

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ – ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ελευθερία Δημητρούλη

Η αναπαράσταση της γυναίκας στο έργο του

Henri Matisse

Επόπτες

Κα Γυϊόκα Αία

Κα Βασιλάκη Μαρία

Βόλος

2003-04



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

Αριθ. Εισ.: 2830/1

Ημερ. Εισ.: 17-05-2004

Δωρεά:

Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΙΑΚΑ

2004

ΔΗΜ

Ελευθερία Δημητρούλη

Η αναπαράσταση της γυναίκας στο έργο του

Henri

matisse

Επόπτες

Κα **Γυιόκα Λία**, Λέκτορας Ιστορίας της Τέχνης, Αρχιτεκτονική σχολή
Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Κα **Βασιλάκη Μαρία**, μέλος ΔΕΠ Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Αναπληρώτρια
Καθηγήτρια Ιστορίας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής τέχνης.

Πίνακας Περιεχομένων

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Παρουσίαση της βιβλιογραφίας	2-5
------------------------------	-----

1^ο ΜΕΡΟΣ

1.1 Η Μοντέρνα Τέχνη	7-9
----------------------	-----

1.2 ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΣΤΗ ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ

1.2.1 Τι είναι πορτραίτο;	10-12
---------------------------	-------

1.3 Ο MATISSE ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ

1.3.1 Δημιουργική πορεία	13-32
<i>Το Τραπέζι του Δείπνου</i>	17-18
<i>Ο Φωβισμός</i>	19-21
<i>Η παραίτηση</i>	21-22
<i>Πηγές έμπνευσης και επιρροές</i>	22-23
<i>Τέχνη και Διακόσμηση (1908-13)</i>	23-24
<i>Ο Matisse ταξιδεύει</i>	24
<i>Στο Casbah</i>	24-25
<i>Ο Matisse στην Αμερική</i>	25
<i>Matisse και Κυβισμός – Τα χρόνια του πειραματισμού (1913-16)</i>	25-26
<i>Η πρώτη περίοδος στη Νίκαια</i>	27-28
<i>Η δεύτερη περίοδος στη Νίκαια</i>	28
<i>Τα σχέδια</i>	28
<i>Οι αναμνήσεις του Μαρόκο</i>	28
<i>Το ταξίδι στην Ταϊτή</i>	29

1.3.2 Από τις Σημειώσεις ενός ζωγράφου 30-32

1.4 ΤΕΧΝΙΚΕΣ 33-34

2^ο ΜΕΡΟΣ

2.1 Κατά πόσο οι αναπαραστάσεις γυναικών του Matisse
μπορούν να θεωρηθούν πορträιτα; Η άποψη του John Klein. 36-38

Οι ταξικά ισότιμοι αναπαριστώμενοι 39

2.2 Ο καλλιτέχνης και τα μοντέλα του 39-40

2.3 ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΙΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

2.3.1 Τα πορträιτα της περιόδου fauve 41-44

Γυναίκα με το καπέλο 41-43

Madame Matisse / Η Πράσινη Γραμμή 43-44

2.3.2 Οι πίνακες του Μαρόκο 44-45

2.3.3 Τα κυβιστικά πορträιτα 45-46

2.3.4 Οι πίνακες της περιόδου της Νίκαιας 46-47

2.3.5 Τα γιγάντια πορträιτα 47-49

Το Ροζ Γυμνό ή Μεγάλο Ανακεκλιμένο Γυμνό 48-49

2.3.6 Οι Οδαλίσκες 49-50

2.3.7 Οι χορεύτριες 50

2.3.8 Ο τύπος της γυναίκας που ποζάρει σκεπτική 50

Γυναίκα με Μπλε Φόρεμα 51-53

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΤΟΥ MATISSE ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΚΟΠΙΑ ΤΗΣ ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

55-59

Ο τρόπος με τον οποίο ο Matisse απεικόνισε τη γυναίκα έχει
σχέση με την ιστορική και κοινωνική της πραγματικότητα; 55-57

Η συμβολή του Matisse στην τέχνη της γυναικείας αναπαράστασης 58-59

Παράρτημα 1

Πίνακες

61-103

Παράρτημα 2

— Βιογραφικά στοιχεία - Χρονολόγιο

105-108

— **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

109-110

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αφορά στον μοντέρνο ζωγράφο Henri Matisse (1869-1954) και στο έργο του. Επικεντρώνει στις αναπαραστάσεις της γυναίκας οι οποίες καταλαμβάνουν ένα πολύ μεγάλο και σημαντικό τμήμα του έργου του. Η εργασία εκπονήθηκε για το τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Η μελέτη ξεκίνησε τον Ιανουάριο του 2003 στο Βόλο και η συγγραφή ολοκληρώθηκε τον Φεβρουάριο του 2004 στο Ρέθυμνο. Το βιβλιογραφικό υλικό προήλθε κυρίως από την προσωπική μου βιβλιοθήκη, ωστόσο, ιδιαίτερα χρήσιμα στάθηκαν για την συγγραφή της εργασίας συγγράμματα από την βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Βόλου. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τις καθηγήτριές μου κυρίες Γυιόκα και Βασιλάκη για την πολύτιμη βοήθειά τους και την αμέριστη συμπαράστασή τους καθ' όλη τη διάρκεια της προσπάθειάς μου για ένα κατά το δυνατόν καλύτερο αποτέλεσμα. Χωρίς τη συμβολή τους η συγγραφή αυτής της εργασίας θα ήταν αδύνατη.

Ελευθερία Δημητρούλη

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Παρουσίαση της βιβλιογραφίας

Η παρούσα πτυχιακή εργασία βασίστηκε σε πληροφορίες από δύο κατηγορίες έργων: η πρώτη αφορά συγγράμματα τα οποία πραγματεύονται αποκλειστικά το έργο του Henri Matisse και κάποια από αυτά συμπεριλαμβάνουν χρήσιμα βιογραφικά στοιχεία καθώς και πληροφορίες για κάποιους σταθμούς στην καριέρα του που συμβάλλουν στο συσχετισμό της ζωής του καλλιτέχνη με το έργο του. Έτσι, πολλά από τα έργα του μπορούν να ‘αποκωδικοποιηθούν’ και να ερμηνευθούν καλύτερα. Η δεύτερη ομάδα συγγραμμάτων αφορά έργα γενικότερου περιεχομένου που βοηθούν στην ανασύνθεση μιας εικόνας γύρω από τον *Matisse*. Επιχειρείται, δηλαδή, να τεθεί ο καλλιτέχνης μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο (χρονολογικό, καλλιτεχνικό, κοινωνικό, πολιτισμικό, ιστορικό).

Το βιβλίο του John Klein, *Matisse Portraits*, αποτέλεσε ουσιαστικά την ‘κατευθυντήρια γραμμή’ της εργασίας καθώς βοήθησε αρχικά στο να αποσαφηνιστεί η έννοια του πορτραίτου και, κατ’ επέκταση, να γίνει ένας διαχωρισμός σχετικά με το ποιες γυναικείες αναπαραστάσεις θεωρούνται αμιγώς πορτραίτα και ποιες όχι. Συνέβαλε, επίσης, καταλυτικά καθώς καταδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να αναλύεται ένα πορτραίτο. Πέραν αυτών, το βιβλίο αυτό χρησιμοποιήθηκε και στην ανάλυση συγκεκριμένων έργων καθώς προβάλλει αρκετά αξιόλογες υποθέσεις. Ο συγγραφέας θέτει αρχικά προς ανάλυση την έννοια του πορτραίτου. Προσδιορίζει το πορτραίτο, επιχειρεί να θέσει τα όρια της τέχνης του και εφαρμόζει τις θέσεις του αυτές στα πορτραίτα του Matisse.

Το βιβλίο του Gilles Néret, *Matisse*, χρησιμοποιήθηκε για τη διαμόρφωση μίας σφαιρικής άποψης γύρω από το έργο του ζωγράφου καθώς ο συγγραφέας πραγματεύεται από γενικότερη σκοπιά το έργο του Matisse χωρίς να επικεντρώνει σε μία μόνο συγκεκριμένη κατηγορία. Το πλεονέκτημα του συγγράμματος αυτού είναι ότι παρουσιάζει το κάθε έργο του καλλιτέχνη αφού έχει προηγηθεί ένας σαφής διαχωρισμός και μία ομαδοποίηση των έργων κατά περιόδους, θέματα και στυλ. Με τον τρόπο αυτό γίνεται εύκολη η κατάταξη του κάθε έργου και παράλληλα η ερμηνεία του σε συνδυασμό με τα συμφοραζόμενά του.

Τα βιβλία των Ingrid Schaffner, *Henri Matisse* και Xavier Girard, *Matisse. The Sensuality of Colour*, αποτελούν συγγράμματα γενικότερου περιεχομένου και

επιχειρούν να δώσουν στον αναγνώστη μία πρώτη ιδέα σχετικά με το ποιος είναι ο Matisse και ποια είναι τα σημαντικότερα έργα του. Χρησιμοποιήθηκαν σαν μία πρώτη ανάγνωση προκειμένου να γίνει μία σχετική γνωριμία με το έργο του ζωγράφου αλλά και στην πορεία στάθηκαν πολύ χρήσιμα καθώς έδωσαν σημαντικές πληροφορίες για τη συγγραφή της εργασίας. Πάνω στο βιβλίο της Schaffner βασίζεται εν πολλοίς το τμήμα της εργασίας με τίτλο "Δημιουργική πορεία" καθώς παρέχει πολύ χρήσιμες και ουσιώδεις πληροφορίες αναφορικά με την πορεία του καλλιτέχνη: το ξεκίνημα του, τις επιρροές που δέχτηκε, τους σταθμούς στο έργο του, τα κινήματα από τα οποία πέρασε καθώς και κάποια στοιχεία από την προσωπική του ζωή που θα μπορούσαν συμβάλλουν στην ανασύνθεση της εικόνας του. Το *Matisse. The Sensuality of Colour* επικεντρώνει σε κάποια έργα σταθμούς χωρίς βέβαια να τα αναλύει διεξοδικά. Συνέβαλλε στη συσσώρευση κατά το δυνατόν περισσότερων πληροφοριών σχετικά με τον καλλιτέχνη και στη διασταύρωση τους με τις αναφορές άλλων συγγραφέων. Ιδιαίτερα χρήσιμο όσον αφορά τις πληροφορίες που μας δίνει σχετικά με τη σχέση Matisse και Gustave Moreau, σχέση μαθητή και δασκάλου.

Τέλος, ένα σύγγραμμα του ίδιου του καλλιτέχνη, το *Περί Τέχνης*, αποτελεί ευνόητης σημασίας πηγή πληροφοριών για τη συγγραφή της εργασίας καθώς έχουμε την πληροφορία 'από πρώτο χέρι'. Εδώ μιλάει ο καλλιτέχνης. Για τις απόψεις και τις θεωρίες του, για τις τεχνικές του, για τον τρόπο που βλέπει τα πράγματα. Μέσα από την ανάγνωση των κειμένων του *Περί Τέχνης* είναι δυνατόν να διασταυρωθούν με τον κατά το δυνατόν εγκυρότερο τρόπο οι πληροφορίες από τα συγγράμματα που προαναφέρθηκαν. Κρίθηκε, τέλος, σκόπιμο, μέσα σε μία εργασία που αφορά έναν καλλιτέχνη, να παρεμβάλλονται ανά τακτά διαστήματα κάποια από τα λεγόμενά του προκειμένου ο αναγνώστης να έχει την ευκαιρία να αντιπαραβάλει τον άνθρωπο με το έργο του.

Συγγράμματα γενικότερου περιεχομένου

- ❖ Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life*. Το συγκεκριμένο σύγγραμμα επιλέχθηκε όχι για να χρησιμοποιηθεί άμεσα μέσα στην εργασία αλλά επειδή θα ήταν χρήσιμο να ληφθούν υπόψη οι σκέψεις ενός μεγάλου θεωρητικού και κριτικού της τέχνης του 19^{ου} αιώνα, όπως ο Baudelaire. Στο τμήμα *The Modernity* ο Baudelaire μας δίνει μία περιγραφή του μοντέρνου καλλιτέχνη σκιαγραφώντας παράλληλα τον χαρακτήρα του. Για τον Baudelaire ο μοντέρνος καλλιτέχνης είναι αυτός ο «μοναχικός, προικισμένος με μία

δραστήρια φαντασία, που περιφέρεται άσκοπα μέσα στη μεγάλη ανθρώπινη έρημο...». Είναι αυτός που ωστόσο «ο στόχος του είναι υψηλότερος από του απλού πλανόδιου¹, ένας στόχος γενικότερος, κάτι άλλο από την εφήμερη ευχαρίστηση της περιστασης»².

- ❖ Ιστορία της Τέχνης (Larousse). Ο τόμος 4, που αναφέρεται στη Μοντέρνα τέχνη, χρησιμοποιήθηκε για πληροφορίες που αφορούν τις απαρχές της, τα γεγονότα, δηλαδή, που συνιστούν το ξεκίνημα της νέας εποχής στον τομέα των εικαστικών τεχνών. Δίνεται δηλαδή απάντηση στο ερώτημα «Πότε και πώς ξεκινάει η μοντέρνα τέχνη;»
- ❖ Paul Klee, *Για τη Μοντέρνα Τέχνη*. Η περίπτωση είναι παρόμοια με το *Περί Τέχνης*. Έχουμε πληροφορίες εκ στόματος καλλιτέχνη. Ο Klee στο σύγγραμμά του αυτό ουσιαστικά διδάσκει την μοντέρνα τέχνη. Μας δίνει τα χαρακτηριστικά της κυρίως από τεχνικής άποψης. Για το πώς, δηλαδή, γίνεται η ανθρώπινη αναπαράσταση, πώς γίνεται το σχέδιο και πώς αποδίδονται οι χρωματισμοί. Επίσης, μας δίνει και το θεωρητικό υπόβαθρο του μοντέρνου καλλιτέχνη.
- ❖ Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke (επιμ.), *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*. Πρόκειται για ένα πολύ αξιόλογο εγχειρίδιο και αρκετά χρήσιμο κυρίως για φοιτητές. Εισάγει στις βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης δίνοντας τις κατευθυντήριες γραμμές για την ανάλυση των έργων τέχνης. Στην προκειμένη περίπτωση στάθηκε αρκετά χρήσιμο –εκτός των άλλων - και για το τρίτο μέρος της εργασίας το οποίο βασίστηκε σε βασικές ιδέες παρμένες από το κείμενο της Ellen Spickernagel, *Ιστορία και φύλο: Η φεμινιστική προσέγγιση*.
- ❖ Judith P. Zinsser & Bonnie S. Anderson, *Women in Early Modern and Modern Europe*. Το σύγγραμμα αυτό αποτελεί μία από τις ιδανικότερες ίσως πηγές πληροφοριών για το τρίτο μέρος της εργασίας. Αναφέρεται στη θέση της γυναίκας στην κοινωνία ξεκινώντας από τον 16^ο αιώνα, διανύοντας τη μοντέρνα εποχή και φτάνοντας ως το σήμερα. Γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στον 20^ο αιώνα και σε σταθμούς της ιστορίας που στάθηκαν καθοριστικοί για τον γυναικείο πληθυσμό της Ευρώπης (Α' και Β' Παγκόσμιοι Πόλεμοι, Φασισμός, Φεμινιστικό κίνημα).

¹ Του *flâneur*, επί λέξει

² Beaudelaire, 1995 (έκδοση), 12

- ❖ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*. Το συγκεκριμένο βιβλίο επικεντρώνει στον Ιμπρεσιονισμό εξετάζοντάς τον κυρίως από τη σκοπιά του Eduard Manet. Ο συγγραφέας πραγματεύεται κυρίως το θέμα της κοινωνικής τάξης (class) και της νεωτερικότητας (modernity). Επιλέχθηκε ως συμπληρωματική βιβλιογραφία για την παρούσα εργασία καθώς στον πρόλογό του θίγει το ζήτημα "βλέμμα", το πώς, δηλαδή, ένας πίνακας καθορίζεται από τον τρόπο που θα τον κοιτάξει ο θεατής, από το βλέμμα του θεατή. Μέσα από το παράδειγμα του *Le chemin de fer* του Manet ο Clark επιχειρεί να υποστηρίξει ότι κάθε πίνακας απευθύνεται σε συγκεκριμένη κοινωνική τάξη ή σε συγκεκριμένο μορφωτικό επίπεδο. Απευθύνεται με την έννοια ότι αγγίζει, συγκινεί, ενδιαφέρει, ευαισθητοποιεί, εντέλει **ταυτίζεται** με συγκεκριμένες ομάδες θεατών. Ο Clark αντιμετώπισε αντιδράσεις φεμινιστικού τύπου για την άποψή του ότι ο Manet απευθύνεται κυρίως σε άνδρες θεατές καθώς και για τον λόγο ότι δεν συμπεριέλαβε στις αναλύσεις του πίνακες με θέμα την οικογενειακή ζωή. Ο συγγραφέας κατηγορήθηκε εμμέσως και για ρατσισμό στην περίπτωση της ανάλυσης της *Olympia* όπου αναφέρεται διεξοδικά στο κεντρικό μοντέλο και σχεδόν καθόλου στη νέγρα υπηρέτρια. Το συγκεκριμένο βιβλίο βοήθησε στο να κατανοηθεί όσο γίνεται η έννοια του βλέμματος έτσι ώστε στις αναλύσεις των έργων του Matisse να είναι δυνατή μία τοποθέτηση στο ζήτημα «Πού απευθύνεται ο πίνακας; Πώς καθορίζεται κι εντέλει πώς ολοκληρώνεται - σύμφωνα με τη θεωρία της ψυχολογίας της πρόσληψης- μέσα από τον τρόπο που θα τον κοιτάζουμε;».
- ❖ Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα. Από τον τόμο 42 προέρχονται οι πληροφορίες για το εισαγωγικό τμήμα της εργασίας που αφορά τη Μοντέρνα Τέχνη. Θεωρώντας πως η συγκεκριμένη έκδοση είναι από τις πλέον αξιόπιστες στο είδος της, χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να συλλεχθούν πληροφορίες σχετικά με τα συστατικά στοιχεία της Μοντέρνας Τέχνης και κατ' επέκταση με το ευρύτερο ιστορικό, κοινωνικό, πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε και καλλιεργήθηκε η μοντέρνα τέχνη, ο τομέας στα πλαίσια του οποίου έδρασε ο Matisse.

1^ο ΜΕΡΟΣ

1.1 Η Μοντέρνα Τέχνη

Με τον όρο Μοντέρνα Τέχνη νοούνται τα ποικίλα κινήματα, οι τάσεις, οι θεωρίες, που ο νεωτερισμός τους έγκειται στην τάση τους για απόρριψη των παραδοσιακών, ιστορικών ή ακαδημαϊκών μορφών και συμβατικοτήτων. Η Μοντέρνα Τέχνη συμβαδίζει με τις νέες κοινωνικές, οικονομικές και πνευματικές συνθήκες των τελών του 19^{ου} και κυρίως του 20ού αιώνα³.

Η Μοντέρνα Ζωγραφική θεωρείται πως γεννιέται στη Γαλλία του 19^{ου} αιώνα⁴. Αν θεωρήσουμε τον Ιμπρεσιονισμό το πρώτο χρονικά κίνημα της μοντέρνας ζωγραφικής τότε θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε τις απαρχές της στο 1863 και στην Έκθεση των Απορριφθέντων μολονότι στην περίπτωση αυτή το νέο είδος δεν έχει ακόμη απεμπλακεί από τον Ρεαλισμό. Τα χαρακτηριστικά του κινήματος πρέπει να είχαν αποκρυσταλλωθεί ως το 1874 όταν πρωτοσυναντάται και ο όρος *Ιμπρεσιονισμός*⁵.

Με μεγαλύτερη βεβαιότητα θα χαρακτηρίζαμε μοντέρνους τους μετα-ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες που διαδέχτηκαν τους πρώτους αυτούς "επαναστάτες". Αυτοί κατάφεραν αποτελεσματικότερα να αποδιώξουν από πάνω τους τις παραδοσιακές μεθόδους και τα τετριμμένα ως τότε θέματα και να επιδιώξουν μία περισσότερο προσωπική έκφραση και θεώρηση⁶.

Ο νέος ζωγράφος που δεν μπορεί να απαλλαγεί από την επιρροή της προηγούμενης γενιάς έχει ανυπέβλητες δυσκολίες.

Henri Matisse, *Verve*, Νοέμβριος 1945 (στο *Περί Τέχνης*)

Η μοντέρνα τέχνη χαρακτηρίζεται από μία εκπληκτική (σε ποσότητα και συχνότητα εμφάνισης) αλληλοδιαδοχή κινήματων η οποία ξεκινάει περίπου στη δεκαετία του 1890. Τα περισσότερα από τα κινήματα αυτά, παρά τις τεράστιες μεταξύ τους διαφορές, εκφράζουν την ανταπόκριση της τέχνης στις νέες συνθήκες του 20ού αιώνα. Είναι μοντέρνα γιατί συμβαδίζουν και αντανakλούν τις υλικές και πνευματικές κατακτήσεις του

³ Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα, τ. 42, 353

⁴ *ό.π.*

⁵ *Ιστορία της Τέχνης*, τ. 4, 5

⁶ Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα, τ. 42, 353

αιώνα, τις τεράστιες τεχνολογικές αλλαγές, την κατάκτηση και διάδοση της επιστημονικής γνώσης και αντίληψης, τη συνεχή γνωριμία με μη δυτικούς πολιτισμούς και, τέλος, τη ρήξη με παραδοσιακές αξίες και πίστεις. Έτσι, έχουμε τον Νέο-ιμπρεσιονισμό, τον Συμβολισμό, τους Ναμπί, την Art Nouveau, τον Φωβισμό, τον Εξπρεσιονισμό, τον Κυβισμό, τον Φουτουρισμό, τη σχολή του Ashcan, τον Σουπρεματισμό, τον Κονστρουκτιβισμό, τον Ραιγιονισμό, τον Ορφισμό, τη Μεταφυσική ζωγραφική, τον Βορτισισμό, το de Stijl, τον Πουρισμό, τον Ντανταϊσμό, τη Νέα Αντικειμενικότητα, τον Σουρεαλισμό, τον Κοινωνικό Ρεαλισμό, τον αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, τον Μπρουταλισμό, την pop art και op art, τον Μινιμαλισμό, τον Νέο-εξπρεσιονισμό και φυσικά την αφηρημένη/ ανεικονική τέχνη⁷.

Με την αυγή, λοιπόν, του 20ού αιώνα ξεκινάει μία επανάσταση στην τέχνη (ανάλογη ίσως σε μέγεθος με την επανάσταση που έφερε η Αναγέννηση στην έως τότε θεοκεντρική τέχνη): μεγάλος ανταγωνισμός, νέοι πειραματισμοί και τολμηροί καλλιτέχνες της λεγόμενης avant-garde απορρίπτουν, καινοτομούν και δέχονται επιθέσεις από τους υποστηρικτές της «επίσημης» σκηνης. Κέντρο όλων αυτών των εξελίξεων είναι το Παρίσι όπου τα ateliers πολλαπλασιάζονται συνεχώς και νέοι καλλιτέχνες συσσωρεύονται προκειμένου να παρακολουθήσουν τις νέες τάσεις⁸.

Κάποια ιδανικά του Μοντερνισμού:

- Έμφαση σε τυπικές καινοτομίες. Χρώμα, δομή, λέξεις, ακόμα και οι νότες της μουσικής αντιμετωπίζονται ως αντικείμενα με ένα δικό τους και μόνο νόημα.
- Απλότητα. Οι μοντερνιστές απέφυγαν την υπερβολική διακόσμηση και λεπτομέρεια και προτίμησαν λιτές και αυτοτελείς γραμμές.
- Δέσμευση για πρόοδο. Ο Μοντερνισμός προώθησε ιδανικά με σκοπό το κοινό όφελος⁹.

Ο Paul Klee (1879-1940) στο έργο του *Για τη Μοντέρνα Τέχνη* (1924) μας δίνει ένα στίγμα των χαρακτηριστικών της Μοντέρνας τέχνης. Είναι αρκετά ενδιαφέρον καθώς ο ίδιος ο ζωγράφος μιλάει με κάπως διδακτικό τρόπο για την τέχνη του κι έτσι εμείς έχουμε την πιο άμεση και έγκυρη ίσως πηγή πληροφοριών από έναν καλλιτέχνη που δημιούργησε μέσα στα πλαίσια του αντικειμένου που εξετάζουμε.

Για τον Klee και κατ' επέκταση για τη μοντέρνα τέχνη η αναπαράσταση του ανθρώπου δεν γίνεται έτσι όπως είναι αλλά έτσι όπως θα μπορούσε να είναι. Οι μοντέρνοι

⁷ Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα, τ.42, 353-4

⁸ Ιστορία της Τέχνης, τ. 4, 44

⁹ Schaffner 1998, 13-14

καλλιτέχνες πιστεύουν πως ο κόσμος στη σημερινή του μορφή δεν είναι ο μόνος δυνατός κόσμος. Έτσι, εξετάζουν με διάθεση αμφισβήτησης τις τετελεσμένες φυσικές μορφές. Ο μοντέρνος καλλιτέχνης εντυπωσιάζεται από την ίδια τη διαδικασία της Γένεσης και όχι από το προϊόν της. Θεωρεί πως η Γένεση δεν έχει ολοκληρωθεί ακόμη, πως θα συνεχίζεται και στο μέλλον και πως σε άλλους πλανήτες το προϊόν της δημιουργίας θα είναι τελείως διαφορετικό. Στις θεωρήσεις αυτές οφείλεται η **αυθαίρετη παραμόρφωση των φυσικών μορφών** και οι **ανακριβείς χρωματισμοί** που συναντάμε στη Μοντέρνα Τέχνη.

Στη Μοντέρνα τέχνη έχουν αναπτυχθεί και καλλιεργηθεί μέθοδοι προκειμένου να αποδοθεί η έννοια της **αντίθεσης**. Συγκεκριμένα, **αντιθετικοί τρόποι έκφρασης επιτυγχάνονται μέσω της γραμμής, του τόνου και του χρώματος**. Γραμμές γωνιώδεις και ελικοειδείς δίνουν αντιθετικό αποτέλεσμα σε συνδυασμό με απαλές και οριζόντιες· ένα παράδειγμα τονικών αντιθέσεων μπορεί να είναι η περιορισμένη χρήση του ανώτερου φωτεινού μισού ή του κατώτερου σκοτεινού μισού της κλίμακας. Χρωματικές αντιθέσεις έχουμε με συνδυασμό είτε του ίδιου χρώματος, σε όλο του το φάσμα (για παράδειγμα κόκκινο σε κόκκινο) είτε με συνδυασμό χρωμάτων διαμετρικά **αντίθετων μεταξύ τους** (για παράδειγμα κόκκινο-πράσινο, κίτρινο-μωβ, μπλε-πορτοκαλί (πρβλ. *Madame Matisse/ Η Πράσινη Γραμμή*). Όλες οι παραπάνω αντιθέσεις συμβάλλουν τα μέγιστα στην παραγωγή του νοήματος ενός πίνακα¹⁰.

Η **προοπτική** στη Μοντέρνα τέχνη δεν έπαιξε τον ζωτικό ρόλο που της είχαν προσδώσει ο Μαζάτσιο, ο Ντα Βίντσι ή ο Ντύρερ. Οι Ιμπρεσιονιστές δεν την αρνήθηκαν αλλά δεν ασχολήθηκαν και συστηματικά με το θέμα. Ο Cézanne στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ζωγράφιζε τις νεκρές φύσεις του μ' αυτό που ονομάστηκε «βιωμένη» προοπτική, γυρίζοντας δηλαδή τριγύρω από το θέμα του και αποδίδοντάς το απ' όλες τις πλευρές. Στην κατεξοχήν Μοντέρνα τέχνη του 20ού αιώνα το πρόβλημα της προοπτικής ταυτίστηκε με το γενικότερο πρόβλημα της αίσθησης του χώρου. Εκτός από τις περιπτώσεις όπου, στον Σουρεαλισμό για παράδειγμα, **επιδιώκεται σκόπιμα μία ψευδαίσθηση του χώρου και της πραγματικότητας, στις παραστατικές απεικονίσεις η προοπτική εγκαταλείπεται**¹¹.

¹⁰ Klee, 48-51

¹¹ Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα, τ. 51, 16

1.2 ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΣΤΗ ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ

1.2.1 Τι είναι πορτραίτο;

Με τον όρο πορτραίτο νοείται η καθ' ομοίωση αναπαράσταση ενός ατόμου κατόπιν εντολής ή επιθυμίας του με τρόπο ώστε η εικόνα που παράγεται να μη συγχέεται με τη μορφή άλλου ατόμου. Η εικόνα αυτή, επίσης, αποκαλύπτει στοιχεία της προσωπικότητας ή του χαρακτήρα του αναπαριστώμενου ατόμου. Το πορτραίτο, λοιπόν, αναφέρεται σε ένα και μοναδικό άτομο και περιλαμβάνει δύο βασικά χαρακτηριστικά: την **ομοιότητα** προς τον αναπαριστώμενο και την **αποκάλυψη του χαρακτήρα** του. Έτσι, ένα πορτραίτο συνίσταται από τον συνδυασμό της εξωτερικής ατομικότητας (ομοιότητας) και της εσωτερικής ατομικότητας (χαρακτήρα/ προσωπικότητας) του αναπαριστώμενου¹².

Το πορτραίτο πρέπει, επίσης, να εκληφθεί ως μία διαδικασία που παίρνει –εκτός των άλλων- και κοινωνικές διαστάσεις, ως μία διαπραγμάτευση για το πώς θα γίνει αντιληπτή η ταυτότητα του αναπαριστώμενου. Πρόκειται για μία πράξη που εκτυλίσσεται ανάμεσα σε δύο ξεχωριστές, ωστόσο ρευστές, ταυτότητες: αυτή του υποκειμενικού καλλιτέχνη και αυτή του αντικειμένου του πορτραίτου, του αναπαριστώμενου, ο οποίος έχει κι αυτός τη δική του υποκειμενικότητα. Η πράξη αυτή πρέπει να αντιμετωπίζεται τόσο μέσω καλλιτεχνικών όσο και μέσω κοινωνικών όρων: διαπραγματεύεται μία παρουσίαση του εαυτού και ταυτόχρονα δημιουργεί την αναπαράσταση ενός άλλου ατόμου¹³.

Στη μοντέρνα τέχνη ένα πορτραίτο μπορεί να μοιάζει στον αναπαριστώμενο, μπορεί και όχι. Μπορεί να στοχεύει στην αποκάλυψη του χαρακτήρα του απεικονιζόμενου, μπορεί και όχι. Αυτό, όμως, που ένα πορτραίτο ο φ ε ί λ ε ι να κάνει είναι να δείξει ότι έχει εξουσιοδοτηθεί να αναπαραστήσει ένα άτομο μέσα στην κοινωνία. Το πορτραίτο είναι εξίσου μία κοινωνική πέρα από οπτική αναπαράσταση αυτού που απεικονίζει¹⁴.

Στη Μοντέρνα τέχνη σπάνια ο θεατής εξαπατάται στο να πιστέψει ότι ένα οποιουδήποτε είδους έργο τέχνης αναπαριστά με ακρίβεια το πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται. Δεν ωφελεί να προσπαθεί κανείς να προσδιορίσει την ομοιότητα του έργου με το αντικείμενό του· είναι περισσότερο θέμα αναγνώρισης του αναπαριστώμενου παρά καθορισμού της ομοιότητας. Στη Μοντέρνα ζωγραφική έχει μεγαλύτερη αξία το ποιος απεικονίζεται από το πόσο ρεαλιστικό είναι το πορτραίτο, το πόσο δηλαδή του μοιάζει. Αυτό βοηθάει περισσότερο στην κατανόηση κάποιων δυσνόητων ή συμβολικών

¹² Klein 2001, 3

¹³ Klein 2001, 3-4

¹⁴ Klein 2001, 5

πορτραίτων, όπως του Picasso, του Max Beckmann ή του Matisse, οι οποίοι προτίμησαν να ασχοληθούν με ένα κλασικό είδος απορρίπτοντας ταυτόχρονα τις συμβατικότητές του.

Ο **χαρακτήρας** είναι επίσης μία περίπλοκη έννοια στο πορτραίτο. Εδώ τίθεται το ερώτημα: Ο χαρακτήρας, σύμφωνα με ποιόν; Η άποψη ότι ένας μεγάλος καλλιτέχνης μπορεί να διεισδύσει στον χαρακτήρα του μοντέλου του και να αποκαλύψει τις αληθινές πτυχές του είναι μία θεωρία που έχει γίνει παράδοση στην Ιστορία της Τέχνης. Ο χαρακτήρας δεν είναι κάτι που κατασκευάζεται, που προσάπτεται στο άτομο, ώστε κάποια στιγμή να τον ανακαλύψει η διαίσθηση ενός καλλιτέχνη. Ο χαρακτήρας παράγεται σε κάθε κοινωνική διεργασία και το πορτραίτο είναι ένα ιδιαίτερο είδος κοινωνικής διεργασίας.

Στην εξέλιξή της η μοντέρνα τέχνη έχει δώσει ιδιαίτερη έμφαση στους παραδοσιακούς ορισμούς της τέχνης του πορτραίτου. Προφανώς ένα από τα σημεία κλειδιά για τον επαναπροσδιορισμό της τέχνης του πορτραίτου ήταν η ανακάλυψη της φωτογραφίας. Η φωτογραφία ήταν πιο γρήγορη, πιο απλή και έδινε ένα ικανοποιητικότερο αποτέλεσμα στην απόδοση των φυσικών χαρακτηριστικών. Έτσι, η χειρονακτικές τέχνες δεν αποτελούσαν πλέον το μοναδικό μέσο για καταγραφή και ενθύμηση της εμπειρικής πραγματικότητας. Γι' αυτό οι ζωγράφοι πορτραίτων επεδίωξαν να διαχωρίσουν την τέχνη τους από την πρωτοεμφανιζόμενη τότε τέχνη της φωτογραφίας που μπορούσε καλύτερα απ' αυτούς να παράγει την απόλυτη ομοιότητα. Προσπάθησαν να καλλιεργήσουν την ιδέα ότι η δική τους τέχνη πρόσφερε κάτι παραπάνω από ομοιότητα, πρόσφερε την αποκάλυψη του πραγματικού χαρακτήρα του απεικονιζόμενου πέρα από την εξωτερική εμφάνιση. Ωστόσο, ο ισχυρισμός τους αυτός απεδείχθη εντέλει προβληματικός μέσα στο γενικότερο πνεύμα της μοντέρνας εποχής που ήθελε συνεχώς αυξανόμενη την πίστη ότι ο χαρακτήρας ενός ατόμου *δεν είναι αυτό που δείχνει*, ότι το υποσυνείδητο καθορίζει σε μεγάλο ποσοστό τη συμπεριφορά κάνοντας την έννοια της προσωπικότητας ρευστή και πολλαπλή. Έτσι, η ισχύς της τέχνης του πορτραίτου άρχισε να αμφισβητείται όσο ποτέ άλλοτε. Στα πλαίσια της αμφισβήτησης αυτής κινδύνεψε να εξαφανιστεί και το κατ' εντολή πορτραίτο. Οι τιμές που άγγιζαν αυτά τα πορτραίτα άρχισαν πια να φαίνονται ανάξιες του αποτελέσματος¹⁵.

Ο Matisse ήταν ένας από τους λίγους μοντέρνους ζωγράφους που ασχολήθηκε συστηματικά με το πορτραίτο. Ήταν γι' αυτόν μία πρόκληση καθώς θεώρησε ότι μέσα από το πορτραίτο μπορούσε να εκφραστεί και η **έκφραση**, όπως συχνά δήλωνε, ήταν ο απώτερος σκοπός της τέχνης του. Η ενασχόλησή του με το πορτραίτο μαρτυρεί, επίσης, την επιθυμία του να συνδεθεί μ' έναν ευρύτερο ανθρώπινο κόσμο, επικεντρώνοντας στην υλική και κοινωνική του διάσταση. Σε μία περίοδο ραγδαίων αλλαγών στην καλλιτεχνική

¹⁵ Klein 2001, 7-10

δράση, στις οποίες ο ίδιος συνεισέφερε τα μέγιστα, η στάση του απέναντι στην τέχνη του πορτραίτου αντικατοπτρίζει τη γενική αμφισημία γύρω από το είδος¹⁶.

¹⁶ Klein 2001, 6

1.3 Ο MATISSE ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ

1.3.1 Δημιουργική πορεία

Ο Henri Matisse θεωρείται γενικά, μαζί με τον Pablo Picasso, ο σημαντικότερος καινοτόμος της τέχνης του 20ού αιώνα¹⁷. Είναι διάσημος για έργα πλημμυρισμένα στο χρώμα: έργα που εκφράζουν την τρομερή ευχαρίστηση μιας *καθαρά οπτικής εμπειρίας*. Οι πίνακές του αναφέρονται στα κλασικότερα θέματα που γνωρίζουμε στην τέχνη: χαριτωμένες γυναίκες μέσα σε όμορφους εσωτερικούς χώρους, λουλούδια, πορτραίτα, θέες έξω από παράθυρα. Κι όμως, ο Matisse χρησιμοποίησε αυτά τα παραδοσιακά αρχέτυπα για να εισαγάγει μία νέα θεώρηση: προωθεί νέες προσεγγίσεις στην τέχνη βασιζόμενος σχεδόν εξολοκλήρου στο **χρώμα** και στο **σχέδιο**¹⁸.

Η τέχνη του δίνει μία **απατηλή εντύπωση του απλού**. Πάλεψε σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του για να επιτύχει αυτή την εντύπωση στο έργο του. Έχει καθιερωθεί ως αυθεντία της μοντέρνας τέχνης. Η δουλειά του φανερώνει σχολαστικότητα και αυθεντικότητα. Δέχτηκε σχολιασμούς αρκετά αξιόλογους και τεράστια αναγνώριση τόσο εντός όσο και εκτός Ευρώπης¹⁹.

Για να δει κανείς ένα έργο του Matisse πρέπει να υποταχθεί τόσο στη φυσική όσο και στην πνευματική διάσταση της όρασης η οποία υμνείται σε κάθε οπτική του έργου του. Κι αυτό γίνεται μέσα από έναν θρίαμβο αντιθέσεων που δημιουργούν το χρώμα στις γραμμές, η ένταση σε στιγμές γαλήνης, η οικονομία μέσα στην πολυτέλεια κι άλλοτε η ατέλειωτη φύση μέσα σ' ένα δωμάτιο.

Αυτές είναι μερικές μόνο από τις αντιθέσεις πάνω στις οποίες ο Matisse δούλεψε σκληρά, καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του, προκειμένου να επιτύχει μία αρμονία μέσα στην τέχνη. Αυτό είναι το σημαντικό στον Matisse: η τέχνη του είναι κατά βάση *για την τέχνη* όπως ακριβώς και η ζωή του ήταν κατά βάση *για να δημιουργεί τέχνη*. Προσέγγιζε τη δουλειά του με οξυδέρκεια, με μία αστική έννοια της ιδιοκτησίας, με μία υψηλά ανεπτυγμένη αίσθηση της καλλιτεχνικής κληρονομιάς²⁰.

¹⁷ Για βιογραφικά στοιχεία *πρβλ.* Παράρτημα 1, σελ. 104-07

¹⁸ Schaffner 1998, 5-6

¹⁹ Schaffner 1998, 5

²⁰ Schaffner 1998, 6,7

Δούλευε ξανά και ξανά την κάθε γραμμή του ακόμη και όταν βρισκόταν στο απόγειο της φήμης του, τότε που η τέχνη του εμφανίστηκε στο πιο *χαριτωμένα εύκολο* στυλ της: μεγάλα γυμνά κομμένα σε μπλε χαρτί. Οι επιφάνειες των έργων του φέρουν τα σημάδια των επιδιορθώσεων. Η γαλήνη που αιχμαλωτίζει την τέχνη του δεν εκφράζει την ίδια του την ιδιοσυγκρασία. Ο ίδιος ήταν νευρικός και αγχώδης τύπος. Οι αντιθέσεις αυτές είναι τόσο συναρπαστικές όσο είναι πράγματι και η ομορφιά της δουλειάς του. Και από τη στιγμή που θα πιάσει κάποιος το νόημα της εναρμόνισης, το πώς δηλαδή η δουλειά του είναι ταυτόχρονα απλή και περίπλοκη, μπορεί να διαπιστώσει πόσο όμορφη είναι. Η ουσία είναι ότι η δουλειά του *δεν είναι τόσο εύκολη όσο δείχνει*²¹.

Πάντα προσπαθούσα να κρύψω τις προσπάθειές μου κι ευχόμουν τα έργα μου να έχουν τη φωτεινή χαρά της άνοιξης, πράγμα που δεν αφήνει ποτέ κανέναν να υποψιαστεί τους κόπους που είχα καταβάλει.

Henri Matisse, *Notes d'un peintre* (στο *The Essential. Henri Matisse*, 10)

Δεν είναι εύκολο να κατατάξουμε τον Henri Matisse σε μία συγκεκριμένη σχολή. Κι ο ίδιος πάντα αρνιόταν το στίγμα του "θεωρητικού" παρά τα πολυάριθμα γραπτά του γύρω από την τέχνη. Μολονότι ήταν ενήμερος για όλες τις θεωρίες των προγενέστερων αλλά και των σύγχρονών του κινημάτων και τάσεων, από πολύ νωρίς διαχώρισε τη θέση του από τις αρχές και τις μεθόδους που συνιστούσαν την εκάστοτε σχολή ή τάση. Ο Matisse **ελίσσεται ανάμεσα στα κινήματα**: από την σχεδόν εξολοκλήρου νατουραλιστική τεχνική των πρώτων έργων του στις βουτηγμένες στο χρώμα επιφάνειες και σε συνθέσεις όπου οι όγκοι και τα σχήματα μπορούν να συστήσουν έως και αφηρημένη τέχνη. Στην ουσία πρόκειται για παραλλαγές του ίδιου θέματος. Στην κάθε περίπτωση ο Matisse αισθανόταν τα μειονεκτήματα και τα πλεονεκτήματα. Είναι λοιπόν σχεδόν αδύνατον να διαχωρίσουμε την τέχνη του σε περιόδους, πρακτική η οποία συχνά 'διαμελίζει' τη δουλειά ενός καλλιτέχνη²².

Έλεγε πως ήθελε να δημιουργήσει μία τέχνη που να μοιάζει με μία πολυθρόνα. Ονειρευόταν «*μία τέχνη ισορροπημένη, με καθαρότητα και γαλήνη, μακριά από πολύπλοκα και καταθλιπτικά θέματα, μια τέχνη που θα μπορούσε να είναι για κάθε πνευματικό άνθρωπο... κάτι σαν καταπραϊντικό, κάτι που να απαλύνει τον νου, κάτι σαν μία καλή πολυθρόνα στην οποία θα βρει ξεκούραση από σωματική κόπωση*». Σήμερα αυτό ακούγεται κάπως γραφικό, για το 1908, όμως, οι θέσεις αυτές ήταν ριζοσπαστικές για τον λόγο ότι προωθούσαν την ιδέα της τέχνης ως διακόσμηση, πράγμα το οποίο για τους συντηρητικούς

²¹ Schaffner 1998, 8, 10

²² Neret 2002, 8,10

της τέχνης σήμαινε κάτι λιγότερο από τις υψηλές κι ευγενικές εμπνεύσεις της παραδοσιακής ζωγραφικής και γλυπτικής. Οι καλές τέχνες υποτίθεται ότι έχουν να κάνουν με *υψηλά* θέματα –θρησκεία, ιστορία, ηθική και φιλοσοφική αλληγορία. Οι διακοσμητικές τέχνες είναι προς τέρψη του ματιού –σχέδια στο χαλί, μπιμπελό πάνω στα τραπέζια, τεράστια καπέλα... Κι όμως ο Matisse ήταν απολύτως ειλικρινής όταν προσομοίωσε την τέχνη του με τη δεύτερη αυτή κατηγορία. Πίστευε πως *η ομορφιά για χάρη της ευχαρίστησης είχε πολιτισμική σημασία*²³.

Μιλώντας από τη σκοπιά της Ιστορίας της Τέχνης ο Matisse θεωρείται **μοντέρνος** ζωγράφος. Έκανε το πέρασμά του από τον Φωβισμό κι έπειτα προχώρησε δουλεύοντας ανεξάρτητα και μακριά από το Παρίσι ως ένας *πάπας* του μοντερνισμού. Κι όμως η σχέση του Matisse με τα ιδανικά του Μοντερνισμού είναι περίεργη. Τα δέχτηκε αλλά προχώρησε και παρακάτω: ήταν ενήμερος για ό,τι είχε προηγηθεί στην τέχνη και επεδίωξε αφενός να διατηρήσει κάποια στοιχεία του παρελθόντος και αφετέρου να δημιουργήσει μία συνέχεια. Ήταν παθιασμένος με τη διακόσμηση. Αρνήθηκε την απεικόνιση του έξω κόσμου, των μαζών και γενικά της καθημερινότητας της μοντέρνας εποχής. Προτίμησε ιδιωτικούς χώρους διαμορφώνοντάς τους σαν οάσεις για ξεκούραση και ευχαρίστηση. Στο σημείο αυτό τίθεται το θέμα *γιατί τότε ο Matisse να θεωρείται μοντέρνος ζωγράφος*. Καταρχήν ήταν καλλιτέχνης που έζησε την belle époque, μία περίοδο όπου κυριαρχούσαν η γυναικεία ομορφιά, οι όμορφα διακοσμημένοι εσωτερικοί χώροι και το υψηλό στυλ. Έτσι, θα έλεγε κανείς, ότι, έστω και σε προσωπικό επίπεδο, δούλεψε για να συμφιλιώσει το παρελθόν του 19^{ου} αιώνα με το πολιτισμικό του παρόν του 20ού αιώνα.

Όσον αφορά την ιδιαίτερη συνεισφορά του στην τέχνη, ο Matisse θεωρείται κορυφαίος **κολορίστας**, λάτρης του χρώματος, δηλαδή, και στο σημείο αυτό άσκησε τεράστια επιρροή και σε μεταγενέστερους καλλιτέχνες, όπως ο Mark Rothko²⁴.

Ο Matisse αποφασίζει στα 22 του χρόνια να πάει σε καλλιτεχνική σχολή (όχι ακόμη στην École des Beaux-Arts) κι έτσι στην ηλικία αυτή ξεκινάει ουσιαστικά από το μηδέν την ώρα που οι ομότεχνοί του της γενιάς του έχουν ήδη τελειώσει την ακαδημία και αρχίζουν να έλκουν την προσοχή όλων πάνω τους. Ο Matisse, συντηρητικός όσο και το background του, δείχνει κατά περίεργο τρόπο να υπολείπεται ταλέντου. Ο συντηρητισμός του τον κάνει να δουλεύει σκληρά και να προχωράει με προσεκτικά βήματα. Σε σύγκριση με τους σύγχρονούς του ζωγράφους που αποτελούν πλέον την avant-garde της τέχνης και με λαχτάρα βαδίζουν μπροστά, ο Matisse δείχνει να βαδίζει με τη σύνεση ενός ηλικιωμένου. Προχωράει, σταματάει για να βρει τις ισορροπίες του, άλλοτε ελάχιστα

²³ Schaffner 1998, 11

²⁴ Schaffner 1998, 12-15

οπισθοχωρεί, εξοικονομεί δυνάμεις και μετά κάνει τεράστια άλματα σε νέα και απρόβλεπτα γι' αυτόν εδάφη²⁵.

Αφού απέτυχε στις εισαγωγικές εξετάσεις για την École des Beaux-Arts του Παρισιού, κάποια στιγμή η δουλειά του τράβηξε την προσοχή του Συμβολιστή ζωγράφου Gustave Moreau (1826-1898) ο οποίος τον προσκαλεί να παρακολουθήσει ανεπίσημα τα μαθήματά του. Εκεί γνωρίζει τον Albert Marquet (1875-1947), μετέπειτα φοβιστή και παντοτινό φίλο του. Ο Matisse παρακολουθεί παράλληλα και μαθήματα γεωμετρίας και προοπτικής στην École des Arts Décoratifs όπου δίνεται ιδιαίτερο βάρος στο σχεδιασμό υφάσματος και ταπετσαρίας²⁶.

Στο εργαστήριο του Moreau, κι ενώ ο Matisse προσπαθούσε να ζωγραφίσει σύμφωνα με τα ακαδημαϊκά πρότυπα –με μία επιλεκτική, περιγραφική προσέγγιση του μοντέλου- ο δάσκαλός του, αντιθέτως, τον ενθάρρυνε να κοιτάζει πέρα από το επιφανειακό. Επιχείρησε να τον μυήσει στην μανιεριστική παράδοση, έτσι όπως την είχαν επαναπροσδιορίσει οι Συμβολιστές: αναπαράσταση της ιδέας ενός αντικειμένου άσχετα με την εξωτερική του όψη. Έτσι, ο Matisse άρχισε να αγωνίζεται για να συμφιλιώσει το μανιεριστικό στυλ με την αδυναμία που ως καλλιτέχνης είχε: τη φυσική του ροπή προς τη διακόσμηση²⁷.

Κάποια στιγμή, ενώ ο Moreau παρατηρούσε τη δουλειά του Matisse στην περίοδο της μαθητείας του, του είχε πει: «Εσύ θα απλοποιήσεις τη ζωγραφική». Τι προφητική φράση! Κι ύστερα από λίγο συμπλήρωσε: «Δεν θα μπορέσεις, όμως, να απλοποιήσεις και τη φύση, να την ελαττώσεις. Αν το κατάφερνες αυτό, δεν θα υφίστατο πλέον ζωγραφική».²⁸

Ο Moreau ενθαρρύνει τους μαθητές του να αντιγράφουν πίνακες του Λούβρου. Στη διάρκεια της μαθητικής του δεκαετίας ο Matisse αντιγράφει δουλειές διαφόρων καλλιτεχνών, δύο από τους οποίους παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς εγκαθιδρύουν στην τέχνη τους εκείνες τις αντιθέσεις τις οποίες ο Matisse θα παλέψει για να συμφιλιώσει μέσα στην δική του τέχνη. Οι δύο αυτοί καλλιτέχνες είναι ο Γερμανός Jan Davidsz. de Heem (1606-1683) από τον οποίο αντέγραψε το *Τραπέζι του Δείπνου* (*La Desserte*) (εικ. 1) και ο Γάλλος ζωγράφος νεκρών φύσεων Jean-Baptiste Chardin (1699-1779). Ο πρώτος ήταν ζωγράφος της χλιδής και της απόλαυσης, ο δεύτερος προτιμούσε τη λιτότητα και θυσίαζε τη λεπτομέρεια για χάρη του συνόλου²⁹.

²⁵ Schaffner 1998, 19-20

²⁶ Schaffner 1998, 21

²⁷ Girard 2002, 16-17

²⁸ Neret 2002, 7

²⁹ Schaffner 1998, 22-23

Αφού τελικά πέτυχε στην École des Beaux-Arts το 1895 η καριέρα του αρχίζει σιγά-σιγά να παίρνει την πορεία της. Την άνοιξη του 1896 πουλάει δύο έργα του σε μία έκθεση (salon) μεταξύ των οποίων *Η Γυναίκα που Διαβάζει* (εικ. 3), το οποίο αγοράζεται από το κράτος και καταλήγει στη θερινή κατοικία του προέδρου Félix Faure. Στυλιστικά το έργο αυτό είναι ένας ‘ξεθωριασμένος’ Ιντιμισμός (*Intimism*), θεματικά, όμως, εισάγει ένα κυρίαρχο μοτίβο της τέχνης του Matisse: **μία γυναίκα τελείως αφηρημένη και απορροφημένη, μυστηριωδώς πιάνεται την ώρα που βρίσκεται στο δικό της σιωπηλό κόσμο.**

Ο Matisse γίνεται μέλος της Societé Nationale des Beaux-Arts ύστερα από βούληση του προέδρου της Puvis de Chavannes (1824-1898). Από τη μία ο Puvis de Chavannes και από την άλλη ο Moreau: ο πρώτος έκανε faux-fresco τοιχογραφίες με άτονους χρωματισμούς σε δημόσιους χώρους για να μεταφέρει εκεί προοδευτικές κοινωνικές αξίες μέσω εκλεπτυσμένων εικόνων της κλασικής χρυσής εποχής (βρισκόμαστε στην περίοδο όπου στην τέχνη και στην πολιτική ο όρος χρυσή εποχή ήταν συνώνυμος με την αναρχία και κατεπέκταση με την ουτοπία). Από την άλλη ο Moreau προτιμούσε τα εξωτικά και παρακμιακά θέματα. Πρόκειται για δύο επιπλέον αντιθέσεις που ο Matisse προσπάθησε να συμφιλιώσει μέσα στην τέχνη του³⁰.

Το Τραπέζι του Δείπνου

Ο Moreau ενθαρρύνει τον Matisse να ζωγραφίσει τον πρώτο του μεγάλο πίνακα. Το αποτέλεσμα ήρθε με το *Τραπέζι του Δείπνου* (*La desserte. Les préparatifs-Nature morte*) (εικ. 1) στα τέλη του 1896. Μια γυναίκα ετοιμάζει ένα καλοστρωμένο τραπέζι στο οποίο υπάρχουν φρούτα, κρασί, πιάτα, ποτήρια και ασημικά (η απόδοση των αγαθών θυμίζει κατά πολύ de Heem). Το μοντέλο είναι η Caroline, η γυναίκα με την οποία συζούσε εκείνη την εποχή. Δείχνει απορροφημένη στην τακτοποίηση του τραπεζιού και ταυτόχρονα εκπέμπει μία οικειότητα και ηρεμία. Είναι ντυμένη με μία βρετονέζικη στολή οικιακής βοηθού. Όταν το έργο εκτέθηκε το 1897 στο Salon de la Societé Nationale ο Matisse άθελά του απομάκρυνε τους συναδέλφους του οι οποίοι προσβλήθηκαν από τις πινελιές του οι οποίες έβριθαν Ιμπρεσιονισμού. Με το δημιουργικό του αποκορύφωμα στη δεκαετία του 1870 ο Ιμπρεσιονισμός με δυσκολία ανάσαινε το 1897. Ωστόσο, επρόκειτο για ένα θέμα που ακόμη ‘έκαιγε’ την Ακαδημία, ειδικά μετά την έκθεση στο Caillebotte, όπου ο Matisse έλαβε μέρος μαζί με τον νέο του φίλο, τον Ιμπρεσιονιστή Camille Pissarro. Αρχικά ο Moreau υπερασπίζεται τον Matisse ενάντια στην εχθρική κριτική, σύντομα, όμως,

³⁰ Schaffner 1998, 24

παραξενεύεται από τη στάση του προστατευόμενου του ο οποίος, όντας αποφασισμένος, φεύγει από την Ακαδημία, δημιουργώντας παράλληλα πάνω σ' ένα ξεχασμένο πλέον στυλ, αυτό του Ιμπρεσιονισμού³¹.

Μετά από συμβουλή του Pissarro, ο Matisse αποφασίζει να περάσει τον μήνα του μέλιτος με τη νέα του σύντροφο Amélie Parayre στην Αγγλία προκειμένου να δει έργα του ζωγράφου τοπίων J. M. W. Turner (1775-1851). Ο Turner ζωγράφιζε κυρίως θαλάσσια σκηνικά με υπόνοιες καταιγίδας. Όταν αργότερα ο Matisse ταξιδεύει στην Κορσική (η πρώτη του επαφή με τη Μεσόγειο) ζωγραφίζει το τοπίο με σαφείς επιρροές από τον Turner³².

Το 1899 κι ενόσω διάβαζε μια διατριβή του Paul Signac (1863-1935) ο Matisse κάνει το πρώτο του πείραμα με την τεχνική του ποϊντλισμού. Οι πινελιές του και το χρώμα γίνονται πιο συστηματικά, πειθαρχώντας σε μικρές κουκίδες μη φυσικών χρωμάτων που λαμπυρίζουν σαν χριστουγεννιάτικα φωτάκια πάνω στη σκοτεινιά της (ακόμη μονότονης) παλέτας του. Είμαστε στο 1899 και αρχίζει να δίνει δείγματα για την μετεξέλιξή του σε λάτρη του χρώματος³³.

Η μοναδικότητα της δουλειάς ενός μεγάλου καλλιτέχνη εντοπίζεται στο γεγονός ότι ποτέ δεν είναι ικανοποιημένος με τις προσωπικές του ανακαλύψεις και συνεχώς ανοίγει νέους ορίζοντες. Στην περίπτωση ενός καλλιτέχνη όπως ο Matisse, που χρησιμοποιεί ταυτόχρονα όλα τα υπάρχοντα μέσα έκφρασης –ζωγραφική, σχέδιο, γλυπτική– δημιουργείται σύγχυση. Ο Matisse θεώρησε πως μπορούν να χρησιμοποιηθούν όλα τα μέσα προκειμένου να γίνει πλήρως αντιληπτή και να αποδοθεί με τον καλύτερο τρόπο μία μορφή³⁴.

Στα 1899 ο Matisse ανακαλύπτει τον Cézanne. Αγοράζει τις *Τρεις Λουόμενες* (περίοδος 1880) και κρατάει τον πίνακα ως κόρη οφθαλμού. Το παράδειγμα του Cézanne οδηγεί τον Matisse σε μία ακατάπαυστη αναζήτηση εικονιστικών όγκων –ο Matisse αποκαλεί τον Cézanne *κάτι σαν θεό της ζωγραφικής*. Ένα γυμνό του 1900-1901, το *Όρθιο Μοντέλο / Μελέτη Γυμνού σε Μπλε Βάθος* (εικ. 11) δείχνει αυτή την επίδραση: η μορφή δείχνει σαν να έχει φτιαχτεί από πλάκες μπογιάς· στέκεται σ' έναν χώρο σταθερά κατασκευασμένο (δεν έχουμε κουκίδες). Το γυμνό αυτό σηματοδοτεί το ξεκίνημα της ενασχόλησης του Matisse με το γυναικείο γυμνό. Και μολονότι δείχνει κάτι το τετριμμένο,

³¹ Schaffner 1998, 26-27

³² Schaffner 1998, 29

³³ Schaffner 1998, 29

³⁴ Neret 2002, 10

το μονότονο, ωστόσο έχει γίνει κι άλλο ένα σημαντικό βήμα: έχει ξεπεραστεί το μονότονο καφέ βάθος για να πάρει τη θέση του το έντονο μπλε³⁵.

*Στη μοντέρνα τέχνη είναι αναμφισβήτητο ότι χρωστάω τα περισσότερα στον Cézanne.
Henri Matisse (στο *The Essential. Henri Matisse*, 32)*

Οι μετα-ιμπρεσιονιστές επιχείρησαν να απεικονίσουν την υποκειμενική πραγματικότητα μεταλλάσσοντας το παραδοσιακό, προϋπάρχον υλικό -γραμμή, χρώμα, προοπτική- σε αφηρημένη ή συμβολική έκφραση. Το τυπικό θέμα τους ήταν η φύση και μία ιδεαλιστική ζωή μέσα σ' αυτήν. Δεν αποτέλεσαν μέλη κινήματος *per se*. Οι μετα-ιμπρεσιονιστές δούλευαν ξεχωριστά ο ένας από τον άλλον διαμορφώνοντας γύρω στα 1880 ανεξάρτητα μονοπάτια πέρα από τον Ιμπρεσιονισμό και την ρεαλιστική/ νατουραλιστική παράδοση. Κάθε μία από τις κύριες φυσιογνωμίες του μετα-ιμπρεσιονισμού σχετίζεται και με μία ξεχωριστή κληρονομιά και ο Matisse τους συνταίριαξε όλους (Cézanne, Gauguin, van Gogh)³⁶.

Με το έργο του *Στούντιο στη Σοφίτα* (1901-02, εικ. 2) που εκτέθηκε στο Salon του 1904, εισάγεται στην τέχνη του το θέμα του **ανοιχτού παράθυρου**. Η πρώτη του ατομική έκθεση γίνεται τον Ιούνιο του 1904 στην γκαλερί του Ambroise Vollard. Στην ουσία όμως βαδίζει πολύ προσεκτικά. Η ενασχόλησή του με τον Rodin (λίγο οπισθοδρομικός) και με τον Cézanne (λίγο πρωτοποριακός) δεν αποτελούσε ακόμη το άνοιγμα για την *avant-garde*. Τότε, λοιπόν, το 1904 δημιουργεί τον πίνακα που τον καθιστά καινοτόμο της εποχής του: το *Χλιδή, Ηρεμία και Ηδονή* (*Luxe, Calme et Volupté*, εικ. 5). Κι αυτό οφείλεται εν μέρει στο ότι γενικά θεωρούνταν συνεσταλμένος καλλιτέχνης· γι' αυτό το *Luxe, Calme et Volupté* φαίνεται τόσο επαναστατικό³⁷.

Ο Φωβισμός

Θεωρήθηκε το πρώτο *avant-garde* κίνημα στην τέχνη του 20ού αιώνα· είχε, όμως, μικρή διάρκεια: 1905-08. Διήρκεσε όσο χρειαζόταν προκειμένου να απελευθερώσει την τέχνη από τον Ρεαλισμό και από το καθήκον για απεικόνιση της φύσης. Υπόνοιες για την απελευθέρωση αυτή υπήρχαν ήδη στην μετα-ιμπρεσιονιστική τέχνη των Cézanne, van Gogh και Gauguin. Χρώμα για χάρη του χρώματος ήταν η κύρια γραμμή του κινήματος

³⁵ Schaffner 1998, 30-32

³⁶ Schaffner 1998, 33

³⁷ Schaffner 1998, 35

και χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει συναισθηματικές και διακοσμητικές έννοιες καθώς και εντυπώσεις σχετικά με τον χώρο.

Το 1905 αποτέλεσε χρονολογία-σταθμό στην καριέρα του Matisse. Το *Luxe, Calme et Volupté* εκτίθεται στο ανοιξιάτικο Salon και καθιερώνει τον Matisse ως πρωτοπόρο ανάμεσα σε σύγχρονους του καλλιτέχνες. Επιστρέφει στην μεσογειακή ακτή το καλοκαίρι, αυτή τη φορά στο Collioure, κοντά στα ισπανικά σύνορα. Ο νέος του συνάδελφος, André Derain (1880-1954) τον συνοδεύει. Ανταλλάσσουν ιδέες και τις εφαρμόζουν. Η δουλειά του Matisse είναι καθαρά πειραματική. Εξερευνά τη ζωγραφική: στον πίνακα *Γυναίκα Δίπλα στο Νερό (La Japonaise / Mme Matisse)*, μία μελέτη με την Amélie σ' ένα διακοσμημένο κιμονό, έχουμε μία κωδικοποιημένη αφαίρεση με μικρές χρωματιστές πινελιές να κινούνται πάνω σε γυμνό καμβά. Στο *Στέγες του Collioure* (εικ. 45) το χρώμα στα κεραμίδια τα κάνει να ακτινοβολούν. Σαν καθαρή παραίτηση, στο *Ανοιχτό Παράθυρο στο Collioure (La fenêtre ouverte au Collioure)*, (εικ. 44) έχουμε στην ουσία δύο παράθυρα, δηλαδή παράθυρο μέσα στο παράθυρο.

Πίσω στο Παρίσι ο Matisse συνεχίζει στην ίδια κατεύθυνση. Η Amélie ποζάρει για το *Γυναίκα με το Καπέλο (Femme au chapeau)*, (εικ. 13) και μεταλλάσσεται σε ένα τέρας. Στο Salon d' Automne του 1905 τα έργα του Matisse, τοποθετημένα ανάμεσα σε έργα άλλων καλλιτεχνών του ιδίου πνεύματος, δημιουργούν σάλο. Ο κριτικός Louis Vauxcelles δίνει το όνομα της νέας αυτής τάσης όταν εκφράζει τη λύπη του για ένα γλυπτό που θυμίζει ιταλική Αναγέννηση και που βρισκόταν στο μέσον της αίθουσας, λέγοντας: «ah! Donatello chez les fauves!»³⁸ (ο Donatello ανάμεσα στα θηρία!).

Μπροστά στους Fauve πίνακές μου ο κόσμος πίστεψε σε μία επανάσταση. Γιατί; Η μέθοδος που εφάρμοζα τότε σημάδευε μόνο μία στιγμή της εξέλιξής μου. Θα ήταν παράλογο να πει κανείς: Να! Αυτό είναι ζωγραφική.

Henri Matisse, *Chroniques du jour*, 1929 (στο *Περί Τέχνης*, 25)

Την ώρα που το κοινό στο Salon d' automne του 1905 αποδοκίμαζε και γρατζούνιζε οργισμένο την *Γυναίκα με το Καπέλο* κι ενώ οι κριτικοί επιτίθονταν με όλα τους τα μέσα ενάντια στους εκπροσώπους του νέου κινήματος, ένας πρωτοποριακός για την εποχή του νεαρός κριτικός, στο ξεκίνημα της καριέρας του, διαχώρισε τη θέση του από τους υπόλοιπους και υπερασπίστηκε τους fauve. Ήταν ο André Gide και στον *Περίπατο στο Salon του Φθινοπώρου (Promenade au Salon d'Automne)* έγραψε: «Τριγύριζα σ' αυτή την

³⁸ Schaffner 1998, 39-41

αίθουσα (όπου εκτίθονταν τα έργα των fauves) παρατηρώντας τους ανθρώπους που μιλούσαν, όταν άκουσα κάποιον να λέει μπροστά σ' έναν πίνακα του Matisse: 'Αυτό είναι τρέλα!' Ήμουν έτοιμος να πω: 'Όχι, κύριε, ακριβώς το αντίθετο. Αυτό είναι το προϊόν θεωριών. Τα πάντα μπορούν να εξηγηθούν σ' αυτό, το μόνο που χρειάζεται κανείς είναι να χρησιμοποιήσει τη διαίσθησή του. Χωρίς αμφιβολία, όταν ο κύριος Matisse ζωγραφίζει το μέτωπο αυτής της γυναίκας στο χρώμα του πράσινου μήλου κι αυτόν τον κορμό δέντρου σε λαμπερό κόκκινο, είναι σε θέση να μας πει: 'Αυτό συμβαίνει επειδή...' Ναι, η τέχνη του είναι λογική, έχει μια αιτία»³⁹.

Κατά τη διάρκεια της φοβιστικής περιόδου ο Matisse αφήνει το χρώμα να ρέει ελεύθερα. Σαν να αφήνει την παλέτα του ελεύθερη για να δει αν μπορεί μετά να την επαναφέρει υπό τον έλεγχό του. Είναι μία περίοδος εξαιρετικής αυτοπεποίθησης από την οποία προκύπτει ένας ρυθμός ανάμεσα σε εικόνες που παρατηρεί (στυλιστικά αντιφατικές, ενθουσιώδεις και συχνά βίαιες, που εκδηλώνονται μέσω πληθώρας χρωμάτων) και σε εικόνες που συνθέτει (σχεδιαστικά διαρθρωμένες, κομψές, απλοποιημένες). Η κάθε μία εναρμονίζεται προσεκτικά με την άλλη ενώ παράλληλα την εξουδετερώνει: η σχεδόν "πασαλειμμένη" με χρώμα *Γυναίκα με το Καπέλο* αντιτίθεται στο τετράγωνο πορτραίτο της *Mme Matisse / Η πράσινη Γραμμή* (εικ. 16). Ο καλλιτέχνης δείχνει να θέλει να ερευνήσει τα όρια της τέχνης του⁴⁰.

Ο Φωβισμός υπήρξε για μένα η εξέταση των μέσων: να τοποθετήσεις δίπλα-δίπλα, να συνδυάσεις με εκφραστικό και κατασκευαστικό τρόπο ένα μπλε, ένα κόκκινο, ένα πράσινο. Ήταν το αποτέλεσμα μιας αναγκαιότητας που εμφανιζόταν σ' εμένα και όχι μια θεληματική στάση, ένα συμπέρασμα ή ένας συλλογισμός που η ζωγραφική δεν ξέρει τι να τα κάνει.

Henri Matisse, *Problemes de la peinture*, 1945 (στο *Περί Τέχνης*, 175)

Η παραίτηση

Δεν είχε περάσει πολύς καιρός αφότου ο Matisse άρχισε να θεωρείται *Βασιλιάς των Φωβιστών* και ο ίδιος γράφει αγωνιωδώς στον Signac ότι χρειάζεται να βρει περισσότερη δομή στην τέχνη του. Στο *Η Χαρά της Ζωής* (εικ. 4) γίνεται μία επαναδιαπραγμάτευση του *Χλιδή, Ηρεμία και Ηδονή* (εικ. 5). Μόνο που τώρα δεν υπάρχουν πλέον υπαινιγμοί για τη μοντέρνα ζωή, ούτε η ειρωνεία του πικ-νικ, ούτε ποϊντιλισμός. Είναι μία εικόνα που

³⁹ Neret 2002, 34

⁴⁰ Schaffner 1998, 44

φανερώνει μία ποιμενική χαρά. Αξίζει να σημειωθεί πως οι *Desmoiselles d' Avignon* του Picasso ξεκίνησαν ως απάντηση στη σύνθεση αυτή. Όμως η ουσιαστική διαφορά βρίσκεται στο χρώμα: κανείς δεν χρησιμοποιούσε σε τόσο μεγάλη έκταση και τόσο αυθαίρετα το χρώμα. Έπειτα έρχεται η ατομική του είσοδος στο Salon του 1906, πράγμα που δημιουργεί ακόμη μεγαλύτερο σάλο. Ακόμη και οι υποστηρικτές του τον μισούν, ο Moreau, ο Signac... Η δομή και η σύνθεση δεν είναι αρκετά έντονες, αρκετά *faune*. Ούτε και ο Matisse πλέον, κι έτσι, μη όντας πια ικανοποιημένος από τα φοβιστικά χρώματα ο *Βασιλιάς των Fauve* ήταν σχεδόν έτοιμος να παραιτηθεί⁴¹. Ο Leo Stein, ένας από τους συλλέκτες του Matisse, δηλώνει για το *Η Χαρά της Ζωής*: «Ο σημαντικότερος πίνακας που έχει φιλοτεχνηθεί στις μέρες μας» κι έπειτα τον αγοράζει. Έπειτα ο Matisse και η Amélie πάνε διακοπές στη Βόρεια Αφρική.

Πηγές έμπνευσης και επιρροές

Το 1907, πίσω στο Collioure της Γαλλίας, ζωγραφίζει το *Μπλε Γυμνό: Ανάμνηση της Biskra (Nu bleu. Souvenir de Biskra, εικ. 12)*. Η οδαλίσκη αυτή προκαλεί το ενδιαφέρον του Matisse για την τέχνη του **πριμιτιβισμού** που τον οδηγεί στο να παρατηρεί και να μαθαίνει καινούριους τρόπους έκφρασης καταρχάς μέσα από την **‘τέχνη των πρωτόγονων’** (την αγόραζαν όλοι οι faune). Ο Matisse το 1906 αγοράζει ένα ξύλινο σκαλιστό κεφάλι και το δείχνει στον Picasso μια νύχτα στο σπίτι της Gertrude Stein· το έργο αυτό στη συνέχεια έμελλε να αποτελέσει μία άμεση επιρροή για την τέχνη του Picasso. Για τον Matisse η επιρροή δεν είναι τόσο έντονη, έχει όμως μεγαλύτερη διάρκεια. Στην αφρικανική τέχνη οφείλονται οι παραμορφώσεις στις οποίες ο Matisse υπέβαλε το *Μπλε Γυμνό*· του προσφέρει ένα μέσον προς εξερεύνηση των θεμάτων του κυβισμού χωρίς, όμως, ο καλλιτέχνης να εισχωρεί εντελώς στο κίνημα. Ακόμη και στα *guaches découpés* της δεκαετίας του 1940 ο Matisse χρησιμοποιεί την αφρικανική τέχνη ως πηγή έμπνευσης.

Ανακαλύπτει, επίσης, νέους τρόπους έκφρασης μέσα από τις **αναπαραστάσεις των παιδιών του** όπως, για παράδειγμα, μέσω του πορτραίτου της κόρης του το 1906-07 (*Marguerite, εικ. 46*), που χαρακτηρίζεται από έντονα περιγράμματα και το όνομά της πάνω αριστερά. Όταν ο Picasso κι ο Matisse αντάλλαξαν πίνακες το 1907 ο Picasso έδειξε προτίμηση σ’ αυτόν ακριβώς τον πίνακα.

Η τέχνη του **Giotto** (1267-1337) άσκησε σημαντική επιρροή στο έργο του Matisse και γίνεται φανερή μέσα από το *Χορός I*, όπου η εκφραστική σύνθεση και το γεγονός ότι οι

⁴¹ Schaffner 1998, 47-48

διαστάσεις θυμίζουν ζωφόρο οφείλονται στο τεράστιο ενδιαφέρον του Matisse για τον Giotto. Ο τελευταίος, πρωτοαναγεννησιακός καλλιτέχνης, θεωρείται πριμιτιβιστής καθώς το στυλ του είναι επιφανειακά μόνο ελάχιστα κλασικό⁴².

Τέχνη και διακόσμηση (1908-13)

Ο πριμιτιβισμός παίζει σημαντικό ρόλο στην τέχνη του Matisse προβάλλοντάς του τα πρότυπα για να επιτύχει την απαραίτητη **απλοποίηση** που αποζητούσε ο ίδιος αλλά και όλοι οι μοντέρνοι ζωγράφοι. Όμως, ακόμα πιο απαραίτητη θεωρούσε ο Matisse την διακόσμηση. Περίπου στις αρχές του αιώνα η art déco ήταν το θέμα της πολιτισμικής μετεξέλιξης, κυρίως στη Γαλλία, όπου το καλό γούστο είναι στην πράξη ένας εθνικός θησαυρός. Κάποια βασικά σημεία που πρέπει να λαμβάνει κανείς υπόψη όταν εξετάζει την τέχνη του Matisse από τη σκοπιά της art déco είναι τα εξής:

- *Το αίσθημα του μοντέρνου*: το 1906 η γαλλική κυβέρνηση ξεκίνησε να αγοράζει αντικείμενα διακοσμητικών αλλά και καλών τεχνών από τα Salons. Έτσι οι καλλιτέχνες ενθαρρύνονταν να ανανεώνουν συνεχώς την παραγωγή τους. Η δουλειά του Matisse κατά τη νεανική του ηλικία χαρακτηρίζεται από τα πειράματά του τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική και κεραμική.

- *Οι αρχές και οι κανόνες της διακόσμησης*: οι κριτικοί συνέκριναν τον τρόπο που παραμορφώνει τις φιγούρες του με τον τρόπο που οι καλλιτέχνες της ρωμανικής περιόδου –καθώς, επίσης, οι Φλαμανδοί και οι Κινέζοι καλλιτέχνες (όλοι θεωρούμενοι πριμιτιβιστές)- παρερμήνευαν και υπερέβαλαν στα θέματά τους προκειμένου να τα εντάξουν σε μία συνολικά ευχάριστη σύνθεση ή σε ένα αρχιτεκτόνημα.

- *Τα διακοσμητικά πρότυπα*: ο Matisse χρησιμοποίησε σχέδια που έβρισκε σε ταπετσαρίες και υφάσματα (συχνά βρίσκουμε όμορφα κομμάτια υφασμάτων να χρησιμοποιούνται κατ' επανάληψη) προκειμένου να προσδώσει δομή και πρότυπο στη ζωγραφική του. Χρησιμοποιεί ως μοντέλο περσικούς μικρού μεγέθους ζωγραφικούς πίνακες σε ανταπάντηση των οποίων ζωγραφίζει το 1911 το *Η Οικογένεια του Καλλιτέχνη* (*La famille du peintre*, εικ. 48), ένα έργο όπου σμίγουν σχολαστικά προοπτικές και πρότυπα.

- *Η διακοσμητική τάση*: ο Matisse ανέλαβε τον σχεδιασμό των κοστούμιών των ρώσικων μπαλέτων, έκανε πολλές εντοίχιες διακοσμήσεις, εικονογραφήσεις βιβλίων, έκανε σχέδια για ταπετσαρίες και υφάσματα και προς τα τέλη του 1940 του αναθέτουν τις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Vence.

⁴² Schaffner 1998, 50-53

- Η "στιγματισμένη" διακοσμητική τέχνη: παρόλα αυτά, η σχέση του μοντερνισμού με τις διακοσμητικές τέχνες δεν ήταν και τόσο καλή. Το να αποκαλείται η δουλειά ενός καλλιτέχνη διακοσμητική ήταν υποτιμητικό. Όταν σύγχρονοί του κριτικοί παρομοιάζουν τα έργα του Matisse με 'ταπετσαρία' σίγουρα δεν τον επαινούν⁴³.

Το 1908 ο Matisse κάνει τις ιδέες του για την τέχνη πράξη και ιδρύει σχολή. Τον Ιανουάριο η *Académie Matisse* ανοίγει και αριθμεί 10 μαθητές οι οποίοι θα φτάσουν τους 120 κατά τη διάρκεια των τριών χρόνων λειτουργίας της. Ενθαρρύνει τους μαθητές να χρησιμοποιήσουν τη φαντασία τους και κυρίως σκίζει οποιοδήποτε φωβιστικού στυλ έργο. Η σχολή κλείνει όταν ο Matisse διαπιστώνει ότι έχει κουραστεί να προσπαθεί να δώσει σε όλους ένα κίνητρο⁴⁴.

Ο Matisse ταξιδεύει.

Ο τουρισμός είναι πράγματι ένα μοντέρνο φαινόμενο. Στην εποχή των σιδηροδρόμων, των ατμόπλοιων και άλλων βιομηχανικά επαναστατικών μορφών μετακίνησης, το ταξίδι έγινε όχι μόνο μία ολοένα και πιο δημοφιλής ασχολία αλλά και βιομηχανία. Ως πολιτισμικός τουρίστας ο Matisse αναπτύσσει την τέχνη του με συχνά ταξίδια προκειμένου να επισκεφθεί εκθέσεις (Μόναχο, 1910, σημαντική έκθεση ισλαμικής τέχνης), συλλογές (Μόσχα, 1911, συλλογή του πάτρωνά του Shchukin) και αρχιτεκτονικά έργα (Ισπανία, 1910, μαυριτανικά μνημεία) αλλά και για να γευτεί το εξωτικό Μαρόκο (1912-13). Αυτά είναι λίγα μόνο σημεία από μία περίοδο συνεχούς ταξιδιού, κατά τη διάρκεια της οποίας ο Matisse, ως *κνηγός των παραδείσιων απολαύσεων*, ακολουθεί τον ήλιο παντού: από τις ισπανικές και γαλλικές ακτές ως την Πολυνησία⁴⁵.

1.3.8 Στο Casbah

Ο Henri και η Amélie πέρασαν τον χειμώνα του 1912-13 στο Casbah της Ταγγέρης. Ενώ άλλοι καλλιτέχνες, εμπνευσμένοι από τον Οριενταλισμό, ίσως ταξίδευαν με αόριστες μόνο προσδοκίες από το εξωτικό, ο Matisse ξεκινάει για να βρει την επιβεβαίωση για την ήδη αρκετά εκλεπτυσμένη αίσθηση του διακοσμητικού την οποία είχε. Ξέρει τι ψάχνει: λαμπερό φως, καθαρές γραμμές, ριχτά υφάσματα, δροσερές σκιές, τροπικά φρούτα⁴⁶. Και,

⁴³ Schaffner 1998, 53-55

⁴⁴ Schaffner 1998, 55-56

⁴⁵ Schaffner 1998, 70

⁴⁶ Schaffner 1998, 70-73

κρίνοντας από τους πίνακες του από το Μαρόκο, συμπεραίνουμε ότι τελικά δεν απογοητεύτηκε σ' αυτό που έψαχνε.

Ο Matisse στην Αμερική

Το 1910 ένα άρθρο που παρουσίαζε με εντυπωσιακό τρόπο τον Matisse μέσα στον φωβισμό, με τίτλο *Οι άγριοι Άνδρες του Παρισιού*, δημοσιεύεται στο *The Architectural Record*. Το κίνημα αποκαλούνταν *Η Γέννηση της Ασχήμιας* (*The birth of the ugly*). Όταν η διεθνής έκθεση μοντέρνας τέχνης –το γνωστό *Armory show* που έγινε στη Νέα Υόρκη το 1913- ταξίδεψε στη Βοστώνη και το Σικάγο, έργα του Matisse και του μοντέρνου γλύπτη Constantin Brancusi (1876-1957) κάηκαν σε ομοιώματα τους από σπουδαστές της τέχνης. Ένα δείγμα για το πόσο πίσω από την εποχή τους ήταν οι Αμερικανοί. Έργα του Matisse θεωρούμενα *faune*, όπως το *Μπλε Γυμνό: Ανάμνηση της Biskra* ήταν που προκάλεσαν την αντίδραση⁴⁷.

Matisse και κυβισμός – Τα χρόνια του πειραματισμού (1913-16)

Έχοντας αποσπαστεί από τον Φωβισμό κι έχοντας περάσει την περίοδο 1909-12 κλεισμένος στο εργαστήρι του, ο Matisse αποφασίζει να συμβαδίσει ξανά με την *avant-garde*. Αυτό στα 1913 σήμαινε κυβισμό, με τον οποίο ο Matisse αρχίζει να ασχολείται χωρίς, όμως, στην πραγματικότητα να εντρυφεί στο κίνημα (ο Picasso ήταν ήδη πρωτοπόρος σ' αυτόν τον χώρο και ο Matisse δεν θα 'θελε να είναι δεύτερος). Εισέρχεται στο κίνημα σε μία πολύ συγκεκριμένη στιγμή: ο Picasso έχει μόλις ολοκληρώσει το *Ma Jolie*, έργο το οποίο αντιπροσωπεύει μία σημαντική στροφή από το αναλυτικό στυλ (*analytical style*), που ο Picasso και ο Braque (εικ. 51) είχαν αναπτύξει σχεδόν ερμητικά κλεισμένοι στα εργαστήριά τους, σε τέχνη απευθυνόμενη πλέον στο κοινό. Ο κυβισμός είναι τώρα ένα κοινωνικό φαινόμενο, γεμάτο λογοπαίγνια και αναφορές στη λαϊκή κουλτούρα· φέρει, επίσης, μια λανθάνουσα αίσθηση πολέμου: αποκόμματα από ειδήσεις εφημερίδων, που βρέθηκαν σε κυβιστικά κολάζ αποκαλύπτουν την πολιτική σύγκρουση. Έτσι, τη στιγμή που ο Matisse ξεκινάει την ενασχόλησή του με τον κυβισμό θα μπορούσε να πει κανείς ότι αυτό ήταν κατά κάποιον τρόπο μια ματιά έξω από το παράθυρο του ατελιέ του.

⁴⁷ Schaffner 1998, 78

Ξέρω ότι ζωγραφίζαμε περίεργα πράγματα, όμως ο κόσμος μας φαινόταν ένα περίεργο μέρος.

Pablo Picasso, *Cubist Alien Nation* (στο *The Essential. Henri Matisse*, 79)

Δεδομένου ότι ο κυβισμός ήταν κατά της αρμονίας και κατά του χρώματος, φαίνεται να είναι και έξω από τα δεδομένα της τέχνης του Matisse. Κι όμως, η περίοδος αυτή είναι αρκετά σημαντική ακριβώς επειδή αποκαλύπτει έναν Matisse να ωθεί τον εαυτό του σ' έναν πειραματισμό χωρίς προηγούμενο: μειώνει την ποικιλία της παλέτας του και αρχίζει εμφανώς να βασιζείται στο μαύρο: τα αραβουργήματα (arabesques) δίνουν τη θέση τους σε μυτερές γωνίες, κι αν μέχρι τώρα οι γαλλικές καμπύλες κυριαρχούσαν, τώρα αντικαθίστανται από αυστηρές γραμμές: υπάρχουν σημάδια βίας: οι επιφάνειες είναι στην πραγματικότητα γδαρμένες: οι μορφές αποτελούνται από κομμάτια: κοινά θέματα δείχνουν ξένα, παράξενα. Ένα κυβιστικό πορτραίτο της Mme Matisse μοιάζει με φάντασμα που χαμογελάει ευγενικά (πρόκειται για το τελευταίο πορτραίτο της γυναίκας του).

Κάποιοι είδαν στην αποπροσανατολισμένη δημιουργικότητα της κυβιστικής περιόδου του Matisse την αντανάκλαση της αγχώδους φύσης του. Το πρόβλημα διογκώθηκε με τον 1^ο Παγκόσμιο πόλεμο που κηρύχθηκε στις 3 Αυγούστου 1914. Λίγο πριν αγοράζει ένα studio με θέα τον καθεδρικό ναό της Notre-Dame. Οι γερμανικές δυνάμεις προωθούνται κι ο Matisse κατατάσσεται στο στρατό. Είναι ωστόσο σε ηλικία που δεν μπορεί να προσφέρει πολλά. Η οικογένεια μετακινείται: πρώτα στην Τουλούζη κι έπειτα στην ακτή, όπου το φθινόπωρο του 1914 ζωγραφίζει το πιθανώς πιο μινιμαλιστικό έργο του, *Το Γαλλικό Παράθυρο στο Collioure (Porte – fenêtre à Collioure*, εικ. 49). Επιστρέφει στο Issy-les-Moulineaux. Κατά τη διάρκεια του πολέμου, η δουλειά του Matisse εκτίθεται σ' ένα ολόενα και πιο διεθνές κοινό με αποτέλεσμα την πρώτη ευρεία έκθεσή του στην Αμερική, τον Ιανουάριο του 1915, στη Montross Gallery στη Νέα Υόρκη⁴⁸.

Η περίοδος του θριάμβου του κυβισμού ήταν για μένα ένα δύσκολο σταυροδρόμι. Ήμουν εικονικά μόνος καθώς δεν συμμετείχα στα πειράματα των άλλων. Φυσικά, με ενδιέφερε ο κυβισμός, ωστόσο δεν ανταποκρινόταν στη βαθιά αισθησιακή φύση μου.

Henri Matisse (στο *The Essential. Henri Matisse*, 83)

⁴⁸ Schaffner 1998, 78-83

Η πρώτη περίοδος στη Νίκαια

Στα τέλη του 1917 ο Matisse ταξιδεύει μόνος του στη Νίκαια όπου και θα περνάει κάποιο διάστημα κάθε χρόνο μέχρι το τέλος της ζωής του. Κάποιοι μελετητές υποτιμούν την πρώτη περίοδο του Matisse στη Νίκαια, θεωρώντας την τέχνη της περιόδου αυτής μια ντροπιαστική προδοσία των κανόνων της αφαίρεσης που διέπουν την τέχνη της προηγούμενης περιόδου. Απλώς *χαριτωμένες κοπέλες μέσα σε χαριτωμένα δωμάτια χαριτωμένα ζωγραφισμένα...* Είναι, όμως, σ' αυτά ακριβώς τα έργα όπου ο Matisse δίνει πλήρη έκφραση στην *αισθησιακή του αντίδραση* απέναντι στη ζωή. Πρόκειται για έργα που καλείται κάποιος να απολαύσει σε στιγμές χαλάρωσης καθώς αυτό ακριβώς αναπαριστούν: εικόνες γραμμοφώνων, σιωπηλού διαβάσματος και ανάπαυσης πάνω σε chaises-longues... Αποφεύγουν τα έργα αυτά τις καθαρές αναφορές στον μοντερνισμό και αντανakλούν τα ιδανικά του καλλιτέχνη για τις αιώνιες ανθρώπινες αξίες. Βασίζονται πάνω στην οργάνωση αρχών για το χρώμα και το φως που είναι τελείως προχωρημένες. Το φως αυτό της πρώτης περιόδου της Νίκαιας είναι πραγματικά μοναδικό. Πρόκειται για το είδος φωτός που είναι σαν *πολτός* (το νιώθουμε να ξεχύνεται μέσα από παράθυρα και πατζούρια), *καθαρό* και *ζεστό*, φως του Νότου, παύει πλέον το γκρίζο του Παρισιού: το φως κυματίζει μέσα από ρούχα, τραπεζομάντιλα, κουρτίνες κάνοντας τα διάφανα. Τέλος, είναι ένα φως *παλλόμενο* σαν σε μουσική αρμονία με τα διακοσμητικά χρώματα και μοτίβα⁴⁹.

Αποτελεί πράγματι θαύμα το πόσα πολλά μπορεί να κάνει ο Matisse να συμβούν σ' αυτές τις μεικτές συνθέσεις, ισορροπώντας τα καθαρά χρώματα με το δυνατό φως και αντιπαραβάλλοντας 'επιθετικά' μοτίβα: λωρίδες, ανθέμια, και άλλα... Ποτέ, όμως, δεν φανερώνουν έναν δυναμικό σχεδιασμό. Τα ίδια τα διαστήματα είναι με λεπτότητα αποδοσμένα έτσι ώστε συχνά δίνουν μία ισχνή διπλή προοπτική καθώς κοιτάζουμε στο πάτωμα και αμέσως μετά επάνω, στο πρόσωπο του μοντέλου. Τεχνικά οι συνθέσεις αυτές ενσωματώνουν μία ποικιλία προσεγγίσεων, από χαλαρές σε έντονες πινελιές, πάντα, όμως, λεπτές. Το πιο εντυπωσιακό, όμως, στους πίνακες της περιόδου της Νίκαιας είναι η *γοητεία* τους. Εδώ ο Matisse ασκεί όλη τη δύναμη του ελέγχου του στους πίνακες: πρέπει να δείχνουν *σχεδόν naïve*, να συγκινούν με έναν φυσικό τρόπο. Αυτοί οι πίνακες φαίνονται σαν να λένε ότι τα πράγματα στη ζωή είναι *απλώς όμορφα*.

Στη Νίκαια ο Matisse επισκέπτεται τον Renoir, γέρος πια, ανάπηρος, ωστόσο ακόμη ζωγραφίζει ώριμες, γυμνές κοπέλες. Ο Matisse βλέπει με δέος τη ζωντάνια που διακατέχει ακόμη τον Renoir ο οποίος είτε χαρακτηριστικά όταν είδε τη δουλειά του Matisse: «Με

⁴⁹ Schaffner 1998, 88-89

πάσα ειλικρίνεια, δεν μου αρέσει αυτό που κάνεις». Παραδέχτηκε, όμως, ότι η χρήση του χρώματος αποδεικνύει ότι είναι «σίγουρα ζωγράφος»⁵⁰.

Η δεύτερη περίοδος στη Νίκαια

Κατά τη διάρκεια του δεύτερου ταξιδιού του στη Νίκαια ο Matisse αρχίζει να συνηθίζει στην καθημερινότητα αυτής της πόλης. Στις 11 Νοεμβρίου του 1918 τελειώνει ο πόλεμος και τότε συναντά τον κολορίστα Pierre Bonnard (1867-1947) που μένει κοντά στην πόλη Antibes. Το 1918 προσλαμβάνει την Antoinette Arnoux για να ποζάρει. Της φοράει ένα εντυπωσιακό καπέλο που φτιάχνει ο ίδιος από φτερά και κορδέλες. Αποτέλεσμα ο πίνακας *Τα Άσπρα Φτερά (Le chapeau à plumes, 1919, εικ. 20)*⁵¹.

Τα σχέδια

Ο Matisse πίστευε πως το σχέδιο ήταν το θεμέλιο κάθε εικαστικής τέχνης. « Αν δεν μπορείς να σχεδιάσεις δεν μπορείς να ζωγραφίσεις », έλεγε. Σχεδιάζει από την περίοδο faune ως το τέλος της καριέρας του, όταν φτιάχνει φιγούρες μόνο από μαύρο μελάνι. Θεωρούσε τα σχέδιά του ισότιμα με τη ζωγραφική του. Στα σχέδιά του χρησιμοποίησε το μαύρο χρώμα προκειμένου να αναδείξει τις διαβαθμίσεις του λευκού⁵².

Οι αναμνήσεις του Μαρόκο

Στα 1921-22, κι ενόσω βρισκόταν ακόμη στη Νίκαια, νοικιάζει ένα διαμέρισμα όπου θα μείνει ως το 1928 και το μεταμορφώνει σ' ένα *θέατρο ανατολίτικων απολαύσεων*. Ως σκηνή χρησιμοποιεί κινητά πλαίσια πάνω στα οποία κρεμάει υφάσματα για φόντο και προσθέτει στηρίγματα με νεκρές φύσεις· και φυσικά, κοπέλες ποζάρουν γι' αυτόν. Κάποιες, όπως η Henriette Darricarrere, έπαιζαν το ρόλο τους τόσο καλά που βοήθησαν τον Matisse να δώσει μορφή στις φαντασιώσεις που έκρυβαν. Αποτέλεσαν μέλη ενός *μοντέρνου χαρεμιού*. Κάποιες έδειχναν τόσο κενές και άψυχες που δύσκολα θα διέκρινε κανείς αν επρόκειτο για έμπυχο ον ή για γλυπτό. Πρόκειται για τους αισθησιακούς πίνακες με τις *Οδαλίσκες*⁵³.

⁵⁰ Schaffner 1998, 89,91

⁵¹ Schaffner 1998, 91

⁵² Schaffner 1998, 92

⁵³ Schaffner 1998, 94

Το ταξίδι στην Ταϊτή

Το 1930 ο Matisse ταξιδεύει στην Ταϊτή. Όπως ο Gauguin, που ταξίδεψε εκεί το 1891, ο Matisse απογοητεύεται απ' αυτό που τον περιμένει. Ο παράδεισος δεν ήταν τελικά αυτό που ονειρευόταν. Τα δέντρα είναι μικρότερα απ' ό,τι τα φανταζόταν και ο καιρός, πάντα καλός, είναι βαρετός. Μόνο 20 χρόνια αργότερα είναι που επιστρέφει στις εντυπώσεις του ως *αναμνήσεις* και μεταφέρει την εμπειρία του στον καμβά⁵⁴.

Περνάει τα χρόνια του πολέμου (1939-45) στη Νίκαια σε μία βίλα με το όνομα *Le Rêve*. Προσβάλλεται από καρκίνο και χειρουργείται το 1941, πράγμα που τον καθιστά ανάπηρο⁵⁵. Ωστόσο, δεν μπορεί να εγκαταλείψει την τέχνη. Από το αναπηρικό του καροτσάκι δημιουργεί τα διάσημα *gouaches découpés*, μορφές και σχήματα σε αποκόμματα με ζωνρά χρώματα. Στην τεχνική αυτή ανήκει και η περίφημη συλλογή *Jazz*.

⁵⁴ Schaffner 1998, 98

⁵⁵ Schaffner 1998, 103

1.3.2 Από τις Σημειώσεις ενός Ζωγράφου

Τον Δεκέμβριο του 1908 οι *Σημειώσεις ενός Ζωγράφου* (*Notes d'un peintre*) δημοσιεύονται στο *La Grande Revue*. Πρόκειται για μία πραγματεία του Matisse, εν μέρει υπερασπιστική εν μέρει επεξηγηματική της τέχνης του· θεωρείται μία από τις πλέον σημαντικές καταθέσεις καλλιτεχνών στην ιστορία. Αμέσως μεταφράστηκε στα ρωσικά και στα γερμανικά προκειμένου να μιλήσει διεθνώς στους καλλιτέχνες της εποχής. Οι *Notes d'un peintre* είναι η σημαντικότερη και πιο άμεση ίσως πηγή πληροφοριών για τις θεωρίες του Matisse πάνω στην τέχνη αλλά και για την κατανόηση των τεχνικών που χρησιμοποίησε. Στη συνέχεια παρατίθενται κάποιες από τις θεωρίες του ζωγράφου όπως τις πληροφορούμαστε μέσα από τις *Notes d'un peintre* αλλά και από κάποια άλλα κείμενα του καλλιτέχνη δημοσιευμένα είτε αυτόνομα είτε σε περιοδικές εκδόσεις της εποχής.

Ο Matisse είναι υποστηρικτής της συνεχούς ανανέωσης στην πορεία ενός ζωγράφου⁵⁶. Θεωρεί πως η βασική αρχή είναι η σύλληψη και πως εξαρχής ο ζωγράφος πρέπει να έχει μία ξεκάθαρη εικόνα της σύνθεσής του⁵⁷. Πιστεύει, επίσης, πως ο καλλιτέχνης πρέπει να χαρακτηρίζεται από μία απλότητα πνεύματος και το θεωρεί λάθος να δημιουργεί κάποιος στυλ από προκατάληψη· έτσι ξεφεύγει από την αλήθεια. Για τον Matisse, ένας καλλιτέχνης, προτού ξεκινήσει την προσπάθεια, οφείλει να πιστεύει ότι ο πίνακας είναι κάτι τεχνητό· όταν ζωγραφίζει, όμως, πρέπει να αισθάνεται ότι αντιγράφει τη φύση. Η απομάκρυνση από τη φυσική όψη των πραγμάτων πρέπει να γίνεται μόνο με σκοπό να αποδοθούν αυτά καλύτερα⁵⁸.

Γι' αυτόν υπάρχουν δύο τρόποι έκφρασης: 1^{ov}, η απόδοση των πραγμάτων όπως είναι, «ακατέργαστα» και 2^{ov}, η παρουσίασή τους «έντεχνα». Θεωρεί πως όσο παρεκκλίνουμε από την ακριβή παρουσίαση της κίνησης τόσο περισσότερη ομορφιά έχει ο πίνακας⁵⁹. Για τον Matisse η καλύτερη έκφραση επιτυγχάνεται με τα απλούστερα μέσα τα οποία πρέπει να προέρχονται από την προσωπική ιδιοσυγκρασία⁶⁰.

Δεν υπάρχουν καινούργιες αλήθειες. Ο ρόλος του καλλιτέχνη, όπως και εκείνος του σοφού, βασίζεται στο να συλλαμβάνει συνηθισμένες αλήθειες, χιλιοειπωμένες ίσως, αλλά που αυτός θα τους δώσει μια καινούρια φρεσκάδα και θα τις οικειοποιηθεί τη στιγμή που θα έχει προαισθανθεί τη βαθύτερη σημασία τους.

Henri Matisse, *Notes d'un peintre* (στο *Περί Τέχνης*, 35)

⁵⁶ *Σημειώσεις ενός Ζωγράφου*, στο *Περί Τέχνης*, 28

⁵⁷ *ό.π.*, 30

⁵⁸ *ό.π.*, 35

⁵⁹ *ό.π.*, 29

⁶⁰ *ό.π.*, 34-35

Δεν πιστεύει ότι διασπάστηκε η συνέχεια της καλλιτεχνικής παράδοσης από τις απαρχές της ζωγραφικής τέχνης μέχρι την εποχή του. Θεωρεί πως η εποχή του είναι μία περίοδος ζυμώσεων που μπορεί να παράγει έργα σημαντικά και με διάρκεια. Πιστεύει πως σε μεγάλο ποσοστό η ομορφιά ενός πίνακα πηγάζει από τη μάχη του καλλιτέχνη με το περιορισμένο των εκφραστικών του μέσων⁶¹.

...καλώς ή κακώς ανήκουμε στην εποχή μας και μοιραζόμαστε τις απόψεις της, τα αισθήματά της, ακόμη και τα λάθη της. Όλοι οι καλλιτέχνες φέρουν σημάδια της εποχής τους αλλά οι μεγάλοι καλλιτέχνες είναι αυτοί από τους οποίους η εποχή τους σημαδεύτηκε βαθύτερα.

Henri Matisse, *Notes d'un peintre* (στο *Περί Τέχνης*, 36)

Το θέμα που τον ενδιαφέρει περισσότερο είναι η ανθρώπινη μορφή. Είναι γι' αυτόν το μέσον που, όπως λέει, του επιτρέπει με τον καλύτερο τρόπο να εκφράσει το *θρησκευτικό συναίσθημα που έχει απέναντι στη ζωή*. Δεν τον ενδιαφέρει η ρεαλιστική απόδοση των λεπτομερειών του προσώπου αλλά η διείσδυση στα βαθύτερα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας⁶².

Ένα έργο οφείλει να φέρει μέσα του ολόκληρη τη σημασία του και να την επιβάλλει στο θεατή πριν ακόμη αυτός αναγνωρίσει το αντικείμενο.

Henri Matisse, *Notes d'un peintre* (στο *Περί Τέχνης*, 33)

Σχετικά με το **πορτραίτο**, τάσσεται κι εκείνος υπέρ της άποψης των ζωγράφων που, αντιμέτωποι με τη φωτογραφία, προσπαθούν αγωνιωδώς να υποστηρίξουν την τέχνη τους, λέγοντας πως εκείνοι δεν περιορίζονται στο επιφανειακό αλλά αναζητούν τον βαθύτερο χαρακτήρα του μοντέλου⁶³. Πιστεύει πως η έκφραση ενός έργου εξαρτάται από το κατά πόσο ο καλλιτέχνης θα καταφέρει να δείξει στον θεατή το συναίσθημα που το μοντέλο του προκαλεί και όχι από την ακρίβεια των εξωτερικών χαρακτηριστικών⁶⁴. Θεωρεί την προσωπογραφία μία τέχνη από τις πιο περίεργες, που απαιτεί από τον καλλιτέχνη ιδιαίτερα χαρίσματα και μία πλήρη ταύτισή του με το μοντέλο του. «*Ο ζωγράφος οφείλει να βρεθεί χωρίς προκατάληψη απέναντι στο μοντέλο του*»⁶⁵. Ο ίδιος λέει ότι πάντα τον ενδιέφερε ιδιαίτερα το ανθρώπινο πρόσωπο. «*Από την πρώτη έκκληση από την ενατένιση ενός*

⁶¹ Henri Matisse on Modernism and Tradition, *The studio*, IX, N. 50, Μάιος 1935, στο *Περί Τέχνης*, 111

⁶² Σημειώσεις ενός Ζωγράφου (1909), στο *Περί Τέχνης*, 33

⁶³ Πρόλογος στις *Προσωπογραφίες* από τον Henri Matisse (1954), εκδ. A. Sauret, στο *Περί Τέχνης*, 152

⁶⁴ *ό.π.*, 154

⁶⁵ *ό.π.*, 155

προσώπου εξαρτάται η κύρια αίσθηση που με οδηγεί στη συνέχεια κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης ενός πορτραίτου»⁶⁶.

Δεν χρειάζεται να συστήσουμε κανόνες κι ακόμη λιγότερο πρακτικές συνταγές, αλλιώς κάνουμε βιομηχανική τέχνη... Αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία για μένα; Να δουλέψω το μοντέλο μου μέχρι που να το έχω αρκετά μέσα μου για να μπορώ να αυτοσχεδιάσω, να αφήσω το χέρι μου να τρέξει καταφέροντας να σεβαστώ τη μεγαλοσύνη και τον ιερό χαρακτήρα κάθε ζωντανού πράγματος.

Henri Matisse, *Peintres d'aujourd'hui*, Ιούνιος 1943 (στο *Περί Τέχνης*, 171-2)

Περιληπτικά, θα λέγαμε πως αυτά που ο Matisse επεδίωξε κατά βάση για την τέχνη του ήταν τα εξής:

- Να δημιουργήσει μία τέχνη όπου οι ιδέες να μην είναι ξέχωρες από τα μέσα.
- Να συμπυκνώσει εικόνες της φύσης μέσα σε σταθερές εικόνες.
- Να χρησιμοποιήσει το χρώμα ώστε διαισθητικά να αντικατοπτρίζει τον ουσιώδη χαρακτήρα του μέσα στη φύση χωρίς να τον μιμείται.
- Να κάνει μία τέχνη η οποία θα αποκαλύπτει τη σημασία της μέσω της τάξης και της καθαρότητας της σύνθεσης και πριν ακόμη ο θεατής αναγνωρίσει αυτό που απεικονίζεται.
- Να δημιουργήσει πίνακες που θα απαλύνουν και θα ηρεμήσουν τον νου.
- Να κάνει τέχνη που βασίζεται στη φύση –έτσι αποφεύγεται κάθε εικονιστική προκατάληψη- και παράλληλα να παραμείνει αληθινή στην έκφραση της εποχής της⁶⁷.

Αυτό που επιχειρώ πάνω απ' όλα είναι η έκφραση. Η σκέψη, όμως, ενός ζωγράφου δεν πρέπει να θεωρείται ξέχωρη από τα ζωγραφικά του μέσα. Δεν μπορώ να διακρίνω ανάμεσα στο αίσθημα που έχω για τη ζωή και τρόπο που το μεταφράζω.

Henri Matisse, *Notes d'un peintre* (στο *The essential. Henri Matisse*, 57)

⁶⁶ Προσωπογραφίες (1954), στο *Περί Τέχνης*, 152-3

⁶⁷ Schaffner 1998, 56-57

1.4 ΤΕΧΝΙΚΕΣ

Η σύνθεση είναι η τέχνη να τακτοποιούμε με διακοσμητικό τρόπο τα διάφορα αντικείμενα που ο καλλιτέχνης διαθέτει για να εκφράσει τα αισθήματά του. Η σύνθεση πρέπει να στοχεύει στην έκφραση...

Henri Matisse, *Notes d'un peintre* (στο *Περί Τέχνης*, 26)

- Το θέμα που ζωγραφίζει, το σχέδιό του, έχει απαραίτητα άμεση σχέση με τις διαστάσεις της επιφάνειας· αν, για παράδειγμα, είναι κάθετη ή ορθογώνια. Αν χρειαστεί να μεταφέρει το σχέδιο σε μεγαλύτερη επιφάνεια δεν περιορίζεται στη μεγέθυνσή του. Πιστεύει πως το σχέδιο πρέπει να έχει μία *επεκτατική δύναμη* η οποία ζωντανεύει τα πράγματα που το περιβάλλουν. Προκειμένου να μεταφερθεί η σύνθεση από ένα τελάρο σ' ένα άλλο, θεωρεί πως για να διατηρηθεί η έκφραση πρέπει να συλληφθεί από την αρχή, να μεταβληθεί η όψη της κι όχι απλά να μεγεθυνθεί⁶⁸.

- Για το **γυναικείο σώμα**: «Κατ' αρχήν του δίνω χάρη, μία γοητεία και το ζήτημα είναι να του δώσω κάτι περισσότερο. Θα πυκνώσω τη σημασία αυτού του σώματος αναζητώντας τις ουσιαστικές του γραμμές. Η γοητεία θα είναι λιγότερο εμφανής με την πρώτη ματιά αλλά θα πρέπει να απελευθερώνεται με τον χρόνο από τη νέα εικόνα που θα έχω επιτύχει και που θα έχει μία σημασία πιο πλατειά, πληρέστερα ανθρώπινη. Η γοητεία θα είναι λιγότερο εξέχουσα μη όντας το κυριότερο χαρακτηριστικό αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θα υπάρχει, θα περιέχεται μέσα στη γενική σύλληψη της φιγούρας μου. Στόχος μου τότε είναι να αφήσω να υπάρχει μέσα σε ένα έργο που μένει πάντα αληθινό η αξιοπρέπεια, η φρεσκάδα, η γοητεία ενός αυθόρμητου συναισθήματος»⁶⁹.

Δέχομαι ότι υπάρχουν κανόνες, αλλά αν ήταν δυνατό να τους μάθουμε τι μεγαλειώδεις καλλιτέχνες που θα ήμασταν!

Henri Matisse, *Notes d'un peintre* (στο *Περί Τέχνης* σ. 36)

- Προκειμένου να ζωγραφίσει ένα **εσωτερικό**: δίνει στα αντικείμενα ένα χρώμα ανάλογο μ' αυτό που πραγματικά έχουν. Προσπαθεί να δώσει σε όλα τα αντικείμενα του

⁶⁸ Σημειώσεις ενός Ζωγράφου (1909), στο *Περί Τέχνης*, 26-27

⁶⁹ ό.π., 27,28

πίνακα τέτοια χρώματα ώστε τα μεν να μην εξουδετερώνουν τα δε και να υπάρχει μία ισορροπία. Προσπαθεί ώστε η σχέση μεταξύ των τόνων να τους υποστηρίζει και όχι να τους εξασθενεί. Στην πορεία αλλάζουν οι χρωματικοί συνδυασμοί προκειμένου να δοθεί μία ολότητα⁷⁰.

Μου είναι αδύνατον να αντιγράψω δουλικά τη φύση που είμαι αναγκασμένος να ερμηνεύσω και να υποτάξω στο πνεύμα του πίνακα.

Henri Matisse, *Notes d'un peintre* (στο *Περί Τέχνης* σ. 30)

- Για τον Matisse το θέμα και το φόντο ενός πίνακα είναι ισάξια και μέσα στον πίνακα κανένα σημείο δεν μετράει περισσότερο από το άλλο.
- Δίνει μεγάλη βάση στην τήρηση των αναλογιών. Πιστεύει πως «οι αναλογίες πρέπει να είναι εκφραστικές και όλη η επιφάνεια μετρημένη, το φως σε έξαρση, το χρώμα οδηγημένο στο υψηλότερό του σημείο καθαρότητας και λάμψης»⁷¹.
- Για το χρώμα: Η επιλογή των χρωμάτων γίνεται με καθαρά ενστικτώδη τρόπο, βασισμένη στην παρατήρηση, το συναίσθημα και την ευαισθησία⁷².

Όλα τα χρώματά μου τραγουδούν μαζί, είναι μία μουσική συγχορδία: έχουν την απαραίτητη ένταση...

Henri Matisse, *Courthion* 1942 (στο *Περί Τέχνης* σ. 110)

- Για τον Matisse η ζωγραφική είναι η παρατήρηση των σχέσεων των χρωμάτων μεταξύ τους κι ο πίνακας είναι ο συντονισμός ελεγχόμενων ρυθμών⁷³. Λατρεύει το καθαρό, λαμπερό, φωτεινό χρώμα και εκπλήσσεται όταν βλέπει όμορφα χρώματα να αναμειγνύονται και να θαμπώνουν⁷⁴.

Αισθάνομαι με το χρώμα, άρα ο πίνακάς μου θα είναι πάντα οργανωμένος μέσα σ' αυτό.

Henri Matisse, *Peintres d'aujourd'hui* (στο *Περί Τέχνης* σ. 171)

⁷⁰ Σημειώσεις ενός Ζωγράφου (1909), στο *Περί Τέχνης*, 30

⁷¹ *Peintres d'aujourd'hui*, Ιούνιος 1943, στο *Περί Τέχνης*, 172

⁷² Σημειώσεις ενός Ζωγράφου (1909), στο *Περί Τέχνης*, 31

⁷³ Henri Matisse on *Modernism and Tradition*, στο *Περί Τέχνης*, 110

⁷⁴ *Peintres d'aujourd'hui*, στο *Περί Τέχνης*, 111



2ο ΜΕΡΟΣ

2.1 Κατά πόσο οι αναπαραστάσεις γυναικών του Matisse μπορούν να θεωρηθούν πορτραίτα; Η άποψη του John Klein.

Κατά τον John Klein πορτραίτο είναι το έργο τέχνης του οποίου ο κύριος στόχος είναι η αναγνωρίσιμη αναπαράσταση ενός ατόμου ή πολλών ατόμων με εξαίρεση τις απεικονίσεις μοντέλων που οι καλλιτέχνες προσλαμβάνουν για τους ποζάρουν.

Ο Klein θεωρεί πως τα κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης του πορτραίτου, που είναι τα στοιχεία της οπτικής και ψυχολογικής απόδοσης του αναπαριστώμενου, λείπουν κατά πολύ από πορτραίτα τόσο του Matisse όσο και άλλων μοντέρνων καλλιτεχνών. Πιστεύει πως πρέπει να τεθεί ουσιωδώς το ζήτημα ώστε η τέχνη του πορτραίτου να ερμηνεύεται στο σύνολό της ως ένας τομέας με καθαρά κοινωνικό περιεχόμενο.

Πιστεύει πως το ζήτημα της ομοιότητας είναι σημαντικό, θεωρεί, ωστόσο, πως σημαντικότερο είναι να εξεταστεί το ζήτημα του ρόλου του πορτραίτου μέσα σ' ένα σύστημα κοινωνικών σχέσεων. Αναφέρει, λοιπόν, πως σε λίγες μόνο περιπτώσεις έργων του Matisse που –κατά τον ίδιο- αποτελούν πορτραίτα έχει αναγνωριστεί το αναπαριστώμενο πρόσωπο. Κι ο λόγος είναι απλός: τόσο ο ίδιος όσο και οι μετέπειτα καλλιτέχνες δεν ένιωθαν την υποχρέωση να αναφέρουν και να δημοσιοποιήσουν τα ονόματα των μοντέλων που προσλάμβαναν. Ό, τι γνωρίζουμε γι' αυτές αποτελεί τις περισσότερες φορές αποτέλεσμα διασταύρωσης στοιχείων με πηγές όπως φωτογραφίες, αυτόπτες μάρτυρες, προσωπικές μαρτυρίες, κλπ. Κατά τον Klein, η αμιγώς αναγνώριση ενός προσώπου σ' ένα έργο τέχνης δεν είναι ικανή να το καταστήσει πορτραίτο κι αυτό επειδή ο θεατής δεν είναι σε θέση να γνωρίζει την σαφήνεια και την πιστότητα με την οποία έχει εκτελεστεί η αναπαράσταση⁷⁵.

Ο Henri Matisse πίστευε πως «η ομοιότητα σ' ένα πορτραίτο προκύπτει από την αντίθεση ανάμεσα στο πρόσωπο του μοντέλου και στα πρόσωπα των άλλων ανθρώπων, με λίγα λόγια, από την ιδιαίτερη ασυμμετρία του. Κάθε πρόσωπο έχει ένα συγκεκριμένο στυλ και είναι ο ρυθμός αυτό που δημιουργεί την ομοιότητα⁷⁶».

Ο Klein χαρακτηρίζει την έννοια της ταυτότητας σημείο κλειδί των παραδοσιακών ορισμών του πορτραίτου. Αναφέρει χαρακτηριστικά: « Ο σεβασμός του καλλιτέχνη απέναντι στην ταυτότητα του αναπαριστώμενου –όχι μόνο στην ύπαρξη και στη

⁷⁵ Klein 2001, 10

⁷⁶ Neret 2002, 170

μοναδικότητά του, όπως συνήθως εκλαμβάνεται η έννοια της ταυτότητας, αλλά κυρίως απέναντι στην ταυτότητα μέσα σ' ένα κοινωνικό πλαίσιο- είναι, πιστεύω, ο καθοριστικός παράγοντας για να θεωρηθεί πορτραίτο ένα έργο του Matisse». Η αντίληψη αυτή, τον οδηγεί παρατέρα στο να ονομάσει τα έργα του Matisse όπου αναπαριστώνται μοντέλα «πορτραίτοειδείς» (*portrait-like*) πίνακες⁷⁷.

Ο Klein, λοιπόν, πιστεύει πως δεν μπορούμε να θεωρήσουμε πορτραίτα τα έργα του Matisse όπου έχουν προσληφθεί μοντέλα για να ποζάρουν. Κι αυτό επειδή, κατά την άποψή του, η σχέση που μεσολαβεί ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το μοντέλο δεν είναι πρωτίστως κοινωνική αλλά οικονομική. Υπάρχουν έργα του Matisse που πραγματικά δίνουν την εντύπωση ενός πορτραίτου κι αυτό επειδή τα μοντέλα του ήταν σε κάθε περίπτωση ικανά να ενδεδυθούν και να παίξουν αρκετά πιστά το ρόλο που είχαν αναλάβει. Ένα από τα έργα αυτά είναι και το *Γυναίκα με Μπλε Φόρεμα* (*La dame en bleu*, 1937, εικ. 34). Στους πίνακες αυτούς που ο Matisse φιλοτέχνησε στις δεκαετίες 1920, '30, '40 το μοντέλο πληρώνεται προκειμένου να υιοθετήσει ένα προφίλ ενός κοινωνικού status ανάλογου με το status που θα συνιστούσε ένα πορτραίτο, προσαρμόζοντας σ' αυτό ο καλλιτέχνης το κατάλληλο περιβάλλον, ένδυμα αλλά και την κατάλληλη στάση. Με λίγα λόγια, σε πίνακες του ιδίου είδους με την *Γυναίκα με Μπλε Φόρεμα* έχει προηγηθεί μία διαδικασία ώστε ο καλλιτέχνης να προσδώσει στην αναπαριστώμενη αυτό που απαιτεί η τέχνη του πορτραίτου: μία συγκεκριμένη κοινωνική ταυτότητα.

Ο Klein συνεχίζει λέγοντας πως όταν ο Matisse προσλάμβανε ένα μοντέλο για να του ποζάρει *αγόραζε* όχι μόνο την πρόσβαση, όπως χαρακτηριστικά λέει, σ' ένα σώμα για να το μελετήσει αλλά, επίσης, και απελευθέρωση από κάθε υποχρέωση απέναντι στην κοινωνική ταυτότητα ενός ανθρώπου. Προσλαμβάνοντας ένα μοντέλο ο καλλιτέχνης έχει τον έλεγχο τόσο του οικονομικού ζητήματος όσο και των θεμάτων που άπτονται της τεχνικής και κοινωνικής διάστασης του έργου⁷⁸.

Ο Klein θίγει και το ζήτημα της σχέσης μοντέλου και καλλιτέχνη. Πιστεύει, πράγμα το οποίο έχει επιβεβαιώσει και ο Matisse, τόσο μέσω της τέχνης του όσο και με δηλώσεις του, ότι όταν έχουμε να κάνουμε με ένα γυμνό μοντέλο κι έναν ντυμένο καλλιτέχνη τότε η σχέση τους τείνει να γίνει «μονομερώς σεξουαλική». Αυτού του είδους η σχέση, κατά τον Klein, δεν συνιστά την κοινωνική αυτή αλληλεπίδραση που κατά τη γνώμη του απαιτείται για να γίνει ένα πορτραίτο⁷⁹.

⁷⁷ Klein 2001, 10-12

⁷⁸ Klein 2001, 12

⁷⁹ Klein 2001, 12,13

Στη συνέχεια, θέλοντας να βάλει κάποια όρια στις προϋποθέσεις που προηγουμένως παρέθεσε, λέει πως πάνω απ' όλα πρέπει να αναζητήσουμε αυτό που θα θεωρήσουμε ειδοποιό διαφορά ενός πορτραίτου. Το στοιχείο αυτό θα πρέπει να είναι εγγενές σε κάθε ορισμό πορτραίτου και, κατά συνέπεια, χωρίς αυτό δεν θα υφίσταται πορταίτο. Θεωρεί πως το ζήτημα της πληρωμής ενός ατόμου που ποζάρει δεν καθιστά σε κάθε περίπτωση το άτομο αυτό μοντέλο και, κατά συνέπεια, δεν αποτελεί πάντα ανασταλτικό παράγοντα στο να ονομάσουμε ένα έργο πορταίτο. Στο σημείο αυτό φέρνει το παράδειγμα της Josette Gris της οποίας κάποιες αναπαραστάσεις φιλοτέχνησε το 1914 προκειμένου να ενισχύσει οικονομικά την οικογένεια του ζωγράφου Juan Gris⁸⁰ που την περίοδο αυτή διήνυε δύσκολη φάση. Αναφέρει, επίσης, πως δεν υφίστατο πάντα αμιγώς οικονομική σχέση ανάμεσα σ' αυτόν και τα μοντέλα του, ηχηρό παράδειγμα η σχέση του με την Lydia Delectorskaya.

Από την άλλη, σύμφωνα πάντα με τον Klein, ακόμη κι όταν κάποια στιγμή μαθαίνουμε το όνομα του μοντέλου ενός πίνακα, όταν δηλαδή, όπως επί λέξει αναφέρει, «μπορέσουμε να δώσουμε σ' αυτό το άτομο μία δημόσια ταυτότητα κι ένα κοινωνικό πλαίσιο» αυτό δεν σημαίνει ότι το status του ατόμου άλλαξε κι ότι ο πίνακας έγινε πλέον πορταίτο. Κι εδώ φέρνει το παράδειγμα του Germain Montargès, του νεαρού που ποζάρει στο *Ναύτης I* και *II* (1906 – 1907, εικ. 47). Πρόκειται για έναν 18χρονο ψαρά για τον οποίο δεν γνωρίζουμε αν πληρώθηκε για να ποζάρει. Τόσο το μοντέλο του *Ναύτη* όσο και η *Zorah* (εικ. 17, 18) από τους πίνακες του Μαρόκο κίνησαν το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη όχι τόσο ως προσωπικότητες όσο ως εθνογραφικοί τύποι.

Τέλος, θέλοντας ο Klein να δώσει μία οριστική διασαφήνιση για το πότε μιλάμε για πορταίτο και πότε για μοντέλο αναφέρει ότι: «Πορταίτο είναι ένας οριοθετημένος τύπος απεικόνισης και μοντέλο είναι ένας οριοθετημένος τύπος απεικονιζόμενου»⁸¹.

⁸⁰ Jose Vittoriano Gonzalez (1887-1927), «ο πιο κυβιστής από τους κυβιστές»

⁸¹ Klein 2001, 13

Οι ταξικά ισότιμοι αναπαριστώμενοι

Όπως προαναφέρθηκε, η αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής αποτέλεσε το κύριο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον του Matisse, πράγμα το οποίο δήλωνε επανειλημμένα. Και, πράγματι, παρέμεινε πιστός και αφοσιωμένος στην ανθρώπινη φιγούρα ως περίπου το τέλος της καριέρας του. Λίγο μετά το μέσον της καριέρας του άρχισε να προσλαμβάνει αποκλειστικά μοντέλα για να του ποζάρουν. Κάποια στιγμή εγκατέλειψε το πορτραίτο· ίσως επειδή κουράστηκε να προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα στην ακεραιότητα του αναπαριστώμενου και την καλλιτεχνική ακεραιότητα του δημιουργού. Ωστόσο, δεν έπαψε ποτέ να έχει την ανάγκη της παρουσίας της ανθρώπινης μορφής κι έτσι ξεκίνησε να ασχολείται με απεικονίσεις προσώπων του οικογενειακού, κοινωνικού και επαγγελματικού περιβάλλοντός του. Τα άτομα αυτά αποτελούν, όπως χαρακτηριστικά τα ονομάζει ο Klein, «ταξικά ισότιμους αναπαριστώμενους» των οποίων η κοινωνική ταυτότητα είχε κάποια επίδραση στον καλλιτέχνη⁸².

2.2 Ο καλλιτέχνης και τα μοντέλα του

Laurette, Antoinette Arnoux, Hanriette Darricarrère, Nezy-Hamide Chawkat, Wilma Javor και, φυσικά, Lydia Delectorskaya ήταν τα ονόματα μοντέλων που γνωρίζουμε για την καλλιτεχνική περίοδο 1916-54. Η τελευταία, νεαρή ρωσίδα σπουδάστρια, εργάστηκε ως βοηθός στο εργαστήριο του Matisse και παράλληλα υπήρξε και το αγαπημένο του μοντέλο ως το τέλος της καριέρας του. Φυσικά ο ρόλος της επεκτάθηκε και πέρα απ' αυτό: η Lydia στην πορεία υπήρξε γραμματέας του, έμπιστη σύμβουλός του και σύντροφος ως το τέλος της ζωής του.

Αυτές είναι κάποιες, οι γνωστές μόνο, από τις εκατοντάδες γυναίκες που κατά καιρούς πόζαραν για τον Matisse. Τα μοντέλα ήταν ζωτικής σημασίας για έναν εμπειριστή και αφιερωμένο στην απεικόνιση της ανθρώπινης φιγούρας καλλιτέχνη όπως ο Matisse. Η 'χρήση' τους σταμάτησε λίγο πριν το τέλος της καριέρας του όταν άρχισε πια να δουλεύει σχεδόν αποκλειστικά με τη φαντασία του δημιουργώντας τις καταπληκτικές συνθέσεις των *papiers decoupsés*⁸³.

Ο Klein αναφέρει πως η στάση του απέναντι στους ανθρώπους που δεν πλήρωνε για να του ποζάρουν ήταν τελείως διαφορετική⁸⁴. Εδώ τίθεται πάλι το θέμα του κοινωνικού status: άνθρωποι της ίδιας κλάσης μ' αυτόν τύχαιναν άλλης αντιμετώπισης. Η

⁸² Klein 2001, 12

⁸³ Klein 2001, 236

⁸⁴ Klein 2001, 237

αλληλεπίδραση ανάμεσά τους ήταν άλλου είδους. Δεν κέρδιζε μόνο πρόσβαση σε ένα σώμα προς μελέτη αλλά κι ένα ανάλογο prestige· άλλο να απεικονίζει ο καλλιτέχνης ένα καμουφλαρισμένο μοντέλο κι άλλο μία γυναίκα που πράγματι ανήκε στην bourgeoisie της εποχής. Ωστόσο, ο Matisse κατά κανόνα προτίμησε να συνεργάζεται με επαγγελματίες μοντέλα κι αυτό γιατί οι γυναίκες αυτές ήταν κάτι το 'εύπλαστο' στα χέρια του: ήταν σε θέση ανά πάσα στιγμή να μεταμορφωθούν από ερωτικές Οδαλίσκες σε καθωσπρέπει κυρίες κι από ονειροπόλες νεαρές σε χαριτωμένες χορεύτριες.

Έδινε μεγάλη σημασία στην ενδυμασία των μοντέλων του. Διατηρούσε φορέματα που φρόντιζε να είναι πάντα της μόδας για να τα φορούν τα μοντέλα που θα του ποζάρουν. Ο τρόπος με τον οποίο τα ενδύματα των μοντέλων του Matisse καθορίζουν το σύνολο της παρουσίας τους μέσα στον πίνακα και κατ' επέκταση τον απόηχο του πίνακα στην κοινωνία αντικατοπτρίζεται στην πραγματεία του Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life*. Σύμφωνα με τον Baudelaire, η γυναίκα καθορίζεται μέσα στην κοινωνία όχι μέσω της πραγματικής της ταυτότητας ούτε μέσω της δύναμής της να γοητεύει τον άνδρα, αλλά χρειάζεται απαραίτητως τη μόδα για να ολοκληρωθεί ως παρουσία. Το αντίστοιχο των πεποιθήσεων αυτών βρίσκουμε στον τρόπο με τον οποίο φρόντιζε ο Matisse να προσδώσει έναν χαρακτήρα, μία προσωπικότητα μοντέλα του⁸⁵. Από την μεσοαστική κυρία με τα Άσπρα Φτερά στις ημίγυμνες, αισθησιακές οδαλίσκες.

Τα παρακάτω λεγόμενα του καλλιτέχνη, μέσα από τις *Σημειώσεις ενός Ζωγράφου*, αποδίδουν με σαφήνεια τον τρόπο σκέψης του αλλά και τη σχέση με τα μοντέλα του: «*Τα μοντέλα μου, ανθρώπινες μορφές, δεν είναι ποτέ κάτι πρόσθετο σ' έναν χώρο. Είναι το κύριο θέμα της δουλειάς μου. Εξαρτώμαι ολοκληρωτικά από το μοντέλο μου, το παρατηρώ ελεύθερα και μετά αποφασίζω ποια στάση της ταιριάζει καλύτερα... και μετά γίνομαι σκλάβος αυτής της στάσης. Συχνά κρατάω τα κορίτσια αυτά για κάποια χρόνια έως ότου εξαντληθεί ο ενθουσιασμός μου*⁸⁶...*Δεν έχουν πάντα τις τέλειες γραμμές είναι όμως εκφραστικές. Το συναισθηματικό ενδιαφέρον που μου προκαλούν δεν εντοπίζεται μόνο στην απόδοση του σώματός τους αλλά, συχνά, με ειδικές γραμμές... που διαχέονται στον καμβά ή στο χαρτί και συνθέτουν μία ενορχήστρωση, μία αρχιτεκτονική. Δεν μπορούν, όμως, όλοι να το δουν αυτό. Ίσως είναι ένας εξαγνισμένος πόθος που δεν γίνεται αντιληπτός απ' όλους*⁸⁷».

⁸⁵ Klein 2001, 233

⁸⁶ Klein 2001, 237

⁸⁷ Neret 2002, 165

2.3 ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΙΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

2.3.1 Τα πορτραίτα της περιόδου Fauve

Τα σημαντικότερα πορτραίτα της περιόδου αυτής είναι (φυσικά) *Η Γυναίκα με το Καπέλο* (1905, εικ. 13), έργο το οποίο σηματοδότησε ένα ολόκληρο κίνημα και *Madame Matisse/Η Πράσινη Γραμμή* (1905, εικ. 16). Πρόκειται για πορτραίτα της περιόδου των *αγριμιών*. Εικόνες σφύζουσες από χρώματα τελείως αντιρρεαλιστικά ενώ οι φυσικές φόρμες είναι παραμορφωμένες. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, το στάδιο του φωβισμού ήταν ουσιαστικά για τον Matisse η εξέταση των μέσων, ήταν, με λίγα λόγια, ένα πειραματικό στάδιο που άλλωστε δεν διήρκεσε για πολύ. Στα έργα αυτά παίρνει σάρκα και οστά ο προσδιορισμός του Paul Klee: *ο μοντέρνος καλλιτέχνης αποδίδει τη φυσική μορφή όχι έτσι όπως είναι αλλά όπως θα μπορούσε να είναι*⁸⁸.

Γυναίκα με το Καπέλο

Η Amélie Matisse κάθεται σε καρέκλα. Δεν κοιτάει ευθέως τον θεατή αλλά από στάση τριών τετάρτων γυρνώντας το σώμα και το πρόσωπό της προκειμένου να προκαλέσει τον θεατή να την κοιτάξει. Φοράει γάντια, το χέρι της ακουμπάει στην πλάτη της καρέκλας και προεξέχει προς τον θεατή. Κρατάει ανοιγμένη βεντάλια που καλύπτει το στήθος και τους ώμους της⁸⁹. Το υπερβολικό, σχεδόν εξωπραγματικό καπέλο της κυριαρχεί μέσα στον πίνακα καθώς καλύπτει σχεδόν το ένα τρίτο του. Είναι δύσκολο να διακρίνουμε τι ακριβώς υπάρχει πάνω στο καπέλο πάντως θα έλεγε κανείς πως μοιάζει περισσότερο με καλάθι με φρούτα! Είναι, επίσης, δύσκολο να καθορίσουμε το περιβάλλον μέσα στο οποίο βρίσκεται η Amélie καθώς δεν μας δίνεται τίποτα που να δείχνει ότι πρόκειται για εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο. Το φόντο αποδίδεται με παστέλ χρωματισμούς: πράσινο, ροζ, κίτρινο και διακυμάνσεις του μπλε.

Ο πίνακας ανήκει στην κατηγορία των κοσμικών πορτραίτων λόγω μεγέθους, σχήματος, στάσης και ενδυμασίας. Η στάση των τριών τετάρτων είναι συνηθισμένη σε ανδρικά πορτραίτα όπου συνήθως φανερώνει αυτοπεποίθηση. Στην περίπτωση, όμως, που εφαρμόζεται σε ένα γυναικείο πορτραίτο δημιουργεί μία σχετική ασάφεια. Ένα σταθερό, έντονο βλέμμα, που σ' έναν άνδρα είναι σημάδι αυτοπεποίθησης και αυτοκυριαρχίας, σε

⁸⁸ Klee, 50

⁸⁹ Klein 2001, 74

μία γυναίκα παίρνει κάπως επιθετική χροιά. Κι όλα αυτά επειδή οι κώδικες του γυναικείου πορτραίτου δεν ήταν τόσο ξεκάθαροι όσο του ανδρικού. Η γυναίκα συνήθως αναπαρίστατο στη σφαίρα της οικογένειας και σε σκηνές καθημερινής ζωής εκτός κι αν επρόκειτο για γυναίκες σημαίνοντα πρόσωπα ή ευγενείς στην καταγωγή ή στην περίπτωση που απεικονίζονταν μαζί σε ένα πορταίτο με τον σύζυγό της. Υπ' αυτές τις ακαθόριστες συνθήκες ένα γυναικείο πορταίτο κινδύνευε να παρολισθήσει σε άλλες κατηγορίες αναπαράστασης κι έτσι κινδύνευε να παρερμηνευθεί τόσο η τάξη όσο και το κοινωνικό status της αναπαριστώμενης.

Στο σημείο αυτό θα ήταν, ίσως, χρήσιμη μία συγκριτική παράθεση δύο άλλων γυναικείων πορταίτων, σύγχρονων με τη *Γυναίκα με το Καπέλο*. Πρόκειται για την *Madame Valtat* (1906, εικ. 14) του Louis Valtat και την *Γυναίκα στο Rat Mort* (1905-06, εικ. 15) του Maurice de Vlaminck, επίσης φωβιστή. Από τη σύγκριση της *Γυναίκας με το Καπέλο* με τον πίνακα του Valtat διακρίνεται καθαρά μία επιθετική διάθεση του Matisse απέναντι στην κοινωνική τάξη που εκπροσωπεί η απεικονιζόμενη του. Παρ' όλες τις ομοιότητες στη σύλληψη των δύο έργων, υπάρχουν, ωστόσο, κάποιες καθοριστικές διαφορές. Ο Valtat αποδίδει την σύζυγό του ως μία απλή μεσοαστή με όλα τα συναφή χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης κοινωνική τάξης. Το βλέμμα και το ύφος της αποπνέουν μία ειλικρίνεια και ευθύτητα σε αντίθεση με την επιθετικότητα και την ανασφάλεια που κρύβει το ύφος της Amelie. Ο πίνακας του Valtat χαρακτηρίζεται από εκφραστικότητα και λογική στον τρόπο σύνθεσης, είναι ένας πίνακας χωρίς κάτι το μεμπτό, ένα πορταίτο ευχάριστο να το κοιτάει κανείς. Η *Madame Valtat* σε αντίθεση με την Amelie Matisse δείχνει πολύ πιο άνετη και κατ' επέκταση βέβαιη για τον εαυτό της. Η *Γυναίκα με το Καπέλο* με τη 'σφιγμένη' στάση της δείχνει σαν να προσπαθεί να κατακτήσει μία θέση στη συγκεκριμένη κοινωνική τάξη. Προσπαθεί να πείσει τον θεατή για την κοινωνική της τάξη.

Η γυναίκα στον πίνακα του Vlaminck υποτίθεται ότι βρίσκεται σε μία παριζιάνικη boîte. Φοράει κι αυτή ένα περίτεχνο καπέλο, είναι έντονα μακιγιαρισμένη ενώ το φόρεμά της δείχνει τσαλακωμένο. Αυτό το προφίλ της 'ακαταστασίας' σ' ένα γυναικείο πορταίτο παραπέμπει σε γυναίκα μάλλον αμφιβόλου ηθικής. Στο σημείο αυτό είναι που συνδέονται οι πίνακες του Matisse και του Vlaminck. Αν μπορούσαμε να αντιπαραθέσουμε αυτούς τους τρεις πίνακες θα τοποθετούσαμε από τη μια πλευρά τη *Madame Valtat* κι από την άλλη τον πίνακα του Vlaminck. Θα χαρακτηρίζαμε αυτόν του Valatat ένα πορταίτο μιας καθωσπρέπει μεσοαστής κι αυτόν του Vlaminck μιας γυναίκας αμφιβόλου ηθικής. Το ζήτημα είναι σε ποια από τις δύο κατηγορίες θα τοποθετούσαμε τον πίνακα του Matisse. Ο

τελευταίος φαίνεται πως δέχτηκε την πρόκληση και έπαιξε με τα όρια του κοινωνικά αποδεκτού γυναικείου πορτραίτου. Βέβαια, κανείς δεν μπορεί να πει με βεβαιότητα πως εδώ η Amélie υποδύεται μία πόρνη που κρύβει το πραγματικό της πρόσωπο μέσω ενός καθωσπρέπει πορτραίτου. Ούτε, βέβαια, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα πως ο ζωγράφος υποσυνείδητα θέλησε να αφήσει τέτοιες υπόνοιες για τη γυναίκα του ως αντίδραση προς τη νοσούσα σχέση τους. Πάντως, ο τρόπος με τον οποίο ο Matisse απέδωσε την γυναίκα του αφήνει πολλά ερωτηματικά.

Η *Γυναίκα με το Καπέλο* χαρακτηρίζεται από μία ασάφεια, μία δισημία που καθιστά προβληματική την πρόσληψή της από τον θεατή. Το πορτραίτο είναι η δημόσια παρουσίαση μιας σαφούς εικόνας, ενός ξεκάθਾਰου χαρακτήρα (καλού ή κακού) ενός ατόμου. Η ασάφεια που τυχόν χαρακτηρίζει ένα πορτραίτο παύει να υφίσταται όταν το έργο ενταχθεί ομαλά στη δημόσια σφαίρα. Όταν θέματα που θεωρούνται προσωπικά καθίστανται με λάθος τρόπο δημόσια τότε ο θεατής δεν νοιώθει άνετα να τα αναγνωρίσει μέσα στον πίνακα. Σε μία τέτοια περίπτωση το πορτραίτο είναι πιθανόν να αποτύχει να πείσει το κοινό ότι το αναπαριστώμενο πρόσωπο αξίζει δημόσια απεικόνιση⁹⁰.

Madame Matisse / Η Πράσινη Γραμμή

Τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποίησε ο Matisse στο συγκεκριμένο πορτραίτο είναι τελείως διαφορετικά από αυτά του προηγούμενου. Είναι πολύ πιθανό το συγκεκριμένο έργο να έγινε από αντίδραση για τον σάλο που είχε ξεσπάσει με την *Γυναίκα με το Καπέλο*. Εν μέρει το νέο πορτραίτο είναι μία απάντηση στο προηγούμενο, πιστεύει ο Klein⁹¹. Ο Matisse συνήθιζε να ζωγραφίζει πίνακες ανά ζεύγη: είχαν το ίδιο θέμα μόνο που ο πρώτος χρονολογικά συνδυάζει μία στυλιστική ανομοιότητα και μία ευρεία παλέτα χρωμάτων με ελευθερία στην απόδοση ενώ ο δεύτερος είναι πιο απλοποιημένος και καλύτερα δομημένος. Ο John Klein πιστεύει πως δεν υπάρχει καμία ένδειξη πως η *Madame Matisse* ζωγραφίστηκε απευθείας από τη *Γυναίκα με το Καπέλο*, χωρίς δηλαδή τη φυσική παρουσία του μοντέλου. Αντιθέτως μάλιστα θεωρεί πως στον πίνακα αυτόν η φυσική παρουσία της Amélie είναι περισσότερο αισθητή απ' ό,τι στον προηγούμενο⁹². Ο τρόπος απεικόνισης εδώ είναι πιο άμεσος. Η παλέτα έχει μειωθεί σε λίγους μόνο δυνατούς τόνους χρωμάτων απλωμένους σε μεγάλες περιοχές του πίνακα: έντονο μωβ-μπλε στα μαλλιά, ζωηρό πορτοκαλί, βιολετί και πράσινο στο φόντο. Μπεζ και ώχρα στο πρόσωπο, μωβ-μπλε στα φρύδια και φυσικά η πράσινη γραμμή που ξεκινάει από το μέτωπο και

⁹⁰ Klein 2001, 74-78

⁹¹ Klein 2001, 78

⁹² Klein 2001, 80

καταλήγει στο πηγούνι, χωρίζοντας το πρόσωπο στα δύο. Διαβαθμίσεις του κόκκινου και ανοιχτό γαλάζιο υπάρχουν στο ένδυμα. Ο πίνακας είναι ο μισός σε μέγεθος από την *Γυναίκα με το Καπέλο*, εδώ, όμως, έχουμε απόδοση σε μεγαλύτερη κλίμακα και το κεφάλι πλησιάζει το φυσικό μέγεθος.

Το ερμητικό, σαν μάσκα πρόσωπο της *Madame Matisse* αντιτίθεται στα προβληματικά χαρακτηριστικά του προσώπου της *Γυναίκας με το Καπέλο*. Το ύφος εδώ είναι κάπως ειρωνικό σε αντίθεση με το κοσμικό προφίλ του πρώτου πίνακα.

Πολλοί μελετητές θεωρούν πως ο Matisse απεικονίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο την γυναίκα του μετέφερε δημοσίως αυτό που σκεφτόταν γι' αυτήν, το πώς την έβλεπε. Είναι γεγονός πως υπήρχαν έντονες αντιπαραθέσεις μεταξύ τους και η σχέση τους είχε μεγάλες εντάσεις. Η 'μάσκα' που ο Matisse θέλησε να φορέσει στη γυναίκα του για να την απεικονίσει αντικατοπτρίζει πιθανώς αυτό που σκεφτόταν γι' αυτήν, αυτό που ένιωθε. Θέλησε, ίσως, να τραβήξει και να αφαιρέσει από πάνω της οτιδήποτε το ανθρώπινο· επιδιώκοντας μήπως μ' αυτόν τον τρόπο να την εκδικηθεί;

Ερώτηση του Louis Aragon προς τον Matisse: «Γιατί ο καλλιτέχνης πρέπει να έχει ένα μοντέλο αφού σκοπεύει να παρεκκλίνει από τη μορφή αυτού;»

Matisse: « Αν δεν υπήρχε μοντέλο δεν θα είχε κανείς κάτι από το οποίο να παρεκκλίνει»⁹³

2.3.2 Οι πίνακες του Μαρόκο

Πρόκειται, ως επί το πλείστον, για αναπαραστάσεις της Zorah: *Zorah Όρθια* και *Zorah στην Ταράτσα* (*Zorah debout* και *Zorah sur la terrasse*, 1912, εικ. 17, 18) του νεαρού κοριτσιού που τράβηξε το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη από εθνογραφικής άποψης. Έργα πλημμυρισμένα στο φως και στο γαλάζιο της μεσογειακής ακτής που αποπνέει μία αίσθηση δροσιάς, δίνουν την εντύπωση ότι από κάπου θα ξεχειλίσουν μυρωδιές της θάλασσας, του καθαρού αέρα και των λουλουδιών. Έντονο το ethnic στοιχείο, πάντα έντονα χρώματα και ηθογραφικοί υπαινιγμοί.

Βρισκόμαστε στην περίοδο που στην Ευρώπη αρχίζουν σιγά-σιγά να ανοίγουν πιο εύκολα οι δρόμοι για ταξίδια και τουρισμό. Ο κόσμος αρχίζει σιγά-σιγά να εξοικειώνεται με το εξωτικό. Αυτήν μάλλον την εξοικείωση προσπαθεί να επιτύχει και ο Matisse. Σαν να λέει στο κοινό: «Πήγα εκεί. Κοιτάζτε τι είδα!» Τα έργα του Μαρόκο σαφώς απευθύνονται

⁹³ Neret 2002, 169

σ' ένα ευρύ κοινό οποιασδήποτε ηλικίας, κοινωνικής τάξης, μορφωτικού επιπέδου. Δεν υπάρχουν περιορισμοί σ' αυτά τα έργα. Ο θεατής τα κοιτάει με την περιέργεια που κοιτάμε το άγνωστο, το διαφορετικό από μας. Η Zorah κοιτάει τον θεατή σαν να τον καλεί με το καλοσυνάτο ύφος της να επισκεφθεί τη χώρα της. Στο *Zorah στην Ταράτσα* το ενυδρείο με τα χρυσόψαρα (αγαπημένο μοτίβο του Matisse) μπροστά στη μικρή Zorah, τώρα παίρνει μάλλον συμβολική χροιά. Η Zorah ταυτίζεται με τα χρυσόψαρα, πολύ όμορφα όχι όμως και τόσο έξυπνα. Το ενυδρείο παραπέμπει στην κοινωνία μέσα στην οποία ζει η Zorah, μία κοινωνία που περιορίζει, ουσιαστικά φυλακίζει τη γυναίκα.

2.3.3 Τα κυβιστικά πορträίτα

Γνωστότερο είναι ίσως το *Λευκό και Ροζ Κεφάλι* (*Tête blanche et rose*, 1914, εικ. 19). Η κόρη του, Marguerite, υπό το πρίσμα του κυβισμού. Στα έργα αυτά ο Matisse δοκιμάζει τον εαυτό του στον Κυβισμό. Οι τεχνικές του κυβισμού επιτρέπουν σχεδόν απόλυτη ελευθερία κινήσεων στον καλλιτέχνη, δεν τον περιορίζουν όπως κάνουν οι συμβατικότητατες άλλων κινημάτων. Ήταν το κυρίαρχο κίνημα των ημερών, ωστόσο, πρωτοπόρος εκεί παρέμενε πάντα ο Picasso. Ο Κυβισμός δεν κατάφερε να συγκινήσει βαθιά τον Matisse (*ή μήπως ο Matisse δεν κατάφερε να συγκινήσει τον Κυβισμό;*).

Το έργο αποτελεί πεδίο εφαρμογής των κυβιστικών τεχνικών σε μία φάση που ο Matisse αναζητούσε μεγαλύτερη δομή στο έργο του. Ο πίνακας δεν έγινε με πρόθεση εξ αρχής. Καθώς η Marguerite πόζαρε ο πατέρας της την ρώτησε: «Αυτός ο πίνακας θέλει να με πάει κάπου αλλού. Είσαι διατεθειμένη;» - κι εκείνη ήταν. Το αποτέλεσμα ήταν ένα αυστηρά αρχιτεκτονικό και μάλλον δύσκολα δουλεμένο *Λευκό και Ροζ Κεφάλι*.

Ο πίνακας αποτελείται από ένα 'πλέγμα' ροζ, μπλε και λευκού. Οι λεπτομέρειες είναι ελάχιστες: οι ρίγες της ζακέτας και το κλασικό μαύρο τσόκερ με το χρυσό κόσμημα με το οποίο εμφανίζεται η Marguerite στα περισσότερα πορträίτα της. Τα καμπύλα κόκκινα χείλη έρχονται να σπάσουν τις αυστηρές γωνίες της σύνθεσης. Τα μάτια, ανόμοια μεταξύ τους, προδίδουν μέσα από κόκκινες πινελιές ένα ζωνρό βλέμμα και δίνουν ζωή στον πίνακα. Το δεξί μάτι, από την πλευρά που το πρόσωπο φωτίζεται, είναι επίτηδες μικρότερο λόγω της αντανακλαστικής αντίδρασης όταν πέφτει το φως. Τα φρύδια είναι τοξωτά, αντίβαρο προς το σχήμα του τσόκερ.

Είναι πιθανό την συμπάθεια προς τον κυβισμό να την μετέδωσε στον Matisse ο φίλος του Juan Gris – «ο πιο κυβιστής από τους κυβιστές». Ωστόσο, το στυλ του πίνακα σχετίζεται με την αναλυτική φάση του κυβισμού (ως το 1911) την οποία καλλιέργησαν τα μεγαθήρια του είδους, Picasso και Braque (εικ. 51). Στον αναλυτικό κυβισμό τα

αντικείμενα και οι ανθρώπινες μορφές διαλύονται, αποδομούνται, κατακερματίζονται πριν ανασυντεθούν επάνω στον καμβά⁹⁴. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του είδους αποτελεί η προσωπογραφία του Ambroise Vollard, εμπόρου έργων τέχνης, που ο Picasso φιλοτέχνησε στα 1910 (εικ. 42). Ωστόσο, κάποια χαρακτηριστικά στοιχεία του απεικονιζόμενου πάντα παραμένουν προκειμένου να μπορούμε να κάνουμε την ταύτιση. Στην προκειμένη περίπτωση το τσόκερ με το κόσμημα, γνωρίζοντας βέβαια την τυπολογία των πορτραίτων που την αφορούν, προδίδει πως πρόκειται για την Marguerite. Η επιλογή και χρήση τέτοιων ατομικών στοιχείων σε πίνακες όπως οι κυβιστικοί, που ξεφεύγουν τελείως από μία λογική απεικόνιση του προσώπου, μπορούν να θεωρηθούν σημάδι γελοιογραφίας. Το κυβιστικό πορτραίτο εν γένει αλλά και το συγκεκριμένο ειδικότερα, δεν υπερβάλλει στη χρήση ατομικών στοιχείων παρά μόνο προκειμένου να επιτευχθεί το θεμιτό αποτέλεσμα, η ταύτιση δηλαδή. Αντιθέτως, η τέχνη της γελοιογραφίας χρησιμοποιεί με υπερβολή τα ατομικά χαρακτηριστικά με σκοπό τη γελοιοποίηση του απεικονιζόμενου. Έτσι, το πορτραίτο αυτό της Marguerite θα μπορούσε, ίσως, να θεωρηθεί μία μορφή γελοιογραφίας, αρκετά πνευματώδης όμως και συμπαθητική.

Το *Άσπρο και Ροζ Κεφάλι* ανήκει σε μία σειρά πορτραίτων που έκανε ο Matisse με θέμα την κόρη του και φανερώνει το ενδιαφέρον του να προσεγγίσει το ίδιο θέμα από διάφορες οπτικές ενώ παράλληλα πάντα φρόντιζε να προστατεύει την ακεραιότητα και ατομικότητα της κόρης του⁹⁵.

2.3.4 Οι πίνακες της περιόδου της Νίκαιας

Είναι δύσκολο στα εκπληκτικά αυτά έργα αυτά να ξεχωρίσει κανείς τα σημαντικότερα. Κατά μία άποψη, θα μπορούσαν να θεωρηθούν το απόγειο της καριέρας του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν Τα *Άσπρα Φτερά* (1919, εικ. 20) και η *Γυναίκα Μπροστά σε Ενυδρείο* (*Femme et poissons rouges*, 1921, εικ. 21). Πρόκειται για έργα που αγγίζουν τον θεατή με τη γλυκύτητα και την ηρεμία που αποπνέουν. Βλέπουμε τον καλλιτέχνη στην πλήρη ίσως ωριμότητά του. Τα χρώματα είναι ρεαλιστικά, το ίδιο και η απόδοση των αναλογιών, οι γραμμές είναι ξεκάθαρες, δεν έχουμε πλέον πειραματισμούς. Σύμφωνα με τον Aragon η γυναίκα στα *Άσπρα Φτερά* θα μπορούσε να είναι η *Madame de Senones* του Ingres σε νεαρότερη ηλικία⁹⁶. Τα έργα αυτά αντικατοπτρίζουν τον θαυμασμό και την αγάπη του καλλιτέχνη για τη γυναίκα.

⁹⁴ *Art Gallery*, τ. 2, 16-20

⁹⁵ Klein 2001, 100

⁹⁶ Neret 2002, 193

Οι πίνακες αυτοί αναζητούν αντίκρισμα στη γυναίκα της εποχής τους. Στη ρομαντική, ονειροπόλα αστή που αφενός στα *Άσπρα Φτερά* μπορεί να βρει τη γυναίκα – πρότυπο ομορφιάς αφετέρου στη *Γυναίκα Μπροστά σε Ενυδρείο* μπορεί να βρει τον ίδιο της τον εαυτό σε προσωπικές στιγμές. Οι δύο αυτοί πίνακες μπορεί να αποτελούν δύο όψεις, δύο πραγματικότητες της ίδιας και μόνο γυναίκας. Η γυναίκα θεατής βλέπει ίσως τον εαυτό της έτσι ακριβώς όπως είναι τη στιγμή που κοιτάει τον πίνακα. Έχει πάει σε μία έκθεση ζωγραφικής και πιθανώς είναι ντυμένη ακριβώς όπως η Antoinette Arnoux στα *Άσπρα Φτερά*. Είτε της αρέσει είτε όχι, η κοινωνία στην οποία ζει, η μόδα της εποχής, οι συμβατικότητες της κοινωνικής της τάξης αυτό της επιβάλλουν. Στη *Γυναίκα Μπροστά σε Ενυδρείο* – εδώ έχουμε τα πεταχτά μάτια, το πηγούνι, το στόμα, τις καμπύλες των χεριών και των ώμων της *Madamme de Sennones*- βλέπει πάλι τον εαυτό της, αφού ίσως έχει γυρίσει στο σπίτι της κι έχει αποδυθεί το προσωπίο της καθωσπρέπει αστής, να ονειροπολεί και να διαφεύγει για κάμποση ώρα της πραγματικότητάς της. Έχουμε και πάλι τα χρυσόψαρα, το αγαπημένο μοτίβο του ζωγράφου που ίσως κι εδώ να παίρνουν ανάλογο νόημα με τα χρυσόψαρα της Zorah. Το τι σκέφτεται η γυναίκα αυτή είναι ίσως το κενό σημείο ή η αόριστη θέση που μας διδάσκει η αισθητική της πρόσληψης. Κοιτάζοντας τα χρυσόψαρα στη γυάλα φαντάζεται τους περιορισμούς της δικής της ίσως κοινωνίας, διαφορετικούς μεν από αυτούς της κοινωνίας του Μαρόκο, που δεν παύουν, ωστόσο, να την εγκλωβίζουν ανάμεσα στα ‘πρέπει’ της Δυτικής κοινωνίας.

2.3.5 Τα γιγάντια πορträίτα

Χαρακτηριστικά έργα της ομάδας αυτής μπορούν να θεωρηθούν *Τα Μπλε Μάτια* (*Les yeux bleus*, 1935, εικ. 22), *Το Όνειρο* (1935, εικ. 23) και φυσικά ένα έργο σταθμός στην καλλιτεχνική πορεία του Matisse, το *Ροζ Γυμνό* (1935, εικ. 24). Πρόκειται για μία ομάδα έργων όπου η απεικονιζόμενη παρουσιάζεται με τεράστια, υπερμεγέθη χαρακτηριστικά άλλοτε στο πρόσωπο, άλλοτε στο σώμα κι άλλοτε και στα δύο. Είναι δύσκολο να κατανοήσει κανείς γιατί ο καλλιτέχνης επέλεξε την απόδοση σε μία τέτοια κλίμακα. Και στα τρία έργα μοντέλο είναι η Lydia Delectorskaya. Στους πίνακες αυτούς ο καλλιτέχνης ‘ζουμάρει’ και πλησιάζει όλο και πιο πολύ το μοντέλο με ένα αποτέλεσμα σχεδόν μνημειώδες. Οι αναλογίες είναι υπερβολικές και οι χρωματικοί τόνοι εναλλάσσονται σε ψυχρούς και ζεστούς. Η ίδια η Lydia αναφέρει πως *Τα Μπλε Μάτια* ήταν το πρώτο πορträίτο που της έκανε ο Matisse και η απαρχή για μια σειρά άλλων μεταξύ των οποίων *Το Όνειρο*. Αυτό που συνδέει τα δύο αυτά έργα, πέραν της τεχνοτροπίας τους, είναι η άνετη στάση του μοντέλου η οποία ικανοποιούσε και τον ίδιο

τον ζωγράφο καθώς, όπως ο ίδιος ανέφερε κάποτε, μία κουραστική στάση του μοντέλου κούραζε κι εκείνον τον ίδιο⁹⁷.

Τα Μπλε Μάτια και *Το Όνειρο* είναι τρόπον τινά συναφή έργα με τη *Γυναίκα Μπροστά σε Ενδρείο*. Τελικά ο Matisse τείνει να κάνει παράδοση στο έργο του αυτόν τον τύπο της ονειροπόλας γυναίκας και δεν θα ήταν λάθος αν τα έργα αυτά εξετάζονταν και ως ξεχωριστό κεφάλαιο μέσα στο έργο του. Η γυναίκα στα *Μπλε Μάτια* απευθύνεται με το βλέμμα της στον θεατή –ο οποίος θα μπορούσε να είναι άνδρας ή γυναίκα. Είναι πολύ πιθανό να ονειροπολεί και η ματιά της να έπεσε τυχαία επάνω του. Σαν να έχει εισβάλει ο θεατής σε μία προσωπική της στιγμή. Ο καλλιτέχνης έχει θέσει τον θεατή μέσα στο έργο· ο θεατής έχει συμβάλει στην περίπτωση αυτή στη δημιουργία του έργου.

Το Όνειρο θέτει ένα ερώτημα: η γυναίκα κοιμάται ή ονειροπολεί; Το μπλε ύφασμα παραπέμπει μάλλον σε σεντόνι κρεβατιού, ωστόσο το ένα δεν αναιρεί το άλλο. Από την άλλη πάλι, γνωρίζουμε ότι το μπλε είναι το χρώμα που συμβολίζουμε τα όνειρα άρα δεν είναι μία τυχαία επιλογή. Στην περίπτωση αυτή η προοπτική παίζει σημαντικό ρόλο: ο καλλιτέχνης θέλει τον θεατή να στέκεται ακριβώς πάνω από τη γυναίκα, ακριβώς στην οπτική γωνία από την οποία την ζωγράφισε και σκύβοντας ελαφρά πάνω της να διερωτάται αν κοιμάται. Κι αν κοιμάται, τι να ονειρεύεται άραγε; Ποιο να είναι τελικά *το όνειρο*;

Το Ροζ Γυμνό ή Μεγάλο Ανακεκλιμένο Γυμνό (The Pink Nude/ Large Reclining Nude)

Ο Matisse δούλευε το συγκεκριμένο έργο από τον Απρίλιο ως τον Οκτώβριο του 1935. Μία σειρά φωτογραφιών που στάλθηκαν στις αδελφές Cone στη Βαλτιμόρη, στη συλλογή των οποίων ανήκει το έργο, δείχνουν τη διαδικασία που ακολουθήθηκε στη δημιουργία του συγκεκριμένου πίνακα. Πώς, δηλαδή, η εικόνα εξελίχθηκε μέσα από φάσεις χαλαρού νατουραλισμού, κι άλλοτε κυβιστικής αφαίρεσης, με τη μορφή να αναπτύσσεται όλο και πιο πολύ. Το *Ροζ Γυμνό* αριθμεί 24 στάδια εκτέλεσης. Υπήρξαν και πολλές εκτελέσεις με ξυλομπογιά. Σταδιακά, μεγάλα αποκόμματα χαρτιού προσκολλούνταν στον καμβά έως ότου ο πίνακας να πάρει την τελική του μορφή και να αποτελέσει εντέλει μία πόζα άμεσης και πλούσιας σεξουαλικότητας⁹⁸. Το φόντο χρησιμοποιείται ως αντίβαρο για το θέμα ενώ παράλληλα σχεδόν δεν υπάρχει προοπτική. Το ψυχρό μπλε εναλλάσσεται με το θερμό χρώμα της σάρκας. Οι διαστάσεις των χεριών είναι υπερβολικές. Στον πίνακα κυριαρχεί ο οριζόντιος άξονας. Οι μόνες καμπύλες που βρίσκουμε είναι στο λυγισμένο πόδι, στο στήθος και στα μαλλιά της Lydia που βρίσκουν

⁹⁷ Neret 2002, 172

⁹⁸ Schaffner 1998, 101

το ανάλογό τους στο βάζο (;) του φόντου. Η καμπύλη του ποδιού έρχεται να κόψει τις οριζόντιες γραμμές του φόντου ενώ παράλληλα απουσιάζει κάθε λεπτομέρεια πέραν των απλοϊκών μικρών τετραγώνων στο μπλε φόντο, αν αυτό μπορεί να θεωρηθεί λεπτομέρεια⁹⁹.

2.3.6 Οι Οδαλίσκες

Από τα ωραιότερα παραδείγματα του είδους είναι τα *Διακοσμητική Μορφή σε Στολισμένο Φόντο* (1925, εικ. 25), *Οδαλίσκη με Κόκκινο Σαλβάρι* (*Odalisque à la culotte rouge*, 1921, εικ. 26) και *Οδαλίσκη με Τούρκικη Καρέκλα* (*Odalisque au fauteuil turc*, 1928, εικ. 27). Κατά μία άποψη (Neret 2002) οι Οδαλίσκες ήταν για τον Matisse μία προέκταση του Φωβισμού σε μία, ωστόσο, πιο ήρεμη έκφραση, δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στη γραμμή. Έντονο το στοιχείο της διακόσμησης, βαριά η ατμόσφαιρα, πνέει παντού ένας αέρας από Ανατολή. Οι Οδαλίσκες ήταν για τον Matisse μία από τις αποκαλύψεις που του επιφύλασσε το Μαρόκο. Τα έργα αυτά αποτελούν ξεχωριστή ομάδα από την 1^η περίοδο της Νίκαιας. Ποζάρουν άλλοτε με ανατολίτικα ενδύματα κι άλλοτε ημίγυμνες σε χώρο μέσα στο studio του Matisse ειδικά διαμορφωμένο για τον σκοπό αυτό¹⁰⁰. Οι γυναίκες αυτές αποπνέουν έντονο αισθησιασμό, είναι σαν να προκαλεί ο καλλιτέχνης τον θεατή να τις αγγίξει. Η ομάδα θεατών, λοιπόν, στην οποία απευθύνονται τα συγκεκριμένα έργα είναι το πιο πιθανό οι άνδρες. Διαφορετικά δεν θα υπήρχε λόγος γι' αυτό το αισθησιακό περιτύλιγμα που ο ζωγράφος πολύ επιτυχημένα καταφέρνει να αποδώσει μέσα από το κατάλληλο φόντο, την κατάλληλη ενδυμασία, στάση και φυσικά από τη μερική γυμνότητα των μοντέλων. Ο πιο συντηρητικός θεατής ίσως τις αντιμετωπίσει με κριτικό, ίσως ειρωνικό κι, εντέλει, απαξιωτικό βλέμμα. Θα είναι ίσως ο συντηρητικός αστός του Παρισιού που θέλει να κρατήσει τους τύπους και τα must της κοινωνικής του τάξης, αυτός που η αριστοκρατική του καταγωγή δεν του επιτρέπει να συγκινείται από τέτοιου είδους θεάματα. Αυτά όμως επιφανειακά και για τους τύπους. Κι αυτό γιατί ο καλλιτέχνης καταφέρνει με έξοχο τρόπο να διεισδύσει στα πιο απόκρυφα σημεία της ψυχής του, διεγείροντας τη φαντασία του θεατή και δη του αστού που το κοινωνικό του status τον έχει υποτάξει σε μία ανελευθερία πράξεων, ίσως και σκέψεων. Οι Οδαλίσκες του Matisse οπωσδήποτε αντλούν την καταγωγή τους από τις Οδαλίσκες του μέγα δασκάλου του είδους, του Ingres. Διαφέρουν, όμως, σ' ένα βασικό σημείο: στο βλέμμα τους. Οι περισσότερες Οδαλίσκες του Ingres (με εξαίρεση ίσως τη *Μεγάλη Οδαλίσκη*, εικ. 24) έχουν ένα έντονο βλέμμα, σαν κάτι να θέλουν να πουν στον θεατή.

⁹⁹ Neret 2002, 165-66, 172

¹⁰⁰ Neret 2002, 115-16

Αντιθέτως οι περισσότερες Οδαλίσκες του Matisse έχουν ένα βλέμμα τελείως άδειο και απαθές, σαν να μην τις αγγίζει το γεγονός ότι ουσιαστικά χρησιμοποιούνται ως αντικείμενο κάθε είδους φαντασίωσης. Ίσως τελικά αυτό να ήθελε να επιτύχει ο καλλιτέχνης. Κατάφερε με άψογο μάλλον τρόπο να κάνει τα μοντέλα του να ενδεδυθούν αυτόν τον ρόλο με απόλυτη επιτυχία "προσφέροντάς" τες τελικά στον θεατή.

2.3.7 Οι χορεύτριες

Ο Matisse δεν μπόρεσε να αντισταθεί στον πειρασμό να απεικονίσει αυτές τις χαριτωμένες υπάρξεις. *Χορεύτρια και Rocaille πολυθρόνα σε Μαύρο Φόντο* (*Danseuse, fond noir, fauteuil rocaille*, 1942, εικ. 29), *Χορεύτρια Καθισμένη σε Πολυθρόνα* (*Danseuse assise dans un fauteuil*, 1942, εικ. 30) και *Χορεύτρια Καθισμένη σε Τραπέζι* (*Danseuse assise sur un table*, 1942, εικ. 31): τα έργα αυτά αποτελούν περισσότερο εκφάνσεις ενός αρχέτυπου παρά περιγραφικές απεικονίσεις χορευτριών. Αντικατοπτρίζουν όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν το πρότυπο γυναίκας για τον Matisse (γι' αυτά γίνεται λόγος αναλυτικότερα στο 3^ο μέρος). Ο ζωγράφος φαίνεται να δουλεύει πάνω στο πρότυπο του *Ροζ Γυμνού*. Οι χορεύτριες έχουν μακριά πόδια και αφύσικα μακριά χέρια. Τα μικροσκοπικά τους φορέματα τονίζουν τη λεπτή τους μέση και το στήθος κάνοντάς τες αρκετά αισθησιακές. Στους πίνακες αυτούς κάνει έντονη την παρουσία του το μαύρο χρώμα, αυτό το *λαμπερό, καθαρό μαύρο*, όπως το χαρακτηρίζει ο Matisse.

Ο ζωγράφος έχει εισέλθει σε μία φάση συχνής χρήσης του μαύρου ήδη από το 1914, επηρεασμένος, όπως και ο ίδιος αναφέρει, από το είδος του μαύρου που χρησιμοποιεί ο Manet. Το γεγονός αυτό οδηγεί τον Gilles Neret στην παρατήρηση πως «Αυτή η περίοδος του Matisse ξεκινάει με τον Ingres και τελειώνει με τον Manet»¹⁰¹.

2.3.8 Ο τύπος της γυναίκας που ποζάρει σκεπτική

Από την συγκεκριμένη ομάδα επιλέχθηκε ως το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα η *Γυναίκα με Μπλε Φόρεμα* (*Lady in Blue*, 1937, εικ. 34), ένα από τα πιο πολυσυζητημένα έργα του ζωγράφου. Άλλα εξίσου αξιόλογα έργα του τύπου αυτού είναι η *Γυναίκα σε Κίτρινο και Μπλε με Κιθάρα* (*Femme en jeune et bleu à la guitare*, 1939, εικ. 35), η *Πράσινη Ρουμάνικη Μπλούζα* (*Blouse Roumaine verte*, 1939, εικ. 36), *Γυναίκα που Διαβάζει σε Μαύρο Φόντο* (*To Ροζ Τραπέζι*) (*Liseuse sur fond noir. La table rose*, 1939, εικ. 37) και άλλα.

¹⁰¹ Neret 2002, 204-5

Γυναίκα με Μπλε Φόρεμα (*La dame en bleu*) (1937)

Η κληρονομιά του Ingres.

Το έργο αυτό έχει ένα σαφές πρότυπο, ένα ολοφάνερο σημείο αναφοράς: το πορτραίτο της *Madame Moitessier* (1856, εικ. 33) του Jean-Auguste-Dominique Ingres. Το σημαντικότερο κοινό σημείο μεταξύ του Ingres και του Matisse είναι ότι και οι δύο κατάγονταν από μία ανώτερη αστική τάξη και αποζητούσαν την τελειότητα. Και οι δύο δεν μπόρεσαν να αντισταθούν στην μοιραία τάση τους προς τον αισθησιασμό, στοιχείο ολοφάνερο στα περισσότερα από τα έργα τους. Η γυναίκα των Ingres και Matisse, είτε γυμνή είτε ντυμένη, κρύβει μία νότα φιλοδοξίας, αποπνέει μία συγκρατημένη θρασύτητα. Τα φορέματα των μοντέλων τους είναι κάτι παραπάνω από ένα στολίδι πάνω τους, είναι σαν δεύτερη σάρκα. Τα κομμάτια από ύφασμα που τα αποτελούν παίζουν έναν ρόλο ζωτικό όπως τα όργανα του σώματος. Σαφώς ο Matisse επέλεξε ως πρότυπό του τον Ingres, τόσο για τα θέματά του όσο και για τον τρόπο έκφρασής του. Το έργο των δύο, μολονότι τους χωρίζει σχεδόν ένας αιώνας, παρουσιάζει κοινά σημεία τόσο στη στάση του μοντέλου όσο και στον τρόπο που χειρίζονται το αντικείμενό τους. Τους συνδέει η επιδίωξη της τελειότητας και ο τρόπος με τον οποίο 'δένουν' το ρούχο με τη σάρκα. Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο των γυναικών του Ingres είναι αυτό το οίδημα στη βάση του λαιμού (το συναντάμε στη *Θέτιδα*, την *Angelique*, τη *Fornarina*), πράγμα για το οποίο οι ειδικοί συμπεράναν ότι πρόκειται για σημάδι των πρώτων σταδίων του θυρεοειδισμού. Το συγκεκριμένο οίδημα παρουσιάζεται και σε κάποια έργα του Matisse (*Η Αλγερινή Γυναίκα*, *Οι Τρεις Αδελφές*, *αναπαραστάσεις της Laurette*). Τα κοινά αυτά χαρακτηριστικά που μοιράζονται ο Ingres και ο Matisse ανάγονται σε μία μακρά γαλλική παράδοση. Στην περίπτωση του νεοκλασικιστή Ingres, η *Madame Moitessier* ή η *Madame de Sennones* αποτέλεσαν το βάπτισμα του Ρομαντισμού. Εμφανίστηκαν στο προσκήνιο ο ερωτισμός, οι φαντασιώσεις και οι παρορμήσεις του καλλιτέχνη του *Τούρκικου Λουτρού*. Η σάρκα και το ρούχο γίνονται ένα· το πλισέ του φορέματος ταυτίζεται με τις πτυχώσεις του δέρματος. Τώρα οι μορφές του Ingres δείχνουν έτοιμες να ξεπηδήσουν γυμνές μέσα από τα ρούχα τους, το φόρεμα δείχνει να είναι έτοιμο να πέσει, να ξεθωριάσει μπροστά στη θριαμβευτική εμφάνιση του γυμνού σώματος. Τα πορτραίτα αυτά του Ingres, όπως και αυτά του Matisse, τείνουν προς τη γυμνότητα, την υψηλότερη έκφραση των εικαστικών τεχνών. Ωστόσο, ο Ingres δεν είναι και τόσο απλοϊκός. Αν μειώσει οτιδήποτε το φαινομενικά περιττό τότε ξέρει πως θα χάσει τον αισθησιασμό και τον ερωτισμό. Από την άλλη, είχε την αίσθηση της αμαρτίας, επεδίωκε να διατηρήσει κάτι από την αγνότητα των ραφαηλικών μορφών. Ήθελε τις γυναίκες του να μην έχουν αίσθηση του πόθου που

προκαλούσαν. Κι αν τον προκαλούσαν ήθελε αυτό να γίνεται ασυναίσθητα. Πολύ απλά αυτό που ήθελε να δεχθεί ως ζήτημα ηθικής ήταν πάνω απ' όλα ζήτημα αισθητικής.

Τα ίδια ισχύουν ως ενός σημείου και για τον Matisse. Όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω, οι δύο καλλιτέχνες μοιράζονται πολλά κοινά στοιχεία όσον αφορά τις αισθητικές τους αντιλήψεις. Ο Ingres αγαπούσε τις γεμάτες και πλούσιες γραμμές στη γυναίκα σε συνδυασμό με μία μέτρια νοημοσύνη, στοιχεία που συνήθως συνοδεύονται από μία σχετική πλαδαρότητα του σώματος. Η ιδανική γυναίκα γι' αυτόν είχε αρκετά ανατολίτικα χαρακτηριστικά. Οι γυναίκες του Ingres δεν σκέφτονται πολύ και αρέσκονται να ξαπλώνουν νωχελικά σε καναπέδες. Αν σ' αυτές τις τελευταίες σειρές αφαιρούσαμε το όνομα Ingres, δεν θα μπορούσαμε να μιλάμε για τις Οδαλίσκες του Matisse;

Ο Louis Aragon στο βιβλίο του *Henri Matisse, a Novel* αφιέρωσε ένα ολόκληρο κεφάλαιο στα κοινά σημεία που φαίνεται να παρουσιάζει η τέχνη του Matisse με την τέχνη του Ingres. Υπογράμμισε τα σημεία στο έργο του Matisse όπου αντικατοπτρίζεται η γοητεία της *Madame de Sennones*, είτε αυτά είναι γυναικείες φιγούρες, είτε αντικείμενα, είτε νεκρές φύσεις. Σημεία στα οποία κυριαρχεί το σχήμα της γυναικείας καμπύλης. Ο Aragon εντόπισε, επίσης, σε διάφορες εκδοχές της *Laurette* αυτό το σημάδι θυρεοειδισμού που χαρακτηρίζει τις γυναίκες του Ingres. Έτσι, κάποτε αναρωτήθηκε: «Ο Matisse είχε συνειδητοποιήσει πως τόσα χρόνια ζωγράφιζε τη *Madame de Sennones*;».¹⁰²

Η *Γυναίκα με Μπλε Φόρεμα* είναι η Lydia Delectorskaya. Ανήκει στην ομάδα των γυναικείων αναπαραστάσεων όπου η απεικονιζόμενη ποζάρει σκεπτική, με τον δείκτη στον κρόταφο, κατά το πρότυπο της *Madame Moitessier*. Παρατηρώντας κανείς τον πίνακα έχει την εντύπωση πως βλέπει τον πίνακα του Ingres στην μοντέρνα του εκδοχή· κάθε τι έχει το ανάλογό του, αντιστοιχεί και σε κάτι. Έτσι, αν ξεκινήσουμε από την κόμμωση του μοντέλου βλέπουμε ότι έχει την ίδια χωρίστρα στη μέση με την *Madame Moitessier*. Η έκφραση των προσώπων τους είναι η ίδια: ήρεμη κι ένα ελαφρό χαμόγελο. Ο λαιμός είναι τολμηρά μακρύς και παρουσιάζει το πρήξιμο αυτό στη βάση του όπως και της *Madame Moitessier*. Η αλυσίδα στη βάση του λαιμού δεν έχει αντίστοιχο, όμως, το λευκό φραμπαλά κατά μήκος του θώρακα, που αργότερα χωρίζεται στα δύο, αντιστοιχεί στις πτυχωσείς του φορέματος της γυναίκας του Ingres. Το κόσμημα από πετράδια που είναι περιτυλιγμένο στον καρπό και τα δάχτυλα της Lydia αντιστοιχεί στο βραχιόλι από πετράδια και ίσως και στη βεντάλια που κρατάει η *Madame Moitessier*.

Πέρα από τις ολοφάνερες ομοιότητες των απεικονιζόμενων προσώπων, ο Matisse θέλησε να μεταφέρει ακόμη και το περιβάλλον μέσα στο οποίο ποζάρει η *Madame*

¹⁰² Neret 2002, 183, 187-88, 193-95

Moitessier. Έτσι, η καμπύλη πολυθρόνα στον πίνακα του Ingres βρίσκει το αντίστοιχό της στην περίεργη αυτή, ανατολίτικου στυλ, καμπύλη ‘δημιουργία’ του Matisse που είναι κάτι ανάμεσα σε ανατολίτικη ‘μαξιλάρα’ και πολυθρόνα. Το διακοσμητικό αντικείμενο πίσω αριστερά από την *Madame Moitessier* αντιστοιχεί στο βάζο (;) με τα λουλούδια πίσω από την Lydia. Ο Matisse προτίμησε αντί για τον καθρέφτη που ο Ingres ζωγράφισε πίσω από τη γυναίκα να τοποθετήσει τρεις πίνακες, στους δύο από τους οποίους υπάρχει από ένα σχεδιασμένο πρόσωπο. Έχουμε, δηλαδή, το μοτίβο του πίνακα μέσα στον πίνακα. Οι πίνακες αυτοί παίρνουν τη λειτουργία του καθρέφτη. Του καθρέφτη – σύμβολο της Αφροδίτης, της γυναικείας ομορφιάς και φιλαρέσκειας¹⁰³. Δεν είναι εύκολο να συμπεράνουμε για ποιο πρόσωπο πρόκειται, ωστόσο, στον μπλε πίνακα τα βαριά βλέφαρα ταιριάζουν μάλλον στη Lydia. Το πρόσωπο του μπλε πίνακα είναι επίσης σε στάση σκεπτικισμού έχοντας φέρει το κεφάλι μέσα στην παλάμη. Αποτελεί ουσιαστικά έναν καθρέφτη του προσώπου της Lydia σε διαφορετική, όμως, πόζα¹⁰⁴.

¹⁰³ Spickernagel (στο *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, 1995), 437

¹⁰⁴ Klein 2001, 74-78

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η αναπαράσταση της γυναίκας του Matisse από τη σκοπιά της Φεμινιστικής Ιστορίας της Τέχνης

« Η φεμινιστική ιστορία της τέχνης αντιλαμβάνεται τον εαυτό της ως κομμάτι του γυναικείου κινήματος που εμφανίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του '70». Ένας από τους στόχους της είναι η κριτική εξέταση της γυναικείας αναπαράστασης στην τέχνη. Η φεμινιστική ιστορία της τέχνης απορρίπτει τις εικόνες του «Αιώνιου Θηλυκού» στην τέχνη και τα πρότυπα του δαιμονικού και του εξιδανικευμένου που εκείνες δημιουργούν καθώς έτσι περιορίζονται σε ένα και μόνο διπολικό σχήμα οι μορφές με τις οποίες μπορεί να γίνει η αναπαράσταση της γυναίκας. Αντιλαμβάνεται τις εν λόγω εικόνες ως δημιουργήματα των ανδρών που αντικατοπτρίζουν φαντασιώσεις, επιθυμίες αλλά και καθημερινές πρακτικές. Η φεμινιστική ιστορία της τέχνης θεωρεί πως οι εικόνες αυτές απέβησαν μοιραίες καθώς παγίωσαν πρακτικές και συνειδήσεις και διέπλασαν τον ορισμό του θηλυκού¹⁰⁵.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Matisse απεικόνισε τη γυναίκα έχει σχέση με την ιστορική και κοινωνική της πραγματικότητα:

Σύντομη κοινωνικοϊστορική προσέγγιση. Γύρω στο 1900 όλοι εκείνοι ο παράγοντες (δημογραφικοί, οικονομικοί, κοινωνικοί) που μέσα στον 19^ο αιώνα είχαν απομονώσει τη γυναίκα μειώθηκαν σημαντικά. Σε όλα τα κοινωνικά επίπεδα μειώθηκε το μέγεθος της οικογένειας και οι γυναίκες απέκτησαν περισσότερες ευκαιρίες για εργασία. Στον 20^ο αιώνα η ζωή των γυναικών μεταβλήθηκε σημαντικά κυρίως λόγω της μορφής των εθνικών και πολιτικών συστημάτων μέσα στα οποία ζούσαν.

Στη διάρκεια του 1^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου οι γυναίκες, σε όλα τα επίπεδα, απέδειξαν τις ικανότητές τους να προσφέρουν υπηρεσίες διαφορετικές μεν, ισότιμες, όμως, με των ανδρών. Με το τέλος, όμως, του πολέμου πραγματοποιείται μία επιστροφή στις παραδοσιακές αντιλήψεις και πρακτικές: οι γυναίκες απομακρύνονται από τις εργασιακές θέσεις που τους είχαν παραχωρηθεί καθώς οι κυβερνήσεις κρατών όπως η Αγγλία, η

¹⁰⁵ Spickernagel (στο *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, 1995) 419, 429-30

Γαλλία και η Γερμανία πέρασαν νόμους για ενίσχυση της μητρότητας και ανάγκασαν τις γυναίκες να αποσύρονται μετά τον γάμο.

Οι γυναίκες προσπάθησαν να πετύχουν μία απατηλή αίσθηση ελευθερίας αλλάζοντας τον τρόπο ενδυμασίας, κόμμωσης και μακιγιάζ. Προσπάθησαν να δείχνουν εξωτερικά δυναμικές και ανεξάρτητες κρύβοντας τις εσωτερικές τους αδυναμίες και την αναπόφευκτη εξάρτησή τους από τους άνδρες. Οι πρακτικές ανισότητας απέναντί τους γίνονταν ολοένα και πιο συχνές και σε περισσότερα πεδία εφαρμογής, όπως στον τομέα της μόρφωσης.

Με τον 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο οι γυναίκες έγιναν και πάλι αντικείμενο εκμετάλλευσης από την άποψη ότι ‘ανασύρθηκαν’ από την ‘φυλακή’ του σπιτιού και κατέλαβαν και πάλι ανδροκρατούμενες θέσεις, σε εργοστάσια και γραφεία, προκειμένου φυσικά να μην καταρρεύσει η οικονομία της χώρας τους την ώρα που οι άνδρες βρίσκονταν στα πεδία των μαχών. Μετά τον πόλεμο οι κυβερνήσεις θέλησαν και πάλι να ‘επαναφέρουν την τάξη’ ενθαρρύνοντας τις γυναίκες να αναλάβουν ξανά τα συζυγικά και μητρικά τους καθήκοντα. Ο αριθμός των γεννήσεων αυξήθηκε και οι γυναίκες επέστρεψαν στις οικιακές τους υποχρεώσεις ανεξάρτητα από τη θέλησή τους¹⁰⁶.

Η γυναίκα της εποχής του Matisse ήταν η κοινωνικά καταπιεσμένη γυναίκα. Διεκδικούσε τα δικαιώματά της για ίση αντιμετώπιση (ο φεμινισμός ως ιδεολογία υφίσταται ήδη από τον 15^ο αιώνα¹⁰⁷) ωστόσο η φωνή της σκεπαζόταν. Η παραδοσιακή, η κοινωνικά αποδεκτή θέση της ήταν μέσα στο σπίτι. Οι κοινωνικά αποδεκτές ενασχολήσεις της (με εξαίρεση ό,τι συνέβαινε στη διάρκεια των δύο πολέμων) ήταν αυτές που αφορούσαν στα οικιακά, μητρικά και συζυγικά της καθήκοντα. Αυτή ήταν όμως η γυναίκα του Matisse; Το μόνο έργο που αφήνει υπόνοιες για το αντίκτυπο που θα μπορούσε να έχει πάνω στη γυναίκα η πραγματικότητά της είναι ίσως η *Γυναίκα Μπροστά σε Ενυδρείο* (εικ. 21), καθώς θα μπορούσαμε να φανταστούμε τη γυναίκα αυτή να μελαγχολεί και να λυπάται για τη μοίρα της. Δίνει μία τέτοια εντύπωση, όμως, η *Γυναίκα με Μπλε Φόρεμα* (εικ. 34); Δείχνουν καταπιεσμένες ή, ακόμη περισσότερο, δίνουν την εντύπωση της καλής νοικοκυράς οι αισθησιακές Οδαλίσκες (εικ. 25-27); Είναι εύκολο να κάνει κανείς τον συνειρμό και να φανταστεί τη γυναίκα με τα *Άσπρα Φτερά* (εικ. 20) σε στιγμές εκτέλεσης των οικιακών της καθηκόντων; Μάλλον όχι. Ο Matisse, ασχέτως αν μέσα στο έργο του έβλεπε τη γυναίκα μονοδιάστατα, έβλεπε δηλαδή την ερωτική της μόνο πλευρά, αγαπούσε τη γυναίκα. Μήπως, τελικά, την απεικόνισε εν μέρει όπως η ίδια θα ήθελε να είναι; Μήπως, τελικά, μέσα από τους πίνακές του της έδωσε αυτή την αίσθηση ανεξαρτησίας και

¹⁰⁶ Zinsser & Anderson 2001, 19-21

¹⁰⁷ Zinsser & Anderson 2001, 21

αυτοκυριαρχίας που τόσο είχε ανάγκη; Εντέλει, θα ήταν λάθος αν υποθέταμε πως θέλησε μέσα από το έργο του να ‘επωφεληθούν’ και τα δύο φύλα; Ο άνδρας θα απολάμβανε ένα αντικείμενο πόθου ενώ ταυτόχρονα η γυναίκα θα ‘δραπέτευε’ απατηλά από την πραγματικότητά της κι εν μέρει θα κατακτούσε το ιδανικό της.

Το μόνο σίγουρο είναι τελικά η διαφορούμενη εικόνα της γυναίκας του Matisse. Κάποιοι θα υποστήριζαν, και όχι άδικα, πως ο ζωγράφος δεν παρέκκλινε από την παράδοση της εποχής του και με τον τρόπο του κι αυτός ‘εκμεταλλεύτηκε’ τη γυναίκα. Την χρησιμοποίησε σαν πλαστελίνη στα χέρια του έτσι ώστε να πλάσει ένα ερωτικό αντικείμενο, ένα αντικείμενο του πόθου προς τέρψη των ανδρών. Μέσω ενδοεικαστικών τρόπων (του συμβολικού χρώματος, της επιτεδότητας της εικόνας κι άλλοτε της αυτονομίας του τρισδιάστατου χώρου) κατάφερε να δημιουργήσει ιδιαίτερα ελκυστικές εικόνες γυναικών που, είτε γυμνές είτε ντυμένες, δεν παύουν ποτέ να προκαλούν.

Δεν παύει, όμως, να υπάρχει και ο αντίλογος. Ότι, δηλαδή, ο Matisse κατάφερε ταυτόχρονα να προσδώσει στη γυναίκα ένα τέτοιο προφίλ που την ανύψωσε πάνω από την πραγματικότητά της, πάνω από τη θέση που της επέβαλλε η κοινωνία της εποχής της. Την έντυσε με όμορφα φορέματα και έκανε υπαινιγμούς για την πνευματική της διάσταση (πρβλ. *Γυναίκα που Διαβάζει*) θέλοντας να δείξει πως ναι μεν είναι ένα αντικείμενο του πόθου, ωστόσο, σκέφτεται, διαθέτει πνεύμα, ασχέτως αν η κοινωνία ξέρει να αναγνωρίζει και να υμνεί σχεδόν αποκλειστικά το πνεύμα των ανδρών. Το γεγονός ότι η γυναίκα φέρεται να διαβάζει μία σχεδόν λευκή σελίδα δεν θα έπρεπε να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα για διάθεση ειρωνείας από την πλευρά του καλλιτέχνη. Αν ήθελε να ειρωνευτεί θα μπορούσε πιθανώς να ζωγραφίσει ένα ακόμη γυμνό που στην περίπτωση αυτή θα διαβάζει. Άλλωστε και *Τα Άσπρα Φτερά* δεν είναι ένας ύμνος για τη γυναίκα; Δεν υμνεί τη δύναμη και την κυριαρχία της γυναικείας ομορφιάς πάνω στον άνδρα; Τη στιγμή, λοιπόν, που ο ζωγράφος έπλαθε ένα ερωτικό αντικείμενο ταυτόχρονα του έδινε και μία ξεχωριστή δύναμη κυριαρχίας πάνω σ’ αυτόν που θα το κατακτούσε. Έτσι, διαφαίνεται και η αμφίδρομη υποσυνείδητη σχέση που υπήρχε καταρχάς ανάμεσα στον ζωγράφο και το μοντέλο και κατόπιν ανάμεσα στον πίνακα και τον άνδρα θεατή, μία σχέση ανταγωνιστική, όπου μονίμως παλεύουν να κυριαρχήσουν δύο δυνάμεις: αυτή της γυναικείας ομορφιάς κι αυτή της ακατανίκητης επιθυμίας του άνδρα για εξουσία πάνω στη γυναίκα.

Η συμβολή του Matisse στην τέχνη της γυναικείας αναπαράστασης

Ο Matisse απεικόνιζε τον τύπο της γυναίκας που τον έλκυε, αυτή που για εκείνον ήταν η προσωποποίηση του «Αιώνιου Θηλυκού». Λίγοι ήταν οι ζωγράφοι που κατάφεραν να κληροδοτήσουν στους μεταγενέστερους την ιδέα της ιδανικής γυναίκας: Botticelli, Piero della Francesca, Tintoretto, Veronese. Κι έπειτα ήρθε ο Ingres να δώσει συνέχεια σ' αυτό το αιώνιο ιδανικό γυναίκας, έχοντας ίσως κι αυτός σαν πρότυπό του την *Joanna του Aragon* του Ραφαήλ (περ. 1515, εικ. 32), προσθέτοντας αυτόν τον χαρακτηριστικό λαιμό. Ο Matisse ήταν ένας από εκείνους τους μεγάλους καλλιτέχνες που κατάφεραν να αποκαλύψουν μέσω της ζωγραφικής τους το είδος της γυναίκας που αποτελούσε κάτι παραπάνω από ένα προσωπικό ιδανικό· ήταν το ιδανικό μιας ολόκληρης εποχής. Μέσα από την τέχνη του οι γυναίκες κατακτούσαν το αιώνιο, αποτελούσαν την προσωποποίηση των καιρών τους. Καταρχάς υπήρχε ένα ιδανικό, η γυναίκα του Amélie, την οποία απεικόνισε με κάθε δυνατό τρόπο. Σταδιακά, η αισθητική του του επέβαλε να διαμορφώσει έναν τύπο γυναίκας με μακριά πόδια, πλούσιες καμπύλες, λεπτή μέση και τονισμένο στήθος. Όλα αυτά πάνω σε επίπεδες επιφάνειες προκειμένου να τονιστούν και με την προσθήκη όμορφων αραβουργημάτων να αποτελέσουν την εικόνα της αιώνιας επιθυμίας του άνδρα¹⁰⁸.

Τοποθετώντας από τη μία πλευρά τον Cézanne (εικ. 50), στου οποίου τα γυναικεία πορτραίτα σχεδόν ποτέ δεν μπορούμε να διακρίνουμε την προσωπικότητα ή τον χαρακτήρα της απεικονιζόμενης¹⁰⁹, και στο άλλο άκρο τον Picasso που αποκάλυπτα ζωγράφιζε τις ιερόδουλες της οδού Avignon (εικ. 41), θα τοποθετούσαμε τον Matisse κάπου στο μέσον. Δηλαδή, δεν μπορούμε να πούμε ότι έβαζε μπροστά από τις γυναίκες του αυτόν τον απροσπέλαστο τοίχο του Cézanne, έτσι ώστε να γίνεται αόρατη η προσωπικότητά τους, αλλά ούτε και τόλμησε να δηλώσει ανοιχτά την απεικόνιση μιας πόρνης. Αντιθέτως ο Matisse απέδιδε με τέτοιο τρόπο τις γυναίκες του αφήνοντας απλώς αιχμές και υπονοούμενα. Η γυναίκα του Matisse ποτέ δεν δηλώνει ξεκάθαρα την ταυτότητά της. Αφήνει στον θεατή το περιθώριο να μαντέψει: *Ποια είναι άραγε αυτή η γυναίκα; Πού θα μπορούσα να τη συναντήσω; Υπάρχει ή είναι απλώς ένα σύμβολο;* Του δίνει εναλλακτικές λύσεις: Είναι μία γυναίκα της καθημερινότητας. Θα μπορούσε να είναι και μία ιερόδουλη που κρύβεται καλά πίσω από το προφίλ της μεσοαστής. Είναι μία γυναίκα που θέλει να τον ξεγελάσει, να του εξάψει μόνο τη φαντασία. Αυτό, πάντως, που

¹⁰⁸ Néret 2002, 194-95

¹⁰⁹ Art Gallery, τ. 12, 4

είναι βέβαιο στην τέχνη του Matisse είναι η **πρόκληση**. Η γυναίκα του Matisse προκαλεί τον θεατή να την εκλάβει όπως εκείνος θέλει. Σε όποια μορφή κι αν είναι αποπνέει έναν αισθησιασμό που αφήνει ελεύθερη τη φαντασία. Το γεγονός αυτό, το ότι, δηλαδή, ο Matisse καθιστά τη γυναίκα 'πηλό' στις φαντασιώσεις του άνδρα, είναι που οδηγεί στο συμπέρασμα για μία δεσποτική στάση του ζωγράφου απέναντι στη γυναίκα. Ο Matisse νιώθει 'κάτοχος του αντικειμένου' το οποίο εκείνη τη στιγμή ζωγραφίζει. Είναι από εκείνους τους ζωγράφους που καλλιέργησαν και διαιώνισαν τις εικόνες του «Αιώνιου Θηλυκού». Από τη μία 'κατείχε' το αντικείμενό του, το χειριζόταν όπως εκείνος ήθελε, από την άλλη, όμως, ήταν και σκλάβος του. Προκειμένου να μη χαθεί η ιερή αυτή ομορφιά της γυναίκας φρόντισε να την υπηρετήσει με κάθε μέσον, να τη διαφυλάξει γι' αυτόν, για τους σύγχρονους, για τους μεταγενέστερους. *Τι ήταν τελικά η γυναίκα του Matisse; Πέρα από οτιδήποτε άλλο, ήταν η αντικειμενοποίηση του πόθου.*

Παράρτημα 1

ΠΙΝΑΚΕΣ

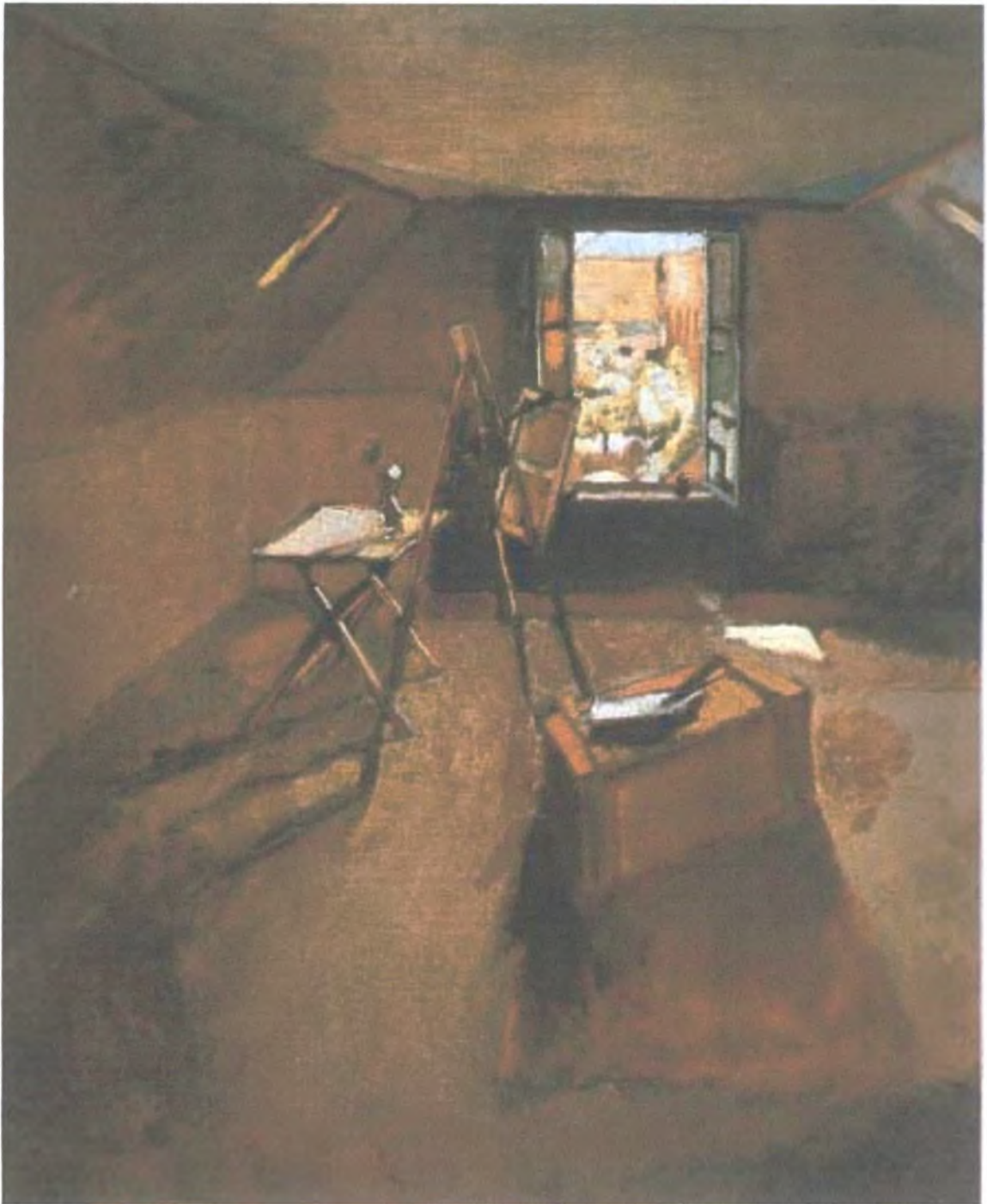


1. Το Τραπέζι του Δείπνου (Η Προετοιμασία – Νεκρή Φύση),
1896-1897

La desserte (Les préparatifs – nature morte)

Λάδι σε καμβά, 100 x 131 cm

Ιδιωτική συλλογή

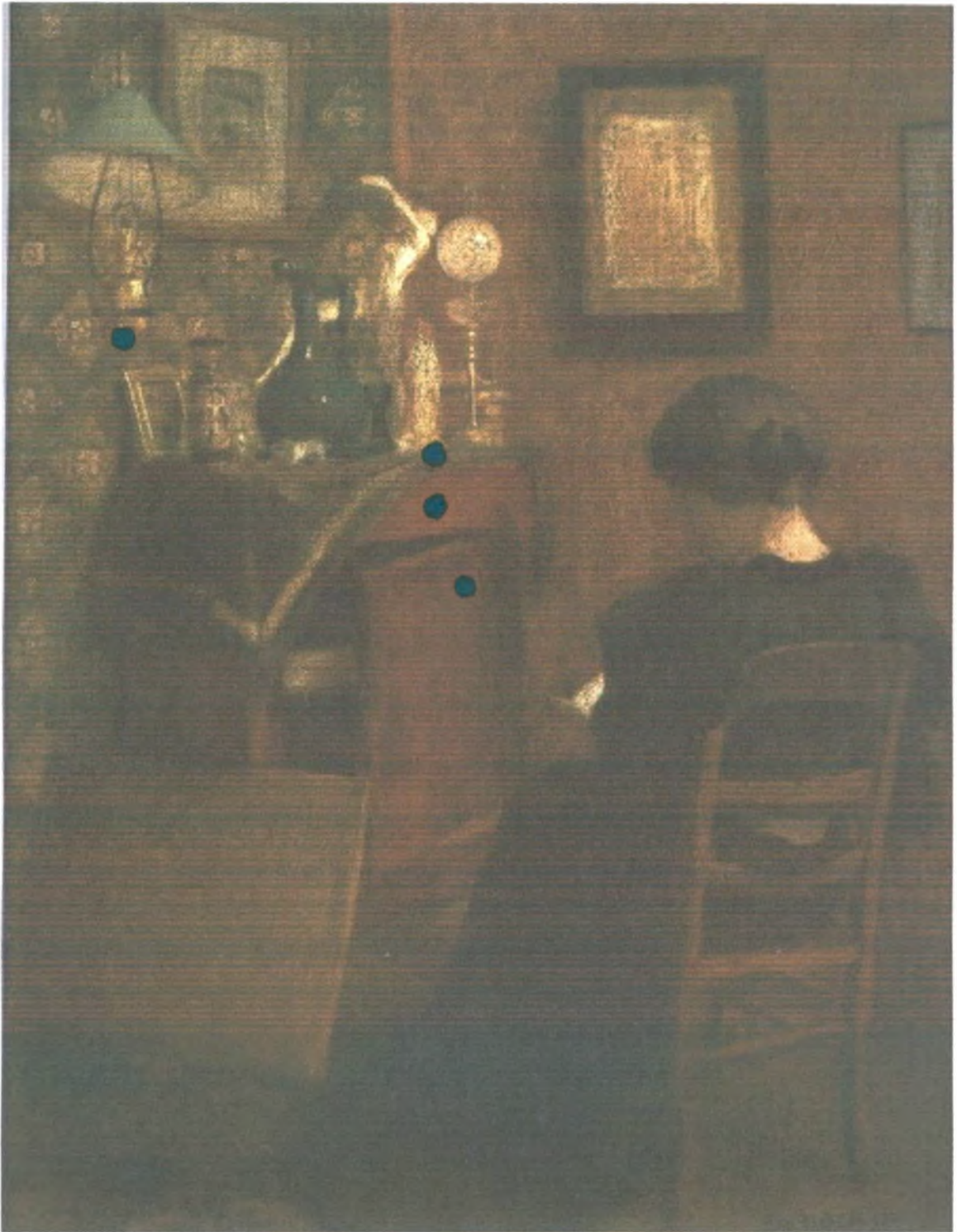


2. Στούντιο στη Σοφίτα,
1901-02

Studio under the Eaves

Λάδι σε καμβά, 55 x 44.5 cm

The Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge



3. Γυναίκα που Διαβάζει

1895

Woman Reading

Λάδι σε καμβά, 61.5 x 48 cm

Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι

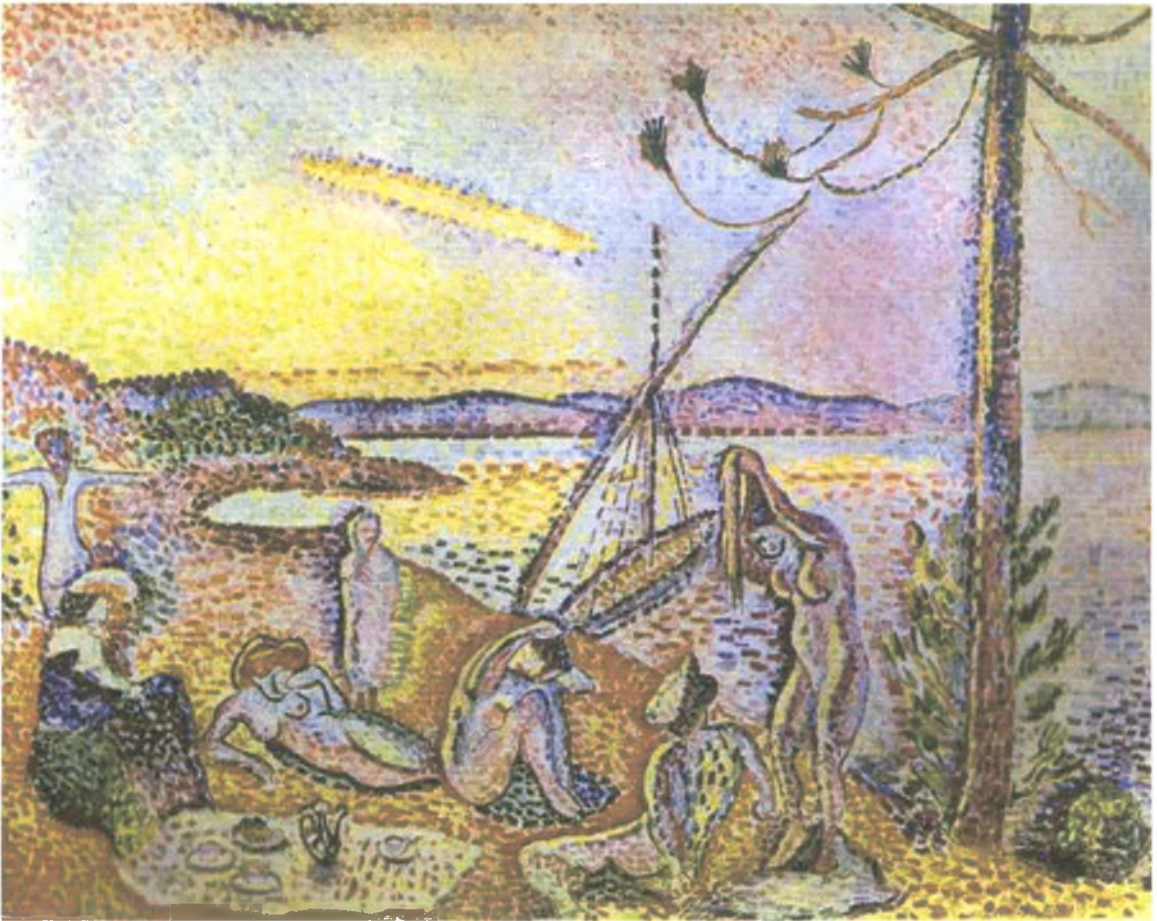


4. *Η Χαρά της Ζωής*,
1905-06

La Joie de Vivre

Λάδι σε καμβά, 174 x 238 cm

The Barnes Foundation, Merion



5. Χλιδή, Ηρεμία και Ηδονή,
1904-05
Luxe, Calme et Volupté
Λάδι σε καμβά, 98.5 x 118 cm
Musée d'Orsay, Παρίσι



6. *Ο Χορός*

1909-10

La danse

Λάδι σε καμβά, 260 x 391 cm

Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη



7. τμήμα από τον *Χορό του Merion*
1932-33

La danse de Merion

Λάδι σε καμβά, 355.9 x 503.2

The Barnes Foundation, Merion



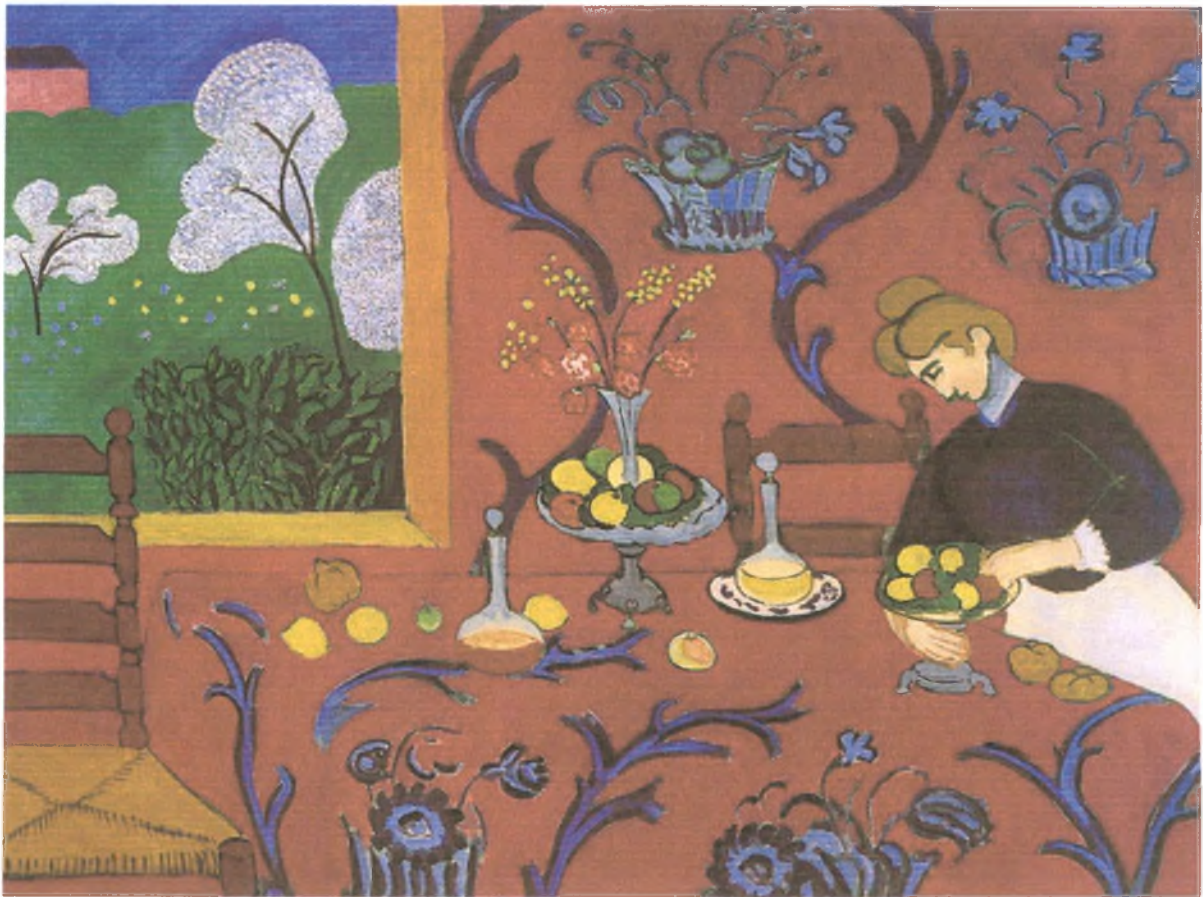
8. *Η Μουσική*

1910

La musique

Λάδι σε καμβά, 260 x 389 cm

Ερμιάς, Αγία Πετρούπολη



9. *Αρμονία σε Κόκκινο – Το Κόκκινο Τραπέζι του Δείπνου*
1908

La desserte rouge

Λάδι σε καμβά, 180 x 200 cm

Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη



10. Άποψη από τη Notre-Dame
1914

Vue de Notre-Dame

Λάδι σε καμβά, 147.3 x 94.3 cm

The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη



11. Όρθιο Μοντέλο / Μελέτη Γυμνού σε Μπλε Βάθος
1900-01

Modèle debout – Académie Bleue

Λάδι σε καμβά, 74 x 54 cm

Tate Gallery, Λονδίνο



12. Μπλε Γυμνό (Ανάμνηση της Biskra)
1906
Nu bleu (Souvenir de Biskra)
Λάδι σε καμβά, 92 x 140 cm
Baltimore Museum of Art, Βαλτιμόρη



13. Γυναίκα με το Καπέλο (*Madame Matisse*)

1905

Femme au chapeau (*Madame Matisse*)

Λάδι σε καμβά, 81 x 65 cm

Museum of Modern Art, San Francisco



14. Louis Valtat, *Madame Valtat*, 1906
 Λάδι σε καμβά, 55 x 46 cm
 Petit Palais, Musée d' Art Moderne, Γενεύη



15. Maurice de Vlaminck, *Γυναίκα στο Rat Mort*,
 1905-06
 Λάδι σε ξύλο, 59 x 43.2 cm
 Συλλογή Nathan & Marion Smooke, Los Angeles



16. *Madame Matisse / Η Πράσινη Γρομμή*
1905

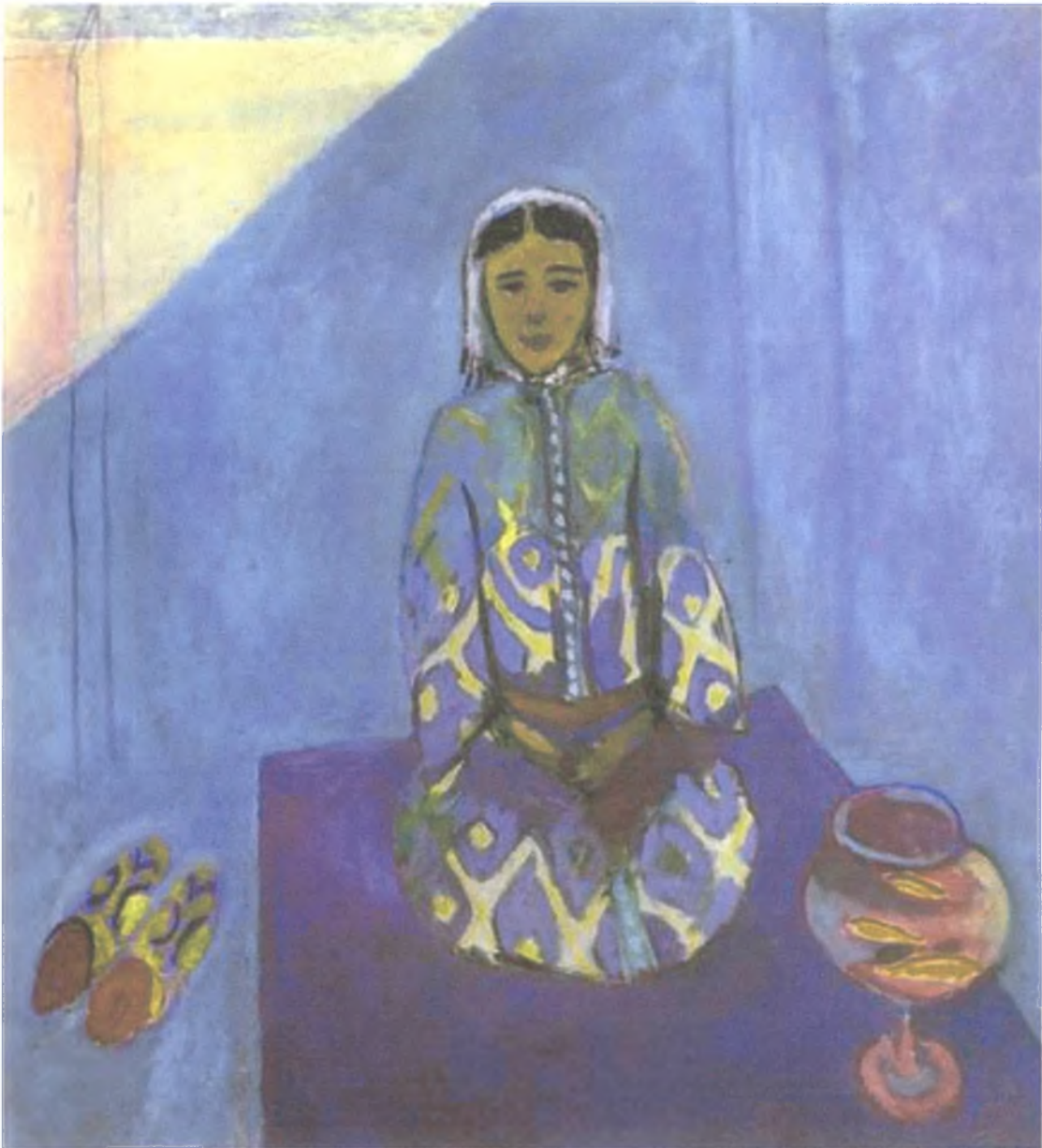
Madame Matisse / The Green Line

Λάδι σε καμβά, 40.5 x 32.5 cm

Statens Museum for Kunst, Συλλογή J. Rump, Κοπεγχάγη



17. *Η Zorah όρθια*
1912
Zorah debout
Λάδι σε καμβά, 146 x 61 cm
Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη



18. Η Zorah στην Ταράτσα
1912

Zorah sur la Terrasse

Λάδι σε καμβά, 116 x 100 cm
Μουσείο Pushkin, Μόσχα



19. Λευκό και ροζ κεφάλι

1914

Tête blanche et rose

Λάδι σε καμβά, 75 x 47 cm

Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι



20. Τα Άσπρα Φτερά
1919

Les plumes blanches
Λάδι σε καμβά, 74 x 61 cm
Art Institute, Minneapolis

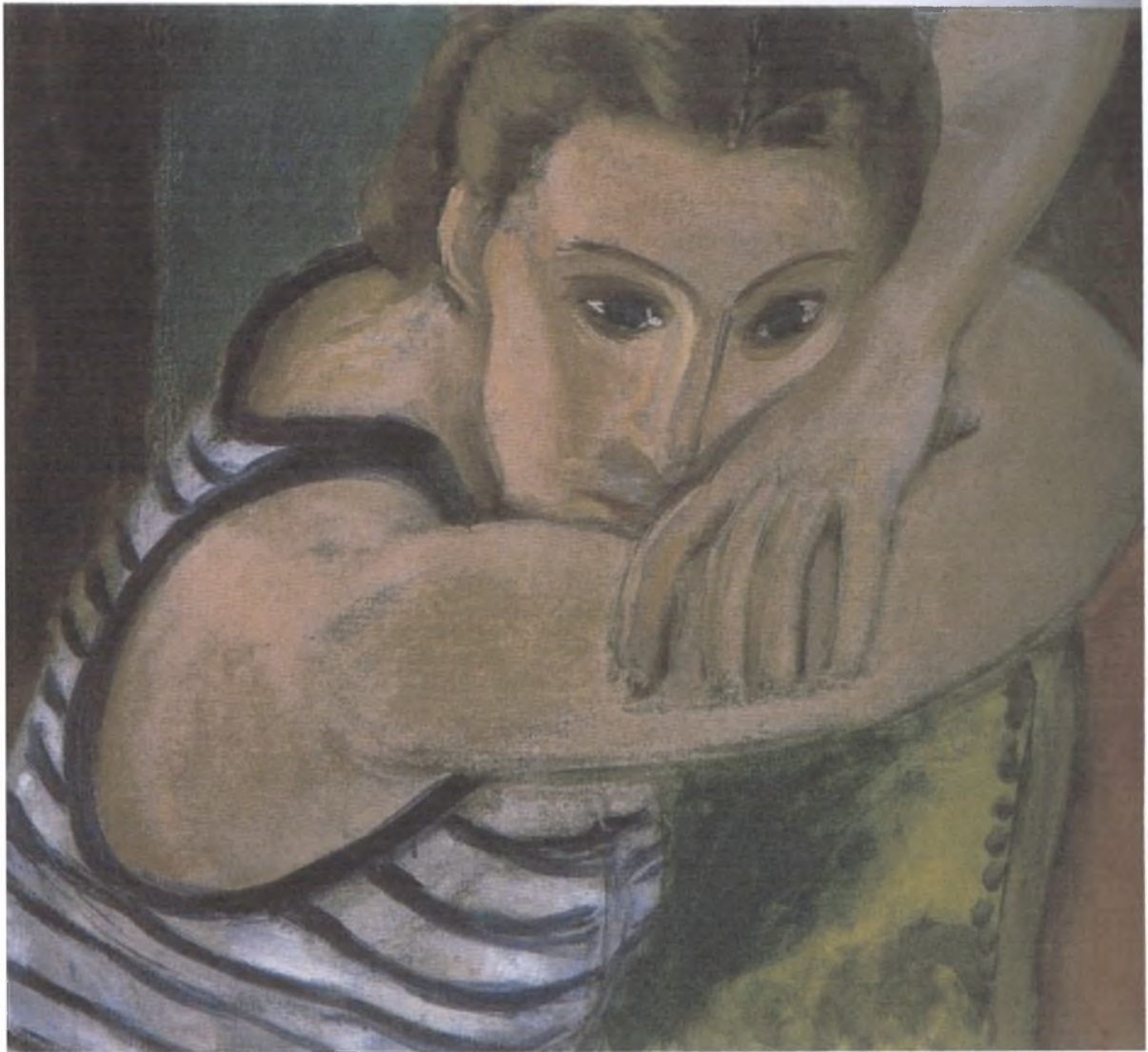


21. Γυναίκα μπροστά σε Ενυδρείο
1921

Femme et poissons rouges

Λάδι σε καμβά, 81 x 100 cm

The Art Institute of Chicago, Σικάγο



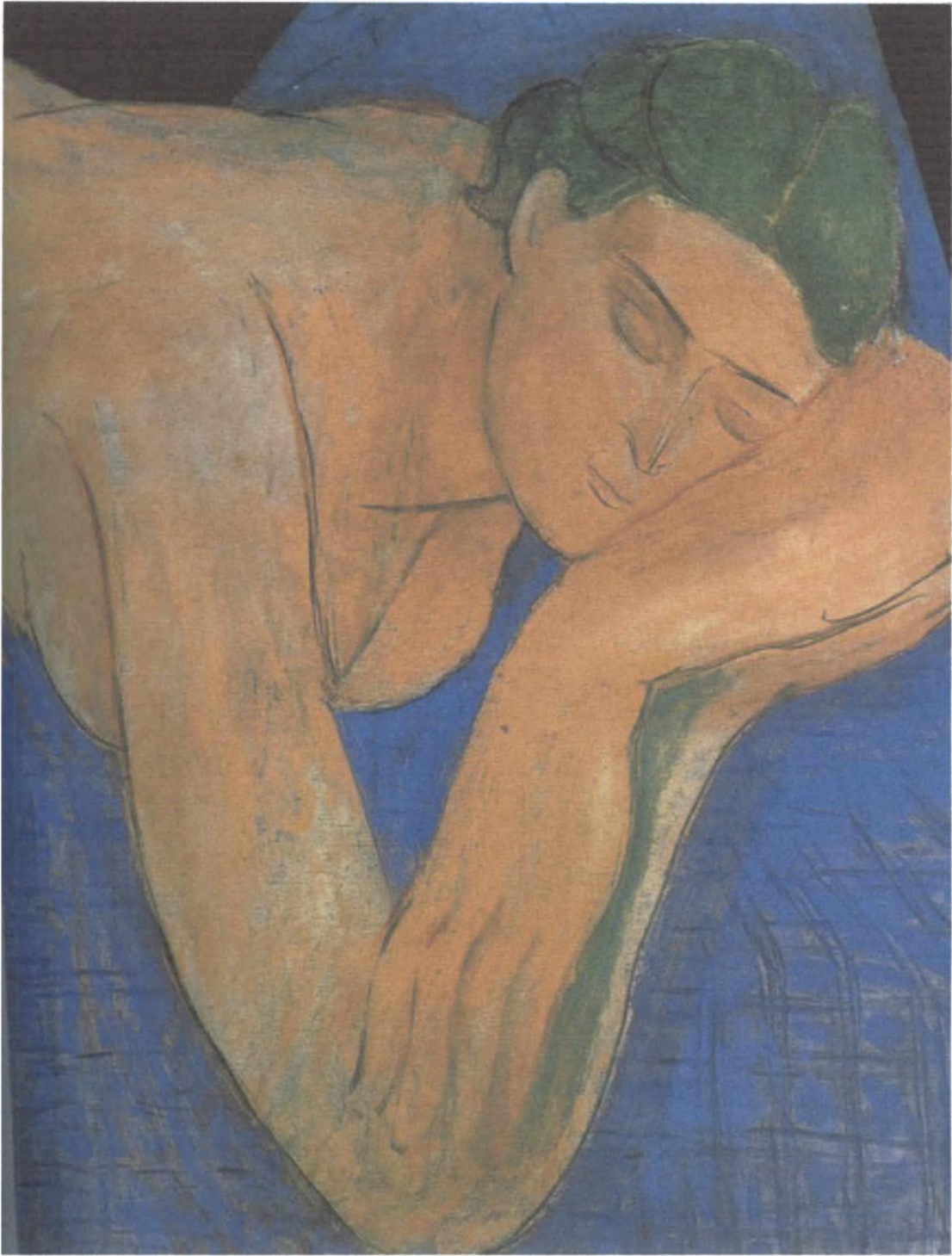
22. *Τα μπλε Μάτια*

1935

Les yeux bleus

Λάδι σε καμβά, 38 x 46 cm

The Baltimore Museum of Art, Βαλτιμόρη



23. Το Όνειρο

1935

Le rêve

Λάδι σε καμβά, 80 x 65 cm

Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι



24α. Το Ροζ Γυμνό, 1935, στάδια εκτέλεσης I και XIII

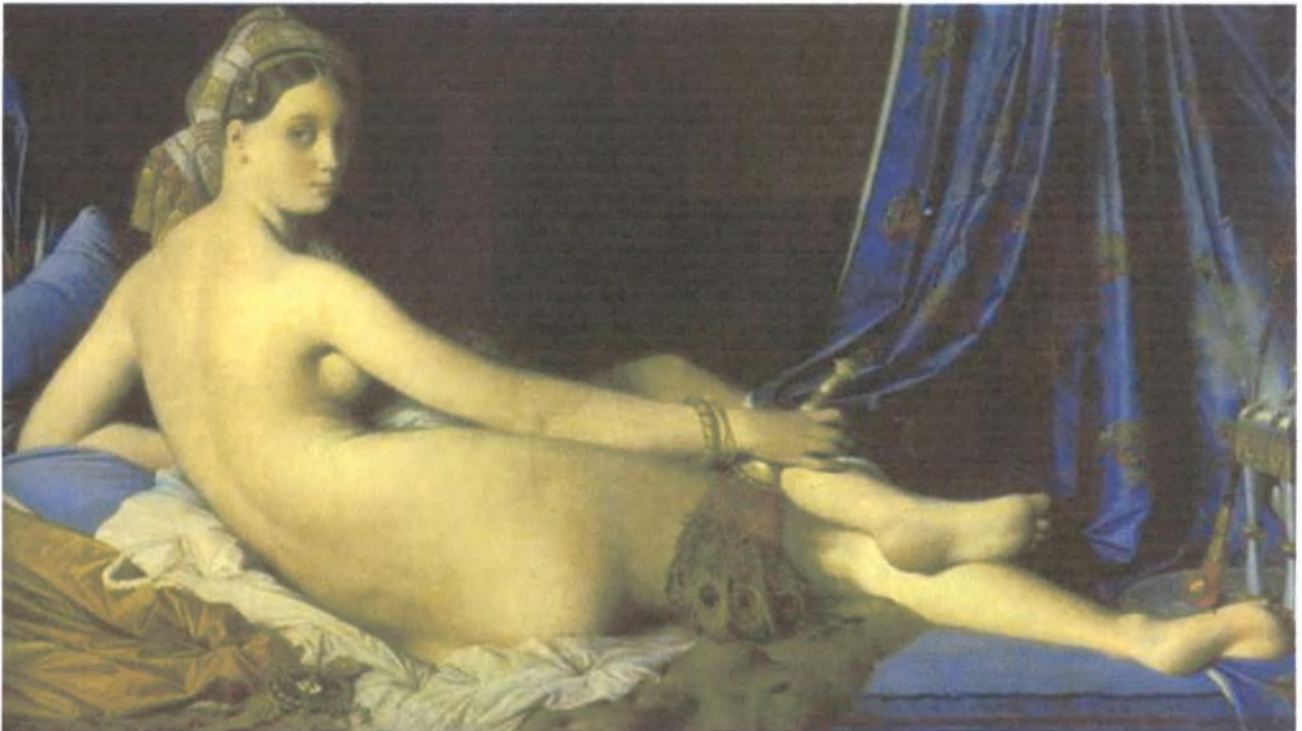


24β. Το Ροζ Γυμνό
1935

Nu rose

Λάδι σε καμβά, 66 x 92 cm

The Baltimore Museum of Art, Βαλτιμόρη



24. Jean – Auguste – Dominique Ingres, *Η Μεγάλη Οδάλισκη*
1814
La Grande Odalisque
Λάδι σε καμβά, 189.2 x 144.1
Musée du Louvre, Παρίσι



25. Διακοσμητική Φιγούρα σε Στολισμένο Φόντο
1925

Figure décorative sur fond ornamental

Λάδι σε καμβά, 131 x 98 cm

Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι



26. Οδάλισκη με Κόκκινο Σαλβάρι
1921

Odalisque à la culotte rouge

Λάδι σε καμβά, 65 x 90 cm

Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι



27. Οδαλίσκη με Τούρκικη Καρέκλα
1928

Odalisque au fauteuil turc (Odalisque en gris à l' échiquier)

Λάδι σε καμβά, 60 x 73.5 cm

Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι



29. Χορεύτρια και *Rocaille* πολυθρόνα σε μαύρο φόντο, 1942
Danseuse, fond noir, fauteuil rocaille
 Λάδι σε καμβά, 50 x 65 cm
 Ιδιωτική συλλογή



30. Χορεύτρια Καθισμένη σε Πολυθρόνα, 1942
Danseuse assise dans un fauteuil
 Λάδι σε καμβά, 46 x 33 cm
 Ιδιωτική συλλογή



31. Χορεύτρια Καθισμένη σε Τραπέζι, 1942
Danseuse assise sur une table
 Λάδι σε καμβά, 46 x 33 cm
 Ιδιωτική συλλογή



32. Raphael, *Joanna of Aragon*
ca. 1518

Λάδι σε καμβά, 120 x 95 cm
Musée du Louvre, Παρίσι



33. Jean – Auguste – Dominique Ingres, *Madame Moitessier*
1856

Λάδι σε καμβά, 120 x 92 cm
The National Gallery, Λονδίνο



34. Γυναίκα με Μπλε Φόρεμα
1937

La dame en bleu

Λάδι σε καμβά, 93 x 73.6 cm

Ιδιωτική συλλογή



35. Γυναίκα σε Κίτρινο και Μπλε με Κιθάρα
1939

Femme en jaune et bleu à la guitare

Λάδι σε καμβά, 65 x 54 cm

Ιδιωτική συλλογή



36. Η Πράσινη Ρουμάνικη Μπλούζα
1939

Blouse roumaine verte
Λάδι σε καμβά, 61 x 46 cm
Ιδιωτική συλλογή



37. Γυναίκα που Διαβάζει σε Μαύρο Φόντο (Το Ροζ Τραπέζι)
1939

Liseuse sur fond noir (La table rose)

Λάδι σε καμβά, 92 x 73. 5 cm

Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι



38. Μπλε Γυμνό II
1952
Nu bleu II



39. *Ίκαρος*

1943

Icarus

Πίνακας 8 από τη συλλογή *Jazz*, 42.2 x 32.5 cm

McMaster Museum of Art, Hamilton



40. *Οι Λύπες του Βασιλιά*
1952
The Sorrows of the King
Musée National d' Art Moderne, Παρίσι



41. Pablo Picasso, *Οι Δεσπονίδες της Αβινιόν*
1907
Λάδι σε καμβά, 243.9 x 233.7 cm
Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη



42. Pablo Picasso, *Πορτραίτο του Ambroise Vollard*
1910
Λάδι σε καμβά
Μουσείο Pushkin, Μόσχα



43. *Χλιδή I*
1907

Le Luxe I

Λάδι σε καμβά, 210 x 138 cm

Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι



44. *Ανοιχτό Παράθυρο στο Collioure*
1905
La fenêtre ouverte à Collioure
Λάδι σε καμβά, 55 x 46 cm
Ιδιωτική συλλογή



45. *Στέγες του Collioure*
1905
The Roofs of Collioure
Λάδι σε καμβά, 59.5 x 73 cm
Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη



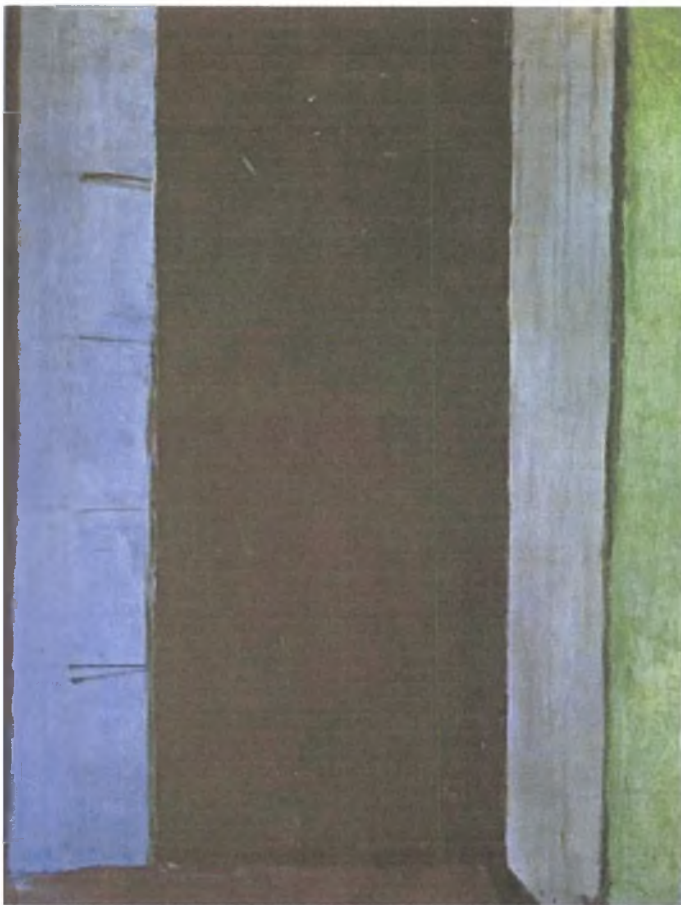
46. *Marguerite*
1906 ή 1907
Λάδι σε καμβά, 65 x 54 cm
Musée Picasso, Παρίσι



47. *Ναύτης II*
1906 - 1907
Marin II
Λάδι σε καμβά, 100 x 80 cm
Ιδιωτική συλλογή



48. *Η Οικογένεια του Καλλιτέχνη*
1911
La famille du peintre
Λάδι σε καμβά, 143 x 194 cm
Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη



49. *Γαλλικό Παράθυρο στο Collioure*
1914
Porte - fenêtre à Collioure
Λάδι σε καμβά, 116 x 88 cm

Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι



50. Paul Cézanne,
Madame Cézanne σε Κόκκινη Πολυθρόνα
 ca. 1877
 Λάδι σε καμβά, 72.5 x 56 cm
 Museum of Fine Arts, Βοστώνη



51. Georges Braque
Κορίτσι με Σταυρό
 1911
 Λάδι σε καμβά, 55 x 43 cm
 Kimbell Art Museum, Texas

Παράρτημα 2

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

-

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ

1869 – Στις 31 Δεκεμβρίου γεννήθηκε ο Henri Emile Benoît Matisse στο Cateau-Cambrésis.

1882 – Φοιτά στο Λύκειο του Saint-Quentin.

1887 – Σπουδάζει στη Νομική σχολή του Παρισιού.

1889 – Εργάζεται ως υπάλληλος νομικού συμβούλου στην Maître Duconseil στο Saint-Quentin.

1890 – Λόγω σκωληκοειδίτιδας μένει καθηλωμένος στο κρεβάτι για έναν χρόνο. Η μητέρα του του κάνει δώρο ένα κουτί με χρώματα. Αντιγράφει τους πρώτους πίνακες. Ξεκινάει μαθήματα ζωγραφικής στη σχολή Quentin de la Tour συνεχίζοντας παράλληλα να εργάζεται ως υπάλληλος.

1891 – Ο πατέρας του μετά βίας του επιτρέπει να ακολουθήσει το νέο του ενδιαφέρον και να γραφτεί στην Académie Julian του Παρισιού όπου διδάσκουν οι Bouguereau και Ferrier.

1892 – Δείχνει να προτιμάει τον Gustave Moreau ως δάσκαλο, στο ατελιέ του οποίου γνωρίζει τους Marquet, Rouault κι αργότερα τον Camoin και τον Manguin

1894 – Γέννηση της κόρης του Marguerite, χωρίς ακόμη να έχει παντρευτεί.

1895 – Αντιγράφει πίνακες στο Λούβρο. Ταξιδεύει στη Βρετάνη. Μετακομίζει στην οδό Quai Saint-Michel 19 στο Παρίσι.

1896 – Πραγματοποιεί μία επιτυχημένη έκθεση στο Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts της οποίας είναι συνέταμος. Ταξιδεύει για δεύτερη φορά στη Βρετάνη όπου συναντά τον John Russel, φίλο των van Gogh και Monet.

1897 – *Το Τραπέζι του Δείπνου* (εικ. 1) εκτίθεται στο Salon de la Nationale και δέχεται άσχημες κριτικές. Συναντά τον Camille Pissarro και ξεκινάει να μελετά τις τεχνικές του Ιμπρεσιονισμού.

1898 – Παντρεύεται την Amélie-Noémie-Alexandrine Parayre. Ταξιδεύουν για μήνα του μέλιτος στο Λονδίνο όπου ανακαλύπτει τον Turner. Κατόπιν ταξιδεύουν στη Κορσική και τέλος στην Τουλούζη, πατρίδα της Amélie.

1899 – Πεθαίνουν οι Mallarmé και Moreau. Γίνεται η έκθεση των Ναμπί στο Durand-Ruel. Μαζί με τον Marquet ζωγραφίζουν κατά το ύφος των Ναμπί. Αγοράζει τις *Τρεις Λουόμενες* του Cézanne, ένα γλυπτό μοντέλο του Rodin κι έναν πίνακα του Gauguin, τον τελευταίο από τον Ambroise Vollard.

1900 – Αντιμετωπίζει σοβαρές οικονομικές δυσκολίες. Εργάζονται με τον Marquet στη διακόσμηση του Grand Palais. Η σύζυγός του ανοίγει κατάστημα με καπέλα. Γέννηση του γιου του Pierre.

1901 – Ξεκινά να εκθέτει στο Salon des Indépendants. Ο Derain τον συστήνει στον Vlaminck.

1902 – Εκθέτει στην Berthe Weill.

1903 – Εισάγεται ως θεσμός το Salon d' Automne όπου εκθέτει μαζί με τον Rouault και τον Derain. Πεθαίνει ο Gauguin και γίνεται έκθεση στη μνήμη του. Δημιουργεί τα πρώτα χαρακτηριστικά.

1904 – Πρώτη ατομική του έκθεση στη γκαλερί του Ambroise Vollard. Περνάει το καλοκαίρι στο Saint-Tropez με τους Signac και Cross. Πειραματίζεται με την νέο-μπρεσιονιστική τεχνική.

1905 – Εκθέτει το *Χλιδή, Ηρεμία και Ηδονή (Luxe, Calme et Volupté)* (εικ. 5) το οποίο αγοράζει ο Signac. Οι Fauves εκθέτουν στο Salon d' Automne και ξεσπάει σάλος. Το έργο – σήμα κατατεθέν, *Η Γυναίκα με το Καπέλο (Femme au Chapeau)* (εικ. 13) αγοράζεται από τους Stein.

1906 – *Η Χαρά της Ζωής (La Joie de Vivre)* (εικ. 4) εκτίθεται στο Salon des Indépendants. Συναντά την Biskra στην Αλγερία. Πεθαίνει ο Cézanne. Δείχνει ένα αφρικάνικο γλυπτό στον Picasso. Δημιουργεί τις πρώτες λιθογραφίες του και τα πρώτα γλυπτά.

1907 – Ανταλλάσσουν πίνακες με τον Picasso που εκείνη την εποχή δούλευε τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν* (εικ. 41). Το *Χλιδή I (Luxe I)*, (εικ. 43) εκτίθεται Salon d' Automne. Επισκέπτεται την Πάδοβα, την Φλωρεντία, το Arezzo και την Σιένα.

1908 – Ταξιδεύει στη Γερμανία. Εκθέτει στη Νέα Υόρκη, στη Μόσχα και στο Βερολίνο. Δημιουργεί το *Αρμονία σε Κόκκινο (La desserte rouge)* (εικ. 9).

1909 – Αγοράζει ένα σπίτι στο Issy-les-Moulineaux. Ο Shchukin παραγγέλνει το *Χορός (La danse)* (εικ. 6) και την *Μουσική (La musique)* (εικ. 8).

1910 – Επισκέπτεται έκθεση μουσουλμανικής τέχνης στο Μόναχο. Ταξιδεύει στην Ανδαλουσία.

1911-12 – Ταξιδεύει στη Μόσχα για να παραδώσει τα *Χορός* και *Μουσική*. Μελετά την τεχνική των εικόνων. Πραγματοποιεί κάποια ταξίδια στην Ταγγέρη με τους Marquet και Camoin.

1913 – Εκθέτει τους πίνακες του Μαρόκο στη γκαλερί Bernheim-Jeune. Συμμετέχει στη 'Secession' του Βερολίνου, στο Armory Show της Νέας Υόρκης κι, επίσης, εκθέτει σε Σικάγο και Βοστόνη.

1914 – Τα έργα που εκτέθηκαν στο Βερολίνο γίνονται ανάρπαστα. Συναντά ως πρόσφυγα τον Juan Gris στο Collioure και τον βοηθάει οικονομικά. Μετακομίζει στο Quai Saint-Michel στο Παρίσι όπου ζωγραφίζει τα *Άποψη από τη Notre-Dame (Vue de Notre-Dame)* (εικ. 10) και *Γαλλικό Παράθυρο στο Collioure (Porte-fenêtre à Collioure)*.

1916 – Εκθέτει στο Λονδίνο. Περνάει τον πρώτο του χειμώνα στη Νίκαια.

1918 – Συναντά τον Renoir στην πόλη Gagnes. Εκθέτουν με τον Picasso στην γκαλερί Paul Guillaume. Πεθαίνει ο Apollinaire.

1919 – Ζωγραφίζει *Το Μαύρο Τραπέζι (La table noire)* με μοντέλο την Antoinette Arnoux.

1920 – Σχεδιάζει σκηνικά και κοστούμια για το ‘Song of the Nightingale’ του Diaghilev. Περνάει το καλοκαίρι στο Λονδίνο κι αργότερα στο Etretat.

1921 – Ζει ανάμεσα σε Etretat, Νίκαια και Παρίσι.

1922 – Ξεκινάει η σειρά με τις Οδαλίσκες.

1924 – Έκθεση στη Νέα Υόρκη και αναδρομική έκθεση στην Κοπενχάγη.

1925 – Ταξιδεύει στην Ιταλία. Ζωγραφίζει την *Διακοσμητική Μορφή σε Στολισμένο Φόντο (Figure décorative sur fond ornemental)* (εικ. 26).

1926 – Τιμάται με το βραβείο Carnegie στο Pittsburg. Ο γιος του, Pierre, διοργανώνει έκθεση στη Νέα Υόρκη.

1930 – Ο Barnes παραγγέλνει τον *Χορό*. Ο Albert Skira του ζητάει να εικονογραφήσει ένα βιβλίο με ποιήματα του Stéphane Mallarmé. Ταξιδεύει στην Ταϊτή μέσω Νέας Υόρκης και San Francisco. Γίνεται μέλος της επιτροπής βραβείων Carnegie. Ο Picasso είναι ο επόμενος που θα βραβευθεί.

1932-33 – Δημιουργεί το *Χορός II* (εικ. 7) και ταξιδεύει στο Merion για να το εγκαταστήσει.

1934-35 – Η Lydia Delectorskaya ποζάρει για το *Ροζ Γυμνό (Nu rose)* (εικ. 24).

1937 – Επιμελείται τα σκηνικά για το ‘Red and Black’ των Ballets Russes. Ειδική αίθουσα για τον Matisse στην έκθεση των Maîtres de l’art Indépendent στο Petit Palais του Παρισιού.

1938 – Μετακομίζει στο ξενοδοχείο Regina στο Cimiez. Ομαδική έκθεση των Matisse, Picasso και Braque στο Όσλο, την Κοπενχάγη και τη Στοκχόλμη.

1940 – Αποφασίζει να παραμείνει στη Γαλλία. Χωρίζουν με την Amélie. Ζωγραφίζει την *Ρουμάνικη Μπλούζα (La blouse roumaine)* και *Το Όνειρο (Le rêve)* (εικ. 23).

1941 – Εγχειρίζεται από τον καθηγητή Leriche στη Λυών λόγω σοβαρής εντερικής μόλυνσης. Εικονογραφεί το *Florilège des Amours* του Ronsard και την *Πασιφάη* του Henry de Montherland.

1943 – Εγκαθίσταται στη Vence, στη βίλα ‘La Règne’ όπου θα παραμείνει ως το 1948.

1944 – Ξεκινάει τη σειρά των papiers découpés τα οποία θα διακοσμήσουν τη σειρά Jazz που θα εκδώσει ο Terriade στα 1947. Δουλεύει την εικονογράφηση του *Les Fleurs du Mal* του Beaudelaire. Η Amélie Matisse φυλακίζεται και η Marguerite απελαύνεται για πράξεις αντίστασης.

1945 – Αναδρομική έκθεση στο Salon d’ Automne. Εκθέτει με τον Picasso στο μουσείο Victoria and Albert του Λονδίνου.

1947 – Τιμάται με τον τίτλο του Commander της Legion of Honour. Πεθαίνουν οι Bonnard και Marquet.

1948 – Αφιερώνεται αποκλειστική στην διακόσμηση του παρεκκλησίου Rosary στη Vence.

1950 – Τιμάται με το Μεγάλο Βραβείο ζωγραφικής στο Biennale της Βενετίας.

1951 – Εκθέσεις σε Νέα Υόρκη (Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης), Κλίβελαντ, Σικάγο, Σαν Φρανσίσκο και Τόκυο.

1952 – Εγκαινιάζεται το Μουσείο Matisse στο Cateau-Cambressis, την γενέτειρα του. Ξεκινάει η σειρά *Μπλε Γυμνά* (εικ. 38).

1954 – Πεθαίνει στις 3 Νοεμβρίου στη Νίκαια. Ενταφιάζεται στο νεκροταφείο του Cimiez σε έδαφος δωρεά της πόλης της Νίκαιας.¹¹⁰

¹¹⁰ Néret, 2002, 245-249

Βιβλιογραφία

ΕΙΔΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ❖ Schaffner, Ingrid, 1998, *Henri Matisse, THE ESSENTIAL*, New York, Harry N. Adams (eds)
- ❖ Néret, Gilles, 2002, *Matisse*, TASCHEN (eds)
- ❖ Klein, John, 2001, *Matisse Portraits*, Yale University Press, New Haven & London
- ❖ Girard, Xavier, 2002, *Matisse. The Sensuality of Colour*, NEW HORIZONS, Thames and Hudson (eds), London
- ❖ Ομορφοπούλου, Ιωάννα (επιμ.), 1990, *Matisse, Henri, Περί Τέχνης*, ΚΕΙΜΕΝΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ, Αθήνα, Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων
- ❖ O' Brian, John, 1999, *Ruthless Hedonism. The American Reception of Matisse*, The University of Chicago Press, Chicago & London

ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ❖ Klee, Paul, *Για τη Μοντέρνα Τέχνη*, Αθήνα, Κάλβος
- ❖ Zinsser P. Judith, Anderson S. Bonnie, 2001, *Women in Early Modern and Modern Europe*, WOMEN'S AND GENDER HISTORY IN GLOBAL PERSPECTIVE, American Historical Association and the Committee on Women Historians, Washington, D.C.
- ❖ Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke (επιμ.), *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, Θεσσαλονίκη, 1995, Βάνιας
- ❖ Baudelaire, Charles, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Phaidon (eds), 1995, London
- ❖ Clark, J. T., *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, revised edition 1999, Princeton University Press, Princeton, New Jersey
- ❖ *Ιστορία της Τέχνης*, LAROUSSE, 1990, τ. 4, Αθήνα, 1994, Βιβλιόραμα

- ❖ Πάπυρος – Λαρούς – Μπριτάνικα , τ. 42, 1990, Πάπυρος Γραφικές Τέχνες, 1978 – 80 – 85, Librairie Larousse, 1978 – 80 – 85 Encyclopedia Britannica
- ❖ *Art Gallery*, τ. 2 (Pablo Picasso), και τ.12 (Paul Cézanne). De AGOSTINI HELLAS

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ

- ❖ www.artcyclopedia.com



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000072347