

# Ο ΕΞΩΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ 19<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ

ΕΠΟ20 Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ - ΤΡΙΤΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΘΟΔΩΡΗΣ ΣΟΛΛΑΤΟΣ  
ΜΑΡΤΙΟΣ 2011

2800 ΛΕΞΕΙΣ

### **Εκφώνηση εργασίας:**

*Οι καλλιτέχνες της Ευρώπης του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα προσανατολίστηκαν στην ανανέωση του καλλιτεχνικού λεξιλογίου μέσα από αναφορές σε εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς.*

*Αφού μελετήσετε και αξιολογήσετε το ιστορικό/κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκαν οι εικαστικές τέχνες και η αρχιτεκτονική στην Ευρώπη αυτής της περιόδου, εντοπίστε και σχολιάστε τους λόγους, αλλά και τους τρόπους με τους οποίους ανανεώνεται το εικαστικό λεξιλόγιο με επίκεντρο την έννοια του «εξωτισμού» και τεκμηριώστε τις αναλύσεις σας μέσα από 2 παραδείγματα (ένα έργο ζωγραφικής και ένα αρχιτεκτονικής) της επιλογής σας.*

*Κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα αρκετοί συνθέτες έγραψαν μουσική εμπνευσμένη από τις παραδόσεις άλλων εθνών, χρησιμοποιώντας ρυθμούς και όργανα μακρινών χωρών. Μέσα από συγκεκριμένα μουσικά έργα, αναφερθείτε στα εκφρασμένα μέσω της μουσικής **εξωτικά στοιχεία**, δηλαδή στη χρήση «τοπικού ιδιώματος» ενός έθνους διαφορετικού από αυτό του συνθέτη και δείτε αυτή την έκφραση σε σχέση με ιδέες του ρομαντισμού, αλλά και του εθνικισμού, όπως αυτές αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα.*

## **Περιεχόμενα**

<b>Εισαγωγή.....</b>	<b>4</b>
<b>1. Δύο σημαντικοί παράγοντες: η φωτογραφία και τα ιαπωνικά χαρακτηριστικά.....</b>	<b>6</b>
<b>2. «Εξωτικά» υλικά και η συνάντηση δύο «πολιτισμών».....</b>	<b>7</b>
<b>3. Victor Horta: απαλές καμπύλες και απειθάρχητα μοτίβα.....</b>	<b>8</b>
<b>4. Paul Gauguin: αναζητώντας το ιδεώδες της τέχνης στις Νότιες Θάλασσες.....</b>	<b>10</b>
<b>5. Τα εξωτικά στοιχεία στη μουσική του 19ου αιώνα.....</b>	<b>11</b>
<b>Επίλογος.....</b>	<b>13</b>

## Εισαγωγή

Το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα οι επιπτώσεις της βιομηχανικής επανάστασης είναι ορατές σε πολλά επίπεδα στις κοινωνίες της βορειοδυτικής Ευρώπης. Ο βιομηχανικός καπιταλισμός φτάνει αυτήν την περίοδο στην ακμή του<sup>1</sup>. Η εκβιομηχάνιση και η αστυφιλία, καθώς μεγάλες αγροτικές μάζες μετακινούνται προς τις πόλεις, μεταβάλλουν σταδιακά τις συνθήκες ζωής και έχουν ως συνέπεια τη δημιουργία νέων κοινωνικών δομών, την ανάπτυξη της αστικής τάξης και την εμφάνιση ενός νέου βιομηχανικού προλεταριάτου<sup>2</sup>.

Η ταχεία ανάπτυξη των πόλεων έχει ως αποτέλεσμα μια πολεοδομική επανάσταση που πραγματοποιείται με άναρχο τρόπο, επεκτείνοντας συνεχώς τον οικοδομημένο χώρο και συμπαραθέτοντας κτίρια διαφόρων χρήσεων χωρίς μεγάλη φροντίδα εναρμόνισης<sup>3</sup>. Ένα χτίσιμο που, όπως αναφέρει ο Gombrich, *είχε καταντήσει κενή ρουτίνα*, με τα κτίρια να χαρακτηρίζονται από ένα κράμα ρυθμών που δεν είχαν σχέση με τη λειτουργία του κάθε κτιρίου<sup>4</sup>.

Σε αυτό το πλαίσιο των νέων πόλεων, των νέων τάξεων και νέων κοινωνικών δομών διαμορφώνεται μια μαζική κουλτούρα επικεντρωμένη περισσότερο στην ατομική κατανάλωση παρά στη συλλογική συμμετοχή. Η πόλη γίνεται παράγοντας διάβρωσης της λαϊκής κουλτούρας. Οι συνθήκες ζωής της εργατικής τάξης και μεγάλου τμήματος των μεσαίων τάξεων διαμορφώνουν μια κουλτούρα κατανάλωσης, μια κουλτούρα-εμπόρευμα<sup>5</sup>. Παράλληλα, η μαζική παραγωγή φτηνών και φανταχτερών διακοσμητικών στοιχείων δημιουργούν ανησυχία για την παρακμή της συνειδητής, ανθρώπινης δουλειάς του χεριού<sup>6</sup>.

Χαρακτηριστική αντίδραση εναντίον της νέας εποχής της μηχανής ήταν το αγγλικό Arts-and-Crafts Movement, κύριος εκπρόσωπος του οποίου ήταν ο ποιητής και καλλιτέχνης William Morris. Ένα κίνημα που ήταν μια ρομαντική προσπάθεια του Morris και άλλων καλλιτεχνών να εμποδίσουν την εξαφάνιση του καλλιτέχνη-βιοτέχνη όπου οδηγούσε η βιομηχανική ανάπτυξη και να επιστρέψουν σε πρότυπα απλότητας και ομορφιάς του παρελθόντος<sup>7</sup>.

Ένας διαφορετικός τύπος αντίδρασης, περισσότερο παθητικός, είναι η εμφάνιση δύο ακραίων τύπων καλλιτεχνών που είναι αποξενωμένοι από την κοινωνία. Ήδη από την εποχή του Ιμπρεσιονισμού, εμφανίζονται οι καινούριοι «μποέμηδες» και οι καλλιτέχνες εκείνοι

1 Berstein-Milza σ. 163.

2 Εμμανουήλ-Πετρίδου-Τουρνικιώτης, σ. 24.

3 Berstein-Milza σ. 242.

4 Gombrich, σ. 535.

5 Berstein-Milza σ. 241-242.

6 Gombrich, σ. 535.

7 Εμμανουήλ-Πετρίδου-Τουρνικιώτης, σ. 57.

που βρίσκουν καταφύγιο από τον δυτικό πολιτισμό σε μακρινές, εξωτικές χώρες. Προϊόντα και οι δύο της ίδιας «δυσαρέσκειας με τον πολιτισμό» όπως αναφέρει ο Hauser, διαφέρουν μόνο στον τρόπο της φυγής τους - οι δεύτεροι επιλέγουν την πραγματική φυγή<sup>8</sup>.

Οι πολιτικές συνθήκες του 19<sup>ου</sup> αιώνα γίνονται αιτία και για την αφύπνιση των εθνικών συνειδήσεων. Ο εθνισμός γίνεται αποφασιστική δύναμη του ρομαντικού κινήματος<sup>9</sup>. Στη μουσική αυτό εκφράζεται με ένα εντεινόμενο ενδιαφέρον για τη χρήση στοιχείων από τη λαϊκή και παραδοσιακή μουσική που σε συνδυασμό με τη διεύρυνση των εκπαιδευτικών δυνατοτήτων, καθώς ιδρύονται νέα ωδεία στις μεγάλες πόλεις της Ευρώπης και την εξέλιξη της ορχήστρας και της τέχνης της ενορχήστρωσης, φέρνουν τη μουσική πιο κοντά στη ζωγραφική και τη λογοτεχνία<sup>10</sup>.

Θα εξετάσουμε στη συνέχεια πώς σε αυτήν την περίοδο του «τέλους του αιώνα» (που χαρακτηρίζεται από τη διάθεση της μελαγχολίας, της αυτοανάλυσης και της πλήξης<sup>11</sup>) αναμένεται το εικαστικό λεξιλόγιο στη ζωγραφική και στην αρχιτεκτονική με επίκεντρο την έννοια του εξωτισμού, τόσο ως φυγή από τον δυτικό πολιτισμό, αλλά, στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής και ως φυγή προς το μέλλον. Θα εξετάσουμε ακόμα την έννοια του εξωτισμού στη μουσική κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα σε σχέση με τις ιδέες του ρομαντισμού και του εθνικισμού.

## **1. Δύο σημαντικοί παράγοντες: η φωτογραφία και τα ιαπωνικά χαρακτηριστικά.**

Στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα υπήρξαν δύο σημαντικοί παράγοντες που επηρέασαν τη ζωγραφική: η ανακάλυψη της φωτογραφίας και τα ιαπωνικά έγχρωμα χαρακτηριστικά.

Η φωτογραφία δίδαξε στους ζωγράφους τη γοητεία της στιγμιαίας εικόνας από μια απροσδόκητη γωνία, επηρεάζοντας έτσι τη θεματολογία και οδηγώντας τους ζωγράφους να διερευνήσουν νέους τρόπους έκφρασης<sup>12</sup>. Η φορητή φωτογραφική μηχανή και η δυνατότητα της γρήγορης στιγμιαίας φωτογραφίας (σε αντίθεση με τις πρώτες φωτογραφικές τεχνικές που απαιτούσαν μεγάλο χρόνο έκθεσης), εμφανίστηκε την ίδια εποχή με τον Ιμπρεσιονισμό. Ο ζωγράφος δεν χρειαζόταν πλέον να κάνει κάτι που ένα μηχανικό μέσο μπορούσε να κάνει καλύτερα και φθηνότερα<sup>13</sup>.

8 Hauser, σ. 245.

9 Machlis, σ. 298.

10 Στο ίδιο, σ. 268-270.

11 Εμμανουήλ-Πετρίδου-Τουρνικιώτης, σ. 58.

12 Στο ίδιο, σ. 39.

13 Gombrich, σ. 524-525.

Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα έγιναν γνωστά στην Ευρώπη και τα ιαπωνικά χαρακτηριστικά. Εκφράζοντας την τάση της ιαπωνικής τέχνης που ονομάζεται *Ukiyo-e*, δηλαδή «εικόνες του κόσμου ή της ζωής που κυλάει», βοηθούν τους μπρεσιονιστές και αργότερα και άλλους ζωγράφους όπως ο Van Gogh και ο Gauguin να ανακαλύψουν τις απροσδόκητες εικόνες της ζωής<sup>14</sup>. Οι Ιάπωνες καλλιτέχνες, όπως με έκπληξη παρατήρησαν οι μπρεσιονιστές, δεν δίσταζαν να παρουσιάσουν μορφές τεμαχισμένες πίσω από μια κουρτίνα μπαμπού ή μια σκαλωσιά, αδιαφορώντας για στοιχειώδεις κανόνες της ευρωπαϊκής ζωγραφικής<sup>15</sup>. Η επιπεδότητα, το διακοσμητικό χρώμα και το εκφραστικό σχέδιο των ιαπωνικών χαρακτηριστικών βοήθησαν τους Ευρωπαίους ζωγράφους να ξεφύγουν από τις συμβάσεις και τα κλισέ<sup>16</sup>.

Η ιαπωνική επίδραση δεν περιορίζεται στη ζωγραφική. Οι αρχιτέκτονες, αντιμέτωποι με την αισθητική των άσχημων αντικειμένων της μαζικής βιομηχανικής παραγωγής, αλλά έχοντας στη διάθεσή τους νέα υλικά όπως το γυαλί και το μέταλλο, αναζητούν νέα αισθητικά ερεθίσματα που θα τους προμηθεύσουν με ένα αισθητικό λεξιλόγιο διαφορετικό από το κλασικό το οποίο ήταν συνυφασμένο με τα παραδοσιακά υλικά. Το ρεύμα της Art Nouveau, το οποίο εμφανίζεται στα τέλη του 19ου αιώνα και έχει ως στόχο τη δημιουργία έργων αισθητικής και καλλιτεχνικής ποιότητας, βρίσκει στις καμπύλες και τις ελικοειδείς μορφές των ιαπωνικών χαρακτηριστικών τα ερεθίσματα που θα βοηθήσουν στη διαμόρφωση του νέου καλλιτεχνικού λεξιλογίου<sup>17</sup>.

Οι καλλιτέχνες της Art Nouveau προσεγγίζουν με νέο τρόπο την ιαπωνική παράδοση, βασιζόμενοι στις αρχές του Συμβολισμού και της αφαίρεσης. Εμπλουτίζουν την, ήδη υπαρκτή από παλαιότερα, θεματολογία της φύσης με εικόνες από μπαμπού και ζαχαροκάλαμα, ανθισμένα κλαδιά οπωροφόρων δέντρων και αναρριχητικά φυτά, αλλά και από το ζωικό βασίλειο, όπως έντομα και όντα του βυθού, οι καλλιτέχνες της Art Nouveau έφεραν στο φως μια διαφορετική άποψη για τη συμβατική έννοια της ομορφιάς. Η αρχιτεκτονική δεν αποφεύγει την επιρροή αυτών των διακοσμητικών τάσεων και πολλά από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα φέρουν στοιχεία διακοσμητικά ή δομικά που παραπέμπουν σε αναρριχώμενα φυτά ή προσκολλώμενους, πολύπλοκους βλαστούς, δημιουργώντας όπως αναφέρει ο Τσούμας την *αίσθηση ενός εντυπωσιακού θερμοκηπίου με απολιθωμένα φυτά*<sup>18</sup>.

14 Εμμανουήλ-Πετρίδου-Τουρνικιώτης, σ. 39.

15 Gombrich, σ. 525-526.

16 Εμμανουήλ-Πετρίδου-Τουρνικιώτης, σ. 39.

17 Στο ίδιο, σ. 232.

18 Τσούμας, σ. 296-297.

## 2. «Εξωτικά» υλικά και η συνάντηση δύο «πολιτισμών».

Η έννοια του εξωτισμού αφορά εδώ την αναφορά σε εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς. Όμως η χρήση της λέξης έχει επεκταθεί και σε οτιδήποτε νέο με ανεξερεύνητες δυνατότητες. Με αυτήν την έννοια, οι αρχιτέκτονες του τέλους του 19ου αιώνα ανανέωσαν τους τρόπους έκφρασης με τη χρήση νέων υλικών που, εκείνη την εποχή, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «εξωτικά». Όταν μάλιστα οι αρχιτέκτονες άρχισαν να συνειδητοποιούν τις δυνατότητες που τους προσέφεραν αυτά τα υλικά, η χρήση τους ήταν από καιρό κτήμα ενός άλλου «πολιτισμού», αυτού των μηχανικών.

Όσο οι αρχιτέκτονες περιπλανιόνταν στο χώρο και στον χρόνο, προσπαθώντας να ικανοποιήσουν την τάση τους για νεωτερισμούς με την ελεύθερη μεταφορά στοιχείων από αρχιτεκτονικές εκφράσεις άλλων πολιτισμών και άλλων εποχών, οδηγούμενοι έτσι στον εκλεκτικισμό<sup>19</sup>, οι μηχανικοί εξερευνούσαν τις δυνατότητες των νέων υλικών. Κατασκευάζοντας γέφυρες, δημόσια κτίρια (όπως σιδηροδρομικούς σταθμούς), εργοστάσια και κτίρια γραφείων από σίδηρο (σε διάφορες μορφές) και γυαλί με βάση τις λειτουργικές ανάγκες, οι μηχανικοί διαμορφώνουν μια αρχιτεκτονική γραμμή που χαρακτηρίστηκε και ως «η αρχιτεκτονική των μηχανικών<sup>20</sup>». Η πρόοδος στην επεξεργασία του σιδήρου (που οδήγησε στον χυτοσίδηρο και το ασάλι), η πρόοδος στην παραγωγή του γυαλιού και η χρήση του οπλισμένου με σίδηρο σκυροδέματος οδηγούν στη σύγκλιση των στόχων αρχιτεκτόνων και μηχανικών<sup>21</sup>. Σε αντίθεση με τους εκπροσώπους του Arts-and-Crafts Movement, που επαναστατούσαν ενάντια στη νέα εποχή της μηχανής<sup>22</sup> και έλπιζαν πως η ανανέωση της τέχνης θα γινόταν με επιστροφή στις συνθήκες του Μεσαίωνα<sup>23</sup>, ο Ανρί Βαν ντε Βέλντε προβάλλει το ενδιαφέρον του για τις εκπληκτικές δυνατότητες των μηχανημάτων και τη χρήση των νέων υλικών ως μέσο για την ανανέωση της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής<sup>24</sup>.

## 3. Victor Horta: απαλές καμπύλες και απειθάρχητα μοτίβα.

Οι αρχιτέκτονες της Art Nouveau πειραματίζονταν με αυτά τα νέα υλικά και με νέους τύπους διακόσμησης. Οι ελληνικοί ρυθμοί που αποτελούσαν τη βάση της μέχρι τότε αρχιτεκτονικής διακόσμησης είχαν τις ρίζες τους σε πρωτόγονες ξύλινες δομές. Τα νέα υλικά, σίδη-

19 Εμμανουήλ-Πετρίδου-Τουρνικιώτης, σ. 219.

20 Τσούμας, σ. 143.

21 Εμμανουήλ-Πετρίδου-Τουρνικιώτης, σ. 227-231.

22 Στο ίδιο, σ. 57.

23 Gombrich, σ. 535.

24 Τσούμας, σ. 337.

ρος και γυαλί, χρειάζονταν ένα δικό τους διακοσμητικό ύφος, στη δημιουργία του οποίου συνέβαλαν τα νέα πρότυπα και οι νέες ιδέες από την Ανατολή<sup>25</sup>.

Ο Victor Horta είχε μάθει από τους Ιάπωνες να αψηφά τη συμμετρία και να δίνει έμφαση στις γενναιόδωρες καμπύλες<sup>26</sup>. Εκμεταλλεύτηκε την αισθητική των κατασκευών από μέταλλο και γυαλί με έναν τρόπο που, σε αντίθεση με άλλους αρχιτέκτονες, ήταν ταυτόχρονα δομικός και διακοσμητικός<sup>27</sup>. Η ιαπωνική επιρροή είναι εμφανής στην είσοδο και το κλιμακοστάσιο του Μεζόν Τασσέλ στις Βρυξέλλες που σχεδίασε ο Horta και ολοκληρώθηκε το 1893. Τα υποστυλώματα από χυτοσίδηρο μοιάζουν με φυτά καθώς το πάνω μέρος τους χωρίζεται δίνοντας την εντύπωση κλαδιών. Τα γραμμικά διακοσμητικά στους τοίχους και τα πολύσημα μοτίβα των ψηφιδωτών του πατώματος δείχνουν να κινούνται και έχουν την οργανική, «φυτική» ποιότητα που χαρακτηρίζει την ιαπωνική επιρροή<sup>28</sup>. «Οφιοειδείς» χαρακτηρίζει ο Φυρνώ-Τζόρνταν τις καμπύλες του μεταλλικού κιγκλιδώματος του κλιμακοστασίου, ένα ακόμα δείγμα του συνδυασμού νέων υλικών και ιαπωνικής επιρροής<sup>29</sup>. Ο Horta ουσιαστικά μετέφερε στον σίδηρο την ελικοειδή μορφή και τις καμπύλες γραμμές των ιαπωνικών υδατογραφιών<sup>30</sup>, καθώς και τη συνολική αισθητική τους, δημιουργώντας έτσι έναν μοναδικό συνδυασμό απλότητας και διακοσμητικής πανδαισίας<sup>31</sup>. Ο Horta γίνεται έτσι από τους πρώτους αρχιτέκτονες που εκμεταλλεύονται τις ιδιότητες των νέων υλικών για να δημιουργήσουν ένα νέο καλλιτεχνικό λεξιλόγιο αξιοποιώντας τα νέα αισθητικά ερεθίσματα με τα οποία τους προμηθεύει η ιαπωνική τέχνη<sup>32</sup>.

#### **4. Paul Gauguin: αναζητώντας το ιδεώδες της τέχνης στις Νότιες Θάλασσες.**

Αν οι αρχιτέκτονες αξιοποίησαν τον συνδυασμό των προκλήσεων του τέλους του αιώνα για να ανανεώσουν το καλλιτεχνικό τους λεξιλόγιο με μια φυγή προς το μέλλον, στον χώρο των εικαστικών τεχνών όπως είδαμε η φυγή υπήρξε σε ορισμένες περιπτώσεις πιο πραγματική. Ο Vincent van Gogh έφυγε από την κοινωνία και τελικά και από τη ζωή λόγω της επιβαρυσμένης υγείας του, όμως ο Paul Gauguin, πιο συγκροτημένος και ισορροπημένος χαρακτήρας, οδηγήθηκε σε μια πιο μεθοδική αναζήτηση του ιδεώδους της τέχνης του. Όπως και άλλοι καλλιτέχνες πριν από αυτόν, είχε τις αμφιβολίες του σχετικά με τον πολιτισμό της εποχής του. Επηρεάστηκε και εκείνος από την ιαπωνική τέχνη, όπως οι μπρεσιονιστές, την

25 Gombrich, σ. 536.

26 *ό.π.*

27 Φυρνώ-Τζόρνταν, σ. 418.

28 Τσούμας, σ. 341.

29 Φυρνώ-Τζόρνταν, σ. 418.

30 Εμμανουήλ-Πετρίδου-Τουρνικιώτης, σ. 233.

31 Τσούμας, σ. 343.

32 Εμμανουήλ-Πετρίδου-Τουρνικιώτης, σ. 232.



τέχνη των οποίων όμως θεωρούσε εξεζητημένη σε σχέση με την ένταση και την απλότητα που επιθυμούσε<sup>33</sup>.

Ένα από τα πρώιμα έργα του, το «Όραμα μετά το κήρυγμα», έχει έντονα στοιχεία ιαπωνικής επιρροής: ένα δέντρο που διαιρεί το έργο διαγώνια στα δύο, επίπεδες φόρμες με σκούρα περιγράμματα, επιφάνειες καθαρού χρώματος και απουσία σκιών. Όμως ο Gauguin δεν μπορούσε να αρκεστεί στην απλή χρήση τεχνοτροπιών. Πίστευε ότι η τέχνη γινόταν όλο και περισσότερο προσποιητή και επιπόλαιη και ότι οι καλλιτέχνες έχαναν την ένταση των συναισθημάτων και τον αυθόρμητο τρόπο έκφρασης<sup>34</sup>.

Ο Gauguin έφυγε για να ζήσει ανάμεσα στους ιθαγενείς στις Νότιες Θάλασσες. Τα έργα που έφερε από την Ταϊτή ήταν άγρια και πρωτόγονα. Απλοποίησε τα περιγράμματα των μορφών και χρησιμοποίησε μεγάλες επιφάνειες με ζωηρά χρώματα, όχι όμως με τον τρόπο που το έκαναν ζωγράφοι όπως ο Hodler, που επεδίωκαν μέσω της απλοποίησης να μεταφέρουν μια διαυγή και δυνατή εντύπωση<sup>35</sup>, αλλά με έναν τρόπο «βάρβαρο». Γιατί ο εξωτισμός του Gauguin δεν περιοριζόταν μόνο στα θέματά του. Ήθελε να δει τον κόσμο όπως τον έβλεπαν οι ιθαγενείς. Μελέτησε τις μεθόδους των ντόπιων τεχνιτών και συχνά αναπαριστούσε τα έργα τους στα έργα του. Αγνόησε τα προαιώνια προβλήματα της ευρωπαϊκής τέχνης και δεν τον ένοιαζε αν οι απλοποιημένες μορφές και τα ζωηρά χρώματα έκαναν τις εικόνες του να μοιάζουν επίπεδες<sup>36</sup>.

Στο έργο του «Te Regioa» μπορούμε να δούμε συγκεντρωμένα όλα τα χαρακτηριστικά της περιόδου της Ταϊτής. Μια σκηνή από την καθημερινή ζωή των ντόπιων, σε έναν χώρο διακοσμημένο με έργα ντόπιων τεχνιτών. Μορφές απλοποιημένες χωρίς ανατομικές λεπτομέρειες. Ζωηρά χρώματα και περιφρόνηση των κανόνων της ευρωπαϊκής ζωγραφικής που περιόριζαν την έκφραση του συναισθήματος. Δεν είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς γιατί ακόμα και μερικοί από τους παλιούς του φίλους προβληματίστηκαν από αυτά τα έργα. Όμως ο Gauguin χαιρόταν που τον έλεγαν «βάρβαρο», γιατί ακόμα και το χρώμα και το σχέδιο έπρεπε να είναι «βάρβαρα» για να δικαιώσουν την ομορφιά των αγνών παιδιών της φύσης<sup>37</sup>.

Ο Gauguin δημιουργεί έτσι, συνδυάζοντας τις ευρωπαϊκές του καταβολές και τις ιαπωνικές επιρροές με τα νέα ερεθίσματα και την οπτική που αποκομίζει από τη ζωή του στην Ταϊτή, ένα προσωπικό καλλιτεχνικό λεξιλόγιο με στόχο κάτι απλούστερο και πιο άμεσο.

33 Gombrich, σ. 551.

34 Εμμανουήλ-Πετρίδου-Τουρνικιώτης, σ. 55.

35 Gombrich, σ. 553-554.

36 Στο ίδιο, σ. 551.

37 ό.π.

## 5. Τα εξωτικά στοιχεία στη μουσική του 19ου αιώνα.

Το ρομαντικό κίνημα πρόσφερε στους μουσικούς του 19ου αιώνα τα μέσα για να απαντήσουν στις προκλήσεις της εποχής τους. Η εφεύρεση νέων οργάνων και οι τεχνολογικές βελτιώσεις στα υπάρχοντα, η βελτίωση της μουσικής εκπαίδευσης, η μεταφορά της μουσικής από το παλάτι και την εκκλησία στην αίθουσα συναυλιών είναι μερικές από τις εξελίξεις οι οποίες διαμορφώνουν τον ήχο και διευρύνουν τις εκφραστικές δυνατότητες των μουσικών, θέτοντας στη διάθεση του μουσικού μια παλέτα αντίστοιχη με του ζωγράφου, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Machlis<sup>38</sup>.

Ένα από τα κοινωνικοπολιτικά χαρακτηριστικά του 19<sup>ου</sup> αιώνα ήταν και η αφύπνιση των εθνικών συνειδήσεων, κάτι που ενθαρρύνει και διογκώνει τον εθνισμό σε σημείο ώστε να γίνει αποφασιστική δύναμη του ρομαντικού κινήματος<sup>39</sup>. Στη μουσική αυτό οδήγησε σε μια βραχύβια περίοδο «εθνικισμού» στη μουσική κατά την οποία κάνουν την εμφάνισή τους οι εθνικές λαϊκές μουσικές. Η μουσική άνθηση που παρατηρείται στις ευρωπαϊκές χώρες που μέχρι τότε δεν βρίσκονταν στο επίκεντρο της μουσικής ζωής, οδηγεί στην ανάδυση των εθνικών μουσικών σχολών, οι οποίες χαρακτηρίζονται από μια εντεινόμενη διαφοροποίηση ανάμεσα σε συνθέτες που χρησιμοποιούν τα εθνικά χαρακτηριστικά για να διαμορφώσουν το προσωπικό τους ύφος<sup>40</sup>. Τα εθνικά ιδιώματα που ήρθαν στο προσκήνιο εμπλουτίζουν έτσι τη μελωδία, την αρμονία και τον ρυθμό της ευρωπαϊκής μουσικής<sup>41</sup>.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εκδηλώνεται ο εξωτισμός του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο οποίος διαφοροποιείται από τις παλαιότερες εκφράσεις εξωτικών στοιχείων ακριβώς λόγω των ορατών πλέον διακρίσεων ανάμεσα στη μουσική διάφορων εθνών. Μέχρι τότε, η μουσική ήταν παγκόσμια. Οι όποιες εκφάνσεις του εξωτισμού ήταν μάλλον επιφανειακές, όπως για παράδειγμα μια ζωηρή ενορχήστρωση. Ο Μότσαρτ χρησιμοποιεί ένα δαμονικό σημείο στο ροντό αλά Τούρκα στην «Απαγωγή από το Σεράι», ο Μπετόβεν στα «Ερείπια των Αθηνών» χρησιμοποιεί όλα τα θορυβώδη όργανα που είναι δυνατόν να βρεθούν για το «Χορό των Δερβίσηδων» και ο Ραμό βάζει Τούρκους, Ίνκα, Περουβιανούς και Πέρσες να χορεύουν αλά Γαλλικά στις «Γενναιόδωρες Ινδίες<sup>42</sup>».

Με την ανάδυση των τοπικών μουσικών ιδιωμάτων και τη δημιουργία των εθνικών μουσικών σχολών, οι ρομαντικοί συνθέτες έχουν στη διάθεσή τους τα εργαλεία εκείνα που θα τους επιτρέψουν να εκφράσουν τα συναισθήματά τους, τα οποία συχνά αφορούν άλλες

38 Machlis, σ. 267-268.

39 Στο ίδιο, σ. 298.

40 Μάμαλης, σ. 216-217.

41 Machlis, σ. 269.

42 Μάμαλης, σ. 225-227.

χώρες και πολιτισμούς. Οι βόρειες χώρες νοσταλγούν τη ζέστη και το χρώμα του νότου, η δύση νοσταλγεί την παραμυθένια λάμψη της Ανατολής<sup>43</sup>. Μια τάση μετάθεσης μέσα στον χώρο και στον χρόνο χαρακτηρίζει τα έργα αυτού του είδους, ένα στοιχείο αυθεντικά ρομαντικό. Ο Μπερλιόζ εκφράζει τη βαθύτερη αγάπη του για την Ιταλία στο «Ο Χάρολντ στην Ιταλία», όπου μεταχειρίζεται την ιταλική μουσική ως τοπικό ιδίωμα και όχι ως παγκόσμια μουσική γλώσσα<sup>44</sup>. Ο Σοπέν, που πέρασε ολόκληρη την ενήλικη ζωή του στο Παρίσι, εξιδανικεύει στη φαντασία του την Πολωνία ως σύμβολο του ασίγαστου πόθου που φέρει στην καρδιά του κάθε ρομαντικός καλλιτέχνης και ζωντανεύει τα εξιδανικευμένα τοπία των παιδικών του χρόνων μέσα από τις Μαζούρκες που βασίζονται σε έναν πολωνικό χορό<sup>45</sup>.

Ο Μέντελσον μαγεύεται από τον ηλιόλουστο ουρανό και τον διαχυτικό λαό της Ιταλίας και καταγράφει τις εντυπώσεις του στη Συμφωνία αρ. 4 (Ιταλική), το τελευταίο μέρος της οποίας βασίζει στον δημοφιλή «πηδηχτό χορό» σαλαρέλο<sup>46</sup>. Η γοητεία της Ανατολής φτάνει στη δύση μέσω της ρωσικής μουσικής σχολής με έργα όπως η «Σεχραζάτ» του Κόρσακοφ, η όπερα «Πρίγκηπας Ιγκόρ» του Μποροντίν και τα «Καυκασιανά σκίτσα» του Ιππόλιτωφ-Ιβάνωφ. Ιταλοί συνθέτες όπως ο Βέρντι στην «Αίντα» και ο Πουτσίνι στις όπερες «Μαντάμ Μπατερφλάου» και «Τουραντώ» χρησιμοποιούν επίσης εξωτικά θέματα<sup>47</sup>.

Ως αριστούργημα της κατηγορίας των «εξωτικών» έργων, ο Machlis χαρακτηρίζει<sup>48</sup> την «Κάρμεν» του Μπιζέ. Μια ιστορία τσιγγάνικης ζωής και αγάπης που διαδραματίζεται στην Ισπανία, η «Κάρμεν», μέσα από τη λαμπρή ενορχήστρωση και τη ρυθμική ζωντάνια του Μπιζέ, μεταφέρει μέσα από μια αναπόφευκτα ρομαντική ατμόσφαιρα όλο το ζεστό χρώμα της Ισπανίας. Ο Γερμανός φιλόσοφος Νίτσε ανακαλύπτει στην «Κάρμεν» την ιδανική λυρική τραγωδία: «Είναι απαραίτητο να κάνουμε μεσογειακή τη μουσική!»<sup>49</sup>

## Επίλογος

Οι συνθήκες που διαμορφώνονται στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα οδηγούν τους καλλιτέχνες στην αναζήτηση ενός νέου καλλιτεχνικού λεξιλογίου. Η αμηχανία των αρχιτεκτόνων μπροστά στην αλλαγή της έννοιας του ωραίου όπως οριζόταν από τον νεοκλασικισμό, η οποία εκφράστηκε με την περίοδο του εκλεκτικισμού<sup>50</sup>, βρήκε διέξοδο με τη βοήθεια των μηχανι-

43 Machlis, σ. 269.

44 Μάμαλης, σ. 226.

45 Machlis, σ. 282-283.

46 Στο ίδιο, σ. 306.

47 Στο ίδιο, σ. 269.

48 ό.π.

49 Στο ίδιο, σ. 340-341.

50 Εμμανουήλ-Πετρίδου-Τουρνικιώτης, σ. 219.

κών μέσα από τη χρήση των νέων υλικών της εποχής και την αξιοποίηση των ερεθισμάτων από την ιαπωνική τέχνη. Η αναζήτηση νέων προτύπων οδήγησε στη δημιουργία ενός νέου καλλιτεχνικού λεξιλογίου που χρησιμοποιεί νέους τρόπους έκφρασης για νέα υλικά, αξιοποιώντας τα αισθητικά ερεθίσματα ενός πολιτισμού πολύ διαφορετικού από τον δυτικοευρωπαϊκό.

Στη ζωγραφική, η δυσαρέσκεια για τον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό οδηγεί στην αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης σε εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς και στην αμφισβήτηση των παραδοσιακών κανόνων της ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Τόσο στη μορφή, στην προοπτική και στο χρώμα, όσο και στη θεματολογία, στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα το καλλιτεχνικό λεξιλόγιο των ζωγράφων ανανεώνεται χρησιμοποιώντας στοιχεία άλλων πολιτισμών. Η ιαπωνική τέχνη επιδρά καταλυτικά ανατρέποντας παλιές ιδέες και κλισέ, ενώ η αναζήτηση νέας οπτικής από τον Gauguin τον οδηγεί σε μια τέχνη «βάρβαρη», αναγκαία όμως για να εκφράσει την ένταση και την απλότητα που έψαχνε.

Στη μουσική τέλος, τα επιφανειακά εξωτικά στοιχεία του 18<sup>ου</sup> αιώνα εξελίσσονται σε μια πιο ουσιαστική επίδραση, καθώς η επαναφορά στο προσκήνιο των τοπικών μουσικών ιδιωμάτων και οι αναζητήσεις του ρομαντισμού οδηγούν στην ανανέωση της μελωδίας, της αρμονίας και του ρυθμού με εξωτικά στοιχεία, καθώς στο μουσικό επίπεδο ο 19<sup>ος</sup> αιώνας έμελλε να ανακαλύψει εκ νέου τον κόσμο<sup>51</sup>.

---

51 Μάμαλης, σ. 227.

## Βιβλιογραφία

- Εμμανουήλ Μ., Πετρίδου Β., Τουρνικιώτης Π., *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη, Τόμος Β, Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη από τον 18<sup>ο</sup> ως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, ΕΑΠ, Πάτρα 2008.
- Μάμαλης Ν., *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη, Τόμος Γ, Η μουσική στην Ευρώπη*, ΕΑΠ, Πάτρα 2008.
- Τσούμας Ι., *Η ιστορία των διακοσμητικών τεχνών & της αρχιτεκτονικής στην Ευρώπη & την Αμερική (1760-1914)*, Εκδόσεις Ίων, Αθήνα 2005.
- Φυρνώ-Τζόρνταν Ρ., *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1981.
- Bernstein S., Milza P., *Ιστορία της Ευρώπης - Η Ευρωπαϊκή συμφωνία και η Ευρώπη των εθνών 1815-1919*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997.
- Gombrich E. H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2009.
- Hauser A., *Κοινωνική ιστορία της τέχνης, Τόμος Δ, Νατουραλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Κινηματογράφος*, μτφρ. Τ. Κονδύλη, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1980.
- Machlis J., Forney K., *Η Απόλαυση της Μουσικής: Εισαγωγή στην ιστορία - μορφολογία της δυτικής μουσικής*, Εκδόσεις fagotto books, Αθήνα 1996.



**Είναι ελεύθερη:**



- **η διανομή:** Η αναπαραγωγή, διανομή, παρουσίαση στο κοινό του Έργου



- **να διασκευάσετε** —να υιοθετήσετε το έργο

Υπό τις ακόλουθες προϋποθέσεις:



- **Αναφορά.** Θα πρέπει να κάνετε την αναφορά στο έργο με τον τρόπο όπως αυτός έχει οριστεί από το δημιουργό ή το χορηγούντα την άδεια (χωρίς όμως να εννοείται με οποιονδήποτε τρόπο ότι εγκρίνουν εσάς ή τη χρήση του έργου από εσάς).



- **Μη Εμπορική Χρήση.** Δε μπορείτε να χρησιμοποιήσετε το έργο αυτό για εμπορικούς σκοπούς.



- **Παρόμοια διανομή.** Εάν αλλοιώσετε, τροποποιήσετε ή δημιουργήσετε περαιτέρω βασισμένοι στο έργο θα μπορείτε να διανεμίετε το έργο που θα προκύψει μόνο με την ίδια ή παρόμοια άδεια.

- Για κάθε επαναχρησιμοποίηση ή διανομή, πρέπει να καταστήσετε σαφείς στους άλλους τους όρους της άδειας αυτού του Έργου. Ο καλύτερος τρόπος για να πράξετε αυτό είναι να δημιουργήσετε ένα σύνδεσμο με το διαδικτυακό τόπο της παρούσας άδειας.
- Κάθε ένας από τους παραπάνω όρους μπορεί να παρακαμφθεί εάν πάρετε άδεια από το δικαιούχο των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας
- Τίποτα στην άδεια αυτή δεν αποδυναμώνει ή περιορίζει το ηθικό δικαίωμα του δημιουργού.

