



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών



Π.Μ.Σ.: «Εικαστικές τέχνες και τοπίο: προσεγγίσεις του φυσικού και αστικού χώρου» (Visual Arts and Landscape: Approaches to Natural and Urban Space)

Διπλωματική εργασία

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΩΣ ΜΙΑ ΑΥΤΟΤΕΛΗΣ Ή ΜΙΑ ΥΒΡΙΔΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΤΕΧΝΗΣ: Καλλιτεχνική ανάλυση (τέλη 19^{ου} – αρχές 20^{ου} αιώνα)

PAINTING AS AN INDEPENDENT OR A HYBRID FORM OF ART: Artistic analysis (late 19th – early 20th century)

Ονοματεπώνυμο φοιτητή: Νεκτάριος Νικόδημος Αντωνόπουλος
Α.Ε.Μ: 31

Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωάννης Ζιώγας, Καθηγητής
ΤΕΕΤ/ΠΔΜ

Εξεταστές: Θεοδωρή Ζυρπιάδης, ΕΕΠ, ΤΕΕΤ/ΠΜΔ
Παναγιώτης Δαφιώτης, ΕΔΙΠ του ΠΤΔΕ/ΑΠΘ

Φλώρινα, 2022-2023

Copyright © Αντωνόπουλος Νεκτάριος Νικόδημος, 2022-2023

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. Allrightsreserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικής, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

Όνοματεπώνυμο: Αντωνόπουλος Νεκτάριος Νικόδημος

Ηλεκτρονική διεύθυνση: nektarios23@gmail.com

Έτος εισαγωγής: 2021

Κατεύθυνση: Εικαστικές Πρακτικές

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΩΣ ΜΙΑ ΑΥΤΟΤΕΛΗΣ Ή ΜΙΑ ΥΒΡΙΔΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΤΕΧΝΗΣ: Καλλιτεχνική ανάλυση (τέλη 19^{ου} – αρχές 20^{ου} αιώνα)

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας, η βιβλιογραφία και οι πηγές, που έχω χρησιμοποιήσει, έχουν δηλωθεί κατάλληλα με παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία που έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με κατάλληλη σήμανση και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Επισημαίνεται πως η συγκεκριμένη επιλογή βοηθά στον περιορισμό της λογοκλοπής διασφαλίζοντας έτσι τον/τη συγγραφέα.

Ημερομηνία

17 / 2 / 2023

Ο δηλών

Αντωνόπουλος Νεκτάριος Νικόδημος

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	5
Πρόλογος.....	6
1. Αρχέγονες και αναγεννησιακές τεχνοτροπίες	7
1.1 Εισαγωγή.....	7
1.2. Αρχέγονες μορφές τέχνης παλαιότερων πολιτισμών	8
1.3 Ακαδημαϊκές τεχνοτροπίες-Αναγέννηση	9
2. Η εικαστική μεταβολή της ζωγραφικής τεχνοτροπίας στα τέλη του 19 ^{ου} αιώνα	11
2.1 Εισαγωγή.....	11
2.2 Μεταϊμπρεσιονισμός.....	12
Πωλ Γκωγκέν (1848-1903)	12
Βίνσεντ βαν Γκογκ (1853-1890)	14
Πωλ Σεζάν (1839-1906).....	16
3. Η εικαστική μεταβολή της ζωγραφικής τεχνοτροπίας στις αρχές του 20 ^{ου} αιώνα.....	18
3.1 Εισαγωγή.....	18
3.2. Φοβισμός (1905-1908), Εξπρεσιονισμός (1905-1912), Κυβισμός (1907–1914), Αφηρημένη τέχνη (αρχές 20 ^{ου} αιώνα).....	19
4. Κοινά στοιχεία, ομοιότητες και διαφορές μεταξύ ζωγραφικών τεχνοτροπιών	24
4.1 Εισαγωγή.....	24
4.2 Κοινές τεχνοτροπίες των πρώιμων έργων των ζωγράφων στα τέλη 19 ^{ου} και αρχές 20 ^{ου} αιώνα – παραλληλισμοί με ακαδημαϊκό ύφος.....	25
4.3 Κοινές τεχνοτροπίες στα μεταγενέστερα ζωγραφικά έργα των ζωγράφων στα τέλη του 19 ^{ου} και αρχές 20 ^{ου} - παραλληλισμοί με «πρωτόγονες» τεχνοτροπίες (πριμιτιβισμός) 26	
4.4 Ομοιότητες και διαφορές μεταξύ ακαδημαϊκού και «πρωτόγονου» ύφους	27
5. Πορίσματα/ ερωτήματα.....	28
Βιβλιογραφία.....	30

Περίληψη

Στην εποχή που ζούμε, έχοντας απομακρυνθεί από τα πολυάριθμα ζωγραφικά κινήματα, δίδεται η ευκαιρία μίας αντικειμενικής έρευνας πάνω σε κάποιες ιστορικές τομές και συνέχειες της ζωγραφικής τέχνης. Το ερώτημα που τίθεται εξ αρχής είναι κατά πόσο ο όρος *ζωγραφική* μπορεί να αποκτήσει αντικειμενική χροιά. Αναζητήσεις για τον ρόλο και τον σκοπό της τέχνης ταλαντεύονται μέσα στους αιώνες της ανθρωπότητας χωρίς να καταλήγουν σε ένα και μοναδικό αποτέλεσμα. Η παρούσα έρευνα ενστερνίζεται αυτήν την πολυσχιδή υπόσταση και προσδοκά να προσεγγίσει, όσο το δυνατόν, την ερμηνεία αυτών των αναζητήσεων.

Ο βασικός πυλώνας της μελέτης τοποθετείται στα τέλη του 19^{ου} αι. και στις αρχές του 20^{ου}, όταν στις τέχνες σημειώθηκε μία απομάκρυνση από την περιγραφή ή μίμηση του φυσικού κόσμου. Έχοντας ως αφετηρία αυτήν την περίοδο, παρατίθενται δύο τεχνοτροπίες παλαιότερων εποχών (αρχέγονη και αναγεννησιακή) ώστε να αναλυθούν οι παράλληλοι διάλογοι. Ήδη από την αρχή στήνονται δύο ορόσημα με τα οποία οι ζωγράφοι ανά καιρούς συνδιαλέγονταν, η «πρωτόγονη» δισδιάστατη ζωγραφική και η «ακαδημαϊκή» τρισδιάστατη ζωγραφική.

Εστιάζοντας στο έργο μερικών από τους σημαντικότερους ζωγράφους των κινήματων στα τέλη του μακρού 19^{ου} αιώνα, μελετήθηκε η ζωγραφική πορεία τους με αποτέλεσμα να παρατηρηθεί μια μεταβολή από τα πρώιμα έργα μέχρι τα μεταγενέστερα. Αξίζει να σημειωθεί ότι μολονότι υπήρξαν ποικίλες διαφορές, η αφετηρία μοιάζει να είναι κοινή. Η πρώιμη ζωγραφική καθενός είχε περισσότερα ακαδημαϊκά χαρακτηριστικά, ενώ η μεταγενέστερη απέκλινε από τα χαρακτηριστικά αυτά καθώς υιοθετούσε κάποια «πρωτόγονα» (αταβισμός).

Η ζωγραφική, όπως και όλα, αποτελεί μέρος του κοινωνικού και πολιτικού γίγνεσθαι της κάθε εποχής. Ιστορικά γεγονότα και επιστημονικές ανακαλύψεις επηρεάζουν και αλληλοεπηρεάζονται. Η ανακάλυψη της φωτογραφίας τον 19^ο αιώνα καθώς και ο εθνικός προσανατολισμός των κρατών είναι κάποια από τα πολλά που οδήγησαν τη ζωγραφική στο να κοιτάξει πίσω και να αναρωτηθεί για άλλη μια φορά ποιος είναι ο ρόλος της.

Εν κατακλείδι, η συγκεκριμένη μελέτη, κινούμενη μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ερμηνεύει τις αλλαγές και τις επιλογές των κινήματων, ακολουθεί την πορεία τους και καταλήγει σε ένα ανοικτό ερώτημα: Ποια είναι η σημερινή συνειδητοποίηση της ζωγραφικής; Έχει εξοικειωθεί με την έννοια του δισδιάστατου; Αναζητά ακόμα το φαινομενικό βάθος; Ή είναι ένα κράμα αυτών των δύο;

Πρόλογος

Ξεκινώντας, είναι σκόπιμο να αναλυθούν εξ αρχής οι όροι *αυτοτελής* και *υβριδική*. Από τη μία, ο όρος *αυτοτελής* υποδεικνύει τη δισδιάστατη υπόσταση της ζωγραφικής επιφάνειας και χρησιμοποιείται ως έναυσμα προς την αναζήτηση των δυνατοτήτων της. Η ζωγραφική ανήκει στις τέχνες της επιφάνειας (ζωγραφική, σχέδιο, χαρακτηριστική κ.ά.) και οι τέχνες της επιφάνειας είναι «δέσμιες» των δύο διαστάσεων, εν αντιθέσει με τις τέχνες του χώρου ή τις περίοπτες τέχνες (γλυπτική, αρχιτεκτονική, happening, environment, performance, land art κ.ά.).¹ Όταν ο ζωγράφος χρειαστεί να δώσει την αίσθηση του βάθους καταφεύγει στην ψευδαίσθηση και ο χώρος που διαμορφώνεται είναι πλασματικός (virtual space).²

Από την άλλη, η λέξη *υβριδικός* στην παρούσα μελέτη δεν εκφράζει την «ανάμειξη διαφορετικών εκφραστικών μέσων (φωτογραφία, ζωγραφική, βίντεο, κινηματογράφος κ.ά.) με στόχο τη δημιουργία ενός αυτόνομου εικαστικού μέσου».³ Αντίθετα, επιλέγεται για να θέσει ένα ερώτημα ως προς την υβριδοποίηση αποκλειστικά της τέχνης της ζωγραφικής μέσω δύο καθιερωμένων εργαλείων της: την πλασματική προοπτική και την εννοιολογική γραμμή/χρώμα. Είναι γεγονός ότι η έννοια του υβριδισμού προσλαμβάνει συχνά μία αρνητική απόχρωση, η οποία πιθανότατα απορρέει από το γεγονός ότι ως όρος προέρχεται ετυμολογικά από την ελληνική λέξη «ύβρις» (ό,τι ξεπερνάει το μέτρο). Η εργασία αυτή δεν έχει ως στόχο να υποτιμήσει αυτό το σύμπλεγμα, αντιθέτως προσδοκά να παραθέσει μια διαφορετική απότιμηση, έναν προβληματισμό ως προς τον ρόλο του στον 21^ο αιώνα.

Σύμφωνα με τον Χρύσανθο Χρήστο η τέχνη ήταν πάντα μία «μορφοποίηση των συναντήσεων του καλλιτέχνη με το παρόν, αναφορών του στο παρελθόν και γέφυρας με το μέλλον».⁴ Αν λοιπόν η ζωγραφική αποποιηθεί την υπόστασή της και γίνει ουραγός της απεικόνισης, ένας ρόλος που σήμερα εκπληρώνεται από την ύπαρξη του φωτογραφικού φακού, οφείλει με ειλικρίνεια να επαναπροσδιορίσει τον ρόλο της. Ο «πρωτόγονος» καλλιτέχνης έφτιαχνε ένα πρόσωπο με απλά μέσα, όπως και οι Αιγύπτιοι που βασιζόνταν σε ό,τι γνώριζαν και όχι σε αυτά που έβλεπαν.⁵ Στον Μεσαίωνα δόθηκε έμφαση στην πνευματικότητα και όχι στην εξωτερική εμφάνιση.⁶ Και σε άλλες μεγάλες εποχές της τέχνης συνέβη το ίδιο πράγμα. Η ιδέα να αποτυπώνει ο καλλιτέχνης ό,τι έβλεπε γεννήθηκε στην Αναγέννηση. Ο Τζόττο ήταν ο πρώτος που εισήγαγε στη ζωγραφική την προοπτική με έναν εμπειρικό τρόπο, όπως δηλαδή την είχαν

¹ Χαραλαμπίδης Α. (2020) *Τέχνη: Βλέπω-Γνωρίζω-Αισθάνομαι*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 13

² Χαραλαμπίδης 2020, ibid 13

³ Παπαδημητρώπουλος Π. (2009) *Ποιητικές του υβριδισμού στην τέχνη*, Ιωαννίδου Μάρθα (επιμ), Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη

⁴ Χρύσανθος Α. Χ. (2009) *Πειραματικές αναζητήσεις: Τέχνη και Τεχνολογία-Χώρος και Χρόνος*, Ιωαννίδου Μάρθα (επιμ), Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη

⁵ Davies J.E.P, Denny B.W. (2010), *Janson's History of Art, The Western Tradition*, Λονδίνο: Pearson, σ. 61, 83, 84

⁶ Focillon H. στο Χαραλαμπίδης 2020, ibid 154

εφαρμόσει οι Έλληνες ήδη από την Κλασική Αρχαιότητα.⁷ Η ορθολογιστική ανατομία του χώρου σε συνδυασμό με τις ανάγκες του θεάτρου (σκηνογραφία) κυριάρχησε στην ευρωπαϊκή ζωγραφική από τις αρχές της Αναγέννησης μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αι.⁸

Η έρευνα αυτή θα εστιάσει σε αυτήν την περίοδο, όταν άρχισε να αμφισβητείται η λογική του πλαστού βάθους, δηλαδή η ιδέα του πίνακα-παραθύρου,⁹ και να αναζητείται η πηγή της ακατέργαστης ζωγραφικής.¹⁰ Αν ο κορμός της εργασίας είναι τα τέλη 19^{ου} και αρχές 20^{ου} αιώνα, καθώς η εποχή αυτή είναι άμεσα συνυφασμένη με την αρχέγονη και την αναγεννησιακή τέχνη, αναπόφευκτα συνδιαλέγεται μαζί τους.

Αρχικά, στο πρώτο κεφάλαιο θα μελετηθεί ο σκοπός που υπηρετούσε η αρχέγονη τεχνοτροπία και η ακαδημαϊκή τεχνοτροπία. Εν συνεχεία, στα δύο επόμενα κεφάλαια της μελέτης θα αναλυθούν λεπτομερώς οι λόγοι και οι προσδοκίες της μεταβολής της ζωγραφικής στα τέλη του μακρού 19^{ου} αιώνα μέσα από την έρευνα της πρώιμης και της μεταγενέστερης ζωγραφικής συγκεκριμένων καλλιτεχνών. Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο διερευνώνται οι κοινές τεχνοτροπίες στα πρώιμα έργα τους, οι κοινές τεχνοτροπίες στα μεταγενέστερα έργα τους και οι παραλληλισμοί με τις αρχαίες τεχνικές, καθώς και οι ομοιότητες-διαφορές μεταξύ ακαδημαϊκών και αρχέγονων τεχνοτροπιών.

1. Αρχέγονες και αναγεννησιακές τεχνοτροπίες

1.1 Εισαγωγή

Για να μπορέσουμε να φτάσουμε σε έναν μεγαλύτερο αριθμό «κομματιών του παζλ» σε αυτήν την έρευνα, είναι σημαντική η μελέτη του λόγου που εκτελούνταν οι τέχνες των παλαιότερων πολιτισμών και της Αναγέννησης. Χάριν συντομίας και ευκολίας του αναγνώστη θα χρησιμοποιηθεί ο όρος «πρωτόγονος» για να περιγράψει τις αρχέγονες μορφές τέχνης παλαιότερων πολιτισμών και ο όρος «αναγεννησιακός-ακαδημαϊκός» για να περιγράψει τις αρχές διδασκαλίας στις ακαδημίες των καλών τεχνών (πυραμιδική σύνθεση, προοπτική απόδοση χώρου, τονικός σκιοφωτισμός κ.λπ.).

⁷ Χαραλαμπίδης 2020, *ibid* 58

⁸ *Ibid* 58

⁹ *Ibid* 20

¹⁰ Πετρίδου Β., Ζιρώ Ο.(2015) *Τέχνες και αρχιτεκτονική: Από την Αναγέννηση έως τον 21^ο αιώνα*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα, σ. 190

1.2. Αρχέγονες μορφές τέχνης παλαιότερων πολιτισμών

Όσον αφορά την «πρωτόγονη» τέχνη, η μελέτη των αρχαιολόγων ακόμα συνεχίζει να αναπτύσσεται και να τελειοποιεί τις ερμηνείες και τα συμπεράσματά της. Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν ότι μια νευρολογική μετάλλαξη, που σχετίζεται με τη δομή του εγκεφάλου, άνοιξε την ικανότητα για αφηρημένη σκέψη και ότι η συμβολική γλώσσα και «η αναπαραστατική τέχνη ήταν μια ξαφνική ανάπτυξη στην ανθρώπινη εξέλιξη».¹¹ Απαιτείται μεγάλη προσοχή στην ανάγνωση του νοήματος των ευρημάτων, εφόσον σε κάθε πολιτισμό διαφέρουν οι έννοιες.¹² Ωστόσο, το καθολικό ερώτημα που τέθηκε ήταν ο σκοπός της ύπαρξής της, μοιάζοντας απίθανη η άποψη ότι «ήταν απλώς διακοσμητική τέχνη για χάρη της τέχνης».

Τις περισσότερες φορές οι ερμηνείες αποδίδονται σε μαγικά ή θρησκευτικά κίνητρα,¹³ ενώ άλλες φορές σε ταφικές τιμές των νεκρών,¹⁴ στις οποίες η τέχνη (διά μέσω αυτών που απεικόνιζε) θα τους συνόδευε στην αιωνιότητα. Άλλοτε η τέχνη απεικόνιζε τις ανθρώπινες εμφανίσεις των θεών ή τον ίδιο τον θεό, και άλλοτε έναν ευεργετικό ηγεμόνα ή μία φιγούρα που παρέπεμπε στο έμβλημα της ίδιας της ζωής.¹⁵ Χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η απεικόνιση που αντιπροσώπευε τη γονιμότητα ή μία «μητέρα θεά»,¹⁶ στην οποία δίνεται η έμφαση κυρίως στις αναπαραγωγικές ιδιότητες της φιγούρας και στα γεννητικά όργανα, αντί στα χαρακτηριστικά του προσώπου.¹⁷ Εν συνεχεία, κάποιες τέχνες αποκτούσαν και τον ρόλο της αφήγησης κάποιας θεϊκής, πριγκιπικής, βασιλικής ή οποιασδήποτε φιγούρας που είχε θρησκευτική ή ηγεμονική θέση, καθώς επίσης και απλών ανθρώπων ή στιγμών πολέμου κ.λπ. Άλλες απεικόνιζαν τις σκηνές κυνηγιού των ζώων και άλλες τη λατρεία τους σε αυτά.¹⁸ Κάθε είδος απεικόνισης των τεχνών αυτών αποσκοπούσε στον βασικότερο στόχο: να «είναι καταληπτή από όλους».¹⁹

Οι τέχνες των παλαιότερων πολιτισμών συχνά αποτελούνταν από την απλότητα και τη σαφή γεωμετρία των μορφών,²⁰ την επιπεδότητα και την απουσία της τρίτης διάστασης,²¹ την απόδοση του φωτός και της σκιάς με τη χρήση του χρώματος και μόνον²² τη διαφοροποίηση

¹¹ Davies, Denny 2010, *ibid* 1

¹² *Ibid* 15

¹³ *Ibid* 5, 6,74, 92, 221, 235, 237, 242, 279

¹⁴ *Ibid* 15, 41, 165, 166

¹⁵ *Ibid* 49, 76,77

¹⁶ *Ibid* 83,84,92

¹⁷ *Ibid* 11

¹⁸ *Ibid* 6, 41

¹⁹ Πανσελίη Ν. (2010), *Βυζαντινή ζωγραφική, η Βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, Αθήνα: Καστανιώτη, σ. 41

²⁰ Davies, Denny 2010, *ibid* 83,84

²¹ Ντούμας Χ. Γ. (1999), *Οι τοιχογραφίες της Θήρας*, Αθήνα: Ίδρυμα Θήρας Πέτρος Μ. Νομικός, σ. 24

²² Πλάντζος Δ.(2018), *Η τέχνη της ζωγραφικής στον αρχαιοελληνικό κόσμο*, Αθήνα: Καπόν, σ. 167

των μεγεθών με σκοπό τη σηματοδότηση μίας κοινωνικής τάξης,²³ την απεικόνιση ενός νεκρού,²⁴ την ανάδειξη της θεϊκής φύσης κάποιου,²⁵ την κύρια δράση της σκηνής-εικόνας²⁶ κ.λπ. Έχοντας ως κύρια ιδεολογία την απεικόνιση όσων ξέρει ο νους και όχι όσων βλέπει το μάτι,²⁷ οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν σκούρα περιγράμματα και πλούσια χρώματα, περιγράφοντας συνήθως τα πάντα προσεκτικά²⁸ και μεταφέροντας τα κύρια χαρακτηριστικά με μέγιστη οικονομία²⁹ και εκπληκτική ακρίβεια.³⁰

Ένα άλλο σύνηθες χαρακτηριστικό ήταν η δυσαναλογία, είτε αυτό αφορούσε κάποια σημεία του σώματος³¹ (όπως η μετωπικότητα του ματιού και του κορμού των σωμάτων σε σχέση με τα πόδια και το κεφάλι, τα οποία ζωγραφίζονταν σε προφίλ³²) είτε ενός ολόκληρου ζώου³³ κ.λπ. Ενίοτε, οι ανθρώπινες μορφές έτειναν περισσότερο σε μοτίβα που τα συνθέτουν στοιχεία του ανθρώπινου σώματος, με τα πρόσωπα να μοιάζουν με μάσκες³⁴ και άλλοτε σε τελείως γεωμετρικά πλαίσια και σχήματα.³⁵

Τέλος, ένα επιπλέον σημαντικό χαρακτηριστικό, που υπήρχε σε μερικές από αυτές τις τέχνες, ήταν η δομή της σύνθεσης. Σε κάποιες τέχνες χρησιμοποιούνταν ένα πλέγμα-κανόνας, στο οποίο υπήρχαν μετρήσεις για τη δομή του σώματος³⁶ και σε κάποιες άλλες, λόγω της αναζήτησης της τρίτης διάστασης, παρ' όλο που είχαν απαρνηθεί την προοπτική (εφόσον συνέχιζαν να υποστηρίζουν ότι η τέχνη τους βασίζεται στις δύο διαστάσεις του χώρου), εφαρμόζαν την «αντίστροφη προοπτική» (δείχνοντας μεγαλύτερα τα αντικείμενα, που βρίσκονται μακρύτερα, και μικρότερα τα πλησιέστερα) ή την όμοιά της, την «εξ απόπτου» προοπτική ή την «προοπτική του καβαλάρη» («όταν δηλαδή τα πράγματα είναι ιδωμένα από ψηλά»)³⁷.

1.3 Ακαδημαϊκές τεχνοτροπίες-Αναγέννηση

Αυτό το πνευματικό κίνημα αφορά ένα κομμάτι του 14^{ου} αι, αλλά κυρίως καλύπτει τον 15^ο αιώνα και τις αρχές του 16^{ου} (Cinquecento-Υψηλή Αναγέννηση). Εκείνη την περίοδο ξεκίνη-

²³ Davies, Denny 2010, *ibid* 61, 62

²⁴ Jaromir M. (2000), *Αιγυπτιακή τέχνη*, Αθήνα: Κατσανιώτη, σ. 129

²⁵ Davies, Denny 2010, *ibid* 342

²⁶ *Ibid* σ. 37

²⁷ *Ibid* σ. 61

²⁸ *Ibid* σ. 89,122,146

²⁹ Jaromir 2000, *ibid* 122

³⁰ Gombrich E.H. (1994), *Το Χρονικό της Τέχνης*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ, σ. 64

³¹ Davies, Denny 2010, *ibid* 232

³² *Ibid* 5,28,44,52,61,62,93

³³ *Ibid* 13

³⁴ Gombrich 1994, *ibid* 160

³⁵ Davies, Denny 2010, *ibid* 106

³⁶ Jaromir 2000, *ibid* 178

³⁷ Πανσελήνου 2010, *ibid* 263

σε μια μελέτη κειμένων από την Ελλάδα και τη Ρώμη τόσο για το ηθικό τους περιεχόμενο όσο και για το ύφος τους, δίνοντας έμφαση στη ρητορική, τη λογοτεχνία, την ιστορία και την ηθική φιλοσοφία – μία ουμανιστική εκπαίδευση.³⁸ Αφοσιώθηκαν στη *studia humanitatis* (δηλαδή τη μελέτη των ανθρώπινων έργων), στη γνώση των Λατίνων συγγραφέων και τη μελέτη των μεγάλων Ελλήνων στοχαστών και φιλοσόφων.³⁹

Πρόκειται για μία τεχνοτροπία που ξεκίνησε από τους διανοούμενους της Ιταλίας που θεωρούσαν ότι ζούσαν σε μία νέα εποχή διαχωρισμένη από τους μεσαιωνικούς προγόνους τους. Η Αναγεννησιακή περίοδος περιλαμβάνει μεταξύ άλλων και την ιστορία της τέχνης. Αφορά μία προσπάθεια επαναφοράς των καλύτερων χαρακτηριστικών της αρχαιότητας, καθώς η ελληνορωμαϊκή τέχνη αναβιώνει και μελετάται ως πρότυπο τόσο για τους ζωγράφους όσο και για τους γλύπτες.⁴⁰ Η αναφορά στα αρχαία πρότυπα και η επιλογή θεμάτων από τη μυθολογία συμβαδίζει με τη μελέτη της φύσης και με την προοπτική.

Ο Τζόττο με τις 28 νωπογραφίες του παρεκκλησίου Scrovegni εφάρμοσε για πρώτη φορά τις αντιλήψεις του Roger Bacon (*opus majus-perspectiva*) και δημιούργησε σκηνές που ουσιαστικά δεν είχαν εικονογραφικό προηγούμενο στη Δύση.⁴¹ Αξίζει να σημειωθεί ότι οι πληροφορίες που είχαν οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες για τη ζωγραφική της αρχαίας ελληνικής και της ρωμαϊκής εποχής προέρχονταν μόνο από φιλολογικές πηγές, εφ' όσον μέχρι το τέλος περίπου του 15ου αιώνα δεν είχαν βρεθεί ακόμα δείγματα ζωγραφικών έργων.⁴²

Η Αναγέννηση έμελλε πράγματι να κληρονομήσει από την Αρχαιότητα την καλλιτεχνική θεωρία της μίμησης με όλες τις αποχρώσεις της, με αφετηρία τη θεμελιακή άποψη ότι σκοπός της τέχνης είναι η «εικασία των ορωμένων».⁴³ Οι ζωγράφοι που είχαν επηρεαστεί από τις ουμανιστικές ιδέες υιοθέτησαν το «αρχαίο ιδεώδες του ανταγωνισμού της φύσης» στην τέχνη τους και έφεραν τις πρακτικές τους δεξιότητες σε αυτόν τον πνευματικό στόχο. Επινόησαν τεχνικές όπως η προοπτική και κατέκτησαν νέες τεχνολογίες όπως η ελαιογραφία και η χαρρακτική, για να προωθήσουν τον στόχο τους, ο οποίος ήταν να αναπαράγουν τον φυσικό κόσμο και να διαδώσουν τις ιδέες τους.

Οι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν αυτές τις ιδέες και τεχνικές για να κάνουν μία τέχνη που εξυπηρετούσε πνευματικές και δυναστικές λειτουργίες (*spiritual and dynastic functions*) για τους πάτρωνες/πελάτες τους. Πραγματώθηκαν διαγωνισμοί μεταξύ καλλιτεχνών για τις παραγγελίες τους, στις οποίες, με κάθε επιτυχή ολοκλήρωση έργων μεγάλης προβολής, ενισχυόταν το κύρος της χορηγίας όπως και το κύρος των καλλιτεχνών.⁴⁴

³⁸ Χαραλαμπίδης Α. (2014), *Η Ιταλική Αναγέννηση*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 13

³⁹ Χαραλαμπίδης 2014, *ibid* 19

⁴⁰ *Ibid* 14

⁴¹ *Ibid* 89

⁴² Πετρίδου, Ζιρώ 2015, *ibid* 10

⁴³ Λαμπράκη-Πλάκα Μ. (1988) *Πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο: Βικελαία, σ. 39-41.

⁴⁴ Davies, Denny 2010, σ. 505-507

2. Η εικαστική μεταβολή της ζωγραφικής τεχνοτροπίας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα

2.1 Εισαγωγή

Σταδιακά σημειώθηκε μία έντονη αντίδραση κατά των συμβάσεων της προϋπάρχουσας ζωγραφικής ως προς την απεικόνιση της φύσης. Μετά το πρώτο επαναστατικό κύμα του Ντελακρουά και το δεύτερο του Κουρμπέ, υπήρξε το τρίτο με τον Μανέ (1832–1883) και τους υπόλοιπους ιμπρεσιονιστές που στόχευαν στην αποδέσμευση από τις επιταγές της ακαδημαϊκής τέχνης.⁴⁵ Η τεχνική που το κοινό είχε τόσο συνηθίσει να βλέπει, με το αργό πέρασμα του φωτός προς τη σκιά, προς όφελος της εντύπωσης της στρογγυλότητας του όγκου, ένα «παιχνίδι ανάμεσα στο φως και τη σκιά», που διδάσκονταν από την αρχή στους μαθητές των Καλών Τεχνών, δυσανεστούσε ιδιαίτερα τους καλλιτέχνες εκείνης της περιόδου.⁴⁶

Παράλληλα, το πρόβλημα της συσχέτισης μεταξύ των καλλιτεχνικών δημιουργιών και των βιομηχανικών τεχνικών, ειδικά η αυξημένη διάδοση της φωτογραφίας (εφευρέθηκε το 1839), που κάλυπτε αρκετές κοινωνικές παροχές (πορτρέτα, εικονογραφήσεις κ.λπ.), οδήγησε τους ζωγράφους της εποχής στο συμπέρασμα ότι το έργο τους θα μπορούσε να δημιουργήσει πλέον ενδιαφέρον μόνον εάν γίνει σπάνιο, απευθυνόμενο σε «ειδήμονες» της τέχνης.⁴⁷ Σκοπός τους ήταν να αποδειχθεί πως η εμπειρία της πραγματικότητας διά μέσου της ζωγραφικής είναι μία εμπειρία νόμιμη και πλήρης, που δεν μπορεί να αντικατασταθεί με εμπειρίες αποκτημένες με άλλους τρόπους.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, στην επιδίωξή τους να απεικονιστεί το «αληθινό» και με σκοπό μια πιο «καθαρή» ζωγραφική, συμφώνησαν σε πέντε χαρακτηριστικές μεθόδους επίτευξης: την αντίθετη στάση τους προς την ακαδημαϊκή τέχνη και τις ρεαλιστικές κατευθυντήριες, την ολοκληρωτική αδιαφορία περί επιλογής θέματος (με μία προτίμηση σε τοπιογραφικές θεματικές και νεκρές φύσεις), την απαλλαγή των ατελιέ (με την καθορισμένη διαδικασία αρχικά να τοποθετείται το θέμα, έπειτα να φωτίζεται επιθυμητά, να σχεδιάζεται και στο τέλος να χρωματίζεται και να φωτοσκιάζεται) και, πιο χαρακτηριστικό, την «*plein-air*» ζωγραφική. Με το τελευταίο βήμα προσδοκούσαν την άμεση παρατήρηση των σχέσεων των συμπληρωματικών χρωμάτων στη φύση και τα χρώματα στις σκιές.⁴⁸ Παράλληλα, χάριν της αισθητικής αυτονομίας,⁴⁹ που υπήρξε θεμελιακή έννοια της εποχής, η ζωγραφική πλέον είχε αρχίσει να τεί-

⁴⁵ Χαραλαμπίδης Α. (2022), *Η Τέχνη του 19^{ου} αιώνα*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 189

⁴⁶ Gombrich 1994, σ. 513,535

⁴⁷ Argan G.C. (2015), *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970: Η τέχνη στην καμπή του 21^{ου} αιώνα*, Κρήτη: ΠΕΚ, σ. 56

⁴⁸ Argan 2015, *ibid* 54, 56

⁴⁹ Συλλογικό (2013), *Η τέχνη από το 1900, Μοντερνισμός - Αντιμοντερνισμός - Μεταμοντερνισμός*, Αθήνα: Επίκεντρο, σ. 23

νει προς μία αυτάρκη και αυτοστοχαστική εμπειρία, «γκρεμίζοντας οριστικά τις γέφυρες με το παρελθόν».⁵⁰

Αν και αυτά τα ζωγραφικά βήματα ήταν αρκετά τρανταχτά και καινοτόμα για την εποχή εκείνη, υπήρξαν κάποιοι ζωγράφοι, όπως ο Πωλ Γκωγκέν, ο Βίνσεντ βαν Γκογκ και ο Πωλ Σεζάν, που δεν τους ικανοποίησαν ιδιαίτερα και αποφάσισαν να απομακρυνθούν απ' όλα αυτά τα δρώμενα του Παρισιού. Η απομόνωσή τους έγινε το κρησφύγετο και η ιδανική συνθήκη για να περιεργαστούν τα νέα δεδομένα που ήρθαν στην επιφάνεια περί ζωγραφικής, δοκιμάζοντας τα «όρια της αντοχής» της, σύμφωνα με τις δικές τους προσδοκίες και αμφιβολίες περί αυτής. Ο ζωγράφος όφειλε να μελετήσει τον περιβάλλοντα κόσμο και να τον ερμηνεύσει, να συνδράμει στην ολοκληρωτική σύλληψη και όχι απλώς στη φευγαλέα απεικόνισή του.⁵¹ Από αυτήν τη βασική ιδέα ξεκίνησε μια σειρά από μεταϊμπρεσιονιστικά ρεύματα που καθόρισαν τον τρόπο με τον οποίο ο μοντερνισμός προσλάμβανε τον κόσμο και τη θέση της τέχνης μέσα σε αυτόν.⁵²

2.2 Μεταϊμπρεσιονισμός

Πωλ Γκωγκέν (1848-1903)

Ο Γκωγκέν γεννήθηκε στο Παρίσι στις 7 Ιουνίου 1848. Η παριζιάνικη ζωή του επικεντρώθηκε κυρίως στα καφέ όπου σύχναζαν οι ιμπρεσιονιστές και στις γκαλερί, από τις οποίες αγοράζε έργα ανερχόμενων καλλιτεχνών. Σύντομα έκανε φιλία με τον Καμίλ Πισαρό, τον οποίο επισκεπτόταν τις Κυριακές για να ζωγραφίσει στον κήπο του, καθώς επίσης γνώρισε και διάφορους άλλους καλλιτέχνες.⁵³

Στα πρώιμα έργα του παρατηρείται η ακαδημαϊκή τεχνοτροπία, όσον αφορά την τεχνική του, τη θεματολογία και τη σύνθεση. Τα χρώματα κυμαίνονται σε κιαροσκοπούρους τόνους, έχοντας κύριο μέλημα την απόδοση του φωτός και της σκιάς. Έργα όπως η *Αυτοπροσωπογραφία* ή *Η Μέττε Γκωγκέν* είναι αρκετά κατατοπιστικά.⁵⁴ Αν και η επιρροή των ιμπρεσιονιστών αρχίζει να πρωτοεμφανίζεται σε κάποια έργα όπως τη *Σπουδή γυμνού* ή *Η Σουζάννα να ράβει*,⁵⁵ με πιο ζωηρά χρώματα και έχοντας ελαχιστοποιηθεί η ευημερία του παιχνιδιού

⁵⁰ Argan 2015, ibid 51, 53

⁵¹ Χαραλαμπίδης 2022, ibid 190

⁵² Argan G.C στο Χαραλαμπίδης 2020, ibid 195, 196

⁵³ Χαραλαμπίδης 2022, ibid 242

⁵⁴ Όπως και: «Εσωτερικό του σπιτιού του καλλιτέχνη στο Παρίσι, στην οδό Carcel», «Νεκρή φύση σε εσωτερικό», «Μαντολίνο πάνω σε κάθισμα», κ.ά.

⁵⁵ Όπως και: «Νεκρή φύση με κανάτα και κύπελλο», «Ο γλύπτης Aubé και ο γιος του», «Νεκρή φύση με μαντολίνο»,

μεταξύ φωτός και σκιάς, παραμένουν ιδεολογικά και τεχνοτροπικά παραπλήσια της ακαδημαϊκής τέχνης.

Από εκείνη τη στιγμή και έπειτα ο Γκωγκέν περνάει από διάφορα μέρη, με σκοπό να αντιτεθεί στην κοινωνία της εποχής, ψάχνοντας την αγνότητα και την αυθεντικότητα στη φύση.⁵⁶ Αναγνωρίζοντας την τέχνη των «πρωτόγονων»⁵⁷ ως τουλάχιστον ισότιμη με εκείνη κάθε κλασικής κουλτούρας, προχωράει πέρα από τον ιμπρεσιονισμό, στοχεύοντας στις διαστάσεις της μνήμης και αποφεύγοντας το ανάγλυφο βάθος, δίνοντας έμφαση στο βάθος του χρόνου.⁵⁸ Ξεκίνησε να ζωγραφίζει από τη μνήμη του αντί εκ του φυσικού, καθώς θεώρησε ότι το χρώμα και το σχέδιο στα έργα του έπρεπε να είναι «βάρβαρα», δικαιώνοντας έτσι την ομορφιά των αγνών παιδιών της φύσης.⁵⁹ Με αυτόν τον τρόπο και ανεξαρτήτως από το πώς είναι τα πράγματα, το χρώμα και το σχήμα μπορούσαν να δείξουν μία συγκινησιακή αντίδραση,⁶⁰ απλοποιώντας τα περιγράμματα των μορφών και χρησιμοποιώντας μεγάλες επιφάνειες με ζωηρά χρώματα.

Κατάλαβε ότι λόγω της φαντασίας που καταλαμβάνει τον χρόνο και τον χώρο δεν θα μπορούσαν να υπάρχουν πλέον εντυπωσιακά στοιχεία φωτοσκίασης και πως τη θέση τους θα αντικαθιστούσαν, κατά την άποψή του, αντιθέσεις βασικών και συμπληρωματικών χρωμάτων.⁶¹ Δημιούργησε μια σειρά έργων που υποδεικνύουν τις παραπάνω απόψεις.⁶² Σε ένα από τα χαρακτηριστικότερα έργα του *Το πνεύμα των νεκρών παρακολουθεί* (*Mana'o turarau*), ο Γκωγκέν αναφέρεται σε μία παράδοση, στη συγκεκριμένη περίπτωση όχι μόνον την παράδοση του ακαδημαϊκού γυμνού, αλλά και στην πρωτοποριακή υπονόμευσή του· δείχνει επίσης σεβασμό στους δασκάλους του – στην προκειμένη περίπτωση, όχι μόνον στον Τιτσιάνο και τον Ενγκρ, αλλά και στον Μανέ. Τέλος, προτείνει τη δική του διαφορά, μια οιδιπόδεια αμφισβήτηση όλων αυτών των «πατρικών προηγούμενων»,⁶³ δραπετεύοντας, όπως μας αναφέρει στο αυτοβιογραφικό βιβλίο του *Νοά Νοά*, από καθετί τεχνητό και συμβατικό.⁶⁴

⁵⁶ Χαραλαμπίδης 2022, ibid 242

⁵⁷ Λυδάκης Σ. (2010), *Οι Έλληνες Ναΐφ ζωγράφοι*, Αθήνα: Ίδρυμα Μιχελή, σ. 29

⁵⁸ Argan 2015, ibid 89

⁵⁹ Gombrich 1994, ibid 551

⁶⁰ Συλλογικό (1992), *Από τον Θεοτοκόπουλο στον Σεζάν: Αριστουργήματα της Ευρωπαϊκής Ζωγραφικής από την Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον και το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, εικ. 66

⁶¹ Argan 2015, ibid 91

⁶² «Μελαγχολία», «Δρόμος της Ταϊτής», «Γυναίκα με μάνγκο», «Το όνομά της είναι Vairoumati», «Το πνεύμα των νεκρών παρακολουθεί», «Ο μουσικός Schneklud», «Από πού ερχόμαστε; Τι είμαστε; Πού πάμε;», «Το όνειρο», «Άντρας που κόβει φρούτα», «Καβαλάρηδες στην παραλία», «Η επίκληση» κ.ά.

⁶³ Συλλογικό 2013, ibid 68

⁶⁴ Gauguin P. (2003), *Νοά Νοά: ταξίδι στην Ταϊτή*, Αθήνα: Άγρα

Βίνσεντ βαν Γκογκ (1853-1890)

Γεννήθηκε στο Ζούντερτ, στην ολλανδική επαρχία της βόρειας Βραβάντης, το 1853. Σε ηλικία δεκάξι ετών και όπως πολλοί Βαν Γκογκ στα παλιότερα χρόνια, ο Βίνσεντ μπαίνει και αυτός στο εμπόριο των ζωγραφικών πινάκων, όντας υποδειγματικός, ακριβής και ενσυνείδητος υπάλληλος. Στην ηλικία ακριβώς είκοσι ετών, δίχως να το ξέρει ή να το καταλαβαίνει, γεννιέται και μεγαλώνει μέσα του η καλλιτεχνική ιδιοφυΐα. Συχνά στον ελεύθερο χρόνο του σταματάει για να ζωγραφίσει, χωρίς όμως να είναι ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα.⁶⁵ Παράλληλα, τα επόμενα χρόνια θα συνεχίσει να κάνει πολλές προσπάθειες για την ένταξη του στην κοινωνική τάξη, αλλά θα συνεχίζει να απωθείται.⁶⁶ Τα έργα του σε αυτό το σημείο και μέχρι να επισκεφτεί τον αδερφό του τον Τεό στο Παρίσι ήταν σχεδόν μονόχρωμα και σκοτεινά.⁶⁷

Θα επηρεαστεί και θα εμπνευστεί πολύ από τον Μιλέ και τον Ντομιέ,⁶⁸ λόγω του κοινωνικού μηνύματος που αντανακλούσε το έργο τους, χωρίς την απεικόνιση κάποιου δραματικού επεισοδίου ή κάποιας ιστορικής εικονογράφησης. Επίσης το γεγονός ότι οι απεικονιζόμενες μορφές αυτών των καλλιτεχνών δεν ήταν ούτε όμορφες ούτε χαριτωμένες,⁶⁹ παρακίνησε τον Βίνσεντ να φτιάξει μία σειρά ανάλογων έργων, παραμορφώνοντας τις φιγούρες και έχοντας μία «εριστική επιθυμία», ως προς την ανάδειξη της ασκήμιας.⁷⁰ Από άποψη τεχνοτροπιών, χρησιμοποιεί το κιαροσκούρο στα περισσότερα από τα έργα του για την απόδοση του θέματος. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά έργα της πρώιμης περιόδου του είναι οι *Πατατοφάγοι*, στο οποίο παρατηρείται απτά η άνωθεν ανάλυση περί πρώιμης τεχνοτροπίας του.⁷¹

Έπειτα από έναν μεγάλο αριθμό έργων ανάλογης λογικής και τεχνοτροπίας, ο Βίνσεντ θα βρεθεί στο Παρίσι και θα γνωρίσει τους Ιμπρεσιονιστές.⁷² Το διάστημα που βρίσκεται εκεί θα περάσει λίγο καιρό στο ατελιέ του Κορμόν, θα αφιερώσει πολλές ώρες κάνοντας αντιγραφές έργων στα μουσεία, αλλά κυρίως θα αρχίσει να δουλεύει στο ύπαιθρο, όπως και οι ιμπρεσιονιστές.

⁶⁵ Gogh V. (1952), *Βαν Γκογκ: γράμματα στον αδελφό του Θεόδωρο*, Αθήνα: Γκοβόστη, σ. 5, 6

⁶⁶ -Argan 2015, ibid 92

-Gogh 1952, ibid 8, 9

⁶⁷ Χαραλαμπίδης 2022, ibid 246

⁶⁸ - Gombrich 1994, ibid 544

- Argan 2015, ibid 92

⁶⁹ Gombrich 1994, ibid 511

⁷⁰ Argan 2015, ibid. 92

⁷¹ Ανάλογα έργα είναι: «Καλάθι με μήλα», «Καλάθι με πατάτες, φθινοπωρινά φύλλα και λαχανικά», «Νεκρή φύση με βάζο και κρεμμύδια», «Νεκρή φύση με την Βίβλο», «Κεφάλι γυναίκας», «Κεφάλι νεαρού χωρικού με καπέλο με γείσο», «Νυχτερίδα», «Ο πράσινος παπαγάλος», «Βάζο με γεράνια», «Βάζο με γλαδιόλες και γαρύφαλλα», «Βάζο με τριαντάφυλλα και ζίνιες», «Ένα ζευγάρι παπούτσια» κ.λ.π.

⁷² Gombrich 1994, ibid 544

Αν και έμαθε πολλά από το κίνημα του ιμπρεσιονισμού,⁷³ ένιωσε την ανάγκη κάποιας εμβάθυνσης στη ζωγραφική του, πιστεύοντας ότι «δεν ζούμε μόνον με αισθήσεις»,⁷⁴ κάτι που ασκούσε ρητά το προαναφερόμενο κίνημα. Έφυγε από το Παρίσι προς αναζήτηση ενός πιο έντονου φωτός και χρώματος, προς τον νότο.⁷⁵ Σχεδόν αυτοδίδακτος, απομονώθηκε στην Αρλ, όπου δούλευε ανενόχλητος με «πυρετώδη δυναμισμό»,⁷⁶ φτάνοντας στο σημείο να ζωγραφίζει με πηχτές πινελιές χρώματος, «σαν τον γλύπτη που πετάει με δύναμη τον πηλό πάνω στο ανάγλυφο»⁷⁷ ή «σαν ένα συγγραφέα που υπογραμμίζει τις λέξεις του».⁷⁸

Βασανισμένος από το ερώτημα πώς θα αποδώσει την πραγματικότητα, «όχι τόσο σε όποιον την παρατηρεί για να τη γνωρίσει, αλλά σε όποιον την αντιμετωπίζει ζώντας μέσα της», επιδιώκει την ταύτιση μεταξύ της απόδοσης της πραγματικότητας σε σχέση με το «πάθος για ζωή».⁷⁹ Θαύμαζε την Ιαπωνική τέχνη και προσδοκούσε την ίδια άμεση και δυναμική εντύπωση στα έργα του, επιζητώντας μία απλή και γνήσια αντίληψη της πραγματικότητας. Απορρίπτει τις φευγαλέες εντυπώσεις, τις αισθήσεις, τις παρορμήσεις, τα οράματα και τις διανοήσεις⁸⁰ των προηγούμενων ζωγραφικών κινήματων.

Σε αυτό το σημείο θα αναφερθούν μερικά μεταγενέστερα έργα του, που αναδεικνύουν τα παραπάνω χαρακτηριστικά, όπως *Ανθισμένη δαμασκηλιά* (επιρροή από το «Πάρκο των Δαμασκηνιών στο Καμείντο» του Χιροσίγκε), *Γέφυρα στη βροχή* (επιρροή από τη «Ξαφνική βροχή στην γέφυρα Σιν-Οχάσι και στο Ατάκε» του Χιροσίγκε) και η *Η εταίρα* (επιρροή από τον Eisen).⁸¹ Τα έργα αυτά προδίδουν τον θαυμασμό του ζωγράφου για την ιαπωνική τέχνη και τη συνεχή επιρροή της.⁸²

Τα θέματα που ζωγραφίζει πλέον είναι απλά, ταπεινά, ήσυχα και οικεία. Θέματα που δεν έχουν κάποια αξία, αλλά προσπαθεί με τα χρώματα και την απλοποίηση να τους δώσει ένα επιβλητικό ύφος. Αδρές γραμμές προς όφελος της έκφρασης μιας απόλυτης ηρεμίας και «ελεύθερες πλακάτες ελαφρές μπογιές», που καταργούν τις σκιές και τις αποχρώσεις (όπως τα ιαπωνικά έργα). Επίσης στο ύπαιθρο συχνά έφτιαχνε έναν χρωματικό κατάλογο σε συμπληρωματικά ζεύγη,⁸³ με τα οποία η εικόνα παραμορφώνεται με σκοπό τη διαστρέβλωση και με

⁷³ Ibid 547

⁷⁴ Argan 2015, ibid 92

⁷⁵ Χαραλαμπίδης 2022, ibid 247

⁷⁶ Ibid 247

⁷⁷ Συλλογικό (1994), *The Art Book*, Αθήνα: Γνώση, σ. 189

⁷⁸ Gombrich 1994, ibid 548

⁷⁹ Argan 2015, ibid 93

⁸⁰ Argan 2015, ibid 93

⁸¹ Ανάλογα έργα είναι: «Ο Ζουάβος», «Ο σπορέας στην δύση του ήλιου (με διαγώνιο κορμό δέντρου)», «Βάζο με δεκαπέντε ηλιοτρόπια», «Βάζο με πέντε ηλιοτρόπια», «Εξώστης καφενείου τη νύχτα», «Το νανούρισμα (Augustine Roulin)», «Υπνοδωμάτιο στην Αρλ», «Γαλάζια γάντια και βάζο με πορτοκάλια και λεμόνια», «Ανθισμένος δενδρόκηπος, θέα στην Αρλ», «Ίριδες», «Σταροχώραφο με κυπαρίσσια», «Ανθη Αμυγδαλιάς», «Χωράφι με πράσινο σιτάρι», «Κορίτσι στα άσπρα», «Βάζο με βιολέτα και ίριδες σε κίτρινο φόντο», «Βάζο με βιολέτα και ίριδες σε ροζ φόντο» κ.ά.

⁸² Χαραλαμπίδης 2022, ibid 247

⁸³ Συλλογικό 1992, ibid εικ. 69

στόχο «να σχιστεί» και να αποκτήσει μία αυτόνομη ύπαρξη –«ο πίνακας δεν απεικονίζει, είναι»⁸⁴ κάνοντας φανερό πώς δεν είναι η κύρια έγνοια του η σωστή αναπαράσταση, αλλά η έκφρασή του στο τι αισθάνεται. Δεν ενδιαφέρθηκε για την ακριβή φωτογραφική εικόνα της φύσης, υπερβάλλοντας ή ακόμη και αλλάζοντας την όψη των πραγμάτων, σύμφωνα με ό,τι ταίριαζε στις επιδιώξεις του, εγκαταλείποντας ηθελημένα τη ζωγραφική ως «μίμηση της φύσης».⁸⁵

Πωλ Σεζάν (1839-1906)

Ο Πωλ Σεζάν γεννήθηκε στις 19 Ιανουαρίου 1839 στην Αιξ-αν-Προβάνς. Μεταξύ δεκατριών και δεκαεννέα ετών θα σπουδάσει στο κολέγιο Μπόρμπον, χωρίς όμως επιτυχία στα μαθήματα τέχνης. Λόγω αυτού θα εγγραφεί στην Εκόλ Γκρέιτσοουε ντε Ντεσίν για να μάθει να σχεδιάζει ζωντανά μοντέλα και γύψινα εκμαγεία. Τον Απρίλιο του 1861 θα πάει στο Παρίσι, όπου θα συνεχίσει να ζωγραφίζει στο στούντιο Ακαντεμί Σουίς και να αντιγράφει πίνακες ζωγραφικής στο Λούβρο, μεταξύ των οποίων ήταν και έργα του Ντελακρουά και του Κουρμπέ. Το διάστημα αυτό θα ξεκινήσει να ζωγραφίζει με την τεχνική ιμπάστο, με την οποία χρησιμοποιούσε ένα μαχαίρι παλέτας απλώνοντας πυκνές και σκούρες χρωστικές στην επιφάνεια του καμβά.⁸⁶ Τα μέχρι τότε έργα του αποτελούνταν γενικότερα από μία ακαδημαϊκή προσέγγιση με μερικά αφελή στοιχεία όπως *Το φιλί της μούσας*, *Οι τέσσερις εποχές: η άνοιξη*, *Αυτοπροσωπογραφία κ.ά.*⁸⁷

Στις αρχές της δεκαετίας του 1870 ο Σεζάν, επηρεασμένος από το κίνημα του ιμπρεσιονισμού και έχοντας μάθει τις τεχνικές του από τον Πισαρό, θα ξεκινήσει να εργάζεται στο ύπαιθρο.⁸⁸ Η παλέτα του θα γίνει πιο ελαφριά και πολύχρωμη, παρ' όλα αυτά όμως «ήθελε να κάνει τον ιμπρεσιονισμό κάτι στέρεο και ανθεκτικό, όπως η τέχνη στα μουσεία».⁸⁹

Αρκετά πλούσιος και οικονομικά ανεξάρτητος, χωρίς να του είναι απαραίτητο να βρίσκει αγοραστές για τα έργα του, απομονώθηκε στο σπίτι του στην Προβηγκία.⁹⁰ Εκεί εργαζόταν ακούραστα, αφιερώνοντας όλη του τη ζωή προς την επίλυση των ζωγραφικών του προβλη-

⁸⁴ Argan 2015, ibid 94

⁸⁵ Gombrich 1994, ibid 548

⁸⁶ Harris N. (2003), *Paul Cezanne: Artists in Their Time*, London: Franklin Watts, σ. 6

⁸⁷ Όπως και: «Copper Objects and Vase of Flowers», «Caesar's Tower», «Self-Portrait», «Woman with a Parrot», «Peaches in a Dish», «Self-Portrait 1862-64», «The Stove in the Studio», «Bread and Eggs», «The Painter's Father, Louis-Auguste Cézanne», «Sugar Bowl, Pears and Blue Cup», «Portrait of Antony Valabrègue», «The Artist's Father, Reading L'Événement», «The Negro Scipion», «Still Life with Kettle», «Jars, bottle, cup and fruits», «The Barque of Dante (after Delacroix)»

⁸⁸ -Συλλογικό 1992, ibid εικ. 61

- Harris 2003, ibid 12

⁸⁹ - Davies, Denny 2010, ibid 905

- Gombrich 1994, ibid 539

- Συλλογικό 1992, ibid εικ. 61

⁹⁰ - Argan 2015, ibid 78

ματισμών και της έρευνας για μία πιο βαθιά και στέρεα δομή.⁹¹ Αντιμετώπιζε τη ζωγραφική ως καθαρή και ανιδιοτελή έρευνα, «όμοια με εκείνην του επιστήμονα ή του φιλοσόφου», με τη διαφορά ότι η μέθοδος αυτή αποτελούνταν από τη δημιουργική-παραγωγική σπουδή του αληθινού, δηλαδή τη διαδικασία της ζωγραφικής.⁹² Απέβλεπε σε μία τέχνη ισορροπίας και στερεότητας, μία ανανέωση διαφορετική από μία απλή εξέγερση ενάντια στον ακαδημαϊσμό, ασχέτως με το γεγονός ότι συμφωνούσε πως οι μέθοδοι της ακαδημαϊκής τέχνης ήταν αντίθετες με τη φύση.⁹³ Δεν ήθελε όμως να επιστρέψει στις ακαδημαϊκές συμβάσεις (προοπτική και δημιουργία των ψευδαισθήσεων του όγκου διά μέσω του σχεδίου και της φωτοσκίασης⁹⁴), αλλά προσδοκούσε να στρέψει την αντίληψη του κόσμου από την αναζήτηση της εξωτερικής πραγματικότητας προς τη συνείδηση.⁹⁵

Ο Σεζάν θα ζωγραφίζει πάντα ενώπιον του μοντέλου ή του θέματός του, μπροστά στην οπτική αίσθηση «petite sensation», χωρίς να δοκιμάσει να εργαστεί πιο αφαιρετικά, ξεπερνώντας καθετί αυθαίρετο και μη ηθικά δικαιολογημένο. «Αποκαθιστά μία απόλυτη ισορροπία, μια καθ' ολοκληρίαν ταυτότητα, ανάμεσα στην εσωτερική και την εξωτερική πραγματικότητα, ανάμεσα στο Εγώ και στον κόσμο, ανάμεσα στο γίνεσθαι της συνείδησης και στο γίνεσθαι της πραγματικότητας».⁹⁶

Στην προσπάθεια της επίτευξης αυτής της ιδεολογίας, ο Σεζάν συγκέντρωσε την προσοχή του στις αμετάβλητες γεωμετρικές φόρμες της φύσης, διά μέσω των απλών γεωμετρικών σχημάτων.⁹⁷ Αντί να μεταβάλλει τους τόνους των χρωμάτων (όσο άλλαζαν λόγω της φωτοσκίασης) άλλαζε τα ίδια τα χρώματα χρησιμοποιώντας πιο φωτεινά και τολμηρά.⁹⁸ Στοχεύοντας να πραγματοποιήσει την ενότητα του χώρου (ως ενότητα της συνείδησης) δεν μπορούσε, ασφαλώς, να εκλάβει το βάθος ως κάτι πέρα από κάποια επιφάνεια, ούτε την επιφάνεια σαν ένα επίπεδο που τέμνει το βάθος. Το βάθος είναι ένα και συνεχές –όχι προοπτικό– μπροστά από το οποίο ο καλλιτέχνης στέκεται και θαυμάζει, παραμένοντας έξω από αυτό σαν θεατής σε θέατρο. Δεν μπορεί να υπάρχει διάκριση ανάμεσα στον χώρο της ζωής (ή του καλλιτέχνη που ζωγραφίζει) και τον χώρο του πίνακα.

Είναι μια ανάγκη που όλοι οι καλλιτέχνες, από τον Ντελακρουά και μετά, αισθάνονταν και αναζητούσαν με διάφορους τρόπους να ικανοποιήσουν: από τη μια εμπλεκόμενοι στο ατμοσφαιρικό-χρωματικό διάστιχο του πίνακα (Μονέ, Ρενουάρ και αργότερα Μπονάρ) και, από την άλλη, φέρνοντας στον καμβά (και πέρα απ' τον καμβά) τον χώρο της ζωής (Ντεγκά,

⁹¹ Χαραλαμπίδης 2022, ibid 251

⁹² Argan 2015, σ. 78

⁹³ Ibid 79

⁹⁴ Gombrich 1994, ibid 539

⁹⁵ Argan 2015, ibid 79

⁹⁶ Ibid 80

⁹⁷ Συλλογικό 1992, ibid εικ. 61

⁹⁸ Συλλογικό 1994, ibid 91

Τουλούζ-Λοτρék).⁹⁹ Το βάθος βρίσκεται μέσα στην ύλη του χρώματος, «τίποτα δεν σβήνει ούτε διαλύεται, όλα πλησιάζουν και πυκνώνουν».¹⁰⁰ Ενώ η εικόνα απεικονίζει προφανώς έναν πραγματικό κόσμο, δεν μας επιτρέπει ποτέ να ξεχνάμε ότι κοιτάμε επίπεδα χρώματα, γραμμές και επικαλύψεις χρώματος που εφαρμόζονται σε έναν επίπεδο καμβά.¹⁰¹ Η επίτευξη αυτών των προσδοκιών απαιτούσε πολλά χρόνια μέχρι την ολοκλήρωση ενός έργου. Κάθε πρόσθεση ή επικάλυψη μιας πινελιάς έπρεπε να εξεταστεί σχολαστικά και να συσχετιστεί με τα χρώματα και τους τόνους όλου του υπόλοιπου έργου.¹⁰²

Στην προσπάθεια της απεικόνισης του χώρου ο Σεζάν μειώνει τα φυσικά χαρακτηριστικά σε γεωμετρικές φόρμες –τους «αρχαιόθεν εκφραστές του χώρου»– σαν διανοητικά εργαλεία με τα οποία αποκτάται η εμπειρία του πραγματικού. Εργαλεία που αναλογίστηκε ο άνθρωπος για να εκφράσει τον χώρο, ως ιστορικά σχήματα.¹⁰³ Ήταν ένας κλασικισμός του Σεζάν, που μέσα από την ώριμη εμπειρία του παρελθόντος προς την αμεσότητα της αίσθησης, θα τον οδηγήσει στο αποτέλεσμα του επαναπροσδιορισμού της ιστορίας της ζωγραφικής της φύσης, χωρίς όμως να έχουμε την αίσθηση πως πρόκειται για μία τάξη που επέβαλε σε αυτήν.¹⁰⁴

Στα μεταγενέστερα έργα του παρατηρείται η εφαρμογή της προαναφερθείσας τεχνοτροπίας, με το χρώμα καθαυτό να δημιουργεί όγκους και μεγέθη σε έναν ρυθμό και μία συχνότητα πλατιών και διάφανων πινελιών, σαν μια συνεχή λάξευση διαθλαστικών πρισμάτων.¹⁰⁵ Χαρακτηριστικά μεταγενέστερα έργα είναι τα *Όρος της Αγίας Βικτωρίας* ή *Μήλα και πορτοκάλια*.¹⁰⁶

3. Η εικαστική μεταβολή της ζωγραφικής τεχνοτροπίας στις αρχές του 20^{ού} αιώνα

3.1 Εισαγωγή

Τα πρώτα χρόνια του 20^{ού} αιώνα ξεκίνησαν ως μία περίοδος σταθερότητας. Η ανάπτυξη της επιστήμης και της τεχνολογίας είχε αλλάξει τις ζωές των ανθρώπων.¹⁰⁷ Η αναζήτηση ως λέξη-κλειδί σηματοδοτεί τις αρχές του 20^{ού} αιώνα και στη ζωγραφική. Μία αναζήτηση της

⁹⁹ Argan 2015, ibid 83

¹⁰⁰ Ibid 81

¹⁰¹ Davies, Denny 2010, ibid 906

¹⁰² Harris 2003, ibid 36

¹⁰³ Argan 2015, ibid 82

¹⁰⁴ Gombrich 1994, ibid 541

¹⁰⁵ Argan 2015, ibid 84

¹⁰⁶ Όπως και: «Portrait of Ambroise Vollard», «Self-Portrait with Beret», «Still Life with Cherub», «Woman in a Green Hat (Madame Cézanne)», «Still Life with a Curtain», «The House with the Cracked Walls», «The Blue Vase», «Kitchen Table (Still Life With Basket)», «The Boy in the Red Vest», «Madame Cézanne (Hortense Fiquet, 1850–1922) in a Red Dress», «House in Provence», «Self-Portrait 1883-1887 », «Fruit bowl, Glass and Apples» κ.ά.

¹⁰⁷ Πετρίδου, Ζιρώ 2015, ibid 186

γνήσιας μορφής τέχνης λόγω του κορεσμού της Μεγάλης Παράδοσης, η οποία οδήγησε από την ακαδημαϊκή τέχνη (Αναγέννηση και έπειτα) προς μία ανεξάρτητη τέχνη από κανόνες, που αντλεί στοιχεία από τις «πρωτόγονες» τέχνες (αρχέγονη τέχνη, τέχνη των παιδιών, τέχνη των παράφρονων).¹⁰⁸ Είναι ένας δρόμος που άνοιξε ο Σεζάν με την αίσθηση της τάξης και της ισορροπίας, ο βαν Γκογκ με την ένταση και το πάθος για τη μετάδοση των συναισθημάτων και ο Γκωγκέν με το απλούστερο και άμεσο ύφος, κάτι που συναντούσε στους «πρωτόγονους» λαούς¹⁰⁹ – οι ευαγγελιστές του μεταϊμπρεσιονισμού.¹¹⁰

Μερικοί από τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες κινήθηκαν όπως οι επιστήμονες, οι φιλόσοφοι και οι ψυχολόγοι, οι οποίοι, μιμούμενοι την τέχνη αυτών, αντιμετώπιζαν τα στούντιό τους σαν εργαστήρια, με κάθε δημιουργική ανακάλυψη να λειτουργεί ως σκαλοπάτι για την επόμενη προσπάθεια ανάπτυξης ενός νέου μοντέλου οπτικής αντίληψης, σαν εφευρέτες.¹¹¹

Όλα στην ευρωπαϊκή καλλιτεχνική κουλτούρα του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα θα περιστρέφονται πλέον «γύρω από τους δύο αντιτιθέμενους όρους του διλήμματος και από την όλο και πιο τεταμένη διαλεκτική του Σεζάν: Σεζάν ή βαν Γκογκ, κλασικό ή ρομαντικό, ιμπρεσιονισμός ή εξπρεσιονισμός».¹¹²

3.2. Φοβισμός (1905-1908), Εξπρεσιονισμός (1905-1912), Κυβισμός (1907–1914), Αφηρημένη τέχνη (αρχές 20^{ου} αιώνα)

Οι καλλιτέχνες των Πρωτοποριών του 20ού αιώνα διεκδίκησαν μαχητικά την ελευθερία να διερευνήσουν νέες εικαστικές μορφές για την απόδοση της πραγματικότητας και του κόσμου, είτε με την ένταση του χρώματος (Φοβισμός), είτε με την έκφραση των συναισθημάτων τους μπροστά σε αυτήν (Εξπρεσιονισμός), είτε με την αναζήτηση της συνθετικής τάξης των δομικών στοιχείων των πραγμάτων πέρα από την αναπαραστατική πιστότητα (Κυβισμός), είτε με την πλήρη αποδέσμευσή τους από την αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας (Αφαίρεση).¹¹³

Οι περισσότεροι καλλιτέχνες αυτών των εικαστικών ρευμάτων είχαν αποκτήσει μία ακαδημαϊκή βάση που προδίδεται στα πρώιμα έργα τους, περισσότερο ή λιγότερο, όπως ο **Ανρί Ματίς**: *Γυναίκα που διαβάζει* (1894), *Τραπέζι φαγητού* (1897), ο **Πάμπλο Πικάσο**: *Η πρώτη λειτουργία* (1896), *Αυτοπροσωπογραφία* (1896), *Επιστήμη και φιλανθρωπία* (1897), *Ακαδημαϊκή σπουδή* (1895), ο **Πιτ Μόντριαν**: *Γυναίκα με αδράχτι* (1893-1896), *Ανεμόμυλος στο λυκό-*

¹⁰⁸ Λυδάκης 2010, ibid 29

¹⁰⁹ Gombrich 1994, ibid 555

¹¹⁰ Συλλογικό 2013, ibid 70

¹¹¹ - Gombrich 1994, ibid 563.

- Davies, Denny 2010, ibid 945

¹¹² Argan 2015, ibid 85,86

¹¹³ Πετρίδου, Ζιρώ 2015, ibid 187

φως (1907-1908), *Αυτοπροσωπογραφία* (1908), *Φάρμα στην Duivendrecht* (1916), ο **Ερνστ Λούντβιχ Κίρχνερ**: *Κυκλάμινο* (1918), *Ορεινό σπίτι με σύννεφο καταιγίδας* (1917-1918), ο **Βασίλι Καντίνσκι**: *Το λιμάνι της Οδησσού* (1898), *Κόκκινη εκκλησία* (1901-1903), *Καλοκαιρινό τοπίο* (1909), ο **Έντβαρτ Μουνκ**: *Άνοιξη* (1889), *Νομολογία* (1887), *Παλιά Εκκλησία Aker* (1881).

Στις αρχές του 20^{ού} αιώνα, οι ζωγράφοι, αντλώντας καινούργια πλέον ιδεαλιστικά ερεθίσματα, επιδόθηκαν σε διακλαδώσεις των μεταϊμπρεσιονιστών τεχνοτροπιών και παρουσιάστηκαν νέα εικαστικά ρεύματα με πρώτο¹¹⁴ τον Φοβισμό.

Ο Φοβισμός, με κύριο αντιπρόσωπο τον Ματίς,¹¹⁵ αρχίζει να αντιμετωπίζει μία σειρά από ζωγραφικά προβλήματα όσον αφορά το χρώμα.¹¹⁶ Με πρώτη λύση την ανακάλυψη ότι οι χρωματικές σχέσεις είναι κυρίως επιφάνειας-ποσότητας, χρησιμοποιούνται πλακάτα επίπεδα, χωρίς τη διαμόρφωση τόνων, αποφεύγοντας το μιμητικό χρώμα και χρησιμοποιώντας παχιά περιγράμματα.¹¹⁷ Απορρίπτοντας τη «γλυκερή όψη της εξευγενισμένης τέχνης», οι φόρμες των χρωματικών συνθέσεων γίνονται πλέον ευθείες και άμεσες.¹¹⁸ Χάριν της εξίσωσης «ποιότητα = ποσότητα», οι Φοβιστές διεισδύουν σε βάθος στον προβληματισμό του Σεζάν περί χρώματος και της οποιαδήποτε αλλαγής του που μπορεί να επηρεάσει και να διαμορφώσει τα υπόλοιπα χρώματα, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι «αυτό που έχει κυρίως σημασία για τα χρώματα είναι οι σχέσεις».¹¹⁹

Με γνώμονα την εικόνα που δεν είναι πια «αντανάκλαση» των πραγμάτων,¹²⁰ ο Ματίς δημιουργεί το μεγαλύτερο και πιο φιλόδοξο έργο που είχε ζωγραφίσει μέχρι τότε: *Η χαρά της ζωής* (1906). Στο έργο αυτό είχε προετοιμάσει τη σύνθεσή του με τον ακαδημαϊκό τρόπο, δημιουργώντας πρώτα μία σειρά σκίτσων για τις μορφές του έργου, που έπειτα τις τοποθετούσε σε αυτό, «μία προς μία».¹²¹ Αν και η τεχνοτροπία επεξεργασίας του πίνακα ήταν ακαδημαϊκή, μνημονεύοντας αρκετούς καλλιτέχνες της τότε εποχής όπως τον Ενγκρ, τον Τιτσιάνο, τον Πουσέν κ.ά. της δυτικής ζωγραφικής, το αποτέλεσμα δεν ήταν ακαδημαϊκό. Δεν είχε ξαναχρησιμοποιηθεί σε τόσο μεγάλη κλίμακα το πλακάτο καθαρό χρώμα, χωρίς τη διαμόρφωση τόνων και με έντονες συγκρούσεις βασικών χρωμάτων. Έπειτα, οι παραμορφώσεις της ανατομίας του σώματος και τα παχιά περιγράμματα σε έντονα χρώματα γύριζαν «οριστικά τη

¹¹⁴ Davies, Denny 2010, ibid 918

¹¹⁵ - Argan 2015, ibid 157

- Συλλογικό 2013, ibid 71

- Gombrich 1994, ibid 573

- Davies, Denny 2010, ibid 946

¹¹⁶ Argan 2015, ibid 158

¹¹⁷ Συλλογικό 2013, ibid 74

¹¹⁸ Gombrich 1994, ibid 573

¹¹⁹ Συλλογικό 2013, ibid 75

¹²⁰ Argan 2015, ibid 160

¹²¹ Συλλογικό 2013, ibid 75

σελίδα της δυτικής ζωγραφικής παράδοσης». ¹²² Ο πίνακας αυτός άνοιξε τις πύλες στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα, η προκύπτουσα όμως ελευθερία θα σηματοδοτήσει νέους κινδύνους, όπως συμβαίνει σε αυτόν «που σκοτώνει το συμβολικό πατέρα του και μένει χωρίς καθοδήγηση». ¹²³

Στο έργο του Ματίς *Η χαρά της ζωής*, ο Πικάσο ένωσε την ανάγκη να το παραγκωνίσει (felt compelled to upstage) και να το αμφισβητήσει, ¹²⁴ απαντώντας στη χωρική του ασάφεια με το έργο *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν* (1907) και θέτοντας ξανά επί τάπητος το θέμα. Με την αιφνίδια και ανατρεπτική εισβολή του έργου του απευθύνεται άμεσα στον θεατή, με την έλλειψη στιλιστικής και σκηνικής ενότητας· ο παραδοσιακός κανόνας της αφήγησης υποχωρεί. Από τον αφηγηματικό και εικονικό τρόπο, δηλαδή από το «ιστορικό ύφος των διηγήσεων», μετατρέπει την ουσία του έργου του στο «τρομερό βλέμμα των δεσποινίδων» («Κοίταξέ με· σε βλέπω»). ¹²⁵ Ενώ οι πρώτες μελέτες του έργου είχαν την προσδοκία απεικόνισης ενός ναύτη σε έναν οίκο ανοχής, ο Πικάσο βάζει τον θεατή να γίνει ο ναύτης που κάθεται στο τραπέζι μπροστά από το φρούτο, ένα πανάρχαιο σύμβολο της λαγνείας. ¹²⁶ Είχε πάρει πιθανόν ¹²⁷ επιρροές από τις αφρικάνικες μάσκες, ¹²⁸ αλλά και στοιχεία από άλλους πολιτισμούς, ¹²⁹ όπως την κλασική ελληνική γλυπτική. ¹³⁰

Δημιουργώντας μία «διαλεκτική λύση» μεταξύ της σύνοψης της ευρωπαϊκής κουλτούρας του Σεζάν και την αφρικανική τέχνη, ξεκίνησε ο Πικάσο τον αναλυτικό κυβισμό, με συνοδοιπόρο τον Μπρακ. ¹³¹ Οι δύο καλλιτέχνες είχαν κοινό στόχο στην τεχνοτροπία τους τη μη διάκριση μεταξύ εικόνας και φόντου (καταργώντας τη διαδοχικότητα των επιπέδων σε ένα «απατηλό βάθος»), την «αποσυναρμολόγηση» των αντικειμένων και του χώρου, τις πολλαπλές απόψεις από διαφορετικά σημεία (καταργώντας την οπτική αμφιμονοσήμαντη αντιστοι-

¹²² Ibid 76

¹²³ Ibid 77

¹²⁴ Argan 2015, ibid 161

¹²⁵ Συλλογικό 2013, ibid 82

¹²⁶ Davies, Denny 2010, ibid 951

¹²⁷ «Ο Πικάσο αρνήθηκε κατηγορηματικά την επιρροή αυτή την εποχή της τέχνης nègre, όπως ονομαζόταν τότε η αφρικανική τέχνη, αν και σύντομα θα τη συνέλεγε ο ίδιος. Και, σίγουρα, στις αρχές της δεκαετίας του 1990, ιστορικοί τέχνης ανακάλυψαν ότι η πηγή ήταν πιθανώς η δική του φαντασία, ισχυρισμός που βασίζεται σε σκιαγραφήματα στα τετράδια σκίτσων του που προηγούνται του δικού του έκθεση στην αφρικανική τέχνη. Οι ραβδώσεις, για παράδειγμα, ήταν σημειογραφικά σημάδια για τη σκιά, ενώ το κεφάλι της σκυμμένης ντεμουάζ ήταν στην πραγματικότητα το αποτέλεσμα μιας πνευματώδους μεταμόρφωσης μιας γυναίκας κορμός σε πρόσωπο (οι οπτικές διπλές άκρες εμφανίζονται συχνά σε η τέχνη του Πικάσο). Αλλά δεδομένης της φιλίας του Πικάσο με τους Fauves, είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι δεν είχε ακούσει και επισκέφτηκε το Μουσείο Τροκαντερό πριν τελειώσει τον πίνακα» στο Davies, Denny 2010, ibid 952

¹²⁸ «“ο Βαν Γκογκ είχε τις ιαπωνικές στάμπες” παρατήρησε κάποτε συνοπτικά ο Πικάσο, “εμείς την Αφρική”» στο Συλλογικό 2013, ibid 66, 67

¹²⁹ Συλλογικό 2013, ibid 78

¹³⁰ Davies, Denny 2010, ibid 952

¹³¹ -Argan 2015, ibid 206

- Davies, Denny 2010, ibid 952

χία),¹³² τη «χωρο-χρονική ενότητα» (ταύτιση του φωτός ανάλογα με τα χρωματικά επίπεδα) και, τέλος, την αναζήτηση νέων τεχνικών μέσων. Αυτή η κυβιστική μέθοδος επιτύγχανε την απόκλιση κάθε «ψευδαισθησιακού εφέ» με έναν καθαρά ρεαλιστικό χαρακτήρα, που δεν μιμείται τη μορφή του αληθινού και παράγει ένα καθαυτό αντικείμενο, με δική του δομή και έναν δικό του τρόπο λειτουργίας.¹³³

Εκείνη την περίοδο ο Μπρακ και ο Πικάσο είχαν μεταμορφώσει εντελώς τη ζωγραφική και γλυπτική τέχνη, «υπονομεύοντας» (undermining)¹³⁴ περίπου 700 χρόνια παράδοσης και καταστρέφοντας αντιλήψεις για το τι θα μπορούσαν να είναι οι μορφές τέχνης. Τα συμβατικά συστήματα που αντιπροσωπεύουν τον προοπτικό χώρο κατεδαφίστηκαν και τώρα η γραμμή και το χρώμα μετέφεραν το επίσημο ή εκφραστικό περιεχόμενο, αντί να χρησιμεύουν για την αντιγραφή της παρατηρούμενης πραγματικότητας.¹³⁵

Από την άλλη πλευρά, η απελευθέρωση του χρώματος και της γραμμής του Ματίς και του Πικάσο από τους ψευδαισθησιακούς ρόλους του ακαδημαϊκού ύφους σηματοδότησε σημαντικά βήματα στην ανάπτυξη της σύγχρονης τέχνης. Τα έργα τους ήταν ορθολογικά, διανοητικά και ευχάριστα, και επικεντρώθηκαν σε παραδοσιακά θέματα, όπως νεκρές φύσεις, προσωπογραφίες και φιγούρες. Παρέδωσαν ένα νέο καλλιτεχνικό λεξιλόγιο σε καλλιτέχνες με πολύ διαφορετικά ενδιαφέροντα και ανησυχίες, καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν αυτήν τη νέα γλώσσα για να προβάλουν δυνατά συναισθήματα, την πνευματικότητα και την ένταση της νεωτερικότητας.¹³⁶

Σχεδόν ταυτόχρονα (1905) με τη δημιουργία του Φοβισμού στη Γαλλία είχε ξεκινήσει ένα νέο κίνημα στη Γερμανία, αυτό της Γέφυρας (die Brücke) που μαζί αποτέλεσαν ένα νέο ευρωπαϊκό φαινόμενο, τον Εξπρεσιονισμό. Μία αντι-ιμπρεσιονιστική τάση, με την υπέρβαση του αισθητηριακού χαρακτήρα και με μία συμπεριφορά «βουλητική, καμία φορά και επιθετική», που υποδηλώνεται και από τον τίτλο αυτού του φαινομένου (η έκφραση, γαλλ. *expression*), στην κυριολεξία είναι το αντίθετο της εντύπωσης (γαλλ. *impression*).¹³⁷

Με ηγετική προσωπικότητα τον Κίρχνερ, μέλος της ομάδας τεσσάρων φοιτητών αρχιτεκτονικής της Δρέσδης,¹³⁸ η ιδεολογία της Γέφυρας στόχευσε στην προσπάθεια του καλλιτέχνη να αντιλαμβάνεται το κάθε έργο του σαν να αρχίζει «από το τίποτα», σαν να μην είχε ξανασχεδιάσει ή ζωγραφίσει ποτέ. Θέτοντας τον κανόνα στόχευσής τους στη δράση της δια-

¹³² «Με τη μέθοδο του Κάντορ η εικόνα μεταδίδεται σημείο το σημείο, έτσι που σε κάθε σημείο αντιστοιχεί μονάχα ένα σημείο της αναπαράστασης, και αντίστροφα, κάθε σημείο αυτής της τελευταίας αντανακλά μονάχα ένα σημείο του αναπαριστώμενου πράγματος», στο Florensky P. (2002), *Η αντίστροφη προοπτική: Το οικονομικό*, Αθήνα: Ίνδικτος, σ. 88

¹³³ Argan 2015, *ibid* 206

¹³⁴ Davies, Denny 2010, *ibid* 954

¹³⁵ *Ibid* 955

¹³⁶ *Ibid* 955

¹³⁷ Argan 2015, *ibid* 155

¹³⁸ Davies, Denny 2010, *ibid* 956

δικασίας και όχι της αναπαράστασης, προσδοκούσαν και την ανάλογη τεχνική.¹³⁹ Μία τεχνική που επιτεύχθηκε με τη χρήση αφηρημένων στοιχείων, μη πραγματικών χρωμάτων, δύσκολων και σχεδόν «διεστραμμένων» προοπτικών (προσαρμόζοντας στοιχεία από τον κυβισμό και τον Φουτουρισμό), προκειμένου να καταγράψουν την εσωτερική ανησυχία και το πνευματικό δέος.¹⁴⁰ Εξίσου σημαντική ήταν και η επίδραση του Έντβαρντ Μουνχ σε αυτό το θέμα, με τους ανησυχητικούς ψυχολογικούς τόνους και τα αραβουργήματα, που προκαλούν ένα κλειστοφοβικό άγχος και αγωνία, χαρακτηριστικό του Νορβηγού συμβολιστή¹⁴¹ και προδρόμου του εξπρεσιονισμού.¹⁴²

Αποφεύγοντας τα κριτήρια της αληθοφάνειας και υιοθετώντας στοιχεία από την τέχνη των «πρωτόγονων», οι καλλιτέχνες του εξπρεσιονισμού απέκτησαν τη χρωματική ελευθερία, που συναντάμε και στη λαϊκή *imagerie*, στην οποία ο διάβολος συμβολίζεται κόκκινος ή πράσινος και ο άγγελος άσπρος ή γαλάζιος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, εκείνοι επιλέγουν το κόκκινο ή το κίτρινο ή το μπλε για να χρωματίσουν τις μορφές τους, «όπως ο γλύπτης είναι ελεύθερος να εκτελεί τις δικές του με ξύλο ή με πέτρα ή με μπρούτζο».¹⁴³

Κατά τη διάλυση της Γέφυρας το 1913, ήδη μια νέα ομάδα εν ονόματι *Der Blaue Reiter* («Ο γαλάζιος Καβαλάρης») είχε αρχίσει την έρευνα προς μία κατεύθυνση μη εικονιστική με βασικότερο πρόσωπο και ιδρυτή τον Ρώσο καλλιτέχνη Βασίλι Καντίνσκι.¹⁴⁴ Η ομάδα του Γαλάζιου Καβαλάρη επικεντρώθηκε στην έκφραση και αναζήτηση μίας πνευματικότητας που βρίσκονταν κάτω από την επιφάνεια του οπτικού κόσμου,¹⁴⁵ βασιζόμενη σε μορφές από την ιστορία της δυτικής τέχνης, καθώς και από λαϊκές παραδόσεις.¹⁴⁶ Προτείνοντας την ενσυναίσθηση ως μία αισθητική της αφαίρεσης, οι καλλιτέχνες της ομάδας του Γαλάζιου Καβαλάρη επιδίωκαν μία εξίσωση του αισθήματος και της μορφής, τη συμφιλίωση της «εσωτερικής αναγκαιότητας» και του εξωτερικού κόσμου. Με τον «Γαλάζιο Καβαλάρη» αρχίζει μια τέχνη που αργότερα θα ονομαστεί μη αντικειμενική (*ungegenständlich*) ή αφηρημένη (*abstrakt*).¹⁴⁷

Ο Καντίνσκι τόνιζε ότι το περιεχόμενο της τέχνης του είναι «αυτό που ο θεατής βιώνει ή νιώθει ενώ βρίσκεται υπό την επίδραση των συνδυασμών μορφής και χρώματος του πίνακά του» – «ρεαλισμός = αφαίρεση· αφαίρεση = ρεαλισμός».¹⁴⁸ Οι εννοιολογικές εικόνες προσανατολίζουν τον θεατή από τον ταραγμένο, χαώδη και γνωστικά απροσπέλαστο κόσμο των φαινομένων (χαρακτηριστικό του «πρωτόγονου» ύφους), καθώς αποτελούνται από τελείες,

¹³⁹ Argan 2015, *ibid* 162

¹⁴⁰ Συλλογικό 2013, *ibid* 86,87

¹⁴¹ Argan 2015, *ibid* 170

¹⁴² - Davies, Denny 2010, *ibid* 956

- Συλλογικό 2013, *ibid* 87

¹⁴³ Argan 2015, *ibid* 163

¹⁴⁴ *Ibid* 166, 214

¹⁴⁵ Πετρίδου, Ζιρώ 2015, *ibid* 212

¹⁴⁶ Davies, Denny 2010, *ibid* 958

¹⁴⁷ Argan G.C στο Χαραλαμπίδης 2020, *ibid* 193

¹⁴⁸ Συλλογικό 2013, *ibid* 87

κόμματα, ζικ-ζακ, καμπύλες, ευθείες, κηλίδες και σύννεφα χρωμάτων. Με αυτόν τον τρόπο ο Καντίνσκι μοιάζει σαν να επαναλαμβάνει το πρώτο στάδιο των παιδικών γραφικών παραστάσεων.¹⁴⁹

Επίσης, σημαντική θέση σε αυτή την ενέργεια προώθησης της αφαιρετικής τέχνης στον κόσμο είχαν οι Πιτ Μοντριάν και Καζιμίρ Μάλεβιτς. «Ο κυβισμός δεν αποδέχτηκε τις λογικές συνέπειες των δικών του ανακαλύψεων», όπως παρατήρησε ο Μοντριάν σε μια ανασκόπηση με την οποία συμφώνησαν και άλλοι, «δεν εξελίχθηκε προς την κατεύθυνση των στόχων του, την έκφραση της καθαρής πλαστικής».¹⁵⁰ Έτσι, στον Μοντριάν διαλύονταν τελείως το μοτίβο, με τη χρήση πλέγματος και μονοχρωμίας. Τα στοιχεία της ζωγραφικής του έγιναν σε μεγάλο βαθμό σταθερά επειδή το πλέγμα συνέβαλε στην αναίρεση των βασικών αντιθέσεων γραμμής και χρώματος, μορφής και πεδίου, μοτίβου και πλαισίου (ο Μοντριάν είχε την ευφυή ιδέα να διερευνήσει τις δυνατότητες αυτές). Η μονοχρωμία συνέβαλε στην ακύρωση των δύο κυρίαρχων παραδειγμάτων της δυτικής ζωγραφικής από την εποχή της Αναγέννησης, του παραθύρου και του καθρέπτη (ο Μάλεβιτς μάλιστα τόλμησε να αναγγείλει το τέλος αυτών των παλαιών τάξεων).¹⁵¹

4. Κοινά στοιχεία, ομοιότητες και διαφορές μεταξύ ζωγραφικών τεχνοτροπιών

4.1 Εισαγωγή

Σε αυτό το σημείο της έρευνας μας δίδεται η δυνατότητα/ευκαιρία ανασυγκρότησης και σύγκρισης των δεδομένων που περισυλλέχθηκαν στα προηγούμενα δύο κεφάλαια, όσον αφορά την τεχνοτροπία των έργων των ζωγράφων, που μας οδηγούν στο πόρισμα κοινών και διαφορετικών χαρακτηριστικών της. Στο ακόλουθο κεφάλαιο θα πραγματωθεί μία προσέγγιση προς τη δομή των τεχνοτροπιών τους, η οποία ακολουθεί μία πορεία από το ειδικό στο γενικό και από το υποκειμενικό στο αντικειμενικό,¹⁵² αποφεύγοντας τον «κορεσμό» ή το «τράβηγμα» κάθε τεχνοτροπίας στα απόλυτα άκρα της αφαίρεσης, που μπορεί να επιδίωξαν μερικοί από τους ζωγράφους. Στη γενίκευση θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι δεν πρόκειται για όλους τους ζωγράφους στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αλλά για εκείνους, που το έργο τους φαίνεται να είχε ένα μεγάλο ποσοστό επίδρασης στην εποχή τους, καθώς επίσης και στους μεταγενέστερους ζωγράφους (βλ. περίληψη: «Εστιάζοντας στο έργο μερικών από τους σημαντικότερους ζωγράφους των κινημάτων»).

¹⁴⁹ Argan 2015, ibid 216

¹⁵⁰ Συλλογικό 2013, ibid 120

¹⁵¹ «Ο Μάλεβιτς ακολούθησε διαφορετική πορεία: σκοπός του δεν ήταν να εξαγνίσει τη ζωγραφική ως παράθυρο, αλλά να την απαλείψει. Συνέδεσε την πρώτη πλήρη αφαίρεση με τίτλο Μαύρο τετράγωνο(1915)» στο ibid 122, 123

¹⁵² (επαγωγικός συλλογισμός)

4.2 Κοινές τεχνοτροπίες των πρώιμων έργων των ζωγράφων στα τέλη 19^{ου} και αρχές 20^{ου} αιώνα – παραλληλισμοί με ακαδημαϊκό ύφος

Καθώς μελετήθηκαν τα πρώιμα έργα μερικών από τους πιο ενεργούς και καθοριστικούς ζωγράφους του μεταϊμπρεσιονισμού, του φοβισμού, του κυβισμού, του εξπρεσιονισμού και της αφηρημένης τέχνης, παρατηρήθηκε μία κοινή γραμμή στην πρώιμη τεχνοτροπία τους, το ακαδημαϊκό ύφος (βλ. Κεφάλαιο 1.2).

Ο όρος *ακαδημαϊκό* πηγάζει από τη λέξη «ακαδημία», που προέρχεται από το άλσος όπου δίδασκε τους μαθητές του ο Πλάτωνας. Πρώτοι οι Ιταλοί καλλιτέχνες του 16^{ου} αιώνα ονόμασαν τις αίθουσες (όπου δημιουργούσαν συνάξεις) «ακαδημίες»,¹⁵³ όπως η «Accademia delle Arti del Disegno» στη Φλωρεντία (1563), η «Accademia di San Luca» στη Ρώμη (1577)¹⁵⁴ και λίγο αργότερα η «Académie Française» στη Γαλλία (1635).¹⁵⁵ Παρ' όλα αυτά τον 18^ο αιώνα οι ακαδημίες άρχισαν να γίνονται βαθμιαία σχολές Καλών Τεχνών, όπου οι ακαδημαϊκοί δάσκαλοι παρακινούσαν τους νέους να μελετούν με προσοχή τα αριστουργήματα του παρελθόντος και να αφομοιώνουν την τεχνική τους, παρόμοια με τις παλιές μεθόδους εκμάθησης, που είχαν πλέον πέσει σε παρακμή. Λόγω αυτής της διαδικασίας, οι πελάτες προτιμούσαν να αγοράζουν έργα των παλαιών ζωγράφων και όχι των συγχρόνων τους, οδεύοντας τις ακαδημίες (πρώτα του Παρισιού και ύστερα του Λονδίνου) στην οργάνωση εκθέσεων, στις οποίες θα παρουσιάζονταν ετησίως έργα των μελών τους.¹⁵⁶

Οι τεχνικές που αφομοιώνονταν από τα αριστουργήματα του παρελθόντος αφορούσαν, πρώτον, την ατμοσφαιρική προοπτική, χάριν της οποίας υποδεικνυόταν η έλλειψη τοπικού χρώματος στο μακρινό τοπίο και, δεύτερον, τη μείωση των γραμμών του περιγράμματος, κάνοντας τη φιγούρα ή το αντικείμενο να φαίνονται μόνο ως αποτέλεσμα του φωτός που πέφτει πάνω τους. Όσον αφορά τις συνθετικές ιδιότητες, τα έργα ήταν γεωμετρικά διατεταγμένα,¹⁵⁷ με έναν συμμετρικό σχεδιασμό που δημιουργούσε μία αρμονική ισορροπία.¹⁵⁸ Ζωγράφοι όπως ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, ο Ραφαήλ, ο Τιτσιάνο, ο Μιχαήλ Άγγελο, τον Μπραμάντε, ο Τζορτζιόνε, ο Πουσέν, ο Βελάθκεθ, ο Ενγκρ κ.ά., ήταν μερικοί από τους πολλούς που είχαν κατακτήσει αυτές τις τεχνικές.¹⁵⁹ Είναι αλήθεια ότι ο κυριότερος στόχος των τεχνικών αυτών ήταν η «ωραιοποίηση» της φύσης, έχοντας ως μέτρο τα κριτήρια που είχαν επιβληθεί από τα

¹⁵³ Gombrich 1994, ibid 480

¹⁵⁴ Κορνέζου Τ., « Οι κανόνες της τέχνης και η μαγεία της ζωγραφικής, καλλιτεχνικοί θεσμοί στη Γαλλία 17^{ου} – 18^{ου} αιώνας», Αθήνα: GUTENBERG, 2020, σ. 43

¹⁵⁵ Κορνέζου Τ., « Οι κανόνες της τέχνης και η μαγεία της ζωγραφικής, καλλιτεχνικοί θεσμοί στη Γαλλία 17^{ου} – 18^{ου} αιώνας», Αθήνα: GUTENBERG, 2020, σ. 46

¹⁵⁶ Gombrich 1994, ibid 480,481

¹⁵⁷ Davies, Denny 2010, ibid 495

¹⁵⁸ Davies, Denny 2010, ibid 580, 553

¹⁵⁹ -Marcia B. Hall, «ΡΩΜΗ», Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2005

κλασικά αγάλματα, χωρίς όμως κανέναν να μπορεί να απαρνηθεί πως μας φανέρωναν έναν κόσμο «αγνότητας και ομορφιάς, που δίχως αυτόν θα ήμασταν πιο φτωχοί».¹⁶⁰

4.3 Κοινές τεχνοτροπίες στα μεταγενέστερα ζωγραφικά έργα των ζωγράφων στα τέλη του 19^{ου} και αρχές 20^{ου} – παραλληλισμοί με «πρωτόγονες» τεχνοτροπίες (πριμιτιβισμός)

Έπειτα από τη μελέτη των μεταγενέστερων έργων των ζωγράφων, που ερευνώνται στην εργασία αυτή, παρατηρήθηκε μία πιθανή κοινή γραμμή και στη μεταγενέστερη τεχνοτροπία τους. Διαπιστώθηκε ότι επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από τις αρχέγονες και «πρωτόγονες» τέχνες – τον λεγόμενο «πριμιτιβισμό» (προέρχεται από την αγγλική λέξη primitivism/primitive = πρωτόγονο). Η «πρωτόγονη» τέχνη ήταν γνωστή ήδη από καιρό στην Ευρώπη, όμως μόνο μετά το 1900 οι καλλιτέχνες άρχισαν να επισκέπτονται τα εθνολογικά μουσεία και να γίνονται οι ίδιοι συλλέκτες αυτών των εισαγόμενων έργων.¹⁶¹ Ήταν η πρώτη φορά που η τέχνη αυτή δεν αντιμετωπίστηκε ως εξωτικά παράδοξη ή ως τέχνη που είναι ακόμα απλοϊκή, αλλά ως μια τέχνη δημιουργική, άξια να εκτιμηθεί και να αποτιμηθεί αισθητικά ισότιμα με την Αφροδίτη της Μήλου.¹⁶²

Αφορμώμενοι από αυτές τις παλαιότερες τεχνοτροπίες, οι ζωγράφοι στα τέλη του 19^{ου} και αρχές 20^{ου} αιώνα επιλέγουν το έντονο και φωτεινό χρώμα, ξεφεύγοντας από την ακαδημαϊκή παλέτα: αντιθέσεις βασικών και συμπληρωματικών χρωμάτων σε μεγάλες πλακάτες επιφάνειες, έντονα περιγράμματα, παραμορφώσεις και διαστρεβλώσεις των ανατομιών και των αναλογιών (άλλοτε σε μεγαλύτερο βαθμό και άλλοτε σε μικρότερο). Το βάθος πλέον βρίσκεται μέσα στην ύλη του χρώματος, καταργώντας τη διαδοχικότητα των επιπέδων σε ένα ανάλογο «απατηλό βάθος». Τα φυσικά χαρακτηριστικά πλησιάζουν τις γεωμετρικές φόρμες και σχήματα-στον χώρο του έργου συμβαίνει το ίδιο, καθώς και μία παρουσίαση παραπάνω από μία οπτικές γωνίες αυτού. Τα χρώματα των μορφών μερικές φορές τείνουν στο να γίνουν «μη πραγματικά». Σε κορεσμό της αφαίρεσης και με τον κανόνα: «ρεαλισμός=αφαίρεση· αφαίρεση=ρεαλισμός» κάποια έργα αποτελούνταν μόνο από είδη και στοιχεία γραμμών όπως: τελείες, κόμματα, ζικ-ζακ, καμπύλες και από κηλίδες χρωμάτων, δημιουργώντας αντιθέσεις γραμμής και χρωμάτων μόνον.

Δειγματοληπτικά αναφέρονται κάποια έργα στα οποία παρατηρούνται τα άνωθεν χαρακτηριστικά και μαρτυρούν την επιρροή των «πρωτόγονων» τεχνικών, όπως: του **Γκωγκέν**

¹⁶⁰ Gombrich 1994, ibid 395

¹⁶¹ Πετρίδου, Ζιρώ 2015, ibid 186

¹⁶² Ibid 186

Στην αγορά ή Ταϊτινές βοσκοπούλες,¹⁶³ του **βαν Γκογκ** Βάζο με τριανταφυλλομολόχες ή Σταροχώραφο με κυπαρίσσια,¹⁶⁴ του **Σεζάν** Το μπλε βάζο ή Οι Χαρτοπαίκτες,¹⁶⁵ του **Ματίς** Το κόκκινο στούντιο ή Χαρά της ζωής,¹⁶⁶ του **Πικάσο** Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν ή Τρεις μουσικοί,¹⁶⁷ του **Κίρχνερ** Κορίτσι με γάτα (Franzi) ή Η Έρνα με τσιγάρο,¹⁶⁸ του **Καντίνσκι** Σύνθεση #8 ή Άτιτλο(1941),¹⁶⁹ του **Μόντριαν** Σύνθεση σε Κόκκινο, Μπλε και Κίτρινο (1937-42)¹⁷⁰ και του **Μάλεβιτς** Το μαύρο τετράγωνο.¹⁷¹

4.4 Ομοιότητες και διαφορές μεταξύ ακαδημαϊκού και «πρωτόγονου» ύφους

Έχοντας προχωρήσει σε μία γενική ποσοστιαία αντίληψη περί ακαδημαϊκής και «πρωτόγονης» ζωγραφικής, θα γίνει μία σύγκριση των τεχνοτροπιών τους, στην οποία θα ερευνηθούν τα κοινά και τα διαφορετικά σημεία τους.

Εκ πρώτης όψεως στη σύγκριση αυτών των δύο τεχνοτροπιών ζωγραφικής ενδέχεται να μην παρατηρείται καμία ομοιότητα. Αυτό μοιάζει να οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην «ωραιοποίηση» της φύσης της ακαδημαϊκής τεχνοτροπίας, χωρίς τα γραμμικά περιγράμματα, τη φθορά που υπέστη το χρώμα προς όφελος της ανάδειξης του φωτός / σκιάς και στην προοπτική του χώρου, δίνοντας την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου. Επιπλέον, η προσπάθεια μίμησης του αληθοφανούς, που με μεγάλη προσπάθεια πάλεψαν να «ξεπεράσουν» οι ζωγράφοι από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και έπειτα, όπως παρατηρήσαμε, είναι ένα κραυγαλέο χαρακτηριστικό που δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο. Όπως επίσης η προσπάθεια της ανάδειξης των «σωστών» αναλογιών με την «άψογη γεωμετρία του ανθρώπινου σώματος», αν και στόχευαν στο ιδανικό πρότυπο αυτού –κάτι που ίσως να μην βρίσκεται στην πραγματική ζωή– και πάλι έκανε την εικόνα να μοιάζει «φυσική και απλή».¹⁷²

¹⁶³ Όπως και: «Vairoumati tei oa (Το όνομά της είναι Vairoumati)», «Te aa no te areois (Θεά της ομορφιάς)», «Vahine no te Tiare (Η γυναίκα με το λουλούδι)» κ.ά.

¹⁶⁴ Όπως και: «Dr.Gachet», «Ιριδες», «Σανίδα με πίπα, πιάτο με κρεμμύδια, περιοδικό και βουλοκέρυ» κ.ά.

¹⁶⁵ Όπως και: «The Bathers (1906)», «Mont Sainte-Victoire», «Still Life with a Curtain», «Still Life with Apples and a Glass of Wine (1877-1879)», «Still Life with Commode (1887-1888)» κ.ά.

¹⁶⁶ Όπως και: «Painter's Family», «Fruits and Bronze», «Still Life with Dance», «Dance II» κ.ά.

¹⁶⁷ Όπως και: «Girl before a Mirror (1932)», «Portrait of Dora Maar (καθισμένη σε μια καρέκλα), 1937», «Guernica (1937)», «Child with a Dove (1901)»,

¹⁶⁸ Όπως και: «Playing Naked People (1910)», «Sitting Girl (1910)», «Nude in Orange and Yellow (1929-1930)», «Female Artist (1910)»

¹⁶⁹ Όπως και: «Picture with an Archer (1909)», «Panel for Edwin R. Campbell No. 1 (1914)», «The Arrow, 1943»

¹⁷⁰ Όπως και: «View from the Dunes with Beach and Piers, Domburg (1909)», «Pier and Ocean 5 (Sea and Starry Sky) (1915)», «Composition with Color Planes 5 (1917)», «Composition with Red, Blue, Black, Yellow, and Gray (1921)»

¹⁷¹ Όπως και: «Guard (1914)», «Portrait of a Woman (1932)», «Torso (Figure with Pink Face), 1928-1929», «Supremus 55, (1916)», «Dynamic Suprematism (1915 -1916)»

¹⁷² Arnheim R.(2005), *Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, Αθήνα: Θεμέλιο, σ. 172

Παρ' όλα αυτά τα χαρακτηριστικά παρατηρούμε πως και στην ακαδημαϊκή τεχνοτροπία υπάρχει μία θέληση προς την εντονότερη ανάδειξη κάποιων στοιχείων που αποκλίνουν από το πραγματικό, ασχέτως που λόγω αυτής της τεχνοτροπίας η πρώτη εντύπωση μας αποτρέπει να κοιτάζουμε βαθύτερα. Ο τρόπος με τον οποίο μεταχειρίζονταν τη σύνθεση, η οποία ήταν γεωμετρικά διατεταγμένη –σε σχέση με το χάος του φαινομενικού κόσμου– μοιάζει επίσης να απαλλάσσεται «από τον ζουρλομανδύα της φύσης»,¹⁷³ ασχέτως της επιμονής που είχε σαν τεχνική να στοχεύει έντονα στην ακρίβεια, κάτι που συνήθως δεν «ισοδυναμεί με την αλήθεια»¹⁷⁴ του θέματος. Η απεικόνιση των πραγμάτων μόνον από μία οπτική γωνία (αμφιμονοσήμαντη αντιστοιχία), με όση ακρίβεια και αν αποτυπωθεί, θα έμοιαζε με ένα βάζο που δεν έχουμε ανοίξει το καπάκι για να δούμε τι περιλαμβάνει.

Από την άλλη μεριά, και σε μερικές από τις «πρωτόγονες» τεχνικές παρατηρείται μία συμμετρία και μία αρμονία στη σύνθεση και στη φόρμα, με τη διαφορά όμως ότι δεν συνάδει με την απαίτηση της αληθοφάνειας ή της μίμησης της φύσης και των οπτικών χαρακτηριστικών του ακαδημαϊκού ύφους. Τα χαρακτηριστικά της «πρωτόγονης» τεχνοτροπίας τείνουν προς την παραμόρφωση, την αλλοίωση της κλίμακας, την έντονη και εμφανή γραμμή, καθώς επίσης και τα καθαρά πλακάτα χρώματα.¹⁷⁵ Πάντα σεβόμενη και έχοντας επίγνωση (ως αγαθότητα και γνησιότητα)¹⁷⁶ την απαρχή της διαδικασίας της τέχνης της, δηλαδή το γεγονός ότι είναι μία τέχνη που εκτελείται πάνω σε μία επίπεδη και δισδιάστατη επιφάνεια, αντιτίθεται στην ακαδημαϊκή τέχνη (στην οποία για να φανεί μία μορφή που είναι πιο κοντά γίνεται μεγαλύτερη και πιο φωτεινή, σε σχέση με μία πιο πίσω που θα πρέπει να γίνει μικρότερη και πιο σκούρα) με την «αλληλεπικάλυψη» της μίας φιγούρας από την άλλη.¹⁷⁷

5. Πορίσματα/ ερωτήματα

Σύμφωνα με τα περισυλλεγμένα δεδομένα παρατηρείται η στροφή των ζωγράφων από την ακαδημαϊκή τεχνοτροπία, τείνοντας κυρίως προς την επανάκτηση των τεχνοτροπιών των «πρωτόγονων» εποχών.¹⁷⁸ Παρ' όλα αυτά, επειδή η εμπειρία που είχε καλλιεργηθεί χάριν των προηγούμενων αιώνων της καλλιτεχνικής δημιουργίας κατέστησε αδύνατη μία ολοκληρωτική επιστροφή, στόχευσαν στην επιδίωξη της ξανά αναπαραγωγής της αλήθειας, της γνησιό-

¹⁷³ Picasso P. (2005), *Σκέψεις για την τέχνη*, Αθήνα: printa, σ. 73

¹⁷⁴ Matisse H., *Γραπτά και ρήσεις για την τέχνη*, Αθήνα: Νεφέλη, σ. 171

¹⁷⁵ Davies, Denny 2010, *ibid* 871

¹⁷⁶ Λυδάκης 2010, *ibid* 26

¹⁷⁷ Arnheim 2005, *ibid* 141

¹⁷⁸ «Αυτό που αισθάνεται ως κακό μία εποχή είναι συνήθως ένα παράκαιρο κατάλοιπο εκείνου το οποίο θεωρούνταν άλλοτε καλό -ο αταβισμός ενός παλιού ιδανικού» στο Nietzsche F.(2004), *Πέρα από το καλό και το κακό*, Θεσσαλονίκη: Νησίδες, σ. 75

τητας και της αφελειάς της, ίσως και σε μία υψηλότερη βαθμίδα.¹⁷⁹ Μία ενέργεια που μοιάζει να προωθήθηκε και λόγω της φωτογραφικής ανακάλυψης καθώς και της διάδοσής της στο ευρύ κοινό προς χρήση.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι αποστάσεις των ζωγράφων από το ακαδημαϊκό ύφος ανακαλώντας το «πρωτόγονο» και η εφεύρεση της φωτογραφικής μηχανής που κατέρριψε ένα σημαντικό ποσοστό της μέχρι τότε λειτουργίας της ακαδημαϊκής ζωγραφικής, είναι δύο ενέργειες που μας γεννάνε ερωτήματα όσον αφορά τη ζωγραφική του σήμερα, με την επαναχρησιμοποίηση του ακαδημαϊκού ύφους. Ενδέχεται, μάλιστα, το κυριότερο ερώτημα περί ενός τέτοιου σκοπού να ήταν εάν εν τέλει ασκείται το επάγγελμα της ζωγραφικής ή κάποιο άλλο, διότι παρόμοια χαρακτηριστικά με το ακαδημαϊκό ύφος παρατηρήθηκαν στη σκιαγράφιση και στη σκηνογραφία.

Οι δύο αυτές έννοιες, που συχνά παρουσιάζονταν ως αλληλένδετες και όμοιες, σύμφωνα με τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο, έχει παρατηρηθεί ότι από το τελευταίο τέταρτο του πέμπτου αιώνα π.Χ. είχαν αρχίσει να εισχωρούν στην έννοια της ζωγραφικής.¹⁸⁰ Υπήρχαν αγώνες με στόχο ποιο έργο θα ήταν πιο «καθηλωτικό προς το βλέμμα»¹⁸¹ και πραγματοποιήθηκαν διαγωνισμοί για την πιο ρεαλιστική απεικόνιση, όπως την καταγεγραμμένη απεικόνιση του Ζεύξη και του Παρράσιου στην οποία είχαν ζωγραφίσει τα σταφύλια με τόση φυσικότητα, που τα πουλιά πετούσαν γύρω τους προσπαθώντας να τσιμπήσουν τις ρώγες.¹⁸² Ο κατά έναν αιώνα νεότερος ομότεχνός του Απέλλης, όταν κάποτε επισκέφτηκε τον Πρωτογένη αλλά δεν τον βρήκε στο εργαστήριό του, τράβηξε σε έναν πίνακα μια πολύ λεπτή γραμμή λέγοντας στην υπηρέτρια πως αυτή αρκούσε για να καταλάβει ο κύριός της ποιος τον ζητούσε.¹⁸³

Κάτω από την ανεκδοτική χροιά των αρχαίων μαρτυριών υποδηλώνεται το πώς ο μέχρι οπτικής απάτης νατουραλισμός θα μπορούσε να συναντήσει την πρόσκληση της απόλυτης αφαίρεσης, κάτι που πράγματι συνέβη επανειλημμένα, με τη μορφή μάλιστα ανταγωνιστικού δίπολου στον 20^ο αιώνα.

Σε αναδιατύπωση, λοιπόν, του βασικότερου ερωτήματος αυτής της έρευνας, εάν δηλαδή η ζωγραφική είναι αυτοτελής ή υβριδική μορφή τέχνης, γεννάται η απορία, αν η ζωγραφική και η σκηνογραφία/σκιαγράφιση εν τέλει μετέχουν στην ίδια ιδέα και λειτουργία. Επίσης, ως παρακλάδι αυτής της απορίας, θα είχε ενδιαφέρον η διατύπωση ενός ρητορικού ερωτήματος: η αναγέννηση των τεχνών τον 15^ο-16^ο αι. θα είχε τις ίδιες κατευθυντήριες αν είχε ανακαλυφθεί η φωτογραφία νωρίτερα; Εύλογα γεννάται η υποψία ότι ίσως οι προαναφερθείσες ενέργειες των καλλιτεχνών στα τέλη του μακρού 19^{ου} αι. κινητοποιήθηκαν από μία τέτοια συνειδη-

¹⁷⁹ -Κονδύλης Π.(2001), *Ο Μαρξ και η Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: Στιγμή, σ. 54

-Χαραλαμπίδης 2020, *ibid* 132 (Μαρξιστική θεώρηση της τέχνης)

¹⁸⁰ Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (Gaius Plinius Secundus) (2009), *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής: 35^ο βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας*, Αθήνα: Άγρα, σ. 297

¹⁸¹ Πλίνιος 2009, *ibid* 63,65

¹⁸² Χαραλαμπίδης 2020, *ibid* 19

¹⁸³ *Ibid* 19

τοποίηση, από μια αμφισβήτηση της ζωγραφικής ως υβριδική μορφή τέχνης. Ερωτήματα που ακόμα μένει να ερευνηθούν.

Βιβλιογραφία

- Κονδύλης Π., «Ο Μαρξ και η Αρχαία Ελλάδα», Αθήνα: ΣΤΙΓΜΗ, 2001
- Κορνέζου Τ., «Οι κανόνες της τέχνης και η μαγεία της ζωγραφικής, καλλιτεχνικοί θεσμοί στη Γαλλία 17^{ος} – 18^{ος} αιώνας», Αθήνα: GUTENBERG, 2020
- Λαμπράκη-Πλάκα Μ., «Πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο», Ηράκλειο: Βικελαία, 1988
- Λυδάκης Σ., «Ο Έλληνας Ναΐφ ζωγράφου», Αθήνα: Ίδρυμα Μιχελή, 2010
- Ντούμας Χ. Γ., «Οι τοιχογραφίες της Θήρας», Αθήνα: Ίδρυμα Θήρας Πέτρος Μ. Νομικός, 1999
- Παπαδημητρόπουλος Π., «Ποιητικές του υβριδισμού στην τέχνη», Ιωαννίδου Μάρθα (επιμ), Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2009
- Πετρίδου Β., Ζιρώ Ο., «Τέχνες και αρχιτεκτονική: Από την Αναγέννηση έως τον 21^ο αιώνα», Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα, 2015
- Πανσελήνου Ν., «Βυζαντινή ζωγραφική, η Βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της», Αθήνα: ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, 2010 (9^η έκδοση)
- Πλάντζος Δ., «Η τέχνη της ζωγραφικής στον αρχαιοελληνικό κόσμο», Αθήνα: ΚΑΠΟΝ, 2018
- Συλλογικό, «Από τον Θεοτοκόπουλο στον Σεζάν. Αριστουργήματα της Ευρωπαϊκής Ζωγραφικής από την Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον και το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης», Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, 1992
- Συλλογικό, «Η τέχνη από το 1900, Μοντερνισμός - Αντιμοντερνισμός - Μεταμοντερνισμός», Αθήνα: ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ, 2013
- Συλλογικό, «The Art Book», Αθήνα: ΓΝΩΣΗ, 1994
- Χαραλαμπίδης Α., «Η Ιταλική Αναγέννηση», Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2014
- Χαραλαμπίδης Α., «Τέχνη: Βλέπω-Γνωρίζω-Αισθάνομαι», Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2020
- Χαραλαμπίδης Α., «Η Τέχνη του 19^{ου} αιώνα», Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2022
- Χρύσανθος Α. Χ. «Πειραματικές αναζητήσεις: Τέχνη και Τεχνολογία-Χώρος και Χρόνος», Ιωαννίδου Μάρθα (επιμ), Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2009
- Argan G.C., «Η μοντέρνα τέχνη, 1770-1970, Η τέχνη στην καμπή του 21^{ου} αιώνα», Κρήτη: ΠΕΚ, 2015

- Arnheim R., «Τέχνη και οπτική αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης», Αθήνα: ΘΕΜΕΛΙΟ, 2005
- Florensky P., «Η αντίστροφη προοπτική, το εικονοστάσι», Αθήνα: ΙΝΔΙΚΤΟΣ
- Gauguin P., «Νοά Νοά, ταξίδι στην Ταϊτή», Αθήνα: ΑΓΡΑ, 2003
- Gombrich E.H., «Το Χρονικό της Τέχνης», Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ, 1994
- Harris N., «Paul Cezanne (Artists in Their Time)», London: Franklin Watts, 2003
- Hegel G. W. F., «Αισθητική», Αθήνα: ΝΟΜΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ, 2009
- Immanuel K., «Κριτική του καθαρού λόγου», Αθήνα: ΠΑΠΑΖΗΣΗ, 2020
- Jaromir M., «Αιγυπτιακή τέχνη», Αθήνα: ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, 2000
- Marcia B. Hall, «ΡΩΜΗ», Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2005
- Matisse H., «Γραπτά και ρήσεις για την τέχνη», Αθήνα: ΝΕΦΕΛΗ
- Nietzsche F., «Πέρα από το καλό και το κακό», Θεσσαλονίκη: ΝΗΣΙΔΕΣ, 2004
- Penelope J.E. Davies, Walter B. Denny, «Janson's History of Art, The Western Tradition», London: Pearson (8th Edition), 2010
- Picasso P., «Σκέψεις για την τέχνη», Αθήνα: PRINTA, 2005
- Pliny the Elder (Gaius Plinius Secundus), «Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής, 35^ο βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας», Αθήνα: ΑΓΡΑ, 2009
- V. van Gogh, «Βαν Γκογκ: γράμματα στον αδελφό του Θεόδωρο», Αθήνα: ΓΚΟΒΟΣΤΗΣ, 1952