ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ: ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ — ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1953

Ο ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Ἡ τέχνη εἶναι μιὰ παγκόσμια γλώσσα ποὺ ἐκφράζεται μὲ σύμβολα.

ΣΕΡΥΖΙΕ

Προτοῦ προχωρήσουμε στὸ εἰδικὸ θέμα ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει, νομίζουμε χρήσιμο νὰ ξεκαθαρίσουμε τὴν ἔννοια τῆς λέξης «Συμβολισμός» καθὼς τὴν ἐννοοῦμε στὶς πλαστικὲς τέχνες.

Σὲ μιὰ πολὺ πλατειὰ ἔννοια, συμβολικὴ εἶναι ἡ κάθε τέχνη ποὺ παρασταίνει μὲ εἰκόνες παρμένες ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, μὲ σημεῖα ἢ καὶ μὲ ἐνδείξεις, μιὰ ἰδέα, μιὰ ἔννοια, μιὰ ἠθικὴ ἢ ἄλλη ἀξία ἢ πράξη. Ἡ πρωτοχριστιανικὴ τέχνη ἀρκεῖται κυρίως στὰ σύμβολα γιὰ νὰ παραστήσει ὁρισμένα γεγονότα ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ, λ.χ., ἢ γιὰ νὰ ἐκφράσει μερικὲς ἔννοιες. Οἱ πρωτόγονοι λαοὶ γενικά, μὲ σύμβολα ἑρμηνεύουν τὶς θρησκευτικές τους ἀντιλήψεις ἢ τὰ φυσικὰ φαινόμενα. Πολλοὶ καλλιτέχνες ὅλων τῶν ἐποχῶν μὲ συμβολικὲς εἰκόνες προσπάθησαν νὰ ἐκφραστοῦν (ζυγαριὰ = δικαιοσύνη, δάφνες = δόξα, ἀφηρημένες ἔννοιες μὲ γυμνὲς ἢ ντυμένες γυναῖκες). Ἄλλοι, κατέφυγαν στὸν κόσμο τῆς φαντασίας καὶ τοῦ ὀνείρου. Ὁ Ἱερώνυμος Μπὸς[1] μέσα στὰ ἀνθρωποζωόμορφα ἐφιαλτικὰ ὄνειρά του προσπαθεῖ ν' ἀνακαλύψει καὶ νὰ μᾶς μεταδώσει τὴν εἰκόνα τοῦ κρίματος ἢ τῆς ἁμαρτίας ποὺ παιδεύουν τὴν ἀνθρώπινη φύση. Ὁ ρομαντικὸς Μπλέϊκ[2] πρόδρομος καὶ ποιητὴς τοῦ «αἰσθήματος τῆς φυγῆς» — ποὺ τόση θέση παίρνει στὶς καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις στὸ τέλος τοῦ 19. καὶ στὸν 20. αἰώνα—, σ' ἕνα μυστικιστικὸ συμβολισμὸ ἀναζητεῖ τὰ μέσα γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ.

Ὅταν ὅμως μιλᾶμε γιὰ «Συμβολισμὸ στὴ ζωγραφική», ἐννοοῦμε συνήθως τὴ συγκεκριμένη τάση, ποὺ ἀκολούθησαν ὁρισμένοι καλλιτέχνες στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 19 αἰώνα καὶ ποὺ ἡ δράση τους συμβαδίζει, σχεδόν, μὲ τὶς σχολὲς τῶν παρνασσικῶν καὶ συμβολιστῶν ποιητῶν ποὺ φανερώθηκαν στὴ Γαλλία τὴν ἴδια περίπου ἐποχή.

Ἔπειτ' ἀπὸ τὸ μυθολογικὸ ἢ ἱστορικὸ συμβολισμὸ ποὺ τόσα ἔνδοξα παραδείγματα καλλιτεχνῶν μποροῦσε νὰ ἐπικαλεσθεῖ ὡς τὰ τελευταῖα ρομαντικὰ χρόνια, θὰ περίμενε κανεὶς πὼς οἱ νεώτεροι ζωγράφοι, ἐγκαταλείποντας τὰ συνηθισμένα σύμβολα τῆς Σχολῆς τῶν Καλῶν Τεχνῶν θὰ εἶχαν τὴ δυνατότητα ν' ἀνανεώσουν τὴν ἔμπνευσή τους πέρνοντας θέματα ἀπὸ τὴ σύγχρονη ζωή. Στὴ σύγχρονη ζωὴ ὅμως οἱ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς εἶδαν κυρίως τὴν ποίηση ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Ὁ ἐμπρεσσιονισμὸς σπάει τὰ δεσμὰ τῆς Σχολῆς καὶ ρίχνει τὸ βάρος στὴ χρωματικὴ ἐντύπωση ποὺ τοῦ προκαλεῖ τὸ ἐξωτερικὸ θέαμα τῆς φύσης, δημιουργεῖ μιὰ ἐπανάσταση ποὺ πολεμάει τὴν ἀκαδημαϊκὴ παράδοση καὶ μετατρέπει τὶς συνήθειες καὶ τὸ συντηρητικὸ γοῦστο τοῦ γαλλικοῦ κοινοῦ.[1]

Προχωρώντας ἀκόμα πιὸ θαρραλέα στὸ δρόμο αὐτό, ὁ Σερὰ θέλησε λογικά, μὲ ἐπιστημονικὲς ἀρχὲς καὶ θεωρίες, βασίζοντας τὶς παρατηρήσεις του στοὺς νόμους τῆς ὀπτικῆς, νὰ ἀνασυντάξη τὴ χρωματικὴ ἐντύπωση ποὺ τοῦ προκαλοῦσε ἡ φύση.

Στὸ καθέα ἀπὸ τὰ στάδια αὐτὰ τὸ αὐθόρμητο ποιητικὸ στοιχεῖο ποὺ ὑπάρχει στὸν κάθε δημιουργὸ περιοριζόταν ὅσο πήγαινε καὶ περισσότερο. Σὰν ἀντίδραση λοιπὸν στὸ φαινόμενο αὐτὸ παρουσιάζεται ὁ συμβολισμός, ποὺ ἀρχίζει νὰ διαφαίνεται μέσα στὴ δεκαετία 1880 - 1890.

Στὰ 1892, ὁ Ἀ. Ὠριὲ γράφει σ' ἕνα ἄρθρο - μανιφέστο στὴ «Ρεβὺ Ἀνσυκλοπεντίκ», σχολιάζοντας τὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς. «Ἀπ' ὅλες τὶς μεριές, διεκδικοῦν τὸ δικαίωμα γιὰ ὀνειροπόληση, τὸ δικαίωμα τῆς φυγῆς πρὸς τὸ ἄπειρο, τὸ δικαίωμα τοῦ νὰ φτερουγίζεις σὲ ἄστρα ποὺ στεροῦνται κάθε πραγματικότητα. Τὸ ν' ἀντιγράφεις μυωπικὰ κοινωνικὰ ἀνέκδοτα, τὸ νὰ μιμεῖσαι βλακωδῶς τὰ ἐλαττώματα τῆς φύσης, νὰ παρατηρεῖς πεζά... νὰ ἔχεις τὴ δόξα νὰ εἶσαι πιστὸς καὶ κοινὰ ἀκριβὴς σὰ φωτογράφος, ὅλ' αὐτὰ δὲν ἱκανοποιοῦν

1. Ἱερώνυμος Μπὸς (1450;—1516), φλαμανδὸς ζωγράφος.
2. Γουλιέλμος Μπλέϊκ (1754—1827), ἄγγλος ποιητής, χαράκτης, ζωγράφος καὶ μυστικιστικὸς συγγραφέας.

1. Τ. Σπητέρης, Ὁ ἐμπρεσσιονισμὸς στὴ ζωγραφική. Περιοδ. «Ὁ Αἰώνας μας», τεύχη Ἰανουαρίου καὶ Φεβρουαρίου 1950.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

πιὰ κανένα ζωγράφο ἢ γλύπτη ἄξιο τοῦ ὀνόματος αὐτοῦ». [1]

Στὴν ποίηση, πολὺ νωρίτερα, ὑπάρχει ἕνα διάχυτο κλίμα καὶ μιὰ ἀνησυχία ποὺ ἐκδηλώνεται μὲ τὸν Μπωντλαίρ, τὸ Βερλαίν, τὸ Ρεμπώ. Ὁ Μαλλαρμέ στὰ 1854 μιλάει γιὰ μιὰ νέα ποιητικὴ «ποὺ δὲ θὰ ζωγραφίζει τὸ ἀντικείμενο, μὰ τὴν αἴσθηση ποὺ αὐτὸ τοῦ προκαλεῖ». Ὁ δὲ Ρεμπὼ σ' ἕνα γράμμα του στὰ 1871 θεωρεῖ τὸν Μπωντλαίρ σὰν «τὸν πρῶτο ὁραματιστή... πραγματικὸ Θεό» καὶ προσθέτει: «Λέω πὼς πρέπει νὰ εἶσαι ὁραματιστής, νὰ γίνεις ΟΡΑΜΑΤΙΣΤΗΣ». [2] Στὰ 1886 ὁ Μωρεὰς μεταχειρίζεται πρῶτος τὴ λέξη «Συμβολισμὸς» στὸ περίφημο μανιφέστο του ποὺ δημοσιεύει στὸ «Φιγκαρό». «Εἶναι ἡ μόνη ἱκανὴ ἐπονομασία, προσθέτει, ποὺ ἑρμηνεύει λογικὰ τὴ σημερινὴ τάση τοῦ δημιουργικοῦ πνεύματος στὴν τέχνη». Ὁ ὁρισμὸς ποὺ δίνει στὴ λέξη, ἐπιμένει στὴν ἐξαφάνιση τῆς πραγματικότητας μπροστὰ στὴν Ἰδέα. [3] Ὁ Μαλλαρμὲ ὅμως στάθηκε ἐκεῖνος ποὺ μπόρεσε νὰ δώσει ἕνα κοινὸ πρόγραμμα στὶς διάφορες ποιητικὲς τάσεις τῆς ἐποχῆς του. «Μιὰ μουσικὴ σκέψη εἶναι αὐτὴ ποὺ ἐπικρατεῖ καὶ νὰ τὴν ἑρμηνέψω στὴν πιὸ πλατειά της ἔννοια. Συμβολική, Παρακμάζουσα ἢ Μυστικιστική, οἱ Σχολές... ἔχουν κοινό τους σημεῖο τὴν υἱοθέτηση ἑνὸς Ἰδεαλισμοῦ ποὺ (καθὼς οἱ φοῦγκες ἢ οἱ σονάτες) ἀρνεῖται τὸ «ὑλικὸ» ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ φύση... γιὰ νὰ συγκρατήσει μονάχα τὴν ὑποβολή». [4]

Ἄφθονα περιοδικὰ ἱδρύονται τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Πρωτοστατοῦν, ὑποστηρίζουν ἢ καταπολεμοῦν τὶς καινούργιες ἰδέες καὶ συμβάλλουν στὸ νὰ διαδοθοῦν τὰ πρωτοποριακὰ ρεύματα. Ἡ «Βαγκνερικὴ ἐπιθεώρηση» πρωτοβγαίνει στὰ 1885. Ἀκολουθοῦν τὴν ἑπόμενη χρονιὰ ἡ «Παρακμή», ἡ «Βόγκ» ποὺ δημοσιεύει τὸ Ρεμπὼ καὶ τὰ «Καταραμένα ποιήματα» τοῦ Βερλαίν, καθὼς καὶ τὴ μελέτη τοῦ Φενεὸν γιὰ τὸ Σερὰ καὶ τοὺς νεο-εμπρεσιονιστές, ὁ «Συμβολισμὸς» τῶν Γ. Κάαν καὶ Μωρεάς, στὰ 1889, ἡ «Πέννα» καὶ τὸ «Μερκὺρ ντὲ Φράνς», ὁ «Μοντερνίστ» τοῦ Ὠριὲ ποὺ στάθηκε ὁ ὑποστηρικτὴς τοῦ Γκωγκὲν καὶ ὁ θεωρητικὸς τοῦ συμβολισμοῦ στὴ ζωγραφική, τὸ «Σαλόνι τῶν ἑκατό», ποὺ βγάζει εἰδικὰ τεύχη γιὰ τὸ Ρεντὸν καὶ τὸν Ἀνσόρ' στὰ 1891 ἡ «Ρεβὺ Μπλάνς» ποὺ θὰ γίνει ὁ κυριώτερος ὑποστηριχτὴς τοῦ Λωτρὲκ καὶ τῶν Ναμπί [5]. Τὸ 1894 τὸ «Γέλοιο» καὶ ὁ «Ἰμαζιέ», τῶν Ρ. ντὲ Γκουρμὸν καὶ Ζαρρύ, ὅπου δημοσιεύονται καὶ οἱ ξυλογραφίες τοῦ Γκωγκέν.

Ἀπὸ τὰ 1886 ἡ Μονμάρτρη γίνεται τὸ κέντρο τῶν «μποὲμ» καὶ δίνει ἕνα γραφικὸ χαρακτήρα στὰ χρόνια αὐτά, μὲ τὰ νυχτερινά της κέντρα, τὰ καλλιτεχνικὰ καμπαρὲ ποὺ τόσο ζωντανὰ παρουσίασε ὁ Λωτρέκ, καὶ τὰ περίφημα μιούζικ - χώλ [6].

Μέσα στὴν ἔντονη καὶ δημιουργικὴ αὐτὴ ἀτμόσφαιρα μεγάλωσαν καὶ ἔζησαν οἱ κυριώτεροι ἐκπρόσωποι ποὺ στὴ ζωγραφικὴ θ' ἀντιπροσωπεύοουν τὸ πνεῦμα τοῦ συμβολισμοῦ. Ἀπὸ τὴν ἐξέταση τοῦ ζωγραφικοῦ τους ἔργου καὶ ἀπὸ τὰ κείμενά τους θὰ μπορέσουμε νὰ δοῦμε ποιὲς ἀκριβῶς στάθηκαν οἱ ἐπιδιώξεις τους καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῆς δουλειᾶς τους.

Εἴπαμε πὼς ὁ συμβολισμὸς παρουσιάστηκε σὰ μιὰ ἀναγκαία ἀντίδραση στὸν ἐμπρεσιονισμὸ ποὺ σταματοῦσε στὸ ἐξωτερικὸ ὀπτικὸ φαινόμενο τῆς φύσης, χωρὶς νὰ δίνει τὴ θέση ποὺ ἔπρεπε στὸ στοχασμό. Ἔτεινε ἔτσι νὰ πνίξει καὶ νὰ ἐξαφανίσει κάθε ἐσώτερη καὶ ὑποκειμενική τάση. Θέλοντας νὰ ἐπιστρέψει στὸ πνεῦμα, ὁ συμβολισμὸς βέβαια διέτρεχε τὸν κίνδυνο νὰ πέσει πάλι σ' ἕναν καινούριο ἀκαδημαϊσμὸ καὶ σὲ μιὰ διηγηματικὴ ζωγραφική. Ἔμενε ὅμως ἀνοιχτὸς ὁ δρόμος πρὸς τὴν «εἰκασία», ὅ,τι τὸ πνεῦμα μποροῦσε νὰ συλλάβει ἀπὸ τὶς μυστηριώδεις φωνὲς τοῦ Ὑποσυνείδητου, ἀπὸ τὴν αἴσθηση ποὺ δημιουργοῦσε ἡ ὕπαρξη ἑνὸς ἐξωανθρώπινου κόσμου. Τὴν αἴσθηση αὐτὴ ἀκριβῶς προσπάθησαν νὰ ἀποδώσουν χρωματικὰ οἱ συμβολιστές. Ὁ Ρεντὸν μιλώντας γιὰ τὴ ζωγραφική του μᾶς λέει: «... τέχνη ἐκφραστική, ὑποβλητική, ἀόριστη, ἀκτινοβολία ἀπὸ θεῖα πλαστικὰ στοιχεῖα ποὺ συνδέονται μεταξύ τους, ποὺ συνδυάζονται γιὰ νὰ προκαλέσουν ὀνειροπολήσεις ποὺ ἡ τέχνη φωτίζει καὶ ἐξαίρει» [7]. Γιὰ τὸ ζωγράφο ποὺ δὲν ἔχει ἀνησυχίες λέει πὼς «κάθε πρωῒ σηκώνεται δίχως πάθος. Ἥσυχος καὶ ἤρεμος ξαναρχίζει τὴ δουλειὰ ποὺ ἄρχισε τὴν προηγουμένη... Δὲν ἔχει μέσα του τὸ «θεῖο βάσανο» ποὺ βρίσκει τὴν πηγή του στὸ ὑποσυνείδητο καὶ στὸ ἄγνωστο· δὲν περιμένει τίποτα ἀπ' ὅ,τι θὰ ὑπάρξει. Ἐγὼ ἀγαπῶ ὅ,τι δὲν ὑπῆρξε ποτέ» [8]. Τὸν κόσμο

1. Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸ M. Denis. Théories 1890—1910. Παρίσι, ἐκδ. Rouard, 1920, σ. 264.

2. Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν R. Lalou, Les étapes de la poésie française, Παρίσι, 1947, σ. 95.

3. P. Martino, Parnasse et symbolisme (1850—1900), Παρίσι, 1925, σ. 153.

4. Πρβλ. R. Lalou, σ. 99.

5. Ναμπί, λέξη ποὺ σημαίνει ἑβραϊκὰ προφήτης, καὶ ποὺ υἱοθέτησε μιὰ ὁμάδα ζωγράφων (Σερυζιέ, Μ. Ντενί, Ρουσέλ, Βυϊγιάρ, Μπονάρ κ.ἄ.) γύρω στὰ 1890 γιὰ νὰ χαρακτηρίσει τὸ κίνημά της.

6. M Raynal, H. Read, J. Leymarie, De Baudelaire à Bonnard, Γενεύη, 1949, ἐκδ. Skira, σ. 82, ὅπου δίνεται συνοπτικὸς πίνακας τῆς φιλολογικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς ζωῆς στὸ Παρίσι ἀπὸ τὰ 1884 ὡς τὰ 1900. Ἀπὸ κεῖ ἀντλήσαμε τὶς περισσότερες πληροφορίες γιὰ τὴν ἐποχή.

7. Od. Redon, A Soi-même. Journal, 1867 - 1915. Παρίσι ἐκδ. H. Floury, 1922, σ. 111.

8. P. du Colombier Les plus feaux é-

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

αὐτὸν ποὺ δὲν ὑπῆρξε ποτὲ μᾶς δείχνει, πλάθοντας πλάσματα φανταστικά, ἀπίθανα «ποὺ ζοῦν ὅμως σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τοῦ πιθανοῦ» (1).

Ὁ Γκωγκέν, ἐξάλλου, ποὺ θεωρεῖται ὁ δάσκαλος τῆς ὁμάδας τοῦ Πόντ -Ἀβάν, σὲ μιὰ ἐπιστολή του στὸ Σουφένεκερ, συνοψίζει ἀρκετὰ καθαρὰ τὴ σκέψη πάνω στὸ θέμα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ «... Ἀπὸ πολὺ καιρὸ οἱ φιλόσοφοι ἐξετάζουν τὰ φαινόμενα ποὺ μᾶς φαίνονται ὑπερφυσικά, ποὺ διαισθανόμαστε ὅμως. Αὐτὴ ἡ λέξη κλείνει τὰ πάντα... παρατηρεῖστε τὴν ἀπέραντη δημιουργία τῆς φύσης καὶ θὰ δῆτε ἂν δὲν ὑπάρχουν νόμοι γιὰ νὰ παραστήσει κανεὶς μὲ διαφορετικὲς καὶ ὅμως παρόμοιες μορφὲς στὸ ἀποτέλεσμα τους, ὅλα τὰ ἀνθρώπινα αἰσθήματα... Συμπεραίνω ὅτι ὑπάρχουν γραμμὲς εὐγενικές, ψεύτικες, κλπ. Ἡ εὐθεία ἐκφράζει τὸ ἄπειρο, ἡ καμπύλη περιορίζει τὴ δημιουργία... Τὰ χρώματα εἶναι ἀκόμα πιὸ ἐπεξηγηματικά... Ὑπάρχουν εὐγενικοὶ τόνοι, ἄλλοι ποὺ εἶναι κοινοί, ἁρμονίες ἥρεμες, παρηγορητικές, ἄλλες ποὺ σᾶς ἐρεθίζουν μὲ τὴν τόλμη τους (2)».

Ἔτσι οἱ συμβολιστὲς ἀνοίγουν ἕνα καινούριο δρόμο στὴν τέχνη, ἀντιπροσωπεύουν τὸ διάχυτο αἴσθημα ποὺ ἤδη ἀπὸ τὰ μισὰ τοῦ 19. αἰώνα εἶχε ἀναγγείλει ὁ ρομαντισμός, μὲ τὸ κάλεσμα πρὸς τὴν περιπέτεια, τὴν ἀναζήτηση τοῦ ἄγνωστου τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ ὀνείρου, τὴν ἐπιστροφὴ καὶ τὴ μελαγχολικὴ ἀναπόληση τῶν περασμένων. Τὸ ἐσωτερικὸ δράμα καὶ τὸ τραγικὸ στοιχεῖο, ἡ γερμανικὴ Stimmung, ἀόριστη καὶ ἀνέκφραστη ψυχικὴ ἄρνηση τοῦ λογικοῦ, παίρνουν θέση. Ὡς τότε οἱ τέχνες ποὺ ἀντιπροσώπευαν τὸ χῶρο καὶ τὴν ὕλη στοιχεῖα θετικὰ καὶ ρασιοναλιστικά, ἦταν ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἡ γλυπτική. Ἡ ζωγραφικὴ εἶχε γλυπτικὴ ἀντίληψη. Μὲ τὶς καινούριες ἰδέες ὅμως γίνεται μιὰ «ἀνακατάταξη καὶ στὶς ἀξίες» (Φοσιγιόν). Ἡ ἔννοια τοῦ χρόνου, στοιχεῖο ρευστό, εἰσχωρεῖ καὶ πέρνει τὴν πρώτη θέση. Ἡ μουσικὴ ποὺ βασίζεται στὴν ὑποβολὴ καὶ ὄχι στὴν περιγραφή, θριαβεύει. Στὴ ζωγραφικὴ τὸ χρῶμα, βασικὰ μουσικὸ στοιχεῖο, ἀναπληρώνει τὴ λογικὴ ἔκφραση τῆς γραμμῆς. «Στὴν ἐποχή μας ἡ ζωγραφικὴ ἀποκτάει περισσότερη εὐαισθησία. Γίνεται περισσότερο μουσικὴ καὶ λιγότερο γλυπτική. Εἶναι μιὰ ὑπόσχεση γιὰ χρῶμα» λέει ὁ Βὰν Γκόγκ (3).

Πράγματι οἱ συμβολιστὲς ἔφεραν στὴν τέχνη μιὰ καινούρια αἴσθηση τοῦ χρώματος. Τὸ χρῶμα στάθηκε κυρίως τὸ ὑποβλητικὸ ἐκεῖνο στοιχεῖο ποὺ χειρίστηκαν γιὰ νὰ ἑρμηνεύσουν τὰ συναισθήματα καὶ τοὺς ὁραματισμούς τους. Ἔτσι, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν πατροπαράδοτη τέχνη, ἀντὶ νὰ θέλουν νὰ ἐπιβάλουν εἰκόνες μὲ συγκεκριμένη καὶ περιορισμένη ἔννοια, ἀφήνουν ἐλεύθερα τὴ μορφὴ καὶ τὸ παιχνίδι τῶν χρωμάτων νὰ μιλήσουν ἀπ' εὐθείας στὴν εὐαισθησία τοῦ θεατῆ.

Ἂς σημειωθεῖ ὅμως ὅτι οἱ αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις καθὼς καὶ ἡ τεχνικὴ εἶναι συχνὰ πολὺ διαφορετικὲς ἀπὸ τὸν ἕνα καλλιτέχνη στὸν ἄλλο. Ἂν ἐξαιρέσουμε πράγματι τὴν ὁμάδα τοῦ Πόντ -Ἀβάν, ποὺ ἀκολούθησε, στὴν ἀρχὴ τουλάχιστο, κοινὲς ἀρχὲς καὶ εἶχε ἕνα κοινὸ πιστεύω, ὁ Ρεντόν, ὁ Ἀνσόρ, ὁ Μὺνς ἢ ὁ Γκωγκὲν (4) παρ' ὅλο ὅτι τοὺς κατατάσσουμε στὴ χορεία τῶν συμβολιστῶν, ἀποτελοῦν μᾶλλον χωριστὲς νησίδες ποὺ βρέχονται ἀπὸ μιὰ κοινὴ θάλασσα

* * *

Ποιὰ εἶναι ὅμως τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς ζωγραφικῆς τῶν συμβολιστῶν;

Καθὼς εἴδαμε ἀπὸ τὰ ἴδια τους τὰ κείμενα, τὸ ἔργο τους πρέπει νὰ ὑποβάλλει στὸ θεατὴ τὰ συναισθήματα ποὺ ὁ δημιουργὸς δοκίμασε ἀνακαλύπτοντας τὸν κόσμο τοῦ ὑποσυνείδητου ἢ μπροστὰ στὶς φανταστικὲς ὀπτασίες τοῦ στοχασμοῦ του. Τέχνη συνεπῶς ὑποκειμενική, συχνὰ ἑρμητικὴ καὶ δυσκολονόητη, ποὺ περιέχει ὁρισμένες ρομαντικὲς ἐπιβιώσεις, ποὺ θὰ ἐκφράζεται κυρίως μὲ τὸ πιὸ εὐαίσθητο στοιχεῖο τῆς ζωγραφικῆς τὸ πιὸ ὑποβλητικὸ καὶ μουσικό, τὸ χρῶμα. Ἀκόμα καὶ στὸν Πυβὶ ντὲ Σαβὰν ἢ στὸν Καριὲρ — τοὺς λιγότερο συμβολιστὲς μὲ τὴν ἔννοια ποὺ προσδίνουμε — τὸ πλαστικὸ μέλημα καὶ ὄχι τὸ φιλολογικό, τὸ διηγηματικό, κατέ-

---

crits des Grands Artistes, Παρίσι, ἔκδ. La Colombe, 1946, σ.314.

1. Od. Redon, σ. 176.

2. Lettres de Gaugnin à sa femme et ses amis. Παρίσι, ἔκδ. B. Grasset, 1946, σ. 44]46.

3. Βλ. σχετικὰ καὶ Τ. Σπητέρη, Ἡ ἔννοια τοῦ γυμνοῦ στὸ ἔργο τοῦ Γκωγκέν. Περιοδ. «Ὁ Αἰώνας μας», Νοέμβριος 1949.

4. Ἀκόμα καὶ γιὰ τοὺς τέσσερις ζωγράφους ποὺ ἀναφέρουμε σὰν τοὺς κύριους ἐκπρόσωπους τοῦ συμβολισμοῦ στὴν ἐποχὴ ποὺ ἐξετάζουμε, ἀρκούμαστε στὴν περιοδο τῆς δουλειᾶς τους ποὺ ἔχει τέτοιο χαρακτήρα. Αὐτὸ ἰσχύει κυρίως γιὰ τὸν Ἀνσὸρ καὶ τὸ Μύνς.

Δὲ χειριζόμαστε καθόλου τὸ θέμα τῆς «Ἀδελφότητας τῶν Προραφαηλιτῶν», ποὺ παραμένουν συμβολιστὲς μονάχα στὴν παράσταση. Ἡ ζωγραφική τους εἶναι ἕνας ἀλληγορικὸς συμβολισμός. »Ὁ Προραφαηλητισμός, γράφει ὁ Ράσκιν, ἔχει μόνο μιὰν ἀρχή, τὴν ἀπόλυτη, τὴν ἀδιάλλακτη ἀλήθεια σὲ κάθε ἔργο του. Καὶ τὸ κατορθώνει δουλεύοντας καὶ τὴν πιὸ μικρὴ λεπτομέρεια, ἀπὸ τὴ φύση, καὶ μονάχα ἀπὸ τὴ φύση. Ἕνα φόντο μὲ τοπίο προραφαηλητικὸ εἶναι καμωμένο στὸ ὕπαιθρο ὡς τὴν τελευταία πινελιά, μὲ βάση τὸ πραγματικὸ τοπίο. Τὸ κάθε προραφαηλητικὸ πρόσωπο, ὅσο ἐπιτηδευμένη καὶ νὰ εἶναι ἡ ἔκφρασή του, εἶναι ἡ πιστὴ προσωπογραφία ἑνὸς ζωντανοῦ ἀτόμου. Ἡ κάθε λεπτομέρεια, ὅσο κ' ἐλάχιστη νὰ εἶναι, εἶναι ζωγραφισμένη κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο». (G. Mourey, D. G. Rossetti et les Préraphaélites Anglais, Παρίσι, ἔκδ. H. Laurens, χ. ἡ., σ. 15). Νομίζουμε πὼς δὲ χρειάζονται ἄλλα σχόλια.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

χει τὴν πρώτη θέση.

Θεματικὰ οἱ παραστάσεις ἔχουν πάντα ἀφορμὴ τὴ φύση, χωρὶς βέβαια νὰ ἀπεικονίζουν καὶ τὴν πραγματικότητα. Ἀπεναντίας εἶναι μιὰ φυγὴ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ἀπὸ τὴν πεζότητα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἕνα φτερούγισμα κ' ἕνα ὄνειρο, ἕνα ταξίδι σὲ φανταστικοὺς κόσμους. «Τὰ σχέδιά μου ἐμπνέουν, δὲν προσδιορίζουν. Δὲν καθορίζουν τίποτε. Μᾶς τοποθετοῦν, καθὼς κ' ἡ μουσική, στὸ διφορούμενο κόσμο τοῦ ἀκαθόριστου» γράφει ὁ Ρεντόν.[1]

Ἡ μουσική, ἀκόμα ἕνα στοιχεῖο ποὺ θὰ χρησιμοποιήσουν οἱ συμβολιστὲς σ' ὅλη του τὴν ἔκταση. Μουσικὴ ποὺ προέρχεται κυρίως ἀπὸ τοὺς ἁρμονικοὺς συνδυασμοὺς τῶν χρωμάτων, ἀπὸ τὴ μελωδία στὴ σύνθεση. Ὅπως ὁ Ντελακρουὰ κι ὁ Ρεντὸν ἔτσι κι ὁ Γκωγκὲν πιστεύει πὼς ὑπάρχει μιὰ «μουσικὴ τοῦ πίνακα» ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ σχέση ποὺ θὰ ἔχουν μεταξύ τους τὰ χρώματα, τὰ φῶτα κ' οἱ σκιές. Ἡ παράσταση παίζει ἐλάχιστο ρόλο. Αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία εἶναι ἡ «ἐνορχήστρωσή της». Τὸ χρῶμα ἀποκτάει ἔτσι μιὰ αὐτοτέλεια καὶ γίνεται ὁ κυριώτερος φορέας ὑποβολῆς τῶν αἰσθημάτων. «Τὸ χρῶμα ποὺ εἶναι κραδασμὸς καθὼς κ' ἡ μουσικὴ εἶναι σὲ θέση νὰ φτάσει ὅ,τι πιὸ γενικὸ καὶ συνεπῶς ὅ,τι πιὸ ἀόριστο ὑπάρχει στὴ φύση, τὴν ἐσωτερική της δύναμη».[2]

Γιὰ νὰ μεταδώσουν ὅμως τὸ δραμά τους οἱ καλλιτέχνες αὐτοί, εἶχαν νοιώσει ἐπίσης ὅτι τὸ χρῶμα δὲ θὰ κατόρθωνε νὰ πετύχει τὸ σκοπό του ἂν δὲν εἶχε σὰν ἀπαραίτητο καὶ ἀναγκαῖο συνεπίκουρο τὸ σχέδιο. Ὅλοι οἱ μεγάλοι δραματιστὲς ζωγράφοι, ἦσαν κατὰ κύριο λόγο ἄρτιοι σχεδιαστές. Ὁ Ντύρερ, ὁ Ρέμπραντ, ὁ Γκόγια, ὁ Ρεντὸν μᾶς συγκινοῦν γιατὶ ἡ γραμμή τους μπόρεσε μὲ ἀπόλυτη πίστη καὶ ἀκρίβεια νὰ μᾶς μεταδώσει τὴν ἐσωτερική τους ὀπτασία. Τὸ ἀντίθετο συμβαίνει μὲ τὸν Μπλέϊκ ποὺ πολλὲς φορὲς δὲν κατορθώνει παρὰ νὰ μᾶς συνεπάρει συναισθηματικά. Ὁ Ρεντὸν προσθέτει πὼς «χρειάζεται νὰ μπορεῖς νὰ ἐκφράσεις ἀντικειμενικὰ τὴν παράσταση τῶν πραγμάτων καὶ τῶν προσώπων σύμφωνα μὲ τὸν ἴδιο τους τὸ χαρακτήρα γιὰ νὰ ὑπάρχουν οἱ ἀπαραίτητοι ὅροι ποὺ θὰ μεταδώσουν στὸ θεατὴ τὴν ἔννοια τοῦ φανταστικοῦ».[3]

Τὰ κοινὰ αὐτὰ χαρακτηριστικά, κράμα ἀπὸ πλαστικὰ καὶ πνευματικὰ στοιχεῖα, ἀποτελοῦν τὴ βάση τῆς αἰσθητικῆς καὶ τεχνικῆς ἀντίληψης στοὺς συμβολιστὲς ποὺ θὰ συναντήσουμε ἐξετάζοντας τὸ ἔργο τους.

* * *

Στὴν ἔκθεση τοῦ Συμβολισμοῦ ποὺ εἶχε γίνει στὰ 1949 στὸ μουσεῖο τῆς Ὀρανζερὶ στὸ Παρίσι, μαζὶ μὲ τὸ ἔργο, τοῦ Ρεντόν, τῆς Ὁμάδας τοῦ Ποντ - Ἀβὰν καὶ τοῦ Γκωγκέν, εἶχαν συμπεριληφθεῖ καὶ πίνακες τοῦ Καρριὲρ καὶ τοῦ Γ. Μορώ.

Σὲ μερικὰ συγγράμματα,[4] βλέπουμε ἄλλα ὀνόματα νὰ παρελαύνουν, καλλιτέχνες ποὺ ἔζησαν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη καὶ συναναστράφηκαν τοὺς φιλολογικοὺς κύκλους τῶν συμβολιστῶν. Μαζὶ μὲ τὸν Γ. Μορώ, ἀναφέρεται λ.χ. ὁ Φαντὲν - Λατοὺρ (1836 - 1904) ποὺ ἕνα μέρος τοῦ ἔργου του ἀφιερώνεται σὲ ἀλληγορικὰ θέματα, χιμαιρικὰ ὄνειρα, ὅπου ἡ μουσικὴ ἐπίδραση τοῦ Βάγκνερ γίνεται αἰσθητή. Ὁ Πυβὶ ντὲ Σαβὰν εἶναι ἐπίσης ἕνας ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες ποὺ συχνὰ θεωρεῖται σὰν πρόδρομος τῶν συμβολιστῶν.

Ἂν ἀναφέρουμε τὰ παραπάνω, εἶναι γιὰ νὰ τονίσουμε ἁπλῶς ὅτι συχνὰ γίνεται μιὰ σύγχυση πάνω στὸ ζήτημα τοῦ συμβολισμοῦ στὴ ζωγραφική, ποὺ προέρχεται ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ γεγονὸς πὼς ἡ τάση αὐτὴ συνταυτίζεται μὲ τὶς ἐπιδιώξεις καὶ τὴν αἰσθητικὴ ποὺ βρίσκουμε παράλληλα στὸ ποιητικὸ κίνημα, καθὼς καὶ μὲ τὸ θεματικὸ στοιχεῖο ποὺ συγγενεύει μὲ τὴν ἀλληγορία. Καὶ ἂν αὐτὰ ὑπάρχουν βέβαια, δὲν εἶναι ὅμως τὰ μόνα καὶ τὰ κυριώτερα. Ἡ κάθε τέχνη ἔχει τὰ δικά της μέσα γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ, κ' ἡ ζωγραφικὴ εἶναι κατὰ κύριο λόγο χρῶμα καὶ σχέδιο. Θεωροῦμε συνεπῶς συμβολιστὲς ζωγράφους ἐκείνους ποὺ κατόρθωσαν νὰ μᾶς μιλήσουν γιὰ τὸ μυστήριο καὶ τὴ ρευστότητα τῶν συναισθημάτων, γιὰ τὶς συγκινήσεις ποὺ ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν ἀνάλυση, προσπαθώντας νὰ μᾶς τὶς ὑποβάλλουν μὲ τὰ καθαρὰ ζωγραφικά τους μέσα, ἐλευθερώνοντας τὴ μορφὴ καὶ ὄχι δεσμεύοντάς την μέσα στὰ στενὰ ἐπεξηγηματικὰ πλαίσια τῆς ἀφήγησης.

Ὁ Πυβὶ ντὲ Σαβὰν (1824 - 1898), ποὺ εἶναι μιὰ ἀξιόλογη προσωπικότητα στὴ ζωγραφικὴ τῆς Γαλλίας, θεωρήθηκε σὰν ἕνας ἀπὸ τοὺς πρωτοπόρους τοῦ συμβολικοῦ - συνθετικοῦ κινήματος ποὺ φανερώθηκε στὰ 1889, γιατὶ στὸ μνημειακὸ ἔργο του, ὄχι μονάχα ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸν ἐμπρεσιονισμὸ καὶ καταπολεμάει τὸν ἀκαδημαϊκὸ ρεαλισμό, ἀλλὰ ἐκφράζεται συγχρόνως μὲ σύμβολα, γεμάτα ποίηση ποὺ ἔχουν πάντα σὰν ἀφορμὴ τὴ φύση. «Προσπάθησα ἡ κάθε κίνηση νὰ ἐκφράζει καὶ κάτι» μᾶς λέει. Αὐτή, βέβαια, εἶναι ἡ εὔκολη ἐξωτερικὴ ἐξήγηση. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἄλλοι σοβαρότεροι λόγοι ποὺ τονίστηκαν ἀπὸ τοὺς μελετητές του[5] καὶ

1. Od. Redon, σ. 28.
2. Lettres de Gauguin κλπ., σ. 287]8.
3. Βλ. Bernard Dorival, Les étapes de la peinture française contemporaine, Ἔκδ. Gallimard, 1943. I, σ. 52] 3.

4. Βλ. λ.χ. Cam. Mauclair, Un siècle de peinture française (1820 - 1920). Παρίσι, ἔκδ. Payet, 1930.
5. Β. Dorival, σ. 39]45.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

ποὺ συνόψίζουμε χωρὶς νὰ ἐπεκταθοῦμε. Ὁ Πυβὶ ντὲ Σαβὰν κατόρθωσε νὰ ἐλευθερώσει τὴν ὅρασή του ἀπὸ τὴν πεζότητα τοῦ πραγματικοῦ καὶ νὰ προσδώσει στὸ ὑποκειμενικὸ στοιχεῖο τὴ θέση του. Γι' αὐτὸ καὶ δίνει τὴν προτεραιότητα στὸ «ὡραῖο» ἀντὶ νὰ τὴ δώσει στὸ «ἀληθινό». Ἡ συμβολή του αὐξάνεται μὲ τὸ μέλημα ποὺ εἶχε νὰ προσαρμόζει τὴ ζωγραφικὴ στοὺς καθαροὺς νόμους τοῦ ἔργου. Εἶναι σὰν μιὰ διαίσθηση τοῦ περίφημου ἀποφθέγματος ποὺ θὰ ἐκφράσει ὁ Μ. Ντενὶ πολὺ ἀργότερα, γράφοντας: «Ἂς μὴν ξεχνᾶμε πὼς ἕνας πίνακας—προτοῦ γίνει ἕνα ἄλογο, μιὰ γυμνὴ γυναίκα ἢ ὁποιαδήποτε ἄλλη ἀνεκδοτικὴ παράσταση—εἶναι οὐσιαστικὰ μιὰ ἴσια ἐπιφάνεια μὲ χρώματα, συνδυασμένα μὲ κάποια τάξη.»[1]

Ὁ Γκωγκὲν θὰ κατηγορήσει τὸν Πυβὶ γιὰ τὴν ἐπεξηγηματικὴ μορφὴ ποὺ δίνει στὴ σκέψη του ποὺ ἀνοίγει δρόμο στὴ φιλολογία. Πραγματικά, ἂν ἔφτασε ὡς τὸ βῆμα τοῦ συμβολισμοῦ, δὲν μπόρεσε ὅμως ποτὲ νὰ τὸ ξεπεράσει.

Ὁ Γουσταῦος Μορὼ (1826—1898) κακῶς θεωρήθηκε, ἀκόμα καὶ ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του, συμβολιστής. Ἄνθρωπος μὲ μεγάλη φιλολογικὴ καὶ φιλοσοφικὴ παιδεία, διαμορφώνει ἐγκεφαλικὰ καὶ περιγράφει ζωγραφικά, μὲ μιὰ τάση πρὸς τὸ θεατρικὸ-τραγικὸ καὶ τὸ διακοσμητικό, ἕναν ὁλόκληρο κόσμο ἀπὸ νύμφες, ἥρωες καὶ θεότητες στολισμένες μὲ «ἁλυσίδες ὡρολογιοῦ» καθὼς λέει ὁ Ντεγκά. Στὴν οὐσία τὸ ἔργο του δὲν μπόρεσε νὰ δώσει, μ' ὅλην του τὴν ποιοτικὴ ἀρτιότητα, παρὰ μιὰ πιὸ ἐλεύθερη ρομαντικὴ παράφραση τῶν κλασσικῶν μύθων.

Ὁ Εὐγένιος Καρριὲρ (1849—1906) εἶναι κυρίως προσωπογράφος καὶ ὁ ζωγράφος ποὺ μὲ τρυφερὴ ματιὰ καὶ ἀγάπη εἶδε τὴ μητρότητα. Τὰ πρόσωπά του βγαίνουν μέσα ἀπὸ μιὰ ἀτμόσφαιρα ὀνείρου, ὅπου οἱ λεπτὲς διάφορες ἀποχρώσεις δημιουργοῦν μέσα σ' ἕνα ἄφταστο παιγνίδισμα σκιᾶς καὶ φωτός, ἕνα κλίμα συγκέντρωσης καὶ μυστηρίου.

Ἂν ὅμως ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ αὐτὴ ἀφαιρέσουμε «τὸν πέπλο ἀπὸ μαυριδερὴ καπνίλα ποὺ ἀνάμεσά του πελιδνὰ κεφάλια καὶ χέρια ξεπροβάλλουν ποιητικά», δὲ θὰ συναντήσουμε παρὰ μιὰ ἁπλή, καλὴ ζωγραφική[2]. Αὐτὸν τὸν «Βελάθκες τοῦ λυκόφωτος», καθὼς τὸν χαρακτηρίζει ὁ Ἔδμ. ντὲ Γκονκούρ, ἐλάχιστα, συνεπῶς, μποροῦμε νὰ τὸν ἀποκαλέσουμε συμβολιστὴ καὶ μονάχα ἂν σταματήσουμε στὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα τῆς δουλειᾶς του.

Σχεδὸν σύγχρονος μὲ τὸν Καρριὲρ εἶναι ὁ Ὀντιλὸν Ρεντὸν (1840-1916). Προσωπικότητα ποὺ ξεχωρίζει ἀπὸ τοὺς προηγούμενους τόσο γιὰ τὴ δύναμη καὶ τὸν πλοῦτο τῆς ἔμπνευσης, ὅσο καὶ γιὰ τὶς ζωγραφικές του ἱκανότητες, συλλαμβάνει στὰ φυσικὰ ἀντικείμενα ποὺ τὸν τριγυρίζουν τὴν ἀκαθόριστη ζωὴ ποὺ περιέχουν. Ξεκινώντας πάντα ἀπὸ τὴ φύση, ἀκολουθώντας μιὰ ἰδιαίτερη λογική, μετατρέπει τὴν πραγματικότητα σ' ἕνα χρωματικὸ παραμύθι, ὅπου ἡ περιπέτεια τοῦ ὀνείρου του ἑρμηνεύει μὲ φαντασμαγορικὸ τρόπο αὐτὰ ποὺ διαισθάνεται ἡ ψυχή του. Ὁ βοτανολόγος Κλαβὼ εἶναι ὁ μυητής του στὴ μελέτη τῶν πρωταρχικῶν ὀργανισμῶν καὶ στὴν παρατήρηση τῆς ζωῆς τοῦ φυτικοῦ κόσμου. Τὰ λουλούδια ὅμως εἶναι ἐκεῖνα ποὺ τὸν ἀπασχολοῦν κυρίως καὶ τὰ εἶδε μὲ πολὺ διαφορετικὸ μάτι ἀπὸ τοὺς ἄλλους ζωγράφους, γιατὶ μπόρεσε νὰ τὰ κάνει νὰ ζήσουν καὶ νὰ μᾶς μιλοῦν μὲ μιὰ ἀόριστη καὶ πρωτόγονη γλῶσσα ποὺ μᾶς συγκινεῖ ὅπως οἱ στίχοι τοῦ Ρεμπὼ ἢ τοῦ Μπωντλαίρ. Στὴν ἱστορία καὶ τοὺς μύθους τῶν θρησκειῶν, βρίσκει, ἐξάλλου, ἀφορμὴ γιὰ ἐσωτερικὴ συγκέντρωση καὶ σκέψη. Ἀπ' ἐδῶ πηγάζουν, τὰ περίεργα τέρατα καὶ θηρία, ποὺ λὲς καὶ κατέβηκαν ἀπὸ κανένα λησμονημένο ἰνδικὸ ναὸ καὶ ποὺ ἀπασχολοῦν τριάντα ὁλόκληρα χρόνια τὸ χαράκτη καὶ τὸ λιθογράφο Ρεντὸν μὲ τὶς ἐφιαλτικὲς μορφές τους. Γιὰ τὴ δύσκολη αὐτὴ ἑρμηνεία μεταχειρίζεται «τὸ μυστηριῶδες παιχνίδισμα τῶν σκιῶν» καὶ τὸ «ρυθμὸ τῶν γραμμῶν ποὺ συλλαμβάνει ἡ νόηση», καθὼς γράφει ὁ ἴδιος. Εἶδε πράγματι μὲ ἰδιαίτερη ἀγάπη τὸ βελούδινο χάδι τοῦ φωτός, ποὺ θωπεύει τὰ ἀντικείμενα καὶ μπόρεσε νὰ τὸ ἐκφράσει μὲ περίεργες ἀντιθέσεις ἢ ἀναλύσεις κιαρο-σκούρου. Θεωροῦσε ἐξάλλου τὴν τεχνικὴ αὐτὴ σὰν τὸν πιὸ κατάλληλο τρόπο γιὰ νὰ παραστήσει τὴ βαθύτερη ζωὴ τῶν πραγμάτων, ποὺ μονάχα μέσα στὴν παθητικὴ πάλη τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς ἀναπτύσσονται. Μπόρεσε ἔτσι «νὰ συζεύξει τὸ φιλολογικὸ μὲ τὸ ζωγραφικὸ συμβολισμὸ» (Ρ. Ρέϋ) καὶ νὰ ἐκφράσει μὲ πλαστικὰ μέσα τὴ μαγεία καὶ τὸ μυστήριο ποὺ περικλείνει ὁ τριγύρω μας κόσμος.

Παράλληλα μὲ τὸ Ρεντὸν ὀρθώνεται ἡ περίεργη προσωπικότητα τοῦ Βέλγου Τζέημς Ἄνσορ (1860-1949). Ὀπαδὸς τῶν ἐμπρεσιονιστῶν στὴν ἀρχή, ἤδη ἀπὸ τὸ 1833 ἀρχίζει καὶ δραματίζεται τὸν καινούριο του κόσμο, ποὺ ἀρέσκεται μέσα στὸ παράδοξο καὶ στὸ εἰρωνικὸ κωμικό. Τὰ πρόσωπά του κινοῦνται πάνω στὴν τραγικὴ σκηνὴ ἑνὸς κουκλοθέατρου ὅπου νεκροκεφαλές, σκελετοὶ καὶ μάσκες χαμογελοῦν σαρκαστικὰ στὴ ζωὴ καὶ στὸ θάνατο, ἀντιμετωπίζουν μὲ κέφι τὰ ἀνθρώπινα πάθη ποὺ ξεσκεπάζουν ὠμὰ στὰ μάτια τοῦ κατάπληκτου θεατῆ. Δίπλα στὸ μεγάλο ζωγράφο διακρίνουμε πάντα τὸ σατυρικὸ φι-

1. M. Denis, σ. 1.
2. R. Rey, Le symbolisme à l'Orangerie. Περιοδ. «Les Nouvelles Littéraires», 15]12]49.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

λόσοφο, τὸ συλλογιστὴ ποὺ μπόρεσε καὶ ἀνάλυσε μὲ χιοῦμορ, μὰ καὶ μὲ δηκτικὴ εἰρωνία, τὴν ἀνθρώπινη φύση. Ὁ Ἀνσὸρ δὲν ἐξηγεῖ ποτὲ τὴ σκέψη του, τὴν ὑποβάλλει ὅμως καὶ ἀφήνει στὸν καθένα τὴν ἐλευθερία νὰ τὴν ἑρμηνέψει σύμφωνα μὲ τὴ διάθεσή του. Δουλεύει συνήθως μὲ χρῶμα πλούσιο καὶ γεμάτο ἡδυπάθεια, μὲ μιὰ πινελιὰ γοργὴ καὶ σίγουρη, ποὺ ξεσπάει σὰ θύελλα στὰ σημεῖα ποὺ θέλει νὰ τονίσει. Στὴν ἀρχὴ μεταχειριζόταν σκοῦρες κλίμακες· ὕστερα ὅμως τὸ χρῶμα του ἀνοίγει καὶ ὅπως στὴ φαντασία του εἶναι ὅλα φωτεινὰ καὶ χαρούμενα, ἔτσι καὶ τὸ χρῶμα του λὲς καὶ ζυμώνει τὸ φῶς.

Τὸ νὰ συμπεριλάβουμε τὸ νορβηγὸ Ἔντβαρτ Μοὺνς (1863-1944) ἀνάμεσα στοὺς συμβολιστὲς εἶναι κάπως τολμηρό, γιατὶ ὁ ζωγράφος αὐτὸς εἶναι κυρίως ἐξπρεσιονιστής. Ὑπάρχει ὅμως στὸ νεανικό του ἔργο μιὰ πλευρὰ ποὺ εἶναι καθαρὰ συμβολική, ἀκόμα καὶ ἂν θελήσουμε νὰ παραλείψουμε τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ στὸν ἐξπρεσιονισμό του ὑπάρχουν πολλὲς φορὲς χρωματικά, ἀλλὰ καὶ θεματικὰ στοιχεῖα, πολὺ συγγενικὰ πρὸς τὸ συμβολισμό, ὅπως λ.χ. στοὺς πίνακές του «Ἡ κραυγή», «Ὁ χορὸς τῆς ζωῆς» κ.ἄ.

Ἂν ὁ Ἀνσὸρ ἐκφράζει χαρούμενα καὶ εἰρωνικὰ τὰ συναισθήματά του, ὁ Μούνς, ἀπεναντίας, ἀπὸ τὸ τραγικὸ στοιχεῖο ἀντλεῖ τὴν ἔμπνευσή του. Κλειστὸς καὶ μισάνθρωπος, πρὸς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, χτυπάει μὲ πεῖσμα καὶ πίκρα συγχρόνως τὴν ψευτιὰ καὶ τὸ φαρισαϊσμὸ τῆς ἀστικῆς ἠθικῆς. Χρωματικά, τὰ ἔργα του τῆς περιόδου ποὺ πάει ὡς τὰ 1900, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ γαλλικοῦ συμβολισμοῦ, ἐκτελοῦνται σὲ ὑποβλητικὲς σκοτεινὲς κλίμακες, ποὺ συνταράζουν μὲ τὴ βαθειὰ δραματική τους ἀπήχηση.

Οἱ παραπάνω ζωγράφοι, καθὼς καὶ μερικοὶ ἄλλοι ὅπως ὁ ἀμερικανὸς Ἀλβέρτος Ράϊντερ[1], ποὺ τὸ ἔργο του ὅμως δὲν εἶχε τὴν ἴδια διεθνῆ ἀπήχηση, ἀποτελοῦν τὴ μιὰ πλευρὰ τοῦ συμβολιστικοῦ κινήματος στὴ ζωγραφική. Μεμονωμένες μορφές, δουλεύουν ὁ καθένας μὲ τὴ δική του τεχνικὴ καὶ τὶς ἰδιαίτερές του αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις. Τὸ γενικό τους ὅμως κλίμα, τόσο τὸ χρωματικὸ ὅσο καὶ τὸ θεαματικό, τείνει νὰ ἐκφράσει τὶς ἰδέες καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ συμβολισμοῦ ποὺ ἦσαν διάχυτες στὴν ἐποχή τους. Ὁ Γκωγκὲν καὶ ἡ ὁμάδα τῶν συμβολιστῶν-συνθετιστῶν ζωγράφων τοῦ Πόντ-Ἀβάν, ἀποτελοῦν τὴ δεύτερη πλευρὰ τοῦ συμβολισμοῦ.

Ὁ διαχωρισμὸς γίνεται κυρίως γιατὶ ὁ Γκωγκὲν καὶ ἡ ὁμάδα τοῦ Ποντ-Ἀβάν ξεκίνησαν στὴν ἀρχὴ ἀπὸ καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀνησυχίες. «Ὁ Συνθετισμός, ποὺ ἔγινε μὲ τὴν ἐπαφὴ τῶν ποιητῶν Συμβολισμός, δὲν ἦταν στὴν ἀρχὴ μυστικιστικὴ ἢ ἰδεαλιστικὴ κίνηση... Ὑπονοοῦσε ὅμως τὴν πίστη σὲ μιὰ συσχέτιση ἀνάμεσα στὶς ἐξωτερικὲς μορφὲς καὶ τὶς ὑποκειμενικὲς καταστάσεις. Ἀντὶ νὰ παρασταίνουμε τὶς ψυχικές μας καταστάσεις μὲ τὸ θέμα, τὸ ἔργο τὸ ἴδιο ἔπρεπε νὰ μεταδώσει τὴν ἀρχικὴ αἴσθηση, νὰ διαιωνίσει τὴ συγκίνηση».[2] Ἀλλοῦ ὁ Μ. Ντενὶ γράφει ὅτι «οἱ συγκινήσεις ἢ ψυχικὲς καταστάσεις ποὺ προκαλεῖ ἕνα ὁποιοδήποτε θέαμα, δημιουργοῦν στὴ φαντασία τοῦ καλλιτέχνη σημεῖα ἢ πλαστικὰ ἰσοδύναμα ἱκανὰ ν' ἀναπαραστήσουν τὶς συγκινήσεις ἢ τὶς ψυχικὲς αὐτὲς καταστάσεις, χωρὶς νὰ ὑπάρχει ἀνάγκη νὰ δοθεῖ τὸ ἀντίγραφο τοῦ ἀρχικοῦ θεάματος...»[3].

Ὁ τρόπος συνεπῶς ποὺ βλέπει ὁ καλλιτέχνης τὴ φύση εἶναι τελείως ὑποκειμενικὸς γιατὶ ὑποκειμενικὲς εἶναι καὶ οἱ συγκινήσεις ποὺ τοῦ προκαλεῖ τὸ θέαμα τῆς φύσης.

Ἦταν ματαιοπονία, σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχὲς αὐτές, ἡ προσπάθεια τῶν ἐμπρεσιονιστῶν νὰ τὴν ἀναπαραστήσουν ὅπως ὀπτικὰ τὴν ἔβλεπαν. Ματαιοπονία ἐπίσης ἡ προσπάθεια τῶν νέο-ἐμπρεσιονιστῶν. Τὶς ἀναλυτικὲς αὐτὲς τεχνικές, ἂς τὶς ἀντικαταστήσουμε λοιπὸν μὲ μιὰ συμπύκνωση, μὲ μιὰ σύνθεση τῶν ὀπτικῶν μας ἐντυπώσεων. Ἀπὸ τὴ μικρὴ πινελιὰ τῶν ἐμπρεσιονιστῶν φτάνουμε ἔτσι στὴν πλατειὰ ἐπιφάνεια μὲ τὰ καθαρὰ χρώματα τῶν συνθετιστῶν.

Δὲν μποροῦμε νὰ ἐπεκταθοῦμε στὴν ἱστορία τῆς ὁμάδας.[4] Ἂς ὑπενθυμίσουμε ἁπλῶς πὼς ὁ Γκωγκὲν στάθηκε ὁ προφήτης της καὶ οἱ Ἐμ. Μπερνάρ, Π. Σερυζιὲ καὶ Μ. Ντενὶ οἱ θεωρητικοί της. Εἶναι γνωστὸ τὸ κείμενο τοῦ τελευταίου, ποὺ διηγεῖται πῶς ὁ Σερυζιὲ τοὺς φανέρωσε αὐτὸ ποὺ θεωρεῖται σὰν τὸ εὐαγγέλιο τοῦ συνθετισμοῦ. «Τὸ ὄνομα τοῦ Γκωγκὲν μᾶς τὸ ἀπεκάλυψε ὁ Σερυζιὲ στὰ 1888 γυρίζοντας ἀπὸ τὸ Πόντ-Ἀβάν. Τότε μᾶς ἔδειξε, μὲ κάπως περίεργο ὕφος, ἕνα καπάκι ἀπὸ κουτὶ πούρων ποὺ πάνω του μποροῦσες νὰ διακρίνες ἕνα τοπίο, ποὺ εἶχε δημιουργήσει χρησιμοποιώντας τόσο συνθετικὸ τρόπο ὥστε παρουσιαζόταν ὄμορφο, μὲ χρώματα βιολέ, βερμιγιόν, πράσινο βερονέζε

1. Ἀλβέρτος Ράϊντερ (1847-1917), ἀμερικανὸς ζωγράφος, σύγχρονος τῶν Βὰν Γκὸγκ καὶ Γκωγκέν, ποὺ ἔζησε ἀρκετὰ χρόνια στὴ Γαλλία.

2. M. Denis, σ. 253.

3. Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Th. Briant στὸν κατάλογο γιὰ τὴν ἔκθεση «Paul Gauguin et le groupe de Pont-Aven», στὸ Πόντ-Ἀβάν, Σεπτ[ιος 1953, σ. 4.

4. Γιὰ ὅσους ἐνδιαφέρονται, διαφωτιστικὸ εἶναι τὸ γράμμα τοῦ Σερυζιὲ στὸν Καρ. Σασέ. Βλ. P. Sérusier, ABC de la peinture-Correspondance, Παρίσι ἔκδ. Floury, 1950, σ. 153. Ἐπίσης ἀπὸ τὴν ἄφθονη βιβλιογραφία ποὺ ὑπάρχει γιὰ τὸ θέμα αὐτό, Ch. Chassé, Gauguin et le groupe de Pont-Aven, Παρίσι, ἔκδ. Floury, 1921.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

καὶ ἄλλα, καθαρὰ ὅπως βγαίνουν ἀπὸ τὸ σωληνάριο, σχεδὸν δίχως νὰ εἶναι ἀνακατεμένα μὲ ἄσπρο. «Πῶς βλέπετε τὸ δέντρο αὐτό; εἶχε ρωτήσει ὁ Γκωγκὲν κυττάζοντας μιὰ γωνιὰ τοῦ Μπουὰ ντ' Ἀμούρ. Εἶναι πράσινο; Βάλτε λοιπὸν πράσινο, τ' ὀμορφότερο πράσινο ποὺ ἔχει ἡ παλέτα σας. Καὶ τὴ σκιὰ αὐτή; μᾶλλον μπλέ; μὴ φοβόσαστε νὰ τὴ ζωγραφίσετε ὅσο πιὸ μπλὲ μπορεῖτε». Ἔτσι γνωρίσαμε πὼς ὁποιοδήποτε ἔργο τέχνης ἦταν μιὰ μετατόπιση, μιὰ καρικατούρα, τὸ γεμάτο πάθος ἰσοδύναμο μιᾶς αἴσθησης ποὺ ἔνιωθες.»

Ἡ ὁμάδα ποὺ εἶχε σὰν κυριώτερους ἐκπρόσωπους τοὺς Γκωγκέν, Σουφένεκερ, Λαβάλ, Ἀνκετέν, Σεγκέν, Ἐμ. Μπερνάρ, Ἐρρ. Μορέ, Μωφρά, Σερυζιὲ καὶ τοὺς ὁλλανδοὺς Φερκάντε καὶ Μ. ντὲ Χάαν, ἔζησε μονάχα τέσσερα χρόνια. Ἀπὸ τὰ 1893 ἀρχίζει ἡ διάσπαση καὶ ὁ καθένας ἀκολουθεῖ τὸ δικό του δρόμο. Μερικοὶ μένουν πιστοί, ἀλλὰ κλεισμένοι στὶς θεωρίες δὲν μποροῦν ν' ἀνανεωθοῦν (Σερυζιὲ) καὶ ἄλλοι ἐπιστρέφουν στὰ μαθήματα τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ ἢ τοῦ νεοεμπρεσιονισμοῦ (Μορέ, Μωφρά, Σεγκέν), ἢ σὲ μιὰ μουσειακὴ ζωγραφική (Ἐμ. Μπερνάρ, Ἀνκετέν). Ὁ κολοσσὸς τῆς ὁμάδας ὅμως, ὁ Παῦλος Γκωγκὲν (1848 - 1903) θὰ προχωρήσει καὶ θὰ ἀνοίξει καινούριους δρόμους στὴν παγκόσμια τέχνη.

Εἶναι γνωστὸ τὸ ἔργο του καὶ χωρὶς νὰ θελήσουμε νὰ ἐπεκταθοῦμε, θὰ ἀναφέρουμε μονάχα μερικὰ χαρακτηριστικὰ σημεῖα ἀπὸ τὰ ἄφθονα κείμενά του ποὺ θὰ ἔλθουν νὰ φωτίσουν τὸ θέμα ποὺ χειριζόμαστε. Ἂς τονιστεῖ ἐδῶ πὼς ὁ μεγάλος αὐτὸς καλλιτέχνης εἶχε ἀπόλυτα τὴ διαίσθηση τῶν κινδύνων ποὺ διέτρεχε ἡ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἄρχισαν ν' ἀνακατεύονται οἱ θεωρίες.[1] Ὁ Γκωγκὲν ἐννοοῦσε ἡ ζωγραφικὴ νὰ ἔχει τὴ δύναμη τῆς ὑποβολῆς, χωρὶς νὰ καταφεύγει στὸ εὔκολο μέσο τῆς ἀφηγηματικῆς ἀλληγορίας. Τὸ ἐπαναλαμβάνει ὁ ἴδιος πολλὲς φορὲς στὰ γράμματά του. «Ὁ Πυβὶ ἐξηγεῖ τὴν ἰδέα. Ναί, ἀλλὰ δὲν τὴν ζωγραφίζει... Ὁ Πυβὶ θὰ ὀνομάσει ἕνα πίνακα Ἀγνότητα καὶ γιὰ νὰ τὸν ἐξηγήσει θὰ ζωγραφίσει μιὰ νεαρὴ παρθένα μὲ ἕνα κρίνο στὸ χέρι — γνωστὸ σύμβολο, συνεπῶς τὸ καταλαβαίνει ὁ κόσμος. Ὁ Γκωγκὲν μὲ τὸν τίτλο Ἀγνότητα θὰ ζωγραφίσει ἕνα τοπίο μὲ γάργαρα νερά· τίποτα τὸ λερωμένο ποὺ νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸν πολιτισμό, ἴσως ἕνα πρόσωπο μονάχα».[2] Ἀλλοῦ λέει «... στὴ ζωγραφικὴ πρέπει ν' ἀναζητεῖ κανεὶς τὴν ὑποβολὴ καὶ ὄχι τὴν περιγραφή, ὅπως αὐτὸ συμβαίνει ἐξ ἄλλου καὶ μὲ τὴ μουσική.»[3] Τὴν ὑποβολὴ αὐτὴ θὰ τὴ δημιουργήσει χρωματικά. Στὴν ἀνάλυση ποὺ κάνει ὁ ἴδιος συχνὰ γιὰ τοὺς πίνακές του βλέπουμε πόση σημασία δίνει στὸ μουσικὸ αὐτὸ στοιχεῖο ποὺ γίνεται ὁ κυριώτερος φορέας τῶν ἀνθρωπίνων αἰσθημάτων. «Γιὰ τὰ ροῦχα μεταχειρίστηκα τὸ χρώμιο 2 γιατὶ τὸ χρῶμα αὐτὸ ὑποβάλλει τὴ νύχτα χωρὶς καὶ νὰ τὴν ἐξηγεῖ καὶ ἀκόμα χρησιμεύει γιὰ πέρασμα ἀνάμεσα στὸ κίτρινο πορτοκαλὶ καὶ τὸ πράσινο ποὺ συμπληρώνει τὸ μουσικὸ ἀκόρντο!..»[2]

Τὸ ἔργο τοῦ Γκωγκὲν ποὺ τόσο συμβαδίζει μὲ τὴν τραγικὴ ζωή του, περιλαμβάνει ὅλα τὰ γερὰ στοιχεῖα τοῦ συμβολισμοῦ καὶ εἶναι τὸ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸ τοῦ κινήματος ποὺ ἐξετάζουμε, μαζὶ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ρεντόν. Ἔδωσε τὸ δικαίωμα στὴ ζωγραφικὴ νὰ «τολμάει τὰ πάντα», καθὼς λέει ὁ ἴδιος, καὶ μπόρεσε πλαστικὰ νὰ ὑποβάλει τὸν ἀόριστο κόσμο τοῦ ὑποσυνείδητου.

Μὲ τὴν ἐξέταση τοῦ ἔργου τοῦ Γκωγκὲν κλείνει οὐσιαστικὰ ὁ κύκλος τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ ἀντιπροσωπεύουν στὴ ζωγραφικὴ τὸ συμβολισμό. Ἡ ἀπήχησή τους ὅμως στάθηκε σημαντικὴ γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς μοντέρνας τέχνης. Ὁ Φωβισμός[4], ποὺ «θὰ ἐκφράσει μὲ τὸ χρῶμα τὰ τρομερὰ ἀνθρώπινα πάθη», στὸ Γκωγκὲν ὀφείλει πολλὲς ἀπὸ τὶς ἀρχές του. Οἱ Ναμπὶ ἀναφέρονται πολλὲς φορὲς στὸ ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου καὶ σὲ ὁρισμένες ἀντιλήψεις τῶν συμβολιστῶν. Ὁ ὑπερρεαλισμός, ἐξ ἄλλου,—κυρίως τοῦ Μὰξ Ἔρνστ—θεωρεῖ τὸ Ρεντὸν σὰν πρόδρομο.

Στὴν ἐξελικτικὴ πορεία τῆς τέχνης δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὁ συμβολισμὸς στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς ποὺ ἐξετάσαμε, σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ κυριώτερα κινήματα.[5] Τὸ βῆμα ποὺ ἄνοιγε στὰ φιλολογικὰ στοιχεῖα, ποὺ ἤθελε ἐξάλλου ν' ἀποφύγει, ὁ ἑρμητισμὸς στὴ σκέψη καὶ πολλὲς φορὲς στὴν πλαστικὴ ἔκφραση, ἀποτελοῦσαν σκόπελο ποὺ μονάχα λιγοστοὶ ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες ποὺ εἴδαμε μποροῦσαν νὰ ξεπεράσουν κι ὄχι πάντοτε. Οἱ διάφορες ἀντιδράσεις ποὺ προαναφέραμε, (Φωβισμός, Ναμπί), φανερώθηκαν καὶ ἐπικράτησαν λίγο ἀργότερα παρασέρνοντας μάλιστα ἕνα μέρος ἀπὸ τοὺς παλαιοὺς συμβολιστές. Ὁ συμβολισμὸς συνεπῶς στὴ ζωγραφική, πρέπει μᾶλλον νὰ θεωρεῖται σὰ

1. Ἡ «ἐτικέττα» τοῦ συνθετισμοῦ τὸν ἐνοχλοῦσε τρομερά. Εἶναι γνωστὸ τὸ λογοπαίγνιό του «synthèse, foutaise», ποὺ θυμίζει πὼς κι ὁ Βερλαὶν κοροϊδευε τοὺς συμβολιστὲς ποὺ ὀνόμαζε περιγελαστικὰ «Cymbolistes».

2. P. Gauguin, Letres, σ. 300|301

3. P. Gauguin, Noa-Noa e altri Scritti (1891-1903), Milano, ἔκδ. Bompiani 1942, σ. 176.

2. Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν A. Lhobe, De la palette à l' écritoire, Παρίσι, ἔκδ. Correa, 1946 σ. 301.

4. Φωβισμός, κίνημα ποὺ φανερώθηκε γύρω στὰ 1905 μὲ τοὺς Ματίς, Ντυφί, Μαρκέ, Ρουώ, Βλαμένκ Ντεραίν, Φρίς, κ. ἄ. σὰν ἀντίθεση στοὺς Ναμπί.

5. Ἐννοοῦμε βέβαια τὸ συμβολισμὸ στὸ σύνολό του σὰν «τάση». Ὁ Γκωγκὲν σὰ χωριστὴ προσωπικότητα ἔπαιξε ἀπεναντίας σπουδαιότατο ρόλο,

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

μιὰ παροδικὴ περιπέτεια δρισμένων μεγάλων ζωγράφων, παρὰ σὰ συγκεκριμένη τάση ἢ σχολή. Ἡ περιπέτεια ὅμως αὐτὴ στάθηκε αἰτία, καὶ προάγγελος ἄλλων τάσεων ποὺ ἔγραψαν λαμπρὲς σελίδες στὴν ἱστορία τῆς τέχνης.

ΤΩΝΗΣ Π. ΣΠΗΤΕΡΗΣ

ΚΥΡΙΩΤΕΡΕΣ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΕΣ

1883. Ἡ ὁμάδα τῶν ἐμπρεσιονιστῶν χάνει τὴν ἑνότητά της.

1885. Πρώτη παραμονὴ τοῦ Μύνς στὸ Παρίσι.

1886. Μανιφέστο τοῦ Μωρεὰς στὸ «Φιγκαρό» (18/9/86) καὶ ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ Ὁ Συμβολιστὴς σὲ συνεργασία μὲ τὸ Γουσταῦο Κάαν.

1888. Δεύτερη παραμονὴ τοῦ Γκωγκὲν στὸ Πὸντ-Ἀβάν. Συνάντηση μὲ τὸν Ἐμ. Μπερνάρ. Κλοιονισμὸς καὶ Συνθετισμός.
Ὁ Τζ. Ἀνσὸρ ζωγραφίζει τὴν «Εἴσοδο τοῦ Χριστοῦ στὶς Βρυξέλλες». Συμμετοχὴ τοῦ Ρεντὸν στὴν ἔκθεση τοῦ Ντυράν-Ρυέλ.

1889. Διεθνὴς ἔκθεση στὸ Παρίσι. Πύργος τοῦ Ἄϊφφελ.
Ἔκθεση τῆς «Ὁμάδας ἐμπρεσιονιστῶν καὶ συνθετιστῶν» στὸ καφενεῖο Βολπίνι.

1890. Ἱδρύεται ἀπὸ τὸν Πυβὶ ντὲ Σαβάν, τὸ Ροντὲν καὶ τὸν Καριὲρ ἡ «Ἐθνικὴ Ἑταιρεία τῶν Καλῶν Τεχνῶν».

1891. Ὁ Γκωγκὲν φεύγει γιὰ τὴν Ταϊτή. Μὲ πρόεδρο τὸ Μαλλαρμὲ γίνεται ἐπίσημο γεῦμα πρὸς τιμὴν τοῦ Μωρεάς.
Τὸ Καφὲ Βολταὶρ γίνεται τόπος συνάντησης τῶν συμβολιστῶν ποιητῶν.
Ὁ Ὠριὲ δημοσιεύει στὸ «Μερκὺρ ντὲ Φρὰνς» τὴ μελέτη του «Ὁ Συμβολισμὸς στὴ ζωγραφική».
Ὁ Ρεντὸν γνωρίζεται καὶ συνδέεται μὲ τοὺς Ζάμ, Ζίντ, Βαλερὺ καὶ κυρίως μὲ τὸ Μαλλαρμέ.

1892. Ὁ Μύνς στέλνει 55 πίνακες στὴν «Ἑνωση τῶν βερολινέζων καλλιτεχνῶν». Ἀντίδραση τοῦ κοινοῦ.
Τὰ ἔργα ἀποσύρονται μέσα σὲ μιὰ βδομάδα.

1894. Ὁ Ρεντὸν ἐκθέτει στὴ γκαλερὶ Ντυράν-Ρυέλ.

1895. Ἐκδίδονται τὰ «Ἅπαντα» τοῦ Ρεμπὼ μὲ πρόλογο τοῦ Βερλαίν.

1896. Θάνατος τοῦ Βερλαὶν καὶ τοῦ Ἐδμ. ντὲ Γκονκούρ.
Ὁ Μύνς γνωρίζεται μὲ τὸν κύκλο τοῦ Μαλλαρμέ.

1897. Τὸ χειρόγραφο τοῦ Γκωγκὲν «Νοὰ-νοὰ» δημοσιεύεται στὴ «Ρεβὺ Μπλάνς».
Ὁ Γκωγκὲν ζωγραφίζει στὴν Ταϊτὴ τὸ τρίπτυχο «Ἀπὸ ποῦ ἐρχόμαστε; ποιοὶ εἶμαστε; ποῦ πᾶμε;»
Μακρυνὴ παραμονὴ τοῦ Μύνς στὸ Παρίσι.

1898. Θάνατος τοῦ Μαλλαρμὲ (9/9/98).

1899. Γενικὴ ἔκθεση τῶν Ναμπὶ στοῦ Ντυράν-Ρυὲλ «Πρὸς τιμὴν τοῦ Ὀντιλὸν Ρεντόν».
Ὁ Σινιὰκ δημοσιεύει τὸ βιβλίο του «Ἀπὸ τὸν Εὐγένιο Ντελακρουὰ στοὺς Νέο-Ἐμπρεσιονιστές».
Ὁ Ρεντὸν ἀφίνει τὴ χαρακτικὴ καὶ ἀφοσιώνεται στὴ ζωγραφική, κυρίως στὰ παστέλ.
Τὸ περιοδικὸ «Λὰ Πλὺμ» ἀφιερώνει ἕνα τεῦχος του στὸ Τζ. Ἀνσὸρ ὅπου συνεργάζονται ὁ Ἐμ. Βεράρεν, ὁ Μάτερλινκ κ. ἄ.

1900. Διεθνὴς Ἔκθεση στὸ Παρίσι.
«Ἑκατὸ χρόνια γαλλικῆς ζωγραφικῆς» στὸ Σὰν-ντὲ-Μάρς.

ΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γενική.

M. Raynal, H. Read, J. Leymarie, De Baudelaire à Bonnard. Γενεύη 1949.

M. Raynal. H. Bolliger, A. Rudlinger, J. Lassaigne, Matisse, Munch, Rouault. Γενεύη 1950.

M. Raynal. Le Dix-Neuvième Siècle. De Goya à Gauguin. Γενεύη 1951.
L'Art des Origines à nos jours. Παρίσι 1933, II.

H. Focillon, La peinture au XIXe siècle. Παρίσι 1928.

B. Dorival, Les étapes de la peinture française contemporaine. Παρίσι 1945, I.

Εἰδική

A. Aurier, Le Symbolisme en peinture. Mercure de France, 1891.

A. Aurier, Oeuvres posthumes. Παρίσι 1893.

E. Bernard, Notes sur l'école dite de Pont-Aven. Περιοδ. Mercure de France, Δεκέμβριος 190[illegible].

Ch. Chassé, Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Παρίσι 1921.

Ch. Chassé, Le mouvement symboliste dans l'art au XIXe siècle. Παρίσι 1948.

P. Gauguin, Lettres à sa femme et ses amis. Παρίσι 1946.

O. Redon, A soi même, Journal 1867—1915. Παρίσι 1922.

P. Sérusier, ABC de la peinture. Correspondance. Παρίσι 1950.

A. Lhote, De la palette à l'écritoire. Παρίσι 1946.

P. du Colombier, Les plus beaux écrits des grands artistes. Παρίσι 1946.

M. Denis, Théories, 1890—1910. Παρίσι 1920.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008