

φύλλα
για τη

ΓΡΑΦΗ ΜΕ ΦΩΣ

4

Έκδοση

ΠΛΩΤΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΤΕΥΧΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟ



φωτ. Clarence H. White

Φωτογραφία εξωφύλλου:
GEORGE H. SEELEY
(κηλίδες φωτός που η σχέση τους με αυτές
του έργου του Ρενουάρ δεν είναι καθόλου συμπτωματική)

ΓΡΑΦΗ ΜΕ ΦΩΣ

Τεύχος τέταρτο
Ιούνιος 1995

Δίμηνη περιοδική έκδοση
για τη φωτογραφία

Η σύνταξη της ύλης
και η επιμέλεια του
περιοδικού ανήκουν στην
Φωτογραφική Ομάδα Τριανδρίας
Μακρυγιάννη 14, 553 37,
Τριανδρία, Τηλ: 930 840

Έκδοση

ΠΙΛΟΣΤΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Αγγελάκη 11 546 21 Θεσσαλονίκη
τηλ. 272 090 fax 264 017

Διευθυντής

Βασίλης Καρκατσέλης

Art Director

Ράνια Κοκκινίδου

Συντακτική επιτροπή

Βίκυ Κοτρίκλα, Αργύρης Λιαπόπουλος,
Λουκάς Κόνιας, Ράνια Κοκκινίδου,
Φώτης Παλαιολόγος

Φιλμ

ACT - Λαγκαδά 21

Θεσσαλονίκη τηλ. 517 457

Παραγωγή εντύπου - Βιβλιοδεσία

Γραφικές Τέχνες

"Σχήμα & Χρώμα"

Η ΓΡΑΦΗ ΜΕ ΦΩΣ

κυκλοφορεί σε 1.500 αντίτυπα
και διανέμεται από επιλεγμένους χώρους
ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 1

EDITORIAL

ΓΙΑ ΕΝΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ ΔΙΑΒΑΣΜΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Στις μέρες μας, είναι πλέον αποδεκτό από το σύνολο των με αυτή ασχολούμενων, ότι η φύση της τέχνης δεν είναι στατική. Δεν είναι εξελικτική αλλά μεταμορφωτική.

Καθώς οι κοινωνίες αλλάζουν, "παρασέρνουν" και την τέχνη. Η κάθε εποχή με τους δικούς της ρυθμούς, στόχους και αντιλήψεις, δε χρησιμοποίησε την τέχνη (πλαστική γλώσσα) του παρελθόντος για να εκφραστεί η ίδια, αλλά έφτιαξε νέα, συνήθως λίγο πιο διαφορετική από την προηγούμενη.

Οι κοινωνίες που χρησιμοποίησαν τη γλώσσα άλλων εποχών, γιατί υπήρξαν και τέτοιες, σήμερα που μπορούμε να τις βλέπουμε από μακριά, ξέρουμε ότι ήταν "στατικές" στο σύνολο της δομής τους και σχεδόν τίποτε σπουδαίο δε σημειώθηκε στις μέρες τους, παρά μόνο με την ανατροπή των. (Η τέχνη και στις μίζερες εποχές στέκει καθρέφτης τους, αντανakλώντας μίζερια.)

Είναι λοιπόν λογικό να αναζητούμε σε κάθε εποχή τα στοιχεία που θα προσδιορίσουν την τέχνη της.

Μιά ασφαλής μέθοδος χρήσιμη για τους δημιουργούς (κυρίως τους νέους) αλλά και τους ιστορικούς, κριτικούς, υπεύθυνους αιθουσών κ.τ.λ. είναι αυτή της διά της εις άτοπον απαγωγής. Αρκεί να γνωρίζουμε καλά την τέχνη του παρελθόντος. Γνωρίζοντας το τι, το πως, το γιατί και κάτω από ποιές συνθήκες συνέβησαν τα όσα συνέβησαν αιώνες, αλλά και δεκαετίες πριν (εύκολα προσδιορίσιμα και εκ των πραγμάτων αναγνωρίσιμα) είναι πανεύκολο μετά να ξεχωρίσεις τα νέα στοιχεία στην ποιητική των ημερών σου και να δεκτείς, πετάξεις ή προεκτείνεις, ανάλογα με αυτό που εσύ πιστεύεις για σήμερα. Η γνώση που αυτή η τακτική απαιτεί, έχει το μειονέκτημα ότι χρειάζεται μελέτη και ανάπτυξη της συγκριτικής μεθόδου, αλλά

ταυτόχρονα, ιδιαίτερα στους δημιουργούς, προσφέρει πολύτιμο χρόνο (δεν υπάρχει λόγος να ψάχνουμε κάτι που άλλοι πριν από μας κάνανε πολύ καλά και μας άφησαν και συνταγές), αξιοπρέπεια (δεν μας αφήνει να φουσκώνουμε σα διάνοι για μετριότητες - ίδιον των "ερασιτεχνών" και των "μισοδιαβασμένων" "καλλιτεχνών") και σεμνότητα (όταν γνωρίζεις τους ογκόλιθους που προηγήθηκαν καταλαβαίνεις ότι το έργο σου στην ανωτέρα των περιπτώσεων θα είναι ένα ακόμη σημαντικό έργο δίπλα στα άλλα).

Σήμερα ο φωτογράφος, ιδιαίτερα αυτός, χρειάζεται αφού ξεπεράσει τα ψευτοπροβλήματα της τεχνικής, να φτάσει στο βάθος αυτού που ονομάζουμε "απολόγηση επιλογής μέσου" και "προσανατολισμού φόρμας". Γιατί δηλαδή διαλέγει να μιλήσει με τη φωτογραφία (και όχι ας πούμε με τη ζωγραφική) τι θέλει να πει με αυτή (περιεχόμενο του έργου του) και βεβαίως πως (φόρμα ή εύρεση του καταλληλότερου τρόπου για να εκφραστεί το συγκεκριμένο περιεχόμενο από το συγκεκριμένο μέσο). Για να τα καταφέρει είναι απαραίτητο να διαβάσει αλλιώς την ιστορία της φωτογραφίας.

Η φωτογραφία από τα πρώτα της χρόνια ευτύχησε να δουλεύει δίπλα - δίπλα με όλες τις τέχνες (Οι φωτογράφοι βρίσκονταν στις ίδιες παρέες, ομάδες και αίθουσες διαμορφώνοντας από κοινού με τους συναδέλφους των άλλων τεχνών τη σκέψη και την αισθητική της έκφραση). Ζούσε και αναπτυσσόταν παράλληλα με την επιστήμη και τα επιτεύγματα της κάθε εποχής και ήταν ίσως το κατ'εξοχήν μέσον, που έστω και για τον απλοϊκό λόγο του ντοκουμέντου, ήταν υποχρεωμένη να υπογράφει αυτή όλες τις εξάρξεις του πνεύματος, όλες τις ανωμαλίες της εξέλιξης, κάθε βήμα της ιστορίας.

Ατύχησε όμως γιατί τα παραγόμενα προϊόντα της ήταν υποχρεωμένα ν'ακροβατούν συνεχώς ανάμεσα στην ουτοπία του περιπού (τι άλλο μπορεί να είναι η τέχνη) και την εφαρμοσμένη της πλευρά (παραγωγή έργων για συγκεκριμένη χρήση). Η πρώτη, η καλλιτεχνική της πλευρά, έφτιαχνε έργα που δεν μπορούσαν να πουληθούν, η δεύτερη -

- ακόμη κι'αν πολλά από τα έργα της εκ'των υστέρων αναγνωρίζονται σαν έργα τέχνης - έφτιαχνε παραγγελίες, δηλαδή έφερνε χρήμα πριν καν την ολοκλήρωσή τους. Η πρώτη αμφισβητώντας - εκ φύσεως - τη μοναδικότητα του έργου τέχνης (ύπαρξη ενδεχομένως και δεύτερου και τρίτου πρωτοτύπου) ήταν υποχρεωμένη να συγκρουστεί με την ως τα τότε αντίληψη για τα καλλιτεχνικά προϊόντα με αποτέλεσμα να μείνει μακριά από το κύκλωμα διανομής και εμπορίας αντικειμένων του είδους της, (αντιμετωπίζοντας όλα όσα αντιμετώπισαν παρεμφερείς τέχνες όπως η χαρακτική και τα πολλαπλά), τη στιγμή που η δεύτερη εκμεταλλευόταν αυτό το ιδιόμορφο του είδους της (φέρνοντας δόξα στους μαστόρους της). Των πρώτων τα έργα σαπίζανε στα ράφια, των δεύτερων τυπώνονταν χιλιάδες φορές και φτάνανε παντού. Τι πιο "φυσικό" λοιπόν με τα χρόνια να δημιουργηθεί η μεγαλύτερη παρανόηση της σύγχρονης εποχής. Να πιστέψουμε για φωτογραφία, ότι τα αποτελέσματα της με φως γραφής - έκφρασης, αλλά την όποια εφαρμογή της έφτανε στο πλατύ και τις περισσότερες φορές αδαές κοινό. Σε καμμιά άλλη τέχνη δε θα τολμούσε να συμβεί. Ποτέ μια δημοσιογραφική ανταπόκριση ή τα κείμενα των διαφημίσεων δεν θα θεωρούντο λογοτεχνία, πολύ δε περισσότερο τα μοτίβα που τα συνοδεύουν μουσική. Στην έφηβο όμως φωτογραφία έγινε και αυτό.

Δεκαετία τη δεκαετία η φωτογραφία - τέχνη έσβησε από τη συνείδηση της μάζας των ασχολούμενων και κυρίως των υπό δημιουργία νέων φωτογράφων, αλλά και από τη μνήμη των "ειδικών" που έτσι την άφησαν έξω από την ιστορία της τέχνης και ως εκ τούτου, την απομάκρυναν ακόμη περισσότερο από τις πωλήσεις, δηλαδή από τις γκαλερί (οικοεμπορίου) και τα μουσεία (οίκοι εδραίωσης της χρηματιστηριακής αξίας των προς πώληση από τις γκαλερί έργων) δηλαδή έξω από τις καινούργιες ιστορίες τέχνης (είναι γνωστή η εξάρτηση των κονδυλοφόρων από τη διανομή) και ο φαύλος κύκλος καλά κρατεί ακόμη.

Αποτέλεσμα μιάς τέτοιας διαδικασίας δε μπορούσε να είναι άλλο παρά ξέκομμα του μέσου

τη χωρωδία των άλλων τεχνών. Η "νέα καλλιτεχνική φωτογραφία" ταμπουρώθηκε γύρω από τον εαυτό της, προσπάθησε να αναγάγει σαν αυτοσκοπό την αυτοεξέλιξη της (παιδαριώδες) και ανήγαγε σε υπέρτατο σκοπό ότι την απομόνωνε από τις άλλες τέχνες. Αυτή, η νεότερα των πλαστικών τεχνών, απέρριπτε κάθε προσπάθεια συνεύρεσης, απεκήρυσσε κάθε πειραματισμό και διεύρυνση του λεξιλογίου της ή αποϊδεολογικοποιούσε τον ίδιο της τον εαυτό. (Ο Χέρτφιλντ για παράδειγμα σε κάνει φωτογραφία αλλά κολάζ, ο Λ. Σαμαράς είναι εικαστικός και ο τάδε κομμουνιστής)

Βοήθησαν σ' αυτό και ο "ειδικός τύπος" τα ευρείας κυκλοφορίας "φωτογραφικά" περιοδικά που, με πρόσχημα τη χαμηλή νοημοσύνη του αγοραστικού κοινού (τις ανάγκες των αιώνια αρχαρίων) και εξ αιτίας της εξάρτησης τους, όχι από τη φωτογραφία όπως θα περίμενε κανείς, αλλά από τις εταιρείες παραγωγής φωτογραφικών ειδών, αποπροσανατολίζοντας συνεχώς το κοινό, δίνοντας του συνέχεια παραπλανητικές για την ουσία της φωτογραφίας πληροφορίες. Κάθε χρόνο τα ίδια και τα ίδια (έλειψη στελεχών) αναμασημένη τροφή (τεχνικά θέματα, φίλτρα, ταξειδιωτική φωτογραφία, πως εμφανίζεται ένα φιλμ κ.τ.λ) χειρότερο δημιουργία νέων τυφλών, (αφού υποστηρίζουν ότι γραφή με φως είναι οι φακοί π.χ. και όχι τι λες). Αν μάλιστα προσθέσουμε και την κάκιστη ποιότητα (στοιχίζει να αγοράσεις τα δικαιώματα για δημοσίευση καλών έργων) των φωτογραφιών που δημοσιεύουν (τα αρχεία - πρακτορεία προσφέρουν με 500 δρχ. καταπληκτικά ηλιοβασιλέματα, βουνά του Καναδά και εξωτικές αμμουδιές) καταλαβαίνει κανείς γιατί η φωτογραφία δεν έχει ακόμη έδρα σε πολλές σχολές Καλών Τεχνών και έχει μετατραπεί σε λύση επαγγελματικής αποκατάστασης με άπειρες εκδοχές. Άλλος δηλαδή φαύλος κύκλος, αφού περιοδικά όπως η "Δημιουργική Φωτογραφία" το "Ανασκοπήσεις της Φωτογραφίας" το "Πορτοφόλιο" του Ενδιβούργου και τόσα άλλα που αντιμετωπίζουν τη φωτογραφία σα μιιά ζωντανή γλώσσα της τέχνης, κυκλοφορούν σε ελάχιστα κομμάτια και δε βγάζουν ούτε τα έξοδα τους. (δε φτάνουν ποτέ στην Ελλάδα) τη στιγμή που

περιοδικά τύπου FOTO (δεν σοκάρει το περιεχόμενο αλλά αυτό που πλάσσουν για φωτογραφία), ο φωτογράφος, η Φωτογραφία και το Οπτικόν που λάνε δεκάδες χιλιάδες φύλλα.

Στη χώρα μας, αν εξαιρέσει κανείς τον Σπ. Μελετιζή και έναν δυό μετά βίας ακόμη, που μπόρεσαν με το ταλέντο και την ισχυρή τους προσωπικότητα να αφομοιώσουν τα κυρίαρχα ρεύματα της εποχής, να τα μεταφράσουν κατά πως τους ταίριαζε και να τα μετατρέψουν σε ελληνικά έργα, η φωτογραφία με τη λογική της δημιουργίας ιδεολογίας παρέπεε ανάμεσα στην αντιγραφή, τον επαρχιωτισμό και το τυχαίο. Η δεκαετία του '74 - '84 που οριοθετεί τη μεγάλη στροφή στη γέννηση της Σύγχρονης Ελληνικής Φωτογραφίας (Η πτώση της Χούντας και το μεγάλο πανκαλλιτεχνικό πανυγύρι που ακολούθησε παρέσυρε τα πάντα και έδωσε θέση στο καινούργιο.) δεν έφερε ακόμη την Άνοιξη που όλοι προσδοκούν και στη βιβλιογραφία μας. (Με σκοπό μετρήθηκαν έξι βιβλία - στα πάνω από 160 ελληνικά της βιβλιοθήκης μας - που να ασχολούνται με έστω μικρές αξιώσεις με την άλλη, τη διαφορετική ιστορία της φωτογραφίας).

Όχι μόνο δεν αποκτήσαμε ακόμη ιστορικούς της φωτογραφίας (έχουμε δεκάδες για όλη την υπόλοιπη τέχνη), όχι μόνο συνεχίζουν στο χώρο να βασιλεύουν οι παρορμητικές και προσωπικές προσεγγίσεις της (χρησιμότητες μα όχι αρκετές) αλλά το χειρότερο συνεχίζουμε να βλέπουμε τη φωτογραφία σα μιά τέχνη ξεκομμένη από τις υπόλοιπες - σε πολλές περιπτώσεις εχθρό τους - και αυτοπεριχαρακωμένη στο "λεξιλόγιο" της, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ο έλληνας αυτοφυλακίζεται στο εξοχικό του.

Το υλικό του τεύχους που κρατάτε στα χέρια σας, αποτελεί ένα μικρό μόνο μέρος της εργασίας που παρουσίασαν σε τρία βραδυνά το Μάιο του 1995 στη Φωτογραφική Ομάδα Τριανδρίας τα μέλη της "Ομάδας των Ιμπρεσιονιστών". Ένα team εργασίας που συστάθηκε όχι σα θαυμαστές της συγκεκριμένης αισθητικής άποψης (μερικοί δε γνωρίζανε καν τι αντιπροσώπευε αυτή η "σχολή" πριν ξεκινήσουν) ούτε για να αντιγράψουν το ύφος, το στυλ ή τις τεχνικές τους, αλλά έσπασα πώς για να γνωρίσουν το έργο των παλαιότερων κάτω από τη διαφορετική ματιά που είπαμε.

Τα οικονομικά μας δεν επιτρέπουν να συμπεριλάβουμε περισσότερη ύλη και φωτογραφίες. Επειδή το περιοδικό απευθύνεται σε φωτογράφους κυρίως, διαλέξαμε το προς δημοσίευση υλικό, να μιλάει περισσότερο για τη ζωγραφική. Αν απευθυνόταν σε ζωγράφους ή γλύπτες θα μιλάγε περισσότερο για φωτογραφία.

Αγαπητοί αναγνώστες στα χέρια σας είναι να ανακαλύψετε τις ιμπρεσιονιστικές φωτογραφίες των Emerson, Steichen, Hofmeister, White και τόσων άλλων και να κάνετε τους συνδυασμούς, να συμπληρώσετε τα κενά.

ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ

Η μεγάλη περιπέτεια της εξερεύνησης καινούργιων οριζόντων στη σύγχρονη τέχνη, άρχισε το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα μέσα από ένα κίνημα που, ακόμα και σήμερα, έχει φανατικούς φίλους, αλλά και αυστηρούς κριτικούς : τον ιμπρεσιονισμό. Ωστόσο σε πολλές εισαγωγές, στη σύγχρονη τέχνη οι αναφορές σ' αυτό το κίνημα είναι ελάχιστες, μιά και οι εκτιμήσεις για την αφετηρία της σύγχρονης τέχνης, διίστανται.

" Δεν υπάρχει αμφιβολία πως, αυτό που ονομάζουμε μοντέρνο κίνημα στην τέχνη αρχίζει με την έμμνη απόφαση ενός γάλλου ζωγράφου να δει τον κόσμο αντικειμενικά. Η λέξη αυτή δεν κρύβει κανένα μυστήριο. Αυτό που ο Σεζάν ήθελε να δει ήταν, ο κόσμος- ή εκείνο το τμήμα του που παρατηρούσε- σαν ένα αντικείμενο, χωρίς να παρεμβάλλονται ούτε το μυαλό που "τακτοποιεί" ούτε τα ακατάστατα συναισθήματα. Οι ιμπρεσιονιστές - οι άμεσοι πρόδρομοι του - είχαν δει τον κόσμο υποκειμενικά, όπως παρουσιαζόταν δηλαδή στις αισθήσεις τους κάτω από διάφορους φωτισμούς ή από διάφορες οπτικές γωνίες" (*2)

Για τους περισσότερους ειδικούς κριτικούς τέχνης, ο ιμπρεσιονισμός δεν είναι παρά μιά εξέλιξη της "τοπιογραφίας" του προηγούμενου αιώνα. Αν και το τελευταίο είναι αληθινό, εν μέρει τουλάχιστον, τότε, από που ξεκινά η σύγχρονη τέχνη; Ο Χέρμπερτ Ρηντ στο προηγούμενο, απόσπασμα αναφέρεται στο Σεζάν. Είναι γνωστό όμως ότι ο Σεζάν " ολοκλήρωσε και ξεπέρασε τον ιμπρεσιονισμό" "προχώρησε από την εντύπωση στη δομή" και "το έργο του ήταν προοίμιο της στροφής στον Κυβισμό" (*3)

Αν ξεκινήσουμε μελετώντας τα χαρακτηριστικά του ιμπρεσιονισμού, θα βρούμε πολλά στοιχεία, που τον διαφοροποιούν ριζικά απ' όσα προηγήθηκαν και που δείχνουν ότι η επιρροή του υπήρξε σημαντική για όσα ακολούθησαν στην τέχνη : σε επίπεδο τεχνικής, απλοποίηση συνθέσεων, χρήση χρωμάτων του ηλιακού φωτός όχι ανακατεμένα, αλλά τοποθετημένα το

ένα δίπλα στο άλλο με αποτέλεσμα να αυξάνεται η φωτεινότητα, η διάλυση του περιγράμματος των μορφών. Σε επίπεδο θεματογραφίας απεικόνιση του σύγχρονου αστικού κόσμου και της φύσης με σκοπό την έκφραση της χαράς που προκαλεί η υποκειμενική αίσθηση του έγχρωμου φωτός. Επίσης, διατήρηση της υποκειμενικής αντίληψης της ατομικής καλλιτεχνικής έκφρασης, του λυρικού ύφους.

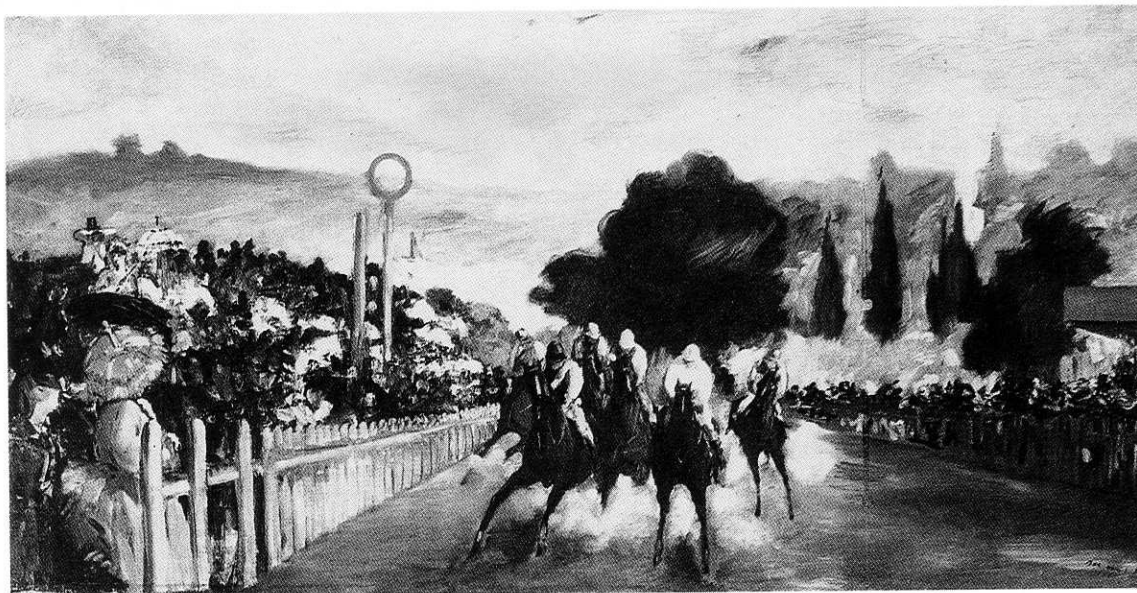
Ποιό είναι λοιπόν το καινούργιο που έφερε ο ιμπρεσιονισμός στη σύγχρονη τέχνη;

* Το κίνημα αυτό αθόρυβα αλλά καινομοτελειακά οδήγησε τη ζωγραφική ως την αφαίρεση. Καθώς οι ιμπρεσιονιστές σπάζουν τα έντονα περιγράμματα του ακαδημαϊκού σχεδίου, επιτρέπουν στην φόρμα μια συνεχώς αυξανόμενη παντοδυναμία. Το χρώμα, πλέον καθαρό και φωτεινό αναφέρεται όχι στον υπο αναπαράσταση κόσμο, αλλά στον εαυτό του αποκλειστικά. Ο ιμπρεσιονιστής απομακρύνεται από τα αντικείμενα για να συλλάβει την εικόνα ως σύνολο. Η διαφορά του με τον ακαδημαϊκό ζωγράφο έγκειται στο ότι επιδιώκει ν'αποδώσει όχι την εικόνα, του κόσμου αλλά, την εικόνα της χρονικής στιγμής. Επίσης, στο ότι αντικαθιστά το στατικό μοντέλο της αναπαράστασης που κληροδότησε η Αναγέννηση μ'ένα ζωγραφικό σύστημα ενεργητικό και παλλόμενο.

Οι ιμπρεσιονιστές ανακαλύπτουν τη ζωγραφική εξ αρχής ανακαλύπτοντας, από την αρχή, τον κόσμο. Με το έργο τους διαλύουν τους μύθους περι "αμετάθετων αρχών της τοπιογραφίας" εφόσον η τέχνη παραμένει ένα παράδοξο που διαρκώς εφευρίσκουν στους στόχους του. Ο ιμπρεσιονιστής υψώνει σε νόμο το τυχαίο, υποκειμενοποιώντας τον κόσμο, εκ πεποιθήσεως>(*1)

Ως κίνημα της εποχής του όμως, ο ιμπρεσιονισμός σεν έμεινε έξω από τις φιλοσοφικές αναζητήσεις και τις επιστημονικές θεωρίες ή ανακαλύψεις.

*Οι ιμπρεσιονιστές επηρεάζονται και επηρεάζουν την καινούργια ανακάλυψη που λέγεται φωτογραφία>(*1) και *Ο ιμπρεσιονισμός εντέλει με την απόλυτη σχετικότητα του θα προετοιμάσει την έκρηξη του σουρεαλισμού ή τις ιδέες του υπαρξισμού αλλά και θα συμπορευθεί κατά ένα παράδοξο τρόπο προς τις θεωρίες του Αινστάιν, διαρρηγνύοντας τα



Η φωτογραφική εργασία του Μέιμριτζ, έδειξε στους καλοτεχνίτες ότι η ζωγραφική και γλυπτική, αιώνες τώρα, λάθευαν στην αναπαράσταση του καλπασμού του αλόγου. Κανείς πια, από εδώ και πέρα, δε θα μπορούσε να αμφισβητήσει την αλήθεια του νέου μέσου και να προχωρήσει περιφρονώντας τη. Πάντως δεν ήταν και λίγοι αυτοί που προσπάθησαν να εκμεταλευτούν τις ευκολίες που αυτή προσέφερε ή να διερευνήσουν τους δρόμους που άνοιγε.

Ο Ντεγκά (είχε ό τουλάχιστον φωτογραφικές μηχανές) δεν είναι πλέον υποχρεωμένος να σχεδιάζει λάθος τα άλογα, ή κρατώντας τα ακίνητα από το χαλινάρι ή στους σταύλους, όπως γινόταν μέχρι τότε. Μπορεί με τη μηχανή του να πάρει όσες φωτογραφίες θέλει στο αποκορύφωμα της δράσης και σε δεινός σχεδιαστής που είναι, να τις μεταμορφώσει κατά όποιως θέλει.

Στο έργο της φωτογραφίας μας το έμπειρο μάτι μπορεί κάλλιστα να παρατηρήσει ότι έχουμε ένα πίνακα και επάνω του συναρμολογούμενη μία φωτογραφία των καβαλάριδων, τραβηγμένη μάλιστα με 'ευρυγώνιο' φακό που δίνει τις αποκλίσεις του αριστερού και δεξιού ιππέα.

Δυστυχώς για το ζωγράφο, ευτυχώς για την κατοπινή τέχνη, τα φιλμ της εποχής είναι αρκετά 'αργά' για να γράψουν με την απαραίτητη ταχύτητα που θα κρατήσει παγωμένο ότι κινείται. Το βλέπει κανείς στο ελαφρύ φλουτάρισμα όχι μόνο στους ιππείς και τα πόδια των αλόγων αλλά και στα δένδρα του φόντου. (Αξιζει να προσέξει κανείς και τη διαφορά ανάμεσα στα δένδρα του τοπίου. Προέρχονται σαφώς από δυό διαφορετικά αρνητικά.)

στεγανά ανάμεσα στην καλλιτεχνική έκφραση και την επιστημονική σκέψη*.

Υπάρχουν όμως και κάποιοι που θεωρούν ότι ο ιμπρεσιονισμός δεν ήταν ολοκληρωμένο καλλιτεχνικό κίνημα καταλογίζοντας τον ως αρνητικά, την επιμονή του στην αναζήτηση της υποκειμενικής αλήθειας και της ηθελημένης αποχής του από τα πολιτικά γεγονότα της εποχής: "Καθώς ο ιμπρεσιονισμός ψάχνει στη στιγμή, είναι ευνόητο ότι δεν ψάχνει να βρεί, την αιώνια εικόνα του κόσμου και της ζωής, αλλά το παρόν στη ρευστότητα του. Το τώρα γίνεται σημαία και ο κυματισμός αυτής της σημαίας δεν είναι άλλος από το τυχαίο. Το τυχαίο (ή όχι προσχεδιασμένη αντίδραση αιτίου - αιπατού, αποκτάει νέες διαστάσεις και η βασιλεία του μπορεί να αποδείξει την ελευθερία του καλλιτέχνη. Ελευθερία όχι μόνο να αισθάνεται αλλά και να αποδώσει αυτή του την αίσθηση όπως θέλει (θεοποίηση του υποκειμενισμού). Άρα ο καλλιτέχνης σύμφωνα με τα νέα συμπεράσματα δεν έχει την παραμικρή υποχρέωση να φτιάξει το ωραίο που ζητά η κοινωνία αλλά το ωραίο που του λέει ο εαυτός του. Από δω και πέρα θα υπάρχουν πολλά ωραία, μερικά μάλιστα από τα οποία άκρως αμφισωητήσιμα. (Είναι από οtn ιμπρεσιονισμό που άνοιξε το χάσμα ανάμεσα στη σύγχρονη τέχνη και το κοινό)".(*4)

"Την εποχή που η Γαλλία χάνει από τους Γερμανούς τις δύο πιο πλούσιες επαρχίες της και το εσωτερικό της σπαράσσεται από το ανελέητο κυνήγι και τις εκτελέσεις όσων έλαβαν μέρος στην κομμούνα του Παρισιού πως θα μπορούσε το Αισθητικό Πρόβλημα να στέκει υπεράνω;"(*4)

Στον ιμπρεσιονισμό καταλογίζεται η αδιαφορία για την καταπίεση του πληθυσμού των αποικιών, την καταλήστευση των πόρων, τους πολέμους, τους νεκρούς.

"Κι όταν αυτοί οι νεκροί είναι γνωστοί σου πως μπορείς άραγε να υποχρεώσεις την καλλιτεχνική δημιουργία να παίρνει υλικό από on ίδιο της, τον εαυτό και σα μοναδικό της σκοπό να λογαριάζεις μονάχα τη φροντίδα της μορφής; Σήμερα το ξέρουμε, για τα καλά. Η καλλιτεχνική δημιουργία με κανένα τρόπο δε μπορεί να θεωρηθεί σαν αυτόνομη αισθητική ενότητα".(*4)

Είναι αλήθεια ότι οι περισσότεροι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι δεν ήταν "πολιτικοποιημένοι".

Ποιός μπορεί όμως να τους καταλογίσει ότι δεν είχαν άποψη για ότι συνέβαινε γύρω τους; Ο Μανέ, πρόδρομος του ιμπρεσιονισμού και εν μέρει ιμπρεσιονιστής ο ίδιος, λέει:

"Ο καλλιτέχνης δε λέει σήμερα: Βλέπετε άφσογα, αλλά βλέπετε ειλικρινά. Η ειλικρίνεια είναι αυτή που δίνει στους πίνακες το χαρακτήρα μιάς διαμαρτυρίας, έστω κι αν αυτό που είχε στο νου του ο καλλιτέχνης ήταν μόνο να αποδώσει την εντύπωση του".

Ίσως, μια προσπάθεια ολοκληρωμένης αντιμετώπισης του κινήματος του ιμπρεσιονισμού να δίνεται μέσα από συλλογισμούς του Ερνστ Φίσερ:

"Ο Ιμπρεσιονισμός, διαλύοντας τον κόσμο σε φως, αναλύοντας τον σε χρώματα, καταγράφοντας τον σαν ακολουθία εντυπώσεων των αισθήσεων, έγινε όλο και περισσότερο έκφραση μιάς πολύπλοκης, βραχύζωης σχέσης υποκειμένου - αντικειμένου. (το όνειρο του Σεζάν ήταν να συλλάβει στον πίνακα ένα περαστικό "λεπτό του κόσμου"). Το μοναδικό συγκεντρωμένο, στον εαυτό του άτομο, ζει τον κόσμο σε μια δέσμη από νευρικά ερεθίσματα, εντυπώσεις, διαθέσεις, σαν "πολύχρωμο χάος" σα βίωμα μου, σαν εντύπωση μου. Ο ιμπρεσιονισμός στη ζωγραφική αντιστοιχεί στο θετικισμό, στη φιλοσοφία που κι αυτός θεωρεί τον κόσμο μόνο σα βίωμα μου, σαν εντύπωση μου. Το επαναστατικό στοιχείο του ιμπρεσιονισμού αντικαθίσταται από ένα άλλο, από τον σκεπτικό, διστακτικό, μη μαχητικό ατομικισμό, από τη στάση ενός παρατηρητή, αφοσιωμένου στις εντυπώσεις του, που δεν έχει σκοπό να αλλάξει τον κόσμο και για τον οποίο μια κηλίδα αίματος δε σημαίνει τίποτε άλλο από μιιά κόκκινη παπαρούνα σε σταροχώραφο.

Έτσι και ο ιμπρεσιονισμός δηλώνει την παρακμή, τον κατακερματισμό και τον αποανθρωπισμό του κόσμου - ταυτόχρονα όμως είναι, στη μεγάλη "ήρεμη" εποχή της αστικής καπιταλιστικής κοινωνίας ανάμεσα στο 1871 και 1914, μια μεγαλοπρεπής αναλαμπή αστικής τέχνης ένα χρυσό φθινόπωρο, μια όψιμη σοδειά και ένας τεράστιος εμπλουτισμός των καλλιτεχνικών εκφραστικών μέσων. Και πρέπει να βλέπουμε και τις δυο πλευρές, το διχασμό, την εσωτερική αντίφαση, για να αναγνωρίσουμε την κοινωνική εξάρτηση του ιμπρεσιονισμού και να εκτιμήσουμε τα άφθαρτα επιτεύγματα του".

Ο Ιμπρεσιονισμός λοιπόν, για όσους εκτιμούν την Τέχνη. Την Τέχνη που δεν είναι απαραίτητο να φοράει άλλους μανδύες για να ολοκληρώνεται και να μας συγκινεί.

Ιμπρεσιονισμός για πάντα.

Ο 19ος ΑΙΩΝΑΣ

Το να εξετάσει κανείς την εξέλιξη της τέχνης με βάση μόνο τις αλλαγές της αισθητικής νοοτροπίας είναι μια εργασία αμφίβολης αξίας, αφού θα διευφeyγαν οι αιτίες που γέννησαν την εξέλιξη της. Η μοντέρνα τέχνη δεν γεννήθηκε εξελικτικά από την τέχνη του 19ου αιώνα αλλά αντίθετα προήλθε από μία σειρά ιστορικών και ιδεολογικών αιτιών που προκάλεσαν την κατάρρευση του αισθητικού ιδεώδους.

Ο 19ος αιώνας σημαδεύει ιδιαίτερα την ιστορική πορεία της ανθρωπότητας γιατί μέσα σ' αυτόν βρίσκονται τα σπέρματα όλων των κοσμογονικών γεγονότων που συντάραξαν και συνταράζουν ακόμη τον αιώνα μας όπως:

α. Η βιομηχανική επανάσταση

β. Η πληθυσμιακή αύξηση - μετανάστευση - αστικοποίηση

γ. Τα νέα, ιδεολογικά και πολιτικά ρεύματα (Φιλελευθερο-Δημοκρατικό-Σοσιαλιστικό - Αναρχικό)

δ. Εθνικισμός και οι επαναστατικές τάσεις

ε. Ο Ιμπεριαλιστικός ανταγωνισμός.

Ο 19ος αιώνας γνώρισε μια βαθιά επαναστατική τάση, γύρω από την οποία οργανώθηκαν οι φιλοσοφικές, πολιτικές και καλλιτεχνικές σκέψεις. Η δράση για την ελευθερία είναι ένα από τα πρωταρχικά στοιχεία της επαναστατικής αντίληψης του αιώνα και οι φιλελεύθερες, αναρχικές και σοσιαλιστικές ιδέες ώθησαν τους διανοούμενους να παλέψουν όχι μόνο με τα έργα τους αλλά και με τα όπλα στο χέρι.

Ολόκληρος ο αιώνας σφραγίζεται από τη σύγκρουση των δημοκρατικών δυνάμεων και των υποστηρικτών της παράδοσης.

Η ΕΠΙΣΤΗΜΗ, Ο ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ.

Ο αιώνας αυτός είναι μία εποχή θαυμαστής πνευματικής ευφορίας, η πρόοδος της φυσικής, της χημείας και της βιολογίας συντελεί στο να σημειωθούν βασικές εξελίξεις στον τομέα της τεχνικής που επιτρέπουν τη βελτίωση των συνθηκών της ζωής του ανθρώπου και τη νικηφόρα καταπολέμηση πολλών ασθενειών.

Η φιλοσοφική σκέψη επηρεάζεται αρχικά από την ανάπτυξη των θετικών επιστημών. Στις αρχές του αιώνα ο θετικισμός κυριαρχεί στη φιλοσοφία. Αργότερα ο φιλοσοφικός στοχασμός θα δεκτεί



Τολούζ Λωτρέκ - Η Μαρσέλ Λιντέρ

Το ξεπέραςμα των τεχνικών αδυναμιών της αργής φωτογραφικής πλάκας οδηγεί σε έξαρση το ενσταντανέ, τη φωτογραφία δηλαδή εκείνη, που ο φωτογράφος παγώνει μιά όχι στημένη σκηνή από τη ζωή.

Στα έργα του Λωτρέκ θα δούμε το θρίαμβο αυτών των 'ενσταντανέ', έργα δηλαδή που θα είναι παράθυρα στην αληθινή ζωή - όπως η φωτογραφία - με όλες τις αδυναμίες που αυτό εμπεριέχει και σίγουρα απαλαγμένα πλέον από την υποχρέωση να υπακούουν στην άκρως ελεγχόμενη σύνθεση της στημένης στο στούντιο ατμόσφαιρας. Σε τέτοια 'ξαφνικά φωτογραφικά στιγμιότυπα' την τελευταία στιγμή είναι φυσικό να μπαίνουν στο κάδρο μας απρογραμμάτιστα περαστικοί και το φόντο, τα κλειστά τοπία των χώρων όπου διαδραματίζεται το συμβάν, να μην υπακούουν στους 'κλασσικούς κανόνες' της μέχρι τότε αντιμετώπισης του φόντου σαν σχεδόν σκηνογραφικής κατασκευής φτιαγμένης να υποδεχθεί τέλεια και αρμονικά το θέμα μας.

Ας μη θεωρούμε λοιπόν καθόλου παράξενο το ότι στην ιμπρεσιονιστική τέχνη, το θέμα μας δεν είναι υποχρεωτικά στα σημεία τομής των χρυσών τομών, ότι πολλές φορές φτάνει στα όρια του κάδρου και όχι λίγες κόβεται από αυτό στη λογική του εκεί και ως έτυχε, όχι όπως θα έπρεπε αλλά όπως το βρήκαμε, όπως μας έτυχε.

επιδράσεις από το ρομαντισμό και θα οδηγηθεί, προς το τέλος του αιώνα, σε μια άρνηση του θετικισμού. Η καλλιτεχνική δημιουργία ως τα 1850 περίπου, κυριαρχείται από το κίνημα του ρομαντισμού. Το κίνημα αυτό παρουσιάζεται κυρίως ως αντίδραση στην απόλυτη κυριαρχία της λογικής. Ο ρομαντισμός απορρίπτει τους κανόνες της κλασικής τέχνης (αγάπη για το φανταστικό και το Μεσαίωνα), εγκαταλείπει τη μυθολογία και προσφεύγει στο χριστιανισμό, το ύφος διαμορφώνεται, με πλήρη ελευθερία.

Μετά από αυτό το όριο αρχίζει να παρατηρείται αντίδραση, οι ποιητές, οι ζωγράφοι και οι μουσικοί κατευθύνονται από διάφορους δρόμους, προς μια νέα αισθητική αντίληψη, από την οποία θα γεννηθεί στις αρχές του 20ου αιώνα η Μοντέρνα Τέχνη.

ΗΡΗΞΗ

Η αντίδραση αυτή εκδηλώνεται με την εμφάνιση του Ιμπρεσιονιστικού κινήματος και δεν είναι απλώς μια ρήξη με την παράδοση και τους κανόνες που επικρατούσαν μέχρι τότε στην τέχνη, αλλά πρόκειται για μια γενική απόρριψη των αισθητικών, πολιτικών και κοινωνικών απόψεων. Οι λαϊκές εξεγέρσεις στη Γαλλία επηρέασαν ολόκληρη την Ευρώπη και σηματοδοτούσαν την αρχή μιας νέας περιόδου.

Τον Ιούλιο του 1830 ξεσπά επανάσταση καθοδηγούμενη από τους αστούς σε συνεργασία με τους εργάτες προκαλώντας μια ευρύτερη αναταραχή στην Ευρώπη.

Τον Φεβρουάριο του 1848 έχουμε λαϊκή εξέγερση που είναι ουσιαστικά αποτέλεσμα της οικονομικής κρίσης της καπιταλιστικής οικονομίας της εποχής.

Το 1871 οι λαϊκές τάξεις επαναστατούν και εγκαθιδρύουν στο Παρίσι την επαναστατική κυβέρνηση της κομμούνας (αποτελείται από μετριοπαθείς δημοκρατικούς, σοσιαλιστές, αναρχικούς και οπαδούς της Διεθνούς) με πρόγραμμα επηρεασμένο από την ιδεολογία του Προυντόν.

Τελικά όλες οι εξεγέρσεις καταπνίγηκαν στο αίμα από το αστικό καθεστώς, πρόλαβαν όμως να ρίξουν το σπέρμα της αμφισβήτησης και της ρήξης με την παράδοση.

ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Το Ιμπρεσιονιστικό κίνημα που αναπτύσσεται στο Παρίσι στην δεκαετία 1860-70 δίνει οριστική μορφή στη ρήξη με την παράδοση.

Η πρώτη ιμπρεσιονιστική έκθεση γίνεται το 1874 και στεγάζεται όχι στους καθιερωμένους χώρους εκθέσεων αλλά στο φωτογραφείο του NADAR. Ο όρος ιμπρεσιονισμός προέρχεται από τη γαλλική λέξη 'impression' που σημαίνει εντύπωση και τον χρησιμοποίησε για πρώτη φορά ο ζωγράφος Claude Monet (μια θαλασσογραφία, τον κόλπο της Χάβρης κατά την ανατολή του ηλίου). Στην έκθεση του 1874 το κοινό

βρήκε τους πίνακες πολύ διαφορετικούς από ότι είχε δει μέχρι τότε. (Οι πίνακες έμοιαζαν με τις γοργές εναλλαγές του φωτός). Το κίνημα του ιμπρεσιονισμού ανανεώνει ριζικά τη ζωγραφική. Η ομάδα αυτή δεν είχε ούτε ομοιογένεια ούτε κοινό πρόγραμμα. Ακόμη και πολιτικά τα μέλη της ανήκαν σε παρατάξεις συχνά αντίθετες. Ο Ντεγκά π.χ. ήταν "δεξιός", ενώ ο Πισαρό "αριστερός". Από τις ατελείωτες συζητήσεις τους κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι συμφωνούσαν στις ακόλουθες αρχές:

α. Όλοι απεχθάνονταν την επίσημη τέχνη.

β. Είχαν ρεαλιστικό προσανατολισμό.

γ. Αδιαφορούσαν για το θέμα.

δ. Απέρριπταν τις συμβάσεις του εργαστηρίου (πόζες, μοντέλα, σκιοφωτισμός κ.λπ)

ε. Ήταν φανατικοί υπαιθριστές.

στ. Ενδιαφερόντουσαν να ανανεώσουν την τεχνική τους.

Ο Ιμπρεσιονισμός γεννήθηκε και ωρίμασε στο πεδίο της τοπιογραφίας, διαφέρει όμως από τις προηγούμενες σχολές της υπαίθρου γιατί, συγκεντρώνει την προσοχή των ζωγράφων από την πανοραμική θέα του τοπίου και τα ειδυλιακά επεισόδια του ουμανισμού στο πρόβλημα της ερμηνείας του φωτός με μια νέα τεχνοτροπία.

Τα θέματα που παρουσιάζει είναι παρμένα από την αστική κοινωνία που ανθούσε στο Παρίσι γύρω στο 1860 και χαιρόταν τη ζωή στα πάρκα στις ακρογιαλιές στις ιπποδρομίες στα καφενεία στα θέατρα και στα κέντρα διασκεδάσεων, αλλά με μία διαφορά, οι ήρωες τους είναι άσημα πρόσωπα που κυκλοφορούσαν στους δρόμους για τις καθημερινές τους εργασίες.

ΚΥΡΙΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΥ

Α. Το χρώμα εξαρτάται από το φως που λάμπει πάνω σε ένα αντικείμενο και η αίσθηση ότι στην ατμόσφαιρα υπάρχει χρώμα. (το φως δίνει διαφορετικά χρώματα κάθε ώρα)

Β. Τα έργα τους είναι αυτές οι γοργές εναλλαγές του φωτός στην διάρκεια της ημέρας. Ο καλλιτέχνης θέλει να δώσει αντί της εικόνας του κόσμου την εικόνα μιας χρονικής στιγμής.

Γ. Διαλύουν τους ανάγλυφους όγκους της ρεαλιστικής ζωγραφικής με πλατειές και ελεύθερες πινελιές και διαιρούν τους τόνους του χρώματος.

Δ. Συνειδητή άρνηση κάθε φροντίδας για την λεπτομέρεια. Υποστηρίζουν πως το έργο πρέπει να αποδίδει ότι αποτυπώνεται μέσα στη συνείδηση μας με την πρώτη ματιά που ρίχνουμε στο έργο.

Ο ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ ΕΙΝΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

Πολλοί ιστορικοί της τέχνης θεωρούν το κίνημα αυτό, αυγή της μοντέρνας ζωγραφικής, ότι κατάφερε να

σπάσει τις παραδοσιακές φόρμες και κατέληξε σε σημαντικές αλλαγές ως προς τους μέχρι τότε καθιερωμένους κανόνες στην τέχνη. Άλλοι ιστορικοί υποστηρίζουν ότι, αν και το κίνημα αυτό περικλείνει κάποια σπέρματα του νέου, στο βάθος όμως συνεχίζει την τάση του νατουραλισμού και μ'όλο που θεωρητικά και τεχνικά είχε μια αναμφισβήτητ ανακαινιστική επίδραση στην εποχή της, δεν έκανε τίποτε άλλο παρά να σύρει το νατουραλιστικό δόγμα εώς τις τελευταίες του συνέπειες.

Όποια από τις δύο απόψεις και να επικρατεί το σίγουρο πάντως είναι ότι ο ιμπρεσιονισμός υπήρξε η γέφυρα ανάμεσα στην παράδοση και τις αφετηρίες για την εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης.

ΜΕΤΑ - ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Μερικοί ζωγράφοι είχαν την έμπνευση να ωθήσουν ακόμα πιο μακριά τις ιδέες των ιμπρεσιονιστών (Μεταιμπρεσιονιστές). Ο Seurat, ο Gouguin, ο Lautrec, ο Van Gogh κ.α. πέρασαν από την ιμπρεσιονιστική φάση - απογοητευμένοι από τους περιορισμούς της - και προχώρησαν σε διάφορες κατευθύνσεις. (η στάση τους δεν ήταν αντιιμπρεσιονιστική και δεν αποτελούσαν ενιαία σχολή-μελετούν θεωρητικά το χρώμα και την διάσπαση του από την επίδραση του φωτός καθώς και την συστηματική ανάλυση των τόνων.) Σ' αυτούς υπάρχει μια τάση τεμαχισμού της ζωγραφικής επιφάνειας σε μικρές ενότητες χρωμάτων που δημιουργούν την οπτική εντύπωση.

Χρήστος Σιδεράς

Βιβλιογραφία:

ΜΑΡΙΟ ΝΤΕ ΜΙΚΕΛΙ: Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα
Β. Σκουλάτου - Ν. Δημακοπούλου - Σ. Κόνδη - Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία
Άγγελος Γ. Προκοπίου - Ιστορία της Τέχνης
ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ - Αισθητική

Μαρίνα Λαμπράκη - Από τον Θεοτοκόπουλο στο Σεζάν
Β.Μ. ΧΙΛΙΕΡ και Ε.Γ. ΧΟΥΝ - Η ζωγραφική και οι ζωγράφοι
Norert Lynton - Παγκόσμιος Ιστορία Τέχνης
JUDE WELTON - Ιμπρεσιονισμός



Laure Albin - Guillot

Ο ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

ΣΑΝ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΩΝ ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΩΝ ΔΥΝΑΜΕΩΝ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Είναι αδύνατο να μη σταθούμε στις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες εκείνης της εποχής στην Ευρώπη και ιδιαίτερα στην Γαλλία τις συνθήκες δηλαδή που επικρατούσαν στο δεύτερο μισό του δεκάτου ενάτου αιώνα, εποχή που τοποθετείται το κίνημα των ιμπρεσιονιστών.

ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΠΟΥ ΕΞΕΤΑΖΟΥΜΕ

Η αριστοκρατία εξαφανίζεται από το προσκήνιο. Η νίκη της μεσαίας τάξης, σε συμμαχία με την εργατική τάξη, είναι γεγονός, όπως γεγονός είναι ότι με το πέρασμα των χρόνων η μεσαία αστική τάξη σταθεροποιεί την θέση της στην εξουσία. Η εργατική τάξη αρχίζει να καταλαβαίνει ότι αγωνίσθηκε ως τώρα για τις πολιτικές θέσεις της αστικής τάξης και ότι ο μόνος της σύμμαχος είναι ο ίδιος της ο ευατός. Η αστική τάξη που τα προηγούμενα χρόνια θεωρούνταν η πρωτοπορία του αγώνα, από την στιγμή που εγκαταστάθηκε στην εξουσία, εκφράζει ότι πιο οπισθοδρομικό υπήρξε εκείνη την εποχή η εξουσία που εγκαθιδρύει γίνεται όλο και πιο στενοκέφαλη, μισαλλόδοξη και ανελεύθερη).

Τα πράγματα αρχίζουν να ξεκαθαρίζουν με τις καινούργιες ιδέες που φέρνει η εργατική τάξη, ότι δηλαδή υπάρχει αντίθεση ανάμεσα σ'αυτές τις δυο τάξεις και ότι οι εργαζόμενοι θα δουν τα όνειρά τους να πραγματοποιούνται, μόνο ανατρέψουν την εργατική εξουσία.

ΟΙ ΑΛΛΑΓΕΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΛΛΑΓΕΣ

Με την καπιταλιστική εξέλιξη της κοινωνίας, στο κοινωνικό επίπεδο συμβαίνουν ριζικές αλλαγές. Η διασκέδαση αλλάζει καθώς και η τροφή και το ντύσιμο. Έχουμε συγκέντρωση του πληθυσμού στις μεγάλες πόλεις όπου υπάρχει η βιοτεχνία και η βιομηχανία. Το Παρίσι αποκτά 'λάμψη' που όμως είναι χωρίς ουσιαστικό περιεχόμενο, αφού 'η αρχιτεκτονική μιμείται την ρωμαϊκή εποχή, η διακόσμηση είναι κακόγουστη και ότι κυκλοφορεί σαν κυρίαρχη ιδεολογία, μυρίζει ναφθαλίνη'.

Από τον Γαλλο-πρωσικό πόλεμο και τον εμφύλιο το 1871 προκύπτει η 'φιλελεύθερη' Αυτοκρατορία. Όσο όμως η αστική τάξη γίνεται καταπιεστική τόσο περισσότερο αναπτύσσονται οι ιδέες και δυναμώνουν οι συγκρούσεις.

Οι ουτοπικές ιδέες των Φουριέ και Σαν-Σιμόν που συζητιόνταν στις αρχές του αιώνα, βρίσκουν ουσιαστικό περιεχόμενο στα λόγια του Έγκελς (ότι ο σοσιαλισμός σαν θεωρία, βγαίνει από τον

χωρισμό της κοινωνίας σε τάξεις και σαν τέτοιες, μετά την εξαφάνιση της αριστοκρατίας, θεωρούμε την κεφαλαιοκρατική και τη μεγάλη μάζα των εργαζομένων). Οι θεωρίες αυτές, ανοίγουν πολλές συζητήσεις σε όλους τους κύκλους και βρίσκουν οπαδούς παντού.

Επιχειρείται εκσυγχρονισμός στην οικονομική και κοινωνική ζωή. Αποτέλεσμα αυτού είναι βελτιώσεις τεχνικές που επιβάλλονται καθώς και βελτιώσεις στις μεθόδους παραγωγής. Εμφανίζονται τα τραστί, καρτελ και οι σφαίρες επιρροής, ενώ η οικονομική ζωή εισέρχεται στο στάδιο του καπιταλισμού, αυστηρά οργανωμένη.

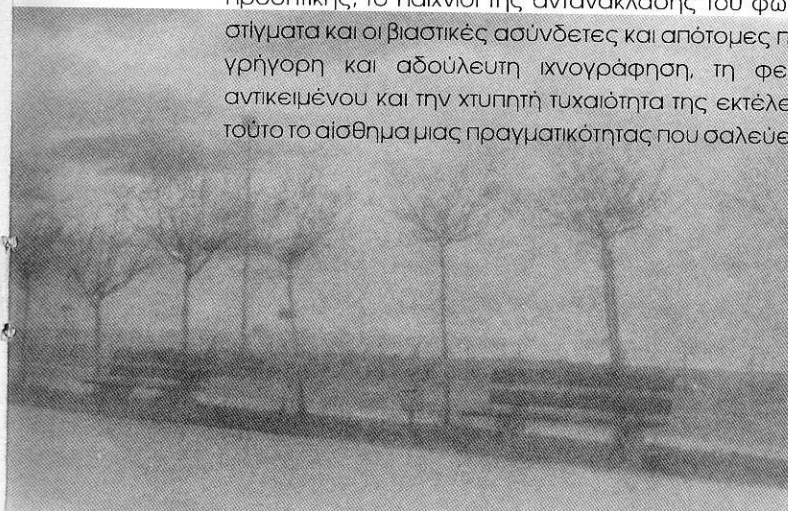
Σ'ολόκληρη την κοινωνία συμβαίνουν μεγάλες αλλαγές, το ένα πράγμα διαδέχεται το άλλο και η μιά ιδέα την άλλη, κάθε είδους προϊόντα κυκλοφορούν στην αγορά και το καινούργιο διαδέχεται το παλιό.

ΟΤΑΝ ΟΛΑ ΑΛΛΑΖΟΥΝ, ΑΛΛΑΖΕΙ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ

οι επαναστατικές ιδέες κυκλοφορούν στους καλλιτενικούς κύκλους και ο Ε.Μανέ - πολύ κοντά στους Ζολά, Μπωντλαίρ, Μαλλαρμέ - προκαλεί την κυρίαρχη ιδεολογία με τις συζητήσεις του στο "Cafe Guerbais" των περιχώρων του Παρισιού, καθώς διακηρύσσει ότι τίποτα δεν είναι σταθερό σ'αυτόν τον κόσμο τα πάντα είναι ρευστά και αλλάζουν (Ηράκλειτος) αυτό που είναι, δεν είναι αυτό που φαίνεται, αλλά μια μεταβατική κατάσταση.

Η κυριαρχία της στιγμής πάνω στη διάρκεια και στη συνέχεια, το αίσθημα ότι κάθε φαινόμενο είναι φευγαλέο κι ανεπανάληπτο σύνολο και κύμα που γλιστρά στο ποτάμι του χρόνου (όπου δεν μπορείς να μπεις δυό φορές) είναι η απλούστερη διατύπωση στην οποία μπορεί να αναχθεί ο ιμπρεσιονισμός.

Η αναπαράσταση του φωτός, του αέρα και της ατμόσφαιρας η διάλυση της ομοιόμορφης επιφάνειας, σε χρωματικά σύνολα και πασαλείματα, η αποσύνθεση του τοπικού χρώματος σε αξίες απόψης και προοπτικής, το παιχνίδι της αντανάκλασης του φωτός και των παραλλαγών της σκιάς, τα παλλόμενα στίγματα και οι βιαστικές ασύνδετες και απότομες πινελιές, ολόκληρη η αυτοσχέδια τούτη τεχνική, με τη γρήγορη και αδούλευτη ιχνογράφηση, τη φευγαλέα φαινομενικά απρόσεκτη σύλληψη του αντικειμένου και την χτυπητή τυχαιότητα της εκτέλεσης, όλα αυτά σε τελευταία ανάλυση εκφράζουν τούτο το αίσθημα μιας πραγματικότητας που σαλεύει και αδιάκοπα μεταβάλλεται δυναμικά.



φωτ. Θεόδωρος Πιπουράς, 1988

Σταύρος Δαγτζίδης
Βιβλιογραφία: Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης του Α. Hausser

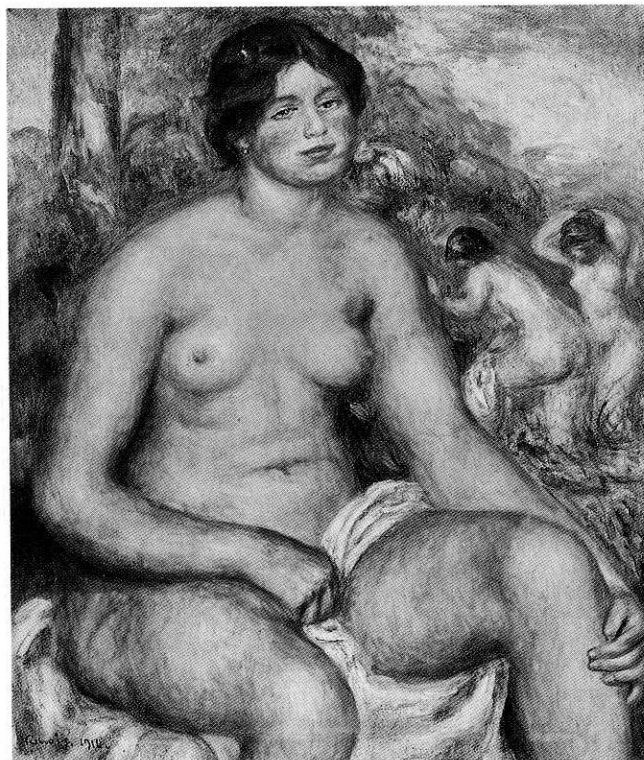
Η χρήση τηλεφακών στη φωτογραφία βοήθησε τους ζωγράφους να δουν από άλλη σκοπιά την προοπτική και την αναπαράσταση του χώρου. Ήταν ένα σοκ να ανακαλύψουν τόσους αιώνες μετά τη ζωοφόρο του Παρθενώνα, την αντίστροφη προοπτική.

Οι μεγάλοι τηλεφακοί καθώς μας φέρνουν κοντά τα αντικείμενα τα "συμπιέζουν" και μας τα παρουσιάζουν σα να τα βλέπουμε από δυό μεριές (στερεοσκοπική φωτογραφία).

Η "συμπίεση" δεν είναι άλλο από την αίσθηση που δημιουργεί η κατάργηση των αποστάσεων ανάμεσα στα μακρινά και τα πολύ μακρινά, κάτι δηλαδή που δίνει την αίσθηση ότι όλα τώρα βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο, ότι καμιά απόσταση δε χωρίζει αυτά που στην πράξη απέχουν πολύ.

Η "διπλή ή αντίστροφη" προοπτική που οφείλεται στην αλλαγή της οπτικής σχέσης (Ο τηλεφακός και το πάγωμα της εικόνας σε βοηθάει να δεις αυτό που υπήρχε αλλά ήταν πολύ μακριά για να το συνειδητοποιήσεις) κάνει τις πίσω πλευρές ενός κύβου, για παράδειγμα, να μοιάζουν μεγαλύτερες και όχι μικρότερες (το ανάποδο δηλαδή απ'ότι μας δίδαξε η προοπτική της αναγέννησης. Μας επιτρέπει στην ουσία να βλέπουμε ένα αντικείμενο ταυτόχρονα από πάνω, δεξιά και αριστερά.

Στον πίνακα του Ρενουάρ, που έχουμε εδώ, η αίσθηση ότι έχουμε το ανάπυγμα του σώματος είναι φανερή. Το σώμα μοιάζει σαν ένα άλλωτε κλειστό αντικείμενο που από την μη ορατή μεριά άνοιξε, για να μπορούμε να απολαύσουμε το "ξεδιπλωμένο" όλον.



Πιέρ - Ογκύστ Ρενουάρ, 'Λουόμενη Καθιστή', 1914

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Η εμφάνιση της φωτογραφίας στον 19ο αιώνα έμελε να ανατρέψει πλήρως την εξέλιξη της Τέχνης.

Καθώς απαλάσει τη ζωγραφική από έναν ολόκληρο τομέα τη δημιουργία τέλειων αναπαραστάσεων, τόσο τέλειων που μοιάζουν με φωτογραφία - δεν την γλυτώνει μόνο από χιλιάδες εργατώρες για την επίτευξη του τέλειου φινιρίσματος, αλλά και από αυτό, που ποτέ από δω και πέρα, δε θα γινότανε τέχνη, αλλά εφαρμογή για βιοπορισμό.

Η άμεση ακρήστευση της "με φωτογραφία ομοιάζουσας" ζωγραφικής (πορτραίτα, ιδιοκτησίες, αναμνηστικά κ.λ.π) κάνει τους φωτογράφους (οι περισσότεροι πρώην ζωγράφοι) να φουσκώνουν σα διάνοι και να διακηρύχσουν ότι "η ζωγραφική είναι νεκρή" πυροδωτώντας ακόμη περισσότερο τη συζήτηση γύρω από τη νέα τέχνη και τα όσα αυτή προσφέρει στο σύγχρονο εικαστικό λεξιλόγιο.

Όταν σαν αντίδραση κάποιοι ζωγράφοι το 1862 θα εκδώσουν ένα μανιφέστο που διακηρύσει ότι "η φωτογραφία δεν είναι τέχνη" είναι πλέον αργά. Μόνο οι συντηρητικοί και ηλικιωμένοι τους ακολουθούν. Οι νέοι σπουδαστές, σα καρυδότσουφλα στο ποτάμι της εποχής, αφήνονται να παρασυρθούν από τις λύσεις-προτάσεις που φέρνει το νέο μέσο. Όλες ή έστω σημαντικό μέρος των συζητήσεων για τις καλές τέχνες, συγκεντρώνεται στην οικιοποίηση και χρήση των νέων μέσων. Σήμερα είναι πολύ φυσικό να καταλάβουμε, πως μία ομάδα που ζητάει να σπάσει τα όρια της παράδοσης, στρέφεται στους νεωτερισμούς της εποχής της. Νεωτερισμός την εποχή που εξετάζουμε είναι η Φωτογραφία και γι'αυτό είναι που σ'αυτή καθρεφτίζεται ο μοντερνισμός, καθώς αναλαμβάνει (χρόνο με το χρόν και με κάθε τεχνολογική της εξέλιξη, όλο και περισσότερο) το ρόλο της κάθε δυνατής αναπαράστασης, σπρώχνει τη ζωγραφική και τις άλλες οπτικές τέχνες σε μία μη αντιστρεπτή πορεία, αρχικά στηριγμένη στη νέα όραση

προς μία άλλη διερεύνηση του πραγματικού (με τους ιμπρεσιονιστές) και αμέσως αργότερα σε ακόμα μακρύτερους δρόμους που δεν θα σταματήσουν παρά μόνο στην αφαίρεση δηλαδή στην άρνηση της θεμελιώδους αρχής της "αντανάκλασης".

Η εμφάνιση της φωτογραφίας και η εδραίωση της στους κύκλους των διανοούμενων, αλλά κυρίως των ζωγράφων της εποχής θα οδηγήσει την Τέχνη, εκτός από τις μορφικές αλλαγές, σε μονοπάτια που ποτέ μέχρι τότε δε σκέφτηκε ότι θα μπορούσαν να υπάρχουν, σε κάτι που ποτέ μέχρι τότε δεν είχε συμβεί. Στην δημιουργία δύο Τεχνών με ριζική διάσταση στον προσανατολισμό. Στο διαχωρισμό της τέχνης σε επίσημη Ακαδημαϊκή (τέχνη της κλασσικής σύνθεσης, θεματογραφίας και ουδέτερης αντιμετώπισης της ομορφιάς, τέχνη του μέσου γούστου και των παλαιών τεχνικών και υλικών) και την Πρωτοποριακή (Ανύσυχη, πειραματική, γεμάτη έρευνα, νέους κάθε φορά, φορέα της ανατροπής των παραδεδωγμένων αξιών και του ξεπεράσματος του προηγούμενου νέου για κάτι νεώτερο).

Η καθιέρωση από τον Ναπολέοντα τον Τρίτο της παράλληλης έκθεσης σε συνεχόμενους χώρους (Salon des refuses - Σαλόν των απορριφθέντων) των έργων που δεν κατάφεραν να περάσουν την προκριματική επιτροπή για να λάβουν μέρος στην επίσημη έκθεση (Salon) απ' όπου και η καθιέρωση και οι κρατικές αγορές, δεν κάνει άλλο από το να επισημοποιήσει το ρήγμα ανάμεσα στην επίσημη και την Άλλη παράλληλη δημιουργία, που ακόμη κι αν δε βρίσκει χρώμα και χώρο να αναπτυχθεί υπάρχει, και χρόνο τον χρόνο, γενιά τη γενιά, μεγαλώνει και γίνεται χάσμα αδιάβατο.

Μέχρι τώρα στο χώρο της τέχνης, ανεξάρτητα από τις επιμέρους διαφορές ύφους, ποιότητας, ιδιωμάτων και χρονολογικής εμφάνισης αυτών, είχαμε ανά περιοχή και περίοδο ένα στυλ. Από την εμφάνιση της φωτογραφίας και μετά την αναστάτωση - απελευθέρωση που πρόσφερε στις οπτικές τέχνες, αποκτάμε δύο. Η απελευθέρωση της αναπαράστασης, οι νέες οπτικές γωνίες, οι νέες εμπειρίες, ή εξέλιξη της όρασης και κυρίως οι ατέλειωτες συζητήσεις για το μέλλον και την αποστολή της τέχνης αλλά και των καλλιτεχνών γεννάν μία νέα τέχνη, γεννάν μία νέα σκέψη που τώρα απαιτεί οξύτερη ματιά και αντίληψη όπως και ικανότητα αποκωδικοποίησης

όλων των επιμέρους στοιχείων. Δεν είναι δηλαδή πως η φωτογραφία έσπρωξε απλώς - για παράδειγμα στον Ιμπερσιονισμό - τη ζωγραφική στην κίνηση, το χρώμα το φώς. Είναι που σιγά-σιγά αυτή η νέα πορεία απαιτεί όλο και περισσότερους αποκωδικοποιητές, όλο και περισσότερους ενδιάμεσους, όλο και περισσότερο αυτό που δεν μπορεί να δώσει και να πάρει όχι μόνο το κοινό των εκθέσεων, αλλά και η ίδια η μάζα των συναδέλφων τους και των "τεχνοκριτικών".

Εάν μέχρι τώρα η τέχνη βάδιζε χέρι-χέρι με την τοπικά κοινωνία, απευθυνόταν σ'αυτήν και κυρίως πήγαζε από τις ανάγκες της, από εδώ και πέρα δημιουργήται παράλληλα με την τέχνη που συνεχίζει αυτή την παραδοσιακή πορεία (Ακαδημαϊκή) και μία άλλη υπόγεια που πηγάζει από τις ανάγκες όχι της κοινωνίας αλλά των καλλιτεχνών, που πολλές φορές βαδίζει κόντρα στο " κοινό γούστο", καταγγέλει, βρίζει,, φωνάζει και πολλές φορές μάχεται, με όση δύναμη μπορεί να έχει, την άλλη την επίσημη αλλά και την ημιεπίσημη τη " μαζική κουλτούρα της αγοράς".

Ναι! Καθώς η ζωή αλλάζει, αλλάζει και η τέχνη της. Ενώ η τηλε-όραση έμελε να αλλάξει τον τρόπο ζωής των κατοίκων του πλανήτη αλλά όχι την τέχνη, η φωτογραφία μπορεί να μην άλλαξε τη ζωή αλλά άλλαξε την τέχνη. Δεν κατάργησε τις προηγούμενες μορφές και υλικά έκφρασης αλλά τα εμπλούτισε πολλαπλασιάζοντας τις ενδεχόμενες δυνατότητες τους που λίγα χρόνια αργότερα η κινούμενη εικόνα εμπλούτισε και απελευθέρωσε χωρίς να καταργήσει το Θέατρο.

Η απελευθέρωση της Τέχνης από την αληθοφάνεια και το φυσικό, θα επιτρέψει σε όλους τους κατοπινούς καλλιτέχνες της πρωτοπορίας να ασχοληθούν με σοβαρότερα θέματα όπως η επίλυση των προβλημάτων αισθητικής (νέα αντίληψη της τέχνης) και καλλιτεχνικής τάξεως (νέα γλώσσα), αφήνοντας δυστυχώς για πολλά χρόνια στη φωτογραφία το βαρύ φορτίο της απεικόνισης. Πράγμα που μερικές φορές, κατάφεερε να την ξεκόψει από την πρωτοπορία ή να εδραιώσει στο κοινό και σε μερικούς φωτογράφους μια λανθασμένη αίσθηση για την αποστολή της για το με τι " πρέπει να ασχολείται" η φωτογραφία ή πως να αντιμετωπίζει με το λεξιλόγιο της.

Αλλά ας δούμε τι γίνεται στη φωτογραφία αυτή την εποχή που εξετάζουμε

1. Η Φωτογραφία μόλις αφήνει την παιδική της ηλικία και περνά στην εφηφία. Είναι πολύ φυσικό οι ασχολούμενοι με αυτή να μην έχουν ενιαίους στόχους (ευτυχώς), κοινή παιδεία, να διατηρούν όλα τα στοιχεία της διαφορετικής τους καταγωγής (κυρίως Γαλλία, Αγγλία και λίγη Γερμανία εκείνη την εποχή) και βεβαίως να κουβαλούν τους τελείως διαφορετικούς λόγους εμπλοκής μαζί της (επιστήμονες, επαγγελματίες, καλλιτέχνες κ.τ.λ.)

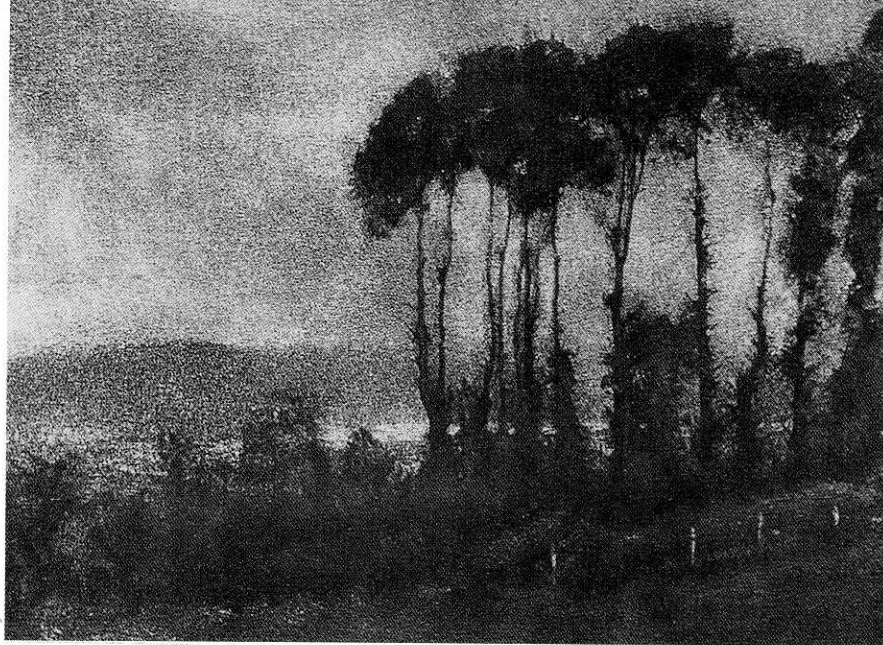
2. Μέχρι και την εμφάνιση του Ιμπρεσιονισμού, η παλιά γερασμένη ζωγραφική λιμνάζει στο βάλτο των συνταγών και της αναμασημένης τροφής, ενώ αυτή με όλο το κέφι που διακρίνει την εφηβεία και το θράσος του νεοφώτιστου, αισθάνεται το μέλλον δικό της.

3. Καθώς γνωρίζει τον εαυτό της περνά από την αντιγραφή στο πείραμα και μέσω αυτού στην εξέλιξη της. Η εξέλιξη όμως της νεωτέρας των τεχνών φέρνει αντίστοιχα νεότερες ματιές, λύσεις, προτάσεις που με τη σειρά τους θα παρασείρουν και τις συναφείς τέχνες, όπως η ζωγραφική.

4. Παρά το γεγονός ότι ο Ιμπρεσιονισμός αποτελεί παιδί αυτής της ισχυρής νέας παρουσίας οι φωτογράφοι δε μπόρεσαν με την πρώτη να συμβαδίσουν μαζί του. Αυτοί (οι φωτογράφοι) που έδωσαν τις ιδέες για την επανάσταση στις οπτικές τέχνες, δεν κατάφεραν να φτάσουν, στην αρχή τουλάχιστον, τόσο μακριά. Διαλέξανε να διατηρήσουν μιά δόση ευηρέπειας για τα προϊόντα τους, προσπαθώντας να τα καθιερώσουν. (Να μη ξεχνάμε ότι η φωτογραφία δίνει τη μεγάλη της μάχη για να αναγνωριστεί σαν τέχνη ενάντια στο γίγαντα ανταγωνιστή με τη μακροχρόνια παράδοση και τα τεράστια συμφέροντα - από την εμπορία - ζωγραφική).

5. Όταν κάποιοι φωτισμένοι αντιλαμβάνονται το κοινόν των προβλημάτων τους, συγχρονίζονται και αρχίζουν να βαδίζουν μαζί. (Μήπως και στις άλλες τέχνες ελάχιστοι δεν είναι πάντα αυτοί που ανήγουν το δρόμο;) Έτσι δεν πρέπει να θεωρείται τυχαίο ότι το ξύπνημα του δημιουργικού πνεύματος στις τάξεις των φωτογράφων (από τους μετα-ιμπρεσιονιστές και μετά θα συμπίπτει με αυτό των λοιπών καλλιτεχνικών κινήματων).

6. Πίστεψαν, όπως και οι ζωγράφοι 'ότι δεν έπρεπε να υποταχθούν σε κανένα σύστημα που προτείνει ή σχεδιάζει την υπεροχή της αστικής λογικής'. 'Θα μεταβάλουν και όταν είναι δυνατόν θα καταστρέψουν την εμφάνιση της φύσης, προκειμένου να έλθουν σε άλλες αλήθειες', γράφουν στο περιοδικό 'STUDIO' το 1894 καθώς αναρωτιούνται πόσο μακριά μπορεί να φτάσει κάποιος στην εκ νέου καλλιτεχνική εκτίμηση των φυσικών μορφών.



Ο Γάλλος Ντεμασύ (Robert Demachy 1859-1938) απόλυτα συντονισμένος στο πνεύμα του Ιμπρεσιονισμού, προσπαθεί να αντικαταστήσει τη γνώση με την αίσθηση, να μας δώσει με τις φωτογραφίες του όχι το ίδιο το αντικείμενο που τον απασχολεί αλλά το 'αρτίστικο' ιδεώδες του.

Ανήκει στην κατηγορία εκείνη των καλλιτεχνών που δε μπορούν να δεχτούν την ανάγκη πιστής αντιγραφής της ατελούς φύσης. Ακόμη και στους πιο 'όμορφους' συνδυασμούς της η φύση, διακυρίσει, δε θα καταφέρει να είναι κάτι παραπάνω από 'ωραία'. Ποτέ δε θα είναι, ποτέ δεν θα γίνει η φύση τέχνη χωρίς τη διαμεσολάβηση εκείνου που θα τη μεταμορφώσει, του καλλιτέχνη.

Ακούραστος δουλευτής εργάζεται συνεχώς για το ξεπέρασμα από τη φωτογραφία του 'απλοϊκού της' χαρακτηριστικού να λειτουργεί σαν καθρέφτης. Ικανός κατασκευαστής εικόνων καταφέρνει πάντα να ξαφνιάζει τους θεατές του που αμφιβάλουν συνεχώς για το τί έχουν μπροστά τους.

Για να επιτύχει τη μετατροπή του φυσικού σε τέχνη, ενδιαφέρεται ειδικά για τις τεχνικές εκτυπώσεις με αποτέλεσμα πολλές φορές να τους δίνει περισσότερη σημασία απ'ότι δίνει στη λήψη της φωτογραφίας (τεχνικές σε gum bichromate και αργότερα εκτυπώσεις χαμηλού ανάγλυφου.) Τα έργα του, με όλες αυτές τις επεμβάσεις στην εκτύπωση αποκτούν μία αίσθηση σπανιότητας και μοναδικότητας που σίγουρα δε μπορεί να διαθέτουν οι απλές τυπικές, οι γνωστές μας φωτογραφίες. Οι δικές του φωτογραφίες μοιάζουν περισσότερο με ζωγραφικά έργα ή λιθογραφίες βασισμένες σε φωτογραφία. Για μία ακόμη φορά οι τέχνες βαδίζουν αγκαλιά για την επίλυση των κοινών τους προβλημάτων.

Ιμπρεσιονισμός & Λογοτεχνία

Η ιστορία της λογοτεχνίας αποκαλύπτει μια εικόνα πολύ πιο περίπλοκη από την ιστορία της ζωγραφικής.

Σα λογοτεχνικό ύφος ο ιμπρεσιονισμός είναι κατά βάθος φαινόμενο όχι ξεκάθαρα καθορισμένο. Οι απαρχές του δύσκολα μπορούν να επισημανθούν μέσα σ'ολόκληρο το σύμπλεγμα του νατουραλισμού, ενώ οι μεταγενέστερες μορφές του είναι ολότελα συγχωνευμένες με τα φαινόμενα του συμβολισμού.

Χρονολογικά επίσης μπορεί να παρατηρηθεί κάποια ασυμφωνία ανάμεσα στον ιμπρεσιονισμό της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής. Στη ζωγραφική η πιο δημιουργική περίοδος του ιμπρεσιονισμού έχει κιάλας περάσει, όταν πρωταρχίζουν να εμφανίζονται τα τεχνοτροπικά του χαρακτηριστικά στη λογοτεχνία.

Πάντως η θεμελιακότερη διαφορά είναι ότι στη λογοτεχνία ο ιμπρεσιονισμός χάνει σχετικά γρήγορα τη συνάφεια με το νατουραλισμό, το θετικισμό και τον υλισμό που γίνεται σχεδόν εξ αρχής υπέρμαχος της ιδεαλιστικής εκείνης αντίδρασης που στη ζωγραφική βρίσκει έκφραση μονάχα μετά την κατάλυση του ιμπρεσιονισμού. Ο κύριος λόγος γ'αυτό είναι ότι η συντηρητική elite παίζει πολύ σπουδαιότερο ρόλο στη λογοτεχνία παρά στη ζωγραφική, η οποία εξαιτίας των βαθύτερων ριζών της στις παραδόσεις της μαστορίας, προβάλλει μεγαλύτερη αντίσταση στις πνευματοκρατικές βλέψεις της εποχής.

Η εποχή του ιμπρεσιονισμού δημιουργεί δύο ακραίους τύπους του σύγχρονου καλλιτέχνη, που'ναι αποξενωμένος από την κοινωνία : τους καινούργιους μπρόμηδες και εκείνους που βρίσκουν καταφύγιο από το δυτικό πολιτισμό σε μακρινές, εξωτικές χώρες. Και οι δύο είναι προϊόντα του ίδιου αισθήματος, της ίδιας "δυσαρέσκειας" με τον πολιτισμό και η μόνη διαφορά είναι ότι οι πρώτοι διαλέγουν την "εσωτερική μετανάστευση", ενώ οι δεύτεροι την πραγματική φυγή. Και οι δύο όμως κάνουν την ίδια αφηρημένη ζωή, που'ναι αποκομμένη από την άμεση πραγματικότητα και την πρακτική δραστηριότητα. Και οι δύο εκφράζονται με μορφές που αναπόφευκτα πρέπει να φαίνονται όλο και πιο ακατανόητες και αλλόκοτες στην πλειοψηφία του κοινού. Το ταξίδι σε απόμακρες χώρες, σα φυγή από το σύγχρονο πολιτισμό, είναι εξίσου παλιό όσο και η μπρόμηκη δραστηριότητα εναντίον του αστικού τρόπου ζωής.

Και οι δύο έχουν την πηγή τους στη ρομαντική φαντασίωση και στον ατομικισμό, όμως στο μεταξύ μεταμορφώθηκαν, κι η μορφή με την οποία μπαίνουν τώρα μέσα στη μορφή του καλλιτέχνη, μπορεί για ακόμα μιά φορά να αποδοθεί προπαντός στον Μπωντλαίρ, ο οποίος υποστηρίζει ότι πραγματική φυγή είναι το ταξίδι στο άγνωστο, που το επιχειρούμε όχι επειδή μας γοητεύει, παρά επειδή μας αηδιάζει κάτι.

Ο Ρεμπώ από την άλλη, πραγματικός κληρονόμος του Μπωντλαίρ, είναι ο μόνος που κατανοεί τα φανταστικά ταξίδια του δασκάλου και κάνει τρόπο ζωής εκείνο που πριν απ' αυτόν ήταν εύθυμες μονάχα περιπέτειες στον κόσμο του μποεμισμού.

Η bohème αρχικά δεν ήταν τίποτε περισσότερο από διαμαρτυρία εναντίον του αστικού τρόπου ζωής. Την αποτελούσαν νεαροί καλλιτέχνες και φοιτητές, που ως επί το πλείστον ήταν γόνοι εύπορων οικογενειών και στους οποίους η αντίθεση προς την κρατούσα κοινωνία, ήταν συνήθως προϊόν απλής νεανικής πληθωρικότητας και ανιστράτευσης, αλλά αργότερα η bohème κατάντησε παρέα αλητών και παρανόμων, τάξη στην οποία ενδημεί η εξαχρείωση, η αναρχία και η αθλιότητα, ομάδα εγκληματικών τύπων, που ξεκόβουν όχι μονάχα από την αστική κοινωνία, αλλά κι από ολόκληρο το δυτικό πολιτισμό.

Οι περισσότεροι και κυριότεροι εκπρόσωποι του ιμπρεσιονισμού όσον αφορά τη λογοτεχνία αλλά και τη ζωγραφική περνάνε τη ζωή τους γυρνώντας εδώ και εκεί σ' όλο τον κόσμο, σε καφενεία, μουσικές αίθουσες, πορνεία, νοσοκομεία ή και στο δρόμο. Κατέστρεφαν στον εαυτό τους κάθε τι που δίνει στη ζωή μονιμότητα και συνέχεια και μαίνονται κι εναντίον του εαυτού τους, σαν να ήθελαν να εξολοθρεύσουν κάθε τι στο χαρακτήρα τους που τ' είχαν κοινό με τους άλλους.

Η ζωή της παλιότερης γενιάς των μποέμηδων ήταν τουλάχιστον γεμάτη χρώμα, έβαζαν κατά μέρος την αθλιότητα τους για να ζήσουν με ποικιλία και ενδιαφέρον. Όμως οι τωρινοί μποέμηδες ζουν κάτω από την πίεση μιας βαρετής, μouxλιασμένης και αποπνικτικής ανίας, η τέχνη δεν μεθά πιά, μονάχα ναρκώνει.



Ευκαρπίδου Ελπίδα
Βιβλιογραφία: Arnold Hauser "Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης"
Β. Σκουλάτου - Ν. Δημακοπούλου - Σ. Κόνδη
"Ιστορία Νεότερη και σύγχρονη - τεύχος Β"

φωτ. Πέτρος Μπατέλης, 1994



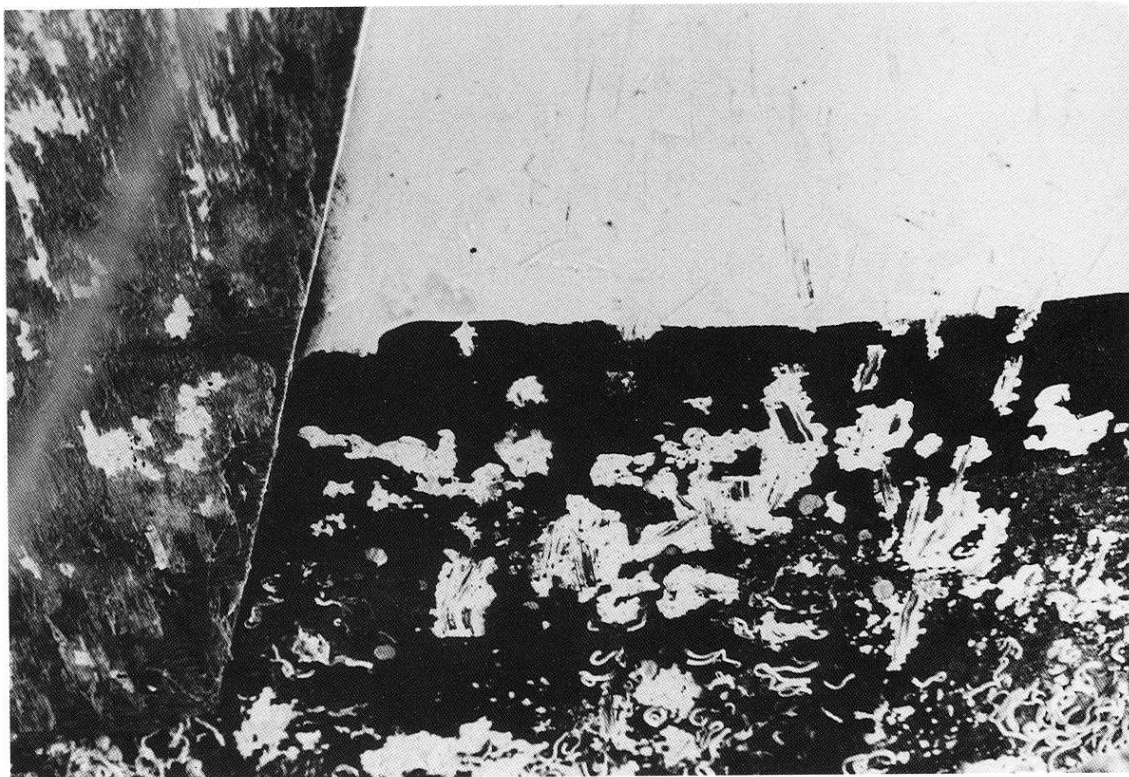
ΚΩΣΤΗΣ ΔΕΛΑΚΗΣ

Γεννήθηκε στο Ηράκλειο Κρήτης. Είναι απόφοιτος του Παιδαγωγικού του Α.Π.Θ. Ασχολείται με τη φωτογραφία από το 1988. Ενεργό μέλος της Φωτογραφικής Ομάδας Τριανδρίας, έχει παρουσιάσει τη δουλειά του σε πολλές ομαδικές εκθέσεις της. Οι φωτογραφίες που παρουσιάζουμε εδώ, είναι από την έκθεση "χρησιμοποιημένες φωτογραφίες" που εγκαινιάστηκε την 26η του Μάη, στο Δημαρχείο Τριανδρίας.



Είναι υλικό που προέκυψε από την "μεταλλαγή" μιάς φτηνής χάρτινης φωτογραφικής ψευδοπανοραμικής μηχανής.

Η κατάρριψη του μύθου των ειδικών μηχανών, των ακριβών οπτικών συστημάτων, των συγκεκριμένων φορμά και "υποχρεωτικών", πλησίον την ανθρώπινης όρασης φακών (οι πιθανότητες διεύρυνσης του οπτικού λεξιλογίου και τον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να πλησιάσουμε το θέμα μας) ήτανε μόνο μερικοί από τους στόχους της αρχικής διερεύνησης - παιχνιδιού με τη μηχανή.



ΛΙΑΠΟΠΟΥΛΟΣ ΑΡΓΥΡΗΣ

Γεννήθηκε το 1959 στη Βέροια. Σπούδασε οικονομικά στην Α.Β.Σ. Θεσσαλονίκης. Με τη φωτογραφία ασχολείται συστηματικά από το 1988. Ενεργό και δραστήριο μέλος της Φωτογραφικής Ομάδας Τριανδρίας από το 1990 έχει παρουσιάσει δουλειά του σε πολλές ομαδικές εκθέσεις της.

Οι φωτογραφίες που παρουσιάζουμε εδώ είναι από την ατομική του έκθεση, με τίτλο "Κίνηση Βουβή" που εγκαινιάζεται τη Δευτέρα 18 Σεπτεμβρίου, στην αίθουσα Gilles Caron του Γαλλικού Ινστιτούτου Θεσσαλονίκης.

