

Μεταεμπρεσιονισμός (β' μέρος)

Henri Rousseau 1844 - 1910









Hend. Kongsman







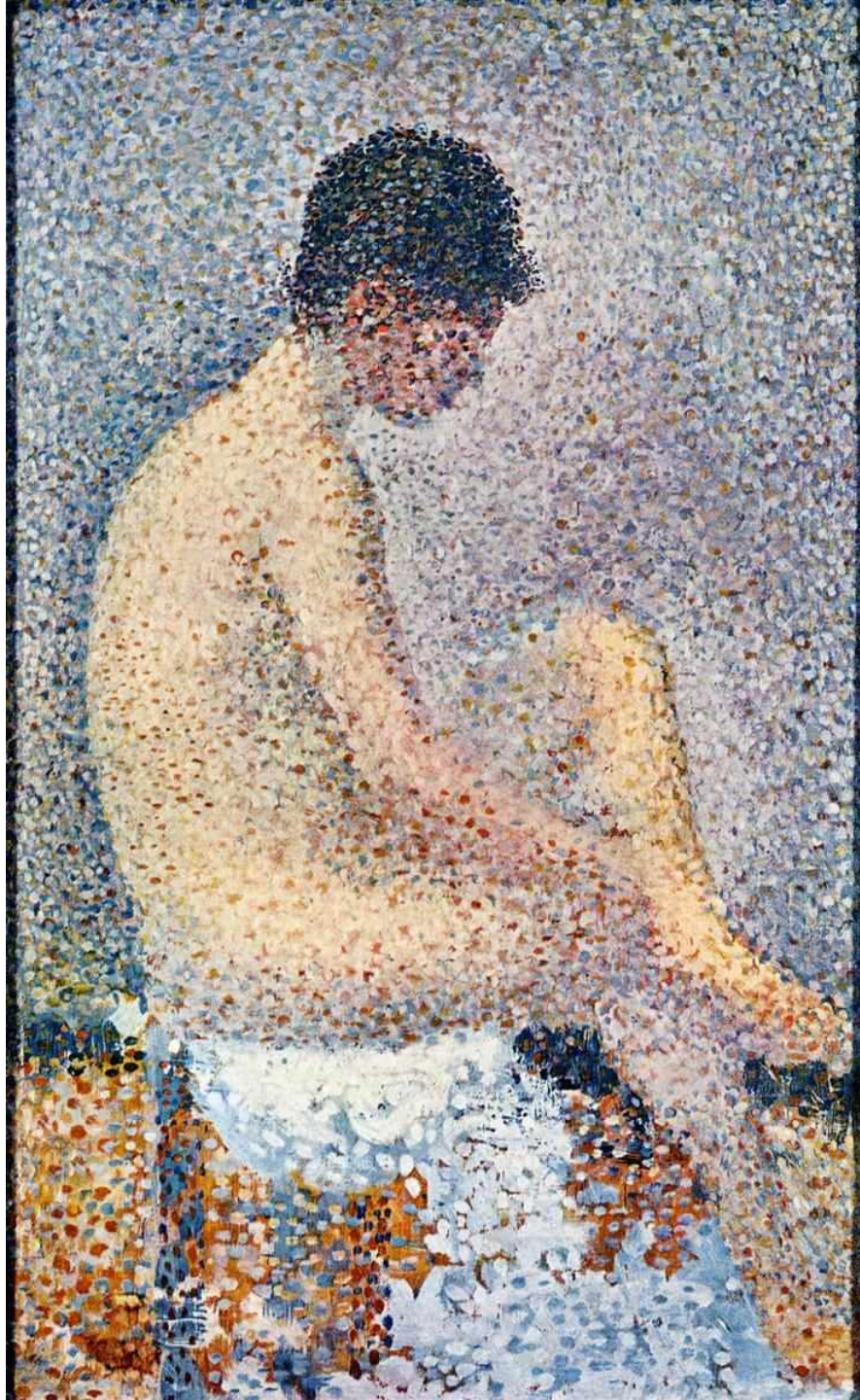


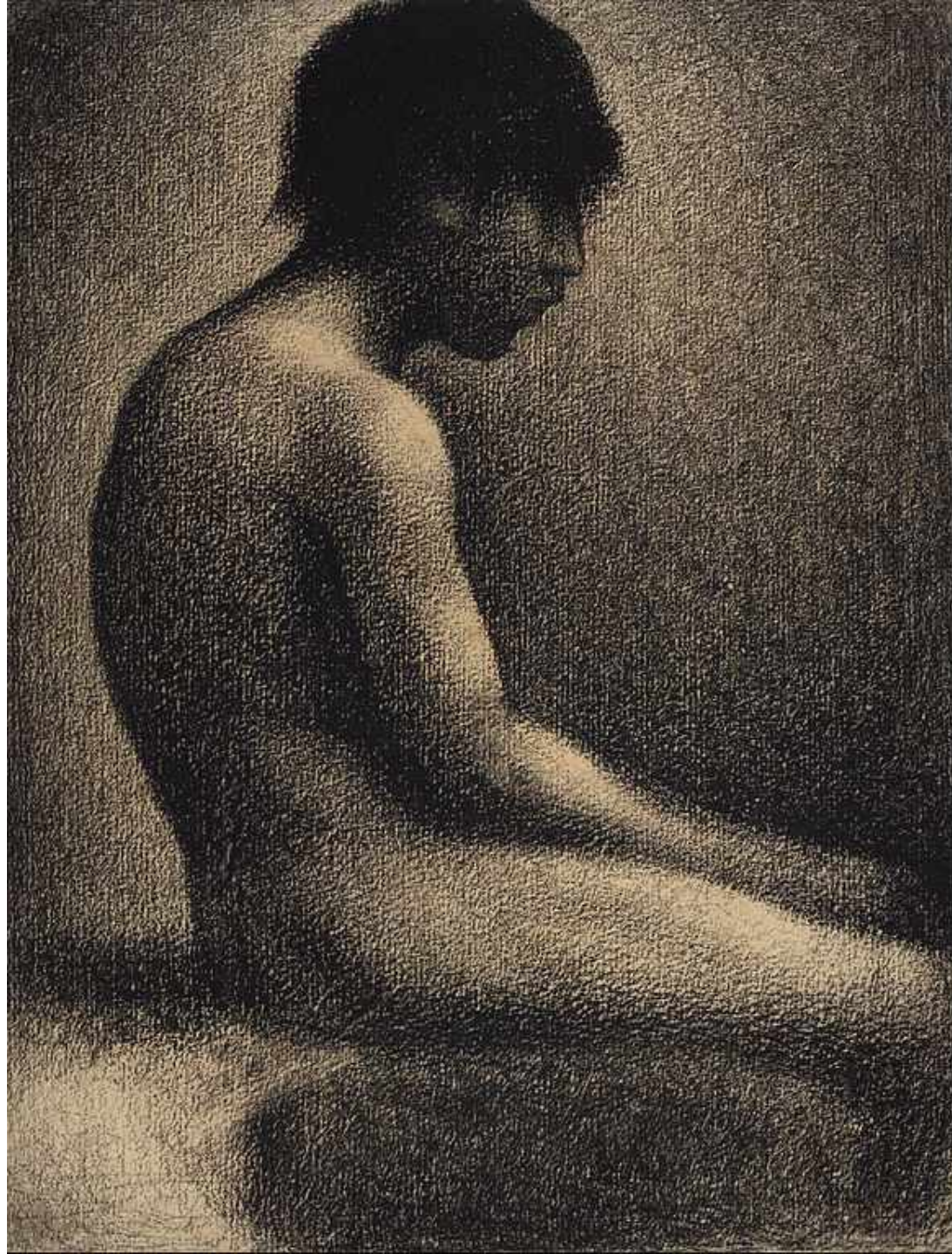
George Seurat 1859 - 1891













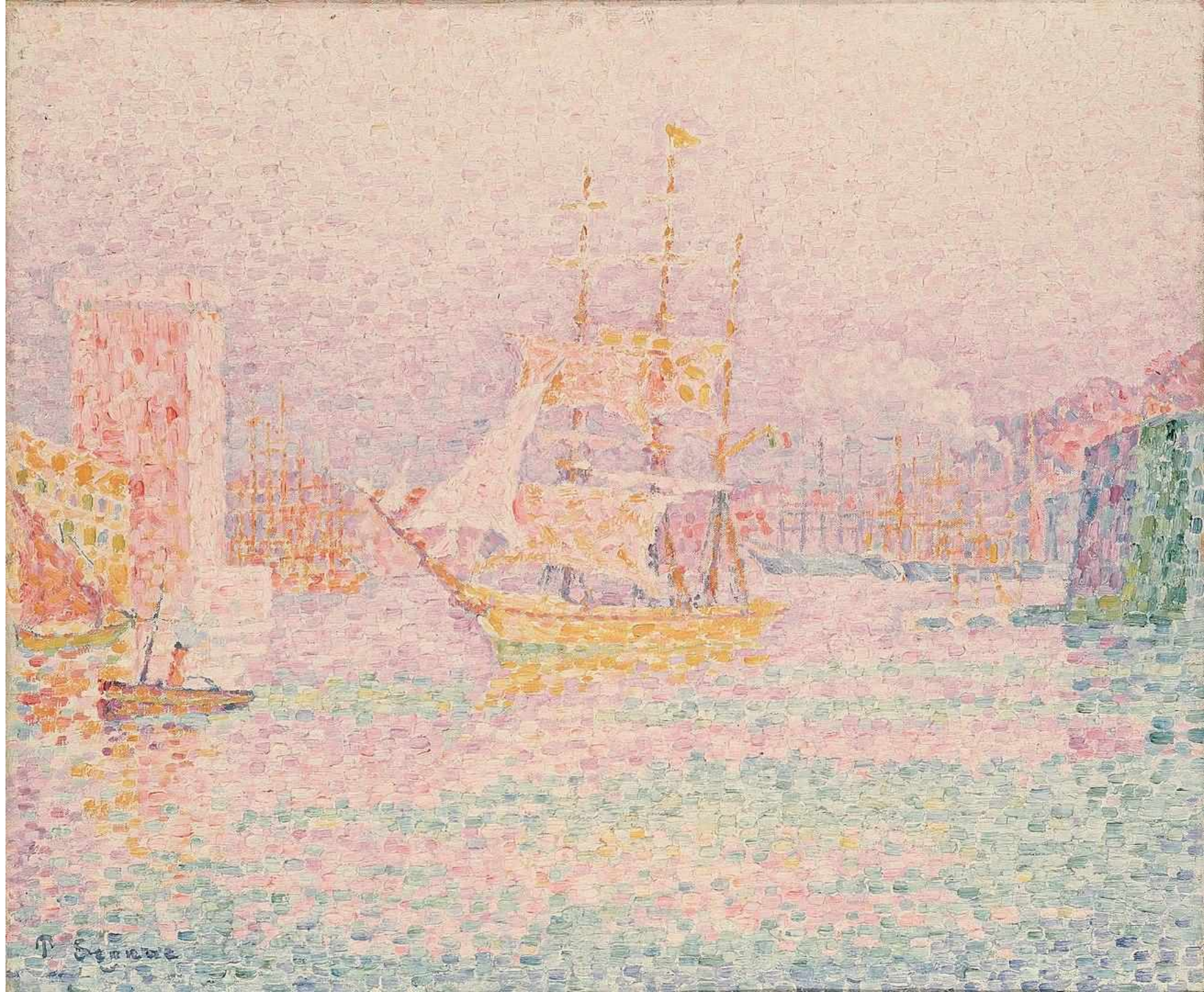
Paul Signac 1863 - 1935





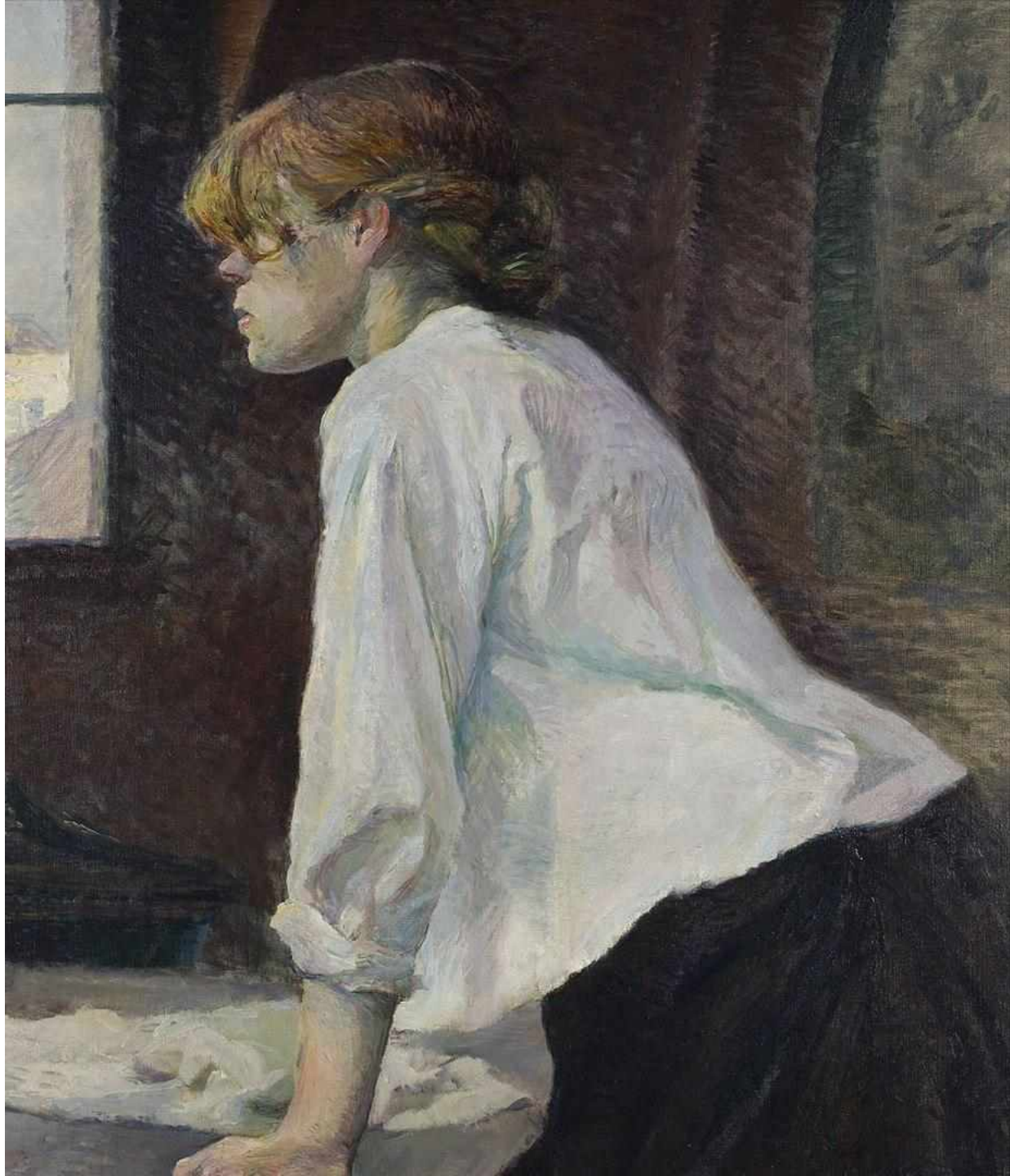


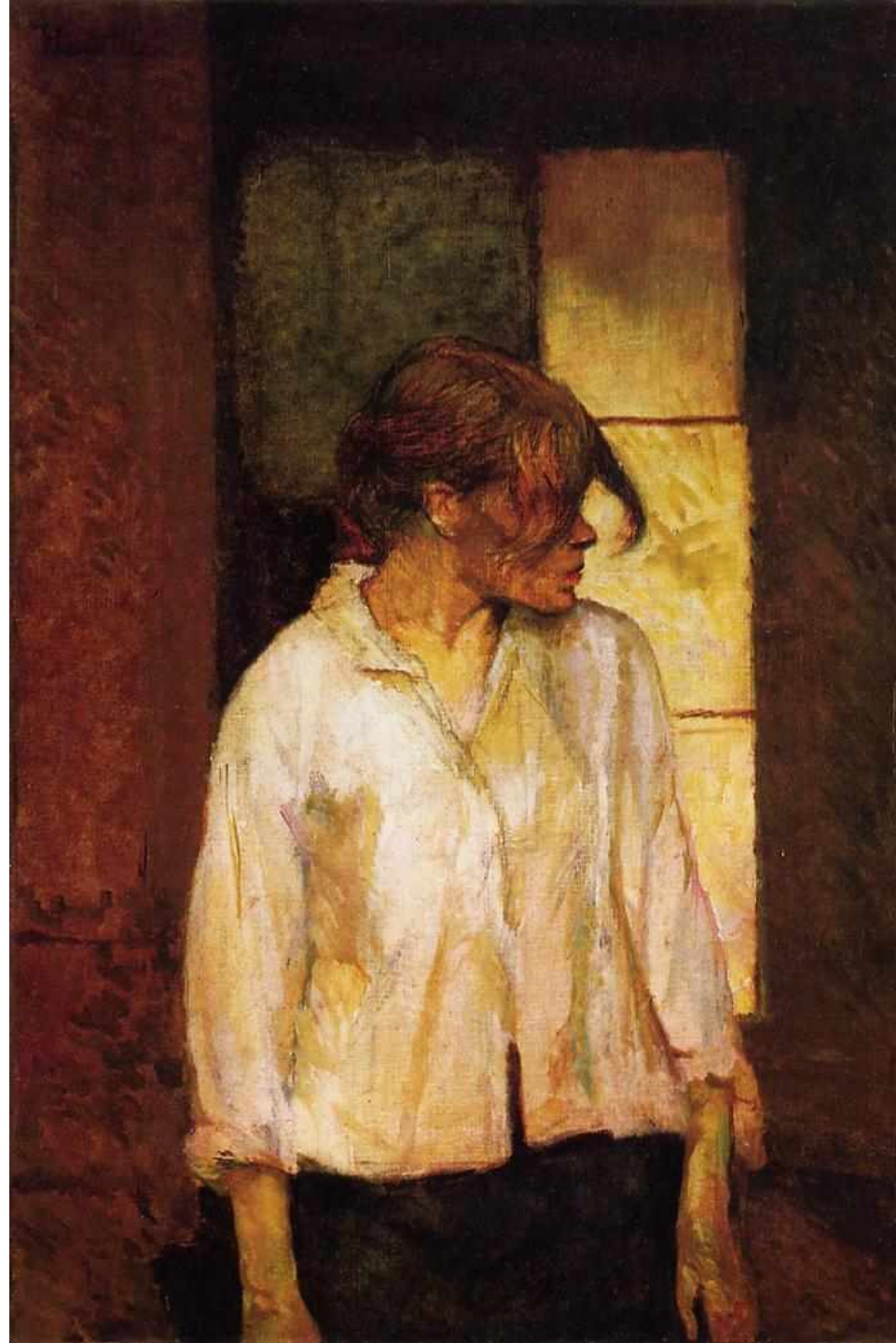


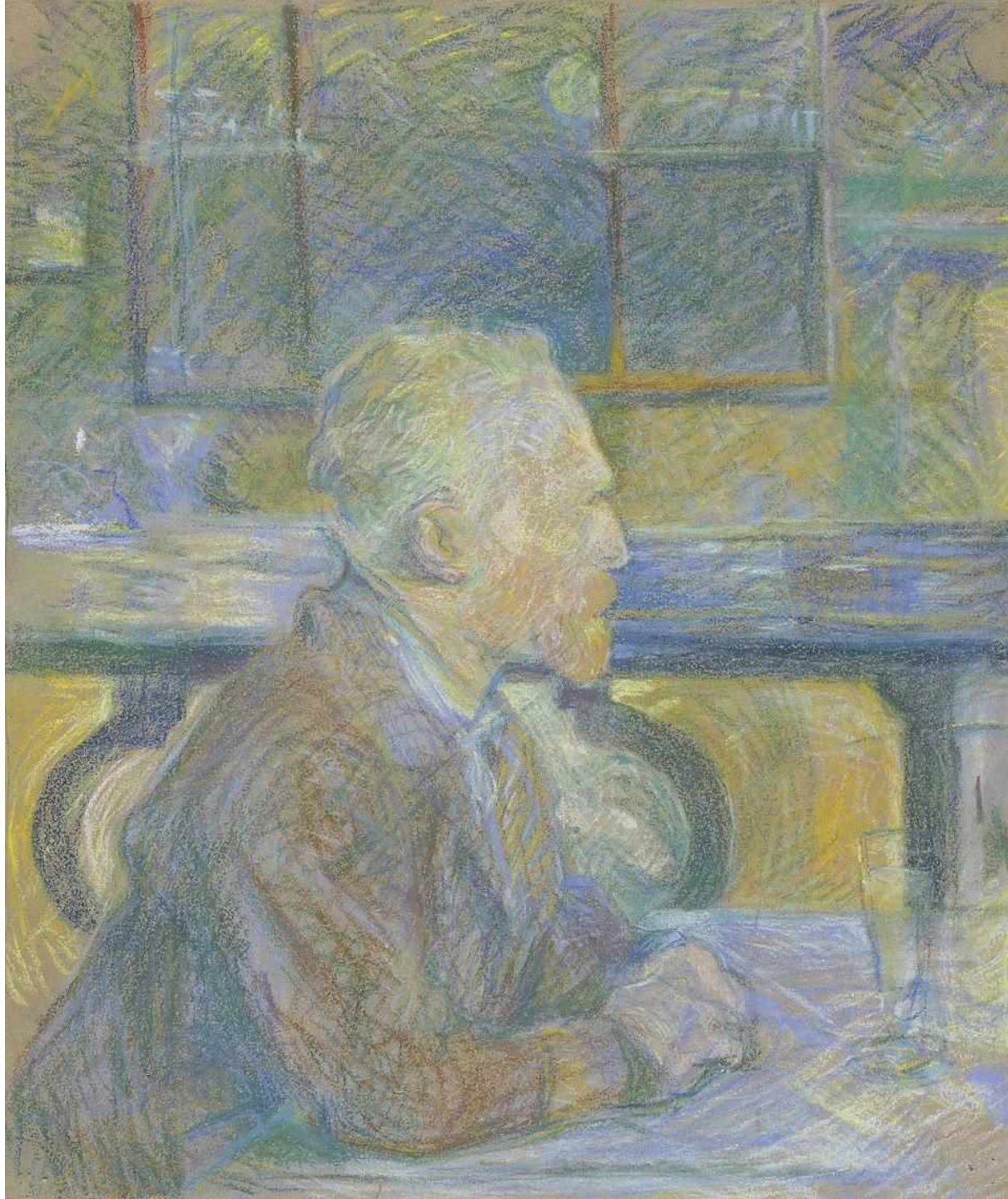


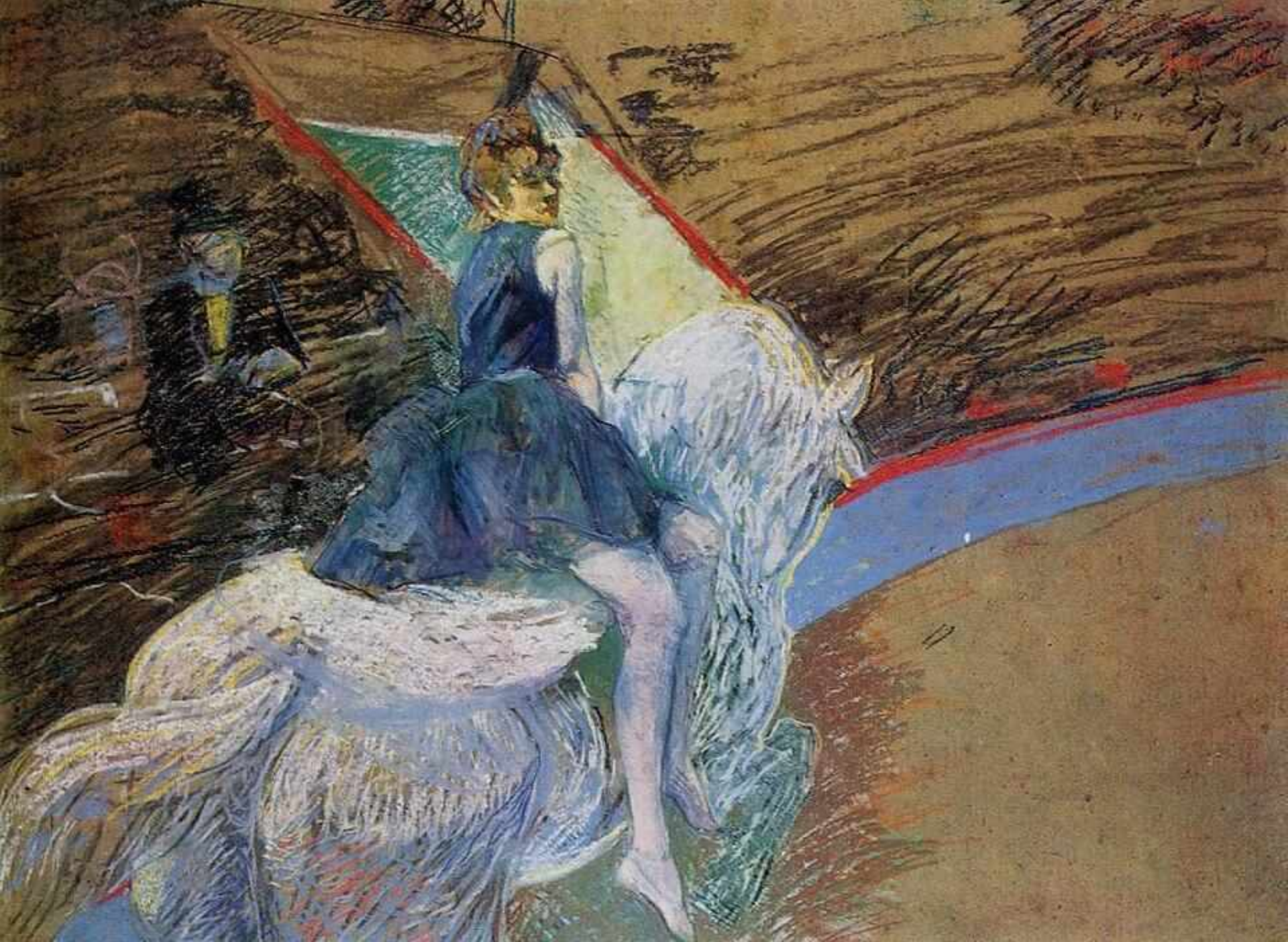
P. Seignette

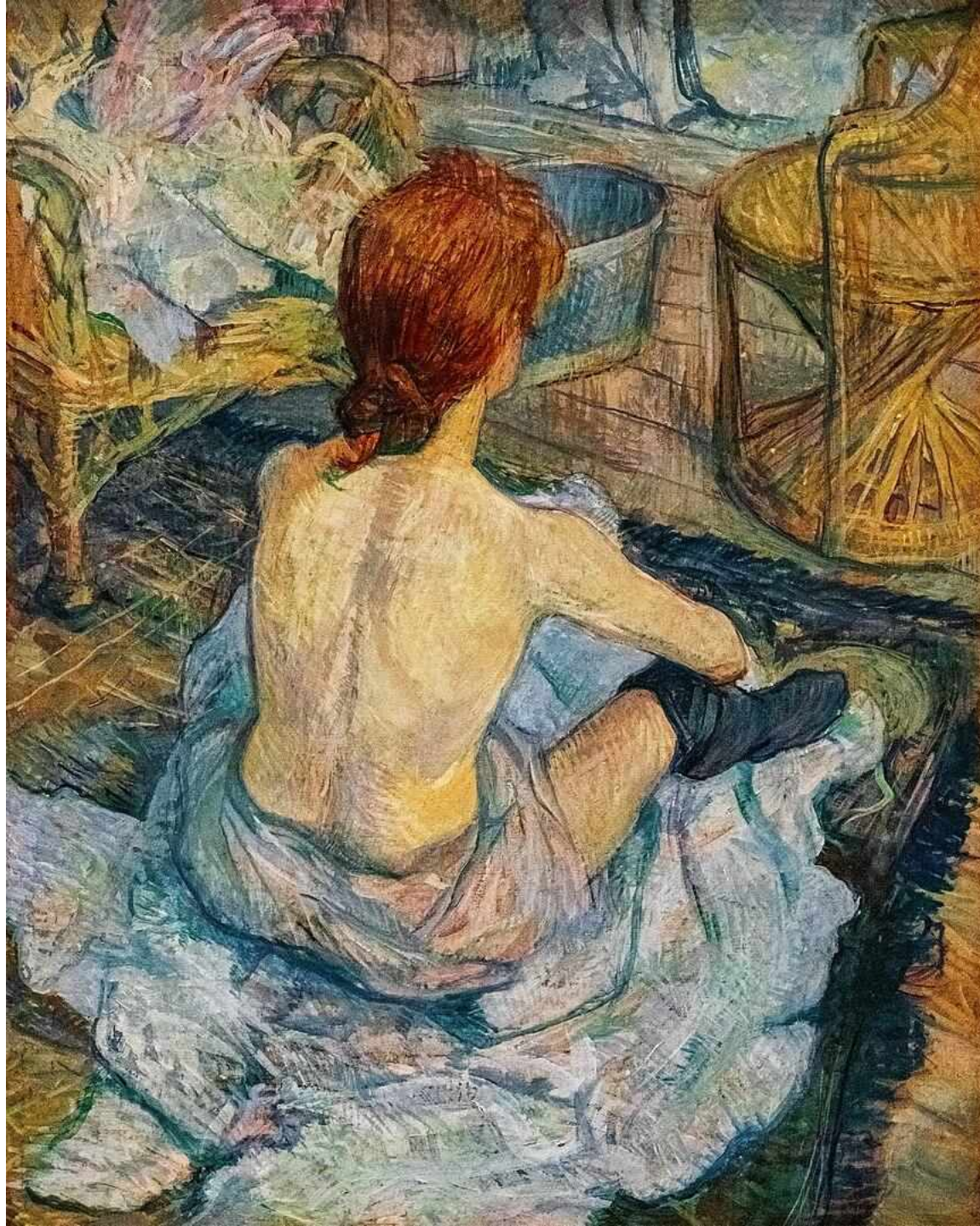
Toulouse Lautrec 1864 - 1901



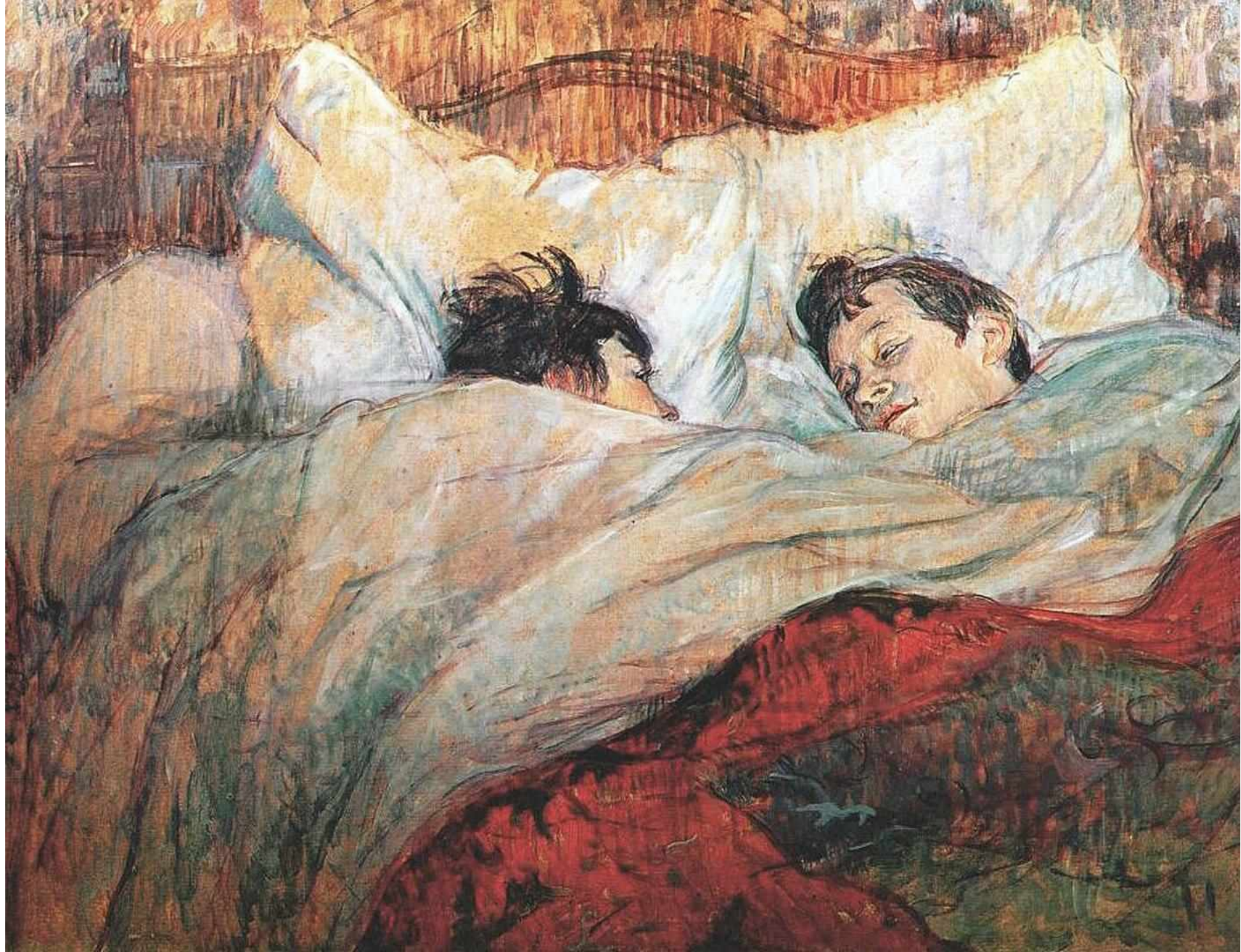














MOULIN ROUGE
MOULIN ROUGE
MOULIN ROUGE
CONCERT
BAL
TOUS LES SOIRS
LA GOULUE





AMBASSADEURS

aristide
BRUANT
dans
son cabaret

Hautree



Μεταεμπρεσιονισμός (β' μέρος)

Henri Rousseau 1844 - 1910

Τον απλό,απερίπλοκο τρόπο ζωής, την άμεση σχέση με τα πράγματα, που ο Γκωγκέν κέρδισε μόνο με τη φυγή στον κόσμο των νησιών της Νότιας Θάλασσας, βρήκε ένας άλλος καλλιτέχνης μέσα στην καρδιά του Παρισιού.Εφερνε μαζί του την απλοικότητα, που άλλοι με κόπο έπρεπε να γυρίσουν πίσω για ν αγγίξουν. Η αθώα,με την καλύτερη σημασία της λέξης αφελής ψυχή του τελώνη Ανρί Ρουσσώ έβλεπε τον παράδεισο στην γαλλική μητρόπολη με τα προάστια της.

Σ' αυτόν η φύση και το περιβάλλον του ανθρώπου εμφανιζόταν ακόμη σαν θαύμα στα σαστισμένα μάτια του, πάντα ανανεωμένο. Ο τρόπος του να βλέπει τον κόσμο δεν επηρεάστηκε από καμμία θεωρία. Ο Ρουσσώ ήταν αυτοδίδακτος και περήφανα αποκαλούνταν “μαθητής της φύσης”. Οι νεαροί καλλιτέχνες της πρωτοπορίας εντυπωσιάζονται από την οπτική του Ρουσσώ. Οι συνθέσεις του που είναι βαθιά συμβολικές, το απλοποιημένο στιλ,το στυλιζάρισμα της γραμμής,η πρωτότυπη επιλογή των χρωμάτων, η δισδιάστατη δόμηση του χώρου και κυρίως η αφέλεια και η δημιουργική ελευθερία που επιδεικνύει ο ζωγράφος αποτελούν ερεθιστικό πεδίο σκέψης για την καλλιτεχνική αβαν-γκαρντ του 20ου αιώνα

Η τεχνοτροπία του θύμιζε αυτήν μικρού παιδιού, η ειλικρίνεια της ήταν όμως αυτή που τον έκανε ξεχωριστό.

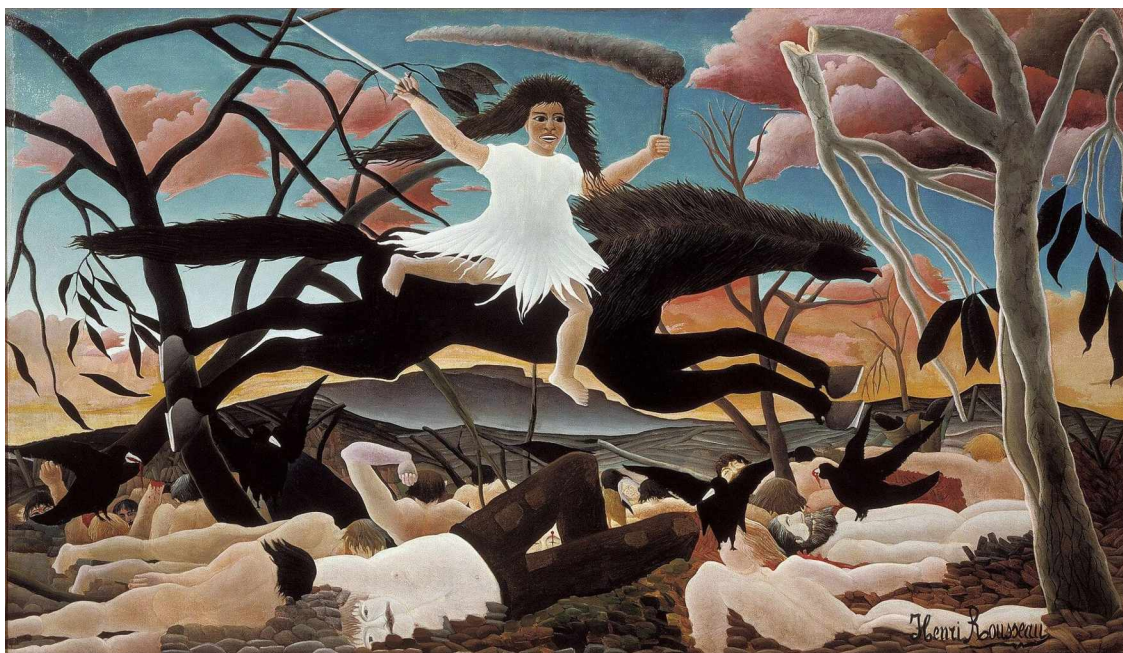
Αφελής και αυτοδίδακτος, δέχονταν τον χλευασμό των συγχρόνων του, αλλά συνέχιζε απτόητος να ζωγραφίζει το παραδυσένιο σύμπαν του.



Τίγρης σε τροπική καταιγίδα ή Surprised! (1891).

Σ' αυτόν τον άκακο κόσμο της καθημερινότητας του Ρουσσώ υπεισέρχεται και μια φανταστική, ονειρική πραγματικότητα: πίθηκοι, λιοντάρια και λεοπαρδάλεις περιφέρονται σε πυκνά παρθένα δάση. Μια τίγρη δείχνει τα δόντια της τριγυρισμένη από μυτερά φύλλα, κυματιστή χλόη και δέντρα που ξεπροβάλλουν. Ο Ρουσσώ έμενε για ώρες στο Βοτανικό Κήπο του Παρισιού, όπου υπήρχαν άγρια ζώα βαλσαμωμένα και θερμοκήπια γεμάτα με τροπικά φυτά. Ζωγράφισε δεκάδες σκηνές ζούγκλας, βασισμένες με ζώα από την έκθεση του κήπου. Η αρχέγονη ενέργεια που απέδιδαν τα έργα ανησυχούσε και τον ίδιο που έλεγε πως ανοίγει τα παράθυρά του ατελιέ του για να την αφήσει να βγει.

Είναι το πρώτο έργο του Ρουσσώ από τις ζωγραφιές της ζούγκλας.



Ο πόλεμος (1894), 113×193 εκ, Παρίσι, Ορσέ

Είναι από τα πρώτα έργα του Ρουσσώ όπου εκδηλώνεται το παιχνίδι των μορφών σε σχέση με τις σκοτεινές και ανοιχτόχρωμες επιφάνειες, που θυμίζει την ομορφιά μεσαιωνικών έργων τέχνης. Η γυναικεία μορφή συμβολίζει τον πόλεμο ή την Έριδα. Η νέα δεν ιππεύει, μάλλον στέκεται δίπλα στο άλογο, και η ανατομία των μορφών αποδίδεται με τρόπο συνοπτικό και ανακριβή.

Η βαθιά ακαμψία κι ο “ πρωτογονισμός ” των έργων του έχουν μια παράξενη γοητεία.



Η κοιμισμένη τσιγγάνα (1897), 129×200 εκ, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης

Το έργο αυτό είναι πρωτότυπο για την εκφραστική δύναμη και την αυστηρότητα του. Την αιώρηση στο χώρο την ευνοεί η ομορφιά της εξωτικής εικόνας. Μέσα στο ψυχρό φεγγαρόφωτο ένα λιοντάρι πλησιάζει και μυρίζει μια κοιμισμένη τσιγγάνα. Το έρημο τοπίο μακρινών λόφων και γυμνού εδάφους κάνει παράξενη αντίθεση με τις συνήθεις ζούγκλες του: κανένα άλλο έργο του δεν είναι τόσο λιτό. Όμως τα οριζόντια επίπεδα φωτός και οι λιγοστές λεπτομέρειες δημιουργούν ισχυρή εντύπωση.

Ο πιο διάσημος πίνακας του, είχε τόσο ασυνήθιστο θέμα που δημιουργήθηκε η φήμη ότι ήταν πλαστός.



Πλοίο σε καταιγίδα 1889 54×65 εκ. Μουσείο Ορανζερί

Ήταν αυτοδίδακτος, γεννημένος στην πόλη Λαβάλ της Γαλλίας, μέτριος μαθητής, με κλίση όμως στην ζωγραφική και την μουσική. Μετά τον θάνατο του πατέρα του μετακομίζει στο Παρίσι, όπου εργάζεται στο τελωνείο έχοντας ένα σταθερό εισόδημα. Λόγω της δουλειάς του γίνεται γνωστός με το παρατσούκλι “ Le Douanier”, ο Τελώνης . Παντρεύεται το 1868, μετά την 4χρονη θητεία του στο στρατό, όμως το πρώτο τους παιδί πεθαίνει στον γαλλο-πρωσικό πόλεμο στην πολιορκία του Παρισιού από την πείνα και το κρύο. Αποκτούν 8 ακόμη παιδιά από τα οποία μόνο μια κόρη του επιβιώνει. Το 1888 η γυναίκα του πεθαίνει κι ένα χρόνο αργότερα ξαναπαντρεύεται. Ξεκινά να ζωγραφίζει σχετικά αργά, έχοντας άδεια αντιγραφής έργων στο Λούβρο. Στα 40 του αποφασίζει να ζωγραφίσει περισσότερο δικά του έργα. Στα 49 του εγκαταλείπει την συμβατική δουλειά του και αφοσιώνεται πλήρως στην τέχνη του. Η αναγνώριση και η οικονομική επιτυχία δεν ήρθε άμεσα. Για να ζήσει κατέφυγε στην διδασκαλία μουσικής. Τα έργα του κατέληγαν συχνά σε παζάρια του δρόμου. Η γνωριμία του με τον Πικάσο, ανερχόμενου καλλιτέχνη εκείνη την εποχή, και η υποστήριξη και άλλων πρωτοποριακών καλλιτεχνών του έδωσε την αναγνώριση που του άξιζε και το έργο του άρχισε να εκτιμάται. Το 1910 τραυματίζεται στο πόδι, η σοβαρότητα δεν γίνεται αντιληπτή, μολύνεται και σε ηλικία 66 ετών πεθαίνει.



Η γητεύτρα των φιδιών 1907 1.67×1.90. Μουσείο Ορσέ

Ο Ρουσώ δεν ήταν απλώς ένας πρωτοποριακός καλλιτέχνης, αλλά και ένας αξιομνημόνευτος άνθρωπος, που με αστείρευτη φαντασία και αξιοζήλευτο θάρρος κατάφερε να πείσει τον κόσμο για την αξία και τις ικανότητες του. Το έργο αυτό είναι παραγγελία της μητέρας του ζωγράφου Ρομπέρ Ντελωναί. Ο Ρουσώ θα είχε μείνει αφανής αν δεν τον είχε ανακαλύψει η πρωτοπορία στις αρχές του 20ου αιώνα.



Οι ποδοσφαιριστές (1908), 100,5×80 εκ, Μουσείο Γκούγκενχαϊμ

Για τον Ρουσώ, η εκλογή του θέματος έχει πολύ μεγάλη σημασία. Εδώ θέλει να παρουσιάσει μια σκηνή με χαρακτήρα σύγχρονο.

Το έργο μοιάζει να υμνεί τις αξίες της ανεμελιάς και του παιχνιδιού, που είναι έμφυτες στην ανθρώπινη φύση. Η σύνθεση χαρακτηρίζεται από μια κλασσική αυστηρότητα.

Οι πίνακες του Ρουσώ δεν αποτελούν απλή, ακριβή απεικόνιση του τοπίου ή του θέματος, αντίθετα, αποτυπώνει μια έντονη αίσθηση, μια βαθύτερη εμπειρία που ξεπερνά τη μονοδιάστατη εικόνα.



Η μούσα εμπνέει τον ποιητή (1909), 146×97 εκ, Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης

Πορτραίτα του ποιητή Απολλιναίρ και της ζωγράφου Μαρι Λορανσέν. Ο καλλιτέχνης μοιάζει συνεπαρμένος απ' το θέμα του, που δεν έχει τον παραισθησιακό χαρακτήρα άλλων του έργων, αλλά μια τρυφερότητα που ξεκουράζει το μάτι σαν επιφάνεια ταπετσαρίας. Ο ρυθμός των λουλουδιών αφήνει να προβάλλεται η μαγεμένη παρουσία των προσώπων.

Το γεγονός ότι ανάμεσα μας έζησε ένας καλλιτέχνης που μέσα στην ανέφελη ψυχή του ο κόσμος καθρεφτιζόταν σαν αρμονία ενός αδιατάρακτου σύμπαντος. Αυτό συγκινεί εκείνους που στερήθηκαν αυτό το βίωμα. Ο Ανρι Ρουσώ ήταν ένας ζωγράφος της απλής καρδιάς.

Έχοντας ζωγραφίσει μερικά από τα καλύτερα έργα του, ο Ρουσώ παρέμενε στην αφάνεια, μέχρι την στιγμή που ο Πικάσο ψάχνοντας σ' ένα παλιατζίδικο για παλιά τελάρια που θα μπορούσε να ζωγραφίσει πάνω τους, ανακάλυψε έναν πίνακα του Ρουσώ και ο καταστηματάρχης του πρότεινε να τον χρησιμοποιήσει για καμβά.

Ο Πικάσο και η παρέα του ενθουσιάστηκαν και αναζήτησαν τον Ρουσώ. Τον επισκέφθηκαν στο εργαστήριο του, ενθουσιάστηκαν από τον πρωτογονισμό του, την παντελή απουσία ακαδημαϊκών επιρροών και συμβάσεων και την ειλικρίνεια του και τον περιέλαβαν στη συντροφιά τους. Ο Ρουσώ απολάμβανε την συναναστροφή τους, χωρίς να διστάζει να ασκεί κριτική στην μοντέρνα τέχνη, λέγοντας πως δεν την κατανοεί, ενώ για τον εαυτό του πίστευε πως ζωγραφίζει με τον ακαδημαϊκό τρόπο.



Το Όνειρο (1910), 204×298 εκ, Ν.Υορκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης

Το 1910 στο Σαλόν των ανεξάρτητων εξέθεσε τον μεγαλύτερο πίνακα του, “Το Όνειρο”, μια εικόνα ζούγκλας που οι νεαροί του φίλοι εκτίμησαν πολύ. Μια κοπέλα που ονειρεύεται, βρίσκεται ξαφνικά ξαπλωμένη σε έναν βελούδινο καναπέ τριγυρισμένη από ένα τροπικό δάσος, μέσα σε πολύχρωμα λουλούδια και πλούσια βλάστηση σε διαφορετικές αποχρώσεις του πράσινου. Λιοντάρια την κοιτάζουν έκπληκτα κι ένας ιθαγενής παίζει με τη φλογέρα του ένα σκοπό. Το γυμνό κορμί της παραπέμπει στην οδάλισκη του Ingres. Ο Ανρί Ρουσώ είχε κάποτε πει : “Όταν βρίσκομαι στον Βοτανικό Κήπο και παρατηρώ τα παράξενα φυτά από εξωτικούς κόσμους, μου φαίνεται πως μπαίνω σε όνειρο...”

Ο Ρουσώ, παρότι τα έργα του είχαν παντελή έλλειψη απουσία ακαδημαϊκών επιρροών, ο ίδιος θεωρούσε τον εαυτό του ακαδημαϊκό ζωγράφο. Ο ίδιος, με την ειλικρινή και παιδική ματιά του απέναντι στον κόσμο, κατάφερε να μας προιδεάσει για την τέχνη των υπερρεαλιστών, με την αφελή και φρέσκια ματιά του στο κόσμο. Το 1908, ο Πικάσο οργάνωσε στο εργαστήριό του μια γιορτή προς τιμήν του μαζί με τον Μονέ, τον Σεζάν, τον Ματίς και τον Μπρακ. Αφού τον έβαλαν να καθίσει σε έναν αυτοσχέδιο θρόνο, τον προσκυνούσαν περιπαικτικά, παρόλο που πολλοί απ' αυτούς πίστευαν πως είχε πετύχει την Απόλυτη Ζωγραφική. Ο Ρουσώ πιστεύοντας ακράδαντα πως του αξίζουν οι τιμές που του αποδίδονται, αφού πρώτα ευχαρίστησε τον Απολλιναίρ για το ποίημα που είχε γράψει προς τιμήν του, λέγεται ότι στράφηκε προς τον Πικάσο και είπε μια φράση ακατανόητη: “Εμείς οι δύο είμαστε οι μεγαλύτεροι ζωγράφοι της εποχής μας, εσείς στο αιγυπτιακό ύφος κι εγώ στο μοντέρνο”. Το 1910 τραυματίζεται σοβαρά στο πόδι, δεν αντιμετωπίζεται σωστά, μολύνεται και πεθαίνει στα 66 του χρόνια. Θάβεται στον τάφο ενός απόρου και ένα μήνα μετά οι φίλοι του κάνουν έρανο και φτιάχνουν ένα μνήμα στην γενέτειρά του.

Είχε μόλις εκθέσει στο Salon des Independent το αριστούργημά του “Όνειρο”.

Η ζωγραφική του Ρουσώ κατάφερε να αιχμαλωτίζει το βλέμμα των θεατών με και τα θέματα και οι πρωταγωνιστές των έργων του μοιάζουν να κοιτάζουν την ψυχή τους. Αυτή η αμεσότητα και η αίσθηση ζωντάνιας είναι που κάνει την ζωγραφική του τόσο συγκινητική και διαχρονική.

Αυτό που ο ίδιος ο Ρουσώ δεν αντιλαμβανόταν ήταν ότι το κοινό γοητευόταν όχι από την τεχνική ακρίβεια, αλλά από κάτι πιο βαθύ και πιο αυθεντικό στα έργα του. Η ζωγραφική του χαρακτηρίστηκε ως παιδική, απλοϊκή και χωρίς βαθύ νόημα. Ακόμα όμως και αν τα έργα του φαινόταν επιφανειακά ή επίπεδα, πως καταφέρνουν να να καθηλώνουν όσους τα βλέπουν;

George Seurat 1859 - 1891

Ενώ ο Σεζάν έψαχνε να βρει τρόπο να συμφιλιώσει τις μεθόδους του Εμπρεσιονισμού με την ανάγκη της τάξης, ένας πολύ νεότερος καλλιτέχνης ο Ζώρζ Σερά ξεκίνησε να αντιμετωπίσει αυτό το πρόβλημα σαν μαθηματική εξίσωση.

Με αφετηρία την μέθοδο ζωγραφικής του Ιμπρεσιονισμού μελέτησε την επιστημονική θεωρία της χρωματικής όρασης και αποφάσισε να φτιάξει τις εικόνες του με μικρές, κανονικές κουκίδες αδιάσπαστου χρώματος, όπως ένα ψηφιδωτό.

Τα χρώματα πίστευε θα έσμιγαν με αυτό τον τρόπο στο μάτι ή μάλλον στο νου, χωρίς να χάσουν τη λάμψη και την ένταση τους. Η ακραία όμως αυτή τεχνική, που έγινε γνωστή με τον όρο *pointillism*, έκανε τα έργα του μάλλον δυσανάγνωστα, αφού απέφευγε όλα τα περιγράμματα και διασπούσε κάθε φόρμα σε περιοχές από πολύχρωμες κουκίδες.

Έτσι αναγκάστηκε να απλοποιήσει τα σχήματα. Έχει σχεδόν κάτι το αιγυπτιακό η έμφαση που δίνει στις κάθετες και οριζόντιες γραμμές, που τον απομάκρυνε προοδευτικά από την πιστή απόδοση της φυσικής παρουσίας των πραγμάτων, οδηγώντας τον προς την διερεύνηση σχημάτων με ενδιαφέρον και εκφραστική δυνατότητα. Ο καλλιτέχνης δούλεψε τις αυστηρά χτισμένες συνθέσεις του για χρόνια. Έζησε μόνο 39 χρόνια και έκανε λίγους μεγάλους πίνακες εφαρμόζοντας τη θεωρία του με απόλυτη σαφήνεια.

Η προσφορά του συνίσταται στο γεγονός ότι στον μέρα με την μέρα αυτοδιαλυόμενο Εμπρεσιονισμό, αντιπαράθεσε ένα στέρεο σύστημα μορφών, μια σύνταξη μελετημένη με μαθηματική ακρίβεια. Τους κανόνες για την τέχνη του τους δημιούργησε δουλεύοντας με επιμονή και επιμονή στο εργαστήριό του, ερευνώντας τα στοιχεία της ζωγραφικής, όπως οι δάσκαλοι των φυσικών επιστημών.

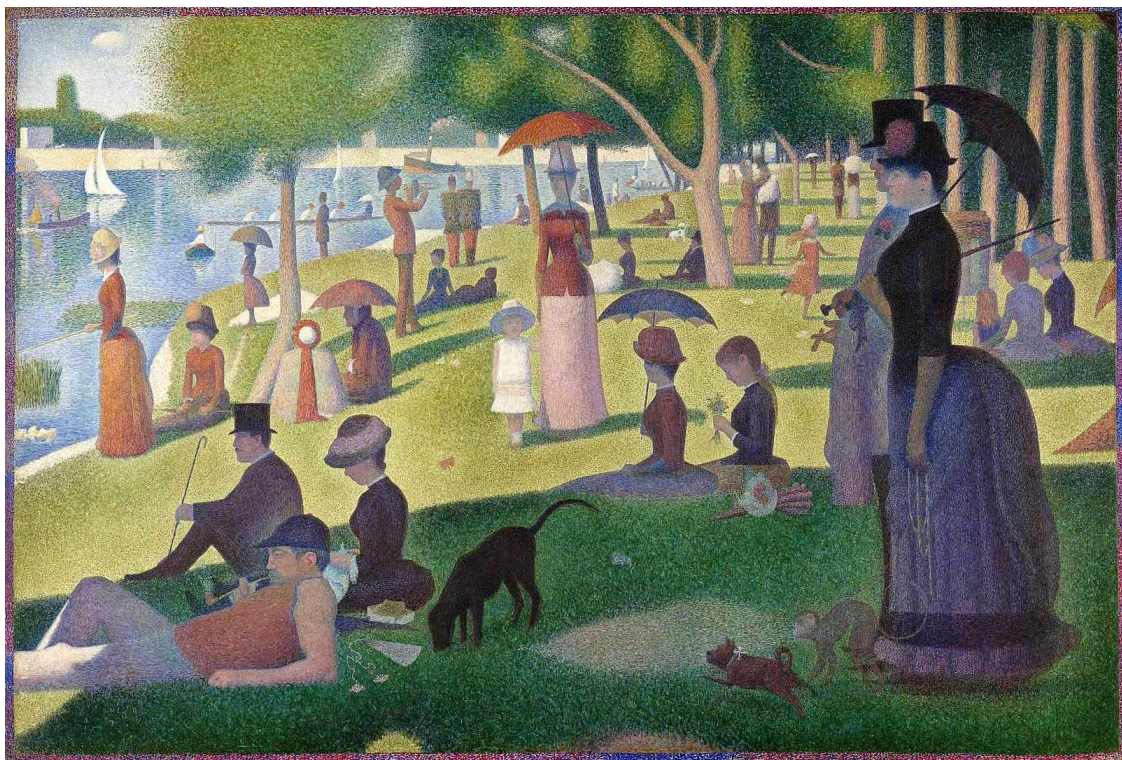
Ο όρος , νεοεμπρεσιονισμός, προτάθηκε αρχικά από έναν Γάλλο κριτικό τον Felix Feneon, που θέλησε να τον συσχετίσει με τον ιμπρεσιονισμό, τονίζοντας με το πρόθεμα -νεο- τις διαφορές των δυο τάσεων.

Ο όρος επικράτησε έναντι του χαρακτηρισμού, “ ντιβιζιονισμού” που υπερασπιζόταν ο Σινιάκ, όπως και έναντι του Πουαντιγισμού, που είχε αρχίσει να εμφανίζεται στις εφημερίδες, αλλά κρίθηκε ακατάλληλος από τους καλλιτέχνες του κινήματος, καθώς περιέγραφε αποκλειστικά την διαδικασία, ωστόσο χρησιμοποιείται ευρέως μέχρι σήμερα.



Κολυμβητές στην Asnieres (1884), 201×302 εκ, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη

Εδώ ο καλλιτέχνης μας περιγράφει μια σκηνή αντίθετη από το Κυριακάτικο απόγευμα στην grande jatte. Οι κολυμβητές λουσμένοι στο φως και όχι στην σκιά αντιπροσωπεύουν την εργατική τάξη, πιθανότατα εργάτες του εργοστασίου κάρβουνου που φαίνεται στο βάθος. Το παιδί με τα χέρια στο στόμα πιθανό να φωνάζει σ' αυτούς που βρίσκονται στην απέναντι όχθη που είναι το νησί Grande Jatte. Όλος ο πίνακας εναρμονίζεται σε σχέση με ένα κυρίαρχο φωτεινό σημείο.

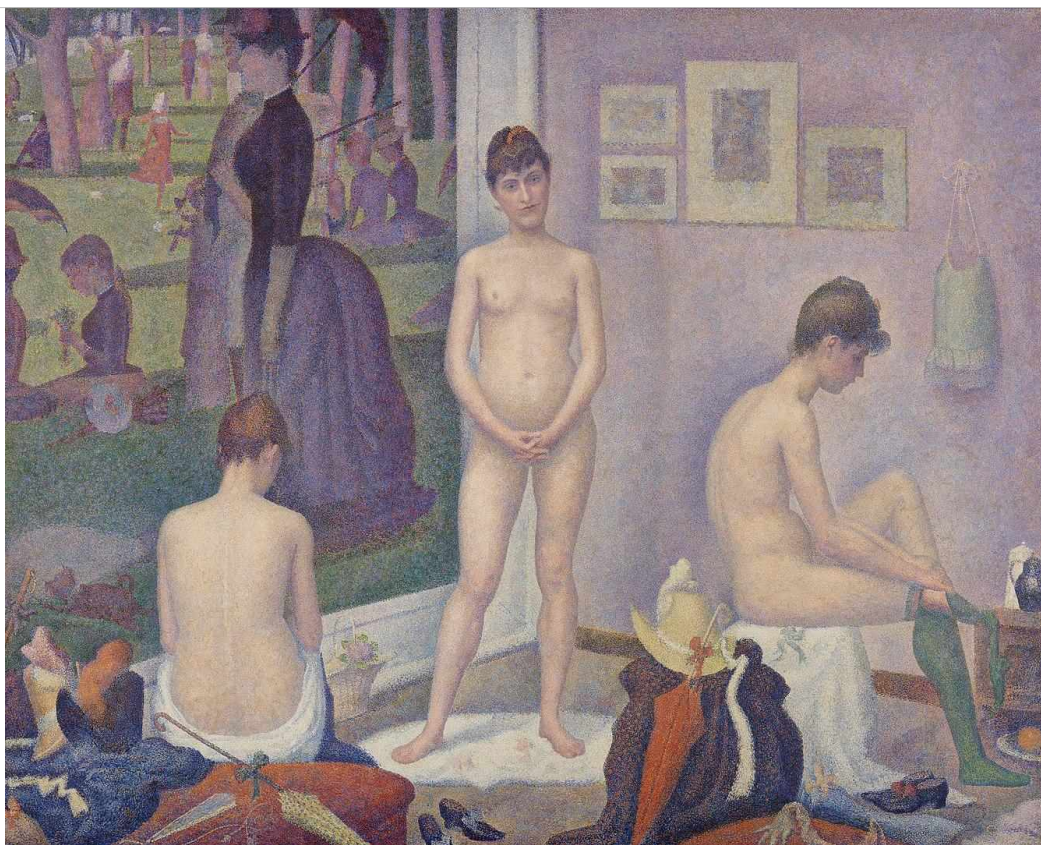


Ένα κυριακάτικο απόγευμα στο νησί της Grande Jatte (1883-1885), 207×308 εκ, Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης

Εδώ το εύρος και η προσηλωμένη προοπτική δίνουν στο έργο μία έξω χρονική διάσταση.

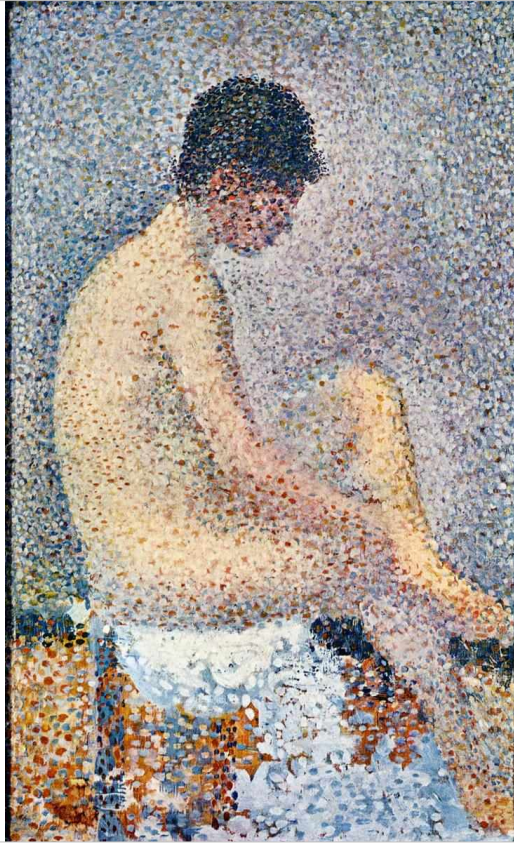
Ο πίνακας αν και πρωτότυπος, ανήκει στην εποχή που ο Σερά δεν ήταν και τόσο επινοητικός. Το θέμα έχει συχνά χρησιμοποιηθεί στη ζωγραφική. Το δούλεψε για δυο χρόνια και λένε πως έβαλε περίπου 220.000 κουκίδες. Ο ζωγράφος, λάτρης του σχεδίου αλλά και επηρεασμένος από τις εμπρεσιονιστικές εμπειρίες για την παρατήρηση του φωτός, εισηγάγε την τεχνική που είναι γνωστή ως Νεο-μπρεσιονισμός ή Διαιρετισμός ή Πουαντιγισμός. Πρόκειται για μία τεχνική που στηρίζεται στην ανακάλυψη του Γάλλου χημικού Σεβρέλ, για τον νόμο των σύγχρονων αντιθέσεων. Ο Σερά ανέλυσε το καθαρό φως στα βασικά χρώματα που το συνθέτουν, τα παρέθεσε με την μορφή στιγμάτων και άφησε να αναπαραχθούν με την όσμωση σχήματα και χρωματικές αποχρώσεις στο μάτι του θεατή, όταν αυτός κοιτάξει τον πίνακα από μια ορισμένη απόσταση. Ο πίνακας αυτός απεικονίζει μια συνήθη σκηνή της αστικής τάξης με τις συνήθειες τους και τις υπερβολές τους.

Ο Σερά δουλεύει σκόπιμα τα ίδια θέματα των Εμπρεσιονιστών, μια ηλιόλουστη μέρα στις όχθες του Σηκουάνα, με διαφορετικό τρόπο. Η σύνθεση ορίζεται με οριζόντιες και κάθετες, τα σώματα και οι σκιές τους σχηματίζουν ορθές γωνίες. Τα πρόσωπα είναι σαν κούκλες που εντάσσονται σε γεωμετρικά σχήματα, τοποθετημένα πάνω στον χλοοτάπητα σαν πιόνια σε σκακίερα, με ρυθμό διαστημάτων υπολογισμένο, σχεδόν μαθηματικά. Το φως ανασυντάσσεται βάσει ενός επιστημονικού τύπου, άρα είναι “κανονικό” και όχι φυσικό. Το σχήμα που παίρνει το φως πρέπει να είναι κανονικό, γεωμετρικό. Ένας χώρος-φως, με τα σώματα φτιαγμένα από την ίδια πολύχρωμη μάζα φωτός. Ο Σερά δεν κάνει μια επιστροφή στη γεωμετρία του προοπτικού χώρου και στη φυσικότητα των πραγμάτων, ο Σερά ανατάσσει σε γεωμετρική λογική τον εμπειρικό χώρο των Εμπρεσιονιστών, δημιουργώντας σχέσεις φωτός και χρώματος αντί μεγέθους και απόστασης.



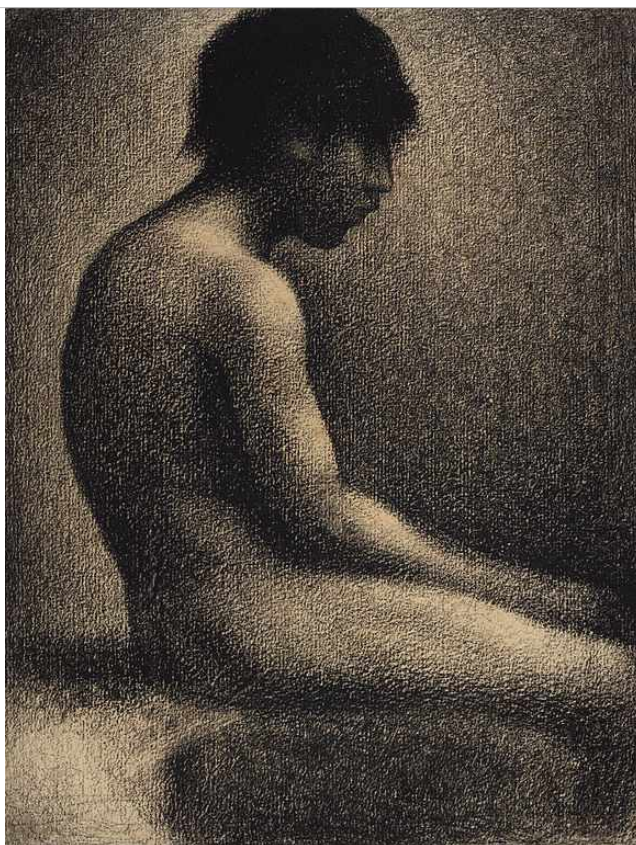
Τα μοντέλα (1888), Λούβρο

Μέσα απ' αυτόν τον πίνακα ρίχνουμε μια ματιά στο ατελιέ του ζωγράφου. Απλές γυναίκες, εργαζόμενες ποζάρουν στον καλλιτέχνη. Τα γυμνά μοντέλα γεμίζουν από φώς χάρις στην τεχνική του Σερά.



Μοντέλο σε προφίλ (1886), 25×16 εκ, Λούβρο (Λεπτομέρεια του έργου “Τα μοντέλα”)

Τα περιγράμματα περιορίζουν τώρα όλο και λιγότερο το αντικείμενο και υποδηλώνουν τις γραμμές κλειδιά με φωτεινές διακυμάνσεις.



Σπουδή γυμνού με κάρβουνο.



Παραλία στη Gravelines (1889)

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως τον καλλιτέχνη τον τράβηξε η φωτογραφική όραση, σαν να είχε την πρόθεση να μιμηθεί την λειτουργία της φωτογραφικής μηχανής. Εντυπώνει στον πίνακα, σαν σε φωτογραφική πλάκα, τα απειράριθμα σημεία του χώρου.

Ο Σερρά προσπάθησε να αποφύγει τα περιγράμματα στην ζωγραφική του. Από την αντίθεση του φωτός και της σκιάς έφτασε σταδιακά στην απλοποίηση των θεμάτων που απεικόνιζε.

Μαζί με τον Σινιάκ δημιούργησαν μια μέθοδο όπου, μελετώντας την θεωρία των χρωμάτων σύμφωνα με την οποία τα βασικά χρώματα τοποθετούνται το ένα κοντά στο άλλο καθαρά με την μορφή κηλίδων, η μίξη έπρεπε να συντελεστεί στο μάτι του θεατή.

Paul Signac 1863 - 1935

Ο Σινιάκ προερχόμενος από μια μεσοαστική παρισινή οικογένεια. Οι γονείς του τον ενθάρρυναν να παρακολουθεί την εικαστική κίνηση και την πρωτοποριακή κουλτούρα που ανθούσε στην Μονμάρτη. Ο νεαρός τότε Σινιάκ εντυπωσιάστηκε από το έργο των Ιμπρεσιονιστών. Νοίκιασε ένα δωμάτιο στην Μονμάρτη, μοιράζοντας τον χρόνο του ανάμεσα στο Παρίσι και ένα προάστιο, το Asnieres, όπου είχε εγκατασταθεί η μητέρα του και του πρόσφερε πλούσια θεματολογία. Λάτρης της ιστιοπλοΐας, αποκτά το πρώτο σκάφος του στα 16 του και το ονομάζει, “ Manet Zola Wagner ”από τα τρία είδωλα του.



The time of Armony (1894) ή The Age has not Passed, it is Still to come

Οι πρώτοι του πίνακες χρονολογούνται έγιναν όταν ήταν μόλις 18 χρόνων. Με μια στοιχειώδη εκπαίδευση στο στούντιο ενός ζωγράφου δωρεάν, ήταν σχεδόν αυτοδίδακτος. Μελέτησε πολύ έργα σπουδαίων ιμπρεσιονιστών όπως Μονέ, Μανέ, Ντεγκά κ.α. και υιοθέτησε το ιμπρεσιονιστικό στυλ.

Το 1884, στο πρώτο Σαλόν των Ανεξάρτητων, συνάντησε τον Σερά, μαζί με άλλους μεταεμπρεσιονιστές. Με τον Σερά έγιναν φίλοι, μοιράζονταν την χρωματική θεωρία του Σεβρέλ καθώς και θεωρίες σχετικά με την οπτική σε σχέση με την τέχνη και την αισθητική.

Ο πίνακας αυτός μεγάλων διαστάσεων προοριζόταν αρχικά για το Σπίτι του Λαού, στις Βρυξέλλες, και απεικονίζει μια ειδυλλιακή εκδοχή της μελλοντικής κοινωνίας.

Ο Σινιάκ ανακαλύπτει τις αναρχικές ιδέες το 1888 διαβάζοντας τους Elisee Reclus, Kropotkin και John Grave που ανέπτυξαν τις ιδέες του αναρχισμού. Μαζί με τον Πισαρό και άλλους φίλους του συνέφεραν οικονομικά στην εφημερίδα “ Νέοι Καιροί” μέχρι το 1912. Όμως η τέχνη του αγωνιστή δεν τον προσέλκυσε.

Γι’ αυτόν, αυτό που ήταν επαναστατικό ήταν η αναζήτηση της αρμονίας, η οποία όπως πίστευε συνέβαλε στον αγώνα ενάντια στις συμβάσεις της άρχουσας τάξης.

Πίστευε πως ήταν στο χέρι κάθε καλλιτέχνη το πως θα υπηρετούσε καλύτερα το κίνημα.



Η κόκκινη σημαδούρα, 1894

Η φίλια του Σινιάκ με τον Σερά, κρατά 10 χρόνια, μέχρι τον θάνατο του Σερά. Το 1886 γνωρίζει τον Βαν Γκογκ στο Παρίσι και γίνονται φίλοι ζωγραφίζοντας συχνά τόσο σε εξωτερικούς όσο και σε εσωτερικούς χώρους. Συνεχίζει να ταξιδεύει αναζητώντας θέματα για την δουλειά του. Το 1889 επισκέπτεται στην Αρλ τον Βαν Γκογκ που νοσηλευόταν μετά τον αυτοακρωτηριασμό του.



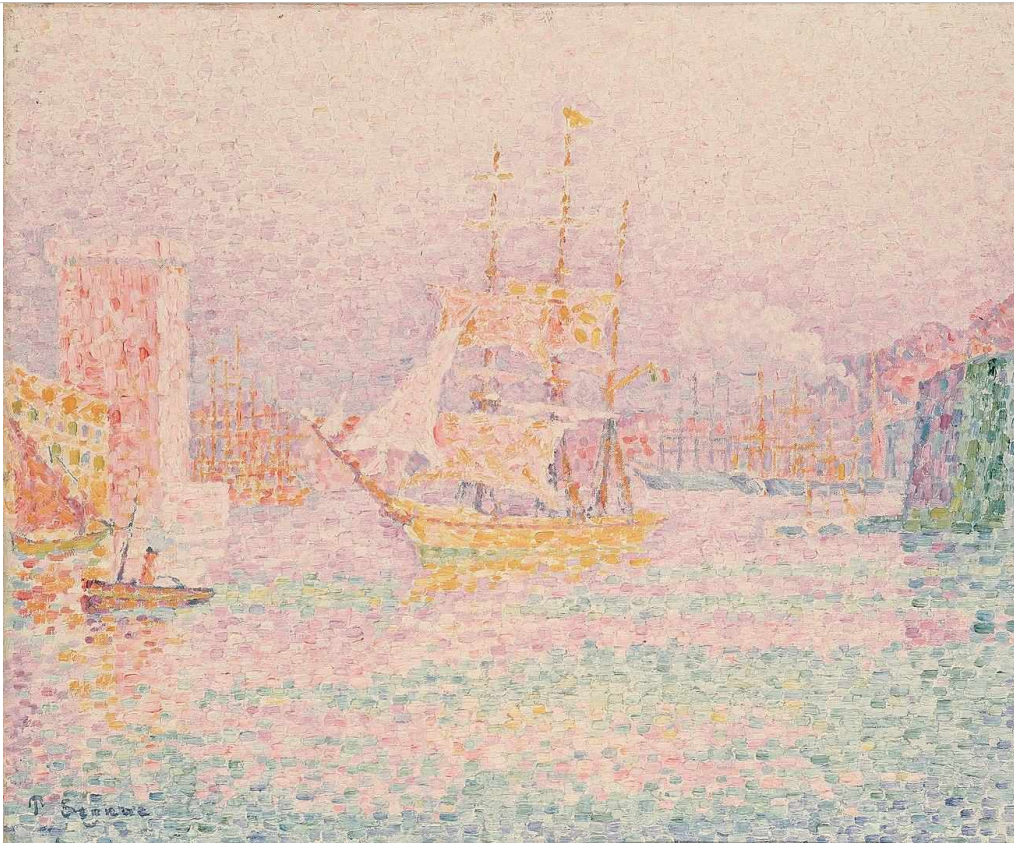
Το Παπικό παλάτι, 1900



Το πράσινο πανί Βενετία, 1904

Μετά τον θάνατο του Σερά, αποφασίζει να βρει ένα ήσυχο μέρος για να ζωγραφίζει και ένα καλό λιμανάκι για την Ολυμπία, το σκάφος του, που το ονόμασε έτσι προς τιμήν του Μανέ.

Το στυλ του έχει γίνει πιο χαλαρό, πιο εκφραστικό, πιο πολύχρωμο. Παθιασμένος με την ιστιοπλοΐα κατευθύνεται προς το Σεν-Τροπέ, που καμία σχέση δεν έχει με το μετέπειτα κοσμοπολίτικο, τουριστικό, κοσμικό μέρος και αποφασίζει να εγκατασταθεί εκεί.



Το λιμάνι της Μασσαλίας (1906) Μουσείο Ερμιτάζ, 46×55εκ.

Ο Σινιάκ εξελίσσει τον Πουαντιγισμό με πιο πλατιές, πιο αραιές χρωματικές πινελιές, σαν μωσαϊκά.

Καθώς τα υλικά ζωγραφικής που ήθελε αργούσαν να φτάσουν από το Παρίσι, δοκιμάζει την ακουαρέλα που του προσφέρει μια ρευστότητα και ελευθερία αντίθετα από την δουλειά του με τα λάδια.

Με βάση του το Σεν-Τροπέ παράγει μερικά από τα πιο διάσημα έργα του. Ζούσε σ'ένα τόπο που τον μάγευε και τον ενέπνεε, ανάμεσα σε καλλιτέχνες που έμεναν τα καλοκαίρια μαζί του και εμπνέονταν από το δυνατό φως και την ήμερη φύση. Ο παραγωγή έργων δεν σταμάτησε καθώς μεγάλωνε, εξακολουθούσε να δημιουργεί τέχνη με ακουαρέλες, ελαιογραφίες, σχέδια και να εκθέτει.

Για τον Σινιάκ, το να ζεις σήμαινε να ζωγραφίζεις και το να ζωγραφίζεις να ζεις. Πέθανε το 1935, σε ηλικία 71 χρόνων. Ο Σινιάκ είχε τεράστια επιρροή στον Ματίς και τον Ντερέ, τους φωβιστές

Toulouse Lautrec 1864 - 1901

Γεννήθηκε στη Νότια Γαλλία σε μια αριστοκρατική οικογένεια η οποία την εποχή της γέννησης του είχε χάσει μέρος του κύρους της. Οι γονείς του ήταν πρώτα ξαδέλφια πρακτική ευρύτερα διαδεδομένη εκείνη την εποχή για καθαρά οικονομικούς λόγους.

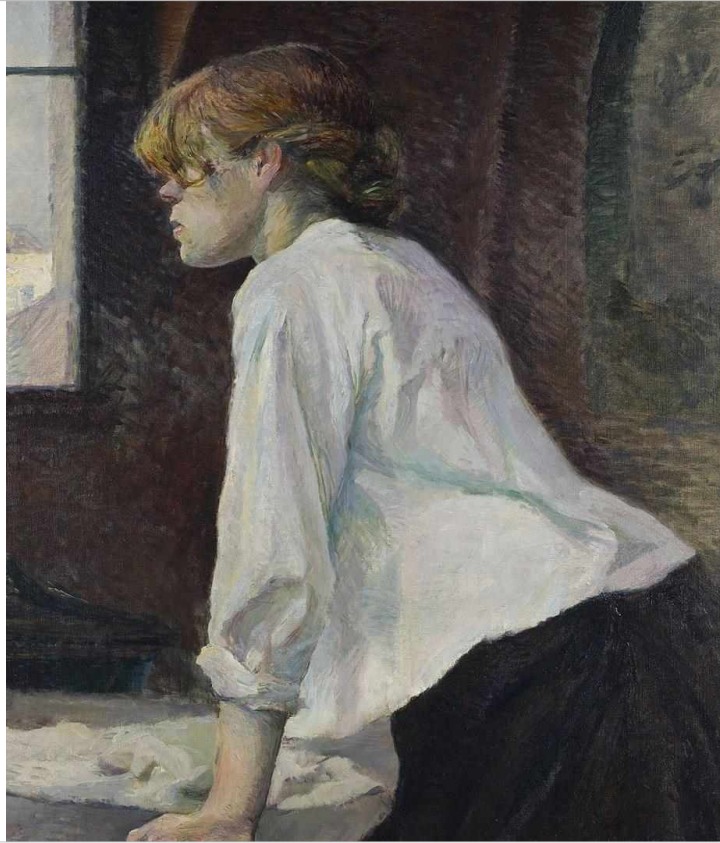
Το γεγονός αυτό όμως οδήγησε σε γενετικές ανωμαλίες όπως στην περίπτωση του Λωτρέκ, του οποίου τα πόδια σταμάτησαν να αναπτύσσονται φυσιολογικά σε σχέση με το υπόλοιπο σώμα του.

Εξαιτίας αυτού του θέματος, αδυνατούσε να ακολουθήσει μια συμβατική κοινωνική ζωή, γεγονός που πιθανά τον οδήγησε να αφοσιωθεί στη ζωγραφική. Το σχέδιο τον βοηθά στα παιδικά και εφηβικά του χρόνια να νικήσει την αξία, την μελαγχολία και την απελπισία των ατελείωτων ωρών αναγκαστικής ακινησίας. Μαθητεύει σε διάφορους ζωγράφους και καταλήγει στο Παρίσι, δημιουργώντας σταθερές φιλίες. Θεωρείται από πολλούς ο επίσημος εικονογράφος της νυχτερινής ζωής της Μπελ Επόκ, στα καμπαρέ και τους οίκους ανοχής του Παρισιού. Οι πίνακες του χαρακτηρίζονται από έντονα χρώματα και γεμάτοι από ανθρώπινες υπάρξεις. Υπήρξε προσεκτικός μάρτυρας της εποχής του και του κόσμου της Μονμάρτης όπου εγκαταστάθηκε το 1886, χρονιά που συνάντησε τον Βαν Γκογκ. Ανάμεσα σε καμπαρέ, κακόφημα σπίτια, χορευτικά κέντρα και καφενεία, στα περιθώρια της κοινωνίας, στροβιλίζεται ένα ετερόκλητο πλήθος ανθρώπων, ένας κόσμος όπου ο Λωτρέκ ανακαλύπτει ότι θα γίνει δικός του και η παραμόρφωση του μοιάζει να περνά απαρατήρητη, ενώ η όλο ένταση ζωή του ακονίζει την περιέργειά και του προσφέρει ένα συνεχώς ανανεωμένο πεδίο έρευνας. Ο Ντεγκά τον επαινεί και τον ενθαρρύνει.

Ανακαλύπτει τον χώρο του θεάτρου και φτιάχνει αφίσες και προγράμματα, αφιερώνει πίνακες και λιθογραφίες σε διάσημους ηθοποιούς. Ταξιδεύει στο Λονδίνο γνωρίζοντας τον Όσκαρ Ουάιλντ. Πάει στην Ολλανδία, Βέλγιο, Ισπανία, Πορτογαλία πλουτίζοντας τις γνώσεις του.

Το 1889 μητέρα του τον βάζει σε κλινική σε βαριά κατάθλιψη λόγω αλκοολισμού. Βγαίνοντας από εκεί ξεκινά να ζωγραφίζει πάλι ξαναπέφτει όμως στις παλιές του συνήθειες. Το 1901 προσβάλλεται από παράλυση, ίσως και λόγω της σύφιλης και πεθαίνει 37 χρονών.

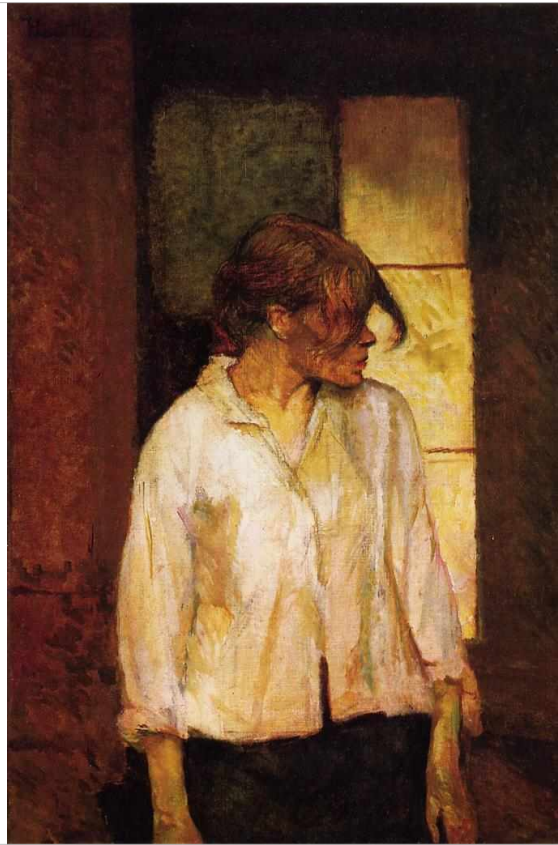
Ο Λωτρέκ ενδιαφέρεται για την αλήθεια των πλασμάτων που κινούνται γύρω του και της πρόσκαιρης ζωής, αφιερωμένης αποκλειστικά στο παρόν, την κρυφή αλήθεια μιας ιδιαίτερης ανθρώπινης μοίρας.



Η πλύστρα (1884), προσωπική συλλογή

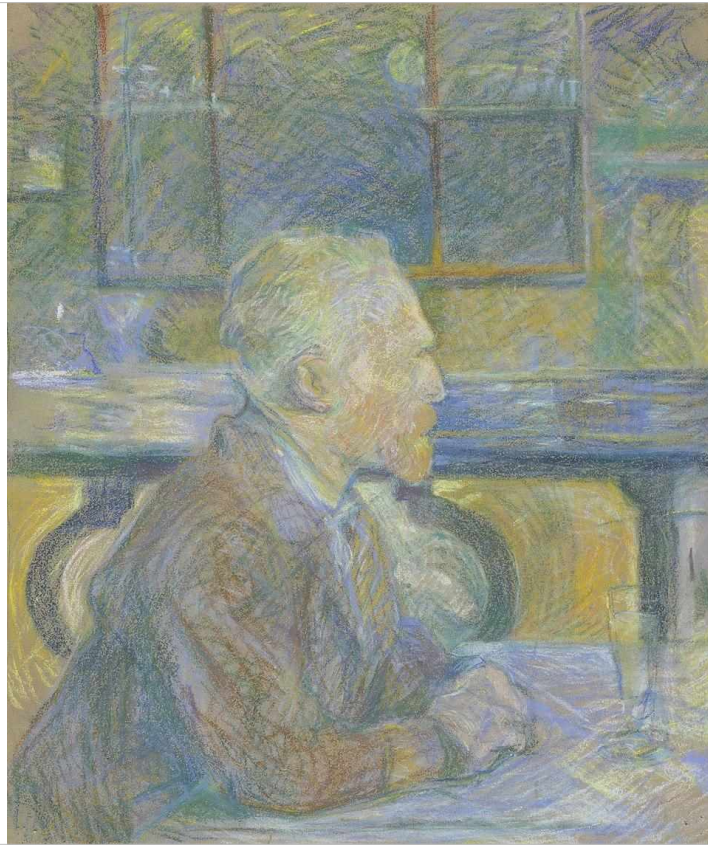
Οι φίλες του στα καμπαρέ του Παρισιού και τα στενά της Μονμάρτης στα τέλη του 19ου αιώνα, είναι εικόνες παρακμής που παίρνουν άλλο φως μέσα από τα έργα του και περνούν στην αθανασία. Ο Τουλούζ Λωτρέκ γίνεται παρατηρητής και συμμετέτοχος στον καλλιτεχνικό και πραγματικό τρόπο ζωής της εποχής του.

Ο ζωγράφος συναναστράφηκε με όλα τα είδη των ανθρώπων, από φτωχούς μέχρι πλούσιους και διάσημους.



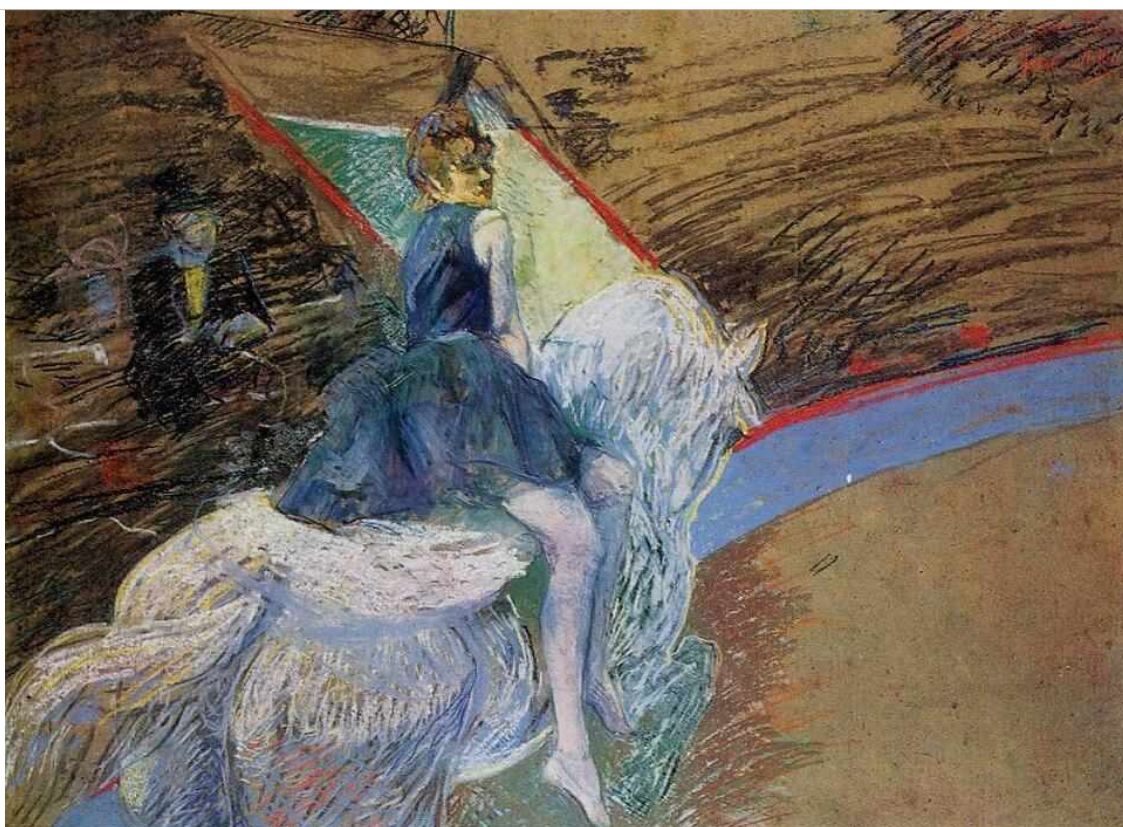
Rosa la Rouge, 1886-87, 72×48εκ, Barnes foundation, Φιλαδέλφεια

Το μοντέλο Carmen Gaudin ποζάρει ως η πόρνη Ρόζα η κόκκινη, ένας άθλιος και δολοφονικός χαρακτήρας που διαδόθηκε από τα τραγούδια του καλλιτέχνη του καμπαρέ Αριστίντ Μπρουάντ, στου οποίου το καμπαρέ κρέμονταν ο πίνακας στο παρελθόν. Ο Λωτρέκ ζωγραφίζει την Κάρμεν με κατακόκκινα μαλλιά να καλύπτουν το πρόσωπο της.



Πορτραίτο του Βαν Γκογκ, 1887, Άμστερνταμ, Μουσείο Βαν Γκογκ

Το 1886 συναντά τον Βαν Γκογκ και νοικιάζει ένα ατελιέ στην Μονμάρτη. Είναι ικανός να συνεχίσει μόνος του τη ζωή του στον δρόμο που διάλεξε. Στην Μονμάρτη ανάμεσα σε καμπαρέ και κακόφημα σπίτια, χορούς και καφενεία ο Λωτρέκ ανακαλύπτει ότι αυτός ο κόσμος θα γίνει δικός του και ότι η παραμόρφωση του μοιάζει να περνά απαρατήρητη. Ανακαλύπτει τον χώρο του θεάτρου και φτιάχνει αφίσες και προγράμματα, αφιερώνει πίνακες και λιθογραφίες σε διάσημους ηθοποιούς. Ταξιδεύει στο Λονδίνο, γνωρίζοντας τον Ουίστλερ και τον Όσκαρ Ουάιλντ, το 1895. Ταξιδεύει στην Ολλανδία, Βέλγιο, Ισπανία, Πορτογαλία πλουτίζοντας τις γνώσεις του. Ένα χρόνο αργότερα, η μητέρα του τον βάζει σε κλινική σε κατάσταση φρικτικής κατάθλιψης και αλκοολισμού.



Ιππέας πάνω σ' ένα άσπρο άλογο, 1888, παστέλ και λάδι, Norton Simon Art Foundation, 60×80εκ.

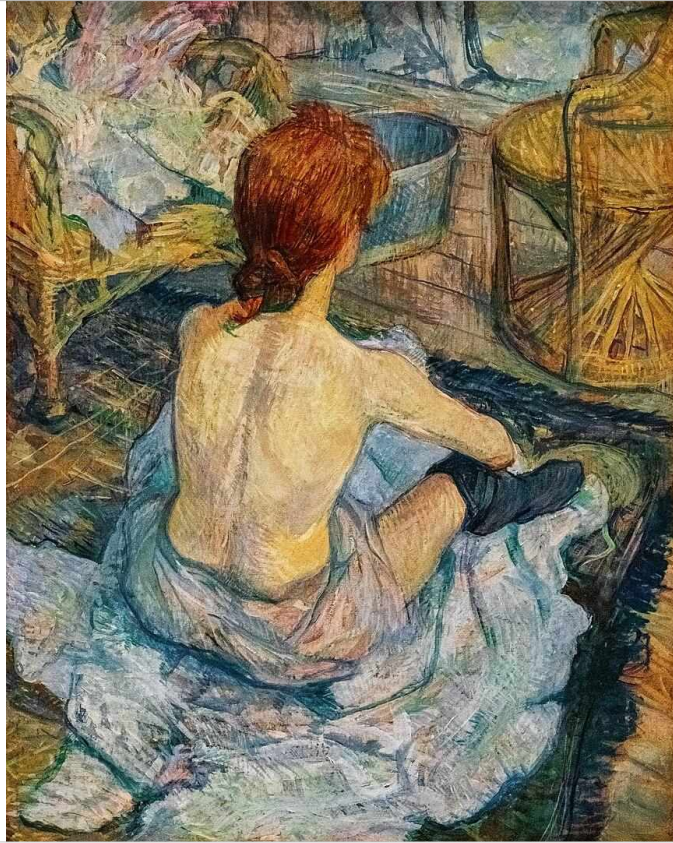
(At the Cirque Ferando, Rider on a White Horse)

Για να αποδείξει ότι είναι καλά, ζωγραφίζει από μνήμης μια σειρά από σκηνές τσίρκου και είναι ξανά ελεύθερος. Η βελτίωση του είναι σύντομη και ξαναπέφτει στις παλιές του συνήθειες.

Ο Λωτρέκ δεν γίνεται οπαδός κανενός κινήματος. Πολύ σεμνός, δεν φιλοδοξεί να μπει στο πάνθεον των ανανεωτών ζωγράφων της εποχής.

Η παρουσία ενός άψογα ντυμένου ανάπηρου γίνεται αναπόσπαστο μέρος του χώρου, στοιχείο οικείο και απαραίτητο. Εκεί ανάμεσα στις πλύστρες που κάθε βράδυ ξεσπάνε σε ένα παράφορο στροβιλισμό χορού, ο Τουλούζ Λωτρέκ βρίσκει μια στιγμιαία έμπνευση. Η ζωγραφική του απαλλαγμένη από κάθε προκατάληψη, βαθιά αντισυμβατική, αντιπροσωπεύει μια θαρραλέα πράξη αγάπης προς την ζωή.

Το 1888 εκθέτει και τα έργα του έχουν καλή αποδοχή.



Η τουαλέτα (1896), 64×52 εκ, Παρίσι, Ορσέ, Λάδι σε χαρτόνι

Οι περισσότερες γυναίκες που ζωγράφισε ο Λωτρεκ γνωστές ή άγνωστες είχαν κόκκινα μαλλιά. Κάποιες φορές απαθανάτιζε τα μοντέλα του από πίσω.

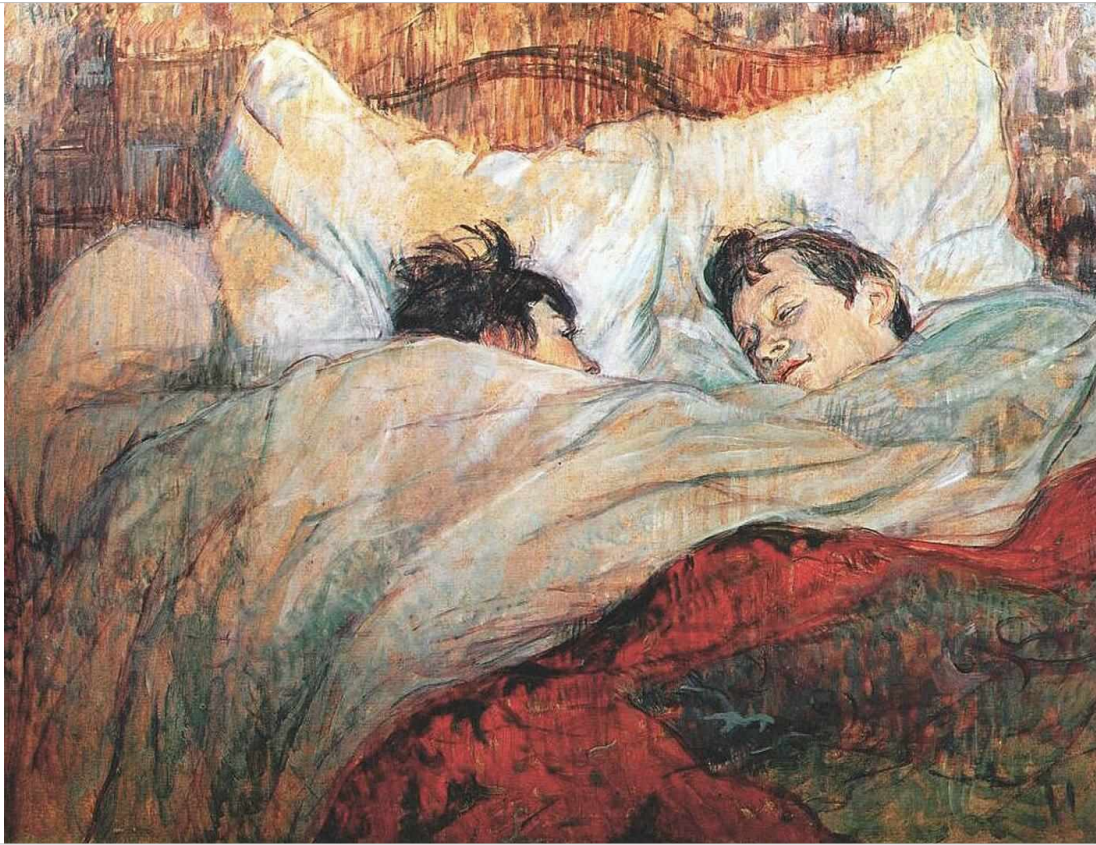
Αυτή η σύνθεση του Λωτρεκ θυμίζει την αφοσίωση που ένωθε απέναντι στον Ντεγκά, ειδικά στα έργα του από παστέλ. Αλλά η σημαντική διαφορά τους ήταν πως τα μοντέλα του Ντεγκά είχαν κίνηση, ενώ το συγκεκριμένο μοντέλο του Λωτρεκ ποζάρει.



Χορός στο Moulin Rouge (1890), Φιλαδέλφεια, Museum of Art

Το 1889 έγινε μόνιμος κάτοικος θαμώνας του Moulin Rouge και ενθουσιασμένος και εργάζεται διαρκώς χωρίς να ξεκουράζεται. Η ζωή του γινόταν όλο και πιο έντονη.

Γοητεύεται από τα έργα του Ντεγκά, από τα θέματα του θεάτρου, όπως και από θέματα της καθημερινής ζωής, από την ακρίβεια της κοφτής γραμμής που περιβάλλει τις σιλουέτες. Οι εκλεπτυσμένες συνθέσεις του Ουταμάρο του Χιροσίγκε ή τα αραβουργήματα τα σχεδιασμένα με τόση λεπτότητα, με την γραφική κομψότητα του σχεδίου, με τη καινοτομία της προοπτικής, που επιτυγχάνεται χάρη στην αντίθεση των διαφόρων επιπέδων και συγκεντρώνει την προσοχή στα πρόσωπα του πρώτου πλάνου.



Στο κρεβάτι (1893), Παρίσι, Ορσέ

Ο Λωτρέκ αφιέρωσε μια ολόκληρη σειρά από έργα του στην τρυφερότητα και στις στενές σχέσεις μεταξύ των εκδιδόμενων γυναικών. Στον πίνακα “στο κρεβάτι”, βλέπουμε τα κεφάλια δύο γυναικών σ' ένα διπλό κρεβάτι καλυμμένες σχεδόν ολόκληρες με τα σκεπάσματα κι όμως καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για δύο γυναίκες. Βλέπουμε δύο πόρνες άνετες και ευχαριστημένες μαζί να κοιτάζονται. Για τις εκδιδόμενες, που τίς εκμεταλλεύονταν άνδρες η ματιά του Τουλούζ Λωτρέκ βγάζει την τρυφερότητα που είχαν αυτές οι λεσβιακές σχέσεις σαν διέξοδο από την αντιμετώπιση των ανδρών.

Μοιράστηκε την ζωή αυτών των γυναικών που τον έκαναν έμπιστο τους, ζωγραφίζοντας και σχεδιάζοντας τες στην δουλειά και τον ελεύθερο χρόνο τους.



Στο Moulin Rouge (1892), 120×140 εκ, Σικάγο

Σ' αυτό το εσωτερικό του Μουλέν Ρουζ κάθε πρόσωπο έχει την ιστορία του. Αριστερά οι τακτικοί θαμώνες, η Λα Γκουλύ, πρώτη χορεύτρια του κέντρου ζωγραφισμένη από την πλάτη, δεξιά μια κοπελίτσα με το μπλε φως να αντανακλά στο πρόσωπο της και να προκαλεί ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα.

Ο Λωτρέκ μαζί με τους Σεζάν, Βαν Γκογκ και Γκωγκέν, είναι γνωστός ως ένας από τους μεγαλύτερους ζωγράφους της μεταιμπρεσιονιστικής περιόδου. Η επιρροή των Ιμπρεσιονιστών στο έργο του, ιδίως των πιο παραστατικών Μανέ και Ντεγκά, είναι εμφανής.

Η επιδέξια απεικόνιση των ανθρώπων βασίστηκε στο ιδιαίτερο ζωγραφικό τρόπο του που δίνει μεγάλη έμφαση στο περίγραμμα και στον γραμμική γραφή του. Πολλές φορές οι μακριές λεπτές πινελιές του αφήνουν κενά πάνω στον καμβά, λειτουργώντας αρκετές φορές σαν σχέδια με χρώμα.



Moulin Rouge La -Goulue, 1891

Από το 1889 έγινε μόνιμος θαμώνας του Moulin Rouge και ενθουσιασμένος άρχισε να σχεδιάζει. Το 1891 ο χώρος ήθελε μια νέα αφίσα. Ο Τουλούζ Λωτρέκ πήρε την δουλειά με την μεσολάβηση της Λα Γκουλύ. Αυτή η αφίσα του άνοιξε τον δρόμο και τον έκανε διάσημο. Έτσι άρχισε η εμμονή του με την αφίσα και την λιθογραφία. Η καριέρα του σαν σχεδιαστή αφισών απογειώθηκε.

Αν και τα μέσα και οι τρόποι όσο και τα θέματα του σόκαραν τον χώρο της τέχνης και την μεσοαστική ηθική, συνέχισε ακάθεκτος να ζωγραφίζει την παρακμή, χωρίς να ωραιοποιεί καταστάσεις. Ζωγραφίζοντας όλους αυτούς που διαμόρφωναν την νυχτερινή ζωή του Παρισιού του 19ου αιώνα που κανένας δεν τόλμησε να αποτυπώσει.



Aristide Bruant (αφίσα 1892), 150×100 εκ, Παρίσι, Cabinet des Estamps

Αν και ο καλλιτέχνης πολλές φορές έχει χρησιμοποιήσει την πλούσια παλέτα των Εμπρεσιονιστών, τις περισσότερες φορές το χρώμα αξιοποιείται μόνο για να ενισχύσει το δυναμικό σχέδιο και την ρωμαλέα σύνθεση των έργων του.

Η εκφραστικότητα της δουλειάς του εμφανίζεται κυρίως στις “αφίσες” του. Όταν το καμπαρέ Moulin Rouge άνοιξε τις πόρτες του του ανατέθηκε να δημιουργήσει μια σειρά από αφίσες, που του επέτρεψε να βγάλει χρήματα, εκτός του τακτικού επιδόματος από την οικογένεια του.



Jane Avril (αφίσα), 54×40 εκ, Αλμπι, Μουσείο Τουλούζ Λωτρεκ

Διαφημιστική αφίσα: η κομψότητα του σχεδίου δείχνει καθαρά πόσο είχε μελετήσει τις γιαπωνέζικες στάμπες ο Λωτρεκ.

Ξαναβρίσκουμε τη σφραγίδα του στην πρωτοτυπία της σύλληψης, το μουσικό όργανο του πρώτου πλάνου πλαισιώνει την χορεύτρια.

Βυθισμένος στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στο αλκοόλ και τις καταχρήσεις, με διαλυμένη την υγεία του λόγω της πνευματικής και φυσικής του εξάντλησης, μέσα από την ελευθερία που επέλεξε για να δημιουργεί χωρίς περιορισμούς, επέλεξε και τον δρόμο της προσωπικής καταστροφής.

Το 1899 νοσηλεύεται και σταματά να ζωγραφίζει. Δεν επανέρχεται ποτέ, επέστρεψε στο πατρικό του, στην μητέρα του, στα χέρια της οποίας ξεψύχησε, παράλυτος, τον Σεπτέμβρη του 1901 από επιπλοκές λόγω αλκοολισμού και σύφιλης, στα 37 του χρόνια.