



Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης και του Πολιτισμού

Ενότητα 4: Ρεαλισμός - Ιμπρεσιονισμός

Ιάκωβος Ποταμιάνος
Τμήμα Θεάτρου



Άδειες Χρήσης

- Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό υπόκειται σε άδειες χρήσης Creative Commons.
- Για εκπαιδευτικό υλικό, όπως εικόνες, που υπόκειται σε άλλου τύπου άδειας χρήσης, η άδεια χρήσης αναφέρεται ρητώς.



Χρηματοδότηση

- Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό έχει αναπτυχθεί στα πλαίσια του εκπαιδευτικού έργου του διδάσκοντα.
- Το έργο «Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης» έχει χρηματοδοτήσει μόνο την αναδιαμόρφωση του εκπαιδευτικού υλικού.
- Το έργο υλοποιείται στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» και συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και από εθνικούς πόρους.



Συγγράμματα

1. E. H. Gombrich, Το Χρονικό της Τέχνης, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1999
2. Χανς Γιαφφέ - Έμπερχαρτ Ρότερς, Η Ζωγραφική στον 20ό αιώνα, Νεφέλη, Αθήνα, 1999.



Gustave Courbet (1819-1877)

Γεννήθηκε στην Ornans (Γαλλοελβετικά σύνορα)

Αρχικά (1840ς) Νεο-Μπαρόκ Ρομαντικός.

1848 - Θεωρεί λόγω των επαναστατικών αναταραχών στην Ευρώπη ότι η έμφαση στο συναίσθημα και στην φαντασία είναι φυγή από την πραγματικότητα. Ο μοντέρνος καλλιτέχνης πρέπει να στηρίζεται στην άμεση εμπειρία. «Δεν μπορώ να ζωγραφίσω ένα άγγελο γιατί ποτέ δεν είδα έναν». Πρέπει να είμαστε Ρεαλιστές (πηγές, νο. 91, σ. 908)

Ρεαλισμός όχι ακριβής όρος. Courbet εννοούσε κάτι σαν τον νατουραλισμό του Caravaggio (εικ. 741).

Θαυμαστής του Louis Le Nain και του Rembrandt συνεπώς δεσμούς με την παράδοση του Caravaggio.

Το έργο του, όπως και του Caravaggio θεωρήθηκε χυδαίο και χωρίς πνευματικό περιεχόμενο.

Αυτό που ορίζει τον Ρεαλισμό του Courbet και το ξεχωρίζει από τον Ρομαντισμό είναι η συμμαχία του με την ριζοσπαστική πολιτική.

Σοσιαλιστικών απόψεων προσδιόρισε την σκοπιά του όχι ως προς το ειδικό περιεχόμενο ή εμφάνιση των εικόνων αλλά βοηθά στο να καταλάβουμε την επιλογή των θεμάτων και το στυλ που πήγε ενάντια στον ρου της παράδοσης.

945 - 1849 - Παρουσιάζει τις προγραμματικές του απόψεις περί ρεαλισμού. Μια φαινομενική κοινή σκηνή που έχει την ίδια σοβαρότητα και μνημειακότητα όπως και ένα έργο ιστορικού γεγονότος, αδιαφορώντας για την ακαδημαϊκή ιεραρχία και με βαρύ **impasto** που αντιτίθεται στα αποδεκτά στάνταρντ φινιρίσματα. Είδε δυο ανθρώπους να δουλεύουν στον δρόμο και τους ζήτησε να ποζάρουν γι' αυτόν στο ατελιέ του. Σε ζωντανό μέγεθος, συμπαγείς και σαν να αποτελούσαν γεγονός. Το πρόσωπο του νεαρού αποστρέφεται του μεγαλύτερου κρύβεται από καπέλο. Δεν τους πήρε τυχαία. Η διαφορά σε ηλικία έχει σκοπό. Ο ένας είναι πολύ μικρός κι ο άλλος πολύ μεγάλος για τέτοια δουλειά. Αξιοπρέπεια του συμβολικού τους κύρους, δεν στρέφονται προς εμάς για συμπάθεια. Ο φίλος του Courbet και σοσιαλιστής Pierre-Joseph Proudhon τους παρομοιάζει με παραβολή από το Ευαγγέλιο.

Το 1855 όταν γινόταν η έκθεση του Παρισιού (Ingres, Delacroix) ο Courbet έκανε μια ιδιωτική έκθεση σε μια μεγάλη καλύβα και διανέμοντας ένα μανιφέστο του Ρεαλισμού. Το βασικό έκθεμα ήταν το **946**. Πραγματική αλληγορία σημαίνει είτε ότι αλληγορία που παρουσιάζει τον όρο ρεαλισμός είτε ότι η αλληγορία δεν συγκρούεται με την πραγματική ταυτότητα των μορφών που την ενσαρκώνουν. Η σύνθεση μοιάζει με του Velazquez (Maids of Honor 774) ή του Goya (Οικογένεια του Charles IV 878). Ο καλλιτέχνης έχει μετακινηθεί στο κέντρο και οι επισκέπτες είναι οι καλεσμένοι του.



Gustave Courbet (1819-1877)

Τους έχει καλέσει για κάποιο σκοπό που γίνεται εμφανής μέσω του στοχασμού. Παίρνοντας τον τίτλο σοβαρά και διερευνώντας την σχέση του Courbet με τους συνευρισκόμενους βλέπουμε 2 βασικές ομάδες. Αριστερά είναι «οι άνθρωποι» που είναι μάλλον τύποι παρά άτομα (κυνηγοί, χωρικοί, εργάτες, ένας Εβραίος, ένας παπάς, μια μητέρα με το μωρό της. Στα δεξιά είναι ομάδες από πορτραίτα της Παρισινής πλευράς της ζωής του (πελάτες, κριτικοί, διανοούμενοι, αυτός που διαβάζει είναι ο Baudelaire). Όλοι αυτοί είναι παράξενα παθητικοί σαν να περιμένουν κάτι. Κάποιοι κουβεντιάζουν κι άλλοι είναι απορροφημένοι στις σκέψεις τους. Σχεδόν κανείς δεν κοιτά τον Courbet. Δεν είναι το ακροατήριό του αλλά ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα του κοινωνικού του περιβάλλοντος.

Μόνο δυο παρακολουθούν τον καλλιτέχνη να δουλεύει ένα μικρό αγόρι (το αθώο μάτι) και το γυμνό μοντέλο. Ποιος είναι ο ρόλος της; Σε μια πιο συμβατική εικόνα ίσως να ήταν η Έμπνευση ή η Μούσα του. Αλλά κι αυτή δεν είναι λιγότερο «πραγματική». Μάλλον Courbet εννοούσε την Φύση ή την γυμνή Αλήθεια που υποστήριζε ότι αποτελούσε την καθοδηγητική αρχή της τέχνης του (έμφαση στο ρούχο που μόλις έβγαλε). Το κέντρο είναι φωτισμένο από ξεκάθαρο έντονο φως της μέρας ενώ το υπόβαθρο και οι πλευρικές φιγούρες είναι στο μισοσκόταδο (κοντράστ ανάμεσα στον καλλιτέχνη τον πραγματικό δημιουργό και τον κόσμο γύρω του που περιμένει να έλθει στη ζωή).

332 - Δεν ήθελε την ομορφιά αλλά την αλήθεια.- Στην εξοχή με τα σύνεργα του ζωγράφου. Τον χαιρετά ο φίλος και πελάτης του. Δεν υπάρχουν αρμονικές γραμμές, χαριτωμένες πόζες ή αρμονικά χρώματα. Άτεχνη διάταξη. Με πουκάμισο, σαν αλήτης, προσβλητικό για τους «αξιοπρεπείς» ζωγράφους και τους θαυμαστές τους. Εναντίον των συμβάσεων. Σοκάρει την αστική τάξη. Αφυπνίζει από αυταρέσκεια. Ασυμβίβαστη καλλιτεχνική ειλικρίνεια.



Οι Λιθοθραύστες



945J. Gustave Courbet, Οι Λιθοθραύστες, 1849 (κατεστράφη 1945),
Ελαιογραφία, 1,6Χ2,6 μ. Βρισκόταν στην Gemaldegalerie, Δρέσδη, Γερμανία.



Ατελιέ ενός Ζωγράφου



946J. Gustave Courbet, Ατελιέ ενός Ζωγράφου: Μια πραγματική Αλληγορία Συνοψίζοντας επτά Χρόνια της Ζωής μου ως Καλλιτέχνη, 1854-55, Ελαιογραφία, 3,6Χ6 μ. Μουσείο Orsay, Παρίσι

Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης και του Πολιτισμού



Η Συνάντηση ή Καλημέρα Κύριε Κουρμπέ



332G. Gustave Courbet,
Η Συνάντηση ή Καλημέρα Κύριε Κουρμπέ,
1854,

Ελαιογραφία, 129X149 εκ
Μουσείο Φαμπρ, Μονπελλιέ



Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

Η ειλικρίνεια οδηγεί μια ομάδα ζωγράφων σε διαφορετικό δρόμο. Αιτίες που φέρνουν τέχνη σε αποτελμάτωση. Ακαδημίες, παράδοση Ραφαήλ. «Υψηλό Μεγαλειώδες Ύφος», εκθειάζει εξιδανίκευση της φύσης (σ. 320G). Αναζήτηση ομορφιάς σε βάρος της αλήθειας. Άντληση αλήθειας από παράδοση πριν από τον Ραφαήλ, «τίμιοι τεχνίτες έναντι του Θεού», αντιγραφή της φύσης χωρίς κοσμική επιτυχία αλλά δόξα του Θεού. Επιστροφή στην εποχή της Πίστης - Αδελφότητα των Προραφαηλιτών.

Rossetti - γιός Ιταλού πρόσφυγα

333G - «Ευαγγελισμός» συνήθως ακολουθούν μεσαιωνικά έργα (σ. 213-141). Όχι αντιγραφή. Μίμηση στάσης μεσαιωνικών ζωγράφων. Διάβασμα της Γραφής, φαντασία με πίστη της στιγμής. Αναζήτηση απλότητας και ειλικρίνειας στη νέα απόδοση. Παλιά ιστορία με νέο πνεύμα. Πρόθεση απόδοσης εξίσου πιστής με τους Φλωρεντινούς του Quattrocento . Αφετηρία παρόμοια με του Courbet και του Millet . Νοσταλγία βικτωριανών ζωγράφων για αθωότητα.



Ιδού η Δούλη του Κυρίου



333G. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882),
Ιδού η Δούλη του Κυρίου, 1849,
Ελαιογραφία μονταρισμένη σε ξύλο, 73X42 εκ Tate Gallery, Λονδίνο



Édouard Manet (1832-1883)

Το Ατελιέ του Courbet μας βοηθά να καταλάβουμε μια εικόνα που σοκάρισε το κοινό ακόμη περισσότερο το Μεσημεριανό στο Γρασίδι - 4 - που δείχνει ένα γυμνό μοντέλο συνοδευόμενο από δυο κυρίους με frock πανωφόρια από τον Manet που ήταν ο πρώτος που κατάλαβε την σημασία του Courbet. Το Μεσημεριανό είναι φόρος τιμής στον Courbet. Προσέβαλε την σύγχρονη κοινή γνώμη αντιπαραθέτοντας το γυμνό με nattily ντυμένες φιγούρες στο ύπαιθρο περισσότερο γιατί ασαφής τίτλος δεν πρόσφερε κάποια υψηλότερη σημασία. Η επίσημη πόζα σημαίνει όμως ότι ο Manet δεν απεικόνιζε ένα πραγματικό γεγονός (κλασική πηγή 5 και 6). Ίσως άρνηση του plausibility - δεν ταιριάζει ούτε με το επίπεδο της καθημερινής εμπειρίας ούτε της αλληγορίας.

Το Μεσημεριανό είναι πιο επαναστατικό από του Courbet. Δείχνει το προνόμιο του καλλιτέχνη να συνδυάζει οποιαδήποτε στοιχεία μόνο για αισθητική εντύπωση. Η γυμνότητα εξηγείται από την αντίθεση που δημιουργείται από τους θερμούς κρεμώδεις τόνους της σάρκας και του κρύους μπλε και γκρι τόνους των ρούχων των ανδρών. Ο κόσμος του ζωγραφικού έργου έχει «φυσικούς νόμους» που είναι διαφορετικοί από εκείνους της οικείας πραγματικότητας και ο καλλιτέχνης πρέπει να μένει πιστός στους νόμους του καμβά κι όχι του έξω κόσμου. Ξεκινά εδώ μια τάση που αργότερα θα ονομασθεί «Τέχνη για την Τέχνη» κι αποτέλεσε ένα ζήτημα αντιπαραθέσεων ανάμεσα στους συντηρητικούς και τους προοδευτικούς για το υπόλοιπο του αιώνα (σ.714).

Ο Manet δεν έμπαινε σε τέτοιες αντιπαραθέσεις αλλά η δουλειά του δείχνει την αφοσίωσή του στην «αμιγή ζωγραφική» πιστεύοντας ότι οι πινελιές και οι κηλίδες καθαυτές και όχι αυτό που σημαίνουν είναι η πρωταρχική πραγματικότητα του καλλιτέχνη. Μεταξύ των ζωγράφων του παρελθόντος θεωρούσε ότι ο Hals, ο Velazquez και ο Goya ήταν πιο κοντά στο ιδεώδες του. Θαύμαζε την ευρεία, ανοιχτή τεχνική τους και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον τους για τους τόνους του φωτός και του χρώματος. Πολλά από τα έργα του είναι στην πραγματικότητα «εικόνες εικόνων». Παντοτε προσπαθούσε να αφαιρέσει το συμβολικό ή το εκφραστικό περιεχόμενο των μοντέλων του μήπως κι ο θεατής περισπαστεί από την εικαστική δομή καθαυτή. Τα ζωγραφικά του έργα ανεξάρτητα από θέμα έχουν μια συγκινησιακή reticence που μπορεί να εκληφθεί για αδειοσύνη εκτός κι αν καταλάβουμε τον στόχο της.

Ο Courbet είπε ότι τα έργα του Manet είναι επίπεδα σαν τραπουλόχαρτα. Ο Fifer - 947 - που έγινε 3 χρόνια μετά το Μεσημεριανό δεν έχει όγκο, ή βάθος και ελάχιστες σκιές. Το τρισδιάστατο οφείλεται μόνο στη ρεαλιστική προοπτική συνίζηση. Αλλιώς αποφεύγει κάθε μέθοδο (από τον Giotto) μεταμόρφωσης της επιφάνειας σε εικαστικό χώρο.



Édouard Manet (1832-1883)

Αν ο Fifer εβγαίνει από την εικόνα θα άφηνε μια τρύπα.

Ο καμβάς επαναπροσδιορίζεται. Δεν είναι ένα «παράθυρο» πλέον αλλά μια οθόνη φτιαγμένη από μπαλώματα χρώματος.. Αυτό είναι ένα ριζοσπαστικό βήμα αν συσχετίσουμε τον Fifer με την Σφαγή της Χίου του Delacroix.-888- και ένα κυβιστικό έργο όπως οι Τρεις Χορευτρίες του Picasso - 1064. Η δομή του έργου του Manet είναι παρόμοια με του Picasso ενώ του Delacroix ή και του Courbet ακολουθεί την παράδοση του παραθύρου της Αναγέννησης. Στο Μεσημεριανό επίσης οι μορφές (σαν να βγαίνουν από το γκρούπ του Ραφαέλ των θεών του ποταμού) φτιάχνουν μια ενότητα που δεν έχει σκιές. Θα αταίριαζαν περισσότερο σε μια επίπεδη οθόνη γιατί το *chairoscuro* του υποβάθρου εμπνευσμένου από τα τοπία του Courbet δεν τους ταιριάζει πλέον.

Manet, τρίτο επαναστατικό κύμα στην Γαλλία μετά τον Delacroix και τον Courbet.

Ο ισχυρισμός της παράδοσης ότι παρίστανε την τέχνη όπως την βλέπουμε ήταν παρανόηση. Παρίστανε ανθρώπους και αντικείμενα υπό τεχνητές συνθήκες. Μοντέλα πόζαραν σε ατελιέ, φως από το παράθυρο, αργό πέρασμα από φως σε σκιά για να δώσουν στρογγυλότητα και όγκο. Ακαδημίες Καλών Τεχνών παιχνίδι φωτοσκίασης. Πρώτη σχεδίαση από γύψινα αντίγραφα κλασικών αγαλμάτων - γραμμοσκίαση για απόδοση σκιάς. Εφαρμογή παντού. Στο ύπαιθρο δεν υπάρχει ομαλή κλιμάκωση από το σκοτάδι στο φως. Εμπιστοσύνη στα μάτια μας οδηγεί σε πολύ ενδιαφέρουσες ανακαλύψεις.

Αντιπαράθεση ξέρω-βλέπω στην εικόνα. (Αίγυπτος-Ελλάδα, Μεσαίωνας-Αναγέννηση).

Manet - Αμφισβήτηση ότι στη φύση ένα αντικείμενο έχει οριστική και μόνιμη μορφή και χρώμα που πρέπει να αναγνωρίζονται εύκολα.- Σταδιακές ανακαλύψεις - Εγκατάλειψη της απαλής διαβάθμισης χρώματος. Χρήση δυνατών σκληρών αντιθέσεων, προκαλούν κατακραυγή. - 1863 άρνηση παρουσίασης έργων του στο Σαλόν.- διαμάχη επί 30 χρόνια. Δεν θεωρούσε τον εαυτό του επαναστάτη αλλά εμπνεόμενο από την παράδοση των μαίτρ που απέρριπταν οι Προραφαηλίτες (Giorgione, Tiziano, Velazquez, Goya). 334G- Διερεύνηση αντιθέσεων φωτός ήλιου και σκοταδιού. Ο τρόπος κατασκευής του κεφαλιού στόχευε πριν (Goya, Leonardo, Rubens, Gainsborough) στην εντύπωση του στερεού σώματος και το έκαναν με τον χειρισμό του φωτός και της σκιάς. Τα κεφάλια του Manet μοιάζουν επίπεδα. Στο άπλετο φως της υπαίθρου οι στρογγυλές φόρμες μοιάζουν επίπεδες σαν κηλίδες. Πιο πραγματικό. ακόμη και ως προς το βάθος. Βοηθάει το έντονο χρώμα κάγκελου που προβάλλει έντονα.



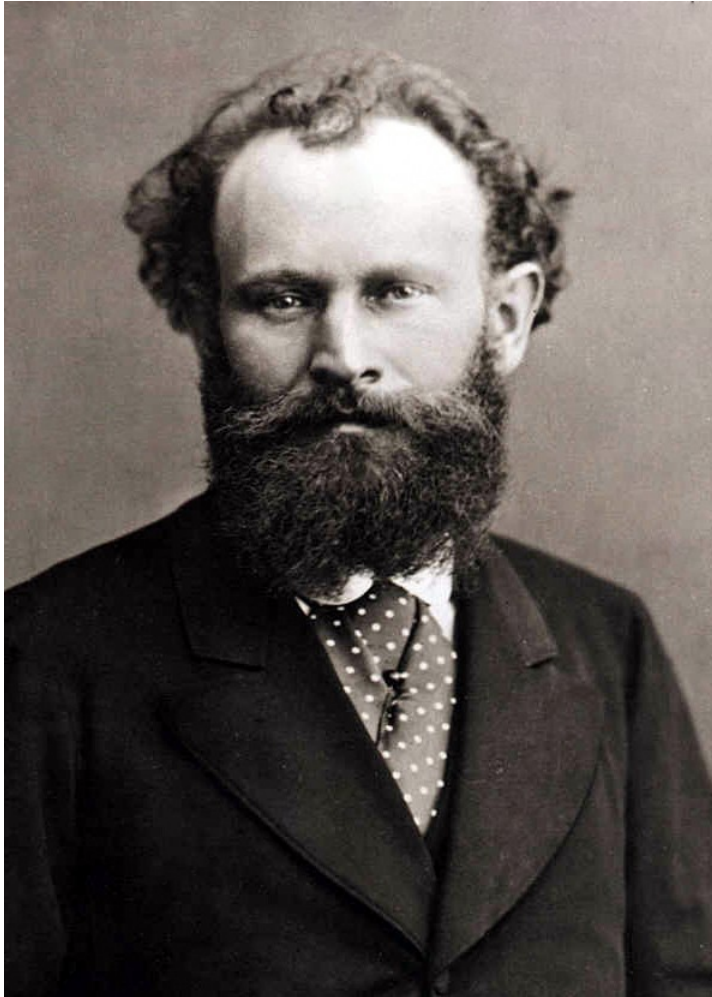
Édouard Manet (1832-1883)

Απόδοση μορφών σε κίνηση. Εντύπωση φωτός ταχύτητας, κίνησης, υπόνοια μορφών μέσα στην σύγχυση. Άρνηση επιρροής από γνώση στην παρουσίαση της φόρμας. Άλογα χωρίς 4 πόδια, δεν διακρίνουμε λεπτομέρειες στους θεατές.

Πριν 10 χρόνια ο Frith ζωγραφίζει παρόμοιο θέμα. Κάθε στιγμή βλέπουμε μόνο ένα σημείο, τα υπόλοιπα ασύνδετα. Ίσως ξέρουμε τι είναι αλλά δεν τα βλέπουμε.



Edouard Manet



947J. Edouard Manet, (φωτογρ. Nadar)1874,
Ελαιογραφία, 160X98 εκ. Μουσείο Orsay, Παρίσι.



Μεσημεριανό στο γρασίδι



Edouard Manet, Μεσημεριανό στο γρασίδι, 1862-3,
Ελαιογραφία, 208X9265,5 εκ. Μουσείο Orsay, Παρίσι.

Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης και του Πολιτισμού

Τμήμα Θεάτρου



Πιφφερίστας



947J. Edouard Manet, Πιφφερίστας (Αυτός που παίζει πλαγιάυλο), 1866, Ελαιογραφία, 160X98 εκ. Μουσείο Orsay, Παρίσι.

Το Μπαλκόνι



334G. Edouard Manet, Το Μπαλκόνι, 1868,
Ελαιογραφία, 169X125 εκ. Μουσείο Orsay, Παρίσι.

Ιπποδρομίες στο Λονσάν



335G. Edouard Manet, Ιπποδρομίες στο Λονσάν, 1865,
Λιθογραφία, 36X51 εκ.

Η Ημέρα των Ιπποδρομιών



336G. William Powell Frith, Η Ημέρα των Ιπποδρομιών, 1856,
Ελαιογραφία, 102Χ224 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο.

Claude Monet (1840-1926)

Τι έφερε την επανάσταση της κηλίδας; Ίσως λόγω της πρόκλησης της φωτογραφίας. Η ζωγραφική έπρεπε να ξεφύγει από τον ανταγωνισμό. Ο Manet επέμενε ότι ο καμβάς είναι μια υλική επιφάνεια καλυμμένη με χρωστικές ουσίες. Πρέπει να κυτάζουμε σε αυτό κι όχι μέσω αυτού. Αντίθετα με τον Courbet δεν έδωσε όνομα στ στυλ που δημιούργησε. Όσοι τον ακολούθησαν ονόμασαν εαυτούς ιμπρεσιονιστές. Αυτός αρνήθηκε να υιοθετήσει το όνομα για τη δουλειά του. Κατάφερε να μπει στο Σαλόν αργά στη ζωή του. Σαλόν - επίσημη έκθεση ζωγραφικής ζώντων καλλιτεχνών στο Λούβρο με κυβερνητική χρηματοδότηση κάθε δυο χρόνια κι αργότερα ετησίως. Ο όρος Ιμπρεσιονισμός δημιουργήθηκε το 1874 όταν ένας εχθρικός κριτικός είδε ένα πίνακα με τον τίτλο Impression: Sunrise (Εντύπωση: Ανατολή) του Claude Monet. Και ταιριάζει περισσότερο στον Monet.

Ο Monet υιοθέτησε την ιδέα του Manet και την εφάρμοσε σε τοπία που ζωγράφιζε έξω στο ύπαιθρο.

948J- είναι πλυμμηρισμένο με λαμπρό ηλιακό φως. Απαστράπτον δίκτυο χρωματικών κηλίδων σαν ψηφιδωτό οι αντανάκλασει του νερού είναι τόσο πραγματικές όσο και οι όχθες του Σηκουάνα.

(Πηγές 92, σ. 908). Ο πίνακας είναι σαν τραπουλόχαρτο. Θα μπορούσε να αναποδογυριστεί αν δεν ήταν η γυναίκα κι η βάρκα. Ο αντικαθρεφτισμός χρησιμεύει αντίθετα με προγενέστερες χρήσεις του όχι για να διαχωρίσει και να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση του πραγματικού χώρου αλλά για να ενισχύσει την ενότητα της ζωγραφικής επιφάνειας. Αυτή η εσωτερική συνοχή το διαφοροποιεί από τις Ρομαντικές εντυπώσεις όπως του Constable - 902J- ή του Corot - 894J-

Κατά τις δεκαετίες 1860-70 ο Monet και ο Renoir δούλεψαν για την ανάπτυξη και ωρίμανση του Ιμπρεσιονισμού που ταιριάζε περισσότερο για την ζωγραφική στο ύπαιθρο.

949J - Συλλαμβάνει το έντονο φως της περιοχής Argenteuil, στο Σηκουάνα κοντά στο Παρίσι όπου ο καλλιτέχνης περνούσε τα καλοκαίρια του. Τώρα οι επίπεδες πινελιές έχουν γίνει σαν λέπια χρώματος που μεταδίδουν ένα εξαιρετικό φάσμα οπτικών εφέ. Η ελεύθερη πινελιά δημιουργεί ένα ε΄ιδος ύφανσης πλούσιου χρώματος που εμπνέεται από τα ύστερα έργα του Delacroix. Παρά τον αυθορμητισμό της η τεχνική του έχει μια λογική στην οποία κάθε χρώμα και πινελιά έχει την θέση της. Ως αισθητική ο Ιμπρεσιονισμός δεν ήταν κατά βάση ο άμεσος ρεαλισμός που έμοιαζε αρχικά. Παρέμεινε μια διασθητική προσέγγιση αν και οι Ιμπρεσιονιστές γνώριζαν τις οπτικές θεωρίες που αποτέλεσαν την βάση του Ντιβιζιονισμού του Seurat (σ. 732-33).

Ήταν από την Χάβρη. Έλεγε ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να εγκαταλείψει το εργαστήρι του και να ζωγραφίζει στο ύπαιθρο. Μετέτρεψε μια βάρκα σε εργαστήρι για να μελετά τις αλλαγές και τα εφέ του τοπίου δίπλα στο ποτάμι. Ο Manet πείστηκε για την ορθότητα της μεθόδου και τον ζωγράφισε για να τον τιμήσει -337G-Αποτελεί και άσκηση στον τρόπο του Monet.

Η θέση του Monet για «επί τόπου ζωγραφική - αλλαγή στις συνήθειες και την βολή του καλλιτέχνη και κατάληξη σε νέες τεχνικές μεθόδους. Η φύση αλλάζει κάθε στιγμή. Ο ζωγράφος δεν έχει καιρό να ανακατέυει και να ταιριάζει χρώματα, ούτε να βάζει το ένα πάνω στ΄ άλλο σε μια καφετιά βάση όπως παλιότερα.



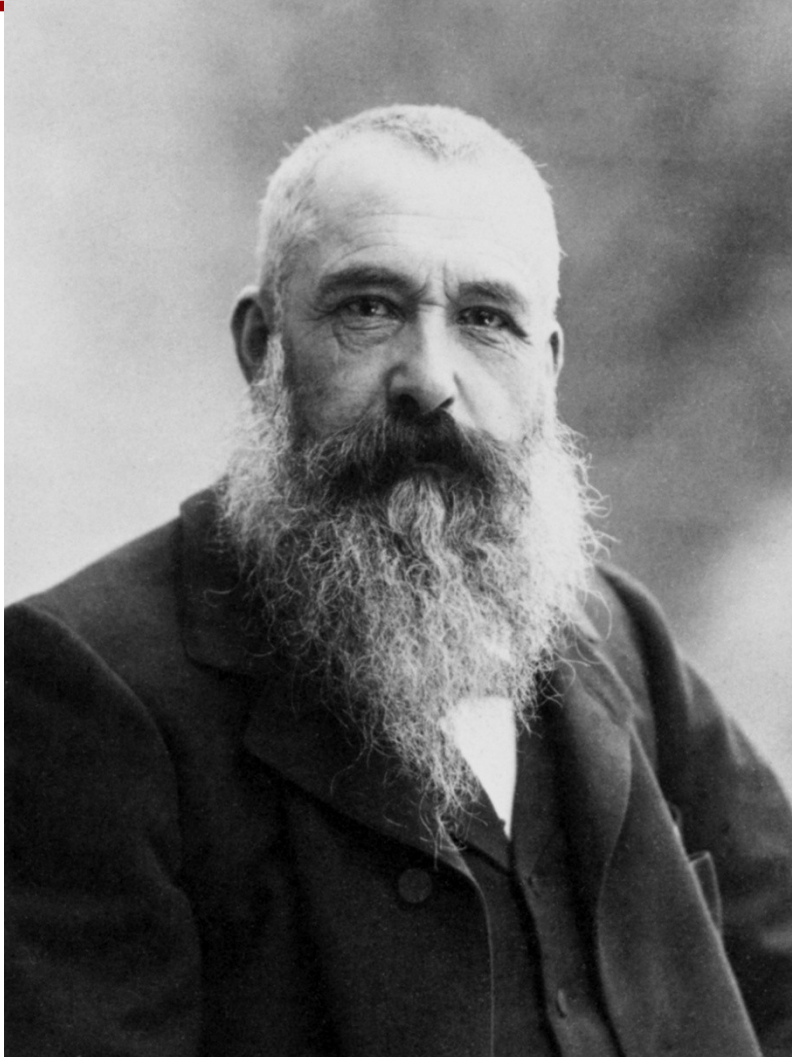
Claude Monet (1840-1926)

Γρήγορες πινελιές, μικρή σημασία στη λεπτομέρεια περισσότερη στη γενική εντύπωση. Έλλειψη φινιρίσματος, φαινομενικά απρόσεχτη προσέγγιση εξόργιζε τεχνοκρίτες. Monet αναγνωρίστηκε κάπως για τις συνθέσεις του, οι νεότεροι γύρω από τον Monet δύσκολα έμπαιναν στο Σαλον. 1874 - Οργανώνουν έκθεση στο εργαστήρι ενός φωτογράφου. Ένα έργο του Monet «Impression-Soleil Levant».

Ο κριτικός θεωρεί ότι η εντύπωση μιας στιγμής αρκεί για τους ζωγράφους για να αποτελέσει έργο τέχνης. Αποδοκίμαζαν όχι μόνο την τεχνική αλλά και τα θέματα. Έπρεπε να διαλέγουν θέματα «γραφικά» δηλαδή αξία εικονογράφησης δηλαδή που έχουμε δει από πριν σε εικόνες. Ο Claude Lorrain έκανε γραφικά τα ρωμαϊκά μνημεία(σ.396, 255G). Ο Monet γνώριζε το έργο του Turner . Οι μαγικές εντυπώσεις του φωτός και του αέρα είναι πιο σημαντικές από το θέμα. 338G- θεωρήθηκε αναίδεια. Αληθινή εντύπωση από την καθημερινή ζωή. Όχι σαν τόπος που άνθρωποι συναντιούνται και αποχαιρετιώνται αλλά θέαμα του φωτός που χύνεται από την γυάλινη σκεπήκι έπεφτε πάνω στα σύννεφα του ατμού, τα σχήματα των ατμομηχανών και των βαγονιών όπως έβγαιναν μέσα από την ομίχλη. Τίποτε το τυχαίο. Ζύγισμα χρωμάτων και τόνων.



Claude Monet



Claude Monet, φωτογρ. Nadar , 1899



Εντύπωση, Ανατολή

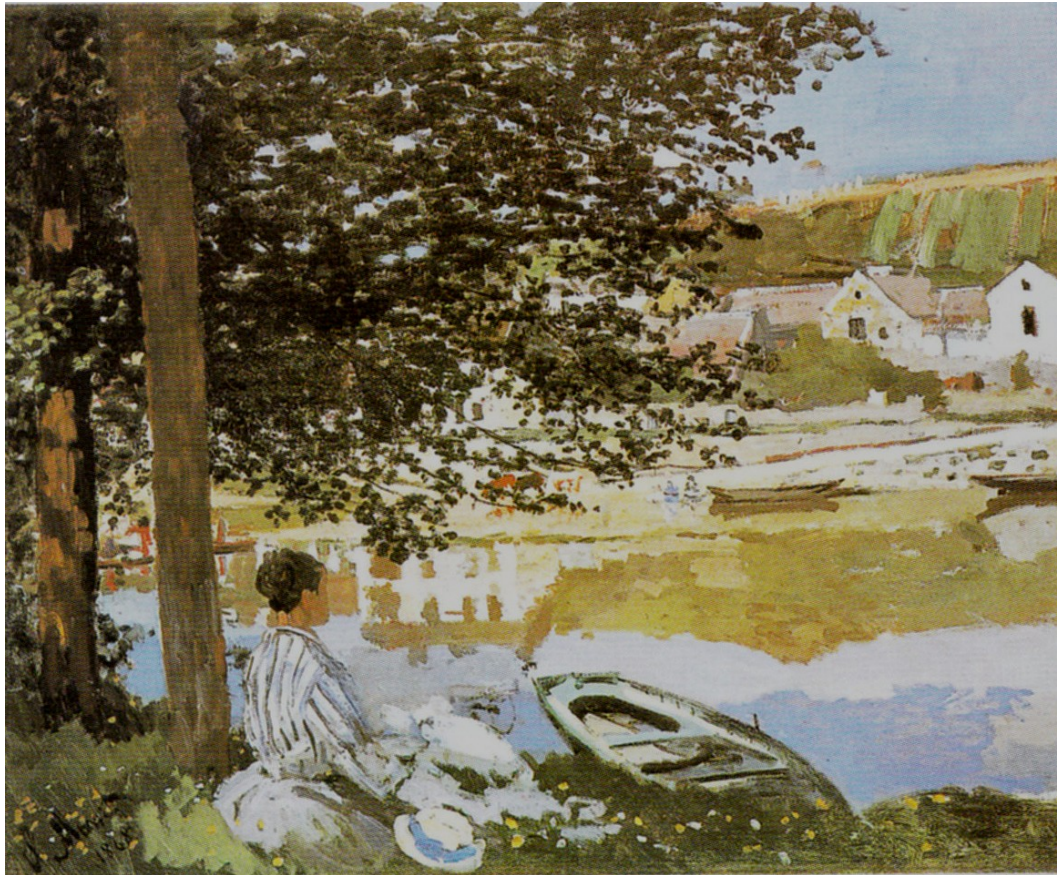


Claude Monet, Εντύπωση, Ανατολή (Le Havre), 1872,
Ελαιογραφία, 48X63 εκ. Μουσείο Marmottan Monet, Παρίσι.

Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης και του Πολιτισμού



Το Ποτάμι



948J. Claude Monet, Το Ποτάμι (Au Bord de l' Eau, Bennecourt), 1868, Ελαιογραφία, 82Χ101 εκ. Ινστιτούτο Τέχνης Σικάγου, Συλλογή Potter Palmer.



Κόκκινες Βάρκες



949J. Claude Monet, Κόκκινες Βάρκες, Argenteuil, 1875,
Ελαιογραφία, 62X82 εκ. Μουσείο Τέχνης Fogg,
Μουσεία Τέχνης Πανεπιστημίου Harvard, Cambridge Μασαχουσέτης.

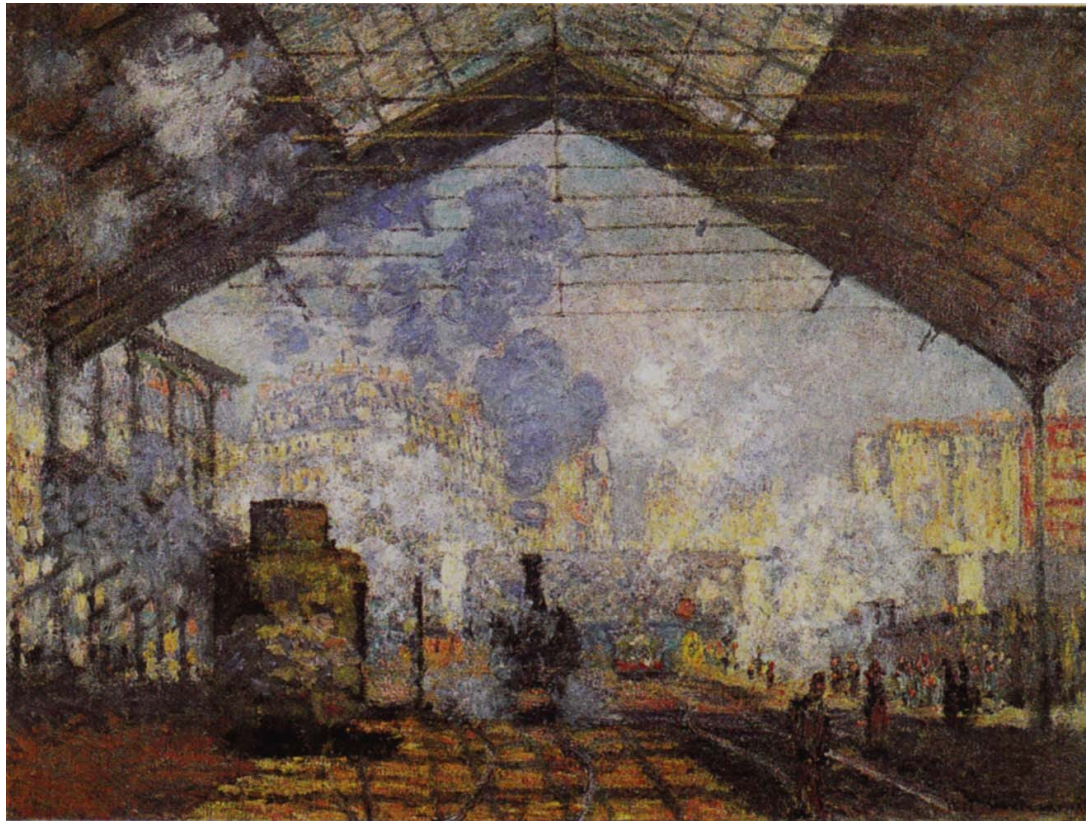


Ο Monet εργάζεται μέσα στη Βάρκα του



949J. Edouard Manet, Ο Monet εργάζεται μέσα στη Βάρκα του, 1874, Ελαιογραφία, 83X105 εκ. Νέα Πινακοθήκη, Μόναχο.

Σταθμός St. Lazar



338G. Claude Monet, Σταθμός St. Lazar, 1877,
Ελαιογραφία, 76X104 εκ. Μουσείο Orsay, Παρίσι.



Pierre Auguste Renoir (1841-1919)

339G - Ζευγάρια που χορεύουν σε υπαίθριο κέντρο. (σύγκριση με Steen σ.428, -278- περιγραφή λαϊκών κωμικών τύπων - Ο Βαττώ σ. 454 - 298-αποδίδει ανέμελη διάθεση). Ο Renoir έχει κάτι κι από τους δυο. Συμπεριφορά χαρούμενων ανθρώπων, ομορφιά της γιορτής. Το ενδιαφέρον στρέφεται στην περιγραφή του χαρούμενου μείγματος των ζωηρών χρωμάτων - επίδραση ηλιακού φωτός στο πλήθος που στροβιλίζεται. Σε σύγκριση με την βάρκα του Manet μοιάζει ατελές σκίτσο. Τα κεφάλια των μορφών σε πρώτο πλάνο με κάποια λεπτομέρεια αλλά κι αυτά με ελεύθερο τρόπο. Μάτια και μέτωπο καθισμένης είναι στη σκιά, ήλιος στο πηγούνι της. Επίκεντρο οπτικής εστίας. Πιο πέρα μορφές αναλύονται όλο και περισσότερο σε ηλιακό φως και αέρα. Θυμίζουν Γκουάρντι (σ.444-290-ζωντάνεμα βαρκάρηδων με μερικές κηλίδες). Ότι φαίνεται σαν απλό σκίτσο δεν οφείλεται σε απροσεξία αλλά σε καλλιτεχνική σοφία. Αν είχε ζωγραφίσει κάθε λεπτομέρεια θα φαινόταν πληκτικό και άψυχο. Ο Leonardo κατάφερε το sfumato στην Αναγέννηση-σβήσιμο των μορφών σε σκούρες σκιές. (σ.301-302 - 193-194-) Οι σκιές αυτές δεν υπάρχουν στην υπαίθρο κατά τους Ιμπρεσιονιστές και έτσι η παραδοσιακή αυτή διάξοδος αποκλείεται. Σκόπιμο θόλωμα περιγραμμάτων περισσότερο απ' ότι πριν. Το μάτι συμπληρώνει. Από κοντά ένα χάος από τυχαίες πινελιές. Οι Ιμπρεσιονιστές απάντησαν στο αίτημα του Baudelaire οι καλλιτέχνες να συλλάβουν «τον ηρωισμό της μοντέρνας ζωής» ζωγραφίζοντας το ένδυμα και τον τρόπο διασκέδασης . Σκηνές από τον κόσμο της διασκέδασης -αίθουσες χορού, καφέ, συναυλίες, το θέατρο, -ήταν αγαπημένα θέματα, φυγές από τα προβλήματα και άγχη της καθημερινότητας. Ο Renoir ειδικότερα εργάζεται πάνω στη «χαρά της ζωής» με ένα ιδιαίτερα χαρούμενο τεμπεραμέντο. Τα ζευγάρια φλερτάρουν στο Le Moulin de la Galette μέσα σε ένα χώρο γεμάτο από κηλίδες φωτός και σκιάς και ακτινοβολείται μια ανθρώπινη ζεστασιά. Μας επιτρέπεται μόνο μια φευγαλέα ματιά. Σαν περιπατητές που παίρνουν ένα τυχαίο κομμάτι της ζωής καθώς περνά.



Χορός στο Moulin de la Galette



339G. Auguste Renoir, Χορός στο Moulin de la Galette, 1876, Ελαιογραφία, 131X175 εκ. Μουσείο Orsay, Παρίσι.

Camille Pissarro (1830-1903)

Την μέθοδο που εξέλιξαν ο Monet και ο Renoir υιοθετήθηκε από άλλα μέλη της ομάδας. Τα τοπία του Pissarro έχουν έναν νατουραλισμό που τον τοποθετεί κοντά στην Σχολή της Barbizon και μια σταθερή σχεδόν κλασική δομή όπως του Cezanne (σ.728-9). Αυτές οι ποιότητες φαίνονται στο 950J. Περισσότερο από τους άλλους ζωγράφους ασχολούνταν με την αγροτική ύπαρξη και τα σκηνικά και τα έργα του έχουν μια πραγματική αίσθηση αυτού του τρόπου ζωής. Ο καλλιτέχνης δεν κάνει προσπάθεια να εξωραΐσει το ατημέλητο τοπίο κι όμως η γεμάτη κύρος πομπή των δέντρων και τα σαν κύβοι σπίτια δίνουν στην εικόνα μια διαχρονική αξιοπρέπεια. Η αφαιρετική σύνθεση δημιουργεί έναν περίπλοκο ρυθμό κατά μήκος του επιπέδου της εικόνας. Αυτή η δομή δίνει τάξη στο μπερδεμένο δίκτυο μορφών που ενσωματώνονται στην πυκνή υφή της επιφάνειας που δίνει την εντύπωση της αναγέννησης της ζωής νωρίς την άνοιξη.

340G- Κριτικοί- έτσι είμαι στον ήλιο; εξαφανίζομαι και γίνομαι μια άμορφη μάζα; Γνώση του τι ανήκει στον άνθρωπο επηρεάζει την κρίση ως προς το τι βλέπει. Ο πίνακας έπρεπε να γίνει ορατός από μακριά. Τα αινιγματικά κομμάτια χρώματος αποκτούν νόημα και ζωντανεύουν μπροστά στα μάτια του. Μετάθεση εικαστικής εμπειρίας από τον ζωγράφο στον θεατή.



To Cote des Boeufs στο Ι'Hermitage



950J. Camille Pissarro, To Cote des Boeufs
στο Ι'Hermitage, κοντά στο Pontoise, 1877,
Ελαιογραφία, 115X88 εκ. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.



Το Boulevard des Italiens, πρῶί με τον ήλιο



340G. Camille Pissarro, Το Boulevard des Italiens, πρῶί με τον ήλιο, 1897, Ελαιογραφία, 73X92 εκ. Πινακοθήκη Τέχνης, Ουάσινγκτον.



Αίσθηση καινούργιας ελευθερίας και δύναμης. Ο κόσμος ολόκληρος προσφέρει κατάλληλα θέματα για τον ζωγράφο. Όπου έβρισκε όμορφο συνδυασμό τόνων, ενδιαφέρουσα συνύπαρξη χρωμάτων και σχημάτων, ηλιακό φως, χρωματιστοί ίσκιои - μεταφορά εντύπωσης στον μουσαμά. Το παλιό «σοβαρό θέμα», «η ζυγισμένη σύνθεση», «το σωστό σχέδιο» εγκαταλείπονται. Ζωγράφος υπεύθυνος μόνο απέναντι στην ευαισθησία του για το τι και πώς ζωγραφίζει. Θρίαμβος του Ιμπρεσιονισμού. Οι Monet και Renoir είδαν έργα τους να μπαίνουν σε μουσεία και πινακοθήκες και να γίνονται πολύτιμα. Η κριτική έχασε το κύρος της. Ο αγώνας των Ιμπρεσιονιστών έγινε ο αγαπημένος μύθος των πρωτοπόρων της Τέχνης. Σύμμαχος σε αυτή την διαφορετική αντιμετώπιση ήταν η φωτογραφία (χρόνος έκθεσης μεγάλος) και οι άνθρωποι στήνονταν για ώρα σε πόζα. Η γρήγορη φωτογραφία εμφανίστηκε μαζί με τους Ιμπρεσιονιστές. Στιγμιότυπο από απροσδόκητη γωνία. Οδήγησε σε επιπλέον διερεύνηση και πειραματισμό. Η ζωγραφική δεν έπρεπε να κάνει κάτι που έκανε ένα μηχανικό μέσον. Διερεύνηση χώρων που δεν μπορούσε να τους ακολουθήσει η φωτογραφία.

Δεύτερος σύμμαχος τα γιαπωνέζικα έγχρωμα χαρακτηριστικά. Καταβολές στην Κινέζικη τέχνη. Ίδιος χαρακτήρας για πάνω από 1000 χρόνια. 18ο αιώνα απομακρύνθηκαν από τα παραδοσιακά μοτίβα, χρωματιστές ξυλογραφίες με θέματα από καθημερινή ζωή. Δεν εκτιμούνταν από ειδήμονες Ιάπωνες. Ο κύκλος του Manet άρχισε να συλλέγει. Τους βοήθησαν να καταλάβουν τις δικές τους συμβάσεις.

341G - Χοκουσάι - ορος Φούτζι πίσω από σκαλωσιά.

342G - Ουταμάρο - μορφές τεμαχισμένες



Ανρι Ντεγκά και η ανιψιά του Λουκία



343G. Edgar Degas, Ανρι Ντεγκά και η ανιψιά του Λουκία, 1876,
Ελαιογραφία, 100Χ120 εκ., Ινστοτούτο Τέχνης, Σικάγο

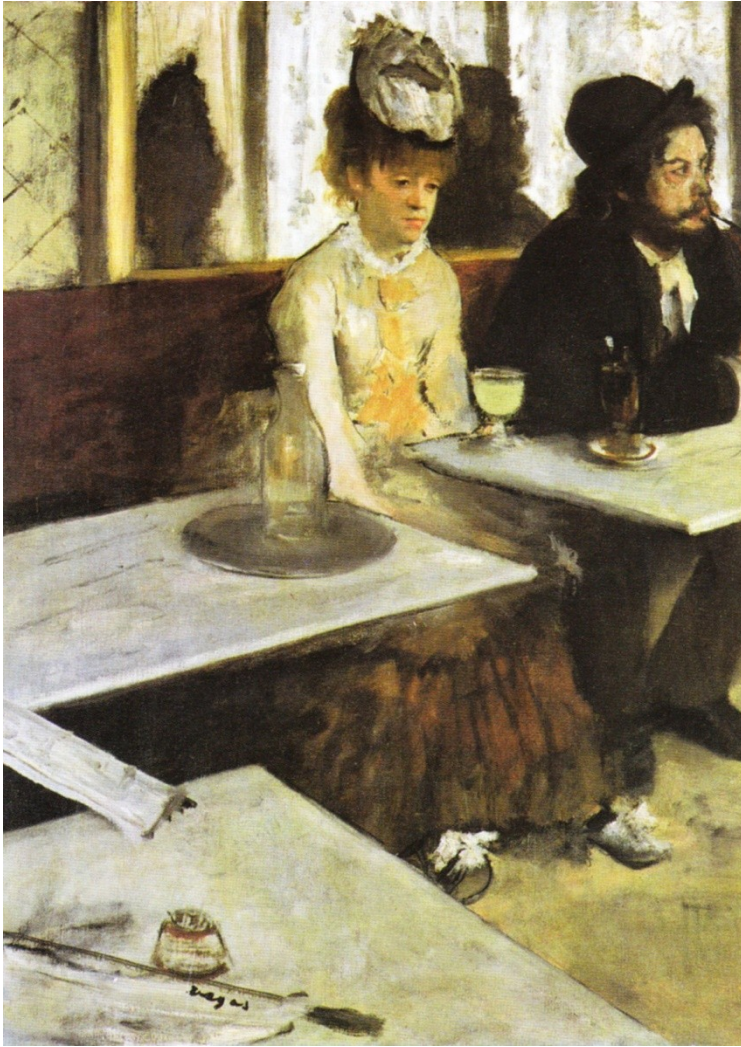


Περιμένοντας το σύνθημα



343G. Edgar Degas, Περιμένοντας το σύνθημα, 1879,
Παστέλ σε χαρτί, 100X120 εκ., Ιδιωτική συλλογή

Το Ποτήρι Αψίνθου



953J. Edgar Degas, Το Ποτήρι Αψίνθου, 1876,
Ελαιογραφία, 91X69 εκ. Μουσείο Orsay. Παρίσι.

Prima Ballerina



954J. Edgar Degas, Prima Ballerina, π. 1876,
Παστέλ, 58X42 εκ. Μουσείο Orsay. Παρίσι.

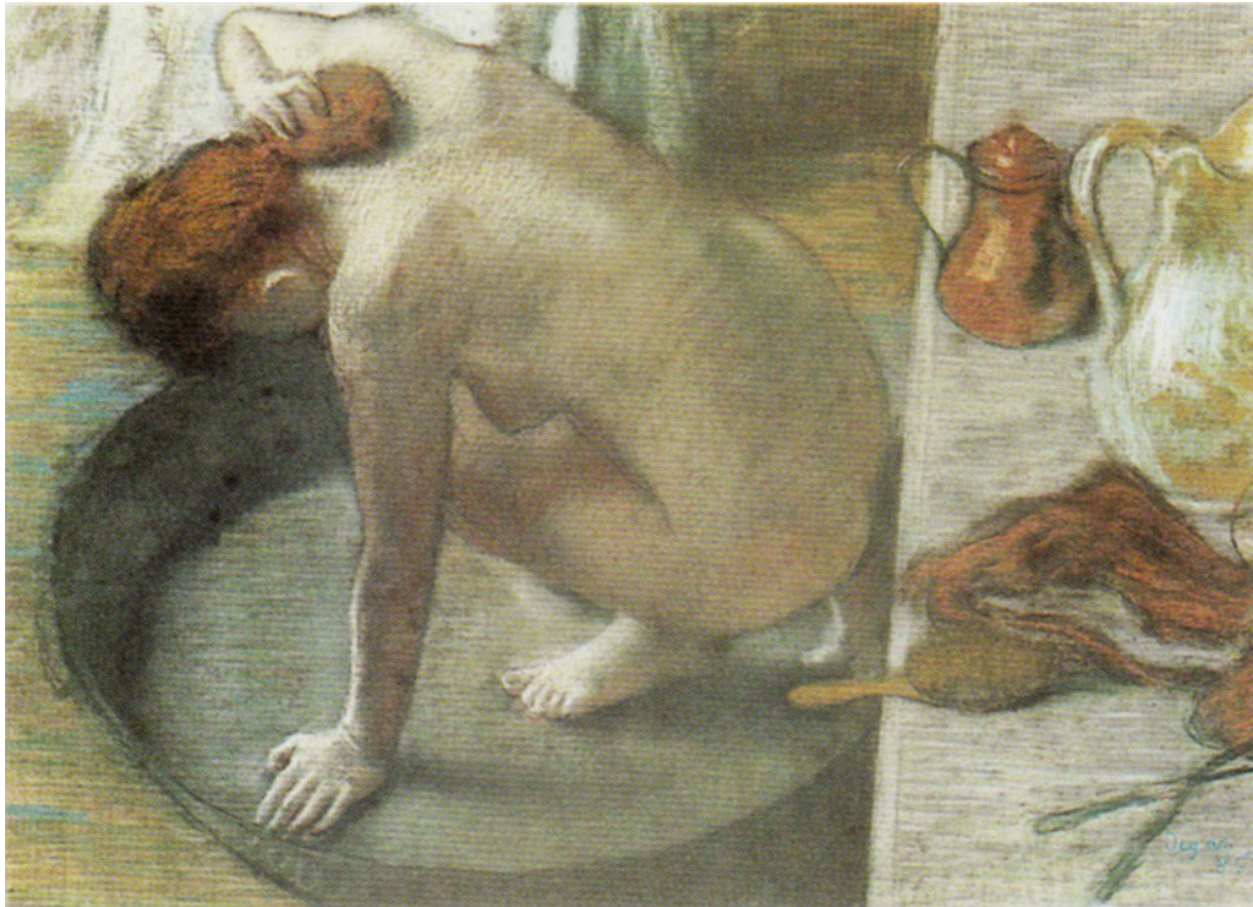


Ένα Μπάρ στο Folies-Bergere



952J. Edouard Manet, Ένα Μπάρ στο Folies-Bergere, 1881-82, Ελαιογραφία, 95X130 εκ. Πινακοθήκης Ινστιτούτου Courtauld, Λονδίνο.

Η Μπανιέρα



955J. Edgar Degas, Η Μπανιέρα, π. 1886, Παστέλ, 60X82 εκ. Μουσείο Orsay. Παρίσι.



La Lecture (Διαβάζοντας)



956J. Berthe Morisot, La Lecture (Διαβάζοντας), π. 1888,
Ελαιογραφία, 74Χ93 εκ. Μουσείο Καλών Τεχνών, Αγία Πετρούπολη, Φλώριδα.



Το Μπάνιο



957J. Mary Cassatt,
Το Μπάνιο, π. 1891,
Ελαιογραφία, 100X66 εκ.
Ινστιτούτο Τέχνης Σικάγου, Συλλογή Robert A. Waller.



Άσκηση

Λαμβάνοντας υπόψη τις αρχές που συζητήθηκαν στο μάθημα περί των επιρροών στην τέχνη της εποχής του 18ου αιώνα.

Πάρτε έναν πίνακα της εν λόγω εποχής και προσπαθείστε να κάνετε μια ανάλυση με γνώμονα την τεχνοτροπία του και το θέμα του.

Αφού καταλάβετε ή ενημερωθείτε για το θέμα του επικεντρωθείτε στον τρόπο της απεικόνισης. Τι εργαλεία χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης; Π.χ. Υπάρχει συμμετρία ή όχι; Υπάρχει κάποιο σημείο που τραβά το βλέμμα; Μήπως περισσότερα από ένα; Συνδέονται μεταξύ τους; Υπάρχει λόγος για την σύνδεσή τους; Που βρίσκεται ο φωτισμός; Που είναι πιο έντονος; Που λιγότερο; Που οι μορφές χάνονται στο σκοτάδι;

Μπορεί να εξαχθεί κάποιο νοηματικό περιεχόμενο από τα στοιχεία που παρατηρείτε;



Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων

Όλες οι εικόνες της παρουσίασης ανήκουν στο Κοινό Κτήμα (Public Domain).



Σημείωμα Αναφοράς

Copyright Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ιάκωβος Ποταμιάνος.
«Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης και του Πολιτισμού. Ρεαλισμός -
Ιμπρεσιονισμός». Έκδοση: 1.0. Θεσσαλονίκη 2014. Διαθέσιμο από τη
δικτυακή διεύθυνση: <https://opencourses.auth.gr/courses/OCRS327/>



Σημείωμα Αδειοδότησης

Το παρόν υλικό διατίθεται με τους όρους της άδειας χρήσης Creative Commons Αναφορά - Παρόμοια Διανομή [1] ή μεταγενέστερη, Διεθνής Έκδοση. Εξαιρούνται τα αυτοτελή έργα τρίτων π.χ. φωτογραφίες, διαγράμματα κ.λ.π., τα οποία εμπεριέχονται σε αυτό και τα οποία αναφέρονται μαζί με τους όρους χρήσης τους στο «Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων».



Ο δικαιούχος μπορεί να παρέχει στον αδειοδόχο ξεχωριστή άδεια να χρησιμοποιεί το έργο για εμπορική χρήση, εφόσον αυτό του ζητηθεί.

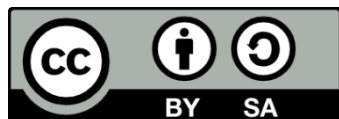
[1] <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>





Τέλος ενότητας

Επεξεργασία: Άννα Μπίσμπα
Θεσσαλονίκη, Εαρινό εξάμηνο 2014-2015





ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Σημειώματα

Διατήρηση Σημειωμάτων

Οποιαδήποτε αναπαραγωγή ή διασκευή του υλικού θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει:

- το Σημείωμα Αναφοράς
- το Σημείωμα Αδειοδότησης
- τη δήλωση Διατήρησης Σημειωμάτων
- το Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων (εφόσον υπάρχει)

μαζί με τους συνοδευόμενους υπερσυνδέσμους.

