

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΧΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΠΟ 20: Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ
ΑΚΑΔ. ΕΤΟΣ: 2015-2016
3^Η ΓΡΑΠΤΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Θέμα

Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα οι καλλιτέχνες αποκτούν μία πρωτόγνωρη ελευθερία, η οποία διαφαίνεται στη διεύρυνση των επιλογών τους. Σ' αυτό το πλαίσιο, ένα βασικό στοιχείο που παρατηρείται είναι το «ταξίδι» των δημιουργών στον χρόνο, στον χώρο ή ακόμη και στη φαντασία, προκειμένου να αντλήσουν θεματικά ή μορφικά πρότυπα. Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και έπειτα το «ταξίδι» αυτό σχετίζεται ολοένα και πιο έντονα με την ανάγκη για ρήξη με την κλασική παράδοση και με την αναζήτηση του ρηξικέλευθου, του πρωτότυπου και του διαφορετικού. Επιλέξτε και περιγράψτε ένα έργο ζωγραφικής ή ένα έργο αρχιτεκτονικής από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, στα οποία διακρίνεται μία από τις μορφές αυτής της τάσης και αναλύστε τους λόγους και τις συνθήκες που οδήγησαν σ' αυτή.

Στη μουσική ο Βάγκνερ (δημιουργία του μουσικού δράματος, με συγκρότηση της θεωρητικής βάσης στο δοκίμιο *Όπερα και Δράμα* (1851),) και ο Λιστ (με την ανάπτυξη ενός νέου μουσικού είδους, του συμφωνικού ποιήματος) πραγματοποίησαν σημαντικές καινοτομίες και προχώρησαν σε καινούργια εδάφη στο χώρο της μουσικής γύρω στο 1848. Οι ριζικές καινοτομίες τους αποτέλεσαν ακρογωνιαίο λίθο της ιστορίας της μουσικής του δεύτερου μισού του δέκατου ένατου αιώνα. Επιλέξτε και περιγράψτε μία από τις προαναφερόμενες μουσικές καινοτομίες.

Αριθμός λέξεων: 2500

Ημερομηνία παράδοσης: 21 Φεβρουαρίου

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ

ΕΛΕΝΗ ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ ΘΕΜΑΤΙΚΗΣ ΕΝΟΤΗΤΑΣ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΑΓΚΑΛΟΣ

ΠΑΤΡΑ

10 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή.....Σελ. 2
2. Η τέχνη το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώναΣελ. 4
3. Ο Έντουαρτ Μανέ και η έναρξη της μοντέρνας ζωγραφικής μέσα από το *Πρόγευμα στη Χλόη*Σελ. 9
4. Το *Μουσικό Δράμα* του ΒάγκνερΣελ. 21
5. Η μουσική της περιόδου του Μπαρόκ και το Μπαρόκ ΟρατόριοΣελ. 20
6. Συμπέρασμα.....Σελ.27
7. Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Η Γαλλική Επανάσταση του 1789 επηρέασε καταλυτικά, όπως σημειώνει η Εμμανουήλ, τις εξελίξεις που διαμόρφωσαν το 19^ο αιώνα, τόσο σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο τέχνης. Ο εκδημοκρατισμός των ευρωπαϊκών κρατών και της κουλτούρας τους, η αστικοποίηση, η ενίσχυση της δύναμης της αστικής τάξης, η δημιουργία νέων αστικών δομών και κυρίως η βιομηχανική επανάσταση, δημιούργησαν μια νέα πραγματικότητα εισάγοντας δυναμικά την έννοια της χρονικότητας και στρέφοντας τους λαούς προς την ύλη.¹ Τα πιο άμεσα αποτελέσματα των νέων κοινωνικών όρων που διαμορφώθηκαν μέσα στις νέες αστικές κοινωνίες, εμφανίστηκαν, σύμφωνα με τον Gombrich, στην αρχιτεκτονική,² η οποία όπως όλη την τέχνη της εποχής χαρακτηριζόταν από πολυφωνία, έλλειψη ενότητας και ισορροπίας, άπειρη δυνατότητα επιλογών και πολύ μεγάλο αριθμό παραγωγής. Στις αρχές του αιώνα της μηχανής (1820-1850) όπως αναφέρει η Εμμανουήλ, κυριάρχησε στην τέχνη το ρομαντικό κίνημα, το οποίο συνυπήρχε με το νεοκλασικισμό³ που ήταν άρρηκτα συνδεδεμένος με την ελίτ και τις

¹ Βλ. Εμμανουήλ, Μελίτα, *Η ιστορία των εικαστικών τεχνών στη Ευρώπη κατά τον 19^ο και 20^ο αιώνα*, Κεφ. 1, στο: Εμμανουήλ, Μελίτα, Πετρίδου, Βασιλική, Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, *Η Ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη*, Τομ, Β, Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από το 18ο αιώνα ως τον 20ο αιώνα, Εαπ, Πάτρα, 2008, σ.σ. 23-25

² Χαρακτηριστικό παράδειγμα νέου τύπου αρχιτεκτονικής έκφρασης αποτελεί η χρήση του πανοπτικού σχήματος, όπως αποτυπώνεται στο Πανοπτικό του Bentham το 1791. Το κτήριο-φυλακή επιτρέπει μέσα από το πανοπτικό σχήμα την ενίσχυση του μηχανισμού εξουσίας και την πλήρη άσκησή της ελέγχοντας τον αριθμό αυτών που την ασκούν και αυτών στους οποίους ασκείται. Η αρχιτεκτονική μορφή του κτηρίου δίνει την αίσθηση ότι η εξουσία υπάρχει παντού, πάντα, σε οποιαδήποτε λειτουργία και ταυτόχρονα λειτουργεί ασταμάτητα τόσο σε καθολικό όσο και σε εξατομικευμένο επίπεδο. Η κρυφή αλλά και φανερά υπαρκτή εξουσία επιτρέπει τον προσδιορισμό των χαρακτηριστικών που ορίζουν τις διαφορές, ενώ ασταμάτητα πειραματίζεται με τους τρόπους αγωγής των πολιτών/εργατών αναφορικά σε κοινωνικές και κυρίως τεχνικές μεθόδους και δεξιότητες που πρέπει να κατέχουν. Την περίοδο της εξουσίας της μηχανής, ο άνθρωπος υποβάλλεται σε μια συνειδητή και μόνιμη σε βάρος του κατάσταση εποπτείας και το σχήμα του πανόπτικου δίνει στην εξουσία την ορατότητα που χρειάζεται για να λειτουργεί αυτόματα νομιμοποιώντας ταυτόχρονα την επιτήρηση και τα αποτελέσματά της. Βλ. Φουκώ, Μ., *Επιτήρηση και Τιμωρία, Η γέννηση της Φυλακής*, μτφ. Κ. Χατζηδήμου-Ι. Ράλλη, επιμ., Α. Σταύρου, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα, 1976, σ.σ. 176, 268-269, 275, 286

³ Στην εποχή της μηχανής, το κίνημα του νεοκλασικισμού και η υποστήριξή του από την Ακαδημία, ως κριτήριο υψηλής τέχνης εξυπηρετούσε πολλές αναγκαιότητες. Η αρχαιότητα χρησιμοποιήθηκε έντεχνα από την εξουσία ως πανάκεια, και αντισταθμιστικός παράγοντας απέναντι στην ταξινόμηση των πολιτικών τάξεων. Ταυτόχρονα, η χρήση του άχρονου μακρινού παρελθόντος αποτελούσε ένα μανδύα

επιδιώξεις της καπιταλιστικής εξουσίας. Ο ρομαντισμός συνδέθηκε με την αφύπνιση της εθνικής συνείδησης των λαών και με κοινωνικές τάξεις και υπό-ομάδες, οι οποίες αντιδρούσαν στις καλλιτεχνικές συμβάσεις και τις κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις του αυστηρού και συντηρητικού νεοκλασικισμού. Εμπλούτισε το νεοκλασικισμό με συναίσθημα και αποθέωσε την πολυφωνία, την υποκειμενική προσωπική έκφραση, το συναίσθημα, τη φύση και την ελευθερία έκφρασης.⁴ Οι νέες συνθήκες εκδημοκρατισμού είχαν ήδη αλλάξει τα όρια ελευθερίας του καλλιτέχνη, τη θέση του και τη σχέση του με το κοινό και το ρομαντικό κίνημα, κατά τον Gombrich, συμβάδιζε με την εδραίωση της έννοιας «πληρωμένη τέχνη, η οποία ήταν αντίθετη με τις κυρίαρχες νεοκλασικιστικές τεχνοτροπικές συμβάσεις.⁵ Ως αποτέλεσμα, παρά τις επίσημες κατευθύνσεις σχετικά με την υψηλή τέχνη που επέβαλαν η Ακαδημία και οι κριτικοί⁶ τα κριτήρια ομορφιάς και τεχνοτροπίας έπαψαν να είναι κοινά.⁷

Το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που δημιουργήθηκαν από την εντατικοποίηση της βιομηχανίας, την τεχνολογική και εμπορική πρόοδο, οδήγησαν κατά την Εμμανουήλ, στην απόρριψη του νεοκλασικισμού, ενώ το άκρατο συναίσθημα του ρομαντισμού δεν εξέφραζε πλέον τις νέες υλικές αξίες.⁸ Όπως

εκδημοκρατισμού και στοιχείο καταγωγής και κοσμοθεωρίας, το οποίο απομάκρυνε τον άνθρωπο από τη δίνη του συναίσθηματος του Μπαρόκ ανοίγοντας το δρόμο στην εποπτεία και τον έλεγχο της ποσότητας και του ρυθμού. Ο κλασικισμός επέστρεφε τις κλασικές αξίες της σταθερότητας, στο κέντρο, τη συμμετρία και την αρμονία. Επανάφερε τη ρυθμική επανάληψη και τάξη που ήταν απαραίτητες και στενά συνδεδεμένες με τις έννοιες της συνάρμοσης και του σχεδιασμού που αφορούσαν στη βιομηχανική παραγωγή. Εμπότιζε την ανάγκη για μια κερδοφόρα, αποδοτική και ρυθμική παραγωγή και ελαχιστοποιούσε τον κίνδυνο μιας νέας επανάστασης, η οποία θα έθετε σε κίνδυνο την αστική τάξη. Άλλωστε, μετά την αστική επανάσταση και την εδραίωση της αστικής τάξης, τόσο η μεσαία τάξη όσο και η άρχουσα δεν επιθυμούσαν μια νέα επανάσταση, η οποία θα ανέτρεπε όλα τα κεκτημένα.

⁴ Βλ. Εμμανουήλ, ό.π., σ.σ. 23-25

⁵ Η ύπαρξη συμβάσεων, τα κοινά κριτήρια ομορφιάς και η επίδειξη κοινών δεξιοτεχνιών ήταν χαρακτηριστικό των προηγούμενων περιόδων, όταν οι καλλιτεχνικές δημιουργίες εξέφραζαν τις τάσεις της εποχής, στο: Βλ. Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κασδάγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014, σ. 503

Βλ. Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κασδάγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014, σ.σ 499-502

⁶ Οι κριτικοί οι οποίοι από το 19^ο αιώνα εδραίωναν τη θέση τους

⁷ Βλ. Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κασδάγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014, σ.σ 503-504, 511

⁸ Βλ. Εμμανουήλ, ό.π., σ.σ. 23-25

σημειώνει ο Gombrich, οι καλλιτέχνες αναζητούσαν νέους τρόπους έκφρασης πέρα από τις συμβάσεις τις επίσημης τέχνης,⁹ τόσο για να ικανοποιήσουν τη δική τους καλλιτεχνική συνείδηση όσο και του κοινού που επιθυμούσε να έρθει μέσω της τέχνης σε επαφή με ανθρώπους αξιόλογους και να εισπράξει ειλικρίνεια από τα έργα.¹⁰ Σε αυτούς τους καλλιτέχνες ανήκε και ο Κουρμπέ, από την έκθεση του οποίου σε μια παράγκα στο Παρίσι το 1855, προέκυψε ο όρος *ρεαλισμός*, ο οποίος χαρακτήριζε το νέο επαναστατικό καλλιτεχνικό κίνημα που άνησε από το 1830-1870. Ο ρεαλισμός, ο οποίος, όπως και η τέχνη του Καραβάτζιο τον προηγούμενο αιώνα, επιθυμούσε την αλήθεια και όχι την ομορφιά, αποτέλεσε εφαλτήριο για νέα καλλιτεχνικά ρεύματα.¹¹ Όπως καταδεικνύει η Εμμανουήλ, ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός, ο οποίος αποτελεί άμεση προέκτασή του, αποθέωσαν την πραγματικότητα σε όλες τις εκφάνσεις της. Ικανοποίησαν τα νέα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα της βιομηχανικής κοινωνίας, αποτύπωσαν τις αναζητήσεις της σύγχρονης αστικής τάξης, η οποία ήταν εγκλωβισμένη στο κυνήγι του υλισμού, εξέφρασαν την τάση επιστροφής στη φύση και ανέβασαν την αξία των έργων τέχνης ως εμπορικά αντικείμενα.¹² Μέσα σε αυτήν την εποχή λίγο πριν τη σύγχρονη, όπως υπογραμμίζει ο Fer, εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, ο όρος «*modernite*» από το Γάλλο ποιητή και κριτικό τέχνης Baudelaire,¹³ όχι τόσο ως έκφραση τομής με το παρελθόν, όσο ως περιγραφή της μοντέρνας στάσης απέναντι στο παρόν και της νέας ιδιόμορφης ταυτότητας της τέχνης

⁹ Οι συμβάσεις που δίδασκαν οι ακαδημίες και εφαρμόζαν οι επίσημοι καλλιτέχνες αφορούσαν την επίδειξη της κοινής δεξιοτεχνίας, το σωστό σχέδιο, την ανωτερότητα μορφών και θεμάτων και τη μίμηση των κλασικών διδαγμάτων, στο: ⁹Βλ. Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κασδάγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014, σ.σ. 503

¹⁰ Ως αποτέλεσμα των αντισυμβατικών έργων που δημιουργούσαν οι επαναστάτες καλλιτέχνες – επανάσταση ως προς τις ακαδημαϊκές κατευθύνσεις – θεωρούνταν με αποτέλεσμα να θεωρούνται αντικομορμιστές και τα έργα τους να παίρνουν αξία μετά θάνατον, αφού δεν συμβάδιζαν με τις κατευθύνσεις των Ακαδημιών, στο: Βλ. Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κασδάγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014, σ. 503

¹¹Βλ. Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κασδάγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014, σ.σ. 503-504, 511

Η έκθεση του Κουρμπέ σε μια παράγκα στο Παρίσι ήταν ατομική και ο Κουρμπέ την ονόμασε *Le Realism*.

¹²Βλ. Εμμανουήλ, ό.π., σ.σ. 25, 36, 43

¹³ Ο όρος εμφανίστηκε στη γαλλική εφημερίδα *Le Figaro* το 1863, στο: Βλ. Fer, Briony, *Introduction*, στο: Franscina, F., Blake, N., Fer, B., Garb, T., Harrison, C., *French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven & London in Association with the Open University, 1993, σ. 9

και της κοινωνίας.¹⁴ Ο μοντερνισμός αναζητούσε, κατά την Εμμανουήλ, το διαφορετικό, την ελευθερία, τη διεύρυνση των επιλογών, τη ρήξη με την παράδοση και την ατομική υποκειμενική έκφραση,¹⁵ μετά την κατάκτηση της οποίας, κατά τη γνώμη μας, η τέχνη δεν είχε άλλο προορισμό.

Προέκταση του ρεαλισμού, κατά τον Χρήστου, αποτέλεσε και το κίνημα του υποκειμενικού ρεαλισμού (Ιμπρεσιονισμός), το οποίο έκανε την εμφάνισή του το 1860 στο Παρίσι και έφτασε στην ωριμότητα μεταξύ 1870-1880. Εκπρόσωποι ήταν μια ομάδα επαναστατών καλλιτεχνών (Μονέ, Ρενουάρ, Πισαρό), των οποίων τα έργα απορρίπτονταν από τα Σαλον¹⁶ του Παρισιού. Οι καλλιτέχνες αυτοί πίστευαν, ότι η παράδοση ήταν μια βιτρίνα και η τέχνη είχε χάσει την επαφή της με τη ζωή και τη φύση. Παρόλο που είχαν διαφορετική ιδιοσυγκρασία, υπόβαθρο, αφετηρία και γούστο συνδέονταν με ένα κοινό πνεύμα ανεξαρτησίας και την επιθυμία απόσπασης από την παράδοση και τις τεχνοτροπικές και θεματολογικές συμβάσεις. Είχαν μια εσωτερική ανάγκη να δουν και να εκφράσουν τον κόσμο και τη φύση μέσω μιας νέας οπτικής και στόχευαν στην ελεύθερη προσωπική έκφραση και την απόδοση της προσωπικής εντύπωσης μέσω του χρώματος. Ο Ιμπρεσιονισμός μετέφερε το βάρος από την

¹⁴ Βλ. Fer, Briony, *Introduction*, στο: Franscina, F., Blake, N., Fer, B., Garb, T., Harrison, C., *French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven & London in Association with the Open University, 1993, σ. 9

¹⁵ Βλ. Εμμανουήλ, ό.π., σ.σ. 23-25

¹⁶ Τα Σαλον ήταν εκθέσεις τέχνης στο Παρίσι, το οποίο ήταν η καλλιτεχνική πρωτεύουσα της Ευρώπης. Ήταν σπουδαία καλλιτεχνικά γεγονότα που οργανώνονταν από τις Ακαδημίες τέχνης και οι καλλιτέχνες συμμετείχαν με έργα τα οποία ήταν σύμφωνα με τις αρχές και τα διδάγματα των Ακαδημιών/Σχολών τέχνης. Οι Ακαδημίες όριζαν τα χαρακτηριστικά της Υψηλής τέχνης και ως ένα μεγάλο βαθμό έλεγχαν τις δημιουργίες και επηρέαζαν τόσο τον καλλιτεχνικό κόσμο όσο και τα «γούστα» και τις προτιμήσεις του κοινού. Μαζί με τους κριτικούς τέχνης, οι Ακαδημίες έπαιζαν επίσης καθοριστικό ρόλο για την πορεία ενός καλλιτέχνη τόσο σε βιοποριστικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο τέχνης, αλλά από την άλλη η υποταγή του καλλιτέχνη στο γούστο των πελατών εμπεριείχε εξίσου τον κίνδυνο απαξίωσής του, στο: Βλ. Blake, Nigel, Francis Franscina, *Chapter 1, Modern Practices of Art and Modernity*, στο: Franscina, F., Blake, N., Fer, B., Garb, T., Harrison, C., *French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven & London in Association with the Open University, 1993 σ.σ. 59-63

αντικειμενική στην υποκειμενική απεικόνιση της οπτικής πραγματικότητας και τελικά το κίνημα κατάφερε να αλλάξει τη ζωή σε όλους τους τομείς.¹⁷

Οι προαναφερθείσες κοινωνικοπολιτικές και καλλιτεχνικές παράμετροι καθόρισαν όλη την τέχνη του 19ου αιώνα, η οποία χαρακτηρίστηκε από την πολυφωνία, την κίνηση και το πρωτόγνωρο αίσθημα καλλιτεχνικής ελευθερίας. Εμείς θα προσπαθήσουμε να καταδείξουμε κάποιες από τις βασικότερες καλλιτεχνικές τάσεις που χαρακτήρισαν τη ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα και θα αναφερθούμε στους λόγους και τις συνθήκες που οδήγησαν στην εμφάνιση και την εξέλιξη των διαφόρων και διαφορετικών αυτών τάσεων, ειδικότερα στο δεύτερο μισό του αιώνα. Στον τομέα της μουσικής, θα επικεντρωθούμε στην εμφάνιση του νέου μουσικού είδους του Μουσικού Δράματος από το Βάγκνερ. Εργαλεία μας θα αποτελέσουν στον τομέα της ζωγραφικής το έργο του Μανέ, *Πρόγευμα στη Χλόη* και στον τομέα της μουσικής, η τετραλογία του Βάγκνερ *Το Δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν*. Αρχικά, θα περιγράψουμε σύντομα τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και τις καλλιτεχνικές τάσεις του δευτέρου μισού του 19^{ου} αιώνα. Κατόπιν, θα αναλύσουμε το έργο του Μανέ τοποθετώντας το μέσα στις ιστορικές συνθήκες της εποχής του και συγκρίνοντας το με το ρομαντικό έργο του Ντελακρουά *Η Ελευθερία οδηγεί το λαό*, την *Ολυμπία* του ίδιου ζωγράφου και τα έργα ιμπρεσσιονιστικής τεχνοτροπίας. Θα αναφερθούμε στις καλλιτεχνικές επιδιώξεις του Μανέ, οι οποίες τον σχετίζουν με το καλλιτεχνικό ρεύμα του Ιμπρεσσιονισμού και θα δείξουμε σύντομα πως το έργο του Μανέ επηρέασε την πορεία της τέχνης μέχρι το τέλος του αιώνα χρησιμοποιώντας ως παραδείγματα έργα του Μονέ, Βαν Γκογκ, Γκογκέν, Σεζάν και Ντεγκά. Τέλος, θα αναφερθούμε στη γέννηση και τη σημασία του Μουσικού Δράματος του Βάγκνερ, σε σχέση με τις επιδιώξεις του και την εποχή του.

¹⁷ Βλ. Χρήστου, Χρύσανθος, *Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1990, σ.σ. 345-347

Η τέχνη το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα

Το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, σύμφωνα με το Hobsbawm, η αλματώδης ανάπτυξη της βιομηχανικής παραγωγής, τα νέα τεχνολογικά μέσα και η αύξηση του πλούτου δημιούργησαν μια κρίση ταυτότητας στην αστική κοινωνία, η οποία επηρέασε και την τέχνη απομακρύνοντας την πλήρως από την θεματολογία του νεοκλασικισμού και τις ακαδημαϊκές συμβάσεις. Την περίοδο αυτή, η τέχνη εξέφραζε τους σύγχρονους πολιτικούς στόχους, ενώ η ανάγκη για πρωτοπορία, έφτασε σε υψηλά επίπεδα ελευθερίας και πολυφωνίας. Η ανάγκη για πρωτοπορία, η οποία περιείχε συχνά πολλές αντιφάσεις, δημιούργησε νεωτεριστικές και ρηξικέλευθες καλλιτεχνικές τομές προς διάφορες και διαφορετικές κατευθύνσεις και οι συμβάσεις, τόσο ως προς το παρελθόν όσο και ως προς την πραγματικότητα, διαλύθηκαν και ανασυντέθηκαν, χωρίς να λείπουν οι καλλιτέχνες που στην προσπάθειά τους να δημιουργήσουν μια νέα τέχνη συνέχιζαν τις ιδέες της παλιάς. Στη ζωγραφική, το χρώμα και η φύση απέκτησαν κυρίαρχο ρόλο και η μορφή επιβλήθηκε στο περιεχόμενο. Η μοντέρνα ζωή εισέβαλε ακόμα και σε πίνακες ιστορικού περιεχομένου και η τέχνη επιθυμούσε πλέον να μεταδώσει περισσότερα από την εσωτερική κατάσταση του καλλιτέχνη.¹⁸ Η διαφορετική αλήθεια της πραγματικότητας που εισέπρατταν οι ασυμβίβαστοι και ανυπότακτοι στους ακαδημαϊκούς νόμους καλλιτέχνες, συγκρούονταν πλέον όλο και περισσότερο με την επιβεβλημένη αξιοπρέπεια των ακαδημαϊκών θέσεων και κανόνων. Παράλληλα, η ρεαλιστική αντιμετώπιση της φύσης και η ασυμβίβαστη ειλικρίνεια του καλλιτέχνη αποθεώθηκε, όπως επισημαίνει ο Gombrich, με τις ζωγραφικές τάσεις του ρεαλισμού και του νατουραλισμού. Για παράδειγμα, το έργο του Κουρμπέ,¹⁹ *Καλημέρα Κύριε*

¹⁸ Βλ. Hobsbawm, E.J., *Η Εποχή των Επαναστάσεων 1789-1848* (μτφρ. Μ. Οικονομοπούλου, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2008, σ.σ. 340, 362, 357)

¹⁹ Ο Κονσταμπλ θεωρείται πρόδρομος της τοπιογραφίας και του ρεαλισμού και ο Κουρμπέ πρωτοπόρος του νατουραλισμού. Από το ρεαλισμό του Ενγκρ επηρεάστηκε και ο Μονέ, ο οποίος τον μετέτρεψε σε

Κουρμπέ, (εικόνα 2), αποτέλεσε ένα δυνατό χτύπημα στην θεατρική επίδειξη και το «υψηλό» ύφος της ακαδημαϊκής τέχνης. Επίσης, στις *Σταχτομαζώχτρες*, (εικόνα 1) του Μιλλέ, παρατηρούμε ξεκάθαρα τη να επαναστατική καλλιτεχνική θεώρηση. Οι *Σταχτομαζώχτρες*, δεν ήταν ένα θεαματικό έργο στα πλαίσια της ηθογραφίας και της ολλανδικής παράδοσης των καθημερινών σκηνών και τα πρόσωπα των εργατών δεν είχαν καμία κωμική διάσταση. Αντίθετα, ο Μιλλέ ζωγράφησε μια σκηνή της καθημερινής εργατικής πραγματικότητας των απλών χωρικών στα χωράφια, εφαρμόζοντας την τεχνική του Κορό σε ανθρώπινες μορφές. Με αυτόν τον τρόπο απέδωσε στους πρωταγωνιστές μια φυσική αξιοπρέπεια που ξεπερνούσε σε πειστικότητα την ακαδημαϊκή, μέσα από μια γενική φόρμα σε ήρεμη, φυσική και φαινομενικά τυχαία διάταξη.²⁰

Ωστόσο, στη ζωγραφική, ο θεμελιωτής των νέων θεωριών σχετικά με τη θεματολογία, το χρώμα, την αντιμετώπιση της φύσης, και την έκφραση της αλήθειας του καλλιτέχνη ήταν ο Μανέ, μέσα από τις αισθητικές και χρωματικές επιλογές του. Στη συνέχεια, η μεταφορά του καλλιτεχνικού εργαστηρίου στη φύση από τον Μονέ αποτύπωσε για πρώτη φορά την καλλιτεχνική αντίληψη, ότι η φύση αλλάζει κάθε στιγμή και η εντύπωση της στιγμιαίας πραγματικότητας είναι η μόνη αμετάβλητη αλήθεια. Σύμφωνα με αυτήν την αρχή, οι καλλιτέχνες που επιθυμούσαν να αποδώσουν την πραγματικότητα της στιγμιαίας εντύπωσης έπρεπε να δημιουργούν με γρήγορες, έντονες πινελιές για να προλάβουν να αποτυπώσουν τη γενική εντύπωση του συνόλου επικεντρώνοντας την προσπάθειά τους στη χρωματική έκφραση. Αυτοί οι επαναστάτες καλλιτέχνες που τα έργα τους δεν είχαν θέση στα Σαλον, ονομάστηκαν Ιμπρεσιονιστές²¹ και το κίνημά

Ιμπρεσιονισμό, στο: Βλ. Πεγέ Ζ., *Η ζωγραφική στο 19ο αι.*, μτφρ. Α Χαραλαμπίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1984, σ.σ. 12, 18-19

²⁰ Βλ. Gombrich, E.H., ό.π., σ.σ. 509-512

²¹ Οι καλλιτέχνες που έβλεπαν τη στενή εξάρτηση της τέχνης με τη ζωή και πίστευαν, ότι η τέχνη έχει χάσει την επαφή της με τη σύγχρονη πραγματικότητα δημιουργούσαν έργα εντύπωσης, τα οποία δεν

τους που άνθησε μεταξύ 1870-1890, κατάφερε να πλησιάσει και να κατακτήσει τη φύση περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο. Αφετηρία των κοινών επιδιώξεων των ιμπρεσιονιστών, ήταν, σύμφωνα με το Χρήστου, η ανάγκη για μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης, πληρέστερη κατάκτηση της πραγματικότητας και μια νέα σύλληψη του κόσμου, η οποία ικανοποιούνταν μέσα από την καθαρά προσωπική μεταφορά των οπτικών ερεθισμάτων και την αιχμαλωσία της στιγμιαίας υποκειμενικής εντύπωσης. Από τη στιγμή που έγινε το φως πρωταγωνιστής των έργων τους,²² απογειώθηκε η προσωπική τους έκφραση και ο Ιμπρεσιονισμός εμφάνισε τις νέες δυνατότητές του ανεξαρτητοποιώντας το χρώμα από το θέμα. Οτιδήποτε ήταν ορατό με το μάτι μπορούσε να γίνει θέμα έργου και όσο μεγάλωνε η παραγωγή τέτοιων έργων, τόσο περισσότερο γινόταν ο πραγματικός κόσμος αντικείμενο μελέτης και η υποκειμενική θέαση της ρεαλιστικής πραγματικότητας (υποκειμενικός ρεαλισμός) αποτυπώνονταν στα έργα τους ως μια καθολική αλήθεια του σύγχρονου τρόπου ζωής.²³

γίνονταν αποδεκτά από τις επίσημες εκθέσεις του Παρισιού. Οι απορριφθέντες καλλιτέχνες πραγματοποίησαν το 1874 μια έκθεση σε ένα φωτογραφικό εργαστήριο και ένα από τα εκθέματα ήταν το *Impression: Soleil levant* του Μανε. Μετά την έκθεση, οι κριτικοί σχολίασαν αρνητικά τις επιδιώξεις και την τεχνοτροπία των καλλιτεχνών και με αφορμή το έργο του Μανέ ονόμασαν τη νέα τάση Ιμπρεσιονισμό και την ομάδα αυτή Ιμπρεσιονιστές. Ο Ιμπρεσιονισμός αρχικά αντιμετωπίστηκε εχθρικά από τους κριτικούς, αλλά η επαφή με τα γιαπωνέζικα χαρακτηριστικά που αποτύπωναν απροσδόκητες εικόνες αδιαφορώντας για τις συμβάσεις, και η εξέλιξη της φωτογραφικής μηχανής που αποτύπωνε το στιγμιότυπο σε πολύ λίγο χρόνο κατέστησε την φωτογραφική αποτύπωση της ζωγραφικής περιττή και τετριμμένη και ώθησε το κοινό να δει την τέχνη με άλλη ματιά., στο: Βλ. Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κασδάγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014, σ.σ. 514-526

²² Η σημασία του φωτός και τις διαφάνειες είχε ήδη εισαχθεί στη ζωγραφική από τον Τέρνερ και τον Κονσταμπλ, οι οποίοι έψαχναν στη φύση την απλότητα και τη φρεσκάδα. Ο Κονστάμπλ θεωρείται επίσης ο πρώτος ζωγράφος στην ύπαιθρο –πριν τον Μονέ– που επιθυμούσε να συλλάβει την εντύπωση των θεμάτων, η οποία άλλαζε ανάλογα με τη χρονική στιγμή. Η άμεση επαφή με τη φύση και τα αντικείμενα που ζωγράφιζε του πρόσφεραν την έμπνευση, στην οποία αφηνόταν σε βάρος του αντικειμένου. Για το λόγο αυτό αναζητούσε νέες τεχνικές απόδοσης των εμπνεύσεων κυρίως μέσα από την απόδοση του φωτός και του χρώματος, στο : Βλ. Πεγέ Ζ., *Η ζωγραφική στο 19ο αι.*, μτφρ. Ά Χαραλαμπίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1984, σ.σ. 40-41

²³Βλ. Χρήστου, ό.π., σ.σ. 18, 21, 345, 350

Ο Έντουαρτ Μανέ και η έναρξη της μοντέρνας ζωγραφικής μέσα από το *Πρόγευμα στη Χλόη*

Μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όπως σημειώνει η Εμμανουήλ, οι μέθοδοι και οι επιδιώξεις της τέχνης που προτιμούσε το κοινό περιστρέφονταν γύρω από τα νεοκλασικιστικά πρότυπα της επίσημης υψηλής τέχνης που επέβαλε η Ακαδημία. Η χρήση ποικίλων τεχνοτροπιών και προτύπων από διάφορες περιόδους του παρελθόντος,²⁴ λειτουργούσαν, σύμφωνα με τον Φουκώ, ως μέσα ενίσχυσης της εξουσίας, καθοδήγησης και εποπτείας των μαζών, μέσα από τη χρήση των δεσμών και των υψηλών αξιών του ένδοξου παρελθόντος.²⁵ Στα Σαλον του Παρισιού, όπως αναφέρει ο Fer, εμφανίζονταν τα έργα που συμμορφώνονταν στα καθιερωμένα νεοκλασικιστικά μοτίβα της επίσημης τέχνης, και τα υπόλοιπα αποκλείονταν θέτοντας τους επαναστάτες καλλιτέχνες στο περιθώριο.²⁶ Ωστόσο, ο περιορισμός και η υποταγή του νεοκλασικισμού στις τεχνοτροπικές και θεματολογικές αρχές άλλων περιόδων και η άψυχη στατική αποτύπωση δημιουργούσαν, κατά τον Χρήστου, μια αντίφαση με τις σύγχρονες εξελίξεις και τους γοργούς ρυθμούς της εποχής της μηχανής και ταυτόχρονα έθρεφαν την ανάγκη σύνδεσης με τη σύγχρονη ζωή, η οποία εκφράστηκε μέσα από τα διαφορετικά κινήματα που σφράγισαν ολόκληρο το 19ο αιώνα. Η πρώτη αντίδραση απέναντι στις νεοκλασικιστικές συμβάσεις και τις αξίες που πρέσβευαν εμφανίστηκε με το ρομαντικό κίνημα, στοιχεία του οποίου υπήρχαν ήδη στα έργα του Γκόγια.²⁷ Ο Ντελακρουά, ήταν κατά τον Gombrich, ένας από τους σημαντικότερους συνεχιστές του. Απέριψε τα κριτήρια της Ακαδημίας, πίστεψε περισσότερο στη σημασία του χρώματος παρά του σχεδίου, επιδίωκε ανανέωση όχι μόνο στις συμβάσεις, αλλά και στη θεματολογία και

²⁴ Βλ. Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ.σ. 23-25

²⁵ Βλ. Φουκώ, Μ., *Επιτήρηση και Τιμωρία, Η γέννηση της Φυλακής*, μτφ. Κ. Χατζηδήμου-Ι. Ράλλη, επιμ., Α. Σταύρου, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα, 1976, σ.σ. 176, 268-269, 275, 286

²⁶ Βλ. Fer, Briony, *Introduction*, στο: Franscina, F., Blake, N., Fer, B., Garb, T., Harrison, C., *French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven & London in Association with the Open University, 1993, σ. 8-10

²⁷ Βλ. Χρήστου, *ό.π.*, σ.σ. 17-19, 107

έβλεπε τον κόσμο με τα δικά του μάτια εκφράζοντας μέσα από το συναίσθημα την προσωπική του αλήθεια για το σύγχρονο κοινωνικό γίγνεσθαι.²⁸ Κατά τη γνώμη μας, η συνύπαρξη του ρομαντισμού με το νεοκλασικισμό δημιούργησε μια δυαδικότητα και μια αλληλεπίδραση που αντικατόπτριζε επιτυχώς το κοινωνικοπολιτικό κλίμα της εποχής. Μας φαίνεται ωστόσο, ότι ο ρομαντισμός εξέφραζε καλύτερα το νέο χαρακτηριστικό της πολλαπλότητας, αφού η διαφορετικότητα μπορεί να εκδηλωθεί μόνο με το συναίσθημα. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, ο ρομαντισμός εμφάνισε πρώτος την νέα μοντέρνα ταυτότητα της διαφορετικής στάσης απέναντι στο παρόν ανοίγοντας το δρόμο για τις μετέπειτα καλλιτεχνικές εξελίξεις.

Με την ώθηση που έδωσε ο ρομαντισμός στον καλλιτεχνικό κόσμο, δημιουργήθηκαν νέες τάσεις και έργα, τα οποία χαρακτηρίζονταν από μια πανσπερμία έκφρασης και επιλογών προς κάθε κατεύθυνση και διάσταση. Ως αποτέλεσμα, σχεδόν τριάντα χρόνια μετά το επαναστατικό έργο του Ντελακρουά, *Η Ελευθερία οδηγεί το λαό* (1830), (εικόνα 3) το έργο του Μανέ, ο οποίος όπως ο Ντελακρουά μεγάλωσε με τα διδάγματα της Ακαδημίας, θεμελίωσε, κατά την Εμμανουήλ τη μοντέρνα ζωγραφική και ο πίνακας, *Πρόγευμα στη Χλόη*, (εικόνα 4) αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα της ανατρεπτικής του τάσης.²⁹ Όπως διαπιστώνει ο Πεγέ, με το έργο αυτό ο Μανέ, όπως προηγουμένως και ο Ντελακρουά, απέρριπτε την ακαδημαϊκή αγωγή και καταγωγή του και φανερά επηρεασμένος τόσο από το ρομαντισμό όσο και από το ρεαλισμό του Κουρμπέ, ολοκλήρωσε τις ρομαντικές κατακτήσεις του Ντελακρουά αναφορικά στη

²⁸ Βλ. Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κασδάγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014, σ.σ. 506

Την ίδια προσωπική αλήθεια είχε προσπαθήσει να αποτυπώσει νωρίτερα και ο Κόνσταμπλ και ο Κορό, ο οποίος για να δει τη φύση με άλλη ματιά επικεντρώθηκε στον τόνο και τη γενική φόρμα του θέματος και απομακρύνθηκε από την απόδοση της λεπτομέρειας, χρησιμοποιώντας μόνο την παλέτα για να δημιουργήσει διαφορετικές χρωματικές διαβαθμίσεις και μια διαφορετική τονική σειρά, η οποία ερχόταν σε σύγκρουση με τα ακαδημαϊκά διδάγματα, αλλά δεν έχανε την αρμονία και δεν απομακρυνόταν από την οπτική πραγματικότητα, στο: Βλ. Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κασδάγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014, σ.σ. 504-508

²⁹ Βλ. Εμμανουήλ, ό.π., σ.σ. 40-41

σημασία του δημιουργικού ατομικισμού.³⁰ Το *Πρόγευμα στη Χλόη*, όπως υποστηρίζει ο Φέρ, χαρακτηρίστηκε από τους κριτικούς της εποχής ως μια απότομη τομή με την τέχνη του άμεσου παρελθόντος και τις αναζητήσεις του κοινού από την ζωγραφική.³¹ Ωστόσο, μας φαίνεται, ότι τόσο η ρομαντική *Ελευθερία*, όσο και το μοντέρνο *Πρόγευμα στη Χλόη* με την κεντρική γυμνή γυναικεία φιγούρα αντανakλούν τις κοινές επιδιώξεις των δυο Γάλλων καλλιτεχνών ως προς την έννοια της ελευθερίας. Παρά τη διαφορετική τεχνοτροπία τους και το χρονικό διάστημα που τα χωρίζει τα έργα είναι πρωτοποριακοί εκφραστές της κριτικής στάση απέναντι στην αποδοχή των καλλιτεχνικών συμβάσεων και της επίσημης θεματολογίας, μέσα στα πλαίσια της αναζήτησης μιας πολιτικής και πνευματικής ελευθερίας και την προσπάθεια αντίστασης απέναντι τόσο στον καπιταλιστικό έλεγχο όσο και στον απολυταρχισμό της εποχής του Ντελακρουά.

Όσο και αν ο μοντερνισμός του Μανέ διαπλέκονταν με τις αναζητήσεις για απελευθέρωση των ρομαντικών και την τάση επιστροφής στο παρελθόν που επέβαλαν οι ακαδημαϊκοί κανόνες της επίσημης τέχνης, - αφού, όπως καταδεικνύει η Εμμανουήλ, το θέμα ήταν μια μοντέρνα απόδοση των αναγεννησιακών έργων, *Η κρίση του Πάρη*, του Ραφαήλ (εικόνα 5) και *Υπαίθριο Κονσέρτο* του Giorgione, (εικόνα 6) - ο Μανέ επικεντρώθηκε στην έκφραση της προσωπικής ελευθερίας του καλλιτέχνη, και όχι στο βαθύτερο νόημα και την αλληγορία του θέματος, όπως συνέβαινε με τα αναγεννησιακά έργα.³² Κατά τη γνώμη μας όμως, παρά τα στοιχεία που αποδεικνύουν μια αμοιβαία αλληλεξάρτηση και μια παραγωγική ένταση ανάμεσα στην τεχνοτροπία του Μανέ και του νεοκλασικισμού, η καλλιτεχνική ελευθερία που διακήρυττε ο Μανέ συνδυάζοντας τα στοιχεία που θα οδηγούσαν σε ένα καθαρά αισθητικό αποτέλεσμα, ήταν ένα

³⁰ Βλ. Πεγέ, ό.π., σ.σ. 70-71

³¹ Βλ. Blake, Nigel, Francis Francina, *Chapter 1, Modern Practices of Art and Modernity*, στο: Francina, F., Blake, N., Fer, B., Garb, T., Harrison, C., *French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven & London in Association with the Open University, 1993 σ.σ. 85

³² Βλ. Εμμανουήλ, ό.π., σ. 41

απελευθερωτικό μανιφέστο της ευρύτερης κοινωνικής συνείδησης του μοντερνισμού, η οποία αναζητούσε και δήλωνε την ανεξαρτησία της. Σε μια εποχή που, όπως υπογραμμίζει ο Βερστεϊν, εμφανίστηκαν νέες τεχνολογικές καινοτομίες,³³ μειώθηκαν οι αποστάσεις, αυξήθηκε η βιομηχανική παραγωγή και ο ευρωπαϊκός καπιταλισμός και η εκβιομηχάνιση επεκτείνονταν σε γοργούς ρυθμούς,³⁴ οι συνθήκες ζωής είχαν βελτιωθεί, ο καπιταλιστής αστός έλεγχε την εντυπωσιακή δύναμη της παραγωγής και είχε ενισχυθεί ο γενικός πλουτισμός και η ευημερία δίνοντας στο λαό την ευκαιρία να γευτεί τις απολαύσεις των σύγχρονων μεγαλουπόλεων. Η ελευθερία αυτή, όπως αναφέρει ο Πεγέ, οδήγησε το Μανέ να απελευθερωθεί από τις θεματικές κατηγορίες και τις συμβάσεις της επίσημης τέχνης κάνοντας την τέχνη επίκαιρη και το Μανέ –και τους καλλιτέχνες γενικά- περισσότερο ενεργό αγωνιστή απέναντι στους σύγχρονους προβληματισμούς.³⁵ Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, μας φαίνεται ότι, το *Πρόγευμα στη Χλόη*, δεν εκφράζει μόνο την απελευθέρωση του καλλιτέχνη ως προς τα αισθητικά μέσα, αλλά πίσω από ρεαλιστικά και ακαδημαϊκά στοιχεία κρύβει από τη λογοκρισία μια κοινωνικοπολιτική δήλωση, η οποία όμως δεν πρόβαλε τις αξιώσεις ενός ηθικοπλαστικού έργου και δεν προσπάθησε να ενώσει το λαό προς ένα εθνικό σκοπό εγείροντας εθνική υπερηφάνια, όπως το έργο του Ντελακρουά.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η φανταστική σκηνή στο *Πρόγευμα στη Χλόη* με ρεαλιστική απόδοση και κεντρικό πρόσωπο την τελείως γυμνή κοπέλα ανάμεσα σε καθωσπρέπει ντυμένους άνδρες, αποτελούσε την κοινωνική και καλλιτεχνική αλήθεια του βιομηχανικού καπιταλισμού. Όπως διαπιστώνει ο Φέρ, την εποχή εκείνη,³⁶ όπου η

³³ Για παράδειγμα ηλεκτρισμός, σταδιακή εξέλιξη συγκοινωνιών κτλ., στο: Βλ. Berstein, Serge, Pierre, Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 2, Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών, 1815-1819*, μτφ. Δημητρακόπουλος, Α., επιμ. Λιβιεράτος, Κ., Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, (1991), 1997, σ.σ. 164-167

³⁴ Βλ. Berstein, ό.π., σ.σ. 164-167

³⁵ Βλ. Πεγέ, ό.π., σ.σ. 9

³⁶ Ειδικότερα μετά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και τη δεύτερη αυτοκρατορία του Ναπολέοντα III, στο: Βλ. Blake, Nigel, Francis Francina, *Chapter 1, Modern Practices of Art and Modernity*, στο: Francina,

οικονομική ανάπτυξη της χώρας ήταν ο βασικός στόχος και οι επικεφαλής του συστήματος κατείχαν τον μεγαλύτερο πλούτο παίζοντας κυρίαρχο ρόλο στην πολιτική και τις ανθρώπινες σχέσεις, όλα προσανατολιζόνταν προς την ανεύρεση ολοένα και περισσότερων πηγών και τρόπων εκμετάλλευσης των προσωπικών ικανοτήτων στο μέγιστο βαθμό. Η δεσποτική εξουσία οικονομικού τύπου επιζητούσε τον ολοκληρωτικό οικονομικό κοινωνικό έλεγχο, και στο επίπεδο του λαού, ο καπιταλισμός είχε δημιουργήσει ένα ακόμα πιο περίπλοκο δίκτυο, στο οποίο αλληλεπιδρούσαν το ταλέντο, οι ικανότητες, οι τρόποι αντιμετώπισης, οι προσδοκίες, οι κοινωνικές υπό-ομάδες και γενικότερα όλες οι μορφές διαβίωσης. Επομένως, η χειραγώγηση των διαφορών (π.χ. σε γούστο, τεχνοτροπία) με σκοπό να καλλιεργηθούν και να ενσωματωθούν στα συμφέροντα του οικονομικού κεφαλαίου³⁷ ωθούσε τους καλλιτέχνες να αγωνιστούν για την πολιτική ελευθερία, την ελευθερία του πνεύματος και της ψυχής και την κοινωνική δικαιοσύνη. Συγκεκριμένα, η ζωή στο Παρίσι του Μανέ κινούνταν στους ρυθμούς του νέου πολεοδομικού σχεδιασμού του Haussmann, ο οποίος κατεδάφιζε τους στενούς δρόμους αντικαθιστώντας τους με τεράστιες λεωφόρους. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες τόσο ο Μανέ όσο και το κοινό του, ζούσαν σε συνθήκες συνεχών αλλαγών και μετακινήσεων, τις οποίες δεν μπορούσαν να ορίσουν ούτε να σταματήσουν.³⁸ Επομένως, κατά τη γνώμη μας, η πραγματικότητα της άμεσης θέασης του μοντερνισμού μέσα από την κατεδάφιση του «παλιού» και την ορμητική εισβολή του «νέου», ήταν συχνά δυσάρεστη και φάνταζε το ίδιο εξουσιαστική όσο ο δεσποτισμός της απολυταρχίας που προσπαθούσε να επιβληθεί την περίοδο που δημιούργησε ο Ντελακρουά την *Ελευθερία*. Κατά συνέπεια, μας φαίνεται, ότι το θέμα στο *Πρόγευμα στη Χλόη*, μέσα από έναν

F., Blake, N., Fer, B., Garb, T., Harrison, C., *French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven & London in Association with the Open University, 1993 σ.σ. 65-67

³⁷ Οι διαφορές δεν είχαν να κάνουν μόνο με τις προσωπικές ικανότητες αλλά και με την παραγωγή και την κατανάλωση αγαθών. Μέρος των καταναλωτικών αγαθών αποτελούσαν και τα έργα τέχνης, τα οποία χειραγωγούνταν μέσω των συμβάσεων του νεοκλασικισμού., στο: Bl. Blake, Nigel, Francis Franscina, *Chapter 1, Modern Practices of Art and Modernity*, στο: Franscina, F., Blake, N., Fer, B., Garb, T., Harrison, C., *French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven & London in Association with the Open University, 1993 σ.σ. 65-67

³⁸Bl. Blake, Nigel, Francis Franscina, ό.π., σ.σ. 96-97

επιτηδευμένο καθωσπρεπισμό αντικατοπτρίζει τόσο την επαναστατική έκφραση του ίδιου του καλλιτέχνη και της τέχνης, όσο και την κοινωνική και πνευματική επανάσταση απέναντι και μέσα στις νέες καπιταλιστικές δομές. Μπορεί ο πίνακας του Μανέ να μην αποτυπώνει την πραγματική Ιουλιανή επανάσταση του 1830 απέναντι στον υπαρκτό απολυταρχισμό όπως η *Ελευθερία* του Ντελακρουά, και να μη συνδέει το γυμνό του μοντέλο με όλες τις επαναστάσεις των Γάλλων σε όλα τα επίπεδα ξεπερνώντας το χρονικό προσδιορισμό, αλλά αποτυπώνει την επαναστατική κοινωνική ανεξαρτησία και διαπλοκή που είχε ήδη επιφέρει ο καπιταλισμός δίνοντας της μια μελλοντική προοπτική.

Δεν είναι τυχαίο άλλωστε, ότι όταν εμφανίστηκε το *Πρόγευμα στη Χλόη* στην Έκθεση των Απορριφθέντων³⁹ το 1863, προκάλεσε, όπως σημειώνει ο Πεγέ, μεγάλο σκάνδαλο, όχι τόσο για τις τεχνοτροπικές επιλογές του Μανέ, όσο για τα κοινωνικά και ηθικά μηνύματα του έργου, το οποίο αποκάλυπτε τη νέα επαναστατική πραγματικότητα, αναφορικά στο κοινωνικό γίνεσθαι και τις σχέσεις ανάμεσα στον καλλιτέχνη και την κοινωνία. Παρόμοιες αντιδράσεις με το *Πρόγευμα στη Χλόη* προκάλεσε την ίδια χρονιά το έργο του Μανέ *Ολυμπία*, (εικόνα 7) το οποίο ήταν εμπνευσμένο από το αναγεννησιακό έργο του Τίταν, *Η Αφροδίτη του Ουρμπίνο*. (εικόνα 8)⁴⁰ Μολονότι μας φαίνεται, το έργο επιφανειακά συμμορφωνόταν με τις απαιτήσεις των Σαλόν και το κλασικιστικό στυλ, η επαναστατική προσωπικότητα του Μανέ εντοπίζεται στον τρόπο που το έργο απομακρυνόταν από τους συμβατικούς τρόπους αποτύπωσης του γυμνού προσπαθώντας να παρουσιάσει τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο γυμνό και τη γύμνια. Η φαινομενική ανικανότητα του Μανέ στην απόδοση ενός εξευγενισμένου

³⁹ Η έκθεση των Απορριφθέντων (Salon des Refuses), ήταν μια έκθεση που διοργανώθηκε από καλλιτέχνες που είχαν απορριφθεί από τις Επίσημες εκθέσεις του Παρισιού για ιδεολογικούς λόγους και τους υποστηρικτές τους. Μετά από μεγάλες διαμαρτυρίες οι επαναστάτες καλλιτέχνες που δεν συμμορφώνονταν με τις οδηγίες της επίσημης τέχνης εξέθεσαν τα έργα τους στην Έκθεση των Απορριφθέντων, στο: Βλ. Blake, Nigel, Francis Franscina, *Chapter 1, Modern Practices of Art and Modernity*, στο: Franscina, F., Blake, N., Fer, B., Garb, T., Harrison, C., *French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven & London in Association with the Open University, 1993 σ.σ. 84

⁴⁰ Βλ. Πεγέ, ό.π., σ.σ. 70-71, 74-76

γυμνού και ο εκχυδαϊσμένος και γκροτέσκος τρόπος που παρουσιάζει το γυμνό στην *Ολυμπία*, είναι ίσως η προσπάθεια του καλλιτέχνη να συνδέσει την πρωταγωνίστρια, όπως και το γνωστό γυμνό μοντέλο στο *Πρόγευμα στη Χλόη*, με τις επαναστατικές εξελίξεις στο επίπεδο της καθημερινής πραγματικότητας και να επιβεβαιώσει ότι η τέχνη είχε πλέον πάρει θέση απέναντι σε αυτές και είχε κατέβει στο δρόμο για να αναμειχθεί μαζί τους. Άλλωστε, η επιλογή του Μανέ να παρουσιάζει συχνά νέες εκδοχές παλαιότερων έργων και τεχνοτροπιών, αποτελεί μια σύγκριση, μέσα από την οποία εικονοποιείται η ρήξη με την παράδοση και αποτυπώνονται οι πρωτοποριακές και καινοτόμες εξελίξεις στην τέχνη και την κοινωνία.

Όπως επισημαίνει ο Φέρ, στην βιομηχανική καπιταλιστική Γαλλία του Ντελακρουά και του Μανέ, η οικονομική ανάπτυξη της χώρας ήταν ο βασικός στόχος και η δεσποτική εξουσία οικονομικού τύπου επιζητούσε τον ολοκληρωτικό οικονομικό έλεγχο του λαού. Ο καπιταλιστής αστός του 19^{ου} αιώνα έλεγχε την εντυπωσιακή δύναμη της παραγωγής (νέα υλικά νέες τεχνολογίες, νέα είδη γνώσης και ικανοτήτων) και όλα προσανατολιζόνταν προς την ανεύρεση ολοένα και περισσότερων πηγών και τρόπων εκμετάλλευσης των προσωπικών ικανοτήτων στο μέγιστο βαθμό. Οι καπιταλιστικές τακτικές είχαν καταφέρει ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα να κατέχουν το μεγαλύτερο πλούτο και να κυριαρχούν όλο και περισσότερους ανθρώπους, ενώ οι επικεφαλής του συστήματος -ειδικότερα μετά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και τη δεύτερη αυτοκρατορία του Ναπολέοντα III- έπαιζαν κυρίαρχο ρόλο στην πολιτική και τις ανθρώπινες σχέσεις.⁴¹ Στο επίπεδο του λαού, ο καπιταλισμός είχε δημιουργήσει ένα ακόμα πιο περίπλοκο δίκτυο, στο οποίο αλληλεπιδρούσαν το ταλέντο, οι ικανότητες, οι

⁴¹ Ταυτόχρονα, η έγκριση της κυβέρνησης για το διορισμό των διευθυνόντων στις μεγάλες εταιρίες και για τη δημιουργία νέων επιχειρηματικών δραστηριοτήτων ανοιχτών στη συμμετοχή του κοινού, εξασφάλιζαν τον κεντρικό οικονομικό σχεδιασμό και έλεγχο και καθιστούσαν τον III για την υπερβολική δύναμη που θα μπορούσαν να αποκτήσουν οι εκπρόσωποι του καπιταλισμού, στο: Bl. Blake, Nigel, Francis Franscina, *Chapter 1, Modern Practices of Art and Modernity*, στο: Franscina, F., Blake, N., Fer, B., Garb, T., Harrison, C., *French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven & London in Association with the Open University, 1993 σ.σ. 65-57

τρόποι αντιμετώπισης, οι προσδοκίες, οι κοινωνικές υπό-ομάδες και γενικότερα όλες οι μορφές διαβίωσης. Επομένως, η χειραγώγηση των διαφορών (π.χ. σε γούστο, τεχνοτροπία) με σκοπό να καλλιεργηθούν και να ενσωματωθούν στα συμφέροντα του οικονομικού κεφαλαίου αποτελώντας μέρος της παραγωγής και της κατανάλωσης,⁴² ωθούσε τους καλλιτέχνες να αγωνιστούν για την πολιτική ελευθερία, την ελευθερία του πνεύματος και της ψυχής και την κοινωνική δικαιοσύνη.⁴³

Έχουμε την εντύπωση, ότι ο Μανέ, επικέντρωσε όλο το ενδιαφέρον του στην προσπάθεια να δημιουργήσει μια παγκόσμια και άχρονη φιγούρα, ανάμεσα σε αντιπροσωπευτικούς και υπαρκτούς ανθρώπινους τύπους της μοντέρνας ζωής του Παρισιού. Έδωσε πρωταγωνιστική θέση στη γυμνή γυναίκα, η οποία δεν θεοποιείται και δεν έχει θεϊκή ή αριστοκρατική καταγωγή, αλλά αντίθετα είναι μια σύγχρονη λαϊκή γυναίκα, (αριστερά μπροστά από τα πόδια της φαίνονται τα μανίκια από το μοντέρνο γαλάζιο φόρεμα της και το καπέλο της)⁴⁴ όπως και η πρωταγωνίστρια Ελευθερία,⁴⁵ η οποία δεν ντρέπεται για το γυμνό που αποκαλύπτει και κοιτάζει με αυτοπεποίθηση το κοινό.⁴⁶ Οι άνδρες της συντροφιάς –μάλλον πρόκειται για δυο ζευγάρια, δυο άνδρες και δυο γυναίκες- δεν την κοιτάζουν, ίσως από σεβασμό, καλυμμένη αδιαφορία ή ακόμα και αποδοχή.⁴⁷ Η συνύπαρξη των δυο καθωσπρέπει ανδρών της μεσαίας τάξης, οι οποίοι, όπως αναφέρει η Εμμανουήλ, έχουν τα χαρακτηριστικά του αδελφού και του κουνιάδου

⁴² Μέρος των καταναλωτικών αγαθών αποτελούσαν και τα έργα τέχνης, τα οποία χειραγωγούνταν μέσω των συμβάσεων του νεοκλασικισμού.

⁴³ Βλ. Blake, Nigel, Francis Franscina, ό.π., σ.σ. 65-67

⁴⁴ Οι γυναικεία φιγούρα είχε πρωταγωνιστικό ρόλο στη ζωγραφική ειδικά των Γάλλων το 19^ο αιώνα και όπως αναφέρει ο Πεγέ, ανάμεσα στους καλλιτέχνες που στα έργα τους κυριάρχησε η γυναικεία μορφή ήταν ο Ντεγκά, στο: : Βλ. Πεγέ Ζ., *Η ζωγραφική στο 19ο αι.*, μτφρ. Ά Χαραλαμπίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1984, σ. 79

⁴⁵ Ο ρομαντικός Ντελακρουά αντίθετα με το Μανέ θεοποιεί την πρωταγωνίστριά ως σύμβολο της *Ελευθερίας* και εξυψώνει το καθημερινό στο επίπεδο του ιερού, παρόλο μας είναι προφανές ότι το γυμνό της στήθος θεωρήθηκε ότι τη μεταμόρφωνε σε εταίρα.

⁴⁶ Με την ίδια τόλμη και το ίδιο θάρρος κοιτάζει η *Ελευθερία* τον εκπρόσωπο της αστικής τάξης.

⁴⁷ Τόσο η συντροφιά της γυναικάς του Μανέ, όσο και ο κύριος με το ημίψηλο καπέλο δεν στρέφουν το βλέμμα τους προς την πρωταγωνίστρια.

του Μανέ,⁴⁸ με τον κοινωνικά απορριπτέο τύπο της εταίρας,⁴⁹ μας φαίνεται ότι δυσκολεύει το κοινό να αντιληφθεί το λόγο που αυτοί οι χαρακτήρες απεικονίζονται μαζί και αφήνει κάθε θεατή να δώσει την προσωπική του ερμηνεία, παραθέτοντας απλά τα γεγονότα από μια αληθοφανή, αλλά φανταστική σκηνή.⁵⁰ Κατά τη γνώμη μας, το φυσικό τοπίο δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται για πραγματικό γεγονός, ενώ ο Μανέ χρησιμοποιεί συμβολικές λεπτομέρειες (π.χ. ο μικρός βάτραχος που παραπέμπει στην κοινή γυναίκα) και δίνει σε καθιερωμένα στοιχεία διαφορετικό χαρακτήρα για να αποδώσει έναν καλυμμένο σεξουαλικό τόνο, όπως ο ίδιος τον αντιλαμβάνεται. Κατά την Εμμανουήλ, το γυμνό γυναικείο σώμα δίνει στον καλλιτέχνη τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει τις χρωματικές αντιθέσεις ανάμεσα στις ήπιες και ζεστές αποχρώσεις του δέρματος και την ένταση των γκριζόμαυρων ενδυμάτων των ανδρών παίζοντας με το φως και τη σκιά και καταργώντας τις διαβαθμίσεις των χρωμάτων.⁵¹

Μας φαίνεται, ότι ο Μανέ έχοντας συνείδηση της νέας καλλιτεχνικής ανεξαρτησίας αποκαλύπτει μέσα από το *Πρόγευμα στη Χλόη* τον εαυτό του χωρίς καμία προσποίηση, και προσαρμόζει τα εκφραστικά και τεχνικά του μέσα, τα οποία, όπως και η προσωπικότητά του, αποπνέουν μια ήρεμη δύναμη. Στο *Πρόγευμα στη Χλόη*, ο καλλιτέχνης προβάλλει την αγάπη του για το φυσικό κόσμο και εμφανίζει τις μορφές σαν μια καθολική φωτεινή σύνθεση μέσα από αποχρώσεις που ταιριάζουν με τα μάτια και το νου του. Η έλλειψη προοπτικής, η οποία δίνει έναν αντιρεαλιστικό χαρακτήρα στο έργο, αντισταθμίζεται από τις φόρμες των μορφών, το χρωματικό παιχνίδι του φωτός με τη σκιά και τη μορφή της δεύτερης γυμνής γυναίκας, η οποία φαίνεται να κάνει μπάνιο στο

⁴⁸ Βλ. Εμμανουήλ, ό.π., σ. 41

⁴⁹ Ο Μανέ αφήνει να φανεί αυτή της η ιδιότητα υπαινικτικά και συμβολικά, μέσα από το μικρό βάτραχο. Στα γαλλικά η λέξη «grenouille» (βατραχάκι) χρησιμοποιείται στην αργκό για να δηλώσει την κοινή γυναίκα.

⁵⁰ Η συνύπαρξη των απορριφθέντων κοινωνικών τύπων, είναι εμφανής και στον πίνακα του Ντελακρούά που συνδυάζει το γενναίο ταπεινής καταγωγής αγόρι με τα όπλα δεξιά από την *Ελευθερία* με τον καθωσπρέπει αστό με το ημίψηλο καπέλο που βρίσκεται δεξιά της.

⁵¹ Βλ. Εμμανουήλ, ό.π., σ. 41

βάθος. Ο Μανέ επιδεικνύει μια σκόπιμη έλλειψη ενδιαφέροντος για τη στάση, το μέγεθος και τη ρεαλιστική απεικόνιση του νερού στο βάθος και τελικά δημιουργεί ένα έργο δυο διαστάσεων, το οποίο, όπως καταδεικνύει η Εμμανουήλ, είναι επηρεασμένο από τις ιαπωνικές στάμπες.⁵² Κατά τη γνώμη μας, το βάρος που δίνεται στο χρώμα μέσα από τις χρωματικές επιλογές των έντονων αντιθέσεων, η διαδικότητα του έργου ανάμεσα στη φύση και τη φαντασία, η κυριαρχία του χρώματος στη φόρμα, η προσπάθεια συμβιβασμού της πραγματικότητας με την υποκειμενικότητα και η απουσία προοπτικής αποδίδουν τον ιμπρεσιονιστικό χαρακτήρα του έργου, το οποίο αναζητά να αποδώσει την «εντύπωση» και επεκτείνεται στο χώρο και το χρόνο, μέσα από την υπόνοια της μελλοντικής προοπτικής.

Όπως σημειώνει ο Gombrich, οι επαναστατικές χρωματικές εφαρμογές του Μανέ με την επίπεδη εφαρμογή του χρώματος και τις δυνατές και σκληρές χρωματικές αντιθέσεις έθεσαν τις βάσεις του ιμπρεσιονισμού, οι οποίες αναπτύχθηκαν από το Μονέ που μετέφερε το καλλιτεχνικό εργαστήρι στο δρόμο.⁵³ Θεωρούμε, ότι στο *Πρόγευμα στη Χλόη*, η σύμφυση μιας ανεπαίσθητης συμβολιστικής αλληγορίας με ρεαλιστικές μορφές είναι χαρακτηριστικό της ανάγκης του Μανέ να αποτυπώσει τη μεταμόρφωση, την οποία θα αναζητήσουν και θα εξελίξουν με μεγάλη επιτυχία οι Ιμπρεσιονιστές. Ο Μανέ κατάφερε να αποτυπώσει με επιτυχία την κίνηση/αλλαγή δυο χρόνια μετά το *Πρόγευμα στη Χλόη* στη λιθογραφία του, *Ιπποδρομίες στο Λονσάν* το 1865 (εικόνα 9). Στη λιθογραφία, ο Μανέ αποτυπώνει τη μεταμόρφωση/κίνηση και την ταχύτητα μέσα από την εντύπωση της κίνησης των υπονοούμενων μορφών και των ασύνδετων σχημάτων. Αυτή η τεχνοτροπία φαίνεται τελικά, κατά τον Gombrich πιο αληθινή από μια πιστή αποτύπωση της πραγματικότητας, αφού εγγυάται, ότι αυτό που ξέρουμε από το έργο - αλλά δεν μπορούμε να δούμε φωτογραφικά- θα είναι το μόνο μήνυμα που θα

⁵² Βλ. Εμμανουήλ, ό.π., σ. 41

⁵³ Βλ. Gombrich, ό.π., σ.σ. 518-519

κυριαρχήσει στο μυαλό του κοινού.⁵⁴ Μολονότι ο Μανέ δεν ανήκε επίσημα στην ομάδα των Ιμπρεσσιονιστών, θεωρούμε, ότι η ελεύθερη σκέψη του, η άφοβη επεξεργασία των συμβάσεων με θάρρος και χωρίς φόβο και η αναζήτηση του διαφορετικού και της ελεύθερης υποκειμενικής έκφρασης ήταν κοινά χαρακτηριστικά και στόχοι του με τον Μονέ και την υπόλοιπη ιμπρεσσιονιστική ομάδα. Οι κοινοί στόχοι των Ιμπρεσσιονιστών, δεν εμπόδιζαν όμως, την ελευθερία έκφρασης και επιλογών ανάμεσά τους, μέσα σε μια κοινωνία, όπου η ισορροπία ανάμεσα στην επιθυμία του αγοραστικού κοινού και την προσωπική σφραγίδα ήταν πολύ λεπτή.

Η αντίληψη του Μανέ και των ιμπρεσσιονιστών, ότι πραγματικότητα δεν ήταν κάτι που βρίσκεται στη φύση έτοιμο να ανακαλυφθεί, αλλά κάτι που κατασκευάζεται, διαμορφώνεται και προσλαμβάνεται με τη βοήθεια του νου του παρατηρητή, είναι, κατά τη γνώμη μας ξεκάθαρη στο *Πρόγευμα στη Χλόη*, και σχεδόν δεκαπέντε χρόνια αργότερα δεν είχε απομείνει στην τέχνη καμία άλλη πραγματικότητα, εκτός από αυτή που εξέφραζε τον εσωτερικό κόσμο και το εγώ του δημιουργού. Τα πειράματα χρωματικής αρμονίας του Μανέ ανέδειξαν σταδιακά το χρώμα σε κυρίαρχο όργανο των έργων και υπόταξαν σε αυτό τη μορφή. Η άρνηση του αντικειμένου και η εκφραστική κυριαρχία του χρώματος απέναντι στο θέμα, φαίνεται χαρακτηριστικά το 1877 στο έργο του πλέον αντισυμβατικού ιμπρεσσιονιστή Μονέ, *Ο Σταθμός Σαίν-Λαζάρ*, (εικόνα 10) το οποίο αποτελεί έναν ύμνο στην ανάλυση της ατμόσφαιρας και την εντύπωση του φωτός και του αέρα, μέσω της ακριβούς παρατήρησης και της αναλυτικής ικανότητας που του επέτρεπε να αφαιρέσει, να διαλύσει τα περιγράμματα και να παρουσιάσει μια ενότητα μέσα από την αλληλοδιείσδυση των χρωμάτων. Το φως ως βασικός εκτελεστής παραμέρισε τα αντικειμενικά στοιχεία για χάρη των οπτικών και της υποκειμενικής έκφρασης φτάνοντας στο σημείο του αντιρρεαλισμού. Σχεδόν μια δεκαετία αργότερα, ο

⁵⁴ Βλ. Gombrich, ό.π., σ.σ. 514-517

μεταιμπρεσσιονιστής και συμβολιστής Βαν Γκόγκ⁵⁵ θα οδηγήσει τον αντιρραλισμό σε νέα επίπεδα στο *Δωμάτιο στη Άρλ* (εικ. 11) δίνοντας όλο το βάρος της απεικόνισης στα έντονα χρώματα και αποδίδοντας το δωμάτιο σχεδόν σαν ένα ενιαίο σύμβολο, παραμορφωμένο και χωρίς σωστή προοπτική. Στα ίδια βήματα του αντιρραλισμού, της παραμόρφωσης και της έλλειψης προοπτικής κινήθηκε δυο χρόνια αργότερα και το έργο του Γκογκέν, *Te Rerua*, (εικόνα 12) το οποίο όπως διαπιστώνει ο Gombrich, δεν παριστάνει τίποτα σοκαριστικό, μεγαλειώδες ή καινοτόμο, αλλά επιδιώκει τη δημιουργία εντύπωσης μέσα από την απλότητα.⁵⁶ Τέλος, στα τέλη του αιώνα, οι πειραματισμοί του Σεζάν που επιθυμούσε να κάνει τον Ιμπρεσσιονισμό περισσότερο στέρεο και έψαχνε την ισορροπία, την ηρεμία, την απλότητα και την τάξη μέσα στη σύγχυση και την ακαταστασία του Ιμπρεσσιονισμού, τον κατέστησαν, κατά τον Gombrich, τον πατέρα της μοντέρνας τέχνης.⁵⁷ Στο έργο του, *Νεκρή Φύση*, (εικόνα 13) παρατηρούμε ότι οι νεκρές φύσεις παρουσιάζονται με ιλουζιονιστικό τρόπο, ενώ ο Σεζάν δεν ενδιαφέρεται για την τοποθέτηση των αντικειμένων στο κέντρο του τραπέζιου, αλλά ούτε καν για τη σωστή κλίση του. Έχει γύρει το τραπέζι εμπρός, γιατί έτσι φαίνονται καλύτερα τα αντικείμενα. Υποταγμένο στην εντύπωση, είναι και το τραπέζι που στέκεται στον αέρα, στο *Αψέντι*, του Ντεγκά (εικόνα 14) από το οποίο λείπει το πόδι που το στηρίζει. Η σκοπιμότητά της έλλειψής του υπερέχει όμως των συμβάσεων της «σωστής» ρεαλιστικής απεικόνισης, αφού η απουσία του είναι το σύμβολο της σύγχρονης ζωής των μητροπόλεων, την οποία ακολουθούσε και ο ίδιος ο ζωγράφος, μιας «ζωής στον αέρα».

⁵⁵ Οι μεταιμπρεσσιονιστικές τάσεις εμφανίστηκαν μεταξύ 1880-1900

⁵⁶ Βλ. Gombrich, ό.π., σ. 550

⁵⁷ Βλ. Gombrich, ό.π., σ. 543

Το Μουσικό Δράμα του Βάγκνερ

Σύμφωνα με το Μάμαλη, το 19^ο αιώνα, παρά τη διαφορά της μουσικής έκφρασης στη Γαλλία και την Ιταλία σε σχέση με τη Γερμανία, σε όλες τις μορφές της τέχνης επικρατεί το ρομαντικό κίνημα. Ο ρομαντισμός εκδηλώνεται ως μια επανάσταση απέναντι στον κλασικισμό, τον ορθολογισμό και την ομοιογένεια της προηγούμενης περιόδου προβάλλοντας τις αξίες της ελεύθερης προσωπικής έκφρασης της εσωτερικότητας. Οι συνθέτες αποκτούν μεγαλύτερη ανεξαρτησία και επιδιώκουν να δημιουργήσουν περισσότερο καινοτόμα έργα, μέσα από τα οποία εκφράζουν τον ψυχισμό τους. Αυτή η επαναστατική τάση των καλλιτεχνών και των συνθετών δημιουργούν μια νέα σχέση με το κοινό και στρέφουν το ενδιαφέρον περισσότερο προς την όπερα, όπου υπάρχει μεγαλύτερη δυνατότητα έκφρασης των συναισθημάτων και των ιδεών. Το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα η στροφή στην περισσότερο προσωπική μουσική γλώσσα χαρακτηρίζει τη μουσική παραγωγή της Γερμανίας και συμπορεύεται με τις νέες μοντερνιστικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών, οι οποίες απομακρύνονται από την αντίθεση μεταξύ κλασικισμού και ρομαντισμού. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, οι καινοτομίες του Βάγκνερ με τη δημιουργία του μουσικού δράματος θέτει τη μουσική σε νέα πλαίσια οδηγώντας την στη μεταρομαντική περίοδο.⁵⁸

Η επίδραση του Βάγκνερ, όπως αναφέρει ο Μάμαλης, αποτέλεσε σημείο σταθμό στην ιστορία της όπερας το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, αφού έκοψε το νήμα με τις μουσικές αισθητικές αρχές του παρελθόντος οδηγώντας τη ρομαντική όπερα στον εκσυγχρονισμό και την τελειώσή της. Μετά τους πειραματισμούς του με την κωμική όπερα, η οποία αναπτύχθηκε στη Γερμανία το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα, ο Βάγκνερ επηρεάστηκε από

⁵⁸ Βλ., Μάμαλης, Νικόλαος, *Η Μουσική στην Ευρώπη* στον τόμο: Νικόλαος Μάμαλης, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, Τόμος Γ (Εγχειρίδιο Μελέτης, Β' Έκδοση, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008), σσ. 167-169, 178, 193

τις πνευματικές αναζητήσεις της νέας γενιάς των Γερμανών και απέρριψε τα ιδεώδη του ρομαντισμού αναζητώντας την απελευθέρωση από κάθε καλλιτεχνικό, κοινωνικό και πνευματικό φραγμό.⁵⁹ Το τολμηρό και επαναστατικό πνεύμα του που αναζητούσε την ελευθερία έκφρασης και απέρριπτε την προγραμματική μουσική προβλήθηκε, κατά τον Machlis, τόσο μέσα από τις συνθέσεις του όσο και μέσα από τα φιλολογικά του έργα, με σημαντικότερο το *Όπερα και Δράμα*. Σε αυτό διατυπώνεται η θεωρία για το νέο είδος όπερας που δημιούργησε, το *Μουσικό Δράμα*. Σύμφωνα με την αντίληψή του, ότι όλες οι μορφές τέχνης διαπλέκονται και αλληλεπιδρούν, ο Βάγκνερ επιθυμούσε να αλλάξει την πορεία της όπερας, στην οποία θεωρούσε, ότι η μουσική είχε γίνει σκοπός και το δράμα χρησιμοποιούνταν απλά ως μέσο. Μέσα από την εισαγωγή του *μουσικού δράματος* στις συμφωνίες του, στόχευε να εξωτερικεύσει τις προθέσεις των ποιητών και να απελευθερώσει τις δυνάμεις των αισθήσεων.⁶⁰ Παρόλο που, σύμφωνα με το Μάμαλη, η μουσική είχε κυρίαρχο ρόλο στην όπερα του Βάγκνερ, ο συνθέτης έδινε στο δράμα πρωταρχικό ρόλο, μέσα στα πλαίσια της άποψής του, ότι η τέχνη είναι αυτό που δεν γίνεται αντιληπτό με τις αισθήσεις. Ωστόσο, το δράμα για το Βάγκνερ δεν ήταν το ποιητικό κείμενο, στο οποίο οφείλει να υποτάσσεται το δράμα, αλλά η μίμηση της πράξης πέρα από τα λόγια. Η έμφαση στο στοιχείο της μίμησης⁶¹ αποτελούσε για το Βάγκνερ την απεικόνιση της πορείας προς την πραγμάτωση μέσα από την κίνηση, η οποία μετατρέπει την *εν δυνάμει* δυνατότητα του έργου σε ενέργεια/δύναμη με τελικό σκοπό την *τέχνη* (πραγμάτωση).⁶² Κατά συνέπεια, το *μουσικό δράμα* του Βάγκνερ

⁵⁹ Βλ. Μάμαλης, ό.π., σ.σ. 205-206

⁶⁰ Βλ., Machlis, Joseph και Forney Kristine, *Η απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία-Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, επιμ. μτφρ. Δημήτρης Πυργιώτης, Fagotto Books, Αθήνα, 1996 (1991), σσ. 333, 334

⁶¹ Κατά τον Αριστοτέλη –από τον οποίο προφανώς επηρεάστηκε ο Βάγκνερ, ο οποίος όπως γνωρίζουμε είχε έντονες πνευματικές και φιλοσοφικές αναζητήσεις- το θέατρο αποτελούσε «μίμηση πράξης σπουδαίας και τελείας»

⁶² Η έμφαση στο στοιχείο της μίμησης ανέτρεπε την ιεράρχηση των τεχνών που είχε καθιερωθεί μέσα από την *Αισθητική* του Χέγκελ, στο: Βλ., Μάμαλης, Νικόλαος, *Η Μουσική στην Ευρώπη* στον τόμο: Νικόλαος Μάμαλης, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη, Τόμος Γ (Εγχειρίδιο Μελέτης, Β' Έκδοση, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008)*, σσ. 212

εξέφραζε την έντονα θεατρική αντίληψη του συνθέτη για την παρουσίαση της όπερας δίνοντας στη γλώσσα την χαμηλότερη θέση και στη μουσική την υψηλότερη.⁶³

Όπως σημειώνει ο Μάμαλης, ο Βάγκνερ (όπως και άλλοι σύγχρονοί του συνθέτες) μέσα από τη δράση προσπαθούσε να εκφράσει τη νέα αντίληψη για την ανθρώπινη φύση και την καθαρά ανθρώπινη διάσταση, η οποία ήταν απομακρυσμένη από όλες τις κοινωνικές συμβάσεις. Μέσα από το πλαίσιο της μυθικής προϊστορίας, προσπαθούσε μέσα από την τέχνη να διασώσει το ανθρώπινο στοιχείο δίνοντας του μια μορφή, την οποία μπορεί να μεταφέρει ο άνθρωπος και στο μέλλον. Για το Βάγκνερ (όπως και για τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς) το έργο έπρεπε να είναι το παράθυρο που μας επιτρέπει να βλέπουμε πέρα από τα δρώμενα που πραγματοποιούνται στη σκηνή μπροστά στα μάτια μας. Για την καλύτερη επίτευξη αυτού του αποτελέσματος, ο συνθέτης χειρίστηκε τα σκηνικά δρώμενα ως ενιαίο διαπλεκόμενο και αλληλοεπηρεαζόμενο σύνολο σκηνικής δράσης και μελωδικού λόγου, στο οποίο κυρίαρχο παράγοντα αποτελούσε η μουσική που καθορίζονταν μόνο από την ίδια τη δράση που εξελίσσεται στη σκηνή. Η μελωδία της ορχήστρας γινόταν λόγος και ο μελωδικός λόγος γινόταν στοιχείο της δράσης, η οποία – μέσα από αυτό το συνδυασμό- ήταν η μόνη που μπορούσε να εξωτερικεύσει τις ποιητικές προθέσεις της έκφρασης του συναισθήματος.⁶⁴ Όπως σημειώνει ο Machlis, ο Βάγκνερ έκανε πράξη τη θεωρία του για την ατελείωτη μελωδία στην τετραλογία, το *Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν*,⁶⁵ με την οποία εμφανίστηκε για πρώτη φορά το ξεχωριστό

⁶³ Βλ. Μάμαλης, ό.π., σ. 212

⁶⁴ Επομένως, η συνεισφορά των κειμένων στη διαδικασία προς την πραγμάτωση είναι χαμηλή, στο: Βλ., Μάμαλης, Νικόλαος, *Η Μουσική στην Ευρώπη* στον τόμο: Νικόλαος Μάμαλης, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, Τόμος Γ (Εγχειρίδιο Μελέτης, Β' Έκδοση, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008), σσ. 211-213

⁶⁵ Το *Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* αφορά στο θρύλο του δαχτυλιδιού που βρίσκεται στο Ρήνο και φυλάσσεται από τρεις Παρθένες. Όποιος καταφέρει να πάρει το δαχτυλίδι θα έχει απέραντη δύναμη, αλλά τελικά θα οδηγηθεί στην απόλυτη δυστυχία. Ο Βάγκνερ προσεγγίζει το θρύλο μέσα από την ιστορία αγάπης του Ζίγκμουντ και της Μπρουχίλντε, στο: Βλ., Machlis, Joseph και Forney Kristine, *Η απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία-Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, επιμ. μτφρ. Δημήτρης Πυργιώτης, Fagotto Books, Αθήνα, 1996 (1991), σσ. 336-337. Όπως και στις μυθιστορίες, το ζευγάρι μετά από πολλές περιπέτειες, προδοσίες και απογοητεύσεις θα καταφέρει να είναι μαζί και η ιστορία του να έχει αίσιο τέλος. Ο θρύλος έχει προφανώς δανειστεί στοιχεία από τη νουβέλα του Κανδαύλη που συναντάμε για

και μοναδικό είδος όπερας του Βάγκνερ. Η μουσική γλώσσα που χρησιμοποίησε ο συνθέτης στο μουσικό του δράμα διακρίνεται για ενεργητική συγχорδία σε συνδυασμό με την προσπάθεια για κορύφωση της ατέλευτης αρμονίας και τον έντονο συναισθηματισμός της που παραπέμπει σε ρομαντικά στοιχεία.⁶⁶

Στη μελέτη του *Όπερα και Δράμα*, όπως τονίζει ο Μάμαλης, ο Βάγκνερ παρουσίασε επίσης και τη θεωρία του για το μουσικό μοτίβο *λαιτ μοτίβ*,⁶⁷ το οποίο είναι ένα μοτίβο καθοδήγησης (καθοδηγητικό μοτίβο) και υπενθύμισης πραγμάτων, προσώπων, καταστάσεων ή/ και εννοιών για τους ακροατές. Ταυτόχρονα είναι ένα συνδετικό στοιχείο που εξασφαλίζει την πυκνή ενότητα της μορφής του έργου μέσα στο σύνολο της ενορχήστρωσης και καθορίζει κάθε φορά τη δομή του έργου.⁶⁸ Μέσα από τη χρήση των *λαιτ μοτιβ*, ο Βάγκνερ καθιέρωσε στο μουσικό δράμα του μια νέα μουσική φόρμα, η οποία χαρακτηριζόταν από τη χαλάρωση στους τονικούς δεσμούς και στην πολυπόθητη ισορροπία στις περιόδους της μελωδίας -στοιχεία που αναζητούσαν οι παλαιότεροι συνθέτες- και στηριζόταν περισσότερο στη χρήση μοτίβων. Ο νέος τύπος μουσικής σύνθεσης βασιζόταν στο συνδυασμό διαφόρων μοτίβων και θεμάτων, τα οποία ήταν άρρηκτα συνδεδεμένα με τη θεμελίωση της δράσης (δράματος), αφού η συνολική μορφολογία του έργου ήταν για το Βάγκνερ, η ολότητα των δραματικών μουσικών

πρώτη φορά στη λογοτεχνία στον Ηρόδοτο, αλλά και από το μεταγενέστερο παραμύθι της *Ωραίας Κοιμωμένης*.

⁶⁶ Βλ. Machlis, ό.π., σ.σ. 334-335

⁶⁷ Ο όρος *λαιτ μοτιβ* είναι μεταγενέστερος και αναφέρεται στο μουσικό μοτίβο που συνδέεται και ακολουθεί πάντα ένα αντικείμενο/ έναν άνθρωπο, μια έννοια ή κατάσταση κάθε φορά που εμφανίζεται ή υπονοείται στα λόγια της σκηνικής ομάδας. Το *λαιτ μοτιβ* του Βάγκνερ εμφανίστηκε πρώτα στο *Δαχτυλίδι του Νιμπελούνγκεν*, (στο *Χρυσάφι του Ρήνου*) στο: Βλ., Μάμαλης, Νικόλαος, *Η Μουσική στην Ευρώπη* στον τόμο: Νικόλαος Μάμαλης, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, Τόμος Γ (Εγχειρίδιο Μελέτης, Β' Έκδοση, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008), σσ. 212-213

⁶⁸ Ο Βάγκνερ ενέταξε στη φόρμα του δράματός του στο *Λόεγκριν* τα «υπενθυμητικά μοτίβα» του Βέμπερ, αλλά τα διαφοροποίησε στο *Χρυσάφι του Ρήνου* για να ενισχύσει το δραματικό στοιχείο χρησιμοποιώντας τα σε κρίσιμες στιγμές της πλοκής που αναφέρονταν στο παρελθόν. Τα *λαιτ μοτιβ* τα χρησιμοποίησε πρώτη φορά στο *Χρυσάφι του Ρήνου* (προοίμιο της τετραλογίας του μουσικού δράματος *Δαχτυλίδι του Νιμπελούνγκεν*) και μετά από το πρώτο αυτό μουσικό δράμα (την τετραλογία *Δαχτυλίδι του Νιμπελούνγκεν*) κατηγοριοποίησε τα έργα του ανάμεσα σε ρομαντικές όπερες (*Λοεγκριν*) και μουσικά δράματα, στο: Βλ., Μάμαλης, Νικόλαος, *Η Μουσική στην Ευρώπη* στον τόμο: Νικόλαος Μάμαλης, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, Τόμος Γ (Εγχειρίδιο Μελέτης, Β' Έκδοση, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008), σσ. 212-213

αλληλουχιών που ενισχύονταν από τη μελωδία και ταυτόχρονα διαμόρφωνε τα ίδια τα μοτίβα του δράματος ή/και κάθε σκηνής. Κατά τον Βάγκνερ, η μουσική αλληλουχία της μελωδίας δημιουργούνταν από μέσα προς τα έξω, εκτείνονταν σε όλο το δράμα και αφορούσε το ειδικό και το σύνολο, ώστε να έχει νόημα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, τα συμφωνικά μέρη και ολόκληρη η συμφωνική σύνθεση εξελίσσονταν όπως η διαδικασία του *γίνεσθαι*. Από τη γένεση εκ των έσω, έως την επαφή μερών από διαφορετικά θέματα, η οποία εναλλάσσεται σε όλη τη διαδικασία της δράσης.⁶⁹

Εκτός από τα *λαιτ μοτίβ* που, όπως μας πληροφορεί ο Μάμαλης, χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά στο *Χρυσάφι του Ρήνου*,⁷⁰ ο Βάγκνερ ενέταξε στη φόρμα του δράματός του στο *Λόεγκριν* τα «υπενθημικά μοτίβα» του Βέμπερ, τα οποία διαφοροποίησε στο *Χρυσάφι του Ρήνου* για να ενισχύσει το δραματικό στοιχείο χρησιμοποιώντας τα σε καίριες στιγμές της πλοκής που αναφέρονταν στο παρελθόν. Η χρήση αντιθέτων που αποδίδονται μέσα από τα μοτίβα, αποτελεί, όπως αναφέρει η Σιώψη, ένα από τα χαρακτηριστικά του μουσικού δράματος. Ο Βέμπερ, μέσα από τη χρήση αντιθέτων, δημιούργησε μια αντιπαράθεση ανάμεσα στην αφηρημένη έννοια της μελλοντικής πραγματικότητας και την εμπειρία της δράσης, η οποία προέρχονταν τόσο από τα δραματικά μέρη όσο και από τη μουσική του έργου του. Η ανάμνηση ήταν μια ακόμα έκφραση των αντιθέτων και δημιούργησε άλλη μια αντιπαράθεση σε σχέση με τη διαδικασία εμπειρίας, συναισθήματος και εσωτερίκευσης, η οποία στοχεύει στην ανάδειξη της αλληλεπίδρασης μεταξύ λογικής και συναισθήματος. Οι έννοιες αυτές βρίσκονταν σε έναν διαρκή διάλογο που μάθαινε στο κοινό την πραγματικότητα που υπήρχε πέρα από την αντιληπτή. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, οι ιδιαιτερότητες της

⁶⁹ Βλ. Μάμαλης, *ό.π.*, σ.σ. 211-214

⁷⁰ Το *Χρυσάφι του Ρήνου* είναι προοίμιο της τετραλογίας του μουσικού δράματος *Δαχτυλίδι του Νιμπελούνγκεν*. Μετά από το πρώτο αυτό μουσικό δράμα (την τετραλογία *Δαχτυλίδι του Νιμπελούνγκεν*) κατηγοριοποίησε τα έργα του ανάμεσα σε ρομαντικές όπερες (*Λόεγκριν*) και μουσικά δράματα, στο: Βλ., Μάμαλης, Νικόλαος, *Η Μουσική στην Ευρώπη* στον τόμο: Νικόλαος Μάμαλης, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, Τόμος Γ (Εγχειρίδιο Μελέτης, Β' Έκδοση, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008), σσ. 212-213

μουσικής αποτελούσαν τον καταλύτη και το συνδετικό κρίκο αυτής της συνεργασίας με σκοπό την εκπλήρωση του στόχου του μουσικού δράματος.⁷¹ Τέλος, όπως υποστηρίζει ο Machlis, η ορχήστρα αποτελούσε την εστία του μουσικού δράματος του Βάγκνερ. Είχε αναλάβει το ρόλο του συνδετικού κρίκου όλου του δράματος και εξέφραζε με τον ήχο όσα δεν μπορούσαν να εκφραστούν από τη δράση, τα πρόσωπα ή τους τραγουδιστές. Δεν συνόδευε απλά, αλλά με τη βοήθεια των *λαιτ μοτιβ* οπτικοποιούσε ψυχικές καταστάσεις, προθέσεις και χειρονομίες και κατάφερνε να ενώσει στοιχεία από το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον σαν ένα χείμαρρος έντονα συναισθηματικού ήχου.⁷²

Συμπέρασμα

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, οι Ακαδημίες και ο νεοκλασικισμός ήταν τα πεδία λεκτικοποίησης των πολιτικών διαφορών στη γαλλική κοινωνία εκπροσωπώντας τις θέσεις και τις επιδιώξεις της εξουσίας. Ως εργαλεία προπαγάνδας και μέσα ελέγχου των μαζών, πρόβαλλαν την επιστροφή στις ρίζες και τις κλασικές αξίες, ώστε οι άνθρωποι να μην επαναστατούν απέναντι στις συνθήκες διαβίωσης της βιομηχανικής αστικής κοινωνίας. Την περίοδο αυτή, ο καπιταλιστής αστός έλεγχε την εντυπωσιακή δύναμη της παραγωγής, μέσα σε μια κοινωνία που όλα προσανατολιζόνταν προς την ανεύρεση ολοένα και περισσότερων πηγών και τρόπων εκμετάλλευσης των προσωπικών ικανοτήτων στο μέγιστο βαθμό. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, ο νεοκλασικισμός έβαζε το λαό στην κανονικότητα, αποθάρρυνε και κατέπνιγε τις αντιδράσεις, ενώ ταυτόχρονα έδινε πρότυπα ανάπτυξης των χρήσιμων ανθρώπινων ποιοτήτων και χαρακτηριστικών, ώστε αυτά να καλλιεργηθούν και να προσαρμοστούν στις ανάγκες της καπιταλιστικής κοινωνίας. Στην καλλιτεχνική πρωτεύουσα της Γαλλίας, όπου η οικονομική ανάπτυξη

⁷¹ Βλ. Σιώψη, Αναστασία, *Θεωρητικοποιώντας τον 'θάνατο': το Liebestod (Τριστάνος και Ιζόλδη) μέσα από τα πρίσματα της ερμηνευτικής του* (Διεθνές συνέδριο με τίτλο *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση-Μεθοδολογία και Πράξη*, Τ.Μ.Σ., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θέρμη Θεσσαλονίκης, 29 Σεπτεμβρίου-1 Οκτωβρίου 2006), *Πρακτικά Συμποσίου*, Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ.: Θεσσαλονίκη, 2006: 140-150.

⁷² Βλ. Machlis, ό.π., σ.σ. 134-135

ήταν ο βασικός στόχος, στο επίπεδο της τέχνης, ο καπιταλισμός είχε δημιουργήσει ένα επίσης πολύπλοκο δίκτυο δημιουργίας και προώθησης των καλλιτεχνικών καταναλωτικών αγαθών, το οποίο έλεγχε μέσω του νεοκλασικισμού. Παράλληλα, οι γοργές τεχνολογικές εξελίξεις, ειδικότερα το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, οδήγησαν τους αστούς σε μεγάλη οικονομική ευημερία και δημιούργησαν μια νέα σχέση του καλλιτέχνη με τον κόσμο ευνοώντας τις τάσεις ατομικισμού, την πολλαπλότητα και την πολυφωνία. Οι διαφορετικές αντιλήψεις για τη φύση και τη θέση του ανθρώπου στον κόσμο, οι νέοι κοινωνικοπολιτικοί όροι διαβίωσης, η αυξανόμενη ταχύτητα των μεταβολών και η άνοδος του καπιταλισμού, στα πλαίσια της βιομηχανικής παραγωγικής κοινωνίας, επηρέασαν τους καλλιτέχνες, οι οποίοι ως φορείς των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων δεν μπορούσαν να μην πάρουν θέση απέναντι στις εξελίξεις. Η επιστροφή στο παρελθόν που επέβαλε ο νεοκλασικισμός, η συνύπαρξη του νέου με το παλιό, και οι απότομες τομές αντανάκλουν τις πολυδιάστατες πτυχές της σύγχρονης ζωής, οι οποίες δημιούργησαν μια έλλειψη ενότητας και ισορροπίας τόσο κοινωνικά όσο και καλλιτεχνικά. Ως αποτέλεσμα, εμφανίστηκαν νέα -και διαφορετικά μεταξύ τους- καλλιτεχνικά ρεύματα, τα οποία ήταν, εκτός των άλλων, ένα καλλιτεχνικό επίτευγμα, καθώς αποτελούσαν τον καταλληλότερο καμβά για την έκφραση της ατομικής αλήθειας του καλλιτέχνη.

Οι καλλιτέχνες, ελεύθεροι πλέον από τις απολυταρχικές δυνάμεις και τις εξωτερικές πιέσεις, ζούσαν σε έναν κόσμο που απέρριπτε την υποταγή σε οποιοδήποτε εξουσιαστικό κέντρο. Μελετούσαν τους προβληματισμούς της σύγχρονης πραγματικότητας και πειραματίζονται με τις τεχνοτροπικές και κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις της τέχνης και τους τρόπους χρήσης των μορφών. Με αφετηρία το κίνημα του ρομαντισμού, οι καλλιτέχνες έκαναν το πρώτο μεγάλο βήμα έκφρασης της προσωπικής τους αντίληψης για τον κόσμο. Έκαναν μια μοντέρνα κριτική στις επίσημες αρχές και αξίες μέσα από μια

διαδικασία κοινωνικής μοντερνοποίησης και απέδειξαν, ότι ο κλασικισμός δεν ανταποκρίνεται στη σύγχρονη κουλτούρα, αλλά έχει τις ρίζες του στις δομές του παρελθόντος. Μέσα από το ρομαντισμό απορρίφθηκε πρώτη φορά στη ζωγραφική ο συμβατικός τρόπος θέασης των αντικειμένων, φόρμα απαλλάχτηκε από το στενάχωρο περίγραμμά της, συνδέθηκε με ψυχικές καταστάσεις και χρησιμοποιήθηκαν πολλές από τις δυνατότητες υποβολής του χρώματος. Την ίδια περίοδο, μέσω του ρομαντισμού, πήρε τη σημερινή του μορφή στο εμπόριο τέχνης, το οποίο μπορούσε να ανθήσει μόνο μέσα στις ατομιστικές κοινωνικές της εποχής. Η τέχνη επομένως, δεν απευθυνόταν πλέον σε ένα κοινωνικοπολιτικά και ιδεολογικά περιορισμένο κοινωνικό σύνολο και δεν ήταν εξαρτημένη από ένα ειδικό κοινό παραγγελιοδόχων. Οι καλλιτέχνες συνειδητοποίησαν πρώτοι τη μοντέρνα αντιμετώπιση του παρόντος, η οποία χαρακτήρισε όλο το 19^ο αιώνα και έπαγαν να είναι υπηρέτες των ισχυρών και των ακαδημαϊκών κανόνων, οι οποίοι ήταν ακίνητοι και απορροφημένοι στις αξίες του παρελθόντος. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, στη μουσική τέχνη, ο Βάγκνερ χρησιμοποίησε το νέο είδος του μουσικού δράματος ως πανάκεια απέναντι στην κρατική εξουσία και τα συμφέροντά της που επιβάλλονταν μέσα από τους νέους νόμους. Πίστευε στην αναγέννηση της γερμανικής ψυχής μέσα από το θέατρο και για το λόγο αυτό, το μουσικό δράμα ενίσχυσε το ρόλο του θεάτρου σε καθοριστικό κοινωνικό παράγοντα. Η αντίληψη του Βάγκνερ για τη στενή και αλληλεπιδραστική σχέση της τέχνης με την πραγματικότητα έδωσε τη δυνατότητα στο μουσικό, θεατρικό και δραματικό του δημιούργημα να δημιουργήσει μια νέα εμπειρία που θα διαμόρφωνε τόσο το κοινωνικό παρόν όσο και το μέλλον.

Η ανάγκη των καλλιτεχνών να βρεθούν νέοι τρόποι παρουσίασης της κοχλάζουσας σύγχρονης ιστορικής πραγματικότητας και η επιθυμία για ελευθερία έκφρασης μετέθεσε το κέντρο βάρους της τέχνης στην έκφραση της προσωπικής εμπειρίας, η οποία προέκυπτε μέσα από τη συνεχή αλλαγή τρόπο ζωής των αστικών κέντρων. Οι

καλλιτέχνες ανέλαβαν πλήρως την ευθύνη της έκφρασής τους και η ποικιλία καλλιτεχνικών κινημάτων που δημιουργήθηκε, εξέφραζε διαφορετικά την εμπειρία των αλλαγών, σύμφωνα με τις προσωπικές αντιλήψεις των καλλιτεχνών για το σύγχρονο κόσμο. Τα κινήματα του ρομαντισμού, και αργότερα του ρεαλισμού, του νατουραλισμού, του ιμπρεσιονισμού και του συμβολισμού πλησίαζαν πολύ τον σύγχρονο άνθρωπο και τις αισθήσεις του και εξέφραζαν όσο τίποτε άλλο τη σύγχρονη νοοτροπία της γρήγορης ζωής των μεγάλων αστικών κέντρων που ήταν γεμάτη υλικές απολαύσεις, ανέσεις, συγκινήσεις, αλλά και αδιέξοδα. Μολονότι όμως η απομάκρυνση της νατουραλιστικής και ιμπρεσιονιστικής τεχνοτροπίας από τα ακαδημαϊκά πλαίσια, έβαζε στο περιθώριο τους ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες και απέκλειε την παρουσία των έργων τους στα Σαλον του Παρισιού, υπήρχε μια αμοιβαία αλληλεξάρτηση και μια παραγωγική ένταση ανάμεσα στις τεχνοτροπίες. Για παράδειγμα, αν συγκρίνουμε το έργο του Μονέ *Η Καμιλ στον Κήπο* (εικόνα 15) με το έργο του νεοκλασικιστή ζωγράφου Bouguereau *Μητέρα και παιδιά*, (εικόνα 16) θα δούμε ότι και τα δυο αφορούν σε σύγχρονα θέματα. Στο έργο του Bouguereau που πραγματεύεται ένα σύγχρονο θέμα της καθημερινής πραγματικότητας βλέπουμε, ότι παρά την επική διάσταση της έκτασης στο χρόνο που του δίνει ο καλλιτέχνης, το έργο παραμένει στατικό σαν να δημιουργείται μέσα από μια ακατάλληλη φόρμα. Επίσης, παρά τη μνημειώδη συνολική εντύπωση, τα ρούχα των πρωταγωνιστών δεν είναι σύγχρονα και δεν αποτελούν μέρος που συμπληρώνει την «αξιοπρεπή» εικόνα που αναζητούσαν οι ακαδημαϊκοί. Αντιθέτως, στο έργο του Μονέ παρά την απουσία σχεδίου και απόδοσης της λεπτομέρειας, οι φιγούρες αποδίδουν μια άχρονη αριστοκρατικότητα, τόσο σε σχέση με την ένδυση όσο και με τη στάση. Παρά τις βιαστικές πινελιές και την απουσία φόρμας, η στάση του σώματος της Καμιλ πετυχαίνει μέσα από μια στιγμιαία σκηνή την εξιδανίκευση της πραγματικότητας, η οποία αποτελούσε στόχο των ακαδημαϊκών.

Η αλληλεπίδραση των τάσεων και η συνεχής κίνηση και μεταβολή έκανε τελικά την προσωπική έκφραση και την ειλικρίνεια κλασικές αξίες, οι οποίες αντανακλούνταν μέσα στην ίδια τη φύση και την καθημερινότητα. Ο Μανέ ήταν ο πρώτος, ο οποίος έδειξε μέσα από το *Πρόγευμα στη Χλόη*, ότι το εικονιζόμενο συμβάν υποχώρησε μπροστά σε άλλες αξίες εξελίσσοντας το δρόμο των αναζητήσεων που είχαν ανοίξει οι ρομαντικοί και ο ρεαλισμός. Στο έργο του, ο Μανέ δεν περιορίστηκε στη στενή εξωτερική απόδοση του φυσικού κόσμου και της ιστορικής πραγματικότητας, αλλά ενδιαφέρθηκε για την υποκειμενική ερμηνεία του. Ήθελε να προχωρήσει την εικόνα πέρα από την αληθοφάνεια των αισθήσεων και να προβάλλει την ατομική συγκίνηση, μέσα από τη ρυθμική και μουσική οργάνωση του χρώματος. Η απόδοση της διαφορετικής και μοναδικής προσωπικής ερμηνείας του Μανέ για τον κόσμο, αποτυπώνει μια ακόμα διάσταση της ανθρώπινης ψυχής, γι' αυτό και ο καλλιτέχνης δεν φοβήθηκε να αποδώσει ξανά έργα που είχαν άλλοι ζωγραφίσει πριν από αυτόν, όπως συνέβη με την περίπτωση της *Ολυμπίας*. Όπως ο Μανέ εξέλιξε την προσπάθεια του ρομαντικού Ντελακρουά να αποτυπώσει την εντύπωση της φύσης και των πραγματικών σκηνών μέσα από το χρώμα, με σκοπό να προβάλλει την υποκειμενική του αλήθεια και αντίληψη για την πραγματικότητα, έτσι και οι Ιμπρεσιονιστές προχώρησαν ακόμα παραπέρα την υποκειμενική μετάφραση του κόσμου που επιδίωκε να αποδώσει ο Μανέ. Οι σύγχρονοί του Μανέ Ιμπρεσιονιστές μετέφεραν μέσω του χρώματος όλο το βάρος από την αντικειμενική απόδοση της πραγματικότητας στην υποκειμενική κάνοντας από τότε την υποκειμενική έκφραση μοναδικό προορισμό της τέχνης. Μολονότι, η αλήθεια που επιθυμούσε να συλλάβει κάθε καλλιτέχνης ήταν διαφορετική, (όπως και οι τρόποι και η τεχνοτροπία έκφρασής της), η νέα καλλιτεχνική τάση του ιμπρεσιονισμού σε σχέση με την ακαδημαϊκή ζωγραφική, εξέφραζε μεγαλύτερη συνοχή σε σχέση με τις επιδιώξεις της και τον τρόπο αντιμετώπισης των σύγχρονων θεμάτων. Τα νέα μέσα έκφρασης του ιμπρεσιονισμού χρησιμοποιήθηκαν με επιτυχία στις επόμενες καλλιτεχνικές τάσεις, οι

οποίες είναι άμεσα συνδεδεμένες με τη δική μας εποχή κάνοντας το Μανέ δικαίως, κατά τη γνώμη μας, πατέρα του μοντερνισμού, αφού οι κατακτήσεις των ιμπρεσιονιστών εμπνεύστηκαν από το τολμηρό και δυναμικό έργο του. Τελικά, μας φαίνεται, ότι ο Μανέ λειτούργησε ως καταλύτης του νέου προορισμού της τέχνης, σχετικά με τη συνεχή αναζήτηση πρωτοποριακών τρόπων έκφρασης της προσωπικής και υποκειμενικής αντίληψης, από τους οποίους δεν έλειπε το συναίσθημα ως ο μόνος τρόπος εκδήλωσης της διαφορετικότητας. Από τότε ως σήμερα, δεν υπάρχει άλλος προορισμός για την τέχνη από την έκφραση του καλλιτέχνη από τον εαυτό του ως προς κάτι *άλλο* και αυτό είναι το στοιχείο που της δίνει το στέρεο χαρακτήρα της.

Βιβλιογραφία

1. Berstein, Serge, Pierre, Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 2, Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών, 1815-1819*, μτφ. Δημητρακόπουλος, Α., επιμ. Λιβιεράτος, Κ., Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, (1991), 1997
2. Εμμανουήλ, Μελίτα, *Η ιστορία των εικαστικών τεχνών στη Ευρώπη κατά τον 19^ο και 20^ο αιώνα*, Κεφ. 1, στο: Εμμανουήλ, Μελίτα, Πετρίδου, Βασιλική, Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, *Η Ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη*, Τομ, Β, Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από το 18ο αιώνα ως τον 20ο αιώνα, Εαπ, Πάτρα, 2008
3. Francina, Francis, Blake, Nigel, Fer, Briony, Garb, Tamar, Harrison, Charles, *French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven & London in Association with the Open University, 1993
4. Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κασδάγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014
5. Hobsbawm, E.J., *Η Εποχή των Επαναστάσεων 1789-1848* (μτφρ. Μ. Οικονομοπούλου, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2008
6. Machlis, Joseph και Forney Kristine, *Η απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία-Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, επιμ. μτφρ. Δημήτρης Πυργιώτης, Fagotto Books, Αθήνα, 1996 (1991)
7. Μάμαλης, Νικόλαος, *Η Μουσική στην Ευρώπη στον τόμο: Νικόλαος Μάμαλης, Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη, Τόμος Γ, Εγχειρίδιο Μελέτης, Β' Έκδοση, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008*
8. Πεγέ Ζ., *Η ζωγραφική στο 19ο αι.*, μτφρ. Ά Χαραλαμπίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1984
9. Σιώπη, Αναστασία, *Θεωρητικοποιώντας τον 'θάνατο': το Liebestod (Τριστάνος και Ιζόλδη) μέσα από τα πρίσματα της ερμηνευτικής του* (Διεθνές συνέδριο με τίτλο *Μουσική*

Θεωρία και Ανάλυση-Μεθοδολογία και Πράξη, Τ.Μ.Σ., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θέρμη Θεσσαλονίκης, 29 Σεπτεμβρίου-1 Οκτωβρίου 2006), *Πρακτικά Συμποσίου*, Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ.: Θεσσαλονίκη

10. Χρήστου, Χρύσανθος, *Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1990

Διαδικτυακές Πηγές

1. <http://xartografos.wordpress.com> (27-02-16)
2. <http://ebooks.edu.gr> (27-02-16)
3. <http://pestokaietsi.blogspot.com> (27-02-16)
4. <http://giorgionetempesta.blogspot.com> (27-02-2016)
5. <http://www.jssgallery.org> (27-02-2016)
6. <http://www.italian-renaissance-art.com> (27-02-16)
7. <http://www.zazzle.com> (27-02-16)
8. <http://www2.gwu.edu> (27-02-16)
9. <http://www.jackygallery.com> (27-02-16)
10. <http://www.flickr.com> (27-02-16)
11. <http://www.museuma.com> (27-02-16)
12. <http://degasabsinthe.com> (27-02-16)
13. <http://www.flickriver.com> (27-02-16)
14. <http://williambouguereau.org> (27-02-16)

Εικόνες



Εικόνα 1 – Μιλέ, *Σταχτομαζώχτρες* xartografos.wordpress.com (27-02-2016)



Εικόνα 2 – Κουρμπέ, *Καλημέρα Κύριε Κουρμπέ*, ebooks.edu.gr (27-02-16)



Εικόνα 3 – Ντελακρουά, *Η Ελευθερία που οδηγεί το λαό*, ebooks.edu.gr (27-02-16)



Εικόνα 4 – Μανέ, *Πρόγευμα στη Χλόη*, xartografos.wordpress.com (27-02-2016)



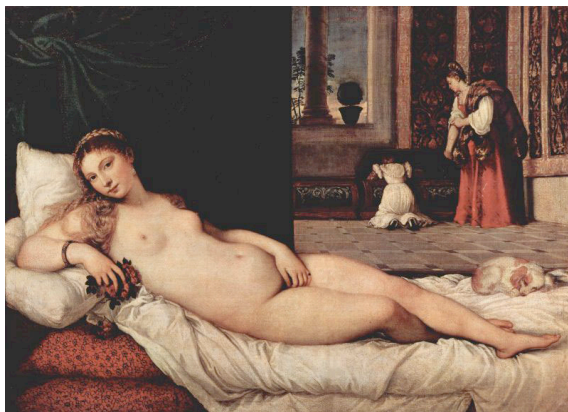
Εικόνα 5- Ραφαήλ, *Η κρίση του Πάρι*, pestokaietsi.blogspot.com (27-02-2016)



Εικόνα 6 – Giorgione, *Υπαίθριο Κονσέρτο*, giorgionetempesta.blogspot.com (27-02-2016)



Εικόνα 7 – Μανέ, *Ολυμπία*, www.jssgallery.org (27-02-2016)



Εικόνα 8 – Τίταν, *Αφροδίτη του Ουρμπίνο*, www.italian-renaissance-art.com (27-02-16)



Εικόνα 9 – Μανέ, *Ιπποδρομίες στο Λονσάν*, (λιθογραφία) www.zazzle.com (27-02-16)



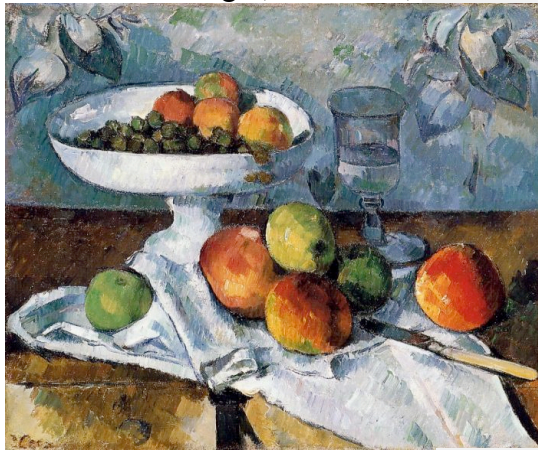
Εικόνα 10 – Μονέ, *Σταθμός Σαιν – Λαζάρ*, www2.gwu.edu (27-02-16)



Εικόνα 11– Βαν Γκογκ, *Το δωμάτιο στην Άρλ*, www.jackygallery.com (27-02-16)



Εικόνα 12 – Gauguin, *Te Reriroa*, www.flickr.com (27-02-16)



Εικόνα 13 – Σεζαν, *Νεκρή Φύση*, www.museuma.com (27-02-16)



Εικόνα 14 – Ντεγκά, *Αψέντι*, degasabsinthe.com (27-02-16)



Εικόνα 15– Μονέ, *Η Καμίλ στον κήπο*, www.flickrriver.com (27-02-16)



MOTHER AND CHILDREN, 1879

Εικόνα 16– Bouguereau, *Μητέρα και Παιδιά*, williambouguereau.org (27-02-16)