

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΙΣΗΓΗΤΗΣ : ΠΥΡΓΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ

**ΕΠΟΠΤΡΙΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΕΣ: ΓΥΙΟΚΑ ΛΙΑ
ΛΑΛΙΩΤΟΥ ΙΩΑΝΝΑ**

«ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΤΑΞΕΙΣ ΚΑΙ ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ

(G. Seurat: “Ένα Κυριακάτικο πρωινό στο νησί της Grande Jatte”)»



ΒΟΛΟΣ 2003



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»

Αριθ. Εισ.: 1419/1

Ημερ. Εισ.: 24-05-2004

Δωρεά:

Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΙΑΚΑ

2003

ΠΥΡ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000070497

Ευχαριστώ τις καθηγήτριές μου Γυιόκα Λία και Λαλιώτου Ιωάννα, για τη συνεισφορά τους και την παροχή οποιασδήποτε βοήθειας στην εκπόνηση της πτυχιακής μου εργασίας.

Με εκτίμηση,

Πύργος Βασίλειος

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	σελ. 2
Α. Η έννοια της κοινωνικής τάξης	σελ. 4
Β. Αστική τάξη και προλεταριάτο	σελ. 6
Γ. Τέχνη και κοινωνία	σελ. 9
Δ. Πώς εντάσσεται η αναπαράσταση της κοινωνικής τάξης στη μοντέρνα τέχνη	σελ. 16
Ε. Ο Νέο-Ιμπρεσιονισμός	σελ. 21
ΣΤ. Seurat (Βιογραφία, Προϊστορία, θέση του)	σελ. 23
Ζ. Τεχνική <i>Pointillisme</i>	σελ. 26
Η. Ανάλυση πίνακα	σελ. 28
Κατάλογος εικόνων	σελ. 38
Βιβλιογραφία	σελ. 47

Η μοντέρνα τέχνη δε γεννήθηκε εξελικτικά από την τέχνη του 19^{ου} αιώνα αλλά, αντίθετα, προήλθε από την κατάρρευση των αξιών αυτού του αιώνα. Δεν πρόκειται όμως για μια απλή κατάρρευση του αισθητικού ιδεώδους. Το να ερμηνευθούν οι ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές πρωτοπορίες μόνο με βάση τις αλλαγές αισθητικής νοοτροπίας είναι μια προσπάθεια αμφίβολης αξίας. Πράγματι από μια τέτοια μελέτη θα διέφευγαν οι αιτίες που γέννησαν το φαινόμενο της σύγχρονης τέχνης.

Τί ήταν λοιπόν αυτό που προκάλεσε μια τέτοια ρήξη; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα δε μπορεί να αναζητηθεί σε μια σειρά από ιδεολογικές και ιστορικές αιτίες. Το ίδιο όμως ερώτημα προκαλεί έμμεσα και ένα άλλο πρόβλημα: αυτό της πνευματικής και πολιτισμικής ενότητας του 19^{ου} αιώνα. Πράγματι αυτή η ενότητα έσπασε και από την πολεμική, τη διαμαρτυρία, την εξέγερση που ξέσπασαν στο εσωτερικό της ανέτειλε η νέα τέχνη.

Στη γέννηση της «νέας» αυτής τέχνης συνέβαλε η βαθιά επαναστατική τάση το 19^ο αιώνα, γύρω από την οποία οργανώθηκαν η φιλοσοφική, η πολιτική και η φιλολογική τάση, η καλλιτεχνική παραγωγή και η δραστηριότητα των διανοούμενων. Στην τριακονταετία που προηγήθηκε της χρονιάς των επαναστάσεων, του 1848, οι ιδέες και τα συναισθήματα που είχαν βρει μια νικηφόρα επιβεβαίωση στη γαλλική επανάσταση, αγγίζουν την ωριμότητά τους. Αυτή την εποχή διαμορφώνεται η σύγχρονη αντίληψη για το λαό και οι έννοιες της ελευθερίας και της προόδου αποκτούν νέα δύναμη και σαφήνεια. Η δράση για την ελευθερία είναι ένα από τα πρωταρχικά στοιχεία της επαναστατικής αντίληψης του 19^{ου} αιώνα. Οι φιλελεύθερες, αναρχικές, σοσιαλιστικές ιδέες ωθούσαν τους διανοούμενους να παλέψουν όχι μόνο με τα έργα τους, αλλά και με τα όπλα στο χέρι. Ο Phillipe de Chennevières περιγράφοντας τις παρισινές ημέρες του Φλεβάρη του '48, διηγείται: «Μερικές ώρες αργότερα έμαθα ότι είδαν το φίλο του Baudelaire να γυρίζει ανάμεσα στους επαναστάτες με ένα όπλο στον ώμο. Ποτέ τόσο ποιητές και άνθρωποι των γραμμάτων δεν αναμείχθηκαν έτσι σε μια επανάσταση...».¹

Κατά την πορεία του αστικού επαναστατικού κινήματος, η πίεση των λαϊκών δυνάμεων, που σε όλη αυτή την περίοδο γινόταν πιο ενεργητική, επισημάνθηκε από τους διανοούμενους σαν ένα αποφασιστικό στοιχείο της σύγχρονης ιστορίας. Επομένως και η τέχνη και τα γράμματα αντιμετωπίστηκαν σαν καθρέφτης αυτής της πραγματικότητας. Η απόρριψη του ρομαντισμού είναι πια καθαρή σαν ενεργητική έκφραση του λαού, αναπότρεπτη. Η πραγματικότητα αρχίζει να γίνεται το κεντρικό πρόβλημα ακόμα και για την αισθητική παράγωγή, από την ποίηση μέχρι τις εικαστικές τέχνες. Τότε ακριβώς φτάνει στο απόγειό της η μεγάλη εποχή του ρεαλισμού. Σε κάθε χώρο υπάρχει η πραγματικότητα που πιέζει, εισβάλλει, αποφασίζει. Θεμελιώδης άξονας του ρεαλισμού ήταν επομένως η απευθείας σύνδεση με όλες τις όψεις της ζωής, ακόμα και με τις πιο άμεσες και καθημερινές: πέρα από τη μυθολογία, πέρα από το πλαίσιο της ιστορικής έμπνευσης, πέρα από τη συμβατική ομορφιά των κλασικών κανόνων. Σ' αυτό το θεμελιώδη κανόνα και σ' αυτή την ποιητική της πραγματικότητας υπήρξαν πιστοί, ακολουθώντας ο καθένας τις δικές τους κλίσεις αρκετοί καλλιτέχνες, οι πιο αντιπροσωπευτικοί της ρεαλιστικής σχολής: Courbet, Daumier, Millet αλλά και οι Manet, Seurat και άλλοι. Ζωγραφίζοντας τους χωρικούς και τους αστούς σε φυσικό

¹ De Micheli M. , σελ 10.

μέγεθος και δίνοντας το σθένος και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά σε αυτούς, έφεραν σε πέρας μια καλλιτεχνική επανάσταση.

Παρακάτω θα εξεταστούν μερικά από τα έργα των ρεαλιστών ζωγράφων στα οποία η απεικόνιση της κοινωνικής τάξης είναι εμφανής και τα οποία προκάλεσαν διαφορετικές αντιδράσεις, συνήθως όχι ευχάριστες από τους εκπροσώπους της αστικής τάξης, για να προχωρήσουμε στη συνέχεια στο Νέο-Ιμπρεσιονισμό και το Seurat που με τη Grande Jatte σφράγισε όχι μόνο την αρχή μιας νέας τεχνικής, του «πουαντιγισμού», αλλά και στην οποία η ανάμειξη των κοινωνικών τάξεων είναι, περισσότερο από κάθε άλλο έργο, ορατή. Προτού ωστόσο ξεκινήσει η αναφορά σε αυτά, θα προσπαθήσουμε να δώσουμε μια απάντηση στο ερώτημα σχετικά με την έννοια της κοινωνικής τάξης το 19^ο αιώνα καθώς και ποια είναι η σχέση τέχνης και κοινωνίας στην ίδια εποχή, αναφερόμενοι στις απόψεις μεγάλων στοχαστών και ιστορικών τέχνης του προηγούμενου αιώνα.

A. Η έννοια της κοινωνικής τάξης

Ο E.P. Thompson βλέπει την έννοια της τάξης σαν ένα ιστορικό φαινόμενο. Δε θεωρεί την τάξη σαν μια «δομή», ούτε σαν μια «κατηγορία», αλλά κάτι που στην πραγματικότητα προκύπτει μέσα από τις ανθρώπινες σχέσεις. Επιπροσθέτως, η έννοια της τάξης περικλείει την έννοια της ιστορικής σχέσης. Η δημιουργία της προκύπτει όταν κάποιος, σαν αποτέλεσμα των κοινών εμπειριών τους, αρχίζουν να αισθάνονται και να διαρθρώνουν μια ταυτότητα που περιλαμβάνει κοινά ενδιαφέροντα και βιώματα που είναι διαφορετικά (και συνήθως έρχονται σε αντίθεση) με αυτά κάποιας άλλης ομάδας ανθρώπων. Η εμπειρία της τάξης καθορίζεται αποφασιστικά από τις παραγωγικές σχέσεις. Η συνείδηση της κοινωνικής τάξης είναι ο τρόπος με τον οποίο αυτές οι εμπειρίες τοποθετούνται στα πλαίσια της κουλτούρας: ενσωματώνονται σε παραδόσεις, σε αξιακά συστήματα και ιδέες. Η συνείδηση της τάξης ξεκινά με παρόμοιο, αλλά όχι ακριβώς με τον ίδιο, τρόπο σε διαφορετικές εποχές και μέρη.

Η διαφορετικότητα των κοινωνικών τάξεων προέρχεται από τα διαφορετικά μερίδια στην άσκηση εξουσίας που συνεπάγεται η κατοχή ορισμένων θέσεων στον κοινωνικό ιστό. Ανάλογα με το ρόλο που παίζει μια οντότητα στην κοινωνική δομή καθορίζεται και η ένταξή της σε μια κοινωνική τάξη.²

Ο Georges Gynvich στον ορισμό που δίνει για τις κοινωνικές τάξεις επισημαίνει τα εξής: *«Οι κοινωνικές τάξεις είναι ιδιαίτερες εκ των πραγμάτων υφιστάμενες και διασπαρμένες ομάδες, που χαρακτηρίζονται από την υπερλειτουργικότητά τους, την τάση τους προς έντονη διάρθρωση, την αντίστασή τους στη διείσδυση της καθολικής κοινωνίας και το ριζικά ασυμβίβαστό τους με τις άλλες τάξεις».*³

Εκείνο που είναι ωστόσο σημαντικό στην εξέταση και ανάλυση του φαινομένου της κοινωνικής τάξης, είναι με ποια κριτήρια καθορίζεται αυτή. Η ανάλυση του Πουλαντζά για τον καθορισμό καταρχήν των τάξεων βασίζεται σε δύο βασικές αρχές:

Οι κοινωνικές τάξεις δε μπορούν να προσδιοριστούν έξω από την έννοια της ταξικής πάλης. Δεν είναι «πράγματα», ούτε «περιστεριώνες» σε μια στατική κοινωνική δομή.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι η έννοια της κοινωνικής πάλης δεν αναφέρεται στη συνειδητή προετοιμασία με σκοπό τη δυναμική δράση της, αλλά στην ανταγωνιστική, αντιτιθέμενη ποιότητα των κοινωνικών σχέσεων. Το κριτήριο αυτό που θέτει ο Πουλαντζάς, σχετίζεται με το *ριζικά ασυμβίβαστο*, για το οποίο κάνει λόγο ο Gynvich στον ορισμό του για τις κοινωνικές τάξεις.

Οι κοινωνικές τάξεις είναι δομικά καθορισμένες όχι μόνο βάσει του οικονομικού επιπέδου τους, αλλά και σε πολιτικό και ιδεολογικό επίπεδο εξίσου.

Οικονομικά κριτήρια: Η οικονομική κατάσταση είναι η βάση για τον καθορισμό της κοινωνικής τάξης στην οποία ανήκει ο καθένας, ωστόσο: «Δεν είναι ο μισθός το μέσο εκείνο που προσδιορίζει αποκλειστικά την εργατική τάξη οικονομικά. Οι μισθοί είναι απλώς μια μορφή διανομής του κοινωνικού προϊόντος, που σχετίζεται με την οικονομία της αγοράς. Παρά το γεγονός ότι κάθε εργαζόμενος κερδίζει το μισθό του, κάθε μισθωτός δεν είναι απαραίτητα εργάτης, καθώς κάθε μισθωτός δε συνδέεται με την παραγωγική τάξη. Αντίθετα, ο οικονομικός έλεγχος των μέσων παραγωγής, η ικανότητα

² Thompson E. P. , σελ 8.

³ Gynvich G. , σελ 270.

δηλαδή να απονέμει τα μέσα παραγωγής για συγκεκριμένες χρήσεις και έτσι να διαθέτει τα παραγόμενα αγαθά, είναι ο καθοριστικός παράγοντας που προσδιορίζει σε ποια τάξη εντάσσεται ο καθένας.

Πολιτικά κριτήρια: Η χρήση πολιτικών κριτηρίων είναι ιδιαίτερα σημαντική στη θεωρία του Πουλαντζά για τον καθορισμό της κοινωνικής τάξης. Μέσα στην παραγωγική διαδικασία, η εργατική τάξη μπορεί να έχει τον κυρίαρχο ρόλο, να αποτελεί το δυναμικό που είναι απαραίτητο στην παραγωγή υλικών αγαθών, στον κοινωνικό ωστόσο καταμερισμό της εργασίας, κυρίαρχο ρόλο παίζει η πολιτική κυριότητα του κεφαλαίου στη εργατική τάξη.

Ιδεολογικά κριτήρια: Η εργατική τάξη δεν υφίσταται μόνο οικονομική εκμετάλλευση και πολιτική κυριαρχία, χειραγωγείται επίσης και ιδεολογικά. Ο κύριος άξονας διαχωρισμού στηρίζεται στη διάκριση ανάμεσα σε πνευματική και χειρωνακτική εργασία. Συμφωνεί ότι η διάκριση πνευματικής-χειρωνακτικής εργασίας στερεί την εργατική τάξη από «κρυφή γνώση» στην παραγωγική διαδικασία, και αυτή η διάκριση είναι απαραίτητη για την αναπαραγωγή των καπιταλιστικών σχέσεων. Με αυτό τον τρόπο νομιμοποιείται η υποδούλωση της εργατικής τάξης στο κεφάλαιο, κάνοντας το μάλιστα να φανεί σαν φυσική συνέπεια της αδυναμίας των εργατών να πρωταγωνιστήσουν στην οργάνωση της παραγωγής.⁴

Οι κοινωνικές τάξεις με κριτήριο τον αριθμό των μελών τους είναι πολύ εκτεταμένες ομάδες. Είναι οι πιο εκτεταμένες ιδιαίτερες ομάδες γιατί ξεπερνούν τα εθνικά σύνορα. Οι κοινωνικές τάξεις βρίσκονται λοιπόν στον αντίποδα των περιορισμένων και των μέσων ομάδων. Το χαρακτηριστικό αυτό συνδέεται από τη μια μεριά με το γεγονός ότι αποτελούν διεσπαρμένες ομάδες και από την άλλη με την εμφάνισή τους στους τύπους εκβιομηχανισμένων μόνον κοινωνιών που κατέχουν ικανοποιητική τεχνική παραγωγής, επικοινωνίας και διάδοσης. Χαρακτηρίζονται επίσης και από το γεγονός ότι αποτελούν μόνιμες ομάδες, ανήκουν δηλαδή από την άποψη της διάρκειάς τους στην κατηγορία των σταθερότερων ομάδων. Οι κοινωνικές τάξεις, όπως και οι Εκκλησίες και τα κράτη, ανήκουν στις ομάδες των οποίων ούτε η διάλυση προβλέπεται, ούτε προσδοκάται. Το γεγονός ότι οι κοινωνικές τάξεις αποτελούν μόνιμες ομάδες συνδέεται με την υπερλειτουργικότητά τους και με την αντίσταση που παρουσιάζουν στη διείσδυση της καθολικής κοινωνίας.

Τέλος είναι αδύνατο να προβλέψουμε από πρίν τον αριθμό των τάξεων, γιατί πάντοτε υπάρχουν τάξεις που βρίσκονται σε κατάσταση γενέσεως και εκδηλώνουν ασθενείς διαρθρωτικές τάσεις. Τα ενδεχόμενα αυτά μπορεί να ολοκληρωθούν ή να μην πραγματοποιηθούν ποτέ, ανάλογα με τα είδη των καθολικών τύπων και τις υφιστάμενες συγκυρίες. Οι τάξεις που η σημασία τους μειώνεται εξ αιτίας των μεταβαλλόμενων καταστάσεων μπορεί να οδηγηθούν στην αποδιάρθρωση και να διαλυθούν ειρηνικά (όπως η «αγροτική τάξη» στη Γαλλία, πράγμα που δεν εμποδίζει βέβαια τη βλάστηση καινούργιων αγροτικών τάξεων). Οι τάξεις που φαίνεται να βαδίζουν προς την εξαφάνισή τους (όπως η «μικροαστική τάξη») μπορεί να γνωρίσουν μια καινούργια ανάπτυξη (όπως οι μεσαιές τάξεις) χάρη στην επανάσταση της τεχνικής, τον πολλαπλασιασμό των κατώτερων τεχνικών στελεχών και των διαφόρων ενδιάμεσων. Ακόμη και οι συνασπισμοί που μπορεί να σχηματιστούν από τις διάφορες τάξεις δεν είναι πάντοτε προβλεπτοί, μπορεί να ποικίλλουν ανάλογα με τη συγκυρία και τη χώρα.⁵

⁴ Wright E. O. , σελ 32.

⁵ Gyrvich G. ,σελ 296.

B. Αστική τάξη και προλεταριάτο

Ενώ σε όλο το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα εκδηλώνεται παντού στην Ευρώπη η βραδεία παρακμή της αριστοκρατίας των γαιοκτημόνων, η αστική τάξη εμφανίζεται διαρκώς ως μια κοινωνική κατηγορία σε ταχεία άνοδο. Διαδίδοντας την πολιτική ισότητα, η Γαλλική επανάσταση την είχε βάλει στην ίδια θέση με την αριστοκρατία σε ένα μεγάλο τμήμα της γηραιάς ηπείρου. Η ευημερία των ετών 1850-1870 την καθιστά κυρίαρχη τάξη στις πιο πολλές εκβιομηχανισμένες χώρες.

Μονοπολώντας την εξουσία στη Γαλλία της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, ασκώντας την από κοινού με την αριστοκρατία στη βικτοριανή Αγγλία ή φιλοδοξώντας να συμμετάσχει σε αυτή στη Γερμανία του Βίσμαρκ, η μεγαλοαστική τάξη των υψηλών προυχόντων και των επιχειρηματιών συνεχίζει να διευρύνει την οικονομική της βάση, ενώ με τις συνθήκες ζωής της ελάχιστα ξεχωρίζει από την εύπορη αριστοκρατία, με την οποία συνδέεται εξάλλου συχνά με τα δεσμά του γάμου. Οι εκπρόσωποί της διαθέτουν ιδιωτικό μέγαρο στην πόλη και πύργο στην εξοχή, ανοιχτό τετράτροχο αμάξι και πολλούς υπηρέτες. Κάνουν κοσμική ζωή στο Παρίσι, στο Λονδίνο στη Ρώμη και τις μεγάλες επαρχιακές πόλεις. Ταξιδεύουν πρόθυμα και συμβαίνει μάλιστα να διαμένουν για μεγάλο διάστημα σε ξένες χώρες: η Ρώμη, η Βενετία, η Φλωρεντία, όπου εγκαθίσταται μια μεγάλη παροικία πλούσιων Ευρωπαίων, ιδίως Βρετανών, οι ελβετικές λίμνες, οι λουτροπόλεις και η Κυανή Ακτή προσελκύουν έτσι μια εύπορη ελίτ, η οποία στα τέλη του αιώνα είναι εξοικειωμένη με τους μεγάλους διηπειρωτικούς σιδηρόδρομους, τις κλινάμαξες και τα μεγάλα ξενοδοχεία με τα διάσημα ονόματα: το Excelsior στη Νεάπολη, το Quisapano στο Κάπρι, το Westminster στη Νίκαια κ.α. Παράλληλα για μια πελατεία που σύντομα επεκτείνεται προς τη μεσαία τάξη αναπτύσσονται οι παραλίες της μόδας στη Μάγχη και τον Ατλαντικό: Ντωβίλ, Καμπούρ, Ντινάρ, Λα Μπώλ, Μπιαρίτς.

Κάτω από τις μεγάλες αστικές δυναστείες, υπάρχουν πράγματι τα στρώματα του «καλού αστικού κόσμου», όπως αποκαλείται στη Γαλλία, αν και έχει το αντίστοιχό του σε όλες τις εκβιομηχανισμένες χώρες της Ευρώπης. Αυτός περιλαμβάνει επιχειρηματίες και εμπόρους μικρότερου διαμετρήματος, ιδιοκτήτες με χαμηλότερο εισόδημα, ανώτερους δημοσίους υπαλλήλους, καθηγητές πανεπιστημίου και τα κυριότερα ελεύθερα επαγγέλματα: γιατρούς, συμβολαιογράφους, δικηγόρους, δημοσιογράφους. Ελκύεται από το κρατικό λειτούργημα και τροφοδοτεί τα ανώτερα αστικά όργανα και τον πολιτικό κόσμο με ένα δραστήριο και ικανό στελεχειακό δυναμικό, από το οποίο αναδύονται λαμπρές προσωπικότητες: οι Γάλλοι Καγιώ, Βαλντέκ-Ρουσσώ και Πουανκαρέ, οι Ιταλοί Κρίσπι και Τζιολίτι, ο Γερμανός Μπέτμαν-Χόλβεγκ, ο Βρετανός Τζόζεφ Τσάμπερλαιν κ.α.

Υψηλοί προύχοντες και «καλοί αστοί» έχουν ως κοινό γνώρισμα το ότι αποτελούν μια ελίτ. Τούτη προικίζει τις κόρες της, στέλνει τους γιους της στο λύκειο (ή σε διάσημα κολέγια της Αγγλίας), στη συνέχεια στο πανεπιστήμιο ή σε άλλες ανώτερες σχολές. Πηγαίνει ανελλιπώς στην εκκλησία, τηρεί τους «καλούς τρόπους» των οποίων ο κώδικας μπορεί εξάλλου να διαφέρει από τη μια χώρα στην άλλη (στη Γαλλία μαθαίνουν στα παιδιά ότι κατά τη διάρκεια του γεύματος πρέπει να βάζουν τα χέρια τους πάνω στο τραπέζι, ενώ στην Αγγλία ακριβώς το αντίθετο!). Επιδεικνύει τις «αστικές αρετές»: τη σύνεση, την οικονομία, την τακτικότητα στην εργασία, μια κάποια ηθική αυστηρότητα, που δεν είναι απαλλαγμένη από την υποκρισία και που άλλωστε υποχωρεί στο δεύτερο

ήμισυ του αιώνα, ιδίως σε μια χώρα όπως η Γαλλία, όπου πολλοί από τους εκπροσώπους του παρισινού αστικού κόσμου παραδίδονται κατά την περίοδο της Δεύτερης Αυτοκρατορίας στις ηδονές του ξεφαντώματος και συχνάζουν στους νυκτόβιους κύκλους φημισμένων καλλιτεχνιδών (Ορτάνς Σνεντέρ) ή γυναικών ελαφρών ηθών.⁶

Ο κανόνας της περιοπτής σπατάλης αγαθών, που διέπει την μπουρζουαζία, με στόχο την προβολή βρίσκει έκφραση και στο ντύσιμο. Το μεγάλο μέρος της δαπάνης που αφιερώνεται απ' όλες τις τάξεις στην ενδυμασία αφιερώνεται για χάρη μιας αξιοσέβαστης εμφάνισης μάλλον παρά για την προστασία του ατόμου. Το κομψό ντύσιμο εξυπηρετεί τους σκοπούς της κομψότητας, όχι μόνο γιατί είναι δαπανηρό, αλλά γιατί είναι επίσης και το έμβλημα της σχολής. Δεν δείχνει ότι το άτομο είναι ικανό να καταναλώνει μια μεγάλη σχετικά αξία, αλλά υποδηλώνει παράλληλα ότι καταναλώνει χωρίς να παράγει.⁷

Στον αντίποδα ακριβώς βρίσκεται η εργατική τάξη, το προλεταριάτο. Είναι αυτοί που αποτελούν το εργατικό δυναμικό στα εργοστάσια, οι κάθε είδους τεχνίτες, οι υφαντές. Η εκβιομηχάνιση του 18^{ου} αιώνα ήταν ο κύριος λόγος της αστυφιλίας, η οποία συνέτεινε στην αύξηση των βιομηχανικών εργατών που ήρθαν από την ύπαιθρο για να εγκατασταθούν κοντά και να απασχοληθούν στις «φάμπρικες». Η συγκέντρωσή τους στον ίδιο τόπο εργασίας ευνόησε την αφύπνιση μιας ιδιαίτερης «ταξικής συνείδησης», ενός εργατικού κόσμου από τον οποίο το εργοστασιακό σύστημα στέρησε τα μέσα παραγωγής που άλλοτε διέθεταν οι σύντροφοι τεχνίτες και που είχαν γίνει πλέον πολύ ακριβά για να τα αποκτήσουν απλοί χειρώνακτες.

Οι εκπρόσωποι της εργατικής τάξης υπόκεινταν ταυτόχρονα οικονομική εκμετάλλευση και πολιτική πίεση. Οι σχέσεις μεταξύ εργαζόμενου και εργοδότη γινόταν συχνά όλο και πιο σκληρές και λιγότερο προσωπικές. Και παρά το γεγονός ότι αυτή η σχέση στερούσε το δικαίωμα της ελευθερίας στον εργαζόμενο, αφού ο καλλιεργητής ή ο ημερομίσθιος τεχνίτης σε μια εγχώρια βιομηχανία θεωρούνταν κάτι ενδιάμεσο σε δουλοπάροικο και πολίτη, δεν μπορούσε, ωστόσο, να αντισταθεί σε αυτού του είδους την καταπίεση. Οι ιθύνουσες τάξεις έδειχναν να εμπιστεύονται την κοινωνική αρμονία που υποτίθεται ότι αποτυπώνει στην οικονομία της αγοράς η «αόρατη χείρ» της Θείας Πρόνοιας, και απαγορεύουν στους εργάτες να «συνενώνονται» μεταξύ τους, στο όνομα ενός «φιλελευθερισμού» που έχει ξεφύγει από τα φιλοσοφικά του θεμέλια και χρησιμοποιείται απλώς ως άλλοθι για τα εγωιστικά συμφέροντα των ευπόρων. Γενικά οι εργαζόμενοι θεωρούνταν ανεπιτήδευτοι αλλά υπάκουοι και βολικοί στους εργοδότες, αφού δεν είχαν άλλωστε και άλλο δικαίωμα επιλογής. Ήταν εκπαιδευμένοι να δουλεύουν από τα έξι τους χρόνια, από τις πέντε το πρωί έως τις οκτώ ή εννιά το βράδυ! Μάλιστα εντύπωση έκανε σε κάθε είδους παρατηρητές-ταξιδιώτες, η άθλια εμφάνιση των μικρών παιδιών και των γονιών τους, οι οποίοι από τα σπίτια τους ξεκινούσαν μια ώρα νωρίτερα για τη δουλειά, ανεξαιρέτως κάθε καιρικού φαινομένου. Γύρω στα 1848 ένας ανθρακωρύχος των «μαύρων περιοχών» της Ουαλίας ή ένας κλώστης της περιοχής της Lilles κερδίζει 2 φράγκα ημερησίως, ενώ ένα κιλό ψωμί στοιχίζει κατά μέσο όρο από 0,30 έως 0,40 του φράγκου και ένα δωμάτιο σε ερειπωμένο κτίριο τουλάχιστον 10 φράγκα το μήνα. Συχνά καταδικασμένοι στην ανεργία, είναι υποχρεωμένοι να αρκούνται σε ένα μικρό και ανθυγιεινό κατάλυμα, σε μια μέτρια διατροφή (βρώμη και πατάτες) και

⁶ Berstein S.-Milza P. , σελ 202-03.

⁷ Veblen T. , σελ 171.

σε μια σχεδόν ανύπαρκτη υγιεινή, και αυτό όταν δεν έχουν απλούστατα πέσει στην επαιτεία.⁸

Η εγκληματικότητα, η πορνεία, οι αυτοκτονίες, η ενδημική βία, η διαφθορά παίρνουν ανησυχητικές διαστάσεις στις «εργαζόμενες τάξεις» των μεγάλων πόλεων, τις οποίες οι ευκατάστατοι από καιρό θεωρούν «επικίνδυνες τάξεις». Οι εργάτες υπόκεινται σε αστυνομική επιτήρηση, ιδιαίτερα ενοχλητική σε μια χώρα σαν τη Γαλλία, που το 1803 καθιέρωσε ξανά το «εργατικό βιβλιάριο» και το 1854 το έκανε υποχρεωτικό σαν αληθινό διαβατήριο εσωτερικού. Για να επιζήσουν σε περιόδους κρίσης ή όταν τους πλήττει ασθένεια ή εργατικό ατύχημα, οι εργάτες δεν μπορούν να υπολογίζουν παρά μόνο στις ενώσεις αμοιβαίας βοήθειας, που, δειλά ακόμα, έχουν αρχίσει να ιδρύουν στα τέλη του προηγούμενου αιώνα (το 1823 υπάρχουν στο Παρίσι περισσότερες από 130) καθώς και στη δημόσια φιλανθρωπία, η οποία οργανώνεται στη Μ. Βρετανία στο πλαίσιο των εργατικών εστιών (workhouses) και χρηματοδοτείται από ενοριακές ενώσεις που δίνουν δουλειά στους αναξιοπαθούντες με αντάλλαγμα ένα απλό κατάλυμα και τροφή⁹.

⁸ Thompson E. P., σελ 219.

⁹ Berstein S.–Milza P. , σελ 92.

Γ. Τέχνη και Κοινωνία

Η κοινωνική ιστορία της τέχνης βρίσκεται από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα στο επίκεντρο θεωρητικών και μεθοδολογικών προβληματισμών. Προτού, ωστόσο ασχοληθούμε με αυτή, ας εξετάσουμε πρώτα μεμονωμένα τον όρο «κοινωνική ιστορία». Αναφερόμαστε χαρακτηριστικά στα 3 περιοδικά που είχαν στο επίκεντρο του προβληματισμού τους την κοινωνική ιστορία, αν δεν ήταν ήδη διακηρυγμένη στον τίτλο τους: την *Vierteljahrshrift fur Social und Wirtschaftsgeschichte*, το *Journal of Social History* και τέλος τα *Annales*. Στον χώρο αυτό διαπιστώνουμε επίσης την ύπαρξη ενός προβληματισμού, λίγο πολύ αδιάκοπου, σχετικά με το τί είναι η «κοινωνική ιστορία». Οι απόπειρες ορισμού και προσδιορισμού της διαδέχονται η μία την άλλη. Στο χώρο της γαλλόφωνης ιστοριογραφίας, το συνέδριο του Saint-Cloud της Ecole Normale στα 1965 αφιερωμένο στην κοινωνική ιστορία, είναι ενδεικτικό προς την κατεύθυνση αυτή. Συνοψίζοντας τις απόψεις που διαγράφηκαν στο συνέδριο εκείνο αναφορικά με τη φύση, με το αντικείμενο και τη σκοπιμότητα της κοινωνικής ιστορίας παρατηρούνται 3 τάσεις:

Υπάρχει καταρχήν μια τάση που αρνείται ρητά πως η «κοινωνική ιστορία» αποτελεί έναν επιστημονικό κλάδο με δικό του αντικείμενο. Παράδειγμα ο Maurice Crubellier: «... Τέλος ο χώρος της κοινωνικής ιστορίας παραμένει κακά προσδιορισμένος. Ίσως μάλιστα να μην έχει καν ένα δικό της χώρο. Αντί για κοινωνική ιστορία θα έπρεπε μάλλον να μιλάμε για οικονομικό-κοινωνική ιστορία»

Μια άλλη τάση ορίζει την κοινωνική ιστορία αρκετά συγκεκριμένα. Ο Jean Bouvier: «Η κοινωνική ιστορία, το έχουμε ήδη πει, και οφείλω να το επαναλάβω, μελετά τις μεγάλες ενότητες: τις τάξεις, τις κοινωνικές ομάδες, τις κοινωνικοεπαγγελματικές κατηγορίες». Η ακόμη πιο ξεκάθαρα ο Ernest Labrousse: ο Marc Bloch, ο Lucien Febvre, ο Georges Lefebvre, ο Henri See, ο Henri Hauser(...) θεωρούσαν την ιστορία των κοινωνικών ομάδων και των σχέσεων μεταξύ τους, κεντρικό τομέα της ιστορίας.

Τέλος μια τρίτη τάση, αντί να αρκестεί να δει «ένα τομέα» της ιστορίας, όπως ο Labrousse, πλαταίνει την έννοια της κοινωνικής ιστορίας τόσο που καταλήγει να την κάνει ταυτόσημη, με την έννοια της ιστορίας. Έτσι, για παράδειγμα ο Pierre Coubert: «Για μένα ιστορία σήμαινε πάντα κοινωνική ιστορία» ή ο Pierre Vilar: «Για να μιλήσω ανοικτά, λυπάμαι λίγο για τον τίτλο που δόθηκε στη συνάντησή μας, με την έννοια ότι δε μπορώ να φανταστώ μια ιστορία που δε θα ήταν ούτε κοινωνική, ούτε ένα κοινωνικό χώρο που δε θα ήταν ιστορικός».

Αν δεχτεί κανείς ότι, για λόγους διαφορετικούς βέβαια, αυτοί που αρνούνται στην κοινωνική ιστορία ένα χώρο δικό της συμβαδίζουν με εκείνους που επεκτείνουν το υπό τη δικαιοδοσία της πεδίο τόσο ώστε να της δίνουν ολόκληρη τη γη, τότε βρισκόμαστε στην πραγματικότητα μπροστά σε δύο τάσεις και όχι μπροστά σε τρεις όπως υποθέταμε στην αρχή: μια σαφώς επικρατέστερη, που δεν αναγνωρίζει στην «κοινωνική ιστορία» ένα δικό της επιστημολογικό πεδίο και μια άλλη που της παραχωρεί ως αντικείμενο ή ως χώρο έρευνας «την ιστορία των κοινωνικών ομάδων και τις σχέσεις τους».

Το ερώτημα που προκύπτει, μετά από αυτή τη διαπίστωση, είναι το εξής: αν η «κοινωνική ιστορία» είναι «η ιστορία των κοινωνικών ομάδων και των σχέσεων μεταξύ τους», η «κοινωνική ιστορία της τέχνης» τί είναι;

Η «κοινωνική ιστορία της τέχνης» δεν είναι γέννημα της «κοινωνικής ιστορίας». Η εμφάνιση του όρου δε σχετίζεται με την επίδραση που άσκησαν οι προβληματισμοί των ιστορικών στους ιστορικούς της τέχνης. Πολλοί ιστορικοί της τέχνης όπως για

παράδειγμα ο Arnold Hauser έχουν επηρεαστεί από φιλοσόφους (Dilthey) ή από άλλους ιστορικούς τέχνης (Drozac) αλλά όχι από ιστορικούς οποιασδήποτε ιστορικής σχολής. Οφείλουμε εδώ να τονίσουμε ότι δεν υπάρχουν μελέτες ιστορικών τέχνης που να διατείνονται ότι κάνουν «κοινωνική ιστορία τέχνης», στην οποία θα μπορούσε κανείς να διακρίνει μια άμεση επίδραση μιας οποιαδήποτε ιστορικής σχολής. Αντίθετα τα παραδείγματα των ιστορικών, μακρινών συγγενών ή άμεσων απογόνων της σχολής των Annales και του ρεύματος της κοινωνικής ιστορίας, που ασχολούνται με θέματα παρμένα από το χώρο που παραδοσιακά θεωρείται ιδιοκτησία της ιστορίας της τέχνης είναι αρκετά (M. Agulhon, M. Vovelle, G. Duby, C. Ginzburg, και άλλοι), αναφέρει ο Χατζηνικολάου.¹⁰

Προτού, ωστόσο, εμφανιστεί ο όρος «κοινωνική ιστορία της τέχνης», ας μας επιτραπεί μια μικρή αναδρομή σε ένα μεγάλο θεωρητικό των τελών του 19^{ου} αιώνα, τον Georg Lukács, επίκεντρο στον κύκλο του «Κυριακάτικου Ομίλου της Βουδαπέστης» (Budapest Sontagskreis), ο οποίος μόλις είχε επιστρέψει από τη Χαϊδελβέργη και ήλθε να προσθέσει τη δική του θεωρία και τους προσωπικούς του στοχασμούς πάνω στη συζήτηση περί τέχνης και κοινωνίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι στη φάση αυτή, κυριαρχούσαν τα μοντέλα της Κοινωνιολογικής Ανθρωπολογίας του Georg Simmel, του ιδρυτή της επονομαζόμενης Τυπικής Κοινωνιολογίας και του Wilhelm Dilthey, ο οποίος, ως εκπρόσωπος της Ερμηνευτικής των Κοσμοθεωρήσεων, πίστευε πως μπορούσε κανείς να αντιληφθεί τις πολιτισμικές αντικειμενοποιήσεις απλά και μόνο με τη βιωματική εμπειρία, την άμεση κατανόηση. Η υποδοχή από τον Lukács των γραπτών του Max Weber και του Werner Sombart, δύο αστών κοινωνιολόγων που μπροστά στην ανάπτυξη του εργατικού κινήματος αισθάνθηκαν την ανάγκη να αντιπαρατεθούν στις θεωρίες του Karl Marx, ευνόησε την άμεση ενασχόληση με την πολιτική οικονομία του ιστορικού υλισμού. Θεσπίζοντας την αρχή της ολότητας, διακρίνει την υλιστική από την ιδεαλιστική ανάλυση της τέχνης. Όπου η μία (ιδεαλιστική) από έλλειψη μιας συνολικής κοινωνικής και ιστορικής θεωρίας, βαλτώνει σε αδιέξοδα ξένα προς την πραγματικότητα και δεν μπορεί πια να προσφέρει τίποτε άλλο από μεταφυσικές ερμηνείες ή απόλυτους κανόνες, σπυρδει η άλλη να απεγκλωβίσει τα ερωτήματα από το σημείο που τα έχει οδηγήσει η ανάλυση του «αυθύπαρκτου» και να εγείρει τη θεωρητική απαίτηση της παγκοσμιότητας. Δεν ενδιαφέρεται να προσκυνά με σεβασμό τις αιτιολογήσεις του καλλιτέχνη, θεωρώντας τον ως την πεμπτούσια της σοφίας, αλλά με κριτικό πνεύμα εξετάζει ποια είναι η λειτουργία αυτών των έργων, με τι τρόπο αντανάκλουν τα ιδεολογικά πιστεύω και το ρόλο του καλλιτέχνη στον κοινωνικό ιστό, το πώς ο καλλιτέχνης εκφράζει μέσα από τα έργα του τις ανθρώπινες σχέσεις κατά την κοινωνικοποίησή του. Μιλάμε για την προσωπική βιοϊστορική διαδικασία εκμάθησης και εμπειρίας, την ιδιοποίηση πολιτισμικών αξιών και κανόνων από μέρους του καλλιτέχνη. Στο σύστημα αυτό των κατευθυντήριων γραμμών της ζωής και της διάταξης των αναγκών της, ανήκει και ο τρόπος που εγκλωβώνει στοιχεία συγκεκριμένων *αισθητικών παραδόσεων*. Ως συλλογική συνείδηση του κοινωνικού θεσμού της τέχνης, οι παραδόσεις αυτές εμπεριέχουν σε λανθάνουσα μορφή κοινωνικά προβλήματα, που δεν έχουν ξεπεραστεί εντελώς στην ιστορική διαδικασία. Στις καταστάσεις αυτές που τα ελλείμματα αυτά συνειδητοποιούνται, γίνονται πολιτισμική πρόκληση και ταυτόχρονα καθήκον της καλλιτεχνικής αναπαράστασης. Η επιρροή που άσκησε ο Lukács στον

¹⁰ Χατζηνικολάου Ν., σελ 418-19.

Hauser και τον Antal, οι οποίοι ήταν άλλωστε και αυτοί μέλη του «Ομίλου της Βουδαπέστης» ήταν μεγάλη.¹¹

Για να βρούμε επομένως απάντηση στο ερώτημα τι είναι η «κοινωνική» ιστορία της τέχνης ή ακριβέστερα αν η «κοινωνική ιστορία της τέχνης» έχει δικό της αντικείμενο, διαφορετικό από αυτό της ιστορίας της τέχνης πρέπει να στραφούμε κατευθείαν προς τους συγγραφείς έργων κοινωνικής ιστορίας της τέχνης. Ξεκινάμε με τον πρώτο χρονολογικά, που βάζοντας την έννοια στον τίτλο του βιβλίου του, έδωσε και το όνομα στο ρεύμα. Είναι γνωστό πως ο Arnold Hauser όταν δημοσίευσε την *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης και της λογοτεχνίας*, (που πρωτοδημοσιεύτηκε σε αγγλική μετάφραση το 1951) δεν αφιέρωσε ούτε μια λέξη στη μέθοδο ή τη θεωρία που χρησιμοποιούσε. Χωρίς «πρόλογο», «εισαγωγή» ή «επίλογο» ή κάποια έστω παρένθετα σχόλια σχετικά με τη μέθοδο που ακολουθούσε, ξεκίνησε κατευθείαν με τις «προϊστορικές εποχές» και τελείωσε το έργο του με την «εποχή του κινηματογράφου». Όταν στα 1958 δημοσιεύει τη *Φιλοσοφία της Ιστορίας της Τέχνης*, γράφει στον πρόλόγο του ότι «η παρούσα εργασία συμπληρώνει κατά κάποιο τρόπο το κενό της εισαγωγής που δε γράφτηκε τότε». Αν λοιπόν ψάξουμε για το θεωρητικό υπόβαθρο της «κοινωνικής ιστορίας της τέχνης» του Hauser, θα δούμε ότι ο ίδιος αναφέρεται ρητά και αποκλειστικά στην ...

Κοινωνιολογία! Εξάλλου και στην ίδια την *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης και της Λογοτεχνίας*, δε λείπουν οι αναφορές στη κοινωνιολογία, ως θεωρίας στην κοινωνική ιστορία της τέχνης. Για τον Hauser επομένως η κοινωνική ιστορία της τέχνης είναι εφαρμοσμένη κοινωνιολογία, είναι η ιστορική διάσταση της κοινωνιολογίας. Είναι εντυπωσιακό ότι ο Hauser δεν ασχολείται σχεδόν καθόλου με μεμονωμένα έργα, παρά με συλλογικά στυλ, όπως το «υστερορωμανικό εξπρεσιονισμό» ή το «νατουραλισμό της όψιμης γοτθικής περιόδου». Τον τελευταίο, τον συσχετίζει με τις συνθήκες ζωής των πόλεων και της χρηματιστικής οικονομίας του 15^{ου} αιώνα, που όξυναν την ικανότητα για ακριβή ψυχολογική παρατήρηση του άλλου (π.χ του συνεταιίρου). Απ' αυτή τη σκοπιά είναι και ο μόνος από όσους ασχολήθηκαν με την κοινωνική ιστορία της τέχνης που θα απαντούσε καταφατικά στο ερώτημα που τέθηκε προηγουμένως: ναι, η κοινωνική ιστορία της τέχνης έχει δικό της αντικείμενο, διάφορο από αυτό της ιστορίας της τέχνης, στο βαθμό ακριβώς που η κοινωνιολογία είναι αυτόνομη επιστήμη με δικό της αντικείμενο.¹²

Και για τον Friedrich Antal, που και αυτός αναγκάστηκε να μεταναστεύσει στα χρόνια της ναζιστικής δικτατορίας (πήγε στο Λονδίνο, όπως και ο Hauser και ο Mannheim), η κοινωνιολογική ανάλυση των στιλιστικών στιγμών έχει κεντρική σημασία. Αντίθετα με τον Hauser, ο Antal θα συγγράψει πολλές μονογραφίες. Ξεκαθαρίζει, ωστόσο, πως τα στυλ δεν εξαντλούνται με κανένα τρόπο σε ζητήματα μορφολογικά, αφού πάντοτε υποδεικνύουν μια στιγμή του περιεχομένου τους. Συνδέονται, δηλαδή, συνεχώς με κάποια πολιτισμική συμπεριφορά, με κάποια ταξική ή γενικότερα κοινωνική θέση απέναντι στην καθημερινή πραγματικότητα. Για να στηρίξει τον ισχυρισμό του, αντιπαραβάλλει δειγματολογικά δύο συγχρονικές αναπαραστάσεις του μοτίβου «Παναγία με βρέφος» από τον Gentile de Fabriano (περ 1370-1427) και τον Massacio (περ 1401-1428). Ο αυλικός, μεγαλοπρεπής διάκοσμος που πλαισιώνει τις μορφές του Gentile, η κομψότητα στην κίνησή τους, το ντυμένο βρέφος με την τελετουργική χειρονομία της ευλογίας, βρίσκονται στον αντίποδα της σύνθεσης του Massacio, όπου

¹¹ Belting H. , σελ 388-89.

¹² Χατζηνικολάου Ν. , σελ 420.

αναδεικνύεται ο όγκος των σωμάτων, τα χρώματα είναι λιτά, η στάση των σωμάτων και η σχέση μητέρας-παιδιού απεικονίζονται με τον πιο «φυσικό» τρόπο, αφού το παιδί είναι γυμνό και βυζαίνει το δάχτυλό του. Ο Antal λέει πως δε θα εξηγούσαμε τίποτα αν απλώς αναγάγαμε τις διαφορές των δύο έργων στις διαφορές των στύλ που εκπροσωπούν (π.χ. του «υστερογοθτικού» έναντι του κλασικού αναγεννησιακού ύφους»), στη διαφορά ηλικίας των δύο καλλιτεχνών ή στις διαφορετικές τοπικές επιδράσεις που δέχτηκε ο καθένας. Πολύ αποφασιστικότερη σημασία θα είχαν τα συνήθη πρότυπα σκέψης και όρασης, οι ιδέες και οι ευαισθησίες των δύο κοινωνικά ανταγωνιζόμενων ομάδων στη Φλωρεντία, για τις οποίες και πραγματοποιήθηκαν οι εικόνες αυτές, καθώς και ο τρόπος που όλα αυτά σηματοδοτούν τις στυλιστικές ιδιαιτερότητες.¹³

Ο Enrico Castelnuovo, που υπογραμμίζει στην εμφαντική συνηγορία του υπέρ της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης (“Per una storia sociale dell’arte”) ότι «θα έπρεπε κανείς πριν απ’ όλα να διαχωρίσει την κοινωνική ιστορία της τέχνης από την κοινωνιολογία της τέχνης» και μιλά για δύο επιστημονικούς κλάδους (“due discipline”), όχι μόνο δεν αιτιολογεί ικανοποιητικά μια τέτοια διαφοροποίηση, αλλά αντίθετα χρησιμοποιεί για την «κοινωνική ιστορία της τέχνης» τους ορισμούς του Pierre Francastel για το αντικείμενο της «κοινωνιολογίας της τέχνης». Έτσι στη μικρή μελέτη του που τη χαρακτηρίζει «απολογισμό των πρόσφατων ερευνών» ακολουθεί μια τυπολογική (όπως την αποκαλεί ο ίδιος) διαίρεση των αντικειμένων μελέτης της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης: παραγγελιοδότες, κοινό, θεσμοί, καλλιτέχνες, έργα.¹⁴

Ο Ernst Fischer στο έργο του «Η αναγκαιότητα της τέχνης» θεωρεί πρώτ’ απ’ όλα τον καλλιτέχνη ως έναν αντιπρόσωπο, έναν εντεταλμένο της κοινωνίας, ο οποίος έχει μια κοινωνική αποστολή και «δεν ασχολείται με τη δική του τύχη, αλλά με την τύχη της κοινωνίας». Τον ταυτίζει μάλιστα με το μάγο στις πρωτόγονες κοινωνίες, όπου και αυτός θεωρούνταν λειτουργός της ομάδας, αντιπρόσωπος. Οι απόψεις του για την τέχνη σε συνάρτηση με την κοινωνία κινούνται σε γενικές γραμμές στον ίδιο άξονα που κινούνται οι απόψεις του Hauser. Μάλιστα, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τη γοθική τέχνη αλλά και γενικότερα την εμφάνιση νέων καλλιτεχνικών θεμάτων και εκφραστικών μέσων ισχυρίζεται, ότι κάθε κοινωνιολογία της τέχνης, αν δεν θέλει να είναι επιπόλαιη, θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη της ότι, η δημιουργία ενός νέου στύλ, προέρχεται από αλλαγές κοινωνικού περιεχομένου. Για τον Fischer, η τέχνη μιας ιστορικά περισσότερο ή λιγότερο εξελιγμένης εποχής, δεν μπορεί να είναι ομοιογενής, μόνο για το λόγο ότι ήδη η ίδια η κοινωνία μιας τέτοιας εποχής δεν είναι ομοιογενής. Μπορεί πάντα να είναι έκφραση ενός στρώματος, μιας ομάδας, μιας κοινότητας συμφερόντων και να παρουσιάζει ταυτόχρονα όσα στύλ έχει αυτή η κοινωνία, σαν φορείς του πολιτισμού. Επειδή, όμως οι διαρκέστερες και δραστηριότερες κοινότητες συμφερόντων είναι οι κοινωνικές τάξεις, τα εκάστοτε εκφραστικά μέσα που εμφανίζονται στην τέχνη καθορίζονται *ταξικά*. Αναφερόμενος στη συνέχεια στο στύλ, το θεωρεί σαν ένα σύστημα από μορφές, παραδόσεις και τάσεις, τις οποίες καλλιτέχνες διαφορετικού είδους και διαφορετικής ιδιοσυγκρασίας παραδέχονται σαν μια νομοτέλεια, στην οποία υποτάσσονται οικειοθελώς. Έτσι στην παραγωγή του ξεχωριστού καλλιτέχνη υπεισέρχεται κάτι το συλλογικό, και όσο και αν τα ξεχωριστά έργα μπορούν να διαφέρουν με βάση το ταλέντο, την ιδιομορφία και την πρωτοτυπία του καλλιτέχνη, το κοινό στοιχείο (αν και δύσκολα μπορεί να καθοριστεί) είναι προφανές. Το εκάστοτε στύλ

¹³ Belting H., σελ 389.

¹⁴ Χατζηνικολάου Ν., σελ 422.

είναι, και για τον Fischer, αποτέλεσμα τόσο των κοινωνικών αλλαγών όσο και ατομικών επιτευγμάτων.¹⁵

Συνεχίζοντας χρονολογικά, από τη Γαλλία, ο Νίκος Χατζηνικολάου στο άρθρο του για την τέχνη και τους κοινωνικούς αγώνες, («*Art History and Class Struggle*») αναφερόμενος στο στύλ σαν «οπτική ιδεολογία» υποστηρίζει: «Οπτική ιδεολογία είναι ο τρόπος με τον οποίο τα συμβατικά και τα θεματικά στοιχεία ενός πίνακα, μιας εικόνας, συνδυάζονται σε κάθε συγκεκριμένη περίπτωση. Μέσα από αυτό τα άτομα αναπαριστούν τον τρόπο που αντιλαμβάνονται την ύπαρξή τους και τη σχετίζουν με την κοινωνία στην οποία ζουν». Ο συνδυασμός αυτός αποτελεί μια συγκεκριμένη μορφή μιας γενικής ιδεολογίας για μια κοινωνική τάξη.

Η «οπτική ιδεολογία» καταλαμβάνει για τον Χατζηνικολάου τον ίδιο χώρο που καταλαμβάνει το στύλ για τον Antal. Υπάρχει, ωστόσο, μια σημαντική διαφορά που έγκειται στο γεγονός ότι η θεωρία για την οπτική ιδεολογία μπορεί να οδηγήσει στην επίλυση δύο προβλημάτων, όπου η αντίληψη για το στύλ, ακόμη και όπως χρησιμοποιήθηκε από τον Antal, δεν μπόρεσε να ξεπεράσει: από τη μια είναι το μεγάλο αλλά και «εκλεπτυσμένο» πρόβλημα της σχέσης μεταξύ στύλ και μιας ιδεολογίας μιας κοινωνικής τάξης, ενώ από την άλλη είναι το ερώτημα σχετικά με την ιδιαιτερότητα στην παραγωγή μιας εικόνας σαν μια αυτόνομη διαδικασία (αν και αρκετά εξαρτημένη από άλλα μέσα παραγωγής), η οποία δεν είναι και δεν πρέπει να θεωρηθεί σαν μια ακέραιη, αγνή και απλή αναπαράσταση της πολιτικής και κοινωνικής ιδεολογίας μιας κοινωνικής τάξης στο πεδίο της τέχνης.

Η διαδικασία προσδιορισμού αυτής της σχέσης είναι κάπως περίπλοκη. Χρειάζεται αρκετός χρόνος προσεκτικής και επίμονης μελέτης στην προσπάθεια να αναγνωριστούν διαφορετικές ιδεολογικές μορφές σαν μορφές μιας ταξικής ιδεολογίας, και έπειτα, λαμβάνοντας υπόψιν την ιδιαιτερότητα της κάθε μίας, να τις δούμε σαν μέρη ενός συνόλου. Η «οπτική ιδεολογία» δεν είναι δυνατό να προκύψει ως συμπέρασμα βάσει μιας γενικής κοινωνικής ιδεολογίας. Στον προσδιορισμό μιας «οπτικής ιδεολογίας» συνεισφέρει η γνώση της ιδεολογίας μιας συγκεκριμένης ιστορικά τάξης. Και ο προσδιορισμός μιας γενικής ταξικής ιδεολογίας (που επιτυγχάνεται μέσα από τη γνώση της λογοτεχνίας, της αισθητικής, των θρησκευτικών πιστεύω, της οικονομικής και πολιτικής ιδεολογίας αυτής της τάξης) παίζει σημαντικό ρόλο στην κατανόηση της «οπτικής ιδεολογίας» της ίδιας αυτής τάξης.

Η αντικατάσταση του concept για το στύλ με αυτό της «οπτικής ιδεολογίας» ίσως δείχνει ότι αφαιρεί από την καθημερινή γλώσσα το δόγμα της αισθητικής αξίας σαν αυτόματο χαρακτηριστικό γνώρισμα του στύλ καθώς και να απορρίπτει τί είναι γενικώς αποδεκτό να θεωρείται η ουσία της τέχνης, δηλαδή το αισθητικό στοιχείο.

Η «οπτική ιδεολογία», σαν το στύλ, δεν είναι ένα αντικειμενικό γεγονός, ούτε μπορεί να ταυτιστεί με ένα «γεγονός», όπως η οπτική εικόνα, αλλά είναι μια θεωρητική σκέψη που δίνει τη δυνατότητα για ένα καλύτερο έλεγχο των ιδιαιτεροτήτων στην παραγωγή εικόνων και στην ιστορία τους. Αυτή η ιστορία δεν είναι άλλη από την ιστορία των οπτικών ιδεολογιών. Με αυτό τον τρόπο θα μπορούσαμε να υποκαταστήσουμε το σύνθημα της μπουρζουαζίας στα 1920, ότι η «ιστορία της τέχνης είναι η ιστορία των στύλ», με το ακόλουθο: « Το θέμα μελέτης της ιστορίας της τέχνης είναι οι οπτικές ιδεολογίες που εμφανίστηκαν στην πορεία του χρόνου».¹⁶

¹⁵ Fischer E. , σελ 189-190.

¹⁶ Hadjinikolaou N. , “Art History and Class Struggle”, στο Francina F. σσ 243-248.

Αν πάρουμε στα χέρια μας το βιβλίο του T.J. Clark για τον Courbet και διαβάσουμε το προγραμματικό του κεφάλαιο «Σχετικά με την κοινωνική ιστορία της τέχνης» (“On the Social History of Art”), μπορούμε άραγε να πούμε ότι διαθέτουμε έναν ορισμό, έστω προσωρινό, της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης και του αντικειμένου της; Μάλλον έχουμε να κάνουμε με μια θαυμάσια συνηγορία υπέρ μιας διαφορετικής ιστορίας της τέχνης, αλλά η κοινωνική ιστορία της τέχνης, ως κάτι διαφορετικό από την ιστορία της τέχνης, αυτό υπάρχει πουθενά στο βιβλίο του Clark; Ας ξαναθυμηθούμε τις βασικές θέσεις του:

- «Το βιβλίο αυτό επιδιώκει (...) να ανακαλύψει τους υπάρχοντες, πολύπλοκους δεσμούς που αυτή την περίοδο συνδέουν την τέχνη με την πολιτική»
- «... προσπαθεί να ανασυνθέσει τις συνθήκες μέσα στις οποίες η τέχνη αποτελείσε για ένα διάστημα επίμαχο, όσο και αποτελεσματικό παράγοντα του ιστορικού γίγνεσθαι»
- «Αν η κοινωνική ιστορία της τέχνης έχει ένα ιδιαίτερο χώρο έρευνας, τότε ακριβώς είναι αυτός: οι διαδικασίες μετάπλασης και σχέσης με την κοινωνία που η ιστορία της τέχνης τόσο συχνά θεωρεί αυτονόητες»
- «Η κοινωνική ιστορία της τέχνης προσπαθεί να ανακαλύψει τη γενική φύση των δομών που (ο καλλιτέχνης) συναντά μπροστά του, είτε το θέλει, είτε όχι. Επιδιώκει όμως επίσης να εντοπίσει τις ειδικές συνθήκες κάθε τέτοιας συνάντησης»
- «Πώς χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης τη ζωγραφική παράδοση; (...) όταν κάποιος ασχολείται με την κοινωνική ιστορία της τέχνης, έχει υποχρέωση να δει το ζήτημα αυτό με άλλο μάτι. Θα ασχοληθεί τόσο με το τί εμποδίζει την αναπαράσταση, όσο και με το τί την επιτρέπει. Θα μελετήσει τόσο την τυφλότητα, όσο και την όραση». Και τέλος
- «Πρόβαλα μέχρι τώρα επιχειρήματα υπέρ μιας ιστορίας των διαμεσολαβήσεων, υπέρ της κατανόησης των μεταλλαγών τους και της διαφορούμενης φύσης τους. Τί σημαίνει αυτό στην πράξη, ίσως φανεί καθαρότερα, αν το συνδέσω με μερικά οικεία προβλήματα της ιστορίας της τέχνης»
- «Ισχυρίζομαι ότι δεν μπορεί να υπάρξει ιστορία της τέχνης ανεξάρτητα από άλλους κλάδους της ιστορίας»

Ο T.J Clark αναφέρεται επίσης στην κακώς νοούμενη ιστορία της τέχνης, ερχόμενος σε αντιπαράθεση με τις απόψεις του Χατζηνικολάου, όπου τα καλλιτεχνικά έργα θεωρούνται *αντανάκλαση* των ιδεολογιών, των κοινωνικών σχέσεων ή της ιστορίας, όπου η ιστορία θεωρείται «πλαίσιο» του έργου τέχνης, όπου το πρόβλημα των σχέσεων ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο «λύνεται» με ποιητικές αναλογίες.¹⁷

Σύμφωνα τέλος με τον N. Schneider, αντίθετα με τις ιδεαλιστικές θεωρήσεις, μια κοινωνική ιστορία της τέχνης αντιλαμβάνεται τα έργα τέχνης ως μορφές και αντανάκλασεις της κοινωνικής πρακτικής. Όπως ακριβώς η κοινωνική πραγματικότητα καθορίζεται από δύο βασικές σχέσεις, τις υλικές και τις ιδεολογικές, αφενός δηλαδή από τις σχέσεις παραγωγής που αποτελούν τη «βάση» της κοινωνίας και αφετέρου από τις αντανάκλωμενες ιδέες και τους θεσμούς που αποτελούν το «εποικοδόμημα», έτσι και η τέχνη μας παραπέμπει σε δύο ανάλογες βασικές κατευθύνσεις: από τη μια μεριά, η τέχνη

σελ 244-5.

¹⁷ Clark T.J. , “On the social History of Art” στο Francina F. ,σσ 249-258, σελ 249-252.

είναι μια μορφή υλικής εργασίας, που αναπτύσσεται τεχνικά και τεχνολογικά στη βάση κάποιων παραγωγικών δεδομένων που υπάρχουν σε μια κοινωνία και συνδέεται με μια εργασιακή οργάνωση (π.χ εργαστήρια σε μοναστήρια, καλλιτεχνικές υπηρεσίες της αυλής, συντεχνίες κ.ο.κ.) και από την άλλη η τέχνη ως εκδήλωση της κοινωνικής συνείδησης αναπαράγει και ερμηνεύει σε μορφή εικαστική την κοινωνική πραγματικότητα, τις σχέσεις δηλαδή των ανθρώπων μεταξύ τους και προς τη φύση. Ως φαινόμενο της υπερδομής, βρίσκεται σε στενή αλληλεπίδραση με τους άλλους θεσμούς και τα συστήματα θεώρησης, αφού συχνά εμπεριέχει αυτές τις ιδέες και τις μεταφέρει με τρόπο εμφανή. Στις ιστορικές εποχές και τα κοινωνικά μορφώματα που προηγήθηκαν της αστικής κοινωνίας αλλά και στην πρώιμη φάση αυτής της εποχής, η τέχνη ως μέσο επικοινωνίας επιτελούσε αυτονόητα και ξεκάθαρα μια λειτουργία διδακτική. Καλούνταν να μεταφέρει σε μια συγκεκριμένη ομάδα υποδοχής αξιακές αντιλήψεις, καθώς και φιλοσοφικές ή επιστημονικές γνώσεις, με τρόπο συναισθηματικό και απτό. Με τα δεδομένα του ύστερου καπιταλισμού, ωστόσο, οι αξίες αυτές έχουν ατονήσει, γεγονός που έχει οδηγήσει στην παράλογη αντίληψη πως είναι, και αναδρομικά ακόμη, ασήμαντες για τον καθορισμό του αισθητικού στη τέχνη. Πράγματι, και αυτό είναι το κεντρικό αξίωμα της κοινωνικοϊστορικής προσέγγισης, τόσο η αισθητική ποιότητα ενός έργου, η μορφολογία και το «στυλ» του, όσο και το εικονογραφικό του περιεχόμενο, δεν μπορούν να ερμηνευθούν ανεξάρτητα από τα ιδεολογικά και κοινωνιοψυχολογικά σημεία, που έχουν διεισδύσει και έχουν αποτυπωθεί στο εικαστικό φαίνεσθαι. Αν κοιτάξουμε λίγο πιο προσεκτικά, θα δούμε ότι αυτό που εκθειάζουν ως *άρρητον* κάποιοι ιστορικοί τέχνης που τείνουν στον αισθητισμό και ορκίζονται στο γνήσιο Είναι του έργου τέχνης, θα δούμε πως δεν αποτελεί ένα φαινόμενο αποκλειστικά αισθητικό. Ταυτόχρονα είναι και μια απάντηση σε κοινωνικά προβλήματα.

Η εξέταση της τέχνης, λοιπόν, σε συσχετισμό με την κοινωνία κρίνεται απαραίτητη για να κατανοήσει κανείς ποια ήταν τα «όρια» και ποιο το δόγμα για την τέχνη που ίσχυε σε κάθε εποχή (π.χ «τέχνη για την τέχνη» ή «τέχνη για τον άνθρωπο»), όπως διαμορφωνόταν με βάση τα ιδεολογικά πιστεύω της συγκεκριμένης κοινωνίας στην οποία ζούσε και δημιουργούσε ο καλλιτέχνης. Λαβαίνοντας υπόψη το κοινωνικό κατεστημένο και τα «πιστεύω» της γαλλικής κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα, όπου η μπουρζουαζία είχε τον κυρίαρχο ρόλο, γίνεται κατανοητό γιατί μια ομάδα ζωγράφων απεικονίζοντας ρεαλιστικά την κοινωνική πραγματικότητα, όχι μόνο προκάλεσαν την οργή και την αρνητική κριτική αλλά μερικές φορές οδήγησε στον εξευτελισμό και τη δημόσια αποκήρυξη των καλλιτεχνών.

Δ. Πώς εντάσσεται η αναπαράσταση της κοινωνικής τάξης στη μοντέρνα τέχνη

Το Παρίσι είχε γίνει η καλλιτεχνική πρωτεύουσα της Ευρώπης το 19ο αιώνα, όπως ήταν η Φλωρεντία στο 15ο αιώνα και η Ρώμη το 17ο. Καλλιτέχνες από όλα τα μέρη του κόσμου πήγαιναν στο Παρίσι να μαθητεύσουν κοντά στους μεγάλους δασκάλους και πιο πολύ για να πάρουν μέρος στις συζητήσεις για τη φύση της τέχνης, ατελεύτητες κουβέντες στα καφενεία της Μονμάρτης, όπου με κόπο διαμορφώνονταν η νέα αντίληψη για την τέχνη. Καθώς μάλιστα η τοπιογραφία πήγαινε να γίνει ο σημαντικότερος κλάδος στην τέχνη του 19ου αιώνα, μια νέα επανάσταση αφορούσε κυρίως τις συμβάσεις που προσδιόριζαν τη θεματογραφία. Στις ακαδημίες ίσχυε ακόμη η ιδέα πως τα αξιοπρεπή έργα έπρεπε να παριστάνουν αξιοπρεπή πρόσωπα και πως οι εργάτες και οι χωρικοί ήταν κατάλληλα θέματα μόνο για έργα ηθογραφίας στην παράδοση των Ολλανδών δασκάλων. Την εποχή της επανάστασης του 1848 μια ομάδα καλλιτεχνών συγκεντρώθηκε στο γαλλικό χωριό της Μπαρμιζόν για να ακολουθήσει τις ιδέες του Constable κοιτάζοντας τη φύση με νέα μάτια. Ένας από αυτούς ο Francois Millet (1814-1875) είχε την ιδέα να χρησιμοποιήσει στις ανθρώπινες μορφές τις αρχές του Constable για το τοπίο. Ήθελε να ζωγραφίσει επεισόδια από τη ζωή των χωρικών, όπως ήταν πραγματικά, να ζωγραφίσει άνδρες και γυναίκες να δουλεύουν στα χωράφια. Είναι περίεργο σήμερα το ότι μια τέτοια πρόθεση θεωρήθηκε επαναστατική, στην τέχνη, όμως, του παρελθόντος οι χωρικοί ήταν πρόσωπα κωμικά, όπως τους είχε ζωγραφίσει ο Buegel.¹⁸

Το 1848, το έτος του «Κομμουνιστικού Μανιφέστου» και των μεγάλων εργατικών αγώνων, ο Millet εκθέτει ένα πίνακα που απεικονίζει έναν εργάτη στη δουλειά: η ηθική και η θρησκευτικότητα της γεωργικής εργασίας θα παραμείνουν τα κυρίαρχα θέματα του έργου του. Για πρώτη φορά ένας εργαζόμενος παρουσιάζεται ως πρωταγωνιστής της παράστασης, ως ηθικός ήρωας. Ωστόσο μολονότι ειλικρινής, η πολιτική επιλογή του Millet είναι επαμφοτερίζουσα: γιατί οι αγρότες και όχι οι εργάτες των εργοστασίων των οποίων η κακομοιριά ήταν ακόμα πιο μαύρη; Διότι ο εργάτης είναι ήδη μια ύπαρξη αποκομμένη από το φυσικό της περιβάλλον, καταβροχθισμένη από το σύστημα, χαμένη. Ο αγρότης είναι δεμένος με τη γη, με τη φύση, με παραδοσιακούς τρόπους δουλειάς και ζωής, με την ηθική και τη θρησκεία των πατεράδων, όπως τον βλέπουμε στον πίνακα L'Angelous, που όταν εκτέθηκε στα 1867 είχε αμέτρητη επιτυχία και αμέσως τυπώθηκε σε ημερολόγια και κάρτες.¹⁹

Εξάλλου, «Ο άνθρωπος με την τσάπα», που αποδίδεται τη στιγμή μιας μικρής ανάπαυλας από τη σκληρή δουλειά (το σκάψιμο της γης) αποτελεί μια διαχρονικά απαισιόδοξη και μοιρολατρική εικόνα της κοπιαστικής δουλειάς και τη φτώχεια των ανθρώπων που καλλιεργούν τη γη με τα ίδια τους τα χέρια.²⁰ Αλλά και στις «Σταχτομαζώχτρες» (εικ. 2), την ζακουστή σύνθεση του Millet, ούτε δραματικό επεισόδιο υπάρχει εδώ, ούτε η εικονογράφηση κάποιας ιστορίας. Απλώς τρεις μορφές που δουλεύουν σκληρά σε ένα χωράφι που δεν είναι ούτε όμορφες, ούτε χαριτωμένες.

¹⁸ Gombrich E. , σελ 508.

¹⁹ Argan J. , σελ 80.

²⁰ Honour H.- Fleming J. , σελ 580.

και πιο πειστική από τους ακαδημαϊκούς ήρωες. Η διάταξη που με την πρώτη ματιά μοιάζει τυχαία, υπογραμμίζει την κίνηση και την τοποθέτηση των μορφών που δίνει σταθερότητα στην όλη σύνθεση και μας κάνει να νιώσουμε πως ο ζωγράφος αντιμετώπισε την εργασία του θερισμού σαν ένα επεισόδιο επίσημο και σημαντικό²¹.

Στις απόψεις του Millet για τη ζωή υπήρχε γενικά ένα στοιχείο μοιρολατρίας που ενμέρει μόνο μετριάζονταν από την ικανότητα του να εκφράζεται με τους πίνακές του. Με τον καιρό πάντως, ο αμειλικτος ρεαλισμός στην απόδοση αγροτών που σκάβουν, οργώνουν ή θερίζουν, αντί να σοκάρει το κοινό όπως συνέβη στην αρχή, γεννούσε όλο και πιο έντονα συναισθήματα νοσταλγίας για ένα κόσμο που χανόταν ή τουλάχιστον μεταμορφωνόταν ριζικά με τη βαθμιαία εισαγωγή των μηχανών στη γεωργία. Η αστική πάντως τάξη ενθουσιάζεται με το Millet γιατί ζωγραφίζει τους αγρότες, που είναι καλοί, αδαείς, χωρίς μισθολογικές διεκδικήσεις και προοδευτικές αξιώσεις²².

Ενώ ο Millet με το λαϊκισμό του οπισθοδρομεί στο Ρομαντισμό, ο Daumier τον πάει μπροστά, τον εξαγριώνει: η τέχνη δεν είναι μια συγκινημένη αναπαράσταση, αλλά ένα εργαλείο μιας βούλησης για αγώνα. Ο Ρομαντισμός γίνεται με αυτόν Εξπρεσιονισμός ante litteram και το έργο του αντιπροσωπεύει, δια μέσω του Van Gogh, τη ρομαντική ρίζα του επερχόμενου Εξπρεσιονισμού. Ο Daumier επιλέγει την πολιτική δράση. Ο λαός γι' αυτόν είναι η εργατική τάξη που παλεύει ενάντια στις αντιδημοκρατικές κυβερνήσεις που μιλούν για ελευθερία και είναι υποδουλωμένες στο κεφάλαιο. Η δράση του είναι δράση σκληρή και στρατευμένη: ελευθερία είναι η Γαλλία, Γαλλία ο λαός, λαός η εργατική τάξη. Φίλος του Balzac έγραψε και ο Daumier μέρα με τη μέρα την ανθρώπινη κωμωδία του. Αλλά καλύτερα από τον Balzac τον λαό-θύμα, τον ήρωα του αγώνα για την ελευθερία ενάντια στην εξουσία. Ο Daumier υπήρξε ο πρώτος που θεμελίωσε την τέχνη πάνω σε ένα πολιτικό ενδιαφέρον, ο πρώτος που χρησιμοποίησε ένα μέσο μαζικής επικοινωνίας, τον τύπο για να επηρεάσει με την τέχνη την κοινωνική συμπεριφορά. Ανάμεσα στα έργα του που εκτείνονται από λιθογραφίες, πολιτικού περιεχομένου γελοιογραφίες έως και πίνακες ξεχωρίζουμε το «Βαγόني της Τρίτης θέσης» (εικ. 3) όπου πρόκειται για μια απεικόνιση των ανθρώπων της εργατικής τάξης, κάθε ηλικίας, στοιβαγμένων με πρόσωπα σκυθρωπά. Ο Baudelaire θαυμάζει αμερόληπτα τον ηθικό ζήλο, την αυστηρή κοινωνική πολεμική του Daumier, του οποίου σίγουρα δε συμερίζεται τις πολιτικές απόψεις: τον θαυμάζει γιατί κάνει μια τέχνη που έχει ως αντικείμενο την κοινωνία και την κάνει όχι ως θεατής, αλλά ως μαχητής, που κατορθώνει να προκαλέσει τη γέννησή του ωραίου ακόμα και από την απεικόνιση των χειρότερων κοινωνικών ασχημιών²³. Ο Jules Michelet στις παραμονές της επανάστασης του 1848 στα μαθήματα που έγιναν στο College de France, προτρέποντας τους καλλιτέχνες να διατρέξουν στην απεραντοσύνη του κοινωνικού βάθους αντί να μένουν στην επιφάνεια και να υποκύπτουν στις ευκολίες για να αναδειχτούν, επαινεί τον Daumier και τον θεωρεί ως τον πιο σημαντικό καλλιτέχνη, αφού η τέχνη του παρουσιαζόταν σαν μια από εκείνες τις μορφές δράσης που ο ίδιος προμάντευε. Πεπεισμένος γι' αυτό ο Michelet του έγραφε: «Βλέπω με ευχαρίστηση να πλησιάζει η μέρα που ο λαός, παίρνοντας την εξουσία και αναλαμβάνοντας το ρόλο του παιδαγωγού θα κάνει σίγουρα έκκληση στο πνεύμα σας.

²¹ Gombrich E., σελ 511.

²² Honour H. - Fleming J., σελ 580.

²³ Argan J., σελ 80.

Πολλοί είναι αρεστοί, αλλά μόνο εσείς έχετε τη δύναμη. Και μόνο με τη δική σας βοήθεια ο λαός θα μπορέσει να μιλήσει στο λαό»²⁴

Ένας άλλος καλλιτέχνης επίσης, ο G. Courbet αντέδρασε με τη ζωγραφική του στην «επιπόλαιη και επιδερμική τέχνη της εποχής». Αν και ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του με ρομαντικές προσωπογραφίες (συχνά με μεσαιωνικά ρούχα), μετά τη δημόσια έκθεση του έργου του «Ενταφιασμός στο Ορνάν» (εικ. 4) το 1850 αποκλήθηκε ρεαλιστής. Ο «Ενταφιασμός στο Ορνάν» είναι ένας πίνακας μεγάλων διαστάσεων. Στον πίνακα διακρίνονται κάποιοι απόηχοι από τα ομαδικά πορτρέτα ολλανδών αστών του 17^{ου} αιώνα. Το θέμα είναι κοινότυπο: μια απλή κηδεία (ενός οποιουδήποτε προσώπου) στο Ορνάν. Ο θάνατος δείχνει να ενώνει γύρω από τον τάφο εκπροσώπους όλων των κοινωνικών στρωμάτων, ξεκινώντας από τον παπά και το δήμαρχο και φτάνοντας ως τους απλούς αγρότες με τις γυναίκες και τα παιδιά τους. Οι μορφές ανάμεσα στις οποίες και ο πατέρας και ο αδερφός του ζωγράφου είναι όλες σε φυσικό μέγεθος και αποδίδονται με απόλυτο ρεαλισμό και «φωτογραφική αληθοφάνεια». Επιδίωξη του Courbet ήταν να αποδώσει την τόσο επίσημη στιγμή στη ζωή κάθε κοινότητας, όπως ακριβώς εκτυλίσσεται. Ο εσταυρωμένος που διακρίνεται στο βάθος, δείχνει πόσο συμβατές θεωρούνταν ακόμα τότε οι ιδέες του σοσιαλισμού και του χριστιανισμού, όχι μόνο για τον Courbet αλλά και για ολόκληρη τη γαλλική κοινωνία (προπάντων την αγροτική). Αργότερα, το 1873, όταν οι αντικληρικαλικές και σοσιαλιστικές του απόψεις είχαν σκληρύνει και ζούσε εξόριστος στην Ελβετία λόγω της συμμετοχής του στα γεγονότα της Κομμούνας το 1871, ο Courbet έλεγε ότι ο «Ενταφιασμός στο Ορνάν» «δεν άξιζε τίποτε». Η άποψη του Μαρξ ότι ο «χριστιανικός σοσιαλισμός δεν είναι παρά ο αγιασμός με τον οποίο οι παπάδες απαλύνουν τους στομαχόπονους των αριστοκρατών» είχε πια γίνει και δική του πεποίθηση.²⁵

Σε έναν άλλο, επίσης, πίνακα του, που ονόμασε «Bonjour, Monsieur Courbet» (εικ. 5) παριστάνει τον εαυτό του να περπατά στην εξοχή, με τα σύνεργα του ζωγράφου, την ώρα που τον χαιρετά ο φίλος του και πελάτης του. Για εκείνους που είχαν συνηθίσει τα θεαματικά έργα της ακαδημαϊκής τέχνης, η εικόνα αυτή θα πρέπει να φαινόταν τελείως παιδιάστικη. Δεν υπάρχουν εδώ ούτε χαριτωμένες πόζες, ούτε γραμμές αρμονικές, ούτε εντυπωσιακά χρώματα. Αν τις συγκρίνουμε με την άτεχνη διάταξή του, ακόμη και οι «Σταχομαζώχτρες» του Millet μοιάζουν έργο υπολογισμένο. Γενικά η ιδέα ενός ζωγράφου που παρουσιάζει τον εαυτό του με το πουκάμισο, σαν αλήτη, θα πρέπει να φάνηκε σωστή προσβολή για τους «αξιοπρεπείς» ζωγράφους και τους θαυμαστές τους. Αυτή ήταν πάντως η εντύπωση που ήθελε να δώσει ο Courbet. Ήθελε να είναι τα έργα του μια διαμαρτυρία εναντίον των καθιερωμένων συμβάσεων της εποχής του, να «σοκάρει την αστική τάξη», να την αφυπνίσει από την αυταρέσκειά της και να διαλαλήσει την αξία της ασυμβίβαστης «καλλιτεχνικής ειλικρίνειας» ως αντίθεση στον επιδέξιο χειρισμό των παραδοσιακών κοινοτοπιών. Τα έργα του Courbet είναι δίχως αμφιβολία ειλικρινή. «Ελπίζω» έγραφε σε ένα χαρακτηριστικό γράμμα του το 1854, «να κερδίζω πάντα το ψωμί μου με την τέχνη μου, χωρίς ποτέ να απομακρυνθώ ούτε τόσο δα από τις αρχές μου, χωρίς να πω ψέματα στη συνείδησή μου ούτε για μια 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». Η ηθελημένη αποκήρυξη από τον Courbet των εύκολων εφέ και η επιμονή του να αποδίδει πάντα τον κόσμο όπως

²⁴ De Micheli M. , σελ 12.

²⁵ Honour H. - Fleming J. , σελ 579.

τον έβλεπε, ενθάρρυναν πολλούς άλλους να απορρίψουν τις συμβάσεις και να ακολουθήσουν αποκλειστικά τη δική τους καλλιτεχνική συνείδηση.²⁶

Οι αντιδράσεις βέβαια στα έργα του Courbet, κάθε άλλο παρά θετικές ήταν. Ο Fransisque Sarcey, γνωστός τότε δημοσιογράφος, πρότεινε αντίθετα με ευγενή περιφρόνηση μια άλλη μορφή τιμωρίας: «Να τιμωρηθεί με τη δημόσια σιωπή». Αλλά δεν φτάνει αυτό. Η ιδέα να εκτεθεί στον περίγelo των «καλώς σκεπτόμενων» έδειχνε να αρέσει ιδιαίτερα στους εχθρούς του Courbet και τη βρίσκουμε διατυπωμένη σε πολλά άρθρα με αφθονία λεπτομερειών. Μέχρι και ασήμαντοι ποιητές ένωσαν τη φωνή τους σ' αυτή τη θλιβερή συμφωνία. Έτσι, για παράδειγμα κατέληγε ένα ποίημα του Emile Bergerat για τον Courbet: «Μέρα νύχτα μέσα στην άμαξα των καταδίκων, ας ψόφαγε από γεράματα, ανάμεσα σε τέσσερις χωροφύλακες!»²⁷

Ο Eduard Manet αν και έζησε την ίδια σχεδόν εποχή με τον Courbet και τον Millet μοιάζει να ανήκει σε μια σαφώς μεταγενέστερη περίοδο και δίκαια έχει χαρακτηριστεί «ο πρώτος μοντέρνος ζωγράφος». Ο ίδιος ισχυριζόταν ότι προσπαθούσε πάντοτε να είναι «ο εαυτός του και τίποτε άλλο». Στον κατάλογο της έκθεσής του το 1867 έγραφε: «Σήμερα ο καλλιτέχνης δε λέει “Ελάτε να δείτε άψογα έργα” αλλά “Ελάτε να δείτε ειλικρινή έργα”. Αυτή η ειλικρίνεια είναι που δίνει στο έργο του χαρακτήρα διαμαρτυρίας, έστω και αν ο ίδιος είχε κατά νου να αποδώσει τις εντυπώσεις του». Στο Manet η ανατρεπτικότητα και ο κομπορμισμός συνυπάρχουν και συμβαδίζουν από κάθε άποψη. Υπήρξε ταυτόχρονα ένας αξιολαβής αστός και ένας ασυμβίβαστος σοσιαλιστής, ενώ στο καθαρά καλλιτεχνικό πεδίο, παρέμεινε θαυμαστής των κλασικών δασκάλων την ίδια στιγμή που προχωρούσε σε σαφή ρήξη με τους παραδοσιακούς τρόπους ζωγραφικής.²⁸

Ο Manet δε συνήθισε να είναι διστακτικός πριν την έκθεση κάποιου πίνακά του στο κοινό. Έστειλε τα έργα του στο Σαλόν σχεδόν τον ίδιο χρόνο από τότε που τα κατασκεύαζε. Ωστόσο, για λόγους που μπορούμε να υποθέσουμε κράτησε τον επονομαζόμενο πίνακά του «Ολυμπία» (εικ. 6) στο εργαστήρι του για περισσότερο από δύο χρόνια, ίσως για την επανακατασκευή του, και το παρέδωσε στο Σαλόν το 1865. Κρεμασμένο το έργο σε κεντρική θέση αποτέλεσε αντικείμενο λεπτομερούς εξέτασης από το κοινό και αρκετών σχολίων στις καθημερινές εφημερίδες και περιοδικά της εποχής του. Το 1860 μάλιστα ήταν μια δεκαετία που ο Παρισινός τύπος ήταν στην ακμή του και ένα αφιέρωμα στο Σαλόν θεωρούνταν αναγκαίο δημοσιογραφικό θέμα για κάθε σχεδόν έντυπο. Το αφιέρωμα για την έκθεση στο Σαλόν του 1865, μέσα στο οποίο αναφερόταν και το όνομα του Manet παρουσίαζε τους καλλιτέχνες σαν μέλη μιας οικογένειας, παρουσιάζοντας τις προτιμήσεις καθενός, καθώς και τον αγώνα τους για την απόκτηση κάποιου «χώρου» (αναγνώριση της πρωτοτυπίας τους) έναντι στην μονότονη και αυστηρή παρουσίαση θεμάτων.

Αν ο δισταγμός του Manet είχε να κάνει με την ανησυχία του για το τί θα έγραφε ο τύπος της εποχής του, τότε οι φόβοι του επιβεβαιώθηκαν με το άνοιγμα της έκθεσης. Η κριτική αντίδραση στην «Ολυμπία» του ήταν εντελώς αρνητική. Μόνο τέσσερις από τους εξήντα συνολικά κριτικούς τοποθετήθηκαν θετικά προς το έργο του. Αυτός ο αρνητικός κριτικός στοχασμός επιτρέπει να διατυπωθούν κάποια σχόλια αναφορικά με τη σχέση θεατή και εικόνας. Στην περίπτωση λοιπόν της «Ολυμπίας» εκείνο που προκάλεσε την αντίδραση

²⁶ Gombrich E., σελ 511.

²⁷ De Micheli M. , σελ 29.

²⁸ Honour H.-Fleming J. , σελ 580.



των θεατών στα 1865 είχε να κάνει, από τη μια, με την «απειθαρχία» του καλλιτέχνη να ζωγραφίσει μία φιγούρα στην οποία οι έννοιες γυμνή γυναίκα και πόρνη συγχέονταν, ενώ από την άλλη, με την περίπλοκη αλλά και επαναλαμβανόμενη συζήτηση σχετικά με τα αισθητικά κριτήρια στην περίοδο της Δεύτερης Βασιλείας στην Γαλλία.

Η «Ολυμπία» είναι μια απεικόνιση μιας γυναίκας χαλαρών ηθών: αρκετά σημάδια το αποκαλύπτουν ξεκάθαρα. Το γεγονός αυτό ήταν παραδεκτό από τα 1865: αρκετοί κριτικοί χαρακτήρισαν τη γυναίκα “courtesane” (πόρνη με υψηλούς πελάτες), άλλοι “une manolo du bas etage” ενώ ο Ravenel προσπάθησε να το προσδιορίσει πιο συγκεκριμένα, αποκαλώντας την «κορίτσι της νύκτας από το μπαρ του Paul Niquet»²⁹

Η πηγή του καλλιτέχνη ήταν ένα παλιότερο έργο αποδεκτό: η «Αφροδίτη» του Urbino του Τιτσιάνο, που με τη σειρά του είχε ως έμπνευση το «Κοιμώμενη Αφροδίτη» του Giorgione. Αλλά η «Ολυμπία» ήταν ένα «χαστούκι» στο πρόσωπο όλων των συμβατικών ακαδημαϊκών που τακτικά παρουσίαζαν πονήματα, με έναν μετά βίας συγκαλυμμένο ερωτισμό κάτω από το πρόσχημα του φόρου τιμής στους θεούς της κλασικής αρχαιότητας.

Εκτός από την «Ολυμπία», ένας άλλος πίνακας του Manet ,το «Πρόγευμα στη χλόη» (εικ. 7) δημιούργησε σκάνδαλο όταν εκτέθηκε στην «Έκθεση των Απορριφθέντων». Παρ’ ότι το θέμα του βασιζόταν σε αποδεκτά ακαδημαϊκά προηγούμενα, όπως το «Βουκολικό Κονσέρτο» του Giorgione (1510) και ένα απόσπασμα από το χαρακτηριστικό έργο «Η δίκη του Παρισιού» από τον Marcantonio Raimondi (περίπου 1520), πάνω σε ένα χαμένο χαρτόνι του Ραφαήλ, η απόδοση του κλασικού βουκολικού θέματος με σύγχρονους όρους προκάλεσε δημόσια αγανάκτηση. Οι θεές του Ραφαήλ και οι νύμφες του Giorgione είχαν γίνει μοντέλα, η μια γυμνή και η άλλη ημίγυμνη, που αναπαύονταν στο δάσος με τη συντροφιά δύο ευπρεπώς ντυμένων αλλά φανερά ακόλαστων ‘μποέμ’ καλλιτεχνών. Η καινοτομία του Manet δείχνει να έχει γίνει σύμφωνα με την αντίληψη των ρεαλιστών ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να εκφράζει τον κόσμο μέσα από την προσωπική του εμπειρία, τον κόσμο που βλέπει ο ίδιος.³⁰

Οι αντιδράσεις και σε αυτό το έργο ήταν πολλές. Ο E. Zola έμεινε έκπληκτος βλέποντας τον κόσμο να γελά δυνατά μπροστά στο έργο και να κοροϊδεύει. Ο ίδιος ο Ναπολέον Γ’ το προσπέρασε με φανερή δυσαρέσκεια. Δεν είναι πάντως τυχαίο πως τόσο ο Zola όσο και ο Mallarme ήταν φανατικοί θαυμαστές του Manet.³¹

²⁹ Clark T.J. “Preliminaries to a possible Treatment of Olympia in 1865”, σσ 259-273, σελ 259-261.

³⁰ Arnason H. H. , σελ 33.

³¹ Χαράλαμπίδης Α., σελ 14.

Ε. Ο Νέο-Ιμπρεσιονισμός

Οι αντιδράσεις απέναντι στην αισθητική φύση και τον λεγόμενο «άμορφο» χαρακτήρα του ιμπρεσιονισμού ήταν τόσο διαφορετικές, ώστε ο Roger Fry, ο άγγλος κριτικός που πρώτος ασχολήθηκε συνολικά με αυτές τις εξελίξεις, δεν μπορούσε παρά να τις χαρακτηρίσει με την ουσιαστικά αόριστη, αδόκιμη ονομασία «Μετά-Ιμπρεσιονισμός» (ή Νέο-Ιμπρεσιονισμός). Η ακαταλληλότητα του όρου αποδεικνύεται από το γεγονός ότι, σε αντίθεση με τον όρο «Ιμπρεσιονισμός» δεν είχε καθιερωθεί γλωσσικά για τουλάχιστον ένα τέταρτο του αιώνα μετά την εμφάνιση των καλλιτεχνικών φαινομένων που προοριζόταν να περιγράψει. Παρ' όλα αυτά ο Νέο-Ιμπρεσιονισμός, ένας νεολογισμός του 1910, αποδίδει σωστά το ένα μοναδικό κοινό σημείο των Seurat, Cézanne, Gauguin και Van Gogh, την πρόθεσή τους να κινηθούν πέρα από την παθητική αποτύπωση της οπτικής εμπειρίας και να δώσουν τυπική έκφραση στον αντιληπτικό κόσμο των ιδεών και των αντιλήψεων. Ήταν ο Cézanne εκείνος που θα διατυπώσει το γνωστό «Monet n' est qu' en oieul, mais quel oieul» με διάθεση θαυμασμού αλλά και κριτικής. Θαύμαζε την ικανότητα του πρωταγωνιστή του Ιμπρεσιονισμού να συλλαμβάνει το φευγαλέο μέσα στο διαρκές γίνεσθαι του ορατού κόσμου, αλλά άφηνε να εννοηθεί πως ο άνθρωπος δεν έχει μόνο όραση, διαθέτει και σκέψη και φαντασία, ικανότητα να συσχετίζει τα πράγματα και να τα συστηματοποιεί.³²

Κρίνοντας με βάση την πρόθεση αυτή θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι οι πρώτοι Νέο-Ιμπρεσιονιστές ήταν οι ίδιοι οι Ιμπρεσιονιστές, καθώς, από τις αρχές της δεκαετίας του 1880, οι Renoir, Monet και Degas, είχαν αρχίσει να αναθεωρούν τη ζωγραφική τους υπό το φως μιας νέας συνείδησης. Χωρίς να είναι οι «αφελείς ζωγράφοι των αστικών ανέσεων και των βουκολικών απολαύσεων», όπως είχαν χαρακτηριστεί μερικές φορές οι Ιμπρεσιονιστές, οι καλλιτέχνες αυτοί διέθεταν ένα άγρυπνο κριτικό πνεύμα, που παρακολουθούσε από πολύ κοντά τις εξελίξεις της εποχής, και μετά το 1880 είχαν αρχίσει να αλλάζουν γρήγορα απόψεις, με τρόπο που θα μπορούσε να σοκάρει μια Ευρώπη διαποτισμένη από τον θετικισμό του 19^{ου} αιώνα και την πίστη μιας διαρκώς επιταχυνόμενης προόδου κάτω από την ώθηση της επιστήμης και της βιομηχανίας. Καθώς τα βιομηχανικά απόβλητα διογκώνονταν και σε συνδυασμό με το επεκτεινόμενο εμπόριο είχαν αρχίσει να καταστρέφουν τα καθαρά νερά των ποταμιών και τα πράσινα λιβάδια που τόσο συχνά είχαν εμπνεύσει τον Monet, ο καλλιτέχνης κλείστηκε ερμητικά στο «χαρέμι των λουλουδιών» στο Giverny, ένα τεχνητό «φυσικό» κόσμο που είχε δημιουργήσει ο ίδιος, και που συνδέθηκε τόσο στενά με τα έργα της τελευταίας του περιόδου, ώστε να θεωρείται αναπόσπαστο κομμάτι τους. Και καθώς οι αυξανόμενες κοινωνικοοικονομικές προσδοκίες συνάντησαν τη συντηρητική αντίδραση που με τη σειρά της έφερε τη βία της αναρχίας, καθώς η επιστήμη κατέρριψε τις θεωρίες της κλασικής φυσικής, χημείας και ψυχολογίας, καθώς ο Νίτσε διακήρυξε το θάνατο του Θεού και είδε την αλήθεια στο παράλογο και όχι στη λογική, οι πιο ανήσυχοι καλλιτέχνες της περιόδου δεν μπορούσαν πλέον να ικανοποιήσουν τις ανάγκες τους μέσα από τον χρησιμοθηρικό οπτιμισμό που είχε κυριαρχήσει στο δυτικό πολιτισμό από τη Γαλλική Επανάσταση, που ήταν προϊόν του διαφωτισμού, και τη Ναπολεόντεια Εποχή (1789-1815). Έτσι εγκατέλειψαν βαθμιαία τη ρεαλιστική παράδοση που, αρχίζοντας από τους Daumier, Courbet και Manet, είχε ανοίξει μια τόσο πλούσια φλέβα

³² Χαραλαμπίδης Α., σελ 29.

αισθητικής εξερεύνησης, που κορυφώθηκε με τον ιμπρεσιονισμό της δεκαετίας του 1870, και θέλησαν να ανακαλύψουν ή να ξαναβρούν μια νέα και πληρέστερη αλήθεια, που θα μπορούσε να συμβιβάσει τον εσωτερικό κόσμο του πνεύματος και της νόησης, με τον εξωτερικό κόσμο της ύλης και των αισθήσεων.

Αναπόφευκτα η αναζήτηση αυτή δημιούργησε έργα που παραβίαζαν με πολύ μεγαλύτερη τόλμη, απ' ότι ο ιμπρεσιονισμός, τις ακαδημαϊκές αρχές και την αληθοφάνεια που ανέμεναν τα εκπαιδευμένα από τη φωτογραφική τέχνη μάτια του κοινού. Και έτσι, ενώ οι Monet και Renoir είχαν αρχίσει να γνωρίζουν μια οικονομική και καλλιτεχνική επιτυχία, οι ανερχόμενοι ζωγράφοι που θα άνοιγαν το κεφάλαιο του νέο-ιμπρεσιονισμού, αποκάλυψαν το χάσμα, βαθύτερο παρά ποτέ, που χαρακτηρίζει τον κόσμο της υψηλής τέχνης από την υπόλοιπη κοινωνία. Το χάσμα αυτό δε θα έκλεινε ποτέ πια στη διάρκεια της ζωής τους. Σε αντίθεση με τους υγιείς, κατασταλαγμένους εξωστρεφείς και μακρόβιους ιμπρεσιονιστές, οι Seurat και Cézanne, Van Gogh και Gaughin, έμειναν προβληματισμένοι και απομονωμένοι μέχρι το τέλος, που ήρθε μάλιστα τραγικά για τους Seurat, Van Gogh και Gaughin, κατά μεγάλο μέρος επειδή επέμεναν να εξερευνούν χώρους πέρα από τα γνωστά και πεπατημένα, κάθε φορά που πίστευαν ότι είχαν βρει κάτι που θα τους οδηγήσει στα κοινά σύνορα των δύο βασιλείων, της αντικειμενικής και της υποκειμενικής ανάλυσης. Οι διαφορές των απόψεων, των στόχων, των προτιμήσεων, των ιδεών και των χαρακτήρων τους ήταν τόσο μεγάλες, ώστε δεν ήταν σε θέση ούτε να υποστηρίξουν ο ένας τον άλλο, κάτι που τους στέρησε τις ανέσεις της αλληλεγγύης που απολάμβαναν οι ιμπρεσιονιστές. Οι καλλιτέχνες αυτοί αποτελούσαν πράγματι μια πολιορκημένη avant-garde, που ζούσε κάτω από την απόρριψη μιας κοινωνίας που η ίδια απέρριπτε, η οποία δημιούργησε ένα πρότυπο που θα επαναλαμβανόταν με εκπληκτική κανονικότητα στο μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας του μοντερνισμού, μέχρι πολύ πρόσφατα. Αλλά παρά τις αποκλίσεις τους οι νέο-ιμπρεσιονιστές έφεραν μια αυξημένη ένταση και γοητεία στην τέχνη, με μια ανακατάταξη των αξιών, δίνοντας προτεραιότητα στο ρομαντικό απέναντι στο πραγματικό, στο σύμβολο απέναντι στην εμπειρία, στην ιδέα απέναντι στην αίσθηση. Κανένας καλλιτέχνης βέβαια δε θα μπορούσε να δουλέψει χωρίς άμεση επαφή με τον κόσμο των αισθήσεων, έστω και μέσα από το φίλτρο της φωτογραφίας, αλλά τα δεδομένα των αισθήσεων και η μετάφρασή τους σε τέχνη έπαψαν βαθμιαία να αποτελούν αυτοσκοπό και έγιναν ένα μέσο για τη γνώση των μορφών στην υπηρεσία του εκφραστικού περιεχομένου. Επιπλέον, στο επίπεδο του αντί-νατουραλισμού αυτού, όλα εξαρτιόταν από, και συγχρόνως εξισορροπούσαν, το δυϊσμό της νόησης και του πνεύματος, της σκέψης και του συναισθήματος. Σε όλη την καλλιτεχνική τους πορεία οι Seurat και Cézanne ξεκινούσαν κυρίως από την πλευρά της νόησης, ενώ οι Van Gogh και Gaughin εμπιστεύονταν περισσότερο τη διαίσθηση και το συναίσθημα.³³

³³ Amason H. H. , σελ 43.

ΣΤ. Seurat (Βιογραφία, Προϊστορία, θέση του)

Ο κύριος εκπρόσωπος του Νέο-Ιμπρεσιονισμού γεννήθηκε στο Παρίσι στις 2 Δεκεμβρίου 1859 και σπούδασε στη σχολή Καλών Τεχνών δουλεύοντας με ένα μαθητή του Ingres, τον Henry Lehmann. Είναι ο λιγότερο γνωστός και φαινομενικά πιο απομονωμένος από τους άλλους που ενέπνευσαν τον όρο Νέο-Ιμπρεσιονισμός. Ενθουσιώδης λάτρης της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής και των μεγάλων κλασικών καλλιτεχνών, όπως οι Piero della Francesca, Poussin και Ingres μελετά τα σχέδια των Holbeim, Rembrandt και Millet. Μαθαίνει επίσης τις αρχές της τοιχογραφίας από τον ακαδημαϊκό συμβολιστή Puvis de Chavannes. Μελετά τα μουσεία και ενδιαφέρεται για τις έρευνες των φυσικών. Εφαρμόζει τότε τη θεωρία των αντιθέσεων, απ' την οποία θα εξαρτηθεί όλο το έργο του καλλιτέχνη στο μέλλον.³⁴

Στις αρχές ο ζωγράφος αυτός εκφράζεται, γύρω στα 1882-83, με το μαύρο και το λευκό σοφά ισορροπημένα. Θα εκτελέσει εξάλλου στο διάστημα της βραχείας καριέρας του περίπου τετρακόσια σχέδια, « τα ωραιότερα σχέδια που υπάρχουν », όπως βεβαιώνει ο Signac. Ανάμεσα σε αυτά σημειώνουμε : « Το πορτραίτο του ζωγράφου Aman-Jean » (1882, συλλογή Stephen Clark, Νέα Υόρκη), «Ο μαύρος κόμβος» (γύρω στα 1882, ιδιωτική συλλογή) , «Γυναίκα ενώ ψαρεύει, σπουδή για τη Grande Jatte» (γύρω στα 1885, Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη) , «Στο καφέ Singer» (1887, συλλογή Van Gogh, Λάρν, Ολλανδία) , «Το πορτραίτο του Paul Signac» (1889-90, ιδιωτική συλλογή, Παρίσι), «Η τροφός» (Μουσείο Λούβρου). Έπειτα έρχεται στο χρώμα και εφαρμόζει και εδώ το ίδιο, μεθοδικά τις ίδιες αρχές: την αντίθεση των τόνων ακολουθεί τώρα η αντίθεση των αποχρώσεων και χρησιμοποιεί συστηματικά τα συμπληρωματικά χρώματα καθώς επίσης και τα δευτερεύοντα συμπληρωματικά. Ενώ οι Ιμπρεσιονιστές απέδιδαν τις σκιές των κύριων χρωμάτων με συμπληρωματικά, δηλαδή στο κόκκινο αντιπαρέθεταν το πράσινο (γαλάζιο+κίτρινο), στο γαλάζιο το πορτοκαλί (κόκκινο+κίτρινο), στο κίτρινο το μώβ (κόκκινο+γαλάζιο) εντατικοποιώντας έτσι το χρώμα, ο Seurat και ο Signac προχώρησαν ακόμη παραπέρα αναλύοντας και τα συμπληρωματικά στα συστατικά τους. Έτσι αντί για πράσινο, τοποθετούσαν μικρές κηλίδες γαλάζιου και κίτρινου και τις άφηναν να συντεθούν στο μάτι του θεατή όταν θα απομακρύνονταν από τον πίνακα.³⁵ Ασχολείται επίσης με τη μελέτη του Χρυσού Αριθμού, με την αναζήτηση των νόμων της ισορροπίας και της αρμονίας .

Το 1884, η αποστολή του απορρίπτεται στο Σαλόν, μαζί και ο πρώτος του μεγάλος πίνακας «Ένα λουτρό στην Asnieres» (Tate Gallery, Λονδίνο) που θα εκθέσει αργότερα στο Σαλόν των Ανεξάρτητων, των οποίων υπήρξε ένας απο τους ιδρυτές μαζί με τον Signac, τον Dubois-Pillet και τον Redon. Στη σύνθεσή αυτή, η θεωρία των αντιθέσεων έχει γίνει σεβαστή, η λάμψη, όμως, έχει σκοτεινιάσει από τη χρήση σκούρων χρωμάτων.

Το 1885 ο Seurat πηγαίνει να ζωγραφίσει στο Grand amps: «Le Bec du Hoc» (συλλογή Sir Kenneth Clark, Λονδίνο), «Η λίμνη του Grand amps» (Lefebvre Gallery, Λονδίνο), «Ηλιοβασίλεμα, Grand amps» (συλλογή Levy, Νέα Υόρκη). Ακολουθώντας τις συμβουλές του Signac με τον οποίο γνωρίζονται στο Σαλόν των Ανεξάρτητων και απ' τον οποίο έρχεται σε επαφή με τον Camille Pissaro, ο Seurat περιορίζεται όπως και οι Ιμπρεσιονιστές, στη χρήση καθαρών μόνο χρωμάτων. Αυτή την εποχή πραγματοποιείται

³⁴ Arnason H. H. , σελ 44.

³⁵ Χαράλαμπίδης Α. , σελ 53.

και το αριστούργημά του: «Ένα κυριακάτικο πρωινό στη Grande-Jatte»(Art Institute, Σικάγο), για το οποίο εκτελεί πάρα πολλά σχέδια και σκίτσα. Το παρουσιάζει στην 8^η και τελευταία Ιμπρεσιονιστική εκδήλωση στο 2^ο Σαλόν των Ανεξάρτητων. Ο μεγάλος αυτός στατικός πίνακας, τέλεια ισορροπημένος, προικισμένος με μια μεγάλη φωτεινότητα, έχει πραγματοποιηθεί εξ' ολοκλήρου σύμφωνα με τις μεθοδικές και επιστημονικές αρχές που χαρακτηρίζουν το καινούργιο στύλ, του οποίου ο Seurat υπήρξε ο υποκινητής.³⁶ Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί ότι ο Camille Pissaro ήταν εκείνος που προώθησε τα έργα, τόσο του Seurat όσο και του Signac, στην Έκθεση των Απορριφθέντων καθώς βρισκόταν σε σημείο κρίσης στην προσωπική του καριέρα (στα πενήντα-πέντε του χρόνια) και ήταν ανοικτός σε νέες ιδέες αλλά και χάρη στην παρακίνηση του γιου του Lucien, ο οποίος έδειξε ζωηρό ενδιαφέρον για τη δουλειά του Seurat³⁷

Το καλοκαίρι του 1886, ο καλλιτέχνης πηγαίνει στο Honfleur, όπου ζωγραφίζει θαλασσογραφίες με μια σύνθεση ρωμαλέα και με εκλεπτυσμένες αποχρώσεις: « Η είσοδος του λιμανιού στο Honfleur»(Barnes Foundation, Μέριον, Ην. Πολιτείες), «Το ξενοδοχείο και ο φάρος στο Honfleur»(συλλογή κας Chester Beatty, Λονδίνο), «Η Μαρία, Honfleur»(Μουσείο Μοντέρνας τέχνης, Πράγα). Απ' την ίδια περίοδο χρονολογούνται δύο πολύ όμορφα τοπία: «Η γέφυρα του Courbevoie» (1886-87, Ινστιτούτο Κουρτώ, Λονδίνο) και «Ο Σηκουάνας στη Grande-Jatte»(1887, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών, Βρυξέλλες)

Ο Seurat αρχίζει δύο άλλους μεγάλους πίνακες: «Γυναίκες σε πόζα» (1887-88, Barnes Foundation, Μέριον, Ην. Πολιτείες) και «Η παρέλαση»(1887-88, συλλογή Stephen C Clark, Νέα Υόρκη) που θα εκθέσει στην Έκθεση των Ανεξάρτητων το 1888. Ο ζωγράφος, αυτή τη φορά, οδηγείται ακόμα πιο μακριά στις αναζητήσεις του και συστηματοποιώντας το υπερβολικό, πρόκειται στο εξής να καταπιαστεί με την αντίθεση των γραμμών: ανάλογα με την τοποθέτηση τους σε σχέση με το οριζόντιο επίπεδο, οι γραμμές αυτές προσδιορίζουν μαζί με τους τόνους και τις αποχρώσεις, τη στατικότητα («Γυναίκες σε πόζα») ή το δυναμισμό («Η παρέλαση») της συνθέσεως.

Όπως όλα τα καλοκαίρια, έτσι και το καλοκαίρι του 1888, ο Seurat αφιερώνεται στο τοπίο: «Port en Bessen, η είσοδος του λιμανιού με άμπωτη»(City Art Museum, Άγιος Λουδοβίκος, Ην. Πολιτείες). Το 1889, ξαναβρίσκουμε το ζωγράφο εγκατεστημένο στο Crotoy: « Το Crotoy, πλατεία»(ιδιωτική συλλογή, Νέα Υόρκη). Στους ανεξάρτητους της ίδιας αυτής χρονιάς εκθέτει τα τοπία του των ακτών της Μάγχης, έπειτα αφιερώνεται σε μια καινούργια έκθεση: «Le chahut» (1889-90, Μουσείο Kroller-Muller, Οττερλό, Ολλανδία), στην οποία πρόκειται να κάνει μια επίδειξη δυναμισμού οργανωμένου σοφά, με νόμους τέλεια καθορισμένους. Πέτυχε σε αυτό; Δεν το νομίζουμε.

Έπειτα από μια διαμονή στο Cravelines, ο Seurat αφιερώνει το χειμώνα του 1890-91 στην εκτέλεση του «Τσίρκου»(Σφαιριστήριο) που εκθέτει έστω και ατελείωτο ακόμα στους Ανεξάρτητους, το 1881. Απο το δυναμικό αυτό θέαμα ανάμεσα σ' όλα δίνει μια εικόνα στατική και χωρίς ζωντάνια, όπου η κίνηση έχει αποκρυσταλλωθεί σε μια στάση και όπου, όπως και στο «Chahut», προαναγγέλλεται η χρεοκοπία μιας θεωρίας που περιορίζει την τέχνη μέσα σε κανόνες πολύ αυστηρά καθορισμένους, θεωρίας που ο ίδιος ο καλλιτέχνης είχε εκφράσει με αυτά τα λόγια: «Η Τέχνη είναι η αρμονία. Η αρμονία

³⁶ Serullaz M. , σελ 58.

³⁷ Russel J. , σελ 174.

είναι η αναλογία μεταξύ των αντιθέτων. Η αναλογία των παραλλαγών του τόνου, της αποχρώσεως και της γραμμής. Ο τόνος, με άλλα λόγια, το φως και η σκιά. Η απόχρωση, με άλλα λόγια, το κόκκινο και το συμπληρωματικό του χρώμα το πράσινο, το πορτοκαλί και το συμπληρωματικό του χρώμα το μπλε, το κίτρινο και το συμπληρωματικό του χρώμα το μώβ. Η γραμμή, με άλλα λόγια, οι διάφορες κατευθύνσεις προς το οριζόντιο επίπεδο».³⁸

Στις 29 Μαΐου 1891, ο Seurat πεθαίνει πρόωρα σε ηλικία 31 ετών, έπειτα από μια μολυσματική κυνάγχη, διακόπτοντας έτσι ένα έργο, του οποίου δε μπορεί κανείς να προβλέψει ποια θα ήταν η εξέλιξη. Στη διάρκεια της ζωής του πούλησε δύο έργα, το ένα στα 1887 στην έκθεση των Είκοσι στις Βρυξέλλες (όπου παρουσιαζόταν και η Grande Jatte), το «Le Bec du Hoc» στο Grandcamp για το ποσό των 300 φράγκων και το «Le Chahut» που εκτέθηκε στους Ανεξάρτητους στα 1890.

Στις 17 Φεβρουαρίου 1889, έγραφε στο φίλο του Οκταβ Μως, πρόεδρο της Εταιρείας των Είκοσι:

Αγαπητέ μου κύριε Μως,

Σας ευχαριστώ πολύ για όσα γράψατε για μένα στην Cravache της 16^{ης} Φεβρουαρίου. Σας είμαι ευγνώμων. Θα ήθελα να γνώριζα το όνομα αυτού του φιλότεχνου. Αν μπορούσατε να πάρετε 60 φράγκα για το σχέδιό μου θα είμαι ευχαριστημένος. Όσο για τα μοντέλα μου αισθάνομαι λίγο δύσκολα να καθορίσω την τιμή τους. Υπολογίζω σαν ετήσια έξοδα, 7 φράγκα την ημέρα. Βλέπετε λοιπόν που φτάνει το ποσό. Για να μην πολυλογώ σας λέω πως ο αγοραστής μπορεί να καθορίσει την τιμή από τη διαφορά της δικιάς μου και της δικιάς του.

Δικός σας, Σερά»

Ο Seurat δούλευε λοιπόν επί ένα χρόνο σε ένα πίνακα. Και ζητούσε ένα ημερομίσθιο 7 φράγκων με πιθανή έκπτωση. Μ' αυτή την τιμή, και με έκπτωση μάλιστα, στην έκθεση της Revue Blanche το 1900, το Γαλλικό κράτος, το Δημαρχείο, οι φιλότεχνοι και οι έμποροι θα μπορούσαν να είχαν αγοράσει τους « Λουόμενους στην Asnieres» (Bathers d' Asnieres), τη «Grande Jatte», τα «Μοντέλα», το «Τσίρκο» και τόσα άλλα υπέροχα τοπία και θαλασσογραφίες. Δεν το έκαναν όμως και σήμερα αυτά τα έργα βρίσκονται ασφαλισμένα και με πολλά εκατομμύρια το καθένα σε διάφορα μουσεία και γκαλερί κυρίως στην Ευρώπη και την Αμερική.³⁹

³⁸ Serullaz M. , σελ 86.

³⁹ Signac P. , σελ 150.

Ζ. Τεχνική *Pointillisme*

Την εποχή που ο Cézanne ψηλαφούσε να βρει τον τρόπο να συμφιλιώσει τις μεθόδους του Ιμπρεσιονισμού με την ανάγκη της τάξης, ο G Seurat ένας πολύ νεότερος καλλιτέχνης, ξεκίνησε να αντιμετωπίσει το πρόβλημα αυτό σαν μαθηματική εξίσωση. Χρησιμοποιώντας ως αφετηρία τη μέθοδο της ζωγραφικής του Ιμπρεσιονισμού και τις επιστημονικές μελέτες οπτικών φαινομένων του 19^{ου} αιώνα αποφάσισε να φτιάξει τις εικόνες του με μικρές κανονικές κουκίδες αδιάσπαστου χρώματος, όπως σε ένα ψηφιδωτό. Τα χρώματα πίστευε θα έσμιγαν με αυτό τον τρόπο στο μάτι, ή μάλλον στο νου, χωρίς να χάσουν τη λάμψη τους. Η ακραία, όμως αυτή τεχνική που έγινε γνώστή με τον όρο *pointillisme* (=πουαντιγισμός) ή ντιβισιονισμός, έκανε φυσικά τα έργα του δυσανάγνωστα, αφού απέφευγε όλα τα περιγράμματα και διασπούσε κάθε φόρμα σε περιοχές απο πολύχρωμες κουκίδες, δημιουργώντας έτσι τις προϋποθέσεις του Κυβισμού. Έτσι ο Seurat αναγκάστηκε να αντισταθμίσει την περίπλοκη τεχνική του με μια πιο ριζική απλοποίηση των σχημάτων απο το Cézanne (Εικ. 8)⁴⁰ Η έμφαση που έδινε ο Seurat έχει σχεδόν κάτι το αιγυπτιακό, η απόλυτη τάξη εξοβελίζει το στιγμιαίο, οι νόμοι της αρχιτεκτονικής οδηγούν στη μνημειακότητα, σε μια ηρεμία πέρα απο το χρόνο. Έτσι ίσως εξηγούνται οι συμβολικές προεκτάσεις του αισθητικού του χάρτη: *χαρά* =κυριαρχία του φωτός, των θερμών χρωμάτων, της γραμμής που υψώνεται πάνω απο το οριζόντιο, *ηρεμία* =ισορροπία του φωτός και της σκιάς, των θερμών και των ψυχρών χρωμάτων, η οριζόντιος, *λύπη* =κυριαρχία του σκοτεινού, των ψυχρών χρωμάτων, της καθοδικής γραμμής. Αναζητεί δηλαδή ο Seurat, πέρα απο την επιστημονική ανάλυση, συναισθηματικές αντιστοιχίες μέσα απο τις αντιθέσεις του τόνου(ανοικτό-σκούρο), των χρωμάτων(συμπληρωματικά) και των γραμμών(ορθή γωνία), επιβεβαιώνοντας ταυτόχρονα τις εκφραστικές τους δυνατότητες. Η τεχνική εξάλλου που χρησιμοποιούσε ο Seurat τον απομάκρυνε προοδευτικά ολο και περισσότερο από την πιστή απόδοση της φυσικής παρουσίας των πραγμάτων, οδηγώντας τον προς τη διερεύνηση σχημάτων με ενδιαφέρον και εκφραστική δυνατότητα.⁴¹

Η τεχνική του Seurat και τα μαθήματα των Ιμπρεσιονιστών αφομοιώθηκαν αργότερα απο τον V. Van Gogh. Η τεχνική με τις κουκίδες και το καθαρό χρώμα γοήτευσε τον Van Gogh, στα χέρια του όμως, η τεχνική αυτή έγινε κάτι το διαφορετικό από τον αρχικό προορισμό που της είχαν δώσει οι Παρισινοί ζωγράφοι. Χρησιμοποίησε τις χωριστές πινελιές όχι μόνο για να διασπάσει το χρώμα αλλά για να εκφράσει το δικό του πυρετό, την κατάσταση του μυαλού του.⁴²

Ο Signac εξελίσσει τον «πουαντιγισμό» με τις πιο πλατιές, πιο αραιές χρωματικές υφάνσεις, οι πίνακές του ψηφιδώνονται σαν ύστερο-αρχαϊκά μωσαϊκά. Στοχεύει να κατακτήσει καινούργιες κλίμακες ηχοχρώματος παρεμβάλλοντας παράφωνες νότες, διακόπτοντας τη μελωδική γραμμή του χρώματος. Περισσότερο από την οπτική ανασύνθεση της τονικής ενότητας, τείνει να προκαλέσει στη ζωγραφική επιφάνεια δυναμικές ταλαντώσεις και δονήσεις, που μεταβιβάζονται στο θεατή: γι' αυτό η αντίληψη του για τον πίνακα ως οπτικό ερέθισμα είναι ένα ουσιώδες προλεγόμενο των

⁴⁰ Gombrich E. , σελ 544.

⁴¹ Χαράλαμπίδης Α. , σελ 30.

⁴² Gombrich E. , σελ 547.

Φωβ, για τους οποίους ο πίνακας θα είναι μια ζώσα και αυτόνομη πραγματικότητα και όχι πια μια αναπαράσταση.⁴³

Λίγο αργότερα, ωστόσο, την εποχή του Φοβισμού (βραχύβιο κίνημα από το 1901-1908) οι εκπρόσωποι της (π.χ Matisse) προσπάθησαν να δώσουν μια νέα, άμεση απάντηση-την απάντηση της γενιάς τους- στους μεγάλους δάσκαλους που είχαν κάνει πράξη την ελευθερία του χρώματος: στον Van Gogh και Gaughin, στους Νέο-Ιμπρεσιονιστές Seurat και Signac. Παρόλο που διδάχτηκαν από τον *pointillisme* (1904 Matisse διδάσκεται από Signac) να ζωγραφίζουν δηλαδή με μικρές κηλίδες χρησιμοποιώντας τα τρία βασικά χρώματα, κατακτώντας έτσι το καθαρό χρώμα, στο έργο τους ωστόσο παρατηρούνται αξιοπρόσεκτες αποκλίσεις (π.χ πινελιές πλατιές και ορθογώνιες, αντί για μικρές και κυκλικές, ενώ αναφορικά με τα χρώματα όλα βασίζονται στη συνομιλία βασικών και συμπληρωματικών χρωμάτων).

Ο «ντιβισιονισμός» του Seurat επηρέασε όχι μόνο τον φοβισμό και μερικές τάσεις του κυβισμού στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αλλά επίσης αρκετούς ζωγράφους και σχεδιαστές της Art-Nouveau όπως και πολλούς Γερμανούς εξπρεσιονιστές. Έκανε επίσης την παρουσία του αισθητή σε κάθε σημαντική πειραματική προσπάθεια ως τις μέρες μας.

⁴³ Argan J., σελ 140.

Η. Ανάλυση πίνακα

Το «Μια Κυριακή του καλοκαιριού στην Grande Jatte» (1884-86), ο δεύτερος μεγάλος καμβάς του Seurat είναι αποδεικτικός και δηλωτικός, είναι πρόγραμμα. Θεωρείται ορόσημο στην ιστορία της μοντέρνας τέχνης. Ο Seurat εργάστηκε 2 χρόνια για το μνημειώδες αυτό έργο, κατασκευάζοντας τουλάχιστον είκοσι προκαταρκτικά σχέδια και σαράντα έγχρωμα σκίτσα. Σε όλα αυτά τα δοκιμαστικά κομμάτια που ποικίλλουν από απλά μεμονωμένα έως και τελικής σύνθεσης, ο Seurat αναλύει με σχολαστική λεπτομέρεια κάθε χρωματική σχέση και κάθε άποψη του εικαστικού χώρου. Το χρωματικό σύστημα που εφαρμόζε στηρίζεται στη διαισθητική πίστη των ιμπρεσιονιστών πως όλη η φύση αποτελείται από καθαρά χρώματα και όχι ουδέτερους τόνους. Ο ιμπρεσιονισμός δεν εμπλεκόταν σχεδόν ποτέ σε μια οργανωμένη, επιστημονική προσπάθεια για την επίτευξη οπτικής δράσης μέσα απο την τοποθέτηση των κυρίων χρωμάτων σε λεπτή ανάλυση πάνω στον καμβά και την ανάμειξή τους στον αμφιβληστροειδή του θεατή ως παλλόμενο μικτό χρώμα. Η τεχνική αυτή εφαρμόζεται σε πολλούς πίνακες του Monet, όπως διαπιστώνει ο καθένας αν εξετάσει από κοντά ένα από τα έργα του, ώστε να έχει αντιληφθεί τις μικρές μονόχρωμες πινελιές και κατόπιν να απομακρυνθεί αργά για να δει τα διαφορετικά στοιχεία του πίνακα να ενώνονται.

Ο Seurat εργάζεται σκόπιμα πάνω στη θεματική ύλη των ιμπρεσιονιστών: μέρα ηλιόλουστη, μέρα αναψυχής στις όχθες του Σηκουάνα. Αλλά ο τρόπος επεξεργασίας της είναι εντελώς διαφορετικός: καμία στιγμιαία νότα ζωής, καμία ξαφνική «αίσθηση», κανένα ανεκδοτικό παιχνίδισμα. Τις μικρές σαν κόμματα ελεύθερες πινελιές των ιμπρεσιονιστών έχουν υποκαταστήσει αμέτρητα στίγματα, που η θέση τους καθορίζεται από τους νόμους της οπτικής.⁴⁴

Το νησί βρίσκεται στη μέση του Σηκουάνα, νοτιοδυτικά του Neuilly και βορειοανατολικά της Asnieres. Πήρε το όνομά του από το ασυνήθιστο σχήμα του που μας θυμίζει ένα κλασικό πιάτο (La Grande Jatte: το μεγάλο πιάτο). Σήμερα είναι χτισμένη και κατοικημένη η περιοχή γύρω από το νησί, αλλά στα 1880 η Grande Jatte ήταν ένα ιδυλλιακό αναζωογονητικό τοπίο για τους κατοίκους του Παρισιού. Πιο συγκεκριμένα τις Κυριακές, το νησί ήταν ένας πολύ δημοφιλής προορισμός. Όλοι από το Παρίσι ήταν έξω για περίπατο στις ταβέρνες και στα διάφορα καταστήματα ή απολάμβαναν εκδρομές με κανώ. Η Grande Jatte εξάλλου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «μοντέρνα Κύθηρα», ένα ερωτικό μέρος ιδανικό για συναντήσεις ανάμεσα σε άντρες από την πόλη και ελεύθερες, χαλαρών ηθών γυναίκες.

Σύμφωνα με μια μοντέρνα ερμηνεία του πίνακα από τον Jules Christophe (1840-1929), μαθαίνουμε ότι ο Seurat περιέλαβε ένα ευρύτερο αντιπροσωπευτικό δείγμα της σύγχρονης του Παρισινής κοινωνίας: «Ένα απόγευμα κάτω από τον ζεστό καλοκαιρινό ουρανό βλέπουμε ότι ο Σηκουάνας ακτινοβολεί από το άπλετο φως, μικρές βίλες στο απέναντι ανάχωμα, ατμοκίνητα και ιστιοπλοϊκά σκάφη στην επιφάνεια του νερού. Κοντά σε εμάς, κάτω από τα δέντρα, υπάρχουν άνθρωποι που περπατούν, ψαρεύουν, κάθονται στο γρασίδι. Βλέπουμε νεαρά κορίτσια, μια παραμάνα, μια μεγαλύτερη γιαγιά κάτω από μια ομπρέλα ηλίου να αποπνέει μια αξιοπρέπεια που ταιριάζει σε ευγενή κάτω από το καπέλο που φορά. Νωχελικά ξαπλωμένος στο γρασίδι καπνίζοντας την πίπα του διακρίνεται ένας αναβάτης κανώ, καθώς μια αχτίδα του ήλιου που λάμπει τον χτυπά στο κάτω μέρος των ποδιών και διακρίνεται πάνω στο ξεθωριασμένο παντελόني του. Ένα

⁴⁴ Arnason H. H. ,σελ. 44.

σκούρο βιολετί ζώο βόσκει στο χορτάρι, μια καφετί πεταλούδα φτερουγίζει, μια νεαρή μητέρα κρατά από το χέρι τη μικρή κόρη της, που είναι ντυμένη με άσπρο φόρεμα και ροζ ζώνη. Δύο στρατιώτες από τη στρατιωτική ακαδημία του Saint Cyr στέκονται κοντά στην άκρη του νερού. Ένα νεαρό κορίτσι έχει μαζέψει ένα μπουκέτο λουλούδια ενώ ένα άλλο παιδί με κόκκινα μαλλιά και γαλάζιο φόρεμα κάθεται στο γρασίδι. Στον πίνακα επίσης βλέπουμε ένα παντρεμένο ζευγάρι να κρατά το μωρό στην αγκαλιά του και ακριβώς δεξιά ένα σκανδαλώδες ζευγάρι όπου ένας δανδής κράτα από το χέρι την περίτεχνα στολισμένη σύντροφό του, η οποία κρατά μια μώβ-μπλε μαϊμού με ένα κίτρινο λουρί».

Με βάση την περιγραφή του Jules Christophe φαίνεται πως ο Seurat ήθελε να παρουσιάσει στον πίνακά του μια «χαλαρή» συγκέντρωση, κατά τα πρότυπα των Ιμπρεσιονιστών, των Παρισινών κοινωνικών τάξεων. Για να δώσει μάλιστα έμφαση στη διαύγεια των περιγραμμάτων κάθε φιγούρας αποφεύγει οποιαδήποτε ουσιαστική υπερβολή. Παρά το βάθος της προοπτικής στον καμβά του, με επιτυχία δίνει έμφαση στην επιφάνεια της εικόνας, όπως σε μια ζωφόρο. Με εξαίρεση το κοριτσάκι που χοροπηδά στο μέσο περίπου της σκηνής, οι υπόλοιπες φιγούρες είναι ακίνητες. Ό,τι φαίνεται να έχει απεικονιστεί ένα Κυριακάτικο απόγευμα είναι στην ουσία απομονωμένο από το χρόνο στην κατασκευή του πίνακα.⁴⁵

Ο χώρος είναι ένα επίπεδο, η σύνθεση είναι δομημένη πάνω στις οριζόντιες και τις κατακόρυφες, τα σώματα και οι σκιές τους είναι γεωμετριοποιημένες κύκλες, τοποθετημένες πάνω στον χλοοτάπητα σαν πόνια πάνω σε σκακιέρα, με ρυθμό διαστημάτων υπολογισμένο σχεδόν μαθηματικά, σύμφωνα με το νόμο της χρυσής αναλογίας. Εννοείται: αν το φως δεν είναι φυσικό, αλλά αναπτυσσόμενο βάσει ενός επιστημονικού τύπου και συνεπώς «εντελώς» κανονικό, τότε το σχήμα που παίρνει το φως ταυτιζόμενο με τα πράγματα πρέπει να είναι κανονικό, γεωμετρικό. Για τους ίδιους σχεδόν λόγους –απόλυτη φόρμα σε απόλυτο φως– ήταν γεωμετρική και η φόρμα του Piero della Francesca.⁴⁶

Ο Seurat απεικονίζει ένα νησί σε ένα προάστιο σαν τη μοντέρνα Αρκαδία. Δεν υπάρχουν ούτε μπουκάλια, ούτε άνθρωποι που κάνουν πικ νικ πάνω στο περιποιημένο γρασίδι. Αόρατα, επίσης, είναι τα εστιατόρια, τα καφέ, οι μαρίνες που αράζουν τα πλοία και οι ιδιωτικές κατοικίες οι οποίες στα 1880 καταλάμβαναν τα δύο τρίτα του νησιού. Οι επισκέπτες κάνουν έναν αριστοκρατικό περίπατο ή απολαμβάνουν τις ακτίνες του ηλίου. Κανένας δε κάνει μάνιο, κανένας δεν έχει αφαιρέσει τα ρούχα του. Αυτές οι φιγούρες από την καθημερινή Παρισινή ζωή φαίνεται ότι έχουν παρθεί κατευθείαν από τον πίνακα του Puvis de Chavannes «The Sacred Grove, Beloved of the Arts and Muses» τον οποίο ο Seurat πραγματικά θαύμαζε.⁴⁷ Οι φιγούρες του Seurat περιφέρονται, όπως σε ένα «ιερό άλσος», μακριά από τον τόπο και το χρόνο. Οι «μοντέρνοι άνθρωποι» που ο ζωγράφος διακήρυσσε ότι ήθελε να απεικονίσει στην ουσία περιορίζονται σε απλές φιγούρες με ψηλά καπέλα, μπαστούνια και κορσέδες. Το ζευγάρι στα δεξιά, ένας κάτοικος του Παρισιού με μια γυναίκα χαλαρών ηθών και τη μαϊμού να τους οδηγεί υποδεικνύουν το χαρακτηρισμό της Grande Jatte ως «νησιού της αγάπης». Η γυναίκα εξάλλου που ψαρεύει στην αριστερή πλευρά της εικόνας αποτελεί επίσης νύξη για το θέμα. Οι γυναίκες που ψαρεύουν (ασυνόδευτες) θεωρούνταν «εύκολες» γυναίκες και αυτό

⁴⁵ Dauchting H. , σελ 35.

⁴⁶ Argan J. , σελ 139.

⁴⁷ Bowness A. , σελ 50.

ενισχύεται με την ομοιότητα ανάμεσα στις Γαλλικές λέξεις «pecheuse» που σημαίνει γυναίκα που ψαρεύει και «peche» που σημαίνει αμάρτημα (άρα pêche= διαπράττω αμάρτημα)

Παρά το γεγονός ότι σε όλη την επιφάνεια του πίνακα υπάρχουν λευκοί τόνοι που θυμίζουν αντιγραφή της τεχνικής της τοιχογραφίας που χρησιμοποιούνταν στην Αναγέννηση, το ζευγάρι με το μικρό κοριτσάκι ντυμένο στα άσπρα με τη μητέρα του στο κέντρο της εικόνας έλκει κατευθείαν το μάτι μας, καθώς οι δυο φιγούρες στέκονται ακριβώς μπροστά. Ο τρόπος με τον οποίο έχουν τοποθετηθεί στο κέντρο της εικόνας υποδεικνύει ότι ίσως περικλείουν κάποιο συμβολικό νόημα. Το παιδί θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν σύμβολο της ελπίδας σε μια κοινωνία η οποία έγινε άκαμπτη, σκληρή σε βαθμό που να έχει χαρακτηριστεί ως στερεότυπη. Το λευκό επίσης στέκεται στην κορυφή όλων των χρωμάτων. Τα πρισματικά χρώματα προέρχονται από το λευκό και μπορούν να επανέρθουν στο λευκό. Από τη μελέτη του για τη χρωματική θεωρία, ο Seurat ήταν οικείος με το πείραμα του Νεύτωνα ο οποίος χρησιμοποίησε ένα πρίσμα για να διαιρέσει το φως σε επτά διαφορετικά χρώματα του φάσματος. Το λευκό ήταν επίσης στο κέντρο των χρωματικών κύκλων του Rood και Henry, που φαίνεται ότι ο Seurat χρησιμοποίησε. Αποδεικνύεται λοιπόν πως η χρωματική θεωρία αποτελεί ένα σημαντικό κλειδί για την κατανόηση της Grande Jatte.

Ο Seurat είχε να λύσει και εδώ ένα πρόβλημα αντίστοιχο με αυτό των «Λουόμενων στην Asnieres» (εικ 9). Η κλίση της όχθης του νησιού ήταν τόσο υψηλή που ένας «αληθινός» (που απεικόνιζε την πραγματικότητα) πίνακας ήταν αδύνατο να ενσωματώσει τόσο τους επισκέπτες που έκαναν βόλτα στο νησί, όσο και τους ανθρώπους μέσα στο νερό. Ο καλλιτέχνης γι' αυτό παρέτεινε την εικόνα αυτού του μέρους του νησιού ζωγραφίζοντας την ακτογραμμή κάτω αριστερά, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα να συμπεριλάβει στην απεικόνισή του και το Σηκουάνα. Οι διαγώνιες σκιές των δέντρων που πέφτουν στην ακτογραμμή, καθαρά ορατές, σκοπό έχουν να υποδείξουν αυτή την κλίση του εδάφους προς τα κάτω. Από την άλλη, δεν υπάρχει λογική εξήγηση για τη μεγάλη σκιά στο μπροστινό μέρος. Με τρόπο παρόμοιο με τις Γιαπωνέζικες ξυλογραφίες, οι οποίες επίσης αποτέλεσαν μια σημαντική πηγή έμπνευσης για τους Ιμπρεσιονιστές, ο Seurat χρησιμοποιεί τις δύο αποχρώσεις της σκιάς στην πάνω και την κάτω επιφάνεια του πίνακα για να κατευθύνει τη ματιά μας στο κέντρο της εικόνας. Στην ελαιογραφία που παρουσιάζει το νησί άδειο, η οποία είναι δουλεμένη σύμφωνα με την τεχνική του πουαντιγισμού, η αφαίρεση από το πραγματικό τοπίο είναι αρκετά φαινομενική. Ζωγραφίζοντας στο τοπίο ο Seurat όχι μόνο δεν ανέπτυξε μια εντυπωσιακά επίπεδη εικόνα, αλλά επίσης δημιούργησε μια σκηνή στην οποία μπορούσε να εμφανιστεί το Παρισινό κοινό.

Ο μεγάλος αριθμός των φιγούρων, άλλες από τις οποίες κατασκευάστηκαν έξω από το εργαστήριό του και άλλες μέσα, δείχνει τις δυσκολίες τις οποίες είχε να αντιμετωπίσει, όταν προσπάθησε να φέρει το τοπίο του «εν ζωή». Δημιούργησε ένα ρεπερτόριο από φιγούρες καθεμιά ξεχωριστά έτσι ώστε να είναι έπειτα έτοιμος να ενσωματώσει στη «ζωφόρο» του πίνακα. Ένα από τα νεότερά του περιγράμματα αποκαλύπτει την αβέβαιη αναζήτησή του για ένα λεπτομερή σχεδιασμό. Ο τρόπος με τον οποίο οι φιγούρες κοιτάζουν προς τα δεξιά φαίνεται να είχε υπολογιστεί από την αρχή ακόμη. Η ιδέα για την ομάδα των φιγούρων που στέκονται στα δεξιά σαν σημείο εισόδου στον πίνακα φαίνεται πως υιοθετήθηκαν και στην τελική μορφή του. Ο κύριος, ο οποίος στέκεται

άκρως δεξιά στην εικόνα μετακινήθηκε σε άλλο σημείο, ακόμη πιο κεντρικά στην εικόνα. Στην τελική σύνθεσή της παίζει το ρόλο του συντρόφου της κυρίας με τη μαϊμού.

Ο Seurat έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στην τελευταία φιγούρα. Μια ιμπρεσιονιστική αίσθηση αποκαλύπτεται στα χρώματα των ρούχων της γυναίκας, μια βιολετί φούστα και ένα μαύρο παλτό. Η ομπρέλα που κρατά είναι σε πιο σκοτεινές αποχρώσεις από το χρώμα της φούστας της, ενώ η μαϊμού που κρατά από το λουρί, της οποίας το μέγεθος θυμίζει καρικατούρα, έχει χαρακτηριστεί ως αξεσουάρ μιας γυναίκας χαλαρών ηθών. Πραγματοποίησε επίσης αρκετές ζωγραφιές της μαϊμούς με σκοπό να βεβαιωθεί για την ανατομία και τη στάση της.⁴⁸

Έπειτα από δύο χρόνια δουλειάς πάνω στον πίνακα, ο Seurat παρουσίασε τελικά τη Grande Jatte, η οποία ξεπερνούσε τα δύο μέτρα σε ύψος, στην όγδοη και τελευταία έκθεση των Απορριφθέντων Ιμπρεσιονιστών στο Maison Doreé στα 1886. Ο αντίκτυπος ήταν αρκετά μεγάλος περισσότερο μάλιστα από την πρώτη έκθεση των Ανεξάρτητων, δώδεκα χρόνια πριν. Η Grande Jatte δημιούργησε σκάνδαλο. Προκάλεσε μια παρέλαση ύβρεων και χλευασμών. Την ημέρα των εγκαινίων ο Alfred Stevens (πορτορετίστας) δε σταμάτησε να πηγαινοέρχεται, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Signac, σαν σαίτα στο εστιατόριο Maison Doree και το γειτονικό Tortonu, στρατολογώντας από την παρέα του εκείνους που σιγόπιναν γύρω από τη διάσημη ταράτσα και οδηγώντας τους μπροστά στο έργο του Seurat, για να τους δείξει σε τί βαθμό ποταπότητας είχε πέσει ο φίλος του Degas φιλοξενώντας αυτές τις φρικαλεότητες. Μέσα στη βιασύνη του να κουβαλήσει όλο και περισσότερες φουρνιές, έριχνε χρυσά νομίσματα στην αυτόματη περιστροφική πόρτα, χωρίς να περιμένει τα ρέστα του! Εκείνο που ειδικά προκαλούσε τα γέλια σε αυτούς του «φιλότεχνους», ήταν ο πίθηκος που τον κρατούσε με ένα λουρί μια κυρία με μπλε φόρεμα.⁴⁹ Υπήρχαν, εξάλλου, και άλλες αρκετές σοβαρές κριτικές που έβλεπαν το πίνακα του Seurat από διαφορετικές οπτικές γωνίες, όπως υποστήριξε αργότερα ο Paul Signac: «Οι δύο σχολές που ήταν κυρίαρχες εκείνη τη χρονική στιγμή, οι Νατουραλιστές και οι Συμβολιστές, το έκριναν με βάση τη δική τους οπτική γωνία. Μόνο ο δημοσιογράφος Felix Fénéon (1861-1944) παρήγγειλε μια θεωρητική ανάλυση των τεχνικών επιτευγμάτων του πίνακα. Όταν η Grande Jatte πρωτοπαρουσιάστηκε, το Μάιο του 1886, θεωρήθηκε σαν ένα ντιβιζιονιστικό μανιφέστο και ο Feneon το θεώρησε σαν πρόσχημα για την εισαγωγή της νέας τεχνικής. Το άμεσο θέμα του σύμφωνα και με το Fénéon είναι ευδιάκριτο. Έτσι ο ίδιος το προσδιόρισε: Είναι Κυριακή, τέσσερις το απόγευμα στις μέρες της φτώχειας. Στο ποτάμι οι γρήγορες βάρκες γυροφέρνουν. Στο νησί μαζεύτηκε κατά τύχη κόσμος για να απολαύσει τον καθαρό αέρα κάτω από τα δέντρα.

Ο Fénéon ήταν μια από τις πιο αξιοσημείωτες φιγούρες της εποχής του. Εικοσιπέντε μόλις χρονών τη στιγμή που εξέδωσε το άρθρο για το Seurat, ήταν από πριν μεγάλος θαυμαστής του, από τη στιγμή που είδε τους «Λουόμενους» στα 1884. Τα άτομα που πραγματικά μπορούσαν να βασιστούν στον ίδιο για πάνω από πενήντα ή εξήντα χρόνια, ήταν τα νέα ταλέντα της εποχής του. Ο Jean Paulhan έγραφε για τον Feneon: «Είχαμε ίσως τον καλύτερο κριτικό για τα προηγούμενα εκατό χρόνια: τον Felix Feneon». Ήταν αυτός που στα 1883 προτιμούσε τον Rimbaud από όλους τους άλλους ποιητές της εποχής του. Αυτός που από το 1884 και εξής υπερασπίζονταν τον Verlaine και τον Huysmans, τον Charles Cros και Moreas, τον Marcel Schwob και Alfred Jarry. Έπειτα ανακάλυψε

⁴⁸ Dauchting H. σελ 36-38.

⁴⁹ Signac P. , σελ 146.

τον Seurat και τον Gaughin, τον Cézanne και τον Van Gogh. Σαν εκδότης του περιοδικού «Blanche» από το 1895 ως το 1903 εξέδωσε πολλούς πίνακες των Gide και Proust, Apollinaire και Claudel, Bonnard και Roussel, Matisse.

Το άρθρο του για τον Seurat αποκαλύπτει την ιδιοφυΐα του που τον καθιέρωσε σαν ένα από τους μεγαλύτερους και σπανιότερους κριτικούς στην τέχνη. Αξίζει να παραθέσουμε ένα μόνο κομμάτι από το άρθρο του:

« Ο Georges Seurat είναι ο πρώτος καλλιτέχνης που παρουσίασε ένα ολοκληρωμένο και συστηματοποιημένο παράδειγμα αυτής της νέας τεχνικής. Είναι ένα είδος ζωγραφικής που δεν μπορεί να κοροϊδέψει το μάτι του θεατή και που ο «επιδέξιος χειρισμός» είναι τελείως ανώφελος. Δεν υπάρχει εδώ χώρος για ένα φαντασμαγορικό θέαμα. Το χέρι ίσως μουδιάσει, αλλά το μάτι πρέπει να είναι ευκίνητο και οξύ. Δεν έχει σημασία αν το αντικείμενο που απεικονίζεται είναι ένα όστρακο, ένα δεμάτιο με φράουλες ή ένας βράχος, η τεχνική είναι η ίδια. Θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει ότι στην απόδοση μεγάλων επιφανειών χορταριού ή κλαδιών που τα χτυπά ο άνεμος ή ακόμη και στην εξωτερική επιφάνεια ενός ζώου υπάρχουν πλεονεκτήματα της χρήσης κοφτών πινελιών σε συνδυασμό με την «εκλεπτυσμένη» ζωγραφική των Ιμπρεσιονιστών. Η τεχνική του πουαντιγισμού είναι ωστόσο ανώτερη για την απόδοση απαλών επιφανειών και κυρίως για το γυμνό, ένα θέμα στο οποίο δεν έχει ακόμη χρησιμοποιηθεί»

Περιγράφοντας στη συνέχεια το θέμα της εικόνας, το οποίο αναφέρθηκε παραπάνω, ο Féneon συνέχισε:

«Η ατμόσφαιρα είναι ξεκάθαρη και έχει μια περιεργή δόνηση: η επιφάνεια της εικόνας φαίνεται να κινείται μπρος-πίσω προτού το αντιληφθεί το μάτι μας. Η αίσθηση ίσως είναι κατανοητή σύμφωνα με τη θεωρία του Dove ο οποίος παρατήρησε ότι το σύμπλεγμα των σημείων του φωτός, το καθένα ξεχωριστό από τα υπόλοιπα, τίθενται σε λειτουργία εναντίον του ενώ ο αμφιφληστροειδής του ματιού το αντιλαμβάνεται και απομονώνοντας τα βασικά χρώματα από τους υπόλοιπους συνδυασμούς τα επανασυναρμολογεί, με αποτέλεσμα να γίνεται ορατή η εικόνα»

Το άρθρο του Féneon στόχο είχε να αποδείξει τη σπουδαιότητα του ντιβιζιονισμού, δεν ασχολήθηκε, ωστόσο, καθόλου με το ερώτημα το οποίο στα 1960 είναι ίσως το πιο ενδιαφέρον απ' όλα: Είναι η Grande Jatte κυρίως ένα έργο άμεσης κοινωνικής παρουσίασης ή είναι ένα θαυμάσιο παράδειγμα ενός τύπου εικόνας, ένα «ποίημα», που ο Seurat επηρεάστηκε για τη δημιουργία του από έργα όπως του Giorgione («Concert Champetre») και την «Αλληγορία» του Lorenzo Costa που βρίσκονται στο Λούβρο; Είναι με άλλα λόγια ένα πορτραίτο, μια απεικόνιση μιας μεταβατικής κοινωνίας ή είναι προϊόν ποιητικής δημιουργίας, του οποίου το νόημα ακόμη μας ξεφεύγει;⁵⁰

Προτού απαντήσουμε στο ερώτημα αυτό αξίζει να αναφερθούν και ορισμένες απόψεις άλλων μεγάλων διανοητών και κριτικών της εποχής, καθώς κάθε γενιά προσδιορίζει το έργο αυτό διαφορετικά και δίνει το δικό της νόημα.

Ο Βέλγος ποιητής Emile Verhaeren θαύμαζε την Grande Jatte τόσο πολύ και με σεβασμό έγραφε: « Le Grande Latte est un essai decisif dans la recherche de la plus vraie lumiere» (Η Grande Jatte είναι μια επιτακτική απόπειρα στην αναζήτηση του αληθινού φωτός) : άλλοι γυρίζοντας πίσω στην Αίγυπτο και την Ασσυρία, στον Benozzo Gozzoli ή στην Kate Greenaway προσπαθούσαν να βρουν κάποια ομοιότητα όσον αφορά τη σύνθεση στον καμβά του Seurat. Μάλιστα ο Verhaeren σύστησε το Seurat στους φίλους του, το ζωγράφο Theo Van Rysselberghe (1862-1919) και στο δικηγόρο και κριτικό

⁵⁰ Russel J. , σελ 178-183.

Octave Maus (1856-1919) που ήταν οι πνευματικοί καθοδηγητές μιας ομάδας avant-garde καλλιτεχνών οι οποίοι έσπευσαν να συστήσουν στις Βρυξέλλες την ομάδα των "Les Vinght" («Είκοσι»). Ο Seurat προσκλήθηκε για να παρουσιάσει την Grande Jatte για μία ακόμη φορά στην ανοιξιάτικη έκθεσή τους στα 1887. Ο αντίκτυπος αυτής της παρουσίασης ήταν πέρα από τα άλλα η δημιουργία μιας ομάδας Βέλγων πουαντιγιστών. Η επιρροή του Seurat επίσης μεγάλωνε στη Γαλλία. Στην καλοκαιρινή έκθεση των Ανεξάρτητων στα 1886 ξαναπαρουσίασε την Grande Jatte μαζί με άλλα τοπία από το Grand-camp και Honfleur.⁵¹

Ο Roger Fry στα 1926 θεώρησε την Grande Jatte σαν «ένα κόσμο στον οποίο η ζωή και η κίνηση είναι απομακρυσμένα, εξορισμένα και όλα είναι φτιαγμένα σε ένα στέρεο γεωμετρικό καλούπι». Ο Meyer Shapiro στα 1935 ήταν ο πρώτος που παρατήρησε την βαθύτητα των κοινωνικών προβληματισμών του Seurat. Έγραφε σχετικά: « Ποτέ χωρίς τον μαθηματικό υπολογισμό και το σχέδιο μόνο δε θα μπορούσε ο Seurat να φτάσει σε ένα τέτοιο εξαιρετικής ποιότητας πίνακα». Εντυπωσιακό επίσης στα 1958 θεωρούσε «το βεληνεκές της ποιότητας και περιεχομένου στο ίδιο έργο: από τη διάρθρωση και το σχηματισμό μέχρι τη βάση με τις ομοιογενείς κουκίδες. Μια αυστηρή κατασκευή όσον αφορά την απεικόνιση της φύσης και της ανθρώπινης ζωής. Ο απαιτητικός, παθιασμένος θεατής ασχολείται με τα βαθιά προβλήματα της τέχνης. Συγκεκριμένος νους, φανατικός με τις μεθόδους και τις θεωρίες, καθώς και την ποιητική ενόραση, απορροφημένος μελετά το μυστηριώδες φως και τη σκιά ενός μετασχηματισμένου πεδίου.

Λίγο αργότερα στα 1949, ο E. M. Forster τοποθέτησε το ζήτημα στη θέση που του άξιζε: «Η τέχνη... είναι το μόνο ειρηνικό προϊόν που η συγχυσμένη φυλή μας έχει δημιουργήσει. Είναι το κλάμα εκατοντάδων φρουρών, η ηχώ που βγαίνει μέσα από χιλιάδες λαβύρινθους. Είναι ο φάρος που δε μπορεί να παραμείνει κρυφός: Η «Αντιγόνη» του Σοφοκλή, Ο «Μάκβεθ» του Shakespeare, η «Grande Jatte» του Seurat.». Ο H. W. Janson έδωσε έμφαση στην απεικόνιση της μαϊμούς, συσχετίζοντας την με τους μεσαιωνικούς χρόνους που θεωρούνταν σύμβολο ακολασίας.⁵²

Σύμφωνα, ωστόσο, με τον T.J. Clark που γράφει ενθουσιωδώς για τα μηνύματα, το πιο επαναστατικό στοιχείο του πίνακα δε σχετίζεται με τη χρωματική θεωρία και την τεχνική των κουκκίδων, αλλά με τη σχέση ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις της Τρίτης Επαναστατικής Γαλλίας. Για τον Clark το θέμα του πίνακα σχετίζεται ακριβώς με την ονομασία του: Μια συγκεκριμένη μέρα, Κυριακή, σε ένα συγκεκριμένο μέρος, το νησί της Grande Jatte, ανάμεσα στο Neuilly και την Asnieres, δυτικά του Παρισιού, σε ένα συγκεκριμένο χρόνο, το 1884. (δύο χρόνια πριν την αρχική παρουσίαση του πίνακα). Στα περίφημα κείμενά του για τον πίνακα ο Clark εντυπωσιάζεται από τις θέσεις, τα μεγέθη, τα ενδύματα, την ηλικία των φιγούρων του πίνακα, οι οποίες είναι όλες μέρος ενός εκτεταμένου στοχασμού του Seurat στο ζήτημα της κοινωνικής τάξης. Από δω και στο εξής, το θέμα της εικόνας εκφράζει ένα συγκεκριμένο στυλ αναπαράστασης, που δε συμφωνεί με εκείνο το στυλ που αρκετοί μελετητές της μοντέρνας ζωγραφικής έχουν διδαχτεί.

Όσον αφορά το ζήτημα της κοινωνικής τάξης θα έπρεπε ίσως να τον παραλληλίσουμε με ένα άλλο πίνακα του ίδιου καλλιτέχνη, τους «Λουόμενους στην Asnieres» (Bathers d'

⁵¹ Dauchting H. , σελ 46-47.

⁵² Russel J. , σελ 157-158.

Asnieres, 1883-84). Πριν την ολοκληρωτική ζωγραφική με κουκκίδες στον πίνακα της Grande Jatte, τα δύο έργα ήταν ταυτόσημων διαστάσεων. Και τα δύο αναπαριστούν φιγούρες στην εξοχή, σε δύο διαφορετικά, αλλά οπτικά μοιρασμένα, τοπία. Μάλιστα οι φιγούρες των Λουομένων όλες κοιτάζουν προς τα δεξιά(ανατολή) κατά μήκος της Grande Jatte, ενώ όλοι οι σχολιαστές προτείνουν ότι υπάρχει μια άμεση σύνδεση μεταξύ των δύο πινάκων αν παρατηρήσει κανείς των αγώνα πλοίων που είναι κοινός και στους δύο πίνακες. Σε αντίθεση με τη Grande Jatte, ο πίνακας αυτός αντικατοπτρίζει την αστική φτώχεια και ίσως την ανεργία. Όλες οι φιγούρες είναι αντρικές, καμία δε φοράει τα καλοραμμένα ρούχα της μπουρζουαζίας, ούτε τα εξίσου περίτεχνα κοστούμια που χρησιμοποιούσαν για να βγουν έξω. Μια φιγούρα, ένας νεαρός άντρας φαίνεται να φωνάζει κατά μήκος του ποταμού τους κατοίκους της Grande Jatte, οι οποίοι ωστόσο δε διακρίνονται. Ο πίνακας έχει συντεθεί σαν ένα μεγάλο μυθολογικό ταμπλό και πολλοί μελετητές έδωσαν έμφαση στη σχέση του με τον Puvis de Chavannes (που ο πίνακας του *Paix Doux* παρουσιάστηκε στο Σαλόν του 1882 και έχει εντυπωσιακές λεπτομέρειες).

Με βάση λοιπόν αυτά, φαίνεται ότι με τη Grande Jatte ο Seurat ήθελε να παρουσιάσει ένα κόσμο άκρως αντίθετο από τον προηγούμενο πίνακα (*Bathers d' Asnières*) με γνωστούς στους ιστορικούς τέχνης του 19^{ου} αιώνα τρόπους. Ακόμη με τρόπο που θα συνταίριαζε τη μέρα με τη νύχτα, το παραδοσιακό με το μοντέρνο, στον πίνακα αναμειγνύει εργάτες με εκπρόσωπους της μπουρζουαζίας, ώστε να εστιάζει την προσοχή ολοσχερώς σε ζητήματα κοινωνικής τάξης και οπτικής παρουσίας. Διαβάζοντας τη σχετική λογοτεχνία για τους δύο πίνακες ερχόμαστε αντιμέτωποι με την αναξιόπιστη φύση των κοινωνικών τάξεων στη μοντέρνα κοινωνία. Πολλοί μελετητές της Grande Jatte που η εικονολογία της θεωρείται κατά πολύ πιο περίπλοκη από τους Λουόμενους, εξάγουν το συμπέρασμα ότι εντός της αξιολογίας μπουρζουαζίας παρουσιάζονται άτομα της εργατικής τάξης μεταμφιεσμένα ως μέλη της αστικής. Φαίνεται ότι ο Seurat ενσωμάτωσε οπτικά τη στεγανότητα της εργατικής τάξης με τη διαπερατικότητα της μπουρζουαζίας.

Αν, όπως πολλοί υποστηρίζουν, το ήρεμο απόγευμα στη Grande Jatte είναι μολυσμένο με πόρνες και ανθρώπους που προκαλούν ηχορύπανση, οι περισσότεροι από τους οποίους παρουσιάζονται με το προσωπείο της μπουρζουαζίας, τότε ολόκληρη η κοινωνική τάξη που τόσο περίτεχνα έχει κατασκευαστεί από το Seurat είναι πιο εύθραυστη από τα στερεότυπα. Η γυναίκα που ψαρεύει και αυτή που κρατάει τη μαϊμού έχουν αναγνωριστεί ως πόρνες από τα χαρακτηριστικά τους. Αλλά και η επιτηδευμένη και ασυνόδευτη γυναίκα που διαβάζει τη νουβέλα στο μπροστινό μέρος και μοιράζεται τη σκιά με ένα κωπηλάτη και έναν ευγενή άντρα, ίσως καταφέρει να αποπλανήσει κάποιον από τους δύο μέχρι το τέλος του απογεύματος. Και το γεγονός ότι όλη αυτή η «κρυφή» σκηνή λαμβάνει χώρα σε ένα μέρος όπου η παρουσία αξιολογικών γυναικών και παιδιών τα κάνει όλα πιο επικίνδυνα (και ίσως ανατρεπτικά). Ο Seurat επίσης απεικονίζει ένα μωρό (και ίσως άλλο ένα στην αγκαλιά μιας γυναίκας) ένα μικρό κοριτσάκι που περπατά με τη μητέρα του, δύο κορίτσια που τρέχουν, δύο έφηβους, αρκετές νέες γυναίκες και μια μεγαλύτερης ηλικίας με τη νοσοκόμα της. Αντιθέτως οι άντρες είναι απλά πιόνια στη «σκακιέρα» (όπως οι μοχθηροί χαρακτήρες του Duchamp) των οποίων τα κοστούμια και οι πόζες τους δίνουν νόημα, όπως στις γυναίκες. Μέσα σε αυτό το αξιολογικό περιβάλλον, οι γυναίκες έχουν ή πρόκειται να διαφθαρούν από τους άνδρες (ή να τους διαφθείρουν) και η αθωότητα θα χαθεί.⁵³

⁵³ Brettel R. , σελ. 157-8.

Η επίσημη αστική τέχνη γεννιέται και παγιώνεται όταν η αστική τάξη, αφού κατακτήσει την εξουσία, ετοιμάζεται να την υπερασπισθεί από την κάθε επίθεση. Γεννιέται δηλαδή τη στιγμή που η αστική τάξη καταλαβαίνει «ότι τα όπλα που έφτιαξε ενάντια στη φεουδαρχία έστρεφαν τις κάνες τους εναντίον της, ότι όλη η κουλτούρα που γέννησε επαναστατούσε ενάντια στο δικό της πολιτισμό, ότι όλοι οι θεοί που είχε δημιουργήσει, την είχαν απαρνηθεί». Η επίσημη τέχνη λοιπόν, αν και διατηρούσε συχνά μια επίφαση ρεαλισμού, δεν μπορούσε παρά να είναι αντιρρεαλιστική ή ψευδορεαλιστική, αφού η λειτουργία της δεν ήταν πια η έκφραση της αλήθειας, αλλά η απόκρυψή της. Η επίσημη τέχνη είχε λοιπόν μια λειτουργία αποκλειστικά απολογητική, τελετουργική. Σκέπαζε με ένα πέπλο ευτράπελης υποκρισίας τις δυσάρεστες καταστάσεις και έτεινε να διατηρεί τις αυταπάτες των παρωχημένων αρετών, όταν πια αυτές είχαν αντικατασταθεί από βαθιά διαφθορά. Τώρα, αν μετά το 1870 τα προϊόντα αυτής της επίσημης τέχνης διαδίδονταν πλέον αναισχύοντα στην αγορά της κουλτούρας, το φαινόμενο αυτό είχε αρχίσει ήδη να διαφαίνεται αμέσως μετά το '48. Αλλά οι πιο ευαίσθητοι και δραστήριοι από τους καλλιτέχνες που είχε ενοχλήσει έντονα η αποτυχία των επαναστατικών ιδεών αντιδρούν με ζωτικότητα σ' αυτή την εκδήλωση της επίσημης κουλτούρας.

Οι σκηνές από τη ζωή στις σύγχρονες πόλεις, για παράδειγμα, που ζωγράφιζε ο Seurat διαφέρουν από εκείνες των Ιμπρεσιονιστών και από μια ακόμη άποψη: προέρχονται από τη ζωή της εργατικής μάλλον τάξης παρά της αστικής. Οι πολιτικές απόψεις του Seurat μας είναι άγνωστες, αλλά πολλοί από τους οπαδούς του, και κυρίως ο P. Signac (1863-1935), που σύντομα εξελίχθηκε σε βασικό εκπρόσωπο των ντιβιζιονιστών, ήταν ενεργά μέλη του αναρχοσοσιαλιστικού κινήματος στη Γαλλία. Ο Signac μάλιστα ήταν κατηγορηματικός ως προς την κοινωνική έμπνευση της τέχνης. Παρόλο που οι Νέοι Ιμπρεσιονιστές (όπως αποκαλούνταν μετά το 1886) απέκρουαν την ιδέα μιας τέχνης ωμά προπαγανδιστικής, με το να ζωγραφίζουν θέματα από τη ζωή του προλεταριάτου, κατέθεταν τη μαρτυρία τους για «τους μεγάλους κοινωνικούς αγώνες ανάμεσα στους εργάτες και στο κεφάλαιο». Θα ήταν λάθος συμπλήρωνε ο Signac, «να απαιτεί κανείς από τα έργα τέχνης ξεκάθαρους σοσιαλιστικούς προσανατολισμούς», αλλά οι καλλιτέχνες με επαναστατική ιδιοσυγκρασία, που ζωγραφίζουν ότι βλέπουν, όπως το αισθάνονται», δίνουν συχνά μ' αυτό τον τρόπο «βαρύ χτύπημα στις παλιές κοινωνικές δομές».

Το ξέκομμα των καλύτερων διανοούμενων και καλλιτεχνών από τις πολιτικές και πνευματικές θέσεις της τάξης τους είναι ένα ξέκομμα που θα τους οδηγήσει να ζουν για καιρό σε μια διαμαρτυρία που συνίσταται κυρίως στην ιδέα της φυγής. Η πολεμική ενάντια στο «αστικό» είχε ήδη αρχίσει από τους πρώτους ρομαντικούς επρόκειτο όμως μάλλον για μια θέση, για μια ριζοσπαστική πεποίθηση. Με τρόπο αποφασιστικό μάλιστα από τη δεκαετία του 1870 και έπειτα η στάση αυτή χρωματίζεται, σε πολυάριθμες περιπτώσεις, από αιτίες ολοένα πιο ιδιόζουσες και έντονες. Η άρνηση του «αστικού κόσμου» γίνεται ένα συγκεκριμένο γεγονός: η άρνηση μιας κοινωνίας, μιας συνήθειας, ενός τρόπου ζωής, μιας ηθικής αντίληψης. Ο Baudelaire στο ποίημα του «Voyage», μια σύνθεση του 1859, επικαλείται το θάνατο για να τον πάρει μακριά σε ένα τόπο όπου υπάρχει κάτι το διαφορετικό από την πληκτική κοινοτυπία του παρόντος:

Ω θάνατε, γερο καπετάνιε είναι καιρός! Ας σηκώσουμε την άγκυρα!

Ω θάνατε, αυτός ο τόπος μας φέρνει πλήξη! Ας ξεδιπλώσουμε τα πανιά!
Αν ο ουρανός και η θάλασσα είναι μαύρος σαν το μελάνι,
Οι καρδιές μας, που εσύ γνωρίζεις ξεχειλίζουν από φως!

Ρίξε μας το δηλητήριο σου για να μας ανακουφίσεις!
Εμείς θέλουμε, έτσι και αλλιώς αυτή η φωτιά καίει το μυαλό μας!

Τί σημασία έχει να βυθιστούμε στην άβυσσο, στην κόλαση ή στον ουρανό;
Να βυθιστούμε πρέπει στο άγνωστο για να βρούμε κάτι καινούργιο!

Φυγή λοιπόν από τον πολιτισμό, φυγή ατομική, μια θέση αντικομφορμιστική, η οποία μάλιστα είναι ορατή και στο έργο τους, υιοθετήθηκε από αρκετούς διανοούμενους (Baudelaire, Rimbaud) και καλλιτέχνες (Courbet, Seurat), ιδίως στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, αποτέλεσε μια στάση ζωής και μια αντίσταση εναντίον στην πολιτική κυριαρχία και ανωτερότητα της αστικής τάξης. Από τους καλλιτέχνες αυτούς ιδιαίτερη θέση κατέχει όπως δείξαμε ο νέο-ιμπρεσιονιστής G. Seurat ο οποίος με την Grande Jatte, που αποτελεί ένα έργο τεράστιων διαστάσεων όχι μόνο έδειξε την αντίθεσή του στην κυριαρχία της «άρχουσας τάξης» της μπουρζουαζίας, αλλά υπήρξε ταυτόχρονα και ο εισηγητής μιας νέας τεχνικής, του πουντιγισμού η οποία πρωτοπαρουσιάστηκε στον πίνακα αυτό δίνοντας έτσι μια ιδιαίτερη έμφαση στον πίνακά του αλλά και καθιερώνοντάς τον ως ένα από τους πιο σημαντικούς καλλιτέχνες του τέλους του 19^{ου} αιώνα.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ



Εικ. 1 : «Ένα κυριακάτικο πρωινό στο νησί της Grande Jatte»



Εικ. 2 : J. F. Millet «Οι σταχτομαζώχτρες»



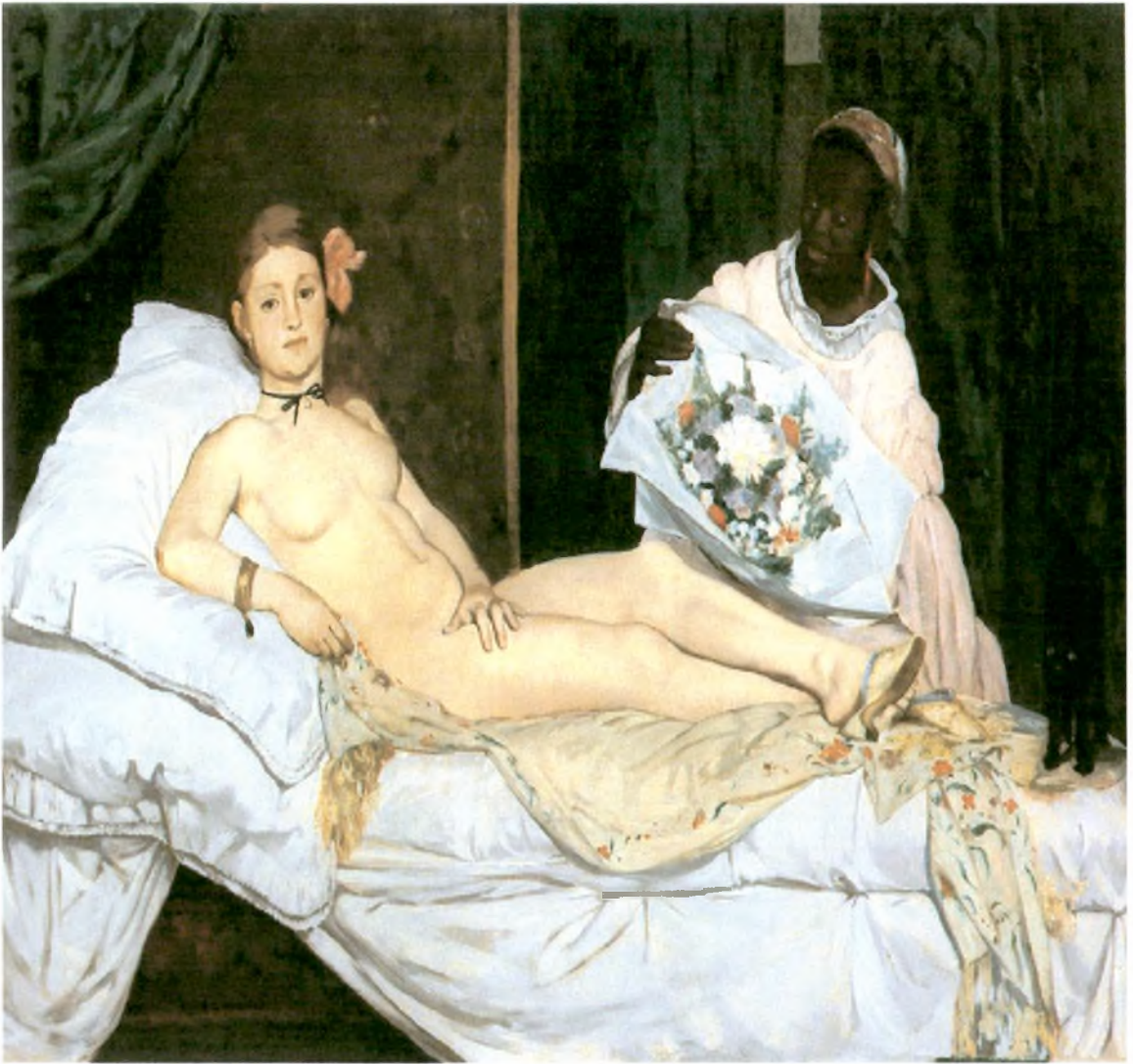
Εικ. 3 : Η. Daumier «Το βαγόνι της Τρίτης Θέσης»



Εικ. 4 : G. Courbet «Ενταφιασμός στην Ορνάν»



Рис. 5 : G. Courbet «Bonjour monsieur Courbet»



Εικ. 6 : E. Manet «Ολυμπία»



Εικ. 7 : Ε. Manet «Πρόγευμα στη γλόη»



Εικ. 8 : P. Cezanne «Le Gardanne»



Εικ. 9 : G. Seurat «Λουόμενοι στην Asnieres»



Εικ. 10 : Λεπτομέρεια πίνακα

Βιβλιογραφία

1. Argan J. G. : «*Η Μοντέρνα Τέχνη*», Απόδοση από τα ιταλικά : Λίνα Παπαδημήτρη, Πρόλογος : Νίκος Κεσσανλής, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης – Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2^η έκδοση, Ηράκλειο 1999.
2. Arnason H. H.: «*Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης*», Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία, Επιμ: Μιλτιάδης Παπανικολάου, Μτφ: Φώτης Κακαβέτσος, Εκδόσεις Παρατηρητής.
3. Belting H, Dilly H. et al, «*Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*», Μτφ: Λία Γυιόκα, Πρόλογος-Επιμ: Μ Παπανικολάου, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1995.
4. Brettel R. : «*Modern Art (1851-1929)*», Oxford University Press, 1999.
5. Bowness A: «*Modern European Art*», Thames and Hudson, 1985.
6. Berstein S-Milza P: «*Ιστορία της Ευρώπης, Η ευρωπαϊκή συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών 1815-1919*», Μτφ Δημητρακόπουλος Αντ, Επιμ Λιβιεράτος Κ, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997.
7. De Micheli M: «*Οι Πρωτοπορίες της Τέχνης του 20^{ου} αιώνα*», Μτφ: Λένα Παπαθεμελάκη, Επιμ: Τ Χατζηνικολάου, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2001.
8. Duchting H: «*G Seurat 1859-1891 The master of Pointillism*», Taschen, 1999.
9. Fischer E.: «*Η αναγκαιότητα της τέχνης*», Μτφ: Βαμβαλής Γ, Εκδόσεις Μπουκουμάνη, Αθήνα 1972.
10. Francina F., Harrison C.: «*Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*», Edited by Francis Francina and Charles Harrison with the assistance of Deirde Paul at the Open University, Paul Chapman Publishing Ltd.
11. Gombrich E. H.: «*Το Χρονικό Της Τέχνης*», Μτφ: Λίνα Κασδαγλή, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1999.
12. Gyrvich G.: «*Μελέτες για τις κοινωνικές τάξεις: Από τον Μάρξ μέχρι σήμερα*», Μτφ : Λυκούδη Μ., Επιμ : Τσαούση Δ., Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1986.
13. Honour H., Fleming J.: «*Ιστορία της Τέχνης*», Μτφ: Ανδρέας Παππάς, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1998
14. Russel J: «*Seurat*», Thames And Hudson, London, Re: 1994.

15. Serullaz M.: «*Ο Ιμπρεσσιονισμός*»,
16. Signac P.: «*Απο τον Ευγένιο Ντελακρουά στον Ιμπρεσσιονισμό*», Εισαγωγή και σημειώσεις από τον Francois Cassen, Μτφ: Θ. Πάντος, Αθήνα 1987.
17. Thompson E.P.: «*The Making of the English Working Class*», Penguin Books, London, Re: 1991.
18. Veblen T.: «*Η θεωρία της αργόσχολης τάξης*», Μτφ: Νταλιάνης Γ, Επιμ: Σοφιανός Φ., Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1982.
19. Wright E. O.: «*Class Crisis and the State*», Verso, London New York, Re: 1993.
20. Χατζηνικολάου Ν.: «*Νοήματα της εικόνας*», Μελέτες Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1994.
21. Χαραλαμπίδης Α.: «*Η Τέχνη Του 20^{ου} Αιώνα*», Τόμος 1 (1880-1920), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1990.