάχα για λίγο στο προσκήνιο. Άφησε όμως παρακαταθήκη για τη δεκαετία του 1880 τη βεβαιότητα ότι μεγάλη τέχνη μπορούσε να γεννηθεί και από τις πιο κοινές εμπειρίες, χωρίς αναφορές στην παράδοση, χωρίς αγωνία

για τη σπουδαιότητα του θέματος²⁶. Ο Cézanne, που θα πρωταγωνιστούσε από δω και πέρα, συνόψισε λέγοντας: «Monet n'est qu'un oeil-mais quel oeil!».

Πολλοί ιστορικοί της τέχνης, παρατηρώντας την πυκνότητα και την ένταση των καλλιτεχνικών φαινομένων στη Γαλλία, θεωρούν συχνά πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα το Παρίσι. Ο Haftmann μάλιστα το αποκαλεί «Herz der Weltökumene» (καρδιά της οικουμένης)²⁷. Αυτή η άποψη θεμελιώνεται στη βεβαιότητα ότι το Παρίσι είναι η μοναδική πόλη που έχει συνεχή ζωντανή καλλιτεχνική παράδοση, και ακόμη ότι το μοναδικό επαναστατικό ρεύμα στην τέχνη του δεύτερου μισού του αιώνα είναι ο Εμπρεσιονισμός. Αν εξετάσουμε όμως τα πράγματα πιο προσεκτικά, γρήγορα διαπιστώνουμε ότι η ιστορία της τέχνης είναι ένα μέρος μόνο της ιστορίας, και αυτή η τελευταία πιστοποιεί ότι αληθινή πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα είναι το Λονδίνο. Πρόκειται για τη μητρόπολη της πιο προηγμένης βιομηχανικά χώρας, το κέντρο μιας κοσμοκρατορίας, την πιο πλούσια πόλη που ελέγχει όλες τις κινήσεις κεφαλαίων. Εδώ βλέπουν το φως της δημοσιότητας εφευρέσεις και θεωρίες που θα άλλαζαν το πρόσωπο της Ευρώπης –στη βιβλιοθήκη του Βρετανικού Μουσείου ο Marx γράφει την κριτική στο κοινωνικό και οικονομικό σύστημα της εποχής του–, από τα μυθιστορήματα του Scott και τα ποιήματα του Byron διδάσκονται οι σύγχρονοι τι είναι μοντέρνα λογοτεχνία, εδώ, τέλος, καθορίζεται το πώς κανείς θα ντυθεί, θα ταξιδέψει, θα κάνει σπορ. Γνωστή είναι άλλωστε η «αγγλομανία» της παρισινής κοινωνίας σε όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα²⁸.

Αν χαρακτηρίσουμε αποκλειστικά τον Εμπρεσιονισμό κίνημα ρηξικέλευθο με την έννοια ότι αντιτίθεται αποφασιστικά στην ακαδημαϊκή ζωγραφική προετοιμάζοντας ταυτόχρονα τη μοντέρνα τέχνη, τότε ο κίνδυνος της υπεραπλούστευσης των πραγμάτων σε έναν αιώνα μάλιστα εξαιρετικής κινητικότητας των ιδεών είναι προφανής. Υπάρχει ένα άλλο ρεύμα, ο Συμβολισμός, από μια άποψη πιο επαναστατικό και με ουσιαστικότερες επιδράσεις γεωγραφικά και χρονικά. Αρκεί να θυμηθεί κανείς τον Munch στο Όσλο, τον Klimt στη Βιέννη, τον Picasso στη Βαρκελώνη και τη Γαλάζια Περίοδό του, τους Γάλλους Moreau, Redon, Chavannes κ.ά., καθώς και τις προεκτάσεις του κινήματος στον Σουρεαλισμό για να αποτιμήσει τη σπουδαιότητά του²⁹. Πάντως, και στη μία και στην άλλη περίπτωση η Αγγλία έπαιξε σημαντικό ρόλο: επηρέασε την πορεία της ευρωπαϊκής τέχνης κυρίως στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και συμμετέχε στην προετοιμασία της τέχνης του επόμενου. Ας δούμε όμως πιο αναλυτικά αυτό το ζήτημα που πολύ συχνά είτε παρακάμπεται από τους μελετητές είτε συρρικνώνεται στα εισαγωγικά κεφάλαια της ιστορίας της τέχνης του 20^{ου} αιώνα. Με την αγγλική τέχνη οι Γάλλοι ήρθαν ουσιαστικά για πρώτη φορά σε επαφή το 1855 στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού



21 Η. Füssli, *Ο εφιάλτης*, 1790-91, Φραγκφούρτη, Goethe-Haus

και ο ενθουσιασμός τους εκδηλώθηκε μέσα από εκπροσώπους της διάνοησης και της τέχνης, όπως ο Gautier, ο Baudelaire και ο Delacroix³⁰.

Όμως τι δεν γνώριζαν οι Γάλλοι από την αγγλική τέχνη; Πρώτα πρώτα τον Heinrich Füssli (1741-1825), έναν ελβετικής καταγωγής κοσμοπολίτη ζωγράφο, που είχε εγκατασταθεί από το 1799 στο Λονδίνο. Συνομήλικος του μαρκήσιου De Sade, έστρεψε το βλέμμα του στις πιο σκοτεινές περιοχές της σεξουαλικής συμπεριφοράς και, παρακάμπτοντας τη λογική και τους κανόνες της προοπτικής της Αναγέννησης, πέρασε στον χώρο του παραλόγου και της εξημενής από αισθησιασμό φαντασίας. Δεν γνώριζαν επίσης τον William Blake (1757-1827), έναν ποιητή, ζωγράφο και χαρακτή που ήθελε να παραμερίσει το υφιστάμενο κοινωνικό, θρησκευτικό και καλλιτεχνικό σύστημα, για να οικοδομήσει τους δικούς του μύθους, να προβάλει νέες αλήθειες και να διαμορφώσει ένα παρθένο οπτικό λεξιλόγιο. Τόσο ο Füssli όσο και ο Blake θα μπορούσαν μαζί με τον Ισπανό Goya να θεωρηθούν πρόδρομοι του Σουρεαλισμού. Εντελώς άγνωστος στους Γάλλους δεν ήταν ωστόσο ο John Constable (1776-1837). Είχε παρουσιάσει έργα του στο Salon του 1824, το ίδιο δηλαδή έτος που ο Delacroix εξέθεσε τις *Σφαγές της Χίου*. Ο Γάλλος ρομαντικός, όταν είδε τον Constable είπε: «Αυτός μου κάνει καλό» και διόρθωσε τον ουρανό στις *Σφαγές*. Ο Constable ήταν από τους πρώτους που έστησε το καβαλέτο του μέσα στη φύση. Μελετούσε επίμονα τα σύννεφα, αυτά τα ασεικίτητα και διαρκώς μεταβαλλόμενα στοιχεία του ουρανού, προλαμβάνοντας έτσι τους εμπρεσιονιστές. Έλεγε: «Ποτέ δύο μέρες ή δύο ώρες δεν είναι όμοιες. Από τότε



22 W. Blake, *Ο Παλιός των Ημερών*, 1794, Cambridge, The Fitzwilliam Museum

που δημιουργήθηκε ο κόσμος δεν υπήρξαν ποτέ δύο όμοια φύλλα»³¹.

24 Το 1855 οι Γάλλοι δεν γνώριζαν επίσης τον William Turner, τον James Whistler και τους Προραφαλίτες, με τους οποίους συνδέεται άμεσα ο **John Ruskin** (1819-1900), ο πιο έγκριτος κριτικός της τέχνης στην Αγγλία, ο σημαντικότερος ίσως βικτωριανός, και ένας από τους πιο πρωτότυπους στοχαστές του 19^{ου} αιώνα. Πίστευε πως ό,τι έπλασε ο Θεός είναι καλό· πως δεν υπάρχει, λόγω χάριν, κακός καιρός παρά μόνο εναλλαγές του καλού καιρού. Παρατηρούσε επί ώρες τα νερά, τα βράχια, τα φυτά,



23 J. Constable, *Ο κόλπος του Weymouth*, 1816-17, Λονδίνο, The National Gallery



24 J. E. Millais, *Πορτρέτο του John Ruskin*, 1853-54, Glenfinlas, Σκωτία

τα σύννεφα, τα κατέγραφε και τα ταξινομούσε. Όλες όμως τις επιστημονικές του αναζητήσεις τις εξέφραζε ποιητικά. Ήθελε να δείξει πως η φύση υπακούει σε νόμους, κάτι που ήταν εύκολο να δεχτεί κανείς. Η προσπάθειά του όμως να πείσει ότι αυτή όχι μόνο υποτάσσεται και στον ηθικό νόμο που έπλασε ο άνθρωπος αλλά και τον εξεικονίζει, τον οδήγησε συχνά στην υπερβολή. Ο ίδιος ήταν καλλιτέχνης και δεν περνούσε σχεδόν μέρα που να μη σχεδιάσει. Στο πεντάτομο έργο του με τίτλο «Modern Painters» (1843-60) εκθέτει τις απόψεις του για την αξία της πιστής απεικόνισης της φύσης και για τη συμβολιστική διάστασή της. Πρέσβευε πως «η ζωγραφική είναι μια γλώσσα ανεκτίμητη ως φορέας κάποιας ιδέας, αλλά αυτή καθαυτή δεν είναι τίποτε», ότι επίσης η τέχνη εμπεριέχει τη δυνατότητα του καλού και του κακού και θα μπορούσε να γίνει όχημα τεράστιας ηθικής δύναμης. Μέχρι τότε κανείς δεν είχε υποστηρίξει κάτι τέτοιο με τόσο σθένος και ένταση και δεν είχε κάνει τόσο πολλούς να το πιστέψουν, ανάμεσά τους και τον πρίγκιπα Αλβέρτο. Για τον Ruskin ο Poussin, ο Lorrain, οι κλασικοί δάσκαλοι της τοπιογραφίας, οι ζωγράφοι ηθογραφικών θεμάτων της ολλανδικής σχολής, ο ίδιος ο Ραφαήλ με τα θρησκευτικά του έργα, είχαν βλάψει στην τέχνη. Αντίθετα, η ζωγραφική του Turner ήταν όμορφη επειδή ήταν αληθινή. Την είχε γνωρίσει από μικρός, γιατί ο πατέρας του αγόραζε ακουαρέλες του. Τα άλλα ερείσματά του ήταν ο Walter Scott με τον ρομαντικό μεσαιωνισμό του και ο William Wordsworth με την πίστη του στην ομορφιά της φύσης³².

Ο **William Turner** (1775-1851) είναι ένας από τους μεγαλύτερους Αγγλους ζωγράφους και ο κατεξοχήν εκ-

πρόσωπος του Ρομαντισμού, που ολοκλήρωσε τις επιδιώξεις της αγγλικής τοπιογραφίας. Με κύρια μέσα το χρώμα και το φως οδηγήθηκε προοδευτικά σε μια εξαύλωση των στοιχείων του τοπίου. Προετοίμασε έτσι τον Εμπρεσιονισμό που, όπως είδαμε, εμφανίστηκε είκοσι περίπου χρόνια μετά τον θάνατό του, και άνοιξε, ως έναν βαθμό, τον δρόμο προς την Αφαίρεση. Η κατάφασή του στην τεχνική πρόοδο της εποχής του –οι δεκαετίες του 1830 και 1840 ήταν η ηρωική εποχή των σιδηροδρόμων με πρωταγωνίστρια σε όλο τον κόσμο την Αγγλία– δεν τον εμπόδισε να αναζητήσει και να ανακαλύψει παράλληλα τις εσωτερικές δυνάμεις και το μυστήριο της φύσης. Η τάση του να διαλύει τις φόρμες προκάλεσε αντιδράσεις, αλλά τον υποστήριξε με πάθος ο νέος ακόμη τότε Ruskin.

Οι Προραφαλίτες παραμένουν και σήμερα ακόμα αγνώστοι στους πολλούς. Και αυτό είναι φυσικό, αφού ανασύρθηκαν από την αφάνεια μόλις μετά τον τελευταίο πόλεμο, ενώ υπάρχουν αξιόλογοι μελετητές της τέχνης του 19^{ου} αιώνα, όπως ο Fritz Novotny, που δεν τους αναφέρουν καθόλου³³. Η Αδελφότητα των Προραφαλιτών ιδρύθηκε το 1848 από τους John Everett Millais, William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti κ.ά. Στην ίδια ομάδα, αν και δεν ανήκουν τυπικά, εντάχθηκαν αργότερα οι Ford Madox Brown, William Morris και Edward Burne-Jones. Τα ιδρυτικά μέλη, ηλικίας τότε 20-30 ετών, ήταν όλοι απόφοιτοι της Royal Academy of Arts του Λονδίνου. Πρότυπό τους είχαν την Αδελφότητα των Ναζαρηνών (1809) και κύριο στόχο τους μια τέχνη «μοντέρνα, απαλλαγμένη από τις αγκυλώσεις της Ακαδημίας, δημοκρατική, με εθνικό χαρακτήρα και παιδευτικό ρόλο στην κοινωνία»· τέχνη-φορέα μηνυμάτων, όπως η χριστιανική. Την κύρια ώθηση έδινε ο ενθουσιασμός τους για τον φυσικό κόσμο, θεμελιωμένος στη θρησκεία και την επιστήμη (λεπτομερής παρατήρηση και καταγραφή της δομής των πετρωμάτων, της κλωρίδας και της πανίδας). Για να επιτευχθεί αυτό το ζητούμενο, απαραίτητη θεωρήθηκε από τα μέλη της ομάδας η επιστροφή στην τέχνη της πρώιμης ιταλικής και φλαμανδικής Αναγέννησης, δηλαδή στην τέχνη πριν από τον Ραφαήλ. Τα πρώτα έργα τους τα υπέγραφαν με τα αρχικά P.R.B. (Pre-Raphaelite Brotherhood), που ο τύπος, από την αρχή εχθρικός, ειρωνικά απέδωσε ως «Please, Ring Bell» (παρακαλώ, χτυπήστε το κουδούνι). Χρειάστηκε να εκδώσουν το περιοδικό «The Germ» (Ο σπόρος) το 1850, για να διαλύσουν την παρεξήγηση και να διασκεδάσουν τις υποψίες του τύπου και του κοινού περί μυστικής εταιρείας.

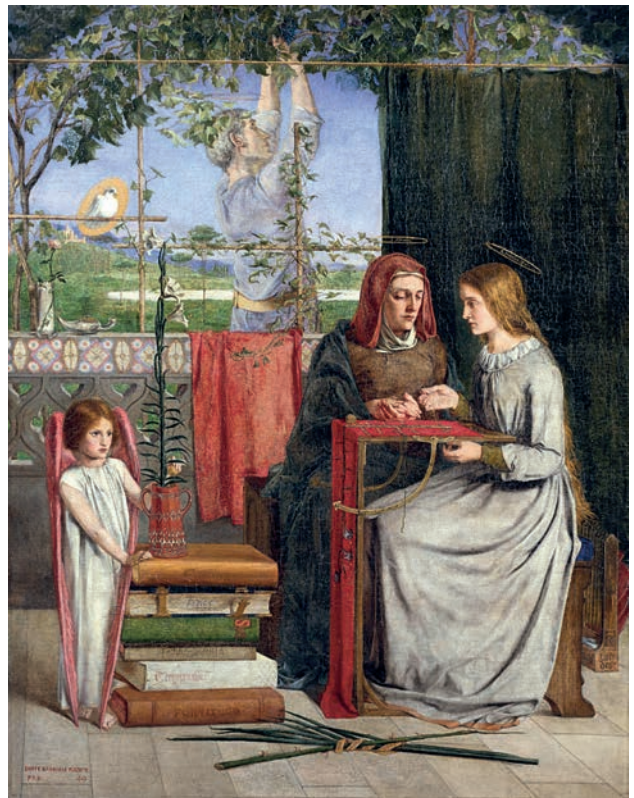
Οι Προραφαλίτες έδιναν έμφαση στην απόδοση των λεπτομερειών και κατένεμαν ομοιόμορφα το φως σε ολόκληρο τον πίνακα. Για να πετύχουν τη μέγιστη χρωματική διαφάνεια άπλωναν στη ζωγραφική επιφάνεια πρώτα ένα στρώμα λευκού χρώματος, έχοντας για πρότυπο τη φω-



25 W. Turner, *Βροχή, ατμός, ταχύτητα*, 1844, Λονδίνο, The National Gallery



26 J. E. Millais, *Οφηλία*, 1864-70, Λονδίνο, Tate Collection



27 D. G. Rossetti, *Η παιδική ηλικία της Παναγίας*, 1849, Λονδίνο, Tate Collection