

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

ΝΕΟΪΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΝΑΡΧΙΑ

Ελένη Γεωργίου

Λεμεσός 2024

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΝΕΟΪΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΝΑΡΧΙΑ

Ελένη Γεωργίου

Λεμεσός 2024

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Ελένη Γεωργίου, 2024

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Δρα Αντώνη Δανό, για την πολύτιμη καθοδήγηση του, καθώς και την οικογένειά μου, χωρίς την βοήθεια των οποίων, η διεκπεραίωση της παρούσας εργασίας δεν θα ήταν εφικτή.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η δεκαετία του 1890 στην Γαλλία θεωρήθηκε η «αναρχική» δεκαετία της χώρας, σε μια εποχή όπου Παρίσι έγινε το επίκεντρο της δυσaréσκειας της εργατική τάξης, απόρροια των σκληρών συνθηκών που επέφερε ο βιομηχανικός καπιταλισμός. Παράλληλα, ήδη από τα τέλη του 19ου οι διανοούμενοι της εποχής συμμετείχαν σε ζωνές συζητήσεις σχετικά με την έννοια της «κοινωνικής τέχνης» [«art social»], προσπαθώντας να συνδέσουν την παραγωγή τέχνης με ευρύτερα κοινωνικά ζητήματα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εδραιώθηκε η σύνδεση του κινήματος του νεο-ιμπρεσιονισμού με τον αναρχοκομμουνισμό. Οι θεωρίες του Piotr Kropotkin, του Élisée Reclus και του Jean Grave, κέρδισαν πολλούς υποστηρικτές από τον κόσμο της τέχνης και, ιδιαίτερα, την ομάδα των νεο-ιμπρεσιονιστών η οποία γοητεύτηκε από την ιδέα της αυθόρμητης ανθρώπινης αλληλεγγύης, για την οποία μιλούσε ο αναρχισμός. Στη φιλοσοφία του αναρχισμού βρήκαν αντιστοιχίες και παραλληλισμούς για την επιβεβαίωση της τεχνοτροπίας τους και διαμόρφωσαν μια εικονογραφία που, σε πολλές περιπτώσεις, αντηχούσε τα γραπτά των θεωρητικών της αναρχίας, έχοντας την πεποίθηση πως οι πίνακες τους είχαν την δύναμη να μεταδώσουν στον θεατή το αίσθημα της ηθικής αρμονίας και κατ' επέκταση να προωθήσουν και την ιδέα της κοινωνικής αρμονίας.

Λέξεις-Κλειδιά: 19^{ος} αιώνας, Γαλλία, Νεοϊμπρεσιονισμός, Αναρχία

ABSTRACT

The 1890s in France marked the country's "anarchist" decade, characterized by Paris emerging as the focal point of working-class discontent – a response to the harsh realities imposed by industrial capitalism. Concurrently, intellectuals of the era engaged in vigorous discussions surrounding the concept of "social art," seeking to intertwine artistic production with broader social concerns. In this milieu, a connection between the neo-impressionist movement and anarcho-communism emerged. The theories of the likes of Piotr Kropotkin, Élisée Reclus, and Jean Grave found resonance among many in the art world, particularly, within the neo-impressionist group, who were captivated by anarchism's vision of spontaneous human solidarity. Within the philosophy of anarchism, they discerned parallels that validated their artistic style, crafting an iconography that often echoed the writings of anarchist theorists. They believed that their paintings possessed the capacity to convey a sense of moral harmony to viewers and, by extension, to advocate for the idea of social harmony.

Key Words: 19th-century France, Neo-Impressionism, Anarchy

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	vi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	vii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Η Γαλλία στα τέλη του 19ου αιώνα και στο γύρισμα του 20ου: κρίση και «κοινωνική τέχνη» [«art social»].....	4
1.1 Το αναρχικό κίνημα στο Παρίσι: τρομοκρατία και προπαγάνδα.....	4
1.2 Τέχνη για την κοινωνία [«art social»].....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Νεο-ιμπρεσιονισμός και Αναρχία: Επιστήμη και αρμονία στην αυτονομία..	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Νεο-ιμπρεσιονιστική εικονογραφία και αναρχία	21
3.1 Κοιτάζοντας το πολιτικό στον Georges Seurat.....	21
3.2 Maximilien Luce και Paul Signac: Τεχνίτες και τεχνίτριες στο Παρίσι.....	25
3.3 Οι περιπλανώμενοι.....	30
3.4 Αναρχική γεωγραφία και το νεο-ιμπρεσιονιστικό τοπίο.....	34
3.5 Αναρχία, προπαγάνδα και ουτοπία.....	41
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	48
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	51
ΕΙΚΟΝΕΣ.....	56

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικόνα 1. Gustave Courbet, *Le Retour de la conférence*, προσχέδιο, 1863, λάδι σε καμβά, 73 x 92 εκ. Kunstmuseum Basel, Βασιλεία
- Εικόνα 2. Gustave Courbet, *Les Paysans de Flagey*, 1850, λάδι σε καμβά, 206 x 275 εκ. Musée d'Orsay, Παρίσι
- Εικόνα 3. Georges Seurat, *Paysan à la houe*, 1882, λάδι σε καμβά, 46.2 x 56.2 εκ. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 4. Georges Seurat, *Une baignade à Asnières*, 1884, λάδι σε καμβά, 202 x 301 εκ. National Gallery, Λονδίνο
- Εικόνα 5. Maximilien Luce, *Baignade*, άγνωστη χρονολογία, λάδι σε καμβά. Ιδιωτική συλλογή
- Εικόνα 6. Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1884-86, λάδι σε καμβά, 81.6 x 308.1 εκ. Art Institute of Chicago, Σικάγο
- Εικόνα 7. Georges Seurat, *Le Chahut*, 1889-90, λάδι σε καμβά, 170 x 141 εκ. Kröller-Müller Museum, Ότερλο
- Εικόνα 8. Georges Seurat, *Le Cirque*, 1891, λάδι σε καμβά, 186 x 152 εκ. Musée d'Orsay, Παρίσι
- Εικόνα 9. Maximilien Luce, *La Toilette*, 1887, λάδι σε καμβά, 92 x 73 εκ. Petit Palais, Γενεύη
- Εικόνα 10. Maximilien Luce, *Le Bain de pieds*, 1894, λάδι σε καμβά, 78.7 x 96.5 εκ. Chrysler Museum of Art, Norfolk, Βιρτζίνια
- Εικόνα 11. Maximilien Luce, *Le Café*, 1892, λάδι σε καμβά, 81.0 x 65.2 εκ. Ιδιωτική Συλλογή
- Εικόνα 12. Maximilien Luce, *Matin, intérieur*, 1890, λάδι σε καμβά, 64.8 x 81 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 13. Paul Signac, *Dimanche*, 1888-90, λάδι σε καμβά, 150 x 150 εκ. Ιδιωτική συλλογή
- Εικόνα 14. Paul Signac, *La salle à manger*, 1886-87, λάδι σε καμβά, 89.5 x 116.5 εκ. Kröller-Müller Museum, Ότερλο
- Εικόνα 15. Paul Signac, *Les Modistes*, 1885, λάδι σε καμβά, 81 x 100 εκ. E.G. Bührle Foundation, Ζυρίχη
- Εικόνα 16. Maximilien Luce, *L'Incendiaire*, 1896, λιθογραφία. Ιδιωτική συλλογή

- Εικόνα 17. Henri-Edmond Cross, *L'Errant*, 1896, λιθογραφία, 45.2 x 56.6 εκ. Philadelphia Museum of Art, Φιλαδέλφεια
- Εικόνα 18. Camille Pissarro, *Les Chemineaux*, λιθογραφία, περ. 1894, 22.4 x 28 εκ. Ιδιωτική συλλογή
- Εικόνα 19. Théo van Rysselberghe, *Les Errants*, 1896, λιθογραφία, 45.7 x 55.7 εκ. National Gallery of Canada, Οττάβα
- Εικόνα 20. Camille Pissarro, *Les Trimardeurs*, 1896, λιθογραφία, 24.77 x 30.16 εκ. Los Angeles County Museum of Art, Λος Άντζελες
- Εικόνα 21. Georges Seurat, *Embouchure de la Seine à Honfleur, soir*, 1886, λάδι σε καμβά, 64.2 x 80 εκ. Museum of Modern Art (MoMA), Νέα Υόρκη
- Εικόνα 22. Georges Seurat, *Paysage à Port-en-Bessin, Normandie*, 1888, λάδι σε καμβά, 65.1 x 80.9 εκ. National Gallery of Art, Ουάσιγκτον
- Εικόνα 23. Paul Signac, *Concarneau. Pêche à la sardine, opus 221 (Adagio)*, 1891, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ. Museum of Modern Art (MoMA), Νέα Υόρκη
- Εικόνα 24. Paul Signac, *Brise, Concarneau*, 1891, λάδι σε καμβά, 66.5 x 82 εκ. Ιδιωτική συλλογή
- Εικόνα 25. Henri-Edmond Cross, *La Pointe de la Galère*, 1891-1892, λάδι σε καμβά, 65.1 x 92.1 εκ. Philadelphia Museum of Art, Φιλαδέλφεια
- Εικόνα 26. Camille Pissarro, *La récolte des pommes à Éragny*, 1888, λάδι σε καμβά, 60.9 x 73.9 εκ. Dallas Museum of Art, Ντάλας
- Εικόνα 27. Camille Pissarro, *Paysannes plantant des rammes*, 1891, λάδι σε καμβά, 74 x 65 εκ. Ιδιωτική συλλογή
- Εικόνα 28. Charles Angrand, *La Moisson*, 1890, λάδι σε καμβά, 53.5 x 64.2 εκ. Musée Petit Palais, Γενεύη
- Εικόνα 29. Charles Angrand, *La Moisson*, 1888, λάδι σε καμβά, 53.5 x 64.2 εκ. Ιδιωτική συλλογή
- Εικόνα 30. Paul Signac, *Au temps d'harmonie: l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir*, 1893-95, λάδι σε καμβά, 310 x 410 εκ. Συλλογή Mairie de Montreuil, Montreuil, Παρίσι
- Εικόνα 31. Henri-Edmond Cross, *Bords méditerranéens*, 1895, λάδι σε καμβά, 65 x 92 εκ. Ιδιωτική συλλογή
- Εικόνα 32. Henri-Edmond Cross, *L'air du soir*, περ. 1893, λάδι σε καμβά, 116 x 164 εκ. Musée d'Orsay, Παρίσι

Εικόνα 33. Théo Van Rysselberghe, *L'Heure embrasée*, 1897, λάδι σε καμβά, 228 x 329 εκ.
Klassik Stiftung Weimar, Βαϊμάρη

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διατριβή αποτελεί αναλύει τη σύνδεση μελών του κινήματος του νεο-ιμπρεσιονισμού με τις θεωρίες του αναρχοκομμουνισμού, στην Γαλλία, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στο γύρισμα του 20^{ου}. Πιο συγκεκριμένα, επιχειρείται η σύνδεση έργων των καλλιτεχνών αυτών με τις θεωρίες αναρχικών φιλοσόφων και συγγραφέων όπως ο Piotr Kropotkin, ο Élisée Reclus και ο Jean Grave, και να επισημαίνεται το πως συγκεκριμένα νεο-ιμπρεσιονιστικά έργα αντηχούν τις θέσεις του αναρχοκομμουνισμού.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο, δηλαδή στα χρόνια της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας, στη δράση του αναρχικού κινήματος στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στη σύνδεση του κινήματος με την ομάδα των νεο-ιμπρεσιονιστών. Τα χρόνια αυτά στη Γαλλία χαρακτηρίστηκαν από την πολιτική αστάθεια, τις ταραχώδεις διαδηλώσεις και την κρατική βία. Ταυτόχρονα η χώρα βίωνε τη μετάβαση από μια αγροτική κοινωνία σε μια γοργή αστικοποίηση και εκβιομηχάνιση. Μέσα σε αυτό το κλίμα το αναρχικό κίνημα γιγαντώθηκε και οι ιδέες του αναρχοκομμουνισμού εξαπλώθηκαν στην εργατική τάξη, αλλά κυρίως στους κόλπους της πνευματικής ελίτ.

Παράλληλα με την εξάπλωση των θεωριών της αναρχίας, οι διανοούμενοι της εποχής, εκφράζοντας την πίστη τους πως η επανάσταση και η αλλαγή του πολιτικού σκηνικού που πρόσμεναν ήταν κοντά, πάσχιζαν να ορίσουν τον ρόλο που θα έπαιζε η τέχνη στην αναρχική κοινωνία του μέλλοντος. Έτσι, γίνεται μια αναδρομή στη συζήτηση μεταξύ θεωρητικών και καλλιτεχνών για τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης και τη δημιουργία της έννοιας «art social», μια συζήτηση που κράτησε περίπου σαράντα χρόνια, ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Ιδιαίτερη αναφορά θα γίνει στο βιβλίο του αναρχικού φιλόσοφου Pierre Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, που θεωρείται μια από τις πρώτες μελέτες που ασχολείται εξολοκλήρου με τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης.

Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει στη σύνδεση του νεο-ιμπρεσιονιστικού κινήματος με τον αναρχοκομμουνισμό. Πολλά μέλη της ομάδας των νεο-ιμπρεσιονιστών έβλεπαν με συμπάθεια τις κοινωνικοπολιτικές ανησυχίες του αναρχικού κινήματος και γοητεύονταν από το ότι ο αναρχοκομμουνισμός δεν απαιτούσε από τον καλλιτέχνη να απαρνηθεί την ατομικότητα και την αυτονομία του. Ωστόσο, έμφαση δίνεται στην κοινή τους πεποίθηση για τη χρησιμότητα της επιστημονικής γνώσης και της επιστημονικής μεθόδου για την προώθηση αισθητικών και κοινωνικών ιδανικών. Μετά από μια σύντομη αναφορά στη δημιουργία της τεχνοτροπίας του πουαντιγισμού, η οποία μπορεί να ιδωθεί μέσα στο γενικότερο πλαίσιο διάδοσης της επιστημονικής γνώσης και ιδιαίτερα της χημείας στα χρόνια της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας, προσοχή δίνεται στην κοινή πίστη αναρχικών και νεο-ιμπρεσιονιστών για το ότι η επιστήμη θα μπορούσε να αποτελέσει θεμέλιο για την οικοδόμηση ενός νέου, δικαιότερου και αρμονικότερου κόσμου, αλλά και στο πως η ίδια η τεχνοτροπία τους βρήκε τη θεωρητική της νομιμοποίηση μέσα από την αναρχική ιδεολογία.

Τέλος, το τρίτο κεφάλαιο αφιερώνεται στην εικονογραφία των νεο-ιμπρεσιονιστών, έχοντας πάντα ως γνώμονα τις θεωρίες της αναρχίας και πως αυτές αντανακλώνται σε συγκεκριμένα νεο-ιμπρεσιονιστικά έργα. Κατ' αρχάς, εξετάζονται έργα του Georges Seurat ο οποίος, αν και δεν εξέφρασε ποτέ επίσημα τις πολιτικές του θέσεις, δημιούργησε έργα τα οποία συνδέθηκαν με το πολιτικό και στα οποία παρατηρήθηκε η κριτική παρατήρηση και το κοινωνικό σχόλιο, ακόμα και από τους αναρχικούς συναδέλφους και φίλους του που έβρισκαν στα έργα του την επιβεβαίωση των δικών τους αντιλήψεων. Στη συνέχεια παρουσιάζονται έργα του Maximilien Luce και του Paul Signac που ασχολούνται με τους τεχνίτες και τις τεχνίτριες του Παρισιού, μια ιδιαίτερη κατηγορία έργων αφού οι νεο-ιμπρεσιονιστές δεν ασχολήθηκαν συχνά με την απεικόνιση εργατών, κυρίως με τον τρόπο που το έκανε ο Luce, δηλαδή, με επώνυμα πορτρέτα εξειδικευμένων τεχνιτών στο οικιακό τους περιβάλλον. Μετά, γίνεται λόγος για τα χαρακτηριστικά των νεο-ιμπρεσιονιστών με θέμα

τους «περιπλανώμενους», τα οποία δημιούργησαν αποκλειστικά ως αναρχική προπαγάνδα ώστε να δημοσιευτούν σε διάφορα περιοδικά της εποχής. Τέλος, το κεφάλαιο κλείνει με τη σύνδεση της επιστήμης της γεωγραφίας, συγκεκριμένα, της αναρχικής γεωγραφίας του Reclus και του Kropotkin, με το έργο των νεο-ιμπρεσιονιστών. Θα γίνει αναφορά στις τοπογραφίες οι οποίες βρίσκονταν σε απόλυτη συνάρτηση με το πως αντιλαμβάνονταν οι αναρχικοί γεωγράφοι το χώρο και το τοπίο και πως αυτό θα μπορούσε να προωθήσει την κοινωνική αρμονία και την ευημερία, για να οδηγηθούμε τελικά στα έργα αναρχικής προπαγάνδας του Paul Signac, του Henri-Edmond Cross και του Théo van Rysselberghe, που προωθούσαν την ιδέα της δημιουργίας μιας ιδανικής αναρχικής κοινωνίας στον μεσογειακό νότο της Γαλλίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η Γαλλία στα τέλη του 19ου αιώνα και στο γύρισμα του 20ου: κρίση και «κοινωνική τέχνη» [«art social»]

1.1 Το αναρχικό κίνημα στο Παρίσι: τρομοκρατία και προπαγάνδα

Τα τέλη του 19^{ου} αιώνα βρήκαν την Γαλλία να βυθίζεται όλο και περισσότερο στην πολιτική αστάθεια. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου το πολιτικό τοπίο χαρακτηριζόταν από μεταβαλλόμενες συμμαχίες και ιδεολογικές συγκρούσεις. Η Τρίτη Γαλλική Δημοκρατία, που ιδρύθηκε μετά την πτώση του Ναπολέοντα Γ' το 1870, αντιμετώπισε προκλήσεις από διάφορες πολιτικές παρατάξεις, συμπεριλαμβανομένων των μοναρχικών, των ρεπουμπλικάνων και των σοσιαλιστών. Παράλληλα, η εποχή αυτή γνώρισε την άνοδο πολιτικών κινημάτων όπως ο μπουλανζισμός, με επικεφαλής τον στρατηγό Georges Boulanger, αλλά και σκάνδαλα όπως η υπόθεση Dreyfus, που αποκάλυψαν τις βαθιές διαιρέσεις στη γαλλική κοινωνία σχετικά με ζητήματα εθνικισμού και αντισημιτισμού. Η Τρίτη Δημοκρατία πάλεψε για την επικράτηση της σταθερότητας μέσα σε αυτές τις εντάσεις αλλά τελικά η πολιτική σκηνή σηματοδεύτηκε από μια σειρά βραχύβιων κυβερνήσεων.

Επιπλέον, στα οικονομικά, η Γαλλία βρισκόταν στη μέση μιας μετάβασης από μια αγροτική σε μια βιομηχανοποιημένη κοινωνία. Στα τέλη του 19ου αιώνα παρατηρήθηκε η ανάπτυξη βιομηχανιών όπως η εξόρυξη άνθρακα και χάλυβα αλλά και η κλωστοϋφαντουργία, που οδήγησαν στην αστικοποίηση και σε μια αυξανόμενη εργατική τάξη. Η επέκταση του σιδηροδρομικού δικτύου διευκόλυνε τη διακίνηση αγαθών και ανθρώπων σε όλη τη χώρα, ωστόσο οι οικονομικές ανισότητες παρέμειναν, οδηγώντας σε κοινωνικές εντάσεις, συμπεριλαμβανομένων εργατικών απεργιών και ταραχών, καθώς οι εργαζόμενοι αναζητούσαν καλύτερες συνθήκες εργασίας και υψηλότερους μισθούς.

Το πολιτικό και οικονομικό περιβάλλον της εποχής κατά τις δεκαετίες αυτές ευνόησε και την άνοδο και τη διάδοση του αναρχικού κινήματος. Η πιο ορατή πλευρά του κινήματος ήταν η «έμπρακτη προπαγάνδα» [«propagande par le fait»], που σχετιζόταν με πράξεις βίας

από υποστηρικτές του εξεγερσιακού αναρχισμού, κυρίως με βομβιστικές ή δολοφονικές επιθέσεις που στόχευαν την άρχουσα τάξη. Ορισμένοι αναρχικοί αγκάλιασαν την ιδέα έμπρακτης προπαγάνδας ως ένα τρόπο «εκπαίδευσης» του γενικού πληθυσμού, ιδιαίτερα λαμβάνοντας υπόψη ότι, την εποχή αυτή, τα ποσοστά αναλφαβητισμού ήταν υψηλά. Αυτή η προσέγγιση είχε στόχο όχι μόνο να εμπνεύσει τους ανθρώπους να αναλάβουν δράση αλλά και να τους εμπλέξουν ενεργά στο αναρχικό κίνημα. Στην Γαλλία των τελών του 19^{ου} αιώνα το αναρχικό κίνημα βρήκε το κατάλληλο έδαφος για να ευδοκιμήσει, ιδιαίτερα λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η Παρισινή Κομμούνια του 1871 παρουσιάστηκε ως μια απόδειξη του πώς μπορούν να συνεισφέρουν οι απλοί άνθρωποι στην προώθηση της αναρχικής ιδεολογίας. Αλλά, ακόμη και περιστατικά μικρότερης κλίμακας, όπως οι διαδηλώσεις στη Βέρνη, που πραγματοποιήθηκαν περίπου την ίδια περίοδο, θεωρήθηκαν παραδείγματα άξια προς μίμηση. Ο αναρχικός θεωρητικός Piotr Kropotkin, αν και έπειτα θα απέρριπτε την ιδέα της τρομοκρατίας, τόνιζε το 1879 ότι η διάδοση των αναρχικών ιδεών δεν πρέπει να περιορίζεται στον προφορικό και γραπτό λόγο, αλλά θα πρέπει επίσης να γίνεται μέσω πράξεων ακτιβισμού (Fleming 1980: 4-5).

Για τη γαλλική κυβέρνηση οι επιθέσεις αυτές αποτελούσαν απόδειξη ότι οι αναρχικοί αποτελούσαν μια εγκληματική οργάνωση που έπρεπε να εξαλειφθεί από τη ρίζα της. Για τον λόγο αυτό, το γαλλικό καθεστώς εισήγαγε μια σειρά από νόμους, που ονομάστηκαν «lois scélérates» [«άθλιοι νόμοι»], και που στόχο είχαν να πλήξουν το αναρχικό κίνημα. Οι νόμοι αυτοί καταδίκασαν οποιονδήποτε προωθούσε «αναρχική προπαγάνδα» στον τύπο. Έτσι, τον Αύγουστο του 1894 η κυβέρνηση ξεκίνησε τη «Δίκη των Τριάντα», στην οποία δικάστηκαν για την εμπλοκή τους στο αναρχικό κίνημα, τριάντα κατηγορούμενοι, ανάμεσά τους πολλοί διανοούμενοι και καλλιτέχνες, όπως ο κριτικός τέχνης Félix Fénéon και ο αναρχικός γεωγράφος Élisée Reclus.

Η ιδέα μιας κοινωνίας στα πρόθυρα της κατάρρευσης διαδόθηκε ευρέως στους πνευματικούς κύκλους της αριστεράς στη Γαλλία, οι οποίοι συνδύασαν την πρόβλεψή τους για την πτώση του καθεστώτος της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας με τη διαβεβαίωση για τον ερχομό μιας κοινωνικής επανάστασης που θα επέφερε ένα μετασχηματισμό της κοινωνίας προς το καλύτερο (Hutton 1987: 54). Η επικρατούσα διάθεση παραίτησης ήταν βαθιά συνυφασμένη με μια αυξανόμενη απογοήτευση για το πολιτικό τοπίο. Πολλοί διανοούμενοι αλλά και απλοί πολίτες βρέθηκαν παγιδευμένοι σε μια κατάσταση απελπισίας, αντιλαμβανόμενοι την έλλειψη βιώσιμων εναλλακτικών λύσεων μεταξύ των υπάρχοντων πολιτικών κομμάτων (Hutton 1987: 70). Οι παραδοσιακές οδοί για πολιτική αλλαγή φάνηκαν ανεπαρκείς, συμβάλλοντας σε μια αίσθηση πολιτικής ανικανότητας που τροφοδότησε την ατμόσφαιρα παραίτησης που επικρατούσε.

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, το αναρχικό κίνημα έφτασε στο αποκορύφωμά του και υπολογίστηκε πως αριθμούσε περισσότερα από 100.000 μέλη/υποστηρικτές (Hutton 1987: 25). Οι αναρχικές ιδέες διαδίδονταν στην κοινωνία με ραγδαίους ρυθμούς με αποτέλεσμα στα 1892 να εκδίδονται στη Γαλλία 247 αναρχικά περιοδικά και μέχρι το 1896 να γίνονται 340, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι σύμφωνα με δημοσκόπηση της εποχής, 76 από τους 99 ερωτηθέντες καλλιτέχνες αυτοπροσδιορίζονταν ως κάποιου είδους αναρχικού (Hutton 1987: 30). Σε μια εποχή όπου τόσο το καθεστώς όσο και οι κυρίαρχες εφημερίδες χαρακτήριζαν συχνά τους αναρχικούς ως σοβαρή απειλή για την κοινωνία, ο αναρχισμός είχε καταφέρει να καθιερωθεί ως μια ευρέως αποδεκτή ή ακόμη και επιθυμητή πολιτική επιλογή μεταξύ της πνευματικής ελίτ.

1.2 Τέχνη για την κοινωνία [«art social»]

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα κυριάρχησαν δύο αντικρουόμενες απόψεις για τον ρόλο που διαδραμάτιζε η τέχνη σε μια κοινωνία. Από τη μια, επικρατούσε η ιδέα της «τέχνης για την τέχνη», που ήθελε την «αληθινή» τέχνη ανεξάρτητη από οποιαδήποτε εκπαιδευτική, ηθική ή

πολιτική χρησιμότητα. Από τη άλλη, γινόταν λόγος για μια τέχνη που όφειλε να λειτουργεί μέσα στα πλαίσια της προώθησης του κοινού καλού και της ηθικής. Η επιχειρηματολογία υπέρ της μίας ή της άλλης θέσης, από διανοούμενους και καλλιτέχνες, θα οδηγούσε δημιουργία ενός είδους τέχνης που θα ήταν δεν θα ήταν αποκομμένη από την κοινωνική ζωή, αλλά και την ηθική, και που θα μπορούσε να αλλάξει τον κόσμο χωρίς να στερεί από τους καλλιτέχνες την αυτονομία και την ελευθερία τους.

Οι προσπάθειες για να οριστεί ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης είχαν ήδη αρχίσει από τις πρώτες δεκαετίες του 1800, όταν ο Γάλλος θεωρητικός, και εισηγητής του γαλλικού σοσιαλισμού, Henri de Saint-Simon, υποστήριξε πως ο ρόλος των καλλιτεχνών ήταν καθοριστικός για την επίτευξη μιας ιδανικής κοινωνίας. Στο έργο του *Le Nouveau Christianisme* (1825) ο Saint-Simon οραματίστηκε έναν νέο χριστιανισμό βασισμένο στην παγκόσμια αρμονία, τον ανθρωπισμό, την αλληλοκατανόηση και την αγάπη. Ωστόσο, για την προώθηση των ιδανικών αυτών απέρριψε τους κληρικούς και πρότεινε τους καλλιτέχνες ως ένα νέο είδος ιερατείου, αφού πίστευε πως ήταν καλύτερα εξοπλισμένοι ώστε να προωθήσουν την κοινωνική πρόοδο μέσω της επίκλησης στο συναίσθημα. Υποστήριξε πως οι καλλιτέχνες είχαν τη δύναμη να διαδίδουν γρήγορα νέες ιδέες, κάτι που τους επέτρεπε να έχουν ισχυρό και επιδραστικό αντίκτυπο στην κοινωνία (Egbert 1967: 342-343). Για τον Saint-Simon, οι καλλιτέχνες αποτελούσαν την «εμπροσθοφυλακή», αφού έχοντας αφομοιώσει ιδέες που εισήγαγαν οι επιστήμονες, χρήσιμες για την κοινωνική πρόοδο, μπορούσαν να τις μεταφράσουν στον κόσμο με τρόπο κατανοητό αλλά και συναρπαστικό.

Ο αναρχικός φιλόσοφος Pierre Joseph Proudhon δεν έμεινε ανεπηρέαστος από τον «σαινσιμονισμό», αφού υποστήριζε πως η τέχνη είχε σημαντικό κοινωνικό ρόλο. Παρότρυνε όμως τους καλλιτέχνες να παρουσιάζουν τα κακώς κείμενα της εποχής τους, φροντίζοντας παράλληλα να κρατούν ισορροπία ανάμεσα στην πραγματικότητα και την απεικόνιση του ιδανικού (Hutton 1987: 99). Το βιβλίο του *Du principe de l'art et de sa destination sociale*

εκδόθηκε το 1865, λίγο μετά τον θάνατό του, και θεωρείται μια από τις πρώτες μελέτες που ασχολείται εξολοκλήρου με τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης (Egbert 1967: 345). Αρχικά, ο Proudhon ήθελε να γράψει μία τετρασέλιδη μπροσούρα ως εισαγωγή και ανάλυση ενός αντικληρικού έργου του Gustave Courbet, με τίτλο *Le Retour de la conférence* (1863) (Εικόνα 1), τελικά όμως αποφάσισε να εμβαθύνει στο θέμα της τέχνης και προχώρησε στην συγγραφή του βιβλίου. Ο Proudhon πρότεινε μια θετικιστική ανάλυση της κοινωνίας, της οποίας η τέχνη ήταν αναμφίβολα μέρος, αφορμώντας παράλληλα από τον εγγεληνικό ισχυρισμό ότι η τέχνη εκφράζει πάντα τον ιδεαλισμό της εποχής μέσα στην οποία δημιουργήθηκε. Με λίγα λόγια, βασισμένος αντίληψη του Auguste Comte, υποστήριξε πως ο άνθρωπος, η κοινωνία, η τέχνη αλλά και οι φυσικές επιστήμες, υπακούουν σε σταθερούς, οιονεί μαθηματικούς νόμους, μια αντίληψη που δεν θα μπορούσε να είναι πιο αντι-ρομαντική και αντι-ουτοπική (Rubin 1980: 86).

Μετά από μια αναφορά στις σημαντικότερες περιόδους της τέχνης, ο Proudhon συνεχίζει, στο *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, με μια κριτική ανάλυση της τέχνης της εποχής του. Σε αντίθεση με τον Saint-Simon, που τοποθετούσε τους καλλιτέχνες στην κορυφή της κοινωνικής ιεραρχίας, ο Proudhon λίγο νωρίτερα στο *Philosophie de la misère* (1846), κατηγορούσε τους καλλιτέχνες, που έχαναν τον χρόνο τους σε οτιδήποτε άλλο εκτός από το να κάνουν τέχνη με κοινωνικά μηνύματα, ως ανεύθυνους ρομαντικούς, διεφθαρμένους και εγωπαθείς που εκμεταλλεύονται το ωραίο ως εμπόρευμα (Rubin 1980: 87). Ένα παράδειγμα τέτοιου καλλιτέχνη ήταν ο Eugène Delacroix ο οποίος, σύμφωνα με τον Proudhon, αντί να εστιάζει στις ανάγκες της κοινωνίας πηδούσε από θέμα σε θέμα χωρίς να επιδεικνύει καμία συνέπεια. Ο Proudhon δεν έκρυψε πόσο τον εκνεύριζε ο ρομαντικός ατομικισμός του Delacroix και η αποσύνδεσή του από την πραγματικότητα:

Αλλά, για άλλη μια φορά, αυτός ο άνθρωπος που βλέπει πέρα από τους αιώνες, που συχνάζει στον αόρατο κόσμο, που κατοικεί στο υπερφυσικό, που θέτει τους ήρωες του Σαίξπηρ ενώπιόν του, είναι ικανός να παρατηρήσει και να κατανοήσει τι

συμβαίνει γύρω του; [...]. Τα τέσσερα πέμπτα του έργου του Delacroix είναι σκέτη ανοησία: το άλλο πέμπτο παραμένει αμφίβολο και ύποπτο (Proudhon 1866: 115-116).

Με παρόμοιο τρόπο επιτίθεται στην ιστορική ζωγραφική του Jacques-Louis David, τα θέματα του οποίου βρίσκει να βασίζονται σε εικασίες. Για τον Proudhon, ο David είτε δεν ήταν πραγματικά μάρτυρας των γεγονότων που παρουσίασε είτε απέτυχε να ζωγραφίσει μια πιστή απεικόνιση. Από την άλλη, κατηγορεί τον Jean-Auguste-Dominique Ingres για την προσκόλλησή του στην καθαρότητα της φόρμας και για την απουσία αναφορών σε ιδέες.

Έπειτα, ο Proudhon επιχειρεί μια ανάλυση τεσσάρων έργων του Courbet και μια εξήγηση του κοινωνικού σκοπού του έργου του. Μέσα από την συζήτηση των έργων αυτών – *Les Paysans de Flagey* (Εικόνα 2), *La fileuse endormie*, *Un enterrement à Ornans* και *Les Baigneuses* – προκύπτουν και οι αρχές του για την τέχνη. Παρουσιάζει τον Courbet ως τον ζωγράφο που, καλύτερα απ’ όλους, εικονογραφεί το ιδανικό της παρατήρησης, αρχίζοντας από το έργο *Les Paysans de Flagey* (1850) (Εικόνα 2):

Είναι όλα αληθινά, φυσικά αποτυπωμένα· χωρίς να εννοώ ότι οι μορφές είναι πορτρέτα· αλλά οι άνθρωποι είναι με τέτοιο τρόπο αποδομένοι που πιστεύεις ότι τους έχεις ξανασυναντήσει· τέλος η σκηνή, στην ολότητά της και στις λεπτομέρειες, μιας τέτοιας αλήθειας, τέτοιας απλότητας, που σε προκαλεί να κατηγορήσεις τον ζωγράφο για παντελή έλλειψη επινόησης και ότι σου πρόσφερε μια δαγκεροτυπία αντί για έργο τέχνης. Αλλά, κοντοσταθείτε μπρος σ’ αυτόν τον φαινομενικά χυδαίο ρεαλισμό και σύντομα θα αισθανθείτε πως κάτω από αυτή τη χυδαιότητα κρύβεται ένα βάθος παρατήρησης που αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, το αληθινό νόημα της τέχνης. (Proudhon 1866: 167-168).

Όπως αναφέρει ο Rubin (1980: 92), ο Proudhon επέλεξε το πιο πάνω έργο γιατί εξηγούσε, καλύτερα από οποιοδήποτε άλλο, τη θέση του Courbet μέσα στο κοινωνικό του περιβάλλον, ακόμα και αν αυτό που φανέρωνε ήταν ένα «ιδανικό της μετριότητας». Τα εξωτερικά χαρακτηριστικά των χωρικών αποκάλυπταν την κρυμμένη συνείδηση του ανεπιτήδευτου, φυσικού ανθρώπου. Ο Proudhon θα υποστήριζε πως οι κοινωνικές δομές δεν θα έπρεπε να βασίζονται σε υποκριτικές αξιώσεις ούτε σε κάποια εξιδανικευμένη εκδοχή του ανθρώπου, αλλά θα έπρεπε να απορρέουν από τον φυσικό του χαρακτήρα σε απόλυτη συνάρτηση με την φυσική του ύπαρξη (Rubin 1980: 70):

Η τέχνη έχει ως σκοπό να μας οδηγήσει στην κατανόηση του εαυτού μας μέσα από την αποκάλυψη όλων μας των σκέψεων, ακόμα και των πιο κρυφών, όλων των τάσεων, των αρετών, των ελαττωμάτων, των παραλογισμών και ως εκ τούτου να συμβάλει στην ανάπτυξη της αξιοπρέπειας μας, στην τελειοποίηση της ύπαρξης μας (Proudhon 1866: 199).

Απορρίπτοντας την ιδέα μιας τέχνης που αντλούσε έμπνευση από το παρελθόν, γυρίζοντας την πλάτη στον αληθινό κόσμο, ο Proudhon καλούσε τους καλλιτέχνες να κοιτάζουν στο παρόν και να παρατηρήσουν τον κόσμο γύρω τους. Οι καλλιτέχνες που δεν εκφράζαν το πνεύμα της εποχής τους, δούλευαν μάταια, και μια τέχνη χωρίς στόχο, χωρίς κατεύθυνση και χωρίς κριτήριο κατέληγε να υποβαθμίζεται στο επίπεδο του μιχλιμπιδιού [bimbeloterie] (Proudhon 1866: 286).

Για τον Proudhon, το σοσιαλιστικό μέλλον απαιτούσε, επίσης, χρήσιμους καλλιτέχνες. Εφόσον τίποτα δεν παράγεται ποτέ μάταια, η χρησιμότητα του έργου τέχνης είναι απόρροια της χρησιμότητας του ίδιου του καλλιτέχνη. Ο Proudhon όμως, αν και υποστήριζε τη σημαντικότητα του περιεχομένου έναντι της φόρμας (αυτό που αποκαλούσε «ηθικό γούστο») (Bouchard 2014β: 272), δεν έβλεπε την τέχνη απλά ως μέσο προπαγάνδας. Αντ' αυτού, επιχειρούσε να τη νομιμοποιήσει ως πρακτική. Αναγνώριζε πως ο καλλιτέχνης όφειλε να αποτυπώνει το ωραίο και το υψηλό, άρα δεν απέρριπτε τον ιδεαλισμό, μια αξία που έβρισκε πως βρισκόταν στον πυρήνα της τέχνης, ωστόσο έδινε διαφορετικούς ορισμούς για το ιδανικό (Crapo 1991: 73) Όριζε, για παράδειγμα, τον ρεαλισμό του Courbet ως «κριτικό ιδεαλισμό» (Rubin 1980: 98). Για τον Proudhon, ο ιδεαλισμός στην τέχνη σήμαινε πως ο καλλιτέχνης έκφραζε τα καθοριστικά χαρακτηριστικά της εποχής του και συλλάμβανε το πνεύμα της κοινωνίας μέσα στην οποία ζούσε (Crapo 1991: 73). Αντίθετα, απέρριπτε τον ιδεαλισμό της τέχνης του παρελθόντος, όπως για παράδειγμα την αρχαία ελληνική τέχνη και τη μεσαιωνική χριστιανική τέχνη που εμπνέονταν από το θεικό. Κατά συνέπεια, επέκρινε τον κλασικισμό γιατί καλλιεργούσε την εξιδανικευμένη ομορφιά της αρχαίας Ελλάδας, και τον ρομαντισμό γιατί αναβίωνε την πνευματική ομορφιά του μεσαιωνικού καθολικισμού, ενώ

καμιά από αυτές τις μορφές τέχνης δεν αντιμετώπιζε τα ζητήματα της εποχής και δεν πρόσφερε τα σωστά μήνυμα στους πολίτες μιας βιομηχανικής και δημοκρατικής εποχής (Crapo 1991: 75).

Ο Proudhon προέτρεπε τους καλλιτέχνες, όχι μόνο να επιλέξουν τον απλό άνθρωπο ως κύριο θέμα της τέχνης τους, αλλά και να αναλάβουν ένα παιδαγωγικό ρόλο ώστε να συμβάλουν στην παραγωγή της γνώσης και στην εξύψωση του ήθους. Οι ζωγράφοι που δεν μετέφεραν ουσιαστικές ιδέες και δεν απευθύνονταν στη διάνοια του θεατή, ουσιαστικά παρήγαγαν «ημιτελή» έργα που απευθύνονταν μόνο στις αισθήσεις, ενώ αυτό που έπρεπε να επιδιώκουν ήταν να συνδυάζουν βασικά στοιχεία της τέχνης, όπως το ωραίο και το υψηλό, με αρχές όπως η δικαιοσύνη, η αλήθεια και η ηθική (Crapo 1991: 75).

Η επιρροή του Proudhon στους αναρχικούς κύκλους θα ήταν καθοριστική, καθώς οι ιδέες του για τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης αλλά και για την ικανότητα των έργων τέχνης να μεταφέρουν γνώση, ειδικά μέσα από τον τύπο, θα υιοθετούνταν από τα επαναστατικά κινήματα του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Η επιρροή αυτή είναι ολοφάνερη στα γραπτά του Kropotkin ο οποίος, στο βιβλίο του *Paroles d'un révolté* (1886), καλεί τους καλλιτέχνες να διδάξουν το κοινό μέσα από την τέχνη τους, ενώ περιγράφει με σαφήνεια ποιο θα πρέπει να είναι το περιεχόμενο των έργων αυτών:

Δείξτε στους ανθρώπους την ασχήμια της σημερινής ζωής και κατανοήστε τις αιτίες αυτής της ασχήμιας· πείτε μας πως θα μπορούσε να ήταν μια συνετή ζωή εάν δεν έπρεπε να σκοντάφτει σε κάθε βήμα λόγω της ανικανότητας και της ανεντιμότητας του παρόντος κοινωνικού συστήματος (Kropotkin 1886: 41).

Όπως και ο Proudhon νωρίτερα, ο Kropotkin δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο περιεχόμενο του έργου τέχνης και όπως εύστοχα επισημαίνει ο Hutton (1987: 100), προωθεί μια τέχνη που αποτελεί επέκταση των συνθημάτων και των θεωριών του αναρχικού κινήματος.

Προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης επανήλθε στις συζητήσεις των λογοτεχνικών και των καλλιτεχνικών ελίτ καθώς οι φωνές της αμφισβήτησης του πατερναλισμού της φιλελεύθερης Τρίτης Δημοκρατίας άρχισαν να πληθαίνουν (Méneux

2006). Το 1889 έγινε μια προσπάθεια να ενωθούν αυτές οι φωνές, με τη δημιουργία του Club de l'art social. Ανάμεσα στα ιδρυτικά μέλη της ομάδας αυτής ήταν ο κριτικός Adolphe Tabarant, ο συγγραφέας Lucien Descaves, οι αναρχικοί Jean Grave και Émile Pouget αλλά και οι καλλιτέχνες Camille Pissarro και Auguste Rodin. Βασικοί στόχοι της ομάδας αυτής ήταν η δημιουργία δράσεων με στόχο την διάδοση της τέχνης στα λαϊκά στρώματα και η προώθηση καλλιτεχνικών πρακτικών που προέρχονταν από την ίδια την εργατική τάξη, όπως οι διάφορες μορφές λαϊκής δημιουργίας (Bouchard 2014a: 321). Πάνω απ' όλα όμως, η λέσχη ήθελε να διατυπώσει ένα σύνολο κατευθυντήριων αρχών ή πεποιθήσεων και μια μέθοδο με την οποία οι τέχνες θα μπορούσαν να αναπαριστήσουν και να προωθήσουν την διαμόρφωση ενός καινούριου τρόπου σκέψης με στόχο την αλλαγή και την πρόοδο (Hutton 1987: 107).

Ο Tabarant θα προέτρεπε, επίσης, τους καλλιτέχνες, γράφοντας στο περιοδικό *La Revue socialiste* τον Ιανουάριο του 1890 πως, «ο καλλιτέχνης πρέπει να προσπαθήσει να μελετήσει το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ζει» και ότι «πρέπει να αγωνιστεί για οτιδήποτε είναι επιστήμη, φως, λογική, δικαιοσύνη, ανθρωπότητα» (Hutton 1987: 107). Ταυτόχρονα, υποστήριζε πως μια τέχνη με κοινωνικό περιεχόμενο μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητα από την πρόθεση του ίδιου του δημιουργού ή τις υποκειμενικές του πεποιθήσεις. Ως παράδειγμα έφερνε τα λογοτεχνικά έργα του Honoré de Balzac και του Émile Zola, των οποίων τα έργα δεν αντλούσαν τον κοινωνικό τους χαρακτήρα από τις πολιτικές πεποιθήσεις των δημιουργών τους, αλλά χρησιμοποιούνταν πολύ συχνά ως προπαγάνδα από την αριστερά (Hutton 1987: 109). Τελικά, το Club de l'art social θα διαλυόταν μετά από ένα χρόνο όμως οι ιδέες των μελών του θα συνέχιζαν να αποτελούν θέμα συζήτησης ανάμεσα στους κύκλους διανοούμενων της εποχής.

Η συζήτηση για τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης συνέχισε κυρίως μέσα από δημοσιεύσεις στα αναρχικά περιοδικά της εποχής. Ζωγράφοι με αναρχικές πεποιθήσεις όπως

ο Paul Signac και ο Lucien Pissarro απέρριπταν τη διάκριση, που υποστηριζόταν περισσότερο από τους λογοτέχνες, μεταξύ «art pour l' art» και «art social», και επέμειναν στον εγγενώς κοινωνικό χαρακτήρα των έργων τους (Méneux 2006). Σε ένα γράμμα στο περιοδικό *Temps Nouveaux*, ο Pissarro επιχειρηματολόγησε υπέρ της αυτονομίας της τέχνης, εκφράζοντας παράλληλα τον σκεπτικισμό του απέναντι σε μια τέχνη που προοριζόταν αποκλειστικά για τις «μάζες» (Méneux 2014: 290). Από την πλευρά του ο Signac τόνιζε πως ήταν σφάλμα να ζητά κανείς από τους καλλιτέχνες να απεικονίσουν συγκεκριμένα σοσιαλιστικά θέματα, αφού αυτοί που δούλευαν εναρμονισμένοι με τους μεγάλους κοινωνικούς αγώνες της εποχής τους μπορούσαν να πλήξουν το σαθρό κοινωνικό στερέωμα, ακόμα και αν επιδίωκαν φαινομενικά αισθητικούς στόχους (Hutton 1987: 111-112). Οι ιδέες αυτές στηρίζονταν σε απόψεις όπως αυτές του αναρχικού ακτιβιστή και θεωρητικού Jean Grave, ο οποίος υποστήριζε πως η επιστήμη, η παιδεία και η λογική ήταν εκ φύσεως αναρχικές και κομμουνιστικές, ένα συμπέρασμα στο οποίο έφτανε οποιοσδήποτε αναζητούσε την αλήθεια πέρα από δογματισμούς και προκαταλήψεις (Hutton 1987: 110).

Για τους αναρχοκομμουνιστές, λοιπόν, η έμφαση δινόταν στην απόλυτη ελευθερία της έκφρασης, η οποία μπορούσε να οδηγήσει στη δημιουργία μιας πραγματικά προοδευτικής και με κοινωνικό περιεχόμενο τέχνης. Σε ένα άρθρο του, το 1892, ο Reclus θα χαρακτήριζε ως εγγενώς πολιτική την τέχνη που απομακρυνόταν από τα δεσμά της «επίσημης» τέχνης. Για τον Reclus, οι καλλιτέχνες που αμφισβητούσαν την επίσημη αισθητική της ακαδημίας κέρδιζαν αυτομάτως μια θέση στους κόλπους της αναρχίας, ενώ σύγκρινε την τέχνη που αντιτασσόταν στην παράδοση με τους αγώνες των καταπιεσμένων ενάντια στους καταπιεστές (Hutton 1987: 115).

Ωστόσο, για πολλούς από τους θιασώτες της «art social» το περιεχόμενο της τέχνης θα έπρεπε να συγκεκριμενοποιηθεί, τουλάχιστον στο ελάχιστο. Γιατί εάν όλη η τέχνη μπορούσε να θεωρηθεί επαναστατική ή αναρχική, τότε ποιος θα ήταν ο λόγος ένας

καλλιτέχνης να δεσμευτεί κάνοντας έργα για την κοινωνική επανάσταση; Για τον αναρχικό κριτικό λογοτεχνίας Bernard Lazare, η τέχνη θα έπρεπε να αποφεύγει όσο γίνεται την βαρβαρότητα του ρεαλισμού αλλά και τον συντηρητισμό του συμβολισμού και αντ' αυτού να στραφεί προς την απεικόνιση της κοινωνίας του «αύριο» (Méneux 2014: 290). Για να το καταφέρει αυτό, ο Lazare πρότεινε μια τέχνη που το περιεχόμενό της θα ενσωμάτωνε τις βαθύτερες πραγματικότητες της σύγχρονης ζωής με ένα συμβολικό χαρακτήρα, θα συνδύαζε την κριτική προς την σύγχρονη κοινωνία προσφέροντας παράλληλα μια οπτικοποίηση του μέλλοντος (Hutton 1987: 115):

Το έργο του συγγραφέα, το έργο του καλλιτέχνη, το έργο της κοινωνικής τέχνης, είναι να κάνει τον σημερινό άνθρωπο να κατανοήσει και άλλες μορφές ομορφιάς· είναι επίσης να τον καταστήσει κατάλληλο για να κατοικήσει στην πόλη του αύριο (Lazare 2014: 336).

Για τον Lazare, λοιπόν, ο σκοπός μια τέχνης με κοινωνικό περιεχόμενο θα έπρεπε να είναι το να εμπνεύσει τον σύγχρονο άνθρωπο, προσέχοντας παράλληλα ώστε να μην υποπέσει στον ωμό ρεαλισμό και τον διδακτισμό (Hutton 1987: 132).

Η ιδέα μιας τέχνης με κοινωνικό περιεχόμενο, που ενδεχομένως να είχε την ικανότητα να αλλάξει τον κόσμο, έγινε αντικείμενο συζήτησης μεταξύ διανοούμενων, κριτικών και καλλιτεχνών για περίπου σαράντα χρόνια. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η «art social» δεν αποτέλεσε ποτέ ούτε δόγμα, ούτε σχολή, ούτε κίνημα (Prochasson 2006), αλλά παρέμεινε ένα ερώτημα που απασχόλησε τον κόσμο των τεχνών σε μια εποχή που η κοινωνία διένυε μια περίοδο αναμόρφωσης του πολιτικού, οικονομικού ακόμα και θρησκευτικού πλαισίου. Πολλοί είδαν την τέχνη ως το εργαλείο για τη δημιουργία μιας δικαιότερης κοινωνίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Νεο-ιμπρεσιονισμός και Αναρχία: Επιστήμη και αρμονία στην αυτονομία

Στα τέλη του 19ου αιώνα στο Παρίσι, το ενδιαφέρον των νεο-ιμπρεσιονιστών καλλιτεχνών για τον αναρχισμό ήταν επίσης συνυφασμένο με το κοινό τους ενδιαφέρον για την επιστημονική γνώση, κάτι που στο τέλος τους έφερε πιο κοντά στις ιδέες θεωρητικών της αναρχίας όπως ο Jean Grave, ο Piotr Kropotkin και ο Élisée Reclus. Όπως αναρχικοί χρησιμοποίησαν τις επιστημονικές αρχές ως βάση για τη αμφισβήτηση και αναδιαμόρφωση των υπάρχουσών κοινωνικών δομών, έτσι και οι νεο-ιμπρεσιονιστές βασίστηκαν σε επιστημονικές μεθόδους ώστε να αναπτύξουν την τεχνοτροπία του πουαντιγισμού. Η πίστη τους στην ορθολογιστική σκέψη και στην αξία της επιστήμης τους αποτέλεσε το θεμέλιο για την κοινή τους πεποίθηση ότι ένας δίκαιος και αρμονικός κόσμος ήταν εφικτός.

Για την δημιουργία της μεθόδου τους, οι νεο-ιμπρεσιονιστές συχνά ανάφεραν ως πηγές τις θεωρίες για το χρώμα και την οπτική αντίληψη των Ogden Rood, Charles Blanc, Michel Chevreul και Charles Henry, όπως επίσης και τις θεωρίες των ιμπρεσιονιστών για το φως. Στα μέσα της δεκαετίας του 1880, ο Georges Seurat ανέπτυξε ένα ενδιαφέρον για αυτές επιστημονικές μελέτες που ασχολούνταν με το φως και το χρώμα, που δημοσιεύονταν εκείνη την εποχή. Έτσι, υιοθέτησε την ιδέα του Rood ότι η «οπτική μίξη» των χρωμάτων ήταν προτιμότερη από την «μίξη της παλέτας» που χρησιμοποιούσαν οι ιμπρεσιονιστές, αφού η χρήση ξεχωριστών κουκκίδων χρώματος [pointillisme] συνέτεινε στην φωτεινότητα του καμβά (Block 2003). Ακόμα, η μέθοδος του Seurat με ξεχωριστές πινελιές μη αναμειγμένου χρώματος, βασίστηκε και στις μελέτες του χημικού Chevreul που ανέπτυξε τις θεωρίες του για το χρώμα ενώ δούλευε σε ένα εργοστάσιο κατασκευής ταπισερί. Εκεί παρατήρησε ότι η φωτεινότητα του χρώματος στις συνθέσεις των υφαντών δεν εξαρτιόταν από το χρώμα του μαλλιού, αλλά από το χρώμα της κλωστής που υφαινόταν δίπλα του. Αργότερα, ο Paul Signac, στο μανιφέστο του *D'Eugene Delacroix au neo-impressionnisme* (1898), θα περιέγραφε την τεχνοτροπία του πουαντιγισμού λέγοντας πως: «Οι νεο-

ιμπρεσιονιστές χρησιμοποιούν μόνο καθαρά χρώματα. Τα χρώματά τους είναι όσο το δυνατόν πιο κοντά στα χρώματα του πρίσματος» (Rahn 2020:10). Μέσα από την μέθοδο του πουαντιγισμού ή ντιβιζιονισμού οι νεο-ιμπρεσιονιστές στόχευαν στην «οπτική μίξη» των χρωμάτων που γινόταν στο μάτι του θεατή. Ο Signac υποστήριξε τα οφέλη της μεθόδου αυτής αναφέροντας πως: «η οπτική μίξη των χρωμάτων είναι απαραίτητη γιατί μια χρωστική μίξη τείνει να γίνεται πιο σκούρα και να χάνει το χρώμα της, ενώ στην οπτική μίξη το αποτέλεσμα είναι πιο ανοιχτόχρωμο και φωτεινότερο» (Rahn 2020: 11).

Ωστόσο, πρωταρχικός στόχος των νεο-ιμπρεσιονιστών δεν ήταν η ανάλυση των χρωμάτων σε ένα καμβά, αλλά η κατάκτηση της αρμονίας. Ο Seurat εξηγούσε την αισθητική αρμονία σε ένα νεο-ιμπρεσιονιστικό καμβά ως το αποτέλεσμα αυτής της τοποθέτησης πινελιών συμπληρωματικών χρωμάτων τοποθετημένων η μία δίπλα στην άλλη, συσχετίζοντας δηλαδή την τεχνοτροπία με την έννοια της αρμονίας. Η ιδέα της «αρμονίας» ήταν μια έννοια που επανερχόταν συνέχεια στη σκέψη των νεο-ιμπρεσιονιστών. Ως όρος δεν αναφερόταν μόνο στην αρμονία της σύνθεσης αλλά εμπεριείχε επίσης την ιδέα πως το έργο τέχνης θα πρέπει να επικοινωνεί ένα ενιαίο μήνυμα στον θεατή (Hutton 1987: 153). Είναι ενδεικτικό πως όλες οι θεωρίες που συνέτειναν στην δημιουργία της τεχνοτροπίας τους χαρακτηρίζονταν και από μια αξίωση για ηθική αρμονία. Ο Signac παραφράζοντας τα λεγόμενα του Chevreul για τον νόμο των ταυτόχρονων αντιθέσεων λέει πως: «Για να είναι ένα χρώμα όμορφο, θα πρέπει να επηρεάζει το γειτονικό του χρώμα εναρμονίζοντας και υποτάσσοντας το, για το κοινό τους καλό. Μέσα από αυτό το γοητευτικό ντουέτο γεννιέται η τέλεια αρμονία... Πρόκειται για τον σπουδαίο επιστημονικό και φιλοσοφικό νόμο των αντιθέσεων» (Roslak 2007: 19).

Όμως ο επιστήμονας που περισσότερο επηρέασε τους νεο-ιμπρεσιονιστές, ώστε να συνδέσουν τον πουαντιγισμό με την ηθική ανύψωση, ήταν ο Charles Henry. Για τον Henry, η ιδέα της επιστήμης της φόρμας ήταν απόλυτα συνδεδεμένη με την διαφώτιση και την

απελευθέρωση. Επιχείρησε να αποδείξει πως ο τρόπος που κάποιος αντιλαμβάνεται κάποια χρώματα, σε συνδυασμό με κατευθυντικές γραμμές που κινούνται ανοδικά και προς τα έξω σε σχέση με τον ορίζοντα, τοποθετούν τον θεατή σε μια κατάσταση ψυχολογικής αρμονίας (Roslak 2007: 30). Ο Hutton (1987) εξηγεί πως, σύμφωνα με τον Henry, ο έλεγχος της φόρμας που στόχο είχε να επικοινωνήσει ένα μήνυμα ήταν ένα αναγκαίο αλλά και επαρκές μέσο προς την κοινωνική αρμονία. Η ανάγκη των νεο-μπρεσιονιστών για την κατάκτηση της αρμονίας, τόσο της αρμονίας της σύνθεσης όσο και της ηθικής αρμονίας, αναπόφευκτα τους έφερε κοντά στην αναρχική σκέψη, όπως αυτή αναπτύχθηκε στο Παρίσι στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

Το είδος της αναρχίας με το οποίο συνδέθηκαν οι νεο-μπρεσιονιστές ήταν ο αναρχοκομμουνισμός, όπως αυτός θεωρητικοποιήθηκε, από τα 1870 και μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, από τον Grave, τον Kropotkin και τον Reclus. Οι αναρχοκομμουνιστές υποστήριζαν την κατάργηση του κράτους και της ιδιωτικής ιδιοκτησίας των μέσων παραγωγής, με σκοπό την αντικατάστασή τους από ένα σύστημα συλλογικής ιδιοκτησίας και διαχείρισης των μέσων παραγωγής, στηριγμένο στην αυτοοργάνωση και στην ιδέα της κοινής λήψης αποφάσεων. Θεωρούσαν ακόμα σημαντικό το ότι μέσα σε αυτές τις συλλογικότητες το άτομο, αν και θα αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι ενός μεγαλύτερου συνόλου, δεν θα έχανε την αυτονομία του. Ο Grave θα τόνιζε αυτή την ανάγκη για διατήρηση της αυτονομίας του ατόμου, αλλά και της αρμονικής του σχέσης με το σύνολο της κοινωνίας, όταν έγραφε στο περιοδικό *Le Révolté*, το 1884:

Το κοινό συμφέρον και το ατομικό συμφέρον δεν μπορούν ποτέ να είναι ανταγωνιστικά σε μια εξισορροπημένη κοινωνία... και τα δύο οδηγούν προς το ιδανικό μας: την Αρμονία (Roslak 1991:383)

Όπως επισημαίνει η Roslak (2007: 20), η πεποίθηση αυτή των αναρχοκομμουνιστών, της διατήρησης δηλαδή της αυτονομίας στην σύνθεση του κοινωνικού ιστού, σίγουρα έκανε τον αναρχοκομμουνισμό πιο ελκυστικό για τους νεο-μπρεσιονιστές που ήδη χαρακτηρίζονταν

από ένα δυνατό αίσθημα ανεξαρτησίας, είτε αυτό αφορούσε την σχέση τους με την Ακαδημία, τον ιμπρεσιονισμό ή την κυρίαρχη κουλτούρα των εκθέσεων στο Παρίσι. Είναι ενδεικτικό το γεγονός πως η τεχνική τους, οι μεμονωμένες πινελιές χρώματος που ενώνονται αρμονικά για να δημιουργήσουν μια εικόνα, αντανακλούν πλήρως το ατομικιστικό αλλά και συλλογικό πνεύμα του αναρχοκομμουνισμού (Roslak 1991: 383).

Ωστόσο, η συνεργασία μεταξύ νεο-ιμπρεσιονισμού και αναρχίας δεν περιοριζόταν μόνο στην καλλιέργεια και τη διασφάλιση της ατομικής ελευθερίας αλλά ήταν εξίσου βασισμένη στην πεποίθηση για τη χρησιμότητα της επιστημονικής γνώσης και της επιστημονικής μεθόδου για την προώθηση αισθητικών και κοινωνικών ιδανικών (Roslak 2007: 29). Άλλωστε, οι δύο σημαντικότεροι θεωρητικοί του αναρχοκομμουνισμού ήταν οι ίδιοι επιστήμονες. Ο Kropotkin σπούδασε μαθηματικά, γεωλογία και γεωγραφία, όπως και ο Reclus. Ταυτόχρονα, οι νεο-ιμπρεσιονιστές ανέπτυξαν τη σκέψη τους σε μια εποχή που η προώθηση της επιστημονικής γνώσης ήταν επίσης ένας από τους στόχους της κυβέρνησης. Πιο συγκεκριμένα, η Τρίτη Δημοκρατία προσπάθησε να μετατρέψει τη Γαλλία σε ένα σύγχρονο κράτος, καταργώντας ή μειώνοντας την ισχύ των παλιών ιεραρχιών όπως ο μοναρχισμός και η Καθολική Εκκλησία, και προωθώντας ένα ενιαίο και κοσμικό εκπαιδευτικό σύστημα που βασιζόταν σε μια θετικιστική στάση απέναντι στην επιστήμη και την τεχνολογία (Thomson 2013: 368). Έτσι, η επιστημονική γνώση άρχισε να διαδίδεται σε ένα πιο ευρύ κοινό, κυρίως σε πιο μορφωμένα άτομα αλλά όχι απαραίτητα επιστήμονες. Για παράδειγμα, τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα στην Γαλλία παρατηρούνταν ένα έντονο ενδιαφέρον για την επιστήμη της χημείας, το οποίο διαπότισε ακόμη και την κριτική της τέχνης και της λογοτεχνίας. Ο συγγραφέας Emile Hennequin σε μια πρόιμη κριτική για την τεχνοτροπία του πουαντιγισμού, στο περιοδικό *La Vie moderne* το 1886, θα έλεγε: «Επιτρέπει μια πιο προσεκτική μίμηση της φύσης, όπου τα χρώματα συνήθως προκύπτουν από την οπτική μίξη όγκων ή μορίων διαφορετικού χρώματος» (Roslak 1991: 385). Από την

άλλη, ο αναρχικός κριτικός Felix Feneon θα παραλλήλιζε την μεθοδολογία του Pissaro με αυτή ενός χημικού, αποκαλώντας τη μια «φόρμουλα» που «επιμελώς δημιουργήθηκε από μόρια τόνων μέσω της διαδικασίας της διαίρεσης» (Roslak 1991: 386). Αν και το κυρίαρχο αφήγημα της Τρίτης Δημοκρατίας προωθούσε τον ορθολογιστικό ρόλο της τέχνης ως μέσο προώθησης μιας φιλελεύθερης δημοκρατίας, οι θεωρίες πάνω στις οποίες βασίστηκαν οι νεο-ιμπρεσιονιστές μπορούσαν να αναλυθούν και να ερμηνευτούν και ως μέσο επίθεσης κατά της επίσημης τέχνης αλλά και του καθεστώτος (Hutton 1987: 154), ένα συναίσθημα που χαρακτήριζε και το αναρχικό κίνημα της εποχής.

Την ίδια εποχή οι αναρχικοί χρησιμοποιούσαν επίσης επιστημονικούς όρους ως μεταφορές για τις κοινωνικές τους θεωρίες. Για παράδειγμα ο Grave, γράφοντας το 1895, δανείστηκε την γλώσσα της επιστήμης για να περιγράψει τις ανθρώπινες σχέσεις σε μια κοινωνία: «Συνδυάζοντας τις προσπάθειές τους, τα άτομα, όπως και τα κύτταρα, αρχίζουν να εξαρτώνται περισσότερο το ένα από το άλλο, με την έννοια ότι το καλό ή το κακό που βιώνει το σύνολο, θα βιωθεί και από κάθε σωματίδιο ξεχωριστά» (Roslak 1991: 385). Μέσα από αυτούς τους παραλληλισμούς οι αναρχικοί ήθελαν να αποδείξουν πως το όραμά τους για «αρμονία στην αυτονομία» ήταν εφικτό, αφού μπορούσε ήδη να παρατηρηθεί με επιστημονικό τρόπο στον φυσικό κόσμο. Παράλληλα, οι νεο-ιμπρεσιονιστές δημιουργούσαν συνθέσεις, που βασίζονταν σε μια επιστημονική μέθοδο, με την πεποίθηση ότι ο θεατής βίωνε μια κατάσταση ηθικής αρμονίας που τον έφερνε πιο κοντά και στην κοινωνική αρμονία. Αδιαμφισβήτητα, το κάλεσμα των αναρχικών για κοινωνική δικαιοσύνη, το οποίο νομιμοποιούνταν και βάσει ενός επιστημονικού μοντέλου, θα εντυπωσίασε και θα προσέελκυσε τους νεο-ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες.

Οι νεο-ιμπρεσιονιστές ανακάλυψαν στην αναρχία ένα κοινωνικό μοντέλο, του οποίου η δομή και η επιστημονική βάση, αντανakλούσε και επιβεβαίωνε τα μέσα και τους σκοπούς μιας καλλιτεχνικής μεθόδου που είχαν ήδη συλλάβει και θεωρητικοποιήσει. Όμως

επιπρόσθετα, στην αναρχία βρήκαν την αισθητική και επιστημονική επικύρωση της αυστηρής τεχνοτροπίας τους, βασισμένοι στην αναρχική ιδέα πως η ύλη προσλαμβάνει φυσικά την κατάσταση της «αρμονίας στην αυτονομία» (Roslak 2007: 28). Οι θεωρίες των αναρχικών για κοινωνική αρμονία μέσα από την ατομική αυτονομία, λοιπόν, αποτέλεσαν μια αναλογία της διαμόρφωσης της επιφάνειας ενός τυπικού νεο-μπρεσιονιστικού καμβά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Νεο-ιμπρεσιονιστική εικονογραφία και αναρχία

3.1 Κοιτάζοντας το πολιτικό στον Georges Seurat

Όταν ο Georges Seurat πέθανε, αναπάντεχα, το 1891 σε ηλικία 31 ετών ο Paul Signac θα έγραφε στο αναρχικό περιοδικό *La Révolte*:

Με τη συνθετική αναπαράσταση των απολαύσεων της ντεκαντάνς – χοροί, καν-καν, τσίρκο, όπως αυτά που δημιούργησε ο ζωγράφος Seurat ο οποίος είχε μια τόσο ζοηρή αντίληψη του εκφυλισμού της μεταβατικής μας εποχής – θα μαρτυρείται η μεγάλη κοινωνική δοκιμασία μεταξύ εργατών και κεφαλαίου (Eisenman 1989: 211).

Προφανώς, ο Signac απέδιδε στα έργα του Seurat πολιτικό περιεχόμενο το οποίο βρισκόταν κοντά στις δικές του αναρχικές πεποιθήσεις. Η αλήθεια είναι ότι ο ίδιος ο Seurat δεν κατέγραψε ποτέ τις πολιτικές του απόψεις, όπως έκαναν άλλοι νεο-ιμπρεσιονιστές, και έτσι δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι συμεριζόταν τις αναρχικές ιδέες των συναδέλφων του. Ωστόσο, στα έργα του μπορούμε να σημειώσουμε τη σχολαστική απόδοση του αστικού τοπίου και της ζωής μέσα σε αυτό αλλά και τη μεταβαλλόμενη δυναμική των σχέσεων εξουσίας, τις ταξικές διαφορές και τον αντίκτυπο που επέφερε η γοργή εκβιομηχάνιση της χώρας.

Στα πρώιμά του έργα, μεταξύ 1880 και 1882, ο Seurat ασχολήθηκε με τους χωρικούς. Επηρεασμένος από τον Courbet και τον Millet, παρουσιάζει αγρότες την ώρα της εργασίας (Εικόνα 3), θέματα που προμηνύουν την ενασχόλησή του με την εργατική τάξη, όταν η προσοχή του θα στραφεί στην αστικοποίηση και την εκβιομηχάνιση. Πολλά από τα σχέδια της περιόδου 1882 με 1886, που απεικονίζουν ζητιάνους και πλανόδιους πωλητές, εμφανίστηκαν τα επόμενα χρόνια στον αναρχικό τύπο της εποχής (Herbert και Herbert, 1960: 480). Ασχολήθηκε επίσης με το βιομηχανικό τοπίο στα προάστια του Παρισιού, όπως οι όψεις των εργοστασίων στην Asnières.

Μια όψη του εργοστασίου στην Asnières εμφανίζεται και στο έργο *Une baignade à Asnières* (1884) (Εικόνα 4). Το έργο καταγράφει ένα χαλαρό απόγευμα κατά μήκος του ποταμού Σηκουάνα στα προάστια του Παρισιού με φόντο το βιομηχανικό τοπίο της

περιοχής. Οι λουόμενοι του Seurat αναγνωρίζονται ως εργάτες των παρακείμενων εργοστασίων ή, ακόμα, μεσοαστοί ιδιοκτήτες καταστημάτων και υπάλληλοι της περιοχής- που απολαμβάνουν στιγμές ξεκούρασης στην όχθη του ποταμού. Ο μνημειώδης αυτός πίνακας απορρίφθηκε από το Salon του 1884, μάλλον λόγω της αντιπάθειας που έδειχνε η επιτροπή προς έργα που παρουσίαζαν μέλη των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων σε στιγμές ξεκούρασης (Hutton 1887: 234). Το πρόβλημα δεν ήταν τόσο η απεικόνιση των εργατών μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο, αλλά η επιλογή του Seurat να τους αποδώσει αποφεύγοντας την τυπική απεικόνιση της εργατικής τάξης, που συχνά κατέφευγε στον συναισθηματισμό και την ουσιαστικοποίηση. Οι εργάτες εδώ δεν προσπαθούν να καθισχύσουν το κοινό με την αθωότητά τους ή επιδεικνύοντας τις απολαύσεις της απλοϊκής τους ζωής. Οι ελαφρώς καμπουριασμένες μορφές μοιάζουν περισσότερο αποκαμωμένες παρά ξεκούραστες ή ήρεμες, ενώ δεν φαίνεται να υπάρχει οποιαδήποτε επικοινωνία μεταξύ των μορφών, με εξαίρεση το αγόρι μέσα στο νερό που φωνάζει προς την αντίπερα όχθη. Κάποια χρόνια αργότερα, ο Maximilien Luce θα ασχολούνταν με το ίδιο θέμα σε μια σειρά από έργα που δείχνουν εργάτες να περνούν την ώρα τους στα νερά του Σηκουάνα. Στο έργο *Baignade* (άγνωστη χρονολογία) (Εικόνα 5), άντρες και παιδιά κολυμπούν στα νερά του ποταμού ενώ πίσω τους καπνίζουν τα φουγάρα των εργοστασίων. Όπως θα δούμε παρακάτω, και ο Luce θα ασχοληθεί εκτεταμένα με το θέμα των εργατών σε στιγμές χαλαρότητας και ξεκούρασης.

Κανένα όμως έργο του Seurat δεν προκάλεσε τόση συζήτηση, ως προς τη σημασία του περιεχομένου του, όσο το *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (1884-86) (Εικόνα 6). Ο πίνακας εκτέθηκε για πρώτη φορά στην όγδοη έκθεση των ιμπρεσιονιστών στο Παρίσι, τον Μάιο του 1886. Ήδη από την πρώτη του εμφάνιση, οι κριτικοί δεν ήξεραν πως να αντιμετωπίσουν το *Grande Jatte* αφού κάποιοι το έβλεπαν ως συμβολιστικό ή ιδεαλιστικό έργο, ενώ κάποιοι ως ρεαλιστικό ή νατουραλιστικό (Eisenman 1989: 214). Η όλη σκηνή διαδραματίζεται στο νησί Grande Jatte, στα προάστια του Παρισιού, όπου οι κάτοικοι της

πόλης συχνά κατέφευγαν για την κυριακάτικη ανάπαυλα. Ο Seurat επέλεξε να μην απεικονίσει ένα ανώνυμο πλήθος ούτε συγκεκριμένα άτομα, αλλά να παρουσιάσει χαρακτηριστικούς «τύπους» της παριζιάνικης κοινωνίας. Οι κριτικοί της εποχής αμέσως αναγνώρισαν αυτούς τους «τύπους», όπως φαίνεται στο κείμενο του Jules Christophe, προσωπικού φίλου του Seurat:

Ο κύριος Georges Seurat... φύτεψε... πενήντα ανθρώπους, σε φυσικό μέγεθος, στην όχθη του Σηκουάνα στο Grande Jatte, μια Κυριακή του έτους 1884, και προσπάθησε να καταγράψει τις διαφορετικές συμπεριφορές της εποχής, του φύλου, και της κοινωνικής τάξης: κομποί άντρες και γυναίκες, στρατιώτες, νταντάδες, αστοί, εργάτες. Είναι μια γενναία προσπάθεια (Eisenman 1989: 216).

Το έργο παρουσίασε βασικά ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της παριζιάνικης κοινωνίας, εμπρικλείοντας την κοινωνική διαστρωμάτωση της εποχής. Η αντιπαράθεση διαφόρων κοινωνικών τάξεων, σε στιγμές ξεκούρασης, υπογράμμισε το διευρυνόμενο χάσμα μεταξύ της αστικής τάξης και της εργατικής τάξης. Η σκόπιμη τοποθέτηση μορφών, με τους αστούς στο προσκήνιο και την εργατική τάξη να υποβιβάζεται στην περιφέρεια, δεν μπορεί παρά να υποδηλώνει έναν οπτικό σχολιασμό της ιεραρχικής δομής της κοινωνίας.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η Asnières, όπου τοποθετεί τους λουόμενους στο *Une baignade à Asnières* (1884) (Εικόνα 4), βρίσκεται ακριβώς στην αντίπερα όχθη του Σηκουάνα, απέναντι από το νησί Grande Jatte. Συγκρίνοντας τα δύο έργα παρατηρεί κανείς ότι οι χαλαρές, νατουραλιστικές πόζες των μορφών στο *Une baignade* φανερώνουν και το ότι ανήκουν στην εργατική τάξη. Από την άλλη, στο *La Grande Jatte*, οι φιγούρες του Seurat φαίνονται άκαμπτες και σχεδόν ρομποτικές, δεν υπάρχει σχεδόν καμιά αλληλεπίδραση μεταξύ των μορφών. Η Nochlin (1989: 135) σημειώνει πως ο Seurat βασικά υπονομεύει την δυτική παράδοση της αναπαράστασης, επιλέγοντας ως κυρίαρχη γλώσσα την απόκρυψη της έκφρασης και των συναισθημάτων. Ακόμα, δημιουργώντας αυτά τα προφίλ με ξεχωριστές κουκκίδες χρώματος, αποκαλύπτει κρυμμένες αναφορές στην επιστήμη, στις επιπτώσεις της

βιομηχανοποιημένης μαζικής παραγωγής, στα μοντέρνα πολυκαταστήματα ένδυσης, στις απαρχές της μαζικής αναπαραγωγής των εικόνων.

Στόχος του Seurat ήταν να βρει μια αλάνθαστη προσέγγιση για τη δημιουργία επιτυχημένης τέχνης που θα μπορούσε να είναι προσβάσιμη σε όλους. Επέλεξε τη χρήση μιας μεθόδου, του πουαντιγισμού, για τη δημιουργία μιας τέχνης που θα εξαφάνιζε εντελώς τον ρόλο της ιδιοφυΐας αμφισβητώντας ακόμη και την έννοια του «αριστουργήματος» (Nochlin 1989: 143). Η πολιτική σημασία του *La Grande Jatte* δεν έγκειται απλώς στην αναπαράσταση των αποξενωμένων μελών της παρισινής κοινωνίας και της επισήμανσης των ταξικών διαφορών τους, αλλά στην προσπάθειά του Seurat να ορίσει αυτούς τους «τύπους» ως άξιους θεατές της τέχνης του (Eisenman 1989: 214).

Η κριτική του Seurat για τις αρνητικές πτυχές της νεωτερικότητας θα συνέχιζε και στα έργα των τελευταίων χρόνων της ζωής του. Έτσι, δημιούργησε κάποια έργα τα οποία οι Herbert και Herbert (1960: 480), αλλά και ο Hutton (1987: 276, 288), αναγνωρίζουν ως σατιρικά. Στο Παρίσι των τελών του 19^{ου} αιώνα, η ραγδαία εμπορευματοποίηση της ψυχαγωγίας σηματοδότησε μια περίοδο αναδιαμόρφωσης του πολιτιστικού τοπίου. Η αστικοποίηση και η διεύρυνση της αστικής τάξης, με αυξημένο διαθέσιμο εισόδημα, οδήγησαν στην ανάπτυξη της εμπορευματοποιημένης διασκέδασης των θεάτρων, των καμπαρέ και των τσίρκων. Στο *Le Chahut* (Εικόνα 7) του 1889-90 ο Seurat απεικονίζει μια ζωνρή σκηνή χορού καν-καν, αποτυπώνοντας τις ρυθμικές κινήσεις των χορευτριών. Πάλι, ο Seurat ζωγραφίζει «τύπους» και όχι συγκεκριμένα πρόσωπα. Η άκαμπτη και στυλιζαρισμένη ευθυμία των χορευτριών έρχεται σε αντίθεση με τον άντρα που τις παρακολουθεί στο κοινό κάτω δεξιά, και του οποίου η μύτη διαστρεβλώνεται για να μοιάζει με μουσούδα γουρουνιού, τονίζοντας την απληστία στην κατανάλωση της απόλαυσης (Nochlin 1989: 149-150). Την ίδια ώρα υπονοεί τη σεξουαλική αλλά και συναλλακτική φύση του καμπαρέ ως μορφής ψυχαγωγίας (Hutton 1987: 288).

Στο τελευταίο του έργο, ο Seurat καταπιάνεται με το μοντέρνο φαινόμενο του μαζικού θεάματος. Το *Le Cirque* (Εικόνα 8), που έμεινε ατέλειωτο μετά τον θάνατό του το 1891, παρουσιάζει ένα βράδυ στο τσίρκο, που αναγνωρίζεται ως το Cirque Fernando. Σύμφωνα με την Nochlin (1989: 152) η εικόνα παρωδεί τη ίδια την παραγωγή της τέχνης, η οποία παρουσιάζεται ως αλληγορία στο πρόσωπο της ακροβάτριας που ισορροπεί πάνω σε ένα άλογο στο κέντρο της σκηνής, μια δημόσια παράσταση που σκοπό έχει να διασκεδάσει ένα κοινό που παρακολουθεί παγωμένο. Το ίδιο το κοινό διαχωρίζεται ταξικά, με τους πλούσιους αστούς να τοποθετούνται μπροστά-μπροστά, ενώ οι εργάτες απομονώνονται στο πάνω διάζωμα, το μόνο που τους ενώνει είναι το συναρπαστικό θέαμα. Ο κριτικός Albert Arnay θα έγραφε σε ένα άρθρο του, το 1892, πως πρόκειται για «ένα σχεδόν ηθικοπλαστικό έργο, που καταγγέλλει την άκαμπτη και τεχνητή πλευρά της απόλαυσης σήμερα» (Hutton 1987: 291). Η εικόνα μιας κοινωνίας, ταξικά διαστρωματωμένης, που όμως μοιράζεται την ευχαρίστηση του αγοραίου θεάματος επανέρχεται συνέχεια σε αυτά τα τελευταία έργα του Seurat.

Το να αναγνωρίζει κανείς τη σύνδεση του έργου του Seurat με το πολιτικό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι πρέπει να του καταλογίζεται οποιαδήποτε ιδεολογία, ειδικά αφού ο ίδιος δεν έκφρασε ποτέ τις πολιτικές του θέσεις. Όμως, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα πολιτικά ζητήματα που εγείρει το έργο του, όπως η κριτική παρατήρηση των ταξικών διαφορών και η αποξένωση των ανθρώπων στη μοντέρνα κοινωνία. Ακόμα, αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι οι αναρχικοί της εποχής έβρισκαν στα έργα του την επιβεβαίωση των αντιλήψεών τους για την φθορά την οποία βίωνε η γαλλική κοινωνία, μια φθορά που όπως υποστήριζαν προκάλούσε η κυριαρχία της μπουρζουαζίας (Hutton 1987: 293).

3.2 Maximilien Luce και Paul Signac: Τεχνίτες και τεχνίτριες στο Παρίσι
Ο Kropotkin στην *Κατάκτηση του Ψωμιού* συμβουλεύει τους καλλιτέχνες που σκοπεύουν να απεικονίσουν εργάτες στα έργα τέχνης τους:

Θα πρέπει να έχεις δει ένα ηλιοβασίλεμα όταν επιστρέφεις από τη δουλειά. Να υπήρξες αγρότης ανάμεσα σε αγρότες για να κρατήσεις τη λάμψη του στα μάτια σου. Θα πρέπει να έχεις πάει στη θάλασσα μαζί με τους ψαράδες όλες τις ώρες της ημέρας και της νύχτας, να έχεις ψαρέψει μόνος σου, να έχεις παλέψει με τα κύματα μπρος την καταιγίδα και μετά από σκληρή δουλειά να νιώσεις τη χαρά του να τραβάς ένα βαρύ δίχτυ ή την απογοήτευση του να το δεις άδειο, για να καταλάβεις την ποίηση του ψαρέματος. Θα πρέπει να έχεις περάσει χρόνο σε ένα εργοστάσιο, να γνωρίσεις την κούραση και τις χαρές της δημιουργικής εργασίας, να έχεις σφυρηλατήσει μέταλλα υπό το ζωηρό φως μιας υψικαμίνου, να έχεις νιώσει τη ζωή σε μια μηχανή, να κατανοήσεις τη δύναμη του ανθρώπου και να την εκφράσεις σε ένα έργο τέχνης (Kropotkin 1892: 68).

Οι νεο-μπρεσιονιστές φαίνεται να έλαβαν σοβαρά υπόψιν τις παραινέσεις του Kropotkin, αφού αν κανείς παρατηρήσει συνολικά την εικονογραφία τους, θα παρατηρήσει πως οι απεικονίσεις εργατών δεν είναι συχνές. Αυτό ίσως να σχετίζεται και με το γεγονός ότι πολλά από τα μέλη της ομάδας των νεο-μπρεσιονιστών προέρχονταν από την αστική τάξη, έτσι στέκονταν μάλλον αμήχανοι μπρος την απεικόνισή σκηνών μιας τάξης της οποίας, αντικειμενικά, δεν αποτελούσαν μέρος.

Μόνη εξαίρεση αποτελεί το έργο Maximilien Luce, στο οποίο παρουσιάζονται συχνά εργάτες, και πιο συγκεκριμένα οι τεχνίτες. Ο Luce, την δεκαετία του 1880 και στις αρχές της δεκαετίας του 1890, ασχολείται με την απεικόνιση της εργατικής τάξης και πιο συγκεκριμένα με την απεικόνιση εξειδικευμένων τεχνιτών του Παρισιού, τους οποίους γνωρίζει προσωπικά και με τους οποίους έχει στενές σχέσεις. Είναι πιθανόν ο Luce να ένιωθε κοντά σε αυτή την κατηγορία εργατών επειδή και ο ίδιος υπήρξε εξειδικευμένος τεχνίτης, και συγκεκριμένα χαράκτης σε εργαστήριο παραγωγής ξυλογραφιών, κάτι που ίσως και να εξηγεί και την συμπόνια με την οποία τους αντιμετωπίζει στα έργα του (Roslak 2007: 45). Επιλέγει λοιπόν να απεικονίσει τους τεχνίτες φίλους του, όχι απαραίτητα εστιάζοντας στον μόχθο της εργασίας τους, αλλά αποκαλύπτοντας πτυχές της προσωπικής τους ζωής.

Στο έργο *La Toilette* (1887) (Εικόνα 9), ο Luce ζωγραφίζει τον προσωπικό του φίλο Eugène Givort, έναν υποδηματοποιό παιδικών παπουτσιών και μέλος της αναρχικής ομάδας του 14^{ου} Δημοτικού Διαμερίσματος, της οποίας μέλος ήταν και ο ίδιος. Ο Givort

παρουσιάζεται στο δωμάτιό του, που φωτίζεται από το πρωινό φως, γυμνός από την μέση και πάνω να πλένεται σκύβοντας πάνω από μια λεκάνη. Με παρόμοιο τρόπο απεικονίζεται και ο υποδηματοποιός Legaret στο *Le Bain de pieds* (1894) (Εικόνα 10) να πλένεται πάνω από μια λεκάνη που βρίσκεται στο πάτωμα, και μέσα στην οποία ρίχνει νερό η σύζυγος του, η μοδίστρα Eugènie (αδερφή του Givort). Το ζεύγος Legaret το είχε ξαναπαρουσιάσει και στο *Le Café* (1892) (Εικόνα 11), με τον Legaret να ετοιμάζει τον πρωινό καφέ και την Eugènie να σκουπίζει στο βάθος. Πριν από τους Legaret, ο Luce είχε ζωγραφίσει και τον επιχρυσωτή Gustave Perrot στο έργο *Matin, intérieur* (1890) (Εικόνα 12), όπου τον απεικονίζει να ετοιμάζεται για την ημέρα, φορώντας τις κάλτσες του ενώ κάθεται στην άκρη του κρεβατιού του. Στα έργα αυτά οι τεχνίτες και η οικογένειά τους παρουσιάζονται απορροφημένοι από τις καθημερινές ενασχολήσεις τους, αγνοώντας την «παρουσία» του καλλιτέχνη.

Αν και ο Luce επιλέγει να παρουσιάσει τους τεχνίτες αυτούς σκυφτούς και με τα σώματά τους διπλωμένα σε άβολες πόζες, η γλαφυρότητα της απόδοσης τους προσδίδει μια αξιοπρέπεια που καλεί τον θεατή να τους μελετήσει με προσοχή (Roslak 2007: 51). Ακόμα, αποδίδει τη ανθρώπινη μορφή με ανατομική ακρίβεια, αναδεικνύοντας παράλληλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, κάτι που δεν συνηθιζόταν από τους νεο-ιμπρεσιονιστές συναδέλφους του. Με το να δημιουργεί αυτές τις πολύπλοκες συνθέσεις γύρω από τους τεχνίτες φίλους του, δηλώνει τη σημασία τους για τον ίδιο ενώ παράλληλα τους τοποθετεί στο ευρύτερο πλαίσιο της καλλιτεχνικής κοινότητας (Reagan 2014: 54). Το πόσο ασυνήθιστη ήταν μια τέτοια απεικόνιση των εργατών φαίνεται και από την κριτική του συγγραφέα της εποχής, Georges Darien, που γράφει για το *Le Bain de pieds* (Εικόνα 10) στο αναρχικό περιοδικό *La Plume*: «ένας εργάτης στο σπίτι, βοηθούμενος από τη σύζυγό του, παίρνει το μπάνιο του. Ναι, το ανθρώπινο ζώο καθαρίζεται. Και δεν είναι γελοίο, πιστέψτε με! ούτε κοινότοπο» (Roslak 2007: 51). Πράγματι, τα υποκείμενα του Luce δεν είναι κοινότυπα, αντίθετα θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει ακόμα και κομψό τον τρόπο με τον οποίο

«υπάρχουν» μέσα στον χώρο. Τα σώματά τους είναι σκυφτά, όχι όμως για χάρη της δουλειάς, δεν μοχθούν (Roslak 2007: 51).

Τα έργα αυτά θα μπορούσαν να ιδωθούν και ως αποκρίσεις σε ιμπρεσιονιστικά έργα που παρουσιάζουν εύπορους αστούς άνδρες, συχνά με την παρουσία γυναικείων μορφών, σε κομψά διακοσμημένα, πολυτελή διαμερίσματα. Ο Luce τοποθετεί τους τεχνίτες σε απλά, ακόμη και ταπεινά θα μπορούσε να πει κανείς, δωμάτια από τα οποία όμως δεν λείπει η διακόσμηση. Οι άνδρες στα έργα του Luce έχουν μια ουσιαστική κατανόηση της αισθητικής αξίας των αντικειμένων που τους περιτριγυρίζουν, κάτι που ενισχύει το αφήγημα του αξιοπρεπούς τεχνίτη που χαρακτηρίζεται από μια βαθιά εκτίμηση της αξίας της δεξιοτεχνίας (Reagan 2014: 58). Η απόδοση του ζεστού φωτός που τα πλημμυρίζει και η επιλογή των χρωμάτων ενισχύουν τη γοητεία των χώρων αυτών, όπως για παράδειγμα η αντιπαράθεση του ζωντανού πράσινου χρώματος της κανάτας με την κόκκινη λεκάνη στο *La Toilette* (Εικόνα 9) ή η αντίθεση ανάμεσα στο κόκκινο πάπλωμα και το πράσινο δοχείο νυκτός στο *Matin, intérieur* (Εικόνα 12) (Roslak 2007: 51).

Σε μια εποχή που ο εμπορικός καπιταλισμός και η επικράτηση της «οικονομίας της λεωφόρου» στο Παρίσι άλλαζε ριζικά την ζωή αυτών των τεχνιτών, ο Luce τους εξανθρωπίζει και τους παρουσιάζει ήρεμους, σε τακτοποιημένα, και έως ενός σημείου εκλεπτυσμένα, οικιακά περιβάλλοντα. Η οικειότητα με την οποία τους αντιμετωπίζει ωθεί τον θεατή να σκεφτεί τους τεχνίτες αυτούς ως ξεχωριστές προσωπικότητες και όχι ως αρχετυπικούς εργάτες. Για τον Luce το να είσαι καλλιτέχνης σήμαινε την αξιοποίηση υψηλών τεχνικών δεξιοτήτων, την εξερεύνηση καινοτόμων προσεγγίσεων αλλά και την μετάδοση ενός μηνύματος (Reagan 2014: 58). Οι εξερευνήσεις του στην ζωή των εξειδικευμένων τεχνιτών συμβάλλουν στην κατανόηση των κοινωνικών αλλαγών στο Παρίσι των τελών του 19^{ου} αιώνα που απασχολούσαν τους νεο-ιμπρεσιονιστές αλλά και τους αναρχικούς θεωρητικούς της εποχής.

Σε πλήρη αντίθεση με τον Luce, ο Signac απέφευγε την απεικόνιση της εργατικής τάξης στα έργα του. Ίσως οι θέσεις του Kropotkin για την απεικόνιση εργατών να είχαν ιδιαίτερη βαρύτητα για τον Signac, ο οποίος προτιμούσε να παρουσιάζει σκηνές από την ιδιωτική ζωή της ανώτερης αστικής τάξης του Παρισιού, στην οποία άλλωστε ανήκε και ο ίδιος. Ωστόσο από τις απεικονίσεις αυτές δεν έλειπε το πολιτικό σχόλιο αφού σε έργα όπως το *Dimanche* (1888-90) (Εικόνα 13) και το *La salle à manger* (1886-87) (Εικόνα 14) εύποροι παριζιάνοι, περιτριγυρισμένοι από υλικά αγαθά δεν καταφέρνουν να αντισταθμίσουν την πλήξη και την αποξένωση της σύγχρονης καπιταλιστικής κοινωνίας (Roslak 2006: 873).

Όμως, στο έργο με τίτλο *Les Modistes* (1885) (Εικόνα 15), ο Signac επιλέγει συνειδητά να ασχοληθεί με την ζωή των τεχνιτριών του Παρισιού και να παρουσιάσει τις εργάτριες που «δημιούργησαν» την μόδα που βλέπουμε στο *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (1884-86) (Εικόνα 6) του Seurat, τις οποίες τοποθετεί συγκεκριμένα στη rue de Caire, ανάγοντας με αυτό τον τρόπο την κριτική παρατήρηση του Seurat σε ταξική ανάλυση (Dymond 2003: 362). Οι *Modistes* κρεμάστηκαν στην ίδια αίθουσα με το *Grande Jatte* στην έκθεση Ιμπρεσιονιστών του 1886, και πέρα από τις στιλιστικές ομοιότητες, οι ράφτρες, ή οι καπελούδες, του Signac βρίσκονται σε απόλυτη αντίθεση με το θέμα του *Grande Jatte*, που παρουσιάζει ομάδες ανθρώπων να απολαμβάνουν ελεύθερο χρόνο στην ύπαιθρο. Ο Seurat ασχολήθηκε συνειδητά με την μόδα στο έργο αυτό, αφού από τα σκίτσα φαίνεται πως τον απασχόλησαν ιδιαίτερα τα ρούχα των γυναικών τα οποία υπερτόνισε σε πολλές περιπτώσεις. Με αυτό τον τρόπο σχολίασε, κάπως περιπαικτικά, το επιτηδευμένο στυλ της αστικής τάξης. Αντίθετα, στόχος του Signac ήταν να αναδείξει μέσω των σωμάτων των εργατριών του, τα οποία αντιπαραβάλλονται με την ελαφρότητα των μορφών του Seurat, τις πιέσεις της χειρωνακτικής εργασίας στη βιομηχανία της μόδας των τελών του 19^{ου} αιώνα και τα ελαττώματα της καπιταλιστικής κοινωνίας. Ωστόσο, το σχόλιο του δεν φαίνεται να περιορίζεται μόνο στον μόχθο της εργατικής τάξης, αφού όπως υποστήριζε και ο Kropotkin,

η εργασία ήταν μια «φυσιολογική αναγκαιότητα» (Roslak 2006: 867-868). Οι *Modistes* μπορούν να θεωρηθούν μέρος μιας ευρύτερης συζήτησης της εποχής σε σχέση με την φθίνουσα θέση της Γαλλίας ως εξαγωγέα ειδών πολυτελείας, αλλά και των αρνητικών επιπτώσεων που είχε η επικράτηση της μαζικής παραγωγής στις ζωές των τεχνιτριών της μόδας του Παρισιού. Με τις επιπτώσεις που επέφερε ο βιομηχανικός καπιταλισμός θα ασχολούνταν, άλλωστε, και αρκετοί άλλοι νεο-ιμπρεσιονιστές, αυτή τη φορά όμως μέσα από χαρακτηριστικά που δημοσίευαν σε αναρχικά περιοδικά της εποχής.

3.3 Οι περιπλανώμενοι

Αν και ο Signac υποστήριζε, χαρακτηριστικά, ότι ο αναρχικός καλλιτέχνης δεν είναι αυτός που εκθέτει «αναρχικούς πίνακες» αλλά αυτός που «η προσωπική του συμβολή θα είναι να αγωνιστεί με όλη του την αυτονομία ενάντια στις συμβάσεις της μπουρζουαζίας», οι νεο-ιμπρεσιονιστές κατανοούσαν πως για να φτάσουν οι ιδέες τους στην εργατική τάξη θα έπρεπε να δημιουργήσουν τέχνη η οποία θα ήταν προσιτή και στους ανθρώπους που δεν είχαν πρόσβαση σε *avant-garde* πίνακες ζωγραφικής (Prins 2016: 93, 96-97). Η στενή σχέση των νεο-ιμπρεσιονιστών με εκδότες αναρχικών περιοδικών, όπως ο Jean Grave, τους οδήγησε να δημιουργήσουν χαρακτηριστικά για να δημοσιευτούν στα περιοδικά αυτά. Το να κοιτάζουμε το έργο των νεο-ιμπρεσιονιστών αφήνοντας στην άκρη τα έργα χαρακτηριστικής, αφού δεν ακολουθούν την τεχνοτροπία του πουαντιγισμού, θα σήμαινε πως ένα μεγάλο μέρος της εικονογραφίας τους, όπως οι περιπλανώμενοι, θα αγνοούνταν πλήρως ενώ η ανάλυση άλλων σημαντικών θεμάτων, όπως η αναρχική ουτοπία, θα ήταν ελλιπής (Hutton 1987: 164).

Αν και πολλά θέματα στην εικονογραφία των νεο-ιμπρεσιονιστών πηγάζουν από το έργο του Seurat, όπως για παράδειγμα οι σατιρικές εικόνες της μπουρζουαζίας, η εικόνα του περιπλανώμενου (*vagabond*), η οποία αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι του έργου τους, δεν εμφανίζεται καθόλου στο έργο του (Hutton 1987: 164). Ο περιπλανώμενος για τους αναρχικούς, αλλά και για τους νεο-ιμπρεσιονιστές, αποτέλεσε το σύμβολο του ηρωικού,

αυτόνομου ανθρώπου που αποτελεί ζωντανό παράδειγμα της ικανότητας κάποιων λίγων απελευθερωμένων ατόμων να ζουν πέρα από τους περιορισμούς της αστικής κοινωνίας. Από την άλλη, η περιπλανώμενη οικογένεια απεικονίστηκε ως θύμα της αδιαφορίας της αστικής τάξης για τους φτωχούς.

Ο Maximilien Luce και ο Henri-Edmond Cross παρουσιάζουν τον περιπλανώμενο ως το αρχετυπικό σύμβολο του αγώνα για κοινωνική εξέλιξη. Ο Luce, στο έργο του *L'Incendiaire* (Εικόνα 16) που δημιούργησε γύρω στο 1894 για το περιοδικό του Grave, *Les Temps nouveaux*, παρουσιάζει τον αναρχικό ήρωα ως εμπρηστή. Ο ήρωας του Luce στέκεται, ξυπόλητος και γυμνός από τη μέση και πάνω, κρατώντας μια δάδα, το φως της οποίας φωτίζει διαγώνια το πρόσωπό του και το χωράφι στο οποίο βρίσκεται. Δεν διστάζει να παρουσιάσει την εικόνα του αναρχικού εμπρηστή σε μια εποχή που, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, η ιδέα της «έμπρακτης προπαγάνδας» εκφραζόταν και μέσα από βομβιστικές και εμπρηστικές επιθέσεις. Ο Luce επιχειρεί μια οπτική αναπαράσταση μιας κεντρικής έννοιας του αναρχοκομμουνισμού, της διαφωτιστικής δύναμης της αναρχικής σκέψης, η οποία όμως στην περίπτωση αυτή παρουσιάζεται σε μια πιο μαχητική εκδοχή της (Hutton 1990: 301). Είναι σημαντικό να σημειωθεί η σύνδεση της αναρχικής προπαγάνδας μέσω της βίας με την νεωτερικότητα, ως μια ουσιαστική πτυχή της πολιτιστικής ιστορίας του αναρχισμού. Η χρήση του δυναμίτη και των βομβών μολότοφ από τους αναρχικούς ακτιβιστές, σε ολόκληρη την ιστορία του αναρχικού κινήματος, λειτούργησαν ως μεταφορές για το πολιτικό χάος αλλά και την πολυπλοκότητα της αισθητικής, χαρακτηριστικά με τα οποία συνδέεται το κίνημα στο συλλογικό φαντασιακό (Bantman 2019: 377).

Ο Cross επίσης δημιουργεί μια λιθογραφία για τον Grave, με τίτλο *L' Errant* (1896) (Εικόνα 17). Στο χαρακτηριστικό αυτό ο περιπλανώμενος συνδέεται περισσότερο με την ιδέα του αναρχικού «προφήτη», που ταξιδεύει από τόπο σε τόπο μεταφέροντας τις επαναστατικές ιδέες της αναρχίας. Κάθεται μόνος και ξαποσταίνει από την περιπλάνησή του, ενώ πίσω του

παρουσιάζεται το όραμα μιας επανάστασης που κερδήθηκε. Ο Cross αναφέρεται στην «χρυσή εποχή» του μέλλοντος, στην αναρχική ουτοπία, αφού πίσω από τον περιπλανώμενο τοποθετεί εργάτες να καταστρέφουν σύμβολα της καπιταλιστικής καταπίεσης, όπως ένα στέμμα και μια σημαία. Η αντίθεση του καταπιεστικού παρόντος και του αναρχικού μέλλοντος τονίζεται και μέσα από την αντίθεση φωτός και σκιάς (Hutton 1990: 301). Το αναρχικό όραμα του περιπλανώμενου απλώνεται πίσω του, λουσμένο στο φως.

Από την άλλη, ο Camille Pissaro, στην λιθογραφία του *Les Chemineaux* (περ. 1894) (Εικόνα 18), απεικονίζει ακριβώς την ιδέα των περιπλανώμενων αναρχικών ως ενσάρκωση της ελευθερίας. Οι δύο άντρες ξαποσταίνουν στις όχθες μιας λίμνης, ενώ στο βάθος φαίνονται οι καμινάδες ενός εργοστασίου που ξεκαπνίζουν. Φαίνονται να είναι σε αρμονία με τη φύση, μακριά από τις πιέσεις της μοντέρνας αστικής ζωής. Για τους αναρχικούς, ο περιπλανώμενος ήταν αυτός που ζούσε περιφρονώντας τους κανόνες και τους νόμους της μπουρζουαζίας. Η δύναμή του βρισκόταν ακριβώς στο γεγονός ότι αρνούσαν να προσαρμοστεί. Τέτοιου είδους απεικονίσεις όμως, που έδιναν έμφαση στις χαρές μιας ζωής χωρίς σπίτι, οικογένεια, δουλειά ή ευθύνες, έπεφταν στην παγίδα του να θεωρηθεί πως οι άστεγοι και άνεργοι θα μπορούσαν, εύκολα, να ζήσουν υγιείς και χαρούμενοι και να ωραιοποιούνται οι πραγματικές συνθήκες της ζωής στον δρόμο (Hutton 1990: 299-300).

Η πραγματικότητα ήταν πως, μετά την πτώση της Παρισινής Κομμούνας το 1871, διαδοχικές ρεπουμπλικανικές κυβερνήσεις ηγήθηκαν μιας εκρηκτικής επέκτασης του βιομηχανικού καπιταλισμού, που διάβρωσε παλαιότερες μορφές παραγωγής και κοινοτικής ζωής (Antliff 2007: 37). Το αποτέλεσμα ήταν η μετακίνηση μεγάλου μέρους, κυρίως αγροτικού, πληθυσμού από τόπο σε τόπο για την αναζήτηση εργασίας. Στο αναρχικό κίνημα λοιπόν, η ιδέα του αναρχικού, μοναχικού επαναστάτη αντικαθίσταται από τον περιπλανώμενο, και συγκεκριμένα την περιπλανώμενη οικογένεια, ως αρχετυπικό θύμα της αδιαφορίας και της ανικανότητας του κοινωνικού συστήματος (Hutton 1990: 303).

Η εικονογραφία των αναρχικών νεο-ιμπρεσιονιστών όμως θα έπρεπε να διαχωριστεί από τις εικόνες άστεγων επαιτών, που συχνά παρουσιάζονταν στο Salon, και που τόνιζαν την ανάγκη για μια χριστιανική φιλανθρωπία (Hutton, 1990: 303). Οι πίνακες αυτοί συχνά παρουσίαζαν άστεγες μητέρες με τα παιδιά τους, ώστε η ευθύνη για την τραγική τους κατάσταση να επιρρίπτεται μόνο στον απόντα πατέρα. Ο Théo van Rysselberghe για παράδειγμα, στην λιθογραφία του *Les Errants* (1896) (Εικόνα 19), παρουσιάζει τους πρόσφυγες της εργατικής τάξης, που εκτοπίστηκαν λόγω της φτώχειας, κυνηγημένοι από την αστυνομία και τον στρατό (Antliff 2007: 39). Τη δεκαετία του 1890, χιλιάδες τέτοιες οικογένειες αναγκάστηκαν να βγουν στους δρόμους μετά και από τη βίαιη καταστολή αναρχικών κινημάτων, κυρίως στην περιοχή της Λιέγης, που ξεσηκώθηκαν λόγω των τραγικών συνθηκών διαβίωσης. Στο χαρακτηριστικό αυτό ο van Rysselberghe εστιάζει στην μίζερη κατάσταση μιας εκτοπισμένης οικογένειας, που αναγκάζεται να περιφέρεται σε άγνωστους δρόμους, ίσως ψάχνοντας για καταφύγιο. Το τοπίο που δημιουργεί ο van Rysselberghe είναι ιδιαίτερα κρύο και αφιλόξενο, μια ατέλειωτη σειρά δέντρων κατά μήκος του δρόμου και ούτε ίχνος ζωής τριγύρω, εντείνοντας έτσι το αίσθημα της απελπισίας.

Ο Pissarro καταπιάνεται επίσης με το θέμα της περιπλανώμενης οικογένειας όταν δημιουργεί, για το περιοδικό *Les Temps Nouveaux*, τη λιθογραφία με τίτλο *Les Trimardeurs* (1896) (Εικόνα 20). Αυτό που ξεχωρίζει το έργο αυτό, από το έργο του van Rysselberghe, είναι το γεγονός ότι το τοπίο απλώνεται ανοικτό και εύφορο, στο βάθος για παράδειγμα μπορούμε να δούμε μια θημωνιά. Δεν είναι κάποια φυσική καταστροφή που εκτοπίζει την οικογένεια, ούτε κάποιος λιμός, αλλά η ανισορροπία μεταξύ του πλούτου της φύσης και της φτώχειας των ανθρώπων (Hutton 1990: 305). Με αυτό τον τρόπο Pissarro ανακαλεί τις θέσεις αναρχικών διανοούμενων που καταδίκασαν την παραβίαση των αρμονικών σχέσεων της ανθρωπότητας με τη φύση, που προκαλούσε ο βιομηχανικός καπιταλισμός. Ο Reclus έγραφε στα 1864:

Ο βάρβαρος λεηλατεί τη γη· την εκμεταλλεύεται βίαια αποτυγχάνοντας να αντικαταστήσει τα πλούτη της, καθιστώντας την τελικά ακατοίκητη. Ο αληθινά πολιτισμένος άνθρωπος, κατανοώντας ότι το δικό του συμφέρον συμπίπτει με το συμφέρον όλων αλλά και με αυτό της ίδιας της φύσης, συμπεριφέρεται κάπως διαφορετικά (Reclus 1864: 763).

Οι αναρχικοί του 19^{ου} αιώνα ονειρεύονταν έναν κόσμο όπου οι περιπλανώμενοι της γης θα ενώνονταν για να χτίσουν την αναρχική ουτοπία, η βαρβαρότητα θα έφτανε στο τέλος της και πάνω στα συντρίμια του καπιταλισμού θα κτιζόταν μια κοινωνία βασισμένη στην κοινοκτημοσύνη και στην αλληλοβοήθεια. Οι Γάλλοι νεο-μπρεσιονιστές θα φαντάζονταν την ύπαρξη αυτής της αρμονικής κοινωνίας και θα δημιουργούσαν μνημειώδη έργα αναρχικής προπαγάνδας.

3.4 Αναρχική γεωγραφία και το νεο-μπρεσιονιστικό τοπίο

Ο Ferretti (2019) αναφέρει πως οι πρώτοι αναρχικοί γεωγράφοι, ανάμεσά τους και ο Reclus, πίστευαν πως η τέχνη μπορούσε να λειτουργήσει και ως μέσο για να επικοινωνήσουν τα μηνύματά τους αλλά και ως μέσο «κατασκευής χωρικής γνώσης». Για τους πρώτους αναρχικούς γεωγράφους η συμπερίληψη εικονογράφησης στο έργο τους ήταν μέρος της στρατηγικής τους για την επικοινωνία των ιδεών τους με ένα ευρύ κοινό. Στόχος τους ήταν η ενσωμάτωση της τέχνης για την επιμόρφωση του λαού, με σκοπό την διάδοση της επιστημονικής γνώσης και την κοινωνική απελευθέρωση, ανεξάρτητα από το περιεχόμενο ή τα τυπικά χαρακτηριστικά της. Όπως προαναφέρθηκε, με την πάροδο του χρόνου ο νεο-μπρεσιονισμός συνδέθηκε με την αναρχία αλλά και πιο συγκεκριμένα με την ιδέα της χωρικότητας ως σημαντικού παράγοντα για την χειραφέτηση του ανθρώπου, ιδέες οι οποίες διαδίδονταν από αναρχικούς γεωγράφους. Ο Reclus, όπως και ο Piotr Kropotkin, ενδιαφέρονταν περισσότερο για το περιεχόμενο και το μήνυμα του έργου τέχνης και όχι τόσο για συγκεκριμένες τεχνοτροπίες, αυτή η ελευθερία που πρόσφεραν στους καλλιτέχνες προσέλκυσε πολλούς από τους νεο-μπρεσιονιστές ζωγράφους.

Καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, ο Reclus συνδεόταν άμεσα ή έμμεσα με τις τέχνες. Αρχικά, συχνά συνεργαζόταν με καλλιτέχνες, δουλεύοντας στενά μαζί τους, για την

εικονογράφηση των βιβλίων του. Έπειτα, συνδεόταν φιλικά με καλλιτέχνες με τους οποίους μοιραζόταν κοινές πολιτικές αντιλήψεις, όπως ο Courbet, και που έπαιξαν επίσης πρωταγωνιστικό ρόλο στα χρόνια της Παρισινής Κομούνας. Τέλος, ο Reclus άσκησε μεγάλη επιρροή στο έργο των νεο-ιμπρεσιονιστών και άλλων καλλιτεχνών της πρωτοπορίας, που εμπνεύστηκαν από τις θεωρίες του στη γεωγραφία και την αναρχία. Οραματιζόταν μια μορφή τέχνης που δεν θα περιοριζόταν σε γκαλερί ή μουσεία, αλλά θα ήταν ενσωματωμένη στον κοινωνικό ιστό, ειδικά μέσω της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομίας: «Αχ, αν οι ζωγράφοι και οι γλύπτες ήταν ελεύθεροι, δεν θα χρειαζόταν να κλειστούν στα Salon. Δεν θα έπρεπε παρά να ανοικοδομήσουν τις πόλεις μας, κατεδαφίζοντας πρώτα αυτούς τους εξευτελιστικούς πέτρινους κύβους, όπου στοιβάζονται οι άνθρωποι» (Ferretti 2019:12). Πίστευε ότι οι επιστήμονες, οι ακτιβιστές αλλά και οι καλλιτέχνες είχαν όλοι ρόλο στην οικοδόμηση ενός καλύτερου κόσμου, τόσο κοινωνικά όσο και αισθητικά. Οι ιδέες του για την ομορφιά ήταν στενά συνδεδεμένες με την αντίληψή του για τη δικαιοσύνη, υποδεικνύοντας ότι η τέχνη, στην πιο αληθινή της μορφή, πρέπει να υπηρετεί το κοινό καλό (Ferretti 2019: 45).

Η σύνδεση μεταξύ των αναρχικών γεωγράφων και των νεο-ιμπρεσιονιστών ζωγράφων φαίνεται πως ενισχυόταν από τις ιδέες τους για το τοπίο. Για παράδειγμα, ο τρόπος με τον οποίο ο Reclus προσέγγιζε την γεωγραφία δεν περιοριζόταν μόνο στην επιστημονική κατανόηση της επιφάνειας της γης, αλλά στην κατανόησή της με ένα υποκειμενικό και ευφάνταστο τρόπο που του επέτρεπε να την «δει» και να την περιγράψει και ως τοπίο, συμμορφωμένο με ένα αισθητικό ιδανικό (Roslak 2007: 101). Πιο συγκεκριμένα, στο πολύτομο έργο του *Nouvelle géographie universelle* (1878-1894), περιγράφει τα φυσικά χαρακτηριστικά της Γαλλίας ως «αρμονικά μέσα στις αντιθέσεις τους», την ευρωπαϊκή ήπειρο ως να παρουσιάζει ένα «διπλό χαρακτήρα ενότητας και ποικιλομορφίας» και την ίδια τη γη να χαρακτηρίζεται «ποικιλομορφία χαρακτηριστικών που

αναμειγνύονται στην επιφάνεια... [για να] αποκαλύψουν μια υπέροχη εικόνα αρμονίας και ομορφιάς» (Roslak 1990: 100). Ακόμα, οι γεωγραφικές περιγραφές του Reclus χαρακτηρίζονται από έντονη ζωγραφικότητα, όπου συχνά τονίζει την διάταξη των σχημάτων, των μοτίβων και των χρωμάτων με τρόπο ανάλογο μιας περιγραφής ενός έργου τέχνης. Αλλά δεν μένει μόνο σε αυτό, συχνά περιγράφει συγκεκριμένες περιοχές ως τοπιογραφίες τις οποίες ο θεατής μπορεί να απολαύσει καλύτερα εάν τις κοιτάξει από απόσταση, ακριβώς όπως και ένα νεο-μπρεσιονιστικό πίνακα (Roslak 2007: 99-100):

Αλλά, ιδωμένο από την κορυφή, το απέραντο πανόραμα του κάμπου είναι πανέμορφο ολόκληρο, με τις πόλεις, τα χωριά και τα απομονωμένα σπίτια, που εδώ κι εκεί φωτίζουν το τοπίο κάτω από το φως στο οποίο λούζονται. Τα σκούρα σημεία συνδυάζονται με όλα όσα τα περιβάλλουν σε ένα αρμονικό σύνολο· η ατμόσφαιρα ρίχνει τον γαλάζιο μανδύα της σε ολόκληρη την πεδιάδα (Reclus [1881] 2013: 19).

Παρατηρώντας κανείς τα έργα των νεο-μπρεσιονιστών, που απεικονίζουν παραθαλάσσιες περιοχές, παρατηρεί τη σύνδεσή τους με την αναρχική γεωγραφία του Reclus και ιδιαίτερα με τις απόψεις του για το ιδανικότερο περιβάλλον μιας ουτοπικής αναρχικής κοινωνίας. Ο Reclus σημείωνε την ομορφιά και την αρμονία του παράκτιου περιβάλλοντος, και κυρίως των λιμανιών, η οποία προέκυπε από την τέλεια αντίθεση που δημιουργούσε η θάλασσα και η στεριά. Φυσικά, ακόμα πιο σημαντική για τον Reclus ήταν η επικοινωνία και η αλληλοκατανόηση ως αποτέλεσμα της συνάντησης των λαών στους ωκεανούς και τα λιμάνια του κόσμου (Roslak 1990: 104). Έτσι, οι Seurat, Signac, και Cross απεικόνισαν παραθαλάσσια τοπία τονίζοντας την ομορφιά τους, είτε αυτή υπήρχε στην πραγματικότητα είτε όχι. Όπως και ο Reclus, επιλέγουν να παρουσιάσουν τα τοπία αυτά ως μέρη όπου η ανθρώπινη παρουσία συνυπάρχει αρμονικά με τη φύση, ακόμα και στην περίπτωση εμπορικών λιμανιών. Για παράδειγμα, ο Seurat στο έργο του *Embouchure de la Seine à Honfleur, soir* (1886) (Εικόνα 21) ζωγραφίζει ένα πολυσύχναστο λιμάνι της Νορμανδίας φροντίζοντας να τονίσει την αρμονία της φύσης και όχι το πολυσύχναστο εμπορικό λιμάνι ή τα τυπικά τρικυμιώδη νερά της περιοχής με τις τραχιές ακτές της. Η σκηνή του Seurat

παραμένει σιωπηλή και ακίνητη, μόνο ένα ατμόπλοιο φαίνεται στο βάθος αλλά και αυτό δένει αρμονικά με το υπόλοιπο τοπίο με τον ατμό του να ενώνεται με τα σύννεφα. Με παρόμοιο τρόπο, στο *Paysage à Port-en-Bessin, Normandie* (1888) (Εικόνα 22) παρουσιάζει με έντονη διακοσμητικότητα τις φυσικές ακτές του Port-en-Bessin, αγνοώντας πλήρως το πολυσύχναστο ψαρολίμανο του.

Την ίδια διακοσμητικότητα και έμφαση στην αισθητική αρμονία της σύνθεσης επιδεικνύει και ο Signac στο *Concarneau. Pêche à la sardine, opus 221 (Adagio)* (1891) (Εικόνα 23), όπου φαίνεται να τον απασχολεί περισσότερο το μοτίβο και όχι η ρεαλιστική απεικόνιση των ψαράδων την ώρα της δουλειάς τους. Οι ψαρόβαρκες ζωγραφίζονται σχεδόν πανομοιότυπα και τοποθετούνται ομοιόμορφα κατά μήκος του ορίζοντα, ενώ ο πίνακας χωρίζεται σε ίσα μέρη μεταξύ του ουρανού και της θάλασσας που ζωγραφίζονται με συμπληρωματικά μπλε και πορτοκαλί χρώματα, τονίζοντας έτσι τη φυσική ισορροπία. Αλλά και στο *Brise, Concarneau* (1891) (Εικόνα 24), οι βάρκες μοιάζουν στοιχισμένες ενώ γέρνουν όλες με τον ίδιο τρόπο στον άνεμο και τα κόκκινα πανιά τους φουσκώνουν ομοιόμορφα δημιουργώντας σχεδόν ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο και χαρίζοντας στην σύνθεση έντονη διακοσμητικότητα αλλά και αρμονία (Roslak 1990: 107).

Τα αισθητικοποιημένα έργα των νεο-μπρεσιονιστών συνεχίζονται και στις τοπιογραφίες από το St.Tropez στη μεσογειακή ακτή της Γαλλίας, όπου ζούσαν οι Signac και Cross τη δεκαετία του 1890. Στο ίδιο μοτίβο με τον Seurat και τον Signac, ο Cross δεν απεικονίζει τους ψαράδες ή τον κοινοβιακό χαρακτήρα της περιοχής, κάτι που άλλωστε θα βρισκόταν σε απόλυτη ταύτιση με τις θεωρίες των αναρχικών γεωγράφων για την ιδανική αναρχική κοινωνία, αλλά επιλέγει να ζωγραφίσει έργα με έντονη διακοσμητικότητα. Τυπικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *La Pointe de la Galère* (1891-1892) (Εικόνα 25) όπου ο Cross σκιαγραφεί τα χαρακτηριστικά πεύκα κατά μήκος της ακτής του Cabasson, κατά το ηλιοβασίλεμα, χρησιμοποιώντας σειρές από προσεκτικά τοποθετημένες κουκκίδες. Το βαθύ

μωβ που χρησιμοποιεί για τα πεύκα, απέναντι στο χρώμα της λεβάντας που επιλέγει για τη θάλασσα και το πορτοκαλί του ήλιου που δύνει, σε συνδυασμό με την τεχνοτροπία του πουαντιγισμού, δημιουργούν μια εικόνα διακοσμητική και μια επιφάνεια γεμάτη αρμονία και ισορροπία (Roslak 1990: 110).

Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, οι νεο-μπρεσιονιστές είχαν την βαθιά πίστη πως μπορούσαν να προάγουν την ηθική αρμονία μέσω της αρμονίας των συνθέσεων τους. Για την ιδέα αυτή φαίνεται πως επηρεάστηκαν έντονα από την αναρχική γεωγραφία του Reclus ο οποίος υποστήριζε ότι οι αναρχικοί θα έπρεπε να αναδημιουργήσουν τον κόσμο με ένα διαφορετικό μοτίβο, ώστε η ευημερία των ανθρώπων να μην πρέπει να αναβληθεί εξολοκλήρου μέχρι την επικράτηση της αναρχικής επανάστασης (Roslak 2007: 102). Η επανάσταση έπρεπε να είναι τόσο αισθητική όσο και κοινωνική. Ο Reclus συνέδεε την ιδέα μιας αισθητικοποιημένης γης με την ηθική ενδυνάμωση και καλούσε την ανθρωπότητα να βοηθήσει στη δημιουργία εξιδανικευμένων γεωγραφικών περιβαλλόντων, κάτι που βρίσκεται σε πλήρη συνάρτηση με τα διακοσμητικά θαλασσινά τοπία των νεο-μπρεσιονιστών (Roslak 1990: 110):

[Ο αληθινά πολιτισμένος άνθρωπος] διορθώνει τις ζημιές που προκάλεσαν οι προκάτοχοί του, γίνεται αρωγός της γης και όχι βάνανσος επιτιθέμενος, εργάζεται τόσο για τον εξωραϊσμό όσο και για τη βελτίωση της επικράτειάς του. Δεν μαθαίνει μόνο ως αγρότης ή εργάτης να χρησιμοποιεί όλο και περισσότερο τα προϊόντα και τις δυνάμεις της γης· μαθαίνει επίσης ως καλλιτέχνης να προσφέρει στα τοπία που τον περιβάλλουν όση περισσότερη γοητεία, χάρη και μεγαλοπρέπεια. Έχοντας γίνει «η συνείδηση της γης», ο άνθρωπος που στέκεται αντάξιος αυτής της αποστολής αναλαμβάνει ένα μερίδιο ευθύνης για την αρμονία και την ομορφιά της φύσης που τον περιτριγυρίζει (Reclus 1864: 763).

Σημαντική επιρροή στη σύνθεση του νεο-μπρεσιονιστικού τοπίου άσκησε και ο Kropotkin, του οποίου η σκέψη μπορεί να θεωρηθεί ξεκάθαρα γεωγραφική. Οι ιδέες του απείχαν αρκετά από αυτές των μαρξιστών, που έδιναν περισσότερη έμφαση στη βιομηχανική παραγωγή, καθώς ο ίδιος τόνιζε την ανάγκη για αποκεντρωμένη οργάνωση, αγροτική ζωή και τοπική παραγωγή, χαρακτηριστικά τα οποία θα οδηγούσαν μια κοινωνία σε αυτάρκεια

και θα εξαφάνιζαν κάθε ανάγκη για κεντρική κυβέρνηση (Springer κ.ά. 2012: 5). Στο βιβλίο του *Η Κατάκτηση του Ψωμιού* (1892), του οποίου τα κεφάλαια δημοσιεύονταν σε αναρχικά περιοδικά ήδη από το 1880, ο Kropotkin εξυμνούσε την ζωή στην επαρχία, μια ζωή που θεωρούσε προτιμότερη από τη ζωή στις πόλεις:

Η γη στις μεγαλουπόλεις πρέπει να αρχίσει να καλλιεργείται, όπως γίνεται στην επαρχία. Πρέπει να επιστρέψουμε σε αυτό που η βιολογία αποκαλεί «ολοκλήρωση των λειτουργιών» - μετά τον καταμερισμό της εργασίας, την ολική ανάληψη της - αυτή είναι η πορεία που ακολουθείται σε όλη τη Φύση (Kropotkin 1892: 47).

Γνωρίζουμε πως οι νεο-μπρεσιονιστές ήταν δεινοί αναγνώστες των περιοδικών αυτών, έτσι δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι στα έργα τους το επαρχιακό τοπίο και η αγροτική εργασία εκθειάζονται αλλά και αποκόπτονται από κάποιο συγκεκριμένο φυσικό και κοινωνικό χώρο, ενώ στόχος φαίνεται να είναι η ενίσχυση του αφηγήματος που ήθελε την αγροτική ζωή ως συμβολική αναπαράσταση της εθελούσιας και κολεκτιβιστικής εργασίας, πάντα εναρμονισμένης με τη φύση (Hutton 1987: 255, 257). Συμπεραίνει λοιπόν κανείς, ότι είχαν πάντα στο μυαλό τους τα λόγια του Kropotkin που αναρωτιόταν: «Πώς μπορεί όμως ο ζωγράφος να εκφράσει την ποίηση της εργασίας στα χωράφια αν την έχει μόνο συλλογιστεί, μόνο φανταστεί, αν δεν την έχει ευχαριστηθεί ποτέ ο ίδιος;» (Kropotkin 1892: 67). Τα έργα των Charles Angrand και Camille Pissarro που απεικονίζουν χωρικούς που δουλεύουν συλλογικά, χωρίς να μοχθούν, σε εύφορα τοπία φαίνεται να αντηχούν πολλές από τις εξιδανικευμένες εικόνες του Kropotkin για τη ζωή και την εργασία στην ύπαιθρο (Roslak 1990: 103).

Στο έργο *La récolte des pommes à Éragny* (1888) (Εικόνα 26), ο Pissarro παρουσιάζει κάποιους χωρικούς να μαζεύουν μήλα. Δύο άντρες κτυπούν τα μήλα με μακριά ραβδιά και δύο γυναίκες τα μαζεύουν από το έδαφος, ενώ μια τρίτη γυναίκα τους κοιτάζει χαϊδεύοντας το πηγούνι της. Τέλος, στο βάθος διακρίνονται κάποιες δευτερεύουσες μορφές και ένα κάρο που το σέρνει ένα άλογο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο χώρος μέσα στον οποίο τοποθετείται η σκηνή. Ο Pissarro τοποθετεί τον καμβά του οριζόντια και ζωγραφίζει το θέμα

της αγροτικής εργασίας σε ένα ευρύ γεωγραφικό χώρο. Μια σειρά από μηλιές ορίζει την καμπύλη γραμμή του ορίζοντα, υποχρεώνοντας μας να αναρωτηθούμε εάν η σκηνή βρίσκεται σε κάποιο λόφο ή εάν ο Pissarro θέλει να δηλώσει την καμπύλη της γης (Eisenman 2013). Το τοπίο και οι χωρικοί βρίσκονται σε πλήρη εναρμόνιση, κάτι που τονίζεται από το γεγονός ότι ο Pissarro χρησιμοποιεί ισομεγέθεις τελείες, παρόμοιων χρωμάτων για να ζωγραφίσει τις φιγούρες και το περιβάλλον γύρω τους. Την ίδια στιγμή, αποφεύγει να δείξει οποιοδήποτε στοιχείο μόχθου ή προσπάθειας κατά την ώρα της εργασίας. Η απουσία κάματος τονίζεται ακόμα περισσότερο στο έργο *Paysannes plantant des rammes* (1891) (Εικόνα 27), όπου το φύτεμα των μιτζελιών από μια ομάδα γυναικών μοιάζει περισσότερο με χορό παρά με σκληρή δουλειά, γεγονός που αντιστοιχεί με την πίστη του Kropotkin στην χαρά που επιφέρει η αγροτική εργασία (Roslak 1990: 103).

Ο Angrand προχωρά ένα βήμα περισσότερο όταν δημιουργεί τοπία φθινοπωρινής συγκομιδής (Εικόνες 28, 29). Στις τοπιογραφίες αυτές, οι αγρότες είναι τόσο μικροί σε σχέση με τις τεράστιες θημωνιές και δένουν τόσο πολύ με το τοπίο γύρω τους, που καθίστανται σχεδόν αδιάκριτοι από το περιβάλλον. Οι μορφές και το τοπίο συνενώνονται μέσα από τον διαχωρισμό των κουκκίδων που τα δημιουργούν, δίνοντας έμφαση στην ηρεμία, την αρμονία και τη συλλογικότητα που χαρακτηρίζει την σκηνή (Hutton 1987: 256). Στα έργα του Angrand η επιρροή των ιδεών του Kropotkin είναι έκδηλη, φανερώνοντας την έμφαση που έδινε στη γονιμότητα της σωστά διαχειριζόμενης γης και στην επακόλουθη πλούσια αγροτική παραγωγή (Roslak 1990: 103). Η αγροτική εργασία παρουσιάζεται, για ακόμη μια φορά, χωρίς τον κόπο και τον ιδρώτα που συνήθως την συνοδεύουν.

Στη σκέψη του Reclus και του Kropotkin, η γεωγραφία και ο ανθρώπινος παράγοντας ήταν άρρηκτα συνδεδεμένοι. Ακόμα, και οι δύο πίστευαν πως η διαμόρφωση του τοπίου ασκούσε μεγάλη επιρροή στην ανθρώπινη συμπεριφορά. Ταυτόχρονα, σημείωναν τον ζωτικό ρόλο που έπαιζε το φυσικό περιβάλλον στη διαμόρφωση της ατομικής και συλλογικής

ευημερίας. Πίστευαν πως η δημιουργία συγκεκριμένων γεωγραφικών χώρων, που θα χαρακτηρίζονταν από την απόστασή τους από τα αστικά κέντρα και την αρμονική σχέση τους με τη φύση, ως απαραίτητη για την επίτευξη της βέλτιστης κοινωνικής ανάπτυξης. Δίνοντας προτεραιότητα στις αγροτικές περιοχές και τις ακτές, στόχευαν στο να δημιουργήσουν κοινότητες όπου η αρμονία, η ισορροπία και η υλική ευημερία θα μπορούσαν να ευδοκιμήσουν. Αυτό το όραμα απόλυτης αρμονίας μεταξύ ανθρώπου και τοπίου προσπάθησαν να εκφράσουν οι νεο-ιμπρεσιονιστές μέσα από τις τοπιογραφίες τους. Τα ιδεαλιστικά τοπία που φαντάστηκαν οι καλλιτέχνες και οι αναρχοκομμουνιστές χαρακτηρίζονταν από την κοινή πεποίθηση ότι αλλάζοντας ή χειραγωγώντας τις συνθήκες γύρω από την οπτική αντίληψη, θα μπορούσαν να προωθήσουν την κοινωνική αρμονία και την ευημερία (Roslak 1990: 112).

3.5 Αναρχία, προπαγάνδα και ουτοπία

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα κάποιοι νεο-ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι άρχισαν να ψάχνουν διαφυγή από το Παρίσι και να μετακινούνται νότια, προς τη Μεσόγειο. Οι παριζιάνοι καλλιτέχνες από τη μια γοητεύτηκαν από την νότια ακτή της Γαλλίας, ψάχνοντας για καινούρια θέματα, επηρεασμένοι και από τους ταξιδιωτικούς οδηγούς της εποχής. Από την άλλη άλλη, το έργο *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (1884-86) (Εικόνα 6) του Seurat, έχοντας κάνει μια οριστική «δήλωση» για τη σύγχρονη αστική ζωή, «έκλεισε» το θέμα του παριζιάνικου τοπίου για τους avant-garde καλλιτέχνες οδηγώντας τους να ψάξουν για νέους χώρους αναπαράστασης (Dymond 2003: 357). Η απόφασή τους, ωστόσο, να αφήσουν τον Παρίσι για την επαρχία δεν είχε τόσο να κάνει με την αύξηση του τουρισμού στην νότια ακτή της Γαλλίας, που είχε αρχίσει να αναπτύσσεται ως θέρετρο διακοπών, ούτε μόνο με την αναζήτηση νέων μοτίβων. Αρχικά, η επιθυμία τους να φύγουν από το Παρίσι συμπίπτει με αλλαγές στις τάξεις των νεο-ιμπρεσιονιστών, και συγκεκριμένα με τον θάνατο του Seurat τον Μάρτη του 1891, αλλά και με την απόφαση του Angrand και του Pissaro να εγκαταλείψουν

την τεχνική του ντιβιζιονισμού. Σημαντικότερο όμως ήταν το γεγονός ότι η αναρχική βία στο Παρίσι κλιμακωνόταν εκείνη την εποχή και η γαλλική κυβέρνηση είχε αρχίσει να καταδιώκει αναρχικούς και συμπαθούντες.

Για τους νεο-ιμπρεσιονιστές η επιλογή της Μεσογείου σήμαινε επίσης μια συνειδητή και εσκεμμένη απόρριψη της παρισινής κουλτούρας, εμπνευσμένη από αναρχικές ιδέες (Dymond 2003: 357). Οι νεο-ιμπρεσιονιστές είχαν πλήρη επίγνωση της καταστροφής που επέφερε ο βιομηχανικός καπιταλισμός στη φύση και τον άνθρωπο και ήταν ιδιαίτερα επηρεασμένοι από τα γραπτά του Reclus και του Kropotkin που καταδίκασαν την ανισορροπία που προκαλούσε η βίαιη εκμετάλλευση της γης. Οι δύο αυτοί γεωγράφοι εξέταζαν πρότυπα κοινοτικής συμβίωσης στην επαρχία, όπου εξακολουθούσαν να κυριαρχούν διαφορετικοί κοινωνικοί ρυθμοί. Οι αναρχικοί λοιπόν, στο γύρισμα του 20^{ου} αιώνα επαναστατούσαν στο όνομα μιας αρμονικής ουτοπίας στην οποία θα επικρατούσε η κοινοκτημοσύνη και η σύγκρουση του ανθρώπου με την φύση θα εξαφανιζόταν (Antliff 1998: 3-4).

Έτσι, ο Signac, ο Cross αλλά και ο van Rysselberghe μετακόμισαν, μεταξύ 1890 και 1892, στην Κυανή Ακτή. Συγκεκριμένα, ο Signac μετακόμισε στο Saint-Tropez την άνοιξη του 1892· η αλληλογραφία του με τον Cross που είχε ήδη μετακομίσει νωρίτερα στην κοντινή πόλη Cabasson, φανερώνει την ανάγκη του να ξεφύγει από το Παρίσι:

Αν βρω μια μικρή γωνιά για να φτιάξω τη φωλιά μου και ένα καλό αγκυροβόλιο για το Ολυμπία, μόνο αυτό ζητάω: έναν ουρανό, τη θάλασσα, τον ήλιο που δύει. Όλο και λιγότερο αναζητώ το μοτίβο (Dymond 2003: 357).

Ο van Rysselberghe, μετά από συχνές επισκέψεις στα σπίτια των δύο φίλων του, εγκαταστάθηκε τελικά στο Le Lavandou-Saint-Clair. Στη νότιο Γαλλία οι καλλιτέχνες αυτοί δημιούργησαν έργα που είχαν σκοπό να προβάλουν έναν φανταστικό κόσμο, την εκπλήρωση της αναρχικής ουτοπικής κοινωνίας, όπως την περιέγραφαν οι κυριότεροι θεωρητικοί του αναρχοκομμουνισμού, Reclus, ο Kropotkin και Grave (Woloshyn 2012: 9).

Με τη μετακίνησή του στο Saint-Tropez, συντελέστηκαν ριζικές αλλαγές στο έργο του Signac, όπως η ανάγκη του να δημιουργήσει έργα μεγαλύτερου μεγέθους στα οποία θα πρωταγωνιστούσαν οι ανθρώπινες μορφές και θα ήταν εμπνευσμένα από την κλασσική τοπιογραφία. Η πρόθεσή του φανερώνεται και σε ένα γράμμα που έστειλε στον Pissarro λίγο μετά την άφιξή του στο Saint-Tropez τον Μάη του 1892: «Σκέφτομαι έναν μεγάλο καμβά με μορφές. Εδώ θα αποφύγω να ‘ξαναπέσω’ στις αιώνιες μου θαλασσογραφίες» (Dymond 2003: 358). Το ενδιαφέρον του Signac για τα μνημειώδη, κλασσικά τοπία μπορεί να εξηγηθεί και από το ανανεωμένο ενδιαφέρον για την διακοσμητική δημόσια τέχνη που παρατηρούνταν την δεκαετία του 1890. Η άνοδος του εθνικισμού στην Γαλλία, κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ώθησε πολλούς καλλιτέχνες να στραφούν στις κλασσικές τοπιογραφίες του Claude Lorrain και του Nicolas Poussin για να δημιουργήσουν μια εικόνα της χώρας όπου επικρατούσε η «καθαρότητα» και η τάξη (Rahn 2020: 7). Αντίθετα, στην περίπτωση των νεο-ιμπρεσιονιστών, το κλασσικό τοπίο θεωρήθηκε το ιδανικό μέσο για να εκφραστεί ένα εναλλακτικό και αναρχικό πολιτικό περιεχόμενο.

Ο Signac χρησιμοποίησε αυτό το ανανεωμένο ενδιαφέρον για τη δημόσια διακοσμητική τέχνη για να απεικονίσει ένα αναρχικό όραμα αρμονίας, το οποίο θα μπορούσε να επιτευχθεί στη γαλλική ακτή της Μεσογείου. Είναι γνωστό πως επηρεάστηκε αρκετά από τις τοιχογραφίες του Γάλλου ζωγράφου Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), αν και περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι συνέδεσε το διακοσμητικό και εξιδανικευμένο στιλ του Puvis με τον αναρχισμό (Dymond 2000: 212). Σε ένα γράμμα στον Jean Grave, συνδέει την αναρχική φιλοσοφία του Kropotkin και του Grave με τις μνημειώδεις τοιχογραφίες του Puvis και εξηγεί πως, το έργο όλων τους, του δίνει ελπίδα για την ελευθερία που θα έρθει στο αναρχικό μέλλον:

[...] η ελπίδα για αυτό το κοντινό μέλλον όπου, επιτέλους, για πρώτη φορά, κάθε άτομο θα είναι ελεύθερο. Μέσα σε αυτή τη μεγάλη ποιητική διακόσμηση, στο στιλ του Puvis, του Kropotkin, τι στιβαρά μνημεία, πρακτικά και κατοικήσιμα, εγείρετε! Πόσο καλά αναπνέει κανείς εκεί (Dymond 2000: 212).

Έτσι, δημιούργησε έναν πίνακα μανιφέστο τον οποίο ονόμασε *Au temps d'harmonie: l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir* (1893-95) (Εικόνα 30). Ο υπότιτλος του έργου, «l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir» [η χρυσή εποχή δεν βρίσκεται στο παρελθόν, βρίσκεται στο μέλλον], πάρθηκε αυτούσιος από ένα άρθρο, που είχε δημοσιεύσει ο αναρχικός συγγραφέας Charles Malato, στο περιοδικό *La Revue anarchiste* τον Νοέμβριο του 1893. Αυτό και μόνο δείχνει την πρόθεση του Signac να δημιουργήσει ένα έργο αναρχικής προπαγάνδας. Ακόμα, το μεγάλο μέγεθος του και το γεγονός ότι δεν έγινε κατά παραγγελία, φανερώνει τη σημασία του ως μια πολύ δημόσια τοποθέτηση προσωπικών πεποιθήσεων (Dymond 2003: 361).

Το έργο επικαλείται κλασικά αλλά και βουκολικά πρότυπα. Αρχικά, το μνημειώδες μέγεθός του αλλά και η πανοραμική θέα του μεσογειακού τοπίου το συνδέουν με τις συμβάσεις της κλασικής τοπιογραφίας. Η κλασική παράδοση μπορεί να παρατηρηθεί και στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται μια εξιδανικευμένη σκηνή στην οποία οι μορφές παρατίθενται με τάξη σε ένα τοπίο με εναλλασσόμενα σημεία φωτός και σκιάς. Επίσης, η χρήση του δέντρου στο προσκήνιο είναι χαρακτηριστική των ποιμενικών έργων. Ο πίνακας επανακωδικοποιεί τις παραδοσιακές βουκολικές εικόνες για να απεικονίσει ένα αναρχικό μέλλον (Dymond 2003: 361).

Ο Signac χρησιμοποιεί την κλασική έννοια της «χρυσής εποχής» με έναν εντελώς αντισυμβατικό τρόπο. Όχι ως ένα «παραδοσιακό» και οπισθοδρομικό παρελθόν, αλλά ως ένα μέλλον προς το οποίο πρέπει να πορευθεί η ανθρωπότητα, είτε μέσω της εξέλιξης, είτε μέσω της εξέγερσης (Thomson, 2013: 378). Με αυτό τον τρόπο δομεί την εικόνα της αναρχικής ουτοπίας του μέλλοντος, που κάλλιστα θα μπορούσε να υπάρξει στην νότια ακτή της Γαλλίας. Στο *Au temps d'harmonie* λοιπόν, εμφανίζεται η κλασική μορφή του αρκαδικού βοσκού που απαγγέλλει ποίηση (πιθανόν μια αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη) και που υποδηλώνει και την αναρχική πίστη στη σημασία της εκπαίδευσης για όλους. Ακολουθεί ένα

αγκαλιασμένο ζευγάρι που συμβολίζει την «ελεύθερη αγάπη», ένα συχνό μοτίβο στις βουκολικές σκηνές και κάτι που υποστηριζόταν ευρέως από τους αναρχικούς. Κρατούν ένα λουλούδι με απλωμένο το χέρι, που σημαίνει τον αισθητικό στοχασμό, ενώ αλλού στον πίνακα εμφανίζεται και ένας καλλιτέχνης με τον καβαλέτο του (επίσης αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη). Για τους αναρχικούς η εκτίμηση του ωραίου ήταν ένας υψηλός στόχος, που όμως θα μπορούσε να επιτευχθεί μόνο αφού θα ικανοποιούνταν οι βασικές ανάγκες του ανθρώπου. Ο Kropotkin έγραψε χαρακτηριστικά στην *Κατάκτηση του Ψωμιού*:

[...] τα έργα [...] των καλλιτεχνών...δεν θα προορίζονται για πώληση. Θα αποτελούν ένα αναπόσπαστο κομμάτι ενός ζωντανού συνόλου [...]. Οι άνθρωποι θα επισκέπτονται την πόλη του καλλιτέχνη για να παρατηρήσουν την δουλειά του, και η ζωνρή και γαλήνια ομορφιά τέτοιων δημιουργιών θα παράγει τα ευεργετικά της αποτελέσματα πάνω στην καρδιά και το μυαλό (Roslak 2007: 58).

Η ιδανική κοινωνία όπως την περιέγραψαν οι Kropotkin, Reclus και Grave θα επέτρεπε την ατομική εξέλιξη μέσω της αμοιβαίας συνεργασίας. Στην αναρχική κοινωνία οι βασικές ανάγκες της στέγης και της διατροφής θα ικανοποιούνταν μέσω της ίσης συμμετοχής στην εργασία, έτσι τα άτομα θα μπορούσαν να έχουν περισσότερο ελεύθερο χρόνο, κάτι που θα επέτρεπε την περεταίρω πρόοδο των τεχνών αλλά και της παραγωγής (Woloshyn 2012: 8). Στο *Au temps d'harmonie* ομάδες συγκεντρώνονται τόσο σε δραστηριότητες αναψυχής όσο εργασίας. Ο Signac επικαλείται για ακόμη μια φορά τον Kropotkin όταν τοποθετεί στο βάθος του πίνακα ένα τρακτέρ. Ο Kropotkin διακήρυττε ότι η σύγχρονη τεχνολογία θα έπαιζε ουσιαστικό ρόλο στην παροχή βοήθειας στην κοινωνία, απελευθερώνοντας τους εργαζομένους από την επαχθή υπερβολική εργασία. Οι άνθρωποι, λοιπόν, απεικονίζονται να απολαμβάνουν μια ελεύθερη ζωή στο ειδυλλιακό τοπίο του Saint-Tropez. Μια μητέρα παίζει με το παιδί της και δύο άντρες παίζουν το παραδοσιακό παιχνίδι boules, ένα χόμπι που ο Signac παρατήρησε πως άρεσε πολύ στους ντόπιους. Πιο μακριά, μια ομάδα χορεύει τον τοπικό παραδοσιακό χορό farandole. Για τον Cross το μήνυμα που ήθελε να περάσει ο Signac ήταν ξεκάθαρο· έτσι του γράφει χαρακτηριστικά: «Είναι μια τέλεια σύνθεση που συλλαμβάνει την αναρχική εποχή» (Woloshyn 2012: 9).

Το έργο του Cross, *Bords méditerranéens* του 1895 (Εικόνα 31), θα ακολουθούσε στα χνάρια του *Au temps d'harmonie*. Όπως και ο Signac, ο Cross απεικονίζει τους ντόπιους σε μια σκηνή πολύ οικεία για την περιοχή: μια ομάδα αντρών μαζεύει τα δίχτυα στην ακτή, ενώ οι γυναίκες ξεκουράζονται μετά από το κολύμπι. Αυτές οι εικόνες ειδυλλιακής μεσογειακής ζωής ταυτίζονταν με τις ιδέες των αναρχικών θεωρητικών, που εξυμνούσαν τη ζωή στην επαρχία και καταδίκασαν την καταπιεστική ζωή του αστικού προλεταριάτου (Woloshyn 2012: 10). Λίγα χρόνια πριν όμως, ο Cross θα ακολουθούσε την παραίνεση του Signac για την «έγερση ενός διακοσμητικού τοπίου, σ' αυτή την ηλιόλουστη γη» (Musée D'Orsay), και θα δημιουργούσε το *L'Air du soir* (1893-1894) (Εικόνα 32). Οι γυναικείες μορφές του Cross λούζονται με το χρυσό φως του δειλινού, ενώ η διακοσμητικότητα που εντείνεται λόγω των πλατιών πινελιών η κλασική σύνθεση της σκηνής κάνει μια σαφή αναφορά στο έργο του Puvis de Chavannes, *Doux Pays* (1882). Η ιδέα των αγροτών όμως ως δημιουργήματα της γης τους, και ως παραδείγματα ανθρώπων που ζούσαν σε απόλυτη αρμονία με το περιβάλλον ήταν μια ιδέα που υποστήριζαν και ο Kropotkin και ο Reclus, ο οποίος έγραφε χαρακτηριστικά:

Θα έρθει ποτέ η στιγμή που όλοι οι άνθρωποι, χωρίς εξαίρεση, θα αναπνέουν άφθονο καθαρό αέρα, θα απολαμβάνουν το φως και τον ήλιο, θα γεύονται τη δροσιά της σκιάς και το άρωμα των τριαντάφυλλων και θα ταΐζουν τα παιδιά τους χωρίς φόβο ότι το ψωμί θα λιγοστέψει στο καλάθι; (Woloshyn 2012: 11)

Το κάλεσμα του Signac θα ακολουθούσε και ο van Rysselberghe με τον δικό του μνημειακό πίνακα με τίτλο *L'Heure embrasée* (1897) (Εικόνα 33). Στο έργο αυτό παρουσιάζει γυναίκες να κάνουν μπάνιο το ηλιοβασίλεμα, σε μια ακτή του Saint-Tropez. Πιθανόν ο van Rysselberghe να επηρεάστηκε και από το παιδικό μυθιστόρημα του Jean Grave, *Terre Libre (Les pionniers)*, στην ιδέα του να φανταστεί την Μεσόγειο ως τον τόπο δημιουργίας της ιδανικής αναρχικής κοινωνίας· έγραψε χαρακτηριστικά στον φίλο του, συγγραφέα Andre Gide, πως ένιωθε έντονα την επιθυμία να δραπετεύσει από το Παρίσι: «Έχει ομίχλη και είναι σκοτεινά για τόσο καιρό, ήθελα να δραπετεύσω από το Παρίσι, προς

τον Νότο, προς το φως [vers la lumière], και να ζωγραφίσω [...]». Ο Grave, για τον οποίο γνωρίζουμε πως είχε πολύ στενές σχέσεις με σχεδόν όλους τους νεο-ιμπρεσιονιστές και αλληλογραφούσε συχνά με αυτούς, χρησιμοποιεί την ίδια φράση, «vers la lumière», στην προμετωπίδα του βιβλίου *Terre Libre* (Woloshyn 2012 : 1). Μαζί με το *Au temps d'harmonie* του Signac και το *L'Air du soir* του Cross, το έργο του van Rysselberghe αποτελεί ένα έργο αναρχικής προπαγάνδας ή όπως, εύστοχα, τα χαρακτηρίζει η Dymond (2003) πολιτικοποιημένα βουκολικά (αρκαδικά) έργα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ήδη από τις αρχές της ιστορίας της αναρχίας, η φιλοσοφία του αναρχισμού συνδέθηκε με τη βία, την τρομοκρατία και το χάος. Μελετώντας ωστόσο τη βιβλιογραφία, γρήγορα καταλαβαίνει κανείς ότι οι περισσότεροι αυτοαποκαλούμενοι αναρχικοί ανήκαν στις πιο καταπιεσμένες και περιθωριοποιημένες ομάδες της κοινωνίας, είτε αυτοί ήταν μετανάστες, πρόσφυγες ή περιπλανώμενοι, είτε αντιφρονούντες, διανοούμενοι και καλλιτέχνες. Δεν αποτελεί λοιπόν έκπληξη ότι η δεκαετία του 1890 στην Γαλλία χαρακτηρίστηκε η «αναρχική» δεκαετία της χώρας, σε μια εποχή όπου Παρίσι έγινε το επίκεντρο της δυσαρέσκειας της εργατική τάξης που αντιμετώπιζε τις σκληρές συνθήκες που επέφερε ο βιομηχανικός καπιταλισμός. Οι συνέπειες του Γαλλοπρωσικού Πολέμου αλλά και της Παρισινής Κομμούνας του 1871, σε συνδυασμό με τα συνεχιζόμενα σκάνδαλα που χαρακτήρισαν τα χρόνια της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας, άφησαν έναν απογοητευμένο λαό να ψάχνει για εναλλακτικές λύσεις ώστε να αντιμετωπίσει τις αποτυχίες της παραδοσιακής εξουσίας. Έτσι, οι πνευματικοί κύκλοι, τροφοδοτούμενοι από στοχαστές όπως ο Proudhon και ο Kropotkin, διέδιδαν αναρχικές ιδέες που είχαν απήχηση σε όσους αναζητούσαν ριζική αλλαγή.

Κάτι που χαρακτήριζε τους αναρχικούς ήταν η πεποίθησή τους πως μια ολοκληρωμένη ζωή ήταν μια ζωή που ήταν γεμάτη από τέχνη. Φυσικά, η απόλαυση της τέχνης ήταν ένα αγαθό που θα αποκτιούνταν μετά τη διάδοση της αναρχίας και την ικανοποίηση των βασικών αναγκών του ανθρώπου. Το γεγονός αυτό, δεν εμπόδισε τους αναρχικούς φιλόσοφους να ασχοληθούν με τη σημασία αλλά και τον ρόλο της τέχνης στην κοινωνία. Ήδη από τα τέλη του 19^{ου}, και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οι διανοούμενοι συμμετείχαν σε βαθύγνωμες συζητήσεις σχετικά με την έννοια της «κοινωνικής τέχνης» [«art social»], αντανakλώντας τις ευρύτερες κοινωνικές αλλαγές και τους ιδεολογικούς μετασχηματισμούς της εποχής. Μαζί με τους καλλιτέχνες, αναζήτησαν τρόπους να

αντιμετωπίσουν τις προκλήσεις της νεωτερικότητας και να συνδέσουν την παραγωγή τέχνης με ευρύτερα κοινωνικά ζητήματα. Έτσι, γεννήθηκε η ιδέα πως η τέχνη θα μπορούσε να λειτουργήσει ως καταλύτης για την κοινωνική αλλαγή. Ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης υπογράμμισε την ευθύνη των καλλιτεχνών να ασχολούνται με σύγχρονα ζητήματα, να προκαλούν την κριτική σκέψη και να συμβάλλουν στην αφύπνιση της συλλογικής συνείδησης.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εδραιώθηκε η σύνδεση του κινήματος του νεο-ιμπρεσιονισμού με τον αναρχοκομμουνισμό. Οι θεωρίες του Kropotkin, του Reclus και του Grave, κέρδισαν πολλούς υποστηρικτές από τον κόσμο της τέχνης και, ιδιαίτερα, την ομάδα των νεο-ιμπρεσιονιστών η οποία γοητεύτηκε από την ιδέα της αυθόρμητης ανθρώπινης αλληλεγγύης, για την οποία μιλούσε ο αναρχισμός. Περισσότερο όμως, οι νεο-ιμπρεσιονιστές εκτίμησαν το γεγονός ότι η αναρχία επέτρεπε στους καλλιτέχνες να δημιουργήσουν αυτόνομα, αφού σύμφωνα με τον Kropotkin και τον Grave, οι καλλιτέχνες συνέβαλλαν στον σκοπό απλά με την ιδιότητά τους ως καλλιτέχνες και αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι για την επίτευξη της κοινωνικής επανάστασης.

Βασικό συμπέρασμα αποτελεί το γεγονός ότι οι νεο-ιμπρεσιονιστές έβρισκαν αναλογίες μεταξύ της επιστημονικής μεθόδου της τεχνοτροπίας τους, δηλαδή των μεμονωμένων πινελιών χρώματος οι οποίες παρουσιάζονται αναμειγμένες όταν κοιτάζονται από συγκεκριμένη απόσταση, με την αναρχοκομμουνιστική θεωρία. Με αυτό τον τρόπο απελευθερώθηκαν από την υποχρέωση να δημιουργούν τέχνη με αναρχικό ή κοινωνικό μήνυμα, και αφέθηκαν ελεύθεροι ώστε να εκφράσουν τις ατομικές τους ευαισθησίες. Η πίστη τους στη διασφάλιση της αυτονομίας στην καλλιτεχνική τους έκφραση, αλλά και της αρμονικής τους σχέσης με το σύνολο της κοινωνίας, συγκεντρώνεται στο χαρακτηριστικό ρητό του Signac, «Justice en sociologie, harmonie en art: même chose» [«Δικαιοσύνη στην κοινωνιολογία, αρμονία στην τέχνη: το ίδιο πράγμα»] (Brion 2012: 37).

Οι νεο-ιμπρεσιονιστές διαμόρφωσαν, λοιπόν, μια εικονογραφία, που σε πολλές περιπτώσεις, αντηχούσε τα γραπτά των θεωρητικών της αναρχίας. Ήξεραν όμως πολύ καλά, πως το όραμα του Kropotkin για έναν κόσμο όπου, «τα έργα [...] των καλλιτεχνών [...] δεν θα προορίζονται για πώληση», αλλά, «θα αποτελούν ένα αναπόσπαστο κομμάτι ενός ζωντανού συνόλου» (Kropotkin, 1892), δεν θα εκπληρώνονταν σύντομα. Τα έργα των νεο-ιμπρεσιονιστών δεν θα ξεπερνούσαν ποτέ το status του πολύτιμου αντικειμένου προς πώληση στην ελεύθερη αγορά και η δουλειά τους θα συνέισφερε, με τα λόγια του Kropotkin, στο να «εφοδιάζει τους λίγους με πολυτέλεια» (Roslak, 2017: 58).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Antliff, Allan. 1998. «Anarchy, Neo-Impressionism and Utopia: The Wondering of Humanity». *The Anarchist Library*. <https://theanarchistlibrary.org/library/allan-antliff-anarchy-neo-impressionism-and-utopia>
- . 2007. *Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*. Βανκούβερ: Arsenal Pulp Press.
- . 2021. «Freedom, Individualism, Revolution». *The Anarchist Library*. 3 Νοεμβρίου. <https://theanarchistlibrary.org/library/allan-antliff-freedom-individualism-revolution>
- Bantman, Constance. 2017. «Jean Grave and French Anarchism: A Relational Approach (1870s–1914)». *International Review of Social History* 62 (3): 451–77. <https://doi.org/10.1017/s0020859017000347>.
- . 2019. «The Era of Propaganda by the Deed». Στο *The Palgrave Handbook of Anarchism*, επιμ. Carl Levy και Mathew S. Adams, 371–87. Cham, Ελβετία: Palgrave Macmillan.
- . 2021. *Jean Grave and the Networks of French Anarchism, 1854-1939*. Cham, Ελβετία: Palgrave Macmillan.
- Block, Jane. 2003. «Neo-Impressionism». *Oxford Art Online*. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.t061684>.
- Bouchard, Anne-Marie. 2010. «Mission Sainte. Rhétorique de l’Invention de l’Art Social et Pratiques Artistiques Dans La Presse Anarchiste de La Fin Du XIXe Siècle». *Etudes Littéraires* 40 (3): 101–14. <https://doi.org/10.7202/039247ar>.
- . 2014α. «Introduction: Adolphe Tabarant, Le Club de l’Art Social, 1890». Στο *L’Art Social de La Révolution à La Grande Guerre: Anthologie de Textes Sources*, επιμ. Neil McWilliam, Catherine Méneux και Julie Ramos, 321–22. Παρίσι: Publications de l’Institut national d’histoire de l’art, PUR. <https://doi.org/10.4000/books.inha.5549>.
- . 2014β. «Introduction: Pierre-Joseph Proudhon, Du Principe de l’Art et de Sa Destination Sociale, 1865». Στο *L’Art Social de La Révolution à La Grande Guerre: Anthologie de Textes Sources*, επιμ. Neil McWilliam, Catherine Méneux, και Julie Ramos. Παρίσι: Publications de l’Institut national d’histoire de l’art, PUR.
- Breitbart, Myrna M. 1975. «Impressions of an Anarchist Landscape». *Antipode* 7 (2): 44–49. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.1975.tb00620.x>.
- Brion, Katherine. 2012. «Paul Signac’s Decorative Propaganda of the 1890s». *RIHA Journal* Ειδική Έκδοση «New Directions in New-Impressionism». <https://doi.org/10.11588/riha.2012.1.69909>.
- Cohn, Jesse. 2003. «Anarchism, Representation, and Culture». Επιμ. James Gifford και Gabrielle Zezulka-Mailloux. *Culture and the State 4 (Alternative Interventions)*: 54–63. https://www.academia.edu/233501/Anarchism_Representation_and_Culture.

- Crapo, Paul B. 1991. «Disjuncture on the Left: Proudhon, Courbet and the Antwerp Congress of 1861». *Art History* 14 (1): 67–91. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1991.tb00423.x>.
- Dymond, Anne. 2000. «Exhibiting Provence: Regionalism, Art, and the Nation, 1890-1914». Διδακτορική διατριβή, Queen’s University. https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape2/PQDD_0029/NQ65669.pdf.
- . 2003. «A Politicized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France». *The Art Bulletin* 85 (2): 353. <https://doi.org/10.2307/3177348>.
- Egbert, Donald D. 1967. «The Idea of ‘Avant-Garde’ in Art and Politics». *The American Historical Review* 73 (2): 339–336. <https://doi.org/10.2307/1866164>.
- Eisenman, Stephen F. 1989. «Seeing Seurat Politically». *Art Institute of Chicago Museum Studies* 14 (2): 210-249. <https://doi.org/10.2307/4108753>.
- . 2013. «The Harmony of Labor: Camille Pissarro’s Apple Harvest (Ομιλία, Dallas Museum of Art)». 19 Σεπτεμβρίου. <https://dma.org/art/research/archives/recordings-richard-r-brettell-lecture-series/harmony-labor-camille-pissarros>.
- Ferretti, Federico. 2019. «Anarchism, Geography and Painting: Élisée Reclus and Social Art». Στο *Anarchism and the Avant-Garde*, επιμ. Carolin Kosuch, 223–59. Άμστερνταμ: Brill.
- Fleming, Marie. 1980. «Propaganda by the Deed: Terrorism and Anarchist Theory in Late Nineteenth-Century Europe». *Terrorism* 4 (1-4): 1–23. <https://doi.org/10.1080/10576108008435483>.
- Herbert, Robert L. 2001. *Seurat: Drawings and Paintings*. New Haven, Ct: Yale University Press.
- Herbert, Robert L., Neil Harris και Georges Seurat. 2004. *Seurat and the Making of La Grande Jatte*. Επιμ. Neil Harris και Art Institute of Chicago. Σικάγο: Art Institute Of Chicago.
- Herbert, Robert L. και Eugenia W. Herbert. 1960. «Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – I». *The Burlington Magazine* 102 (692): 473–82. <https://www.jstor.org/stable/873246>.
- Hutton, John. 1987. «A Blow of the Pick: Science, Anarchism, and the Neo-Impressionist Movement». Διδακτορική διατριβή, Northwestern University ProQuest Dissertations Publishing. <https://www.proquest.com/docview/303615548?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>.
- . 1990. «‘Les Prolos Vagabondent’: Neo-Impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur». *The Art Bulletin* 72 (2): 296–309. <https://doi.org/10.2307/3045735>.
- Jun, Nathan. 2011. *Anarchism and Political Modernity*. Νέα Υόρκη: Bloomsbury Academic.

- Kropotkin, Piotr. 1892. *The Conquest of Bread*. The Anarchist Library.
<https://theanarchistlibrary.org/library/petr-kropotkin-the-conquest-of-bread>.
- . (1880) 2019. «An Appeal to the Young». The Anarchist Library.
<https://theanarchistlibrary.org/library/petr-kropotkin-an-appeal-to-the-young..>
- . (1886) 2013. *Words of a Rebel*. The Anarchist Library.
<https://theanarchistlibrary.org/library/petr-kropotkin-words-of-a-rebel-1>.
- Lazare, Bernard. 2014. «L'Écrivain et l'Art Social, 1896». Στο *L'Art Social de La Révolution à La Grande Guerre: Anthologie de Textes Sources*, επιμ. Neil McWilliam, Catherine Méneux, και Julie Ramos, 333–37. Παρίσι: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, PUR.
- Leighten, Patricia Dee. 2013. *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Σικάγο: University of Chicago Press.
- Levy, Carl, και Matthew S. Adams, επιμ. 2019. *The Palgrave Handbook of Anarchism*. Cham, Ελβετία: Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-75620-2>.
- Méneux, Catherine. 2006. «Social Art at the Turn of the Century». *Arts & Sociétés*. 21 Σεπτεμβρίου, 2006. <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/2518>.
- . 2013. «L' Idée d'Un Art Social». Στο *Gustave Kahn Un Écrivain Engagé*, επιμ. Françoise Lucbert και Richard Shryock, 159–69. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- . 2014. «Introduction.» Στο *L'Art Social de La Révolution à La Grande Guerre: Anthologie de Textes Sources*, επιμ. Neil McWilliam, Catherine Méneux και Julie Ramos. Παρίσι: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art.
- Musée d'Orsay. χ.η. “L' Air Du Soir - Henri-Edmond Cross | Musée D'Orsay.” [Www.musee-Orsay.fr](http://www.musee-Orsay.fr). <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/lair-du-soir-3024>.
- Nochlin, Linda. 1989. «Seurat's Grande Jatte: An Anti-Utopian Allegory». *Art Institute of Chicago Museum Studies* 14 (2): 132. <https://doi.org/10.2307/4108747>.
- Pearce, Michael. 2021. «The Art of Propaganda: Proudhon and Courbet». [Www.mutualart.com](http://www.mutualart.com). 9 Ιουλίου, 2021. <https://www.mutualart.com/Article/The-Art-of-Propaganda--Proudhon-and-Cour/AF4A7F99FA8B6424>.
- Prins, Laura. 2016. «L'Art Pour l'Art or L'Art Pour Tous? The Tension between Artistic Autonomy and Social Engagement in Les Temps Nouveaux, 1896-1903». *International Journal for History, Culture and Modernity* 4 (1): 92-126. <https://doi.org/10.18352/hcm.505>.
- Prochasson, Christophe. 2006. «Neither Doctrine nor School nor Movement». *Arts & Sociétés*. 21 Σεπτεμβρίου, 2006.

<https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/2532>.

- Proudhon, Pierre-Joseph. 1865. *Du Principe de l'Art et de Sa Destination Sociale*. Παρίσι: Garnier Frères.
https://fr.wikisource.org/wiki/Du_principe_de_l%27art_et_de_sa_destination_sociale/Texte_entier#.
- Rahn, Lily. 2020. «Politics and Neo-Impressionist Aesthetics: How Signac's Golfe Juan Reflects Nineteenth-Century Anarchist Sentiments». *Bowdoin Journal of Art*.
- Reagan, Stephanie. 2014. «The Socioeconomic Significance of Maximilien Luce's Morning, Interior 1890». *The Corinthian* 15 (2): 50–66.
- Reclus, Élisée. 1864. «L'Homme et La Nature - de l'Action Humaine Sur La Géographie Physique». *Revue Des Deux Mondes* 54 (2).
https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Homme_et_la_Nature_-_De_l%E2%80%99action_humaine_sur_la_g%C3%A9ographie_physique.
- . (1881) 2013. *The History of a Mountain*. General Books.
https://books.google.com.cy/books?id=0sh_ngEACAAJ.
- Roslak, Robyn. 1990. «Organicism and the Construction of a Utopian Geography: The Role of the Landscape in Anarcho-Communism and Neo-Impressionism». *Utopian Studies* 1 (2): 96–114. <http://www.jstor.org/stable/20719003>.
- . 1991. «The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impressionism, Science, and Anarchism». *The Art Bulletin* 73 (3): 381-390. <https://doi.org/10.2307/3045811>.
- . 2006. «Artisans, Consumers and Corporeality in Signac's Parisian Interiors». *Art History* 29 (5): 860–886. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2006.00526.x>.
- . 2007. *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-De-Siècle France: Painting, Politics and Landscape*. Aldershot, Αγγλία: Ashgate.
- Rubin, James Henry. 1980. *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Smith, Paul. 1997. *Seurat and the Avant-Garde*. New Haven: Yale University Press.
- Souness, Mark Edwin. 2007. «A Study in Positivism and Physiology: Readings of Gustave Courbet». Διδακτορική διατριβή, University of Hertfordshire.
<https://uhra.herts.ac.uk/handle/2299/4614>.
- Springer, Annemarie. 1979. «Terrorism and Anarchy: Late 19th-Century Images of a Political Phenomenon in France». *Art Journal* 38 (4): 261-266.
<https://doi.org/10.2307/776376>.
- Springer, Simon, Anthony Ince, Jenny Pickerill, Gavin Brown, και Adam J. Barker. 2012. «Reanimating Anarchist Geographies: A New Burst of Colour». *Antipode* 44 (5): 1–14. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.2012.01038.x>.

- Thomson, Richard. 2013. «Ruins, Rhetoric and Revolution: Paul Signac's *Le Démolisseur* and Anarchism in the 1890s». *Art History* 36 (2): 366–91.
<https://doi.org/10.1111/1467-8365.12005>.
- . 2016. «Camille Pissarro's 'Turpitudes Sociales' Revisited, Part I: Politics, Caricature and Family Tensions in 1889». *The Burlington Magazine* 158 (1357): 276–82.
- Woloshyn, Tania. 2012. «Colonizing the Côte d'Azur: Neo-Impressionism, Anarcho-Communism and the Tropical *Terre Libre* of the Maures, C.1892-1908». *RIHA Journal* Ειδική Έκδοση «New Directions in New-Impressionism».
<https://doi.org/10.11588/riha.2012.1.69912>.
- Wright, Alastair. 2009. «Mourning, Painting, and the Commune: Maximilien Luce's a Paris Street in 1871». *Oxford Art Journal* 32 (2): 223–42.
<https://www.jstor.org/stable/25650858>.
- Young, Marnin. 2012. «The Death of Georges Seurat: Neo-Impressionism and the Fate of the Avant-Garde in 1891». *RIHA Journal* Ειδική Έκδοση «New Directions in New-Impressionism». <https://doi.org/10.11588/riha.2012.1>.

ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικόνα 1. Gustave Courbet, *Le Retour de la conférence*, προσχέδιο, 1863, λάδι σε καμβά, 73 x 92 εκ. Kunstmuseum Basel, Βασιλεία



Εικόνα 2. Gustave Courbet, *Les Paysans de Flagey*, 1850, λάδι σε καμβά, 206 x 275 εκ.
Musée d'Orsay, Παρίσι



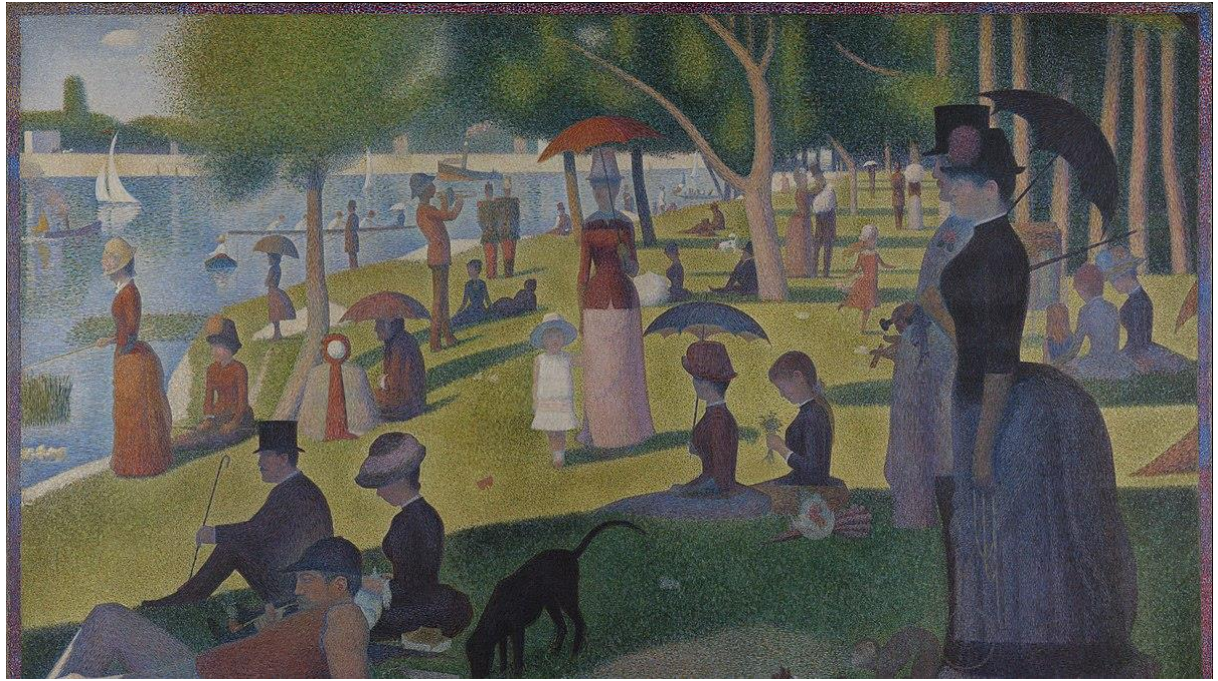
Εικόνα 3. Georges Seurat, *Paysan à la houe*, 1882, λάδι σε καμβά, 46.2 x 56.2 εκ.
Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη



Εικόνα 4. Georges Seurat, *Une baignade à Asnières*, 1884, λάδι σε καμβά, 202 x 301 εκ.
National Gallery, Λονδίνο



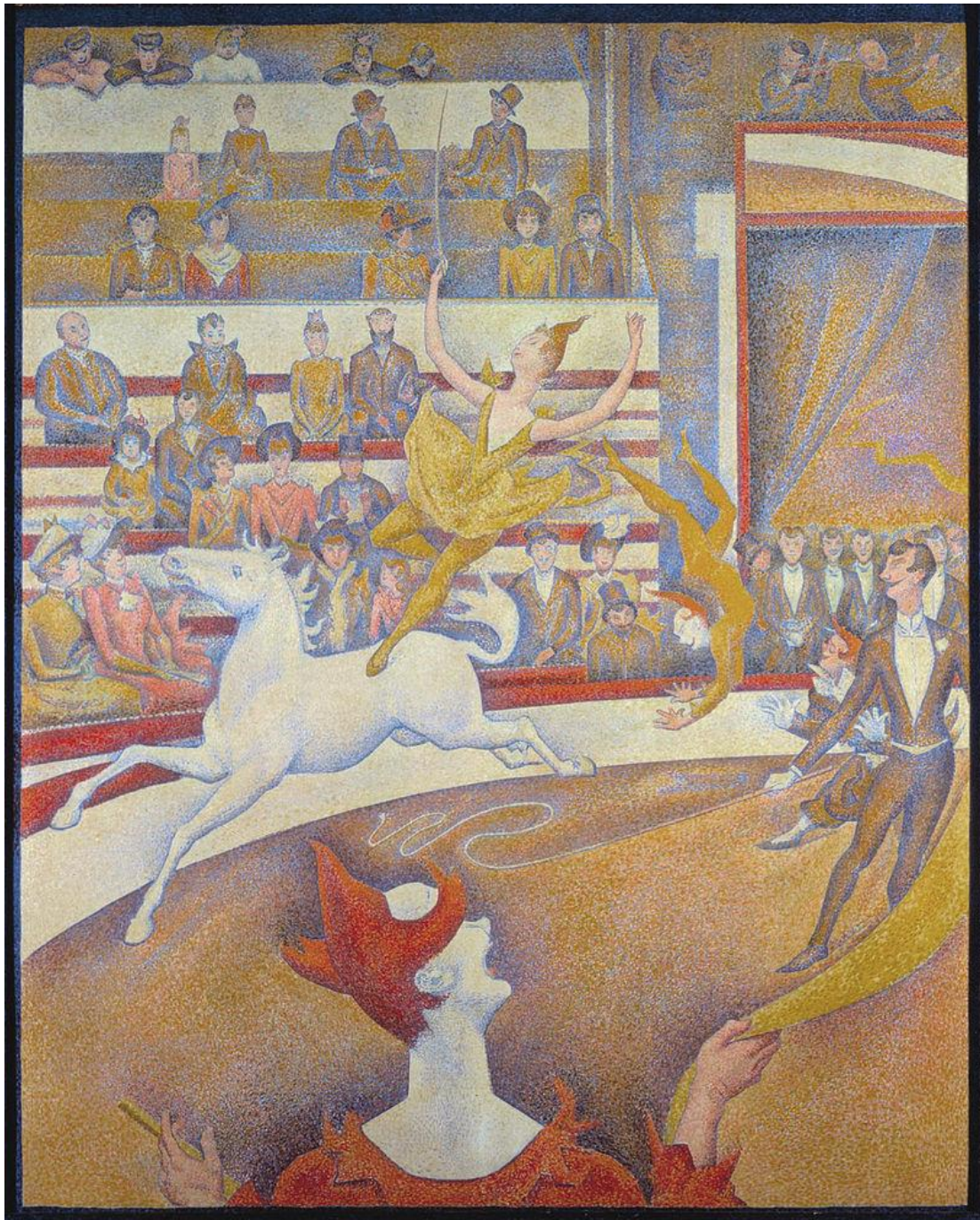
Εικόνα 5. Maximilien Luce, *Baignade*, άγνωστη χρονολογία, λάδι σε καμβά. Ιδιωτική συλλογή



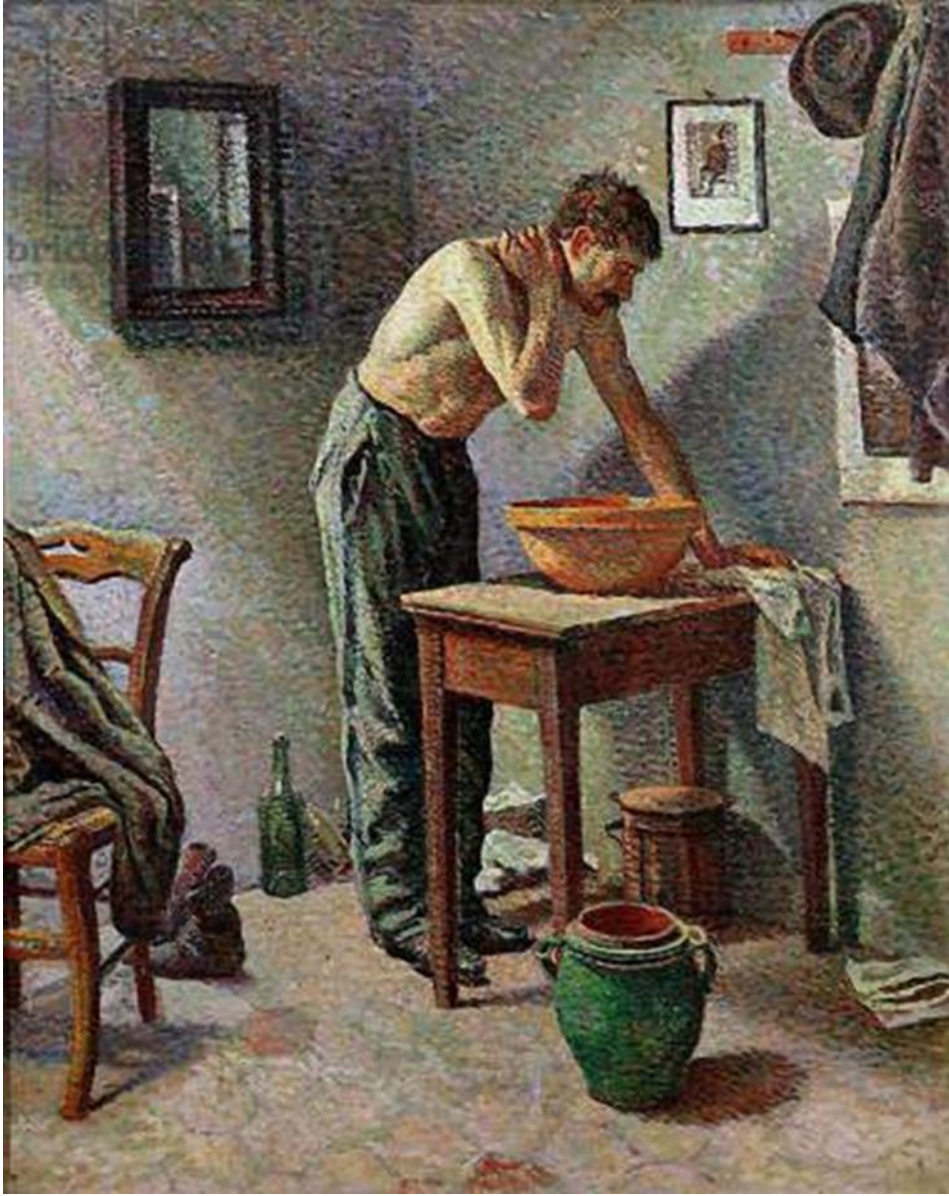
Εικόνα 6. Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1884-86, λάδι σε καμβά, 81.6 x 308.1 εκ. Art Institute of Chicago, Σικάγο



Εικόνα 7. Georges Seurat, *Le Chahut*, 1889-90, λάδι σε καμβά, 170 x 141 εκ. Kröller-Müller Museum, Όστερλο



Εικόνα 8. Georges Seurat, *Le Cirque*, 1891, λάδι σε καμβά, 186 x 152 εκ. Musée d'Orsay, Παρίσι



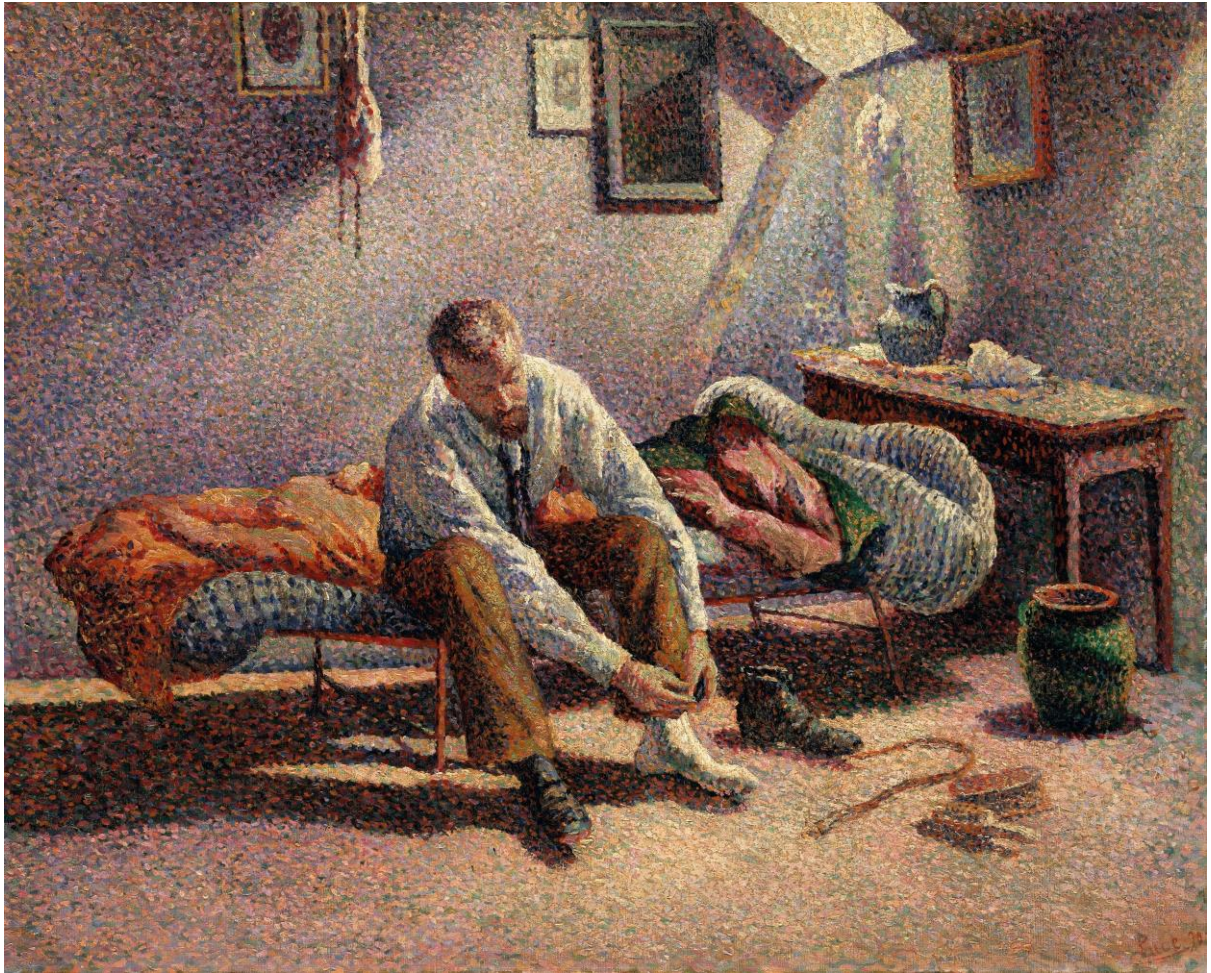
Εικόνα 9. Maximilien Luce, *La Toilette*, 1887, λάδι σε καμβά, 92 x 73 εκ. Petit Palais, Γενεύη



Εικόνα 10. Maximilien Luce, *Le Bain de pieds*, 1894, λάδι σε καμβά, 78.7 x 96.5 εκ.
Chrysler Museum of Art, Norfolk, Βιρτζίνια



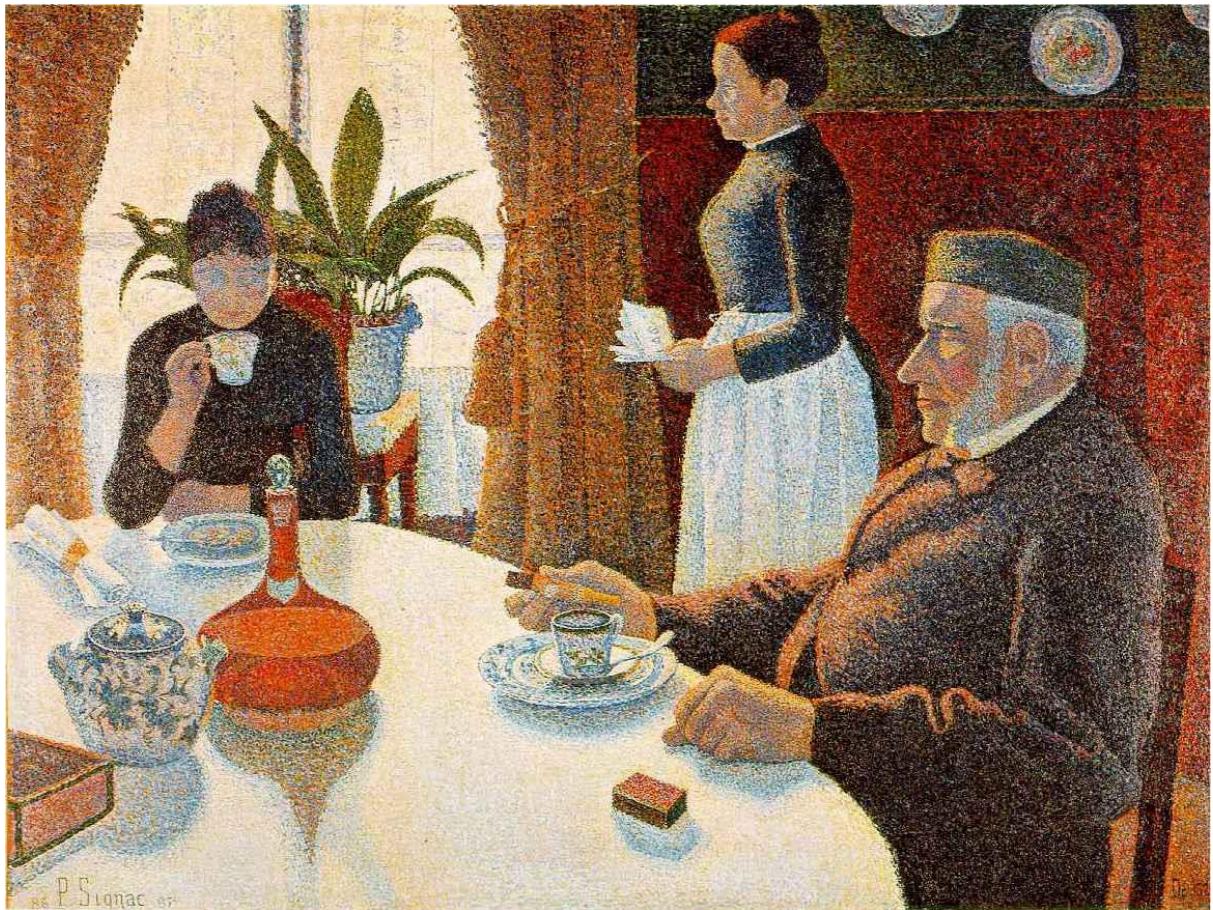
Εικόνα 11. Maximilien Luce, *Le Café*, 1892, λάδι σε καμβά, 81.0 x 65.2 εκ. Ιδιωτική Συλλογή



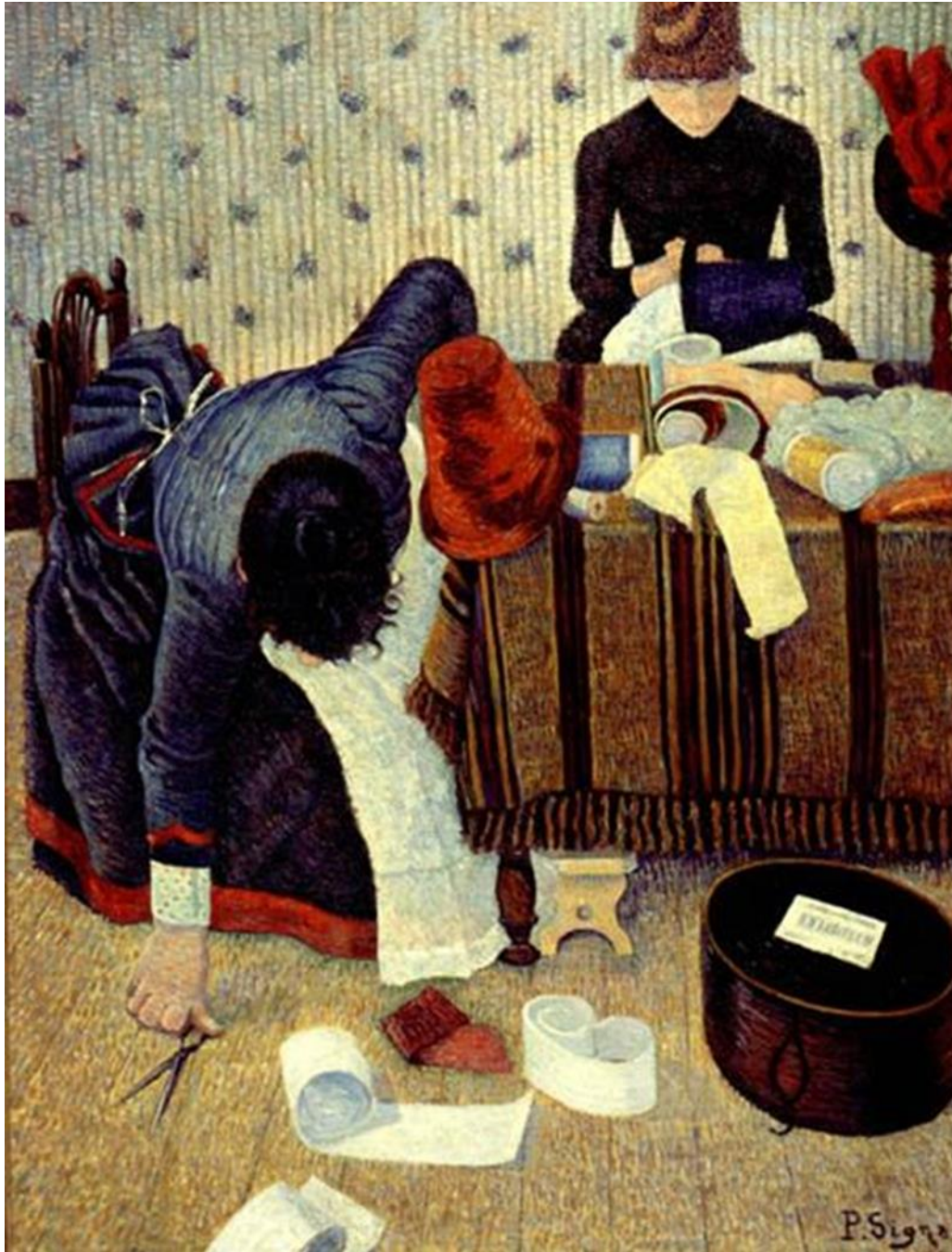
Εικόνα 12. Maximilien Luce, *Matin, intérieur*, 1890, λάδι σε καμβά, 64.8 x 81 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη



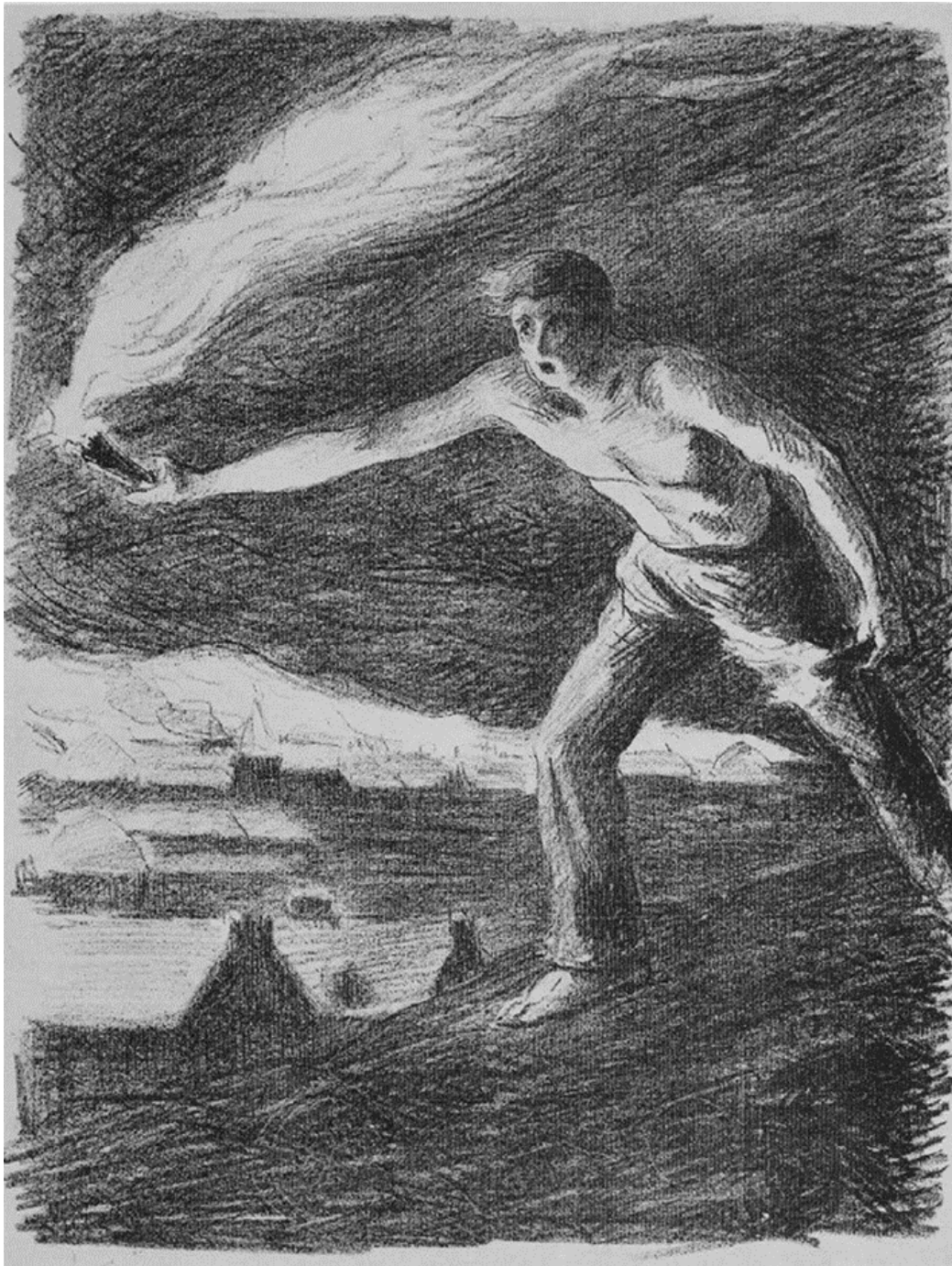
Εικόνα 13. Paul Signac, *Dimanche*, 1888-90, λάδι σε καμβά, 150 x 150 εκ. Ιδιωτική συλλογή



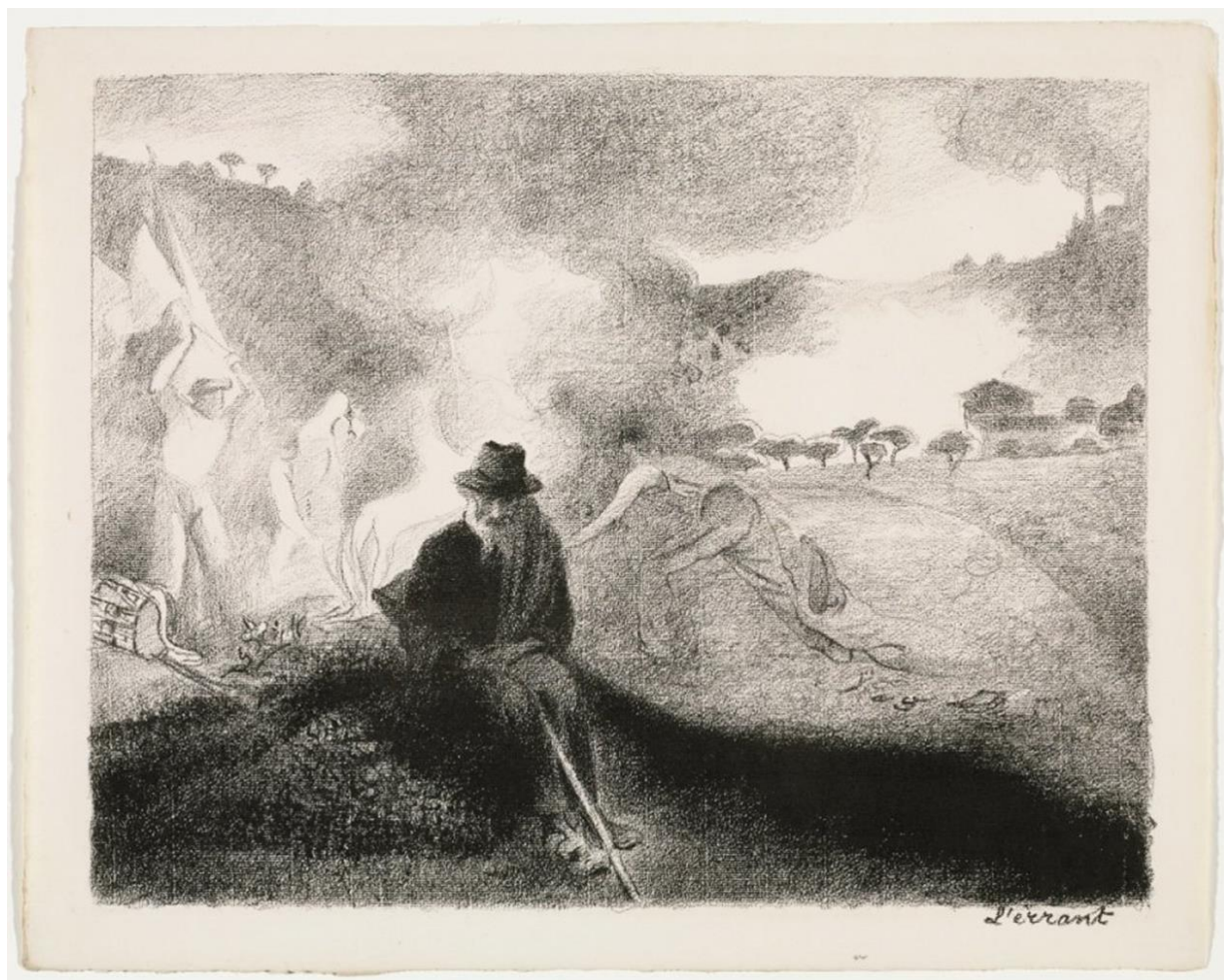
Εικόνα 14. Paul Signac, *La salle à manger*, 1886-87, λάδι σε καμβά, 89.5 x 116.5 εκ.
Kröller-Müller Museum, Ότερλο



Εικόνα 15. Paul Signac, *Les Modistes*, 1885, λάδι σε καμβά, 81 x 100 εκ. E.G. Bührle Foundation, Ζυρίχη



Εικόνα 16. Maximilien Luce, *L'Incendiaire*, 1896, λιθογραφία. Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 17. Henri-Edmond Cross, *L'Errant*, 1896, λιθογραφία, 45.2 x 56.6 εκ. Philadelphia Museum of Art, Φιλαδέλφεια



Εικόνα 18. Camille Pissarro, *Les Chemineaux*, λιθογραφία, περ. 1894, 22.4 x 28 εκ. Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 19. Θέο van Rysselberghe, *Les Errants*, 1896, λιθογραφία, 45.7 x 55.7 εκ. National Gallery of Canada, Οττάβα



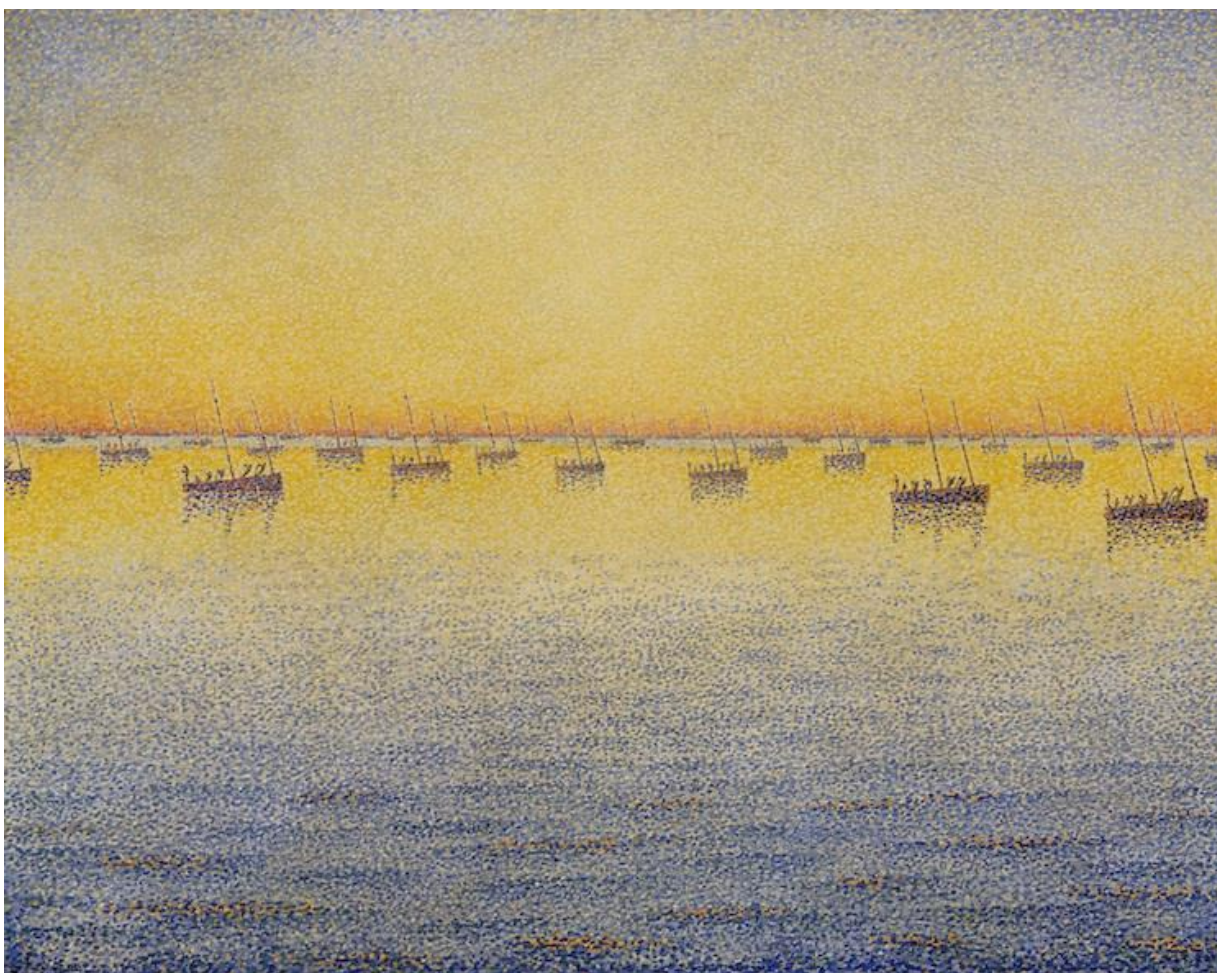
Εικόνα 20. Camille Pissarro, *Les Trimardeurs*, 1896, λιθογραφία, 24.77 x 30.16 εκ. Los Angeles County Museum of Art, Λος Άντζελες



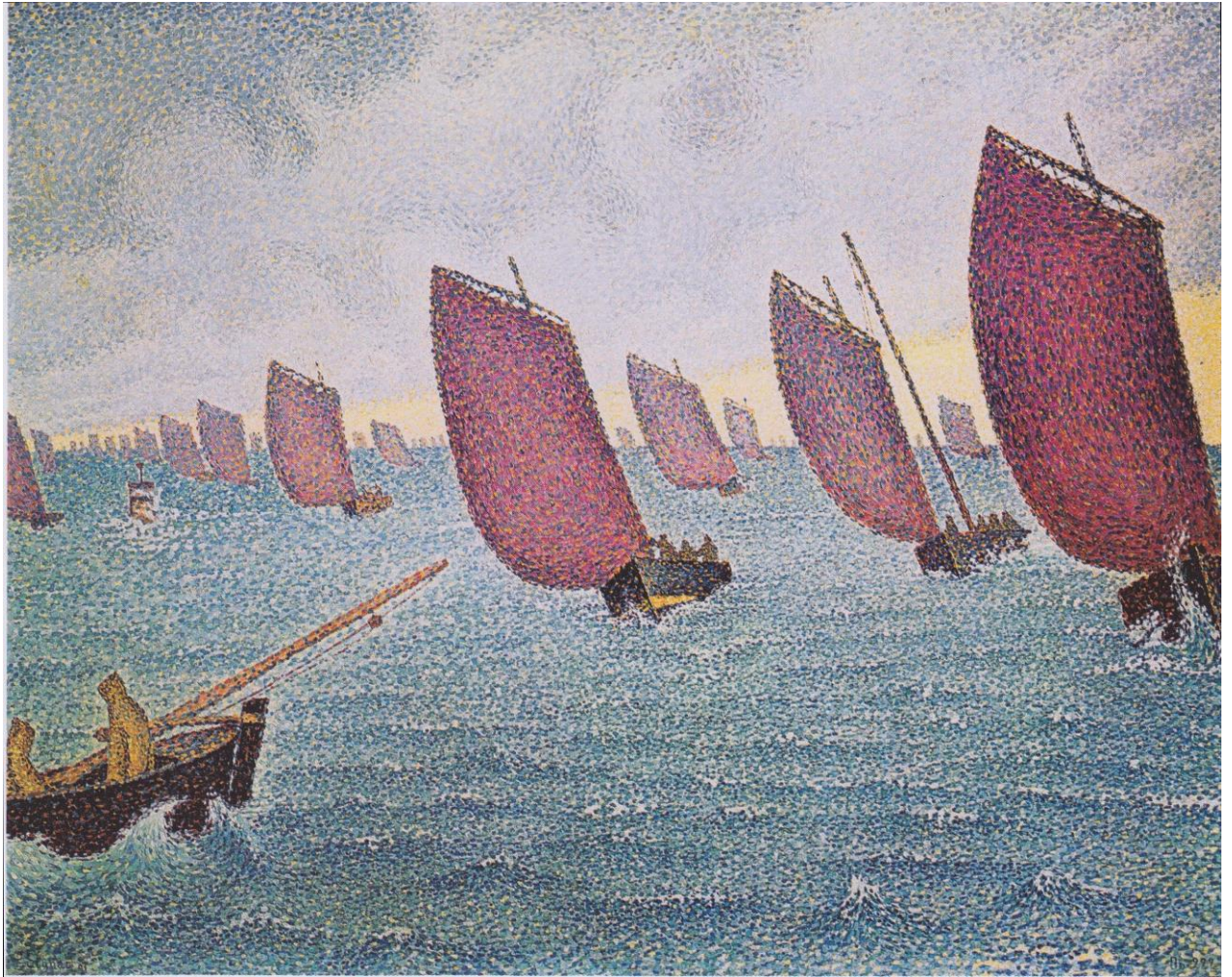
Εικόνα 21. Georges Seurat, *Embouchure de la Seine à Honfleur, soir*, 1886, λάδι σε καμβά, 64.2 x 80 εκ. Museum of Modern Art (ΜοΜΑ), Νέα Υόρκη



Εικόνα 22. Georges Seurat, *Paysage à Port-en-Bessin, Normandie*, 1888, λάδι σε καμβά, 65.1 x 80.9 εκ. National Gallery of Art, Ουάσιγκτον



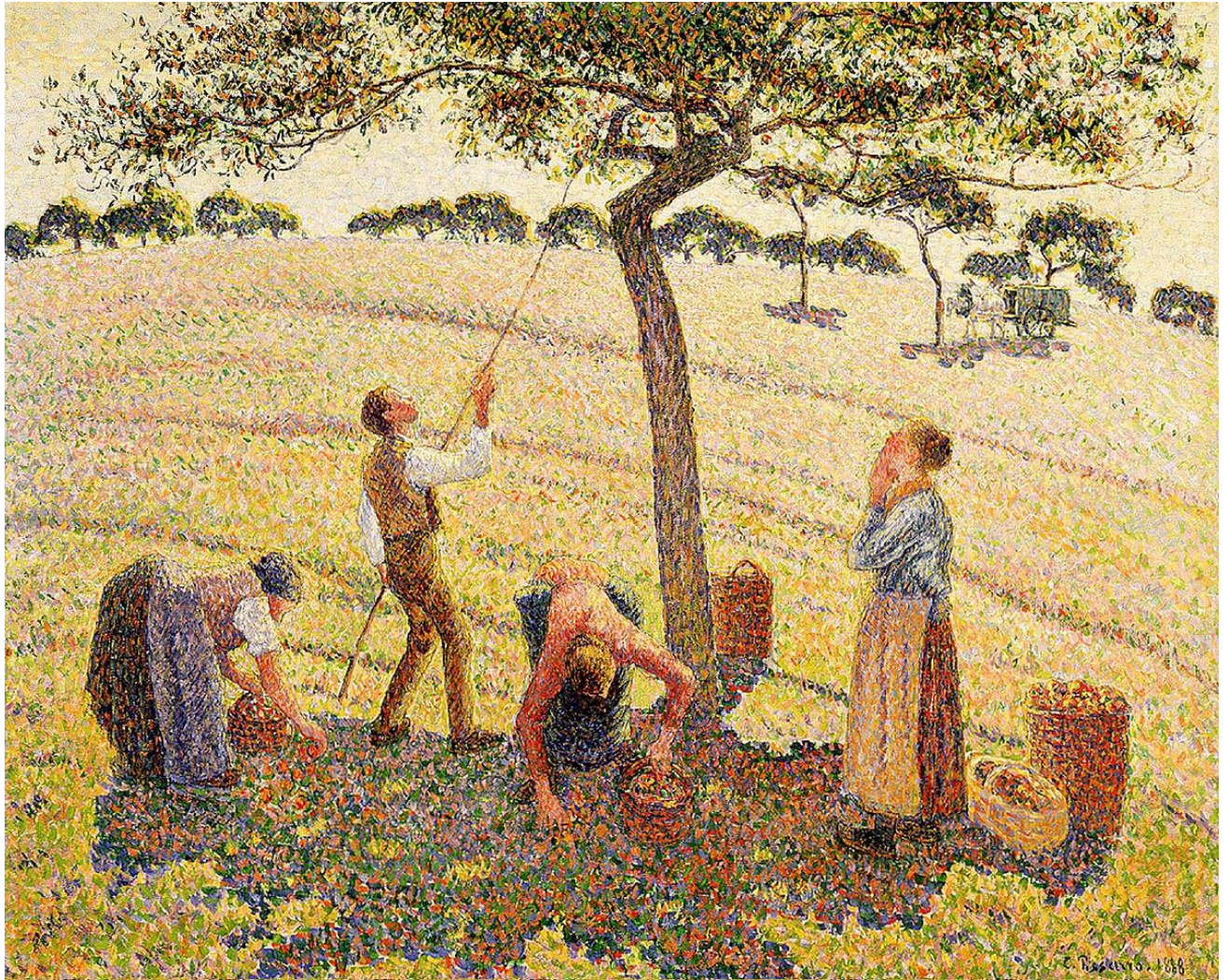
Εικόνα 23. Paul Signac, *Concarneau. Pêche à la sardine*, opus 221 (*Adagio*), 1891, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ. Museum of Modern Art (ΜοΜΑ), Νέα Υόρκη



Εικόνα 24. Paul Signac, *Brise, Concarneau*, 1891, λάδι σε καμβά, 66.5 x 82 εκ. Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 25. Henri-Edmond Cross, *La Pointe de la Galère*, 1891-1892, λάδι σε καμβά, 65.1 x 92.1 εκ. Philadelphia Museum of Art, Φιλαδέλφεια



Εικόνα 26. Camille Pissarro, *La récolte des pommes à Éragny*, 1888, λάδι σε καμβά, 60.9 x 73.9 εκ. Dallas Museum of Art, Ντάλας



Εικόνα 27. Camille Pissarro, *Paysannes plantant des rammes*, 1891, λάδι σε καμβά, 74 x 65 εκ. Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 28. Charles Angrand, *La Moisson*, 1890, λάδι σε καμβά, 53.5 x 64.2 εκ. Musée Petit Palais, Γενεύη



Εικόνα 29. Charles Angrand, *La Moisson*, 1888, λάδι σε καμβά, 53.5 x 64.2 εκ. Ιδιωτική συλλογή



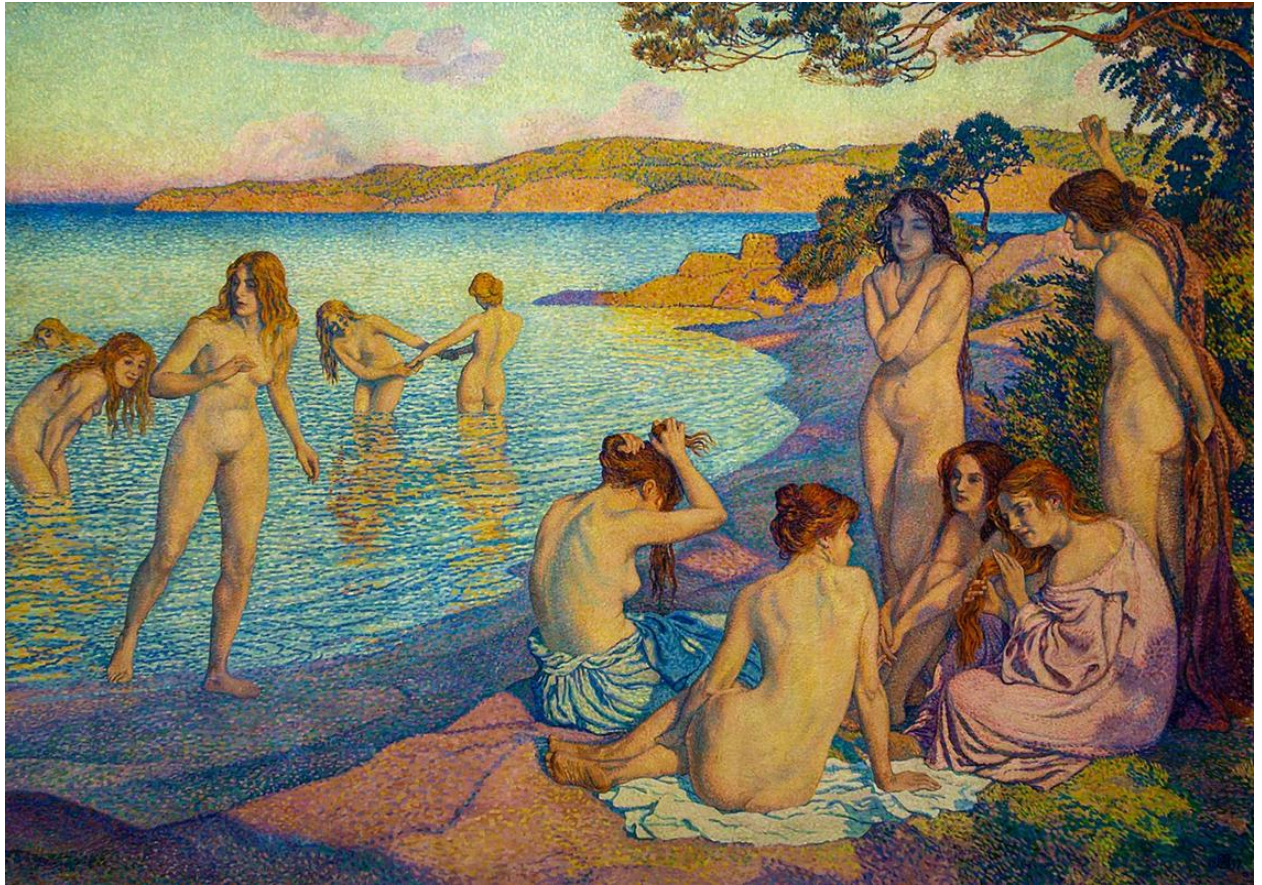
Εικόνα 30. Paul Signac, *Au temps d'harmonie: l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir*, 1893-95, λάδι σε καμβά, 310 x 410 εκ. Συλλογή Mairie de Montreuil, Montreuil, Παρίσι



Εικόνα 31. Henri-Edmond Cross, *Bords méditerranéens*, 1895, λάδι σε καμβά, 65 x 92 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 32. Henri-Edmond Cross, *L'air du soir*, περ. 1893, λάδι σε καμβά, 116 x 164 εκ.
Musée d'Orsay, Παρίσι



Εικόνα 33. Théo Van Rysselberghe, *L'Heure embrasée*, 1897, λάδι σε καμβά, 228 x 329 εκ.
Klassik Stiftung Weimar, Βαϊμάρη