ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ

ΘΕΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η επανερμηνεία του παρελθόντος ως αντανάκλαση του παρόντος

Κοροξενίδη Αλεξάνδρα Ευτυχία
Ακαδημαϊκό Έτος: 2016 -2017

Τριμελής Επιτροπή:
κυρία Έφη Φουντουλάκη (επιβλέπουσα καθηγήτρια)
κυρία Ανδρομάχη Γκαζή
κύριος Γιάννης Σκαρπέλος

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την καθηγήτριά μου και επιβλέπουσα της πτυχιακής κυρία Έφη Φουντουλάκη.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή 5 - 18

Η πρόσληψη της τέχνης το πρώτο μισό του 19ου αιώνα

Κεφάλαιο 1 19 - 28

Μία παρουσίαση της θεωρίας της πρόσληψης

Κεφάλαιο 2 29 - 45

Γιατί ο 19ος αιώνας; Το γενικό πλαίσιο της εποχής. Νεοκλασικισμός και Ρομαντισμός.

Κεφάλαιο 3 46 - 77

Ο καλλιτέχνης ως θέμα στην ζωγραφική

Ο ρόλος του καλλιτέχνη

Ο ρομαντικός καλλιτέχνης

Κεφάλαιο 4 78 - 89

Επανεκτιμήσεις με αίτημα εθνικό

Κεφάλαιο 5 90 - 105

Πολιτική και επανεκτίμηση
Το προοδευτικό και το συντηρητικό στοιχείο

Κεφάλαιο 6 106 - 117

Θεσμοί και νέοι πρωταγωνιστές

Η επίδραση των συλλογών

Η συλλογή Orleans ως μελέτη περίπτωσης

Συμπεράσματα 118 - 121

Βιβλιογραφία 122 - 126

Κατάλογος των Εικόνων 127 - 134

ΠΑΡΑΘΕΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ
(σε ξεχωριστό pdf αρχείο. Τυπωμένο αντιστοιχούν στις σ. 135 – 168)

Εισαγωγή

Η πρόσληψη της τέχνης το πρώτο μισό του 19ου αιώνα

Η εργασία αυτή που έχει τίτλο «Η επανερμηνεία του παρελθόντος ως αντανάκλαση του παρόντος» εξετάζει το βλέμμα που το πρώτο μισό του 19ου αιώνα ρίχνει στο παρελθόν. Ειδικότερα, εξερευνά τις συνθήκες που επικρατούν κυρίως στην Γαλλία[1] το συγκεκριμένο αυτό χρονικό διάστημα και τους λόγους και τρόπους που αυτές οι συνθήκες ανασύρουν συγκεκριμένες περιόδους από την τέχνη του παρελθόντος και οδηγούν σε μία αντιμετώπιση του παρελθόντος και του χρόνου γενικότερα. Αντικείμενο δηλαδή της εργασίας είναι η σχέση του παρόντος με το παρελθόν και η ενεργή σχέση του παρόντος στην πρόσληψη του παρελθόντος σε μία περίοδο ριζικών μετατοπίσεων στους θεσμούς και στις ιδέες. Η σχέση αυτή μας ενδιαφέρει έτσι όπως διαμορφώνεται μέσα από τις καλλιτεχνικές επιλογές, τα καλλιτεχνικά ρεύματα και την αντίληψη της ιστορίας, μίας ιστορίας που εξετάζουμε με την τέχνη ως μορφή αναπαράστασής. Ο λόγος που επιλέγουμε το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, μία εποχή εδραίωσης του ρομαντισμού είναι επειδή θεωρούμε ότι αυτή ήταν μία σημαντική περίοδος για την μετάβαση σ' ένα νέο στάδιο της νεωτερικότητας που προλειαίνει το έδαφος για το μοντέρνο αλλά και διότι είναι μία εποχή ραγδαίων μετατοπίσεων.

Το ερώτημα επομένως που θέτουμε είναι: αφενός το ποιές περιόδους τέχνης του παρελθόντος και ποιους καλλιτέχνες του παρελθόντος προτιμά ή ανασύρει το πρώτο μισό του 19ου αιώνα και αφετέρου, την προϋπόθεση του πρώτου ερωτήματος, δηλαδή το πώς σχετίζεται η συγκεκριμένη εποχή με το παρελθόν και τον χρόνο. Την απάντηση την αναζητούμε στις καλλιτεχνικές τεχνοτροπίες, την μορφή και το περιεχόμενο του έργου και τις θεωρίες περί τέχνης και αισθητικής. Την αναζητούμε επίσης σε σχέση με την συνείδηση χρόνου που καλλιεργήθηκε την εποχή εκείνη.

[1] Για μεθοδολογικούς λόγους αναφέρομαι αποσπασματικά και στην Αγγλία.

Η υπόθεση εργασίας μας είναι ότι οι επιλογές του 19ου αιώνα αλλά και κάθε «παρόντος» εξαρτάται από τις εκάστοτε προβολές που κάνει η σύγχρονη εποχή στο παρελθόν. Με αυτήν την έννοια το παρόν διαμορφώνει το παρελθόν.

Σύμφωνα με τον Francis Haskell, του οποίου το ερευνητικό έργο επικεντρώνεται στις ανατροπές του γούστου τον 18ο και τον 19ο αιώνα, οι ανατροπές των καλλιτεχνικών αξιών που σημειώθηκαν από το 1790 ως το 1870 από τις πιο έντονες που γνωρίζουμε[2], ανατροπές ίσης σημασίας με εκείνες που σημειώνονται την εποχή της Αναγέννησης. Αυτό συμβαίνει, όπως ισχυρίζεται ο Άγγλος ιστορικός της τέχνης, όχι τόσο διότι η εποχή αναθεωρεί συστηματικά και εντατικά την τέχνη του παρελθόντος, όχι δηλαδή επειδή η εποχή ανασύρει από την λήθη ξεχασμένους ή αγνοημένους καλλιτέχνες, πράγμα που ανέκαθεν συνέβαινε σε κάποιο βαθμό, αλλά επειδή η ποικιλία των επιλογών και η ερμηνεία της τέχνης είναι τέτοιες ώστε να ανατρέπουν τις προγενέστερες ιεραρχήσεις. Η επανεκτίμηση υπήρχε τον 18ο αιώνα υπό την μορφή ενός ιστορικισμού και υπό το πνεύμα της επιστημονικότητας αλλά τον 19ο αιώνα αντανακλά μία διαφορετική αντίληψη χρονικότητας[3] - αποτελεί μάλιστα μία «πολυτέλεια του μοντερνισμού» και έκφανση της ατομικότητας του που ενισχύεται δραματικά κατά τον 19ο αιώνα[4]. Η τέχνη μπαίνει σε ένα καινούριο πλαίσιο, το πλαίσιο που καθορίζουν τα αιτήματα μίας νέας εποχής.

Προκειμένου να κατανοηθούν οι αλλαγές αυτές, οι αναφορές στην εξαιρετικά σημαντική περίοδο του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα, τον αιώνα του Διαφωτισμού, που κορυφώνεται με την Γαλλική Επανάσταση και την ώριμη φάση του νεοκλασικισμού κρίνονται απαραίτητες. Θεωρούμε ότι η περίοδος που μας ενδιαφέρει ουσιαστικά ξεκινά από τις ιδεολογικές τομές της Γαλλικής επανάστασης, από μία νέα τοποθέτηση απέναντι στο παρελθόν που σηματοδοτεί την μοντέρνα εποχή. Πιστεύουμε επίσης ότι δεν υπάρχουν σαφή περάσματα από την μία εποχή στην άλλη αλλά ότι η μία εποχή ρέει στην άλλη και χάνει την αύρα της με τον καιρό.

Με την ίδια λογική που το νήμα της αφήγησής μας πιάνει και τον 18ο αιώνα, έτσι εκτείνεται ενίοτε και σε αναφορές στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα έτσι ώστε να φανεί ο αντίκτυπος των αλλαγών, η δυναμική και η διάρκειά τους. «Καμία αλλαγή στη σύγχρονη τέχνη δεν

[2] Francis Haskell, *Rediscoveries in Art*, Phaidon, Oxford, 1976, σ. 5.
[3] Ακόμα και η λήθη ή ανιστορικότητα θεωρούμε ότι είναι μία πτυχή αντίληψης του χρόνου.
[4] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο,* Νεφέλη, Αθήνα, 2005, σ.σ. 34, 161.

εκπροσωπεί μία ολότερα καινούρια απαρχή»[5]. Η μία εποχή εισρέει μέσα στην άλλη και η κάθε εποχή εκμαιεύει από το παρελθόν την δική της βιοθεώρηση.

Η έρευνά μας περιστρέφεται γύρω από τις έννοιες και τα φαινόμενα: παρόν, παρελθόν, τέχνη, ερμηνεία και επανεκτίμηση, πρόσληψη του έργου τέχνης. Παράπλευρα θίγει έννοιες όπως το γούστο και το ωραίο.

Τα ερωτήματα

Η υπόθεση εργασίας μας κατευθύνει προς κάποια ερωτήματα που επιχειρούμε να μελετήσουμε όχι με την ίδια βαρύτητα το καθένα και για λόγους που ελπίζουμε ότι προκύπτουν σε κάθε κεφάλαιο.

Με γνώμονα το γεγονός ότι η ερμηνεία των φαινομένων είναι μία σύνθετη υπόθεση με υπο-κεφάλαια και αλυσιδωτά ερωτήματα και παίρνοντας ως μοντέλο τον 19^{ο} αιώνα, σκοπός μας είναι να θέσουμε ευρύτερα ερωτήματα και να ανοίξουμε προβληματισμούς που αφορούν όλες τις εποχές. Τα ερωτήματα αυτά αγγίζουν το θέμα της μνήμης, της διαχείρισης του παρελθόντος, της σχέσης με το παρελθόν, εμμέσως δηλαδή, της σχέσης με τον χρόνο που διαπλάθει ένας πολιτισμός.

Ο νεωτερικός χρόνος για παράδειγμα που ξεκινά την περίοδο που εξετάζουμε, με ορόσημο την Γαλλική Επανάσταση είναι ένας γραμμικός χρόνος αλλά όχι με την ίδια έννοια που ήταν κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, λ.χ., όταν στην αντίληψη για τον χρόνο ιδιαίτερο ρόλο είχε και ο υπερβατικός χρόνος που όριζε η θρησκεία. Η έννοια της προόδου είναι καθοριστική. Ακόμα και η αντιμετώπιση του παρελθόντος ως ουτοπίας, δηλαδή μίας συνθήκης που υπερβαίνει τον χρόνο αντανακλά μία συνείδηση του μέλλοντος αφού η έννοια της ουτοπίας εμπεριέχει την έννοια του μέλλοντος, την ελπίδα και την προσδοκία. Με μία έννοια, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον είναι το τριμερές που απαρτίζει κάθε καθεστώς ιστορικότητας, όλων των εποχών. Το ζητούμενο είναι 1. οι συσχετισμοί ανάμεσα στις τρεις αυτές δυναμικές καθώς και 2. η πρόθεση μέσα από την οποία μία εποχή δημιουργεί αυτούς τους συσχετισμούς.

Τα ερωτήματα συνεχίζονται: Τι σημαίνει επανεκτίμηση και πότε γεννιέται το φαινόμενο αυτό;[6] Πώς εκφράζεται η αναθεώρηση: γιατί για παράδειγμα, η αποδοχή ενός φαινομένου με

[5] Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, Ροκοκό, Κλασσικισμός, Ρομαντισμός*, τόμος Γ, εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1984, σ. 177.

ιδεολογικούς όρους μπορεί να μην γίνεται και με αισθητικούς όρους ταυτόχρονα[7]. Πώς η κατεύθυνση και η δυναμική μίας αναθεώρησης καθορίζεται από την πρόθεσή της[8];

Πώς και γιατί, με ποια εργαλεία, μέσα από ποιες οδούς και για ποιους λόγους, μία εποχή επιλεγεί να «συν-διαλαγεί» με μία άλλη προγενέστερη εποχή; Ποιο παρελθόν επιλέγει; Πόσο κοντά στην πραγματικότητα του εκάστοτε παρελθόντος είναι η σύγχρονη επαναφορά του; Ποιες ερμηνείες αποκτά η παλαιότερη τέχνη και γιατί;

Ποια είναι τα τεκμήρια που αναπαριστούν αυτές τις ερμηνείες; Η ανάλυση μας δεν είναι εντοπισμένη σε μία πηγή, όχι φερ' ειπείν μόνο με το πώς οι καλλιτέχνες «μεταγράφουν» άλλες εποχές στο έργο τους. Ασχολούμαστε εναλλάξ με διαφορετικά υποκείμενα όπως οι καλλιτέχνες, οι διανοούμενοι, το κοινό, οι θεσμοί «αναθεωρούν».

Αναφερόμαστε στην ιστορία των ιδεών, στις κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες και, εν προκειμένω, στην τέχνη του εκάστοτε παρόντος. Πώς αρθρώνεται η κατανόηση και η ερμηνεία της τέχνης και πώς αυτή επηρεάζει την ιστορία της τέχνης; Κατά πόσον η ιστορία είναι μία αντανάκλαση του παρόντος παρά του παρελθόντος και κατ' επέκταση σε ποιο βαθμό η ανάγνωση της τέχνης του παρελθόντος είναι ο καθρέφτης της τέχνης του παρόντος, η αποτύπωση του ορίζοντα προσδοκιών του παρόντος;

Τα παραπάνω ερωτήματα έχουν και αυτά συγκεκριμένο ιστορικό έρεισμα. Πιστεύουμε ότι αντανακλούν τις αναθεωρήσεις της νεωτερικότητας και την σημασία που έχει αποδώσει στην έννοια της ερμηνείας η μετανεωτερική εποχή. Τίποτα δεν παράγεται εν κενώ, ούτε τα ερωτήματα του τώρα τίθενται ούτε εκείνα που τέθηκαν τον 19^{ο} αιώνα. Μ' αυτήν την έννοια, το θέμα της εργασίας αυτής θεωρούμε ότι αντανακλά και έναν ευρύτερο, σύγχρονο προβληματισμό περί ιστορίας και ιστορικότητας, την ίδια στιγμή που τα φαινόμενα αντιμετωπίζονται συχνά και εκτός του ιστορικού συκγκείμενου. Τουλάχιστον, καθρεφτίζει μία προσωπική αγωνία γύρω από την ανιστορικότητα αυτή, μία τάση που σε κάποιον βαθμό σχετίζεται με μία αίσθηση συνύπαρξης διαφορετικών χρόνων που έχει επιφέρει η τεχνολογία, στην εμμονή με την διάσωση αρχείων που όμως ισοδυναμεί περισσότερο με μία

---

[6] Για την σχέση της επανεκτίμησης με την άνοδο του ατομικισμού τον 19^{ο} αιώνα και για την έννοια της μοντέρνας αχρονικότητας, βλ. Έφη Φουντουλάκη , *Επαναφορά στον Γκρέκο, Ο.π.*, σ.σ. 44-35. Σε αυτό το θέμα θα επανέλθουμε σε επόμενο κεφάλαιο της εργασίας.

[7] Με άλλα λόγια, οι ιδέες μίας εποχής μπορεί να είναι πιο «ώριμες» από ό,τι η αισθητική πρόσληψη. Έτσι, στην θεωρία μπορεί κάποιος να υποστηρίξει της ιδέες που αντανακλά το έργο ενός καλλιτέχνη αλλά όχι τους ενδεχομένους καινοτόμους αισθητικούς κανόνες που αντιστοιχούν σε αυτές τις ιδέες.

[8] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο, Ο.π.,* σ. 162.

διάθεση διαφύλαξης και όχι αίσθησης και γνώση της ιστορίας αλλά μίας τάσης που επίσης πιστεύουμε ότι εκπορεύεται από την υπερβολική εστίαση στην ερμηνεία των φαινομένων ή στο φαινόμενο ως ερμηνεία και όχι στο ίδιο το φαινόμενο με μια πιο πραγματιστική οπτική.

Σε αυτό το σημείο, σημειώνουμε παρενθετικά μία ευρύτερη επιφύλαξη. Θεωρούμε ότι η έμφαση στην ερμηνεία του παραλήπτη ως μέσο κατανόησης της τέχνης έχει τον κίνδυνο, όταν αποτελεί μοναδική οπτική της τέχνης, να περιορίσει τον ορίζοντα της. Αυτό συμβαίνει διότι απομακρύνει τον θεατή από το ίδιο το έργο και του αποστερεί την αισθητική απόλαυση. Η υπερβολική ανάλωση στο νόημα του νοήματος αγνοεί συχνά την φύση του ίδιου του έργου και την αισθητηριακή επικοινωνία με αυτό. Ένα αποτέλεσμα αυτής της συνθήκης είναι η αδυναμία της σύγχρονης κριτικής να μιλήσει για το ίδιο το έργο, να κάνει αυτό που ονομάζεται εκ του σύνεγγυς ανάγνωση (close reading). Αυτή η ανάγνωση αν και μπορεί να κατηγορηθεί για την φορμαλιστική , εσωτερική της διάσταση[9], επιχείρημα στο οποίο επιμένει ο Hans Robert Jauss[10], μπορεί να δώσει μία άλλη εμπειρία του έργου τέχνης εφόσον συνδυαστεί και με την ερμηνευτική προσέγγιση.

Τόσο αυτή η πρόκληση όσο και τα παράπλευρα αλυσιδωτά ερωτήματα που το θέμα της εργασίας πιστεύουμε ότι προκαλεί - ερωτήματα που θεωρούμε ότι δεν έχουν μόνο προσωπικό αλλά και ευρύτερο, διαπολιτισμικό και διαχρονικό ενδιαφέρον - αποτέλεσαν το ερέθισμα της συγγραφής του. Με αυτήν την έννοια, το θέμα της εργασίας θα μπορούσε να ιδωθεί και ως μία μελέτη περίπτωσης που περιβάλλει ευρύτερα θέματα και ερωτήματα, ζητήματα που αφορούν κάθε ιστορική περίοδο.

Αυτό συμβαίνει διότι, μ' έναν τρόπο, η ιστορία επαναλαμβάνεται. Για παράδειγμα, το δίπολο ελευθερία στην έκφραση ή αυστηρή δομή, γραμμή ή χρώμα υπήρχε από την εποχή του Μεσαίωνα[11] και αναπαράγεται με διάφορες μορφές καθ' όλη την πορεία της τέχνης. Η σύγκρουση ανάμεσα σε ένα ρεύμα που μπορεί να ξεκίνησε ως καινοτόμο αλλά καταλήγει να είναι σύμβαση, και σε μία νέα τάση είναι και αυτή συνεχόμενη. Η μία εποχή οδηγεί στην άλλη και εκείνο που έχει προϋπάρξει δημιουργεί τις συνθήκες για το μέλλον.

---

[9] Το close reading είναι μία τάση που αναδύεται και αυτή από τον χώρο της λογοτεχνικής κριτικής και σχετίζεται με το βρεταννικό ρεύμα του New Criticism των μέσων του 20ου αιώνα.

[10] Βλ. πιο κάτω για την θεωρία του Jauss.

[11] Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, Ροκοκό, Κλασσικισμός, Ρομαντισμός*, *Ο.π.*, σ. 177.

Μερικά λοιπόν από τα «διαχρονικά» ζητήματα έχουν ως εξής: η διαμόρφωση του παρόντος χρειάζεται απαραίτητα το παρελθόν ως σημείο αναφοράς και με ποιόν τρόπο. Ποια γέφυρα με το παρελθόν δημιουργούν οι έννοιες της πρωτοπορίας και της καινοτομίας που η τέχνη του 20ου αιώνα ανέδειξε σε υπέρτατες αξίες; Πώς προβάλλουμε την υψηλής σημασίας για τις σύγχρονες κοινωνίες έννοια της καινοτομίας στην αξιολόγηση του παρελθόντος και στην έρευνα ενός ιστορικού θέματος όπως αυτό της συγκεκριμένης εργασίας; Πώς σχετίζεται μία κοινωνία σε μία δεδομένη χρονική περίοδο με τον χρόνο και πώς αυτό επηρεάζει το έργο τέχνης; Πώς καταγράφει την ιστορία του και πώς δημιουργεί ιστορία; Μήπως το παρελθόν διαχωρίζεται από το παρόν μόνο όταν μία κοινωνία έχει την αίσθηση ότι αλλάζει;[12] Γιατί το παρελθόν και το παρόν συνδέθηκαν με το παραδοσιακό και το μοντέρνο αντίστοιχα; Πώς η έννοια της προόδου επηρεάζει την σχέση με το παρελθόν;

Πιστεύουμε ότι τα ζητήματα στα οποία τα ερωτήματα αυτά «ακουμπούν» (και τα οποία φυσικά δεν επιχειρούμε να εξετάσουμε) είναι ευρύτερα, γνωσιολογικά, επιστημολογικά αλλά και υπαρξιακά. Σχετίζονται με την φιλοσοφία της Ιστορίας, την μεθοδολογία της ιστορίας και της ιστορίας της τέχνης δηλαδή το πώς το παρελθόν μετασχηματίζεται σε ιστορία, τον διάλογο ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο της ιστορίας και της ιστορίας της τέχνης, δηλαδή ανάμεσα τον ερμηνευτή και το ερμηνευόμενο φαινόμενο, την έννοια της εξέλιξης και την λειτουργία της Ιστορίας και της ιστορίας της τέχνης.

Σε όλες τις παραπάνω πτυχές ο χρόνος είναι η κεντρική έννοια. Σε αυτό το σημείο ίσως να βρίσκεται το και το σύγχρονο ενδιαφέρον μίας τέτοιας μελέτης. Διότι στην σημερινή εποχή που η έννοια του γραμμικού χρόνου έχει αντικατασταθεί από τον θραυσματικό χρόνο και αντίστοιχα η αντίληψη ότι οι κάθε πολιτισμός είναι ένα στάδιο σε έναν χρόνο που εξελίσσεται έχει αντικατασταθεί από την αίσθηση - εν μέρει λόγω της τεχνολογίας αλλά και των ανακαλύψεων της επιστήμης της φυσικής - ότι ζούμε σε πολλαπλές χρονικότητες, ενός δηλαδή παροντισμού των διαφορετικών χρόνων (του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος) που ίσως να καταστρέφει μία καθαρή αντίληψη του χρόνου, το τι αποτελεί παρελθόν και πώς αυτό προσδιορίζεται είναι ένα επίκαιρο θέμα.

Θεωρούμε ότι το παράδειγμα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα εγείρει τέτοιους προβληματισμούς. Την ίδια στιγμή όμως είναι μία εποχή της οποίας οι ιδέες για την

[12] Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;*, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα, 2007, σ. 84.

μοντέρνα τέχνη διαποτίζουν ακόμα την αντίληψή μας περί τέχνης και καλλιτέχνη. Την θέση αυτή επιβεβαιώνει και η άποψη ότι η μετανεωτερικότητα δεν είναι μία ριζική αλλαγή από την νεωτερικότητα αλλά μία συνέχεια της. Η αντίληψη του χρόνου μπορεί να μην είναι η ίδια αλλά οι «κοινοί τόποι» υπάρχουν.

Στόχος και κίνδυνοι

Σκοπός μας είναι να διεγείρουμε την σκέψη προς τέτοιου είδους κατευθύνσεις και όχι να δώσουμε απαντήσεις σε μεγάλα ερωτήματα. Εξάλλου, ούτε καν εξαντλούμε την ίδια τη θεματική μας στα συγκεκριμένα χρονικά της πλαίσια, δηλαδή του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα. Πέντε δεκαετίες σε μία εποχή που οι αλλαγές από χρονιά σε χρονιά μπορεί να είναι θεαματικές, είναι ήδη ένα ιδιαίτερα ευρύ φάσμα. Η επιλογή ήταν είτε να επικεντρωθούμε σε ένα πολύ στενό χρονολογικό πλαίσιο είτε να καταπιαστούμε με μία μεγαλύτερη περίοδο. Επιλέξαμε το δεύτερο ώστε να υπάρχει ένας χρονικός ορίζοντας που να εσωκλείει μεγάλες αλλαγές. Η επιλογή αυτή, θυσίασε την ανάλυση σε βάθος προς όφελος της σύστασης μίας πιο γενικής αλλά μεγαλύτερης εικόνας των φαινομένων υπό εξέταση.

Ως εκ τούτου τα συμπεράσματα που προκύπτουν είναι αποσπασματικά και περισσότερο ενδεικτικά του πνεύματος της εποχής. Όμως τόσο η έρευνα όσο και τα συμπεράσματα είχαν βασίστηκαν σε μία συνειδητή προσπάθεια να αποφύγουμε κάποιους κινδύνους. Αυτούς τους παραθέτουμε παρακάτω.

Να αναλυθούν τα φαινόμενα στο πλαίσιο της εποχής και να επιχειρηθεί μία ερμηνεία των φαινομένων και όχι μία καταγραφή τους. Να αποφύγουμε τις σύγχρονες αξιολογικές κρίσεις στην ερμηνεία των φαινομένων που εξετάζουμε. Να μην αποδώσουμε την αναθεώρηση του ίδιου ζωγράφου που γίνεται από διαφορετικά υποκείμενα ή σε διαφορετικές χρονιές εντός της περιόδου που εξετάζουμε, στις ίδιες αιτίες. Να αποφύγουμε απλουστευμένους διαχωρισμούς όπως εκείνον ανάμεσα στον νεοκλασικισμό και τον ρομαντισμό και να μην αναπαράξουμε στερεότυπα όπως εκείνο του ρομαντικού καλλιτέχνη. Αντιθέτως, να δούμε την εξέλιξη των ιδεών και τις αναθεωρήσεις που γεννιούνται ως φαινόμενα που διακρίνονται από αντιφάσεις και εδραιώνονται ή αναιρούνται σταδιακά και όχι και μέσα από ξαφνικές αλλαγές. Να κατανοήσουμε ότι οι επανεκτιμήσεις είναι μέρος της πληθώρας τάσεων που υπάρχουν σε κάθε εποχή και που είναι ιδιαίτερα έντονες τον 19^{ο} αιώνα.

Ακόμα, μέλημά μας, ήταν να αποφευχθούν τα γενικά, ενιαία συμπεράσματα. Για παράδειγμα, θα πρέπει να ορίζεται κάθε φορά ποιο είναι το υποκείμενο που επανεκτιμά. Διότι ανάμεσα στις θέσεις που έχει η Ακαδημία και τα Σαλόν, οι αστοί και οι αριστοκράτες, οι καλλιτέχνες και οι ειδήμονες μπορεί να υπάρχουν σημαντικές διαφορές αλλά και αναπάντεχα σημεία σύγκλισης. Τέλος, να αποφύγουμε την αναπαραγωγή των διαφορετικών απόψεων που συναντήσαμε στην βιβλιογραφία και αντ' αυτού να επιχειρήσουμε μία σύνθεσή τους.

Αυτή η πρόκληση επανερχόταν διαρκώς καθώς νέες πληροφορίες προσθέτονταν στις ήδη υπάρχουσες, αλλάζοντας έτσι την δομή και δημιουργώντας τον κίνδυνο μίας συρραφής απόψεων.

Μέθοδος και εργαλεία

Η προσέγγιση της εργασίας βασίστηκε στην θεωρία της πρόσληψης του γερμανού θεωρητικού της λογοτεχνίας Hans Robert Jauss (1921-1997)[13] την οποία αναλύουμε σε ξεχωριστό κεφάλαιο. Επιγραμματικά, η θεωρία αυτή μεταθέτει το βάρος από το αντικείμενο πρόσληψης στο υποκείμενο που προσλαμβάνει και υφαίνει μία διαδρομή της ιστορίας της λογοτεχνίας μέσα από τις ερμηνείες της λογοτεχνίας. Στην συνέχεια, η εργασία βασίστηκε στην εφαρμογή αυτής της θεωρίας στο πεδίο της τέχνης, εφαρμογή που χρησιμοποίησε η ιστορικός της τέχνης Έφη Φουντουλάκη σε σχέση με το Γκρέκο εγκαινιάζοντας ταυτόχρονα την έννοια των κοινών τόπων.

Σε αυτό το σημείο ας επισημάνουμε επίσης ότι θα είχε ενδιαφέρον να εξηγήσουμε πώς γεννιέται η θεωρία της πρόσληψης. Σε κάποιο βαθμό αυτό επιχειρούμε στο σχετικό κεφάλαιο (κεφάλαιο 1). Εδώ αρκούμαστε στο να σημειώσουμε ότι η θεωρία της πρόσληψης η οποία στην ουσία διαχωρίζει το υποκείμενο από το αντικείμενο θέασής (για να τα επανενώσει επί της ουσίας) είναι μία αισθητική θεωρία, γέννημα της νεωτερικής εποχής στην οποία, σύμφωνα τουλάχιστον με την φαινομενολογική προσέγγιση του Heidegger, το αντικείμενο αισθητικοποιείται, αποκόπτεται δηλαδή από τα συμφραζόμενά του. Συγκρατούμε από αυτήν την επισήμανση ότι το εργαλείο μας και η υπόθεση εργασίας μας πηγάζει από μία νεωτερική οπτική, άρα έχει νόημα σε συγκεκριμένα χρονικά και πολιτισμικά πλαίσια.

[13] Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της Πρόσληψης, τρία μελετήματα*, Εστία, Αθήνα, 1995

Κύρια βιβλιογραφική πηγή είναι δύο σχετικά με το θέμα βιβλία του Francis Haskell. Πολύτιμη πηγή πρωτογενών πηγών, τα έργα του αυτά εξειδικεύονται σε φαινόμενα επανεκτίμησης τον 18ο και 19ο αιώνα στην Αγγλία και στην Γαλλία και ανασύρουν για πρώτη φορά σημαντικές πληροφορίες. Ωστόσο, υστερούν κατά την γνώμη μας ως προς την ερμηνεία των φαινομένων που επισημαίνουν.

Ως επί το πλείστον, τα πρωτογενή κείμενα που χρησιμοποιήσαμε, προέρχονται από ανθολογίες κειμένων τέχνης.

Η άποψη που επιχειρούμε να συνθέσουμε προέρχεται από μία σύνθεση πληροφοριών αντλημένων από τα βιβλία που θεωρούμε ότι είναι σχετικά με το θέμα. Οι απόψεις που διατυπώνονται σε καθένα από αυτά τα βιβλία αντανακλούν διαφορετικές οπτικές και μεθοδολογίες. Ο Arnold Hauser για παράδειγμα αναλύει το θέμα του μέσα από μία κοινωνική ανάγνωση της τέχνης ενώ ο Francis Haskell παρότι και εκείνος εκπρόσωπος της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης, επικοινωνεί το υλικό του με περισσότερο ιστοριοδιφικό τρόπο, ως συλλέκτης τεκμηρίων του παρελθόντος. Τις διαφορές αυτές δεν τις επισημαίνουμε διότι θεωρούμε ότι κάτι τέτοιο θα αποτελούσε ξεχωριστό αντικείμενο έρευνας με θέμα την μεθοδολογία μίας εργασίας.

Κεφάλαια

Μετά την εισαγωγή, ακολουθεί ένα κεφάλαιο που επιχειρεί να δείξει την συνάφεια του θέματος της εργασίας με τα ερωτήματα που θέτει η πολιτιστική διαχείριση.

Ο κύριος κορμός ξετυλίγεται σε διάφορες θεματικές. Κάποιες είναι πιο εντοπισμένες από άλλες και αποτελούν θραύσματα μίας ευρύτερης κατάστασης. Τα θέματα των κεφαλαίων προέκυψαν μέσα από την υπόθεση εργασίας και διαρθρώνονται στα εξής κεφάλαια:

Τα κεφάλαια έχουν ως εξής:

1. Μία παρουσίαση της θεωρίας της πρόσληψης.

   Εδώ παρουσιάζεται το εργαλείο προσέγγισης που τυχαίνει να ταυτίζεται και με την υπόθεση εργασίας μας.

2. Γιατί ο 19ος αιώνας; Το γενικό πλαίσιο της εποχής. Νεοκλασικισμός και Ρομαντισμός.

Εδώ θίγονται παράμετροι όπως η ατομικότητα, η εμφάνιση νέων θεσμών, η σχέση με την ιστορία, η αισθητική, η «πάλη» ανάμεσα στο παλαιό και το καινούριο. Οι παράμετροι αυτές θεωρούμε καθόρισαν τις αλλαγές στην πρόσληψη της τέχνης. Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρείται επίσης μία σύγκριση του νεοκλασικισμού και του ρομαντισμού που ακολουθεί, ως δύο κινήματα που δεν ορίζονται με έναν μοναδικό τρόπο αλλά που το καθένα διαγράφει την δική του πορεία. Η σύγκριση αυτή γίνεται διότι ο ρομαντισμός δεν μπορεί να εννοηθεί ξέχωρα από τον νεοκλασικισμό και επομένως οι προβολές που κάνει στην τέχνη του παρελθόντος έχουν και αυτές μία σχέση με τις προβολές που κάνει ο νεοκλασικισμός. Υπάρχουν εδώ κοινά σημεία αλλά και σημαντικές διαφορές που θεωρούμε ότι πρέπει να επισημανθούν προκειμένου να φανεί ότι η σχέση με το παρελθόν γεννιέται μέσα από μία ζωντανή διαδικασία αλληλεπιδράσεων ανάμεσα στον νεοκλασικισμό και τον ρομαντισμό. Οι λεπτές διαφορές ανάμεσα στον νεοκλασικισμό και τον ρομαντισμό[14] αποδεικνύουν ότι υπάρχουν συχνά και λεπτές διαφορές στον ορισμό των «κοινών τόπων» που η κάθε τάση βρίσκει στο παρελθόν.

3. Ο καλλιτέχνης ως θέμα στην ζωγραφική. Ο ρόλος του καλλιτέχνη. Ο ρομαντικός καλλιτέχνης

Πώς ο νέος ρόλος του καλλιτέχνη επηρεάζει την επιλογή των έργων του παρελθόντος. Σε αυτόν τον νέο ρόλο , έχει θέση η δεξίωση του παρελθόντος, με ποιόν τρόπο και με ποια οπτική; Ποια είναι τα χαρακτηριστικά το ρομαντικού καλλιτέχνη και με ποιους καλλιτέχνες του παρελθόντος ταυτίζεται ο καλλιτέχνης αυτός;

4. Επανεκτιμήσεις με αίτημα εθνικό

Η εθνική συνείδηση, χαρακτηριστικό του 19^{ου} αιώνα αντανακλά μία νέα κοινωνική και πολιτική δομή. Αποτελεί μία οπτική μέσα από την οποία η τέχνη του παρόντος διεκδικεί την τέχνη του παρελθόντος και προβάλλει τις ιδεολογίες της σε αυτήν. Πιο συγκεκριμένα το ερώτημα που τίθεται είναι πώς το εθνικό αίτημα μέσα από το ιδεολόγημα της γαλλικότητας

[14] Ένα μέλημα της εργασίας αυτής είναι να φανεί ότι η πορεία της τέχνης είναι μία ζωντανή διαδικασία όχι μία διαδοχή διαφορετικών τάσεων, έτσι όπως συχνά παρερμηνεύονται εξ' αιτίας των κατηγοριών που ορθώς έχει δημιουργήσει η Ιστορία της Τέχνης για να αφηγηθεί περιληπτικά και μόνο την πορεία της τέχνης. Οι κατηγορίες αυτές δημιουργούνται εκ των υστέρων αλλά τον καιρό της δημιουργίας της, η τέχνη δεν γεννιέται μέσα σε τέτοιες κατατάξεις.

και της συνέχειας της ιστορίας 1. συνδέει παρελθόν με το παρόν μέσω της ζωγραφικής της ιστορίας 2. επιλέγει καλλιτέχνες από το παρελθόν. Εδώ θίγεται αναπόφευκτα και το πολιτικό κριτήριο (που εξετάζεται στο επόμενο κεφάλαιο) διότι η εθνική συνείδηση έχει και μια τέτοια χροιά εκκινεί δηλαδή από πολιτικές πεποιθήσεις.

5. Πολιτική και επανεκτίμηση. Το προοδευτικό και το συντηρητικό στοιχείο

Καθώς θεωρούμε ότι η τέχνη υπήρξε πάντα ένα εργαλείο για την υπεράσπιση και προβολή πολιτικών θέσεων, εξετάζουμε εδώ τις περίπλοκες και συχνά αντιφατικές συνδέσεις ανάμεσα στις προοδευτικές ή μη πολιτικές ιδέες και τις αντίστοιχες ιδέες περί τέχνης ή τις προθέσεις των έργων τέχνης.

Ποιοι καλλιτέχνες, κριτικοί ή διανοούμενοι που ασχολούνται με την τέχνη θεωρούνται συντηρητικοί και ποιοι προοδευτικοί και πώς οι πολιτικές τους ιδέες αντανακλώνται στην τέχνη είτε ως προς την τεχνοτροπία αν πρόκειται για καλλιτέχνη είτε στις ερμηνείες του αν πρόκειται για κριτικό ή ακόμα ως προς την υποδοχή των έργων από μερίδες του κοινού με διαφορετικές πολιτικές ιδέες. Εν τέλει ποιά θέση παίρνουν οι πολιτικές ιδέες ως προς τον παλαιό και το καινούριο. Τί εκλαμβάνεται ως συντηρητικό και τί ως προοδευτικό.

6. Θεσμοί και νέοι πρωταγωνιστές. Ο ρόλος του συλλέκτη και των συλλογών, η συλλογή Orleans ως μελέτη περίπτωσης/ Θεσμοί, ο ειδήμων της τέχνης, ο κριτικός της τέχνης, ο έμπορος τέχνης, η αγορά και τα Salons.

Μεταξύ άλλων ερευνούμε το πώς η προσβασιμότητα ενός μεγαλύτερου κοινού στην τέχνη και η οργάνωση ενός νέου επαγγελματικού πεδίου στην τέχνη δημιουργεί νέες, πλουραλιστικές επιλογές. Ο πλουραλισμός και η ζήτηση για έργα που απαιτούν οι νέοι θεσμοί, φέρνει στην επιφάνεια έργα από διαφορετικές περιόδους.

Συμπεράσματα

Τα έργα που αναπαράγονται στο παράθεμα εικόνων είναι λίγα σε αριθμό αφενός λόγω της δυσκολίας να βρεθούν οι εικόνες των έργων και αφετέρου επειδή η έμφαση που δίνεται είναι περισσότερο στην ερμηνεία και στο θεωρητικό πλαίσιο.

Ας σημειωθεί επίσης ότι τα παραπάνω ερωτήματα δεν αναλύνονται όλα με την ίδια έκταση. Κάποια προκύπτουν ως ερωτήματα και παραμένουν ως τέτοια.

ΕΠΑΝΕΚΤΙΜΗΣΗ, ΠΑΡΟΝ ΚΑΙ ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Πώς όμως σχετίζεται ένα τέτοιο θέμα που αφορά την ιστορία της τέχνης και της αισθητικής με την σύγχρονη πολιτιστική διαχείριση ως πεδίο μελέτης και εξειδίκευσης; Κατά πόσο δηλαδή μία σύγχρονη συνθήκη που έχει γεννηθεί από εντελώς διαφορετικές προϋποθέσεις από την περίοδο που εξετάζουμε μπορεί να ενδιαφέρεται για τον 19ο αιώνα ως μελέτη περίπτωσης σχέσης παρελθόντος και παρόντος. Ξεκινούμε με μία παραδοχή: ότι δηλαδή κάθε περίοδος πολιτισμού και κάθε πολιτιστικό φαινόμενο (πόσω μάλλον η πολιτιστική διαχείριση) χτίζει κάποιον διάλογο με το παρελθόν ακόμα και όταν επιλέγει την λήθη. Βασίζεται δηλαδή σε μία ιστορική συνείδηση.

Στο προφητικό του μυθιστόρημα *1984,* έργο του 1948, ο George Orwell γράφει ότι όποιος ελέγχει το παρελθόν ελέγχει το μέλλον και όποιος ελέγχει το παρόν ελέγχει το παρελθόν.

Στην περίπτωση που το αντικείμενο του ελέγχου είναι ο πολιτισμός, πιστεύουμε ότι η πολιτιστική διαχείριση με τις πολλές πτυχές που αυτή περιλαμβάνει, αποτελεί ένα μέσο που εν δυνάμει δεν αναπαράγει απλώς μορφές εξουσίας, αλλά μπορεί να παίξει έναν δημιουργικό ρόλο στο πώς αντιλαμβάνεται κανείς το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Η διαχείριση του πολιτισμού, στον βαθμό που ελέγχει το παρόν μπορεί να ελέγχει και το παρελθόν και επομένως και το μέλλον. Διότι πολιτιστική διαχείριση σημαίνει τόσο διαχείριση της μνήμης όσο και παρακαταθήκη για το μέλλον. Η πολιτιστική διαχείριση είναι ένας από τους παράγοντες που δημιουργούν ταυτότητες, πολιτιστικές, εθνικές, πολιτικές κλπ.

Η διαχείριση του πολιτισμού ερμηνεύει τον πολιτισμό. Αν αντικείμενό της είναι η τέχνη του παρελθόντος, αυτήν την τέχνη την προσλαμβάνει και την ερμηνεύει ανάλογα με τον ορίζοντα προσδοκιών της εποχής που με την σειρά του έχει διαμορφωθεί από την ιστορικότητα και την πορεία της τέχνης. Αν γνωρίζει ποιος είναι αυτός ο ορίζοντας προσδοκιών, πώς έχει δημιουργηθεί, πώς εκφράζεται μέσα από την σύγχρονη καλλιτεχνική έκφραση, αν γνωρίζει δηλαδή πώς συμπλέκεται το παρόν με το παρελθόν με το μέλλον,

μπορεί να διαχειριστεί πιο ουσιαστικά το προϊόν που πραγματεύεται. Μπορεί, για παράδειγμα να αποφύγει απλουστεύσεις και προβολές σημερινών κριτηρίων στο παρελθόν, να ενεργεί με ένα κριτικό και αυτό-κριτικό πνεύμα και να διατηρεί ανοιχτούς τους ορίζοντές της.

Προκειμένου η πολιτιστική διαχείριση ως πράξη να μην περιορίζεται στην διεκπεραίωση και στην διαιώνιση τυποποιημένων στρατηγικών, οφείλει να εμπεριέχει μία βαθύτερη έρευνα του αντικειμένου της και της ιστορικότητας. Ακόμα και το οργανωτικό κομμάτι – για παράδειγμα η διαπραγμάτευση με τις σχετικές αρχές, η ανεύρεση χορηγιών, οι επιλογή του χώρου μίας έκθεσης κλπ - αποτελεί προέκταση αυτής της γνώσης. Ο ειδικός της πολιτιστικής διαχείρισης πρέπει να ξέρει τα κριτήρια που χρησιμοποιεί όταν επιλέγει ένα καλλιτεχνικό έργο. Πώς το ερμηνεύει και άρα πώς το προωθεί; Σε ποιο πλαίσιο το παρουσιάζει και γιατί, με ποιους στόχους;

Βέβαια λόγων των πολλών παραμέτρων της, η πολιτιστική διαχείριση είναι ένας τομέας που εμπλέκει διαφορετικές ειδικότητες και βασίζεται στην μεταξύ τους συνεργασία. Αν αντικείμενό της είναι η τέχνη, η συνεργασία με κάποιον ειδικό είναι χρήσιμη. Όμως, μία επίγνωση του πώς διαμορφώνονται οι ιδέες μέσα στον χρόνο, πιστεύουμε ότι απαιτείται από όλους τους εμπλεκόμενους. Η ενσωμάτωση μίας πολύπλευρης ύλης στο μεταπτυχιακό της Πολιτιστικής Διαχείρισης στο Πάντειο, αποδεικνύει εξάλλου ότι μία εποπτεία των τεχνών και της ιστορίας τους είναι απαραίτητη. Πόσω μάλλον αφού και η ίδια η πολιτιστική διαχείριση όπως και άλλα γνωστικά αντικείμενα (για παράδειγμα οι πολιτισμικές σπουδές) είναι και αυτή φαινόμενο με ιστορικά αίτια.

Κάποιου τύπου πολιτιστική διαχείριση υπήρχε εξάλλου ανέκαθεν. Στον 19^{ο} αιώνα για παράδειγμα, τα επίσημα *salons*, η Ακαδημία, οι κριτικοί και οι έμποροι τέχνης ήταν θεσμοί ή ρόλοι πολιτιστικής διαχείρισης. Ερμήνευσαν και προωθούσαν τον πολιτισμό. Καθόρισαν την τέχνη και καθορίστηκαν από αυτήν. Αντίστοιχα, η σύγχρονη πολιτιστική διαχείριση επηρεάζει την τέχνη, όχι μόνο την πρόσληψή της αλλά και την παραγωγή της, όμως την ίδια στιγμή εκπορεύεται από τις ανάγκες της τέχνης και του πολιτισμού.

Η πολιτιστική διαχείριση όπως και η ερμηνεία είναι μία δημιουργική πράξη. Κλείνουμε με τον εξής προβληματισμό: σε μία εποχή πολυεστιακή και πλουραλιστική, η υπερβολική έμφαση στην σημασία της ερμηνείας έχει τον κίνδυνο ότι τελικά δεν δημιουργούνται αξίες.

Διότι αν εστιάσουμε μόνο στο ότι όλα τα φαινόμενα είναι ζήτημα ερμηνείας άρα η αξία της είναι σχετική τότε υπάρχει ο κίνδυνος να χαθεί η αίσθηση ενός κοινά αποδεκτού, «υψηλού» κριτηρίου. Σύμφωνα με τον γαλλο-βούλγαρο ιστορικό Tzvetan Todorov, υπάρχουν πολλές αλήθειες αλλά δεν έχουν όλες την ίδια βαρύτητα. Μεγαλύτερη αξία έχουν όσες διαθέτουν μεγαλύτερο ορίζοντα αλήθειας και ηθικής.

Αυτήν την αλήθεια και την ηθική την αναζήτησε τόσο ο 18ος όσο και ο 19ος αιώνα. Την αναζήτηση αυτή την προέβαλε και στον τρόπο που ερμήνευσε το παρελθόν. Η σημερινή εποχή έχει την δική της ερμηνεία βασισμένη στην δική της Αλήθεια που εν μερει μπορεί να είναι η αποδόμηση όλων των άλλων αληθειών. Αυτή η αποδόμηση μοιάζει να θεωρεί αποδεκτό ο,τιδήποτε. Με αυτήν την έννοια, η αλήθεια του Διαφωτισμού και η τέχνη του διαφωτισμού για παράδειγμα, μοιάζει παρωχημένη, όσο παρωχημένη ήταν την εποχή εκείνη η τέχνη του Μπαρόκ. Ο ορίζοντας προσδοκιών έχει αλλάξει και η αλλαγή αυτή που συνέβαινε πάντα, είναι μία χρήσιμη γνώση για την κατανόηση της ιστορίας του πολιτισμού. Στον βαθμό που η πολιτιστική διαχείριση συμβάλλει σε αυτήν την κατανόηση του πολιτισμού, η γνώση αυτή μας καθιστά πιο υποψιασμένους δέκτες των εκάστοτε προϊόντων της πολιτιστικής διαχείρισης αλλά και πιο "ηθικούς" ως πολιτιστικούς διαχειριστές. Το παρελθόν δεν είναι μία οντότητα ξεκομένη από το τώρα. Προσδιορίζει το πώς σκεφτόμαστε όπως και εμείς προσδιορίζουμε, μέσα από τις επιλογές που κάνουμε, το ποιό είναι αυτό το παρελθόν. Γιατί όμως κάνουμε αυτές τις επιλογές; Με πόση ευαισθησία και λεπτομέρεια «αφουγκραζόμαστε» κάθε εποχή και πόσο πρόχειρα ή μη δημιουργούμε κοινούς τόπους; Τέτοιου τύπου ερωτήματα θεωρούμε ότι πρέπει να απασχολούν την πολιτιστική διαχείριση και τέτοιου τύπου ερωτήματα ελπίζουμε να θέσουμε μέσα από αυτήν την εργασία.

Κεφάλαιο 1

Μία παρουσίαση της θεωρίας της πρόσληψης

Η έρευνα βασίζεται στην θεωρία της πρόσληψης του γερμανού θεωρητικού της λογοτεχνίας Hans Robert Jauss (1921-1997) έτσι όπως την διατύπωσε σε μία σειρά μελετημάτων που δημοσιεύτηκαν κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 70 ως τα τέλη του 80[15].

Αντικείμενο του Jauss είναι η ιστορικότητα της λογοτεχνίας. Το πώς γεννιέται, τι ζωή διάγει, ποιο αντίκτυπο έχει και πώς γίνεται αντικείμενο ενδιαφέροντος πέραν του καιρού της, είναι ζητήματα που άπτονται αυτής της ιστορικότητας. Πολύ σχηματικά, ο Jauss συναρτά την ιστορία με την θεωρία της πρόσληψης, συνδέει δηλαδή το παρελθόν και το μέλλον μέσα από τις εναλλαγές των προσλήψεων. Προσδίδει με αυτόν τον τρόπο έναν ενεργό ρόλο στον αναγνώστη/θεατή και μετατοπίζει το βάρος από το κείμενο/έργο ή τις συνθήκες που το περιβάλλουν στον παραλήπτη του. Ένα έργο του παρελθόντος επικαιροποιείται στο εκάστοτε παρόν διότι συναντά τον λεγόμενο «ορίζοντα προσδοκιών» της εποχής/του παρόντος που την επαναφέρουν. «Επανέρχεται» δηλαδή στο εκάστοτε παρόν διότι στο έργο αυτό του παρελθόντος το εκάστοτε παρόν τυχαίνει να βρίσκει τις απαντήσεις στα ερωτήματα που θέτει - όχι επειδή το ίδιο το έργο θέτει διαχρονικά ερωτήματα ή έχει μία αισθητική που υπερβαίνει τον χρόνο.

Το παρόν (όπως θα φανεί παρακάτω) ενεργοποιεί κάποια περίοδο του παρελθόντος και την ερμηνεύει μέσα από τα δικά του «μάτια» τα οποία όμως έχει αποκτήσει μέσα από τις ερμηνείες που έχουν προηγηθεί και μέσα από τις προσδοκίες της δική του εποχής. Αντίστροφα, το έργο του παρελθόντος μπορεί και δημιουργεί έναν νέο ορίζοντα προσδοκιών και επενεργεί δημιουργικά στην παραγωγή νέων ιδεών. Το παρόν είναι ενεργητικό και όχι ο παθητικός δέκτης μίας ανεξήγητης, μονομερούς επίδρασης. Παράλληλα, ο αναστοχασμός του παρελθόντος που το ίδιο το παρόν προκαλεί μπορεί να οδηγήσει στην παραγωγή νέων έργων. Με αυτή την έννοια το παρελθόν είναι και αυτό ενεργό.

Το ότι το παρόν επιλέγει να «θυμηθεί» κάποια τέχνη από το παρελθόν δεν σημαίνει ότι η πρόσληψη είναι πάντα θετική. Πρόσληψη μπορεί να σημαίνει και επανεξέταση, κριτική στάση, αναθεώρηση. Μπορεί επίσης να σημαίνει ότι το παλαιότερο έργο χρησιμοποιείται σε ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο, ακόμα και αντίθετο από αυτό που το περιέβαλε αρχικά.

[15] Η πηγή μου είναι το βιβλίο Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της Πρόσληψης, τρία μελετήματα*, Εστία, Αθήνα, 1995.

Συνήθως όμως όταν γίνεται αναφορά σε «επιδράσεις», ή, με όρους θεωρίας της πρόσληψης, επαναφορά του παρελθόντος εννοούμε μία στάση αποδοχής, ακριβώς επειδή το παρόν βρίσκει ή «κατασκευάζει» μία συνάφεια με το παρελθόν αυτό. Βρίσκει σε αυτό μία αλήθεια.

Το ποια «αλήθεια» αναζητά το παρόν ή κάθε εποχή, το ποιος είναι ο ορίζοντας προσδοκιών του βασίζονται σε μία ιστορία ερμηνειών που «ζωντανεύουν» το έργο τέχνης. Οι προηγούμενες ερμηνείες προετοιμάζουν το έδαφος – με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά, μέσα από αντιπαραθέσεις – για τις επόμενες. Το τί κατανοούμε ως ρομαντικό έχει να κάνει, όπως εξηγεί ο Jauss σε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, τόσο με τα έργα του Novalis ή του Hugo όσο και την κριτική του Heine ή του Baudelaire[16].

Η κατανόηση (επομένως θεωρούμε και η ίδια η τέχνη) προκύπτει από αυτόν τον συγκερασμό, του παρόντος με τα όσα έχουν προηγηθεί και με τον τρόπο που έχουν ερμηνευτεί. Την θέση αυτή εισάγει ο Hans-Georg Gadamer (1900-2002) - ένας από τους προδρόμους της φιλοσοφίας της ερμηνευτικής, συνεχιστής της σκέψης του Martin Heidegger (1889-1976) και ένας από τους στοχαστές που επέδρασαν στην θεωρία του Jauss – στο έργο *Αλήθεια και Μέθοδος* όπου η αλήθεια γίνεται αντιληπτή ως ένα φαινόμενο της ιστορίας των επιδράσεων[17]. Ο ορίζοντας προσδοκιών – μία έννοια που συνδέεται με την ερμηνευτική - για τον οποίο κάνει λόγο ο Jauss, απηχεί την άποψη του Gadamer σύμφωνα με την οποία η προσπάθεια που καταβάλει ο θεατής/αναγνώστης να κατανοήσει ένα έργο είναι πάντα συνδεδεμένη με τα ερωτήματα που ο πολιτισμός του παρόντος του επιτρέπει να θέσει.

Παρότι ο Jauss αναφέρεται αποσπασματικά και σε άλλες τέχνες, η θεωρία του αφορά στην ανάλυση της λογοτεχνίας. Η προσέγγιση του όμως, θεωρώ ότι βασίζεται σε γενικές αρχές που μπορούν να εφαρμοστούν ως προ την ερμηνευτική και των εικαστικών τεχνών σε όλες τις εποχές – παρότι δηλαδή η ερμηνευτική είναι κυρίως μία οπτική που αναπτύσσεται με την φαινομενολογία τον 20ό αιώνα και αποκτά ακόμα μεγαλύτερη υπόσταση στο πλαίσιο του μετανεωτερισμού[18], αποτελούν δηλαδή αποτέλεσμα μίας νέας συνθήκης διαφορετικής από την περίοδο του 19ου αιώνα που εξετάζουμε - θεωρώ ότι μπορεί να εξηγήσει και την

[16] *Στο ίδιο*, σ. 103.
[17] Gadamer Hans-Georg, *Truth and Method*, Continuum, London, 1975.
[18] Το μεταμοντέρνο, η διάλυση των μεγάλων αφηγήσεων, ο κατακερματισμός και η σχετικότητα που αποκτά το νόημα και η ερμηνεία στο πλαίσιο αυτών των εξελίξεων αρνείται την αντικειμενικότητα όπως επισημαίνει ο Λυοτάρ και επικεντρώνεται στις διεργασίες από τις οποίες προκύπτει το νόημα. Η μετανεωτερική σκέψη ασχολείται με τον χαρακτήρα της γνώσης και την οργάνωση καθώς και την διαχείρισή της. Βλ. Άννη Ασημάκη, Γεράσιμος Κουστουράκης, Ιωάννης Καμαριανός «Οι έννοιες της νεωτερικότητας και μετανεωρετικότητας και η σχέση τους με την γνώση: Μία κοινωνιολογική προσέγγιση», Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών, Τόμος ΙΕ, τεύχος 60, 2001.

ερμηνεία της τέχνης σε άλλες εποχές εφόσον βεβαίως συνυπολογιστούν οι ειδικές συνθήκες της εποχής υπό εξέταση, οι κοινωνικές συνθήκες, η αισθητική, η οικονομία, γενικώς το πλαίσιο της εποχής που διαμορφώνει και την σκέψη της εποχής.

Η προσκόλληση στην ερμηνεία ως εργαλείο ανάγνωσης και κατανόησης της τέχνης έχει βέβαια τους κινδύνους της. Τον κίνδυνο που ενέχει η ανάλωση στην ερμηνεία της ερμηνείας, επισημαίνει εξάλλου και ο ίδιος ο Jauss όταν αναφέρεται στην περίοδο που μας ενδιαφέρει και ειδικότερα στον φιλόσοφο του γερμανικού ιδεαλισμού Johann Gottlieb Fichte (1762 - 1814). Ήδη από το 1804, ο Fichte γράφει ότι η έκρηξη της τυπογραφίας (την οποία συνδέει με τις απαρχές της νεωτερικότητας) θα οδηγούσε σε τέτοια πλυμμηρίδα βιβλίων ώστε η ανάγνωση τους να είναι αδύνατη με αποτέλεσμα να παράγονται και να διαβάζονται μόνο βιβλιοκρισίες, φαινόμενο που θα μετέτρεπε "την ανάγνωση σε νάρκωση"[19].

Παραθέτουμε αυτήν την άποψη διότι εκτός του ότι θεωρούμε ότι είναι εξαιρετικά επίκαιρη, αποτυπώνει μία άποψη περί πρόσληψης μέσα στο χρονικό συγκείμενο που εξετάζουμε. Αν επομένως υπήρχε αντίληψη της έννοιας της ερμηνείας τον 18ο αιώνα, η θέαση και η πρόσληψη της τέχνης ενδεχομένως να περνούσε περισσότερο ή λιγότερο έχοντας συνείδηση αυτή της ερμηνείας. Όπως επιχειρούμε να δείξουμε αλλού, η συνείδηση αυτής της ερμηνείας, η αίσθηση της ατομικότητας και της νόησης μπορεί να ήταν και εκείνη που οδήγησε σε νέες προτιμήσεις.

Πράγματι το ζήτημα της ερμηνείας είναι συνυφασμένο με την εποχή του διαφωτισμού και με την γέννηση της νεωτερικότητας όπου η γνώση και η χειραφέτηση του ατόμου να μπορεί να σκέπτεται γίνεται ύψιστη αξία και ο μοναδικός δρόμος για την τόσο σημαντική τότε αναζήτηση της αλήθειας. "Δεν πρέπει να πείθεται κανείς απ΄οτιδήποτε άλλο παρά μόνο από ό,τι ο ίδιος κατανοεί"[20] σημειώνει ο Fichte. Στον βαθμό που γνώση και ικανότητα ερμηνείας συμπίπτουν, η επισήμανση έχει ιδιαίτερη σημασία.

Ο Jauss μιλά και για την ιστορία της ερμηνείας, γεγονός που μάς επιτρέπει να κατανοήσουμε πώς φτάνει στην δική του θεωρία.

Είναι ενδιαφέρον ότι η λέξη receptio εμφανίζεται για πρώτη φορά στην σχολαστική θεολογία του Μεσαίωνα με τον Θωμά Ακινάτη ο οποίος γράφει χαρακτηριστικά ότι Quidquid recipitur

[19] Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της Πρόσληψης, τρία μελετήματα*, *Ο.π.,* σ.121.
[20] *Στο ίδιο*.

ad modum recipientis recipitur (ό,τι γίνεται αντιληπτό, γίνεται αντιληπτό με τα μάτια του παραλήπτη)[21].

Την εποχή του διαφωτισμού, το πρώτο και πλέον δηλαδή μισό της χρονικής περιόδου που εξετάζουμε, η έννοια της ερμηνείας αποκτά νέα υπόσταση[22]. Ο θεολόγος και φιλόσοφος Johann Martin Chladenius (1710 – 1759) θεωρούσε την νόηση ως το εργαλείο της γνώσης και επιδοκίμαζε την αμφιβολία της θρησκείας ως ένα δεδομένο αξίωμα[23]. Ο 18ος αιώνας είναι πράγματι η εποχή της γνώσης και της κατανόησης. Η εμπειρία που αποκτά το υποκείμενο από την θέαση της τέχνης, η σημασία της αίσθησης και η στοχαστική κριτική του Kant δεν είναι καθόλου μακριά από την έννοια της ερμηνείας. Η *Κριτική του Καθαρού Λόγου* το 1781 ανοίγει το πεδίο της μοντέρνας φιλοσοφίας. Η λεγόμενη «κοπερνίκεια επανάσταση» της φιλοσοφίας του θέτει την νόηση ως το εργαλείο μέσα από το οποίο γίνεται αντιληπτό το αντικείμενο. Η εποπτεία δηλαδή είναι δυνατή χάρη στην νόηση και το υποκείμενο.

Αργότερα, ο Χέγκελ (1770-1831) υπήρξε και αυτός μία από τις μεγάλες μορφές που έθεσαν τις βάσεις για αυτήν την πορεία. Σύμφωνα με τον Jauss, ο Hegel θεωρούσε ότι το έργο υπάρχει για τον θεατή, ότι κερδίζει την υποστασιακή του αλήθεια χάρη σε αυτόν. «Τα δύο υποκείμενα ο θεατής και το έργο μπορούν να αποκτήσουν συνείδηση του εαυτού τους μόνο το ένα μέσω του άλλου»[24]. Τον δρόμο για την σύγχρονη ερμηνευτική θα ανοίξει όμως καθοριστικά ο Martin Heidegger (1889-1976), μέσα από την φιλοσοφία του για την οντολογία του ανθρώπου.

Η ερμηνεία προϋποθέτει την εμπειρία. Το άτομο που σκέπτεται και έχει την συνείδηση του εγώ, της ατομικής σκέψης, έχει και την ικανότητα της φαντασίας και της αισθαντικότητας, έννοιες που επίσης αποκτούν νέα σημασία. Δεν είναι τυχαίο ότι μέσα από αυτήν την συνθήκη, ο ορίζοντας προσδοκιών της εποχής οδηγεί και στην «επαναφορά» της πραγματείας *Περί Ύψους* του Ψευδο-Λογγίνου (συγγραφέα του 1ου ή 3ου αιώνα μ.Χ) όπου μεταξύ άλλων σημειώνεται ότι το σπουδαίο έργο τέχνης έχει το αληθινό εκείνο ύψος που

[21] *Στο ίδιο*, σ. 112.
[22] Αυτές τις έννοιες επιχειρήσαμε να αναλύσουμε σε προηγούμενο κεφάλαιο θέμα του οποίου ήταν να εξηγήσει την επιλογή της περιόδου που χονδρικά κυμαίνεται από το 1750-1850.
[23] Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της Πρόσληψης, τρία μελετήματα*, *Ο.π.,*, σ. 125.
[24] *Στο ίδιο*, σ. 123.

κάνει την ανθρώπινη ψυχή να χαίρεται σαν να ήταν η ίδια δημιουργός των όσων είδε ή άκουσε. Σύμφωνα με τον Jauss και πάλι, η αναβίωση του μύθου του Πυγμαλίωνα την εποχή του διαφωτισμού είναι και αυτό φαινόμενο του ίδιου ορίζοντα προσδοκιών. Διότι όπως σημειώνει, με τον ίδιο τρόπο που ο Πυγμαλίωνας έδωσε ζωή στο γλυπτό του κάνοντας την τέχνη πραγματικότητα, έτσι και ο θεατής θέλει να συλλάβει την εικόνα ως πραγματική εμπειρία: ο θεατής έτσι δεν είναι ένας παθητικός δέκτης του έργου αλλά ενεργό υποκείμενο και μέρος του νοήματός που εκείνο αποκτά[25].

Αν και τέτοιου τύπου συσχετισμοί, είναι ίσως παρακινδυνευμένοι διότι βασίζονται σε λεπτές και περίπλοκες έννοιες (για παράδειγμα, στο τί εννοείται ως φύση τον 18ο αιώνα, στο τί συνιστά εμπειρία), είναι αλήθεια ότι έτσι όπως γλαφυρά διατυπώνονται από τον Jauss, καταφέρνουν να μεταδώσουν ένα μέρος του γενικότερου πνεύματος της εποχής ως μία χρονική περίοδο που, παρά τις αντιδράσεις[26], εισάγει την έννοια της ερμηνείας με ευνοϊκό τρόπο, χαράζοντας έτσι το έδαφος για επόμενες εξελίξεις.

Αυτές οι εξελίξεις δεν ήταν ούτε απλές ούτε μονοδιάστατες. Υπήρχαν αποχρώσεις, παραλλαγές και παράλληλες πορείες αντικρουόμενων σκέψεων, διαφορετικοί ορίζοντες προσδοκιών. Υπήρχε επίσης αυτό που ο Jauss χαρακτηρίζει ως μη-ομοχρονία του ομόχρονου[27].

Παράδειγμα της συνθετότητας αυτής είναι ότι ο ίδιος ο γερμανικός ιδεαλισμός κατέληξε να μιλά για την εσωτερική αλήθεια του έργου κάτι που αργότερα οδήγησε στον φορμαλισμό του Greenberg. Πώς όμως και σε ποιό πλαίσιο; Ας επισημανθεί επίσης ότι κάποιες τάσεις ξεκινούν με κοινά χαρακτηριστικά αλλά στην συνέχεια διαχωρίζονται σε κατευθύνσεις που

[25] *Στο ίδιο*, σ. 122-123.
[26] Η εξέλιξη μίας ιδέας δεν ακολουθεί πάντα την προηγούμενη άμεσα αλλά μπορεί να εμφανιστεί μετά την παρέμβαση αντιθετικών απόψεων. Η ιστορία γράφεται μέσα από τις αντιπαραθέσεις και ζυμώσεις. Με την ίδια έννοια μία κυρίαρχη ερμηνεία μπορεί να ξεχαστεί για χρόνια και να αναζωπυρωθεί με άλλη πάντα μορφή αργότερα. Αυτό που έχει μεσολαβήσει είναι εξίσου γόνιμο, συμβάλλει δηλαδή και αυτό σε αυτό που θα ακολουθήσει.
[27] Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της Πρόσληψης, τρία μελετήματα, Ο.π.,* σ. 103. Ο συγγραφέας αναφέρει ότι η αναγνώριση της μη-ομοχρονίας του ομόχρονου είναι ένα κέρδος που αποκομίζουμε από την θεωρία της πρόσληψης.

διαφέρουν μεταξύ τους. Η ερμηνευτική για παράδειγμα εμπεριέχει διαφορετικά ρεύματα που σε κάποια γνωρίσματά τους δεν επικοινωνούν μεταξύ τους[28].

Με την επιφύλαξη αυτή και με την σκέψη ότι η παρούσα εργασία δεν έχει αντικείμενο την φιλοσοφία ή την ιστορία των ιδεών, επιχειρούμε κάποιες γενικές αναγωγές που λόγω της γενικότητάς τους κρίνουμε ότι είναι ασφαλείς. Σε αυτό το πλαίσιο επομένως ισχυριζόμαστε ότι η έννοια της ερμηνείας και η συγγενής έννοια της πρόσληψης υπήρχαν και λειτουργούσαν εν μέσω ευρύτερων ζυμώσεων και αντιπαραθέσεων.

Η σημασία της πρόσληψης γινόταν ολοένα και πιο κυρίαρχη για να κατοχυρωθεί ως μεθοδολογικό εργαλείο και έννοια που απασχόλησε την θεωρία συστηματικά τον 20ό αιώνα. Από το είναι της ιστορίας η ερμηνευτική περνά στο είναι του όντος.

Η φαινομενολογία με την έμφαση που έδωσε στην εμπειρία και την προσπάθειά της να προσεγγίσει την αντιληπτική διαδικασία μέσα από την έννοια της εμπειρίας, ήταν μια γραμμή σκέψης προς αυτήν την κατεύθυνση.

Η εμπειρία είναι ο κεντρικός όρος που χρησιμοποιεί και το John Dewey στο έργο του *Art as Experience* (1934). Με βάση τον εμπειρισμό ο αμερικανός διανοητής διευρύνει τον ρόλο της τέχνης. Δεν θεωρεί ότι είναι μόνο έκφραση που εκπορεύεται από ένα υλικό αντικείμενο αλλά και μέσο απόκτησης εμπειρίας, ένας τρόπος για να έλθει ο καλλιτέχνης και ο θεατής σε επαφή αλλά και σε επικοινωνία με το ευρύτερο περιβάλλον τους. Οι παραπάνω θέσεις δεν σχετίζονται με την θεωρία της πρόσληψης, θεωρούμε ωστόσο ότι χαράζουν ένα πεδίο για να την υποδεχθεί ακριβώς επειδή υπογραμμίζουν τον ρόλο του παραλήπτη/θεατή.

Το ζήτημα της πρόσληψης γίνεται κεντρικό στην ερμηνεία του έργου τέχνης πρώτα από την σχολή της Κωνστάντιας που αναδύεται μέσα από το πανεπιστήμιο της Κωνστάντιας το οποίο ιδρύεται το 1966. Ο Jauss και ο Wolfgang Iser (1926-2007) είναι πρωτεργάτες της σχολής αυτής. Οι συνθήκες έχουν ωριμάσει. Στο κατώφλι της μετάβασης ανάμεσα στο νεωτερικό και το μετανεωτερικό, η πραγματικότητα δεν γίνεται πλέον αντιληπτή ως κάτι ενιαίο αλλά ως μία διαδικασία διαμόρφωσης. Ο μεταστρουκτουραλισμός που στράφηκε προς αυτήν την

[28] Για παράδειγμα βλ το λήμμα hermemeutics και τις δύο κατευθύνσεις στην γραμμή του Dilthey ή πρώτη και στην οντολογική γραμμή του Heidegger η άλλη. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge University Press, UK, 1995, σ. 323.

κατεύθυνση, άσκησε κριτική στο κλειστό σύστημα του στρουκτουραλισμού που είχε αποκλείσει τον αναγνώστη/θεατή ως ερμηνευτή του έργου.

Με την μελέτη του *Opera aperta* (*Ανοιχτό έργο*) το 1962, ο Umberto Ecco κάνει λόγο για μία διαρκώς επιτελούμενη διαμόρφωση του νοήματος. Μία άλλη εξέλιξη που μπορεί να συνδεθεί με την εμφάνιση της θεωρίας της πρόσληψης, είναι η ανάδυση των πολιτιστικών σπουδών: διανοητές όπως ο Raymond Williams βασίζονται στην παραδοχή ότι η τέχνη δεν είναι ένας καθρέφτης της κοινωνίας αλλά και διαμορφωτής της. Η κατάρριψη αυτής της υλιστικής θεωρίας που εκπροσωπείται κυρίως από τον μαρξιστικό, ιστορικό υλισμό είναι κάτι στο οποίο στόχευσε και η θεωρία της πρόσληψης. Και αυτό διότι δεν αντιμετωπίζει το έργο τέχνης ως μία απλή αντανάκλαση των κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών, ως ένα δηλαδή φαινόμενο που προκύπτει από αυτές τις συνθήκες αλλά μία πραγματικότητα που διαμορφώνει και η ίδια το παρόν και την ιστορία. Όπως λοιπόν η πραγματικότητα και η ιστορία διαμορφώνονται μέσα από αυτήν την διαρκή αλληλεπίδραση ανάμεσα στην δημιουργία και τις κοινωνικές ή οικονομικές παραμέτρους, έτσι και το νόημα ενός έργου διαμορφώνεται από την συνάντηση με τον παραλήπτη. Οι σχέσεις είναι αμφίδρομες και η σημασία της επικοινωνίας είναι κεντρική.

Η σχολή της Κωνστάντιας λοιπόν προκύπτει και ως αντίλογος στην θέση του διαλεκτικού υλισμού απέναντι στην τέχνη και την ιστορικότητα της. Αν, όπως εξηγεί ο Jauss, ένα έργο δεν έχει αυτοτέλεια αλλά έχει πάντα δευτερογενή ρόλο αφού λειτουργεί ως αντανάκλαση της οικονομικής παραγωγής και των κοινωνικών συνθήκων μίας εποχής, τότε πώς εξηγείται ότι το ίδιο αυτό έργο μπορεί να έχει αντίκτυπο σε μία εποχή με διαφορετικό οικονομικό και κοινωνικό υπόβαθρο;[29]

Η θεωρία της ερμηνείας έχει ως κύριο μέλημα να αποκαταστήσει την ιστορικότητα στην λογοτεχνία (η παρούσα εργασία επεκτείνει τον συλλογισμό αυτό στην τέχνη εν γένει), να αποδείξει ότι αν ένα λογοτεχνικό έργο "ζει" πέρα από την περίοδο στην οποία γεννιέται αυτό συμβαίνει διότι το παρόν οδηγείται σε αυτή και την "αναγεννά". Συμβαίνει διότι οι επιδράσεις και οι ερμηνείες που δέχθηκε το συγκεκριμένο έργο ή η εποχή του κατά την πάροδο του χρόνου δημιουργούν μία συνθήκη ώστε κάποια στιγμή να γίνει πάλι "επίκαιρο".

[29] Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της Πρόσληψης, τρία μελετήματα, Ο.π.,*σ. 41.

Τελικά αυτό που συμβαίνει είναι ότι η τέχνη του παρόντος "επικαιροποιεί" την τέχνη του παρελθόντος.

Η μέριμνα της θεωρίας της πρόσληψης για την ιστορικότητα είναι και ο λόγος που εναντιώνεται σε μία άλλη κυρίαρχη αισθητική ερμηνεία του 20ού αιώνα, τον φορμαλισμό, εκδοχή του οποίου στην λογοτεχνία θα μπορούσε να είναι ο στρουκτουραλισμός. Εδώ το έργο αντιμετωπίζεται με την εσωτερική αυτοτέλεια της μορφής. Η ουσιοκρατική αυτή αντίληψη παρότι παρέχει μία διέξοδο από τον ιστορικό υλισμό καθώς δίνει στην τέχνη μία αυτοτέλεια και ανεξάρτητη ιστορία, αδυνατεί να εξηγήσει την λειτουργία της τέχνης με όρους άλλους από την ιστορία της μορφής, αγνοεί δηλαδή τις ιστορικές συνθήκες. Με το να "κλειδώνει" το έργο σε μία εσωτερική γλώσσα αδυνατεί να εξηγήσει τους λόγους που ένα έργο αποκτά μέσα στον χρόνο διαφορετικές ερμηνείες.

Η θεωρία της πρόσληψης ανοίγει έναν νέο δρόμο. Πλέον «αισθητική» δεν σημαίνει εδώ την επιστήμη του ωραίου ή το παλαιό ερώτημα για την ουσία της τέχνης, αλλά το παραμελημένο από καιρό ερώτημα για την εμπειρία της τέχνης ως παραγωγικής, προσληπτικής και επικοινωνιακής δραστηριότητας»[30].

Η θεωρία της πρόληψης γεννιέται τον 20ό αιώνα. Θέτουμε το ερώτημα του αν μπορούμε να εφαρμόσουμε ένα μοντέρνο εργαλείο για να ερμηνεύσουμε ένα φαινόμενο του παρελθόντος. Αν δηλαδή μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε έναν μεταγενέστερο τρόπο σκέψης (αυτόν του Jauss) για να εξηγήσουμε έναν παλαιότερο τρόπο σκέψης (την πρόσληψη της τέχνης την περίοδο που συμβατικά τοποθετούμε ανάμεσα στο 1750-1850). Μία πρόχειρη απάντηση θα μπορούσε να είναι η υπόθεση ότι φαινόμενα του παρελθόντος δεν εξηγήθηκαν πάντα στον καιρό τους.

Το προσόν της θεωρίας αυτής είναι ότι μπορεί να εφαρμοστεί για κάθε εποχή και ότι είναι ένα ευέλικτο εργαλείο που βοηθά στην κατανόηση του εκάστοτε παρόντος με υπόβαθρο το παρελθόν και του παρελθόντος με φόντο το παρόν. Στην σημερινή εποχή όπου τα φαινόμενα ερμηνεύονται συνήθως με έναν ανιστορικό τρόπο. ενδιαφέρον πιστεύουμε παρουσιάζει και η προσοχή που η συγκεκριμένη θεωρία δίνει στην έννοια της ιστορίας και της ιστορικότητας

[30] *Στο ίδιο*, σ. 94.

της τέχνης, στον τρόπο που ενεργοποιείται και ερμηνεύεται ή και απουσιάζει η σύνδεση του παρόντος με το παρελθόν.

Καταρχήν η θεωρία της πρόσληψης, απορρίπτει τον μύθο του αχρονικού παρόντος και την εγελιανή έννοια της εποχής ως αντικειμενικού πνεύματος. Δεν δέχεται την οικουμενικότητα της ιστορίας αλλά ούτε τον συναφή συλλογισμό ότι η ιστορία (επομένως, θεωρούμε, και η τέχνη) κινείται εξελικτικά και έχει ένα σκοπό, μία αρχή, ένα μέσον και ένα τέλος. Το παρελθόν δεν είναι μία υπερβατική οντότητα που μεταδίδεται αναλλοίωτη από εποχή σε εποχή, δεν ασκεί επίδραση λόγω της υπερβατικής της αξίας αλλά κάτι το εύπλαστο που το εκάστοτε παρόν "αναγεννά" με διαφορετικό τρόπο. Το ίδιο το παρελθόν έχει οδηγήσει σε μία πραγματικότητα που μπορεί ή όχι να το ανασύρει την επιφάνειά της. Η τέχνη του παρελθόντος δεν ασκεί επίδραση λόγω της οικουμενικότητάς της και της αχρονικής της αξίας αλλά είναι κάτι που το παρόν επιλέγει με τα δικά του εφόδια και για τις δικές του ανάγκες. Η θεωρία της πρόσληψης δεν αντιμετωπίζει το παρελθόν ιδεαλιστικά αλλά ως μία επικοινωνία ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν που διαρκώς ανανεώνεται και μεταμορφώνεται. Το σχήμα αυτό, επιτρέπει επομένως να γίνει κατανοητό γιατί κάθε εποχή κάνει τις δικές της επιλογές και γιατί το παρελθόν και διαφορετικές περίοδοί του ξεχνιούνται ή "επιστρέφουν" με διαφορετικό πρόσωπο (δύο διαφορετικές περίοδοι ίσως να βρίσκουν ενδιαφέρον στην ίδια εποχή αλλά η καθεμία να επισημαίνει διαφορετικές πτυχές της ίδιας αυτής εποχής) και παράγουν διαφορετικά αποτελέσματα από την συνάντησή τους με το παρόν. Επιτρέπει δηλαδή να κατανοήσουμε τις διαφορές και να δούμε την ιστορία της τέχνης ως ένα ανοιχτό σύστημα αλλαγών που δεν οδεύει οικουμενικά προς έναν τελικό στόχο, δεν κορυφώνεται δηλαδή στο τελικό στάδιο ενός κλειστού κύκλου εξελίξεων. Η ιστορία της τέχνης είναι μία ιστορία διάδρασης και αλληλεπιδράσεων στην οποία τον κύριο λόγο έχει τόσο το έργο, η εποχή του και ο δημιουργός του όσο και ό,τι έχει μεσολαβήσει πριν και μετά από αυτό αλλά και όσο η ενεργή λειτουργία και πρόσληψη του δέκτη του. «Κανένας ποιητής, κανένας καλλιτέχνης δεν έχει μοναχός του το πλήρες νόημά του…..εκείνο που συμβαίνει όταν δημιουργείται ένα νέο έργο τέχνης είναι κάτι που συμβαίνει ταυτόχρονα σε όλα τα έργα τέχνης που προηγήθηκαν»[31].

Η πρόσληψη του "σύγχρονου" καλλιτέχνη, η πρόσληψη του κοινού και η πρόσληψη των "ειδικών" καθώς και η ιστορία της πρόσληψης όλων των παραπάνω μερών αλληλεπιδρούν

[31] Παράθεμα από τον T.S Eliot στο βιβλίο της Έφης Φουντουλάκη *Αναφορά στον Γκρέκο, Ο.π.,* σελ. 29.

και χαράσσουν από κοινού την ιστορία της τέχνης. Ο τρόπος που ο παραγωγός-καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται το παρελθόν αντανακλάται συνήθως στο έργο του. Αυτή η πρόσληψη του παραγωγού-καλλιτέχνη αν και ενδεχομένως να διαφέρει από εκείνη του κοινού, γεγονός παραμένει ότι την επηρεάζει και επηρεάζεται από αυτήν. Κάθε φορά που ο καλλιτέχνης ή ο θεατής βλέπει το έργο, αντικρίζει και μία αντανάκλαση του εαυτού του που παραμορφώνει το έργο αλλά και παραμορφώνεται από αυτό. Το έργο τέχνης αποκτά οντότητα, αποκτά ζωή χάρι σε αυτές της αντανακλάσεις τις "μακιγιαρισμένες εικόνες" όπως τις ονομάζει η ιστορικός τέχνης Έφη Φουντουλάκη στην μελέτη της για την επαναφορά του Γκρέκο. Το έργο τέχνης είναι σαν ένα παχύ τζάμι, είναι ο χρόνος που περνά[32].

Όπως συμβαίνει όμως με όλα τα μεθοδολογικά εργαλεία, και σε αυτήν την περίπτωση δεν πρέπει να αντιμετωπίζουμε την θεωρία της πρόσληψης εκτός των παραγόντων που την γέννησαν. Όπως αναφέραμε στην αρχή του κεφαλαίου, η θεωρία αυτή εγκαθιδρύεται σε μία περίοδο που η ερμηνεία γίνεται αίτημα και η σχέση με το παρελθόν αρχίζει να αλλάζει μέσα από ποικίλους παράγοντες όπως η αντίληψη του χρόνου. Αυτή η αντίληψη του παρελθόντος μπορεί να αλλάξει παρασύροντας μαζί της και την λειτουργία της "επανεκτίμησης".

Έχοντας επισημάνει ότι ένα μεθοδολογικό εργαλείο όπως η θεωρία της ερμηνείας δεν είναι απαραίτητα κάτι διαχρονικό αλλά γέννημα μίας περιόδου καταλήγουμε στο εξής: ότι σήμερα, σε μία εποχή που η σημασία της ερμηνείας των φαινομένων υπογραμμίζεται διαρκώς, η θεωρία της πρόσληψης είναι επίκαιρη. Σε συνδυασμό με άλλες προσεγγίσεις μπορεί να οδηγήσει σε μία κριτική αποτίμηση του παρόντος και της τέχνης του παρελθόντος και σε μία ολοκληρωμένη κατανόησή τους. Επιτρέπει δηλαδή να κατανοήσουμε το παρόν αλλά και την ιστορία. Να ερμηνεύσουμε τις ιδεολογικές τοποθετήσεις και επιλογές κάθε εποχής όχι ως κάτι παγιωμένο αλλά ως μία ρευστή συνθήκη που προκύπτει από ό,τι έχει προηγηθεί και αφήνει την δική της κατάθεση για τις μετέπειτα εξελίξεις.

[32] *Στο ίδιο*, σ. 29.

Κεφάλαιο 2

Γιατί ο 19ος αιώνας; Το γενικό πλαίσιο της εποχής.

Νεοκλασικισμός και Ρομαντισμός.

Με πρόσφατη ακόμα την Γαλλική Επανάσταση, η Γαλλία - αλλά και όλη η Ευρώπη - βρίσκεται, μετά την μάχη του Βατερλώ, σε μία νέα συνθήκη επαναπροσδιορισμού – ορόσημο το Συνέδριο της Βιέννης – των γεωγραφικών ορίων των χωρών και των μεταξύ τους πολιτικών σχέσεων. Το πρώτο μισό του 19ου αιώνα είναι μία περίοδος καθοριστικών αλλαγών στην πολιτική, την τέχνη και τους θεσμούς της.

Αυτές οι αλλαγές ως προς την τέχνη έχουν ξεκινήσει από τον προηγούμενο αιώνα με την γέννηση της αισθητικής στα μέσα του 18ου αιώνα, αλλά ωριμάζουν με μία νέα δυναμική τον 19ο αιώνα. Ο Johann Winckelmann (1717 – 1768) γράφει την *Ιστορία της Τέχνης της Αρχαιότητας* (1764) η οποία εγκαινιάζει μία ιστορική καταγραφή της τέχνης αντίθετη στο βιογραφικό μοντέλο του Vasari. Ανοίγει το πεδίο για την ανάπτυξη της ιστορίας της τέχνης ενώ ταυτόχρονα βασίζει την ιστορία αυτή πάνω στα θεμέλια και τα πρότυπα της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Οι ανασκαφές στην Πομπηία το 1748, η συστηματική αρχαιολογική έρευνα και η μόδα των *grand tours* στον Νότο θα εντείνουν ακόμα περισσότερο τον διάλογο με την αρχαιότητα, φαινόμενο που θα συνεχιστεί και τον 19ο αιώνα με την εκστρατεία του Ναπολέοντα στην Αίγυπτο, ή την έλευση των μαρμάρων του Παρθενώνα στην Βρετανία. Ο 18ος και 19ος αιώνας είναι εξάλλου η περίοδος της δημιουργίας των μουσείων.

Στο επίπεδο των ιδεών η εμπειριοκρατία του αιώνα του Διαφωτισμού ενισχύει τον ρόλο των αισθήσεων ως μέσο πρόσληψης του κόσμου[33]. Ο εμπειρισμός, που όμως έχει πολλά διαφορετικά ρεύματα, δίνει, σε γενικές γραμμές, μία νέα διάσταση στην επιστημολογία (δηλαδή την θεωρία της γνώσης, την έρευνα για τους τρόπους με τους οποίους γνωρίζουμε), μία ώθηση η οποία θα ασκήσει μεγάλη επίδραση στις τέχνες και ιδιαίτερα στον ρομαντισμό. Αυτό συμβαίνει διότι η εμπειριοκρατία με επίκεντρο αρχικά την Αγγλία με φιλοσόφους όπως ο David Hume ή ο Edmund Burke, ασχολείται με την εμπειρική, ψυχολογική πρόσληψη της

[33] Γίνεται συχνά μία απλουστευμένη διάκριση ανάμεσα στον καρτεσιανό διαφωτισμό και την εμπειριοκρατία. Όμως οι διαφορές των φιλοσοφικών ρευμάτων μίας εποχής είναι συνήθως λεπτές και δεν πρέπει να δημιουργούν εύκολες ταξινομήσεις.

τέχνης, το καλλιτεχνικό βίωμα, τα ζητήματα του ωραίου και του γούστου, την αισθητική απόλαυση και όλα συνοδευόμενα από την ηθική διάσταση.

Ο Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762), αν και βασισμένος στην ρασιοναλιστική φιλοσοφία προσδίδει μία διαφορετική θέση στην γνώση που αποκτάται μέσω των αισθήσεων, γνώση που ο ρασιοναλισμός θεωρούσε ως ατελή (παρότι ο ρασιοναλισμός δεν απέκοπτε την λογική από τις αισθήσεις). Ο Baumgarten πρώτος εισάγει επομένως την έννοια της αισθητικής.

Στο πεδίο της κριτικής, ο Denis Diderot (1713 – 1784) είναι ουσιαστικά ο πρώτος κριτικός της τέχνης. Υπερασπιστής του Ορθού Λόγου και της αλήθειας, ο Diderot συνέβαλε στην ανάλυση των εικαστικών τεχνών με αισθητικά κριτήρια. Οι απόψεις που εκφράζονται στην *Εγκυκλοπαίδεια*, οι απόψεις του περί ευφυίας και έμπνευσης, αν και εκκινούν από μία διαφορετική βιοθεώρηση από εκείνη του ρομαντισμού, δεν μπορεί να μην ληφθούν υπόψιν όταν κανείς εξετάζει την έννοια της ευφυίας που καλλιεργήθηκε κατά τον ρομαντισμό.

Με τα εφόδια του 18^{ου} αιώνα και τον λεγόμενο «προ-ρομαντισμό», με ιδέες δηλαδή που ανιχνεύονται στον Λογγίνο ή τον Shaftsbury αλλά και πατώντας στα θεμέλια του Kant και του Fichte και στην αντίληψη ότι ο νους διαπλάθει την πραγματικότητα, το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα κινείται ανάμεσα στον εμπειρισμό (αλλά και του ορθολογισμού που κυριαρχεί στον διαφωτισμό) και τον ιδεαλισμό. Το πού και πώς τοποθετούνται οι διαχωριστικές γραμμές είναι ιδιαίτερο λεπτό ζήτημα. Διότι ο 19^{ος} αιώνα καλλιεργεί την αισθητική του συναισθήματος και μία κουλτούρα συγκινησιακού ενορατισμού ταυτόχρονα όμως είναι και ο αιώνας που κληρονομεί τον θετικισμό του αιώνα των Φώτων – δηλαδή μίας αντίληψης της γνώσης ως αντικειμενικής και επαληθεύσιμης και μίας επιδίωξης να γνωρίσει τα πάντα - και τον εξελίσσει. Η *Εγκυκλοπαίδεια* του Diderot είναι φυσικά το κατεξοχήν παράδειγμα αυτού του Θετικισμού. Ένα άλλο, μεταγενέστερο και λιγότερο φιλόδοξο έργο, που όμως μας ενδιαφέρει ως προς την διάθεση καταγραφής της ιστορίας της τέχνης είναι το έργο του ιστορικού και αρχαιολόγου Jean Baptiste Seroux D' Agincourt (1730 – 1814) ο οποίος γράφει μία ιστορία της Ιταλικής τέχνης από τον καιρό της παρακμής της ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας ως τον 16^{ο} αιώνα. Το εγχείρημα ξεκινά το 1779 αλλά το έργο εκδίδεται το 1823.

Υφίστανται λοιπόν δύο παράλληλοι δρόμοι, εκείνος του διαφωτισμού και του ορθολογισμού και εκείνος του ρομαντισμού όπου η πραγματικότητα είναι η φύση του ανθρώπου.

Ο Auguste Comte (1798 – 1857) ο οποίος θεωρείται ο πατέρας του θετικισμού στις επιστήμες και της κοινωνιολογίας, δεν θεωρεί ότι μπορεί να υπάρξει απόλυτη Γνώση, πιστεύει στην πρόοδο και αντιλαμβάνεται την ιστορία του ανθρώπου ως ένα πέρασμα από τρία στάδια: το θεολογικό, το μεταφυσικό και το θετικιστικό αλλά δεν πιστεύει ότι υπάρχει απόλυτη γνώση[34]. Επηρεασμένος από την πολιτική φιλοσοφία του Saint-Simon (1760 – 1825) εκφράζει την ιδεολογία μίας βιομηχανικής κοινωνίας, ασχολείται κυρίως με την κοινωνική και πολιτική ανασυγκρότηση και αργότερα με τις επιστήμες. Υποστηρίζει ότι η παρατήρηση και η εμπειρία υπερτερούν της φαντασίας ως μέσο αντίληψης του κόσμου ταυτόχρονα όμως (και χωρίς να δημιουργήσει μία αντίφαση) χρησιμοποιεί το παράδειγμα της θρησκείας και δημιουργεί το δόγμα της Religion de l' Humanite, ένα σύστημα αξιών και πρακτικών που συνθέτουν μία κοσμική θρησκεία τέτοια που να εξασφαλίζει την κοινωνική και ηθική συνοχή.

Ο Ιστορικισμός που θα ακολουθήσει στα μέσα του αιώνα μαζί με το ρεύμα του Εκλεκτικισμού μέσω του Victor Cousin (1792 – 1867) απορρέουν από τον θετικισμό. Τα ρεύματα αυτά μάς ενδιαφέρουν διότι χαρακτηρίζονται από επαναθεωρήσεις, από μία «πλοήγηση» σε καλλιτεχνικά στυλ του παρελθόντος και την επανάχρησή τους σε μία εκλεκτική σύνθεση.

Ο ρομαντισμός γεννιέται μέσα στα παράλληλα και αλληλοσυμπληρούμενα αυτά ρεύματα. Γονιμοποιεί προγενέστερες ιδέες με την δική του οπτική η οποία όμως δεν είναι μία αλλά πολλές.

Με τον ίδιο λοιπόν τρόπο που δεν υπάρχουν πολύ ξεκάθαρες τομές ως προς το πότε ξεκινά το ένα ρεύμα και πότε το άλλο, έτσι και η χρονολογική τομή που ορίζει το ξεκίνημα της «Ρομαντικής Επανάστασης» είναι ασαφής. Θεωρείται λοιπόν ότι η Ρομαντική Επανάσταση εμφανίστηκε σε διαφορετικές χώρες με χρονικές αποκλίσεις και χωρίς την αίσθηση ενός αποκρυσταλλωμένου και σαφούς, ρομαντικού αιτήματος[35] αλλά και με διαφορετική εξέλιξη από τόπο σε τόπο. Η Γερμανία μέσα από διανοητές όπως ο Ludwig Tieck (1773 – 1853) και

[34] plato.stanford.edu με αναζήτηση Auguste Comte, κεφάλαιο 4.1. Τελευταία πρόσβαση Απρίλιος 2017.
[35] Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, εκδόσεις Νεφέλη, 1989, σ. 234.

ο Willhelm Schlegel (1772 – 1829)[36] ο οποίος μιλά για την έννοια του άπειρου στην ποίηση και την τέχνη αλλά και μέσα από καλλιτέχνες όπως ο Caspar David Friedrich (1774 – 1840) αποτελεί σημαντικό κέντρο ανάπτυξης του κινήματος όμως ο γερμανικός ρομαντισμός παρότι ξεκίνησε ως επαναστατικός απέκτησε μια αντιδραστική κατεύθυνση εν αντιθέσει με τον ρομαντισμό στην Γαλλία[37].

Πάντως τόσο ο ρομαντισμός όσο και ύστερος νεοκλασικισμός είναι φαινόμενα της αστικής τάξης. Η τέχνη του ρομαντισμού υπάρχει χάρις στην αστική τάξη και αυτό παρά το γεγονός ότι πολλοί εκπρόσωποί του ήταν ευγενικής καταγωγής και παρά το γεγονός ότι ο μεταγενέστερος μποέμ καλλιτέχνης θα στραφεί κατά του αστού. Ας μην ξεχνάμε όμως ότι ο μποέμ καλλιτέχνης είναι μία προέκταση του διανοούμενου καλλιτέχνη ο οποίος αποτελεί ένα επινόημα της αστικής κουλτούρας[38]. Αντίστοιχα ο επαναστατικός νεοκλασικισμός του David ήταν μία τέχνη αστικών αξιών.

Αλλά το πώς ορίζεται ο αστός, είναι κάτι που αλλάζει και έχει πολλά στρώματα ταυτόχρονα. Η ποικιλία και οι αντιφάσεις του αντανακλώνται στις ποικιλίες και αντιφάσεις του ρομαντισμού. Αντιφατικός και μεταβαλλόμενος ο ρομαντισμός υπήρξε προοδευτικός – κυρίως όμως μετά το 1820 - και συντηρητικός, υπέρ της δημοκρατίας αλλά και της μοναρχίας, της θρησκείας και του αγνωστικισμού, ελπιδοφόρος αλλά και ματαιωτικός[39]. Ο ρομαντισμός επιζητά την αλλαγή ακόμα και αν αυτή η αλλαγή είναι η απόδραση από την πραγματικότητα. Στο βαθμό που αντιδρά στην πραγματικότητα με μία νέα οδό είναι επαναστατικός, τουλάχιστον ως προς την θέση που δίνει στο άτομο μέσα στην κοινωνία. Ο Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) είχε ήδη μιλήσει για την σημασία της διαφορετικότητας του κάθε ατόμου.

Πώς λοιπόν μπορεί να οριοθετηθεί ο ρομαντισμός; Πού οφείλεται και πώς ξεκινά ειδικά στην Γαλλία; Η «απώλεια του κέντρου» όπως ονόμασε το φαινόμενο της εποχής ο ιστορικός Paul Hazard (1878 – 1944) είναι ένας εύστοχος όρος που περιγράφει την αστάθεια και την

---

[36] Ο Stendhal ήταν αντίθετος με την θρησκευτική οπτική του Schlegel κυρίως διότι πίστευε ότι ο ρομαντικός καλλιτέχνης είναι ένας τολμηρός άνθρωπος της δράσης και όχι ο άνθρωπος που βρίσκει ως απόδραση την θρησκεία ή την μυθολογία.
[37] Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, Ο.π.,* σ. 208.
[38] Giulio Carlo Argan, *Η μοντέρνα τέχνη* Achille Bonito Oliva, *Η τέχνη στην καμπή του 21ου αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2016, σ. 23.
[39] *Gardner's Art through the Ages*, Harcourt Brace Jovanovich, Eighth edition, Orlando Florida, σ. 810.

κατάρρευση των δομών που χονδρικά εκτείνονται ανάμεσα στις δύο επαναστάσεις του 1789 και του 1848[40] μία περίοδος στην οποία συνηθίζεται να τοποθετείται το ρομαντικό κίνημα[41].

Η λήξη της Ναπολεόντειας εποχής σημαίνει μία νέα περίοδο ανασφάλειας. «Την πτώση του ήρωα ακολουθεί ένα συναίσθημα κενού, η απογοήτευση των νέων που βλέπουν να χάνονται τα όνειρά τους για δόξα (ας σκεφθούμε τον Stendhal). Περιορίζεται ο ορίζοντας, αλλά εντείνεται το δραματικό συναίσθημα της ύπαρξης. Η παλίρροια συμπαρασύρει και τις μεγάλες ιδεολογίες της Επανάστασης. Στον θεϊσμό του Υπέρτατου Όντος αντιπαρατίθεται ο χριστιανισμός ως ιστορική θρησκεία, στην παγκοσμιότητα της αυτοκρατορίας η αυτονομία των εθνών, στην ίδια για όλους λογική το ατομικό συναίσθημα, στην ιστορία ως πρότυπο η ιστορία ως βιωμένη εμπειρία, στην κοινωνία ως αφηρημένη έννοια η πραγματικότητα των λαών ως γεωγραφικών, ιστορικών, θρησκευτικών, γλωσσικών οντοτήτων»[42]. Ο «κλασικιστικός ουνιβερσαλισμός» καταρρίπτεται και την θέση του παίρνει η θραυσματικότητα, ο κατακερματισμός σε επιμέρους, ανεξάρτητες αλλά και συχνά αποκομμένες μεταξύ τους οντότητες. Η θρησκεία που όπως θα δούμε συνδέεται και με την φύση, το μεταφυσικό αίσθημα και κατ' επέκταση η τέχνη του Μεσαίωνα ή η τέχνη της θρησκευτικότητας γίνεται το καταφύγιο στον κατακερματισμό αυτό.

Η καλλιτεχνική περίοδος του Delacroix (1798 – 1863) έχει συνδεθεί με την δημιουργική πνοή του ρομαντικού κινήματος, όμως αν ακολουθήσει κανείς την σκέψη του Stendhal, το κυρίως ρομαντικό κίνημα τοποθετείται νωρίτερα, στο επαναστατικό έργο του Νταβίντ, Με αυτήν την έννοια ο Delacroix είναι καταληκτικό στάδιο του ρομαντισμού[43].

Υπάρχει όμως και η άποψη ότι ο ρομαντισμός δεν είναι ένα φαινόμενο του 19ου αιώνα αλλά ότι αντιθέτως υπάρχει: 1. Μία προ-ρομαντική φάση που ξεκινά με το τέλος του ροκοκό στα μέσα του 18ου αιώνα[44] και ακόμα ότι 2. ο νεοκλασικισμός είναι μία έκφανση του ρομαντισμού[45]. Όμως και πάλι, τίθεται το ερώτημα σε ποιόν νεοκλασικισμό αναφερόμαστε.

---

[40] *Νεοκλασικισμός και Ρομαντισμός*, επιμέλεια Rolf Toman, Tandem Verlag, GmbH 2006, εκδόσεις Ελευθερουδάκης, Αθήνα, 2008, σ. 324.
[41] Ο Giulio Carlo Argan στο σύγγραμά του η *Η μοντέρνα τέχνη* αναφέρει ότι ο όρος ρομαντικό συναντάται για πρώτη στα μέσα του 1700 για να μιλήσει για την «γραφικότητα» και αναφέρεται στην κηποτεχνική.
[42] Giulio Carlo Argan, *Η μοντέρνα τέχνη* Achille Bonito Oliva, *Η τέχνη στην καμπή του 21ου αιώνα*, *Ο.π.*, σ. 16.
[43] Anita Brookner, *The Genius of the Future*, Studies in French Art Criticism, Phaidon Publishers, London, New York, 1971, σ. 49.
[44] Μία άλλη άποψη τοποθετεί τον προ-ρομαντισμό από το 1792 – 1802 περίπου. Βλ. plato.stanford.edu με αναζήτηση 19th century aesthetics, κεφάλαιο 2.1. Τελευταία πρόσβαση, Απρίλιος 2017.
[45] Giulio Carlo Argan, *Η μοντέρνα τέχνη* Achille Bonito Oliva, *Η τέχνη στην καμπή του 21ου αιώνα*, *Ο.π.*,, σ. 5.

Υπάρχει, φερ' ειπείν ο ροκοκό κλασικισμός που διαρκεί από το 1750 – 1780, ο αρχαιολογικός κλασικισμός και ο επαναστατικός κλασικισμός. Οι κατηγορίες και οι χρονολογικές τοποθετήσεις τόσο του ρομαντισμού όσο και του νεοκλασικισμού ποικίλουν ανάλογα με τον μελετητή. Ο κριτικός της λογοτεχνίας Arthur Lovejoy (1873 – 1962) σημειώνει το 1924 ότι υπάρχουν πολλοί ρομαντισμοί και μιλά για έναν ρομαντισμό που ξεκινά στην Γερμανία το 1790, στην Αγγλία το 1840 και στην Γαλλία το 1801[46].

Σε κάθε περίπτωση, ως προς τον νεοκλασικισμό, εδώ αναφερόμαστε στον νεοκλασικισμό κυρίως στην Γαλλία όπου «αναπτύχθηκε ως συμπαγές και κλειστό σύστημα, τόσο στην φιλοσοφική όσο και στην αισθητική-καλλιτεχνική σφαίρα»[47].

Δεν υπάρχει σαφές πέρασμα από την μία τέχνη στην άλλη παρά σταδιακή επικράτηση του ρομαντισμού που ακόμα και όταν υπερισχύει πλήρως εμφανίζεται παράλληλα με έναν ακαδημαϊκό νεοκλασικισμό. Η πρόσμιξη των δύο κινημάτων φαίνεται και κατά την Ναπολεόντεια εποχή και αντανακλά την προσπάθεια συγκερασμού των δημοκρατικών κατακτήσεων της επανάστασης με μια πολιτική δομή που θυμίζει την μοναρχία[48].

Καθ' όλη την πορεία του ύστερου νεοκλασικισμού και του ρομαντισμού παρατηρούμε ότι υπάρχει ένας ρομαντικός κλασικισμός όπως και ένας κλασικιστικός ρομαντισμός. «Η ευγενική απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο» που ο Winckelmann είχε ταυτίσει με την αρχαία ελληνική τέχνη διαποτίζει μόνο μία πτυχή του νεοκλασικισμού στον οποίο η πτυχή του «τρομακτικού» είναι τόσο υπάρχουσα και σημαντική όσο και η αποτύπωση της αρχαιότητας ως ειδυλλιακής Αρκαδίας. Το σχέδιο *Ο έμπορος των Ερώτων* (1775) του Henry Fuseli **[εικ. 1]** , παρουσιάζει τον έμπορο ως μία αποκρουστική μορφή και υπαινίσσεται έναν ερωτισμό και μία αίσθηση απειλής ενώ ο αντίστοιχος πίνακας (1763) του Joseph-Marie Vien (1716 – 1809) **[εικ. 2]** παρότι του ίδιου θέματος είναι σαφέστατα πιο ειδυλλιακό αν όχι και ελαφρώς ροκοκό[49]. Παρομοίως, αν το σχέδιο και το αδρό περίγραμμα έχει συνδεθεί με τον νεοκλασικισμό τότε πώς εξηγούνται έργα όπως ο στοχαστικός, μοναχικός *Ισάακ Νεύτωνας* – του Blake **[εικ. 3]** - ή οι αφύσικες, σχεδόν μανιεριστικές και πάντως όχι σύμφωνα με τα πρότυπα της μίμησης του πραγματικού, μορφή της *Μεγάλης Οδαλίσκης* (1814) του Jean-

[46] Στέφανος Ροζάνης, *Διαλέξεις για τον Ρομαντισμό*, Εκδόσεις Εξάρχεια, Αθήνα, 2014, σ. 55
[47] *Στο ίδιο*, σ. 55.
[48] Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, Ο.π.*, σ. 198.
[49] Robert Rosemblum, *Transformations of Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, 1974, σ.σ. 4-8.

August-Dominique Ingres **[εικ. 4]** ; Αλλά και σε άλλα έργα του Ingres, η φλέβα του ρομαντισμού είναι ευκρινής: για παράδειγμα στον οριενταλισμό - που είναι εξάλλου καθαρά ρομαντικό φαινόμενο - του *Τουρκικού Λουτρού* (1862) **[εικ. 5]** ή στον ερωτισμό και την επιλογή ενός μύθου που αναφέρεται στο ερωτικό πάθος στο έργο *Ο Rudiger απελευθερώνει την Angelica* (1819) **[εικ. 6]**. Άλλωστε το ενδιαφέρον του Ingres για την καθαρή μορφή είναι ένα αίτημα που συγγενεύει με την τέχνη για την τέχνη, με άλλα λόγια χρησιμοποιεί την τέχνη ως αντικείμενο του έργου και όχι την φύση κατά το κλασικό πρότυπο.

Άλλο παράδειγμα είναι ο Paul Delaroche (1797 – 1857) ένας από τους ζωγράφους που ισορροπεί ανάμεσα στον νεοκλασικισμό και τον ρομαντισμό – μάλιστα το πρώιμο έργο του εκμαιεύει τα θέματα του από την Παλαιά Διαθήκη, ένδειξη μιας ρομαντικής φλέβας.

Τόσο ο νεοκλασικισμός όσο και ρομαντισμός έχουν μία ιδιάζουσα σχέση με την ιστορία από την μία και με την πραγματικότητα από την άλλη.

Ο νεοκλασικισμός που θεματολογικά εμπνέεται μόνο από το παρελθόν, εξιδανικεύει το παρελθόν για να αντλήσει πρότυπα για το παρόν. Ο ρομαντισμός, όταν ασχολείται με την επικαιρότητα (επανάσταση του ρομαντισμού είναι ότι ασχολείται με θέματα της λογοτεχνίας) δεν το κάνει για να την αναπαραστήσει αλλά για να εμείνει στη άποψή του για το ανθρώπινο πεπρωμένο. Η πραγματικότητα δεν παρουσιάζεται σε όλη την διάστασή της: ακόμα και στο έργο του κατεξοχήν ρομαντικού ζωγράφου Eugène Delacroix για την εξέγερση του 1830, το *Η Ελευθερία οδηγεί τον Λαό* (1830) **[εικ. 7]**, το σκηνικό είναι επινοημένο και ενώ η Ελευθερία είναι μία κοινή γυναίκα του Λαού είναι ταυτόχρονα μία μορφή αλληγορική. Θεωρείται επίσης ότι το έργο εμπεριέχει ένα ουτοπικό μήνυμα συναδέλφωσης των τάξεων. Όσο για το έργο του *Η Σφαγή της Χίου* (1824) **[εικ. 8]**, φαίνεται ότι απογοήτευσε τα έντονα φιλελληνικά αισθήματα της εποχής διότι δεν αποτύπωνε μαχόμενα αλλά αντιθέτως ηττημένα πρόσωπα.

Για τον ρομαντισμό, η μοντέρνα συνθήκη, δηλαδή η δραματική περιπέτεια του ανθρώπου (που είναι αδιάκοπη και συνεχίζεται από το παρελθόν), ο άνθρωπος και το πεπρωμένο του είναι το ζητούμενο ακόμα και όταν το θέμα ανήκει στο παρελθόν. Στο έργο *Η Είσοδος των Σταυροφόρων στην Κωνσταντινούπολη* (1840) **[εικ. 9]** ο Delacroix, για παράδειγμα, δεν χειρίζεται ένα σύγχρονο θέμα. Πρόκειται για μία επίσημη παραγγελία, στο πλαίσιο του Μουσείου της Ιστορίας που ιδρύει ο Louis Philippe στις Βερσαλλίες. Το ενδιαφέρον είναι

αφενός ότι αναφέρεται στην βυζαντινή περίοδο και όχι στην περίοδο της αρχαιότητας καθώς και στην σύγκρουση του δυτικού με τον «ανατολικό» πολιτισμό.

Στα περισσότερα από τα παραπάνω θέματα είτε είναι «ρομαντικά» είτε «νεοκλασικιστικά», καίριας σημασίας είναι ο ηρωισμός, τουλάχιστον για τον παραγγελιοδότη όταν αυτός είναι η Ακαδημία ή ο βασιλιάς. Για τον νεοκλασικισμό είναι ο ηρωισμός του παρελθόντος που χρησιμοποιείται ως πρότυπο για το παρόν ενώ για τον ρομαντισμό είναι ο ηρωισμός του σύγχρονου ανθρώπου αλλά και της ανθρώπινης μοίρας.

Η ήρωας του ρομαντισμού είναι ο αντι-ήρωας. Χαρακτηριστικό είναι ότι στον πίνακα *Η Είσοδος των Σταυροφόρων στην Κωνσταντινούπολη* οι κατακτητές-σταυροφόροι είναι μελαγχολικοί, δεν παρουσιάζονται ως κατακτητές. Με αυτήν την έννοια ο Delacroix έχει αποτύχει στην παραγγελία του, η οποία με το έργο αυτό επιζητούσε να αναδείξει μία ηρωϊκή σελίδα στην Γαλλική ιστορία.

Το θέμα πάντως είναι ακόμα σημαντικό, η ζωγραφική της ιστορίας δεν έχει εκπέσει ακόμα σε στείρο ακαδημαϊσμό. Το σχετικά ήπιο θέμα και όχι το θέμα που ενοχλεί φάνηκε (όπως θα δούμε σε κατοπινό κεφάλαιο για τον ρόλο του καλλιτέχνη) και από την επιφυλακτική υποδοχή της σκοτεινής, σκληρά ρεαλιστικής Ισπανικής Τέχνης όταν ανοίγει το Ισπανικό Μουσείο.

Τόσο ο νεοκλασικισμός όσο και ο ρομαντισμός ασχολούνται με κοινές έννοιες ακόμα και αν το κάνουν από άλλη οπτική. Ο ρομαντισμός δεν είναι μία ξαφνική μεταστροφή από το παράδειγμα του νεοκλασικισμού, αλλά αντιθέτως συμπίπτει σε πολλά σημεία με αυτόν και κληρονομεί στοιχεία του στα οποία βεβαίως προσθέτει το δικόν του χαρακτήρα. Παρακάτω παραθέτουμε ορισμένες από τις έννοιες που απασχολούν από κοινού τα δύο κινήματα, με συγγενή ή όχι τρόπο. Πρώτη είναι η ιδέα του χρόνου και της ιστορίας, ένα θέμα που εξάλλου βρίσκεται και στον πυρήνα της προβληματικής μας για την αναθεώρηση του παρελθόντος.

Αυτές οι έννοιες πιστεύουμε ότι δίνουν ένα περίγραμμα του ρομαντισμού, ενός κινήματος που δεν έχει ένα συγκεκριμένο κανονιστικό πλαίσιο αλλά εμπεριέχει κάποιες θεμελιώδεις έννοιες. Μία από αυτή είναι το μοντέρνο. Βέβαια, η σύγκρουση ανάμεσα στο παλαιό και το μοντέρνο υπήρχε πάντα στην ιστορία της τέχνης όπως και πολλά άλλα αντιθετικά ζεύγη. Στην τέχνη για παράδειγμα υπήρχε η έριδα της γραμμής ή του χρώματος ήδη από την εποχή

της Αναγέννησης. Τον 19ο αιώνα όμως, η αντιπαλότητα αυτή ανάμεσα στο παλαιό και το νέο αποκτά μία νέα δυναμική. Αυτό συμβαίνει εν μέρει διότι το μοντέρνο το ορίζει για πρώτη φορά με τόσο έντονο τρόπο η ατομικότητα.

Όπως ήδη ειπώθηκε όμως, η διάθεση για αλλαγή, για μια καινούρια αρχή δεν είναι ξαφνική. Ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα η τάση για την επίτευξης μίας «tabula rasa» διαφαίνεται στους κόλπους του νεοκλασικισμού και το έργο του Jacques-Louis David[50].

Χρόνος, Πρόοδος, Αλλαγή

Η οπτική και η πρόθεση μπορεί να διαφέρει αλλά τόσο ο νεοκλασικισμός όσο και ο ρομαντισμός φέρνουν το παρελθόν στο προσκήνιο. Ίσως ο ρομαντισμός – όχι όμως τόσο σε κατοπινές εκφάνσεις του όπως ο αισθητισμός - να είναι το τελευταίο κίνημα που διατηρεί αυτή την «ιστορική» ματιά, αυτόν τον προβληματισμό με τον χρόνο. Αργότερα η τέχνη θα περάσει σε άλλους προβληματισμούς όπως η οπτική αντίληψη και η σχέση του έργου τέχνης με την οπτική πραγματικότητα ενώ η τέχνη της πρωτοπορίας θα σπάσει τα δεσμά της με το παρελθόν. (Βέβαια και αυτή η άρνηση της πρωτοπορίας για το παρελθόν δηλώνει από μία άλλη πλευρά επίγνωση του χρόνου).

Η σχέση του ρομαντισμού με τον χρόνο είναι περίπλοκη και αντιφατική. Την αντίληψη μίας διαχρονικότητας, μίας οικουμενικής αλήθειας που να στέκεται πάνω από την φθορά του χρόνου, αυτής της αλήθειας που μία πτυχή του νεοκλασικισμού υποστήριζε, την έχει καταρρίψει η ίδια η Επανάσταση. Την ίδια στιγμή η ιδέα μίας ουτοπίας είναι υπαρκτή – ακόμα και αν ουτοπία αυτή δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Αυτή η ουτοπία είναι άλλωστε το χαρακτηριστικό της επανάστασης και εδώ διαφωτισμός και ρομαντισμός συναντώνται.

Στον ρομαντισμό, τον ορθό λόγο που βασιζόταν στο κλασικό πρότυπο τον διαδέχεται το καταφύγιο της θρησκείας, εκεί όπου ο άνθρωπος μπορεί να βρει ανακούφιση ως άτομο αλλά και εκεί που οι λαοί ενώνονται σε ένα κοινό αίσθημα. Είναι το στοιχείο που συνενώνει τις κοινότητες και μιλά στο λαϊκό αίσθημα, εκεί που λειτουργεί η πίστη και το βίωμα και όχι η λογική, εκεί που έχουν θέση οι οπτασίες (για παράδειγμα στα έργα του Blake και του Fuseli). Ο Μεσαίωνας και όχι η αρχαιότητα, η εποχή πριν τον Ραφαήλ γίνονται έτσι οι προτιμητέες

[50] Βλ. Κεφάλαιο 3. Ο όρος tabula rasa είναι από τον Rosenblum Robert (*Transformations in Late Eigtheenth Century Art*) στον οποίο αναφερόμαστε στο επόμενο κεφάλαιο.

περίοδοι της ιστορίας. Όμως οι ρομαντικοί του 18ου αιώνα, κυρίως στην Γερμανία (για παράδειγμα οι Goethe, Lessing και Herder) σαγηνεύτηκαν και από την αρχαιότητα, την προσέγγισαν όμως με την νοσταλγία για εκείνο που έχει χαθεί και όχι ως ένα πρότυπο που πρέπει να μιλά στην λογική και στις αξίες του ορθού λόγου.

Η ιστορία ζωντανεύει διότι το παρόν είναι εκείνο που ενδιαφέρει, η ιστορία ή καλύτερα το παρελθόν γίνεται το καταφύγιο από το παρόν, επομένως το παρόν είναι εκείνο που ανοίγει τον δρόμο προς παλαιότερες εποχές. Το παρελθόν αυτό όμως είναι περισσότερο «μυθολογία παρά ιστορία»[51]. Αυτό συνέβαινε διότι ο ρομαντισμός συνοδευόταν και από έναν «ιστορικό μυστικισμό» και μία «προσωποποίηση και μυθολογοποίηση των ιστορικών δυνάμεων»[52].

Ενώ λοιπόν υπάρχει ένας προβληματισμός για το παρόν, αυτός διασταυρώνεται με μία άρνηση του παρόντος που εκφράζεται μέσα από την νοσταλγία και την μελαγχολία. Χαρακτηριστικός είναι ο πίνακας του Henri Fuseli που απεικονίζει τον καλλιτέχνη (τον εαυτό του ενδεχομένως) να θρηνεί μπροστά από τα ερείπια του κλασικού παρελθόντος **[εικ. 9β]**[53]. Παρατηρείται λοιπόν το εξής: ο ρομαντισμός νοείται ως επανάσταση, ως εξέγερση αλλά η αίσθηση, η έννοια της προόδου δεν υφίσταται. Η υπόσχεση για ένα καλύτερο μέλλον απουσιάζει. Ως προς το παρόν, ενώ ο ρομαντισμός ασχολείται με την μοντέρνα πραγματικότητα και ενώ όψεις του υπερασπίζονται την δράση και την κοινωνική συνοχή, την ίδια στιγμή αρνούνται το παρόν αυτό. Αν μάλιστα μία όψη του παρόντος είναι το μοντέρνο, κατά τον ποιητή Johann Holderlin (1770 – 1843) η μοντέρνα συνθήκη έχει αποκόψει τον άνθρωπο από την Φύση και έχει κατακερματίσει την φύση ως ολότητα[54]. Υπάρχει λοιπόν μία αντινομία. Διότι ο ρομαντισμός μπορεί κατά τον Stendhal να ταυτίζεται με την επικαιρότητα[55] αλλά την ίδια στιγμή αρνείται το παρόν αυτό και καταφεύγει σε μία κατάσταση σχεδόν μεταφυσική, έναν κόσμο πέρα από τον χρόνο, αρχετυπικό, γνώριμο διότι απαντά στην υπαρξιακή αναζήτηση του ανθρώπου αλλά και ανοίκεια διότι και ανέφικτη. (Βέβαια, σε κάποιο βαθμό οι παραπάνω αντιφάσεις οφείλονται και στις διαφορετικές όψεις

---

[51] Giulio Carlo Argan, *Η μοντέρνα τέχνη* Achille Bonito Oliva, *Η τέχνη στην καμπή του 21ου αιώνα*, *Ο.π.*,, σ. 10.
[52] Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, Ο.π.*, σ. 216.
[53] Ο πίνακας έχει μία αμφισημία. Εννοεί μήπως ότι ο καλλιτέχνης νιώθει ανήμπορος μπροστά στο μεγαλείο της αρχαιότητας, ότι νιώθει να συντρίβεται από αυτό ή θρηνεί για ένα παρελθόν που έχει χαθεί, για μία χαμένη σύνδεση με μία ουτοπία; Μήπως η μελαγχολία του προκαλείται και από την επίγνωση της αναπόφευκτης φθοράς των πραγμάτων που είναι και μέρος της θνητότητας του;
[54] Βλ. plato.stanford.edu με αναζήτηση 19th century aesthetics, κεφάλαιο 4.5. Τελευταία πρόσβαση, Απρίλιος 2017.
[55] Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας,* Νεφέλη, Αθήνα, 1992, σ. 15.

που πήρε ο ρομαντισμός στην Γερμανία και στην Γαλλία). Χωρίς αυτήν την αντινομία ανάμεσα στο ιδεώδες και το πραγματικό, ο ρομαντισμός δεν νοείται.

Το «παράθυρο» στο παρελθόν ήταν βέβαια «ανοιχτό» καθ' όλη την νεωτερική εποχή, από την περίοδο της Αναγέννησης αλλά και νωρίτερα, στον Μεσαίωνα, είτε αυτή ήταν μία συνειδητή προβολή του παρόντος στο παρελθόν (όπως θα πρέσβευε η θεωρία της πρόσληψης) είτε ήταν μία πίστη σ' ένα παρελθόν που υπάρχει ανεξάρτητα από το παρόν. Όμως σε καμία άλλη περίοδο δεν υπήρχε τόσο έντονος ο προβληματισμός γύρω από το νόημα του παρόντος, τον λόγο ύπαρξης, το «raison d' etre του δικού της πολιτισμού […] καμία γενιά δεν είχε τόσο έντονη την λαχτάρα να επαναλάβει απλώς και να αναστήσει σε καινούρια ζωή μία περασμένη ζωή και έναν χαμένο πολιτισμό […] ο ρομαντισμός σχετικά με το παρελθόν έχει πάντα το αίσθημα του déjà vu, του ήδη βιωμένου»[56]. Αυτή η διαρκής θέαση του παρελθόντος, έστω και ως αφηρημένη έννοια, ήταν που γέννησε και τον ιστορικισμό του 19ου αιώνα. Αλλά αυτό είναι ένα διαφορετικό παρελθόν, «δεν είναι το παρελθόν που είναι συνώνυμο με την αυθεντία, δεν έχει πια αξία παραδείγματος»[57].

Ο νεοκλασικισμός όμως, τουλάχιστον στο μεγαλύτερο μέρος του, δεν βυθίζεται σε μία υπαρξιακή αμφισβήτηση του δικού της παρόντος – το ελληνο-ρωμαϊκό παρελθόν και τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα του, ανασύρονται διότι θεωρούνται ως μία περίοδος που εκπροσωπεί τα πρότυπα της αλήθειας και της ηθικής, πρότυπα για την εύρυθμη λειτουργία μίας κοινωνίας, πρότυπα που απευθύνονται στον πολίτη-άνθρωπο και όχι στον ανθρώπινο ψυχισμό. Δεν ανασύρει τα ιδεώδη της αρχαιότητας για να μιμηθεί την Ελλάδα και την Ρώμη «τις προβάλει ως σύμβολα πολιτικού ήθους»[58].

Ο νεοκλασικισμός προσβλέπει σε μία ουτοπία και αυτή την ουτοπία προβάλλει στο παρελθόν και αυτή επιθυμεί για το μέλλον. «Ο Διαφωτισμός είναι ίσως η πρώτη ιστορική περίοδος που βλέπει το παρόν με την προοπτική της καταξίωσής του στο απώτερο μέλλον»[59]. Παρελθόν, παρόν και μέλλον είναι τα σημεία για γραμμικής πορείας της ιστορίας που με έναν τρόπο θυμίζει την τελεολογική προσέγγιση του Hegel. Έχει λοιπόν υποστηριχθεί ότι παρά το γεγονός ότι ο Διαφωτισμός είχε έντονη την ιστορική σκέψη «η φιλοσοφία της

[56] Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, Ο.π.*, σ.σ. 212, 213.
[57] Φουντουλάκη Έφη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, εκδόσεις Νεφέλη, 2005, σ. 46.
[58] Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας, Ο.π.*, σ. 18.
[59] *Στο ίδιο*, σ. 17.

ιστορίας του διαφωτισμού βασιζόταν στη ιδέα ότι η ιστορία αποκαλύπτει το ξετύλιγμα ενός αμετάβλητου Λόγου κι ότι η εξέλιξη της ιστορίας κινείται προς έναν σταθερό σκοπό ευδιάκριτο ευθύς εξ' αρχής. Ο ανιστορικός χαρακτήρας του δέκατου όγδοου αιώνα δεν εκφραζόταν επομένως σε μία έλλειψη ενδιαφέροντος για την ιστορία […] αλλά στο γεγονός ότι παρανόησε τη φύση της ιστορικής εξέλιξης και την στοχάστηκε σαν ευθύγραμμο συνεχές»[60]. Ο «αντιιστορικισμός» που για τον Giulio Carlo Argan αποτελεί χαρακτηριστικό του Διαφωτισμού[61] ίσως να είναι μέρος αυτού του ανιστορικού χαρακτήρα.

Από την μία λοιπόν, τόσο για τον Διαφωτισμό όσο για τον Ρομαντισμό, ο χρόνος είναι στάσιμος ή υπερβατικός (όσο δηλαδή εμπεριέχει την έννοια της ουτοπίας ή τον μύθο) από την άλλη ενσωματώνει την έννοια του χρόνου αφού είναι: μέρος μία εξέλιξης ή μίας ξεκάθαρης συνείδησης του παρόντος (στον Ρομαντισμό) και: κινείται προς μία προοδευτική δυναμική (στον Νεοκλασικισμό). Βέβαια η ουτοπία που είναι χαρακτηριστικό και των δύο ρευμάτων εμπεριέχει την έννοια του μέλλοντος (βλ. εισαγωγή). Επομένως, παρελθόν και μέλλον χαρακτηρίζουν το καθεστώς ιστορικότητας και στα δύο ρεύματα. Η διαφορά έγκειται στο ποιος από τους τρεις χρόνους δίνει τον «βηματισμό» και στο πώς οι τρεις αυτές παράμετροι του χρόνου συνδιαλέγονται μεταξύ τους.

Φαίνεται επίσης να υπάρχει μία διαφορά ως προς την χρονικότητα ή όχι του έργου τέχνης: Διότι ο ρομαντισμός μέσα από τον ατομικισμό, αρνείται, εν αντιθέσει με τον νεοκλασικισμό τις αδιάβλητες αξίες του έργου τέχνης. «Η εμφάνιση του ατομικισμού δίνει τέλος στην αθανασία της τέχνης. Από την στιγμή που καλλιτέχνης και θεατής συνειδητοποιούν την ατομικότητά τους, η τέχνη γίνεται θνητή» και έτσι εκλείπει μία «σταθερά που θα μπορούσε να εγγυηθεί την αχρονικότητα», την σταθερά αυτή στην οποία πίστευε ο νεοκλασικισμός[62]. Από την άλλη βέβαια το δόγμα της τέχνης για την τέχνη θα δώσει μία αναντίρρητη πρωτοκαθεδρία και αυτονομία στο έργο τέχνης.

Τόσο ο ρομαντισμός όσο και ο νεοκλασικισμός φαίνεται τελικώς να έχουν συνείδηση του ιστορικού χρόνου αλλά με τρόπο διαφορετικό. Η μεγαλύτερη διαφορά εκφράζεται μέσω του Baudelaire. Καταρχήν ο Μπωντλαιρικός όρος *modernité* στα μέσα του 19ου αιώνα, δεν

[60] Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, Ο.π.*, σ. 215.
[61] Giulio Carlo Argan, *Η μοντέρνα τέχνη* Achille Bonito Oliva, *Η τέχνη στην καμπή του 21ου αιώνα*, *Ο.π.*, σ. 5.
[62] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.*, σ.σ. 35, 36.

συναρτάται με την «αισθητική ιδεολογία της προόδου»[63]. Πρόκειται για μία συνθήκη, για μία περιπλάνηση του ανθρώπου σε έναν κόσμο αντιφατικό. Η *modernité* και ο ρομαντισμός του Baudelaire είναι διαφορετικός από τον ρομαντισμό του μυστικισμού που περιγράψαμε πιο πάνω. Είναι ο γαλλικός ρομαντισμός που πηγάζει από τον Stendhal. Η *modernité* για τον Baudelaire είναι « ‘ το μεταβατικό, το φευγαλέο, το ενδεχόμενο, το μισό της τέχνης, της οποίας το άλλο μισό είναι το αιώνιο και το αμετάβλητο. Υπήρξε μία *modernité* για κάθε παλαιό ζωγράφο’. Ακόμα υποστηρίζει ότι η μελέτη των μεγάλων ζωγράφων είναι πολύ σημαντική για να μάθει κανείς να ζωγραφίζει, όμως δεν μπορεί να μας διδάξει τον χαρακτήρα της σημερινής ομορφιάς»[64].

Εξάλλου το παρόν είναι το ίδιο ρευστό και μεταβαλλόμενο όσο ανασφαλής και μετέωρη είναι η σχέση του ανθρώπου με το παρόν, σε διαρκή κίνηση όπως είναι σε διαρκή αγωνία η ρομαντική ψυχή στην αναζήτηση για το ανέφικτο ή ο άνθρωπος της *modernité* με τον διχασμένο εαυτό. Οι κανόνες που επιβάλλονται στον άνθρωπο εκλείπουν.

Με προηγούμενο τις διεκδικήσεις των πρώτων ρομαντικών, η *modernité* του Baudelaire φαίνεται ότι εγκαινιάζει μία ακόμα πιο ριζική αλλαγή στην στάση απέναντι στο παρελθόν. «Η μοντέρνα τέχνη δεν αντλεί πια την νομιμότητά της από την τέχνη του παρελθόντος. Το ‘μοναδικό και απόλυτο’ ωραίο, που ερχόταν φωτοστεφανωμένο από το παρελθόν, δεν είναι πια για τον Baudelaire η λυδία λίθος της μοντέρνας τέχνης. Αντικαθίσταται από το ωραίο, που εξαιτίας της διπλής του φύσης και κυρίως εξαιτίας του ‘σχετικού’, ‘ περιστασιακού’, ‘εφήμερου’, ‘φευγαλέου’ στοιχείου του, δεν σταματά να προβάλλεται στο παρελθόν. Και εδώ βρίσκεται η επαναστατική φύση της μπωντλαιρικής *modernité*: αντιστρέφεται η φορά της σχέση του παρόντος με το παρελθόν, ενώ η ίδια η σχέση αυτή μεταβάλλεται άρδην»[65].

Αυτή ακριβώς η οπτική του παρόντος είναι που καθορίζει την σχέση με το παρελθόν. Αυτή η σύνθετη, ρευστή σχέση με τον χρόνο, αντιφατική όπως και η μοντέρνα συνθήκη καθορίζουν και την ματιά που ο ρομαντισμός ρίχνει στην παλαιότερη τέχνη. «Για τον Ρομαντισμό, ο Μεσαίωνας είναι σύγχρονος του, όπως σύγχρονοί του είναι ο Σαίξπηρ και ο Θερβάντες, Διότι ο Μεσαίωνας δεν αποτελεί […] πολιτισμική αποκρυστάλλωση μιας παρελθούσας

[63] Νίκη Λοϊζίδη, *Ο.π.*, σ. 22.
[64] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.,* σ. 46.
[65] *Στο ίδιο*, σ. 48.

εποχής , αλλά δυναμική υπόσχεση μέσα στο ανθρώπινο πνεύμα […] Ο Ρομαντισμός είδε την σχέση του με το παρελθόν ως μία σχέση συγχρονική»[66].

Το υψηλό και η απεραντοσύνη

Μία περιγραφή των χαρακτηριστικών του ρομαντισμού δεν είναι δυνατή χωρίς την αναφορά στην έννοια του «υψηλού» στο υπερβατικό και το απόλυτο. Το υψηλό ή αλλιώς το υπέροχο είναι συνυφασμένο με την θρησκευτικότητα του ρομαντισμού, με την αγάπη για τον μύθο και με την καταφυγή σε μία ουτοπία ή, στο παρελθόν ως μία βιωμένη πραγματικότητα που αναφέρθηκε πιο πάνω. Υπάρχει επειδή υπάρχει η φαντασία, επειδή ο ρομαντικός άνθρωπος επινοεί την πραγματικότητα του αλλά είναι και δέσμιος σε αυτήν, επειδή είναι ελεύθερος αλλά και δέσμιος του ψυχισμού του και των αντιφάσεων της σύγχρονης πραγματικότητας. Χωρίς την αντίληψη του χρόνου που περιγράψαμε πιο πάνω , χωρίς την αναδίπλωση στον εαυτό, χωρίς το «παρελθόν» ως καταφύγιο και νοσταλγία δεν θα υπήρχε και η αντίληψη του υπέροχου αλλά και αντίστροφα.

Η έννοια αυτή ανιχνεύεται στο *Περί Ύψους* του Ψευδο-Λογγίνου, ένα έργο που μεταφράζεται από τον Γάλλο ποιητή Nicolas Boileau (1636 – 1711) αποκτά μεγάλη απήχηση στις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα. Μαζί με την μεταφυσική και την νεοπλατωνική οπτική του Shaftsbury (στα τέλη του 17ου αιώνα) για τον οποίο η φύση είναι το μεγαλύτερο από τα έργα τέχνης, το υψηλό θα γοητεύσει την ρομαντική φαντασία. Η απεραντοσύνη της φύσης «το γεγονός ότι ‘το μέγεθός της ξεπερνά την αντίληψή μας’ κατά τον Shaftsbury, ή τις αισθήσεις μας, την καθιστά μόνιμη υπόμνηση του Απείρου που τη δημιούργησε. Αυτό το θρησκευτικό βίωμα γίνεται το αισθητικό βίωμα του υπέροχου»[67].

Στα μέσα του 18ου αιώνα ο Edmund Burke (1729 – 1797) θα αναπτύξει ακόμα περισσότερο την έννοια του υπέροχου με το σύγγραμμα του *Φιλοσοφική Έρευνα σχετικά με την προέλευση των ιδεών μας για το υπέροχο και το ωραίο* (δημοσιεύεται το 1757). Ο Burke μέλημα του οποίου είναι να ανακαλύψει ένα διυποκειμενικό κριτήριο για το γούστο κάνει την διάκριση ανάμεσα στο «ωραίο» και το «υπέροχο» σε σχέση με τα αισθήματα που προκαλούν. Το υπέροχο είναι εκείνο που δημιουργεί την «κατάπληξη», ένα αίσθημα δέους και τρόμου, μία

[66] Στέφανος Ροζάνης, *Διαλέξεις για τον Ρομαντισμό*, Εκδόσεις Εξάρχεια, *Ο.π.*, σ.σ. 51-5.
[67] Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών. Ο.π.*, σ.σ. 169, 173.

σφοδρή δηλαδή συγκίνηση. Το υπέροχο το προκαλεί το «τρομερό» που ο Burke συνδέει με χαρακτηριστικά όπως η σκοτεινότητα, οι μεγάλες διαστάσεις ή το κενό.

Το ωραίο ως μία «συμφωνία πολλαπλών σχέσεων» κατά τον Diderot δεν καταρρίπτεται απαραίτητα αλλά η έμφαση που είχε δώσει στην έννοιες της συμμετρίας, της τάξης και της αναλογίας, ποιότητες που ο άνθρωπος αναζητά από την φύση του[68], φαίνεται να μην περιγράφει το υψηλό. Σύμφωνα με τον Diderot, για να εκπληρώσει η τέχνη τον σκοπό της, δηλ. για να διδάξει, πρέπει πρώτα απ' όλα να βρει μια 'μεγάλη ιδέα' , όπως γράφει στο πρώτο του *Salon* το 1759: «Δεν γνωρίζουν [οι ζωγράφοι] πως το πρώτο σημείο, το πιο σημαντικό σημείο, είναι να βρουν μια μεγάλη ιδέα και πως πρέπει να πορευτούν, να στοχαστούν, να αφήσουν τους χρωστήρες τους και να παραμείνουν σε σχόλη, έως ότου αποκαλυφθεί η μεγάλη ιδέα»[69].

Όμως, ίσως εκπλήσσει το γεγονός ότι σε κάποια κείμενα του Diderot συναντάμε και το Υψηλό. Στο *Δοκίμιο περί ζωγραφικής* (1766) γράφει: «Οι τέχνες της μίμησης έχουν ανάγκη από κάτι το άγριο, το πρωτόγονο, το εκπληκτικό και το τερατώδες […] Πρώτα συγκίνησέ με, κατάπληξέ με, σκίσε την καρδιά μου, κάνε με να τρέμω, να κλαίω, να ανατριχιάζω, να αγανακτώ και μετά, αν μπορείς, θα ξαναδημιουργήσεις τα μάτια μου»[70].

Στην ιδέα του υψηλού καθοριστικό ρόλο παίζει βέβαια ο Immanuel Kant με το πρώιμο έργο του *Παρατηρήσεις για το αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου* (1764). Ο Kant - για τον οποίο ο άνθρωπος συνειδητοποιεί την πραγματικότητα μέσα από τρεις αλληλένδετους τρόπους, την γνώση, την επιθυμία και το αίσθημα οι οποίοι όταν συνεργούν δημιουργούν μία αίσθηση ηδονής – θεωρεί ότι για να διαθέτει κανείς την αίσθηση του ωραίου πρέπει να έχει και την αίσθηση του υπέροχου και αντίστροφα[71]. Κάνει λόγο για το υπέροχο-τρομακτικό και το υπέροχο-ευγενές και πλάθει ευφάνταστους σχεδόν λογοτεχνικούς συνειρμούς ανάμεσα στο ωραίο, το υπέροχο και την φύση, τον χαρακτήρα του ανθρώπου ακόμα και τα χαρακτηριστικά των λαών. Η φιλία για παράδειγμα έχει τον χαρακτήρα του υπέροχου, ο έρωτας του ωραίου, η νύχτα είναι υπέροχη ενώ η μέρα είναι ωραία. Αν οι συσχετισμοί αυτοί εφαρμοστούν στην τέχνη, γίνεται αντιληπτό γιατί ο Michelangelo εκπροσωπούσε για τους

---

[68] Beardsley C. Monroe, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών,* εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1989, σ. 193.
[69] Anita Brookner, *The Genius of the Future*, Studies in French Art Criticism, *Ο.π.,* σ.21.
[70] *Στο ίδιο.*
[71] Immanuel Kant, *Παρατηρήσεις πάνω στην αίσθηση του ωραίου και του υπέροχου* , εκδόσεις Printa, Αθήνα, 1999, σ. 25.

ρομαντικούς το υψηλό και ο Raphael το ωραίο ή γιατί η σύνθεση που μοιάζει να ξεχειλίζει εκτός κάδρου στο *Η Ελευθερία οδηγεί τον Λαό* του Delacroix είναι μέρος της ρομαντικής αισθητικής γιατί εμπλέκει τον θεατή καταργώντας την αυστηρότητα απόστασης ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο θέασης του. Με μία έννοια η σύνθεση είναι ατελής διότι δεν ολοκληρώνεται στα πλαίσια του κάδρου αλλά μόνο μέσα από τα μάτια της φαντασίας και του υποκειμενικής ερμηνείας. Το ρευστό όριο ανάμεσα στον εικαστικό χώρο και τον πραγματικό χώρο είναι εκείνο που συνταράζει τις αισθήσεις.

Για τον Kant λοιπόν, το ωραίο συνδέεται με το πεπερασμένο ενώ το υπέροχο με το βίωμα του μη πεπερασμένου, με εκείνο που κατακλύζει την φαντασία. Ταυτόχρονα το αίσθημα της οδύνης που προκαλείται διχάζοντας τον Λόγο από την φαντασία (άρα δύο τρόπους συνειδητότητας στους οποίους αναφερθήκαμε πιο πάνω) είναι σύμφυτο με το υπέροχο[72]. Οι θέσεις αυτές δεν θα μπορούσαν παρά να συγκινήσουν τους διανοούμενους και καλλιτέχνες του ρομαντισμού. Η φαντασία, η ενόραση, δηλαδή ο άμεσος τρόπος γνώσης χωρίς την παρέμβαση της λογικής, ο διχασμένος εαυτός, η διάσταση του πραγματικού από το ιδανικό και η ανικανοποίητη αναζήτηση του ανθρώπου για το Απόλυτο βρίσκουν στην ιδέα του υπέροχου - ή αλλιώς του υψηλού - την δικαίωσή τους.

«Για τον Ρομαντισμό το Ύψιστο είναι η κατηγορία εκείνη που συνδέει το Καθολικό με το Μερικό, Το Γενικό με το Καθ' έκαστο, την Natura Naturans με την Natura Naturata»[73] (την δημιουργική δύναμη και τον δημιουργημένο κόσμο κατά Spinoza, το καθολικό και το μερικό). «Το Ύψιστο λοιπόν είναι μια κατάσταση τρόμου και δέους μέσα στην οποία το ρομαντικό υποκείμενο ανακαλύπτει την παρουσία μίας ανώτερης δύναμης η οποία το υπερβαίνει και γι' αυτό ακριβώς το ανυψώνει προς την σφαίρα του Απόλυτου»[74].

Το απόλυτο αυτό υπάρχει στην ένθεη Φύση, την φύση που είναι ένας ζωντανός οργανισμός. Η οργανική μορφή είναι έμφυτη άρα δεν διαμορφώνεται από κανόνες που επιβάλλονται εξωτερικά ούτε μπορεί να κατανοηθεί με μηχανοκρατικό τρόπο. Η τέχνη είναι και αυτή οργανική, το ίδιο και η ομορφιά. Δεν έχει έναν σκοπό διδακτικό, δεν είναι το μέσο για έναν σκοπό αλλά ένας τρόπος ύπαρξης, μία συνθήκη που ολοκληρώνει τον άνθρωπο και τον φέρνει σε επικοινωνία με το Απόλυτο, η σκοπιμότητά του είναι χωρίς σκοπό, άρα είναι

[72] Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, *Ο.π.*, σ.σ. 208-209.
[73] Στέφανος Ροζάνης, *Διαλέξεις για τον Ρομαντισμό*, *Ο.π.*, σ. 71.
[74] *Στο ίδιο*, σ. 72.

αυτόνομη. Η τέχνη δεν αντιγράφει την φύση αλλά αφουγκράζεται το βαθύτερο νόημα της, έχει την ίδια εσωτερική αλήθεια που χαρακτηρίζει την φύση και, μία μία έννοια, έχει την ίδια θεϊκή προέλευση διότι γεννιέται από μία θεία έμπνευση. Αυτή η μεταφυσική διάσταση της Φύσης και της Τέχνης φαίνεται να δέχεται τον κόσμο ως έχοντα μια δική του εσωτερική αλήθεια και που επομένως δεν μπορεί να διαμορφωθεί από ορθολογικούς κανόνες. Κατά συνέπεια, η φύση, η τέχνη και η πραγματικότητα έχουν την ίδια ουσία. Σταδιακά, αυτή η θέση θα εξελιχθεί και θα οδηγήσει στο δόγμα της τέχνης για την τέχνη, στην καθαρή τέχνη, στην πλήρη ανεξαρτησία της τέχνης. Όμως χωρίς την ιδεολογία του Απόλυτου, κάτι τέτοιο δεν θα ήταν δυνατόν.

Υπερβατικός αλλά κινούμενος από μια ευαισθησία για το παρόν, ουτοπικός αλλά και ριζωμένος στην πραγματικότητα, με ματιά στο παρελθόν αλλά και στο τώρα, ο ρομαντισμός δημιούργησε κατά τον ιστορικό των ιδεών Isaiah Berlin τις βαθύτερες και πιο μακροχρόνιες αλλαγές στην ζωή του ανθρώπου[75]. Ακόμα και αν αυτή η θέση είναι υπερβολική, ο σύγχρονος άνθρωπος είναι σε θέση να γνωρίζει ότι ο τρόπος που σκέφτεται και αντιμετωπίζει την τέχνη έχει πολλές συνάφειες με τον ρομαντισμό του 19ου αιώνα και τις ερμηνείες του παρότι ο δυισμός και ο διχασμός που χαρακτήριζε την τότε σκέψη τείνει σήμερα να εξαλειφθεί.

Κεφάλαιο 3

[75] Βλ. plato.stanford.edu με αναζήτηση 19th century aesthetics, κεφάλαιο 6. Τελευταία πρόσβαση, Απρίλιος 2017.

Ο καλλιτέχνης ως θέμα στην ζωγραφική

Ο ρόλος του καλλιτέχνη

Ο ρομαντικός καλλιτέχνης

Οι πολιτικές αλλαγές που επιφέρει η Γαλλική Επανάσταση, αλλαγές που δεν θα υλοποιηθούν αμέσως αλλά των οποίων το έναυσμα έχει δοθεί, σημαίνουν ότι η εξουσία θα αλλάξει σταδιακά χέρια και ότι η κοινωνική διαστρωμάτωση θα υποστεί τροποποιήσεις. Αντίστοιχες αλλαγές συμβαίνουν και στο χώρο της τέχνης. Οι θεσμοί αλλάζουν, το Σαλόν ανοίγεται στο δημόσιο χώρο, το κοινό της τέχνης αλλά και τα επαγγέλματα γύρω από την τέχνη διευρύνονται. Στην νέα, «μοντέρνα» συνθήκη, ο καλλιτέχνης αυτονομείται σταδιακά από τους παλαιούς θεσμούς της Αυλής ή από τους αριστοκράτες/μαικήνες και εντάσσεται σε ένα πιο ελεύθερο πεδίο στο οποίο όμως πρέπει να διαχειριστεί και ο ίδιος την ταυτότητά του για να επιζήσει.

Μέσα από την νέα, επισφαλή αυτή θέση του σε μία μεταβαλλόμενη εξάλλου κοινωνία, ο καλλιτέχνης ανατρέχει συχνά στο παρελθόν για να κατοχυρώσει την παρουσία και το γόητρό του. Με αντίστοιχο τρόπο που οι καλλιτέχνες ανατρέχουν στο παρελθόν για να συνδέσουν το τώρα και «το τότε» και να μεταδώσουν ένα πολιτικό μήνυμα (κεφάλαιο 5), έτσι επιδιώκουν την εδραίωσή τους κανάμεσα στους προκατόχους του[76]. Το επιχείρημα μας είναι ότι αυτή η επανεμφάνιση-απεικόνιση καλλιτεχνών του παρελθόντος συνδέεται με την αλλαγή της «προσωπικότητας» του καλλιτέχνη που επιφέρει ο ρομαντισμός και το αίτημα για μία νέα εικόνα του. Το ερώτημα που θέτουμε είναι: με ποιούς καλλιτέχνες του παρελθόντος ταυτίζεται ο καλλιτέχνης του ρομαντισμού. Πώς η αλλαγή στον ρόλο του καλλιτέχνη καταγράφεται στην ίδια την καλλιτεχνική επιρροή, επηρεάζει την αυτό-εικόνα του, τις επιλογές και αναφορές του αλλά και πώς εμπλουτίζει την θεματολογία της εικόνας;

Γιατί όμως το παρελθόν και όχι το παρόν; Ίσως διότι η ρήξη με το παρελθόν δεν έχει επέλθει ακόμα και η νεοκλασική αγάπη για αυτό (και μάλιστα για μία συγκεκριμένη περίοδο) έχει περάσει και στους ρομαντικούς. Ενώ όμως για τους νεοκλασικιστές το παρελθόν είναι διαχρονικό και ξεκάθαρο, για τους ρομαντικούς, το παρελθόν αυτό είναι περισσότερο νοσταλγικό και ανεξερεύνητο. Ταυτόχρονα όμως είναι συγχρονικό με την έννοια ότι γίνεται μοντέρνο, απαντά στα αιτήματα της σύγχρονης εποχής, μεταγράφεται στο παρόν όχι για να

[76] Haskell Francis, *Past and Present in Art and Taste*, Yale University Press, New Haven and London, 1987, κεφάλαιο 7.

παραπέμψει σε μία συγκεκριμένη περίοδο της ιστορίας αλλά για να αλλάξει το παρελθόν. Οι διαφορές είναι πολλές φορές λεπτές αλλά τόσο τον νεοκλασικισμό όσο στον ρομαντισμό η σχέση με το παρελθόν ως ορισμός του παρόντος είναι κοινός τόπος. Η σχέση με το παρελθόν υπάρχει ακριβώς επειδή υπάρχει μία αγωνία προσδιορισμού με το παρόν.

Στον ρομαντισμό πραγματοποιείται μία σταδιακή μετάβαση από την εποχή του Λόγου και την δημόσια σφαίρα, στο ιδιωτικό και στον ψυχισμό. Ο άνθρωπος, η φαντασία του, και οι δημιουργικές ικανότητές του που υπερβαίνουν την απλή μίμηση της φύσης, είναι ο άνθρωπος της ρομαντικής εποχής που θα προσδώσει στον καλλιτέχνη μία διαφορετική υπόσταση. Ας διευκρινιστεί όμως ότι το συναίσθημα και η φαντασία αποκτούν ιδιαίτερη σημασία αλλά δεν παραγκωνίζουν την αξία της λογικής. Ο ρομαντισμός δεν απορρίπτει την λογική αλλά διεκδικεί μία νέα ολότητα στην οποία το συναίσθημα να παντρεύεται με την λογική σε ένα σύνολο.

Μία άλλη αιτία που εξηγεί αυτή την αγωνία με το παρόν, έγκειται στο γεγονός ότι στην μεταβατική περίοδο των πρώτων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα, σε μία περίοδο που οι θεσμοί της τέχνης και η σχέση του καλλιτέχνη με το κοινό αλλάζουν, ο καλλιτέχνης βρίσκεται θεσμικά μετέωρος. Η νέα πραγματικότητα ισοδυναμεί με μία μεγαλύτερη πρόσβαση του κοινού στην τέχνη, με την δημιουργία μίας αγοράς για την τέχνη, ή με την συγγραφή βιογραφιών για τους καλλιτέχνες. Ο καλλιτέχνης ελεύθερος από προηγούμενα δεσμά αλλά ενταγμένος σε μία νέα συνθήκη που επιβάλλει καινούριους κανόνες, ωθείται στο να δημιουργήσει μία νέα ταυτότητα για τον εαυτό του. Ενίοτε το πράττει, επικαλούμενος το παρελθόν και το γόητρο που απολάμβανε σε άλλες εποχές. Το παρελθόν είναι σημείο αναφοράς διότι ακόμα δεν βρισκόμαστε στην απόλυτη ρήξη με αυτό που αναπτύσσεται σταδιακά από τον 19^{ο} αιώνα και κλιμακώνεται τον 20^{ο} με την τέχνη της πρωτοπορίας. Εξάλλου, παρότι ο ρομαντικός καλλιτέχνης ασχολείται με το παρόν, ταυτόχρονα αναζητά κυριαρχικές, αναλλοίωτες και απόλυτες αξίες, επιζητά το Απόλυτο και το Ιδεώδες, στοιχεία που τον ωθούν και σε μία νοσταλγική ανάγνωση του παρελθόντος, κυρίως, σε κάποιες όψεις του ρομαντικού κινήματος κυρίως στην Αγγλία και την Γερμανία, στον Μεσαίωνα. Ο Victor Hugo για παράδειγμα, χαρακτήριζε τους γοτθικούς μεσαιωνικούς καθεδρικούς ναούς ως την πέτρινη βίβλο της ανθρωπότητας[77].

[77] Στέφανος Ροζάνης, *Διαλέξεις για τον Ρομαντισμό*, *Ο.π.*, σ. 48. Η αποδοχή του μεσαίωνα όμως δεν είναι η ίδια για όλους και την αναφέρουμε εδώ ως ένα γενικό φαινόμενο και μόνο χωρίς να εντρυφήσουμε στις

Η ανάκληση του παρελθόντος που, όπως θα δούμε, φαίνεται στους πίνακες της ζωγραφικής που θα εξετάσουμε συνδέεται και με τον ιστορικισμό που στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα θα πάρει την μορφή του εκλεκτικισμού. Αν μία ιστορική περίοδο απαντά στα αιτήματα μίας εποχής, τότε οι καλλιτέχνες και κυρίως οι αρχιτέκτοντες (καθώς ο εκλεκτικισμός διαπέρασε κυρίως την αρχιτεκτονική) μπορεί να οικειοποιηθούν το καλλιτεχνικό στυλ της εποχής αυτής αλλά και να το συνδυάσουν και με άλλα καλλιτεχνικά στυλ. Ο εκλεκτικισμός αυτός που όπως σημειώθηκε (κεφάλαιο 2) απορρέει από τον θετικισμό του αιώνα των Φώτων και την πίστη του στην αντικειμενική και αναλυτική γνώση. Το *Recueil et parallele des edifices de tout genre* (1801) ένας άτλας των αρχιτεκτονικών όλων των εποχών, έργο του αρχιτέκτονα Jean-Nicolas-Louis Durand (1760 – 1834) εκπροσωπεί απόλυτα αυτή την θετικιστική διάθεση που θα οδηγήσει στον εκλεκτικισμό.

Η μεγαλύτερη πρόσβαση του κοινού στην τέχνη, η αγορά και η συγγραφή βιογραφιών για τους καλλιτέχνες είναι επίσης συνθήκες που εξηγούν την οικειοποίηση αυτής της θεματολογίας η οποία δεν είναι νέα στην ιστορία της τέχνης αλλά νέα ως προς τα κίνητρα της.

- Καλλιτέχνες ζωγραφίζουν τους προκάτοχούς τους

Η απεικόνιση ζωγράφων από το παρελθόν αποτελεί καταρχήν και ένα αναπόσπαστο κομμάτι τόσο της ακαδημαϊκής όσο και της επίσημης ή διαφορετικά κρατικής τέχνης. Οι περίφημες αποθεώσεις των μεγάλων ζωγράφων του παρελθόντος πηγάζουν από το νεοκλασικό πρότυπο τόσο τεχνοτροπικά όσο και εννοιολογικά και είναι επίσημες μεγάλες παραγγελίες που κοσμούν δημόσια κτίσματα και που εξυμνούν τις αξίες του ορθού λόγου, τις κλασσικές αξίες του διαφωτισμού. *Η Σχολή των Αθηνών,* το περίφημο έργο (1510 – 1511) του Raphael **[εικ. 10]** αποτελεί σημείο αναφοράς. Ο Ραφαήλ, η αξία του οποίου δεν έχει αμφισβητηθεί

αποχρώσεις του φαινομένου. Ο Stendhal για παράδειγμα θεωρούσε ότι ο ρομαντισμός είχε πληγεί από τον μυστικισμό του Schlegel (Anita Brookner, *The Genius of the Future*, σ. 45). Κάθε άποψη πρέπει να εξεταστεί μέσα στα συμφραζόμενα της για να αποδοθεί το σωστό της μήνυμα, γεγονός που είναι δυνατόν σε μία πιο εξειδικευμένη μελέτη.

εμφανίζεται σε δύο μεγάλες αποθεώσεις της εποχής: την *Αποθέωση του Ομήρου* που ο Ingres ζωγραφίζει το 1827 **[εικ. 11]** κατόπιν παραγγελίας του βασιλιά Καρόλου Ι και με σκοπό να κοσμήσει το ταβάνι αίθουσας του Λούβρου και το μεταγενέστερο *Ημικύκλιο των Καλών Τεχνών*, έργο του 1841 το οποίο ήταν παραγγελία στον Paul Delaroche για την αμφιθεατρική αίθουσα της Ecole des Beaux-Arts **[εικ. 12]**.

Τόσο το έργο του Ingres όσο και του Delaroche ζωγραφίζονται μετά το περίφημο Σαλόν του 1824, το Σαλόν που ανέδειξε τον ρομαντισμό. Πραγματοποιούνται λοιπόν σε μία περίοδο συνύπαρξης του νεοκλασικισμού με τον ρομαντισμό. Αυτή η δημιουργική ώσμωση των δύο τάσεων θεωρείται εξάλλου χαρακτηριστικό του έργου του Delaroche. Ο μακροχρόνιος θαυμασμός για την αρχαιότητα και τους μεγάλους Ιταλούς ζωγράφους έχει ακόμα υπόσταση. Βέβαια για τον Ingres, η ανωτερότητα της κλασσικής τέχνης ήταν αναμφισβήτητη. «Λατρεύω ακόμα τον Ραφαήλ, τον αιώνα του, τους αρχαίους και κυρίως τους θεϊκούς Έλληνες» γράφει στα σημειωματάριά του το 1818[78] απηχώντας έτσι τις ίδιες ιδέες που εξέφραζε ο David σε κείμενό του (1799) όπου μιλά για το έργο του *Η Αρπαγή των Σαβίνων*[79] **[εικ. 13].** Για τον Ingres «τίποτα δεν γεννιέται από το τίποτα» και οι καλές επινοήσεις προκύπτουν από την εξοικείωση με όλα όσα έχουν προηγηθεί. Δεν θεωρεί τον εαυτό του καινοτόμο αλλά ούτε και μιμητή της τέχνης του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα. Θεωρεί ότι καινοτομεί ενώ μιμείται. Επιθυμεί να συντηρήσει τις αρχές που προάγουν την αλήθεια, θεωρεί ότι η ομορφιά και η αλήθεια ταυτίζονται και ανακαλύπτει την ποιότητα αυτή στην τέχνη του Ομήρου και του Ραφαήλ. «Οι άνδρες που καλλιεργούν τα γράμματα και τις τέχνες είναι όλα παιδιά του Ομήρου»[80]. Όσο λοιπόν ο καλλιτέχνης προσδιορίζεται σε σχέση με το παρελθόν, οι μεγάλοι ζωγράφοι της ιστορίας παρεισφρέουν και στο έργο τους.

Σε κείμενα του Theodore Gericault που ο L. Batissier συμπεριλαμβάνει στην βιογραφία του καλλιτέχνη έκδοσης 1842, παρατηρούμε την αλλαγή. Στα κριτική του για το πώς οι Ακαδημία και το Prix de Rome αποτελούν κίνητρα που συγκεντρώνουν μέτρια ταλέντα στην τέχνη, ο Gericault εκφράζει τον θαυμασμό του για τον David, παρατηρεί ότι καλλιτέχνες αυτού του αναστήματος λείπουν στην εποχή του αλλά την ίδια στιγμή γράφει ότι ενώ η παλαιά ιταλική, φλαμανδική και ολλανδική τέχνη απέκτησαν τέτοια απήχηση ώστε να μην

[78] *Art in Theory 1648-1815 An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison Paul Wood and Jason Gaiger, Blackwell publishers, Massachusetts, 2000, σ. 1171.
[79] *Στο ίδιο*, σ. 1119.
[80] *Στο ίδιο,* σ. 1172.

"πληγώνουν την περηφάνεια της μοντέρνας τέχνης", δεν αποτελούν πλέον τον ίδιο οδηγό μαθητείας για τους νέους καλλιτέχνες[81].

Τόσο η *Αποθέωση* του Ingres όσο και του Delaroche διατηρούν ακόμα τις απόψεις των Ingres και David, πατάνε δηλαδή ακόμα στην ακαδημαϊκή παράδοση της «μεγάλης», επίσημης ζωγραφικής. Αναμενόμενο είναι το γεγονός ότι αποτελούν παραγγελίες βασιλιάδων: στην περίπτωση του Ingres βέβαια έχουμε την παραγγελία του αυταρχικού Καρόλου Ι της γενεαλογίας των Βουρβώνων ενώ στην περίπτωση του Delaroche, του φιλελεύθερου βασιλιά Λουδοβίκου-Φίλιππου που αναλαμβάνει την εξουσία μετά την Ιουλιανή Επανάσταση. Και οι δύο βασιλείς φιλοδοξούν να ταυτίσουν το όνομα τους με μεγάλα έργα πολιτισμού, ο Κάρολος Ι με το Λούβρο (μέσω του συγκεκριμένου πίνακα) και ο Λουδοβίκος-Φίλιππος με το Μουσείο των Βερσαλλιών γεγονός που κατά κάποιον τρόπο ορίζει και το πλαίσιο μέσα στο οποίο οι καλλιτέχνες οφείλουν να κινηθούν[82]. Με δεδομένο το πλαίσιο αυτό, οι δύο αυτές συνθέσεις αποτελούν μία διαφωτιστική πηγή πληροφοριών για το ποιούς καλλιτέχνες θεωρούσε η επίσημη τέχνη ως πρότυπα.

Στην μικρότερη σύνθεση του Ingres οι καλλιτέχνες που εμφανίζονται είναι, εκτός από τον Φειδία και τον Απελλή, ο Ραφαήλ (δίπλα στον οποίο ξεπροβάλλει το κεφάλι του νεαρού Ingres για να δηλώσει τον μεγάλο θαυμασμό του για τον μεγάλο ζωγράφο), ο Μιχαήλ Άγγελος και από τους Γάλλους μόνο ο Poussin που εικονίζεται στα κάτω αριστερά της σύνθεσης, ίσως διόλου τυχαία αφού ο Poussin, εκτός από λάτρης της αρχαιότητας, ήταν ο ζωγράφος το έργο του οποίου κωδικοποιείται και διδάσκεται ως «πρότυπο» στην Ακαδημία. Δεν χωρά αμφιβολία ότι το έργο του είναι ένας ύμνος στο κλασσικό ιδεώδες.

Το έργο του Delaroche που ακολουθεί έχει μία πιο οριζόντια διάταξη αλλά θέτει - όπως και το έργο του Ingres - ένα βάθρο στο κέντρο της σύνθεσης σε κάθε πλευρά της οποίας εκτείνονται οι υπόλοιπες μορφές. Στην κορυφή του βάθρου, ο Ικτίνος, ο Απελλής και ο Φειδίας περιστοιχίζονται από τις Αλληγορίες της τέχνης της ελληνικής αρχαιότητας, του ρωμαϊκού παρελθόντος, της Αναγέννησης και του Μεσαίωνα με κεντρική μορφή την αλληγορία της Τέχνης. Οι σαράντα καλλιτέχνες περιλαμβάνουν γάλλους καλλιτέχνες όπως

[81] *Art in Theory 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas*, σ. 23.
[82] Ο Haskell στο *Rediscoveries in Art*, (σ.σ. 9-12) σημειώνει όμως ότι η επιλογή των προσώπων στο *Ημικύκλιο* ήταν απόλυτη επιλογή του Delaroche. Ο ιστορικός τέχνης σημειώνει επίσης ότι στα αρχικά σχέδια υπήρχαν λιγότεροι καλλιτέχνες αλλά και άλλοι όπως ο Joseph Vernet, που τελικά δεν συμπεριλήφθησαν.

τους γλύπτες Pierre Puget και Germain Pilot, τους ζωγράφους Claude Lorrain και Gaspard Poussin που ομαδοποιούνται με τους ζωγράφους τοπίου, τον Nicolas Poussin που γειτνιάζει με τους ζωγράφους "του σχεδίου" όπως τους Giotto και Cimabue. Οι ζωγράφοι του "χρώματος" περιλαμβάνουν τον Τισιάνο, τον Ρούμπενς, τον Coreggio και τον Veronese. Βλέπουμε επίσης τον Φλαμανδό της αναγέννησης Van Eyck και τον επίσης Φλαμανδό μπαρόκ καλλιτέχνη Van Dyck, τους Ολλανδούς του 17ου αιώνα Rembrandt, Terborch και Van der Helst (ζωγράφος πορτρέτων), τους Ισπανούς Murillo και Velázquez, τους Βενετούς Bellini και Giorgione και κοντά τους τον Caravaggio, τον Massacio που εφάρμοσε την προοπτική στην ζωγραφική, τον Mantegna τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες της υψηλής και όψιμης περιόδου της ιταλικής αναγέννησης όπως τους Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Perugino, Ραφαήλ, Λεονάρντο ντα Βίντσι και Μιχαήλ Άγγελο το έργο του οποίου έχει ιδιαίτερη απήχηση το τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνα ειδικά στην Αγγλία[83], τους Γερμανούς της αναγέννησης όπως τον Durer και τον Holbein αλλά και πολλούς άλλους όπως οι Orcagna, Le Sueur και Fra Angelico. Από αυτό το καλλιτεχνικό πάνθεον που ο ένθερμος υποστηρικτής του έργου ο κριτικός Charles Blanc[84] χαρακτήρισε ως απεικόνιση της αθανασίας και της δόξας των μεγαλύτερων καλλιτεχνών, ίσως έχει πιο ενδιαφέρον να επισημάνουμε κάποιες απουσίες όπως οι Guido Reni, Annibale Caracci, Tintoretto αλλά και ο Botticelli το έργο του οποίου θα αναβιώσουν οι προ-ραφαηλίτες πολύ αργότερα, ο Vermeer που έρχεται σταδιακά στο προσκήνιο από το 1850 όπως επίσης και λίγο νωρίτερα ο Watteau και οι Le Nain το έργο των οποίων θα αναβιώσει στο πλαίσιο μίας νοσταλγικής γαλλικότητας αλλά και καθώς περνάμε στον νατουραλισμό (βλ. κεφάλαιο για Εθνική τέχνη). Από την σύνθεση του Delaroche λείπει όμως και ο El Greco το έργο του οποίου θα γνωρίσει μεν την πιο λαμπρή αναβίωσή του μετά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα αλλά που εμφανίζεται νωρίτερα χάρη στον Βαρόνο Taylor ο οποίος αγοράζει έργα του για λογαριασμό του Λουδοβίκου-Φίλιππου και του Ισπανικού Μουσείου που ο βασιλιάς ιδρύει στο Λούβρο και το οποίο θα έχει μία δεκαετή ζωή (1838 – 1848). Ο Γκρέκο θα επανακαλυφθεί πρώτα από τους ρομαντικούς αλλά δεν έχει ακόμα θέση στην επίσημη τέχνη, τουλάχιστον όχι όσο ο νεοκλασικισμός αλλά και ο Ιταλοκεντρισμός αποτελεί ένα κυρίαρχο πρότυπο έστω και αν αυτό σταδιακά φθίνει. Όπως θα φανεί και παρακάτω, ακόμα και οι ρομαντικοί δεν αγκάλιασαν από την πρώτη στιγμή τα έργα του Γκρέκο, τουλάχιστον όχι όλων των περιόδων.

[83] *Στο ίδιο*, σ. 94. Ο Haskell διατυπώνει την άποψη ότι τόσο ο Μιχαήλ Άγγελος όσο και η πρώιμη αναγέννηση αναβίωσε στην Αγγλία στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα για το στοιχείο της εκφραστικότητάς τους που ήταν το αντίδοτο στην τέχνη της εποχής. Αργότερα, τον 19ο αιώνα, οι καλλιτέχνες της πρώιμης αναγέννησης θα διαχωριστούν από τον Μιχαήλ Άγγελο.

[84] Αδελφός του σοσιαλιστή πολιτικού Louis Blanc.

Ειδικά σ' ένα έργο όπου οι κεντρικές μορφές είναι οι τρεις μεγάλες καλλιτεχνικές μορφές της αρχαιότητας, ο Γκρέκο δεν έχει θέση. Το δε κοινό δεν ήταν έτοιμο να δεχθεί το έργο του διότι οι προτιμήσεις τους ήταν ακόμα η τέχνη των Γάλλων, Φλαμανδών και Ιταλών ζωγράφων που ήταν κληρονόμοι του αρχαίου παρελθόντος και του αρχαιοελληνικού ιδανικού αρχέτυπου. Ακόμα και η μόδα του «ισπανιολισμού» που ξεκινά το 1830, μεταλλάσσεται με τον καιρό καθώς στην εύνοιά του προστίθενται καινούρια έργα καθώς «ωριμάζει» (δηλαδή αλλάζει) ο ορίζοντας προσδοκιών. Προς το παρόν, και για το επίσημο γούστο, οι πιο αποδεκτοί ισπανοί καλλιτέχνες βρίσκονται ανάμεσα σε αυτούς που αναπαριστά το *Ημικύκλιο,* και είναι ο Murillo και ο αυλικός Velázquez που όταν ιδρύθηκε το Ισπανικό μουσείο το 1838, ήταν στην κορυφή των προτιμήσεων με τους Ribera, Cano και Zurbarán να έπονται[85]. Θεματολογικά η ισπανική τέχνη ενοχλούσε. Η πιο ιδιαίτερη, δυσνόητη τεχνοτροπικά εκδοχή της ισπανικής τέχνης που εκπροσωπούσαν καλλιτέχνες όπως ο Γκρέκο και ο Goya έπρεπε να περιμένει για να βρει την αποδοχή της.

Βέβαια και τα δύο προαναφερθέντα έργα είναι καλλιτεχνών που ασπάζονται τον νεοκλασικισμό. Γίνονται σε ένα πνεύμα θετικισμού, ενός ρεύματος σκέψης δηλαδή που χαρακτηρίζει τον Διαφωτισμό. Η αλήθεια και η γνώση βρίσκονται σε διαχρονικές αξίες και σε ένα οικουμενικό γούστο που ο άνθρωπος πρέπει να ανακαλύψει και να εμπεδώσει προκειμένου να είναι φωτισμένος. Ο ρομαντισμός και η *modernité* εν γένει, της οποίας φαινόμενο είναι το ρομαντικό κίνημα θα αμφισβητήσει αυτήν την τάξη. Η κριτική του Baudelaire για το Πάνθεον του Delaroche εκφράζει αυτή την νέα δυναμική. «Το ημικύκλιο της Σχολής Καλών Τεχνών είναι ένα παιδαριώδες και αδέξιο έργο, όπου οι προθέσεις αντιφάσκουν και μοιάζει με συλλογή ιστορικών πορτρέτων»[86]. Όσο για τον Ingres, ο Baudelaire θεωρούσε ότι στερείτο φαντασίας, ότι ακολουθούσε τους ακαδημαϊκούς κανόνες της τέχνης, διότι στο έργο του η αρχαιότητα δεν αποκτούσε σύγχρονη συνάφεια, ήταν υλιστής και δεν διέθεται πνευματικότητα. Για τον Baudelaire, τόσο ο Ingres όσο και ο Ραφαήλ αλλά και ο Courbet, έμεναν στην επιφάνεια της πραγματικότητας, δεν έχτιζαν έναν άλλο κόσμο-καταφύγιο, ένα καταφύγιο της ρομαντικής φαντασίας[87].

- Η απεικόνιση των καλλιτεχνών ευρύτερα

[85] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο,Ο.π.,* σ. 153.
[86] *Στο ίδιο*, σ. 176.
[87] Anita Brookner, *The Genius of the Future*, *Ο.π.,* σ.σ. 67, 82.

Εκτός από τα φιλόδοξα αυτά έργα που αποτυπώνουν το πνεύμα της Ακαδημίας, κυρίως δηλαδή το ρεύμα του κλασσικισμού, έχει παρατηρηθεί ότι ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα ως και τα μέσα του 19ου, ζωγράφοι κυρίως ήσσονος σημασίας αλλά πάντως καλλιτέχνες που ήταν αναγνώρισιμοι στην εποχή τους παρότι δεν έμειναν στα κυρίως κεφάλαια της ιστορίας της τέχνης - καλλιτέχνες όπως οι μαθητές του David και από τους εισηγητές της θεματογραφίας αυτής, οι Pierre-Nolasque Bergeret και Francois-Marius Granet καθώς επίσης ο Joseph-Nicolas Robert-Fleury (μαθητής των Horace Vernet, Girodet και Gros), ο Eugène Lepoittevin ο οποίος αναβίωσε κυρίως τους βίους των Ολλανδών τοπιογράφων, ο Alexandre Debacq, ο οριενταλιστής Adrien Guignet, ο Louis-Charles-Auguste Couder ή ο νεότερος Theodule Ribot όπως επίσης κάποιοι Ιταλοί, Ισπανοί, Άγγλοι και Βέλγοι καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με τις απεικονίσεις καλλιτεχνών του παρελθόντος.

Οι καλλιτέχνες που απεικονίζονται στα έργα αυτά είναι συνήθως εκείνοι που δεν αμφισβητήθηκαν από την επίσημη τέχνη. Η περίοδος της Αναγέννησης είναι η προτιμετέα. Παρά τις διάφορες αναθεωρήσεις της εποχής δεν έχουμε απεικονίσεις καλλιτεχνών όπως ο Botticelli, ο Γκρέκο ή ο Vermeer η οι Ιταλοί προ-αναγεννησιακοί ενώ η εμφάνιση του Rembrandt και άλλων ολλανδών ή φλαμανδών καλλιτεχνών γίνεται περίπου το 1830.

Σε αυτό το σημείο όμως έχει ίσως αξία να κάνουμε την εξής επισήμανση. Στην ανάλυση της τέχνης του τέλους του 18ου αιώνα, ο Robert Rosemblum αναφέρει ότι στα όψιμα έργα του, ο David προχωρά σε μία απλοποίηση της μορφής και της σύνθεσης που υποδηλώνει μία μετατόπιση στην πηγή έμπνευσης και στις «αναθεωρήσεις του παρελθόντος». Η διάθεση για την επίτευξη μίας «tabula rasa» που διαφαίνεται στους κόλπους του νεοκλασικισμού ευρύτερα και στην συγκεκριμένη περίπτωση στο έργο του David, σημαίνει ότι το σημείο αναφοράς δεν είναι πλέον η ρωμαϊκή αρχαιότητα και η γλυπτική της αλλά οι αρχαϊκές περίοδοι της ελληνικής αρχαιότητας. Δεν είναι όμως ούτε το πρότυπο της υψηλής Αναγέννησης αλλά οι πριμιτίφ αναγεννησιακοί και οι καλλιτέχνες πριν από τον Ραφαήλ όπως ο Perugino[88]. Αυτή η τάση της tabula rasa, είναι σύμφωνα με τον Rosenblum ενδεικτική μίας έντονης διάθεσης για αλλαγή, για ένα νέο ξεκίνημα.

[88] Το κεφάλαιο "Towards the Tabula Rasa"στο βιβλίο του Robert Rosemblum *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, *Ο.π.*, σ.σ. 146 – 191, αναλύει αυτήν την προβληματική.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι οι μετατοπίσεις γίνονται σταδιακά μέσα σε διαφορετικούς καλλιτεχνικούς κόλπους. Καλλιεργούνται με τον καιρό για να εμφανιστούν πιο εκρηκτικά στην συνέχεια.

Ένας σταθμός είναι το 1838, όταν ο ανοίγει και η αίθουσα των Ισπανών στο μουσείο του Λούβρου. Τότε αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον για τους Ισπανούς, ένα ενδιαφέρον που, όπως είδαμε από τα παραπάνω παραδείγματα, δεν υπήρχε δύο δεκαετίες πριν.

Η Αναγέννηση πάντως παραμένει η αγαπητή περίοδος και ο Ραφαήλ μία από τις πιο δημοφιλείς μορφές. Ο Μιχαήλ Άγγελος είναι δημοφιλής στους καλλιτέχνες που αγάπησαν τον Delacroix – η τεχνοτροπία του που ξεφεύγει από την καθαρή κλασικότητα του Ραφαήλ ήταν πιο αρεστή σε όσους αγαπούσαν τον ρομαντισμό.

Ο Rubens είναι και αυτός κυρίαρχη μορφή όπως και οι γάλλοι κλασσικιστές του μπαρόκ Nicolas Poussin, Eustache Le Sueur. Αργότερα προστίθενται οι Βενετσιάνοι ζωγράφοι. Παρά το γεγονός ότι η γαλλική τέχνη του 18^{ου} αιώνα ήταν (όπως ειπώθηκε και αλλού) αγαπητή τον 19^{ο} αιώνα, έχουμε ελάχιστες απεικονίσεις καλλιτεχνών της εποχής. Εκείνη του Horace Vernet είναι από τις πιο πρώιμες ενώ λίγο πριν τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και κυρίως κατά την περίοδο της Δεύτερης Αυτοκρατορίας (1852 – 1870) οι ζωγράφοι αποτυπώνουν και τους ροκοκό προγόνους τους, ενδεχομένως στο πλαίσιο μίας νοσταλγίας για ένα ξένοιαστο παρελθόν αλλά και στο πνεύμα αναζήτησης μιας γαλλικότητας στην τέχνη.

Στις απεικονίσεις αυτές, οι πιο ασφαλείς επιλογές ήταν και οι πιο αποτελεσματικές ως προς έναν από τους στόχους των καλλιτεχνών αυτών που ήταν να αποδώσουν ένα γόητρο στον ρόλο του καλλιτέχνη σε μία εποχή μεταβατική ως προς τον ρόλο του, αλλά και του εαυτού τους ενδεχομένως.

Η απεικόνιση των καλλιτεχνών αυτών δεν σήμαινε και την μίμηση της τεχνοτροπίας τους – αντιθέτως συχνά δεν υπάρχει καμία στυλιστική ομοιότητα γεγονός που μπορεί να στοχεύει στο να δείξει μία συνειδητή ανεξαρτησία από μέρους του σύγχρονου καλλιτέχνη αλλά δίνει και μία παρουσία στο παρόν έτσι ώστε η σύνδεση με το παρελθόν να έχει νόημα.

Το γεγονός αυτό δεν σημαίνει ότι οι ρομαντικοί καλλιτέχνες δεν μελετούσαν τους προκατόχους τους, συχνά αντιγράφοντας έργα τους ώστε να «νιώσουν» την τεχνοτροπία και

την ιδέα πίσω από τα έργα τους. Ο Delacroix στο *Dictionaire* (τις σημειώσεις του) αναπολεί την πρακτική των μεγάλων ζωγράφων όπως οι Dürer, Tintoretto, Ραφαήλ να αντιγράφουν τους προκατόχους τους και θεωρεί μεγάλο αμέλημα ότι η τέχνη της αντιγραφής εξέλειπε από την εκπαίδευση των νέων καλλιτεχνών του καιρού του. Το 1857 μάλιστα στο κείμενο του για τον Poussin αναφέρει ότι η αντιγραφή προυποθέτει την ιδιοφυία[89]. Τον ενδιέφερε όμως η αντιγραφή της ουσίας ενός έργου, το «Croquis» ή το *idée première*
και θεωρούσε το προσχέδιο ως το κατεξοχήν εργαλείο[90].

- Επεισόδια από την ζωή καλλιτεχνών του παρελθόντος - Σκηνές που τιμούν τον καλλιτέχνη

Όπως ειπώθηκε, η απεικόνιση καλλιτεχνών του παρελθόντος από την σύγχρονη εποχή συναντάται ήδη από τον 16^{ο} και 17^{ο} αιώνα. Ο φόρος τιμής του Luca Giordano (1634 – 1705) στον Rubens (1577 – 1640) είναι ένα από αυτά τα έργα **[εικ. 14]**.

Μία από τις πιο δημοφιλείς σκηνές, η απεικόνιση του καλλιτέχνη στο κρεβάτι του τις τελευταίες ώρες της ζωής του και περιστοιχισμένος από συγγενείς και επιφανείς άνδρες, μετρά και αυτή μία μακροχρόνια παράδοση. *Ο θάνατος του Ιούλιου Καίσαρα Γερμανικού* που ο Poussin ζωγραφίζει το 1627 **[εικ. 15]** είναι σύμφωνα με τον Rosenblum το πρότυπο πάνω στο οποίο βασίστηκαν οι καλλιτέχνες που ζωγράφισαν παρόμοιες σκηνές.

Από τις πρώτες απεικονίσεις καλλιτεχνών που πεθαίνουν στα χέρια επιφανών ανδρών είναι ο πίνακας που ζωγραφίζει η Angelica Kauffman το 1778. Αναπαριστάται ο Leonardo da Vinci στις τελευταίες στιγμές της ζωής του με τον βασιλιά Φραγκίσκο Α' της Γαλλίας[91], είναι ένα αγαπητό θέμα που αποτύπωσε τόσο ο Ingres (1818) **[εικ. 16]** όσο και ο Menageot (1781) **[εικ. 17]**.

Αν, στην Αγγλία της Βικτωριανής εποχής οι προθανάτιες σκηνές είχαν ιδιαίτερη απήχηση, ειδικά στην λογοτεχνία, αυτό ίσως πρέπει να ανιχνευτεί σε λόγους που έχουν να κάνουν με

[89] BOskar atschmann, *The artist in the modern world,* DuMont, Cologne, 1997, σ.σ. 103, 104.
[90] *Στο ίδιο*.
[91] Σύμφωνα με τον Vasari, η βασιλιάς είχε συνδεθεί φιλικά με τον μεγάλο καλλιτέχνη τα τελευταία χρόνια της ζωής του Leonardo.

την βικτωριανή αίσθηση της ευαισθησίας αλλά και με τα χριστιανικά ήθη. Στην τέχνη και ειδικά στην απεικόνιση των καλλιτεχνών, το κίνητρο εντοπίζεται αλλού – στην ανάγκη καταξίωσης της τέχνης αλλά και απόδοσης γοήτρου στους πάτρονες της τέχνης. Ας μην ξεχνάμε εξάλλου ότι από τον 19^{ο} αιώνα, νέοι συλλέκτες εμφανίζονται καθώς η αγορά της τέχνης αρχίζει να δομείται πάνω σε νέα δεδομένα: σταδιακά εμφανίζεται ο σύμβουλος τέχνης, ο έμπορος, ο καλλιτέχνης ως σύμβουλος, ο κριτικός, μία σειρά επαγγελμάτων που περιστοιχίζουν τον συλλέκτη. Είναι επομένως πιθανόν, τέτοιου τύπου σκηνές εκτός του ότι αναβίβαζαν τον καλλιτέχνη στα μάτια της κοινωνίας, κολάκευαν τους πάτρονες-συλλέκτες και τους προσέδιδε γόητρο και επομένως κίνητρο να ενδιαφερθούν για την τέχνη. Για παρόμοιους λόγους αναπαρίσταται και ο Απελλής με τον Μ. Αλέξανδρο στο έργο του David *Apelle peignant Campaspe (Pancaste) en présence d'Alexandre* (1814) **[εικ. 18]**. Ενδεικτικό είναι και το έργο του Robert Fleury που απεικονίζει τον αυτοκράτορα Κάρολο Κουίντο να σηκώνει το πεσμένο πινέλο του Titiano για να το δώσει στο ζωγράφο [εικ. 19]. Το ίδιο ακριβώς θέμα - χωρίς όμως να απεικονίζει τον Αυτοκράτορα να σκύβει για να σηκώσει το πινέλο αλλά απλώς να το δίνει στον ζωγράφο- το έχει ζωγραφίσει ο Pierre-Nolasque Bergeret το 1808 **[εικ. 19β]**.

Βέβαια ο πίνακας του Menageot που αναφέρθηκε πιο πάνω είχε ζωγραφιστεί για τον Λουδοβίκο ΙΣΤ', αφού βρισκόμαστε στο 1781 πριν εμφανιστούν οι νέοι συλλέκτες, ενώ τον πίνακα του Bergeret που δείχνει τον Ραφαήλ που μόλις έχει πεθάνει περιστοιχισμένο από επιφανείς άνδρες όπως τον Μιχαήλ Άγγελο και τον Βαζάρι[92] **[εικ. 20]** τον αγόρασε ο Ναπολέοντας – και στις δύο περιπτώσεις δηλαδή άνθρωποι της εξουσίας και της αριστοκρατίας και όχι αστοί.

Οι καλλιτέχνες που απεικονίζονται δεν είναι σύγχρονοι αλλά ιστορικά πρόσωπα και επομένως η τέχνη που προωθείται, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, είναι η τέχνη του παρελθόντος. Όμως το αίτημα είναι σύγχρονο και οι λόγοι, όπως ειπώθηκε αλλού εντοπίζονται στον διάλογο ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν που η σύγχρονη εποχή (τόσο ο νεοκλασικισμός όσο και ο ρομαντισμός και όλες οι ενδιάμεσες αποχρώσεις τους), για τις δικές της ανάγκες, επιλέγει να δημιουργήσει. Εντοπίζονται επίσης σε μία νέα ταυτότητα που ο καλλιτέχνης αποκτά καθώς τα παραδοσιακά μοντέλα των θεσμών σταδιακά αλλάζουν για να αντικατασταθούν, από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα με νέους θεσμούς.

[92] Σύμφωνα με τον Rosenblum πρόκειται για ιστορική ανακρίβεια. *Transformations in Late 18th century art, Ο.π.,* σ. 37.

Η ζωή του καλλιτέχνη και η προσωπικότητά του, κυρίως ο ψυχισμός του αποκτά μία οντότητα, ώστε το έργο του να εκλαμβάνεται ως προέκταση της ιδιαίτερης αυτής προσωπικότητας. Ο σκωτσέζος φιλόσοφος Thomas Carlyle (1795 – 1881) για παράδειγμα για τον οποίο ο ποιητής είναι ένας ήρωας, ένας προφήτης και οραματιστής μιλά για τα έργα του Shakespeare ως παράθυρα στον εσωτερικό του κόσμο[93].

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και η ταύτιση του καλλιτέχνη με τον Χριστό. Ο Balzac θεωρούσε ότι ο Χριστός είναι το πρότυπο για τον καλλιτέχνη και αυτό διότι κάθε μεγάλη προσωπικότητα είναι καταδικασμένη στην δυστυχία. . Ο Balzac μιλά για τον Cervantes, τον Milton, τον Correggio, τον Poussin και τις δυστυχίες τους και συνδέει την θυσία του Χριστού, την προφητική του ικανότητα που φάνηκε και από την Ανάστασή του με το πρότυπο του καλλιτέχνη[94]. Επίσης ενδιαφέρον έχει μάλιστα ότι ο ιστορικός Jules Michelet ενθουσιάζεται όταν κατά το ταξίδι στην Γερμανία το 1842, ταυτίζει την μορφή του Dürer στην αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη (1500) με την μορφή του Χριστού[95].

Ο θάνατος είναι ένα μοτίβο που ταιριάζει στην παραπάνω οπτική. Το εικονογραφικό μοτίβο του καλλιτέχνη που πεθαίνει ή που έχει μόλις πεθάνει δεν είναι μόνο μία προσπάθεια εκ μέρους του καλλιτέχνη να θερμάνει τρόπον τινά την σχέση του ανάμεσα σε εκείνον και τον συλλέκτη/ πάτρωνα ή τον ηγέτη, ούτε μια προσπάθεια να κερδίσει ένα νέο κοινό, ούτε τέλος μία απόπειρα να αναβιβάσει τον ρόλο του. Επιβεβαιώνει και ένα ακόμη καινούριο γνώρισμα που διακρίνει τον καλλιτέχνη της εποχής του ρομαντισμού, το πρότυπο του τραγικού καλλιτέχνη.

Με αυτήν την έννοια έργα όπως τα προαναφερθέντα, έργα που εξυμνούσαν την δόξα των παλαιότερων καλλιτεχνών μπορεί να εκληφθούν ως νοσταλγία για μια εποχή που έχει παρέλθει, μία εποχή στην οποία κοινό και καλλιτέχνης ήταν σε σύμπνοια. Την νοσταλγία αυτή και το πώς προβάλλεται στο παρελθόν και στην επανεκτίμηση των μεγάλων δασκάλων της τέχνης θα την κατανοήσουμε καλύτερα αν δούμε το αναδυόμενο πρότυπο του ρομαντικού καλλιτέχνη.

---

[93] Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, Ο.π.*, σ.σ. 239, 250.
[94] Oskar Batschmann, *The artist in the modern world,Ο.π.,* σ. 71.
[95] *Στο ίδιο*.

Διότι την απολεσθείσα αυτή εποχή, που ανακαλούν οι παραπάνω ζωγράφοι και με νοσταλγικό όχι μόνο με πανηγυρικό πνεύμα, διαδέχεται το πρότυπο του «τραγικού» καλλιτέχνη, δέσμιο του δημιουργικού πάθους και της καλλιτεχνικής ψυχής που τον οδηγεί στην τρέλα αλλά και στο περιθώριο. Αυτήν την τραγική ταυτότητα συλλαμβάνει, ένα έργο, που διόλου τυχαία, απεικονίζει έναν σύγχρονο καλλιτέχνη: το έργο είναι *Ο θάνατος του Géricault* (έργο του 1824, εκτέθηκε στο σαλόν του της ίδιας χρονιάς, το σαλόν που χαρακτηρίστηκε ως το σαλόν του ρομαντισμού) του γαλλο-ολλανδού καλλιτέχνη Ary Scheffer **[εικ. 21]**. Ο πρόδρομος του ρομαντισμού Géricault t που πέθανε μετά από την αναπηρία που του άφησε ένα ατύχημα, ήταν σύμφωνα με τον Delacroix το πρότυπο του καλλιτέχνη αφιερωμένου και θυσιασμένου στην τέχνη του, τον καλλιτέχνη που δούλευε όχι για την φήμη αλλά ακούγοντας την εσωτερική του φωνή[96].

Ο Frenhofer, ο ήρωας του μυθιστορήματος *Le Chef-d' ouevre inconnu*, που ο Μπαλζάκ θα γράψει το 1831, ζωντανεύει τον τύπο του απομονωμένου, ξεχασμένου καλλιτέχνη. Στην ιστορία ο νεαρός Poussin και ο ζωγράφος της αυλής της Μαρίας των Μεδίκων Francois Porbus επισκέπτονται τον γέρο καλλιτέχνη Frenhofer ο οποίος ζει απομονωμένος, απορροφημένος από την ταύτισή του με το έργο τέχνης. Διαπιστώνουν ότι το έργο που ζωγραφίζει είναι μισοτελειωμένο και ο Poussin παραχωρεί την αγαπημένη του προκειμένου να ποζάρει ως μοντέλο και να βοηθήσει τον καλλιτέχνη να ολοκληρώσει το έργο του. Όταν όμως οι καλλιτέχνες επισκέπτονται του ατελιέ του ζωγράφου του για να διαπιστώστουν την πρόοδό του δεν βλέπουν στον καμβά τίποτα παραπάνω από κάποιες μουντζούρες (κάτω από τις οποίες όμως διακρινόταν ένα γυναικείο πόδι καταπληκτικά σχεδιασμένο). Ο Porbus επικρίνει το έργο και ο Frenhofer πεθαίνει από την τρέλλα και την απογοήτευση της απόρριψης.

Ο καλλιτέχνης είναι θύμα των έντονων συναισθημάτων του, της υπερεαισθησίας του εκείνης που όμως τον κάνει ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους. «Αυτό είναι το φορτίο του καλλιτέχνη, και η κατάρα που τον βαραίνει: λ.χ., το ευαίσθητο φυτό του Σέλλευ, ο Μωυσής του Vigny, ο άλμπατρος του Μπωντλαίρ που τα γιγάντια φτερά του τον εμποδίζουν να βαδίσει στο έδαφος»[97].

---

[96] Oskar Batschmann, *Στο ίδιο,* σ. 96.
[97] Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, Ο.π.*, σ. 272.

Ο ρομαντικός καλλιτέχνης είναι ο καταδικασμένος από την μοίρα του καλλιτέχνης, ο καλλιτέχνης που είναι δέσμιος της δημιουργικής του πνοής. «Όλα τα ανθρώπινα αισθήματα αρχίζουν όπως ένα λουλούδι που χρωστά την άνθισή του σ' έναν ευγενή ενθουσιασμό ο οποίος μειώνεται συνεχώς, μέχρι που φτάνει στο σημείο η ευτυχία να μην είναι πια παρά μια ανάμνηση και η δόξα ένα ψέμα. Απ' αυτές τις εύθραυστες συγκινήσεις , καμία δεν μοιάζει τόσο πολύ με τον έρωτα όσο το νεόφυτο πάθος ενός καλλιτέχνη που για πρώτη φορά δοκιμάζει το τερπνό μαρτύριο της μοίρας του, αυτής που πρόκειται να του φέρει δόξα και δυστυχία»[98] γράφει ο Stendhal.

Με τον ρομαντισμό η ευφυία από στάσις γίνεται χάρις[99]. Αυτού του τύπου η ευφυία γεννά το αυθεντικό και το πρωτότυπο, αυτή είναι η ευφυία, η έμφυτη και αναπόδραστη χάρις που κρατά δέσμιο τον καλλιτέχνη αλλά είναι μέρος της μεγαλοσύνης του. Η χάρις είναι ένα χάρισμα θεϊκό. «' Η φύση είναι το άμεσο δημιούργημα του Θεού και η τέχνη είναι αυτό που δημιουργεί ο Θεός μέσα από τον ανθρώπινο νου'» σημειώνει ο Victor Hugo περιγράφοντας έτσι έναν καλλιτέχνη που μπορεί να εκληφθεί ως μία προμηθεϊκή φιγούρα, μία μορφή ανάμεσα στον Θεό και την Φύση και καταδικασμένος από την μοίρα του[100].

Ο Προμηθέας αντιμάχεται τον Θεό επομένως την αυθεντία. Επιδιώκει την ελευθερία και την αυτονομία του και τιμωρείται όπως ο ρομαντικός καλλιτέχνης που υποφέρει για το τίμημα της ελευθερία του. Την ελευθερία που τόσο είχε εκθειάσει ο Shaftsbury ως την αξία εκείνη που κάνει τον άνθρωπο καλύτερο και καλλιεργεί την ιδιοφυία. Αυτός ο καλλιτέχνης του οποίου το δημιουργικό ταλέντο τον ωθεί να παλέψει για την ελευθερία όχι βέβαια χωρίς το τίμημά της, είναι ο καλλιτέχνης της μοντέρνας εποχής – πρότυπο ο Michelangelo τον οποίο ο Fuseli παρουσιάζει (1770 – 1771) ως αλυσοδεμένο ήρωα[101] **[εικ. 22]**.

Δεν είναι πρώτη φορά που μορφές της μυθολογίας συνδέονται με τον καλλιτέχνη. Το 1850, ο μύθος του Πυγμαλίωνα του Οβίδιου θα κατακλύσει τις τέχνες – αυτό συμβαίνει διότι ο καλλιτέχνης ταυτίζεται με τον δημιουργό που είναι ικανός να ζωντανέψει το υλικό του και να δημιουργήσει έργα που προκαλούν τον θαυμασμό. Ο καλλιτέχνης διαθέτει το ιδιαίτερο

---

[98] Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα,* εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2004, σ. 9.
[99] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.,* σ. 62.
[100] Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, Ο.π.*, σ.σ. 250-251.
[101] Oskar Batschmann, *The artist in the modern world, Ο.π.,* σ.σ. 60- 62.

αυτό χάρισμα αλλά είναι και ο δημιουργός που – όπως ο Πυγμαλίωνας ερωτεύεται το γλυπτό του – είναι βυθισμένος σε έναν δικό του κόσμο.

Με την αποσκευή αυτή του θεϊκού χρίσματος, με την ιδιαίτερη αυτή, μεταφυσική του διάσταση, ο ρομαντικός καλλιτέχνης είναι επίσης ο ρομαντικός καλλιτέχνης-ήρωας που παλεύει μόνος του και χωρίς την κοινωνική αποδοχή. Ο ρομαντικός καλλιτέχνης αισθάνεται απογοητευμένος από την κοινωνία στην οποία ζει. Αυτός είναι ο ήρωας Julien de Sorel του *Le Rouge et le Noir* του Stendhal, ο οποίος ζητά να τον αφήσουν στην ησυχία του ιδανικού του κόσμου των ονείρων του[102].

Ο κόσμος αυτός είναι, για παράδειγμα, ο «φιλντισένιος πύργος» που ορίζει ο συγγραφέας Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804 – 1869) όταν γράφει για την ζωή του γάλλου ρομαντικού ποιητή Alfred de Vigny (1797 – 1863).

Για τον Stendhal και την γενιά του πάντως, ο ρομαντικός ήρωας είναι όμως ταυτόχρονα ένας άνθρωπος της δράσης, ένας άνθρωπος που θέλει τις αλλαγές, το αντίθετο δηλαδή από τον κατοπινό καλλιτέχνη του Gautier για τον οποίο η καθαρή τέχνη δεν πρέπει να συναρτάται από κάποιον σκοπό. Αυτός ο καλλιτέχνης του Gautier θα γίνει αργότερα ο δανδής, η Bohême Dorée[103].

Στον ρομαντικό καλλιτέχνη το ηρωϊκό στοιχείο είναι επομένως στοιχείο της προσωπικότητάς του. Ο καλλιτέχνης βρίσκεται ανάμεσα στον αποκομμένο κόσμο που γεννιέται ως αντίδραση στον πραγματικό κόσμο - αλλά που οφείλεται και στον ψυχισμό του καλλιτέχνη - και τον κόσμο της πραγματικότητας. Η φωνή του απευθύνεται στα «παιδιά της Επανάστασης»[104] λόγια που απηχούν τις απόψεις του Saint-Simon. Παρατηρούμε λοιπόν δύο τάσεις, και οι δύο μέρος του ρομαντισμού: ο καλλιτέχνης που είναι δέσμιος του ψυχισμού και της θεϊκής του χάριτος, ο καλλιτέχνης που εξωθείται στην απομόνωση αλλά σε κάθε περίπτωση παλεύει για την ελευθερία, και ο καλλιτέχνης μέλημα του οποίου είναι πάλι η ελευθερία αλλά η ελευθερία της κοινωνίας εν γένει όχι μόνο του καλλιτέχνη. Στην πραγματικότητα, οι δύο αυτοί τύποι δεν είναι τόσο διαφορετικοί.

---

[102] Anita Brookner, The Genius of the Futures, *Ο.π.*, σ. 40.
[103] Oskar Batschmann, *The artist in the modern world, Ο.π.,* σ.75.
[104] Anita Brookner, *The Genius of the Future*, *Ο.π.*, σ.σ, 40-50, 54.

Ο καλλιτέχνης είναι ένας ήρωας. Μετά την εξέγερση του 1848, ο ήρωας ως ρομαντικός, αυτόχειρας, θα γίνει ο μποέμ καλλιτέχνης. Εδώ η περιθωροποίηση δεν σχετίζεται τόσο με τον ψυχισμό του καλλιτέχνη και την δημιουργική διαδικασία, δεν έχει τα ίδια τραγικά χαρακτηριστικά αλλά οφείλεται, στο πνεύμα του νατουραλισμού πλέον και έχει ως φόντο τις αποτυχημένες επαναστατικές προσπάθειες του 1848. Η μοναξιά του μποέμ καλλιτέχνη "απηχεί την εικόνα όχι μόνο ενός ανθρώπου αλλά και μίας ολόκληρης κοινωνίας η οποία υποκαθιστά την απώλεια του συλλογικού οράματος με την αναδίπλωση στο βασίλειο του εσωτερικού κόσμου ενός υποκειμένου που δρα στο κοινωνικό περιθώριο"[105].

Η τέχνη δεν αναζητά την ουτοπία αλλά στρέφεται στον νατουραλισμό, στην πραγματικότητα, στον κόσμο της εμπειρίας. Παρομοίως ο καλλιτέχνης εντάσσεται σε μία πραγματικότητα και κατατάσσεται στο περιθώριο της. Η ίδια η πραγματικότητα είναι εκείνη που τον ορίζει. Ενώ ως το 1860 ο μποέμ καλλιτέχνης είναι ο ονειροπόλος καλλιτέχνης, ο ρομαντικός καλλιτέχνης, αργότερα γίνεται ο εξαθλιωμένος, περιθωριοποιημένος καλλιτέχνης. Ο μποέμ είναι ένας καλλιτέχνης με κοινωνικά χαρακτηριστικά όχι μία ιδιοφυία που ζει στον υπερβατικό κόσμο της τέχνης[106]. Ο καλλιτέχνης είναι ανεξάρτητος – ανεξάρτητος από τις παραδόσεις και άρα και από την συστράτευση με την παλαιά τέχνη αντί της δημιουργικής επανερμηνείας - αλλά το κόστος αυτής της ανεξαρτησίας είναι το περιθώριο. « 'Στην τόσο πολιτισμένη κοινωνία μας, πρέπει να διάγω βίον αγρίου…Ο λαός έχει όλη μου τη συμπάθεια, πρέπει να απευθύνομαι άμεσα σε αυτόν…Γι' αυτό λοιπόν μόλις ξεκίνησα τη μεγάλη περιπλανώμενη και ανεξάρτητη ζωή του bohême '» γράφει ο Courbet το 1850[107]. Η απομόνωση του καλλιτέχνη δεν περιγράφεται πλέον στο εργαστήριό του αλλά, σε μία εποχή πληθυσμιακής αύξησης στα αστικά κέντρα, μέσα στο πλήθος[108].

Βέβαια, η έννοια του αποξενωμένου, αποκομμένου από την κοινωνία ανθρώπου μπορεί να ανιχνευθεί και πάλι στον 18^{ο} αιώνα. Ο Friedrich Schiller (1759 – 1805) αναφέρεται στην εξειδίκευση των λειτουργιών της κοινωνίας που έχει επιφέρει ο πολιτισμός και στην απουσία μίας αρμονίας, φαινόμενα που έχουν καταστρεπτικές συνέπειες.

---

[105] Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^{ο} στον 21^{ο} αιώνα*, *Ο.π.,*σ. 93.
[106] *Στο ίδιο*, σ.σ. 93-94.
[107] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.,* σ. 180.
[108] Νίκος Δασκαλοθάνασης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο*, *Ο.π.,* σ. 64.

Ο τύπος του καλλιτέχνη του 19ου καλλιτέχνη, ένας τύπος που πατά σ' ένα τέτοιο, προγενέστερο πεδίο σκέψης, περιέχει πολλές διαφορετικές αποχρώσεις. Ο ρόλος του αποκτά παραλλαγές ανάλογα με την εποχή. Ακόμα και στις απόψεις του ίδιου διανοούμενου, κριτικού, καλλιτέχνη υπάρχουν τροποποιήσεις.

Έτσι έχουμε για παράδειγμα τον ηρωικό, απομονωμένο καλλιτέχνη που παλεύει για την αλλαγή, τον καλλιτέχνη που παλεύει με το συναίσθημα και το «εσωτερικό κάλεσμα», τον καλλιτέχνη που είναι οραματιστής και προφήτης, τον μποέμ καλλιτέχνη που καθορίζεται και από το κοινωνικό του περιβάλλον και όχι μόνο από τη ευφυία και την φαντασία[109], τον Μπωντλαιρικό «καταραμένο» καλλιτέχνη και τον καλλιτέχνη *flâneur* του Baudelaire που αναδιπλώνεται στην ίδια του την τέχνη και αναζητά την παρηγοριά στην φαντασία του[110]. Το Μπωντλαιρικό «spleen», η μελαγχολία του καλλιτέχνη είναι μέρος αυτής της ατμόσφαιρας.

Υπάρχει το ιδεώδες του «πρωτοπόρου» καλλιτέχνη που μάχεται για την κοινωνική πρόοδο, μία άποψη που εκτείνεται ως τα μέσα του 19ου αιώνα και εκπορεύεται από τον Proudhon και τον ουτοπικό σοσιαλισμό.

Από την άλλη έχουμε ένα χάσμα – χάσμα που διεκδικούν οι ρομαντικοί - ανάμεσα στην έννοια του πολίτη (citoyen) και του καλλιτέχνη (artiste). Ο Courbet για παράδειγμα που όπως είδαμε μιλά για την ανάγκη του ατόμου να αυτοκυβερνάται[111] συστρατευόταν με τις απόψεις του Proudhon και της Κομμούνας.

Δεν είναι λοιπόν σπάνιο, χαρακτηριστικά του ενός τύπου να παρεισφρέουν στον άλλον. Κάθε απόχρωση αντανακλά αλλαγές στις θεσμικές και πολιτικές αλλαγές και απορρέει από τις εξελίξεις των διαφορετικών τάσεων περίπου από το 1800 – 1860, του ρομαντισμού, της τέχνης για την τέχνη, του ρεαλισμού και των αναμεταξύ τους ωσμώσεων. Σε όλες αυτές τις τάσεις υπάρχει πάντως μία σχέση με το παρελθόν που παίρνει και την μορφή των αναθεωρήσεων. Ο καλλιτέχνης, ανεξάρτητος πλέον, αναζητά νέες επιλογές και το κάνει μέσα από την σημασία που έχει η καλλιτεχνική του προσωπικότητα.

---

[109] Η Έφη Φουντουλάκη γράφει ότι για τον Baudelaire, ο καλλιτέχνης είναι άνθρωπος του κόσμου, άνθρωπος του πλήθους και παιδί. Παραθέτει απόσπασμα από *Le Peintre de la Vie Moderne* του Μπωντλαίρ: «Άνθρωπος του κόσμου, δηλαδή άνθρωπος του κόσμου ολόκληρου, άνθρωπος που καταλαβαίνει τον κόσμο και τις μυστηριώδεις και θεμιτές αιτίες όλων των χρήσεών του». Ο καλλιτέχνης είναι «Ο πνευματικός πολίτης της οικουμένης». Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.*, σ. 66.

[110] Anita Brookner, *The Genius of the Future*, *Ο.π.*, σ.σ. 59-61.

[111] Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, *Ο.π.*, σ. 35.

Πράγματι, σε οποιονδήποτε από τους παραπάνω ρόλους τους καλλιτέχνη, όπου κυρίαρχη θέση μπορεί να έχει η ιδιοφυία, η φαντασία και η τρέλα, η απογοήτευση και η περιθωριοποίηση, το σημαντικό είναι ότι το βάρος έχει μετατεθεί από το ίδιο το έργο στον καλλιτέχνη και την προσωπικότητά του. Εξάλλου, η χάρη του καλλιτέχνη αυτή που «αγγίζει κατευθείαν το 'δημιουργικό υποκείμενο', τον καλλιτέχνη, τον τοποθετεί πάνω από τους άλλους κι ακόμα – και αυτό είναι το σοβαρότερο – πάνω από το έργο»[112].Υπάρχει μάλιστα η άποψη ότι κατά την Δεύτερη Αυτοκρατορία, το φαινόμενο αυτό εκπορεύεται εν μέρει και από μία τάση απολιτικοποίησης της τέχνης[113] και ενσωμάτωσης του εναλλακτικού του περιεχόμενου σε μία συστημική αντίληψη περί τέχνης και κοινωνίας. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η αναγνώριση της μεγαλοφυίας του Delacroix από τον Ναπολέοντα Γ' μέσα από το έργο του η *Ελευθερία Οδηγεί τον Λαό*[114] **[εικ. 7β]**.

Η ατομικότητα, ο ατομικισμός που βρίσκεται στην βάση του ρομαντισμού και η *modernité,* είναι βέβαια η κυρίως δυναμική που ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα στρέφει την έμφαση από το έργο στην προσωπικότητα. Η ανάδυση νέων θεσμικών ρόλων στο χώρο της τέχνης και συγκεκριμένα η εμφάνιση και μεγαλύτερη επιρροή του κριτικού τέχνης και του συλλέκτη-έμπορου τέχνης σημαίνουν ότι τα άτομα ανεξαρτήτως θεσμών και οι ρόλοι που αναλαμβάνουν σε μία ελεύθερη αγορά αρχίζουν να παίζουν σταδιακά μεγαλύτερο ρόλο από τους ακαδημαϊκούς θεσμούς.

Οι εξελίξεις αυτές, η μετατόπιση δηλαδή στην προσωπικότητα και όχι στο έργο μας ενδιαφέρουν εδώ διότι εξηγούν την αγάπη για τις απεικονίσεις των καλλιτεχνών. Έχουν επίσης ενδιαφέρον διότι αναγνώσκουν το εκάστοτε έργο του παρελθόντος με γνώμονα τα κριτήρια που θεωρούνται σημαντικά για την καλλιτεχνική προσωπικότητα.

- Από τον θάνατο στον καλλιτέχνη-παιδί

Ξαναπιάνοντας το νήμα των ειδών στις απεικονίσεις καλλιτεχνών, περνάμε εκτός από τις σκηνές θανάτου, σε μία άλλη θεματολογία: στην απεικόνιση των καλλιτεχνών στην παιδική

[112] Φουντουλάκη Έφη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.,* σ. 63.
[113] Βλ. πιο πάνω για διαχωρισμό πολίτη και καλλιτέχνη. Με μία έννοια η απολιτικοποίηση της τέχνης μπορεί να εννοηθεί και σε αυτήν τον διαχωρισμό.
[114] Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο*, *Ο.π.,* σ. 60.

τους ηλικία που εμφανίζεται το 1830 και είναι και αυτή καθαρά σύμπτωμα του ρομαντισμού . Το έδαφος έχει ήδη προετοιμαστεί από την εποχή του διαφωτισμού όταν διανοητές όπως ο Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) διακηρύσσουν μία διαφορετική αντίληψη για το παιδί, ως ένα πλάσμα εξ' ορισμού καλό και θέτει νέους όρους για την διαπαιδαγώγησή του. Ο Simeon Chardin (1669 – 1779) ζωγραφίζει παιδιά σε δραστηριότητες που δεν εντάσσονται στον κόσμο των μεγάλων. Ο ποιητής και ζωγράφος William Blake (1757 – 1827) προωθεί και αυτός μία ιδεαλιστική εικόνα για το παιδί – στους πίνακές του τα γυμνά παιδιά εκφράζουν και την επιστροφή στην φύση, σε μία πιο αγνή και πρωταρχική συνθήκη που επίσης συναντάται στις απόψεις του Rousseau[115].

Απεικονίσεις των Rembrandt, Poussin, Murillo, Massacio γίνονται δημοφιλής[116]. Τέτοια έργα φαίνεται να μεταδίδουν την ιδέα ότι ο καλλιτέχνης είναι παιδί. Πρόκειται για μία όψη της ρομαντικής ιδέας περί αθωότητας του βλέμματος του καλλιτέχνη και το πώς αυτή η αθωότητα είναι μέρος της καλλιτεχνικής έμπνευσης και φύσης, της ιδιοφυίας του καλλιτέχνη. Μετά τα μέσα του 19ου αιώνα ο Baudelaire θα γράψει στο *Le Peintre de la Vie Moderne*, για το ιδιοφυές και αθώο βλέμμα του παιδιού, την ικανότητά του να συλλαμβάνει την πραγματικότητα στην πιο καθαρή της μορφή, αντιλαμβάνεται το κάθετί ως νέο. Το παιδί ήταν για τον Baudelaire μοντέλο για τον καλλιτέχνη[117].

Το ενδιαφέρον για τις βιογραφίες των καλλιτεχνών και η έκδοση σχετικών έργων που σημειώνεται από την δεύτερη δεκαετία του 19ου αιώνα, φαίνεται να αντανακλά την νέα τάση ενασχόλησης με την ζωή των καλλιτεχνών σε όλες τις περιόδους της. Οι βιογράφοι αντλούν πληροφορίες από γνωστές βιογραφίες του 16ου και 17ου αιώνα, έργα των Giorgio Vasari, Carlo Ridolfi, Andre Felibien και το μεταγενέστερο έργο του Jean-Baptiste Descamps, όμως οι Βίοι των Καλλιτεχνών του Vasari μεταφράζεται στα γαλλικά αρκετά όψιμα, το 1842. Οι βιογραφίες καλλιτεχνών που γράφονται από σύγχρονους έχουν ήδη γίνει δημοφιλείς. Ανάμεσά τους αναφέρουμε τις βιογραφίες του θεωρητικού της αρχιτεκτονικής και κριτικού της τέχνης Quatreme de Quincy για τον Antonio Canova το 1823, τον Ραφαήλ το 1824, και τον Michelangelo το 1835. Την ίδια στιγμή διάφορα έντυπα για την τέχνη που εκδίδονται στο

[115] Reynolds Kimberley, "Romanticism, Childhood and children's literature", https://www.bl.uk/**romantics**.../perceptions-of-**childhood**

[116] Haskell Francis, *Past and Present in Art and Taste*, σ. 107. Σημειώνουμε μία δυσκολία στο να βρεθούν εικόνες των έργων που ο Haskell αναφέρει.

[117] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.,* σ. 66.

πλαίσιο της διάδοσης της τέχνης σε ένα μεγαλύτερο κοινό, παρέχουν πληροφορίες για τους βίους των μεγάλων δασκάλων.

- Φαντασία, δημιουργικότητα

Ο καλλιτέχνης είναι πλέον μία αυτόνομη παρουσία. Δεν είναι ο αυλικός ζωγράφος αλλά ο ανεξάρτητος επαγγελματίας που αναμετριέται με το κοινό του και που πλέον έχει ως εφόδια όχι μόνο την διάνοια αλλά και το συναίσθημα και την φαντασία.

Με άλλα λόγια, το ότι ο ίδιος ο καλλιτέχνης γίνεται θέμα της ζωγραφικής πρέπει να εξεταστεί και στο πλαίσιο μίας εποχής ανόδου της ατομικότητας και αποκοπής του καλλιτέχνη από τους μεγάλους θεσμούς, είτε αυτή είναι οι θεσμοί των ευγενών, είτε η Ακαδημία είτε μία μοναδική και μη αμφισβητήσιμη αντίληψη για το τί νοείται ως τέχνη.

Ήδη το 1799 και με αφορμή την έκθεση του έργου *Οι Σαβίνες* **[εικ. 13]**, ο David υποστηρίζει την σημασία των δημόσιων εκθέσεων που ακολουθούν το μοντέλο των εκθέσεων στην Αγγλία και ανοίγει έναν διάλογο με το κοινό. Η αντίδραση του κοινού στο έργο τέχνης είναι πρώτιστης σημασίας – το κοινό είναι εξάλλου ο αρωγός του καλλιτέχνη, όχι μόνο ψυχολογικά αλλά και πρακτικά μέσω, στην προκειμένη περίπτωση, του μικρού αντίτιμου που πληρώνει για να δει το συγκεκριμένο έργο. Από όλες τις τέχνες που βασίζονται στην ιδιοφυία, η ζωγραφική απαιτεί σύμφωνα με τον David, τις μεγαλύτερες θυσίες – η περίπτωση του ζωγράφου που αφιερώνει τέσσερα χρόνια για να ολοκληρώσει έναν πίνακα της ιστορίας, είναι σύνηθες. Απευθυνόμενη στο ευρύ κοινό, η τέχνη ολοκληρώνει τον ευγενή σκοπό της που δεν είναι άλλος από την ψυχική και ηθική ανάταση. Το κοινό είναι μέτοχος αυτής της διαδικασίας[118].

Το προφίλ του ζωγράφου είναι πλέον συνδεμένο αποκλειστικά και μόνο με την αποστολή της τέχνης και την δημιουργικότητα και πολύ λιγότερο με τους παγιωμένους θεσμούς. Μέσα από αυτήν την λογική παρατηρούμε ότι η δημιουργική διαδικασία ως θέμα του ίδιου του έργου ενεργοποιείται σε καινούρια βάση- έργα που απεικονίζουν τον ζωγράφο στο ατελιέ του ζωγραφίζονται σε διάφορες παραλλαγές. Ώθηση προς αυτήν την κατεύθυνση δίνει και η

[118] *Art in Theory 1648-1815, .Ο.π.,* σ. σ. 1120-1121.

εμφάνιση της νατουραλιστικής τοπιογραφίας της γαλλικής σχολής της Barbizon. Ωστόσο, τις περισσότερες φορές οι καλλιτέχνες που επιλέγονται δεν είναι σύγχρονοι. Η ισορροπία ανάμεσα στο παλαιό και το καινούριο παραμένει.

Η υπενθύμιση στον θεατή ότι ο καλλιτέχνης λειτουργεί σε ένα δημιουργικό περιβάλλον, ή ότι είναι παρών ως ο δημιουργός του έργου τέχνης υπήρχε βέβαια ήδη από την Αναγέννηση και μάλιστα έχει αποτυπωθεί με ιδιαίτερα πρωτότυπους τρόπους όπως από τον Velázquez στο *Las Meninas* (1656) **[εικ. 23]** ή τουλάχιστον σύμφωνα με την μοντέρνα ιστορία της τέχνης) ακόμα πιο υπαινικτικά στο *Πορτρέτο του ζεύγους Arnolfini* (1434) από τον Jan Van Eyck **[εικ. 24]**. Ήδη από την Αναγέννηση, ο ρόλος του καλλιτέχνη αλλάζει καθώς η τέχνη αποτινάσσει την παλαιότερη και αποκλειστική της σύνδεση με την χειρωνακτική εργασία. Μέσα από τέτοιες εξελίξεις, οι αυτοπροσωπογραφίες καλλιτεχνών γίνονται ξεχωριστή ζωγραφική κατηγορία.

Όμως από την εποχή εκείνη ως τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, οι εξελίξεις που έχουν μεσολαβήσει αλλάζει την πρόσληψη όσων προηγήθηκαν και προσθέτει καινούριες αποχρώσεις στο προφίλ του καλλιτέχνη. Το 1774, ο νεαρός Βέρθερος του Goethe αφουγκράζεται το συναίσθημα. Η πρωτοκαθεδρία της λογικής υποχωρεί. Το λογοτεχνικό κίνημα Sturm und Drang που ξεκινά στην Γερμανία περίπου το 1760, εκθειάζει την συναισθηματική έκφραση και την λογική, την υποκειμενικότητα και το συναίσθημα. Στην σειρά του Los Caprichos, ο Goya φιλοτεχνεί το έργο *Ο Ύπνος της Λογικής γεννά τέρατα*[119] ενώ **[εικ. 25]** ο William Blake και ο Henry Fuseli **[εικ. 26, 27]** φιλοτεχνούν έργα που παραπέμπουν στις άλογες δυνάμεις που ξυπνά ο ύπνος, ή στην περίπτωση του Blake, δυνάμεις πέρα από τον άνθρωπο, δυνάμεις που ανήκουν σε βιβλικές ιστορίες ή μυθολογικά θέματα.

Βέβαια, τέτοιου τύπου παραλληλισμοί είναι εν μέρει λανθασμένοι διότι προέρχονται από ένα άλλο πολιτιστικό περιβάλλον. Όμως μας ενδιαφέρουν στον βαθμό που συνιστούν μεταλλάξεις θεσμικές, καλλιτεχνικές, κοινωνικές κλπ, που προετοιμάζουν το έδαφος και οδηγούν σε ένα επόμενο στάδιο: σε αυτό το στάδιο που θα αναλύσουμε ξεχωριστά, οι συλλογές και η ανταλλαγή ιδεών έχουν διευρυνθεί ακόμα περισσότερο.

---

[119] Όπως αναφέρεται στον τίτλο του συγκεκριμένου έργου που ήταν μέρος της σειράς χαρακτικτών *Los Caprichos*, η φαντασία χωρίς την λογική γεννά εφιάλτες αλλά όταν συνδυάζεται με την λογική, η φαντασία γεννά την τέχνη. Το έργο είναι μία κριτική στην δεισιδαιμονίες της Ισπανικής κοινωνίας αλλά και, αντίστροφα, στην αποτυχία του Ορθού Λόγου να αποτρέψει την βία.

Στην Γαλλία, εν αντιθέσει με την Αγγλία, η παράδοση του διαφωτισμού είναι τόσο έντονη ώστε ο ρομαντισμός που προκύπτει εκεί να έχει διαφορετικές αποχρώσεις. Κάποια γενικά χαρακτηριστικά πάντως ισχύουν. Η φαντασία και η δημιουργικότητα με την έννοια αυτής της άλογης δύναμης ανήκουν στο πεδίο του ρομαντισμού. Στην διάλεξή του με θέμα την Τέχνη, ο φιλόσοφος Victor Cousin (1792 – 1867) μιλά για την έννοια της ιδιοφυίας, ως μία δύναμη ανεξέλεγκτη και συνδέει αυτήν την δημιουργική πνοή που χαρακτηρίζει τον ιδιοφυή άνθρωπο με τον δαίμονα του Σωκράτη ή τον διάβολο του Βολταίρου. Η τέχνη και η ομορφιά προκύπτει μέσα από αυτήν την διαδικασία και ταυτόχρονα οφείλει, αν είναι ιδιοφυής να είναι ηθική. Η δημιουργική πνοή είναι ενορατική. Για τον Cousin, μάλιστα, το « 'το ιδεώδες είναι το αντικείμενο της εκστατικής και παθιασμένης παρατήρησης του καλλιτέχνη'»[120].

Όπως σημειώθηκε και στην αρχή αυτού του κεφαλαίου όμως, θα ήταν λάθος να τραβήξουμε μία διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην λογική και το συναίσθημα ως χαρακτηριστικό του ρομαντισμού. Αυτές οι συμπτύξεις που ταξινομούν τα κινήματα του νεοκλασικισμού και του ρομαντισμού σε ξεχωριστά «κουτιά» και κλειδώνουν τις έννοιες τους, αγνοούν την πραγματικότητα με την οποία εξελίσσεται η ιστορία των ιδεών. Ο Schlegel σημειώνει ότι οφείλει κανείς να καλλιεργεί διαρκώς την διάνοια μέχρι να βρει το ουσιώδες και το πρωτότυπο. Οι ρομαντικοί επέκτειναν την θέση του Kant, σύμφωνα με την οποία η λογική χωρίς το συναίσθημα είναι κενή και το συναίσθημα χωρίς την λογική είναι τυφλή[121]. Εξάλλου αυτή η ιδέα της ενότητας σε ένα Απόλυτο ορίζει το ρομαντικό αίτημα. Η διαφορά είναι ότι ενώ για τους ιδεαλιστές φιλοσόφους, όπως ο Kant, το Απόλυτο μπορεί να συλληφθεί από το νου και να απεικονιστεί νοητικά, οι ρομαντικοί πίστευαν ότι το Απόλυτο δεν χωρά σε έννοιες[122].

Με αυτή την παρενθετική διευκρίνηση ξαναπιάνουμε το προηγούμενο νήμα του προβληματισμού μας. Για τον ρομαντισμό λοιπόν, η γνώση και η δημιουργία είναι μία οντότητα. Η φαντασία είναι κατά τον ρομαντικό ποιητή Percy Shelley (1792 – 1822) το όργανο του ηθικού καλού, διότι ωθεί τον άνθρωπο να νιώθει τον ψυχισμό των συνανθρώπων

[120] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.,* σ. 57.
[121] Και οι δύο αναφορές προέρχονται από: plato.stanford.edu με αναζήτηση 19th century aesthetics, κεφάλαιο 2, υποκεφάλαιο 2.1. Τελευταία πρόσβαση, Απρίλιος 2017.
[122] *Στο ίδιο*, κεφάλαιο 3.1. Τελευταία πρόσβαση, Απρίλιος 2017.

του ενώ κατά τον John Keats (1795 – 1821) εκείνο που συλλαμβάνει η φαντασία ως ωραίο είναι και αληθινό[123].

Για τον καλλιτέχνη του ρομαντισμού, η φαντασία και η έμπνευση είναι τα κυρίως εργαλεία. Η ιδιαίτερη ατομικότητά του είναι, με άλλα λόγια, το έργο του, η υπόστασή του , το ίδιο του το έργο. Γλαφυρές είναι οι σκέψεις που καταγράφει ο Delacroix στο σημειωματάριό του την περίοδο 1822-1824. Ο κατεξοχήν ρομαντικός καλλιτέχνης μιλά για την κινητήρια δύναμη που δεν είναι άλλη από φαντασία που τον κυριαρχεί και τον καθοδηγεί. Η τέχνη δεν προκύπτει από σκέψεις και αναφορές που καταγράφονται και τοποθετούνται στο συρτάρι αλλά γεννιέται από την έμπνευση της στιγμής. Αλλού στα σημειωματάρια του, ο Delacroix σημειώνει: «Ο Dufresne έλεγε κάτι πολύ αληθινό: εκείνο που κάνει έναν άνθρωπο ξεχωριστό είναι η ιδιαίτερη ματιά του…Νομίζω ότι οι κανόνες δεν είναι για τις σπουδαίες ψυχές». Αυτή η ματιά είναι παιδί της φαντασίας. Και ενώ σε ένα σημείο αναφέρει ότι όταν το πάθος συναντά την φαντασία, προκύπτει συχνά η αταξία, σε άλλο σημείωμα μιλά για το έργο του *Η Σφαγή της Χίου* **[εικ. 28, εικ. 8]** και γράφει: «Δεν με ενδιαφέρει η λογική ζωγραφική. Το ανήσυχο μυαλό μου επιζητά την αναταραχή, επιθυμεί να απελευθερωθεί….Συγκεντρώσου με ένταση στον πίνακα και μην σκέφτεσαι τίποτα άλλο από τον Δάντη»[124].

Το συγκεκριμένο έργο δέχθηκε τα βέλη της κριτικής με το επιχείρημα ότι ο πίνακας δεν αναπαριστά την πραγματικότητα και ότι οι μορφές στο πρώτο πλάνο ούτε αγωνίζονται, ούτε έχουν αγωνία. Όμως ο θάνατος, η απώλεια, η μορφή της μητρικής φιγούρας και το ελαφρύ χαμόγελο του ετοιμοθάνατου νέου φαίνεται να ενδιαφέρουν περισσότερο τον καλλιτέχνη – είναι οι όψεις του ψυχισμού των ανθρώπων καθώς βρίσκονται μπροστά στην μεγαλύτερη ακρότητα της ζωής, τον θάνατο.

Για την ρομαντική ψυχή εκείνο που βρίσκεται πέρα από την πραγματικότητα είναι θέλγητρο. Αν ο Ραφαήλ εκπροσωπεί το ωραίο, ο Μιχαήλ Άγγελος εκπροσωπεί το υψηλό που τόσο έθελγε τους ρομαντικούς[125]. Ο ελβετικής καταγωγής ζωγράφος Johann Heinrich Fuseli (1741 -1825) για παράδειγμα, οπαδός του Sturm and Drang και δημιουργός του έργου *Ο εφιάλτης* (1781) **[εικ. 29]**, ένα έργο με θέμα τον ανθρώπινο ψυχισμό και το υποσυνείδητο, περνά

---

[123] Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, Ο.π.*, σ. 242.
[124] Όλες οι παραπάνω αναφορές στα σημειώματα του Delacroix έχουν αντληθεί από το *Art in Theory, 1815-1900, Ο.π.,* σ.σ. 27-29.
[125] Giulio Carlo Argan *Η μοντέρνα τέχνη* Achille Bonito Oliva *Η τέχνη στην καμπή του 21ου αιώνα, Ο.π.*, 2016, σ. 9.

χρόνια στην Ρώμη μελετώντας το έργο του Μιχαήλ Αγγέλου και των μανιεριστών περισσότερο από ότι των αρχαίων. Αλλά και για τον Άγγλο William Blake (1757 – 1827), ο Michelangelo ήταν το πρότυπο του καλλιτέχνη του «υψηλού», «δημιουργός ανάμεσα σε γη και ουρανό»[126].

Ο Delacroix εμπνέεται από τον Μιχαήλ Άγγελο και τον Rubens, δηλαδή από το στοιχείο μίας ζωγραφικής που δεν υπακούει στο μέτρο. Η ακρότητα στην ζωγραφική αντανακλά έναν ακραίο ψυχισμό που κατακυριεύεται από τα δυνατά αισθήματα, από το πάθος από το το «le beau ideal moderne» κατά τον Stendhal. Αυτή η αναζήτηση για την ενέργεια των αισθημάτων, την εγρήγορση της φαντασίας, τον νέο δρόμο προς το υψηλό, το τρομακτικό, για εκείνο που είναι ικανό για το μη συμβατικό, οδηγεί τον σύγχρονο καλλιτέχνη, σύμφωνα με τον Stendhal, στο παράδειγμα της τέχνης του Μιχαήλ Αγγέλου[127].

Υπάρχει μάλιστα το λεγόμενο σύνδρομο του Stenhdal, ένα ψυχολογικό φαινόμενο έκστασης που περιγράφει ο Stendhal πως ένιωσε όταν επισκέφθηκε την Βασιλική του Santa Croce στην Φλωρεντία, μία εκκλησία που κοσμείται με τοιχογραφίες του Giotto και όπου έχουν ενταφιαστεί σπουδαίοι καλλιτέχνες μεταξύ των οποίων ο Μιχαήλ Άγγελος.

Το 1850 ο Delacroix ζωγραφίζει το πορτρέτο του Michelangelo **[εικ. 30]**. Εδώ αποτυπώνονται όλες τις ρομαντικές ιδέες περί της θέσης του καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης απεικονίζεται μόνος στο εργαστήριό του, όχι εν ώρα καλλιτεχνικής πράξης αλλά σε ώρα στοχασμού, ίσως και προβληματισμού. Ο ζωγράφος είναι ο βασανισμένος καλλιτέχνης – ο Delacroix το γνώριζε αυτό. Το γλυπτό που υψώνεται στο υπόβαθρο μοιάζει μέσα από τον όγκο του σαν μία παρουσία – την παρουσία της τέχνης – να κατακυριεύει και να βασανίζει τον καλλιτέχνη ενώ η πεταμένη στο πάτωμα σμίλη υποδηλώνει τα αδιέξοδα και την διαρκή πάλη στην οποία είναι καταδικασμένη η μοίρα του καλλιτέχνη. Η ρομαντική αυτή απεικόνιση αντιβαίνει την ιστορική πραγματικότητα της αναγέννησης στην οποία η ιδέα του εργαστηρίου και της ομαδικής δουλειάς ήταν κεντρική στην καλλιτεχνική πρακτική - αντί αυτής προβάλλει στο παρελθόν μία δική της αντίληψη για τον ρόλο του καλλιτέχνη[128].

---

[126] *Στο ίδιο*, σ. 24.
[127] Anita Brookner, *The Genius of the Future*, *Ο.π.,* σ.σ. 45-46.
[128] Νίκος Δασκαλοθάνασης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο*, *Ο.π.,* σ.σ. 31-32.

Ενδιαφέρον πάντως είναι και το γεγονός ότι ακόμα και ο Ingres στο έργο του *Ο Ραφαήλ και η Φορναρίνα* (1814) **[εικ. 31]**, δεν παρουσιάζει τον μεγάλο αυτόν ζωγράφο με το βλέμμα του στραμμένο προς το μοντέλο του (την ερωμένη του Μαργκερίτα Λούτι), αλλά με το πρόσωπο στραμμένο στον καμβά. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι σε αυτήν την απεικόνιση ο Ingres δίνει προτεραιότητα στην τέχνη και όχι στην φύση[129]. Με άλλα λόγια ο καλλιτέχνης είναι απορροφημένος με την τέχνη του και όχι με την πραγματική ζωή. Υπερασπίζεται την τέχνη του, όπως φαίνεται και από ένα άλλο έργο του Ingres, που αποτυπώνει την εκδίκηση που πήρε ο Tintoretto από τον συγγραφέα Aretino για τα αρνητικά του σχόλια[130]. Βέβαια, μία ενδιαφέρουσα αντιπαραβολή με το έργο του Ingres είναι ο πίνακας του Delaroche που απεικονίζει τον αναγεννησιακό ζωγράφο Philippo Lippi ερωτευμένο με το μοντέλο του, μία μοναχή που έχει ποζάρει να την ζωγραφίσει. Ο Lippi απεικονίζεται με το τρυφερό, ερωτευμένο του βλέμμα στραμμένο προς την μοναχή **[εικ. 32]**. Εδώ έχουμε την απεικόνιση του συναισθήματος.

Επιστέφοντας στον Ραφαήλ που ζωγραφίζει ο Ingres, φαίνεται ότι παρότι απεικονίζεται με το μοντέλο και την αγαπημένη του και με αυτήν την έννοια πρώτον, συγγενεύει με το έργο του Delaroche και δεύτερον, υπαινίσσεται το συναίσθημα, ο Ραφαήλ του Ingres δεν είναι ο καλλιτέχνης που «βασανίζεται» και επομένως δεν είναι ο καλλιτέχνης που αγάπησαν οι ρομαντικοί. Η καλλιτεχνική προσωπικότητα του ρομαντικού καλλιτέχνη, δεν υπακούει στον κανόνα, έχει άλλη ιδιοσυστασία. Αναπόσπαστο κομμάτι της καλλιτεχνικής προσωπικότητας, της δημιουργικότητας που λειτουργεί βασανιστικά για τον καλλιτέχνη, της δημιουργικότητας που είναι «χάρις» και που εξωθεί τον καλλιτέχνη στο περιθώριο είναι η πρωτοτυπία.

Ο Kant ο οποίος ήδη από τον 18^{ο} αιώνα αναλύει την έννοια της ιδιοφυίας την οποία θεωρεί την ιδιότητα που παράγει εκείνο που ο κανόνας δεν μπορεί να περιγράψει, θεωρεί ότι η ουσία της ιδιοφυίας είναι η πρωτοτυπία εν αντιθέσει με την μίμηση[131].

Ως προς την σχέση με το χρόνο, η έννοια της πρωτοτυπίας είναι καίριας σημασίας διότι σημαίνει ότι η οποιαδήποτε αναφορά στο παρελθόν δεν είναι μίμηση ή αναπαραγωγή ιδεών αλλά έμπνευση (μία άλλη σημαντική έννοια) για το καινούριο. Η έννοια αυτής της πρωτοτυπίας έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς αποκτά διαφορετικές αποχρώσεις από

[129] Αυτό φαίνεαι να ισχυρίζεται ο Francis Haskell, στο *Past and Present in Art and Taste*, *Ο.π.*,σ. 96.
[130] Oskar Batschmann, *The artist in the modern world, Ο.π.*, σ.78.
[131] Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, Ο.π.*, σ. 212.

δεκαετία σε δεκαετία αλλά και επειδή αποκτά μία τεράστια δυναμική που καθόρισε τα καλλιτεχνικά και αξιολογικά κριτήρια της τέχνης καθ' όλον τον 20^{ο} αιώνα. Η τάση αυτή ξεκινά δυναμικά από τον ρομαντισμό και συνεχίζεται αδιάλειπτα. Τα λόγια του Courbet είναι ενδεικτικά: « Έξω από κάθε σύμβαση και χωρίς προκαταλήψεις, μελέτησα την παλαιά και την νεώτερη τέχνη. Δεν θέλησα να μιμηθώ τους μεν ούτε να να αντιγράψω τους δε….θέλησα απλώς να αντλήσω μέσα από την ολοκληρωμένη γνώση της παράδοσης, τη λογική και ανεξάρτητη αίσθηση της δικής μου ιδιαιτερότητας»[132].

Γκρέκο και ρομαντικό κίνημα[133]

Το ρομαντικό κίνημα ήταν και το πλαίσιο μέσα από το οποίο έγινε μία άλλη σημαντική αναθεώρηση: η επανερμηνεία του Γκρέκο που ξεκινά κάπως συμπτωματικά με τον βαρώνο Taylor και το Ισπανικό μουσείο.

Πριν όμως πάρουμε την ιστορία της επανερμηνείας του Γκρέκο από την αρχή, ας δούμε τι γράφει ο Théophile Gautier για τον Γκρέκο, μετά το ταξίδι του στην Ισπανία που πραγματοποιεί το 1840 ωθούμενος από τον φίλο του και συλλέκτη Eugène Piot του οποίου ήταν ένα είδος καλλιτεχνικού συμβούλου. Για πρώτη φορά διαβάζουμε, χάρη στον Gautier, λόγια θαυμασμού για την δεύτερη περίοδο του Γκρέκο – τα έργα αυτά τα συγκρίνει με τους πίνακες του Delacroix, δημιουργεί δηλαδή μία συγγένεια ανάμεσα στον ρομαντισμό και το ύστερο έργο του Γκρέκο. «Λίγα έργα με ενδιαφέρουν τόσο όσο του Greco, διότι και τα πιό άσχημα έχουν πάντα κάτι το απρόσμενο και διφορούμενο, έξω από τον χώρο του δυνατού που μας εκπλήττει και που μας κάνει να ονειρευόμαστε» σημειώνει[134]. Το στοιχείο του απρόσμενου και του παράδοξου, το στοιχείο εκείνο της πρωτοτυπίας που οι ρομαντικοί θαύμαζαν και θεωρούσαν ως την απάντηση στους καθιερωμένους κανόνες της τέχνης που άρεσαν σε ένα εφησυχασμένο συντηρητικό κοινό, ήταν τα χαρακτηριστικά εκείνα που έφερναν τον Γκρέκο στο κέντρο του ενδιαφέροντος. Μέσα από αυτήν την ανάγνωση, το έργο του Γκρέκο ταρακουνούσε τις συμβάσεις της τέχνης και ανταποκρινόταν στον τύπο του ρομαντικού, ιδιόμορφου καλλιτέχνη για τον οποίο εργαλείο ήταν η φαντασία και η έμφυτη καλλιτεχνική έμπνευση.

---

[132] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο,Ο.π.,* σ. 179.
[133] Η πληθώρα των παρακάτω πληροφοριών έχουν αντληθεί από το *Επαναφορά στον Γκρέκο* της Έφης Φουντουλάκη.
[134] *Στο ίδιο*, σ. 173.

Βέβαια η επανανακάλυψη του Γκρέκο δεν σήμαινε και πλήρη αποδοχή του έργου του από όλους τους εκπροσώπους του ρομαντισμού. Αυτό συνέβη σταδιακά, ενώ η ανακάλυψή του ήταν συμπτωματική. Αυτή, συνδέεται με δύο παράγοντες: την ιδιαίτερη προσωπικότητα του βαρώνου Taylor και την ίδρυση του Ισπανικού Μουσείου το οποίο όμως ο Louis-Philippe δεν ίδρυσε κινούμενος από τα κίνητρα του ρομαντικού κινήματος. Προκύπτει επομένως ότι ενώ μία περίοδος μπορεί να είναι έτοιμη για να ανακαλύψει κάτι καινούριο, συχνά αυτή η ανακάλυψη είναι απόρροια πολύ διαφορετικών αλλά ταυτόχρονων συγκυριών και προθέσεων. Κατά επέκταση ο αντίκτυπός της δεν είναι ο ίδιος για όλους.

Δεδομένης της απήχησης που έλαβε το έργο του Γκρέκο από την δεκαετία του 1830 και μετά, είναι πράγματι εντυπωσιακό ότι πριν από την περίοδο αυτή ο καλλιτέχνης απουσιάζει πλήρως από τα ταξιδιωτικά απομνημονεύματα των αρχών του 19ου αιώνα και δεν αναφέρεται ούτε στα κείμενα που ο Louis Viardot, δημοκρατικός δημοσιογράφος, ισπανόφιλος και ειδικός για την ισπανική τέχνη, δημοσιεύει το 1834 και το 1835[135]. Όσο για τον Mérimée, από την επίσκεψή του στην Ισπανία το 1830 αναφέρει τον Murillo και τον Velázquez ενώ θαυμάζει το μουσείο της Μαδρίτης όχι για την ισπανική τέχνη αλλά για τους Ραφαήλους του. Φαίνεται ότι η σκοτεινή παλέτα των Ισπανών ζωγράφων και η έμφαση στα θρησκευτικά θέματα δεν άρεσαν και αυτό διότι για τους μεν αστούς η κλασική αισθητική ήταν το πρότυπο, για τους δε ανερχόμενους υπέρμαχους του ρεαλισμού ζητούμενο ήταν η θεματογραφία που αντλούσε την έμπνευσή της από το παρόν. Όπως έγραψε ο Balzac το 1830, «το κοινό ήταν κουρασμένο από τους νεφελώδεις βάρδους και τα αερικά…αηδιασμένο από την Ισπανία, την Ανατολή, τα μαρτύρια, τους πειρατές και την ιστορία της Γαλλίας με τον τρόπο του Walter Scott»[136]. Ο Stendhal έγραφε ότι οι Ισπανοί μπορούσαν μεν να αποδώσουν την αυστηρή αλήθεια, για παράδειγμα έναν καλόγερο που φοβάται την κόλαση, άλλα ήταν ανίκανοι να αποδώσουν την ιδανική ομορφιά και, όπως ο Mérimée, θεωρούσε ότι η ιταλική τέχνη είχε την πρωτοκαθεδρία[137]. Έργα του Γκρέκο απουσίαζαν και από τις συλλογές του Λούβρου, αλλά και από την ιδιωτική συλλογή του στρατάρχη Soult που είχε στην κατοχή του την μεγαλύτερη, ξένη συλλογή ισπανικών έργων, προϊόν υφαρπαγών κατά τους Ναπολεόντειους πολέμους του 1808.

---

[135] Νίκος Χατζηνικολάου, *Νοήματα της Εικόνας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2001, σ. 22.
[136] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο, ,Ο.π.,* σ. 155.
[137] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο, Ο.π.,* σ. 152.

Πώς τότε εμφανίζεται το έργο του Γκρέκο, ποιες είναι οι συνθήκες που το υποδέχονται; Το έργο του εμφανίζεται καταρχήν από μία άλλη, μη ρομαντική οδό. Αυτό συμβαίνει χάρη στο πνεύμα του ιστορισμού και του θετικισμού που είναι και ο λόγος ίδρυσης του Ισπανικού Μουσείου αλλά και ενός άλλου έργου του Λουδοβίκου-Φίλιππου, του Μουσείου της Ιστορίας της Γαλλίας στις Βερσαλλίες. Αν ο Γκρέκο "βγαίνει" λοιπόν στην επιφάνεια αυτό οφείλεται σε μία ενέργεια που εκφράζει ένα αίτημα του διαφωτισμού: την αξία της γνώσης και την ανάγκη μίας εγκυκλοπαιδικής καταγραφής των επιτευγμάτων του ανθρώπου, ενός αιτήματος δηλαδή θετικιστικής αντικειμενικότητας, μίας τυπολογίας των εθνών. Μέσα στο πνεύμα αυτό θα επανεκτιμηθούν και άλλοι ζωγράφοι όπως, ο Ρέμπραντ, κυρίως από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα.

Ο βαρώνος Taylor ταξιδεύει στην Ισπανία για λογαριασμό του Λουδοβίκου-Φίλιππου και την δημιουργία συλλογής για το Ισπανικό Μουσείο. Συναρπαστική προσωπικότητα, ο Taylor ήταν στρατιώτης, ζωγράφος, δραματουργός, συλλέκτης, περιηγητής, διπλωμάτης, συγγραφέας και ζωγράφος, άνθρωπος που διατηρούσε σχέσεις τόσο με την εξουσία όσο και διανοούμενους όπως ο Baudelaire, ο Gerard Nerval, ο Gautier, ο Victor Hugo και ο Mérimée. Επιστρέφει έχοντας αγοράσει πεντακόσια έργα ογδόντα πέντε καλλιτεχνών που δίνουν ένα πανόραμα της ισπανικής τέχνης από τον Γκρέκο στον Γκόγια. Τα έργα του Γκρέκο ήταν εννέα και λόγω της διάθεσης μίας αντικειμενικής καταγραφής, περιείχαν πορτρέτα και θρησκευτικά έργα διαφορετικών περιόδων.

Αν το θετικιστικό πνεύμα επέτρεψε την είσοδο των έργων αυτών του Γκρέκο στις συλλογές του μουσείου, η μόδα του ισπανιολισμού που ήταν συνυφασμένη με τον ρομαντισμό, βρήκε μέσα από αυτήν την συγκυρία (της δημιουργίας του μουσείου υπό το θετικιστικό πνεύμα) έναν εκφραστή όσων πρέσβευε. Η αντίσταση του ισπανικού λαού στην εισβολή του 1808 είχε εμπνεύσει τους ρομαντικούς και η σθεναρή ισπανική ψυχή προκάλεσε την συγκίνηση και την ρομαντική φαντασία. Από το 1830 και μετά τα ταξίδια στην Ισπανία πληθαίνουν. Η ισπανική λογοτεχνία γίνεται της μόδας στους ρομαντικούς κύκλους που βρίσκουν σε ήρωες όπως ο Δον Κιχώτη το πρότυπο του ρομαντικού, μοναχικού και ονειροπόλου ήρωα. Οι αντιθέσεις της ισπανικής ψυχής, κατακλύζουν την ρομαντική φαντασία. Ο αισθησιασμός, η ευθυμία, η βιαιότητα, το πάθος, η τιμή και η ευγένεια, ο έρωτας, ο ηρωισμός, η βία, το μεγαλείο της ψυχής, οι υπερβολές και το απρόσμενο δίνουν τροφή στην λογοτεχνία και στις λεγόμενες *espagnolades*. Ο Renan προτρέπει το κοινό να επισκεφθεί στο Ισπανικό μουσείο:

«δείτε αυτούς τους μάρτυρες, αυτούς τους καλόγερους που βασανίζονται, αυτούς τους αγίους σε έκσταση…Αγαπώ αυτές τις τρέλες, αγαπώ αυτούς τους καλόγερους»[138] γράφει.

Αυτό το στοιχείο της ανθρώπινης ψυχής και όχι τόσο η τέχνη ήταν το πρίσμα μέσα από το οποίο οι ρομαντικοί «αγκάλιασαν» τον Γκρέκο. Ο μύθος του τρελού, παρεξηγημένου καλλιτέχνη που ήταν στο περιθώριο ταίριαζε στον μύθο του μποέμ καλλιτέχνη και στήριζε την αντίληψη του καλλιτέχνη ως μία διάνοια παγιδευμένη στην τέχνη και τις περιπέτειες της φαντασίας. Η ζωή του Γκρέκο γίνεται πιο σημαντική από το ίδιο το έργο του. Δημιουργείται ο μύθος του καλλιτέχνη που κατέστρεψε τα έργα του για να μην μοιάζουν με εκείνα του Tiziano, του δασκάλου του. Ο Γκρέκο τρελαίνεται από την καλλιτεχνική του φύση, από το πάθος του για την πρωτοτυπία, από την οργή του, από ό,τι δεν μπορεί να ελέγξει η λογική. Αυτό ήταν προς τιμή του. Για τον Gautier ήταν ο «ευφυής τρελός», για τον Champfleury ο ταραγμένος καλλιτέχνης. Το 1847 ο Champfleury γράφει για των ζωγραφική του Γκρέκο ως «μία ζωγραφική που παραληρεί, που μοιάζει να έχει το χαλινάρι στα δόντια»[139]. «Τί είναι η ζωγραφική; Η ψυχή του ζωγράφου καλυμμένη με το χρώμα. Ένα έργο είναι μία εξομολόγηση», σημειώνει ο Champfleury[140]. Ο Rembrandt, ο Tintoretto, ο Delacroix ήταν οι ταραγμένοι ζωγράφοι, εν αντιθέσει με τον Rubens ή τον Veronese. Η στροφή από την εποχή του Ντιντερό είναι απόλυτη. Διότι, όπως έγραφε ο Ντιντερό το 1773-1778, «η ευαισθησία…είναι, μού φαίνεται, αυτή η διάθεση, συνοδός της αδυναμίας των οργάνων, συνέπεια της κινητικότητας του διαφράγματος, της ζωντάνιας της φαντασίας, της ευαισθησίας των νεύρων, που κλίνει στην συμπάθεια…στον φόβο, την αναστάτωση, στην απώλεια της λογικής, στην υπερβολή. Στην περιφρόνιση…στην διαμόρφωση μη ακριβούς ιδέας της αλήθειας, του καλού και του ωραίου, στην τρέλα»[141]. Δεν είναι τυχαίο ότι ήδη από το 1822 ο Théodore Géricault (1791 – 1824) ζωγραφίζει τους ασθενείς ενός ψυχιατρικού άσυλου **[εικ. 33]**. Ο ψυχισμός συνεπαίρνει τον ρομαντικό καλλιτέχνη.

Το γεγονός λοιπόν ότι η ζωή και η προσωπικότητα του Γκρέκο ήταν ο τρόπος μέσα από τον οποίο πέρασε η ρομαντική ερμηνεία του έργου του, εξηγεί και το γιατί το μυστήριο γυναικείο πορτρέτο τότε φερόμενο ως το πορτρέτο της κόρης του Γκρέκο (ή *Η κυρία με την γούνα)* **[εικ. 34]** ήταν εκείνο που κέρδισε την προτίμηση του κοινού. Ένα μυθιστόρημα που

[138] *Στο ίδιο,* σ. 167.
[139] *Στο ίδιο*, σ. 178.
[140] *Στο ίδιο*, σ. 177.
[141] *Στο ίδιο*, σ. 164.

δημοσιεύεται το 1838 μιλά για την κόρη που ήταν αφοσιωμένη στον τρελό της πατέρα. Το έργο θεωρείται ως δημιουργία ενός ευφυϊούς, ταραγμένου ζωγράφου εν ώρα νηφαλιότητας.

Όπως ήταν αναμενόμενο, το έργο του Γκρέκο δεν αποτέλεσε το αντικείμενο θαυμασμού για όλους ταυτόχρονα. Οι θρησκευτικοί μάλιστα πίνακες του είχαν βρει ελάχιστη ανταπόκριση. Το έργο του μεγάλου Ισπανού καλλιτέχνη ήταν αρεστό σε μία μικρή ελίτ η οποία μαζί με τον Γκρέκο μνημόνευε και τον Γκόγια. Ο Baudelaire, όπως πρωτίστως ο Gautier ήταν μέρος της ελίτ αυτής και, ενώ δεν υπάρχει πρωτογενής μαρτυρία του θαυμασμού του πρώτου για τον Γκρέκο, ο συγγραφέας και φίλος του Baudelaire, Ernest Prarond την πιστοποιεί. Στις θετικές κριτικές των κριτικών και του κοινού πάντως τόσο ο Γκόγια όσο και ο Γκρέκο δεν καταλάμβαναν εξέχουσα θέση και όταν αναφέρονταν σε αυτούς ήταν στο πλαίσιο της προσωπικότητας τους και όχι της ζωγραφικής του. Ο Murillo ήταν μία ασφαλής επιλογή. Κάποιοι κριτικοί ερμήνευσαν το έργο του Zurbarán με τρόπο που ήθελε να νομιμοποιήσει την τέχνη των ρομαντικών. « 'Ο Zurbarán δίνει άφεση στον Eugène Delacroix….ο Delacroix, ο Préault, ο Louis Boulanger δεν έχουν τίποτα το τόσο αυθάδες ως προς την νεωτερικότητα και το πάθος, όσο αυτό που κάνει σε κάθε σελίδα το άγριο πινέλο του ζωγράφου Francisco Zurbarán'»[142].

Οι απόψεις ποικίλουν ως προς την τόλμη με την οποία αγκαλιάζουν την ισπανική τέχνη, παραμένουν όμως στην πλειονότητά τους μάλλον συντηρητικές. Οι επιλογές είναι σχετικά ασφαλείς και αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι Γκόγια και Γκρέκο αποτελούν μία ξεχωριστή κατηγορία. Ενώ, λοιπόν, θα υπέθετε κανείς ότι η νέα αυτή έκθεση ισπανικής τέχνης, θα ενθουσίαζε κυρίως τους ρομαντικούς, συναντά κανείς την επιφύλαξη. Κύρια αιτία αυτής της φαινομενικής αντίφασης, την στιγμή μάλιστα που υπήρχε το κίνημα του ισπανιολισμού, είναι το γεγονός ότι το πλαίσιο μέσα στο οποίο παρουσιάστηκε η ισπανική τέχνη ήταν ο θετικισμός απέναντι στον οποίο η κυρίως φλέβα του ρομαντισμού επαναστατούσε. Μία παράλληλη εξήγηση βρίσκεται στο ότι η ιδεολογική αποδοχή ενός έργου δεν συμβαδίζει πάντα χρονικά και με την αισθητική του αποδοχή. Ή, ακόμα, ότι η αισθητική απόκλιση ανάμεσα στο τώρα και το τότε δεν επιτρέπει να μεταφραστούν σε έργο οι όποιες θεωρητικές συγγένειες μπορεί να έχει η σύγχρονη τέχνη με εκείνη που επιλέγει να «ξαναδεί».

[142] *Στο ίδιο*, σ. 135.

Πώς επηρέασε όμως η ισπανική τέχνη το ίδιο το έργο των καλλιτεχνών; Ο βαθμός στον οποίο η σύγχρονη με την εποχή ερμηνεία της ισπανικής τέχνης, διοχετεύεται θεματολογικά ή τεχνοτροπικά στο έργο των Γάλλων ζωγράφων την εποχή που ιδρύεται το Ισπανικό μουσείο είναι δύσκολο να καθοριστεί. Γνωρίζουμε ότι ο Delacroix θαύμαζε τον Γκρέκο και είχε αγοράσει, άγνωστο πότε, ένα μικρό έργο του, εκδοχή του *Espolio* (Το γνωστό θέμα του Διαμερισμού των ιματίων του Χριστού) **[εικ. 35]**, ξέρουμε επίσης ότι είχε θετική άποψη για τον Goya και ότι στο Ημερολόγιό του αναφέρει την συλλογή Ισπανικής τέχνης του στρατάρχη Soult από την οποία όμως απουσίαζε έργο του Γκρέκο.

Η περίπτωση βέβαια του Delacroix δεν είναι χαρακτηριστική. Αν το ζητούμενο είναι να εντοπίσουμε την επίδραση της ισπανικής τέχνης στο έργο των καλλιτεχνών μπορούμε μεν να βρούμε αναφορές ως προς - όπως επισημαίνει αναδρομικά ο Gautier - την χρήση της σκοτεινής παλέτας που είχε γίνει στην μόδα από κάποιους ζωγράφους, όμως η επιρροή αυτή είναι είναι επιφανειακή.

Υπάρχουν, όμως, και κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών, που επανεκτίμησαν την ισπανική τέχνη με τρόπο που μπολιάστηκε στην δουλειά τους με πιο ουσιαστικό και δημιουργικό τρόπο. Τόσο η περίπτωση του Jean-Francois Millet της σχολής της Barbizon όσο και του ρεαλιστή Gustave Courbet, μιλούν από τα πρώτα χρόνια της ίδρυσης του Ισπανικού μουσείου για την επίδραση που τούς άσκησε η Ισπανική τέχνη. Η ρεαλιστική απόδοση σύγχρονων θεμάτων από τους δύο σύγχρονους Γάλλους ζωγράφους αλλά και η σημασία στις ζωγραφικές αξίες[143] ήταν η σύγχρονη οδός μέσα από την οποία μπόρεσαν να εκτιμήσουν το έργο των Ισπανών. Θα μπορούσε ίσως να ισχυριστεί κανείς ότι αυτού του είδους η αντιμετώπιση προετοιμάζει το έδαφος για μία πιο μοντέρνα ανάγνωση του έργου του Γκρέκο που ξεκινά μετά το 1860 και στην οποία πρωτοστατεί ο κριτικός Paul Lefort. Ο Γκρέκο δεν είναι πλέον ο παράξενος, τρελός καλλιτέχνης, ούτε ο καλλιτέχνης το έργο του οποίου έμοιαζε με τον εκείνο του Τισιανού, αλλά ένας ανανεωτής ζωγράφος που ίδρυσε δική του σχολή. Το πνεύμα αυτό συνεχίζεται και το έργο του Γκρέκο επανεκτιμάται διαδοχικά από τον ρομαντισμό και τον ρεαλισμό όπως είδαμε και αργότερα, από τον ιμπρεσιονισμό, τον συμβολισμό και στον 20ο πλέον αιώνα τον κυβισμό και τον εξπρεσιονισμό[144].

---

[143] *Στο ίδιο*, σ. 155.
[144] Χατζηνικολάου Νίκος, *Νοήματα της Εικόνας ,Ο.π.,* σ. 30.

Κεφάλαιο 4

Επανεκτιμήσεις με αίτημα εθνικό

Στην ιστορία της εξέλιξης του γούστου και της αναθεώρησης της τέχνης δεν υπάρχουν μονοσήμαντες εξηγήσεις. Οι πρακτικοί λόγοι, οι συνθήκες της αγοράς, το «πνεύμα» της κάθε εποχής είναι παράγοντες και ζωντανές διαδικασίες που συν-διαμορφώνονται και επηρεάζουν τις επιλογές μέσα από διαφορετικούς μεταξύ τους συνδυασμούς.

Η τάση σύστασης μίας εθνικής ταυτότητας είναι και αυτή ένας παράγοντας που καθορίζει τις επιλογές. Στην εθνική ταυτότητα η θρησκεία είναι καθοριστική. Η ζωγραφική troubadour αντανακλά μία τέτοια τάση. Πρόκειται για μια ζωγραφική που γεννιέται μέσα από αναπόληση ενός ειδυλλιακού Μεσαίωνα και αντλεί την θεματολογία της από εκείνη την εποχή. Δεν πρέπει να είναι τυχαίο μάλιστα ότι το στυλ αυτό της ζωγραφικής – αντίστοιχο του οποίου είναι το κίνημα της γοτθικής αναβίωσης στην αρχιτεκτονική στην Αγγλία – φέρει το όνομα ενός τύπου καλλιτέχνη που θυμίζει κάτι από τον ρομαντικό καλλιτέχνη (κεφάλαιο 3): είναι ο περιφερόμενος τροβαδούρος/μουσικός που τραγουδούσε ιστορίες αγάπης και ιπποτικότητας στις αυλές των ευγενών.

Το στυλ αυτό παρουσιάζει ιστορικές μορφές και στιγμιότυπα (κυρίως σε ιδιωτικούς χώρους) που τοποθετούνται στον Μεσαίωνα και θεωρείται ως έκφανση του ρομαντισμού. Θεωρείται ότι ο πρώτος πίνακας του είδους που εκτέθηκε (το 1802) είναι το έργο του μαθητή του David, Fleury Francois Richard (1777 – 1852), μία σκηνή που δείχνει την Valentina Visconti να κλαίει για την δολοφονία, το 1407, του συζύγου της Louis de Valois και δούκα της Ορλεάνης από πολιτικό του αντίπαλο **[εικ. 36]**.

Την απαρχή της ζωγραφικής αυτής ο Etienne-Jean Delecluze την αποδίδει στον δάσκαλό του Jacques-Louis David[145] το έργο του οποίου *Η Στέψη του Ναπολέοντα* (1804 – 1805), θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μία ενσωμάτωση στοιχείων από το μεσαιωνικό παρελθόν.

Το εθνικό αίτημα που διαποτίζει όλο τον ευρωπαϊκό κόσμο στις αρχές του 19^{ου} αιώνα είναι ο λόγος για τον οποίο η τέχνη καθιστά επίκαιρη, άρα και μέρος μίας μακράς πορείας της γαλλικής ιστορίας και του πολιτισμού, την εποχή του Μεσαίωνα. Το 1800 το έργο *Le Genie du Christianisme* του υπέρμαχου του ρομαντισμού, αλλά και πολιτικά ταγμένου υπέρ της Βασιλείας κατά τα νεανικά του χρόνια, Francois- René de Chateaubriand (1768-1848), εξαίρει τις αρετές του Χριστιανισμού και το μεσαιωνικό παρελθόν, στρέφει τα βέλη του ενάντια στον ρωμαϊκό πολιτισμό και εφιστά την προσοχή στο ότι η ηθική συναρτάται με την τέχνη από την εποχή του Μεσαίωνα. Απέναντι στην εποχή του Λόγου, ο Chateaubriand αντιτάσσει το μυστήριο της θρησκείας.

Το βιβλίο που είχε τεράστια επιτυχία ευρέως, «σημαδεύει την απαρχή του κληρικού κόμματος και το τέρμα της βασιλείας των philosophes»[146]. Ως ρομαντικός αλλά και

[145] Todd Porterfield & Susan L. Siegfried, Staging Empire: Napoleon, Ingres and David, The Pennsylvania University Press, Pennsylvania, 2006, σ. 141.

καθολικός, ο Chateaubriand συνδέει το αίτημά του με την θρησκεία - όπως η κυρία των γραμμάτων Madame de Staël (Germaine de Staël, 1766 – 1817) θεωρητικοποίησε την σχέση ρομαντισμού και χριστιανισμού. Ο Chautebriand, μάλιστα, ισχυρίστηκε ότι η γαλλική λογοτεχνία του 17ου αιώνα δεν ήταν μία αναβίωση της κλασικής αρχαιότητας αλλά μία καθαρά χριστιανική λογοτεχνία[147].

Η αναβίωση του Μεσαίωνα είναι λοιπόν η αντανάκλαση της αναδυόμενης εθνικής συνείδησης είναι όμως και μία έκφραση της σκέψης του ρομαντισμού. Ήδη από το 1773, ο Goethe στο σύγγραμμά του για την γερμανική αρχιτεκτονική, αναφέρεται στον γοτθικό ναό του Στασβούργου και τον συνδέει με μία εθνική αρχιτεκτονική στην οποία κατοικεί το αληθινό αίσθημα και η βαθύτερη αλήθεια[148]. Και *Η Παναγία των Παρισίων* (1831) του Victor Hugo είναι ένας μοναδικός ύμνος στην αρχιτεκτονική του Μεσαίωνα (Γοτθικός ναός).

Το παρελθόν αποκτά μία νέα διάσταση μέσα από την σταδιακή δημιουργία των εθνικών συνειδήσεων. Ο 18ος αιώνας και ο 19ος αιώνας είναι η εποχή των επαναστάσεων και της απελευθέρωσης. Για τους ρομαντικούς η ελευθερία είναι η εθνική ανεξαρτησία εξ' ου και το έργο του του Delacroix *Η Σφαγή της Χίου* (1824) **[εικ. 28]**.

Στην Γαλλία, η δημιουργία του Musée des Monuments Francais des Arts από τον μελετητή του Μεσαίωνα Alexandre Lenoir το 1795, αντανακλά την ίδια διάθεση με εκείνη του Chateaubriand, μία διάθεση επιστροφής στον Μεσαίωνα. Η πρώιμη Αναγέννηση "αναθεωρείται" υπό το πνεύμα της πνευματικότητας και της εσωτερικότητας αλλά και της υπεροχής μίας εθνικής ιστορίας. Την ίδια στιγμή βέβαια τίποτα δεν είναι μονοσήμαντο – μία άλλη τάση στο πλαίσιο των ποικίλων αναθεωρήσεων που διακρίνουν τον 19ο αιώνα εξαίρει την τέχνη του Lorenzo Bernini, του ιταλού καλλιτέχνη της μπαρόκ εποχής.

Με την θρησκεία και ειδικότερα με τον καθολικισμό σχετίζεται και η αναβίωση της γερμανικής και της φλαμανδικής τέχνης που παρατηρείται στις βόρειες χώρες στις αρχές του αιώνα.

Ίσως όμως η πιο εναργής τάση αναβίωσης της πρώιμης Αναγέννησης γίνεται από τον John Ruskin (1819 – 1900) στην Αγγλία στα μέσα της δεκαετίας του 1840, την ίδια δεκαετία που

---

[146] Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, Ο.π.*, σ. 199.
[147] Στέφανος Ροζάνης, *Διαλέξεις για τον Ρομαντισμό*, *Ο.π.*, 2014, σ.σ. 44-45.
[148] *Gardner's Art through the Ages*, *Ο.π.*, σ. 811.

συστήνεται το 1848 και η Προ-ραφαηλιτική αδελφότητα, ένα κίνημα επίσης στην Αγγλία που επαναφέρει τους καλλιτέχνες της πρώιμης ιταλικής Αναγέννησης.

Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι τα συστατικά μίας «εθνικής ταυτότητας» δεν συμφωνούν πάντα την ίδια περίοδο και ότι οι μετατοπίσεις που γίνονται από την μία θέση στην αντίθετη είναι διαρκείς. Ο 19^{ος} αιώνας εξάλλου είναι ο αιώνας των πολλαπλών φωνών και των αλλαγών που εν μέρει προκύπτει από την σύγκρουση της παλαιάς με την νέα τέχνη, του παλαιού με τον νέο κόσμο.

Ενώ λοιπόν στην Βρετανία στα μέσα του 19^{ου} αιώνα η προ-ραφαηλητική αδελφότητα είναι ένα ισχυρό ρεύμα, αντίθετες φωνές, όπως εκείνη του περιοδικού *Art Journal*, τάσσονται υπέρ της σύγχρονης τέχνης και της αποκοπής από το παρελθόν που γέννησε η Ιταλία. Το παρόν έρχεται να πολεμήσει το "ξένο" παρελθόν, διότι το αίτημα είναι η δημιουργία μίας τέχνης εθνικά ανεξάρτητης. Η διοργάνωση της μεγάλης, αναδρομικής έκθεσης για τον Joshua Reynolds στο British Institution το 1813, μία εικοσαετία περίπου μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη, μπορεί να ιδωθεί στο πλαίσιο αυτού του αιτήματος για την κατοχύρωση μίας αγγλικής τέχνης με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Πάντως, μετά τα μέσα του 19ου αιώνα, όταν η σύγχρονη τέχνη αρχίζει να αποκτά μία μεγαλύτερη αποδοχή, η διαμάχη ανάμεσα στο παλαιό και το σύχρονο, ανάμεσα στην σύγχρονη τέχνη και τις «παλαιές» πηγές έμπνευσής της αρχίζει να κάμπτεται.

Ωστόσο, την εποχή που μας απασχολεί, η σύνδεση και η δημιουργία συνέχειας με το παρελθόν καταξιώνει το παρόν. Αυτή η ανάγκη σύνδεσης και συνέχειας επικυρώνει την εξουσία. Καίριας σημασίας βέβαια είναι το με ποια περίοδο του παρελθόντος επιλέγει η κάθε εποχή να ταυτιστεί είτε μέσω της θεματολογίας της είτε της τεχνοτροπίας και του στυλ. Η επιλογή μπορεί να διαφέρει ακόμα και ανά δεκαετία καθώς σε μία εποχή διαρκών πολιτικών και κοινωνικών ανακατατάξεων οι εξελίξεις είναι διαρκείς.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα από την εποχή που ο Ναπολέοντας είναι αυτοκράτορας της Γαλλίας θεωρούνται οι αλληγορικές σκηνές που συνήθως στοχεύουν να συνδέσουν τον ηγέτη ή και τους σημαντικούς άνδρες της εποχής με ιστορίες και μεγάλες μορφές του παρελθόντος. Πρόκειται για μία ζωγραφική της ιστορίας που στόχο έχει να θέσει στο βάθρο της ιστορίας ανθρώπους του παρόντος. Η θεματολογία αυτή είναι ένα είδος αναβίωσης μίας

ζωγραφικής που έχει τις ρίζες της στον 16^{ο} και 17^{ο} αιώνα και έχει σχέση με την πατρωνία της τέχνης.

Στην Γαλλία του Ναπολέοντα η ζωγραφική αυτή αν και βασισμένη στην ζωγραφική της ιστορίας και επομένως σε μία νεοκλασική παράδοση, αντλεί μεν την έμπνευσή της από την ρωμαϊκή ιστορία - όπως στο έργο του Jacques-Louis David *Η διανομή των αητών* (1810) **[εικ. 37]**- αλλά εμπνέεται και από σύμβολα και μορφές της γαλλικής ιστορίας. Χαρακτηριστικό είναι το πορτρέτο του Βοναπάρτη από τον Jean-Auguste-Dominique Ingres που εκτέθηκε στο σαλόν του 1806 **[εικ. 38]** και στο οποίο ο αυτοκράτορας απεικονίζεται με Καρολίνγκεια ενδυμασία, ως ένας σύγχρονος Καρλομάγνος δηλαδή - το έργο που διακρίνεται για τα καθαρά περιγράμματα και το έντονο χρώμα που τα περιγράμματα αυτά περικλείνουν έχει νεοκλασική τεχνοτροπία και ένα καθαρά δηλαδή εθνικό περιεχόμενο.

Ο Antoine-Jean Gros (1771 – 1835) επιχειρεί έναν άλλο παραλληλισμό ανάμεσα στις μεγάλες στιγμές του παρόντος και του παρελθόντος, της υπεροχής του Ναπολέοντα με την ιστορία της Γαλλίας, με δύο έργα. Το ένα δείχνει την συμφιλίωση του Φραγκίσκου Ι Βασιλιά της Γαλλίας το πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα με τον Κάρολο Κουίντο Ε **[εικ. 39]**, αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και το άλλο, την συνάντηση και «συμφιλίωση» ανάμεσα στον Ναπολέοντα και τον Αυτοκράτορα της Αυστρίας μετά την νικηφόρο μάχη του Άουστερλιτς **[εικ. 40]**.

Τέτοιου τύπου έργα, έργα που συνδύαζαν τον συναισθηματισμό του στυλ troubadour με την ζωγραφική της Ιστορίας, ήταν συνήθως παραγγελίες από τα μέλη της αριστοκρατίας. Με αυτήν την έννοια, κάποια, όπως τα παραπάνω πορτρέτα του Ναπολέοντα ήταν, σύμφωνα με τον Haskell, έργα που κατά κάποιον τρόπο συνέχιζαν την παράδοση του ancien régime[149]. Παρατηρούμε λοιπόν ότι το αίτημα της εθνικής συνείδησης είναι κοινό σε διαφορετικές πολιτικές παρατάξεις. Φαίνεται ότι ο ίδιος ο Ναπολέοντας προσπάθησε να ισορροπήσει τις δυνάμεις αυτές και να τις ενώσει σε μία κοινή συνείδηση: το 1806 ως εκπρόσωπος της κυβέρνησης πρότεινε τα μνημεία του Παρισιού να αντλούν την θεματολογία τους από τις ιστορίες του Αυτοκράτορα, την Επανάσταση και την Ιστορία της Γαλλίας[150].

[149] Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste*, *Ο.π.*, σ. 83.
[150] Στο ίδιο.

Τα έργα αυτά λοιπόν, ενώ ακουμπούν στην ζωγραφική της Ιστορίας, δεν χαρακτηρίζονται από τις μεγάλες σκηνές δράσης και έντασης που χαρακτηρίζουν την παραδοσιακή, ακαδημαϊκή αυτή ζωγραφική.

Κατά μία έννοια λοιπόν είναι απότοκο ενός ρομαντικού ιστορικισμού, μίας τάσης επιστροφής στην ιστορία μέσα από ένα πνεύμα που έχει στο επίκεντρο τον άνθρωπο και τον ψυχισμό.

Δημιουργούνται σε μία περίοδο κατά την οποία ο νεοκλασικισμός του διαφωτισμού αρχίζει να αμφισβητείται και η σχέση με το ελληνο-ρωμαϊκό παρελθόν δεν έχει την ίδια απήχηση ακόμα και στους συντηρητικούς της αριστοκρατίας, που παραδοσιακά ήταν κλασικιστές. Σταδιακά, με καίριο χρονικό σημείο το 1830, η συντηρητική αυτή τάξη θα στραφεί σε έναν κλασικισμό που έχει μεγαλύτερη σχέση με έναν ραφαλητικό κλασικισμό[151], δηλαδή με έργα που έχουν σχέση με την θρησκεία.

Στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα οι μεταβάσεις από το «παλαιό» στο «καινούριο», γεννούν την ανάγκη σύνδεσης του παρελθόντος με το παρόν και οδηγούν σε ολοένα και διαφορετικές "αναγνώσεις" του παρελθόντος. Πίσω από αυτές, η ανάγκη σύνδεσης ίσως να υποδηλώνει τόσο την αγωνία για μία σταθερότητα όσο και την αντίδραση στην "απειλή" του νέου.

Στις πρώτες δύο δεκαετίες του 19ου αιώνα τέτοια έργα που ανακαλούν το παρελθόν παρουσιάζονται με αυξητική τάση στα επίσημα σαλόν.

Ενδιαφέρον όμως είναι και το γεγονός ότι κάποια από αυτά τα έργα μεταφέρουν συχνά ένα αμφιλεγόμενο πολιτικό μήνυμα. Το έργο του Paul Delaroche που δείχνει τον Κρόμγουελ να κοιτάζει τον νεκρό Κάρολο Α'**[εικ. 41]** έχει πολλαπλούς υπαινιγμούς: θεωρείται ότι η μορφή του Κρόμγουελ παραπέμπει στον Ναπολέοντα και στην προδοσία του τόσο της Γαλλικής Επανάστασης όσο και της μοναρχίας αλλά και ότι ο Κάρολος Α' που εκτελέστηκε για προδοσία το 1649 παραπέμπει στην καρατόμηση του Λουδοβίκου ΙΣΤ κατά την Γαλλική Επανάσταση. Το έργο χρονολογείται το 1831, ένα χρόνο μετά την Ιουλιανή Επανάσταση και αφού ο μετριοπαθής Λουδοβίκος-Φίλιππος έχει γίνει βασιλιάς της Γαλλίας. Με αυτήν την

[151] Χατζηνικολάου Νίκος, *Ο.π.*, σ. 306.

έννοια γίνεται σε μία εποχή φιλική προς την αμφισβήτηση της εξουσίας αν και, λέγεται ότι ο Λουδοβίκος-Φίλιππο ενοχλήθηκε από το έργο καθώς θεωρήθηκε ότι εμμέσως έκανε έναν παραλληλισμό ανάμεσα στον Κρόμγουελ και τον πατέρα του βασιλιά, τον γνωστό ως Φίλιππο-Ισότητα ο οποίος ήταν υπέρ της καρατόμησης του Λουδοβίκου κατά την Επανάσταση το 1793.

Γεγονός είναι ότι ανατρέχοντας στο παρελθόν, οι καλλιτέχνες μπορούσαν να μεταφέρουν δύσκολα πολιτικά μηνύματα και ταυτόχρονα να δημιουργήσουν μία συνέχεια με την ιστορία. Αυτή η σχέση/εξάρτηση από το παρελθόν θα διαταραχθεί σταδιακά από τα μέσα του 19ου αιώνα.

Αν και προς το τέλος της βασιλείας του ο Λουδοβίκος-Φίλιππος προσεταιρίστηκε την αριστοκρατία και στράφηκε εναντίον της μεσαίας τάξης, η διακυβέρνησή του ήταν μετριοπαθής και χωρίς ακρότητες. Όταν λοιπόν ίδρυσε το μουσείο των Βερσαλλιών, το 1837, παρήγγειλε έργα που να αποτυπώνουν σκηνές της γαλλικής ιστορίας όπως την *Είσοδο των Σταυροφόρων στην Κωνσταντινούπολη* (1840) του Delacroix **[εικ. 9].** Ως προς την σύγχρονη ιστορία προτίμησε σκηνές που να αποτυπώνουν τις μεγάλες νίκες και να αποφεύγουν τις έντονες δηλώσεις. Το έργο του Paul Delaroche που απεικονίζει τον Ναπολέοντα να διασχίζει τις Άλπεις **[εικ. 42]** είναι ένα έργο που γίνεται κατά την βασιλεία του Λουδοβίκου-Φίλιππου και εκφράζει μία ανάγνωση του Ναπολέοντα σαφώς επηρεασμένη από το πνεύμα του ρομαντικού ιστορισμού. Κουρασμένος και σαφώς πιο ανθρώπινος σε σχέση με την αποτύπωσή του από τον David στο αντίστοιχο έργο του 1800 **[εικ. 43]** όπου ταυτίζεται με τον Καρλομάγνο και τον Αννίβα, ο Ναπολέοντας και κατά επέκταση η γαλλική ιστορία, το πρόσφατο παρελθόν αλλά και η παράδοση της νεοκλασικής ζωγραφικής μετατρέπεται σε μία εκδοχή που εκφράζει ένα νέο αίτημα – το αίτημα για μία κοινωνία ισχυρή αλλά πιο δημοκρατική στην οποία το επίκεντρο είναι ο άνθρωπος. Το γεγονός ότι ο Delaroche ήταν ένας ακαδημαϊκός ζωγράφος, αγαπητός τόσο στην αριστοκρατία όσο και στους ανερχόμενους αστούς καθιστά αυτή την επιλογή ακόμα πιο σημαντική.

Η ζωγραφική της ιστορίας είναι ένα σημαντικό κομμάτι της τέχνης του 19^{ου} αιώνα που αγαπήθηκε από καλλιτέχνες όπως ο Ingres και ο Delacroix, ο Géricault ή ο Gros. Είναι έργα αλληγορίες που οικειοποιούνται το παρελθόν για να σχολιάσουν το παρόν.

Καλλιτέχνες του παρελθόντος και εθνική συνείδηση

Ως τώρα εστιάσαμε στην αναβίωση του Μεσαίωνα, στον διάλογο του παρόντος με το παρελθόν μέσω της ζωγραφικής της Ιστορίας και μέσω ιστορικών μορφών και συμβόλων που χρησιμοποιούνται για να δώσουν μία συγκεκριμένη χροιά στο παρόν, κυρίως για να δηλώσουν την συνέχεια μίας μακράς εθνικής ιστορίας.

Στην συνέχεια θα μετατοπίσουμε το ερώτημα στο ποιους καλλιτέχνες του παρελθόντος επιλέγει η τέχνη του παρόντος να ξαναδεί, αυτήν την φορά μέσα από το πρίσμα της εθνικότητας και όχι μέσα από τον νέο ρόλο του καλλιτέχνη και της τέχνης (κεφάλαιο 3).

Διότι, το τί επιλέγουν να ζωγραφίσουν οι καλλιτέχνες συνδέεται και με το ποιά τέχνη του παρελθόντος επιλέγει η κάθε εποχή να «ζωντανέψει», να αναθεωρήσει.

Το αίτημα για την δημιουργία μίας εθνικής πολιτιστικής ταυτότητας, δημιουργείται και στο πλαίσιο της μετατόπισης της εξουσίας από την αριστοκρατία στους αστούς. Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν το έργο του Antoine Watteau (1684 – 1721) αποκτά νέα σημασία και η γαλλική τέχνη της εποχής του έρχεται στο προσκήνιο. Βέβαια από τις αρχές ως τα μέσα του 19^{ου} αιώνα οι γνώμες γύρω από αυτού του είδους την τέχνη, διχάζονται και αλλάζουν διαρκώς. Από το 1830 η παλαιότερη αντίληψη που ταύτιζε την γαλλική τέχνη του 18^{ου} με το παλαιό καθεστώς υποχωρεί εντυπωσιακά για να καταστήσει την τέχνη αυτή εξαιρετικά δημοφιλή από τα μέσα του αιώνα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει μάλιστα το γεγονός ότι για τους δημοκράτες η τέχνη των Watteau, Francois Boucher (1703 – 1770) , Nicolas Lancret (1690 – 1742) **[εικ. 44, 45, 46 αντίστοιχα]** και άλλων ζωγράφων που συνδέθηκαν με το γαλλικό ροκοκό εκφράζει τα ιδανικά μίας «γαλλικότητας», μίας δηλαδή εθνική σχολής αποδεσμευμένης από την ιταλική ή φλαμανδική τέχνη. Από την άλλη υπερασπιστής του νεοκλασικισμού, ο ζωγράφος και μαθητής του David, Étienne-Jean Delécluze, αναρωτιέται πώς είναι δυνατόν οι δημοκρατικές ιδέες να ταυτίστηκαν με την επιστροφή στο γούστο έργων των Watteau και Boucher.

Πάντως, οι δημοκράτες που υπερασπίστηκαν την τέχνη αυτή, εντόπιζαν την «γαλλικότητα» και σε έργα που δεν είχαν σχέση με το ροκοκό, έργα των Greuze, Chardin *που ο Denis Diderot είχε αποκαλέσει «σπουδαίο μάγο»*[152], Proudh'on και Géricault (αγαπημένος

[152] Από τον ιστότοπο της National Gallery of Art στην πόλη της Ουάσινγκτον. www.nga.gov/.../18th-century-france-chardin-and-portr... Τελευταία πρόσβαση Δεκέμβριος 2016.

καλλιτέχνης των προοδευτικών) τα οποία σε έκθεση στο Παρίσι το 1848[153] εκτέθηκαν μαζί με έργα των Fragonard και Watteau. Ο συνδυασμός αυτός μαρτυρά μία διαφορετική ανάγνωση του ροκοκό αλλά και το πώς η εποχή κατατάσσει έργα διαφορετικών δεκαετιών στο κοινό πλαίσιο της γαλλικότητας[154].

Η θέση του Théophile Thoré-Bürger είναι χαρακτηριστική της στάσης που ξεκινά από το αίτημα καθορισμού γαλλικής εθνικής ταυτότητας της τέχνης που εντείνεται ακόμα περισσότερο μετά το 1840. Όπως σημειώθηκε, *η* στάση αυτή οφείλεται εν μέρει στο φαινόμενο του ιστορικισμού αλλά εκπορεύεται και από το ρεύμα ενός είδους εθνικισμού της αριστεράς στον οποίο συγκαταλέγονται εκτός από τον Thoré-Bürger, ο λογοτέχνης και κριτικός Champfleury (1820 – 1889) και ο ιστορικός Jules Michelet (1798 – 1874)[155]. Αυτή η τάση συνδέεται με το πολιτικό περιεχόμενο του κινήματος του ρεαλισμού που αποκτά ώθηση από το 1850 και μετά. Το 1845, ο κριτικός Charles Blanc (1813 – 1882) αναφέρεται σ' ένα σχέδιο που θα έφερνε στην επιφάνεια τους ξεχασμένους Γάλλους ζωγράφους, ενώ ο Clément de Ris, επιμελητής του μουσείου των Βερσαλλιών γράφει το 1848, ότι ζωγράφοι όπως ο Claude Vignon (και αυτός σύγχρονος του Poussin) ακόμα όμως και ο Fragonard πρέπει αν επανεκτιμηθούν στις συλλογές του Λούβρου.

Ο δε Thoré-Bürger γράφει για μία γαλλική σχολή με πυλώνες τον ζωγράφο της αναγέννησης Francois Clouet, τον Philippe de Champaigne του γαλλικού μπαρόκ, ή τον πιο κλασικό Nicolas Poussin όπως επίσης τους σύγχρονους με τον Poussin, αδελφούς Le Nain[156] **[εικ. 47]** τον οποίο επαινεί όχι για τους λόγους του ρεαλισμού που επίσης ανακίνησε το ενδιαφέρον για τους συγκεκριμένους καλλιτέχνες στα μέσα του 19ου αιώνα αλλά για την φλέβα της γαλλικότητας.

Ο Γάλλος φιλελεύθερος κριτικός - που επανέφερε τον Vermeer και την ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα, ο Thoré-Bürger υπήρξε υποστηρικτής του Delacroix, της σχολής Barbizon και αργότερα των Courbet και Millet ενώ καταδίκασε την ακαδημαϊκή τέχνη της περιόδου της Δεύτερης Αυτοκρατορίας (1852-1871) – παρότι ενάντιος στο ροκοκό, φτάνει να είναι δεκτικός της τέχνης αυτής στον βαθμό που συλλαμβάνει την γαλλικότητα: περίπου

---

[153] Francis Haskell, *Rediscoveries in Art, Some Aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, *Ο.π.*, σ. 115.
[154] Το ότι ο ρομαντισμός ανίχνευσε μία μελαγχολία στο έργα του Watteau είναι ενδεικτικό τού πως ένα έργο μπορεί να αποκτήσει τόσες διαφορετικές αναγνώσεις.
[155] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.*, σ. 180.
[156] Όλα τα παραπάνω παραδείγματα προέρχονται από το *Επαναφορά στον Γκρέκο*, σ. 180.

το 1848, την περίοδο δηλαδή της Δεύτερης Δημοκρατίας (1848-1851), αναφέρει ότι σε σχέση με τον Simon Vouet, οι Boucher και Fragonard τήρησαν την γαλλικότητά την στιγμή που ο Vouet έβλαψε την γαλλική τέχνη με όσα αποκόμισε στην Ιταλία[157]. Ο Thoré-Bürger εξάλλου θεωρούσε ότι η γαλλική τέχνη του μπαρόκ ήταν σαφώς επηρεασμένη από την ιταλική σχολή και δεν ταίριαζε στο εθνικό πνεύμα της Γαλλίας[158]. Στο ίδιο πνεύμα ο ιστορικός και φιλελεύθερων απόψεων Michelet αντιπαραθέτει τον Poussin με τον Géricault με το κριτήριο ότι ο πρώτος ζωγράφιζε Ιταλούς ενώ ο δεύτερος Γάλλους.

Ως και το 1860 περίπου η σύνδεση μία εθνικής αλλά και φιλελεύθερης ιδεολογίας με το έργο αυτών των καλλιτεχνών συνεχίζεται. Ο Thoré-Bürger για παράδειγμα, επισημαίνει και αυτός μία εθνική και φιλελεύθερη φλέβα στο έργο του Watteau[159] και αναφέρει ότι σε μία εποχή που οι ζωγράφοι απεικόνιζαν βασιλιάδες και πρίγκηπες εκείνος έκανε ως θέμα του βοσκούς και κοινούς ανθρώπους. Η απόδοση ανθρώπων της καθημερινότητας είναι και ο λόγος που ο Thoré-Bürger θα συγκινηθεί και από τον Vermeer[160] **[εικ. 48]**. «Κριτικός της τέχνης και στρατευμένος αριστερός, ο Thoré-Bürger εκφράζει καθαρά τις πολιτικές του ιδέες όταν μιλά για την τέχνη του παρελθόντος: «Η ιταλική τέχνη είχε υποδουλωθεί στον Χριστό και τον Απόλλωνα, αντίθετα η ολλανδική τέχνη, ήταν η έκφραση της ανθρώπινης πραγματικότητας»[161].

Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι οι καλλιτέχνες που ο Thoré-Bürger επαινούσε για την θεματολογία της τέχνης τους, καλλιτέχνες όπως ο Watteau αλλά και οι Chardin και Greuze, καλλιτέχνες που, όπως είδαμε, «επανέρχονται στις προτιμήσεις του κοινού» είχαν εμπνευστεί από την ολλανδική τέχνη της ηθογραφίας και τον πορτρέτων. Ας σημειωθεί επίσης ότι η τέχνη του στυλ troubadour, που αναφέρθηκε πιο πάνω, αντλεί και αυτή έμπνευση από τον χρυσό αιώνα της ολλανδικής ζωγραφικής κυρίως ως προς την ενάργεια, την καθαρότητα και την έμφαση στην λεπτομέρεια.

Τον Vermeer τον έχει «ανακαλύψει» ο καλλιτέχνης, έμπορος τέχνης και πολιτικός Jean-Baptiste-Pierre Le Brun ήδη από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Ο Le Brun εξάλλου, είχε συγκρίνει το 1806 έργα τουWatteau με του Tiziano και του Chardin με τον Rembrandt. Τα σχόλια

---

[157] Haskell Francis, *Rediscoveries in Art,* Ο.π., σ. 116.
[158] Dictionary of Art Historians, Art History Webmaster Association, https://dictionaryofarthistorians.org/**thore**t.htm
[159] Haskell Francis, *Rediscoveries in Art, Ο.π.*, σ. 166.
[160] Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^{ο} στον 21^{ο} αιώνα*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2004, *Ο.π.,* σ. 48.
[161] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.*, σ. 182.

αυτά, αν και θεωρείται ότι σχετίζονται με την αντίδραση στο μπαρόκ, δεν έχουν την ίδια αιτία με τα επαινετικά σχόλια του Thoré-Bürger, δεν πατούν δηλαδή στο αίτημα μίας εθνικής τέχνης, διαπνέονται όμως από την ίδια φιλελεύθερη ματιά[162].

Επιστρέφοντας στο θέμα μας, το αίτημα για μία εθνική τέχνη προβάλλεται και από τεχνοκριτικούς της αριστοκρατίας. Το 1831, για παράδειγμα, κριτικά σημειώματα που εκπροσωπούν την άποψη αυτή, καταγγέλλουν την απουσία εθνικής σχολής, κανόνων και τάξης με άλλα λόγια, αξίες που έχουν υποχωρήσει μπροστά στην ατομικότητα και την ελεύθερη ιδιωτική πρωτοβουλία που κατά την γνώμη τους είχε παρεισφρήσει και στην τέχνη[163].

Ως προς τον Watteau τώρα, σημειώνουμε ότι την τέχνη του θα υποστηρίξουν με εθνικό αίτημα και οι μεγαλύτεροι κατά τριάντα χρόνια από τον Thoré-Bürger αδελφοί Edmond και Jules de Goncourt, συγγραφείς, συλλέκτες και κριτικοί τέχνης. Όμως εδώ η οπτική αντιθέτως από τον Thoré-Bürger είνα συντηρητική και έχει ως αίτημα του μία επιστροφή στον ξένοιαστο κόσμο της αριστοκρατίας. Ο "δρόμος" μέσω του οποίου έχουν έλθει στον Watteau είναι διαφορετικός.

Αντίθετα με τον σύγχρονό τους, φιλελεύθερο Jules-Antoine Castagnary (1830 – 1888), αργότερα υπέρμαχο του ιμπρεσιονισμού, οι αδελφοί Goncourt επιστρέφουν με μία νοσταλγία στην προ-επαναστατική Γαλλία. Στο πρώτο τους βιβλίο με θέμα τους Γάλλους καλλιτέχνες του 18ου αιώνα που ολοκληρώνουν την περίοδο 1859-1875, αφιερώνουν το πρώτο κεφάλαιο στον Watteau και αποθεώνουν τις ζωγραφικές του ποιότητες – υποστηρίζουν μάλιστα ότι ο καλλιτέχνης έχει θέση τον «κανόνα» της μεγάλης γαλλικής ζωγραφικής[164]. Βρισκόμαστε στην περίοδο της Δεύτερης Αυτοκρατορίας και δεν είναι ίσως τυχαίο ότι εκείνη την εποχή δρουν και οι γνωστοί ως pompiers ζωγράφοι, με το γνώριμο νέο-ροκοκό - ακαδημαϊκό στυλ τους.

---

[162] Τα στοιχεία έχουν αντληθεί από το βιβλίο του Haskell *Rediscoveries in Art*, σς, 23-38. Αναφερόμενος στις απόψεις του Le Brun για τους Watteau και Chardin, ο Haskell σημειώνει ότι η θέση αυτή μπορεί να ιδωθεί ως αναβίωση ή επιβίωση του γούστου και ότι σε γενικές γραμμές οι αισθητικές του προτιμήσεις δεν προέρχονταν από μία διάθεση τομής και εισαγωγής του καινούριου.

[163] Νίκος Χατζηνικολάου, *Νοήματα της εικόνας*, *Ο.π.,* σ. 276.

[164] *The Changing Status of the Artist*, edited by E. Barker, N. Webb and K. Woods, Yale University Press & The Open University, New Haven and London, 1999, σ. 239. Για το πώς αντίθετες πολιτικές θέσεις υπερασπίζονται τον ίδιο καλλιτέχνη βλ. παρακάτω κεφάλαιο. Παρότι οι Goncourt είναι κριτικοί που δρουν κυρίως εκτός του χρονολογικού πλαισίου αυτής της εργασίας, τους αναφέρουμε διότι κρίνουμε ότι έχει ενδιαφέρον η διαφορετική αλλά θετική, όπως και του Thoré-Bürger, ερμηνεία του Watteau .

Ακόμα και στα ίδια πολιτικά ρεύματα όμως, ανάλογα με την εποχή/δεκαετία υπάρχουν και οι αντίθετες απόψεις που θεωρούν την τέχνη του 18ου αιώνα οπισθοδρομική[165], που δηλαδή φαίνεται να αντιφάσκουν με αυτές του Thoré-Bürger. Στην αναφορά του στον David το 1831 για παράδειγμα, κριτικός που ως αντίπαλος του κλασικού και υπέρμαχος του ρομαντισμού θεωρείται φιλελεύθερων πεποιθήσεων, επαινεί στιγμιαία τον νεοκλασικιστή ζωγράφο διότι «μας γιάτρεψε από τους Μπουσέ και τους Βανλό»**[166].** Βέβαια η ειδοποιός διαφορά είναι ότι η αναφορά γίνεται στον Boucher, γίνεται όμως και στον Βανλό δηλαδή τον Louis Michelet van Loo (1707 – 1771) ο οποίος ήταν φίλος του Diderot και του οποίου η ζωγραφική δεν είχε τον έντονο ροκοκό χαρακτήρα της τέχνης του Boucher. Πάντως, το όνομα του Watteau δεν εμφανίζεται στην αρνητική αυτή κριτική, ίσως και διότι ο Watteau δεν ανήκει στην καθαρά ροκοκό εποχή του 18ου αιώνα[167] αλλά σε μία μεταβατική περίοδο ανάμεσα στο μπαρόκ και το ροκοκό αλλά και ενδεχομένως διότι, εν αντιθέσει με τους δύο παραπάνω ζωγράφους που ήταν καλλιτέχνες της αριστοκρατίας και της Αυλής (ο van Loo ήταν επίσημος ζωγράφος της αυλής του Φιλίππου Ε' της Ισπανίας) ο Watteau είχε αστικό κοινό. Εξάλλου, οι *fêtes galantes* του Watteau έχουν αποτιμηθεί – τουλάχιστον από την σύγχρονη κριτική – ως έργα που στέκουν με μία αμφιλεγόμενη κριτική διάθεση απέναντι στην ξένοιαστη ζωή της αριστοκρατίας,

Τα βέλη της συγκεκριμένης κριτικής δεν συμπαρασύρουν όμως ούτε τον καλλιτέχνη του 18ου αιώνα Siméon Chardin, ίσως και πάλι λόγω της αστικής όχι μόνο πελατείας αλλά και θεματογραφίας του Chardin. Διότι, σε τελική ανάλυση, το σχόλιο αυτό γράφεται έναν χρόνο μετά την Ιουλιανή επανάσταση η οποία δεν κατάφερε μεν να εγκαθιδρύσει μία αβασίλευτη δημοκρατία όπως θα την ήθελαν οι ριζοσπάστες δημοκρατικοί, αλλά τουλάχιστον οδήγησε στην άνοδο του μετριοπαθούς Λουδοβίκου-Φίλιππου κατά την βούληση των φιλελεύθερων αστών.

---

[165] Βλ. επόμενο κεφάλαιο.

[166] Νίκος Χατζηνικολάου, *Νόηματα της εικόνας*, *Ο.π.,* σ. 303.

[167] Βέβαια, όπως σημειώθηκε πιο πάνω η τέχνη του 18ου αιώνα και καλλιτεχνών όπως του Boucher θα κερδίσει το γούστο των αστών και δημοκρατών σταδιακά κατά τα μέσα του 19ου αιώνα.

Κεφάλαιο 5

Πολιτική και επανεκτίμηση

Το προοδευτικό και το συντηρητικό στοιχείο

Το αίτημα για μία εθνική τέχνη υποδηλώνει, τουλάχιστον με σημερινά κριτήρια, ότι η τέχνη έχει μία πολιτική χροιά και έναν πολιτικό ρόλο. Η πολιτική συνείδηση, που στην Γαλλία ξεκινά τον 18^{ο} αιώνα και κορυφώνεται με την Επανάσταση, εδράζεται στην έννοια της προόδου. Διείσδυσε στην τέχνη και την ανάγνωσή της, ενώ ταυτόχρονα αποτέλεσε έναν

ακόμα παράγοντα που επηρέασε την ερμηνεία του παρελθόντος. Η Επανάσταση ήταν «σύμβολο και ιδεολογική προβολή μίας νέας συνείδησης της Ιστορίας»[168].

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι τα όσα υποστήριξε στην Εθνική Συνέλευση του 1793 ο David ότι δηλαδή «οι τέχνες πρέπει να συμβάλουν αποφασιστικά στη δημόσια διαπαιδαγώγηση, αλλα για να μπορέσουν να κατορθώσουν κάτι τέτοιο, θα πρέπει οι ίδιες να ανανεωθούν. Το πνεύμα και το περιεχόμενο της τέχνης θα πρέπει να είναι αντάξια του λαού τον οποίο προορίζονται να φωτίσουν»[169]. Αυτά που προτείνει να γίνουν πολιτική θέση της κυβέρνησης και να θεσμοθετηθούν, τα έχει ήδη υλοποιήσει στα έργα του ξεκινώντας από το έργο του 1784 *Ο Όρκος των Ορατίων.*

Η επανάσταση αυτή ξεκινά λοιπόν πολιτικά αλλά διαχέεται σε όλα τα πεδία. Στον κλασικισμό γίνεται η επανάσταση του πολίτη, η επανάσταση του Κράτους, στον ρομαντισμό μεταβάλλεται σε μία επανάσταση του υποκειμένου και του καλλιτέχνη, μία επανάσταση που μεταθέτει την έννοια του κόσμου στην έννοια του ατόμου. Πρόκειται για μία επανάσταση που δεν έχει πάντα ξεκάθαρη πολιτική αιχμή, μία αντίδραση που το κύριο γνώρισμά της δεν ήταν το αν υπερασπιζόταν μία αντιδραστική ή προοδευτική ιδεολογία ή μία ανάμειξη των δύο αλλά ότι ο δρόμος μέσα από τον οποίο φτάνει σε μία τέτοια θέση είναι ο δρόμος της φαντασίας και του αισθήματος. «Παντού υπήρχε ο ρομαντισμός της Επανάστασης όπως υπήρχε και ο ρομαντισμός της Αντεπανάστασης και της Παλινόρθωσης. Οι Δαντόν κι οι Ροβεσπιέροι ήταν το ίδιο φαντασιόπληκτοι δογματιστές όσο και οι Σατωβριάνδοι και οι ντε Μαίστρ, οι Γκαίρρες και οι Αδάμ Μύλλερ»[170]. Φαίνεται πάντως ότι μόνο από το 1820 και μετά ο Ρομαντισμός γίνεται ένα φιλελεύθερο κίνημα που συντάσσεται με την πολιτική επανάσταση[171]. Αυτό δεν ισχύει πάντως για τη δεύτερη γενιά των Ρομαντικών, οι οποίοι, με αρχηγό τον Th. Gautier, θα δημιουργήσουν τη βιοθεωρία η Τέχνη για την Τέχνη.

Το ζητούμενο εδώ είναι ποιες περιόδους επαναφέρουν οι διάφορες εκδοχές της πολιτικής συνείδησης και ποιες αποσιωπούν. Ένα ερώτημα, για παράδειγμα, είναι η «αναθεώρηση» του ελληνορωμαϊκού παρελθόντος και το πώς η παρακαταθήκη αυτή του νεοκλασικισμού σταδιακά αποκτά μικρότερο βάρος ή διαφορετική σημασία, τουλάχιστον για μία μερίδα

---

[168] Λοϊζίδη Νίκη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας,* Νεφέλη, Αθήνα, 1992, *Ο.π.,* σ. 14.
[169] *Στο ίδιο,* σ. 28.
[170] Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, *Ο.π.*, σ. 209.
[171] *Στο ίδιο*, σ. 234.

πληθυσμού. Ακόμη, τίθεται το ερώτημα το αν και ποια πολιτική χροιά αποκτούν τα σύγχρονα έργα και κατ' επέκταση, το αν και γιατί η πολιτική χροιά για την τέχνη του παρόντος φέρνει στο προσκήνιο την τέχνη του παρελθόντος. Ποιες δηλαδή είναι οι εκλεκτικές συγγένειες με το παρελθόν, οι «κοινοί τόποι» που κατασκευάζονται; Και ακόμα, τί αποτέλεσμα έχει η ανασύσταση του παρελθόντος για το παρόν;

- 19ος αιώνας, 1800 – 1830 περίπου

Το πολιτικό κριτήριο έχει καταρχήν δύο όψεις: ένα έργο μπορεί να κρίνεται προοδευτικό η μη στο πλαίσιο της εξέλιξης της τεχνοτροπίας της τέχνης ή πολιτικό στο πλαίσιο το κοινωνικό, ως προς το τί μεταδίδει στο κοινό, με άλλα λόγια μπορεί να είναι προοδευτικό και πρωτοποριακό ή με καλλιτεχνικούς ή με κοινωνικούς και θεματικούς όρους. Η δεύτερη περίπτωση που συνδέεται με μία αντίληψη της τέχνης ως έχουσα ηθικό, διδακτικό και κοινωνικό ρόλο χαρακτηρίζει τον 18ο αιώνα και εκτείνεται κατά το όλο πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Κοινό σημείο είναι η έννοια της ανανέωσης.

Πάντως, στις κριτικές για την τέχνη, το ποιο από τα δύο κριτήρια χρησιμοποιεί ο γράφων δεν είναι πάντα σαφές. Το γεγονός ότι άνθρωποι προοδευτικοί υποστήριξαν ενίοτε μία τέχνη μη προοδευτική (προσκολλημένη στο παρελθόν, μιμητική και άρα μη πρωτότυπη) με καλλιτεχνικούς όρους υποδηλώνει ότι τα δύο κριτήρια βρίσκονται ενίοτε αποκομμένα το ένα από το άλλο[172].

Η μετακίνηση των πολιτικών θέσεων από τον ίδιο άνθρωπο όπως επίσης οι αντιφατικές πολιτικές συμπεριφορές είναι και αυτές ένα ζήτημα που πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν όταν ταυτίζουμε συγκεκριμένες προσωπικότητες με πολιτικές πεποιθήσεις. Ο Delacroix για παράδειγμα ήταν επαναστάτης το 1830 και αντεπαναστάτης το 1848 όταν η αστική τάξη δέχεται επίθεση από την εργατική τάξη. Ως ρομαντικός καλλιτέχνες αποστρεφόταν τους αστούς αλλά στην πραγματικότητα αντιπαθούσε μόνο τους μικροαστούς και όχι τους μεγαλοαστούς στων οποίων τα σαλόνια σύχναζε[173].

[172] Ο Haskell φαίνεται σε κάποιες περιπτώσεις να συνδέει τα δύο κριτήρια καθώς τις καλλιτεχνικά συντηρητικές ιδέες προοδευτικών κριτικών τις αντιμετωπίζει ως αντίφαση – την οπτική αυτή την κρίνουμε ολισθηρή.
[173] Giulio Carlo Argan*, Η μοντέρνα τέχνη* Achille Bonito Oliva, *Η τέχνη στην καμπή του 21ου αιώνα*, *Ο.π.*, σ. 39.

Οι συσχετισμοί ανάμεσα στο προοδευτικό καλλιτεχνικά και το προοδευτικό πολιτικά, τόσο στην πράξη όσο και στην θεωρία αποκαλύπτουν την πολυπλοκότητα και την ζωντάνια της πραγματικότητας. Συνδέουν την τέχνη με την ζωή και υποδηλώνουν ότι η ιστορία της τέχνης δεν είναι μόνο μία ιστορία ιδεών, γεγονότων και τεχνοτροπιών αλλά και μία ιστορία των ανθρώπων που την δημιούργησαν και την αξιολόγησαν.

Κάποια από τα παραπάνω παραδείγματα δείχνουν, επίσης, ότι, προκειμένου να οδηγηθεί σε σωστά συμπεράσματα, ο σημερινός μελετητής που θέλει να ερμηνεύσει την ιστορία του γούστου, θα πρέπει να προσέξει ώστε να μην προβάλει στην ιστορική περίοδο που μελετά, την σύγχρονη και οικεία για εκείνον αντίληψη σύμφωνα με την οποία το καινούριο θεωρείται πρωτότυπο και προοδευτικό[174].

Ανάλογες απλουστεύσεις – στην προκειμένη περίπτωση η εφαρμογή πολιτικής ορολογίας στην τέχνη του παρελθόντος ή του παρόντος - φαίνεται όμως ότι γίνονταν και στην ίδια την εποχή που μελετάμε.

Ένα ασφαλές συμπέρασμα που μπορεί πάντως να εξαγάγει κανείς από όλη την συνθετότητα του ζητήματος είναι ότι η ευρεία χρήση πολιτικών όρων και στην τέχνη είναι αποτέλεσμα μίας εποχής με πολιτικά αιτήματα και πολιτικές ανακατατάξεις. Η γαλλική επανάσταση και τα χρόνια που οδηγούν σε αυτή είναι ο πρώτος μεγάλος σταθμός. Ο Jacques-Louis David (1748 – 1825), σε Εθνική συνέλευση του 1794 κάνει λόγο για μία τέχνη απελευθερωμένη από την υπηρεσία της στους «τυράννους» και από την «εκπόρνευση» της σε αυτούς, για μία τέχνη με αξιοπρέπεια που εξέφραζε το σθένος και θάρρος των «φαλαγγών της Δημοκρατίας»[175]. Σε αυτού του είδους την διατύπωση έχει τις ρίζες του ο μεταγενέστερος – με καλλιτεχνικά κριτήρια - όρος *avant-garde*. Ο νεοκλασικιστής David και πάλι, ισχυρίζεται στην Εθνική Συνέλευση του 1793 ότι ο καλλιτέχνης μαζί με τον ποιητή και τον σοφό είναι ικανοί να εκπροσωπούν και να διαμορφώνουν το πνεύμα και τις καλλιτεχνικές προτιμήσεις του λαού[176]. Υπάρχει εδώ σαφώς ο απόηχος των θέσεων του Denis Diderot για μία τέχνη της

[174] Η σχέση πολιτικής και επιστήμης ίσως να δίνει ένα αντίστοιχο παράδειγμα ασυμφωνίας ή έλλειψης σύνδεσης. Και αυτό διότι θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι η επιστημονική πρόοδος ανέτρεψε πολλές φορές τις βασικές παραδοχές της πολιτικής προοδευτικότητας και γέννησε άλλες.
[175] Oskar Batschmann, *The artist in the modern world*, *Ο.π.*, 1997, σ.σ. 72-73.
[176] Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας, Ο.π.*, σ. 28.

Αλήθειας, για μία τέχνη που παρότι ο ίδιος ο Diderot δεν το διατυπώνει σαφώς, έχει κανείς την αίσθηση ότι εννοείται ως μία τέχνη με κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα[177].

Περνάμε στην εποχή που ξεκινά λίγο πριν από την περίοδο της Παλινόρθωσης του 1814 ως την βασιλεία του Λουδοβίκου-Φίλιππου. Η κοινωνία είναι πολιτικά συντηρητική. Ηγείται μία οικονομικά κραταιή αστική τάξη που επιδιώκει την κοινωνική ισορροπία μέσω της υπεροχής της. Στην κοινωνία αυτή το αντίπαλο δέος είναι μία μεινότητα που επιθυμεί να αλλάξει τα ήθη, τους θεσμούς και τις ιδεολογίες – αυτή είναι η προοδευτική φωνή των ρεπουμπλικάνων. Οι οπαδοί του Saint-Simon (1769-1825) και του Fourier (1809-1865), σοσιαλιστές όπως ο Louis Blanc (1811-1892) ή αναρχικοί όπως ο Proudhon (1809-1865) που ακολουθούν το πνεύμα της επανάστασης του 1830 πιστεύουν και παλεύουν για την αλλαγή[178]. Πιστεύουν ότι ο καλλιτέχνης όπως και ο επιστήμονας συμβάλλουν στην κοινωνική πρωτοπορία, το κοινό καλό.

«Ανάμεσα σε αυτές τις δύο κοινωνικές τάσεις, αριθμητικώς άνισες αλλά ιδεολογικώς ισοδύναμες, τοποθετείται η ρομαντική τέχνη κατ' αρχάς και η νεορομαντική κατόπιν»[179].

Αυτή η πάλη ανάμεσα στο συντηρητικό και το προοδευτικό στοιχείο εκτείνεται λοιπόν στο πεδίο της τέχνης. Οι συντηρητικοί αστοί θέλουν να διατηρήσουν τον κανόνα, την «αρμονία» μίας ακαδημαϊκής ή κακώς εννοούμενης ακαδημαϊκής τέχνης. Νιώθουν την αλλαγή ως απειλή. Οι φιλελεύθεροι εκφράζουν το αντίθετο. Παλεύουν για την ανατροπή, το καινούριο, αυτό που θα αλλάξει την κοινωνία. Η τέχνη του ρομαντισμού δεν είναι πάντα η τέχνη που επιθυμεί την αλλαγή και αυτό διότι ο ρομαντισμός έχει διαφορετικές πτυχές και προθέσεις.

Σε αυτήν την κοινωνία λοιπόν, προσπαθούμε να δείξουμε πως οι ανακατατάξεις και η πολιτική συνείδηση και οι δύο έντονες σε μία εποχή προσπάθειας εγκαθίδρυσης της δημοκρατίας, επιδρούν τόσο στην πρόσληψη του παρόντος όσο και του παρελθόντος. Το παρόν νοείται ως εκείνο που φέρνει το καινούριο ή εκείνο που συντηρεί και, κυρίως, συνεχίζει ό,τι έχει κληρονομήσει από το παρελθόν; Νοείται ως τομή ή ως συνέχιση; Και αν πρόκειται για συνέχιση μήπως συνεχίζει μία κληρονομιά ή οποία όμως ερμηνεύεται με νέο τρόπο;

---

[177] *Στο ίδιο*, σ. 26.
[178] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.*, σ. 50-51.
[179] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.*, σ. 51.

- Πολιτική φρασεολογία

Σύμφωνα με τον Haskell, η πολιτική ορολογία που χρησιμοποιείται στα κείμενα για την τέχνη και η πολιτική πρόσληψη της τέχνης, ακόμα και έργων που δεν έχουν οπωσδήποτε προφανείς πολιτικές αποχρώσεις είναι κυρίως φαινόμενο του 19ου αιώνα και απότοκο της γαλλικής επανάστασης. Η ερμηνεία της στυλιστικής τεχνοτροπίας ενός έργου τέχνης με πολιτικούς όρους, διαδίδεται κυρίως το δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα[180]. Πριν από τον 19ο αιώνα, η πιο διαδεδομένη και η πιο συγγενής με την σημασία του «πολιτικού» έννοια που συνδεόταν με την τέχνη ήταν η έννοια του ηθικού και της αλήθειας. Η τέχνη μπορεί να ήταν ανήθικη ή αιρετική, αλλά όχι απαραίτητα προοδευτική η με την πολιτική έννοια. Ο Diderot κάνει μεν λόγο για το *juste milieu*, μία έννοια που το 1831 ο Louis-Philippe θα χρησιμοποιήσει με καθαρά πολιτική χροιά για να αναφερθεί σε μία διακυβέρνηση που δεν φτάνει στις ακρότητες μιας βασιλείας ούτε στις ακρότητες της λαϊκής κυριαρχίας, δεν την συστήνει όμως για την τέχνη καθώς ο «ποιητής πρέπει να ρίχνεται στα άκρα»[181]. Στην τέχνη ο όρος *juste milieu* χρησιμοποιήθηκε σε μία κριτική για το Σαλόν του 1831 και συνδέθηκε – σύμφωνα με ορισμένους ειδικούς λανθασμένα– με το έργο καλλιτεχνών όπως ο Paul Delaroche, ο Horace Vernet, ο Charles-Emille-Callande de Champmartin και ο Ary Scheffer και γενικότερα με μία τέχνη που ισορροπεί ανάμεσα στον κλασικισμό του David και τον ρομαντισμό του Delacroix.

Ο όρος της πρωτοπορίας είναι σημαντικός σε αυτήν την προβληματική. Συναντιέται για πρώτη φορά ως μεταφορικό σχήμα πολιτικής δράσης το 1794 σε επαναστατικό έντυπο της περιοχής των ανατολικών Πυρηναίων που προσπαθούσε να μεταδώσει το ιακωβινικό ήθος της Επανάστασης ενώ είναι γνωστός στρατιωτικός όρος από τον 12ο αιώνα[182].

Ο όρος *avant-garde*, με την έννοια της ανανέωσης και της ολικής μεταμόρφωσης του κόσμου, γεννιέται στην τέχνη μέσα στο πνεύμα των φιλελεύθερων απόψεων των Fourier και Saint-Simon τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα με αιχμή το 1830 και 1840. Το 1825, στο *De l' Organisation Sociale*, ο Saint-Simon αναφέρεται στον καλλιτέχνη που «ηγείται της

[180] Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste*, *Ο.π.*, σ. 68.
[181] Ο Honore Daumier θα φιλοτεχνήσει την περίοδο 1832-1835 μία σειρά από καρικατούρες σε μορφή σαράντα μικρών γλυπτών, προτομών από πηλό που αναπαριστούν πολιτικές φιγούρες του juste milieu.
[182] Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, *Ο.π.,* σ. 24.

στρατιάς», που προωθεί το καλό της κοινωνίας και τις αξίες ενός νέου συστήματος. Ο καλλιτέχνης είναι κατά κάποιον τρόπο προφήτης – ένας χαρακτηρισμός που υποκρύπτει και ρομαντικές αποχρώσεις - και ηγέτης[183], είναι δυναμικό κομμάτι της εξέλιξης μίας κοινωνίας.

Η άποψη αυτή, που φαίνεται να αποδίδει στην τέχνη και πολιτικό περιεχόμενο αφού η τέχνη δεν μπορεί να είναι εκτός κοινωνικής πραγματικότητας, εκφράζεται σε μία εποχή που πιστεύει ότι η τέχνη έχει και πολιτικό σκοπό (αντίθετα με ένα από τα ρεύματα του ρομαντισμού και τις απόψεις του Gautier για την καθαρή τέχνη), ότι είναι μέρος του οικονομικού μοχλού και της εξέλιξης – με όλες τις σημασίες της έννοιας – μίας κοινωνίας. Η «τέχνη πρέπει να έχει κοινωνική χρησιμότητα και να συμβάλλει στην πρόοδο του πολιτισμού…πρέπει να σταματήσουμε να υμνούμε το νεκρό παρελθόν, να ξεθάβουμε πτώματα, πρέπει να τραγουδούμε για τον λαό και να τον εμβολιάσουμε με τον ενθουσιασμό της προόδου»[184] . Παρότι η άποψη για μία τέχνη στρατευμένη, όχι μία τέχνη καθαρή (*l'art pour l'art*) ήταν η φωνή των επαναστατών, στοιχεία της χρησιμοποιήθηκαν και από την εξουσία. Για παράδειγμα, ήδη από το 1806 ο Ναπολέοντας ενέταξε την τέχνη στην «Exposition de l' industrie», μία ενέργεια που οπωσδήποτε είχε και προπαγανδιστικούς, εθνικούς στόχους.

Οι συνδυασμοί αυτοί και οι διαφορετικές χρήσεις της έννοιας της προοδευτικής, πολιτικής, πρωτοποριακής τέχνης έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Θεωρείται[185] ότι ο όρος «πρωτοπορία» εντάχθηκε σε ένα ευρύ πολιτικό φάσμα και υπήρξε ταυτόχρονα ως « 'συντηρητική, 'ουδέτερη', 'προοδευτική' πρωτοπορία με μία υπεροχή της προοδευτικής». Η προοδευτική πρωτοπορία αυτή γινόταν μέρος της ιδεολογίας διαφορετικών σχηματισμών. Ήταν «ιακωβινική το 1794, ρεπουμπλικανή το 1848, ριζοσπαστική το 1880…»[186]. Κοινό σημείο ή έννοια της της προόδου και της αλλαγής.

Δεν είναι λοιπόν περίεργο ότι στους σχολιασμούς ο ορισμός της πολιτικής ή κοινωνικής λειτουργίας διαφέρει κατά περίπτωση. Οι αποχρώσεις και η οπτική μέσα από την οποία ο καθένας κατανοεί το «πολιτικό» μπορεί να αποκαλύψουν διαφορές. Σε αυτήν την εργασία πάντως, η πολιτική σημασία χρησιμοποιείται ως μία γενική «ομπρέλα» κάτω από την οποία

---

[183] Oskar *Batschmann*, *The artist in the modern world*, *Ο.π.*, σ.σ. 73-74.
[184] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο* , *Ο.π.,* σ. 58.
[185] Βλ. Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας, Ο.π.*, σ.σ. 32-33.
[186] *Στο ίδιο*.

βρίσκουμε διάφορες απόψεις που στο σύνολό τους όμως εκφράζουν μία γενικότερη «πολιτική» τάση της εποχής.

Η τέχνη της εμπροσθοφυλακής με τη έννοια της τέχνης που είναι μπροστά από τον καιρό της με καθαρά καλλιτεχνικούς όρους (η καλλιτεχνική πρωτοπορία ως διακριτή τάση της τέχνης) είναι γνώρισμα του τελευταίου τετάρτου του αιώνα. Τότε θα συνδεθεί και με το ελιτίστικο γούστο των σνομπ της διανόησης.

Η αντίληψη της τέχνης μέσα από ένα πολιτικό πρίσμα ανοίγει νέα «παράθυρα» στο παρελθόν. Ο Thoré-Bürger, ό ίδιος άνθρωπος που έγραφε ευμενή σχόλια για τον Watteau, προβάλλει τις φιλελεύθερες απόψεις του στην ολλανδική ζωγραφική. Ο Thoré-Bürger, παρότι υπερασπιστής των ρομαντικών δεν αποκόπτει τον ρομαντισμό από την ενασχόληση με την σύγχρονη ζωή (η αποκοπή τέχνης και ζωής είναι κάτι για το οποίο οι ρομαντικοί θα κατηγορηθούν από τους προοδευτικούς). Διακρίνει την ολλανδική από την φλαμανδική τέχνη, τον Rembrandt από τον Rubens, ταυτίζοντας την πρώτη με μία τέχνη που ασχολείται με την ζωή και τον άνθρωπο ενώ την δεύτερη με μία θεματολογία που πηγάζει από την μυθολογία και τον παρηκμασμένο κόσμο της αριστοκρατίας. « ‘Ο Rubens ανήκε στους ηττημένους και τους σκλάβους – ο Rembrandt, ανήκε στους νικητές και τους ελεύθερους. Εκεί κυρίως βρίσκεται η διαφορά της ευφυίας τους’ […]. Αυτός είναι ο χαρακτηρισμός της ολλανδικής ζωγραφικής στο σύνολό της. Η ζωή, *η ζωντανή ζωή,* ο άνθρωπος τα ήθη του, οι ασχολίες του…..δεν πρόκειται για μία μυστικιστική τέχνη που συγκαλύπτει παλιές προλήψεις…..και αφιερωμένη αποκλειστικά στη δόξα των κυρίαρχων του ανθρώπινου είδους’. Είναι προφανές ότι εν προκειμένω οι προβληματισμοί του Thoré-Bürger δεν είναι οπτικής τάξης »[187].

Όπως ήδη αναφέρθηκε (κεφάλαιο 4), ο Thoré-Bürger ήταν εξάλλου ο άνθρωπος που συνέβαλε στην «επανανακάλυψη» του ξεχασμένου Vermeer το έργο του οποίου όμως θα γίνει εκτεταμένα πλέον αντικείμενο αναθεώρησης και θαυμασμού την περίοδο του ιμπρεσιονισμού κυρίως λόγω του νέου ενδιαφέροντος που δημιουργείται για την απόδοση του φωτός.

[187] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο , Ο.π.,* σ.σ. 181-182.

Βέβαια ο Rubens ήταν ο καλλιτέχνης του χρώματος **[εικ. 49]**. Εδώ έχει ενδιαφέρον να δει κανείς πώς προγενέστερες θέσεις αντικαθίστανται από νέες. Η διάκριση ανάμεσα στους καλλιτέχνες του χρώματος ή του σχεδίου και η αντιπαλότητα του *colore* και του *disegno* (οι δύο "δρόμοι", για παράδειγμα, ο ένας του Rubens και ο άλλος του Poussin) είχε βέβαια συσχετιστεί με την έννοια της ελευθερίας, καθώς η τέχνη του χρώματος είχε ενίοτε συνδεθεί με μία παρέκκλιση από τον κλασικό κανόνα. Ο Rubens εκπροσωπούσε το χρώμα όμως ο Thoré-Bürger (όπως προκύπτει από το παραπάνω σχόλιό του περί Rubens και Rembrandt) δεν λαμβάνει καθόλου υπόψιν του αυτήν την παράμετρο. Την κρίση του καθορίζει κυρίως το γεγονός ότι οι πάτρονες του Ρούμπενς ήταν οι μεγάλοι ηγεμόνες της Ευρώπης. Θεωρεί ότι τους υπηρέτησε δουλικά. Ο πολιτικός φιλόσοφος Edgar Quinet (1803 – 1875) κάνει κάτι ανάλογο προσπαθώντας να αναλύσει την τέχνη με την πολιτική. Το 1857 επισημαίνει την εξής αντίφαση: η τέχνη του Rubens δεν είχε καμία αντιστοιχία με το αυστηρό κατά την γνώμη του πολίτευμα της Δημοκρατίας της Βενετίας[188]. Αυτή η θέση όμως έχει τις εξής δύο αντιφάσεις: ο μεν Rubens δεν δέχθηκε ποτέ παραγγελία από την Δημοκρατία της Βενετίας και η Δημοκρατία θα μπορούσε κάλλιστα να χρησιμοποποιήσει το μπαρόκ για να υπηρετήσει τους σκοπούς της.

Ισχύει όμως και το αντίστροφο, ένα δημοκρατικό πολίτευμα δηλαδή δεν παράγει οπωσδήποτε προοδευτική τέχνης και αντίστροφα «προοδευτική» τέχνη δεν σημαίνει και «προοδευτικό» πολίτευμα. (Ο 20^{ός} αιώνας είναι γεμάτος τέτοια παραδείγματα αλλά η δομή των θεσμών για την τέχνη είναι εντελώς διαφορετικοί από την εποχή του μπαρόκ στην Φλάνδρα).

Οι γνώμες για το τι είναι προοδευτικό όχι μόνο αναθεωρούν προγενέστερες αντιλήψεις αλλά καταρρίπτουν και το σημερινό στερεότυπο περί διαφωτισμού και ρομαντισμού και την αντίληψη που θέλει να συνδέει την πρωτοτυπία και το καινούριο με το προοδευτικό.

Βλέπουμε λοιπόν, ότι σε κριτική του σαλόν του 1842, ο Stendhal συνδέει το ιδανικό της κλασικής ομορφιάς όπως προκύπτει από την ανάκληση της αρχαιότητας με τις ρεπουμπλικανικές πολιτικές ιδέες. Από την άλλη, μία συντηρητική κριτική θεωρεί ότι ο Delacroix και οι ρομαντικοί (το «αντίθετο» ρεύμα του κλασικισμού) είναι οπισθοδρομικοί διότι ανατρέχουν στον 18^{ο} αιώνα και σε μία τεχνοτροπία του «μη τελειωμένου» πίνακα της

[188] Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste*, *Ο.π.,* σ. 68.

εποχής του ροκοκό εν αντιθέσει με το αυστηρό περίγραμμα της νεοκλασικής ζωγραφικής. Ο νεοκλασικιστής ζωγράφος Étienne-Jean Delécluze (1781 – 1863), για παράδειγμα, κατηγορεί τον Delacroix για το ότι επαναφέρει το ψεύτικο και μαλθακό γούστο που είχε η γαλλική σχολή δύο δεκαετίες περίπου πριν από την γαλλική επανάσταση.

Ο A. Cassagne, αναφερόμενος στην λογοτεχνία, εξηγεί ότι την δεκαετία του 1830 οι αστοί έβλεπαν στον ρομαντισμό την επικίνδυνη λογοτεχνία της αταξίας ενώ στον κλασικισμό την τάξη μία ιδέα που επιβιώνει ως το 1871. "Επαναστάτες στα μάτια της αστικής τάξης, οι ρομαντικοί ήταν για την δημοκρατία αντιδραστικοί" ενώ οι δημοκράτες "έβλεπαν στους ρομαντικούς τους καθυστερημένους ιδεαλιστές ανθρώπους του παρελθόντος, εραστές πεθαμένων πραγμάτων, απολογητές του καθολικού και μυστικού μεσαίωνα…"[189].
Οι συντηρητικοί αστοί δεν επιθυμούσαν την αλλαγή ενώ η μειονότητα των φιλελεύθερων ήθελε μία τέχνη του ρομαντισμού με κοινωνικό αίτημα και περιεχόμενο.

Φαίνεται ότι την περίοδο γύρω από το 1830, αλλά και αργότερα, στα μέσα του αιώνα, κάποιοι προοδευτικοί κριτικοί κατηγόρησαν τους ρομαντικούς όχι επειδή ήταν «μοντέρνοι» αλλά επειδή ήταν παρωχημένοι[190]. Το ίδιο συνέβη και για μία άλλη πτυχή του ύστερου ρομαντισμού, το «δόγμα» της «καθαρής τέχνης», ένα λογοτεχνικό κίνημα που εισηγείται ο Théophile Gautier μέσω του μυθιστορήματός του *Mademoiselle Maupin* το 1835. Όπως και ο ρομαντισμός, η καθαρή τέχνη (η οποία άλλωστε γεννιέται από τον ρομαντισμό) αρνείται οποιαδήποτε συσχετισμό της τέχνης με το δίδαγμα ακόμα και με την ίδια την φύση. Ακούει στους εσωτερικούς της νόμους, στην φαντασία και το παράδοξο. Η πρόκληση για τους ρεπουμπλικάνους ήταν μεγάλη και «οι οπαδοί της στρατευμένης τέχνης θεωρούν ότι αίτιοι της θεωρίας της τέχνης για την τέχνη των ρομαντικών είναι η αστική φιλοσοφία και ο δογματικός εκλεκτισμός»[191].

Συνεχίζουμε με κάποιες χαρακτηριστικές απόψεις: σύμφωνα με Auguste Jal, τον κριτικό που επαίνεσε την *Σχεδία της Μέδουσας* του Géricault για το πολιτικό της μήνυμα[192] ο νεοκλασικισμός αντιπροσώπευε το *ancien régime* της τέχνης ενώ για τον Stendhal ήταν μία

---

[189] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.,* σ.σ. 51-52.
[190] Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste*, *Ο.π.,* σ.σ. 214-215. Ο Haskell δεν διευκρινίζει από ποιούς ακριβώς προέρχεται αυτή η κριτική και σε ποιό πλαίσιο.
[191] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο*, *Ο.π.,* σ. 59.
[192] www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/raft-medusa

τέχνη με ρεπουμπλικανικές αποχρώσεις[193]. Χαρακτηριστικές ως προς τις φιλελεύθερες απόψεις του για μια τέχνη «μαχόμενη» είναι και οι κριτικές του Jal για το παρισινό σαλόν του 1824[194].

Η περίπτωση της αντιμετώπισης του David από τους φιλελεύθερους και τους συντηρητικούς είναι ενδεικτική της συνθετότητας του ζητήματος. Αναδεικνύει γκρίζες περιοχές και φαινομενικά αντιφατικές θέσεις. Η περίπτωση της πρόσληψης του David με αφορμή το Σαλόν του 1831 καταρρίπτει τα στερεότυπα περί "ρομαντικών" και "κλασικών". Εξάλλου, τα σημεία σύγκλισης της ρομαντικής και της νεοκλασικής τέχνης είναι όπως θα δείξει ο Robert Rosenblum εξαιρετικά ρευστές[195].

Σύμφωνα με την ανάλυση του Νίκου Χατζηνικολάου[196], στις κριτικές του σαλόν του 1831 - το όνομά που αναφέρεται περισσότερο από οποιαδήποτε άλλο στις κριτικές του συγκεκριμένου σαλόν, διπλάσιες φορές από του Poussin και, από τους ξένους καλλιτέχνες, όσες φορές το όνομα του Raphael – κυριαρχεί η εξής διάκριση: οι ρομαντικοί καλλιτέχνες και οι κριτικοί που είναι υπέρ του ρομαντισμού στην τέχνη και που κατά κανόνα είναι πολιτικά φιλελεύθεροι, οπαδοί του Ναπολέοντα ή της Δημοκρατίας συνηγορούν υπέρ του David ενώ οι οπαδοί του «κλασικισμού» ή της «μέσης οδού» στην τέχνη που είναι οπαδοί των Βουρβώνων ή του Λουδοβίκου-Φίλιππου έχουν αρνητική ή κριτική στάση. Βέβαια και πάλι δεν διευκρινίζεται πλήρως το πλαίσιο στο οποίο οι γνώμες αυτές εκφέρονται. Μιλούν άραγε για την λειτουργία της τέχνης αυτής την εποχή του David ή με φόντο το 1831;

Ο ισχυρισμός πάντως είναι ότι η διάκριση αυτή έχει καθαρά πολιτικές αιτίες και προεκτάσεις. Εκφράζει αισθητικές ιδεολογίες που αντικατοπτρίζουν πολιτικές αντιπαραθέσεις σε μία Γαλλία διαιρεμένη ανάμεσα στο παλαιό και το καινούριο. Οι κριτικές δείχνουν ότι οι αισθητικές επιλογές γίνονται με πολιτικό κριτήριο και ότι οι «κλασικοί» δεν είναι οπωσδήποτε υπερασπιστές του νεοκλασικισμού και αντίστοιχα, ότι οι «ρομαντικοί» δεν είναι μόνο υπέρ της τέχνης του ρομαντισμού.

---

[193] Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste*, *Ο.π.,* σ.69. Δεν διευκρινίζεται το πλαίσιο στο οποίο ο Stendhal εξέφρασε αυτήν την γνώμη. Διότι αν αναφερόταν στον νεοκλασικισμό της εποχής της επανάστασης, η αντίφαση παύει να υπάρχει.
[194] Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας Ο.π.,*, σ. 27.
[195] Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, *Ο.π.,,* κεφάλαιο Ι.
[196] Κεφάλαιο «Ο Ζακ Λουί Νταβίντ στο πρώτο σαλόνι της Ιουλιανής Μοναρχίας» σ. 285- 306, στο *Νοήματα της Εικόνας.*

Ο David που είχε πέθανε εξόριστος στις Βρυξέλλες έξι χρόνια πριν το Σαλόν του 1831 είχε, μετα θάνατον και ύστερα από την Ιουλιανή επανάσταση, «επανέλθει» στο πολιτικό προσκήνιο με αμφιλεγόμενες γνώμες αλλά και με μία επίσημη «υποδοχή» από τον Λουδοβίκο-Φίλιππο που πλέον περιέβαλε τον μεγάλο ζωγράφο στο Τάγμα της Λεγεώνας της Τιμής. Ως καλλιτέχνης-σύμβολο της γαλλικής επανάστασης του 1789, είναι λογικό το πολιτικό μήνυμα των έργων του να ταίριαζε στους φιλελεύθερους ρομαντικούς ακόμα και αν τεχνοτροπικά παρέπεμπε σε μία κλασική τέχνη. Βέβαια δεν είναι όλα τα έργα που χρήζουν τις ίδιας επιδοκιμασίας. Ο David ήταν για τον φιλελεύθερο Auguste Jal (1795 – 1873) που πρόσκειται στους δημοκρατικούς, ο δημιουργός του Βρούτου και του Λεωνίδα, ενώ για τον Charles-Francois Farcy αντιρομαντικό αλλά οπαδό της πολιτικής «μέσης οδού», είναι ο ζωγράφος του Λεωνίδα και των Σαβίνων. Το αντιμοναρχικό ιδεώδες των *Ραβδούχων του Βρούτου* **[εικ. 50]** ήταν λογικό να αρέσει σε έναν φιλελεύθερο ενώ οι *Σαβίνες* **[εικ. 13]** με το μετα-επαναστατικό μήνυμα της εθνικής συμφιλίωσης ήταν πολιτικά πιο μετρημένο. Τα πιο επαναστατικά πάντως έργα του David, *Ο Θάνατος του Μαρά* **[εικ. 51]**[197] και *Ο Όρκος του σφαιριστηρίου* **[εικ. 52]** αναφέρονται μόνο μία φορά και μόνο από τα πιο αριστερά έντυπα τα οποία δεν κάνουν αξιόλογες αναφορές ούτε στα έργα της περιόδου της Αυτοκρατορίας εν αντιθέσει με τους πιο μετρημένους φιλελεύθερους ή τους εκπροσώπους της μέσης οδού. Ο *Όρκος του Σφαιριστηρίου* είναι σίγουρο ότι άρεσε όχι μόνο λόγω του περιεχομένου αλλά και επειδή αποδίδει ένα σύγχρονο θέμα χωρίς να αναφερθεί στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Αν και το έργο «ορίζει τις απαρχές του ενός ρήγματος – τόσο ως προς την αντίληψη και ερμηνεία του ιστορικού θέματος όσο και ως προς τις στυλιστικές αναζητήσεις», κάτι που χαρακτηρίζει τους πρώιμους ρομαντικούς, το έργο δυσκόλεψε τον David ο οποίος ενδεχομένως να ανέτρεξε στην δομή του *Όρκου των Ορατίων* προκειμένου να αποπερατώσει το έργο [198] το οποίο όμως δεν τελείωσε ποτέ.

---

[197] Ο Μπωντλαίρ πάντως επαινεί το έργο αυτό όχι για τον ρεαλισμό του και το πολιτικό του μήνυμα αλλά για την τρυφερότητά του και την απόδοση του ιδανικού. Για τον Μπωντλαίρ το έργο υπερβαίνει τις προτιμήσεις που βασίζονται σε πολιτικά κριτήρια. «Σκληρός όπως η φύση, αυτός ο πίνακας έχει όλο το άρωμα του ιδανικού. Ποια ήταν λοιπόν αυτή η ασχήμια που ο άγιος θάνατος έσβησε τόσο γρήγορα με την άκρη της φτερούγας του; Ο Μαρά μπορεί στο εξής να προκαλέσει τον Απόλλωνα, ο Θάνατος μόλις τον φίλησε με τα ερωτευμένα του χείλη και αναπαύεται στην ηρεμία της μεταμόρφωσής του. Υπάρχει σε αυτό το έργο κάτι το τρυφερό και το δυνατό ταυτόχρονα. Στον κρύο αέρα αυτού του δωματίου, στους κρύους τοίχους, γύρω από αυτή την κρύα και πένθιμη μπανιέρα, φτερουγίζει μια ψυχή. Θα μας επιτρέψετε λοιπόν, πολιτικοί όλων των κομμάτων, ακόμα και εσείς άγριοι φιλελεύθεροι του 1845, να λυγήσουμε μπροστά στο αριστούργημα του Νταβίντ; Αυτό το έργο ήταν ένα δώρο στην τεθλιμμένη πατρίδα και τα δάκρυά μας δεν είναι επικίνδυνα». Baudelaire, *Curiosité esthétiques, L'art romantique*, εκδ. Garnier, Paris 1962, σελ. 89-90.

[198] Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας, Ο.π.*, σ. 29.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι ο David δέχεται κριτική από τεχνοκριτικό της συντηρητικής *Correspondant*, τεχνοκριτικό που ήταν θερμός οπαδός των Βουρβώνων, διότι, πολύ συνοπτικά, ταυτίστηκε με τους έλληνες και ρωμαίους όπως και οι δημοκρατικοί πολιτικοί της εποχής. Εγκατέλειψε έτσι το χριστιανικό Ωραίο και ανέστησε το ωραίο του παγανισμού[199].

Όπως καταλήγει ο Νίκος Χατζηνικόλαου, πέραν από τους πολιτικούς λόγους, οι ρομαντικοί ενέκριναν και την καλλιτεχνική «επανάσταση» του David για να δικαιώσουν την καλλιτεχνική «επανάσταση» του Delacroix. Ενδιαφέρον είναι μάλιστα ότι ο Delacroix θεωρούσε τον David τον «πατέρα ολόκληρης της μοντέρνας τέχνης»[200].

Ο νεοκλασικισμός του David, επομένως, και η ανάγνωση του ελληνορωμαϊκού παρελθόντος γίνονται από τους ρομαντικούς υπό το πρίσμα μίας ανανέωσης. Ο David με τον νεοκλασικισμό του ανέτρεψε το ροκοκό και την μαλθακή τέχνη του παλαιού καθεστώτος όπως με την σειρά του ο Delacroix εξεγέρθηκε εναντίον του «εκφυλισμένου νεοκλασικισμού». Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγουμε επομένως είναι ότι το αρχαιοελληνικό παρελθόν αποτιμάται και επαναπροσλαμβάνεται από τους ρομαντικούς και φιλελευθέρους της εποχής ως ένα όχημα ανατροπής καλλιτεχνικής και πολιτικής. Ας μην ξεχνάει κανείς εξάλλου, ότι τόσο οι ρομαντικοί όσο και οι νεοκλασικιστές συνδιαλέγονται με το παρελθόν. Εκείνο που αλλάζει είναι η πρόθεση και ο τρόπος ενώ ένα είδος νοσταλγίας ενδημεί και στα δύο ρεύματα.

Τα πράγματα αρχίζουν να αλλάζουν μετά την αποτυχημένη επανάσταση του 1848. Το αίτημα μετατοπίζεται από το παρελθόν στο παρόν και η ανάγκη να εξεταστεί η σύγχρονη πραγματικότητα γίνεται επιτακτική. Η φιλελεύθερη γνώμη στρέφεται υπέρ του ρεαλισμού, μίας τέχνης που να καταγράφει την ορατή πραγματικότητα, εκεί όπου βρίσκονταν τα προβλήματα της εποχής και οι απαντήσεις σε αυτά. Ο Champfleury γίνεται ο απολογητής του Gustave Courbet – το έργο του τελευταίου *Οι Εργάτες που σπάνε πέτρες* **[εικ. 53]** καθιστά θέμα του πίνακα την εργατική τάξη και εκφράζει το επαναστατικό και καθαρά πολιτικό μήνυμα της νέας τέχνης. Οι αναθεωρήσεις βέβαια συνεχίζονται και η τέχνη του παρελθόντος δεν παύει να έχει ενδιαφέρον στο πλαίσιο του ευρύτερου ιστορικισμού και του αναδυόμενου εκλεκτικισμού. Ο ιστορικισμός εξάλλου, όπως σημειώθηκε και αλλού

[199] *Στο ίδιο*, σ. 300.
[200] Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, Ο.π.,* σ. 191.

(κεφάλαια 3 και 4) είναι μέρος, εκτός των άλλων[201], ενός ανερχόμενου εθνικισμού της αριστεράς που συνδεόταν με την πολιτική κατεύθυνση του ρεαλισμού[202]. Όμως πρώτιστο κριτήριο στις επιλογές αυτές είναι μία άλλη πολιτικά χρωματισμένη προτεραιότητα. Για το κίνημα του ρεαλισμού εν προκειμένω, το θέμα του έργου – όπου η πραγματικότητα, η ζωή στην καθημερινότητά της αλλά όχι η ζωή της αριστοκρατίας – αποτελεί το κριτήριο, εν ονόματι του οποίου οι ρεαλιστές, δηλαδή οι νέοι επαναστάτες, βλέπουν την τέχνη του παρελθόντος. Εξ' ου και όταν ο Champfleury υπερασπίζεται τους Le Nain το κάνει στο πλαίσιο μίας τέχνης που επιλέγει το αληθινό, το χρήσιμο και το ωραίο[203] (δηλαδή τα ίδια κριτήρια με εκείνα του Ντιντερό).

- Κοινωνικές τάξεις και γούστο

Όπως φάνηκε, τα πράγματα είναι πολύ πιο σύνθετα και αλλάζουν από χρόνο σε χρόνο. Ο μελετητής της ιστορίας της τέχνης συναντά τις αλλαγές αυτές και κατά την προσπάθειά του να ταυτίσει συγκεκριμένες τεχνοτροπίες με το γούστο συγκεκριμένων κοινωνικών τάξεων. Αυτό συμβαίνει και πριν από τον 19ο αιώνα. Ο κλασικισμός, για παράδειγμα, όπως και ο ορθολογισμός του 18ου αιώνα «επιδέχεται ποικίλες κοινωνιολογικές ερμηνείες» εφόσον υποστηρίχθηκε εναλλάξ από αυλικοαριστοκρατικά και αστικά κοινωνικά στρώματα για να καταλήξει να γίνει η αισθητική της Επανάστασης[204].

Βέβαια ο ίδιος ο κλασικισμός δεν είναι μία ενιαία τάση αλλά διακρίνεται από διαφορετικά είδη, το καθένα από τα οποία ίσως να μπορεί να συσχετιστεί με μία μόνο κοινωνική τάξη σε μία συγκεκριμένη περίοδο. Ακόμα και ο Joseph-Marie Vien (1716 – 1809) **[εικ. 54]** έχει αποτιμηθεί και ως ροκοκό κλασικιστής άρα και πιο κοντά στο *ancien régime* (ήταν εξάλλου ο τελευταίος ζωγράφος με τον τίτλο του Premier peintre du roi), τουλάχιστον σε σχέση με τον David στην περίοδο του επαναστατικού του κλασικισμού.

Πώς, λοιπόν, συνδυάζονται οι καλλιτεχνικές τάσεις με τις κοινωνικές διαστρωματώσεις και τις πολιτικές πεποιθήσεις; Ποιες κοινωνικές τάξεις προτιμούν τι, πώς η κοινωνική τάξη καθορίζει το γούστο;

---

[201] Στα σχετικά κεφάλαια έχει γίνει αναφορά στο σύνθετο θέμα του ιστορικισμού, ως φαινόμενο του θετικισμού αλλά και γνώρισμα του ρομαντισμού.
[202] Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στον Γκρέκο, Ο.π.,* σ. 180.
[203] *Στο ίδιο,* σ. 181.
[204] Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, *Ο.π.*, σ. 168.

Πιστεύουμε ότι μόνο κατά περίπτωση συγκεκριμένης τεχνοτροπίας σε συγκεκριμένη περίοδο και σε συγκεκριμένη τάξη, δηλαδή με συγκεκριμένες μεταβλητές μπορεί να μιλήσει κανείς με ασφάλεια και να αρχίζει να χτίζει κομμάτι κομμάτι τις ποικιλίες που προκύπτουν. Μία πιο διευρυμένη αντιμετώπιση δεν μπορεί παρά να αποκαλύψει πολυπλοκότητες και αντιφάσεις.

Το γούστο δεν είναι ποτέ ομοιόμορφο. Το σε ποιόν αρέσει τί και πότε αποκαλύπτει πολλές διαφοροποιήσεις. Καταρχήν εξαρτάται από το αν το υποκείμενο είναι συλλέκτης, κριτικός, καλλιτέχνης, το τί πεποιθήσεις έχει. Σημαντικές μεταβλητές είναι επίσης η δεκαετία στην οποία εντοπίζουμε το εκάστοτε γούστο, ειδικά σε εποχές που οι αλλαγές είναι γρήγορες και συνεχόμενες όπως χαρακτηριστικά στον 19ο αιώνα.

Θεωρείται λοιπόν ότι στις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα όσο πιο «τελειωμένος» ήταν ένας πίνακας, όσο λιγότερο αφηρημένος δηλαδή, τόσο πιο εύπεπτος ήταν και άρα τόσο πιο κοντά στο γούστο των ανερχόμενων αστών που δεν είχαν την παράδοση της αριστοκρατίας. Εξαρτάται και πάλι για το ποιους αστούς εννοούμε. Διότι το βέβαιο είναι ότι όσοι τάσσονταν με τους φιλελεύθερους ρομαντικούς, μπορούσαν να αποδεχθούν την στυλιστική τεχνοτροπία του ημιτελούς πίνακα. Όπως παρατηρούσε ο Wilhelm Schlegel (1767 – 1845) πρωτεργάτης του πρώιμου ρομαντισμού, στον αγώνα της να προσεγγίσει το άπειρο, «η σύγχρονη τέχνη διατρέχει τον κίνδυνο να παρερμηνευτεί εξαιτίας του ότι εμφανίζει την μορφή του ατελούς»[205].

Η ατελής μορφή αντιδιαστέλλεται με την ολοκληρωμένη, «τέλεια» νεοκλασική σύνθεση. Αυτή η τεχνοτροπία άρεσε τόσο σε κάποιους αστούς όσο και στην αριστοκρατία. Σύμφωνα με τον Francis Haskell όμως οι μικροί, «τελειωμένοι» πίνακες με τα αναγνωρίσιμα και εύπεπτα θέματα δεν ήταν μόνο επιλογή μίας λιγότερο εξευγενισμένης αριστοκρατίας αλλά και έργα αγαπητά και στην «παλαιά τάξη». Αν μάλιστα ο Paul Delaroche θεωρήθηκε ως ο ζωγράφος των αστών που μετρίασε τον ρομαντισμό του Delacroix για να απευθυνθεί στο γούστο τους, το επιχείρημα καταρρίπτεται από το γεγονός ότι οι μεγαλύτεροι πάτρωνες του ζωγράφου ήταν αριστοκράτες. Ο συντηρητισμός δεν ήταν μόνο το γνώρισμα μίας ανερχόμενης και οικονομικά κραταιής αστικής τάξης, που όπως θεωρείται από μία μερίδα των ιστορικών της τέχνης, μόλυναν το γούστο της εποχής βάζοντας στο περιθώριο το

[205] Στέφανος Ροζάνης, *Διαλέξεις για τον Ρομαντισμό, Ο.π.*, σ. 60.

προχωρημένο γούστο της ελίτ. Ένα παράδειγμα που αντικρούει την άποψη αυτή είναι το γεγονός ότι αυτοί που απέκτησαν από τους πιο ασυνήθιστους πίνακες του William Turner ανήκαν στην αστική τάξη[206]. Βέβαια το να ταυτίσει κανείς πολιτικές ιδέες με κοινωνικές τάξεις είναι εν μέρει ασφαλές αλλά έχει το κίνδυνο ότι δημιουργεί απόλυτους συσχετισμούς που αποκρύπτουν τις αποχρώσεις. Διότι η αστική τάξη δεν είναι απαραίτητα και προοδευτική, εξ' ου και ο όρος *juste milieu*, μία μερίδα κυρίως αστών που όμως έχουν συντηρητικές πεποιθήσεις.

Η διοχέτευση της συλλογής Orleans (κεφάλαιο 6) στα χέρια των αστών στην Αγγλία αποτελεί παράδειγμα του πώς οι αστοί υιοθετούν το γούστο της αριστοκρατίας για να νομιμοποιήσουν την θέση τους. Βέβαια, το παράδειγμα αυτό πρέπει να ερμηνευτεί στο πλαίσιο των συνθηκών που επικρατούσαν στην Αγγλία. Όμως τόσο στην Αγγλία όσο και στην Γαλλία τίποτα δεν είναι μονοδιάστατο στο πλαίσιο των αλλαγών που συντελούνται το πρώτο μισό του 19ου αιώνα – διαφορετικές τάσεις παρατηρούνται στους ίδιους κύκλους και τις ίδιες κοινωνικές ομάδες.

Ενώ λοιπόν κάποιοι αστοί προσεταιρίζονται το ακαδημαϊκό γούστο, κάποιοι άλλοι αναθεωρούν ξεχασμένες περιόδους στην ιστορία τη τέχνης. Το ανανεωμένο ενδιαφέρον για την ολλανδική και την ισπανική ζωγραφική του 17ου αιώνα που συναντούμε σε περιπτώσεις όπως των συλλεκτών Pereire ή του βιομήχανου σιδηρομεταλλευμάτων Schneider είναι χαρακτηριστικό. Θα έπρεπε να ερμηνεύσουμε αυτή την επιλογή ως ανανεωτική ανατρέχοντας και στις απόψεις του φιλελεύθερου Thoré-Bürger ή, όπως έχει υποστηριχθεί ως μία ασφαλή προτίμηση για μία ευτελή θεματογραφία, εύπεπτη λόγω του ρεαλισμού της και της αναφοράς της στην καθημερινότητα[207];

Αμφισβητήσιμο θεωρείται επίσης το πόσο η κάθε κοινωνική τάξη συνδέει την τέχνη που επιλέγει με τις κοινωνικές τους αιτίες ακόμα και αν οι επιλογές αυτές βασίζονται σε ταξικά συμφέροντα[208].

Οι γενικεύσεις απλουστεύουν την πραγματικότητα στην οποία ακόμα και όταν ένα ρεύμα είναι κυρίαρχο (στην προκειμένη περίπτωση, το γούστο για μία εύπεπτη τέχνη από τους

---

[206] *Στο ίδιο*, σ. 212.
[207] Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, *Ο.π.*, σ. 98.
[208] Νίκος Χατζηνικολάου, *Νοήματα της Εικόνας*, *Ο.π.*, σ. 281.

αστούς) δεν είναι το μοναδικό, ακόμα και εντός των κόλπων της ίδιας κοινωνικής τάξης. Όπως σημειώνει ο T. J Clark, «Το να ανήκεις σε μία τάξη της οποίας τις ιδεολογικές παραδοχές μοιράζεσαι, δεν σημαίνει πως τις αποδέχεσαι πλήρως ή πώς σου ταιριάζουν απόλυτα. Μία ιδεολογία εμφανίζει τα όρια και τις αντιφάσεις της προς πιθανή χρήση ακόμα και όσων βρίσκονται εντός των ορίων της…»[209].

Σύμφωνα εξάλλου με τον Daniel Bell, τον οποίον αναφέρει η Νίκη Λοϊζίδη «ένα από τα βαθύτερα αίτια των αδιεξόδων και των συγκρούσεων των μοντέρνων κοινωνιών είναι το γεγονός ότι 'ενώ η αστική κοινωνία προωθούσε στον καθαρά οικονομικό χώρο διάφορες μορφές εξέλιξης και ανάπτυξης του ριζοσπαστικού ατομικισμού και ενώ ήταν πρόθυμη να εγκαταλείψει όλες τις συμβάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας, στον τομέα του πολιτισμού αμφισβητούσε διαρκώς ό,τι είχε σχέση με τη ρηξικέλευθη πρωτοβουλία…Από την άλλη, οι ανανεωτές δημιουργοί, από τον Baudelaire ως τον Rimbaud και τον Alfred Jarry, ενώ έσπευδαν να εξερευνήσουν το χώρο των νέων εμπειριών, εκδήλωναν ταυτόχρονα φανερή αποστροφή και απέχθεια προς την τάξη των αστών.' »[210].

Το πώς τέτοιου τύπου συγκρούσεις και αντιφάσεις αντανακλώνται στην αντίληψη της ιστορίας και της ιστορίας της τέχνης είναι ένα ενδιαφέρον ερώτημα.

Κεφάλαιο 6

Θεσμοί και νέοι πρωταγωνιστές

Οι «αναθεωρήσεις» στην τέχνη συνέβαιναν πάντα. Το ενδιαφέρον με την περίοδο που εξετάζουμε είναι ότι σε αυτές τις αναθεωρήσεις συμβάλλει ένα πολύ μεγαλύτερο μέρος του κοινού από ό,τι παλαιότερα, ακριβώς επειδή η πρόσβαση στην τέχνη είναι μεγαλύτερη και επειδή η τέχνη αρχίζει να διαδραματίζει ένα πιο δυναμικό ρόλο ως εμπόρευμα, μέσο κοινωνικής ανέλιξης ή αγαθό που προσφέρει γνώση και ψυχαγωγία.

[209] Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα, Ο.π.,* σ. 77.
[210] Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας, Ο.π.*, σ. 15.

Καθώς αποκόπτεται από το μονοπώλιο της Βασιλικής Αυλής, η τέχνη αλλά και ο καλλιτέχνης αναζητούν ένα νέο κοινό για να τους υποστηρίξει. Εφευρίσκονται έτσι μηχανισμοί που αναδεικνύουν την τέχνη ως ψυχαγωγία ή έκπληξη. Από το τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνα για παράδειγμα, διοργανώνονται τα λεγόμενα tableaux vivants, δηλαδή δραματοποιήσεις, με την συμμετοχή του κοινού, των σκηνών που απεικονίζονται στα έργα ζωγραφικής. Στο *Essais sur la peinture* (1766) ο Diderot γράφει ότι τα έργα σε μία έκθεση οφείλουν να είναι κατανοητά ενώ στα σχόλιά του για το Σαλόν του 1765, ο Friedrich Melchior Grimm (1723 – 1807), ένας από τους συντάκτες της *Εγκυκλοπαίδειας*, σημειώνει ότι τα tableaux vivants είναι μία νέα και επιμορφωτική ψυχαγωγία[211]. Μία άλλη μορφή ψυχαγωγίας ήταν οι νυχτερινές επισκέψεις με δάδες και συχνά με την συνοδεία των καλλιτεχνών στις εκθέσεις. Καλλιτέχνες όπως ο Antonio Canova μάλιστα, προσκαλούσαν το κοινό στο εργαστήριό τους σε αυτό το παιχνίδι της ανακάλυψης[212].

Αυτοί οι τρόποι θέασης του έργου τέχνης δεν θα ήταν δυνατοί αν ο ρόλος του καλλιτέχνη παρέμενε ενεργός μόνο στο πλαίσιο της Βασιλικής Αυλής. Όπως είδαμε (κεφάλαιο 3) ο καλλιτέχνης γίνεται ολοένα και πιο ανεξάρτητος καθώς αποκόπτεται από τους θεσμούς της παραδοσιακής πατρωνίας και αναγκάζεται να διεκδικήσει μία νέα πελατεία. Τα σαλόν, ο θεσμός της Ακαδημίας των Καλών Τεχνών[213], που λειτουργούν ήδη από το 1677, συμβάλλουν βέβαια στο να χτίζουν μία γέφυρα ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό. Αλλά η πορεία είναι σταδιακή. Το 1724 ή έκθεση μεταφέρεται στο *Salon Carré* στο Λούβρο. Από εδώ παίρνει το όνομά της η έκθεση. Το 1737 ανοίγει στο κοινό όχι μόνο επειδή υπάρχει εξωτερική πίεση (για παράδειγμα μέσω του λογοτεχνικού περιοδικού *Mercure de France*) αλλά και διότι η Ακαδημία συνειδητοποιεί ότι αυτός είναι ένας τρόπος να κατοχυρώσει στα νέα δεδομένα την θέση και την πολιτική της ακόμα περισσότερο.

Οι αντιδράσεις απέναντι στην Ακαδημία εντείνονται στο πλαίσιο της Επανάστασης. Ο Νταβίντ στην Εθνοσυνέλευση μιλάει για 'Ακαδημαϊκή Βαστίλλη' (που πρέπει και αυτή να πέσει) ως το τελευταίο κατά φύγιο της αριστοκρατίας, Ο Quatremère de Quincy υποστηρίζει μία «δημοκρατία των τεχνών» και το 1791 προτείνει να μετατραπεί η Ακαδημία σε δημόσιο

[211] Oskar Batschmann, *The artist in the Modern World*, *Ο.π.*, 1997, σ. 21. Ο Batschmann συνδέει τα tableaux vivants με την δημοτικότητα του μύθου του Πυγμαλίωνα και τον νέο ρόλο που αποκτά ο καλλιτέχνης ως δημιουργός.
[212] Oskar Batschmann, *The artist in the Modern World*, *Ο.π.*, 1997, σ. 21
[213] Η Ακαδημία δημιουργείται το 1648 στο πλαίσιο της πολιτιστικής πολιτικής του Λουδοβίκου ΙΔ και έχει την πρωτοκαθεδρία στον Κανόνα της τέχνης ως τα μέσα του 19ου αιώνα.

κολέγιο για τις τέχνες και οι εκθέσεις της να δέχονται αιτήσεις από καλλιτέχνες εκτός Ακαδημίας. Αυτό το δεύτερο αίτημα προωθεί η Commune des Arts μία καλλιτεχνική πρωτοβουλία που συστήνει ο David μαζί με τον ζωγράφο Jean Bernard Restout το 1790[214]. Σε αυτό το εγχείρημα μετέχουν περίπου 300 καλλιτέχνες και αφού επιτυγχάνουν την αντικατατάσταση των καθηγητών της Ακαδημίας, το *salon* που ακολουθεί το 1791 ονομάζεται το πρώτο *salon* της Ελευθερίας[215].

Η Ακαδημία μονοπωλούσε την καλλιτεχνική εκπαίδευση, παρότι ελεύθερες ακαδημίες υπήρχαν αλλά δεν εξασφάλιζαν στους σπουδαστές της το γόητρο της Ακαδημίας. Τα πράγματα αρχίζουν να αλλάζουν σταδιακά από το 1830 περίπου όταν, σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Albert Boime (1933 – 2008), το κράτος συγκρούεται με την Ακαδημία στην προσπάθειά του να εκσυγχρονίσει το καλλιτεχνικό θεσμικό σύστημα για να κερδίσει την μεσαία τάξη[216]. Τότε ξεκινούν και προσπάθειες για μεταρρυθμίσεις στην εκπαίδευση και ως προς την επαγγελματική κατοχύρωση του καλλιτέχνη.

Στον βαθμό που η Ακαδημία διατηρεί έναν τόσο ισχυρό ρόλο, η πρόσληψη της τέχνης και κατ' επέκταση οι αναθεωρήσεις που γίνονται επηρεάζονται από τα κριτήριά της.

Θα χρειαστεί να αλλάξουν οι οικονομικές συνθήκες, οι τρόποι χρηματοδότησης της τέχνης, οι άνθρωποι που κινούν την τέχνη ώστε να καμφθεί η δύναμή της, πράγμα που θα γίνει βήμα βήμα. Καθώς ο ζωγράφος γίνεται ελεύθερος επαγγελματίας, η διεκδίκηση δεν ταυτίζεται μόνο με ιδεολογία αλλά και με ανάγκη.

Αυτή η διάθεση και η ανάγκη για αυτονομία φαίνεται όταν το 1799 στην έκθεση του έργου του *Οι Σαβίνες* στο Palais National des Sciences et des Arts, ο David βάζει εισιτήριο με το επιχείρημα ότι η ελευθερία του καλλιτέχνη είναι απαραίτητη για την δημιουργικότητά του[217].

Καθώς οι καλλιτέχνες επιχειρούν να συνομιλήσουν κατευθείαν με το κοινό, να γίνουν οι διαχειριστές και διακινητές του έργου τους, η κριτική τούς κατηγορεί ότι θέλουν να κολακέψουν το κοινό συχνά συμβιβαζόμενοι με το κοινό, μαζικό γούστο ή με το να

---

[214] Oskar Batschmann, *The artist in the Modern World, Ο.π.,* σ. 58.
[215] Catherine Sahut, Régis Michel, *David, l'art et le politique*, Découvertes Gallimard, Paris, 1988, σ. 71.
[216] Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα, Ο.π.*, σ. 45.
[217] Oskar Batschmann, *The artist in the Modern World*, *Ο.π.*, σ. 68.

προβαίνουν σε τεχνικές εντυπωσιασμού. Αν για τον David η «εκπόρνευση» του καλλιτέχνη σήμαινε την δέσμευση του καλλιτέχνη στην τυραννία των παλαιών θεσμών, τώρα η «εκπόρνευση» ήταν προς χάρι του οικονομικού κέρδους[218]. Η ξυλογραφία *Επικίνδυνοι Πίνακες* **[εικ. 55]** του σκιτσογράφου Grandville (ψευδώνυμο του Jean Ignace Isidore Gérard (1803-1847) που δημοσιεύεται στο βιβλίο του *Un autre monde* το 1844 σατιρίζει τον πόλεμο των έργων για το ποιό θα εντυπωσιάσει πρώτο τον θεατή.

Εκτός από τις εκθέσεις, ένας άλλος τρόπος επικοινωνίας του καλλιτέχνη με το κοινό ήταν οι επισκέψεις φιλότεχνων ή πελατών στο στούντιο του καλλιτέχνη. Αυτή είναι ή άλλη όψη της αποθέωσης του ρόλου του καλλιτέχνη – η απομόνωση του καλλιτέχνη στο στούντιο είναι η αντίθετη πλευρά του ίδιου φαινομένου.

Πολλοί καλλιτέχνες εξάλλου λειτουργούσαν τα ατελιέ τους και ως καλλιτεχνικά εργαστήρια για την παράδοση μαθημάτων σε σπουδαστές της ζωγραφικής. Το στούντιο του καλλιτέχνη που σταδιακά τον 19^{ο} αιώνα γίνεται και θέμα στην ζωγραφική, είναι η νέα περιέργεια και δεν είναι τυχαίο ότι το *Magasin pittoresque* δημοσιεύει το 1839, εικονογραφημένα άρθρα με θέμα το στούντιο του καλλιτέχνη. Κάποιες από τις εικόνες **[εικ. 56]** παραπέμπουν στο ατελιέ του Horace Vernet (1789 – 1863) ο οποίος ζωγράφισε το ατελιέ του περίπου το 1820[219].

Το στούντιο-χώρος του καλλιτέχνη που έχει πεθάνει θα γίνει μάλιστα και μουσείο. Παράδειγμα το σπίτι του Dürer που ανοίγει στο κοινό το 1825[220]. Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση του δανού γλύπτη Bertel Thorvaldsen (1770 – 1844) ο οποίος το 1830 δωρίζει την συλλογή του στην πόλη της Κοπεγχάγης με τον όρο ότι το κτίριο που την στέγαζε να είναι ένα μουσείο για το έργο του. Όπως φαίνεται από έργο του γερμανού Adolph Menzel (1815 – 1905) ο καλλιτέχνης του 19^{ου} αιώνα (αλλά και άλλων εποχών) προνοεί για την υστεροφημία του **[εικ. 57]** .

Τα παραπάνω παραδείγματα μας απασχολούν διότι περιγράφουν μία νέα σχέση καλλιτέχνη και κοινού που είχε προκληθεί από την ανάδυση ενός νέου κοινού για την τέχνη. Αυτή η

[218] Χαρακτηριστικό είναι ένα έργο του αυστριακού ζωγράφου Joseph Anton Koch (1768 – 1839) στο οποίο ο καλλιτέχνης στέκεται ανάμεσα στην Αρετή και μία τερατώδης μάγισσα που τον προσκαλεί υποσχόμενη θέλγητρα.
[219] Oskar Batschmann, *The artist in the Modern World, Ο.π.,*, σ. 95.
[220] *Στο ίδιο*, σ. 92.

διεύρυνση του κοινού της τέχνης σημαίνει και διεύρυνση του γούστου, σημαίνει δηλαδή πολλαπλές φωνές και νέο ορίζοντα προσδοκιών.

Εκτός από την νέα θέση που καταλαμβάνει ο καλλιτέχνης στην κοινωνική και οικονομική συνθήκη του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, μία καθοριστική παράμετρος ως προς τον ορίζοντα προσδοκιών και τις νέες θεωρήσεις για την τέχνη είναι η δημιουργία μουσείων ανοιχτών στο κοινό.

Αν και το παλαιότερο δημόσιο μουσείο είναι το μουσείο του Βατικανού και χρονολογείται ήδη από το 1506 (η πρώτη δημόσια συλλογή ξεκινά το 1471 από τον Πάπα Σίξτο τον Δ' στο μουσείο του Καπιτωλίου στην Ρώμη), τα δημόσια μουσεία είναι προϊόν του 18ου και κυρίως του 19ου αιώνα και απότοκο της δημιουργίας εθνικών κρατών και ταυτοτήτων αλλά και του θετικισμού.

Στην Γαλλία που αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της νέας συνθήκης, ο Diderot είχε ήδη από το 1765 γράψει στην *Εγκυκλοπαίδεια* για την αναγκαιότητα οργάνωσης και ίδρυσης ενός εθνικού μουσείου που θα βασιζόταν στις βασιλικές συλλογές.

Σε αυτό το πνεύμα δημιουργείται το 1793 λίγα, χρόνια μετά το ξέσπασμα της Γαλλικής Επανάστασης, το Μουσείο του Λούβρου (αρχικά Museum Français και πρώην βασιλικό ανάκτορο) με συλλογές που ανήκαν στην αυλή ή που είχε κατασχέσει το κράτος από τους ευγενείς και την Εκκλησία. Οι υπάρχουσες αυτές συλλογές εμπλουτίστηκαν σημαντικά από τα έργα-λάφυρα των νικηφόρων Ναπολεόντειων πολέμων[221].

Η συγκρότηση των συλλογών των μουσείων είναι ένα τεράστιο και ενδιαφέρον κεφάλαιο από το οποίο μπορεί κανείς να συλλέξει έναν πλούτο πληροφοριών σε σχέση με την «επίσημη, κρατική και εθνική» πρόσληψη της τέχνης και της πολιτιστικής κληρονομιάς. Οι ίδιες οι συλλογές αλλά και ο τρόπος έκθεσής τους είναι πολύτιμο υλικό που διαφωτίζει το ζήτημα των «αναθεωρήσεων».

- Έντυπα και κριτική

[221] Eilean Hooper – Greenhill, *Το Μουσείο και οι Πρόδρομοί του,* Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα, 2006, σ.σ, 169, 170.

Τα περιοδικά τέχνης πρωτοξεκινούν στην Γερμανία του 17ου αιώνα αλλά διαδίδονται στην Γαλλία και την Αγγλία σε όλην την διάρκεια του 19ου αιώνα[222].

Ο κριτικές που δημοσιεύονται σε αυτές και τα διάφορα έντυπα της τέχνης, επηρεάζουν την πρόσληψη της τέχνης και συμβάλουν στην προσβασιμότητα του κοινού στην τέχνη. Και ενώ η γαλλική μετάφραση των *Βίων των Καλλιτεχνών* του Vasari κυκλοφορεί το 1842, τις πρώτες δεκεατίες του 19ου αιώνα εμφανίζονται βιβλία και κείμενα για την τέχνη όπως: το φιλόδοξο εξάτομο έργο *Vie et oeuvres des peintres les plus celebres de toutes les ecoles..,* ένα corpus της ιστορίας της τέχνης με το οποίο καταπιάνεται ο καλλιτέχνης και κριτικός Charles Paul Landon (1760 – 1826) την περίοδο 1803 – 1817, το *Histoire de la Peinture en Italie,* του Stendhal το 1817, το *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael* του Quatremere de Quincy το 1835, το *Guide des amateurs de tableaux pour les ecoles allemande, flamande et hollandaise* του Gault de Saint-Germain το 1841 ή το *Les Musees d' Espagne* του Louis Viardot το 1852[223].

Εξάλλου τα περιοδικά για την τέχνη ήταν ένας ακόμα πιο σημαντικός τρόπος επαφής με την τέχνη για το ευρύ κοινό. Το πιο εξειδικευμένο *Journal des artistes* ξεκινά το 1827 ενώ στην ίδια λογική ακολουθεί το 1859 το *La Gazette des beaux-arts*.

Το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, κυρίως μετά το 1830 έχουμε και έντυπα που απευθύνονται σε συλλέκτες και αγοραστές όπως: το *Le Cabinet de l' amateur et de l' antiquaire* (1842 – 1863) ή το *Journal des amateurs d' objets d' art* de curiosités (1857 – 1885)[224].

Το κοινό όμως που ήθελε να διαβάσει κριτικές για τις εκθέσεις που διοργανώνονταν αγόραζε περιοδικά που παρακολουθούσαν την επικαιρότητα, όπως το εβδομαδιαίο *L'Artiste* που εκδίδεται από το 1831 – 1904 (εδώ επανεκδίδονται οι περίφημες κριτικές του Diderot για τα σαλόν της περιόδου 1759 – 1763), το σατυρικό εβδομαδιαίο *La Caricature* (1830 – 1843), *Le*

---

[222] Francis Haskell, *Rediscoveries in Art, some aspects of taste, fashion and collecting in England and France, Ο.π.*, σ. 169.
[223] Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste, Ο.π.*, σ. 113.
[224] **Presse artistique | Gallica**
gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/presse-artistique
Τελευταία πρόσβαση Απρίλιος 2017.

Magasin Pittoresque που πρωτοεκδίδεται το 1833 ή το εικονογραφημένο περιοδικό *Le Charivari* (1832 – 1937)[225].

Συντελεστές των περιοδικών αυτών ήταν καλλιτέχνες και λογοτέχνες που έγραφαν κριτικές και για βιοποριστικούς λόγους. Οι κριτικές τους χαρακτηρίζονταν κατά κανόνα από μια ρητορική, συναισθηματική και υποκειμενική οπτική. Το αποτέλεσμα αυτής της άμεσης, προσωπικής γραφής ήταν ότι έφεραν ένα ευρύ κοινό επαφή με την τέχνη[226].

Οι κριτικές των *Salons* ήταν επίσης μία από τις πιο σημαντικές «πλατφόρμες» για την πρόσληψη και διάδοση της τέχνης. Τα περίφημα *Salons* του Diderot (δηλαδή τα κείμενα κριτικής των έργων που εκτίθενται στα Salons της Ακαδημίας) δεν δημοσιεύονταν στη Γαλλία— επομένως δεν ελέγχονταν από τη γαλλική βασιλική λογοκρισία— αλλά γράφονταν για μία ιδιωτική εφημερίδα και στέλνονταν στο εξωτερικό. Παραλήπτες ήταν ορισμένοι πεφωτισμένοι δεσπότες, όπως η Μεγάλη Αικατερίνη της Ρωσίας, η βασίλισσα της Σουηδίας, ο Μεγάλος Δούκας της Τοσκάνης και κάποιοι γερμανοί Πρίγκηπες. Ωστόσο, οι απόψεις του Diderot ήταν γνωστές στους καλλιτέχνες και τους φιλότεχνους. Οι αναρίθμητες κριτικές των σαλόν που έγραψε ο ίδιος τον 18^{ο} αιώνα προετοιμάζουν το έδαφος για την μετέπειτα κριτική που αποκτά έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα μέσα από τις περίφημες κριτικές των σαλόν του Charles Baudelaire (το 1845, 1846 και 1859).

- Συλλέκτες – σύμβουλοι έργων τέχνης – έμποροι

Τον 19^{ο} αιώνα φαίνεται να έχουμε το εξής ενδιαφέρον φαινόμενο: «η συλλεκτική δραστηριότητα αποκτά συχνότατα μία εμπορική παράμετρο…συλλέκτης και πάτρωνας συμφύρονται σ' ένα και το αυτό πρόσωπο που επιπλέον, αρχίζει σταδιακά να επηρεάζεται από την εμφάνιση του ενός από τους δύο πόλους του νέου θεσμικού συστήματος, δηλαδή από τον έμπορο έργων σύγχρονης τέχνης»[227].

Πράγματι, ο συλλέκτης είναι συχνά και έμπορος ή σύμβουλος έργων τέχνης ή αντίστροφα ο σύμβουλος, ο εντεταλμένος από μία κρατική συλλογή/αποστολή για την ανεύρεση έργων

[225] www.oxfordreference.com, literary studies 19th century, Τελευταία πρόσβαση Απρίλιος 2017.
[226] Haskell Francis, *Rediscoveries in Art, some aspects of taste, fashion and collecting in England and France, Ο.π.*, σ. 172.
[227] Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^{ο} στον 21^{ο} αιώνα, Ο.π.*, σ. 98.

(παράδειγμα ο βαρώνος Taylor που αναφέραμε στο κεφάλαιο 3) ή ο έμπορος ήταν και συλλέκτης. Ενδιαφέρον είναι και ο συνδυασμός του διανοούμενου, πολιτικού και κριτικού της τέχνης Théophile Thoré-Bürger ο οποίος το 1842 μαζί με τον δημοσιογράφο Paul Lacroix συστήνουν το *Alliance des Arts* μία ιδιωτική εταιρεία πώλησης έργων τέχνης[228].

Αξίζει να σημειωθεί πάντως ότι πολλοί από τους ανθρώπους που ασχολήθηκαν με την τέχνη με τις παραπάνω ιδιότητες ήταν ξεχωριστές και πολυδιάστατες προσωπικότητες, συχνά με βαθιά μόρφωση, καλλιέργεια και ποικίλη επαγγελματική δραστηριότητα. Αυτός ο χαρισματικός τους χαρακτήρας ήταν η αιτία, δικαίως πολλές φορές, της ισχυρής επιρροής τους σε κύκλους συλλεκτών, αγοραστών αλλά και διανοουμένων. Συλλέκτες και σύμβουλοι αγοράς ή απόκτησης έργων ήταν και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες. Παράδειγμα ο Jean-Baptiste Wicar (1762 – 1834) ο οποίος επί Ναπολέοντα Βοναπάρτη ηγείτο διάφορων αμφιλεγόμενων αποστολών μεταφοράς έργων από τις Ναπολεόντειες κτήσεις στην Γαλλία[229].

Παρότι φαίνεται «αντιεπιστημονικό», είναι αλήθεια ότι η πρόσληψη των έργων τέχνης, οι συλλογές και η διάδοσή τους, η σημασία που αποκτούν πέρα της ιδιωτικής σφαίρας και ο τρόπος που διαμορφώνουν το γούστο είναι συχνά το άθροισμα των ιστοριών τέτοιων ανθρώπων.

Ο Haskell θεωρεί ότι μία ιστορία του γούστου του 19ου αιώνα δεν μπορεί παρά να συμπεριλαμβάνει την σκιαγράφηση μεμονωμένων τέτοιων περιπτώσεων ανθρώπων. Στο βιβλίο του *Past and Present in Art and Taste* αφιερώνει πράγματι ολόκληρα κεφάλαια στην περίπτωση τέτοιων συλλεκτών όπως ήταν ο βαρώνος d' Harcanville ο οποίος κατά τον 18ο αιώνα συνέβαλε και μέσω της εκδοτικής του δραστηριότητας στην καταγραφή της αρχαίας ελληνικής τέχνης, ή ο Giovanni Battista Sommariva τον οποίο μνημονεύει ως τον πιο σημαντικό πάτρωνα (μετά τον Ναπολέοντα και το συγγενικό του περιβάλλον) των τεχνών στην Γαλλία των αρχών του 19ου αιώνα. Στα μέσα του 19ου αιώνα συλλέκτες με ισχύ ήταν μεταξύ άλλων οι Rotschilds, Demidoffs, Holford, Pourtalès και οι Πορτογαλο-Εβραίοι αδελφοί Issac και Émile Péreire, θερμοί οπαδοί του Saint-Simon[230].

---

[228] https://dictionaryofarthistorians.org/thoret.htm
www.essentialvermeer.com/thore.html
τελευταία πρόσβαση Απρίλιος 2017.

[229] Francis Haskell, *Rediscoveries in Art, some aspects of taste, fashion and collecting in England and France, Ο.π.*, σ. 64.

[230] *Στο ίδιο*, σ. 146.

Πολλές από τις αναθεωρήσεις παλαιότερων έργων γίνονται μέσω τέτοιων ανθρώπων και των ειδικών που ενίοτε τους περιστοιχίζουν λειτουργώντας και ως σύμβουλοι. Η περίπτωση του ζωγράφου, εμπόρου και συλλέκτη Jean-Baptiste-Pierre le Brun (1748 – 1813), απογόνου του περιβόητου ζωγράφου του 17ου αιώνα Charles le Brun, είναι από τις πιο φωτεινές προσωπικότητες. Σύμφωνα με τον Haskell, ήταν ο πρώτος ειδήμων τέχνης που αναζήτησε σπάνια και άγνωστα έργα μεγάλων ζωγράφων και ο πρώτος που έφερε τον Vermeer στο προσκήνιο. Ήταν ο ειδικός που συνεβαλε στην επαναφορά στην επικαιρότητα ξεχασμένων καλλιτεχνών[231]. Ο Le Brun ήταν εξάλλου ο συγγραφέας του *Galerie des peintres flamands, hollandaise et allemands* (1792-1796). Πρόκειται για μιά εμπεριστατωμένη μελέτη στην ιστορία της τέχνης των χωρών αυτών. Ο ίδιος όμως θεωρούσε ότι οι έμποροι της τέχνης ήταν εκείνοι χάρη στους οποίους καλλιτέχνες ξεχασμένοι από την ιστορία είχαν διασωθεί από την λήθη[232].

Προσωπικότητες όπως εκείνη του Le Brun σφραγίζουν όλον τον 19ο αιώνα πριν η εξειδίκευση καταμερίσει τα επαγγέλματα της τέχνης περισσότερο στερώντας ίσως το πεδίο της τέχνης από την σφαιρικότητα των γνώσεων τέτοιων ανθρώπων. Ο Haskell θεωρεί ότι η απελεύθερωση του γούστου από τους κανόνες της Ακαδημίας επέρχεται σταδιακά και κορυφώνεται κατά το 1840 – 1850 όταν πλέον το γούστο είναι εξαιρετικά ρευστό, πολυδιάστατο και ανοιχτό σε νέα ερεθίσματα[233]. Τόσο αυτή η απελευθέρωση όσο και η πληθώρα των τάσεων και η πολυφωνία που εδραιώθηκε τον 19ο αιώνα οφείλεται και στην δραστηριότητα των ανθρώπων αυτών, στα έντυπα και τους νέους θεσμούς για την τέχνη.

Η επίδραση των συλλογών

Η συλλογή Orléans ως μελέτη περίπτωσης

Στην δημιουργία νέων ιδεών και στις τυχόν μεταβολές του γούστου, σημαντικός ρυθμιστικός παράγοντας είναι κάτι πολύ πραγματιστικό: το ποια έργα διατίθενται για πώληση ή για

[231] *Στο ίδιο*, σ.σ. 32 – 35.
[232] *Στο ίδιο*, σ. 30.
[233] *Στο ίδιο*, σ. 128.

θέαση, το τί είναι δηλαδή διαθέσιμο και τον βαθμό στον οποίο αυτό το υλικό συναντά τον ορίζοντα προσδοκιών μίας εποχής, αποτελεί απόρροιά του ή συμβάλλει στο να δημιουργήσει νέες τάσεις. Σε αυτό το σημείο θα εξετάσουμε την διοχέτευση της συλλογής Orléans από την Γαλλία στην Αγγλία ως μία μελέτη περίπτωσης του ρόλου που παίζει η διαθεσιμότητα στην διαμόρφωση του γούστου ή στην διαιώνιση αισθητικών κριτηρίων που ήδη υπάρχουν.

Οι ναπολεόντειοι πόλεμοι και οι κατακτήσεις δημιουργούν νέα δεδομένα για την τέχνη καθώς η τέχνη αλλάζει χέρια, έργα τέχνης μεγάλης αξίας γίνονται κτήμα των κατακτητών και παλιοί συλλέκτες αναγκάζονται να πουλήσουν τις συλλογές τους. Την ίδια στιγμή η εξάπλωση του ρόλου του ειδήμονα, του έμπορου τέχνης και άλλων επαγγελμάτων γύρω από την τέχνη συνθέτουν, όπως είδαμε, ένα νέο τοπίο.

Η περίοδος ανάμεσα στο 1793 – 1815 είναι μία περίοδος πολλών τέτοιων ανακατατάξεων. Μία παράμετρος που επηρεάζει την διαθεσιμότητα των έργων τέχνης είναι σύμφωνα με τον Francis Haskell[234] η πώληση της συλλογής Orléans του Louis-Philippe-Joseph δούκα της Ορλεάνης ο οποίος ήθελε να συγκεντρώσει χρήματα για να στηρίξει τις προσπάθειές που κατέβαλε για να πάρει τον θρόνο.

Η σπουδαία αυτή συλλογή των μεγάλων δασκάλων είχε συσταθεί την περίοδο 1700-1723 από τον αντιβασιλέα του γαλλικού θρόνου (από το 1715-1723) Philippe d' Orléans – η συλλογή εστίαζε στην ιταλική τέχνη της Αναγέννησης κυρίως της υψηλής και όψιμης περιόδου. Περιείχε μεταξύ άλλων κάποια σημαντικά έργα του Tiziano πίνακες των Raffaello, Veronese, Tintoretto, Annibale Carracci και Correggio. Τα έργα γαλλικής τέχνης, λίγα σε αριθμό, συμπεριλαμβάναν πίνακες του Poussin ενώ η Φλαμανδική σχολή ήταν παρούσα με έργα του Rubens και του Van Dyck. Πίνακες του Rembrandt και άλλων λιγότερα γνωστών καλλιτεχνών εκπροσωπούσαν την ολλανδική τέχνη.

Η συλλογή πουλήθηκε μετά την Γαλλική Επανάσταση σε μία βρετανική κοινοπραξία της οποίας ηγείτο ο δούκας Francis Egerton. Τα τρία μέλη της κοινοπραξίας αφού εξέθεσαν τα έργα της συλλογής, κράτησαν κάποια για τους ίδιους και στην συνέχεια πούλησαν τα υπόλοιπα διοχετεύοντάς τα έτσι στην αγορά. Το αποτέλεσμα ήταν έργα μεγάλης αξίας να βρεθούν για πρώτη φορά σε τέτοιο μεγάλο αριθμό και ποικιλία στα χέρια βρετανών εμπόρων, ειδικών και συλλεκτών έργων τέχνης. Σε αυτήν την ευκαιρία απόκτησης έργων αριστοκρατικής αισθητικής που γνώριζαν οι ευγενείς και οι ευκατάστατοι από τα περίφημα

[234] *Στο ίδιο,* κεφάλαιο 2.

Grand Tours, η βρετανική ελίτ αντέδρασε με ενθουσιασμό. Η πώληση της συλλογής Orléans κινητοποίησε συλλέκτες, εμπόρους, καλλιτέχνες και τυχοδιώκτες να εισρεύσουν στην Ιταλία σε αναζήτηση κι άλλων έργων – κάτι σαν το κυνήγι θησαυρού.

Αυτή η αντίδραση δείχνει ότι το κυρίαρχο γούστο σε μία κοινωνία συνηθισμένη σε μία τέχνη στραμμένη στις προσωπογραφίες και την ηθογραφία, αφορούσε ακόμα για πίνακες της μεγάλης ζωγραφικής της Αναγέννησης με τα μυθολογικά θέματα, ότι δηλαδή το γούστο ήταν προσκολλημένο στον ακαδημαϊκό κανόνα.

Όμως οι εξαιρέσεις και οι παράλληλες, «εναλλακτικές» φωνές υπήρχαν. Καλλιτέχνες όπως ο νεοκλασικιστής John Flaxman (1755-1826) η ο γνωστός για τα πορτρέτα του Joshua Reynolds (1723-1792) είχαν εκφραστεί ευμενώς για την πρώιμη ιταλική αναγέννηση ενώ ο τοπιογράφος και μετέπειτα έμπορος τέχνης George Augustus Wallis (1761-1847) και συνεργάτης του σκωτσέζου δικηγόρου και δραστήριου έμπορου τέχνης William Buchanan είχε ξεχωρίσει τον El Greco[235] μαζί με άλλους Ισπανούς καλλιτέχνες του 16ου και 17ου αιώνα όπως τους Francisco de Zurbarán και Alonso Cano.

Ας σημειωθεί επίσης ότι αυτή είναι η πατρίδα του John Ruskin (1819-1900)[236], ο οποίος πολύ αργότερα, σε μία υπεράσπιση του William Turner αμφισβήτησε με τόση καθαρότητα στο πεντάτομο έργο του *Modern Painters* (1843) την υπεροχή της τέχνης της υψηλής Αναγέννησης – ανώτερη αυτής ανακήρυξε την τέχνη της πρώιμης Αναγέννησης και τα έργα καλλιτεχνών όπως οι Fra Angelico και Giotto. Θεωρεί τον Andrea Orcagna (1308 – 1368), μαθητή των Andrea Pisano και Giotto ως τον μεγαλύτερο ιταλό καλλιτέχνη. Οι θέσεις του Ruskin παραμένουν μία τομή ως προς το κυρίαρχο γούστο.

Η πώληση της συλλογής Orléans διοχετεύει επομένως αυτό το κυρίαρχο γούστο, που περιγράφηκε πιο πάνω, στην Βρετανία όπου ο ορίζοντας προσδοκιών ήταν φιλικός προς αυτή την αισθητική. Δημιουργεί νέες συνθήκες για την αγορά, διευρύνει δηλαδή τον χώρο του εμπορίου της τέχνης και ταυτόχρονα ικανοποιεί αλλά και συντηρεί αυτό τον ορίζοντα προσδοκιών, τουλάχιστον για μία μεγάλη μερίδα του κοινού.

Τέτοιες ευκαιρίες διοχέτευσης έργων τέχνης σε ιδιώτες δεν υπάρχουν όμως στην Γαλλία. Ενώ τα σημαντικά έργα τέχνης εισρέουν στην Γαλλία ως λάφυρα από τις ναπολεόντειες

[235] *Στο ίδιο*, σ. 70.
[236] Ο Ruskin υποστήριξε εξάλλου τις θέσεις των Προραφαηλητιτών ζωγράφων.

κατακτήσεις ή από τις πωλήσεις των συλλογών τους στις οποίες αναγκάζονται να προβούν, λόγω των συνθηκών, μέλη της ιταλικής αριστοκρατίας, οι ιδιωτικές συλλογές που δημιουργούνται στην Γαλλία στα τέλη του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου με έργα των μεγάλων δασκάλων της Αναγέννησης δεν φτάνουν εκείνες της Αγγλίας. Αυτό συμβαίνει διότι υπάρχει αυστηρός κρατικός έλεγχος ώστε τα λάφυρα αυτά να καταλήξουν στο μουσείο του Λούβρου (το Musée Napoléon όπως μετονομάστηκε το 1802) που ο Vivant Denon, ο διευθυντής που είχε ορίσει ο Ναπολέοντας ήθελε να μετατρέψει στο ωραιότερο του κόσμου[237]. Όμως, άνθρωποι στον κύκλο του Ναπολέοντα όπως ο θείος του καρδινάλιος Fesch και ο αδελφός του Lucien, μπόρεσαν να εκμεταλλευτούν την ευκαιρία ενώ πολλοί ήταν εκείνοι οι αξιωματούχοι που μπόρεσαν να λειτουργήσουν ως μεσάζοντες και να αποκτήσουν έργα για να τα πουλήσουν εκτός Γαλλίας. Η συλλογή των τριών χιλιάδων έργων του καρδινάλιου Fesch θα πουληθεί όπως και η συλλογή Orléans, στην Αγγλία αλλά αργότερα, την περίοδο 1841-1845[238]. Η συλλογή θα φέρει και πάλι το βρετανικό κοινό σε επαφή με έργα των μεγάλων δασκάλων σε μία εποχή όμως που το γούστο είχε γίνει πολύ πιο ευρύ και τα κλασσικά έργα του παρελθόντος είχαν χάσει το μονοπώλιο στην συνείδηση των συλλεκτών.

Επιστρέφοντας στην Γαλλία, την εποχή των Ναπολεόντειων κατακτήσεων, και στην δυσκολία απόκτησης "σημαντικών" έργων από τους Γάλλους συλλέκτες, οι συνθήκες που επικρατούσαν με τον αυστηρότερο κρατικό έλεγχο οδήγησαν τους συλλέκτες να στραφούν σε άλλα έργα μικρότερης εμπορικής αξίας και εκτός του ακαδημαϊκού γούστου. Παρατηρείται σύμφωνα με τον Francis Haskell ένα ενδιαφέρον για την πρώιμη ιταλική τέχνη. Το φαινόμενο αυτό το συγκρίνει με το ενδιαφέρον που είχε αναπτυχθεί στην Γαλλία τον 18^{ο} αιώνα για μικρούς πίνακες της Ολλανδικής και της Φλαμανδικής ζωγραφικής της αναγέννησης εν αντιθέσει με τους πίνακες της ζωγραφικής της ιστορίας της ιταλικής Αναγέννησης (βλ. κεφάλαιο 4). Οι παραπάνω περιπτώσεις αποτελούν σύμφωνα με τον άγγλο ιστορικό τέχνης αντιδράσεις σε παρόμοιες συνθήκες: στην διαθεσιμότητα, τον φόβο αντιγράφων και τις οικονομικές δυνατότητες[239]. Και στις δύο περιπτώσεις προϋπόθεση είναι μία πραγματικότητα στην οποία υπάρχει κάποιο εμπόριο και διακίνηση της τέχνης, συλλεκτική πρακτική και άνθρωποι που ασκούν την πρακτική αυτή.

---

[237] Philippe Malgouyres, *Le Musee Napoleon*, editions Louvre, Paris, 1999.
[238] Francis Haskell, *Rediscoveries in Art, some aspects of taste, fashion and collecting in England and France, Ο.π.*, σ. 141.
[239] Francis Haskell, *Rediscoveries in Art*, Ο.π., σ. 73.

Σύμφωνα με τον Haskell φαίνεται πάντως, ότι παρά το ενδιαφέρον που οι Γάλλοι συλλέκτες δείχνουν για τα έργα της πρώιμης Αναγέννησης και παρά το γεγονός ότι έργα λιγότερων γνωστών καλλιτεχνών του παρελθόντος είχαν κεντρίσει το ενδιαφέρον ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα, το κυρίαρχο γούστο είναι αυτό που εκπροσωπούν τόσο οι επιλογές για το μουσείο του Λούβρου όσο και τα έργα όπως εκείνα της συλλογής Orléans. Αυτό προκύπτει και από την Ισπανική εκστρατεία από την οποία ο στρατάρχης Jean le Dieu Soult επιστρέφει με έργα καλλιτεχνών όπως ο Tiziano, ο Murillo και ο Van Dyck ενώ ο μεγαλύτερος αδελφός του Ναπολέοντα, βασιλιάς της Ισπανίας (1808-1813) όταν πλέον αναγκάζεται να φύγει από την Ισπανία παίρνει μαζί του έργα του Raffaello και του Tiziano μεταξύ άλλων θησαυρών.

Συμπεράσματα

Με έναυσμα μία υπόθεση εργασίας που βασίζεται στην θεωρία της πρόσληψης έτσι όπως την διατύπωσε ο Hans Robert Jauss, και σύμφωνα με την οποία οι ερμηνείες της τέχνης του παρελθόντος είναι αντανακλάσεις του ορίζοντα προσδοκιών του παρόντος, εξετάσαμε κάποιες αναθεωρήσεις που συμβαίνουν στην τέχνη κυρίως το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. στην Γαλλία.

Προκειμένου να ερμηνεύσουμε τις αναθεωρήσεις αυτές, παρουσιάσαμε κάποιες από τις κυρίαρχες ιδεολογικές, αισθητικές και κοινωνικό-πολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν την συγκεκριμένη εποχή. Θεωρήσαμε, ότι αυτές οι συνθήκες ήταν το φίλτρο μέσα από το οποίο η συγκεκριμένη εποχή έκανε τις επιλογές της από το παρελθόν. Ο νέος ρόλος του καλλιτέχνη, η τέχνη του ρομαντισμού, οι πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις, η εθνική

συνείδηση, η ανάδυση της αστικής τάξης, η διάλυση των παλαιών θεσμών, η διεύρυνση των επαγγελματικών ειδικοτήτων στο πεδίο της τέχνης ήταν οι βασικοί πόλοι μέσα από τους οποίους είδαμε τους τρόπους με τους οποίους το πρώτο μισό του 19ου αιώνα σχετίστηκε με την τέχνη του παρελθόντος.

Επανερχόμενο μοτίβο σε όλες τις επιμέρους θεματικές ήταν η αντιπαλότητα ανάμεσα στο παλαιό και το νέο, την παλαιά και την μοντέρνα εποχή. Προσπαθήσαμε να επισημάνουμε ότι το παλαιό και το νέο δεν είναι μονοδιάστατες έννοιες. Έτσι το νέο μπορεί να είναι ή να θεωρείται παρωχημένο και οπισθοδρομικό και το παλαιό μοντέρνο. Το παλαιό μπορεί να ιδωθεί ως καταφύγιο μίας εποχής που μπορεί να γίνεται αντιληπτή είτε ως ρηξικέλευθη είτε ως συντηρητική αντίστοιχα.

Ορισμένα από τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την σχετική βιβλιογραφία έχουν ως εξής: οι αναθεωρήσεις στην τέχνη που συμβαίνουν κατά την περίοδο που ξεκινά από τις τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα ως και τα μέσα του 19^{ου} αιώνα είναι εξαιρετικά πλούσιες και πολυδιάστατες.

Οι πολιτικές και αισθητικές ιδέες σε θεωρητικό επίπεδο δια-πλέκονται αλλά δεν συμβαδίζουν απαραίτητα και με μία πρακτική εφαρμογή των ιδεών αυτών. Ενώ δηλαδή ο ορίζοντας προσδοκιών μπορεί να έχει ωριμάσει, η τέχνη και οι θεσμοί δεν αλλάζουν αυτόματα. Παράδειγμα είναι η επιφυλακτική πρόσληψη των έργων Ισπανικής τέχνης από τους φιλελεύθερους καλλιτέχνες και κριτικούς. Είδαμε ότι παρά το γεγονός ότι οι ρομαντικοί καλλιτέχνες θα ήταν, στην θεωρία, έτοιμοι να αγκαλιάσουν το ύφος της Ισπανικής τέχνης, αυτό δεν συνέβη. Η σκληρή θεματολογία και η σκοτεινή ατμόσφαιρα ξένιζε τους καλλιτέχνες που παρότι πάλευαν για το καινούριο παρέμεναν επίγονοι του διαφωτισμού και, σε ορισμένες περιπτώσεις, της νεοκλασικής τέχνης.

Σταθήκαμε με ιδιαίτερη έμφαση στον νέο ρόλο που αποκτά ο καλλιτέχνης και στο προφίλ του ρομαντικού καλλιτέχνη. Μέσα από την νέα θέση που αποκτά ο καλλιτέχνης στην κοινωνία αλλά και τις νέες αντιλήψεις περί καλλιτεχνικής δημιουργίας και έμπνευσης, αναζητήσαμε τις καλλιτεχνικές εκείνες προσωπικότητες του παρελθόντος με τις οποίες οι σύγχρονοι καλλιτέχνες αισθάνθηκαν ότι ταυτίζονται. Είδαμε ότι οι αναθεωρήσεις του Michelangelo και κυρίως του Greco εντάσσονται μέσα σε αυτό το πνεύμα.

Είδαμε επίσης πώς οι καλλιτέχνες αναπαριστούν τους προκατόχους τους στην προσπάθειά τους να κατοχυρώσουν το γόητρό τους και να απευθυνθούν στους πάτρωνες και «πελάτες» τους.

Είδαμε επίσης ότι το εθνικό αίτημα, αίτημα τόσο της δεξιάς όσο της αριστεράς, προσεταιρίστηκε καλλιτέχνες όπως οι Watteau, Chardin και Le Nain, στο πλαίσιο εδραίωσης μίας γαλλικής πολιτιστικής ταυτότητας. Στο ίδιο πλαίσιο, είδαμε, πώς μέσα από μία ανανεωμένη αντίληψη της θρησκείας – ίσως απόρροια της διαφαινόμενης κρίσης του Ορθού Λόγου- ήλθε στο προσκήνιο το μεσαιωνικό παρελθόν, η προ-αναγεννησιακή τέχνη και οι Ιταλοί «πριμιτίφ».

Στο πολιτικό αίτημα για μία φιλελεύθερη δημοκρατία, είδαμε επίσης πώς ταίριαξε η τέχνη του χρυσού αιώνα της Ολλανδίας. Καλλιτέχνες όπως ο Vermeer και ο Rembrandt έρχονται στο προσκήνιο. Προσπαθήσαμε να δείξουμε τις εξαιρετικά λεπτές διακρίσεις και αντιθέσεις ανάμεσα στις πολιτικές ιδέες και τις αντίστοιχες καλλιτεχνικές ιδέες, ανάμεσα στο προοδευτικό και συντηρητικό με πολιτικούς ή καλλιτεχνικούς όρους και ακόμα ανάμεσα στο θέμα ενός έργου τέχνης και την τεχνοτροπία του. Επισημάναμε φαινόμενα που φαίνονται αντιφατικά: για παράδειγμα το ότι οι ρομαντικοί καλλιτέχνες ή οι φιλελεύθεροι υπερασπίστηκαν ενίοτε την τέχνη του νεοκλασικισμού.

Είδαμε επίσης ότι δεν υπάρχει ένα γενικό συμπέρασμα ως προς τις προτιμήσεις που συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις δείχνουν προς κάποιο είδος ζωγραφικής. Ότι δηλαδή συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις δεν προτιμούν οπωσδήποτε ένα είδος τέχνης. Αυτό, συμβαίνει βέβαια όσο η αστική τάξη, για παράδειγμα, νοείται ως ένα ενιαίο σώμα. Αν όμως εντρυφήσει κανείς στις διάφορες υπο-ομάδες μίας τάξης, θα καταλήξει σε πιο ασφαλή συμπεράσματα.

Προσπαθήσαμε τέλος, να δείξουμε πώς οι αλλαγές στους θεσμούς της τέχνης, η βιομηχανική ανάπτυξη και η ολοένα μεγαλύτερη ισχύς μιας αστικής τάξης δημιούργησε νέα ζήτηση για έργα τέχνης. Διαπιστώσαμε μία απελευθέρωση γούστου και πολλές παράλληλες κατευθύνσεις: τον νεοκλασικισμό και τον ρομαντισμό και τις μεταξύ τους αποχρώσεις, το ροκοκό και τους ιταλούς προ-αναγεννησιακούς καλλιτέχνες, τον μανιερισμό και την υψηλή Αναγέννηση.

Κλείνουμε με μία ακόμα άποψη του Francis Haskell που θεωρούμε ότι αποτυπώνει το πνεύμα των αναθεωρήσεων που συμβαίνουν την περίοδο που εξετάσαμε. Όπως λοιπόν γράφει ο άγγλος ιστορικός της τέχνης, οι σημαντικές "ανακαλύψεις" που συνέβησαν στην τέχνη από το 1790 – 1870 περίπου δεν έγκεινται απλά στο γεγονός ότι στην επιφάνεια ήλθαν καλλιτέχνες όπως οι Orcagna, Rembrandt, Vemeer, El Greco, Botticelli, Piero della Francesca και Louis Le Nain αλλά στο ότι η εποχή ανέδειξε ένα πλήθος από αντικρουόμενες αισθητικές ποιότητες που αποκτούν νέα νοηματοδότηση. Όπως σημειώνει αλλού, οι μικροί πίνακες της ολλανδικής και της φλαμανδικής τέχνης μπορεί να ήταν δημοφιλείς στους κύκλους των συλλεκτών στην Γαλλία τα μέσα του 18^{ου} αιώνα αλλά έπρεπε να περάσει ακόμα ένας αιώνας για να συνδεθεί (κατά τον Thoré-Bürger αυτή η τέχνη με μία ηθική διάσταση[240].

Κάθε εποχή βέβαια προβάλλει τις δικές της ιδεολογίες στο παρελθόν. Εκείνο που αλλάζει είναι το πόσο διαφορετικές είναι οι ιδεολογίες αυτές από τις προγενέστερες. Το ερώτημα που παραμένει όμως είναι γιατί το παρελθόν; Γιατί υπάρχει η ανάγκη αναθεώρησης του παρελθόντος και τί σημαίνει ιστορική συνείδηση αλλά και συνείδηση του χρόνου; Προσπαθήσαμε να δώσουμε επιμέρους απαντήσεις ως προς την εποχή που μας ενδιαφέρει. Ελπίζουμε το μοντέλο αυτό να αποτελέσει έναυσμα για σκέψη γύρω από την σημερινή συνείδηση της ιστορίας και της ιστορίας της τέχνης. Στον βαθμό που αυτό ενδιαφέρει την πολιτιστική διαχείριση θεωρούμε ότι πριν οποιαδήποτε ενασχόληση με τον πολιτισμό είναι σημαντικό να τοποθετηθούμε κριτικά μέσα στην ροή του χρόνου και της ιστορίας.

[240] Haskell Francis, *Rediscoveries in Art, some aspects of taste, fashion and collecting in England and France,* Phaidon Press, Oxford, U.K. 1976, σ. 5-6.

Βιβλιογραφία

Βιβλία ελλήνων συγγραφέων

Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα,* εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2004.

Λιάκος Αντώνης, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;*, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα, 2007.

Λοϊζίδη Νίκη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας,* Νεφέλη, Αθήνα, 1992.

Ροζάνης Στέφανος, *Διαλέξεις για τον Ρομαντισμό*, Εκδόσεις Εξάρχεια, Αθήνα, 2014.

Φουντουλάκη Έφη, *Αναφορά στον Γκρέκο*, Β' Έκδοση, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2005.

Χατζηνικολάου Νίκος, *Νοήματα της Εικόνας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002.

Βιβλία ξένων συγγραφέων

Argan Giulio Carlo *Η μοντέρνα τέχνη* Oliva Achille Bonito *Η τέχνη στην καμπή του 21ου αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2016.

Batschmann Oskar, *The artist in the modern world,* DuMont, Cologne, 1997.

Beardsley C. Monroe, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, εκδόσεις Νεφέλη, 1989.

Brookner Anita, *The Genius of the Future,* Studies in French Art Criticism, Phaidon Publishers, London, New York, 1971.

Sahut Catherine, Michel Régis, *David, l'art et le politique*, Découvertes Gallimard, Paris, 1988.

Gadamer Hans-Georg, *Truth and Method*, Continuum, London, 1975.

Haskell Francis, *Past and Present in Art and Taste*, Yale University Press, New Haven and London, 1987.

Haskell Francis, *Rediscoveries in Art, some aspects of taste, fashion and collecting in England and France,* Phaidon Press, Oxford, U.K. 1976.

Hauser Arnold, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης,* Τόμος Γ', Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1984.

Hooper-Greenhill Eilean, *Το Μουσείο και οι Πρόδρομοί του*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Πειραιώς, Αθήνα, 2006.

Jauss Hans Robert, *Η θεωρία της Πρόσληψης, τρία μελετήματα*, Εστία, Αθήνα, 1995.

Kant Immanuel, *Παρατηρήσεις πάνω στην αίσθηση του ωραίου και του υπέροχου* , εκδόσεις Printa, Αθήνα, 1999.

Malgouyres Philippe, *Le Musée Napoléon*, editions Louvre, Paris, 1999.

Porterfield Todd & Siegfried L. Susan, *Staging Empire: Napoleon, Ingres and David*, The Pennsylvania University Press, Pennsylvania, 2006.

Rosemblum Robert, *Transformations of Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, 1974.

Ανθολογίες, Λεξικά, Θεματικά βιβλία

Νεοκλασικισμός και Ρομαντισμός, επιμέλεια Rolf Toman, Tandem Verlag, GmbH 2006, εκδόσεις Ελευθερουδάκης, Αθήνα, 2008.

Art in Theory 1648-1815 An Anthology of Changing Ideas, edited by Charles Harrison Paul Wood and Jason Gaiger, Blackwell publishers, Massachusetts, 2000.

Art in Theory, 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas, edited by Charles Harrison Paul Wood and Jason Gaiger, Blackwell publishers, Massachusetts, 2000.

Gardner's Art through the Ages, Harcourt Brace Jovanovich, Eighth edition, Orlando Florida, 1986.

Άλλες πηγές

plato.stanford.edu

Reynolds Kimberley, “Romanticism, Childhood and children’s literature”, https://www.bl.uk/**romantics**.../perceptions-of-**childhood**

National Gallery of Art στην πόλη της Ουάσινγκτον. www.nga.gov/.../**18th-century-france**-chardin-and-portr...

www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/raft-medusa

Presse artistique | Gallica
gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/presse-artistique

www.oxfordreference.com, literary studies 19th century.

https://dictionaryofarthistorians.org/thoret.htm

www.essentialvermeer.com/thore.html

Βιβλία που δεν αναφέρονται στις παραπομπές αλλά χρησιμοποιήθηκαν για την προετοιμασία της εργασίας

Βιβλία ελλήνων συγγραφέων

Κονταράτος Γιάννης, *Η Θεωρία του William Blake για την Τέχνη και η Σημασία του Εικαστικού του Έργου για την Κατανόησή της*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, 2013.

Χατζηνικολάου Νίκος, *Από τον Μολιέρο στον Γκόγια,* Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2001.

Βιβλία ξένων συγγραφέων

Baudelaire, *Curiosité esthétiques, L'art romantique*, editions Classiques Garnier, Paris 1962.

Bernstein Serge, Milza Pierre, *Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών*, 1815 – 1919, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997.

Crary Jonathan, *Techniques of the Observer*, MIT press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999.

Crow E. Thomas, *Painters and Public Life in eighteenth century Paris*, Yale University Press, New Haven & London, 1985.

Dickie George, *The Century of Taste*, Oxford University Press, 1996.

Monk H. Samuel, *The Sublime*, The University Michigan Presss, 1960.

Mothersill Mary, *Beauty Restored*, Clarendon Press, Oxford, 1984.

Shepard Anne, *Aesthetics, An introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1987.

Scruton Roger, *BEAUTY, A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2011.

Ανθολογίες, Λεξικά

Academies, Museums and Canons of Art, edited by Gill Perry and Colin Cunningham, Yale University Press, New Haven & London, in association with the Open University, 1999.

The Art of Art History: A Critical Anthology, edited by Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford, New York, 1998.

Art History and its Methods, a critical anthology, Phaidon, London, 1999.

Art in Modern Culture, an anthology of critical texts, edited by francis francina and jonathan harris, Phaidon, London, 1992.

The Cambridge Dictionary of Philosophy, Cambridge University Press, UK, 1995.

The Changing Status of the Artist, edited by Emma Barker, Nick Webb and Kim Woods, Yale University Press, New Haven & London, in association with the Open University, 1999.

The Philosophy of the Visual Arts, edited by Philip Alperson, Oxford University Press, 1992.

\

Κατάλογος των Εικόνων

ΕΙΚΟΝΑ 1

Johann Heinrich Fuseli, *Ο έμπορος των ερώτων*, 1775–76, κιμωλία σε χαρτί 31.1 x 48.3 εκ., Yale Center for British Art.

ΕΙΚΟΝΑ 2

Joseph Marie Vien, *Ο έμπορος των ερώτων,* 1763, λάδι σε καμβά, 117 x 140 εκ., Musée National du Château, Fontainebleau.

ΕΙΚΟΝΑ 3

William Blake, *Ο Νεύτωνας,* 1795, χαλκογραφία, μελάνι και υδατόχρωμα, 46 x 60 εκ., Tate Gallery.

ΕΙΚΟΝΑ 4

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Η μεγάλη Οδαλίσκη*, 1814, λάδι σε καμβά, 91 x 162 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 5

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Το Τουρκικό Λουτρό,* 1862, λάδι σε καμβά πάνω σε ξύλο, διάμετρος 108 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 6

Jean-Auguste-Dominique Ingres**,** *Ο Rudiger απελευθερώνει την Angelica,* 1819, λάδι σε καμβά, 147 x 190 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 7

Eugène Delacroix, *Η Ελευθερία οδηγεί τον Λαό,* 1830, λάδι σε καμβά, 260 x 325 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 7β

Eugène Delacroix, *Η Ελευθερία οδηγεί τον Λαό,* (λεπτομέρεια) 1830, λάδι σε καμβά, 260 x 325 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 8

Eugène Delacroix, *Η σφαγή της Χίου,* 1824, λάδι σε καμβά, 419 x 354 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 9

Eugène Delacroix, Η *Είσοδος των Σταυροφόρων στην Κωνσταντινούπολη*, 1840, λάδι σε καμβά, 410 x 498 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 9β

Henry Fuseli, *Η απόγνωση του καλλιτέχνη μπροστά στο μεγαλείο των αρχαίων μνημείων*, 1778-1779, κόκκινη κιμωλία σε χαρτί, 41,5 x 35,5 εκ., Kunsthaus, Zurich.

ΕΙΚΟΝΑ 10

Raphael (Raffaello Sanzio), *Η Σχολή των Αθηνών,* 1509, τοιχογραφία, 770 εκ., Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Βατικανό.

ΕΙΚΟΝΑ 11

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Η αποθέωση του Ομήρου,* 1827, λάδι σε καμβά, 386 x 512 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 12

Paul Delaroche, *Ημικύκλιο* (λεπτομέρεια), 1837, εγκαυστική τεχνική σε τοιχογραφία, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Παρίσι.

ΕΙΚΟΝΑ 13

Jacques-Louis David**,** *Οι Σαβίνες,* 1799, λάδι σε καμβά, 385 x 522 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 14

Luca Giordano, *Ο Ρούμπενς ζωγραφίζει μία αλληγορία της Ειρήνης,* Π., 1660, λάδι σε καμβά, 337 x 414 εκ., Μουσείο Πράδο.

ΕΙΚΟΝΑ 15

Nicolas Poussin, *Ο θάνατος του Ιούλιου Καίσαρα Γερμανικού*, 1627, λάδι σε καμβά, 148 x 198 εκ., Institute of Arts, Minneapolis.

ΕΙΚΟΝΑ 16

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ο Da Vinci πεθαίνει στα χέρια του Φραγκίσκου Α' της Γαλλίας,* 1818, λάδι σε καμβά, 40 x 50,5 εκ., Musee du Petit Palais, Παρίσι.

ΕΙΚΟΝΑ 17

Francois-Guillame Menageot, *Ο Da Vinci πεθαίνει στα χέρια του Φραγκίσκου Α' της Γαλλίας*, 1781, λάδι σε καμβά, 278 x 357 εκ., Musée de l'Hôtel de Ville, Amboise.

ΕΙΚΟΝΑ 18

Jacques-Louis David, *Ο Απελλής ζωγραφίζει την Πανκάσπη παρουσία του Μέγα Αλέξανδρου*, 1814, λάδι σε καμβά, 96 x 136 εκ., Palais Beaux-Arts, Lille.

ΕΙΚΟΝΑ 19

Robert Fleury, *Ο Αυτοκράτορας Κάρολος Ε' σηκώνει το πινέλο του Τιτιανού από το πάτωμα*, ξυλογραφία, 1843, *Le Magasin Pittoresque*.

ΕΙΚΟΝΑ 19β

Pierre-Nolasque Bergeret, Ο Κάρολος Ε' σηκώνει το πινέλο του Τιτιάνου, 1808, λάδι σε καμβά, 96 x 129 εκ., Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.

ΕΙΚΟΝΑ 20

Pierre Nolasque Bergeret, *Αποδίδοντας τιμές στον Ραφαήλ μετά τον θάνατό του*, 1806, λάδι σε καμβά, 130 x 190 εκ., Chateau de Maimaison, Rueil-Maimaison.

ΕΙΚΟΝΑ 21

Ary Scheffer**,** *Ο θάνατος του Gericault,* 1824, λάδι σε καμβά, 36 x 46 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 22

Henry Fuseli, *Προμηθέας,* π., 1770 – 177, πέννα και μολύβι, 15 x 22.6 εκ., Βασιλεία, Offentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

ΕΙΚΟΝΑ 23

Diego Rodriguez de Silva Velasquez, Las Meninas, 1656-57, λάδι σε καμβά, 318 x 276 εκ., Μουσείο του Πράδο.

ΕΙΚΟΝΑ 24

Jan Van Eyck, *Πορτρέτο του ζεύγους Arnolifini*, 1434, λάδι σε ξύλο, 82 x 60 εκ., National Gallery, Λονδίνο.

ΕΙΚΟΝΑ 25

Francisco de Goya, Capricho No.43: *Ο ύπνος της λογικής γεννάει τέρατα,* 1799, χαλκογραφία, 21,5 x 15 εκ., Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

ΕΙΚΟΝΑ 26

William Blake, *Εκάτη,* 1795, μελάνι και υδατογραφία σε χαρτί, 44 x 58 εκ. , Tate Gallery, Λονδίνο.

ΕΙΚΟΝΑ 27

Henry Fuseli, *Το όνειρο του βοσκού*, 1793, λάδι σε καμβά, 154,5 x 215,5 εκ., Tate Gallery, Λονδίνο.

ΕΙΚΟΝΑ 28

Eugène Delacroix, *Η σφαγή της Χίου* (λεπτομέρεια), 1824, λάδι σε καμβά, 419 x 354 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 29

Henry Fuseli, *Ο εφιάλτης*, 1781, λάδι σε καμβά, 101 x 127 εκ., Institute of Arts, Detroit.

ΕΙΚΟΝΑ 30

Eugène Delacroix, Ο *Michelangelo στο εργαστήριό του*, 1850, λάδι σε καμβά, 41 x 33 εκ., Musee Dijon, Montpellier.

ΕΙΚΟΝΑ 31

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ο Raphael και η La Fornarina*, 1814, λάδι σε καμβά, 64,77 x 53,34 εκ., Fogg Art Museum, Boston.

ΕΙΚΟΝΑ 32

Paul Delaroche, 1822, *Ο Filippo Lippi ερωτεύεται το Μοντέλο του, λάδι σε καμβά*
61 x 45,7 εκ., Musee Magnin, Dijon.

ΕΙΚΟΝΑ 33

Théodore Gericault
La Monomane de l' envie, 1822, λάδι σε καμβά, 72 x 58, Musee des Beaux-arts, Lyon.

ΕΙΚΟΝΑ 34

El Greco, *Η κυρία με την γούνα (Η κυρία με την ερμίνα, Η κόρη του Greco*), 1577-1578, λάδι σε καμβά, 62 x 50 εκ., Γλασκώβη, Pollock House, Museums and Art Galleries (Stiriling Maxwell).

ΕΙΚΟΝΑ 35

El Greco, *Espolio*, π. 1579, τέμπερα σε ξύλο, 55 x 33 εκ., Upton House, Warwickshire, National Trust.

ΕΙΚΟΝΑ 36

Joseph-Nicolas Robert-Fleury,
Η Valentine de Milan θρηνεί για τον χαμό του άνδρα της Louis of Orléans , 1802, Αγία Πετρούπολη, Μουσείο Ερμιτάζ.

ΕΙΚΟΝΑ 37

Jacques-Louis David, *Η διανομή των αητών*, 1810, λάδι σε καμβά, Λούβρο, Παρίσι.

ΕΙΚΟΝΑ38

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ο Ναπολέοντας στον Αυτοκρατορικό Θρόνο,* 1806, λάδι σε καμβά, 259 x 162 εκ., Musée de l'Armée, Παρίσι.

ΕΙΚΟΝΑ 39

Antoine-Jean Gros, *Charles Quint reçu par François Ier à l'abbaye de Saint-Denis en 1540,* λάδι σε καμβά, 269 x 167,5 εκ., Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

ΕΙΚΟΝΑ 40

Antoine-Jean Gros
Συνάντηση του Ναπόλεοντα και τον Φραγκίσκο ΙΙ μετά την μάχη του Αουστερλιτς, 1812, λάδι σε καμβά, 380 x 532 εκ., Musee national du chateau de Versailles.

ΕΙΚΟΝΑ 41

Paul Delaroche, *Ο Κρομγουελ μπροστά από το φέρετρο του Καρόλου Α'*, 1849, λάδι σε καμβά, 289 x 222 εκ., Μουσείο Ερμιτάζ.

ΕΙΚΟΝΑ 42

Paul Delaroche, *Ο Ναπολέοντας Βοναπάρτης διασχίζει τις άλπεις,* 1848, λάδι σε καμβά, 289 x 222 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 43

Jacques-Louis David, *Ο Ναπολέοντας διασχίζει τις Άλπεις,* 1801, λάδι σε καμβά, 260 x 221 εκ., Chateau de Malmaison.

ΕΙΚΟΝΑ 44

Antoine Watteau, *Pierrot* (*Gilles*), π. 1718-1719, λάδι σε καμβά 184 x 149 cm, Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 45

Francois Boucher, *Το ερωτικό γράμμα,* 1750, λάδι σε καμβά, 81 x 75 εκ., National Gallery of Art, Washington.

ΕΙΚΟΝΑ 46

Nicolas Lancret, Γαμήλια γιορτή σε χωριό, 1735, λάδι σε καμβά, 43,3 x 35,5 εκ., Musee des Beaux-Arts, Angers.

ΕΙΚΟΝΑ 47

Louis Le Nain, *Οικογένεια χωρικών σε εσωτερικό*, 1642, λάδι σε καμβά, 113 x 159 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 48

Johannes Vermeer, *Νεαρή γυναίκα με καράφα νερού*, 1660 – 1662, λάδι σε καμβά, 45,7 x 40,6 εκ., Μητροπολιτικό μουσείο Νέας Υόρκης.

ΕΙΚΟΝΑ 49

Peter Paul Rubens, Η αρπαγή της Ευρώπης, π. 1630, λάδι σε καμβά, 181 x 200 εκ., Μουσείο του Πράδο.

ΕΙΚΟΝΑ 50

Jacques-Louis David,

Οι ραβδούχοι επιστρέφουν στο Βρούτο τα σώματα των γιών του Λούβρο, 1789, λάδι σε καμβά, 323 x 422 εκ.,
Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 51
Jacques-Louis David, *Ο θάνατος του Μαρά,* 1793, λάδι σε καμβά, 162 x 128 εκ.,
Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels.

ΕΙΚΟΝΑ 52
Jacques Louis David,
Ο Όρκος του Σφαιριστηρίου, 1791, λάδι σε καμβά, 65 x 88,7 εκ., Musee Carnavalet.

ΕΙΚΟΝΑ 53
Gustave Courbet, Οι *Εργάτες που σπάνε πέτρες*, 1849, λάδι σε καμβά, 165 x 257 εκ.,
Gemäldegalerie, Dresden.

ΕΙΚΟΝΑ 54
Joseph-Marie Vien, *Εραστής στεφανώνει την αγαπημένη του,* 1773, λάδι σε καμβά, 335 x 202 εκ., Μουσείο του Λούβρου.

ΕΙΚΟΝΑ 55
Grandville, *Επικίνδυνοι Πίνακες*, 1844, ξυλογραφία, *Un autre Monde,* Paris Fournier, 1844.

ΕΙΚΟΝΑ 56
H. Valentin, Εργαστήριο καλλιτέχνη τον 19ο αιώνα, εμπνευμένο από έργο του Horace Vernet, ξυλογραφία, στο *Le Magasin Pittoresque,* 1849, σ. 380 – 381.

ΕΙΚΟΝΑ 57
Adolph Menzel, *Υστεροφημία,* στο *Kuenstlers Erdenwallen,* λιθογραφία, Berlin: L.Sachse, 1834.

ΠΑΡΑΘΕΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

(βλ. Σχετικό pdf αρχείο)