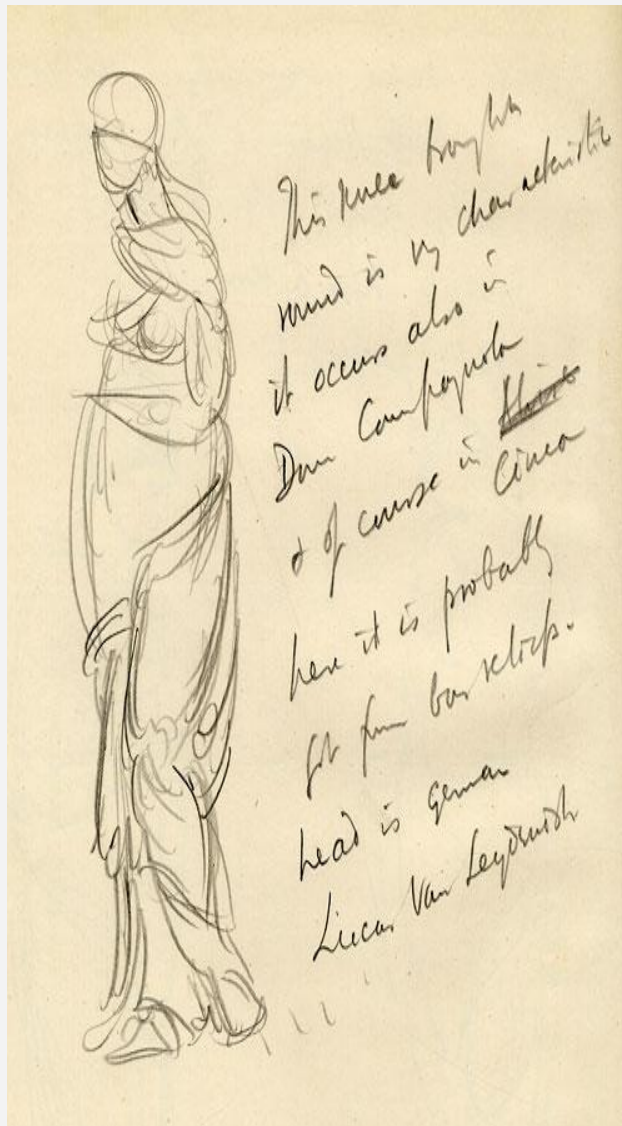


Δασκαλάκη Πολυξένη

«Η πρόσληψη της μοντέρνας τέχνης στο πεδίο της τεχνοκριτικής στην Αγγλία τον 20^ο αιώνα. Η περίπτωση του Roger Fry (1893-1934)»



This piece though
mind is by characteristic
it occurs also in
Don Combray
& of course in ~~the~~
here it is probably
for from Van Leyden.
head is German
Lucas Van Leyden

**Πανεπιστήμιο Κρήτης
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Π.Μ.Σ. στην ιστορία της τέχνης**

Δασκαλάκη Πολυξένη

Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία

**«Η πρόσληψη της μοντέρνας τέχνης στο πεδίο της τεχνοκριτικής στην Αγγλία
τον 20^ο αιώνα. Η περίπτωση του Roger Fry (1893-1934)»**

Επιβλέπων καθηγητής: Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος

Ρέθυμνο: Απρίλιος 2014

Στους γονείς μου

«Η φόρμα ενός έργου τέχνης είναι το βασικότερο στοιχείο του [...], που προέρχεται από κάποιο συναίσθημα της πραγματικής ζωής του καλλιτέχνη. [...] ο θεατής κατά την θέαση της φόρμας πρέπει αναπόφευκτα να κινείται προς την αντίθετη κατεύθυνση του ίδιου δρόμου σε σχέση με τον καλλιτέχνη, και να νιώσει και ο ίδιος το πρωταρχικό συναίσθημα».

Roger Eliot Fry



Roger Fry, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1928, λάδι σε καμβά, 45.7 x 37.1, Courtland Gallery.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Συντομογραφίες.....σελ. vi

Εισαγωγή.....σελ. vii-xi

Κεφάλαιο Πρώτο:

Τα πρώτα επαγγελματικά βήματα του Fry.....σελ 1-14

1.1. Η βρετανική τεχνοκριτική τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα.....σελ. 1

1.2. Η απόρριψη του ιμπρεσιονισμού από τον Fry.....σελ. 8

Κεφάλαιο Δεύτερο:

Η έννοια της “αφαίρεσης” στα κείμενα του Fry.....15-22

2.1. Η ερμηνεία του όρου από τον Fry.....σελ. 15

2.2. Ο πρωμιτιβισμός, η αφρικάνικη τέχνη και η παιδική ζωγραφική.....σελ. 17

Κεφάλαιο Τρίτο:

Η εισήγηση του μεταϊμπρεσιονισμού στο βρετανικό κοινό.....σελ. 23-68

3.1. Οι δύο μεταϊμπρεσιονιστικές εκθέσεις του Λονδίνου.....σελ. 23-44

- Η έκθεση του 1910.....σελ. 23

- Η έκθεση του 1912.....σελ. 34

- Η φορμαλιστική προσέγγιση της τέχνης από τον Fry.....σελ. 39

3.2. Ο Cézanne του Fry.....σελ. 44

3.3. Το δίπολο Picasso – Matisse.....σελ. 54

3.4. Τα κινήματα που απέρριψε ο Fry.....σελ. 61

- Ο φουτουρισμός.....σελ. 61

- Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός.....σελ. 63

- Ο βορτισισμός.....σελ. 65

Κεφάλαιο Τέταρτο:

Η εποχή της αναθεώρησης των απόψεων του Fry μεταξύ 1918-1934.....σελ 69-96

4.1. Οι βασικές απόψεις του Fry για τη λειτουργία της τέχνης στην Ευρώπη μετά το 1918.....σελ. 69

4.2. Άρθρα, βιβλία και διαλέξεις του Fry που υποδηλώνουν την ιδεολογική του μεταστροφή.....σελ. 75

4.3. Η «Διπλή Φύση της Ζωγραφικής».....σελ. 85

4.4. Roger Fry και Herbert Read.....σελ.89

Παράρτημα Πρώτο.....σελ. 97-111

Παράρτημα Δεύτερο.....σελ.112-137

Βιβλιογραφία.....σελ. 138-149

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

| | |
|---------|-------------------|
| βλ. | βλέπε |
| εικ. | εικόνα |
| εισαγ. | εισαγωγή |
| εκ. | εκατοστά |
| εκδ. | έκδοση |
| ενν. | εννοείται |
| επιμ. | επιμέλεια |
| κ.α. | και άλλα |
| κ.λπ. | και λοιπά |
| μτφρ. | μετάφραση |
| No. | νούμερο |
| ό.π. | όπως παραπάνω |
| πληροφ. | πληροφορία |
| σ. | σελίδα |
| τομ. | τόμος |
| τχ. | τεύχος |
| υποσ. | υποσημείωση |
| χ.ε. | χωρίς εκδότη |
| χ.ο. | χωρίς όνομα |
| χ.τ | χωρίς τίτλο |
| χ.χ. | χωρίς χρονολόγηση |

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μελετώντας κανείς το εκτενές όσο και πολυσχιδές έργο του Roger E. Fry διαπιστώνει πως τα ενδιαφέροντά του εκτείνονται σε ένα ευρύτατο χρονικό φάσμα καθώς και σε μια μεγάλη κλίμακα πεδίων. Ο κριτικός αποτύπωσε τις απόψεις του σχεδόν για κάθε τομέα με τον οποίο καταπιάστηκε και δεν έπαυε μέχρι τον θάνατό του να δημοσιεύει σχετικά άρθρα· μίλησε για την τέχνη καλλιτεχνών που δρούσαν σε διάφορες περιοχές του κόσμου, για ακμαίους πολιτισμούς του παρελθόντος -όπως ο κινέζικος και ο αρχαίος ελληνικός- καθώς και για τη σύγχρονη του τέχνη· διετέλεσε τεχνοκρίτης, καθηγητής ενώ παράλληλα σπουδαία υπήρξε και η προσωπική του καλλιτεχνική παραγωγή· διοργάνωσε εκθέσεις, ηγήθηκε καλλιτεχνικών ομάδων και ασχολήθηκε όχι μόνο με τη ζωγραφική αλλά και με τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική και τις εφαρμοσμένες τέχνες. Διατηρούσε επαφές με επιφανείς διανοούμενους τόσο στα στενά όρια της ιδιαίτερης πατρίδας του όσο και σε άλλες χώρες όπως η Γαλλία και η Αμερική. Επιπλέον, πέρα από τις καλές τέχνες, στο επίκεντρο των σπουδών του βρέθηκαν η λογοτεχνία, η ποίηση και η μουσική.

Στην παρούσα εργασία θα περιοριστώ στην κριτική που άσκησε σε έργα μοντέρνας τέχνης εξετάζοντας το σύνολο των γραπτών του κειμένων και βασιζόμενη σε μεταγενέστερες μελέτες κατοπινών ιστορικών. Ο διάλογος που έχει αναπτυχθεί μεταξύ των επιστημόνων γύρω από την έννοια του “μοντέρνου” και της “μοντέρνας τέχνης” είναι εκτενής και δεν αφορά στην παρούσα μελέτη. Εγώ χρησιμοποιώ τον όρο με βάση την ερμηνεία που δίνει ο ίδιος ο Fry. Η λέξη “μοντέρνο” εισήχθη στο λεξιλόγιό του το 1894, σύμφωνα με τον μελετητή Christopher Green, όταν στο ‘Some Problems in Phenomenology and its Application to Greek Painting’, αναφερόμενος στον επιστημονικό τρόπο αναπαράστασης των φαινομένων σύμφωνα με την ιμπρεσιονιστική τεχνοτροπία, μίλησε για τη «μοντέρνα “ιδέα του κόσμου σαν μια διαδικασία” που εστιάζει στην “ροή των φαινομένων”».¹ Στην έκθεση έργων μοντέρνας τέχνης που οργάνωσε το 1910 στο Λονδίνο έκανε λόγο για μια «καλλιτεχνική επανάσταση», ένα *Νέο Κίνημα* του οποίου επικεφαλής ήταν ο Manet

¹ C. Green, ‘Roger Fry’s Canon from American Sculpture to Vlaminck, Incorporating the Catalogue of the Exhibition’ στο *Art Made Modern: Roger Fry’s Vision of Art*, επιμ. Christopher Green, Λονδίνο, Courtauld Gallery, Courtauld Institute of Art, 1999, σελ 135-212, 178

και επάξιος συνεχιστής ο Cézanne.² Αυτή η επανάσταση είχε να κάνει με τη διαφορετική λειτουργία και πρόσληψη της τέχνης που επικεντρωνόταν στη σπουδαιότητα των αισθητικών κριτηρίων αντί εκείνου της πιστής αναπαράστασης της οπτικής εικόνας. Εφεξής, οι καλλιτέχνες που διαδέχθηκαν τον Cézanne και πιο συγκεκριμένα αυτοί που τον ακολούθησαν τεχνοτροπικά, υπήχθησαν σε αυτό το νέο μοντέρνο κίνημα, το οποίο ονομάστηκε μεταϊμπρεσιονισμός, ενώ οι καλλιτέχνες ονομάστηκαν μεταϊμπρεσιονιστές, ένας όρος που οφείλεται στον ίδιο τον Fry. Στο τίτλο της εργασίας έχω θέσει ως χρονικά όρια της μελέτης μου το διάστημα μεταξύ 1893-1934. Η πρώτη ημερομηνία αντιστοιχεί στην πρώτη απόπειρα του Fry να πραγματευτεί ζητήματα μοντέρνας τέχνης. Το 1893 είναι η χρονιά που άσκησε βιβλιοκριτική στο έργο *Modern Painting* του George Moore. Η δεύτερη συμπίπτει με το θάνατο του κριτικού.

Η υπάρχουσα βιβλιογραφία για τη συγγραφική δραστηριότητα του Fry είναι αρκετά πλούσια και αυτό οφείλεται σε δύο λόγους: αφενός γιατί ο ίδιος υπήρξε πολυγραφότατος καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του· αφετέρου τα κείμενά του επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη της εγχώριας καλλιτεχνικής παραγωγής ενώ η μεθοδολογία του υιοθετήθηκε από αρκετούς σύγχρονους και μεταγενέστερους κριτικούς με αποτέλεσμα οι αναφορές στο έργο του να είναι συχνές και πυκνές. Οι θέσεις του δεν έπαψαν να προκαλούν το ενδιαφέρον των ιστορικών της τέχνης ακόμα και μέχρι τα πιο πρόσφατα χρόνια. Ενίοτε οι παραπομπές σε αυτές γίνονται σε τόνο επιδοκιμαστικό και άλλοτε σε τόνο επικριτικό. Θεώρησα πως ήταν αναγκαίο να εξετάσω όλες τις πραγματείες στις οποίες είχα πρόσβαση και που αφορούσαν στο εξετάζον θέμα ενώ έλαβα υπόψη και αναλύσεις που δεν σχετίζονταν άμεσα με αυτό αλλά που έκρινα ότι συμβάλουν στην ολοκληρωμένη εικόνα της τεχνοκριτικής του δράσης. Η απουσία βιβλιογραφίας σε άλλες γλώσσες πέραν της αγγλικής οφείλεται στη μεταφραστική αδυναμία της γραφούσης.

Για τις ανάγκες της εργασίας μου δούλεψα στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου King's College στο Κέμπριτζ, στη βιβλιοθήκη της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών και στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης. Σημεία αναφοράς για την έρευνά μου αποτέλεσαν κυρίως δύο μελέτες. Πρόκειται αρχικά για το συλλογικό τόμο *Art Made Modern: Roger Fry's Vision of Art*. Εδώ οι συγγραφείς καταπιάνονται με

² *A Roger Fry Reader*, επιμ. και εισαγωγικά κείμενα Christopher Reed, Σικάγο & Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1996, σελ 87.

ορισμένους βασικούς άξονες που αφορούν ποικίλους τομείς του έργου του Fry. Το εγχειρίδιο είναι χωρισμένο σε τρία μέρη: στο πρώτο, οι μελέτες στρέφονται γύρω από την πρώιμη τεχνοκριτική του δράση, τις απόψεις του σχετικά με τη σύγχρονη Βρετανική τέχνη και τις σχέσεις του με Βρετανούς τεχνοκρίτες της εποχής (η περίοδος για την οποία γίνεται λόγος αφορά στο διάστημα μέχρι και τις παραμονές του 1910). Επίσης στο επίκεντρο βρίσκεται η επιχειρηματική δραστηριότητα του Fry (ως επικεφαλής του Omega Workshops) και τέλος ένα κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στην πρόσληψη του έργου του από τους ιστορικούς έναν αιώνα σχεδόν μετά. Στο δεύτερο μέρος γίνεται λόγος για τις θέσεις του Fry αναφορικά με την τέχνη της πρώιμης Αναγέννησης καθώς και για τις απόψεις του για τον πριμιτιβισμό· τέλος, στο τρίτο, ο επιμελητής του τόμου, C. Green, επιλεκτικά παραπέμπει σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες και συγκεκριμένα καλλιτεχνικά ρεύματα αναλύοντας την τοποθέτηση του Fry.

Το δεύτερο βασικό εγχειρίδιο της δουλειάς μου ήταν η εργασία του Christopher Reed, *A Roger Fry Reader*. Ο συγγραφέας εδώ έχει συλλέξει τα βασικότερα, κατά τη γνώμη του, κείμενα του Fry και τα έχει χωρίσει σε θεματικές ενότητες συντάσσοντας για κάθε θεματική από μια εκτενή εισαγωγή. Τα κείμενα αυτά χρονολογούνται από την αρχή μέχρι το τέλος της καριέρας του Fry και το περιεχόμενο αυτών σχετίζεται τόσο με τη ζωγραφική όσο και με τη λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική και τις εφαρμοσμένες τέχνες. Τόσο ο Green όσο και Reed εντάσσουν σε κάθε περίπτωση το εξετάζον ζήτημα στο ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ανήκει.

Αναφορικά με τις μελέτες του Fry, αυτές θα μπορούσαμε να τις ταξινομήσουμε σε δύο κατηγορίες: στα βιβλία και στα άρθρα του. Το σύνολο των βιβλίων που εξέδωσε είναι οκτώ ενώ ο αριθμός των άρθρων του είναι κατά πολύ μεγαλύτερος. Παρόλο που ορισμένα από αυτά ήταν ανιχνεύσιμα στο διαδίκτυο, κατέστη απαραίτητη η μετάβασή μου στην αρχειοθήκη του King's College καθώς εκεί βρίσκεται το αρχείο 'The Papers of Roger Fry'. Το υλικό αυτό αποτέλεσε τη σημαντικότερή μου πηγή πληροφοριών. Η αρχειοθήκη είναι αρκετά ενημερωμένη χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν παρατήρησα σε κάποια σημεία ελλείψεις. Σε αυτό είναι συγκεντρωμένη η συντριπτική πλειοψηφία των κειμένων που δημοσίευσε ο Fry καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Συμπεριλαμβάνονται επίσης χειρόγραφα κείμενα τα οποία δεν δημοσιεύτηκαν ποτέ, επιστολές, τμήμα της προσωπικής του αλληλογραφίας, προσωπικά του σημειωματάρια, προσωπικά του σχέδια,

φωτογραφικό υλικό, βιβλία που είχε στην κατοχή του, άρθρα από σύγχρονους του τεχνοκρίτες και πληροφορίες βιογραφικού ενδιαφέροντος. Όλα τα παραπάνω μελετήθηκαν, στο μέτρο του δυνατού, καθώς έκρινα πως συνέτειναν περεταίρω στη διαμόρφωση του πνευματικού του προφίλ. Η συλλογή όλων αυτών των άρθρων κατέστη ιδιαιτέρως προβληματική καθώς ούτε η παραγωγή φωτοαντιγράφων ούτε η ψηφιοποίηση αυτών ήταν επιτρεπτή στο εν λόγω ίδρυμα. Εφόσον το χρονικό διάστημα που πραγματεύομαι στην παρούσα εργασία καλύπτει μια περίοδο σαράντα περίπου ετών, η βασικότερη δυσκολία που αντιμετώπισα εντοπίζεται κυρίως στη συλλογή και διαχείριση αυτού του όγκου του υλικού καθώς και στη δόμησή του σε ενότητες.

Η μελέτη μου διαρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο πραγματοποιώ μια σύντομη ανασκόπηση των απόψεων και θέσεων για την ερμηνεία και τη λειτουργία της τέχνης που υποστήριζε η συντριπτική πλειοψηφία των τεχνοκριτών στη Βρετανία και οι επιφανέστεροι Βρετανοί ιστορικοί τέχνης στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Επιπλέον, παρακολουθώ την εναντίωση του Fry στους υπερασπιστές του ιμπρεσιονισμού και συζητώ τους λόγους για τους οποίους απέρριψε τη συγκεκριμένη τεχνοτροπία. Στόχος είναι να καταστούν κατανοητές οι συνθήκες μέσα στις οποίες ο Fry ξεκίνησε την επαγγελματική του καριέρα και οι λόγοι που διαμόρφωσε συγκεκριμένες απόψεις γύρω την ανάλυση της τέχνης καθώς και να γίνει αντιληπτή η σπουδαιότητα των καινοτομιών που εισήγαγε στην καλλιτεχνική σκηνή της Μεγάλης Βρετανίας.

Το δεύτερο κεφάλαιο ουσιαστικά εισάγει εκείνα που ακολουθούν. Εδώ πραγματεύομαι την έννοια της “αφαίρεσης” και τον τρόπο με τον οποίο ο Fry αντιλαμβανόταν την έννοια αυτή. Πρόκειται για μια έννοια κλειδί αφού η “αφαίρεση” αποτέλεσε το εργαλείο του για την υπεράσπιση έργων από καλλιτέχνες που βρίσκονταν στην αφάνεια ή και στο περιθώριο του Βρετανικού τεχνοκριτικού στίβου κατά την πρώτη δεκαετία του 1900.

Το τρίτο κεφάλαιο χωρίζεται σε τέσσερις υποενότητες. Αρχικά μελετώ διεξοδικά τις δύο μεγάλες μεταϊμπρεσιονιστικές εκθέσεις που οργάνωσε ο Fry στο Λονδίνο το 1910 και το 1912. Θεωρούνται καθοριστικής σημασίας για την εισαγωγή της μοντέρνας τέχνης στη χώρα σύμφωνα με τους μελετητές της εν λόγω περιόδου. Στο πλαίσιο αυτό, παρακολουθώ το διάλογο που προέκυψε με αντίπαλους τεχνοκριτικούς ο οποίος αναπτύχθηκε στις αρθρογραφικές στήλες του τύπου της εποχής. Έμφαση

δίνεται κυρίως στις βασικές αρχές της φορμαλιστικής θεωρίας του Fry έτσι όπως διαμορφώθηκαν από το 1910 μέχρι και το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Κατόπιν αφιερώνω μια ενότητα για τον Cézanne ο οποίος αποτέλεσε το ύψιστο πρότυπο καλλιτέχνη για τον Fry³ το έργο του, στο σύνολό του, αποτέλεσε υπόδειγμα για τους μεταγενέστερους ζωγράφους αφού σε αυτό έβρισκαν εφαρμογή όλοι οι θεμελιώδεις κανόνες της θεωρίας του κριτικού. Στη συνέχεια εξετάζω την καλλιτεχνική παραγωγή των Picasso και Matisse καθώς, σύμφωνα με τον Fry, αμφότεροι εξέλιξαν το μεταϊμπρεσιονιστικό μοντέλο βαδίζοντας στα χνάρια που χάραξε ο Cézanne. Τέλος παραπέμπω στο γερμανικό εξπρεσιονισμό, το φουτουρισμό και το βορτισισμό εναντίον των οποίων τοποθετήθηκε ο Fry εφόσον θεώρησε πως αντέβαιναν στις αρχές του μεταϊμπρεσιονισμού.

Το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο καλύπτει την περίοδο από το 1918 μέχρι και το θάνατο του τεχνοκριτικού. Πρόκειται για μια περίοδο κατά τη διάρκεια της οποίας ο Fry αναθεώρησε κάποιες από τις βασικότερες θέσεις του όπως το ρόλο της αναπαράστασης και του περιεχομένου στην τέχνη.

Το βασικό σώμα της εργασίας ακολουθούν δύο παραρτήματα: στο πρώτο έχω παραθέσει μεταφρασμένα³ ορισμένα από τα σπουδαιότερα κείμενά του από την αρχή μέχρι τη λήξη της σταδιοδρομίας του. Αυτά αφορούν σκέψεις του Fry σχετικά με τη λειτουργία της τέχνης, το σκοπό που επιτελεί και το ρόλο της μέσα στην κοινωνία. Στο δεύτερο παραπέμπω σε έργα τέχνης για τα οποία γίνεται λόγος μέσα στο κείμενο. Εν κατακλείδι, να σημειωθεί πως η εκ μέρους μου επιλογή των συγκεκριμένων έργων βασίζεται τόσο στην ίδια την προτίμηση του Fry όσο και στην ιδιαίτερη προσοχή που έδωσαν οι μελετητές του.

*

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά για τη συνεργασία του τον Γιώργο Μιχαηλίδη ο οποίος επιμελήθηκε το κείμενο. Ένα μεγάλο ευχαριστώ στους στενούς μου φίλους για την ηθική υποστήριξη. Οφείλω πολλά στη συμφοιτήτρια και φίλη μου Ειρήνη Ματαλλιωτάκη για τις συζητήσεις, τις υποδείξεις και κυρίως για την εμπύχωση που μου παρείχε. Πάνω από όλα ευχαριστώ από καρδιάς τους γονείς μου για την εμπιστοσύνη, την ψυχική και οικονομική τους συμπαράσταση και την κατανόηση όλα αυτά τα χρόνια.

³ Οι μεταφράσεις των εν λόγω κειμένων καθώς και όλων των παραθεμάτων που συναντιούνται μέσα στο κείμενο έχει πραγματοποιηθεί από εμένα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Τα πρώτα επαγγελματικά βήματα του Fry.

1.1. Η βρετανική τεχνοκριτική τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα.

Κατά τη δύση του 19ου αιώνα παρατηρούνται στη Μεγάλη Βρετανία δύο βασικές αντικρουόμενες προσεγγίσεις της τέχνης από τους ενασχολούμενους κριτικούς και συγγραφείς· η μια σχετιζόταν με το ενδιαφέρον για την κοινωνική της λειτουργία, με ηγετικές μορφές τους John Ruskin και William Morris. Η άλλη είχε να κάνει με την άποψη ότι η τέχνη θα έπρεπε να αξιολογείται με βάση τα ίδια της τα χαρακτηριστικά. Ένθερμοι υποστηρικτές της ήταν οι James Whistler και Oscar Wilde.⁴ Ο Ruskin ανέπτυξε ένα τριαδικό θεωρητικό σύστημα με βασικό άξονα τις σχέσεις που διαμορφώνονταν μεταξύ της ηθικής, της τέχνης και της κοινωνικής δικαιοσύνης· υποστήριζε ότι η τέχνη έπρεπε να αντικατοπτρίζει την αλήθεια, συνηγορώντας υπέρ της νατουραλιστικής εικονογραφίας και τασσόμενος κατά των αφαιρετικών στοιχείων, προσδίδοντας παράλληλα εξαιρετική σημασία στο απεικονιζόμενο θέμα, γεγονός που τον έφερε αντιμέτωπο με καλλιτέχνες όπως ο Whistler.⁵ Η δικαστική διαμάχη που έλαβε χώρα μεταξύ των δύο το 1878, στην οποία ο Ruskin καταδικάστηκε, ενέτεινε τη διαφορά μεταξύ των δύο στρατοπέδων, ενώ η νίκη του Whistler ουσιαστικά σήμανε την αποδοχή της αφαιρετικής φόρμας, η οποία αποκτούσε πια αυτοτέλεια.

Πρόκειται επομένως για μια πόλωση μεταξύ φόρμας-περιεχομένου που αφορά στην αυτονομία της τέχνης και χρονολογείται κατά την ύστερη βικτωριανή περίοδο.⁶ Αυτή η αντίθεση δεν αποτελεί νέο φαινόμενο, αλλά χρονολογείται ήδη από την περίοδο του Kant· κατά την καντιανή θεωρία, ένα έργο τέχνης θα έπρεπε να αξιολογείται με βάση τα στοιχεία που το απαρτίζουν. Κάθε είδος κριτικής ήταν ένα ζήτημα αισθητικής, και πιο συγκεκριμένα εξαρτιόταν από το συναίσθημα που το έργο προκαλούσε στον θεατή. Το έργο δεν νοείτο ως φύση αλλά ως τέχνη, ήτοι η

⁴ Βλ. Charles Harrison, *English Art and Modernism: 1900-1939*, Λονδίνο, Allen Lane και Ιντιάνα, 1981, σ. 13-18. Επίσης βλ. σχετικά σχετικά Jenny Graham, 'A Note on the Early Reputation of Roger Fry', στο *Burlington Magazine*, τχ. 143, No. 1181, Αύγουστος 2001, σ. 495.

⁵ Βλ. John Ruskin, *Modern Painters*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 2005, (α' εκδ. 1843).

⁶ Ορισμένα από τα διακριτικά που φέρει η λεγόμενη βικτωριανή περίοδος στην τέχνη είναι η αναβίωση ιστορικών σκηνών και η αποτύπωση της καθημερινότητας στην ύπαιθρο και την πόλη, η χρήση διακοσμητικών στοιχείων, η ρεαλιστική απόδοση των μορφών και η ανάδειξη των ηθικών αξιών.

τελική του μορφή έπρεπε να είναι αδέσμευτη από κάθε είδους περιοριστικούς κανόνες, να είναι ένα αποτέλεσμα αυθόρμητης και όχι εσκεμμένης έκφρασης.⁷ Ο Lionello Venturi σημειώνει πως στα τέλη του 19ου αιώνα όλο και περισσότεροι τεχνοκριτικοί επικέντρωναν την προσοχή τους στα οπτικά σύμβολα των έργων, αναλύοντας τα επιμέρους στοιχεία τους για τους ίδιους ακριβώς λόγους που ένα ιστορικό κείμενο επιμερίζεται με σκοπό να μελετηθούν οι πολιτικές, θρησκευτικές και φιλοσοφικές του παράμετροι.⁸

Ο Fry, από την αρχή της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας, τάχθηκε υπέρ των αισθητιστών. Σε αυτό συνετέλεσαν τόσο οι συναναστροφές του με εξέχοντα μέλη της ακαδημαϊκής κοινότητας του Κέμπριτζ, όσο και οι μετέπειτα διασυνδέσεις του με διακεκριμένους μελετητές. Αρκετοί ερευνητές υποστηρίζουν πως η προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης και η μετέπειτα τεχνοκριτική μέθοδος που ακολούθησε ο Fry έχουν τις καταβολές τους στο αντικείμενο των σπουδών του. Αρχικά τα ενδιαφέροντά του προσανατολίστηκαν στον τομέα της φυσικής. Φοίτησε πρώτα στο Clifton College του Μπρίστολ και συνέχισε τις σπουδές του στο King's College του Κέμπριτζ. Η βασική εκπαιδευτική γραμμή του τελευταίου ιδρύματος έδινε έμφαση στην ορθολογιστική επιστημονική κατάρτιση, τη φιλοσοφία και την προσωπική εξέλιξη και ολοκλήρωση του ατόμου, ενώ θεμελιώδη αξιώματα αποτελούσαν η προάσπιση της ελεύθερης έκφρασης και ο διάλογος.⁹ Ο Ian Dunlop θεωρεί πως για την κατανόηση των καλλιτεχνικών προτιμήσεων του Fry θα πρέπει να λάβει κανείς πρωτίστως υπ' όψη τους δεσμούς του με την κοινότητα Quakers, καθώς και το αντικείμενο σπουδών του.¹⁰

Στο πανεπιστήμιο King's College ο Fry ήρθε σε επαφή με τη θεωρία του Sidney Colvin, ενός εκ των διακεκριμένων καθηγητών του Slade Professorship of Fine Art. Παρ' όλο που ο Colvin διορίστηκε στο Βρετανικό Μουσείο και αποχώρησε για το Λονδίνο την ίδια χρονική περίοδο που ο Fry ξεκινούσε τις σπουδές του στο King's College, ο τελευταίος γνώριζε, εκτιμούσε και υποστήριζε τις απόψεις του καθηγητή.

⁷ Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, μτφρ. Charles Marriott, Νέα Υόρκη, 1964, σ. 190-191. Ο φίλος και συνεργάτης του Fry, Desmond MacCarthy, συνέδεσε τη θεωρία του Kant με εκείνη του Fry στο Αρχείο REF 10/5, Desmond MacCarthy, 'Kant and Post-Impressionism', *The Eye Witness*,

⁸ Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, ...,ό.π.,σ. 267-271.

⁹ Σχετικά βλ. *Art and the Market: Roger Fry on Commerce in Art*, επιμ. και εισαγ. Craufurd D. Goodwin, Ann Arbor, 1998, σ. 6.

¹⁰ Ian Dunlop, *The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, Νέα Υόρκη, Σαν Λούις, Σαν Φρανσίσκο, 1972, σ. 128. Ο ίδιος ο Fry, μάλιστα, αφιέρωσε ένα άρθρο για τον συσχετισμό και τις αναλογίες μεταξύ της φυσικής και της τέχνης στο *Athenaeum* το 1919, με τίτλο 'Art and Science', βλ. Roger Fry, *Vision and Design*, Νέα Υόρκη, 1947 (α' εκδ. 1920), σ. 52-55.

Ο Colvin στην ανάλυσή του βασιζόταν στις ιδιότητες και τις αξίες που είχε το ίδιο το έργο, διατεινόμενος ότι οι εξωτερικοί παράγοντες δεν δύνανται να επηρεάσουν την εξέλιξή του. Η σωστή χρήση των σχημάτων, των γραμμών και του χρώματος είναι τα πρωταρχικά στοιχεία που δίνουν αξία στο εκάστοτε έργο τέχνης, χωρίς να είναι απαραίτητη η παραπομπή και οι αναλυτικές προσεγγίσεις με βάση φιλολογικές πηγές.¹¹

Με τους αισθητιστές συντασσόταν και ο Walter Pater ο οποίος μελετούσε την τέχνη της περιόδου της Αναγέννησης. Τα έργα του Pater ήταν γνωστά στον Fry. Πιθανότατα ο τελευταίος, ως σπουδαστής, είχε ήδη μελετήσει το *Studies in the History of the Renaissance* και το *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, τα οποία είχαν ήδη εκδοθεί την περίοδο αυτή (1873 και 1877 αντίστοιχα). Ο Green σημειώνει πως τόσο ο Fry όσο και ο Berenson (όπως θα δούμε παρακάτω) ασπάζονταν τη θέση του Pater ως προς τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ θεατή και έργου τέχνης, μια σχέση όμως που οι δύο πρώτοι βάσισαν στην ορθολογική ανάλυση και όχι στην τεχνική που αναπτύσσει ο καλλιτέχνης, για να εγείρει τις αισθητικές αισθήσεις των θεατών.¹²

Επιπλέον, από τις κοινωνικές του επαφές οι οποίες ανιχνεύονται κατά τη διάρκεια παραμονής του στην αμερικανική ήπειρο,¹³ εκείνη που τον επηρέασε σε θεωρητικό-πνευματικό επίπεδο ήταν με τον Denman Ross, ζωγράφος και καθηγητής του Harvard University. Ο τελευταίος, στη μελέτη του *Theory of Pure Design*, πραγματευόταν τον ρόλο της φόρμας και των χρωμάτων στην τέχνη, θεωρώντας τα αφηρημένες αυτόνομες οντότητες. Είχε καταλήξει πως μια σύνθεση μπορούσε να ελκύσει την όρασή μας, όταν το πλήθος των κατευθυντηρίων γραμμών και των φορμαλιστικών σχέσεων που ενυπήρχαν σε αυτήν βρίσκονταν σε ισορροπία. Οι παραπάνω απόψεις άσκησαν μεγάλη επιρροή στη φιλοσοφία του Fry, γεγονός που

¹¹ Βλ. Elizabeth Prettejohn, 'Out of the Nineteenth Century: Roger Fry's Early Art Criticism, 1900-1906', στο *Art Made Modern: Roger Fry's Vision of Art*, επιμ. Christopher Green, Λονδίνο, 1999, σ. 34.

¹² Christopher Green, 'Into the Twentieth Century: Roger Fry's Project Seen from 2000' στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 19.

¹³ Αφορμή για τη μετάβασή του στη Νέα Υόρκη στάθηκε η οικονομική δυσχέρεια που αντιμετώπιζε η διεύθυνση του νεοϊδρυθέντος περιοδικού *Burlington Magazine*, με το οποίο συνεργαζόταν από το 1903 και μετά. Σχετικά με τα περιοδικά τέχνης που κυκλοφορούσαν εκείνη την εποχή και για πληροφορίες περί των επιμέρους στοιχείων που υιοθέτησαν, συνδύασαν και εφήρμοσαν οι υπεύθυνοι του *Burlington* βλ. Caroline Elam, 'A More and More Important Work: Roger Fry and the Burlington Magazine', στο *Burlington Magazine*, τχ. 145, No. 1200, Μάρτιος 2003, σ. 142-152. Ακόμη, για πληροφορίες σχετικά με τους συντελεστές, τη στοχοθεσία και τη θεματολογία που κυριαρχούσε στις σελίδες του περιοδικού κατά τα πρώτα χρόνια ύπαρξής του, βλ. Michael Levey, 'The Earliest Years of the Burlington Magazine: A Brief Retrospect', στο *Burlington Magazine*, τχ. 128, No.1000, Ιούλιος 1986, σ. 474-477.

κατέδειξε ο ίδιος, αναφερόμενος στον Ross, στη μελέτη του 'Essay in Aesthetics' το 1909.

Από πολύ νωρίς ο Fry έδειξε ενδιαφέρον για τον αισθητισμό: το 1886, σε γράμμα προς τον φίλο του Ashbee, αναφέρει: «δεν νομίζω ότι έχουμε συνηθίσει να δίνουμε την [πρέπουσα] σημασία [...] στην καθαρή αισθητική».¹⁴ Ζητούσε την αποδέσμευση από τις διάφορες φιλολογικές και αφηγηματικές πηγές, απαξίωνε συνειδητά τη σημασία του ιστορικού περιεχομένου στην τέχνη δίνοντας προβάδισμα σε φορμαλιστικές ιδιότητες, ακολουθώντας έτσι την παράδοση του Κέμπριτζ και απομακρυνόμενος παράλληλα από εκείνη της Οξφόρδης, την οποία πρέσβευε ο Ruskin. Μάλιστα στη βιβλιοκριτική 'The Complete Works of John Ruskin' που δημοσίευσε το 1905, έκανε σαφές πως «με αρκετές από τις θέσεις και τις θεωρίες του Ruskin, ειδικότερα σε πρακτικά ζητήματα τέχνης, είναι αδύνατον να συμφωνήσουμε. Όμως η ιδιοφυΐα του και η σημαντική [προσφορά] του στην εποχή είναι πέρα από κάθε συζήτηση».¹⁵

Ο Fry καταπιάστηκε στα πρώτα του επαγγελματικά βήματα με τη μελέτη έργων των *Μεγάλων Δασκάλων (Old Masters)*. Το ίδιο το περιβάλλον, εξάλλου, μέσα στο οποίο εξελίχθηκε, ευνοούσε την ενασχόληση με έργα καταξιωμένων καλλιτεχνών που χρονολογούνταν από τον 14ο μέχρι και τον 17ο αιώνα. Κατά τη διάρκεια των πρώιμων εξορμήσεων που πραγματοποίησε στην Ιταλία και τη Γαλλία (το πρώτο του ταξίδι χρονολογείται το 1891) σχετίστηκε με ανθρώπους όπως ο John Addington Symonds,¹⁶ του οποίου το έργο *History of the Renaissance in Italy* είχε εκδοθεί διαδοχικά σε 7 τόμους μεταξύ των ετών 1875-86. Ο ίδιος ο Fry αποκαλύπτει μέσα από την αλληλογραφία του πως τον ικανοποιούσε το γεγονός ότι συζητούσαν οι δυο τους επί ποικίλων θεμάτων, ενώ παραθέτει τη μεταξύ τους διαφωνία σχετικά με τον ζωγράφο Botticelli αναφέροντας πως: «προσπάθησα να τον πείσω [σχετικά με τις αντιρρήσεις μου], αλλά μάταια: είχε άδικο και θα έπρεπε να το ξέρει [...], μια τέτοια

¹⁴ Βλ. *Letters of Roger Fry*, επιμ. και εισαγ. Denys Sutton, Νέα Υόρκη, 1972, γράμμα προς Ashbee, том. Α', σ. 110. Ο αρχιτέκτονας Ashbee σχετίστηκε με το κίνημα 'Arts and Crafts', ενώ ήταν και ιδρυτής του Guild of Handicraft, όπου επιχείρησε να εφαρμόσει ορισμένες από τις θέσεις που πρέσβευαν ο Ruskin και ο William Morris. Οι απόψεις του διατυπώνονται στο Ashbee, C. R., *Socialism and Politics: A Study in the Readjustment of the Values of Life*, Κάμντεν, 1906.

¹⁵ Αρχείο Fry, REF, 12/1 φάκελος C386, [χ.ο.], 'The Complete Works of John Ruskin', E.T. Cook and Alex. Wedderburn (ed.), *The Athenaeum*, 1905, σ. 506.

¹⁶ Ο Symonds, σύμφωνα με τον Goodwin, μελετώντας τις σχέσεις μεταξύ τέχνης, επιστήμης και ηθικής, υποστήριξε πως και οι τρεις αυτοί παράγοντες επηρέαζαν άμεσα και ισόβαθμα την ανθρώπινη φύση μας, βλ. C. D. Goodwin, *Art and the Market...*, ό.π., σ. 7.

θεωρία απαιτούσε κριτική, την οποία, αλίμονο, δεν ήμουν σε θέση να ασκήσω».¹⁷ Δημοσίως επικρότησε τις πρακτικές του Symonds στη βιβλιοκριτική του απόπειρα για το σύγγραμμα του G. Moore, *Modern Painting*, όπου ως αντιπαράδειγμα στις εφαρμογές του συγγραφέα έφερε την περίπτωση του Symonds, ο οποίος βρισκόταν σε αναζήτηση μιας τέχνης που να «έχει τις βάσεις της στη νέα έννοια της αδελφοσύνης, στο νέο ενδιαφέρον για την ανθρωπότητα, το οποίο τρέφεται από τη δημοκρατία».¹⁸

Επίσης, ο Bernard Berenson, τόσο μέσα από τη φιλικές και επαγγελματικές σχέσεις που διατηρούσε με τον Fry όσο και μέσω της δράσης του ως εμπειρογνώμονας (*connoisseur*) επηρέασε τη διαμόρφωση των βασικών αρχών της θεωρίας του τελευταίου, καθώς επίσης συνέβαλε στην απόφασή του να εξελιχθεί ως κριτικός και ιστορικός της τέχνης. Πιθανώς ο Fry να τον γνώριζε ήδη μέσα από το συγγραφικό του έργο, αφού οι εκδόσεις των βιβλίων *The Venetian Painters of the Renaissance* (1894) και *The Central Italian Painters of the Renaissance* (1897) είχαν προηγηθεί της γνωριμίας τους, η οποία τοποθετείται χρονικά το 1898. Ο C. Green υποστηρίζει ότι το στοιχείο εκείνο της προσέγγισης του Berenson που υιοθέτησε ο Fry ήταν ο τρόπος με τον οποίο εφάρμοζε την «εμπειρική επιστημονική κατάρτιση και την πίστη στην ορθολογική του ανάλυση, χωρίς να θέτει σε κίνδυνο την πρωτοκαθεδρία της συναισθηματικής εμπλοκής του στα έργα τέχνης. [...] [τον έμαθε] πως να υπερβαίνει τον αποφασιστικό εμπειρισμό του Giovanni Morelli έτσι ώστε σε πρακτικό επίπεδο να ανταποκρίνεται [συναισθηματικά] και να ασκεί κριτική με ένα σχεδόν επιστημονικό τρόπο».¹⁹ Ο Berenson τόνιζε την «ατομική καλλιτεχνική προσωπικότητα» του εκάστοτε καλλιτέχνη, και εδώ έγκειται η διαφοροποίηση στη μεθοδολογία που ακολούθησε ο Fry, σύμφωνα με τον παραπάνω μελετητή. Ο Fry χρησιμοποιούσε συγκεκριμένες «καθολικές αρχές», επιδίωκε να προχωρήσει πέρα από την κριτική, με βάση την αισθητική θεωρία, και να εισαγάγει αξιώματα τα οποία

¹⁷ Η θεωρία για την οποία έκανε λόγο ο Fry αφορούσε τον Symonds, ο οποίος πίστευε ότι ο Botticelli «είτε είναι ένας ανόητος, [που έχει λάβει] το δώρο του σχεδιασμού και δεν κατανοούσε τί έπρεπε να ζωγραφίσει, είτε ήταν ένας πουριτανός σατιριστής που προσπάθησε να περιφρονήσει τον αισθησιασμό της Αναγέννησης μέσα από τις παχουλές του Αφροδίτες», γράμμα προς Basil Williams, *Letters of Roger Fry*, τομ. Α'..., ό.π., σ. 146. Η βιογράφος του Fry, Spalding, υποστηρίζει ότι η επιρροή του Symonds φαίνεται καθαρά στο βιβλίο του για τον Giovanni Bellini, που εκδόθηκε το 1899, Frances Spalding, *Roger Fry: Art and Life*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, 1980, σ. 37.

¹⁸ Αρχείο Fry, REF 12/1, φάκελος C3, Roger Fry, 'Modern Painting by George Moore', *The Cambridge Review*, Ιούνιος 1893, σ 418.

¹⁹ Christopher Green, 'Into the Twentieth Century'... στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 18.

θα βασιζόνταν στη μελέτη των έργων τέχνης, ιδωμένων ως φαινόμενων που εγείρουν συναισθήματα.²⁰

Όσον αφορά τον επίσης *connoisseur* Giovanni Morelli, η μελέτη του *Italian Masters in German Galleries: A Critical Essay on the Italian Pictures in the Galleries of Munich, Dresden and Berlin* μεταφράστηκε στην αγγλική το 1893 και ήταν γνωστή στον Fry. Κάτι τέτοιο φανερώνουν ορισμένα από τα γράμματά του στη μητέρα του, στον Dickinson, στον Traveyan κ.α.²¹ Ο Fry το 1894 εναντιώθηκε στον Morelli ως προς τον τελικό στόχο της κριτικής της τέχνης· ενώ για τον τελευταίο αυτή περιοριζόταν στην ταυτοποίηση έργου-καλλιτέχνη, για τον Fry συνίστατο στην αποτίμηση της πρόθεσης του καλλιτέχνη και του συναισθηματικού ισοδύναμου του έργου τέχνης.²² Παρά τούτα, σε πολλά σημεία οι θεωρίες των δύο μελετητών συνέτειναν. Μάλιστα, η Jenny Graham υποστηρίζει ότι η μεθοδολογική συμπόρευση του Fry με τον Morelli, όπως και οι προσωπικές σχέσεις που διατηρούσε ο πρώτος με τον Berenson, είχαν αρνητικές επιπτώσεις στην επαγγελματική του ανέλιξη. Παράδειγμα αποτελεί η διαμάχη που ανέκυψε ανάμεσα στον Fry και την οικογένεια του Crowe, όπως και η απόρριψη της αίτησής του για την καθηγητική έδρα του Slade Professorship του Κέμπριτζ το 1904. Πιο συγκεκριμένα, ο Crowe, καθώς και ο Cavalcasselle, αντιμετώπιζε την τέχνη ως ιστορικό φαινόμενο, μελετούσε αρχεία και έγγραφα και βασιζόταν στην ιστορική έρευνα για τη διεξαγωγή συμπερασμάτων. Οι δύο τους βρίσκονταν σε έντονη αντιπαράθεση με τον Morelli. Μετά τον θάνατο του Crowe, ο εκδότης John Murray ανέθεσε στον Fry την επανεξέταση του δίτομου εγχειριδίου *A History of Painting in North Italy* του 1871, με σκοπό την ανατύπωσή του. Μετά από τις αντιδράσεις του γιου και της χήρας του Crowe, το εγχείρημα έφερε τελικά εις πέρας ο Robert Langton Douglas. Την ίδια χρονιά, το 1904, ο Fry έλαβε αρνητική απάντηση ως προς την ανάληψη της έδρας Slade Professorship. Η Graham υποστηρίζει ότι τα δύο γεγονότα σχετίζονται μεταξύ τους έμμεσα, αν λάβουμε υπ' όψη μας τις φιλικές σχέσεις του Fry με τον Berenson και την κακή φήμη του τελευταίου στο Λονδίνο, εξαιτίας της σκληρής του κριτικής στην έκθεση βενετσιάνικης ζωγραφικής στη New Gallery το 1895.²³

²⁰ Ο.π., σ. 19.

²¹ *Letters of Roger Fry*, τομ. Α'...,ό.π., σ. 159, σ. 161-163, σ. 171-172 αντίστοιχα.

²² Γράμμα προς G. L. Dickinson, *Letters of Roger Fry*, τομ. Α'..., ό.π., σ. 162.

²³ Jenny Graham, 'A Note on the Early Reputation of Roger Fry', στο *Burlington Magazine*, τχ. 143, No. 1181, Αύγουστος 2001, σ. 493-499. Σχετικά με τις συστατικές επιστολές που συγκέντρωσε ο Fry

Η Prettejohn επισημαίνει πως ο Fry δεν ήταν ο μοναδικός που όρισε ως πρότυπο επιτυχίας τα επιτεύγματα των καλλιτεχνών της εν λόγω περιόδου (δηλαδή από τον 14ο έως τον 17ο αι.). Αρκετοί ιστορικοί και τεχνοκριτικοί είχαν εντρυφήσει στη σπουδή της τέχνης του παρελθόντος· μάλιστα και αυτοί, όπως και ο Fry, εξέθεταν τις απόψεις τους σε εφημερίδες, έδιναν διαλέξεις σε πανεπιστημιακά ιδρύματα και κινούνταν στην αγορά της τέχνης.²⁴ Η Caroline Elam προσθέτει πως προς τα τέλη του 19ου αιώνα υπήρχε έντονο ενδιαφέρον στη Μεγάλη Βρετανία, συγκεκριμένα για την ιταλική τέχνη. Ιστορικοί που συνεργάζονταν με το Burlington Fine Arts Club επιδίδονταν στη μελέτη της και σημαντικές συναφείς εκθέσεις λάμβαναν χώρα στη Savile Row.²⁵ Επιπλέον, δεν είναι τυχαίο ότι πρόκειται για μια περίοδο κατά τη διάρκεια της οποίας υπήρχε έντονο ενδιαφέρον στην Αγγλία και σε όλη την Ευρώπη από τους ιθύνοντες διάφορων Ευρωπαϊκών μουσείων²⁶ και γκαλερί, αλλά και από μεμονωμένους συλλέκτες και εμπόρους τέχνης να αποκτήσουν Ιταλικά έργα ζωγραφικής των Μεγάλων Δασκάλων. Αυτό γινόταν για λόγους εθνικούς και για λόγους κοινωνικής και επαγγελματικής καταξίωσης ανά περίπτωση, γεγονός που πριμοδότησε όσους εμπειρογνώμονες ήταν σε θέση να ταυτοποιήσουν το έργο με τον καλλιτέχνη του.²⁷ Έτσι, εκμεταλλευόμενος τις ανάγκες της εποχής, από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1890, ο Fry αξιοποίησε την ευκαιρία, για να τοποθετηθεί επί ποικίλων ζητημάτων, εδραιώνοντας σταδιακά τη φήμη του ως ένας πολλά υποσχόμενος ιστορικός, ειδικευόμενος στην ιταλική τέχνη του 15ου αιώνα, με έμφαση στον τομέα της εμπειρογνωμοσύνης.

Το 1899 είναι η χρονιά που εξέδωσε το πρώτο του βιβλίο για τον Giovanni Bellini, ενώ την επόμενη δημοσίευσε τέσσερα κείμενα για τον Giotto που γνώρισαν θετική αποδοχή εκ μέρους του αναγνωστικού κοινού. Επίσης, το 1900 ξεκίνησε την επαγγελματική του σταδιοδρομία ως κριτικός της τέχνης στο περιοδικό *Pilot* και τη

για την ανάληψη της εν λόγω θέσης, βλ. στο Αρχείο REF 7/4, 'Testimonials in Support of REF's Applications for the Slade Professorship'.

²⁴ Βλ. E. Prettejohn, 'Out of the Nineteenth...', στο *Art Made Modern...*, ό.π. σ. 41.

²⁵ Caroline Elam, 'Roger Fry and Early Italian Painting', στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 88.

²⁶ Βλ. Richard R. Brettell, *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation*, Οξφόρδη, 1999, σ. 51-68. Ο C. Reed σημειώνει πως στην αλλαγή του αιώνα παρατηρείται μια διαφοροποίηση στην πολιτική των δημόσιων μουσείων σχετικά με την απόκτηση έργων τέχνης: αντί οι αγορές να προσανατολίζονται σε αποκτήματα αντιγράφων βικτωριανής αισθητικής, στρέφονται πλέον σε μοντέρνα αυθεντικά έργα. Το τελευταίο προκύπτει από την αλλαγή στο καθεστώς της πατρωνίας: η δραστηριότητα μεταφέρεται από μια ευρεία ομάδα εμπόρων σε μια πιο περιορισμένη ομάδα, που αποτελείται από αρκετά εύπορους ανθρώπους, οι οποίοι εξέθεταν τα μοναδικά καλλιτεχνικά τους αποκτήματα αποσκοπώντας στην επίδειξη πλούτου, βλ. *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 238.

²⁷ *Letters of Roger Fry*, τομ. Α'..., ό.π., σ. 9-10.

μεθεπόμενη χρονιά ανέλαβε τακτικός συντάκτης σε στήλη του περιοδικού *Athenaeum*. Η Prettejohn υποστηρίζει πως ο Fry, μαζί με τους D. S. MacColl και R. A. M. Stevenson (που επίσης ανέπτυσαν τις ιδέες τους μέσα από τις τεχνοκριτικές στήλες του τελευταίου περιοδικού), ανήκαν σε εκείνη τη γενιά τεχνοκριτικών οι οποίοι προωθούσαν νέους καλλιτέχνες και έθιγαν ζητήματα που αφορούσαν τόσο στην ιστορία της τέχνης, όσο και στην εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης. Υπογραμμίζει επίσης ότι η προσέγγιση του Fry αυτήν την περίοδο δεν διέφερε από εκείνη των άλλων τεχνοκριτικών, δηλαδή οι παρατηρήσεις του συμβάδιζαν με τις συνηθισμένες επισημάνσεις που συναντώνται στον βρετανικό τύπο τις τελευταίες τέσσερις δεκαετίες.²⁸ Ήδη στα αρθρογραφικά σημειώματα του τεχνοκριτικού στίβου πριν τη συμμετοχή του Fry υπήρχε έκδηλη η πεποίθηση πως ο κόσμος της τέχνης αποτελείτο αφενός από έναν μικρό αριθμό σπουδαίων έργων και αφετέρου από ένα αχανές πλήθος μέτριων έργων. Η επισήμανση του φαινομένου και η δημόσια αποδοκιμασία του εντάχθηκε, κατά την Prettejohn, στα πλαίσια του «ελιτισμού» ή «κοινωνικού σνομπισμού», ο οποίος υποστηριζόταν από ορισμένους επαγγελματίες τεχνοκριτικούς που βάσιαν τα επιχειρήματά τους στην ενισχυμένη οξυδέρκειά τους σε σύγκριση με εκείνη των απλών θεατών έργων τέχνης. Ο περίφημος ελιτισμός του Fry θα μπορούσε να επαναδιατυπωθεί ως μια επέκταση των εφαρμογών αυτών, που στην περίπτωση του κορυφώθηκε με την υπεράσπιση του μεταϊμπρεσιονισμού στη βρετανική καλλιτεχνική σκηνή.²⁹

1.2. Η απόρριψη του ιμπρεσιονισμού από τον Fry.

Η συντριπτική πλειονότητα των άρθρων του Fry κατά την πρώιμη περίοδο που μελετάμε είχε να κάνει με κριτικές σε εκθέσεις, κριτικές βιβλίων και μελέτες για καλλιτέχνες. Πολύ λίγα από αυτά αφορούσαν στη μοντέρνα τέχνη όπως εξάλλου ελάχιστες ήταν και οι αναφορές και από άλλους εκπροσώπους του βρετανικού τύπου για τη μοντέρνα τέχνη μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα.. Η πρώτη του αναφορά χρονολογείται το 1893, όταν δημοσιεύει την κριτική του για το βιβλίο του George Moore, *Modern Painting*. Ο Fry χαρακτήρισε τις απόψεις του συγγραφέα

²⁸ Ο.π., σ. 31-32.

²⁹ Βλ. E. Prettejohn, 'Out of the Nineteenth Century...', στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 33-34.

«συντηρητικές, οπισθοδρομικές, αντιδημοκρατικές».³⁰ Τον κατηγόρησε δηλαδή πως η θετική του αξιολόγηση βασιζόταν στον βαθμό που οι σύγχρονοι καλλιτέχνες εφήρμοζαν στην τέχνη τους τα επιτεύγματα του παρελθόντος, με αποτέλεσμα να «είναι δύσπιστος προς την εξέλιξη της τέχνης, τις νέες σχολές και τις νέες επιστημονικές εφαρμογές».³¹

Ο Moore υπήρξε υπέρμαχος του ιμπρεσιονισμού, ένα κίνημα για το οποίο ο Fry διατηρούσε τις επιφυλάξεις του. Το 1894, στο ανέκδοτο κείμενό του ‘The Philosophy of Impressionism’ ο τελευταίος υποστήριξε πως οι βασικές ιδέες του ιμπρεσιονισμού ήταν «αινιγματικές» και «δυσνόητες», ενώ χαρακτήρισε «δυσάρεστη συνήθεια [των υποστηρικτών του] να αποκαλούν αναπαραστατικό ιμπρεσιονιστή κάθε *Μεγάλο Δάσκαλο* που προσωπικά θαυμάζουν».³² Παραδέχθηκε πως οι ιμπρεσιονιστές συμβάδιζαν με τον μοντέρνο τρόπο σκέψης που απέρριπτε τη στασιμότητα και μαχόταν υπέρ της συνεχούς εξέλιξης. Ωστόσο, η διαρκής προσπάθεια για αποτύπωση της οπτικής αλήθειας είχε οδηγήσει στην παραμέληση του «ωραίου»³³ και τελικά της ίδιας της τέχνης. «Για τον καλλιτέχνη, [...] υπάρχει ένας μόνο εύλογος στόχος, και αυτός είναι το ωραίο» λέει ο Fry, και συνεχίζει:

Για αυτόν η υψηλότερη ηθική είναι να αφήσει οριστικά τόσο την επιστήμη, όσο και την ηθική στην άκρη [...] Σαν καλλιτέχνης θα πρέπει να παραμερίσει την απαίτηση για μεγαλύτερη επιστημονική ακρίβεια, [...] και να παραδεχτεί ότι το μοναδικό πλεονέκτημα που του δίνει [ο συγκεκριμένος τρόπος] να βλέπει τη φύση, έγκειται στην ικανότητα να του δείχνει την ομορφιά, δηλαδή την ικανοποιητική οργάνωση της γραμμής, του τόνου και του χρώματος».³⁴

Επιπλέον, απέρριψε τον τρόπο με τον οποίο οι Ιμπρεσιονιστές χειρίζονταν το χρώμα, αφού η «υπερβολική ενασχόλησή τους με τις ατμοσφαιρικές επιδράσεις έτειναν να καταστρέψουν οποιαδήποτε ξεκάθαρη και λογική διάρθρωση των όγκων μέσα στα

³⁰ Αρχείο Fry, φάκελος C3, Roger Fry, ‘Modern Painting by George Moore’, *The Cambridge Review*, Ιούνιος 1893, σ. 418.

³¹ Ο.π., σ. 418.

³² ‘The Philosophy of Impressionism’, ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 12.

³³ Ο Fry στην προσπάθειά του να βρει τα κριτήρια που ορίζουν την ομορφιά, ανέτρεξε στον Tolstoy και συμφώνησε πως η αποτύπωσή της ήταν «η έκφραση εκείνου του συναισθήματος που ένιωσε ο καλλιτέχνης και μοιράζεται ο θεατής», βλ. ‘Retrospect’ στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 194. Πρόκειται για την πραγματεία Leo Tolstoy, *What is Art?*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1995.

³⁴ ‘The Philosophy of Impressionism’, ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 20.

όρια του πίνακα».³⁵ Συνακόλουθα, εναντιώθηκε και στην προσπάθειά τους να ζωγραφίζουν το φυσικό περιβάλλον με τη μέθοδο της φωτοσκίασης, σημειώνοντας: «Μου φαίνεται επουσιώδες αν η έμπνευση για αρμονική και εκφραστική φόρμα προέρχεται από την προσήλωση της ματιάς στην εξωτερική όραση ή από “τη σφαίρα της ψυχής για αέναες εικόνες”».³⁶ Το 1911 στο άρθρο ‘Post-Impressionism’ εξήγησε την αιτία για την οποία καταδίκασε την ιμπρεσιονιστική τεχνική: «η παρείσφρηση του φωτός και της σκιάς στον πίνακα δημιουργούσε πάντα τρομερές δυσκολίες στον καλλιτέχνη· έχει υπάρξει εχθρός των δύο κυριότερων μέσων καλλιτεχνικής έκφρασης, του γραμμικού σχεδίου και του χρώματος».³⁷ Εν τέλει, το 1920, οπότε και εξέδωσε το βιβλίο του *Vision and Design*, παρέθεσε στο τελευταίο κεφάλαιο ‘Retrospect’ τον βασικότερο λόγο για τον οποίο εξαρχής απέρριψε την τέχνη των ιμπρεσιονιστών: ήταν η απουσία δομικού σχεδίου.³⁸

Για τον Fry, η απεικόνιση του φυσικού κόσμου δεν θα έπρεπε να αποτελεί αυτοσκοπό για τον καλλιτέχνη· τουναντίον, ο τελευταίος όφειλε να αποτυπώνει τον εσωτερικό του κόσμο κατά τη διαδικασία παραγωγής. Επομένως, όσο πληρέστερα εκφραζόταν, τόσο πιο πετυχημένο ήταν το έργο του. Αυτή η στροφή στο κέντρο βάρους τον οδήγησε αναπόφευκτα στο να δώσει μεγαλύτερη έμφαση στα δομικά στοιχεία του έργου τέχνης.

Η πρώτη ίσως εμπειριστατωμένη έκθεση των παραπάνω ιδεών χρονολογείται το 1909, και πρόκειται για τη μελέτη ‘Essay in Aesthetics’.³⁹ Αποτελεί μια ξεκάθαρη αποτύπωση της φιλοσοφίας του για την τέχνη στις παραμονές της διεξαγωγής της πρώτης μεταϊμπρεσιονιστικής έκθεσης του Λονδίνου.⁴⁰ Εδώ ο Fry κάνει λόγο για τη διπλή ζωή που βιώνει κάθε άνθρωπος, δηλαδή την πραγματική και τη φανταστική· η δεύτερη είναι η άμεσα συνδεδεμένη με το έργο τέχνης, που σημαίνει πως κατά τη διάρκεια της πρόσληψης ενός έργου παίζει σημαντικό ρόλο η ενστικτώδης αντίδρασή μας προς αυτό. Επομένως, «η τέχνη είναι μια έκφραση και ένα ερέθισμα της φανταστικής ζωής, που είναι διαφορετική από την πραγματική ζωή εξαιτίας της απουσίας της ανταποκρινόμενης αντίδρασης».⁴¹ Οι ιδιότητες ενός έργου τέχνης που

³⁵ ‘Plastic Colour’ στο Roger Fry, *Transformations*, Νέα Υόρκη, 1968 (α’ εκδ. 1927), σ. 218.

³⁶ Roger Fry, ‘Rossetti’s Water Colours of 1857’, στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 29, No. 159, Ιούνιος 1916, σ. 109.

³⁷ Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π. σ. 107.

³⁸ Roger Fry, *Vision and Design...*, ό.π., σ. 190.

³⁹ Βλ. Παράρτημα σ. 99-100.

⁴⁰ Roger Fry, ‘An Essay in Aesthetics’, στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 12-25.

⁴¹ Ο.π., σ. 14.

εμείς οι θεατές απαιτούμε να έχει σύμφωνα με τις αισθήσεις μας είναι η «τάξη» (*order*) και η «ποικιλία» (*variety*). Τώρα, η αντίληψη της σκόπιμης «τάξης» και «ποικιλίας» μας δίνει την αίσθηση αυτού που αποκαλούμε «ωραίο» (*beauty/beautiful*). Βασικό χαρακτηριστικό της «τάξης» είναι η «ενότητα» (*unity*), η οποία εξαρτάται από τη φόρμα που παρουσιάζεται στον θεατή «με τέτοια αλληλουχία, που κάθε διαδοχικό στοιχείο μοιάζει να έχει θεμελιώδη και εναρμονισμένη σχέση με εκείνο που έπεται».⁴² Ο τρόπος με τον οποίο ο καλλιτέχνης περνά από το στάδιο που απλά ικανοποιεί την απαίτησή μας για «τάξη» και «ποικιλία» σε εκείνο που καταφέρνει να αφυπνίσει τις αισθήσεις μας εξαρτάται από συγκεκριμένα «σχεδιαστικά στοιχεία»: ο «ρυθμός της γραμμής» (*rhythm of line*), ο «όγκος» (*mass*), ο «χώρος» (*space*), «το φως και η σκιά» (*light and shade*), το «χρώμα» (*colour*) και η επιφάνεια (*plane*).⁴³ Καταλήγει λοιπόν ότι ο καλλιτέχνης σκόπιμα δημιουργεί έργα των οποίων η χρήση είναι να τα παρατηρούμε και να μας διασκεδάζουν, ενώ χρησιμοποιεί φυσικές φόρμες που έχουν υπολογιστεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να μας προκαλούν συναισθήματα.

Η αρνητική στάση του Fry απέναντι στον ιμπρεσιονισμό τον έφερε αντιμέτωπο με αρκετούς τεχνοκριτικούς της εποχής, προοδευτικούς και συντηρητικούς, οι οποίοι είχαν ανελιχθεί επαγγελματικά μέσω της προώθησής του. Σε αντίθεση με τις απόψεις της πλειονότητας, τις απαιτήσεις του Fry δεν ικανοποιούσε η τεχνική των ιμπρεσιονιστών να αποτυπώνουν το χρώμα στον καμβά ως ένα παιχνίδι της φύσης. Παράλληλα, ο Fry επιζητούσε την αυτονομία της τέχνης όχι μόνο από τις φιλολογικές πηγές, αλλά και από τον ίδιο τον φυσικό κόσμο.

Οι συχνότερες και σφοδρότερες συγκρούσεις σημειώθηκαν εναντίον των συνεργαζόμενων και φιλικά διακείμενων με το New English Art Club (N.E.A.C.). Πρόκειται για μια λέσχη ιδρυθείσα το 1886 από νέους καλλιτέχνες, οι περισσότεροι εκ των οποίων είχαν σπουδάσει στο Παρίσι. Αυτοί ήταν επηρεασμένοι ως έναν βαθμό από τον γαλλικό ιμπρεσιονισμό⁴⁴ παρέχοντας έτσι μια εναλλακτική λύση σε

⁴² Ο.π., σ. 22.

⁴³ Ο.π., σ. 22.

⁴⁴ Αν και η πλειονότητα των Βρετανών καλλιτεχνών επισκέπτονταν το Παρίσι για σπουδές, οι μελετητές επισημαίνουν πως τα ερεθίσματα που έλαβαν δεν επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό -ή και καθόλου- την καλλιτεχνική τους έκφραση. Ο Dunlop αποδίδει το γεγονός στον επαρχιωτισμό, τις «οπτικές συνήθειες» και την προσκόλληση στην αυτόχθονα σχολή, ενώ η επιρροή που ασκούσαν οι επικεφαλής της Ακαδημίας και οι συλλέκτες έπαιζαν εν μέρει τον δικό τους ρόλο, βλ. Ian Dunlop, *The Shock of the New...* ό.π, σ. 127.

καλλιτέχνες οι οποίοι απέρριπταν τη βασική γραμμή της Βασιλικής Ακαδημίας. Ο Dunlop αναφέρει πως αυτή η εναντίωση προς την Ακαδημία μπορεί να μεταφραστεί και ως αντίθεση στις αντιλήψεις του Ruskin και του William Morris· η εναντιότητα αυτή ήταν υποκινούμενη αφενός από τις θέσεις του Whistler, ο οποίος υποστήριζε ότι ένα έργο τέχνης δύναται να προσφέρει ευχαρίστηση, χωρίς να περιβάλλεται από την έννοια της αισθητικής που πρόσβευε ο Ruskin. Αφετέρου πήγαζε από εκείνες του Stevenson, ο οποίος υποβίβαζε τη σημασία της θεματολογίας στην τέχνη, δίνοντας προβάδισμα στην εκφραστικότητα και την τεχνική του καλλιτέχνη.⁴⁵ Πάντως σημαντική είναι η παρατήρηση της Anna G. Robins σχετικά με την απουσία της ιστορικότητας των επιχειρημάτων που προβάλλουν ο Fry και η ομάδα των τεχνοκριτικών που υποστήριζε το N.E.A.C, γνωστή ως New Art Critics. Παράδειγμα αποτελεί το ζήτημα που είχε προκύψει αναφορικά με την “ιμπρεσιονιστικότητα” στο έργο του Velasquez. Εκεί δεν προβλήθηκαν ιστορικά τεκμήρια από κανέναν εκ των συνομιλούντων τεχνοκριτικών που να συνδέουν τον Ισπανό καλλιτέχνη με το καλλιτεχνικό ρεύμα του 19ου αιώνα, πέρα των οπτικών εκείνων χαρακτηριστικών που παρέπεμπαν σε παραπλήσιες πρακτικές.⁴⁶

Ο Fry, από την αρχή της καριέρας του, αντιτάχθηκε στις πρακτικές της Βασιλικής Ακαδημίας. Το ακαδημαϊκό ύφος που προήγαγαν οι ιθύνοντες του ιδρύματος, τεχνοτροπικά και θεματολογικά, αντιμετωπιζόταν από τους πιο “προοδευτικούς” καλλιτέχνες ως συντηρητικό και πεπαλαιωμένο σύμφωνα με τον Charles Harrison.⁴⁷ Ήδη το 1900 ο Fry τη χαρακτήρισε «κολοσσιαίο αστείο», ενώ υποστήριξε πως οι εκθέσεις που διοργανώνονταν στους κόλπους της ήταν καλλιτεχνικά λανθασμένες.⁴⁸ Πέντε χρόνια αργότερα την αποκάλεσε «σχεδόν πάντα χυδαία», καθώς η τεχνοτροπία των καλλιτεχνών της «απομακρύνεται περισσότερο από την ομορφιά παρά από την ασχήμια. [...] Το μάτι μπουχτίζει να βλέπει τη φορτωμένη γλυκύτητα των φθηνών και εμφανών αρμονιών, [όλα αυτά είναι] υπερβολικά κολακευτικά για το μάτι, για να προκαλέσουν πραγματικά αισθήματα ομορφιάς».⁴⁹

⁴⁵ Ian Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ. 123.

⁴⁶ Anna Gruetzner Robins, ‘Father and Sons: Walter Sickert and Roger Fry’ στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 46-50.

⁴⁷ Charles Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 17.

⁴⁸ Αρχείο Fry, φάκελος C7, Roger Fry, ‘Royal Academy’, *The Pilot*, Μάιος 1900, σ. 321.

⁴⁹ Αρχείο Fry, REF, 12/1 φάκελος C381, [χ.ο.], ‘The Royal Society of Painters in Water-colour’, *The Athenaeum*, Νοέμβριος 1905, σ. 471. Σύμφωνα με τον Reed, η υπενάντια αυτή συμπεριφορά του Fry αποτελεί ένδειξη της ευρύτερης αντίθεσής του προς τους κρατικούς φορείς και, παρά την ενεργή

Δεδομένης της αντίδρασής του απέναντι στην Royal Academy, ο Fry αρχικά συνεργάστηκε με το N.E.A.C., και η συνεργασία αυτή διήρκεσε για δεκαπέντε χρόνια, από το 1893 μέχρι το 1908. Εντούτοις, η συμμετοχή του στον χώρο δεν τον εμπόδιζε να υπογραμμίζει δημοσίως τα κακώς κείμενα του ιδρύματος μέσα από τα άρθρα του, όπως σε εκείνο που τιτλοφορείται ‘The New English Art Club’. Εκεί παρατήρησε μια «περίεργη μεροληψία υπέρ της μέσης βικτωριανής περιόδου» ανάμεσα στα έργα των νέων μελών, τους κατηγόρησε ότι επιδείκνυαν αδιαφορία για την πραγματική ομορφιά και πως μοναδικό τους μέλημα ήταν να μεταδώσουν την ευχαρίστηση μόνο μέσω της αναπαράστασης.⁵⁰

Από τους καλλιτέχνες του N.E.A.C, στο στόχαστρό του βρέθηκαν με μεγαλύτερη συχνότητα δύο εξέχουσες προσωπικότητές του, οι Whistler και Sickert. Το 1901 ο Fry επέκρινε τον Whistler πως για αυτόν η ζωγραφική συνίστατο απλώς στην καλαισθητή παρουσίαση μιας εικόνας, χωρίς να ενδιαφέρεται για εκείνα τα στοιχεία που προσδίδουν στη μορφή μόνιμες και ουσιαστικές αξίες, ενώ στην αναζήτησή του για ομορφιά και τελειότητα δεν εφήρμοζε τις βασικές αρχές της δόμησης.⁵¹ Δύο χρόνια αργότερα, στο *The Quarterly Review*, ενίσχυσε τις απόψεις του, λέγοντας πως η ομορφιά δεν μπορούσε να υπάρχει από μόνη της, αποκομμένη από την ίδια τη ζωή και υπογράμμισε πως ο Whistler, σε αντίθεση με τον Wilde, δεν μπόρεσε ποτέ να ενισχύσει τις θεωρίες του ως προς την αυτονομία της τέχνης.⁵²

Παρόμοια περίπτωση αποτελεί εκείνη του Sickert, με τον οποίο ο Fry βρισκόταν σε αντίπαλο ιδεολογικό στρατόπεδο. Οι μεταξύ τους αψιμαχίες εντάθηκαν κυρίως όταν ο πρώτος συγκρότησε στο Λονδίνο, το 1910, μαζί με τους ζωγράφους Gilman και Gore, την ομάδα Camden Town Group. Ο βασικός τους πυρήνας δεν εναρμονίστηκε με τις επιταγές του μεταϊμπρεσιονισμού, του οποίου εισηγητής στην Αγγλία ήταν ο Fry, και θεωρούσαν τον ιμπρεσιονισμό ως την ύστατη και πιο σημαντική έκφραση του ρεαλισμού. Ο John Rothenstein υπογραμμίζει πως η ομάδα Camden Town δεν είχε επαναστατικό χαρακτήρα αλλά μάλλον συντηρητικό, γεγονός που οφειλόταν κυρίως στη στάση του Sickert. Ο τελευταίος ισχυριζόταν ότι η

συμμετοχή του σε μουσεία, περιοδικά, γκαλερί και πανεπιστήμια, είχε δημιουργήσει τις προϋποθέσεις ώστε να μπορεί να αμφισβητήσει τις συμβατικές θεσμικές εφαρμογές και να προωθεί νέες τάσεις αναφορικά με την τέχνη και την εκμάθησή της, βλ. *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 232.

⁵⁰ Αρχείο Fry, φάκελος C44, [χ.ο.], ‘The New English Art Club’, *The Athenaeum*, 1901, σ. 505-506.

⁵¹ Αρχείο Fry, REF, 12/1 φάκελος C72, [χ.ο.], ‘The International Society’s Exhibition’, *The Athenaeum*, Νοέμβριος 1901, σ. 601.

⁵² Βλ. Roger Fry, ‘Watts and Whistler’, *The Quarterly Review*, Απρίλιος 1905, σ. 607-623, ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 26-27. Για παραδείγματα έργων του Whistler βλ. εικόνες 1 και 2.

ζωγραφική ήταν μια διαδικασία κατά την οποία οι επόμενοι καλλιτέχνες εξέλιξαν, σε διάφορες κατευθύνσεις, τα επιτεύγματα των προηγούμενων, καθώς και ότι οι σπουδαιότεροι καλλιτέχνες των ημερών του δεν τροποποιούσαν την παράδοση αλλά προσέθεταν σε αυτήν.⁵³ Σύμφωνα με τον Harrison, ο Sickert (όπως και ο κριτικός MacColl) επιζητούσε την πνευματικότητα στην τέχνη· θεωρούσε ότι ο καλλιτέχνης έπρεπε να διατηρεί μια ξεκάθαρη και υπολογισμένη σχέση με το δημιούργημά του και δεν αποδεχόταν την εικόνα της τέχνης ως έκφραση της ιδιοσυγκρασίας του.⁵⁴ Αυτός ήταν ο λόγος που αμφότεροι θαύμαζαν τους Manet, Degas, Pissarro (και ο λόγος που απέρριπταν τους Cézanne, Matisse και Picasso). Αντιθέτως, ο Fry επέμενε στον αυθορμητισμό και την άνευ περιορισμών καταγραφή των προσωπικών εμπειριών των καλλιτεχνών.⁵⁵

Πέρα λοιπόν από το ζήτημα της αποδοχής ή όχι του ιμπρεσιονισμού, η επόμενη και περισσότερο σοβαρή μεταξύ τους διαμάχη εντοπίζεται στην αποδοχή του μεταϊμπρεσιονισμού, την αρνητική και τη θετική, αντίστοιχα, πρόσληψη της τέχνης του Cézanne -το απόλυτο καλλιτεχνικό πρότυπο του Fry- καθώς και των συνεχιστών του τελευταίου, Matisse και Picasso.⁵⁶

⁵³ John Rothenstein, *British Art Since 1900: An Anthology*, Λονδίνο, 1962, σ. 9.

⁵⁴ Για παραδείγματα έργων του Sickert βλ. εικόνες 3 και 4.

⁵⁵ Βλ. Charles Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 49-50.

⁵⁶ Βλ. ό.π., σ. 52-54.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η έννοια της “αφαίρεσης” στα κείμενα του Fry.

2.1. Η ερμηνεία του όρου από τον Fry.

Το καλλιτεχνικό ιδίωμα της “αφαίρεσης” (*abstract*) αποκτά ολοένα και ουσιαστικότερο εννοιολογικό βάρος στη θεωρία του Fry, και με βάση αυτό θα οργανώσει τη δεύτερη μεταϊμπρεσιονιστική του έκθεση. Η απομάκρυνση από την αναπαραστατικότητα και την αληθοφάνεια, όπως και η απελευθέρωση του καλλιτέχνη από τα δεσμά της μιμητικής διαδικασίας συνεπαγόταν τη σταδιακή αποδοχή των αφαιρετικών στοιχείων στο έργο τέχνης, καθώς με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης μπορούσε να εκφράσει τα συναισθήματά του με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Για τον Βρετανό τεχνοκριτικό, η αφαίρεση από τη φύση ισοδυναμούσε με την αλήθεια απέναντι σε αυτή, καθώς διακήρυσσε πως «τα σπουδαιότερα πράγματα απαιτούν την πιο απλή γλώσσα».⁵⁷ Να σημειωθεί εδώ ότι ο όρος δεν χρησιμοποιείται με την έννοια της αφηρημένης τέχνης, έτσι όπως υιοθετήθηκε από καλλιτέχνες, όπως για παράδειγμα τον Kandinsky, αλλά με την έννοια της αφαιρετικότητας.

Το 1909 ο Fry ισχυρίστηκε ότι οι καλλιτέχνες μπορούσαν να «απαλλαγούν μια και καλή από την ιδέα της ομοιότητας με τη φύση, της ακρίβειας και ανακρίβειας σαν μια δοκιμή, και να εξετάσουν μονάχα εάν τα συναισθηματικά στοιχεία που ενυπάρχουν στη φυσική μορφή έχουν ανακαλυφθεί εξολοκλήρου».⁵⁸ Το επόμενο έτος προέτρεψε «να ξεκινήσουμε από την αρχή, και να μάθουμε και πάλι την αλφαβήτα της αφηρημένης φόρμας».⁵⁹ Ωστόσο, η Stella K. Tillyard επισημαίνει πως κατά την περίοδο συγγραφής του ‘*Essay in Aesthetics*’, αλλά και κατά τη διάρκεια διεξαγωγής της πρώτης έκθεσης ‘*Manet and the Post-Impressionists*’, ο Fry δεν είχε εντείνει ιδιαίτερα τις αναζητήσεις του προς αυτήν την κατεύθυνση.⁶⁰ Για παράδειγμα, στην έκθεση του 1910 μονάχα το έργο του Picasso *Πορτρέτο του Clovis Sagot* (εικ.5) άφηνε μια υπόνοια για τα μονοπάτια που εξερευνούσε την εποχή αυτή το έργο

⁵⁷ Roger Fry, ‘The Grafton Gallery-I’, *The Nation*, Νοέμβριος 1910, σ. 331-335, ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 88.

⁵⁸ Roger Fry, *Vision and Design...*, ό.π., σ. 25.

⁵⁹ Roger Fry, ‘The Grafton Gallery-I...’, ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 88.

⁶⁰ Stella K. Tillyard, *The Impact of Modernism 1900-1920: Early Modernism and the Arts and Crafts Movement in Edwardian England*, Λονδίνο, 1988, σ. 82, υποσ. 10.

ωστόσο αποτελούσε μεμονωμένη περίπτωση. Το 1912 ήταν η χρονιά που μελέτησε εκτενώς την αφαίρεση, με αφορμή την προάσπιση του κυβισμού.

Ο C. Harrison σημειώνει ότι η προτροπή του Fry για χρήση της αφαίρεσης σχετίζεται με την ανάγκη για δημιουργία αυτόνομων, εξελιγμένων έργων τέχνης που ξεφεύγουν από τη μιμητική διαδικασία των μορφών που υπάρχουν στη φύση και που δεν σχετίζονται με το διακοσμητικό στοιχείο. Το διακοσμητικό στοιχείο είχε αρχικά εξέχουσα σημασία στα γραπτά του· στη μετάφραση, λόγου χάρη, του άρθρου του Maurice Denis για τον Cézanne⁶¹ σημείωσε πως στην τέχνη των Μεταϊμπρεσιονιστών «το διακοσμητικό στοιχείο επικρατεί του αναπαραστατικού», δηλαδή το διακοσμητικό στοιχείο ήταν εκείνο που χρησιμοποιούνταν ως μέσο έκφρασης, και τελικά συνέβαλλε στην αυτονομία του έργου. Σταδιακά όμως αυτό έχασε τη δυναμική του, γιατί απέτυχε να αποδώσει το πνευματικό και συναισθηματικό βάθος του καλλιτέχνη.⁶²

Μπορούμε να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της συλλογιστικής του Fry επί του θέματος σε μια σειρά από διαλέξεις που ακολούθησαν την έκθεση του 1910. Σε εκείνη που διεξήχθη στα Grafton Galleries τον Μάιο του 1911 και τιτλοφορήθηκε 'Post-Impressionism' επιχείρησε να ερμηνεύσει την «οπτική γλώσσα της φαντασίας».⁶³ Εκεί υποστήριξε πως η διαστρέβλωση της πραγματικότητας ήταν επιθυμητή από τους θεατές έργων τέχνης. Το συμπέρασμα αυτό εξήχθη από την παρατήρηση ότι γίνονταν ευρέως αποδεκτά καλλιτεχνικά προϊόντα που ωραιοποιούσαν την πραγματικότητα. Ο ιδεαλισμός ήταν και αυτός ένα είδος παραμόρφωσης. Το πρόβλημα εντοπίστηκε στον βαθμό που αυτή πραγματοποιούνταν. Το ζητούμενο για τον Fry δεν ήταν η ακριβής μίμηση της φύσης αλλά η επίκληση του μη πραγματικού κόσμου, δηλαδή του κόσμου της φαντασίας, μέσω των αισθημάτων που προκαλεί. Αυτό θα μπορούσε να επιτευχθεί με τον ρυθμό της γραμμής -αφού «ο ρυθμός αποτελεί θεμελιώδη και ζωτική ιδιότητα στην τέχνη, και σε όλες τις τέχνες»- την αρμονία και την καθαρότητα του χρώματος, τη συνάφεια και την ενότητα του έργου, και την αφαιρετική φόρμα.⁶⁴ Στη διάλεξη της Bond Street

⁶¹ Maurice Denis, Roger E. Fry, 'Cézanne-I', στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 16, No. 82, Ιανουάριος 1910, σ. 207-209+212-215+219. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 76.

⁶² Charles Harrison, Francis Francina, Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 1993, σ. 204.

⁶³ Roger Fry, 'Post-Impressionism', *Fortnightly Review*, Μάιος 1911, Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 99-110.

⁶⁴ Ο.π., σ. 104-105.

το 1911 ενίσχυσε τον παραπάνω ισχυρισμό του, όταν με πιο απόλυτο ύφος, υποστήριξε πως βασικός σκοπός της τέχνης ήταν να παραμορφώσει τη φύση. Στην ερώτηση ποιο ήταν το σημείο εκείνο μέχρι το οποίο ο καλλιτέχνης είχε αυτό το δικαίωμα, απάντησε πως κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε να οριστεί, αλλά εξαρτιόταν από τη βούληση του κάθε καλλιτέχνη.⁶⁵ Αργότερα, το 1914, στη διάλεξή του στο Δημοτικό Κολλέγιο του Bournemouth, σημειώνει:

Δεν υπάρχει έκφραση στην τέχνη χωρίς την παραμόρφωση. Αυτή είναι απαραίτητη, εάν ο καλλιτέχνης θέλει να μεταφέρει σε άλλους ανθρώπους το τι έχει νιώσει για τα πράγματα. [...] Ο κόσμος θέλει να κοιτάζει την εικόνα, και όχι μέσα από αυτή [να αντικρύσει] μια άλλη πραγματικότητα που του τη θυμίζει. Θέλει η εικόνα να είναι η πραγματικότητα και όχι η ηχώ μιας άλλης. [...] Η σπουδαιότερη δουλειά της τέχνης είναι η δημιουργία νέων πραγμάτων.⁶⁶

2.2. Ο πριμιτιβισμός, η αφρικάνικη τέχνη και η παιδική ζωγραφική.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ενασχόλησης με τα πλεονεκτήματα που ενυπήρχαν στην απόδοση της οπτικής εικόνας με λιτό και αφαιρετικό τρόπο, ο Fry μελέτησε τον πριμιτιβισμό. Ο όρος πριμιτιβισμός είχε διττή σημασία στα γραπτά κείμενά του. Χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει την τέχνη τόσο των καλλιτεχνών της πρώιμης Αναγέννησης όσο και την τεχνοτροπία που εφήρμοζαν ορισμένοι σύγχρονοί του καλλιτέχνες εμπνεόμενοι από έργα “βάρβαρων λαών”. Πάντως, με αφορμή την παιδική έκθεση του 1917 αξιοποίησε την ευκαιρία και έδωσε τον εξής ορισμό:

με τον όρο πριμιτιβισμός συνήθως θεωρείται εκείνη η καλλιτεχνική φάση ενός πολιτισμού, ο οποίος προηγείται της λίγο-πολύ ολοκληρωμένης δυνατότητας για αναπαράσταση. Έτσι, για τους Ιταλούς ο πριμιτιβισμός είναι σχεδόν ισοδύναμος με κάθε είδος ζωγραφικής [που χρονολογείται] πριν τον Leonardo και τον Fra Bartolomeo.⁶⁷

⁶⁵ Αρχείο REF 10/3, [χ.ο.], ‘London Letters’, *Bristol Times*, 191[1].

⁶⁶ Αρχείο REF 10/3, [χ.ο.], ‘Post-Impressionism Explained. Mr. Roger Fry’s Lecture at Bournemouth, The New Movement in Art’, *The Guardian*, 1914.

⁶⁷ Roger Fry, ‘Children’s Drawings’, στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 30, No. 171, Ιούνιος 1917, σ. 226.

Όσον αφορά τον όρο “βαρβαρική τέχνη”, αυτός υιοθετήθηκε από αρκετούς αρθρογράφους της εποχής, καθώς, όπως ήταν αναμενόμενο, η άποψη πως ο πριμιτιβισμός αποτελούσε μια πρωτοποριακή μοντέρνα καλλιτεχνική τάση δεν υιοθετήθηκε από μεγάλη μερίδα τεχνοκριτικών και ιστορικών της τέχνης. Για αυτούς, ο όρος προσέλαβε αρνητική χροιά, δηλαδή κάτι το απολίτιστο, συνώνυμο του εκφυλισμού που αποτελούσε απειλή για την προηγμένη δυτική κουλτούρα.⁶⁸ Αντιθέτως ο Fry υποστήριζε πως: «ο σύγχρονος καλλιτέχνης έχει μέχρι ενός σημείου την επιλογή είτε να σκεφτεί τη φόρμα όπως οι πρόωμοι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες, είτε να τη δει όπως οι πρωτόγονοι [καλλιτέχνες]».⁶⁹

Στην εκτενή σειρά άρθρων που δημοσίευε εκείνη την περίοδο και σχετίζονταν με το εν λόγω πεδίο, διακήρυττε πως το αφαιρετικό στοιχείο στην τέχνη των “βάρβαρων” λαών υποδήλωνε στην ουσία τη συναισθηματική ταύτιση του καλλιτέχνη με τη μορφή που διαχειριζόταν και παράλληλα υπογράμμισε ότι η επιδίωξη αυτή αποτελούσε τη βασικότερη προσπάθεια του δυτικού πολιτισμού σε κάθε ιστορική περίοδο.

Κατά τον Fry, η «πλαστική ελευθερία» των μορφών που συναντούσε κανείς σε έργα “βάρβαρων” καλλιτεχνών μεταφραζόταν σε ικανότητα να δημιουργούν τρισδιάστατα ανάγλυφα, αποφεύγοντας την «αναπαραστατική ακρίβεια». Το αποτέλεσμα ήταν πως τα έπλαθαν έτσι, ώστε «να είναι όχι απλά απόηχοι πραγματικών μορφών, αλλά να έχουν τα ίδια μια προσωπική εσωτερική πνοή».⁷⁰ Είναι ενδιαφέρον το ότι στις ακαδημαϊκές διαλέξεις που παρέθεσε προς το τέλος της σταδιοδρομίας του, σημείωσε πως η τέχνη των μαύρων της Αφρικής αποτελούσε ίσως το πιο αξιοσημείωτο παράδειγμα στην πειραματική έρευνα που πραγματοποιούσε αναφορικά με τις δύο ιδιότητες των έργων, την «ευαισθησία» (*sensibility*) και τη «ζωτικότητα» (*vitality*)· με βάση αυτές τα εξέτασε, τα συνέκρινε μεταξύ τους και τα αξιολόγησε, υιοθετώντας έτσι ένα σύστημα αισθητικών αξιών

⁶⁸ Βλ. σχετικά Christopher Green, ‘Expanding the Canon: Roger Fry’s Evaluations of the ‘Civilized’ and the Savage’, στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 119-122.

⁶⁹ Roger Fry, ‘Bushman Paintings’, στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 16, No. 84, Μάρτιος 1910, σ. 338. Για την εν γένει επανεκτίμηση της τέχνης του παρελθόντος βλ. Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Λονδίνο, 1976, καθώς και Gill Perry ‘Primitivism and the Modern’, στο Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction...*, ό.π., σ. 5-6.

⁷⁰ Ο.π., σ. 65-66.

που θα μπορούσε να εφαρμοστεί σε παγκόσμια καλλιτεχνική κλίμακα.⁷¹ Εκεί ο Fry ισχυρίστηκε πως η μοντέρνα τέχνη είχε περισσότερα κοινά σημεία με την αφρικανική, σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη καλλιτεχνική παράδοση, καθώς οι μοντέρνοι καλλιτέχνες ήταν

οι πρώτοι που κατάλαβαν τη σημαντικότητά της, οι πρώτοι που έψαξαν σε αυτή κάποιο ίχνος για αυτή την αγνή, λιγότερο τυχαία πλαστική γλώσσα που πάντα ονειρεύονταν. Η αφρικανική τέχνη [...], περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη θα αποτρέψει την επιστροφή μας σε αυτήν τη συμπαγή, όμορφα στρογγυλοποιημένη θεωρία και θα μπορούσε να δομηθεί [μια νέα παράδοση] με την παράβλεψη οποιουδήποτε [στοιχείου] σχετίζεται με την ελληνική⁷² παράδοση.⁷³

Παρόμοιες απόψεις εξέφρασε στο άρθρο ‘Negro Sculpture at the Lefevre Gallery’ έναν χρόνο πριν, όπου τόνισε πως «καμία τέχνη δεν είναι τόσο επισταμένως και αποκλειστικά πνευματική, όσο εκείνη των Αφρικανών ιθαγενών».⁷⁴ Να σημειωθεί ότι στα παραδείγματα που χρησιμοποιήθηκαν, δεν ταυτοποιήθηκε η καταγωγή των καλλιτεχνών, αλλά όλοι υπάγονταν στον γενικό όρο Αφρικανοί καλλιτέχνες.

Το 1910, στο περιοδικό *Nation*, ο Fry προέτρεψε τους καλλιτέχνες να απαρνηθούν τις επιστημονικές κατακτήσεις της Αναγέννησης και να στραφούν στον “πρωτογονισμό” ή και τη “βαρβαρική τέχνη”. Κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο για την ίδια την τέχνη ώστε «να διασωθεί από την απεγνωσμένη επιβάρυνση της συσσωρευμένης επιστήμης [...], να αποκτήσει τη δύναμη να εκφράσει τις συναισθηματικές ιδέες της και να μην μετατραπεί σε μια επίκληση της περιέργειας

⁷¹ Kenneth Clark, *Last Lectures, by Roger Fry*, Βοστώνη, 1962. Ο Andrew Causey παρατηρεί πως ο Fry, ενώ έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την τέχνη των Αφρικανών, δεν εντυπωσιάστηκε ιδιαίτερα από τις δημιουργίες των καλλιτεχνών που ζούσαν στις Νότιες Θάλασσες, στις περιοχές του Ειρηνικού και των Εσκιμών, πιθανώς γιατί οι πρακτικές τους δεν έβρισκαν εφαρμογή στις φορμαλιστικές αναζητήσεις του μελετητή. Βλ. Andrew Causey ‘Formalism and the Figurative Tradition in British Painting’, στο Kenneth McConkey, *Impressionism in Britain*, Νιού Χέιβεν, 1995, σ. 17.

⁷² Ο Fry είχε επισημάνει ουκ ολίγες φορές πως δεν ήταν θαυμαστής της ελληνικής τέχνης. Επί παραδείγματι βλ. στα Roger Fry, ‘Gaudier-Brzeska’, στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 29, No. 161, Αύγουστος 1916, σ. 209, ‘Ancient American Art’ στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 71, ‘Some Aspects of Chinese Art’ στο *Transformations...*, ό.π., σ. 77 και *Last Lectures, by Fry, Roger*, εισαγ. και επιμ. Kenneth Clark, Βοστώνη, 1962 (α’ εκδ. 1939), σ. 181-182.

⁷³ Ο.π., σ. 83.

⁷⁴ Roger Fry, ‘Negro Sculpture at the Lefevre Gallery’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 62, No. 363, Ιούνιος 1933, σ. 289. Για παραδείγματα έργων Αφρικανών καλλιτεχνών στα οποία παραπέμπει στις διαλέξεις του βλ. εικ. 6 και 7.

και του θαυμασμού των επικίνδυνων δεξιοτήτων του καλλιτέχνη».⁷⁵ Στην πρώτη αυτοτελή μελέτη που εκπόνησε για έργα καλλιτεχνών μιας φυλής Νοτιοαφρικανών ιθαγενών, οι οποίοι ζωγράφιζαν σε σπηλιές και βράχους, ο Fry ισχυρίστηκε πως ο σύγχρονος σχεδιαστής θα μπορούσε να επωφεληθεί από τη μελέτη των έργων των φυλών αυτών. «Ο πρωτόγονος καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται να μεταφέρει στο χαρτί την οπτική εντύπωση, αλλά να εκφράσει την εικόνα που έχει στο μυαλό του, η οποία χρωματίζεται από τις εννοιολογικές του συνήθειες».⁷⁶ Μάλιστα, το 1913 συνέδεσε την υποχώρηση της αναπαραστατικότητας με τις τεχνολογικές ανακαλύψεις:

η επιστήμη, πρώτα με την εφεύρεση της φωτογραφίας και κατόπιν του κινηματογράφου λειτούργησαν βοηθητικά για τον καλλιτέχνη με το να τού δείξουν πως η εικόνα μπορεί να αποτυπωθεί καλύτερα με μηχανικά μέσα. Ως επακόλουθο, [...] ο καλλιτέχνης κατέστη [...] όλο και λιγότερο εξαρτημένος από το αποτέλεσμα που θα έχει το περιεχόμενο [του έργου του], κάτι που του επέτρεψε να συγκεντρωθεί περισσότερο στις δυνατότητές του και περισσότερο στη φόρμα.⁷⁷

Ο C. Green αποδίδει την υπερασπιστική γραμμή που ακολούθησε ο Fry σε δύο παράγοντες. Ο ένας είναι πολιτικής φύσης και ο άλλος αισθητικής: αφενός δηλαδή ο φιλελευθερισμός του και αφετέρου η πίστη στην ικανότητα αυτών των καλλιτεχνών για έκφραση, λογική ανάλυση και κρίση προσδιορίζουν τη θέση του ως υπέρμαχου των “βάρβαρων” λαών και της τέχνης τους.⁷⁸ Εξάλλου, ο Fry πίστευε πως ήταν «απαραίτητο» ο ιστορικός της τέχνης να μελετά «κάθε έργο το οποίο μπορεί κατά κάποιον τρόπο να θεωρηθεί έργο τέχνης, με την ίδια ετοιμότητα και επιμελή έρευνα όπως [μελετά] εκείνο που ήδη έχει αξιολογηθεί ως ύψιστο».⁷⁹

Είναι ενδιαφέρον επίσης πως ο Fry αντιπαρέβαλε έργα πριμιτιβιστών καλλιτεχνών με έργα παιδικής ζωγραφικής. Κάτι τέτοιο είναι ευνόητο, αν λάβουμε υπ’ όψη πως αναζητούσε την αμεσότητα και την εφευρετικότητα στη ζωγραφική, στοιχεία που συναντούσε κανείς κατά κόρον στα παιδικά σχέδια, τα οποία ήταν

⁷⁵ Roger Fry, ‘The Grafton Gallery-I’..., ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 86.

⁷⁶ Roger Fry, ‘Bushman Paintings’..., ό.π., σ. 338. Βλ. εικ. 8.

⁷⁷ Αρχείο REF 10/3, [χ.ο.], ‘The Study of Pure Form. Mr. Roger Fry and the Two Aspects of Graphic Art’, *The Manchester Daily Guardian*, 1913.

⁷⁸ C. Green, ‘Expanding the Canon’ στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 130-131.

⁷⁹ Roger Fry, ‘The Courtauld Institute of Art’, στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 57, No. 333, Δεκέμβριος 1930, σ. 318. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 275-277.

«αυθεντικά παραδείγματα πρωτογονικής τέχνης».⁸⁰ Το 1917 αφιέρωσε ένα άρθρο στο *Burlington Magazine* για την έκθεση παιδικής ζωγραφικής που οργάνωσε μαζί με τη δασκάλα Marion Richardson στα Omega Workshops. Εξέφρασε τη δυσαρέσκειά του για το γεγονός ότι στις σύγχρονες ημέρες «η πριμιτιβιστική τεχνοτροπία δεν εφαρμόζεται πια» καθώς ήταν βέβαιο πως «κανένας σύγχρονος ενήλικας δεν μπορεί να ανακτήσει τη φρεσκάδα της όρασης, την έκπληξη του σοκαρίσματος, την εξοικείωση και την οξυδέρκεια της στιγμής» και αυτό ήταν το βασικό πλεονέκτημα που κατείχαν τα παιδιά σε σύγκριση με τους ενήλικες.⁸¹ Τόσο η τέχνη των παιδιών όσο και εκείνη των πριμιτιβιστών αποτελούσαν υποδείγματα ιδιαιτερότητας σε έναν πολιτισμό στον οποίο ανθούσε η τυποποίηση. Μάλιστα, εδώ προχώρησε στον διαχωρισμό δύο βασικών ομάδων, των *πριμιτιβιστών* και των *φορμαλιστών*: εν μέρει, η τέχνη και των δύο ήταν αποτέλεσμα της άμεσης έκφρασης του θαυμασμού και της ευχαρίστησης που προκαλούνταν από διάφορα γεγονότα ή αντικείμενα και αυτή η έκφραση λάμβανε τη μορφή μιας ρυθμικής, όμορφης φόρμας που οφειλόταν στην αμεσότητα και το ασυνείδητο με το οποίο εκφραζόταν ο καλλιτέχνης· στην περίπτωση όμως των φορμαλιστών ήρθε εκείνη η στιγμή που πλέον η έκφραση δεν συνδεόταν με το συναίσθημα, αλλά από το έντονο αίσθημα που προκαλούσε η ίδια η φόρμα.

Ο Green, μελετώντας τις επιρροές που ασκήθηκαν στον Fry επί του συγκεκριμένου ζητήματος, αναφέρει πως ίσως γνώριζε την έρευνα του Lucien Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* του 1910. Δυστυχώς δεν υπάρχουν αναφορές σε άλλες μελέτες, όπως λόγου χάρι εκείνη του Jean Piaget στα 1920, που να αποδεικνύουν παρόμοιες επιδράσεις. Πάντως, ο Paul Poiret στο Ecole Martine του Παρισιού είχε διοργανώσει έκθεση παιδικής ζωγραφικής αντίστοιχη με εκείνη του Fry στα Omega Workshops.⁸² Ο C. Reed υπογραμμίζει πως ο Fry ήταν εκείνος που παρουσίασε στο Λονδίνο τις ιδέες που κυριαρχούσαν στην avant-garde σκηνή του Βερολίνου, της Βιέννης, του Μιλάνου και της Νέας Υόρκης που σχετίζονταν με τη σπουδαιότητα της παιδικής ζωγραφικής.⁸³ Το άρθρο του *Burlington* δεν αποτελεί την παρθενική του μελέτη για αυτό το ζήτημα. Για παράδειγμα, στο 'An Essay in Aesthetics' έκανε λόγο για τη φανταστική ζωή των

⁸⁰ Roger Fry, 'Children's Drawings' ..., ό.π., σ. 226. Βλ. εικ. 9.

⁸¹ Ο.π., σ. 226. Διεξοδικότερη ανάλυση πραγματοποιεί ο C. Green στο 'Expanding the Canon... στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 127-129.

⁸² Christopher Green, 'Expanding the Canon... στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 128.

⁸³ *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 241, 247, υποσ. 23.

παιδιών, τα οποία δεν αντέγραφαν ό,τι έβλεπαν στη φύση, αλλά εξέφραζαν με «μαγευτική ελευθερία και ειλικρίνεια τις νοητικές εικόνες που δημιουργούν στις φανταστικές ζωές τους»,⁸⁴ ενώ το 1910, στο ‘The art of the Bushmen’ είχε παραλληλίσει την τέχνη των πρωτόγονων λαών με εκείνη των παιδιών.⁸⁵

Επομένως, το συνδετικό στοιχείο ανάμεσα στην αβίαστη εκφραστικότητα του “βάρβαρου καλλιτέχνη”, στον απαίδευτο αυθορμητισμό του παιδιού και στην ασυνείδητη μίμηση των παραπάνω από τον σύγχρονο καλλιτέχνη αποτελούσε η απουσία κάθε είδους εσκεμμένου χειρισμού της φόρμας.

⁸⁴ *Vision and Design...*, ό.π., σ. 14.

⁸⁵ Ο.π., σ. 56.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η εισήγηση του μεταϊμπρεσιονισμού στο βρετανικό κοινό.

3.1. Οι δύο μεταϊμπρεσιονιστικές εκθέσεις του Λονδίνου.

Η έκθεση του 1910.

Τον Οκτώβριο του 1910, ο Fry με τη συνοδεία του Desmond MacCarthy μετέβη στη Γαλλία, προκειμένου να έρθει σε επαφή με συλλέκτες και εμπόρους για την ανεύρεση έργων τέχνης, τα οποία επρόκειτο να συμπεριληφθούν στην έκθεση 'Manet and the Post-Impressionists'.⁸⁶ Η εν λόγω έκθεση διήρκεσε από τον Νοέμβριο του 1910 μέχρι τον Ιανουάριο του 1911 και περιελάμβανε 228 κομμάτια. Τα πιο ηχηρά ονόματα, αν αναλογιστεί κανείς τον αριθμό των έργων που αντιπροσώπευε τον εκάστοτε καλλιτέχνη, ήταν σαφώς των Gauguin, Van Gogh και Cézanne με 37, 22 και 21 έργα αντίστοιχα. Οι ανωτέρω συστήθηκαν από τον διοργανωτή ως εισηγητές του *Νέου Κινήματος (New Movement)*, του μεταϊμπρεσιονισμού. Ο Gauguin ήταν ευρέως γνωστός στους φιλότεχνους κύκλους της βρετανικής πρωτεύουσας, ενώ η φήμη του Van Gogh ως ενός εμπνευσμένου τρελού είχε ήδη προσελκύσει το ενδιαφέρον του βρετανικού κοινού. Συμπεριλήφθηκαν επίσης έργα καλλιτεχνών οι οποίοι ήταν συνδεδεμένοι με το νεοϊμπρεσιονισμό, όπως οι Seurat, Signac και Cross (εικ.10), καθώς και άλλοι που είχαν επηρεαστεί από τον φωβισμό όπως οι Matisse, Derain, Friesze (εικ.11, 12).

Ο Nicolson, σχολιάζοντας την επιλογή των συγκεκριμένων καλλιτεχνών και έργων, υποστηρίζει πως αυτή εγείρει προβληματισμούς. Για παράδειγμα, αναρτήθηκαν στους τοίχους των Grafton Galleries περισσότερα έργα λιγότερο σημαντικών καλλιτεχνών, όπως των Girieud και Herbin, σε σχέση με εκείνα των Matisse και Picasso, ενώ έλειψαν έργα άλλων όπως του Lautrec, του Vuillard, του Braque κ.α. Από την άλλη, η μη συμμετοχή κυβιστικών έργων ήταν η σοβαρότερη

⁸⁶ Οι βασικότεροι συλλέκτες με τους οποίους ο Fry συνεργάστηκε ήταν οι Bernheim-Jeune, Vollard, και Druet, βλ. Richard Shone, *Bloomsbury Portraits: Vanessa Bell, Duncan Grant and their Circle*, Λονδίνο, 1993, σ. 60. Ο MacCarthy, γραμματέας της έκθεσης, στο άρθρο του 'The Art-Quake of 1910' ισχυρίστηκε πως ο Fry δεν είχε προαποφασίσει ποια έργα θα κοσμούσαν τους τοίχους των Grafton Galleries, αλλά αποφάνθηκε μετά το πέρας της παραμονής του στη γαλλική πρωτεύουσα, Αρχείο Fry, REF, 13/8, Desmond MacCarthy, 'The Art-Quake of 1910', *The Listener*, Φεβρουάριος 1945, σ. 123-125.

παράλειψη της έκθεσης. Επίσης, ο Nicolson ισχυρίζεται πως η παρουσία του Seurat οφειλόταν στην καινοτόμο τεχνική του,⁸⁷ ενώ ο Dunlop προσθέτει πως οι τρεις νεοϊμπρεσιονιστές συμπεριλήφθηκαν για λόγους ιστορικής αναγκαιότητας, και όχι επειδή ο Fry αναγνώριζε την καλλιτεχνική τους αξία.⁸⁸ Σε ό,τι αφορά το έργο του Manet, αυτό ήταν ήδη γνωστό και αποδεκτό στην Αγγλία. Σύμφωνα με τον Harrison, η ενσωμάτωσή του στο corpus της έκθεσης θα μπορούσε εν μέρει να ερμηνευτεί ως μια προσπάθεια του Fry να προσδώσει στον μεταϊμπρεσιονισμό έναν ευπόληπτο χαρακτήρα. Ίσως πάλι ήθελε να υπερτονίσει τον εξοστρακισμό των ιμπρεσιονιστών από την έκθεση.⁸⁹ Ο Nicolson αποδίδει τις συγκεκριμένες επιλογές του Fry στην ατελή ενημέρωσή του ως προς τα τότε πρόσφατα καλλιτεχνικά επιτεύγματα στη ζωγραφική.

Ο κατάλογος της έκθεσης είναι αποκαλυπτικός για τη συλλογιστική, με βάση την οποία ο Fry οργάνωσε την έκθεση. Πρώτα-πρώτα, προσδιόρισε τις αρχές του μεταϊμπρεσιονισμού και κατόπιν παρέθεσε τη γενεαλογία των μεταϊμπρεσιονιστών από τον Manet στον Cézanne, τον Van Gogh και τον Gauguin, και από εκεί στους νεότερους καλλιτέχνες. Ο Manet αντιμετώπιστηκε από τον διοργανωτή ως ο πρωτοπόρος του κινήματος, εξού και η επιλογή του τίτλου. Ο Fry τον αποκάλεσε «πατέρα του ιμπρεσιονισμού», καθώς ο Manet ήταν ο πρώτος που αντιτάχθηκε στο «καλλιτεχνικό κατεστημένο της εποχής», χειρίστηκε με διαφορετικό τρόπο τη φωτοσκίαση (αποφυγή του *chiaroscuro*), απλοποίησε το επίπεδο και χρησιμοποίησε λιτότερο γραμμικό σχέδιο (εικ. 13).⁹⁰ Ο Cézanne εξέλιξε εκείνο το στοιχείο της τέχνης του Manet το οποίο αγνόησαν οι ιμπρεσιονιστές: το γεωμετρικό και αρχιτεκτονικό σχέδιο.⁹¹ Κατέγραψε την εικόνα χωρίς να επιχειρεί τη μετάδοση μιας συγκεκριμένης ιδέας ή ενός συγκεκριμένου συναισθήματος. Σε αυτό επιδόθηκαν οι Van Gogh⁹² και Gauguin.⁹³ Ο πρώτος, χρησιμοποιώντας τη σεζανική μέθοδο,

⁸⁷ Benedict Nicolson, 'Post-Impressionism and Roger Fry', στο *The Burlington Magazine*, τχ. 93, No. 574, Ιανουάριος 1951, σ. 13.

⁸⁸ Ian Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ. 137. Ο ίδιος ο Fry παραδέχτηκε μετέπειτα ότι σε ορισμένες περιπτώσεις η επιλογή συγκεκριμένων έργων -και όχι των συγκεκριμένων καλλιτεχνών- ήταν λανθασμένη. βλ. Roger Fry, 'The Post-Impressionists-II', *The Nation*, Δεκέμβριος 1910, σ. 402-403. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 90.

⁸⁹ C. Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 45.

⁹⁰ Κατάλογος Manet and the Post-Impressionists, 1910. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 83.

⁹¹ Τη σύνδεση των δύο ζωγράφων είχε υποδείξει ήδη ο Fry το 1906 στην κριτική του για την έκθεση International Society Exhibition. Βλ. ανατύπωση στο F. Spalding, *Roger Fry...*, ό.π., σ. 117.

⁹² Εικ. 14 και 15.

⁹³ Εικ. 16 και 17.

αποτύπωσε τα πιο έντονα συναισθήματα και τα πιο περίεργα οράματά του, ενώ ο δεύτερος επέλεξε τη διακοσμητική ζωγραφική πιστεύοντας ότι αυτός είναι ο πλέον άμεσος τρόπος να χαραχτεί στη φαντασία εκείνο το συναίσθημα που επιθυμεί να διαιωνίσει. Ο Fry υποστήριξε ότι και οι τρεις παραπάνω ζωγράφοι γαλουχήθηκαν με τις αρχές της ιμπρεσιονιστικής σχολής, αλλά παρ' όλα αυτά οποιαδήποτε σύνδεσή τους με τους ιμπρεσιονιστές ήταν ατυχής.⁹⁴

Κατά την ερμηνεία του μεταϊμπρεσιονισμού, ο Fry τόνισε ιδιαίτερος τον κεντρικό ρόλο της έκφρασης. Η «σύνθεση του σχεδίου» αποτελούσε το μέσο με το οποίο ο καλλιτέχνης εκφραζόταν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, και αυτή η σύνθεση ήταν το αποτέλεσμα της υποχώρησης των αναπαραστατικών στοιχείων, με σκοπό να ενταθεί ο συντονισμός του συνόλου. Με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης μπορούσε να μεταδώσει «τη συναισθηματική αυτή σπουδαιότητα που ενυπάρχει στα πράγματα και είναι το σημαντικότερο ζητούμενο στην τέχνη».⁹⁵ Επομένως, η ανάγκη για αυτο-έκφραση ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τη φόρμα. Η σύζευξη αυτών των τριών εννοιών, τουτέστιν της αυτο-έκφρασης, της αφαίρεσης και της φόρμας, αποσαφηνίστηκε από τον Fry ακόμη περισσότερο στο περιοδικό *Nation* της 19ης Νοεμβρίου, όπου σημείωσε ότι οι μεταϊμπρεσιονιστές «απομακρύνονται όλο και πιο ασυνείδητα από το απόλυτο αναπαραστατικό στοιχείο της τέχνης, για να θεμελιώσουν πιο σταθερά τους βασικούς κανόνες της εκφραστικής φόρμας».⁹⁶ Το 1916 κατέστησε σαφέστερο τον ισχυρισμό του, όταν, αναφερόμενος σε άρθρο του Gaudier-Brzeska, παρέπεμψε στις «αξιοσημείωτες προτάσεις που δίνουν τη βασική ιδέα για την ψυχροσύνθεση του καλλιτέχνη», δηλαδή στον ισχυρισμό του γλύπτη πως «θα αντλήσω τα συναισθήματά μου αποκλειστικά και μόνο από τη διάταξη των επιφανειών· θα παρουσιάσω τα συναισθήματά μου [μέσα] από τη ρύθμιση των επιφανειών μου, τα επίπεδα και τις γραμμές με τις οποίες ορίζονται».⁹⁷

Απώτερος σκοπός του Fry ήταν η ενημέρωση του βρετανικού κοινού και η εξοικείωση των νέων καλλιτεχνών με τις εξελίξεις πάνω στην τέχνη που λάμβαναν χώρα στη Γαλλία. Τα περισσότερα από τα έργα είχαν δημιουργηθεί τουλάχιστον πριν από μια εικοσαετία. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Benedict Nicolson οι Βρετανοί

⁹⁴ Ο.π., σ. 83-84.

⁹⁵ Κατάλογος Manet and the Post-Impressionists, 1910. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 82.

⁹⁶ Roger Fry, 'The Grafton Gallery-I...', ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ.87.

⁹⁷ Roger Fry, 'Gaudier-Brzeska...', ό.π., σ. 209.

τεχνοκρίτες δυσκολεύονταν να αναγνωρίσουν τα ζωτικής σημασίας στοιχεία για τη μοντέρνα τέχνη,⁹⁸ ενώ η Spalding ισχυρίζεται πως η Αγγλία, εξαιτίας της «απομόνωσης και του επαρχιωτισμού», δεν ήταν παρούσα στα καλλιτεχνικά τεκταινόμενα και παρέμενε προσηλωμένη σε μια ζωγραφική που στόχο είχε να διατηρήσει την αφηγηματικότητα, να προάγει την αναπαραστατικότητα και να αδιαφορεί όλο και περισσότερο για τη φόρμα.⁹⁹ Ο Dunlop, από την πλευρά του, ισχυρίζεται πως η απουσία αντιστασιακού πνεύματος και καλλιτεχνικής ανησυχίας και εν γένει η ανυπαρξία μιας avant-garde παράδοσης στο Λονδίνο, όπως τη συναντούμε σε άλλες μεγαλουπόλεις σαν τη Δρέσδη, το Βερολίνο, το Παρίσι και τη Μόσχα, αποτελούσαν βασικούς λόγους που η έκθεση προκάλεσε τόση έκπληξη στο κοινό της.¹⁰⁰ Ο Richard Shone προσθέτει ακόμα πως η απουσία ενδιαφέροντος για τις διεθνείς καλλιτεχνικές εξελίξεις οφειλόταν στα περιορισμένα προγράμματα σπουδών που προσέφεραν οι σχολές τέχνης, στη μονόπλευρη κριτική, στους ερασιτέχνες εμπόρους και στον ολοκληρωτικά παρανοημένο κοινωνικό ρόλο του καλλιτέχνη, του οποίου το ταλέντο είχε ατροφήσει κατά τη βικτωριανή περίοδο.¹⁰¹

Μια τέτοιου είδους έκθεση, η οποία αντιτασσόταν σε οτιδήποτε ήταν κοινώς αποδεκτό μέχρι τότε, ήταν επόμενο να ξεσηκώσει ως επί το πλείστον θύελλα αντιδράσεων. Η βίαιη αυτή εναντίωση είχε και πολιτικές διαστάσεις. Η Karin Orchard αναφέρει ότι η Μεγάλη Βρετανία υπήρξε στις αρχές του αιώνα μια από τις κορυφαίες βιομηχανικές και αποικιακές δυνάμεις της Ευρώπης. Ωστόσο, ο ηγεμονικός ρόλος της άρχισε να κλονίζεται με την οικονομική ανάπτυξη άλλων χωρών, όπως η Γερμανία και η Αμερική.¹⁰² Καθώς η παγκόσμια βιομηχανία έπαυε να αποτελεί βρετανική υπόθεση, κυριάρχησε το αίσθημα της πολιτισμικής παρακμής που μεταφράστηκε σε «αγγλική νόσο» (*English sickness*). Επιπλέον, η εκτεινόμενη κοινωνική αναταραχή έφερε τη χώρα κοντά σε εμφύλιο λίγο πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Υπήρχε ουσιαστική κρίση μεταξύ των ετών 1909-1911, με τα βασικότερα προβλήματα να εντοπίζονται στην εργατική αναταραχή που κορυφώθηκε

⁹⁸ Benedict Nicolson, 'Post-Impressionism and Roger Fry...ό.π., σ. 11.

⁹⁹ F. Spalding, *Roger Fry...*, ό.π., σ. 136.

¹⁰⁰ Ian Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ. 125.

¹⁰¹ Richard Shone, *The Century of Change...*, ό.π., σ. 10.

¹⁰² Karin Orchard 'A Laugh Like a Bomb: the History and the Ideas of the Vorticists', στο *Blast: Vorticism 1914-1918*, επιμ. Paul Edwards, Aldershot, Hampshire, 2000, σ. 14. Επίσης βλ. σχετικά David Thomson, *England in the Twentieth Century: 1914-1963*, Harmondsworth, Middlesex, 1965, σ. 17-34, Ian Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ. 132 και S. Tillyard, *The Impact of Modernism...*, ό.π., σ. 96-97.

με απεργίες (πρόκειται για την απεργία των Ουαλών μεταλλωρύχων η οποία συνέπεσε με την έκθεση του 1910), στην αυξανόμενα βίαιη κινητοποίηση των φεμινιστριών η οποία κατέληξε σε εμπρησμούς και επιθέσεις με βόμβες, αλλά και στο ιρλανδικό ζήτημα που προμήνυε ένοπλο αγώνα. Στα παραπάνω θα πρέπει να προστεθεί και ο κλιμακούμενος φόβος για γερμανική εισβολή. Συνεπώς η πάλη των τάξεων, οι διεκδικήσεις για ισότητα μεταξύ των δύο φύλων και η απειλή του εμφυλίου συνέβαλαν στην επικράτηση ενός κλίματος αστάθειας και ανασφάλειας στην κοινωνία, με αποτέλεσμα τα έργα που παρουσιάστηκαν στον εκθεσιακό χώρο των Grafton Galleries να αντικατοπτρίζουν για πολλούς τη γενική πολιτική αναταραχή της εποχής.

Καθίσταται λοιπόν προφανές ότι το μεγαλύτερο μέρος του κοινού είχε άγνοια για τα εκτιθέμενα έργα και τα αντιμετώπισε ως μια εκδήλωση παρακμής της σύγχρονης τέχνης.¹⁰³ Ο Fry ήρθε σε έντονη ρήξη με τις επιταγές της σύγχρονης βρετανικής καλλιτεχνικής παραγωγής, η οποία επέμενε να συντηρεί παλιές εφαρμογές.¹⁰⁴ Εξάλλου είχε δηλώσει πως «ο κόσμος μπορεί να ήταν καλύτερος, εάν ο καθένας εξέφραζε την προσωπική του ιδιοσυστασία παρά να μιμείται άλλους». Μάλιστα, ίσως να μην είναι παράτολμο αν ισχυριστεί κανείς πως ο Fry είχε προμηνύσει τις αντιδράσεις αυτές ήδη από το 1909, όταν είχε δηλώσει ότι «ο απλός κόσμος δεν έχει σχεδόν καμία ιδέα για το πώς πραγματικά μοιάζουν τα πράγματα» και πως «όταν ο καλλιτέχνης, ο οποίος έχει εξετάσει τη φύση, αποκαλύπτει ρητά αυτό που ο ίδιος έχει πραγματικά δει, εκείνοι αγανακτούν με το χειρότερο τρόπο».¹⁰⁵ Αλλά και αργότερα, στις παραμονές της έκθεσης, εκμυστηρεύτηκε στον φίλο του Dickinson πως «η

¹⁰³ Βλ. Richard Cork, 'From 'Art-Quake' to 'Pure Visual Music': Roger Fry and Modern British Art', στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 60.

¹⁰⁴ Αρχείο REF 1/52, Roger Fry, 'Why Do We Frame Our Pictures?', χειρόγραφο, [χ.χ.]. Η κόρη του Fry, Pamela Diamand, περιέγραψε γλαφυρά την κατάσταση: «πολλοί λίγοι άνθρωποι σήμερα έχουν ιδέα για τη σχεδόν ολοκληρωτική αποχή του χρώματος στη δημόσια και ιδιωτική ζωή στις αρχές του αιώνα. [...] Σχεδόν όλοι οι εσωτερικοί χώροι ήταν βαμμένοι με καφέ, σκούρο κόκκινο ή σκούρο πράσινο χρώμα. Τα ρούχα είτε ήταν σκουρόχρωμα είτε πολύ ωχρά. [...] Αλλά το 1910 κάτι άλλαξε: οι γυναίκες απαίτησαν το δικαίωμα της ψήφου: οι διανοούμενοι φορούσαν σανδάλια και μιλούσαν για τον Tolstoy: ακουγόταν νέγρικη μουσική: το ύψος στις φούστες ανέβηκε λίγο και η κυρία Ottoline Morrell κυκλοφορούσε στους δρόμους του Λονδίνου με ανατολίτικες παντελόνες», στο Αρχείο REF 13/22, 'Recollections of Roger Fry and the Omega Workshops'. Δημιουργός: Diamand Pamela, φωτοτυπία χειρόγραφου, σ. 9, [δεκαετία 1970].

¹⁰⁵ Βλ. Roger Fry, 'An Essay in Aesthetics...', ό.π., σ. 17.

έκθεση θα γίνει μεγάλο θέμα. Προετοιμάζομαι για μια τεράστια εκστρατεία εκ μέρους του εξοργισμένου βρετανικό φιλισταϊσμού».¹⁰⁶

Η έκθεση σχολιάστηκε από αρθρογράφους του ημερησίου και περιοδικού τύπου. Μόνο δύο από αυτούς υπέγραψαν τα κείμενά τους (οι Robert Ross και A. J. Fineberg). Οι συνηθέστεροι χαρακτηρισμοί που συναντά κανείς στα κείμενα αυτά σχετίζονται με την «αδεξιότητα», την «ανικανότητα», τον «εκφυλισμό» και τη «βαρβαρότητα». Για παράδειγμα, ο Robert Ross της *Morning Post*¹⁰⁷ υποστήριξε πως «τα συναισθήματα [που προκαλούν τα έργα] αυτών των ζωγράφων (ένας εκ των οποίων, ο Van Gogh, ήταν τρελός) δεν έχουν κανένα ενδιαφέρον, πέρα από [το ενδιαφέρον που προκαλούν] στον φοιτητή της παθολογίας και τον ειδικευόμενο στην ανωμαλία» και πως πρόκειται για μια τέχνη που έχει σκοπό να «καταστρέψει ολόκληρη τη δομή της ευρωπαϊκής ζωγραφικής».¹⁰⁸ Μεγάλη μερίδα κριτικών φαίνεται πως αγωνιούσαν μήπως οι λονδρέζικες αίθουσες καταληφθούν από έργα των *fumistes* και μετατραπούν σε χώρους ανάλογους των Salon d'Automne και Salon des Indépendants. Ο Claude Philips σημείωσε πως ήδη ορισμένα τέτοια έργα συμπεριλαμβάνονταν στα Grafton Galleries,¹⁰⁹ ενώ ο Laurence Binyon καυχήθηκε για το γεγονός ότι «εμείς στην Αγγλία δεν έχουμε κινήματα όταν δεν τα χρειαζόμαστε. [...] Μπορεί να οφείλεται στο ότι μπορούμε να αξιολογούμε με καλύτερη αντίληψη τους πραγματικούς καλλιτέχνες και τα έργα τους».¹¹⁰

Σύμφωνα με την Tillyard, τέτοιοι σχολιασμοί προέρχονταν κατά κύριο λόγο από αρθρογράφους που χαρακτηρίζονταν για τις συντηρητικές θέσεις τους. Πιο συγκεκριμένα, υποστήριζαν ότι ο εκφυλισμός ήταν μια νόσος που διέκρινε ανθρώπους με φυσικές και νοητικές δυσλειτουργίες. Ο Wake Cook, επί παραδείγματι, παρομοίωσε τους πίνακες με «πύλη φρενοκομείου»,¹¹¹ ενώ ο ποιητής και συγγραφέας Wilfred Scawen Blunt στο 'My Diaries, Being a personal narrative of events 1888-

¹⁰⁶ *Letters of Roger Fry*, τομ. Α' ..., ό.π., σ. 337. Διεξοδική μελέτη για την κριτική που ασκήθηκε στην έκθεση του 1910 πραγματοποιείται από τον Dunlop, βλ. Ian Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ. 120-161, καθώς και από την Tillyard, βλ. Tillyard, *The Impact of Modernism...*, ό.π., σ. 81-137.

¹⁰⁷ Πέρα από τη *Morning Post*, αρθρογραφήσε και για τις *Pall Mall Gazette*, *Cornhill* και *Saturday Review*, εφημερίδες και περιοδικά που διακρίνονταν για τις συντηρητικές θέσεις τους. Ο συγκεκριμένος τεχνοκρίτης είχε παρομοιάσει τον Fry με τον Guido Fawkes, επαναστάτη του 16ου αιώνα, βλ. Ian Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ.120.

¹⁰⁸ R. Ross, *Morning Post*, Νοέμβριος 1910, βλ. F. Spalding, *Roger Fry...*, ό.π. σ. 136.

¹⁰⁹ C. Philips, *Daily Telegraph*, βλ. Ian Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ. 149.

¹¹⁰ Binyon, *Saturday Review*, Νοέμβριος 1910, βλ. Ian Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ. 149-151.

¹¹¹ Ebenezer Wake Cook, *Pall Mall Gazette*, Νοέμβριος 1910, βλ. F. Spalding, *Roger Fry...*, ό.π. σ. 136.

1914' κατέληξε πως «το επίπεδο των σχεδίων είναι εκείνο ενός επτάχρονου ή οκτάχρονου παιδιού που δεν έχει διδαχτεί ζωγραφική [...], πέρα από τις κορνίζες το κόστος ολόκληρης της έκθεσης δεν πρέπει να υπερβαίνει τις 5 λίρες. [...] Αυτά τα έργα είναι [παράγωγα] στείρας και σκληρής ηλιθιότητας, ένα πορνογραφικό θέαμα».¹¹² Αυτή η μερίδα αρθρογράφων υποστήριξε ότι όσοι αποδέχονταν μέρος ή το σύνολο των θέσεων που εκφράζονταν από τους διοργανωτές της έκθεσης εκδήλωναν ένα επικίνδυνο σύμπτωμα της ασθένειας. Η επιμονή στη διαστρέβλωση της μορφής ήταν ένδειξη αυτής της ανωμαλίας. Τα παραπάνω πιστοποιούνταν από την αποδεδειγμένη διανοητική νόσο του Van Gogh, την ηθελημένη απόρριψη του «πολιτισμένου» κόσμου από τον Gauguin¹¹³ και την τάση για απομόνωση εκ μέρους του Cézanne.¹¹⁴

Αντιθέτως, σύμφωνα με την ίδια ερευνήτρια, όσοι επικρότησαν τις προσπάθειες των καλλιτεχνών τάσσονταν πολιτικά υπέρ του σοσιαλισμού, όπως για παράδειγμα οι Clutton-Brock, Walter Crane, Cunninghame-Graham κ.α. Ως ανταπάντηση στον εκφυλισμό, την τρέλα και τον χυδαίο υποκειμενισμό που εναντιώνεται στην αλήθεια της φύσης, οι υπερασπιστές ανέδειξαν την αναγέννηση, την ανατολή μιας νέας αισθητικής εποχής και τον θρίαμβο έναντι του υλισμού, υπογραμμίζοντας την ελικρίνεια, τη σοβαρότητα και τον αυθορμητισμό που διακρίνει κανείς στα έργα των καλλιτεχνών.¹¹⁵

Απέναντι στον Fry τάχθηκαν επίσης καλλιτέχνες και κριτικοί σχετιζόμενοι με ομάδες τις οποίες είχε ο ίδιος απορρίψει. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η Allied Artists' Association,¹¹⁶ η οποία εκπροσωπήθηκε από το περιοδικό *Art News* με άρθρο που συνέταξε ο Gore. Ο τελευταίος ισχυρίστηκε ότι η έκθεση δεν ήταν «εντελώς μοντέρνα». Αυτό το σχόλιο ήταν και το βασικότερο σημείο αντιπαράθεσης που

¹¹² F. Spalding, *Roger Fry...*, ό.π. σ. 136.

¹¹³ Ωστόσο, ο Gauguin ήταν ο λιγότερο απεχθής από τους μεταϊμπρεσιονιστές· ακόμα και ο φανατικός πολέμιος του μεταϊμπρεσιονισμού R. Ross παρατήρησε ομοιότητες στο σχέδιο και την εφευρετικότητα με τον Βρετανό εικονογράφο Beardsley, βλ. Ian Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ. 146. Επίσης, ο Dunlop αναφέρει ότι ο Michael Sadler αγόρασε έργα του καλλιτέχνη, ενώ η φεμινίστρια Mary Lowndes παραδέχθηκε στο περιοδικό *English woman* πως ο Gauguin ήταν μια αποκάλυψη για αυτήν.

¹¹⁴ S. Tillyard, *The Impact of Modernism...*, ό.π., σ. 104-106.

¹¹⁵ Ό.π., σ. 108-122.

¹¹⁶ Η Allied Artists Association (AAA) συστήθηκε το 1908 από τον Frank Rutter και παρέπεμπε στο παρισινό Salon des Indépendants. Βασική θέση της ομάδας ήταν η αποδοχή όλων των έργων προς έκθεση, η συμμετοχή σε αυτήν και ξένων καλλιτεχνών, ενώ η επιτροπή έπρεπε να εκλέγεται αλφαριθμητικά. Οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες δέχονταν επιρροές κυρίως από τις σύγχρονες τάσεις που επικρατούσαν σε Γερμανία, Γαλλία και Ρωσία, πληροφ. από Anna Gruetzner Robins, *Modern Art in Britain 1910-1914*, Λονδίνο, 1997.

επρόκειτο να ξεσπάσει μεταξύ της ομάδας Bloomsbury, στην οποία ανήκε ο Fry, και της ομάδας Camden Town του Gore.

Σύμφωνα με τον Shone, οι καλλιτέχνες και οι κριτικοί του Bloomsbury βρίσκονταν στο επίκεντρο των πολιτιστικών δρώμενων ανάμεσα στα έτη 1910-1930. Επηρέαζαν τη διακίνηση έργων τέχνης, την πολιτική των μουσείων, τις δραστηριότητες του ιδιωτικού συλλεκτισμού και την κοινή γνώμη σχετικά με την τέχνη διαμέσου των βιβλίων και των άρθρων που εξέδιδαν και δημοσίευαν ανά περιόδους.¹¹⁷ Συνδετικός κρίκος μεταξύ των μελών του ήταν η καταγωγή από κοινωνικά και οικονομικά καταξιομένους οικογένειες με υψηλό μορφωτικό επίπεδο. Το γεγονός αυτό -τα «κληρονομημένα προνόμια»- τους έδωσε την ελευθερία να αψηφούν τις κοινωνικές και ηθικές συμβάσεις, να εναντιώνονται σε παραδοσιακές αξιώσεις σχετικά με την τέχνη, τη λογοτεχνία και τη μόρφωση, και εν γένει να επαναστατούν απέναντι σε ό,τι θεωρούσαν περιττές συμβάσεις και ηθικά πρότυπα προηγούμενων γενεών που δεν συμβάδιζαν με την εποχή τους, σύμφωνα με την G. Naylor.¹¹⁸ Παρά την ετερόκλητη σύσταση της ομάδας, οι απόψεις τους συνέκλιναν ουσιαστικά σε μεγάλο βαθμό, σε σημείο που κατηγορήθηκαν για κοινή γραμμή πλευσης. Σε αντίθεση με άλλα σχήματα, όπως το Camden Town ή ο βορτισισμός που θα δούμε παρακάτω, οι καλλιτέχνες του Bloomsbury μοιράζονταν την ανωτέρω ονομασία με μη καλλιτέχνες, δεν εξέδωσαν κανένα μανιφέστο και δεν πραγματοποίησαν έκθεση ως αυτοτελής ομάδα.

Φυσικά, όπως παρατηρεί ο Serota, οι αντιρρήσεις που προέβαλαν σε ποικίλα ζητήματα αποτελούσαν τον απόηχο παρόμοιων αντιδράσεων σε πολλές Ευρωπαϊκές πόλεις αυτήν την περίοδο.¹¹⁹ Ο Reed σημειώνει πως τα μέλη του Bloomsbury και οι υποστηρικτές τους δέχτηκαν επίθεση (τους αποκάλεσαν 'σνομπ') από κριτικούς που εκπροσωπούσαν το κατεστημένο της βρετανικής τεχνοκριτικής. Το γεγονός αυτό επιδέχεται διάφορες ερμηνείες. Ενώ αφενός διακρινόταν έκδηλη η αδημονία να δημιουργηθούν ισχυρότεροι δεσμοί με τη μοντερνιστική παράδοση της Γαλλίας, αφετέρου οι Bloomsbury κατακρίθηκαν για την εισαγωγή τέτοιων μοντερνιστικών στοιχείων στη βρετανική σκηνή· παράλληλα, αναδείχθηκε η αδυναμία τους να

¹¹⁷ Βλ. Richard Shone, 'The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell, and Duncan Grant' στο Richard Shone, *The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell, and Duncan Grant*, Λονδίνο, 1999, σ. 11.

¹¹⁸ *Bloomsbury: The Artists, Authors and Designers Themselves*, επιμ. Gillian Naylor, Μεγάλη Βρετανία, 1990, σ. 7-22.

¹¹⁹ Nicholas Serota, 'Forward' στο *The Art of Bloomsbury...*, ό.π., σ. 7-8.

ανταποκριθούν στα υψηλά πρότυπα που είχαν θέσει καλλιτέχνες όπως ο Matisse και ο Picasso. Αντίφαση αποτελεί επίσης το γεγονός ότι οι ίδιοι οι κριτικοί που αναζητούσαν την αυθεντία η οποία θα διαμόρφωνε την καλαισθησία του λαού, την ίδια στιγμή διαμαρτύρονταν για την επιτυχία των συγγραφέων του Bloomsbury, καθώς οι τελευταίοι κατόρθωσαν να καθοδηγούν το γούστο της εποχής. Τα μέλη του Bloomsbury, σύμφωνα με τον Reed, χρησιμοποιήθηκαν ως εξιλαστήρια θύματα από κριτικούς και θεατές που εκπροσωπούσαν την αστική τάξη, με σκοπό να μεταφράσουν τις άνωθεν ανησυχίες τους σε πνευματική καλλιέργεια, καθώς η δεδηλωμένη αντίθεση προς τον αστικό τρόπο ζωής θεωρούνταν ένα είδος αρετής. Έτσι, βλέπουμε την εναγώνια προσπάθεια αυτής της τάξης «των μπουρζουά κριτικών να παραμείνουν μη-μπουρζουά, ενώ γράφουν για ένα κοινό επίσης μπουρζουά, σε έναν χώρο μπουρζουά, στον καθημερινό τύπο, για τα μπουρζουά ιδρύματα καλών τεχνών και τα σημαντικότερα μουσεία».¹²⁰

Επίθεση δέχτηκε ο Fry και από τον χώρο με τον οποίο παλαιότερα συνεργαζόταν, το N.E.A.C. Η διαφορά, σύμφωνα με τον Harrison, εντοπίζεται αφενός στο γεγονός ότι οι εμπλεκόμενοι με το N.E.A.C. επιδοκίμαζαν τα επιτεύγματα και προήγαν την ιμπρεσιονιστική καλλιτεχνική τεχνοτροπία, ενώ ο Fry, όπως είδαμε, είχε δηλώσει ουκ ολίγες φορές τη σχετική αντίθεσή του. Αφετέρου υπάρχει διαφορά στον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζαν τον Cézanne ως καλλιτέχνη. Ενώ για τον Fry το έργο του Cézanne σηματοδοτούσε την αλλαγή που έφερε το *Νέο Κίνημα* του μεταϊμπρεσιονισμού, για τους εμπλεκόμενους με το N.E.A.C. δεν ήταν παρά ένας ατάλαντος καλλιτέχνης.¹²¹ Επίσης, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, η διαφωνία ουσιαστικά κορυφώθηκε όχι ως προς τα ίδια τα έργα, αλλά ως προς τα αισθητικά κριτήρια σύμφωνα με τα οποία πραγματοποιήθηκε η επιλογή τους. Ο Fry προωθούσε νέους κώδικες και έθετε νέους κανόνες -για τα βρετανικά δεδομένα- με βάση τους οποίους θα έπρεπε να λειτουργεί στο εξής ο καλλιτέχνης. Επομένως, με τις προτάσεις που εισήγαγε, διατάρασσε το καλλιτεχνικό κατεστημένο, με το οποίο είχαν καθιερωθεί καλλιτέχνες προηγούμενων γενεών. Εξού και η αντίδραση από τον καλλιτεχνικό κόσμο να προέρχεται από καλλιτέχνες και κριτικούς όπως για παράδειγμα ο Sickert και ο MacColl. Για τους τελευταίους, εκείνο που προείχε ήταν η τέχνη να διέπεται από σαφείς, μελετημένους κανόνες, χωρίς την παρεμβολή της φαντασίας και του

¹²⁰ Christopher Reed, 'Roger Fry: The Art of Bloomsbury. San Marino and London', στο *The Burlington Magazine*, τχ. 142, No. 1165, Απρίλιος 2000, σ. 264.

¹²¹ Charles Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 47.

ταπεραμέντου του εκάστοτε καλλιτέχνη,¹²² ενώ για τον Fry η εξέλιξή της εναπόκειται στην αυτονομία της αισθητικής εμπειρίας.

Ο Sickert, καθώς διέμενε χρόνια στη Γαλλία, γνώριζε ιμπρεσιονιστές ζωγράφους και είχε ακούσει να μιλάνε για τον Cézanne στους κύκλους αυτούς· επομένως, τα έργα του δεν αποτελούσαν για τον Βρετανό πρωτοφανές θέαμα. Σύμφωνα με τον Dunlop, ο Sickert μπορεί να μην ταυτιζόταν αισθητικά με τη μεταϊμπρεσιονιστική τεχνοτροπία, αλλά εκείνο που όξυνε την αντίδρασή του ήταν η αναγωγή του Cézanne, εν μια νυκτί, σε υπέρτατο καλλιτέχνη.¹²³ Δεν δίσταζε μάλιστα να τονίζει τον ιμπρεσιονιστικό χαρακτήρα των έργων του: «για εμάς που εντασσόμαστε στα πλαίσια του ιμπρεσιονισμού, ο Cézanne θα είναι πάντα ένας αγαπητός και τιμημένος θείος».¹²⁴

Όσον αφορά στην αντιπαράθεση του Fry με τον MacColl, αυτή διατηρήθηκε για πολλά χρόνια και είχε να κάνει με θεμελιώδη καλλιτεχνικά ζητήματα, όπως για παράδειγμα το ζήτημα της ομορφιάς ή το ζήτημα της αναπαράστασης σε ένα έργο τέχνης.¹²⁵ Λόγου χάρη, στο άρθρο του ‘The nonsense about Cézanne’, ο MacColl συντάχθηκε με το μέρος του Sickert· ο δεύτερος είχε παραπέμψει στην παρατήρηση του Γάλλου κριτικού Coquiot πως ο Cézanne δεν ήταν μεταϊμπρεσιονιστής, αλλά συγκαταλεγόταν στους ιμπρεσιονιστές γιατί και αυτός είχε τη συνήθεια να ζωγραφίζει κατευθείαν από τη φύση. Συμφωνούσε επίσης πως ο Cézanne δεν αποτελούσε καλλιτεχνική ιδιοφυΐα, αλλά πως «η αντίδρασή του προς τα αδέρφια του, τους ιμπρεσιονιστές, καλλιεργήθηκε και διατηρήθηκε από το προσόν που είχε, την αντίληψη για πλατιές, παχιές ποσότητες χρώματος που αντιτάσσονται στα σπασμένα μωσαϊκά πινελιών που υιοθετήθηκαν από τον Monet». Αναφερόμενος γενικότερα στη δουλειά των μεταϊμπρεσιονιστών -τους οποίους αποκαλούσε «νεωτεριστές»- ισχυρίστηκε πως «το πρόβλημά μου, όταν στρέφομαι στα έργα των νεωτεριστών, [είναι πως] δεν μπορώ να βρω αυτούς τους όμορφους όγκους, αυτές τις [όμορφα]

¹²² Charles Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 49-50.

¹²³ I. Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ. 157.

¹²⁴ Anna Gruetzner Robins, ‘Fathers and Sons...’, στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 51.

¹²⁵ Για παράδειγμα, βλ. Roger Fry, ‘Mr. MacColl and Drawing’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 35, No. 197, Αύγουστος, 1919, σ. 84-85 και Αρχείο REF 10/6, D. S. MacColl, ‘Exhibition of Sculpture by Meštrović at Twenty-One Gallery’, *A Monthly Chronicle* [χ.χ.] και αργότερα στο Roger Fry, ‘The Sad Case of Mr. D. S. MacColl Author’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 40, No. 228, Μάρτιος 1922, σ. 152-153.

ζωγραφισμένες επιφάνειες ή τις πρωτότυπες σχέσεις μεταξύ τους».¹²⁶ Τελικά ο Fry εντόπισε το 1932 τη μεταξύ τους διαφορά ως προς το εξής:

ο MacColl θεωρεί πως όλα τα ζητήματα [που αφορούν] στην τοποθέτηση των όγκων στο χώρο ανήκουν στην απλή αναπαράσταση μιας δεδομένης κατάστασης, σαν να είναι πλήρως αποδεκτή από τη Φύση, ενώ εγώ πιστεύω ότι οφείλεται περισσότερο στην εσκεμμένη ή ίσως μερικές φορές υποσυνείδητη τοποθέτηση αυτών με τα οποία ο καλλιτέχνης εκφράζει και μεταφέρει τα συναισθήματά του, και αυτό το ονομάζω σχέδιο, εννοώντας ότι, όταν αυτό γίνεται επιτυχώς, υπόκειται σε ορισμένους κανόνες του ρυθμού και των αναλογιών.¹²⁷

Άλλο παράδειγμα συνεργατών και υποστηρικτών του N.E.A.C. αποτελεί και ο Michael Sadler, ο οποίος θεωρούσε πως «η ολοκληρωτική εγκατάλειψη μιας τεχνικής υπέρ μιας άλλης είναι απόπειμα, και είναι αυτή ακριβώς η λειτουργία του πριμιτιβισμού με την οποία διαφωνώ».¹²⁸ Αφετέρου, ο Henry Tonks, ο οποίος διατελούσε και καθηγητής στο Slade School,¹²⁹ πίστευε πως ο Fry ασκούσε αρνητική επιρροή στους σπουδαστές της σχολής, σε σημείο που τον απεικόνισε σε μια διάσημη σήμερα καρικατούρα ως επικίνδυνο γητευτή (εικ. 18). Η επιθετική στάση απέναντι στον μεταϊμπρεσιονισμό -στάση που υιοθετήθηκε από την πλειονότητα των καθηγητών του Slade School- θεωρείται δικαιολογημένη σύμφωνα με τον Harrison. Θα έπρεπε στην ουσία να υπερασπιστούν την καθηγητική τους έδρα από τους εκπροσώπους του ρεύματος που διατείνονταν ότι η αισθητική ευαισθησία είναι έμφυτη και πως η τέχνη δεν χρήζει διδασκαλίας, τουλάχιστον όχι με τον τρόπο που εφαρμοζόταν στις υπάρχουσες σχολές.¹³⁰

Η έκθεση του 1912.

¹²⁶ Αρχείο REF 10/07, D. S. MacColl, 'The Nonsense About Cézanne', *The Saturday Review*, Νοέμβριος 1921, σ. 579-580.

¹²⁷ Roger Fry, 'Observations on a Keeper', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 60, No. 347, Φεβρουάριος 1932, σ. 97-100. Σχετικά με τη διαφωνία των δύο, σε ό,τι αφορά το έργο του Cézanne, βλ. Επίσης Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art*, Σικάγο, 1984, σ. 143-152.

¹²⁸ M. Sadler, *Nation*, Δεκέμβριος 1910, βλ. Ian Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ. 143. Ο Sadler, ωστόσο, ήταν ο πρώτος Βρετανός συλλέκτης που απέκτησε έργο του Kandinsky.

¹²⁹ Το Slade School του Λονδίνου αποτελούσε μια από τις πιο προηγμένες σχολές τέχνης στη στροφή του αιώνα. Σύμφωνα με τον Harrison, στη σχολή επικρατούσε η άποψη ότι η θεμελιώδης υποχρέωση κάθε καλλιτεχνικής σχολής ήταν η εκμάθηση αρίστου σχεδίου χρησιμοποιώντας ως πρότυπο έργα των Μεγάλων Δασκάλων, βλ. Charles Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 21-22.

¹³⁰ Charles Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 65.

Η επόμενη έκθεση έφερε τον τίτλο ‘The Second Post-Impressionist Exhibition’. Αν και απείχε χρονικά μόλις δύο χρόνια από την πρώτη, διέφερε από αυτήν αρκετά ως προς τον χαρακτήρα. Το γεγονός υπογραμμίστηκε και από τον ίδιο τον Fry στη γενική εισαγωγή του καταλόγου:

Τότε η βασική ιδέα ήταν να αποκαλύψουμε τη δουλειά των *Μεγάλων Δασκάλων* του Νέου Κινήματος [...]. Τώρα η ιδέα είναι να το αναδείξουμε στη σύγχρονη εξέλιξή του, όχι μόνο στη Γαλλία, τον τόπο καταγωγής του, αλλά και στην Αγγλία, όπου τελευταία έχει αρχίσει να αναπτύσσεται, και στη Ρωσία, όπου έχει απελευθερωθεί και αναβιώσει μια παλαιά αυτόχθον παράδοση.¹³¹

Ο Nicolson σημειώνει πως η έκθεση του 1912 σχεδιάστηκε σε πιο συστηματική βάση. Αυτή τη φορά κάποια από τα έργα του Picasso αποτελούσαν εργασίες πάνω στον κυβισμό, ενώ ο Matisse συμμετείχε με έργα από όλες τις περιόδους του.¹³² Από τους πρόδρομους καλλιτέχνες της πρώτης, έλαβε μέρος μόνο ο Cézanne. Τα έργα του μπορεί να ήταν λιγότερα σε αριθμό (έντεκα στο σύνολο, πέντε ελαιογραφίες και έξι υδατογραφίες),¹³³ αλλά η επιλογή τους ήταν περισσότερο μελετημένη. Ενώ το 1910 οι Cézanne, Van Gogh και Gauguin είχαν σχεδόν ισοδύναμη καλλιτεχνική αξία, το 1912 ο Cézanne κατέλαβε τη θέση του καινοτόμου ζωγράφου, παρόμοια δηλαδή με εκείνη του Manet δύο χρόνια νωρίτερα.¹³⁴

Πιο συγκεκριμένα για τον Gauguin, μολοντί ήταν ένας εκ των πρωταγωνιστών της έκθεσης του 1910, ο Fry αναθεώρησε αργότερα την εκτίμησή του για τον ζωγράφο. Ήδη, μάλιστα, από τον Δεκέμβριο του 1910, ενώ η πρώτη έκθεση δεν είχε τελειώσει ακόμη, εξέφρασε τη δυσαρέσκειά του σχετικά με τη διάθεση του καλλιτέχνη να «εντυπωσιάσει και να επιβληθεί».¹³⁵ Το 1918 στο ‘On a Composition by Gauguin’, ο Fry δεν τον συμπεριέλαβε στους σπουδαίους καλλιτέχνες. Σύμφωνα με την άποψή του, η έμπνευση του Gauguin εξαρτιόταν από εξωτερικούς παράγοντες και δεν ήταν πηγαία.¹³⁶ Στις αρχές της δεκαετίας του 1920, σε μια από τις διαλέξεις

¹³¹ Η ανατύπωση του καταλόγου έχει συμπεριληφθεί στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 111.

¹³² Αναλυτική αναφορά στα έργα γίνεται σε επόμενο υποκεφάλαιο (εικ. 37-44).

¹³³ Βλ. εικόνες 28, 29 και 30.

¹³⁴ Benedict Nicolson, ‘Post-Impressionism and...’, ό.π., σ. 14-15.

¹³⁵ ‘The Post Impressionists-II’ στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 92.

¹³⁶ Roger Fry, ‘On a Composition by Gauguin’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ.32, No. 180, Μάρτιος 1918, σ. 84-85.

του στο Slade School, έψεξε τα έργα του Gauguin ως «σκοπίμως διακοσμητικά».¹³⁷ Ωστόσο, του αναγνώριζε πως ήταν ο πρώτος από τους μοντέρνους καλλιτέχνες που κατάφερε να «δημιουργήσει μια τέχνη που να συγχωνεύει τέλεια την αφέλεια της τέχνης των πρωτόγονων ανθρώπων με την ευρωπαϊκή παράδοση».¹³⁸

Οι επιλογές του Fry δεν στερούνταν πολιτικών επιδιώξεων. Από τη μία πλευρά, τα αισθήματα γαλλοφιλίας εκ μέρους του ήταν δεδομένα και μια τέτοια κίνηση άνοιγε περισσότερες φιλικές και επαγγελματικές πόρτες με τη γείτονα χώρα· από την άλλη, ενίσχυσε τις σχέσεις του με συγκεκριμένους Βρετανούς καλλιτέχνες, όπως οι Duncan Grant, Vanessa Bell, Etchells, Gore, Eric Gill και Whyndham Lewis¹³⁹ με τους οποίους θα συνεργαζόταν και μετέπειτα.¹⁴⁰ Όσον αφορά στη συμμετοχή Ρώσων καλλιτεχνών,¹⁴¹ το γεγονός οφειλόταν στην ευρύτερη επαφή που αυτοί διατηρούσαν με τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα, κυρίως με το Παρίσι· επιπλέον, το βρετανικό κοινό γνώριζε καλά και είχε αποδεχτεί τη ρωσική τέχνη και κουλτούρα, με τα κείμενα του Dostoyevsky να απολαύουν την ολοένα και μεγαλύτερη αποδοχή των αναγνωστών, ενώ τα μπαλέτα του Diaghilev και τα θεατρικά έργα του Chekhov προσείλκυαν μεγάλο αριθμό θεατών στις Λονδρέζικες αίθουσες.¹⁴²

Στον πρόλογό του για τον τομέα της γαλλικής τέχνης¹⁴³ ο Fry αποσαφήνισε τις προθέσεις των καλλιτεχνών:

επιδιώκουν να εκφράσουν μέσω της πλαστικής φόρμας συγκεκριμένες πνευματικές εμπειρίες· δεν ενδιαφέρονται για την ακριβή μίμηση της φύσης· δεν προσπαθούν να αντιγράψουν τη φόρμα αλλά να τη δημιουργήσουν· [δεν προσπαθούν] να μιμηθούν

¹³⁷ REF, 1/90/5, 'Principles of Design: Modern movements', Διάλεξη V, χειρόγραφο, [δεκαετία 1920].

¹³⁸ Roger Fry, 'On a Composition by Gauguin' ..., ό.π., σ. 85.

¹³⁹ Βλ. εικ. 19, 20 και 21.

¹⁴⁰ Ωστόσο, απέριψε από την έκθεση ορισμένους Άγγλους καλλιτέχνες για λόγους μερικώς αισθητικών και μερικώς προσωπικών. Η αποδοκιμασία του τρόπου με τον οποίο ο Fry προήγαγε τον μεταϊμπρεσιονισμό εκ μέρους του Sickert, αλλά και οι τεταμένες σχέσεις του τελευταίου με την ομάδα Bloomsbury, θα μπορούσε ενδεχομένως να αιτιολογήσει την απουσία καλλιτεχνών που σχετίζονταν με το Camden Town. Βλ. S. Tillyard, *The Impact of Modernism...*, ό.π., σ. 181.

¹⁴¹ Για παραδείγματα έργων του ρωσικού τομέα της έκθεσης βλ. εικ. 22 και 23.

¹⁴² Ο C. Reed καταδεικνύει το γεγονός ότι ο Fry συσχέτισε το ιδεώδες του μεταϊμπρεσιονισμού και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως το θέατρο και η λογοτεχνία. Στο κεφάλαιο 'Literature and performing arts' αναπτύσσονται οι σχετικές απόψεις του. Ενδιαφέρον προκαλεί η επισήμανση του μελετητή για τις αντιστοιχίες που υπέδειξε ο Fry ανάμεσα στην ποίηση του Mallarmé και σε έργα του Cézanne, καθώς και σε έργα κυβιστών, βλ. *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 278-286. Για το ίδιο ζήτημα βλ. επίσης *Letters of Roger Fry*, τομ. Α' ..., ό.π., σ. 68-69. Επιπρόσθετα, ο Reed σημειώνει πως η εφαρμογή των φορμαλιστικών ιδεών του Fry στον χορό έλαβε μια ακόμα πιο ξεκάθαρη μορφή όταν το 1919, αναφερόμενος στα σχέδιά του Larionov και της Goncharova, ισχυρίστηκε πως «η εκ του φυσικού ροπή είναι να αποδώσουν στα σχέδιά τους ένα ακριβές αντίστοιχο της πραγματικότητας μέσα από το φορμαλιστικό του ισοδύναμο», ό.π., σ. 282.

¹⁴³ Roger Fry, *Vision and Design...*, ό.π., σ. 156-159.

τη ζωή αλλά να βρουν ένα ισοδύναμό της· στοχεύουν όχι στην αυταπάτη αλλά στην πραγματικότητα.¹⁴⁴

Δύο ήταν οι βασικοί εννοιολογικοί άξονες γύρω από τους οποίους στρεφόταν η προσοχή του κριτικού: η πλαστικότητα και η κλασικότητα. Η πλαστική τέχνη ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τη χρήση του όγκου. Στον παρόντα κατάλογο προσέθεσε την πλαστικότητα σε εκείνες τις αξίες που είχε εξυμνήσει στην πρώτη έκθεση: τη διακοσμητικότητα, την ενότητα, το σχέδιο, τον ρυθμό, τη γραμμή και το μοτίβο. Αναφορικά με τον όρο “κλασικό”, ο Fry διασαφήνισε πως με αυτόν δεν εννοούσε «το βαρετό, σχολαστικό, παραδοσιακό, επιφυλακτικό ή οτιδήποτε από εκείνα τα παρόμοια πράγματα που συχνά υπονοεί αυτή η λέξη», αλλά το γεγονός ότι οι κλασικοί καλλιτέχνες «δεν στηρίζονται για την επίδρασή τους σε παρόμοιες ιδέες, όπως [...] πράττουν οι ρομαντικοί και ρεαλιστές καλλιτέχνες».¹⁴⁵ Με σαφέστερο τρόπο διαχώρισε τις έννοιες ρομαντικό-κλασικό το 1926 στο γαλλικό περιοδικό τέχνης *L'Amour de L'Art*, αποκαλώντας ρομαντικό «εκείνο το έργο που για να επιδράσει σε εμάς στηρίζεται στις σχέσεις των ιδεών που ξυπνά στον θεατή», ενώ κλασικό «εκείνο που εξαρτάται από την οργάνωση της φόρμας, για να προκαλέσει τα συναισθήματα».¹⁴⁶

Σύμφωνα με την Tillyard η έννοια του κλασικού αυτή την εποχή ήταν συνδεδεμένη με δύο παράγοντες: τη μεγαλοπρέπεια και τη συνεχόμενη παράδοση, μέσα στην οποία ο Fry ενέτασσε τον μεταϊμπρεσιονισμό και με την αρνητική ή έστω αντιδραστική θέση του κλασικισμού ως αντίθετο του ρομαντισμού. Ο Fry διευκρίνισε στον κατάλογο ότι ο ρομαντισμός εξισώνεται με τον ρεαλισμό και ήταν ο ρεαλισμός που απορρίπτεται από τον μεταϊμπρεσιονισμό.¹⁴⁷ Ξεκάθαρη σύζευξη των μοντέρνων καλλιτεχνών με τη ζωγραφική παράδοση πραγματοποίησε ο Fry στο ανακεφαλαιωτικό τμήμα του *Vision and Design*, όπου αναφέρει: «δεν μπορούσα να πω τίποτα, για να πείσω τους ανθρώπους να κοιτάξουν αυτές τις εικόνες και να δουν πόσο στενά ακολουθούν την παράδοση ή πόσα πολλά κοινά σημεία έχουν στα έργα τους με [εκείνα των] Ιταλών πριμιτιβιστών».¹⁴⁸ Με αυτόν τον τρόπο ο κριτικός

¹⁴⁴ Ο.π., σ. 156-157.

¹⁴⁵ Roger Fry, *Vision and Design*..., ό.π., σ. 159.

¹⁴⁶ Πληροφ. από *Letters of Roger Fry*, τομ. Α'..., ό.π., σ. 65-66.

¹⁴⁷ S. Tillyard, *The Impact of Modernism*..., ό.π., σ. 187. Σχετικά βλ. επίσης *A Roger Fry Reader*..., ό.π., σ. 121-125.

¹⁴⁸ 'Retrospect' στο *Vision and Design*...ό.π., σ. 193.

συμμετείχε στη διαμάχη που είχε ξεσπάσει ως προς τις αξίες του κλασικισμού και του ρομαντισμού, στην οποία είχαν επιδοθεί οι θεωρητικοί της τέχνης. Μια από τις γνωστότερες μελέτες ήταν το έργο του Irving Babbitt, *The New Laocoon* που εκδόθηκε στην Αγγλία το 1910. Ο Babbitt έδωσε έμφαση στο μέσο και ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στη φόρμα, τη γραμμική και τη σταθερότητα. Όλες αυτές οι έννοιες εξισώνονται και ταυτίζονται με εκείνη του κλασικού.

Η Tillyard, μελετώντας τον μεθοδολογικό σχεδιασμό του διοργανωτή κατέληξε πως το λεξιλόγιο που επιστράτευσε ο Fry αποσκοπούσε όχι στην περιγραφικότητα αλλά στην αυτάρκεια. Δεν εγκατέλειψε τις έννοιες της πρώτης έκθεσης καθώς η διακοσμητικότητα, η ενότητα, το σχέδιο, ο ρυθμός, η φόρμα, το μοτίβο και η αυτοέκφραση εξακολουθούσαν να έχουν σημαίνοντα ρόλο. Οι νέοι όροι βασίστηκαν ουσιαστικά στους παλιούς και μπολιάστηκαν μαζί τους. Σε αυτό συνεισέφερε ο Bloomsbury φίλος και συνεργάτης του Clive Bell, ο οποίος με λιγότερο διαφορούμενο τρόπο μίλησε για την ανάγκη της τέχνης να αποκοπεί από τη ζωή, ήτοι από τη μιμητική διαδικασία.¹⁴⁹

Ο Bell, στο έργο του *Art*¹⁵⁰ το 1914, έκανε λόγο για τη «σημαίνουσα μορφή» (*significant form*) -τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο σχετίζονται και συνδυάζονται οι γραμμές και τα χρώματα- και για την «αισθητική συγκίνηση» (*aesthetic emotion*), τουτέστιν το αίσθημα που έχουμε απέναντι στο έργο τέχνης. Από την άλλη, ο Fry μιλούσε για «πλαστική έκφραση» (*plastic expression*) και «πλαστικό σχέδιο» (*plastic design*). Με αυτό το νέο λεξιλόγιο η έμφαση στράφηκε σταδιακά από την επικοινωνιακότητα του συναισθήματος στα μέσα με τα οποία αυτό το συναίσθημα μπορούσε να γίνει επικοινωνιακό. Συνεπώς, η κριτική των Fry και Bell καθοριζόταν από τον βαθμό που αξίες όπως το «πλαστικό σχέδιο», η «αγνή φόρμα» και η «σημαίνουσα μορφή» μπορούσαν να εντοπιστούν στο μεταϊμπρεσιονιστικό έργο.

Η έκθεση του 1912 κέντρισε για άλλη μια φορά το ενδιαφέρον μεγάλης μερίδας κριτικών. Μάλιστα, η αύξηση των άρθρων στον τύπο ίσως να υποδηλώνει το γεγονός ότι ο μεταϊμπρεσιονισμός βρισκόταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος ενός μεγάλου αριθμού αναγνωστών. Διαπιστώνει κανείς πως οι αρνητικές κριτικές εστίαζαν ως επί το πλείστον στον σκοπό που επιτελούσε η τέχνη, όπως επίσης στο ζήτημα της

¹⁴⁹ S. Tillyard, *The Impact of Modernism...*, ό.π., σ. 186.

¹⁵⁰ Clive Bell, *Art*, επιμ. J. B. Bullen, Οξφόρδη, 1987 (α' εκδ. 1914).

αναπαράστασης και της παραμόρφωσης. Ο αρθρογράφος της *Tatler* ομολόγησε πως δεν μπορούσε να κατανοήσει τα έργα· υποστήριξε ακόμα ότι τα περισσότερα από αυτά δεν ταυτίζονταν διόλου με το θέμα που υποτίθεται πως αναπαριστούσαν.¹⁵¹ Από την άλλη, ο συντάκτης του άρθρου στη *Yorkshire Post* παρατήρησε απορημένος πως «οι μεταϊμπρεσιονιστές χαίρονται ιδιαίτερα να διαστρεβλώνουν την ανθρώπινη μορφή».¹⁵² Ο απεσταλμένος της *Day Sketch* δήλωσε πως «μπορεί να είμαι φοβερά παλαιομοδίτης, αλλά παρ' όλα αυτά θα πρέπει να ομολογήσει κανείς πως η τέχνη πρέπει να συνδέεται με την ομορφιά. Η τέχνη μπορεί να δικαιολογήσει την ύπαρξή της, όταν με κάποιο τρόπο συμβάλλει στην ομορφιά και τη χαρά της ζωής».¹⁵³ Η άποψη βρήκε σύμφωνο τον ανταποκριτή της *Daily Times*, ο οποίος ισχυρίστηκε πως «το καλύτερο που μπορεί να προσφέρει ένα κίνημα είναι να διδάξει τους καλλιτέχνες μια μέθοδο να χρησιμοποιούν τα εκ φύσεως προσόντα τους.[...] Ο μεταϊμπρεσιονισμός σαν κίνημα ενέχει προφανείς κινδύνους και έχει ήδη προκαλέσει αρκετό παραλογισμό».¹⁵⁴

Οι πιο συνήθεις χαρακτηρισμοί για τα εκτιθέμενα έργα που συναντώνται στον τύπο της εποχής είναι οι εξής: «βαρετά, ανέκφραστα»,¹⁵⁵ «ξεδιάντροπα, άρρωστα»,¹⁵⁶ «γελοία»,¹⁵⁷ «απαίσια»,¹⁵⁸ «τρομαχτικά»,¹⁵⁹ «σαχλά, τερατώδη, παιδιάστικά»¹⁶⁰ και «αξιολύπητα».¹⁶¹ Επιπλέον, στο στόχαστρο των επικρίσεων βρέθηκαν και οι Fry και Bell, οι οποίοι κατηγορήθηκαν για ανηθικότητα. Για παράδειγμα, ο απεσταλμένος του *Mayfair*, παραλληλίζοντας την έκθεση με εκείνη του 1910, υποστήριξε πως «αν αυτή η έκθεση είχε οργανωθεί από έναν απλό έμπορο

¹⁵¹ Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'The Post-Impressionists', *The Tatler*, Οκτώβριος 1912, σ. 72.

¹⁵² Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Post-Impressionist Exhibits, Weird Picture Show in London', *Yorkshire Post*, 1912.

¹⁵³ Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Art Gone Mad. Queer Pervasions of Post-Impressionists. Paint-box Freaks. Cult of the Crazily Ugly and its Childish Results', *Day Sketch*, Οκτώβριος 1912.

¹⁵⁴ Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'The Post-Impressionists. Some French and English Work', *Times (Daily)*, Οκτώβριος 1912.

¹⁵⁵ Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'The Post Impressionists', *The Tatler*, Οκτώβριος 1912, σ. 72.

¹⁵⁶ Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Art Gone Mad...ό.π. Επίσης Αρχείο REF 10/6, [χ.ο.], 'Post-Impressionists at the Grafton Galleries', *Architect*, Οκτώβριος 1912.

¹⁵⁷ Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Futurist Art, Post-Impressionists at Grafton Gallery. Amazing Pictures', *Standard*, Οκτώβριος 1912.

¹⁵⁸ Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Artist's Cult of the Horrible, Exhibition of Wild Eccentricities', *Daily Listener*, Ιανουάριος 1913.

¹⁵⁹ Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Post-Impressionism, Exhibition at the Grafton Galleries', *Nottingham Daily Guardian*, Οκτώβριος 1912.

¹⁶⁰ Αρχείο REF 10/5, E.M., 'Art Notes', *The Illustrated London News*, Οκτώβριος 1912, σ. 542 και Αρχείο REF 10/6, J.B.M., 'Spiritual Experiences at the Grafton Gallery', *The Outlook*, 1912.

¹⁶¹ Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'The Art World, The Truth About the Post-Impressionists', *Mayfair*, Ιανουάριος 1913.

τέχνης, τώρα θα την είχαμε ξεχάσει. Αλλά ο έμπορος τέχνης πολύ λίγο σχετίζεται με αυτήν. Αρκετοί πολύ έξυπνοι άνδρες κρύβονται πίσω από το κίνημα. [...] Κατάφεραν να πείσουν αρκετούς πλούσιους συλλέκτες τέχνης να προβούν σε αγορές».¹⁶² Σύμφωνα με τον Collins Baker «η λειτουργία της ζωγραφικής είναι να μεταφέρει στο συνειδητό την οπτικοποιημένη συνειδητότητα άλλων [δηλ. των καλλιτεχνών]» και επειδή οι καλλιτέχνες απείχαν πολύ από τον στόχο αυτό, ο αρθρογράφος αντιμετώπισε το όλο εγχείρημα ως «μυστηριώδες και μάλλον μια πληκτική συνωμοσία για να κοροϊδέψει τον κόσμο».¹⁶³ Ο Henry Tonks παρότρυνε τους φοιτητές του να μην εισαγάγουν στην τέχνη τους μεταϊμπρεσιονιστικά στοιχεία.¹⁶⁴

Η φορμαλιστική προσέγγιση της τέχνης από τον Fry.

Συνοψίζοντας, βλέπουμε ότι το ιδανικό στο οποίο ο Fry πίστευε συνδεόταν αποκλειστικά με τη φόρμα και τις πλαστικές αξίες του έργου τέχνης, δηλαδή το σχέδιο,¹⁶⁵ το χρώμα, ο ρυθμός και η δομή που το αποτελούσαν. Σκοπός της τέχνης δεν ήταν η επίδειξη των ικανοτήτων και η καταβολή υπέρμετρης προσπάθειας εκ μέρους του ζωγράφου. Αντιθέτως, σκοπός ήταν η αποτύπωση εικόνων μιας φανταστικής ζωής, έτσι όπως την είχε συλλάβει ο καλλιτέχνης, χωρίς να παρεμβάλλονται άλλοι παράγοντες, όπως ηθικοί ή κοινωνικοί περιορισμοί. Η ελευθερία αυτή συνέβαλλε στην αποδέσμευση των συναισθημάτων του γεγονός που με τη σειρά του συνέτεινε στη σύλληψη της αγνότερης μορφής της φόρμας. Όσο πιο κοντά στην αλήθεια του καλλιτέχνη βρισκόταν ένα έργο τέχνης, όσο πιο ολοκληρωμένη ήταν η έκφρασή του, τόσο πιο πετυχημένο ήταν το έργο. Επομένως, η επιτυχία του δεν εξαρτιόταν από τις ιδέες που εγκυμονούσε το έργο, αλλά από την ποιότητα των συναισθημάτων. Τελικά, ο θεατής ερχόταν αντιμέτωπος με ένα έργο τέχνης που στην ουσία αποτελούσε ένα μόρφωμα της συναισθηματικής και διανοητικής κατάστασης του καλλιτέχνη κατά τη στιγμή της δημιουργίας. Με αυτό

¹⁶² Ο.π.

¹⁶³ Αρχείο REF 10/6, Collins Baker, 'Post-Impressionist Prefaces', *The Saturday Review*, Νοέμβριος 1912.

¹⁶⁴ Πληροφ. από Charles Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 65.

¹⁶⁵ Για τη σπουδαιότητα του σχεδίου βλ. επίσης Roger Fry, 'Drawings at the Burlington Fine Arts Club', στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 32, No. 179, Φεβρουάριος 1918, σ. 51-53+56-57+60-63+81.

το έργο ο θεατής μπορούσε να συμμετάσχει, και έπρεπε να συμμετάσχει, και ο ίδιος συναισθηματικά.

Ο Fry αντιτασσόταν στη βρετανική εικαστική παράδοση, η οποία ήταν βαθύτατα επηρεασμένη από τις κοινωνικές συνήθειες, τη θρησκεία, την πολιτική και εν γένει από τις πλείστες εκδηλώσεις της καθημερινότητας. Επιπλέον διακήρυσσε πως η τέχνη θα έπρεπε να αξιολογείται από τα στοιχεία που την απάρτιζαν. Το συμπέρασμα, στο οποίο κατέληξε στον κατάλογό του για τη γαλλική τέχνη στην έκθεση του 1912, αποτελεί μια σαφή δήλωση εναντίωσης στην υφιστάμενη τέχνη και μια παρότρυνση για θετική υποδοχή του *Νέου Κινήματος*. Σύμφωνα με τον Reed ο μεταϊμπρεσιονισμός παρουσιάστηκε ως μέσο απόδρασης σε έναν κόσμο πιο ελεύθερο που δεν σχετιζόταν με την υποκρισία και την ανειλικρίνεια της βικτωριανής καλλιτεχνικής παράδοσης.¹⁶⁶

Δεν θα πρέπει επίσης να λησμονούμε το γεγονός ότι ο κόσμος της τέχνης για τον Fry ήταν ένας κόσμος όπου ο πνευματικός άνθρωπος έπρεπε να απελευθερωθεί από την αναγκαιότητα του να επιβάλλεται στα συναισθήματά του. Και σε αυτό βοήθησε η τέχνη, με το να προσφέρει μια φαντασιακή πραγματικότητα μέσω της φυγής από τους καθορισμούς και τις υποχρεώσεις της κοινωνικής ζωής. Αυτές οι αισθητικές εμπειρίες της φαντασιακής ζωής τελικά ήταν προσβάσιμες σε λίγους σύμφωνα με τον Fry:

ο καλλιτέχνης του *Νέου Κινήματος* κινείται προς μια σφαίρα όλο και πιο απόμακρη από εκείνη ενός συνηθισμένου ανθρώπου. Αναλογικά, όσο η τέχνη εξαγνίζεται τόσο ο αριθμός των ανθρώπων, στους οποίους έχει αντίκτυπο, μειώνεται. [Η τέχνη] αποβάλλει όλα τα ρομαντικά στοιχεία της ζωής τα οποία αποτελούν το σύνηθες δόλωμα που παρακινεί τους ανθρώπους να αποδεχτούν ένα έργο τέχνης. Επικαλείται μονάχα την αισθητική ευαισθησία η οποία στους περισσότερους ανθρώπους είναι συγκριτικά ασθενής.¹⁶⁷

Ο Green συνδέει τη δόμηση της φορμαλιστικής θεωρίας του Fry -έτσι όπως αυτή διαμορφώθηκε μεταξύ 1908-1914- με τις φιλοσοφικές αρχές του MacTaggart και πιο συγκεκριμένα με την έμφαση που έδινε στα συναισθήματα. Κατόπιν όμως, κατά τον

¹⁶⁶ Christopher Green, 'Into the Twentieth Century...', στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 58.

¹⁶⁷ 'Art and Life' στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 10. Σχετικά βλ. Charles Harrison, *Critical Theories and...*, ό.π., σ. 53-62, 52.

Πρώτο Παγκόσμιο, οι πολιτικές, κοινωνικές και πολιτιστικές απόψεις του τελευταίου έλαβαν συντηρητικότερο χαρακτήρα και προκάλεσαν την εναντίωση του Fry. Ακόμη, ο Fry δεν χρησιμοποιούσε μεταφυσικούς όρους κατά τη διαδικασία πρόσληψης του έργου τέχνης, αλλά υιοθέτησε μια πιο ορθολογιστική μέθοδο.¹⁶⁸

Στη διάλεξή του στη Fabian Society το 1917 ο Fry υποστήριξε πως η τέχνη δεν εξαρτιόταν από κοινωνικές, οικονομικές και ιδεολογικές παραμέτρους (τα παραπάνω αναφέρονται συνοπτικά ως 'ζωή'). Είχε τη δική της ιστορία, η οποία αν και δεν ήταν εντελώς απομονωμένη από άλλες ανθρώπινες ανάγκες, ήταν ωστόσο «ανεξάρτητη και πρέπει να τη βλέπουμε και να την κατανοούμε με τους δικούς της όρους».¹⁶⁹ Κοντολογίς, για τον Fry τα αφηγηματικά στοιχεία, όπως και το θεματικό περιεχόμενο ενός έργου, ήταν επουσιώδη. Η ιστορική πορεία ενός έργου θα μπορούσε να γίνει κατανοητή με βάση την εξέλιξη της πλαστικής δομής του.¹⁷⁰

Για τον Fry, το *Νέο Κίνημα* επαναπροσδιόρισε τους όρους με τους οποίους ασκούνταν η τεχνοκριτική· το 1916 υπέδειξε την κριτική μέθοδο που ο ίδιος θεωρούσε αρτιότερη, ξεκαθαρίζοντας πως «ο κριτικός πρέπει μόνο να εξετάσει τη φύση του φορμαλιστικού αποτελέσματος».¹⁷¹ Το 1917, στη διάλεξή του στο Fabian Society Summer School με θέμα τον μεταϊμπρεσιονισμό σημειώνει:

Το *Νέο Κίνημα* οδήγησε επίσης σε έναν νέο κανόνα άσκησης κριτικής, κάτι που έχει αλλάξει τη στάση μας απέναντι στις τέχνες άλλων περιοχών και άλλων εποχών. Καθώς λοιπόν η αναπαράσταση θεωρείται το τέλος για την τέχνη, οι ικανότητες του καλλιτέχνη ήταν μη αισθητικές - με αυτήν την αδιαφορία για την αναπαράσταση μας ενδιαφέρει λιγότερο η ικανότητα και σχεδόν καθόλου η γνώση. Έτσι, μας ενδιαφέρει η τέχνη των βαρβάρων, όπως και η πριμιτιβιστική. Σε γενικές γραμμές μας

¹⁶⁸ Christopher Green, 'Into the Twentieth Century...', στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 16-17. Ο MacTaggart συνδέθηκε με τον Fry το 1887 όταν προσχώρησαν στους Apostles, οι οποίοι ήταν γνωστοί και ως Cambridge Conversation Society. Πρόκειται για μια μυστικιστική ομάδα διανοουμένων οι οποίοι, αποδεσμευμένοι από εγωισμούς και προκαταλήψεις, επιδίωκαν τη λογική εξέταση των πάσης φύσεως ζητημάτων που προέκυπταν, με απώτερο σκοπό την εύρεση της αλήθειας. Σχετικά βλ. F. Spalding, *Roger Fry...*, ο.π. σ. 19-25, *Letters of Roger Fry*, τομ. Α'..., ό.π., σ. 4-7 και Christopher Green, 'Into the Twentieth Century...', στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 17-19.

¹⁶⁹ Η διάλεξη έχει ανατυπωθεί στο *Vision and Design* υπό τον τίτλο 'Art and Life', βλ. ό.π., σ. 1-10.

¹⁷⁰ Βλ. *The State of Art Criticism*, επιμ. Jame Elkins και Michael Newman, Νέα Υόρκη, 2007, σ. 7-8.

¹⁷¹ Roger Fry, 'Rossetti's Water Colours of 1857', στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 29, No. 159, Ιούνιος 1916, σ. 100.

ενδιαφέρει να βοηθήσουμε τον καλλιτέχνη να καταλάβει την αισθητική ενότητα του έργου τέχνης.¹⁷²

Ο Harrison συζητά τους λόγους για τους οποίους ο Fry στράφηκε προς τη συγκεκριμένη τεχνοκριτική μέθοδο και καταλήγει πως η κοινωνική του θέση επέβαλε κάτι τέτοιο. Παραλληλίζει την περίπτωση της γαλλικής αστικής τάξης στα μέσα του 19ου αιώνα με εκείνη της Αγγλίας στις αρχές του 20ου, συμπεραίνοντας πως όπως στη Γαλλία η αποκλίνουσα (ενν. μη αποδεκτή ευρέως) μοντέρνα τέχνη εξυπηρέτησε την «πεφωτισμένη μπουρζουαζία» στο να αποκοπεί από τις επίσημες πεποιθήσεις της τάξης της, κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο και για την Αγγλία. Παρ' όλο που το κίνημα του αισθητισμού στα 1890 είχε συνεισφέρει σε αυτή την επιδίωξη, η πλήρης αυτοαναγνώριση της καλλιεργημένης ελίτ επιτελέστηκε με την έλευση του *Νέου Κινήματος* στα 1910. Αυτός ήταν ο λόγος που ο Fry και ο Bell επέμεναν να εξακριβώσουν εάν τα έργα τέχνης πράγματι υποδήλωναν αυτήν την αισθητική εμπειρία για την οποία έκαναν λόγο, ενώ τα έργα των καλλιτεχνών που θαύμαζαν, τα αντιμετώπιζαν ως δημιουργήματα με καθολικές κλασικές αξίες.¹⁷³ Ο C. Reed συμπληρώνει πως για τους Bloomsbury φορμαλιστές κριτικούς, η εμπιστοσύνη στην υποκειμενική αισθητική απόκριση δεν αποτελούσε απλά μια ακαθόριστη ουτοπική παρόρμηση, αλλά μια συνειδητή προσπάθεια να αποσπαστεί η τέχνη από την επιβολή του καπιταλιστικού καταναλωτισμού και να απελευθερωθεί από την κυριαρχία των συμβατικών αισθητικών κανόνων.¹⁷⁴

Ο ίδιος ο Fry, προβαίνοντας το 1920 σε μια ανασκόπηση των δύο μεγάλων εκθέσεων, αλλά και των αντιδράσεων που προέκυψαν από τότε, ισχυρίστηκε πως οι διαφορετικές προσεγγίσεις οφείλονταν σε συγκεκριμένες προκαταλήψεις:

Αυτοί οι άνθρωποι [ενν. οι αντιπάλοι του] ένιωθαν ενστικτωδώς πως η ιδιαίτερη καλλιέργειά τους αποτελούσε ένα από τα κοινωνικά τους πλεονεκτήματα. Ότι δηλαδή, το να είναι σε θέση να μιλούν για [τις δυναστείες] Tang και Ming, για τον Amico di Sandro και τον Baldovinetti, τους προσέδιδε κοινωνικό κύρος. Αυτό μού έδειξε ότι όλο αυτό τον καιρό υπήρχε μια αμοιβαία παρεξήγηση, δηλαδή ότι

¹⁷² Roger Fry, 'The New Movement in Art in Its Relation to Life. A Lecture Given at the Fabian Society Summer School', στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 31, No. 175, Οκτώβριος 1917, σ. 167.

¹⁷³ Charles Harrison, *Critical Theories and...*, ό.π., σ. 52.

¹⁷⁴ *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 56, 185.

θαυμάζαμε τους Ιταλούς πριμιτιβιστές για εντελώς διαφορετικούς λόγους. Ένιωθαν ότι κάποιος μπορούσε να εκτιμήσει τον *Amico di Sandro* μόνο όταν έχει λάβει ευρεία μόρφωση και έχει αφιερώσει πολύ χρόνο στην παρατήρηση, ωστόσο για να θαυμάσει κανείς τον *Matisse* χρειαζόταν μονάχα κάποια ευαισθησία.¹⁷⁵

¹⁷⁵ R. Fry, 'Retrospect' στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 192-193.

3.2. Ο Cézanne του Fry.

Το εκπληκτικό είναι πως [...], ο Cézanne, ο γεννήτωρ του κινήματος, παραμένει ακόμα υπέρτατος και αζεπέραστος, πως έχει μια ευαισθησία τόσο άψογη, μια λογική τόσο στέρα, που καμία φόρμα δεν έχει χρησιμοποιηθεί στο σχέδιό του, η οποία να μην έχει μελετηθεί και δοκιμαστεί, έτσι ώστε να εκπληρώσει την ακριβή λειτουργία της στην οργανική ολότητα.¹⁷⁶

Οι μελετητές συμφωνούν πως η ανακάλυψη του Cézanne από τον Fry σήμανε και τη στροφή των ενδιαφερόντων του τελευταίου προς τη μοντέρνα τέχνη. Σε αυτήν την ανακάλυψη συνέβαλαν δύο παράγοντες: αφενός η επίσκεψή του στην ‘International Society Exhibition’ της New Gallery του Λονδίνου το 1906· αφετέρου, η κυκλοφορία του *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* του Julius Meier-Graefe. Βαθμιαία θα αφιερώσει όλο και περισσότερες μελέτες στον Γάλλο καλλιτέχνη, με αποκορύφωμα τον πρωταγωνιστικό ρόλο που θα του προσδώσει στην έκθεση του 1912 στο Λονδίνο αλλά και με τη μονογραφία που θα εκδώσει πολύ αργότερα, το 1927.

Εντούτοις, όπως σημειώνει ο A. Blunt, ο Fry δεν ήταν ο πρώτος που ανακάλυψε το έργο του ζωγράφου. Αρκετοί Γάλλοι συλλέκτες της προηγούμενης γενιάς αναζητούσαν πίνακες του Cézanne και των συγχρόνων του, όχι μόνο στην Ευρώπη, αλλά και στην Αμερική. Μεταξύ αυτών και ο Ambroise Vollard, ο οποίος παρουσίασε το 1895 μερικούς πίνακες του ζωγράφου στο γαλλικό κοινό στην γκαλερί του επί της οδού Rue Laffitte. Ο Fry γνώριζε τη συγγραφική δραστηριότητα του Vollard και μάλιστα άσκησε και βιβλιοκριτική στο ‘Paul Cézanne’.¹⁷⁷ Πάντως, το πιθανότερο είναι πως ο Fry δεν ήταν ενήμερος για τα άρθρα που σχετίζονταν με τη δουλειά του Cézanne και είχαν δημοσιευτεί στον γαλλικό τύπο της εποχής μέχρι και τα πρώτα έτη του 20ου αιώνα αφού ο τομέας αυτός δεν συμπεριλαμβανόταν ακόμα στο ερευνητικό του πεδίο.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Αρχείο Fry REF, 12/1, φάκελος C586, ‘The Exhibition of Modern Art at Cologne’, *The Nation*, Αύγουστος 1912.

¹⁷⁷ Roger Fry, ‘Paul Cézanne’ by Ambroise Vollard: Paris, 1915’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 31, No. 173, Αύγουστος, 1917, σ. 52-55+57+60-61.

¹⁷⁸ Roger Fry, *Seurat*, εισαγ. Antony Blunt, Λονδίνο, 1965.

Σε ό,τι αφορά στην ‘International Society Exhibition’, εκεί εκτέθηκαν μονάχα δύο έργα του Cézanne, μια νεκρή φύση και το *Χειμωνιάτικο τοπίο*, σύμφωνα με την Woolf.¹⁷⁹ Δεν ήταν ωστόσο η πρώτη φορά που το βρετανικό κοινό ήρθε σε επαφή με τα έργα του. Το 1898, στην ‘International Society of Sculptors, Painters and Gravers’ εκτέθηκε ένας πίνακας του καλλιτέχνη ενώ επτά χρόνια αργότερα, το 1905, στην έκθεση των 305 ιμπρεσιονιστικών έργων (μεταξύ αυτών και έργα του Monet, του Degas, του Renoir, του Gauguin, του Van Gogh κ.α.) που διοργάνωσε ο Durand-Ruel στα Grafton Galleries συμπεριλήφθηκαν δέκα πρώιμα έργα του Cézanne, τα οποία χρονολογούνται μεταξύ 1873-1877.¹⁸⁰ Ο Fry επισκέφτηκε την έκθεση, μα δεν ήταν εκείνη που του κέντρισε το ενδιαφέρον για τη μοντέρνα τέχνη. Αντιθέτως, ανακαλώντας τη στιγμή που αντίκρισε τα δύο έργα της έκθεσης του 1906, εξομολογήθηκε μετά από δεκατέσσερα χρόνια πως «προς μεγάλη μου έκπληξη [το έργο του Cézanne] με συγκίνησε βαθιά», και η εμπειρία αυτή ήταν ο λόγος που οι αναζητήσεις του επικεντρώθηκαν στη μελέτη της φόρμας.¹⁸¹

Όσον αφορά στο βιβλίο του Meier-Graefe *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*,¹⁸² η αγγλική έκδοσή του πραγματοποιήθηκε το 1908, γεγονός που το κατέστησε προσβάσιμο στο αγγλόφωνο κοινό. Στο βιβλίο γίνεται ο συσχετισμός παλαιότερων και σύγχρονών του καλλιτεχνών σε μια συνεχή πορεία, με βάση κριτήρια αισθητικά και όχι ιστορικο-κοινωνικά· προβάλλονται τα κοινά στοιχεία στην τέχνη τους και η έμφαση δίνεται στη φόρμα.¹⁸³ Ίσως το σημαντικότερο κοινό σημείο μεταξύ του Fry και του Meier-Graefe ήταν η εκτίμηση που αμφότεροι έτρεφαν για το έργο του Cézanne. Δεν αποκλείεται η πρώτη μεταίμπρεσιονιστική έκθεση που

¹⁷⁹ Η βιογράφος του, Virginia Woolf, αναφέρεται στην κριτική που άσκησε ο Fry στα δύο έργα του Cézanne βλ. Virginia Woolf, *Roger Fry, A Biography*, Νέα Υόρκη, 1940, σ. 111-112. Σχετικά με τη νεκρή φύση, δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι σε ποιο ακριβώς έργο αντιστοιχεί, αλλά σχετικά με το *Χειμωνιάτικο Τοπίο* η Spalding παραπέμπει στο έργο υπ’ αριθμόν 27 του βιβλίου του για τον Cézanne, βλ. εικ. 24. Η ίδια υποθέτει ότι ο Fry είχε δει έργα του Cézanne κατά την παραμονή του στη Φλωρεντία το 1903. Εκεί είχε επισκεφθεί ιδιωτικές συλλογές των Signor Egisto Fabbri και Charles Loeser, οι οποίοι ήταν οι δύο σημαντικότεροι Φλωρεντινοί συλλέκτες του Cézanne. Βλ. F. Spalding, *Roger Fry...*, ό.π., σ. 116-117.

¹⁸⁰ Ο Nicolson παραπέμπει μόνο στο *Πορτρέτο του Chocquet*, εικ. 25. Βλ. Benedict Nicolson, ‘Post-Impressionism and Roger Fry’ ..., ό.π., σ. 11, υποσ. 3.

¹⁸¹ Roger Fry, ‘Retrospect’ στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 191.

¹⁸² Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Μόναχο, 1966 (α’ εκδ. 1904)

¹⁸³ Ο Grischka Petri συγκρίνει τις διάφορες κριτικές του βιβλίου από Βρετανούς μελετητές (π.χ. από P.G. Konody) και διαπιστώνει πως η κριτική του Fry ήταν από τις ελάχιστες που συναινούσαν με τις ιδέες του Γερμανού συγγραφέα. Βλ. Grischka Petri, ‘The English Edition of Julius Meier-Graefe’s *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*’, [χ.ε.] Νοέμβριος 2005, σ. 171-188. Η κριτική του Fry δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *The Athenaeum*, ‘Fine Arts: Our Library Table’, *The Athenaeum*, Φεβρουάριος 1909, σ. 204-205.

οργάνωσε ο Fry στο Λονδίνο, όπως και η ίδια η επιλογή των εκθεμάτων να προέκυψε από την επιρροή των απόψεων του Γερμανού συγγραφέα.¹⁸⁴

Σύμφωνα με τον C. Harrison, αυτή η στροφή δεν ήταν αποτέλεσμα νεανικού ενθουσιασμού, αλλά επισταμένης σπουδής που εναρμονιζόταν πλήρως με τις εφαρμογές των *Μεγάλων Δασκάλων*.¹⁸⁵ Πιο συγκεκριμένα, στα μοντέρνα έργα ο Fry έβρισκε κοινά σημεία αναφοράς με εκείνα των Ιταλών της Πρώιμης Αναγέννησης όπως του Giotto, του Cimabue και αργότερα των Masaccio και Signorelli, και αντίστροφα, η εμπριθής γνώση της τέχνης της Πρώιμης Αναγέννησης του έδωσε τα εφόδια ώστε να κατανοήσει τη μοντέρνα τέχνη. Το κυριότερο συγγενές στοιχείο ήταν το δομικό σχέδιο, αυτό δηλαδή που απουσίαζε από τα έργα των ιμπρεσιονιστών, και με βάση αυτό ήταν σε θέση να αντιληφθεί έργα σύγχρονων ζωγράφων. Ο ίδιος ο Fry εξηγούσε το 1920:

προσπάθησα να μελετήσω [τους Μεγάλους Δασκάλους] με το ίδιο πνεύμα όπως τους σύγχρονους καλλιτέχνες και πάντα ένιωθα απογοήτευση που δεν υπήρχε καμία μοντέρνα τέχνη που να ικανοποιεί τις προτιμήσεις μου. Και λέω ότι δεν υπήρχε μοντέρνα τέχνη γιατί μέχρι τότε δεν μου ήταν γνωστή, αλλά τόσο καιρό υπήρχε ένας [ενν. ο Cézanne] που είχε δουλέψει πάνω στο πρόβλημα το οποίο εμένα μου φαινόταν άλυτο, δηλαδή το πως να συγκεράσει το μοντέρνο όραμα με το δομικό σχέδιο των Μεγάλων Δασκάλων.¹⁸⁶

Η στρατηγική που αρχικά ακολούθησε ο Fry, για να υποδείξει την ανωτερότητα της τέχνης του Cézanne, κινήθηκε σε τρεις κατευθύνσεις. Από τις πρώτες του κιόλας μελέτες έσπευσε να υπογραμμίσει την απόσταση που κατά τη γνώμη του χώριζε τον Cézanne από τους ιμπρεσιονιστές. Το 1908, στο γράμμα προς τον εκδότη του *Burlington* με τίτλο 'The Last phase of Impressionism' συνέκρινε έργα των Cézanne και Gauguin με αντίστοιχα ιμπρεσιονιστών ζωγράφων. Εκείνο που διέκρινε τον χειρισμό των πρώτων ήταν κυρίως η ενότητα των επιμέρους στοιχείων, ενώ ταυτόχρονα αναδεικνυόταν η ανωτερότητα του Cézanne σε «διανοητικό επίπεδο»

¹⁸⁴ Άλλα συγγράμματα του ίδιου, όπως το *Impressionisten* (1907), *Paul Cézanne* (1910), *Vincent Van Gogh* (1922) ήταν γνωστά στον Fry και μάλιστα ανά περιόδους παρέπεμπε σε αυτά, όπως στην περίπτωση του τελευταίου. Σε αυτό αναφέρθηκε στο ομώνυμο άρθρο 'Vincent Van Gogh' που παρουσιάστηκε στη συλλογή *Transformations* το 1926. Βλ. Roger Fry, *Transformations...*, ό.π., σ. 178-188.

¹⁸⁵ Charles Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 52.

¹⁸⁶ 'Retrospect' στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 191.

όταν αντιπαραβάλλονταν οι νεκρές του φύσεις με εκείνες του Monet.¹⁸⁷ Αυτή την πνευματική «ιδιοφυΐα» την εξήγησε με ακόμα πιο σαφή τρόπο, όταν το 1923 στο άρθρο του ‘Cézanne at the Goupil Gallery’ ανέφερε:

Από τη μία πλευρά έπρεπε να προσδώσει μια στέρεα δομή με την αποδοχή του αντικειμένου ως οντότητα [...], από την άλλη επιζητούσε έντονα τη συνέχεια της δομής που οι μπρεσιονιστές είχαν πετύχει με την εγκατάλειψη της ιδέας του αντικειμένου. Αυτός ο φαινομενικά αδύνατος συμβιβασμός ήταν η αιτία τόσο του μαρτυρίου του όσο και του θριάμβου του.¹⁸⁸

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, επιχείρησε να αναδείξει τη σπουδαιότητα της «σύνθεσης του σχεδίου», στοιχείο που έβρισκε εφαρμογή με τον πληρέστερο τρόπο στο έργο του Cézanne. Στον κατάλογο της έκθεσης ‘Manet and the Post-Impressionists’, επισήμανε πως ο Γάλλος καλλιτέχνης «έδειξε πως είναι δυνατό να περάσει [κανείς] από την περιπλοκότητα της εμφάνισης των πραγμάτων στη γεωμετρική απλότητα που απαιτεί το σχέδιο».¹⁸⁹ Το μεγαλείο της τέχνης του έγκειτο στο γεγονός ότι «ανακάλυψε την παραμόρφωση και τη σκληρή απλοποίηση της φυσικής φόρμας, η οποία επέτρεψε στα δομικά στοιχεία του σχεδίου [...] να επανεμφανιστούν στις αναπαραστάσεις του»: σταδιακά από τα έργα του «απομακρύνονται μερικώς τα αναπαραστατικά στοιχεία της τέχνης, για να εγκατασταθούν όλο και πιο σταθερά οι θεμελιώδεις κανόνες της εκφραστικής φόρμας στην πιο απλή και αφηρημένη τους μορφή».¹⁹⁰

Τέλος, ο Fry έδωσε μεγάλη έμφαση στον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης μπορούσε να εκφράζει με τον πιο ειλικρινή και αυθόρμητο τρόπο αυτό που του επέβαλε η ιδιοσυγκρασία του, και όχι να επιτρέπει σε επίκαιρα ιδανικά να του υποδεικνύουν το όμορφο και άξιο να ζωγραφιστεί. Η περίπτωση του Cézanne ήταν η πιο αντιπροσωπευτική αυτής της στάσης. Ήταν ένας τόσο «τέλειος αγωγός», που το μέγιστο κατόρθωμά του εντοπίζεται στο γεγονός ότι κατάφερε να μεταγράψει τα

¹⁸⁷ Αρχείο Fry REF, 12/1, φάκελος, C485, Roger Fry, ‘Letter to the Editor: The Last Phase of Impressionism’, *The Burlington Magazine*, Μάρτιος 1908, σ. 374-375. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 72-75. Το γράμμα εστάλη με αφορμή την έκθεση των Matisse, Gauguin και Cézanne στη New Gallery το 1908.

¹⁸⁸ Roger Fry, ‘Cézanne at the Goupil Gallery’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 45, No. 261, Δεκέμβριος 1924, σ. 311.

¹⁸⁹ Ανατύπωση καταλόγου στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 83.

¹⁹⁰ Roger Fry, ‘The Grafton Gallery-I...’, ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 87.

ερεθίσματα που προσελάμβανε από το περιβάλλον του με τον πιο ακέραιο τρόπο στον καμβά του. Δεχόταν δηλαδή «τις επιμέρους άψογες οπτικές εικόνες, επικέντρωνε την προσοχή του τόσο έντονα σε συγκεκριμένες αντιθέσεις τονικότητας και χρώματος, ώστε μπορούσε να δομήσει και να επαναδημιουργήσει τη μορφή με τα ίδια της τα στοιχεία»· μάλιστα, όχι μόνο αναδημιούργησε τη φόρμα, αλλά «την ανέπλασε κεκαλυμμένη με χρώμα, φως και ατμόσφαιρα. Είναι αυτή η συνθετική του δύναμη στο έργο του που με αφήνει έκπληκτο».¹⁹¹

Σύμφωνα με τον B. Nicolson, τα έργα που θαύμαζε ο Fry περισσότερο μέχρι και την πρώτη έκθεση του 1910 ήταν όσα είχαν εντονότερο το μπαρόκ στοιχείο. Δεν είναι συμπτωματική, σύμφωνα με τον μελετητή, η συγκεκριμένη επιλογή των έργων της έκθεσης 'Manet and the Post-Impressionists'¹⁹² ούτε θα πρέπει να αψηφήσουμε το γεγονός ότι εναλλακτικά είχε προτείνει τον τίτλο 'εξπρεσιονισμός' αντί του 'μεταϊμπρεσιονισμός'.¹⁹³ Επιπλέον, ο Nicolson επισημαίνει πως για τον Fry οι εξπρεσιονιστικές και αφαιρετικές τάσεις στη μοντέρνα τέχνη δεν θεωρούνταν ασυμβίβαστες γι' αυτό και τόνιζε τότε το εκφραστικό και τότε το αφαιρετικό στοιχείο στα έργα. Το γεγονός οφείλεται στη διαφορετική προσέγγιση των Meier-Graefe και Maurice Denis, καθώς αμφότεροι είχαν επηρεάσει τον Βρετανό τεχνοκριτικό.¹⁹⁴

Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάστηκε η τεχνοτροπία του Cézanne στους Βρετανούς επισκέπτες της έκθεσης προκάλεσε σύγχυση, σύμφωνα με τον Dunlop. Επιδιώκοντας ο Fry να παρουσιάσει τον μεταϊμπρεσιονισμό ως μια καλλιτεχνική τάση αντιτιθέμενη στον ιμπρεσιονισμό, αναγκάστηκε ταυτόχρονα να αποκλείσει τα ιμπρεσιονιστικά στοιχεία από το έργο του Cézanne, έτσι ώστε αυτό τελικά να μοιάζει με ένα συνονθύλευμα αφαιρετικών και εξπρεσιονιστικών στοιχείων. Συνακόλουθα, μέσα από την τεχνοκριτική του ανάλυση, εμφάνισε έναν ζωγράφο ασυνεπή προς τις καλλιτεχνικές του υποχρεώσεις αφού άλλα έμοιαζε να επιχειρεί και άλλα κατόρθωνε τελικά.¹⁹⁵

¹⁹¹ Roger Fry, 'The Post-Impressionists-II', *The Nation*, Δεκέμβριος 1910. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 91.

¹⁹² Βλ. εικ. 26 και 27.

¹⁹³ Την πληροφορία μας παρέχει ο γραμματέας της έκθεσης Desmond MacCarthy, ο οποίος στο άρθρο του 'The Art-Quake of 1910' περιέγραψε τον προβληματισμό και τελικά την απόφαση του Fry να ονομάσει τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες μεταϊμπρεσιονιστές, βλ. Αρχείο Fry, REF, 13/8, Desmond MacCarthy, 'The Art-Quake of 1910', *The Listener*, Φεβρουάριος 1945, σ. 123-125.

¹⁹⁴ Benedict Nicolson, 'Post-Impressionism and Roger Fry...', ό.π., σ. 12.

¹⁹⁵ Ian Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ. 146-149.

Ο C. Reed, σε αυτές τις πρώτες απόπειρες προάσπισης της τέχνης του Cézanne, επισημαίνει μια σημαντική αντίφαση στην οποία υπέπεσε ο Fry: η εγκωμιαστική παρουσίασή του ως το «ανώτερο πνεύμα [ενν. διάνοια] όλου του κινήματος» έρχεται σε αντιδιαστολή με τον εκθειασμό του «υπέρτατου αυθορμητισμού του που μοιάζει σαν να μετατράπηκε σε παθητικό και σχεδόν συνειδητό όργανο κάποιας διευθύνουσας δύναμης».¹⁹⁶ Παρομοίως, ενώ αφενός θεωρούσε πως η καλλιτεχνική παραμόρφωση έπρεπε να είναι μια πράξη συνειδητή, αφετέρου εξύμνησε την «παράξενη και ανεξήγητη αυθεντικότητα» του Cézanne να δουλεύει «σχεδόν ασυνείδητα», για να δημιουργήσει «μη αναπαραστατική και εκφραστική τέχνη».¹⁹⁷

Στη δεύτερη μεταϊμπρεσιονιστική έκθεση που διοργάνωσε το 1912, ο Fry ενίσχυσε την υπερασπιστική του γραμμή, συμπεριλαμβάνοντας από τη μία τον Cézanne στη χορεία των *Μεγάλων Δασκάλων*, και από την άλλη προσδίδοντάς του τον χαρακτηρισμό κλασικός. Στην ουσία επικαλέστηκε μια ενιαία παράδοση, στους κόλπους της οποίας μπορούσε να ενσωματωθεί ο μεταϊμπρεσιονισμός που είχε ως κεντρική φιγούρα τον εν λόγω ζωγράφο. «Το κλασικό πνεύμα», ανέφερε στον κατάλογο της έκθεσης, «είναι κοινό στα καλύτερα γαλλικά έργα όλων των περιόδων από τον 12ο αιώνα και εξής».¹⁹⁸

Ο Fry είχε θέσει και άλλες φορές ως μέτρο σύγκρισης τα επιτεύγματα των σπουδαίων καλλιτεχνών του παρελθόντος, τοποθετώντας τον Cézanne πλάι στον Giorgione, τον Pierro della Francesca ή τον Poussin.¹⁹⁹ Όσον αφορά στην προσηγορία «κλασικός», ο Fry την είχε ήδη προσδώσει στον πρωταγωνιστή του από τον Δεκέμβριο του 1910 στο άρθρο ‘The Post-Impressionists-II’, όπου είχε μιλήσει για τον «κλασικό» Cézanne, τον «ρομαντικό» Van Gogh και τον «διακοσμητικό» Gauguin· εκεί ο «κλασικός» Cézanne αναδημιούργησε τη φόρμα μαζί με το χρώμα, το φως και την ατμόσφαιρα, είχε συνθετική δύναμη και βασίστηκε στην αρχιτεκτονική δομή.²⁰⁰ Το 1911, στο ‘Acquisition by the National Gallery at

¹⁹⁶ ‘The Post-Impressionists-II’, στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 90.

¹⁹⁷ Roger Fry, ‘Post-Impressionism’, *The Fortnightly Review*, Μάιος 1911. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π. σ. 101, 109.

¹⁹⁸ Roger Fry, *Vision and Design...*, ό.π., σ. 159.

¹⁹⁹ Βλ. B. Nicolson, ‘Post-Impressionism...’, ό.π., σ. 12 και I. Dunlop, *The Shock of the New...*, ό.π., σ. 149. Ο παραλληλισμός αυτός ανιχνεύεται επίσης και σε αρκετά από τα μεταγενέστερα δημοσιεύματά του, όπως για παράδειγμα το 1927 στο *Cézanne: A Study of his Development*, όπου διαπίστωσε «πόσο εγγύτερα βρίσκεται ο Cézanne στον Poussin σε σχέση με το Salon d’Automne», Roger Fry, *Cézanne: A Study of his Development*, εισαγ. Richard Shiff, Σικάγο, 1989 (α’ εκδ. 1927), σ. 2.

²⁰⁰ Roger Fry, ‘The Post-Impressionists-II...’, ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 90-94.

Helsingfors' του *Burlington Magazine*, διέκρινε δύο είδη κλασικότητας: εκείνη του Cézanne και εκείνη του Maurice Denis. Ο Denis, από τη μια, έδωσε έμφαση στη «σπουδαία κλασική παράδοση της Γαλλίας, την παράδοση του Roussin, του Ingres, και του Puvis de Chavannes».²⁰¹ Από την άλλη, ο Cézanne δεν επιδίωξε να συνδεθεί με αυτήν την παράδοση, αλλά ήταν κλασικός γιατί είχε τη δύναμη «να βρίσκει στα ίδια τα πράγματα την πραγματική ουσία της ποίησης και την πλήρη ικανοποίηση των απαιτήσεων του πνεύματος».²⁰²

Στον κατάλογο της έκθεσης του 1912 επέστησε την προσοχή του κοινού κυρίως στο «κλασικό πνεύμα των έργων τους [ενν. των συμμετεχόντων καλλιτεχνών]». Ηγετική φιγούρα αυτών ήταν ο Cézanne:

Όσο διαφορετικές και να είναι οι κατευθύνσεις στις οποίες οι διάφορες ομάδες καταφεύγουν, αναζητώντας τις πρόσφατα ανακαλυφθείσες περιοχές της εκφραστικής φόρμας, όλοι μέχρι έναν βαθμό αντλούν [στοιχεία] από τον σπουδαίο καινοτόμο του όλου εγχειρήματος, τον Cézanne. Και καθώς πρέπει κανείς να αναφέρεται πάντα σε αυτόν, για να γίνουν κατανοητές οι καταβολές αυτών των ιδεών, ορθώς αποφασίσαμε να συμπεριλάβουμε μερικά παραδείγματα έργων του στην παρούσα έκθεση, παρ' όλο που αυτή αφορά φέτος κυρίως στους μοντέρνους και όχι τους Μεγάλους Δασκάλους.²⁰³

Με αυτόν τον τρόπο ανέδειξε την τεχνοτροπία του Cézanne ως προδρομική των σύγχρονων καλλιτεχνικών ρευμάτων και τον ίδιο ως εμπνευστή μεταγενέστερων καλλιτεχνών.

Ο Cézanne εξακολουθούσε να κρατά τα ηνία της καλλιτεχνικής υπεροχής για τον Fry και μετά το πέρας των δύο μεταϊμπρεσιονιστικών εκθέσεων. Σε κάθε σχεδόν

²⁰¹ Ο Denis στα άρθρα του 'Cézanne' (1907) και 'De Gauguin et de Van Gogh au classicisme' (1909) υποστήριξε ότι ο κλασικισμός αποτελούσε την ουσία της γαλλικής πολιτιστικής παράδοσης, μια αντίληψη που επηρέασε αρκετούς Γάλλους καλλιτέχνες. Επίσης, το 1890 στο 'Définition du néo-traditionnisme' είχε υποστηρίξει πως «είναι καλό να θυμόμαστε ότι μια εικόνα, πριν γίνει μάχη με άλογα, μια γυμνή γυναίκα ή ένα ανέκδοτο είναι βασικά μια επίπεδη επιφάνεια που καλύπτεται με χρώματα τοποθετημένα με συγκεκριμένη σειρά». Maurice Denis, *Theories: 1890, 1910: du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Παρίσι, 1920, σ. 1-13, 245-261 και 262-278. Οι παραπάνω απόψεις, δηλαδή η πρωταρχική σημασία της φόρμας και η κλασικότητα της γαλλικής τέχνης υιοθετήθηκαν και από τον Βρετανό κριτικό.

²⁰² Roger Fry, 'Acquisition by the National Gallery at Helsingfors', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 18, No. 95, Φεβρουάριος 1911, σ. 293.

²⁰³ Κατάλογος 1912, ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 158. Βλ. εικ. 28, 29 και 30.

μεταγενέστερη μελέτη του υπάρχουν αναφορές και παραπομπές στο έργο του Γάλλου ζωγράφου, στις οποίες τον περιγράφει ως πρωτοπόρο, καινοτόμο και εμπνευστή για τους νεότερους καλλιτέχνες. Ερμήνευε τις κατακτήσεις του και εμβάθυνε όλο και περισσότερο στο έργο του, ενώ παράλληλα, αποκρυπτογραφώντας το, ανέλυε λεπτομερώς τα επιμέρους στοιχεία του.²⁰⁴ Δεν παρέλειπε επίσης να ενημερώνει το βρετανικό κοινό για σχετικές δημοσιεύσεις από ξένους μελετητές, όπως για παράδειγμα εκείνη του Vollard, αλλά και να εκθέτει τις ιδέες του για λογαριασμό ξένων περιοδικών.²⁰⁵

Το αποκορύφωμα των ενεργειών του για την ανάδειξη του μεγαλείου της τέχνης του Γάλλου ζωγράφου αποτελεί η συνολική μελέτη του έργου του, την οποία δημοσίευσε το 1927 και φέρει τον τίτλο *Cézanne: A Study of his Development*. Πρόκειται για την αγγλική μετάφραση άρθρου που δημοσιεύτηκε στο γαλλικό περιοδικό *L'Amour de l'Art* το 1926. Η Spalding αναφέρει πως η εν λόγω έκδοση αποτελεί την πρώτη ολοκληρωμένη ανάλυση του έργου του Cézanne στο σύνολό του που εκδόθηκε στην Αγγλία. Ακόμη, αναφέρει ότι ο Fry ήταν ο πρώτος που έδωσε έμφαση στις πρώιμες ακουαρέλες του καλλιτέχνη.²⁰⁶

Η ανάπτυξη του βασίστηκε σχεδόν αποκλειστικά στην τεχνική και τις πλαστικές αξίες της σύνθεσης, δηλαδή τη συνοχή και την αρμονία των «αγνών μορφών». Στην προσπάθειά του να ισχυροποιήσει το επιχείρημα της αισθητικής ακεραιότητας των έργων έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στις φορμαλιστικές αξίες, αγνοώντας παράλληλα το περιεχόμενο των έργων και τις σχέσεις που προκύπτουν από αυτό. Υπογράμμισε, για παράδειγμα, τον τρόπο χειρισμού των αφαιρετικών στοιχείων από τον καλλιτέχνη, όπως στον πίνακα *Αγροικία στην Προβηγκία* (εικ. 31). Εκεί τα αφαιρετικά στοιχεία ήταν

²⁰⁴ Παραδείγματα υπάρχουν πολλά. Λόγου χάρι, στην έκθεση 'New Movement in Art' του Μπέρμιγχαμ εξήγησε ότι η επανάσταση του έργου του έγκειτο στην αποκάλυψη των θεμελιωδών ιδιοτήτων του οπτικού κόσμου, δηλαδή του όγκου, της μάζας και του χώρου και στη νέα χρήση του χρώματος, πληροφ. από Donald Laing, *A Roger Fry: An Annotated Bibliography of the Published Writings*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1979, σ. 46. Επίσης, στις μελέτες του 'On some modern drawings' και 'Plastic Colour' εξήγησε πως ο Cézanne ήταν εκείνος που πέτυχε την «εκφραστικότητα του όγκου», ενώ το περίγραμμά του είναι «ελεύθερα σπασμένο και εκφραστικό, [...] εμφατικό και ακριβές», βλ. Roger Fry, *Transformations...*, ό.π., σ. 197-213 και 213-224.

²⁰⁵ Το 1926 το γαλλικό περιοδικό τέχνης *L'Amour de l'Art*, δημοσίευσε ένα δοκίμιό του, όπου εξέθετε τις απόψεις του αναφορικά με τη σύγχρονη Γαλλική τέχνη· εκεί μίλησε κυρίως για τη σπουδαιότητα του Cézanne, τόνισε τους χειρισμούς του αναφορικά με τα επίπεδα και τη δομή στα έργα του και υπογράμμισε τους δεσμούς που τον συνδέουν με τους Ιταλούς πριμιτιβιστές. Πληροφ. από *Letters of Roger Fry*, τομ. Α'..., ό.π., σ. 65-66.

²⁰⁶ F. Spalding, *Roger Fry...*, ό.π., σ. 256.

τέλεια συντονισμένα και οργανωμένα από την αισθητική ιδιοφυΐα του καλλιτέχνη. Έχουν λογική συνάφεια. Αυτές οι αφαιρέσεις επανέρχονται στον υπαρκτό κόσμο των αληθινών πραγμάτων, όχι επειδή τους επιστρέφονται συγκεκριμένα [περιγραφικά] χαρακτηριστικά, αλλά επειδή εκφράζονται με μια αδιάκοπα διαφοροποιούμενη και μεταλλασσόμενη δομή. Ανακτούν την αφαιρετική τους υπόσταση, την αβρότητά τους στον ανθρώπινο νου και εκείνη την αλήθεια των ρεαλιστικών πραγμάτων που είναι απύσχα από όλες τις αφαιρέσεις.²⁰⁷

Παράλληλα, έδωσε τη μεγαλύτερη έμφαση στις νεκρές φύσεις του Cézanne, στις οποίες μπορούσε να συλλάβει κανείς την «πιο αγνή αυτό-αποκάλυψη του καλλιτέχνη». Σε οποιαδήποτε άλλη θεματική, παρεμβάλλονταν οι προκαταλήψεις και οι πεποιθήσεις της εποχής, οι οποίες μπορούσαν να καθορίσουν τον τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος θα εκφραζόταν. Αντιθέτως,

στις νεκρές φύσεις, οι ιδέες και τα συναισθήματα που σχετίζονται με τα εικονιζόμενα αντικείμενα είναι, στο μεγαλύτερο μέρος τους, τόσο κοινότυπα και ασήμαντα, που ούτε ο καλλιτέχνης ούτε ο θεατής χρειάζεται να επιστήσουν την προσοχή τους. Αυτό είναι το σημείο που κάνει τις νεκρές φύσεις τόσο πολύτιμες για τον κριτικό.²⁰⁸

Συνεπώς, σε αυτό το είδος ο Cézanne κατόρθωσε να εκφράσει «τα πιο εξυψωμένα αισθήματα και τη βαθύτερη αίσθηση της προσωπικότητάς του»,²⁰⁹ καθώς μπόρεσε να αποτυπώσει την ηρεμία και την ελευθερία που πήγαζαν από το βάθος του οράματός του· αυτές του οι απεικονίσεις «δίνουν την εντύπωση σημαντικότερων γεγονότων [...], αναρωτιέται κανείς εάν ποτέ η ζωγραφική έχει εγείρει πιο σπουδαία, πιο ισχυρά, πιο έντονα συναισθήματα από εκείνα που βιώνουμε με μερικά από τα αριστουργήματα του Cézanne σε αυτό το είδος».²¹⁰ Τελικά, ο Fry σύστησε τον Cézanne ως συνεχιστή της παράδοσης της ευρωπαϊκής τέχνης και εκθείασε την «ηρωική μεγαλοψυχία» του, αφού ο καλλιτέχνης είχε πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτό

²⁰⁷ Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development...*, ό.π., σ. 56.

²⁰⁸ Ό.π., σ. 39. Παράδειγμα βλ. εικ. 32.

²⁰⁹ Ό.π., σ. 37.

²¹⁰ Ό.π., σ. 40.

το «συναρπαστικό έπος της ατομικής ανδρείας έναντι του όχλου που άφησε τα σημάδια του στην ιστορία της γαλλικής τέχνης του 19ου αιώνα».²¹¹

²¹¹ Ο.π., σ. 83.

3.3. Το δίπολο Picasso – Matisse.

Για τον Fry, ο Matisse και ο Picasso αποτελούσαν τους δύο κληρονόμους της καλλιτεχνικής διαθήκης του Cézanne. Παρά ταύτα, στην έκθεση ‘Manet and the Post-Impressionists’ το βρετανικό κοινό ήρθε σε επαφή με ελάχιστα και μη αντιπροσωπευτικά τους έργα. Πιο συγκεκριμένα, ο Matisse συμμετείχε με τρία ζωγραφικά έργα, οκτώ γλυπτά και δύο σχέδια,²¹² ενώ ο Picasso μόνο με δύο ζωγραφικά έργα.²¹³ Ο Fry δεν απέκρυψε την αδυναμία του να παρουσιάσει μια ολοκληρωμένη εικόνα της καλλιτεχνικής παραγωγής των δύο· απεναντίας, στο άρθρο ‘Post-Impressionists II’, υπογράμμισε πως ο Matisse «εξαιτίας της απουσίας ενός καλά ενημερωμένου συλλέκτη εκπροσωπείται σε μεγάλο βαθμό ανεπαρκώς», ενώ ο Picasso «θα έπρεπε να είχε εκπροσωπηθεί με μεγαλύτερα και πιο φιλόδοξα έργα».²¹⁴

Ωστόσο, φαίνεται πως ο Βρετανός έτρεφε μεγάλη εκτίμηση για το έργο του Matisse ήδη από την περίοδο των διοργανωτικών προετοιμασιών της αναφερθείσας έκθεσης. Στον κατάλογο τον συνέδεσε με τους τρεις πρωταγωνιστές Cezanne, Van Gogh και Gauguin, αποκαλώντας τον «συνεχιστή» τους, καθώς προήγαγε το μεταϊμπρεσιονιστικό μοντέλο ολοένα και περισσότερο. Υποστήριξε πως ο καλλιτέχνης αναζητούσε την «αφηρημένη αρμονία της γραμμής [και] του ρυθμού», και ότι επιχειρούσε να χρησιμοποιήσει το αφηρημένο σχέδιο ως μέσο έκφρασης, πραγματοποιώντας μια στροφή προς τη “βαρβαρική” τέχνη και τον πριμιτιβισμό.²¹⁵ Ανέλυσε περαιτέρω τα χαρίσματα του Γάλλου, σημειώνοντας πως «είναι προικισμένος με μια ιδιαίτερα εξαιρετική αίσθηση της αγνής ομορφιάς», με βασικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του την ομορφιά του ρυθμού, της χρωματικής αρμονίας, του καθαρού σχεδίου. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελούσε το έργο *Το κορίτσι με τα πράσινα μάτια* (εικ. 33), το οποίο περιγράφεται ως «τέλειο στο σχέδιο, [...] αυθεντικό και εντελώς επιτυχημένο σε πρωτοτυπία, ειλικρίνεια και γενναιότητα για τη χρωματική του αρμονία».²¹⁶

Αντιθέτως, ο Fry επέλεξε να μην παραπέμψει στον Picasso στον κατάλογο της έκθεσης. Η αναφορά στο έργο του εντοπίζεται στο κατοπινό άρθρο ‘Post-

²¹² Βλ. εικ. 33 και 34.

²¹³ Benedict Nicolson, ‘Post-Impressionism...’, ό.π., σ. 13. Βλ. εικ. 5 και 35.

²¹⁴ Roger Fry, ‘The Post-Impressionists-II’..., ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 90.

²¹⁵ Κατάλογος Manet and the Post-Impressionists, 1910. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 84.

²¹⁶ Roger Fry, ‘The Post-Impressionists-II...’, ό.π., σ. 93.

Impressionists II' τον Δεκέμβριο του 1910, στην εναρκτήρια παράγραφο του οποίου τόνισε τη διαφορετική προσέγγιση της τέχνης συγκριτικά με τον Matisse: «ο Picasso έρχεται σε έντονη αντίθεση με τον Matisse [αναφορικά με] την ορμή και τη μοναδικότητα της ιδιοσυγκρασίας του». Ο Fry χρησιμοποίησε το σχέδιο *Σαλώμη* (εικ. 36) ως παράδειγμα: σε αυτό διέκρινε την «τεχνική του δεξιοτεχνία» και παράλληλα μια «παράξενη και ανήσυχα ευφάνταστη δύναμη, που κάποιες φορές έρχεται αρκετά κοντά στον συναισθηματισμό χωρίς, νομίζω, να ξεπερνά το όριο».²¹⁷ Ο R. Cork θεωρεί ότι η απουσία κυβιστικών παραδειγμάτων από την έκθεση αποδεικνύει την επιφυλακτικότητα που διατηρούσε ακόμα ο Fry για τον κυβισμό.²¹⁸ Η πρώτη δημόσια αναφορά του Fry στον κυβισμό έγινε το 1911, όταν στην κυβιστική αίθουσα του Salon d'Automne αναρωτήθηκε γιατί η έκθεση είχε προκαλέσει «τέτοια αίσθηση, αφού πειράματα πάνω στον κυβισμό έχουν ήδη σημειωθεί εδώ και μερικά χρόνια». Ωστόσο, αναγνώριζε στους συμμετέχοντες κυβιστές το γεγονός ότι χρησιμοποιούσαν την τεχνοτροπία αυτή ως ένα μέσο έκφρασης της ίδιας της φόρμας.²¹⁹

Στη δεύτερη έκθεση, μολαταύτα, ο Picasso τοποθετήθηκε πλάι στον Matisse και οι δυο τους εκπροσωπούσαν τις ηγετικές φιγούρες των σύγχρονων καλλιτεχνικών τάσεων που συντελούνταν στη Γαλλία, ενώ επηρέαζαν ζωγράφους και εκτός γαλλικών συνόρων. Στον κατάλογο του 1912 ο Fry υποστήριξε πως αμφότεροι είχαν τις καταβολές τους στον Cézanne, εντούτοις εξελίσσονταν με διαφορετικό τρόπο και ακολουθούσαν εντελώς αντίθετα καλλιτεχνικά μονοπάτια.²²⁰

Από τη μια ο Picasso, κατά τον τεχνοκριτικό, επιχειρούσε να «εγκαταλείψει κάθε ομοιότητα με τη φυσική μορφή και να δημιουργήσει μια αγνή αφαιρετική γλώσσα της φόρμας - μια οπτική μουσική». Από την άλλη, στο έργο του Matisse δεν παρατήρησε αυτήν την ακραία αφαίρεση αλλά μια «ισοδυναμία, όχι ομοιότητα, με τη φύση. Σε αντίθεση με τον Picasso, που είναι κατ' εξοχήν πλαστικός, ο Matisse στοχεύει στο να μας πείσει για την αλήθεια στις φόρμες του μέσα από τη συνέχεια και τη ροή της ρυθμικής γραμμής, μέσα από τον λογικό συσχετισμό των επιφανειών του, και, πάνω

²¹⁷ Ο.π., σ. 93.

²¹⁸ Richard Cork, 'From 'Art-Quake' to 'Pure Visual Music'...', στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 59.

²¹⁹ Πληροφ. από C. Green, 'Fry, Roger's Canon from American Sculpture to Vlaminck, Incorporating the Catalogue of the Exhibition', στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 154. Αντιθέτως, ο Fry ποτέ δεν χρησιμοποίησε τη λέξη φωβισμός. Ίσως αυτό να οφείλεται στην αρνητική χροιά της σημασίας της.

²²⁰ Παραδείγματα εικόνων βλ. εικ. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43 και 44.

από όλα, με μια εντελώς νέα χρήση του χρώματος».²²¹ Είναι προφανές πως την περίοδο που εξετάζουμε, η ανάλυση του διπλού Matisse-Picasso βρισκόταν στο επίκεντρο των πνευματικών ενδιαφερόντων του Fry. Συνεπώς, στις 9 Νοεμβρίου του ίδιου έτους, συνέταξε το άρθρο ‘The Grafton Gallery -an apologia’, το οποίο αποτελεί ουσιαστικά ένα επεξηγηματικό κείμενο της τεχνοτροπίας και του ύφους των δύο καλλιτεχνών.

Εκείνο που ο Fry επιδίωκε να καταστήσει κατανοητό ήταν πως μέσω της φόρμας και ακολουθώντας διαφορετικές τεχνικές, ο εκάστοτε καλλιτέχνης είχε τη δυνατότητα να εκφράσει τα συναισθήματά του. Ο Matisse το κατόρθωσε δια μέσου της μερικής αναπαράστασης:

Ο Matisse είναι στην ουσία ένας ρεαλιστής ζωγράφος που σημαίνει πως το σχέδιό του δεν είναι αποτέλεσμα επινόησης, αλλά πάντα προέρχεται από ένα συγκεκριμένο υπό θέαση αντικείμενο. Κατά μίαν έννοια προσπαθεί πάντα να δημιουργήσει τα έργα του όπως τα πράγματα που βλέπει, αλλά όχι με την κυριολεκτική έννοια. Αυτό που κάνει είναι να σχεδιάζει με απόλυτη σαφήνεια τη συναισθηματική επίδραση που ασκούν πάνω του τα πράγματα. [...] Σε κάθε διαδοχικό στάδιο έχει ενισχύσει τις φόρμες, δουλεύοντας πάντα προς μια πιο ολοκληρωμένη και πλαστική ενότητα.²²²

Αυτό έχει ως αποτέλεσμα στο τελικό στάδιο «η αγνή φόρμα [...] να έχει ένταση, να είναι συμπαγής, τόσο τέλεια που δίνει σε αυτό την ίδια αίσθηση πραγματικότητας όπως [δίνει] η ζωή στον εαυτό της».²²³ Ο Matisse παρουσιάζεται ως ένας διανοούμενος καλλιτέχνης: «πράγματι πρόκειται για έναν ιδιαίτερα λεπτολόγο και μεθοδικό καλλιτέχνη, του οποίου η ευφυΐα συμβαδίζει με την ευαισθησία του».²²⁴

Αντιθέτως, ο Picasso συστήθηκε από τον Fry ως περισσότερο παρορμητικός: «η ευαισθησία του δεν είναι ελεγχόμενη από μια ξεκάθαρη και μεθοδική διάνοηση. Επομένως, συνεχώς πειραματίζεται. Εκτείνεται προς κάθε κατεύθυνση που του επιβάλλει το ένστικτό του».²²⁵ Τούτο δεν σημαίνει πως δεν είναι εξίσου ευφυέστατος.

²²¹ Roger Fry, *Vision and Design...*, ό.π., σ. 158.

²²² Roger Fry, ‘The Grafton Gallery: An Apologia’, *The Nation*, Νοέμβριος 1912. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 114.

²²³ Ό.π., σ. 114.

²²⁴ Ό.π., σ. 114.

²²⁵ Ό.π., σ. 116.

Αντιθέτως, «είναι ο πιο χαρισματικός, και ο πιο απίστευτα ικανός από όλους τους μοντέρνους καλλιτέχνες».²²⁶

Εκείνο που διακρίνουμε καθαρά είναι ο δισταγμός του Fry απέναντι στο έργο του Picasso και η πλήρης κατανόηση του έργου του Matisse. Ο κριτικός μπορούσε με μεγάλη άνεση να διαβάσει τη γλώσσα με την οποία εκφραζόταν ο τελευταίος: «είναι πιο εύκολο να μιλήσουμε για τον Matisse, [...] όλη η εξέλιξή του έχει συντελεστεί με τόσο ξεκάθαρα και λογικώς συσχετιζόμενα βήματα, που δεν χρειάζεται κανείς να προβλέψει κάποια αξιοσημείωτη ή τρομερή αλλαγή στις μεθόδους του».²²⁷ Από την άλλη ο Fry σημειώνει πως «είναι δύσκολο και επικίνδυνο να μιλήσουμε για τον Picasso, γιατί αλλάζει με καλειδοσκοπική ταχύτητα. Υπήρχαν στιγμές που η τέχνη του έμοιαζε σταθερή, [...] αλλά αμέσως η ισορροπία διαλύεται και μια νέα σύλληψη αρχίζει να προβάλλει. Επομένως είναι δύσκολο να κρίνουμε τα επιτεύγματά του, παρόλο που είναι εύκολο να δείξουμε τη γονιμότητα της δουλειάς του».²²⁸ Τις επιφυλάξεις του τις είχε εκφράσει και στον κατάλογο της έκθεσης: «είναι πολύ νωρίς για να είμαστε δογματικοί σε αυτό το σημείο και μπορούμε να καταλήξουμε [για την επιτυχία των έργων του], όταν οι αισθήσεις μας σε τόσο αφηρημένες φόρμες εξασκηθούν πολύ περισσότερο σε σχέση με τώρα».²²⁹

Αυτήν τη διστακτικότητα απέναντι στα έργα του Picasso θα πρέπει να την ερμηνεύσουμε σε συνάρτηση με τη γενικότερη επιφυλακτικότητα που διατηρούσε ο Fry απέναντι στον κυβισμό. Ο C. Green αποδεικνύει πως ο Βρετανός είχε μελετήσει σε βάθος τον κυβισμό και μάλιστα ήταν αρκετά ενημερωμένος σχετικά με τις τελευταίες εξελίξεις του. Συγκεκριμένα σημειώνει πως όταν ο Fry είχε διοργανώσει το 1914 την έκθεση της ομάδας Grafton Group²³⁰ στο Alpine Gallery, εκεί είχε παρουσιάσει φωτογραφίες από τα τελευταία έργα του Picasso· επίσης, είχε

²²⁶ Ο.π., σ. 115.

²²⁷ Ο.π., σ. 114.

²²⁸ Ο.π., σ. 115.

²²⁹ Roger Fry, *Vision and Design...*, ό.π., σ. 157.

²³⁰ Πρόκειται για μια ομάδα που λειτουργούσε υπό την αιγίδα του Fry και συμπεριελάμβανε καλλιτέχνες της ομάδας Bloomsbury, καθώς και νέους καλλιτέχνες οι οποίοι παλαιότερα υπάγονταν στο μαθητολόγιο του Slade School. Στην πρώτη τους έκθεση τον Μάρτιο του 1913 έλαβε χώρα η πρώτη τους παρουσίαση όπου παρουσιάστηκαν και έργα μη Βρετανών καλλιτεχνών, όπως του Max Weber και του Kandinsky. Βλ. Charles Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 67-71. Στο σχετικό άρθρο του ο Fry είχε αναφέρει πως τα έργα του Kandinsky ήταν τα καλύτερα όλης της έκθεσης (πήραν μέρος οι Lewis, Epstein, Gore, Sands κ.α.), «μια αγνή οπτική μουσική, δεν μπορώ πια να αμφισβητώ την πιθανότητα για συναισθηματική έκφραση μέσω τέτοιων αφηρηματικών οπτικών συμβόλων» (εικ. 45), στο Roger Fry, 'The Allied Artists', *The Nation*, Αύγουστος 1913, ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 153. Ο Cork υπογραμμίζει πως τα έργα του Kandinsky ήταν εκείνα που συνέβαλλαν στο να αποβάλλει ο Fry τις όποιες επιφυλάξεις διατηρούσε σχετικά με τον κυβισμό του Picasso και του Braque. Βλ. Richard Cork, 'From 'Art-Quake...', στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 67-68.

προσθέσει στην προσωπική του συλλογή το κολλάζ του Picasso *Κεφάλι άνδρα* (εικ.46)²³¹ ενώ τα σχεδιαστικά μοτίβα που υιοθετήθηκαν στα Omega Workshops²³² ήταν σε μεγάλο βαθμό επηρεασμένα από τον κυβισμό.²³³ Επομένως, ο μελετητής υπονοεί ότι η διστακτικότητα του Fry επ' ουδενί δεν οφειλόταν σε άγνοια. Στην περίπτωση του Picasso, εμπιστευόταν την προσπάθειά του γιατί είχε εκτιμήσει τους καρπούς των προσπαθειών του: «[τα έργα του] σίγουρα έχουν την ομορφιά των έντονα οργανωμένων συνόλων, αλλά κατανοώ την ενότητα σχεδόν απαθώς και διανοητικά. Βρίσκω ότι με συγκινούν μονάχα εξαιτίας της χάρης και της υπεροχής που συμβαδίζουν με ό,τι παράγει ο Picasso».²³⁴

Η Tillyard υποστηρίζει πως παρ' όλο που οι δύο καλλιτέχνες περιγράφηκαν στον βρετανικό τύπο σαν δίδυμοι ηγέτες του μεταϊμπρεσιονισμού στη Γαλλία, η αμηχανία του Fry απέναντι στα κυβιστικά έργα του Picasso ήταν εμφανής και από την ίδια την επιλογή των έργων του γαλλικού τμήματος. Αφενός δηλαδή εκδήλωσε έμμεσα την προτίμησή του για την τεχνοτροπία του Matisse, παρουσιάζοντας περισσότερα έργα του συγκριτικά με του Picasso (πιο συγκεκριμένα, είκοσι δύο έργα ζωγραφικής και έξι γλυπτά του Matisse έναντι έντεκα ζωγραφικών έργων του Picasso). Αφετέρου επέλεξε καλλιτέχνες που χρησιμοποιούσαν τη γεωμετρική φόρμα ως μέσο απλοποίησης μεν, αλλά είχαν υιοθετήσει, από την άλλη, την αφαίρεση μόνο σε περιορισμένο βαθμό. Απέναντι από τους πίνακες του Picasso τοποθετήθηκαν δέκα έργα του Herbin, οκτώ του Lhote, έξι του Marchand και τέσσερα του Derain.²³⁵ Όλοι τους παρουσιάστηκαν ως συνεχιστές του Cézanne, αλλά κανένας δεν εξέλιξε τη σεζανική φόρμουλα μέχρι τα όρια του κυβισμού. Έτσι, οι επιλογές του Fry στο σύνολό τους είναι ενδεικτικές των ορίων της ανοχής του απέναντι στον κυβισμό.²³⁶

²³¹ Το συγκεκριμένο έργο, καθώς και μια νεκρή φύση από τον Juan Gris (εικ. 47) την οποία απέκτησε το 1914, επηρέασαν και το δικό του *Εισιτήριο λεωφορείου*. Βλ. εικ. 48.

²³² Πρόκειται για έναν χώρο μέσα στον οποίο νέοι ταλαντούχοι καλλιτέχνες, όπως για παράδειγμα οι Wyndham Lewis, Paul Nash, Henri Gaudier-Brzeska κ.α. διακοσμούσαν διάφορα είδη οικιακής χρήσης όπως κεραμικά, υφάσματα, χαλιά, έπιπλα κ.λπ. Το ενδιαφέρον του Fry για τις εφαρμοσμένες τέχνες, αλλά και η ίδια η ανάμειξή του σε παρόμοιους χώρους υποδηλώνουν το αμείωτο ενδιαφέρον που επιδείκνυε για τη συγκεκριμένη έκφραση τέχνης, γεγονός ευνόητο αφού ανατράφηκε την περίοδο του κινήματος Arts and Crafts. Σχετικά βλ. Judith Collins, *The Omega Workshops*, Σικάγο, 1984, Isabelle Anscombe, *Omega and After: Bloomsbury and the Decorative Arts*, Λονδίνο, 1981, Richard Cork, 'Omega Interiors' στο *Art Beyond the Gallery, in Early 20th Century England*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 1985, σ. 117-176 και *Art and the Market: Roger Fry on Commerce in Art*, επιμ. και εισαγ. Craufurd D. Goodwin, Ann Arbor, 1998.

²³³ C. Green, 'Fry, Roger's Canon from American Sculpture... στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 154.

²³⁴ Ό.π., σ. 116.

²³⁵ Εικ. 49 και 50.

²³⁶ S. Tillyard, *The impact of Modernism...*, ό.π., σ. 177-180.

Σύμφωνα με την ίδια ερευνήτρια, οι ενδοιασμοί του Fry, καθώς επίσης η προβληματική σύσταση του κυβισμού -ειδικότερα αυτή του έργου του Picasso στον βρετανικό τύπο- ευθύνονταν για τη δυσκολία στην κατανόησή του εκ μέρους των κριτικών. Φαινομενικά, ο κυβισμός ερχόταν σε αντίθεση με ό,τι πρέσβευε ο μεταϊμπρεσιονισμός ως προς την έκφραση του συναισθήματος. Οι κυβιστές χρησιμοποιούσαν κατά κόρον γεωμετρικές φόρμες, με αποτέλεσμα οι σχολιαστές να αντιμετωπίσουν τα έργα ως άκαμπτα, αυστηρά και άρα επιστημονικά.²³⁷ Λόγου χάρη, ο αρθρογράφος της *Daily Mail* υποστήριξε πως τα έργα του Picasso αποτελούσαν «δυσνόητα γεωμετρικά προβλήματα».²³⁸

Ο Fry αφουγκράστηκε τη δυσκολία κατανόησης και αντιλήφθηκε το τέλμα στο οποίο είχε περιέλθει η πλειονότητα των ενδιαφερόμενων τεχνοκριτικών. Σημειώνει σχετικά: «επειδή οι τελευταίες εξελίξεις της τέχνης του Picasso έχουν ακολουθήσει τον δρόμο της γεωμετρικής φόρμας, κάποιιο θεωρούν πως πρόκειται για ένα καθαρά θεωρητικό [καλλιτέχνη] που εργάζεται πάνω σε διανοητικά ζητήματα της αφαίρεσης του σχεδίου».²³⁹ Υποστήριξε ότι ο Picasso δεν ήταν ένας μεθοδικός θεωρητικός, αλλά μάλλον ένας συναισθηματικός καλλιτέχνης που λειτουργεί ενστικτωδώς: «Αυτό που χρειάζεται είναι να δει κανείς την ποιότητα των έργων του, να εντοπίσει την ταραγμένη ευαισθησία και τη λεπτότητα, τη σπάνια διακριτικότητα της πινελιάς του, να δει πως η ευαισθησία είναι το πιο αξιοπρόσεκτο χαρακτηριστικό του».²⁴⁰ Στην πραγματικότητα όμως επανέλαβε τις επιφυλάξεις του: «είναι φυσικά πιθανό [τα κυβιστικά έργα] να αποτελούν ένα ενδιάμεσο στάδιο στη διαδρομή για μια πιο ξεκάθαρη και πιο σαφή φόρμα».²⁴¹

Η επισταμένη μελέτη του αντιθετικού ζεύγους Matisse-Picasso δεν περιορίζεται στη δεκαετία του 1910, αλλά συνεχίζεται και τα επόμενα χρόνια. Ο Fry εξακολούθησε να αντιπαραβάλλει τον Picasso με τον Matisse, αφιερώνοντας ένα άρθρο στον πρώτο το 1921 και μια μονογραφία στον δεύτερο το 1930. Εντελώς ξεκάθαρα πλέον ο Fry θα αποκηρύξει μελλοντικά τον κυβιστικό δρόμο του πρώτου και θα ασπαστεί εκείνον που ακολουθεί ο δεύτερος.

²³⁷ Ο.π., σ. 207.

²³⁸ Αρχείο REF 10/5, P.G.K., 'The Comic Cubists. Laughable Pictures at the Grafton Galleries', *The Daily Mail*, Οκτώβριος 1912.

²³⁹ Roger Fry, 'The Grafton Gallery: An Apologia...', ό.π., σ.115.

²⁴⁰ Ο.π., σ. 116.

²⁴¹ Ο.π., σ. 116.

3.4. Τα κινήματα που απέρριψε ο Fry.

Ο φουτουρισμός.

Η αφοσίωση του Fry σε νέα καλλιτεχνικά ρεύματα και σε μορφές τέχνης που δεν συμφωνούσαν με την πεπατημένη που ακολουθούσε η πλειονότητα των Βρετανών κριτικών τέχνης, δεν συνεπαγόταν επ' ουδενί και την άνευ όρων αποδοχή οτιδήποτε καινοτόμου εμφανιζόταν στο καλλιτεχνικό προσκήνιο της εποχής. Το 1912 ομάδα Ιταλών φουτουριστών πραγματοποίησε έκθεση στην Sackville Gallery. Στα έργα τους ο Fry διέκρινε την απόρροια μιας «ψυχολογικής ή επιστημονικής περιέργειας, παρά ένα έργο τέχνης».²⁴² Το ίδιο έτος στο άρθρο του 'The Futurists' για το περιοδικό *Nation* ισχυρίζεται πως το άψογο σχέδιο εξαρτάται από το συναίσθημα και στην περίπτωση των φουτουριστών «η αγάπη για ταχύτητα και για τεχνολογία απέτυχαν στο να δημιουργήσουν αυτήν τη λυρική ένταση που από μόνη της θα μπορούσε να βοηθήσει τον θεατή να μοιραστεί τα συναισθήματά του» ενώ καταλήγει πως «το έργο τους μοιάζει στο μεγαλύτερο μέρος του αρκετά ευφύες, αρκετά επιστημονικό και θεωρητικό, ελάχιστα εμπνευσμένο από ισχυρά συναισθήματα. [...] Είναι έργο τολμηρών και πολυμήχανων θεωρητικών που εκφράζονται ζωγραφίζοντας εικόνες, παρά ανθρώπων των οποίων η ζωγραφική αποτελεί ένα φυσικό, αναπόφευκτο τρόπο έκφρασης».²⁴³ Με το σκεπτικό αυτό αποφάσισε να αποκλείσει τα έργα τους από τη δική του έκθεση 'The Second Post-Impressionist Exhibition', δικαιολογώντας τη θέση του ως εξής: «οι φουτουριστές πέτυχαν να δημιουργήσουν ένα ολόκληρο σύστημα αισθητικής με το να παρανοήσουν μερικά από τα δυσνόητα και δύσκολα έργα του Picasso».²⁴⁴

Ο Harrison υποστηρίζει πως η διαφορά των φουτουριστών με τους μεταϊμπρεσιονιστές ήταν όχι στιλιστική αλλά ιδεολογική. Οι φουτουριστές παρακολουθούσαν στενά και επηρεάζονταν βαθιά από τις τρέχουσες τεχνολογικές εξελίξεις· για αυτούς η μοντέρνα τέχνη εξέφραζε τη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα. Οι μεταϊμπρεσιονιστές της Αγγλίας, αντιθέτως, επιδίωκαν

²⁴² Τον Απρίλη του 1910 είχαν δημοσιοποιήσει στο βρετανικό κοινό το μανιφέστο τους. Σε αυτό οι φουτουριστές απέρριπταν τη μιμητική τέχνη, δεν αποδέχονταν την αρμονία και απαξίωναν τόσο τη φόρμα όσο και το χρώμα. Βλ. Αρχείο REF 8/4, 'Manifesto of the Futurist Painters', Απρίλιος 1910.

²⁴³ Οι μοναδικοί που ξεχώρισε ήταν οι Boccioni και Severini. Αρχείο REF 12/1, φάκελος, C578, Roger Fry, 'The Futurists', *The Nation*, Μάρτιος 1912, σ. 945.

²⁴⁴ Βλ. *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 111.

την αυτονομία της τέχνης και την ανεξαρτητοποίησή της από τις επιρροές που ασκούσε η καθημερινότητα, ενώ παράλληλα της έτρεφαν σεβασμό.²⁴⁵ Η Tillyard, από την άλλη, θεωρεί πως ο Fry απέρριψε τον φουτουρισμό όχι εξαιτίας της ποιότητας των έργων τους, αλλά επειδή τα θεώρησε προϊόντα παρεξήγησης του κυβισμού. Η παρεξήγηση του κυβισμού σήμανε και την παρεξήγηση του έργου του Cézanne, άρα και την παρερμηνεία της παρουσίασης του Γάλλου ζωγράφου από τον ίδιο τον Fry στα Grafton Galleries.²⁴⁶

Ένας από τους βασικότερους ανταγωνιστές του Fry, σε ό,τι αφορά την προώθηση των σύγχρονων καλλιτεχνικών ρευμάτων την περίοδο αυτή, ήταν ο Frank Rutter, αρθρογράφος των *The Sunday Times*. Ο Rutter στο άρθρο του ‘An art causerie’, που αφορούσε στην έκθεση του Fry το 1912, υποστήριξε ότι η βασική αιτία της δυσκολίας στην κατανόηση των εκθεμάτων από μεγάλο ποσοστό των θεατών ήταν στην ουσία η χρήση του όρου μεταϊμπρεσιονισμός, ο οποίος παρέπεμπε σε πολλές και διαφορετικές μεταξύ τους τεχνοτροπίες.²⁴⁷ «Διαφορετικές, γιατί μερικές είναι προοδευτικές, άλλες αντιδραστικές, άλλες βασίζονται σε μια νέα οπτική του ρεαλισμού και άλλες στην επιστροφή του πρωτόγονου συμβολισμού. Η προσπάθεια να συγκεράσει κανείς όλα αυτά τα στοιχεία φέρει ως αποτέλεσμα μια φοβερή αναστάτωση». Ωστόσο, και ο ίδιος έκανε χρήση του όρου τον Οκτώβρη του 1913 όταν οργάνωσε την έκθεση με τίτλο ‘Post-Impressionist and Futurist Exhibition’ στα Doré Galleries. Εκεί ο Rutter συμπεριέλαβε έργα φουτουριστών, Γερμανών εξπρεσιονιστών, περισσότερα έργα Βρετανών καλλιτεχνών συγκριτικά με εκείνη του Fry, αποκλείοντας βέβαια δημιουργίες των συνεργατών του τελευταίου, όπως της V. Bell, του D. Grant κ.α.²⁴⁸ Έτσι, προέκυψαν αναπόφευκτα δύο αντίθετοι πόλοι μοντερνικότητας στη βρετανική καλλιτεχνική πραγματικότητα.

Ο Cork αναφέρει ότι ο Fry προίγγε τα συμφέροντα των καλλιτεχνών που ανήκαν στον φιλικό του κύκλο, δημιουργώντας έτσι αισθήματα εχθρότητας σε καλλιτέχνες

²⁴⁵ C. Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 88.

²⁴⁶ S. K. Tillyard, *The Impact of Modernism...*, ό.π., σ. 183.

²⁴⁷ Αρχείο REF 10/6, Frank Rutter, ‘An Art Causerie’, *Sunday Times*, 1912. Το ζήτημα του όρου μεταϊμπρεσιονισμός έθιξε και ο συντάκτης της *The Outlook*: «βάρτισε [ο Fry] το κίνημα ‘μεταϊμπρεσιονισμός’, ένας ελκυστικός πλην παραπλανητικός τίτλος», στο Αρχείο REF 10/6, J.B.M., ‘Spiritual Experiences at the Grafton Gallery’, *The Outlook*, Οκτώβριος 1912.

²⁴⁸ Η αντιπαράθεση των δύο συνεχίστηκε και την επόμενη δεκαετία. Παράδειγμα αποτελεί το σχόλιο της αρθρογράφου Amelia Defries, η οποία σημείωσε ότι οι εν λόγω κριτικοί εξακολουθούν χωρίς λόγο να ασχολούνται με τα «απαρχαιωμένα» κινήματα του κυβισμού και του φουτουρισμού, Αρχείο REF 10/06, Amelia Defries, ‘Artists and Futurists’, *Sunday Times*, 1923.

που απείχαν από αυτόν. Για παράδειγμα, ο Lewis και ο Etchells εναντιώνονταν στα καλλιτεχνικά προστάγματα του Fry, τα οποία κέρδιζαν όλο και μεγαλύτερο έδαφος στη βρετανική καλλιτεχνική σκηνή.²⁴⁹ Η Spalding, από την άλλη, ισχυρίζεται πως ο Fry απέκλεισε συγκεκριμένους σημαντικούς καλλιτέχνες σκωτσέζικης καταγωγής από το βρετανικό τμήμα, παρ' όλο που ήταν φιλικά προσκείμενοι στον μεταϊμπρεσιονισμό, στα πλαίσια μιας γενικότερης προσπάθειας για υποβάθμιση της παρουσίας των σκωτσέζων καλλιτεχνών στην αγγλική τέχνη.²⁵⁰

Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός.

Ο Fry, όπως και ο συνεργάτης του Bell, ασπαζόταν τις καλλιτεχνικές επιταγές της Γαλλίας και αποδεχόταν σχεδόν κάθε τι νεωτεριστικό λάμβανε χώρα εντός των ορίων της. Για παράδειγμα σημείωσε πολύ μεταγενέστερα, στο 'What France has Given to Art' του 1931, πως οι δύο βασικές προσφορές των Γάλλων καλλιτεχνών στην τέχνη ήταν από τη μία το γεγονός ότι παρουσίασαν έναν εναλλακτικό τρόπο θέασης της ζωής, μια «ιδιαιτέρη εγρήγορση του νου και του συναισθήματος, μια ιδιαίτερη δεκτικότητα στις αποχρώσεις της έκφρασης της ζωής - μια δύναμη να εξετάζουμε με έντονο ενδιαφέρον τα οικεία και καθημερινά πράγματα, και κυρίως μια αίσθηση για ό,τι είναι ευχάριστο, ελκυστικό και διασκεδαστικό» και αφετέρου, κάτι που έρχεται σε φαινομενική αντίθεση με τα παραπάνω, «ένα πάθος για μια αυστηρή, σχεδόν αφαιρετική ομορφιά, ένα είδος άκαμπτου πνευματικού πάθους, μια αποφασιστικότητα».²⁵¹

Παράλληλα, οι Fry και Bell δεν έκαναν καμία αναφορά σε άλλα κινήματα που εξελίσσονταν σε άλλες χώρες, όπως στη Ρωσία (π.χ. στον κονστρουκτιβισμό) ή ακόμα και αποστρέφονταν τεχνοτροπίες που εντοπίζονταν σε χώρες όπως η Γερμανία. Μάλιστα τον Αύγουστο του 1912, κατά την ανασκόπηση της έκθεσης μοντέρνας τέχνης στην Κολωνία, ο Fry γνωστοποίησε ευθαρσώς την αποστροφή του απέναντι στους Γερμανούς καλλιτέχνες, επισημαίνοντας πως εκείνο που τους διέκρινε ήταν η «συναισθηματική ανειλικρίνεια, ένα ελάττωμα που διατηρείται στη

²⁴⁹ Βλ. Richard Cork, 'From 'Art-Quake' to 'Pure Visual Music' ...στο *Art Made Modern...*, ο.π., σ. 70.

²⁵⁰ Frances Spalding, *British Art Since 1900...*, ό.π., σ. 38.

²⁵¹ Αρχείο REF 12/01, φάκελος C867, 'What France Has Given to Art', *The Listener*, Δεκέμβριος 1931, σ. 1122.

φυλή τους για αιώνες». Αν και ξεχώριζε τους Erbslöh και Nolde, εξακολουθούσε να πιστεύει πως «δεν υπάρχει ακόμα κανένα σημάδι κάποιου καθοριστικού δημιουργικού ταλέντου στη Γερμανία».²⁵²

Στη Γερμανία αυτή την εποχή, όπως εξηγεί ο Harrison, η μελέτη της αισθητικής στην τέχνη ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με την ψυχολογία. Ενώ αναγνωριζόταν η αυτονομία της τέχνης από μελετητές όπως ο Fiedler και ο Hildebrand, μεγάλη έμφαση δινόταν στη συμπεριφορά του θεατή κατά την αισθητική του αντίδραση όταν εξέταζε ένα έργο τέχνης.²⁵³ Πιο συγκεκριμένα, ο Fiedler διαχώριζε την υποκειμενική πρόσληψη που καθόριζε το συναίσθημα ευχαρίστησης ή δυσαρέσκειας από την αντικειμενική, που ήταν η αναπαράσταση ενός αντικειμένου. Θεωρούσε πως η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική έχουν τους δικούς τους νόμους - όχι της φύσης αλλά της όρασης. Η οπτική πρόσληψη δεν σχετίζεται με τη νοητική μας ικανότητα. Ο ιδανικός κόσμος του καλλιτέχνη δεν είναι η βελτιωμένη από τους κανόνες φύση, αλλά ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνονταν και αναπαριστούσε τη φύση, μια διαδικασία που είχε τις ρίζες της στο υποσυνείδητο.²⁵⁴

Οι θεωρίες του επηρέασαν κατοπινούς μελετητές, κυρίως δε τον Worringer. Ο τελευταίος στη μελέτη του *Abstraktion und Einfühlung* έδινε προβάδισμα στην ενσυναίσθηση, που σήμαινε πως η σπουδαιότητα την οποία αποδίδουμε στην ομορφιά εξαρτιόταν από την ικανότητά μας να τη συσχετίζουμε με ένα έργο τέχνης. Υποστήριζε πως η ρεαλιστική αναπαράσταση στην τέχνη, όπως στην περίπτωση της αρχαίας Ελλάδας και Ρώμης, ήταν ενδεικτική της πίστης στον υλικό κόσμο. Η αφηρημένη αναπαράσταση στα έργα, όπως για παράδειγμα σε εκείνα της αρχαίας Αιγύπτου, αποτελούσε ένδειξη ανασφάλειας απέναντι στον υλισμό και ταυτόχρονα εμπιστοσύνη στην πνευματικότητα. Έτσι, η αφαίρεση ήταν συσχετισμένη με μια υπερβατική αντίληψη για τον κόσμο.²⁵⁵ Μεταγωγός των πιο πάνω απόψεων στην Αγγλία ήταν ο T. E. Hulme, με τον οποίο ο Fry ήρθε σε έντονη αντιπαράθεση.

Ο Hulme αντιπαθούσε τόσο τον Fry όσο και την κοινότητα των Bloomsbury, ενώ εξελίχθηκε σε ένθερμο υπερασπιστή των γερμανικών απόψεων περί αισθητικής, με έμφαση στην αφαίρεση. Ο Harrison, σκιαγραφώντας τις διαφορές μεταξύ της φιλοσοφίας του Fry και του Hulme, αναφέρει πως ο τελευταίος, στη διάλεξή του

²⁵² Αρχείο Fry REF, 12/1, φάκελος C586, 'The Exhibition of Modern Art at Cologne', *The Nation*, Αύγουστος 1912.

²⁵³ C. Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 95-96.

²⁵⁴ L. Venturi, *History of Art Criticism...*, ό.π., σ. 274-278.

²⁵⁵ Ό.π., σ. 274.

‘Modern Art and its Philosophy’ το 1914, έκανε λόγο για τον «ριζοσπαστικό μοντερνισμό» -σε αντίθεση με τον «παραδοσιακό μοντερνισμό» του Fry υποστηρίζοντας πως η μοντέρνα τέχνη σχετιζόταν με την αφαίρεση και όχι με τη συναισθηματική συμμετοχή, ενώ είχε χαρακτήρα γεωμετρικό (*geometric*), όχι ζωτικό (*vital*) ή οργανικό (*organic*). Ενώ ο Fry τόνιζε το χαρακτήρα της συνέχειας της αισθητικής εμπειρίας και τις καθολικές ιδιότητες της αισθητικής μορφής, οι ριζοσπάστες μοντερνιστές πρόσβευαν πως η εμπειρία της σύγχρονης τέχνης θα έπρεπε να προκύπτει από τις εμπειρίες του σύγχρονου κόσμου. Ο Hulme έδωσε έμφαση στην αρχαϊκή και μη νατουραλιστική μορφή τέχνης· τόνισε ακόμη την αναγκαιότητα για χρήση της γεωμετρίας, καθώς αυτό ήταν το σημείο που μπορούσε να εξελίξει τη σύγχρονη τέχνη.²⁵⁶

Ο βορτισισμός.

Ο Hulme υπήρξε υποστηρικτής του καλλιτεχνικού κινήματος που άκουγε στο όνομα βορτισισμός. Οι βορτισιστές ήταν επηρεασμένοι από τον φουτουρισμό και τον κυβισμό, τη φωτογραφία και τις πρόσφατες τεχνολογικές εξελίξεις, εφαρμόζοντας όμως έναν ιδιαίτερο τρόπο καλλιτεχνικής έκφρασης. Τα βασικά γνωρίσματα της τέχνης τους ήταν ο αντι-θεωρητικός και εμπειρικός χαρακτήρας του και σήμερα θεωρείται ένα από τα σπουδαιότερα κινήματα της Αγγλίας με την ουσιαστικότερη συμβολή στη μοντέρνα βρετανική τέχνη σύμφωνα με τον Shone.²⁵⁷ Ο Andrew Wilson επισημαίνει ότι το εν λόγω κίνημα, παρά τη βραχεία διάρκεια ζωής του (μόλις περί τα τρία έτη) κατάφερε να αποτελέσει μια συναφή και ισχυρή ομάδα που τελικά αντιτασσόταν στον μποεμισμό των συνδεδόμενων με την ομάδα Bloomsbury καλλιτεχνών, τη θεματολογία των κυβιστών και την προσκόλληση στην αυτοματοποίηση των φουτουριστών.²⁵⁸ Έκαναν το ντεμπούτο τους με την έκδοση του περιοδικού *Blast*, το οποίο κυκλοφόρησε σε δύο μόνο τεύχη (το πρώτο τον Ιούνιο του 1914, το δεύτερο τον Ιούλιο του επόμενου έτους), που παρ’ όλα αυτά ήταν ενδεικτικά της ιδεολογίας των εκδοτών, αλλά και των μελών του.

²⁵⁶ Βλ. Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 94-97.

²⁵⁷ R. Shone, *The Century of Change...*, ό.π., σ. 19.

²⁵⁸ Andrew Wilson ‘Rebels and Vorticists’, στο *Blast: Vorticism 1914-1918...*, ό.π., σ. 24.

Ο Hulme τον Ιανουάριο του 1914, αναφερόμενος στον βορτισισμό, δήλωσε πως η κίνηση προς την αφαίρεση

θα κορυφωθεί όχι τόσο στις απλές γεωμετρικές μορφές που βρέθηκαν στην αρχαϊκή τέχνη, αλλά μέσω των πιο περίπλοκων που είναι συνδεδεμένες στο νου μας με την ιδέα των μηχανημάτων. [...] Η καθαρή γεωμετρική ακρίβεια δίνει ευχαρίστηση σε ανθρώπους που τους προβληματίζει η ασάφεια της εξωτερικής εμφάνισης. Η γεωμετρική γραμμή είναι κάτι το πολύ μακρινό από την ακαταστασία, τη σύγχυση και τις τυχαίες λεπτομέρειες των υπαρκτών πραγμάτων.²⁵⁹

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Shone, ο Whyndam Lewis -ηγετική μορφή της ομάδας- καταδίκασε την «καλαίσθητη παθητικότητα» του κυβισμού τείνοντας περισσότερο προς τις θέσεις των Ιταλών φουτουριστών για «ουσιαστική σύγχρονη τέχνη», με έμφαση στην ταχύτητα και τη μηχανοποίηση. Ωστόσο, ο Lewis και οι ομοϊδεάτες του απέρριπταν τα ρομαντικά-περιγραφικά στοιχεία του φουτουρισμού και κινήθηκαν προς ένα ζωγραφικό πρόγραμμα που υποστήριζε τις καθαρές φόρμες και χρώματα, ανεξάρτητα από την αντανάκλαση της ενέργειας που χαρακτήριζε τη σύγχρονη ζωή. Επιπλέον, αντίθετα με τους φουτουριστές, δεν απεχθάνονταν το παρελθόν, αλλά μελετούσαν με σοβαρότητα τα πνευματικά ερεθίσματα που ενυπήρχαν στην πρωτόγονη τέχνη και τιςγωνιώδεις σχηματισμένες φόρμες της τέχνης πριν την περίοδο της Αναγέννησης.²⁶⁰

Όλα τα μέλη του βορτισισμού, με μόνες εξαιρέσεις τους Lawrence Atkinson και Jessica Dismorr, είχαν στο παρελθόν συνεργαστεί με τον Fry, είτε στο Friday Club²⁶¹ είτε στο Grafton Group είτε στα Omega Workshops. Κατά τον Cork, τρία είναι τα σημαντικότερα πρωτοποριακά κινήματα στην Αγγλία τη δεκαετία του 1910: εκείνοι που είχαν συσπειρωθεί γύρω από τον Sickert και το Camden Town Group, οι καλλιτέχνες και κριτικοί του Bloomsbury και οι Άγγλοι κυβοφουτουριστές· μερικοί από αυτούς προσχώρησαν στη συνέχεια στον βορτισισμό. Οι σχέσεις μεταξύ τους ήταν αρκετά περίπλοκες. Για παράδειγμα, ενώ ο Fry είχε φιλονικήσει με τον Wyndham Lewis, ο πρώτος δεν έπαψε να υποστηρίζει τη δουλειά του δεύτερου·

²⁵⁹ R. Shone, *The Century of a Change...*, ό.π., σ. 19.

²⁶⁰ Ό.π., σ. 19.

²⁶¹ Η ζωγράφος Vanessa Bell ήταν η ιδρύτρια του Friday Club, ενός τόπου συνάθροισης ερασιτεχνών και επαγγελματιών καλλιτεχνών. Για περισσότερες πληροφ. βλ. F. Spalding, *British Art since 1900...*, ό.π., σ. 37.

ακόμη, ο Bloomsbury Duncan Grant εξέθετε συχνά με τους βορτισιστές.²⁶² Ο Cork υπογραμμίζει πως αν και ο Fry δεν παραδέχτηκε ανοιχτά την ουσιώδη συνεισφορά των βορτισιστών στην τέχνη, δεν δίστασε να επικροτήσει την προσπάθεια ορισμένων από αυτούς, όπως του Gaudier-Brzeska ή του Bomberg ο οποίος έδειξε στο έργο *Στην αναμονή* (εικ. 51) πως έχει «φιλοδοξία, ενέργεια και ευφυΐα».²⁶³

Ο Harrison υπογραμμίζει πως το διευρυμένο χάσμα που παρατηρείται ανάμεσα στους μεταϊμπρεσιονιστές και εκείνους που προασπίζονταν μια πιο επιθετική μοντέρνα τέχνη είναι ενδεικτικό του διαφορετικού κοινωνικού υποβάθρου. Η ομάδα δηλαδή του Bloomsbury αποτελούνταν από μέλη που ανήκαν σε ανώτερη κοινωνική τάξη, τα οποία φλέρταραν με τον ριζοσπαστισμό στην τέχνη και την πολιτική, αλλά που δεν μετείχαν ενεργά σε επαναστατικές αλλαγές. Αντιθέτως, οι συμμετέχοντες στο Rebel Art Center (προδρομική ομάδα του βορτισισμού) και κατόπιν οι βορτισιστές, ανήκαν σε κατώτερη κοινωνική τάξη. Επομένως δεν διακύβευαν σημαντικά κοινωνικά δικαιώματα και η πολιτική ιδεολογία των μελών κυμαινόταν από την άκρα αριστερά μέχρι την άκρα δεξιά: οι πρώτοι ήταν φιλειρηνιστές και εναντιώθηκαν στον Μεγάλο Πόλεμο, ενώ μεταξύ των δεύτερων υπήρχαν κάποιοι οι οποίοι κατατάχτηκαν σε αυτόν εθελοντικά: ιδεολογικά, οι πρώτοι υπερασπίζονταν τα δικαιώματα των ομοφυλόφιλων μελών τους, ενώ οι δεύτεροι, όπως και οι φουτουριστές, επευφημούσαν την ετεροφυλοφιλία.²⁶⁴ Στα παραπάνω συμφωνεί και ο Paul Edwards, ο οποίος υπογραμμίζει πως από πολιτική σκοπιά, η θεωρία του Worringer και οι θιασώτες της αποστρέφονταν τον φιλελευθερισμό που πρέσβευαν οι υποστηρικτές του Bloomsbury, τείνοντας προς έναν πιο απολυταρχικό πολιτικό τρόπο σκέψης.²⁶⁵

Πάντως, κατά τον Edwards, οι συνεχείς αντιπαραθέσεις οφείλονταν στο γεγονός πως την περίοδο αυτή η βρετανική τέχνη υπόκειτο σε μια μη συστηματοποιημένη αφομοίωση των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών καινοτομικών τεχνοτροπιών. Για τους Fry και Bell η διαδικασία αυτή είχε να κάνει με τη συνειδητοποίηση πως η φόρμα ήταν εκείνη που είχε τον πρωταρχικό ρόλο στην τέχνη. Οτιδήποτε πέρα από αυτήν την πρακτική δεν είχε αισθητική σπουδαιότητα.²⁶⁶ Αντίστοιχα, ο Rothenstein αναφέρει πως μέσα σε διάστημα μόλις τεσσάρων χρόνων το βρετανικό κοινό

²⁶² Richard Cork, 'From 'Art-Quake... στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 57-72.

²⁶³ Ό.π., σ. 70.

²⁶⁴ C. Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 88-90.

²⁶⁵ Paul Edwards, *Blast...*, ό.π., σ. 13.

²⁶⁶ Βλ. Paul Edwards, *Blast...*, ό.π., σ. 13-14.

απότομα ενημερώθηκε, και μάλιστα με τρόπο τυχαίο και ανιστορικό, για τη σύγχρονη ευρωπαϊκή ζωγραφική από τον Cézanne μέχρι τους φουτουριστές.²⁶⁷

²⁶⁷ Βλ. John Rothenstein, *British Art Since 1900...*, ό.π., σ. 5. Η Anna Gruetzner Robins συνοψίζει το σύνολο των εκθέσεων σύγχρονης τέχνης που έλαβαν χώρα στο Λονδίνο: ‘Manet and the Post Impressionists’ το 1910 στα Grafton Galleries, έκθεση έργων των Cézanne και Paul Gauguin το 1911 στη Stafford Gallery, έκθεση Ιταλών φουτουριστών το 1912 στη Sackville Gallery, ‘Second Post-Impressionist Exhibition’ το 1912 στα Grafton Galleries, έκθεση με έργα Βρετανών, Αμερικανών και Σκωτσέζων φωβιστών το 1912 στη Stafford Gallery, ‘Post-Impressionist and Futurist Exhibition’ το 1913 στα Doré Galleries, η έκθεση έργων των Kandinsky και Brancusi στην Allied Artists Association μεταξύ 1909-1914, έκθεση του Matisse το 1919 στα The Leicester Galleries, ‘20th century art: a review of Modern Movements’ το 1914 στη Whitechapel Art Gallery, μεταίμπρεσιονιστές, κυβιστές και άλλοι καλλιτέχνες το 1914 στη Brighton Art Gallery. Βλ. Anna Gruetzner Robins, *Modern Art in Britain 1910-1914*, Merrell Holberton Publishers London in association with Barbican art Gallery [χ.χ.], σ. 7.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η εποχή της αναθεώρησης των απόψεων του Fry μεταξύ 1918-1934.

4.1. Οι βασικές απόψεις του Fry για τη λειτουργία της τέχνης στην Ευρώπη μετά το 1918.

Προβαίνοντας σε μια όσο το δυνατόν συνοπτική αλλά περιεκτική ανασκόπηση, διαπιστώνουμε πως μετά τη λήξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου ο καλλιτεχνικός κόσμος χωρίστηκε σε δύο ευρύτερες ομάδες: από τη μία υπήρχαν εκείνοι που υποστήριζαν πως η καλλιτεχνική παλινόρθωση θα ήταν πραγματοποιήσιμη μόνο μέσω της επιστροφής στην παράδοση και από την άλλη εκείνοι που επέλεξαν πιο ριζοσπαστικές μεθόδους.

Ο όρος «επιστροφή στην τάξη» (*rappel à l'ordre*) είναι χαρακτηριστικός της πρώτης, που κυρίως υποστήριζε την επιστροφή σε εικονιστικές συμβάσεις οι οποίες είχαν εγκαταλειφθεί πριν από τον πόλεμο, δηλαδή την αναπαράσταση και τον ρεαλισμό, αμφισβητώντας παράλληλα την αφαίρεση.²⁶⁸ Η τάση αυτή επικράτησε σε αρκετές ευρωπαϊκές πόλεις, ενώ μεταλαμπαδεύτηκε και στο Λονδίνο. Ο Πρώτος Παγκόσμιος αντιμετώπιστηκε από ορισμένους ως απόρροια της κοινωνικής αποσύνθεσης και των διεφθαρμένων αξιών, σύμπτωμα των οποίων υπήρξε και η προπολεμική *avant-garde*. Κατά τον Reed, ζητήματα όπως, λόγου χάρη, η ακριβής νοηματοδότηση του περιεχομένου του κυβισμού, που πριν το 1914 συμβόλιζε τον αντικομορμισμό και ίσως σε ορισμένες περιπτώσεις τον αναρχισμό, ήταν μια από τις βασικές επιδιώξεις της ομάδας αυτής.²⁶⁹ Ο James Beechey σημειώνει επιπρόσθετα πως οι ιστορικές συγκυρίες, οι καλλιτεχνικές προκαταλήψεις και οι προσπάθειες για πολιτισμική ανάκαμψη έπαιξαν το ρόλο τους σε αυτή τη μεταστροφή. Παραδείγματα τέτοιων προσπαθειών υπάρχουν πολλά. Λόγου χάρη, αυτή την περίοδο η διεύθυνση του Λούβρου επιχείρησε να αναδιαμορφώσει τις αίθουσες του μουσείου με νέους πίνακες· επίσης ο εορτασμός των 400 χρόνων από το θάνατο του Raffaello αποτέλεσε αφορμή για τη διοργάνωση μιας σειράς εκθέσεων πυροδοτώντας ταυτόχρονα

²⁶⁸ Βλ. *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 306. Παραδείγματα της τάσης αυτής αποτελούν τα έργα του Picasso, στα οποία σημειώνεται μεταβολή προς την αναπαράσταση.

²⁶⁹ Ό.π., σ. 221-225.

διαδοχικές συζητήσεις σχετικά με τους συνδετικούς δεσμούς της μοντέρνας τέχνης με την τέχνη της Αναγέννησης.²⁷⁰

Σε ό,τι αφορά τη δεύτερη ομάδα, εδώ συμπεριλαμβάνονταν, σύμφωνα με τον Harrison, όσοι θεωρούσαν τον πόλεμο αποτέλεσμα της κεκαλυμμένης βαρβαρότητας του μέχρι τότε συστήματος εξουσίας. Ως εκ τούτου, για να αποφύγουν μια παρόμοια καταστροφή στο μέλλον, και πόσω μάλλον να αποτρέψουν την αναδημιουργία ενός παρόμοιου συστήματος, εκείνο που επιζητούσαν ήταν η απομάκρυνση αυτών των δυνάμεων. Εκπρόσωποι αυτής της άποψης είχαν αρχικά ως έδρα την ουδέτερη πολιτικά καπιταλιστική Ζυρίχη. Εδώ, κινήματα όπως το νταντά δεν είχαν ιδιαίτερα πολιτικό περιεχόμενο.²⁷¹

Επιπλέον, ο Harrison σημειώνει πως όσοι συμμετείχαν στις θεωρητικές διενέξεις σχετικά με τη μοντέρνα τέχνη κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, προσανατολιζόνταν σε τρεις δεσπόζουσες και συνάμα προβληματικές έννοιες: την αφαίρεση, τον ρεαλισμό και, μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1920, τον σουρεαλισμό. Τα επιχειρήματα καθεμιάς ομάδας προσελάμβαναν αντίστοιχα πολιτικό χαρακτήρα: οι βασικές αρχές τους παραπέμπουν χονδρικά στον κομμουνισμό, τον φασισμό και τον φιλελεύθερο καπιταλισμό. Οι πιο σημαντικές και κρίσιμες διαφωνίες κατά τις δεκαετίες του 1920 και του 1930 είχαν ως βασικό άξονα την αναπαράσταση του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού και των δομικών του αξιών. Αυτός ερμηνευόταν από τον καθένα ανάλογα με τον πολιτικό χώρο στον οποίο ανήκε.²⁷²

Αν έπρεπε να εντάξουμε τον Fry σε κάποια από τις παραπάνω κατηγορίες, θα καταλήγαμε πως οι θέσεις του ταυτίζονταν περισσότερο με εκείνων που τάσσονταν υπέρ του *rappel à l'ordre*. Είναι αναμφισβήτητο πως σε κάθε περίπτωση εναντιωνόταν σε νέα καλλιτεχνικά εγχειρήματα όπως για παράδειγμα στο νταντά και στον σουρεαλισμό. Τόσο η αντιπάθειά του προς τις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις της τέχνης όσο και η απουσία της ενότητας και η ασυνέχεια με την παράδοση, αλλά και ο αντιορθολογικός χαρακτήρας των δύο αυτών ρευμάτων μας εξηγούν αυτήν του τη στάση.²⁷³ Εξετάζοντας την αλληλογραφία του, βλέπουμε σε γράμμα του προς τον K. Clark, το οποίο χρονολογείται το 1933, να αναφέρει σχετικά: «Η Γαλλία είναι ακόμα

²⁷⁰ James Beechey, 'Defining Modernism: Roger Fry and Clive Bell in the 1920s' στο Richard Shone, *The Art of Bloomsbury: Roger ...*, ό.π., σ. 47.

²⁷¹ *Art in Theory 1900-1990...*, ό.π., σ. 221-223. Σε άλλες χώρες ο χαρακτήρας ήταν διαφορετικός: για παράδειγμα οι ντανταϊστές του Βερολίνου προσέδιδαν στο κίνημα πολιτικό νόημα.

²⁷² Ό.π., σ. 333-336.

²⁷³ Βλ. Christopher Green, 'Into the Twentieth Century...', στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 15.

μελαγχολική και απογοητευμένη. Ο σουρεαλισμός της έχει προκαλέσει άσχημο στομαχόπονο και [οι Γάλλοι καλλιτέχνες] δεν γνωρίζουν τι να δοκιμάσουν στη συνέχεια».²⁷⁴ Σύμφωνα με την Gillian Naylor, επειδή ο Fry πίστευε ότι η σπουδαία τέχνη του παρελθόντος έπαιζε σημαντικότερο πνευματικό ρόλο στην κοινωνία, ήταν αυτή που έπρεπε να μελετηθεί και να γίνει κατανοητή και όχι τα πρόσφατα ριζοσπαστικά κινήματα. Αντιμετώπιζε τον σουρεαλισμό και τον εξπρεσιονισμό ως παραδείγματα της καλλιτεχνικής εκδίκησης της Γερμανίας και θεωρούσε πως οι ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις που εφαρμόζαν οι θιασώτες τους δεν είχαν καμία σχέση με τον παραδοσιακό και πνευματικά λυτρωτικό ρόλο της τέχνης.²⁷⁵ Ο Beechey σημειώνει χαρακτηριστικά πως λιγότερο από το ένα τέταρτο των κειμένων του Fry από το 1918 και μετά αφορούσαν καλλιτέχνες εν ζωή και πως οι περισσότερες από τις πιο σημαντικές παρατηρήσεις του σχετικά με τη μοντέρνα-σύγχρονη τέχνη παρέμειναν αδημοσίευτες.²⁷⁶

Ενώ λοιπόν στην καλλιτεχνική σκηνή της Αγγλίας αλλά και της Γαλλίας και άλλων χωρών είχαν εισέλθει νέοι καλλιτέχνες με καινοτόμες απόψεις, ο Fry εξακολουθούσε να υπερασπίζεται τα παλαιότερα καλλιτεχνικά του πρότυπα και σε ορισμένες περιπτώσεις ανακάλυψε ζωγράφους που στο παρελθόν είχε σκόπιμα αγνοήσει. Κάτι τέτοιο συνέβη με την περίπτωση του Seurat. Το 1920 ομολόγησε πως «το μεγαλύτερό μου λάθος ήταν η αποτυχία να ανακαλύψω το πνεύμα του Seurat».²⁷⁷ Η διστακτικότητα αυτή οφείλεται, σύμφωνα με τον Green, στη γενικότερη επιφυλακτικότητα που διατηρούσε ο Fry απέναντι στον νεοϊμπρεσιονισμό, καθώς τον αντιμετώπιζε ως τμήμα του ιμπρεσιονισμού με ακραία έμφαση στην επιστημονικότητα.²⁷⁸ Ωστόσο, αντιλαμβανόταν ότι ο Seurat ενώ «δέχθηκε όλη τη δομή των ιμπρεσιονιστικών ανακαλύψεων σχετικά με τη μορφή των [...] φαινομένων», τελικά η «καταγραφή της εικόνας που τόσο απασχόλησε τους ιμπρεσιονιστές δεν είχε καμία σπουδαιότητα για εκείνον. Η εικόνα, όπως αποτυπώθηκε από τις ιμπρεσιονιστικές έρευνες δεν είναι παρά μόνο υλικό με το

²⁷⁴ Γράμμα προς Kenneth Clark, *Letters of Roger Fry*, τομ. Β'..., ό.π., σ. 681. Πάντως, σε πολιτικό επίπεδο, τόσο ο Fry όσο και οι στενοί φίλοι του Bell και Grant, εκδήλωναν τις αντιφασιστικές τους απόψεις -συμμετέχοντας για παράδειγμα σε εκθέσεις με αντιφασιστικό περιεχόμενο- χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δραστηριοποιούνταν ενεργά. Βλ. Richard Shone, 'The Art of Bloomsbury: Roger Fry...' στο Richard Shone, *The Art of Bloomsbury...*, ό.π., σ. 19.

²⁷⁵ *Bloomsbury: The Artists, Authors...*, ό.π., σ. 17.

²⁷⁶ James Beechey, 'Defining Modernism...', στο *The Art of Bloomsbury...*, ό.π., σ. 50.

²⁷⁷ 'Retrospect' στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 191.

²⁷⁸ C. Green, 'Roger Fry's Canon from American Sculpture...', στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 208.

οποίο δομεί, και οι δομήσεις του είναι τόσο αγνές λογικά και αρχιτεκτονικά, ισορροπημένες με τόση ακρίβεια και τόσο όμορφα αναλογικές, που το τελικό αποτέλεσμα είναι εντελώς διαφορετικό από την εικόνα». ²⁷⁹ Εκείνο που είναι ιδιαίτερα σημαντικό σύμφωνα με τον Blunt, είναι πως το έργο του Seurat, όπως και του Cézanne, δεν αντέβαινε στις θεωρητικές αναλύσεις του Fry, δηλαδή δεν υπήρχε καμία προστριβή μεταξύ αναπαράστασης και φορμαλιστικής τελειότητας. Και οι δύο ζωγράφοι ήταν αριστοτέχνες στην πλαστική σύνθεση, παρ' όλο που οι φορμαλιστικές αρμονίες του καθενός προέκυπταν από διαφορετικούς δρόμους. ²⁸⁰

Μετά το πέρας της εμπόλεμης περιόδου ο Fry, όπως και ο Bell, είχε πλήρη επίγνωση της αποξένωσής του από το ζωτικό κέντρο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 πραγματοποίησε πολλά ταξίδια στη Γαλλία, όπου συγχρωτίστηκε με ανθρώπους του πνεύματος και της τέχνης. Κατά τον Reed, η αισθητική θεωρία του Fry πήρε την τελική της μορφή στα χρόνια που παρεμβάλλονταν μεταξύ των δύο πολέμων. Η συγγραφική του δραστηριότητα, πέρα από τις εκδόσεις βιβλίων, εκτείνεται και στη σύνταξη άρθρων, με τα περιοδικά *Athenaeum*, *Burlington Magazine*, *New Statesman*, *Nation and Athenaeum* (από το 1924 και εξής), *The Dial* και *Listener* να φιλοξενούν τις στήλες του, όπου ο Fry πραγματευόταν ποικίλα καλλιτεχνικά ζητήματα.

Παρ' όλο που οι Fry και Bell επιχειρούσαν να αναδείξουν την υπεροχή της γαλλικής τέχνης, αυτή η προσήλωση δεν παρατηρείται και στα κείμενα των Γάλλων ομολόγων τους, όπως ισχυρίζεται ο Beechey. Ο μελετητής σημειώνει πως κάποιοι από τους πιο επιφανείς τεχνοκριτικούς, οι οποίοι είχαν την έδρα τους στη Γαλλία, συγκαταλέγονταν ανάμεσα στους φίλους των δύο Βρετανών. Παραδείγματα αποτελούν ο αγγλόφιλος Georges Duthuit, που συνδεόταν με τον κύκλο του Bloomsbury, ο τεχνοκριτικός Salmon, ο Waldemar George, αρχισυντάκτης του *L'Amour del' Art* που οι σελίδες του είχαν φιλοξενήσει άρθρα του Fry, καθώς και ο Christian Zervos, ο οποίος είχε μεταφράσει στα γαλλικά μια συνοπτική έκδοση του βιβλίου του Fry, *Henri Matisse* στο περιοδικό του *Cahiers d' Art*. Παρ' όλα αυτά ο Fry δεν παρέπεμπε σε αντίστοιχες μελέτες τους. ²⁸¹

²⁷⁹ 'Retrospect' στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 196.

²⁸⁰ Roger Fry, *Seurat*, εισαγ. Antony Blunt..., ό.π., σ. 6-7.

²⁸¹ Πιο αναλυτικά βλ. James Beechey, 'Defining Modernism...', στο *The Art of Bloomsbury...*, ό.π., σ. 39-51.

Ο C. Green υπογραμμίζει πως σε ζητήματα όπως εκείνο της σύζευξης της «αγνής φόρμας» με τις «συσχετιζόμενες ιδέες» δεν είχε τόσο αυστηρές και απόλυτες θέσεις, όπως οι P. Reverdy και M. Raynal. Τονίζει ότι ο φερμαλισμός του Fry προσαρμοζόταν τόσο στο γαλλικό όσο και στο βρετανικό μοντερνιστικό πλαίσιο και συνδύαζε με ένα περίεργο τρόπο τον αισθητικό εξτρεμισμό με νατουραλιστικά στοιχεία προσδίδοντάς του έτσι μια μοναδική ταυτότητα. Με τις φερμαλιστικές συσχετίσεις ασχολήθηκαν οι δύο ανωτέρω υποστηρικτές του ιδεαλισμού του κυβισμού (Reverdy και Raynal), όμως η αποδοχή της φύσης ως βασικό κίνητρο για την τέχνη που υποστήριζε ο πρώτος και η ενασχόληση με τη μεταφυσική εκ μέρους του δεύτερου, ανάγκασαν τον Fry να αποστασιοποιηθεί και από τους δύο. Ακόμη, ενθαρρύνοντας τους καλλιτέχνες να επιστρέψουν στην αναπαράσταση, συντάχθηκε παράλληλα με εκείνους που αποκήρυτταν τον καθαρό κυβισμό στη Γαλλία, όπως ο Vauxcelles και ο Lhote.²⁸² Παραμένει πάντως αναπάντητο το ερώτημα για ποιο λόγο ο Βρετανός δεν συνομιλεί με ομολόγους του σε χώρες εκτός Μεγάλης Βρετανίας· θα μπορούσε να παραθέσει τις απόψεις του στους Γάλλους τεχνοκρίτες έτσι ώστε να αναπτυχθεί ένας γόνιμος διάλογος γύρω από τα ζητήματα τα οποία πραγματεύεται· ωστόσο κάτι τέτοιο δεν φαίνεται να αποτέλεσε ζητούμενό του.

Αυτή η σταδιακή αποδοχή καλλιτεχνικών στοιχείων που νωρίτερα είχε απορρίψει ως ασήμαντα συνέπεσε με τον αυξανόμενο προβληματισμό του απέναντι στην εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης συνολικά. Εξετάζοντας την προσωπική του αλληλογραφία, τον βρίσκουμε να καταθέτει το 1919 στην V. Bell:

Νομίζω ότι ο ενθουσιασμός να βλέπει κανείς τη Φύση που δεν είναι ανεπηρέαστη, που μοιάζει να προσκαλεί κάποιον και να δέχεται τις προκαταλήψεις του σχετικά με τα σχήματα και τα χρώματα, είναι αναζωογονητικός. Μπορεί να κάνω λάθος, και ακόμα νομίζω πως θα βρεις το έργο μου εδώ να παραπέμπει σε τρομερό βαθμό σε αυτό που βλέπει [κανείς] [...] Όλο και περισσότερο έχω την αίσθηση ότι ο Cézanne ήταν ένας αγνός νατουραλιστής ή σχεδόν [νατουραλιστής].²⁸³

²⁸² Christopher Green, 'Into the Twentieth Century...', στο *Art Made Modern...*, ό.π., σ. 22, 27.

²⁸³ *Letters of Roger Fry*, τομ. Β'..., ό.π., σ. 470-471. Ο C. Reed παρατηρεί πως αυτή η μεταβολή στην αισθητική του θεωρία δεν περιορίζεται μονάχα στις πραγματείες και στα άρθρα του, αλλά εκτείνεται και στην προσωπική του καλλιτεχνική παραγωγή. Λόγου χάρη, ενώ κατά την περίοδο 1914-1915 είχε υιοθετήσει σε ορισμένα έργα του την τεχνική του κολλάζ και σε άλλα την αφαιρετική τεχνοτροπία, μετά τον πόλεμο απομακρύνθηκε από αυτά τα στοιχεία. Βλ. *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 307.

Μάλιστα, αναφερόμενος στα δικά της έργα, ο Fry παραδέχθηκε πως «αυτή η μεγάλη αφαιρετική δουλειά [από σένα] που έχω στο στούντιό μου δεν σημαίνει τίποτα πια για μένα».²⁸⁴ Δημοσίως, στην κριτική του για την έκθεση του London Group στα New Burlington Galleries το 1928, ο Fry δήλωσε την πεποίθησή του πως ο μεταϊμπρεσιονισμός απέτυχε να επηρεάσει θετικά τις αισθητικές προτιμήσεις του κοινού, κάτι για το οποίο είχε τόσο πολύ αγωνιστεί κατά τα έτη 1910-1914. Αποτελούσε «ειρωνεία της μοίρας» το γεγονός ότι η περίοδος που οι καλλιτέχνες κατάφεραν να εκφράσουν τα συναισθήματά τους στο καμβά συνέπεσε με την έναρξη του πολέμου, ενώ «όταν ο πόλεμος τελείωσε,[...] η έμπνευση είχε περάσει, οι καλλιτέχνες είχαν ήδη πάψει να συντηρούν ό,τι έμοιαζε με άκαρπη επιδίωξη».²⁸⁵ Δύο χρόνια πριν από τον θάνατό του, το 1932, ομολόγησε στον Ch. Mauron τα εξής:

Αρχίζουν να μου αρέσουν ολοένα και περισσότερο κάποιες παλιομοδίτικες σχολές όπως οι Ολλανδοί τοπιογράφοι του 17ου αιώνα. Έχω σταματήσει πια να συμβαδίζω με την ηλικία μου και απογοητεύομαι όλο και πιο πολύ με τα ακαδημαϊκά επιτεύγματα των κυβιστών και άλλων - τελικά ο αβανγκαρντισμός μου φαίνεται όλο και πιο ασήμαντος.²⁸⁶

Το αποκορύφωμα αποτελεί το γεγονός ότι ο Fry έφτασε τελικά να εχθρεύεται τον ίδιο τον χώρο στον οποίο τόσα χρόνια ανήκε. Τον Μάιο του 1928 εκμυστηρεύτηκε στη V. Bell:

Είναι πράγματι κατάρα το ότι έχουμε αποκτήσει τέτοια φήμη, που σημαίνει [ότι είμαστε] τόσο πολύ περιζήτητοι από όλους εκείνους των οποίων η πνευματική ζωή αποτελείται από καθαρό σνομπισμό. [...] Αυτό κάνει τον καθένα να πιστεύει ότι υπάρχει μια φυλή ανώτερων ανθρώπων και επιδίδεται μια ζωή στην αναζήτησή τους, πότε [στον χώρο] της αριστοκρατίας, πότε [στον χώρο] του Bloomsbury.²⁸⁷

²⁸⁴ Ο.π., σ. 449.

²⁸⁵ Αρχείο REF 12/01, φάκελος C817, [χ.ο.], 'The London Group', *The Nation and The Athenaeum*, Μάιος 1928, σ. 174-175.

²⁸⁶ Γράμμα προς Charles Mauron, *Letters of Roger Fry*, τομ. Β'..., ό.π., σ. 675.

²⁸⁷ *Letters of Roger Fry*, τομ. Β'..., ό.π., σ. 630. Ο James Beechey επισημαίνει πως παρά την ειλικρινή αντίσταση του Fry στον πολιτισμικό ελιτισμό, οι κριτικοί του Bloomsbury συνέβαλαν στην καθιέρωση της μοντέρνας τέχνης ως τέτοια, ενώ υπό την επιρροή τους φορμαλιστικές έννοιες όπως το κλασικό, η πλαστικότητα, η σημαίνουσα μορφή κ.λπ. αποτελούσαν τον βασικό πυρήνα των θεωρητικών συζητήσεων για την τέχνη. Βλ. James Beechey, 'Defining Modernism: Roger Fry and Clive Bell in the 1920s' στο Shone, Richard, *The Art of Bloomsbury*..., ό.π., σ. 49.

4.2. Άρθρα, βιβλία και διαλέξεις του Fry που υποδηλώνουν την ιδεολογική του μεταστροφή.

Τεκμήρια αυτού του σκεπτικισμού και δείγματα κειμένων που προδίδουν τη διάθεσή του για αναθεώρηση εντοπίζουμε ήδη από τη λήξη του πολέμου. Το 1918, στο άρθρο με τίτλο ‘Line as a means of expression in modern art’ για το *Burlington Magazine*,²⁸⁸ ο Fry έκανε λόγο για την επανάσταση που επήλθε στο σχέδιο με την έλευση του 20ου αιώνα, μέσω της οποίας ο καλλιτέχνης μπορούσε να εκφραστεί χρησιμοποιώντας το σχέδιο, ακόμα και όταν αυτό έτεινε να είναι αναπαραστατικό. Διέκρινε δύο ειδών σχέδια: από τη μία εκείνο που αποσκοπούσε στη μεγαλύτερη συνοχή και τη σταθερή, συνθετική δομή της φόρμας -το δομικό δηλαδή σχέδιο (*structural design*)- και από την άλλη εκείνο που χαρακτηριζόταν για τη ρυθμικότητα της γραμμής και άρα ήταν πιο ελεύθερο - το καλλιγραφικό σχέδιο (*calligraphic design*). Ο Fry θεωρούσε πως η καλλιγραφία, όσο και αν προκαλούσε στον καλλιτέχνη ευχαρίστηση, ήταν επικίνδυνη. Εντούτοις, στην περίπτωση του Sickert, του οποίου το καλλιγραφικό σχέδιο δεν ήταν πλαστικό αλλά εικονογραφικό, με βασικό χαρακτηριστικό τη χρήση του *chiaroscuro*,

θα ήταν άτοπο να απορρίψουμε τις αξιοσημείωτες ομορφιές των σχεδίων του. [...] Τα σχέδια του Sickert έχουν αρκετά όμορφα στοιχεία τα οποία σκοπίμως θυσιάστηκαν από τον μοντέρνο καλλιτέχνη στην αναζήτηση για μια πιο αυστηρή τάξη. Θα ήταν ανούσιο να διαλέγαμε μεταξύ των δύο, αποτελούν δύο διαφορετικούς τρόπους έκφρασης.²⁸⁹

²⁸⁸ Roger Fry, ‘Line as a Means of Expression in Modern Art’, στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 33, No. 189, Δεκέμβριος 1918, σ. 201-203+205-208 και Roger Fry, ‘Line as a Means of Expression in Modern Art (Continued)’, στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 34, No. 191, Φεβρουάριος 1919, σ. 62-63+66-67+69. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 326-338.

²⁸⁹ Roger Fry, ‘Line as a Means of Expression in Modern Art’..., ό.π., σ. 208. Βλ. την εικ. 52 όπου συγκρίνει σχέδια του Sickert και του Grant. Το ζήτημα του γραφικού χαρακτήρα (*handwriting*) του καλλιτέχνη απασχολούσε ιδιαίτερος τον Fry, καθώς αυτός ήταν αποκαλυπτικός του ύφους του. Σχετικά βλ. Αρχείο REF 12/01, φάκελος C803, [χ.ο.], ‘Higher Commercialism in Art’, *The Nation and the Athenaeum*, Νοέμβριος 1927, σ. 277 και Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development...*, ό.π. σ. 42-43. Επίσης, ο κριτικός ενίοτε κατέφευγε στη σύγκριση του γραφικού χαρακτήρα μεταξύ διαφορετικών ζωγράφων για να διαπιστώσει τις μεταξύ τους διαφορές, βλ. για παράδειγμα Αρχείο REF 12/01, φάκελος C862, ‘Turner and Pissarro’, *The New Statesman and Nation*, 1931, σ. 437-438. Σύμφωνα με τον R. Shiff, ο Fry ενστερνιζόταν τις απόψεις των G. Morelli, B. Berenson και H. Wölfflin, οι οποίοι υποστήριζαν ότι η αξιολόγηση της ζωγραφικής και του σχεδίου προέκυπτε από την ανάλυση του γραφικού χαρακτήρα, Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development...*, ό.π., σ. xii.

Την επόμενη χρονιά, συζητώντας την έκθεση έργων Γάλλων καλλιτεχνών στην Mansard Gallery,²⁹⁰ ο Fry αναγνώρισε για πρώτη φορά τον διαχωρισμό στον οποίο υπόκειτο η μοντέρνα τέχνη: «είναι πια ξεκάθαρο ότι το μοντέρνο κίνημα είναι χωρισμένο σε δύο κύρια ρεύματα επιρροής: το ένα που καλείται κυβιστικό [...], και το άλλο νατουραλιστικό». Οι εκπρόσωποι του πρώτου επιδίωκαν τη ρήξη με την εικόνα του πραγματικού κόσμου· εκείνοι του δεύτερου απεικόνιζαν οικείους τρισδιάστατους χώρους. Ο Fry δήλωσε πως αν και αποστρεφόταν τις νατουραλιστικές αναφορές στην τέχνη, ίσως αυτές θα μπορούσαν παρά ταύτα να βρουν εφαρμογή στην εικονογράφηση.²⁹¹ Συνεπώς, σύμφωνα με τον Reed, εκείνο που ο κριτικός επιδίωκε ήταν να συνδυάσει τις δύο αντιφατικές έννοιες της αναπαραστατικότητας και της αφαίρεσης, να αναδείξει δηλαδή την αναπαράσταση στο έργο χωρίς να θυσιάζεται το ιδανικό της αγνής αισθητικής εμπειρίας, με απώτερο σκοπό να θεωρητικοποιήσει την επανένταξη του μοντερνισμού στον ευρύ ρου της παράδοσης της ιστορίας της τέχνης.²⁹²

Η όλο και φιλικότερη προσέγγιση των αναπαραστατικών τεχνικών οδήγησε αναπόφευκτα στην επανεξέταση των πρακτικών που εφάρμοζαν οι κυβιστές. Κατά την επισκόπηση των έργων του Picasso στη Leicester Galleries ο Fry διέκρινε σε αυτά ορισμένα αναπαραστατικά στοιχεία και υπογράμμισε πως:

όταν μελετούμε το συναισθηματικό αποτέλεσμα που ασκεί πάνω μας η μη-αναπαραστατική μορφή, [...] μπορεί να ελπίσουμε πως μια παρόμοια ορμή και πειστικότητα ενδέχεται να πηγάζει από τις αφαιρέσεις της κυβιστικής ζωγραφικής. Ωστόσο, δεν φαίνεται πως κάτι τέτοιο έχει συμβεί έως τώρα. Έχουμε αφουγκραστεί, ευχαριστηθεί, γοητευτεί [από τα αφαιρετικά έργα] αλλά μετά δυσκολίας έχουμε συγκινηθεί σε τέτοιο βαθμό όπως με τα έργα όπου η αναπαράσταση καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος.²⁹³

Να υπογραμμίσουμε πάντως σε αυτό το σημείο πως η αντιπαράθεση που είχε ο κριτικός με τον καλλιτέχνη δεν συνοδεύτηκε από την απαξίωση της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας του τελευταίου. Αργότερα ο Fry θα τόνιζε πως ο Picasso ήταν ο πιο

²⁹⁰ Roger Fry, 'Modern French Art at the Mansard Gallery', στο *Athenaeum*, Αύγουστος 1919, ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 339-342.

²⁹¹ *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 340- 342.

²⁹² Ο.π., σ. 307.

²⁹³ Αρχείο REF 12/01, φάκελος C674, [χ.ο.], 'Picasso', *The New Statesman*, Ιανουάριος 1921. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 343-346.

«δύσκολος από τους μοντέρνους καλλιτέχνες, [...] έχει μια σχεδόν επιστημονική ολοκλήρωση, [...] έναν σκεπτικισμό, [...] δοκιμάζει συνεχώς μια σειρά από ιδέες που αντικαθιστούν νέες εφαρμογές, [...] είναι αυθεντικός, [...] κανένας πριν από αυτόν δεν είχε ποτέ τη δική του τεράστια ευφορία νέων ιδεών».²⁹⁴

Μελετώντας τα γλυπτά των Epstein και Dobson στο άρθρο 'London sculptors and sculptures', ο Fry τόνισε εκείνα τα σημεία που οι καλλιτέχνες έκαναν λανθασμένη χρήση της αφαίρεσης:

Το σύνηθες σφάλμα των ανθρώπων που έχουν τις ίδιες προτιμήσεις με εμάς και που είναι εμφανές εδώ, είναι η άποψη πως η απλότητα μπορεί να επιτευχθεί με την απλή αφαίρεση και άρνηση. Η αληθινή αισθητική απλότητα μπορεί να επιτευχθεί με μια πλούσια και θερμή ευαισθησία που επέρχεται μέσα από την πολυπλοκότητα του ζητήματος στην τελική ενότητα.²⁹⁵

Σημείωσε πως οι γλύπτες είχαν χονδρικά δύο επιλογές για να δημιουργήσουν ένα ολοκληρωμένο έργο: είτε να καλλιεργήσουν την αισθαντικότητά τους έτσι ώστε να σχηματίσουν μια τέλεια οργανωμένη φόρμα, είτε να αντιταχθούν σκόπιμα στην οργανωμένη φόρμα και, αφού ασκηθούν αρκετά, να επιτρέψουν στην αισθαντικότητά τους να δημιουργήσει με βάση την αφαίρεση. «Ακολουθώντας οποιαδήποτε διαδρομή, ο δρόμος για την τέλεια ένωση αυτών των δύο στοιχείων, που είναι απαραίτητα σε ένα ολοκληρωμένο έργο τέχνης, είναι γενικά μακρύς - για αυτό και οι περισσότεροι καλλιτέχνες κατορθώνουν την πραγματική έκφραση αργά στη ζωή τους». Όμως το να επιλέγει ο γλύπτης -και εν γένει ο καλλιτέχνης- την αφαίρεση χάριν συντομίας και ευκολίας χωρίς την απαραίτητη εξάσκηση και γνώση ήταν λάθος· ο Fry κατέληξε λοιπόν πως «Η επίδραση του κυβισμού στη μοντέρνα τέχνη παρακίνησε πολλούς, ίσως την πλειονότητα των νέων καλλιτεχνών, να

²⁹⁴ Αρχείο REF 1/139, 'Modern Art I. Lecture on Impressionism and Post-Impressionism', χειρόγραφο, [δεκαετία 1920]. Αναφορικά με την αντίδραση του φιλότεχνου κοινού απέναντι στον κυβισμό, ο Beechey αναφέρει πως τα κυβιστικά μοτίβα των σκηνικών που είχε φιλοτεχνήσει ο Picasso για τα μπαλέτα του Diaghilev το 1919, δεν προκάλεσαν ιδιαίτερη εντύπωση, ούτε ο θίασος κατόρθωσε να προσελκύσει μεγάλο αριθμό θεατών, γεγονός ενδεικτικό, σύμφωνα με τον μελετητή, της δυσμενούς υφιστάμενης σχέσης μεταξύ avant-garde και κοινού. Βλ. J. Beechey, 'Defining Modernism...', στο Richard Shone, *The Art of Bloomsbury...*, ό.π., σ. 39-51, 44. Βλ. εικ. 53.

²⁹⁵ 'London Sculptors and Sculptures' στο *Transformations...*, ό.π., σ. 142-143.

ακολουθήσουν τον δεύτερο δρόμο»,²⁹⁶ ο οποίος φαινόταν πιο ενδιαφέρων «λόγω της ανικανότητάς [του] να ανταποκριθεί στο πλαστικό σχέδιο».²⁹⁷

Στο βιβλίο του για τον Cézanne, ο Fry τοποθέτησε τον κυβισμό πλάι στον ιμπρεσιονισμό, περιγράφοντας τα δύο κινήματα ως «θηλιά στην πορεία της ζωγραφικής παράδοσης» που χρησίμευαν στο να προσφέρουν «συγκεκριμένα χρήσιμα υλικά στο βασικό ρεύμα», αλλά τελικά αμφότερα είχαν «εγκαταλείψει σε μεγάλο βαθμό οτιδήποτε έμοιαζε να είναι σημαντικό εκείνη την εποχή στους υποστηρικτές τους».²⁹⁸ Τέλος, παρατηρούμε την ολοκληρωτική αλλαγή στάσης απέναντι στον κυβισμό στα 1930, όταν υποστήριξε πως ο κυβισμός «απέτυχε ως ένα ολοκληρωμένο σύστημα έκφρασης»· εντούτοις «υπήρξε μια σπουδαία άσκηση. Θα ήταν θεμιτό, πιστεύω, όλες οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες να ξεκινούν με ένα μάθημα κυβισμού, έτσι ώστε ο μαθητής να ασκηθεί σε ένα ολοκληρωμένο σύστημα πλαστικής δόμησης. Με αυτόν τον τρόπο θα μάθαινε να αρθρώνει τα πιο απλά φορμαλιστικά στοιχεία».²⁹⁹

Σαφέστερη εκδήλωση αυτής της σταδιακής ιδεολογικής μεταστροφής των πρωτύτερα λίγο-πολύ παγιωμένων θέσεών του, αποτελεί το κεφάλαιο 'Retrospect' του βιβλίου *Vision and Design*,³⁰⁰ που εκδόθηκε το 1920. Πρόκειται για μια ανθολογία επιλεγμένων άρθρων³⁰¹ που είχαν δημοσιευτεί τα προηγούμενα χρόνια και

²⁹⁶ Ο.π., σ. 154.

²⁹⁷ Ο.π., σ. 156.

²⁹⁸ Roger Fry, *Cézanne: A Study of his Development...*, ό.π., σ. 31. Ωστόσο, η στάση του απέναντι στην τέχνη των ιμπρεσιονιστών φαίνεται πως άρχισε να διαφοροποιείται, τουλάχιστον κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Το 1933 δήλωσε πως «κάθε φορά που παρουσιάζεται μια ευκαιρία να δούμε μια καλή επιλογή ιμπρεσιονιστικών πινάκων, ο θαυμασμός μου για τους δασκάλους αυτής της περιόδου αυξάνεται. Καθώς περνούν τα χρόνια και η ιστορική απόσταση μάς βοηθά να έχουμε μια γενικότερη εικόνα του κινήματος στο σύνολό του, αυτό λαμβάνει όλο και περισσότερο μια μορφή ενός εκ των μεγαλύτερων κινήματων της δημιουργικής ενέργειας της ευρωπαϊκής παράδοσης. Και όπως όλα τα μεγάλα αριστουργήματα του πιο μακρινού παρελθόντος, αυτά τα έργα δεν μπορούν να χρονολογηθούν. Μοιάζουν σαν να φιλοτεχνήθηκαν εχτές για την προσωπική μας ευχαρίστηση», Roger Fry, 'Modern French Art at the Lefèvre Gallery', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 63, No. 364, Ιούλιος 1933, σ. 24.

²⁹⁹ Αρχείο REF 1/163, 'Contemporary Painting and Decorative Art in England and France. With References to Slide Illustrations. The Lecture Refers to the Art of Matisse, Cézanne, Picasso, Rousseau Douanier, Derain, Marchand, Segonzac, Bonnard, Vuillard and to Cubism and Surrealism', χειρόγραφο, [δεκαετία 1930].

³⁰⁰ 'Retrospect' στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 188-199.

³⁰¹ Πρόκειται για τα: 'Art and life', 'An Essay in Aesthetics', 'The Ottoman and the Whatnot', 'The Artist's Vision', 'Art and Socialism', 'Art and Science', 'The Art of Bushmen', 'Negro Sculpture', 'Ancient American Art', 'The Munich Exhibition of the American Art', 'Giotto', 'The Art of Florence', 'The Jacquemart-André Collection', 'Dürer and his Contemporaries', 'El Greco', 'Three Pictures in Tempera by William Blake', 'Claude', 'Aubrey's Beardsley's Drawings', 'The French Post-

αφορούσαν στην τέχνη διαφορετικών περιόδων και διαφορετικών πολιτισμών, κάτι που είναι ενδεικτικό των πεδίων που μέχρι και αυτό το σημείο είχαν πρωτεύουσα σημασία για τον μελετητή. Ο ίδιος σημειώνει: «Παρά το ότι δεν έχω επανεκδώσει εδώ τίποτα με το οποίο να είμαι απόλυτα ασύμφωνος, δεν μπορώ να μην αναγνωρίσω πως σε αρκετά από αυτά τα δοκίμια η έμφαση δίνεται σε άλλα σημεία από ότι θα έδινα σήμερα».³⁰² Παραδέχεται ακόμη: «δεν νομίζω ότι έχω επιδοκιμάσει τον Wilson Steer ή τον Walter Sickert όσο θα το άξιζαν και ότι έστρεψα την αμέριστη προσοχή μου σε κάποιους μιμητές των Μεγάλων Δασκάλων».³⁰³ Στην περίπτωση του μεταϊμπρεσιονισμού, αναγνωρίζει το εξής: «υπογράμμισα σε υπερβολικό βαθμό τη διάζευξη του με τις ρίζες του [ενν. τον ιμπρεσιονισμό]. Τώρα βλέπω καθαρότερα τους δεσμούς μεταξύ τους, αλλά παρ' όλα αυτά ήμουν σωστός στο να αναγνωρίσω την ουσιώδη διαφορά τους» η οποία ήταν «η επιστροφή [του μοντέρνου κινήματος] στις βασικές ιδέες του φορμαλιστικού σχεδίου, το οποίο είχε χαθεί κατά την απεγνωσμένη επιδίωξη της νατουραλιστικής αναπαράστασης».³⁰⁴

Σύμφωνα με την ερμηνεία που δίνει ο Reed για την επανεξέταση της φορμαλιστικής θεωρίας του Fry, αυτή προσέλαβε διττή υπόσταση: αφενός επιχείρησε να προσδώσει έναν ρόλο στην αναπαράσταση, βασιζόμενος στην αισθητική εμπειρία· αφετέρου αποκτούσε σταδιακά σημαίνουσα βαρύτητα η έννοια της ηθικότητας, με την έννοια της «αγνότητας» (*purity*) του καλλιτέχνη και κατ' επέκτασιν της αγνότητας των έργων που παράγει.³⁰⁵ Επί παραδείγματι, ο Fry κατά την επισκόπηση της έκθεσης της V. Bell και του O. Friesz³⁰⁶ το 1922, τόνισε σχεδόν αποκλειστικά την «ειλικρίνεια» στα έργα της Bell, καθώς αυτή αποτελούσε μια από τις «βασικές ηθικές ιδιότητες που είναι επωφελής για την παραγωγή του ύψιστου αισθητικού έργου».³⁰⁷ Η ειλικρίνεια συνδέεται άμεσα με το υποσυνείδητο. Η Bell, σύμφωνα με τον Fry, «γνωρίζει ότι ο “χειρισμός” και η ποιότητα της ζωγραφικής είναι πραγματικά όμορφα μόνο όταν εκβάλλουν αυθόρμητα κατά τη διαδικασία της προσπάθειας για την

Impressionists', 'Drawings at the Burlington Fine Arts Club', 'Paul Cézanne', 'Renoir', 'A Possible Domestic Architecture', 'Jean Marchand' και 'Retrospect'.

³⁰² 'Retrospect' στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 188.

³⁰³ Ό.π., σ. 190-191.

³⁰⁴ Ό.π., σ. 192.

³⁰⁵ Ο Kenneth Clark ταυτίζει την ηθική για την οποία κάνει λόγο ο Fry με την ελευθερία του ατόμου - και κατ' επέκταση της τέχνης- και την αγάπη για αλήθεια ή την αντίθεσή της στην απάτη. Βλ. Kenneth Clark, *Last Lectures...*, ό.π., σ. xx-xxi.

³⁰⁶ Roger Fry, 'Independent Gallery: Vanessa Bell and Othon Friesz', *The New Statesman*, Ιούνιος 1922, σ. 237-238. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 347-350.

³⁰⁷ Ό.π., σ. 347.

έκφραση μιας ιδέας».³⁰⁸ Η απουσία της αδημονίας σχετικά με το αποτέλεσμα που θα έχει ένα έργο, προσέδιδε σε αυτό μια «αναζωογονητική αίσθηση σιγουριάς και γαλήνης», μια «κλασικότητα», μια «περίεργη γοητεία και αγνότητα [...] στο χρώμα», καθώς και «αρμονία στο σχέδιο».³⁰⁹ Παρομοίως, στο ‘Vincent Van Gogh’ αποκάλεσε τον ζωγράφο «άγιο», που τον διέκρινε «το πάθος για οικουμενική αγάπη» και μια τάση για «αυτό-υποβιβασμό και ταπεινότητα».³¹⁰ Ο Fry θεωρούσε πως αυτή η προσωπική έκφραση που αποτυπωνόταν στα έργα του ήταν τόσο αγνή και τόσο ελεύθερη που τελικά δεν υπήρχε κανένα σημάδι παραλογισμού ή λαθεμένου χειρισμού όπως θα περίμενε κανείς λόγω των ψυχολογικών προβλημάτων του.

Η αγνότητα, η ειλικρίνεια και κατ’ επέκτασιν η αμεροληψία θα έπρεπε να αποτελεί προτεραιότητα και για τον ιστορικό της τέχνης, κάτι που τονίστηκε στο ‘Modern Paintings in a Collection of Ancient Art’ του 1920. Ο Fry εκεί παρομοίασε τον ιστορικό τέχνης με τον αρχαιολόγο· όπως οι τελευταίοι υιοθετούσαν «απέναντι στο έργο τέχνης προς μελέτη μια ακέραιη επιστημονική ουδετερότητα», έτσι και οι ιστορικοί όφειλαν να μην «εκδηλώνουν τον θαυμασμό ή την αντιπάθεια [που τρέφουν] για τα έργα τα οποία ερευνούν» και να μην «παίρνουν αόριστα και ίσως σχεδόν ασυνείδητα το μέρος της μιας ή της άλλης μεριάς».³¹¹ Επίσης, στη μεταγενέστερη εργασία του ‘Some Questions in Aesthetics’, συζήτησε τις αισθητικές αντιδράσεις των κριτικών· εκεί υποστήριξε ότι κατά την εκτίμηση ενός έργου ο κριτικός θα έπρεπε να παρατηρεί «με ειλικρίνεια και αμεροληψία [...] τις αντιδράσεις του».³¹²

Ενδέχεται η παραπάνω στάση του απέναντι στο ζήτημα της ηθικής να ερμηνεύεται πληρέστερα σε συνάρτηση με τον τομέα της ψυχανάλυσης, που την περίοδο αυτή συγκαταλεγόταν στο ευρύτερο πεδίο των πνευματικών του αναζητήσεων. Σε αυτό, εν μέρει, έπαιξε ρόλο η γνωριμία του με τον Γάλλο συγγραφέα Charles Mauron, με τον οποίο είχε γνωριστεί κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του στη Γαλλία, πιθανώς το 1920. Ο Mauron συνέβαλε στην προσπάθεια του Fry για τη μετάφραση ποιημάτων του Mallarmé από τη γαλλική στην αγγλική· ο Fry με τη σειρά του βοήθησε στη έκδοση πραγματειών του Mauron *The Nature of beauty*

³⁰⁸ Ο.π., σ. 348.

³⁰⁹ Ο.π., σ. 348, εικ. 54.

³¹⁰ Roger Fry, ‘Vincent Van Gogh’ στο *Transformations...*, ό.π., σ. 179.

³¹¹ Roger Fry, ‘Modern Paintings in a Collection of Ancient Art’, στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 37, No. 213, Δεκέμβριος 1920, σ. 304.

³¹² ‘Some Questions in Aesthetics’ στο *Transformations...*, ό.π., σ. 1.

on Art and Literature και Aesthetics and Psychology στην Αγγλία από τον εκδοτικό οίκο Hogarth Press. Ο εν λόγω οίκος διοικούνταν από τους φίλους του Leonard και Virginia Woolf.

Πέρα όμως από τον Maugham, αρκετοί διανοούμενοι από τον κύκλο του Fry άρχισαν να δείχνουν μεγάλο ενδιαφέρον για αυτή την επιστήμη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν ο αρθρογράφος και συγγραφέας James Strachey, μέλος του Bloomsbury, ο οποίος είχε καταπιαστεί με τη μετάφραση πραγματειών και μελετών του Freud.³¹³ Αυτή η στροφή προς την ψυχανάλυση δεν είναι παράκαιρη. Σύμφωνα με τον Barasch Moshe, την περίοδο που μελετάμε αρκετοί ιστορικοί της τέχνης επιστράτευαν επιχειρήματα που στηρίζονταν σε ψυχαναλυτικές αξιολογήσεις, με σκοπό την ερμηνεία της τέχνης. Ερευνητές επιδίωκαν να απαντήσουν σε ερωτήματα που αφορούσαν στην καλλιτεχνική παραγωγή, όπως για παράδειγμα το με βάση ποιες διαδικασίες συμμετέχουμε συναισθηματικά σε ένα έργο τέχνης ή απλούστερα εξηγούσαν την επιλογή συγκεκριμένων χρωμάτων σε έναν πίνακα κ.λπ. Συχνά τα ενδιαφέροντά τους διέφεραν μεταξύ τους, μοιράζονταν ωστόσο την άποψη ότι ο επιστημονικός αυτός τομέας της ψυχανάλυσης μπορούσε να δώσει ολοκληρωμένες απαντήσεις στα αναδυόμενα ερωτήματα.³¹⁴

Ο ίδιος ο Fry δημοσίευσε το 1924 το άρθρο 'The Artist and the Psychoanalysis',³¹⁵ εκεί αντιτάχθηκε στις θεωρίες των Freud, Jung και Pfister, οι οποίοι έδωσαν έμφαση εξολοκλήρου στο περιεχόμενο του έργου, παραμένοντας έτσι αφοσιωμένοι σε εκείνα τα στοιχεία της τέχνης τα οποία, κατά τη γνώμη του Fry, ήταν «μη αγνά» (*impure*). Διαφοροποίησε την αισθητική απόλαυση από την ενστικτώδη ικανοποίηση. Τόνισε πως η αισθητική συγκίνηση συνδεόταν άρρηκτα με τη φόρμα και υποστήριξε πως οι αγνές φορμαλιστικές συσχετίσεις αφύπνιζαν ενίοτε τα πιο βαθιά συναισθήματα. Παραδείγματα αποτελούσαν η εμπορική και η μη εμπορική τέχνη. Σκοπός της εμπορικής τέχνης ήταν να προκαλέσει στον θεατή συγκεκριμένα συναισθήματα, επιστρατεύοντας τα ίδια τα έργα ως αντικείμενα, και όχι τις μορφολογικές τους ιδιότητες. Έτσι, η εμπορική τέχνη ήταν μη αγνή, διότι η σημασία του φορμαλιστικού σχεδίου υποβιβάζονταν. Αντιθέτως, η μη εμπορική τέχνη ήταν

³¹³ Πρόκειται για το *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Σχετικά βλ. *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 324, υποσ. 15.

³¹⁴ Barasch Moshe, *Theories of Art, 3: From Impressionism to Kandinsky*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 2000, σ. 4.

³¹⁵ Roger Fry, 'The Artist and the Psychoanalysis', *The Hogarth Press*, 1924. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 351-365.

αγνή και κλασική (κλασική με την έννοια της διαχρονικότητας), καθώς παραγόταν από ανθρώπους που διακρίνονταν για την ευαισθησία τους στις αγνές φορμαλιστικές συσχετίσεις, ενώ συγκέντρωναν από την άλλη όλη την προσοχή τους στο να καθορίσουν επακριβώς τους δεσμούς των επιμέρους στοιχείων στο πλαίσιο του ενιαίου συστήματος του έργου τέχνης. Κατέληξε λοιπόν ότι «ο κληρονομημένος καλλιτεχνικός θησαυρός της ανθρωπότητας απαρτίζεται σχεδόν αποκλειστικά από εκείνα τα έργα όπου το φορμαλιστικό σχέδιο είναι η κυρίαρχη μέριμνα».³¹⁶ Ο R. Shiff υποθέτει πάντως ότι η απόρριψη των ψυχαναλυτικών προσεγγίσεων της τέχνης ενθάρρυνε τον Fry να εντοπίσει την ανώτερη αισθητική αξία σε έργα που δεν έδιναν καθόλου έμφαση στη θεματολογία, όπως οι νεκρές φύσεις και τα γυμνά.³¹⁷

Οι ιδέες του Fry συνέχισαν και αυτή την περίοδο να δέχονται τα πυρά από αντίπαλους κριτικούς. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι αυτοί αντιλαμβάνονταν τη μεταβολή στη γραμμή πλεύσης της θεωρίας του. Για παράδειγμα, στη βιβλιοκριτική που άσκησε στο *Vision and Design*, ο συντάκτης της *The Times Literary Supplement*³¹⁸ υποστήριξε ότι το πρόβλημα του Fry ήταν αυτή η ανάγκη να αποσπάσει την αισθητική εμπειρία από την πραγματική ζωή, υποπίπτοντας στο «παλιό λάθος να διαχωρίσει τη φόρμα από το περιεχόμενο και πρεσβεύοντας πως δύναται να αξιολογήσει τη φόρμα ανεξάρτητα από το περιεχόμενο». Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να πρέπει να διαχειριστεί μια φόρμα άδεια από κάθε ίχνος ζωής, που τελικά δεν υπήρχε λόγος να τεθεί υπό αξιολόγηση.³¹⁹ Αντίστοιχα, ο συντάκτης της *Saturday Review* διέκρινε δύο διαφορετικούς χαρακτήρες του Fry:

ο ένας απολαμβάνει τους πίνακες για εκείνο που βρίσκει σε αυτούς [...], και ο άλλος είναι ένας φιλόσοφος στο επάγγελμα· με άλλα λόγια υπάρχει ένα χάσμα μεταξύ του τι πραγματικά αρέσει στον κ. Fry και τι είναι εκείνο που η αισθητική του τού λέει ότι πρέπει να του αρέσει. Πιο απλά ο κ. Fry υποστηρίζει δύο πράγματα, ότι η τέχνη δεν είναι μια απλή αναπαράσταση της φύσης και εξαρτάται από τα συναισθήματα που μας προκαλεί, και πως η τέχνη είναι ένα ζήτημα διάταξης της φόρμας σε τρεις διαστάσεις, η οποία δημιουργεί νέες πραγματικότητες, που προκαλεί αισθητικά

³¹⁶ *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 356.

³¹⁷ Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development...*, ό.π., σ. xix

³¹⁸ Αρχείο REF 10/01, [χ.ο.], '[βιβλιοκριτική στο] *Vision and Design*', *The Times Literary Supplement*, Δεκέμβριος 1920, σ. 881-882

³¹⁹ Ό.π., σ. 882

συναίσθηματα που διαφέρουν από εκείνα της πραγματικής ζωής. Με το πρώτο οι περισσότεροι ευφυείς άνθρωποι θα συμφωνήσουν. Είναι η δεύτερη [παράμετρος] που προκαλεί πρόβλημα.³²⁰

Ο αρθρογράφος J. F. McR, από την άλλη, απέδωσε την αρνητική κριτική για το *Vision and Design* στο γεγονός ότι οι ιδέες που εκφράζονταν εκεί αντιτίθεντο σε αποκρυσταλλωμένες απόψεις, όπως ήταν η περίπτωση της αποδοχής της τέχνης των «άγριων ανθρώπων» -εννοώντας το κείμενο 'The Art of the Bushmen' - καθώς επίσης στην εξαγγελία του Fry για εκφραστικό σχέδιο και όχι για επιδέξιο σχέδιο.³²¹

Από τις σφοδρότερες όμως κριτικές που δέχτηκε η μεθοδολογική του προσέγγιση μετά το 1920, αποτέλεσε εκείνη του επίτιμου καθηγητή του Harvard University I. A. Richards. Ο τελευταίος, στο βιβλίο του *Principles of Literary Criticism*, αμφισβήτησε τις θέσεις του Fry, αφενός σχετικά με την έννοια της αγνότητας που προσέδιδε στην τέχνη, αφετέρου την άποψη πως η πνευματική συνθήκη ενός ανθρώπου όταν βρισκόταν μπροστά σε ένα έργο τέχνης διέφερε από εκείνη με την οποία προσέγγιζε τη ζωή - κοντολογίς, ότι η αισθητική εμπειρία δεν ταυτιζόταν με την εμπειρία που είχε στη ζωή: «όταν βλέπουμε έναν πίνακα, διαβάζουμε ένα ποίημα ή ακούμε μουσική δεν κάνουμε κάτι εντελώς διαφορετικό από ό,τι όταν κατευθυνόμαστε [για παράδειγμα] προς την γκαλερί ή όταν ντυνόμαστε το πρωί».³²²

Η απάντηση του Fry ήρθε έναν χρόνο αργότερα, το 1926, όταν δημοσίευσε το 'Some Questions in Aesthetics', το οποίο συμπεριλήφθηκε σε άλλη μια ανθολογία πραγματειών με τίτλο *Transformations*. Όσον αφορά την επιλογή, αλλά και τη διάταξη των επιμέρους μελετών, η συλλογή παραπέμπει στο δημοσιευμένο προ έξι ετών *Vision and Design*. Στην ουσία, στο 'Some Questions in Aesthetics' ο κριτικός ισχυρίστηκε πως πράγματι υπήρχαν αρκετά σημεία που παρέπεμπαν στη συσχέτιση της τέχνης με την καθημερινή ζωή· ωστόσο, σημείωσε πως στην περίπτωση της τέχνης, ο θεατής ανταποκρινόταν θετικά σε αυτή μόνο όταν οι συσχετίσεις που ίσχυαν μεταξύ της φόρμας, των χρωμάτων, της γραμμής κ.λπ. ήταν τέτοιες που

³²⁰ Αρχείο REF 10/01, [χ.ο.], 'Re-reading Mr. Fry', *Saturday Review*, 1923.

³²¹ Αρχείο REF 10/01, J. F. McR, 'Mr. Roger Fry and the Modern Art Movement', *Architectural Review*, 1922.

³²² I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Λονδίνο, 1976 (α' εκδ. 1924), σ. 16.

μπορούσαν να τον κινητοποιήσουν αισθητικά . Αυτό ήταν και το χαρακτηριστικό γνώρισμα που κατηγοριοποιούσε τα έργα σε αγνά και μη αγνά.³²³

Στον ισχυρισμό του Richards ότι δεν χρειαζόταν να αποσυνδέει κανείς την έννοια της αναπαράστασης από εκείνη της φορμαλιστικής ενότητας, ο Fry απάντησε χωρίζοντας την αναπαράσταση σε δύο κατηγορίες: η πρώτη επέφερε την ψυχολογική ταύτιση με τα έργα με την επιλογή συγκεκριμένων αντικειμένων και με τον τρόπο που αυτά παρουσιάζονταν στο θεατή· η δεύτερη εξυπηρετούσε τη δόμηση πλαστικών και χωρικών συνόλων. Αυτά τα δύο είδη διέπονταν από διαφορετικές αρχές και έδιναν έμφαση σε διαφορετικά σημεία, επομένως ήταν δύσκολο να συνδυαστούν.³²⁴ Έτσι, το πρόβλημα του ρεαλισμού (ενν. της ρεαλιστικής αναπαράστασης) μπορούσε να το προσεγγίσει κανείς από αυτές τις δύο διαφορετικές παραμέτρους. Εξετάζοντας τη δεύτερη περίπτωση, ο Fry πίστευε ότι απαιτούνταν συγκεκριμένη μέθοδος, προκειμένου να διακρίνει κανείς τον «καλό από τον κακό ρεαλισμό», μια μέθοδο που να δικαιολογούσε αισθητικά την ύπαρξη της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Κατέληξε πως το μη αγνό έργο ήταν αυτό που προκαλούσε συναισθήματα εξαιτίας της αφηγηματικότητάς του και της ψυχολογικής επίκλησης. Το αγνό έργο, από την άλλη, ήταν αυτό το οποίο ασκούσε συναισθηματική επιρροή μέσω της φόρμας του. Ενώ ο Fry ομολόγησε πως η αναπαράσταση ήταν ένα θέμα του οποίου η «αινιγματική φύση [με έκανε] πολλές φορές να προβάλλω ποικίλα επιχειρήματα ως πιθανές λύσεις» και πως «έχω αλλάξει πολλές φορές τη θέση μου από το σημείο που υπογράμμιζα εκείνο που αποκαλείται δραματική πιθανότητα στη ζωγραφική μέχρι εκείνο που επέμενα για τις κατεξοχήν αγνές πλαστικές ιδιότητες και σχεδόν υπονόησα ότι τίποτα άλλο δεν θα πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν»,³²⁵ στο τέλος συμπέρανε πως «η αισθητική ευχαρίστηση μπορεί να εξασφαλιστεί από την κατανόηση της φορμαλιστικής του αξίας [ενν. του έργου]» και πως η συνεργασία του δραματικού (αφηγηματικού) στοιχείου με την πλαστικότητα δεν μπορούσε να λειτουργήσει παρά σε ορισμένες εξαιρετικές

³²³ Σύμφωνα με τον Venturi, το *Transformations*, και ιδίως το κεφάλαιο 'Some Questions in Aesthetics', αποτελεί την αρτιότερη προσπάθεια του Fry για διαμόρφωση μιας θεωρίας, η οποία να ερμηνεύει και να αποσαφηνίζει τα επιχειρήματά του συνολικά, ενώ παράλληλα υποστηρίζει πως τα καλύτερα σημεία της εργασίας του είναι εκείνα όπου κυριαρχεί η προσωπική του εκτίμηση για τα προς μελέτη έργα και όχι οι θεωρίες που προκύπτουν και τελικά στερούνται του απαραίτητου φιλοσοφικού υποβάθρου. Βλ. L. Venturi, *History of Art Criticism...*, ό.π., σ. 309.

³²⁴ 'Some Questions in Aesthetics' στο *Transformations...*, ό.π., σ. 34-35.

³²⁵ Ό.π., σ. 10.

περιπτώσεις όπως εκείνη του Rembrandt του οποίου «η ψυχολογική φαντασία είναι τόσο ανυπέρβλητη, [...] ενώ οι πλαστικές του συνθέσεις είναι ίσης τελειότητας».³²⁶

Σχετικά με το ζήτημα του περιεχομένου, ο Fry διατεινόταν πως η σύλληψη των εικόνων ως ένα αποτέλεσμα συνδυασμού δύο διαφορετικών κατευθύνσεων -της φορμαλιστικής και της εικονογραφικής- έθετε σε άλλη βάση το ζήτημα του περιεχομένου, αλλά και της μορφής σε μια εικόνα:

Η παλιά αντίληψη, που επαναφέρει ο κ. Richards, είναι πως το αναπαραστατικό στοιχείο απαντά στο θέμα και το πλαστικό στοιχείο στη φόρμα. Αυτή η άποψη έχει οδηγήσει σε αναρίθμητες δυσκολίες όταν προσπαθούμε να εξηγήσουμε τις πλαστικές σχέσεις των αναλογιών με τη δραματική ή ποιητική ιδέα. Αποτελεί τρομερή απλούστευση να απαλλαγούμε από το όλο εγχείρημα και να αντιμετωπίσουμε τόσο την εικονογράφηση όσο και την πλαστικότητα σαν να έχει το καθένα τη δική του υπόσταση, η μια ψυχολογική και η άλλη χωροταξική.³²⁷

Από όλα τα παραπάνω εξάγεται επαγωγικά το συμπέρασμα πως την περίοδο που μελετούμε ο προβληματισμός του Fry σχετικά με την αναπαράσταση και το περιεχόμενο ήταν τόσο έντονος, ώστε άλλοτε να απορρίπτει κατηγορηματικά τον ρόλο τους στα «αγνά έργα τέχνης» και άλλοτε να παραδέχεται τη μερική τους σπουδαιότητα.

4.3. Η «Διπλή Φύση της Ζωγραφικής».

Το 1929 ο Fry δήλωσε πως «ακόμα και το πιο ακέραιο και αφηρημένο έργο τέχνης έχει κάποιες αναφορές στον περιβάλλοντα κόσμο της πραγματικής ζωής». Στη συνέχεια σημείωσε:

τα οπτικά δεδομένα [που έχουμε]...πιθανώς μας λένε για το τι πραγματεύεται το έργο, [σύμφωνα με] την ανεπεξέργαστη εξωτερική αίσθηση· μας λένε τι είδους σκηνή είναι αυτή που αναπαρίσταται, ποιος, με λίγα λόγια, θα μπορούσε να είναι ο τίτλος του έργου. Αλλά η σχέση των οπτικών δεδομένων με το τελικό αποτέλεσμα

³²⁶ Ό.π., σ. 21.

³²⁷ 'Some Questions in Aesthetics' στο *Transformations...*, ό.π., σ. 27.

[και] με το ουσιαστικό νόημα της εικόνας δεν είναι καθόλου δεδομένη [...]. Ίσως είναι η δυσκολία στη σχέση αυτών των δύο όρων που ευθύνεται για την καθυστέρηση ως προς την αναγνώριση συγκεκριμένων καλλιτεχνών.³²⁸

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ακριβώς αυτός ο σπουδαίος ρόλος της αναπαράστασης στο έργο τέχνης προοικονόμησε τη διπλή λειτουργία της ζωγραφικής, για την οποία ο κριτικός θα έκανε λόγο τον επόμενο χρόνο.

Στο βιβλίο του *Henri Matisse*,³²⁹ που εκδόθηκε το 1930, ο κριτικός μίλησε για την ταυτόχρονη υπόσταση της ζωγραφικής ως «χρωματιστής επιφάνειας και ως τρισδιάστατου κόσμου».³³⁰ Επρόκειτο για μια διπολικότητα που χαρακτήριζε το έργο του Γάλλου καλλιτέχνη, αφού

αφενός επιθυμεί να πραγματοποιήσει το όραμά του και αφετέρου να είναι δημιουργός· επιθυμεί να εξιστορήσει την εμπειρία του, αλλά και να δημιουργήσει ένα αντικείμενο, ένα είδωλο, ένα πανέμορφο προϊόν. [...] Το όραμά του και το έργο του τραβούν διαφορετικούς δρόμους και η τροχιά του καθορίζεται από τον συσχετισμό [αυτών] των δυνάμεων και σχέσεων.³³¹

Τελικά, ο Matisse κατόρθωσε, κατά τον Fry, να συγκεράσει επιτυχώς το αφαιρετικό στοιχείο με την εικονογραφική παράδοση: «από όσο γνωρίζω, κανένας δεν εφάρμοσε στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης τόσο πολλές ευχάριστες, απρόσμενες, συναρπαστικές παραλλαγές στο ζήτημα της διπλής φύσης της τέχνης όπως αυτός».³³²

Στην ουσία επανέλαβε, πιο αναλυτικά εδώ, τις θέσεις που είχε διατυπώσει στο άρθρο του 1928 'The contemporary art society's loan exhibition'. Εκεί είχε αποδώσει τη σπουδαιότητα του έργου του Matisse στην ικανότητά του να «ερμηνεύει τον τρισδιάστατο χώρο του οπτικού πεδίου με όρους που δεν καταστρέφουν την ενότητα της ζωγραφικής επιφάνειας». Αυτό το κατόρθωσε δίνοντας διπλή υπόσταση στα χρώματα και τους τόνους, «τη μια σαν μπαλώματα στον διακοσμημένο καμβά και την άλλη σαν μέρη ενός φανταστικού χώρου». Προπάντων ο καλλιτέχνης

³²⁸ Roger Fry, 'Seurat's La Parade', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 55, No. 321, Δεκέμβριος 1929, σ. 289-290.

³²⁹ Roger Fry, *Henri Matisse*, Λονδίνο, 1930. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 401-415.

³³⁰ Ό.π., σ. 401.

³³¹ Ό.π., σ. 401. Ως πιο άρτιο παράδειγμα προβάλλει το έργο *Τσάι στο κήπο*, εικ. 55.

³³² Ό.π., σ. 406.

επικαλείται ελεύθερα τη ικανότητα του θεατή να κατανοεί τις αναφορές στην πραγματική μορφή. Αυτή η δύναμη για πολλούς ανθρώπους δεν είναι γρήγορη και άμεση, αλλά άπαξ και μάθουμε το υπαινικτικό ιδίωμα [της τέχνης του ζωγράφου] απολαμβάνουμε ιδιαίτερα την ευκολία με την οποία διαβάζουμε τις υποδείξεις του.³³³

Η νέα αυτή ερμηνευτική μέθοδος εφαρμόζεται όχι μόνο στην περίπτωση του Matisse, αλλά και στην τέχνη παλαιότερων καλλιτεχνών. Το έργο του Cézanne «κυριεύεται από αυτήν την έντονη αγωνία σχετικά με τη διπλή λειτουργία της ζωγραφικής επιφάνειας», με αποτέλεσμα

από τη μια να κατευθύνει [τη δουλειά του] προς τη συστηματική κατανόηση της πλαστικής φόρμας, όπως τη συνέλαβε με το γυμνό όραμά του, [...] και από την άλλη η καταγραφή αυτής της ανάλυσης ήταν τόσο ακέραια, τόσο λίγο επιβαρυνμένη από τη χρήση της απλής αληθοφάνειας, που το τελικό επακόλουθο, παρόλη την έντονη αντικειμενικότητα, έρχεται όλως περιέργως σε αντίθεση με την πραγματικότητα, και όντως μετατρέπεται έντονα σε αντιφωτογραφική [εικόνα].³³⁴

Ο κριτικός αναγνώρισε την αλλοτινή του αδυναμία να κατανοήσει αυτήν τη στάση του Cézanne: «Η ακριβής αναπαράσταση είχε επιβαρύνει σε τέτοιο βαθμό την τέχνη του 19ου αιώνα, που το ύφος του Cézanne μεταφράστηκε κυρίως ως αυξημένη αντίδραση σε αυτή την υποδούλωση. Μόνο τώρα αρχίζουμε να καταλαβαίνουμε πόσο μονόπλευρη ήταν η ανάγνωση αυτής της ηρωικής στάσης του Cézanne.»³³⁵

Αυτή η διστακτικότητα σχετικά με την αποδοχή της αναπαραστατικότητας στο έργο τέχνης, που διακρίνεται καθ' όλη την περίοδο από το 1918 και έπειτα, τερματίζεται με τη διάλεξη 'The Double Nature of Painting',³³⁶ την οποία εκφώνησε στη Γαλλία το φθινόπωρο του 1933. Στην ανακοίνωση αυτή ο Fry χώρισε τις τέχνες - ζωγραφική, ποίηση, μουσική κ.λπ. - σε δύο ομάδες: στη μια ανήκαν εκείνες που είχαν αναπαραστατικό χαρακτήρα, αναπαριστούσαν δηλαδή αντικείμενα, ανθρώπους, καταστάσεις ή ακόμα και ιδέες· η άλλη ομάδα περιλάμβανε τις τέχνες που

³³³ Αρχείο REF 12/01, φάκελος C812, 'The Contemporary Art Society's Loan Exhibition', *The Nation και the Athenaeum*, 1928, σ. 747-748.

³³⁴ *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 404.

³³⁵ Ό.π., σ. 404.

³³⁶ 'The Double Nature of Painting' στο *Apollo*, Μάιος 1969, ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 380-392.

απέρριπταν ολοκληρωτικά την αναπαράσταση, ή έστω της έδιναν ελάχιστη σημασία. Η ζωγραφική και η ποίηση εντάχθηκαν στην πρώτη κατηγορία, καθώς «μας αναγκάζουν να αναγνωρίσουμε τις αναφορές στην εξωτερική πραγματικότητα, διαφορετικά δεν κατανοούμε το έργο καθόλου», ενώ αντιθέτως η μουσική και η αρχιτεκτονική δεν «αναφέρονται σε τίποτα πέρα από τη δική τους δομή».³³⁷

Έχοντας πραγματοποιήσει αυτήν τη διάζευξη, συνέχισε αναφερόμενος στην αφηρημένη τέχνη:

Νομίζω πως ήμουν ένας από τους πρώτους κριτικούς που υπερασπίστηκαν αυτό το εγχείρημα. Ακόμη, ήλπιζα, πριν από είκοσι χρόνια περίπου, πως θα οδηγήσει σε νέες καλλιτεχνικές αποκαλύψεις, αλλά παρ' όλο που λίγοι, πολύ ταλαντούχοι καλλιτέχνες, ιδιαίτερα ο Picasso, κατάφεραν να δημιουργήσουν επιδέξιες, καλά ισορροπημένες κατασκευές, από αυτές απουσίαζε η υποβλητική δύναμη που συναντάται στα πιο σπουδαία αναπαραστατικά έργα.³³⁸

Επιπλέον, λόγω της απουσίας συναισθηματικής απήχησης στην αφηρημένη τέχνη κατέληξε πως «η ζωγραφική πάντα υπήρξε, και πιθανώς θα παραμείνει, στο

³³⁷ Ο.π., σ. 380. Ο Reed υποστηρίζει πως το αισθητικό σύστημα του Fry βασιζόταν στην ενότητα όλων των τεχνών. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι δημιούργησε ισχυρούς δεσμούς με ανθρώπους των γραμμάτων αυτή την περίοδο, όπως η Virginia Woolf, καθώς δεν είναι τυχαία και η επί μακρόν ενασχόλησή του με τη μετάφραση ποιημάτων του Mallarmé. Μάλιστα, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, το αυξανόμενο ενδιαφέρον του για τη λογοτεχνία οφείλεται εν μέρει στην επανεξέταση της σημαντικότητας του περιεχομένου στο ζωγραφικό έργο. Βλ. *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 314-315. Στην εισαγωγή των μεταφράσεων του Mallarmé, 'An early Introduction' το 1921, ο Fry παραλλήλισε τα ποιήματα με ζωγραφικά έργα που απεικόνιζαν νεκρές φύσεις, υπογράμμισε ότι η μεθοδολογία που ακολουθούσαν οι ποιητές με τους καλλιτέχνες ήταν η ίδια και τόνισε την αισθητική εμπειρία που βίωναν και οι δύο ομάδες. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. ό.π., 278-286, 297-304. Επιπλέον, σε πληθώρα προγενέστερων και μεταγενέστερων κειμένων του συναντούμε αυτή τη σύζευξη που ολοένα και κλιμακώνεται μέχρι τον θάνατό του. Στη διάλεξή του 'Somerville Lecture Modern Art' σημειώνει πως οι μοντέρνοι καλλιτέχνες στόχευαν «στη ρυθμικότητα της φόρμας τους όπως κάνει και ο μουσικός», Αρχείο REF 1/108, 'Somerville Lecture Modern Art. Lecture I went on with selections from No. V of Principle of Design', χειρόγραφο, [1923]. Για την «οικουμενικότητα του ρυθμού» που ισχύει σε όλα τα καλλιτεχνικά πεδία έκανε λόγο στο 'The universality of rhythm' όπου υποστήριξε ότι «η καθολικότερη ιδιότητα όλων των μορφών τέχνης που έχω ανακαλύψει είναι μια μορφή ρυθμού. Η αποτελεσματικότητα του ρυθμού στο πνεύμα είναι [εκείνη που επιδρά] στην κατανόηση των συναισθημάτων μας», Αρχείο REF 1/128, 'The Universality of Rhythm. On the Universality of Rhythm as a Property of All Works of Art. Considers Poetry, Music and Painting', χειρόγραφο, [δεκαετία 1920]. Αντίστοιχα, αναφερόμενος στο ζήτημα της ομορφιάς, σημείωσε ότι αυτή ήταν μια ιδιότητα που εντοπιζόταν και στην ποίηση. Εκεί ήταν «η διαδοχικότητα των εικόνων» που προσέδιδε αυτό το χαρακτηριστικό σε ένα ποίημα, ενώ στην αντίθετη περίπτωση ήταν οι «ποιητικές συσχετίσεις» εκείνες που καθιστούσαν όμορφα τα έργα τέχνης, Αρχείο REF 1/133, 'Assorted Papers on Art. Autograph manuscripts: 1 sheet on art and curiosity; 3 sheets on the differences between painting and poetry in terms of their emotional impact, and differences between the Pre-Raphaelite painters and those of the modern movement', [δεκαετία 1920].

³³⁸ 'The Double Nature of Painting' ...ό.π., σ. 380.

μεγαλύτερο μέρος της, αναπαραστατική τέχνη».³³⁹ Αυτό όμως δεν σήμαινε πως οι καλλιτέχνες θα έπρεπε να στοχεύουν μόνο στην αναπαραστατικότητα. Πιο συγκεκριμένα, σημειώνει:

Από τη μία θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι η αναπαράσταση είναι σχεδόν θεμελιώδης στην τέχνη της ζωγραφικής, από την άλλη εάν σε έναν πίνακα επικρατεί μόνο η αναπαράσταση, καταστρέφεται η ενότητα του έργου τέχνης. [...] Θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι κάθε τμήμα του έργου τέχνης πρέπει να παίζει έναν ουσιαστικό ρόλο στο σύνολο, και πως εάν σε έναν πίνακα κάποιο τμήμα δεν έχει καμία άλλη λειτουργία από το να αναπαραστήσει κάτι που βρίσκεται έξω από αυτόν, τότε δεν προσφέρει τίποτα. Αυτό λοιπόν είναι το πραγματικό πρόβλημα της ζωγραφικής - πώς να αναπαραστήσει κανείς τον εξωτερικό κόσμο με τέτοιο τρόπο που να συμμορφώνεται πλήρως με τη ζωγραφική ενότητα.³⁴⁰

4.4. Roger Fry και Herbert Read.

Ο βασικότερος ιδεολογικός αντίπαλος του Fry στη Βρετανία κατά τα τελευταία χρόνια της τεχνοκριτικής του δραστηριότητας ήταν ο Herbert Read. Οι δύο τους προσέγγιζαν την τέχνη από εντελώς διαφορετική σκοπιά. Ο Read θεωρούσε πως η τέχνη, ο πολιτισμός και η πολιτική συμβάδιζαν με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελούν μια ενιαία έκφραση της ανθρώπινης φύσης. Ειδικότερα, υποστήριζε ότι η τέχνη αποτελούσε βιολογικό φαινόμενο, ήταν η έκφραση μιας ψυχολογικής διαδικασίας που είχε εξελιχθεί ταυτόχρονα με την ανθρώπινη συνειδητότητα - άποψη που μαρτυρά επιρροές από Γερμανούς ιστορικούς, οι οποίοι ασχολούνταν με την ψυχανάλυση. Ο ίδιος ασχολήθηκε με την ψυχανάλυση και τη μεταχειρίστηκε ως εργαλείο για την κριτική στην τέχνη και τη λογοτεχνία.

Έχουμε τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε την απόκλιση των απόψεών τους κυρίως μέσα από τη βιβλιοκριτική που άσκησε ο Read στο βιβλίο *Last Lectures* του Fry.³⁴¹ Στο 'Last Lectures by Roger Fry'³⁴² ο Read κατηγόρησε τον Fry πως:

³³⁹ Ο.π., σ. 381.

³⁴⁰ Ο.π., σ. 381.

³⁴¹ Πρόκειται για τη μεταθανάτια δημοσίευση των διαλέξεων που είχε εκφωνήσει ο Fry για τους φοιτητές του πανεπιστημίου του Κέμπριτζ, όταν ανέλαβε την καθηγητική έδρα το 1933 (παρέμεινε εκεί μέχρι τον θάνατό του). Οι τρεις πρώτες είναι εισαγωγικές. Στην εναρκτήρια, 'Art history as an

αγνόησε παντελώς τη δουλειά που έχει γίνει από ψυχολόγους όπως ο Lipps. Εάν του αρκούσε να παραμείνει ένας μπρεσιονιστής κριτικός, το γεγονός αυτό δεν θα είχε τόση σημασία· ωστόσο, περιστασιακά διαμόρφωνε κάποιες θεωρίες και αυτός ο τόμος ξεκινά με δύο διαλέξεις για τη ‘Sensibility’³⁴³ και για τη ‘Vitality’, οι οποίες αποκαλύπτουν τη φιλοσοφική πενία των απόψεών του [...]. Αυτοί οι όροι [...] είναι στην πραγματικότητα εναλλακτικές περιγραφές των προσωπικών, υποκειμενικών αντιδράσεών του μπροστά σε ένα έργο τέχνης. Και όντως, η υποκειμενική αντίδραση [...] ήταν το μοναδικό κριτήριο που χρησιμοποιήσε.³⁴⁴

Πράγματι, ο Fry εξακολουθούσε να εναντιώνεται τόσο στην καλλιτεχνική παραγωγή των Γερμανών όσο και στις θεωρητικές τους τοποθετήσεις. Μάλιστα, το 1926 είχε πραγματοποιήσει έναν διαχωρισμό μεταξύ βόρειας και νότιας ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Τότε, η αποδοκιμασία της γερμανικής τέχνης δεν αφορούσε μόνο στη σύγχρονη αλλά και στην παλαιότερη καλλιτεχνική παραγωγή, «δεν υπάρχει τίποτε [...] τόσο δυσάρεστο και κυριολεκτικά σοκαριστικό όσο οι ρυθμοί στη γλυπτική του 15ου αιώνα στη Γερμανία και στη σύγχρονη ζωγραφική της Ολλανδίας».³⁴⁵ Σε ό,τι αφορά στο γερμανικό εξπρεσιονισμό, σημείωσε το 1934 πως όλα τα έργα που «εντάσσονται στο πλαίσιο του λεγόμενου εξπρεσιονισμού» ήταν «αδόκιμα». Σχετικά με την ερμηνεία του όρου εξπρεσιονισμός, σύμφωνα με τον Fry επρόκειτο για μια:

από αυτές τις ακαθόριστες λέξεις που δηλώνουν μια γενική τάση, και πιθανώς ο κόσμος να διαφωνεί κατά πολύ για το εάν ένα έργο ή κάποιο άλλο είναι εξπρεσιονιστικό ή όχι. [...] Από όσο μπορώ να καταλάβω, το ουσιώδες σημείο του εξπρεσιονισμού είναι ότι ο καλλιτέχνης δεν προσπαθεί μόνο να αντιληφθεί την ιδέα του αλλά να εκφράσει στον κόσμο το συναίσθημά του για αυτή την ιδέα. Επιθυμεί

academic study’, υποστήριξε την παρουσία της ιστορίας της τέχνης στα πανεπιστήμια ως αυτόνομο τμήμα. Στη συνέχεια ο Fry επικέντρωσε την προσοχή του στις δύο ιδιότητες των έργων, την «ευαισθησία» (sensibility) και τη «ζωτικότητα» (vitality). Στις επόμενες διαλέξεις του πραγματεύτηκε την τέχνη διαφόρων λαών όπως των Αιγυπτίων, των Κινέζων, των Ελλήνων κ.α..

³⁴² Herbert Read, ‘Last Lectures by Roger Fry’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 75, No. 440, Νοέμβριος 1939, σ. 215.

³⁴³ Την έννοια αυτή έχει μελετήσει και στο παρελθόν, βλ Αρχείο REF 1/135, ‘Sentiment and Design (Subject and Design)’, χειρόγραφο, [δεκαετία 1920] και Αρχείο REF 1/136, ‘Sentiment and form’, χειρόγραφο, [δεκαετία 1920].

³⁴⁴ Ο.π., σ. 215.

³⁴⁵ ‘Some Aspects of Chinese Art’ στο *Transformations...*, ό.π., σ. 73.

να μας πει όχι μόνο για την εμπειρία που τον οδήγησε να δημιουργήσει το έργο τέχνης αλλά τι αισθάνθηκε για αυτό.³⁴⁶

Ο Read χαρακτήρισε τον Fry «ιμπρεσιονιστή κριτικό» διότι ασκούσε κριτική με βάση τις προσωπικές του προτιμήσεις, και μάλιστα αρνείτο την άρτια φορμαλιστική δομή σε έργα που δεν συμβάδιζαν με την ερμηνευτική του μεθοδολογία ή απλά με το προσωπικό του γούστο.

Η παραπάνω επίθεση του Read δεν αποτελεί μοναδικό παράδειγμα διαμάχης μεταξύ των δύο. Αν το εξετάσουμε αντίστροφα, ο Fry στη βιβλιοκριτική του για το έργο του Read *Art Now*,³⁴⁷ ήρθε σε αντίθεση με τη γερμανοφιλία του Read και κατ' επέκταση εναντιώθηκε στους εξπρεσιονιστές και τους σουρεαλιστές, καθώς και στους καλλιτέχνες που διέκειντο φιλικά σε τέτοιου είδους τεχνοτροπίες. Δήλωσε πως συντασσόταν με εκείνους που «δυσανασχετούν, ίσως με υπερβολική σχολαστικότητα, με εκείνο που τους φαίνεται να είναι ένα είδος άσχημης καλλιτεχνικής τεχνοτροπίας».³⁴⁸ Επιπλέον, τον επέκρινε για το γεγονός ότι αποσκιρτούσε από την καλλιτεχνική παράδοση του παρελθόντος. Σύμφωνα με τον Fry, ο Read στην ουσία «εξετάζει τη μοντέρνα τέχνη, όχι στο σύνολό της, αλλά επιλέγοντας εκείνα τα στοιχεία που σηματοδοτούν, σύμφωνα με αυτόν, μια ολοκληρωτική ρήξη με την παράδοση του παρελθόντος, ή μάλλον μια διάλυση όλης της παράδοσης σε μια σειρά από ξεχωριστές και άσχετες μεθόδους έκφρασης».³⁴⁹ Τελικά η μεθοδολογία του Read, η οποία έγκειτο στη διασάφηση της τέχνης με βάση ψυχαναλυτικές θεωρίες, έβρισκαν αντίθετο τον Fry:

Αν και τα περισσότερα από τα παραδείγματά του με απωθούν, χαιρετίζω μια τόσο σοβαρή και τόσο καλά μελετημένη προσπάθεια να ερμηνεύσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο μια μορφή τέχνης η οποία, εφόσον υφίσταται, πρέπει να κατανοηθεί ακόμα και αν είμαστε υποχρεωμένοι να την καταδικάσουμε μόλις την καταλάβουμε. Οι ερμηνείες του κ. Read, ωστόσο, μου φαίνεται πως παραμένουν στο στάδιο του

³⁴⁶ H. Read, *Last Lectures, by Roger Fry...*, ό.π., σ. 45-46.

³⁴⁷ Herbert Read, *Art Now: An Introduction to Theory of Modern Painting and Sculpture*, Λονδίνο, 1936. Η κριτική του Fry δημοσιεύτηκε στο *Burlington Magazine* το 1934, Roger Fry 'Art Now-An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture by Herbert Read', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 64, No. 374, Μάιος 1934, σ. 242+245.

³⁴⁸ Roger Fry 'Art Now-An Introduction to the Theory...', ό.π., σ. 242.

³⁴⁹ Ό.π., σ. 242-243.

ψυχολογικού προβληματισμού, αρκετά μακριά από τις πραγματικές αισθητικές ιδιότητες των εν λόγω έργων.³⁵⁰

Άλλο σημείο διαφοροποίησης υπήρξε το γεγονός ότι ο Read θεωρούσε την τέχνη αντανάκλαση της κοινωνίας. Ο Fry αντίθετα αντιμετώπιζε τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες μιας περιόδου ως παράγοντα εξωτερικό, ο οποίος δεν σχετιζόταν με την τέχνη:

οποιαδήποτε και να είναι τα πολιτικά και εμπορικά οφέλη ή μειονεκτήματα στα μεμονωμένα κράτη, [...] -ευτυχώς δεν είναι δική μου δουλειά να θίξω αυτό το ζήτημα- νομίζω ότι δεν υπάρχει αμφιβολία πως ο ευρωπαϊκός πολιτισμός στο σύνολό του επωφελείται από την ελεύθερη αμοιβαία ανταλλαγή των προϊόντων του.³⁵¹

Μάλιστα, συζητώντας τη «χωρίς προηγούμενο παραγωγικότητα και τη δημιουργική δύναμη» της γαλλικής τέχνης του 19ου αιώνα, έθεσε το ερώτημα «ποιες ήταν οι συνθήκες στις οποίες η γαλλική τέχνη κατέστη τόσο παραγωγική» και η απάντηση που έδωσε ήταν εξαιτίας «της περίεργης αμεσότητας και ετοιμότητας του νου, της ικανότητας να βλέπουν με ενδιαφέρον την ένταση [που ενυπάρχει] στα πιο συνηθισμένα και καθημερινά πράγματα και να τα αποτυπώνουν με τον πιο επιδέξιο και πιο δελεαστικό εκφραστικό τρόπο».³⁵² Επιπλέον, στην εργασία του Fry για τον Seurat, ο Blunt παρατηρεί πως για τον μελετητή ζητήματα όπως η πολιτική ταυτότητα του καλλιτέχνη (ήταν στενός φίλος των αριστερών Camille Pissarro και Félix Fénéon) ή το πολιτικό περιεχόμενο των έργων του όπως *Η παρέλαση* (εικ.56) παρέμεναν ανέγγιχτα και προφανώς ήταν ήσσονος σημασίας συγκριτικά με το ζήτημα της φορμαλιστικής αρμονίας.³⁵³ Ουσιαστικά, για τον Fry οι εικαστικές τέχνες γίνονταν αντιληπτές με βάση τις πλαστικές τους αξίες, και όχι με βάση τις συσχετίσεις που προέκυπταν από κοινωνιολογικούς παράγοντες, όπως συνέβαινε με τον Read.

Για να κατανοήσουμε αυτές τις δύο εκ διαμέτρου αντίθετες αντιλήψεις θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψη ότι η φυσιογνωμία της καλλιτεχνικής σκηνης της Βρετανίας είχε

³⁵⁰ Ο.π., σ. 243.

³⁵¹ Αρχείο REF 1/40, 'Characteristics of French Painting', [χ.ε], Δεκέμβριος 1931.

³⁵² Ο.π..

³⁵³ Roger Fry, *Seurat*, εισαγ. Antony Blunt..., ό.π., σ. 7-8. Ο μελετητής υποθέτει ότι παρόμοια θέματα ίσως να αποκτούσαν μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τον Fry στο μέλλον, δεδομένου ότι παρατηρείται η περιγραφείσα στροφή των βασικών αρχών στην αισθητική θεωρία του τα τελευταία χρόνια.

διαφοροποιηθεί αρκετά από τη δεκαετία του 1930 και μετά. Σύμφωνα με τον Harrison, μερίδα Βρετανών τεχνοκριτικών αντιμετώπιζε το *Μοντέρνο Κίνημα* ως «κυβιστική-κλασική Αναγέννηση», γεγονός αναμενόμενο, αφού πριν το 1920 το ενδιαφέρον είχε περιοριστεί στη «σημαίνουσα μορφή» και το «κλασικό πνεύμα». Συνακόλουθα, η ενημέρωσή τους δεν συγχρονιζόταν με την εξέλιξη των νέων, σύγχρονων πρωτοποριακών ρευμάτων.³⁵⁴ Ο Fry το 1930 ήταν 64 χρονών και, παρόλο που τον ενδιέφερε η σύγχρονη τέχνη, παρέμενε αφοσιωμένος σε εκείνες τις τεχνοτροπίες και εκείνους τους καλλιτέχνες των οποίων υπήρξε στυλοβάτης την προηγούμενη εικοσαετία. Άλλα παραδείγματα αρθρογράφων που υποστήριζαν παρόμοιες θέσεις αποτελούν οι Alan Clutton-Brock και Charles Marriott των *Times*, ο T.W. Earp της *Studio* και ο Raymond Mortimer του *New Statesman and Nation*.

Στον αντίποδα βρισκόταν μια ομάδα νεότερων καλλιτεχνών, συγγραφέων και συλλεκτών, όπως ο Henry Moore και ο Ben Nicholson, καθώς επίσης κριτικοί όπως ο Herbert Read, οι οποίοι είχαν επιστήσει την προσοχή τους σε άλλης φύσεως ζητήματα. Απομακρύνονταν από τις καλλιτεχνικές προσταγές των Bloomsbury, αρχίζοντας να επιδεικνύουν όλο και μεγαλύτερο ενδιαφέρον για έργα αφαιρετικά και σουρεαλιστικά. Αυτοί συνδέονταν με την ομάδα Seven & Five Society στην οποία συγκαταλέγονταν και οι R. H. Wilenski, H. Read, A. Stokes, G. Grigson και H. S. Ede.³⁵⁵ Στο επίκεντρο των συζητήσεών τους βρίσκονταν ζητήματα που αφορούσαν στην εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης. Σχετικά άρθρα δημοσίευε ο Paul Nash στα περιοδικά *Listener* και *Weekend Review*. Ο τελευταίος ίδρυσε το 1933 τη βραχύβια ομάδα Unit One στην οποία ήταν μέλη οι προαναφερθέντες καλλιτέχνες, αλλά και άλλοι ζωγράφοι, γλύπτες, αρχιτέκτονες και κριτικοί. Ο Read εξέδωσε το 1934 ένα σχετικό με την ομάδα βιβλίο με τίτλο *Unit One: The Modern Movement in English Painting, Sculpture, and Architecture*. Ο Nicholson και η Barbara Hepworth διατηρούσαν επαφές με τον σύνδεσμο καλλιτεχνών ονόματι Abstraction-Creation, που έδρευε στο Παρίσι. Ο Read, στην πραγματεία του *Art Now*, έρχεται αρκετές φορές σε αντιπαράθεση με τον Clive Bell,³⁵⁶ ενώ στο *Art and Industry* του 1934 βρίσκει κανείς πολλές επιρροές από δημοσιεύσεις σχετικά με το γερμανικό Bauhaus.

³⁵⁴ Charles Harrison, 'Critical Theories and the Practice of Art' στο Susan Compton, *British Art in the 20th Century: The Modern Movement*, Λονδίνο, 1987, σ. 55.

³⁵⁵ Αναλυτικότερα βλ. Charles Harrison, *English Art...*, ό.π., σ. 233. Βλ. Επίσης Kenneth McConkey, *Impressionism in Britain*, Νιου Χέιβεν, 1995 και Sue Malvern, *Modern Art, Britain and the Great War: Witnessing, Testimony and Remembrance*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 2004, σ. 1.

³⁵⁶ Σχετικά βλ. C. Harrison, 'Critical Theories...', ό.π., σ. 56.

Ακόμη, προετοίμασε το Βρετανικό κοινό για την αποδοχή εξπρεσιονιστικών και σουρεαλιστικών μοτίβων, επικεντρώνοντας την προσοχή του στη συμβολική λειτουργία της αναπαράστασης και τον υποκειμενικό παράγοντα κατά την ανάλυση του έργου τέχνης, στοιχεία που σκοπίμως είχαν αμεληθεί από προηγούμενους Βρετανούς τεχνοκριτικούς.

Ο Fry, όπως είναι αναμενόμενο, δεν καταφέρθηκε μόνο εναντίον του Read αλλά και εναντίον των καλλιτεχνών που ο τελευταίος υπερασπιζόταν. Για παράδειγμα, με έμμεσο τρόπο (χωρίς να κατονομάζει) επιτέθηκε στον γλύπτη H. Moore στο άρθρο ‘Sculpture and the Public’ για την *The New Statesman and Nation* εκεί υποστηρίζει τα εξής:

ως επί το πλείστον οι νεότεροι γλύπτες, [...] φαίνεται να αποφεύγουν κάθε έκφραση της πλαστικής ευαισθησίας, για να ακονίσουν ή να γυαλίσουν τις επιφάνειές τους χωρίς εκφραστικότητα [...]. Αποκόπτον όλες εκείνες τις μεταβάσεις από το ένα επίπεδο στο άλλο με τις οποίες ο ζωτικός ρυθμός του οργανισμού γίνεται εμφανής. Όλα αυτά δείχνουν ότι σε αυτά τα έργα υπάρχει ελάχιστη τροφή για αναστοχασμό εκ μέρους του θεατή.³⁵⁷

Συγκεφαλαιώνοντας, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Fry αναθεωρούσε συνεχώς τις θέσεις του κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του. Ποτέ δεν απέκλεισε την πιθανότητα οι πρώτες του εντυπώσεις να είναι εν τέλει λανθασμένες, ενώ απώτερος σκοπός του ήταν η αντικειμενικότητα και η ειλικρίνεια. Από πολύ νωρίς, βέβαια, είχε ξεκαθαρίσει ότι δεν επιθυμούσε να παραμένει προσκολλημένος σε πορίσματα, ιδέες και συμπεράσματα στα οποία κατά περιόδους κατέληγε, και πως η αντικειμενικότητα αποτελούσε από τους πρωταρχικούς του στόχους. Στο ‘An Essay in Aesthetics’, είχε σημειώσει πως ανά διαστήματα κατέληγε σε συμπεράσματα σχετικά με τη θεωρία της αισθητικής, τα οποία είχαν εφήμερη ισχύ, έως ότου καινούργιες ανακαλύψεις τον οδηγήσουν στην αναθεώρησή τους.³⁵⁸ Επιπλέον, στο ‘Mr. MacColl and Drawing’ υπογράμμισε πως εφόσον ερευνούσε ένα πεδίο τόσο νέο και δύσκολο όπως αυτό της αισθητικής, ήταν σίγουρο ότι για καιρό θα υπήρχαν ασυνέπειες στις δηλώσεις του,

³⁵⁷ Αρχείο REF 12/01, φάκελος C877, [χ.ο.], ‘Sculpture and the Public’, *The New Statesman and Nation*, Δεκέμβριος 1932.

³⁵⁸ Roger E. Fry, ‘An Essay in Aesthetics’ στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 29.

κάτι που θα οδηγούσε στην παρερμηνεία τους από άλλους τεχνοκριτικούς.³⁵⁹ Σε ηλικία 59 ετών ισχυρίστηκε πως εκείνο που είχε πρωταρχική σημασία είναι να «ξεχνώ όλες τις θεωρίες μου, οτιδήποτε έχω γράψει και σκεφτεί, και να προσπαθώ να εμπιστευόμαι απολύτως την εντύπωσή μου».³⁶⁰ Το 1932 τόνισε τα παρακάτω:

Όταν κανείς προσπαθήσει να διεισδύσει λίγο περισσότερο στην ουσιαστική φύση ενός έργου τέχνης, πρέπει, σύμφωνα με το παρόν πρώιμο στάδιο της αισθητικής, να δοκιμάσει όλες τυχόν τις υποθέσεις, για να δει αν ταιριάζουν με την υπόθεση [που κάνει] ή όχι, να είναι πάντα έτοιμος να αναγνωρίσει το λάθος μιας υπόθεσης και να την αντικαταστήσει με μια καλύτερη.³⁶¹

Δύο χρόνια αργότερα, το 1934, συζητώντας την έννοια της ζωτικότητας, αποκαλύπτει: «γνωρίζω πολύ λίγα για αυτή την ιδιότητα. [...] Πρέπει να ομολογήσω πως έχω τη συνήθεια, ίσως κάπως αξιόμημπη για καθηγητή, να μιλώ για θέματα τα οποία γνωρίζω ελάχιστα, με την ελπίδα να αποκτήσω μια κάπως πιο ξεκάθαρη αντίληψη για αυτά στην πορεία».³⁶² Έχουμε επιπρόσθετα και την κατάθεση του Quentin Bell, ο οποίος αναφέρει πως κατά τη διάρκεια μιας συνομιλίας που είχε με τον Fry, ο τελευταίος τόνισε πως «στην τέχνη δεν γνωρίζουμε τίποτα στα σίγουρα. [...] Μπορεί να είμαι εντελώς λάθος [στην εκτίμησή μου] για τον Cézanne [...], αλλά πραγματικά πολύ αμφιβάλλω [για κάτι τέτοιο]».³⁶³

Ο Blunt χωρίζει τα γραπτά της όψιμης περιόδου του Fry σε δύο κατηγορίες: αφενός την αμιγώς *θεωρητική*, όπου επιχειρεί να απομονώσει, να αναλύσει και να ερμηνεύσει την προσωπική του αντίδραση στην αγνή φόρμα: αφετέρου την *κριτική*, όπου περιγράφει τα έργα με τρόπο εξαιρετικά διορατικό, ωστόσο συχνά σε αντίθεση με τα δόγματά του. Ο μελετητής σημειώνει επιπλέον ότι η τόση επιμονή του Fry να εξιχνιάσει τα φορμαλιστικά στοιχεία σε ένα έργο τέχνης τον οδήγησε αναπόφευκτα στην απόρριψη άλλων στοιχείων, εξίσου σημαντικών. Η στάση αυτή δικαιολογείται απόλυτα, μια και καλούνταν να υπερασπιστεί καλλιτέχνες όπως ο Cézanne και τάσεις όπως ο κυβισμός ενώπιον του βρετανικού κοινού. Η έμφαση αυτών των στοιχείων

³⁵⁹ Roger E. Fry, 'Mr. MacColl and Drawing', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 35, Νο. 197, Αύγουστος 1919, σ. 84-85.

³⁶⁰ Γράμμα προς Helen Anrep, *Letters of Roger Fry*, τομ. Β' ..., ό.π., σ. 566.

³⁶¹ Roger Fry, 'Observations on a Keeper...', ό.π., σ. 98.

³⁶² *Last Lectures, by Roger Fry...*, ό.π., σ. 40.

³⁶³ Αρχείο REF, 13/18, Quentin Bell, *Roger Fry*, Κέμπριτζ, 1964, σ. 5.

ήταν ο μόνος δρόμος για να καταστήσει κατανοητή την εργασία των Γάλλων ζωγράφων και να διατυπώσει σαφέστερα τα αξιώματα που βρίσκονται πίσω από την τέχνη τους.³⁶⁴ Ο Shone υπογραμμίζει πως στα μεταπολεμικά χρόνια, ο Fry ήταν ο πιο επιφανής κριτικός τέχνης στην Αγγλία, τα γραπτά του οποίου μαρτυρούσαν το τεράστιο εύρος των ενδιαφερόντων του από την ανατολική και την αιγυπτιακή τέχνη, την αρχιτεκτονική,³⁶⁵ την ψυχανάλυση μέχρι το σχέδιο, την ποίηση και τη μοντέρνα τέχνη. Οι θεωρίες του σχετικά με το ρόλο που επιτελεί το περιεχόμενο και η αναπαράσταση στην τέχνη, τις οποίες αρχικά προασπίστηκε και στη συνέχεια αναθεώρησε, δέχτηκαν τη σφοδρότατη επίθεση μεταγενέστερων ιστορικών.³⁶⁶

³⁶⁴ Αρχείο REF,13/8, Anthony Blunt, 'Roger Fry', *The Spectator*, 1952, σ. 477.

³⁶⁵ Σχετικά με τις μελέτες του στον τομέα της αρχιτεκτονικής βλ. το άρθρο 'A Possible Domestic Architecture', ανατύπωση στο *Vision and Design...*, ό.π., σ. 179-18. Βλ. επίσης τις θέσεις του στο άρθρο 'Architectural Heresis of a Painter' ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 212-228 και για τις αντιδράσεις που προκάλεσε στα άρθρα βλ. Αρχείο REF 10/03, [χ.ο.], 'Architect and Client. Mr. Simpson on 'Art in Common Life'', *Times*, Μάιος 1921, Αρχείο REF 10/03, Murry J. Middleton, 'Art. Fry Among the Architects', *The Nation και the Athenaeum*, Μάιος 1921 και Αρχείο REF 10/01, [χ.ο.], 'Ugly Buildings. Sir R. Blomfield and Mr. Fry', *Times*, Μάιος 1921. Για άλλες κριτικές επί του ζητήματος βλ. Αρχείο REF 10/06, [χ.ο.], [χ.τ.], *The Guardian*, 1921 και Αρχείο REF 10/03, [χ.ο.], 'Architectural Heresies of a Painter', *The Building News*, Μάιος 1921. Ο C. Reed στο κεφάλαιό του 'Architecture and Decorative Arts' πραγματεύεται την ενασχόληση του Fry με ζητήματα αρχιτεκτονικού περιεχομένου, συνδέοντας τις απόψεις του με εκείνες των Ruskin και Morris, ενώ παράλληλα σημειώνει τις ομοιότητές του με τον Le Corbusier, βλ. *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 170-194.

³⁶⁶ Richard Shone, 'Transformations: Paintings Post 1920s', στο *The Art of Bloomsbury...*, ό.π., σ. 205-241, 205.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΡΩΤΟ

Ideals of a Picture Gallery.³⁶⁷

*Τι περιμένει ένας ‘περαστικός άνθρωπος’ να δει μπαίνοντας σε μια γκαλερί; [...]ο μη πληροφορημένος επισκέπτης δύσκολα θα ήλπιζε πως θα αποκτούσε σαφή αντίληψη σχετικά με την ιστορική ακολουθία της καλλιτεχνικής έκφρασης ούτε θα μπορούσε να ελπίζει πως θα εμπλούτιζε την ευαισθησία του στις άριστες καλλιτεχνικές αποτυπώσεις με μια προσεχτική παρακολούθηση, με όλη του την υπομονή και την ταπεινότητα, των έργων των πιο ευφυών δημιουργών. Αλλά πράγματι αυτοί είναι οι δύο σπουδαιότεροι εκπαιδευτικοί στόχοι που δικαιώνουν μια πολιτεία η οποία επενδύει τα χρήματά της στους πολίτες της μέσω μιας δημόσιας πινακοθήκης. Και καθώς και οι δύο είναι επιθυμητοί στόχοι, ο καθένας μπορεί να αποτελέσει τη βάση για τις σχετικές διατάξεις ενός μουσείου.*³⁶⁸

[...] Ποιος λοιπόν είναι ο βασικός μας στόχος; Οτιδήποτε σχετίζεται με μια αυστηρή ιστορική μεθοδολογία είναι [μια μέθοδος] μη αποδεκτή καθώς αποτελεί μια μονάχα όψη της τέχνης που να την αντιπροσωπεύει επαρκώς [...]

*Έτσι, θέλοντας και μη, επιστρέφουμε στην αρχική μας άποψη [που τάσσεται υπέρ] της αισθητικής παρά της ιστορικής ακολουθίας. Θα πρέπει πράγματι να διαρθρώσουμε με τέτοιο τρόπο τις γκαλερί μας ώστε να είναι εμφανές ότι κάποια πράγματα αξίζουν περισσότερο από κάποια άλλα έτσι ώστε να τα παρατηρήσουμε περισσότερο και σε βάθος. Μόνο με μια τέτοιου είδους έμφαση σχετικά με το τι είναι υψίστης και σοβαρότατης αξίας μπορούμε να ελπίσουμε πως με το χρόνο θα υπάρξει κατανόηση αυτής της δυσκολότατης και συναρπαστικής γλώσσας του ανθρώπινου συναισθήματος, τη γλώσσα της τέχνης. Είναι μια γλώσσα παγκόσμια με ισχύ σε όλες τις περιόδους και όλες τις χώρες αλλά είναι μια γλώσσα που πρέπει να διδαχθεί παρά το γεγονός ότι είναι πιο εύκολο για ορισμένους σε σχέση με κάποιους άλλους.*³⁶⁹

³⁶⁷ Roger Fry, ‘Ideals of a Picture Gallery’, στο *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, τευχ. 1, No. 4, Μάρτιος 1906, σ. 58-60.

³⁶⁸ Ο.π., σ. 58.

³⁶⁹ Ο.π., σ. 59.

Expression and Representation in the Graphic Arts.³⁷⁰

Ο ορισμός μας [σχετικά με το ζήτημα της ομορφιάς] αφορά κυρίως στην ενασχόληση των καλλιτεχνών τόσο με την ομορφιά όσο και με την ασχήμια. Είναι θλιβερό πως η λέξη ομορφιά πρέπει να ανταποκρίνεται σε δύο έννοιες που σε καμία περίπτωση δεν είναι ταυτόσημες. Μπορούμε να πούμε ότι ένα πράγμα είναι όμορφο όταν το εξετάζουμε με ευνοϊκή αισθητική κρίση. Αυτή είναι η μια σημασία. Αλλά επίσης κάνουμε χρήση της λέξης ομορφιά σε μια σειρά από ασαφείς έννοιες για να υπονοήσουμε την επιδιωκόμενη καταλληλότητα, τη φορμαλιστική ακρίβεια ή την αισθησιακή γοητεία. Νομίζω ότι είναι αμφίβολο αν, [σε] κάθε μια από τις συνηθισμένες περιπτώσεις που χρησιμοποιούμε τη λέξη ομορφιά για πράγματα ή πρόσωπα στην πραγματική ζωή, υπονοείται ένα συγκεκριμένο αισθητικό κριτήριο και συνεπώς εάν η ομορφιά, έτσι όπως αποδίδεται σε μια γυναίκα για παράδειγμα ή σε ένα άλογο, παραπέμπει σε μεγάλο βαθμό στην ομορφιά [έτσι όπως] αποδίδεται σε ένα πίνακα του Rembrandt.

Επομένως η ομορφιά με την πρώτη έννοια της αισθητικής επιδοκιμασίας είναι απαραίτητη σε όλα τα έργα τέχνης. Η ομορφιά με την έννοια της αισθησιακής γοητείας είναι πολύ πιθανό να προκύψει αφού, όπως έχουμε δει, θεωρείται αυτοσκοπός η μετάδοση των συναισθημάτων μέσω του έργου τέχνης. Έτσι το συνολικό αποτέλεσμα [των έργων] πρέπει να είναι ευχάριστο, και ανάμεσα στα συναισθήματα που προκαλούν ευχαρίστηση, εκείνα που αναφέρονται στην αισθησιακή γοητεία είναι πιθανόν να βρουν μεγάλη ανταπόκριση. [...] Αλλά είναι πολύ σημαντικό να θυμόμαστε ότι αυτή η ομορφιά είναι απλά βοηθητική και δευτερογενής και όποτε η αναζήτησή της παρεμβαίνει στην έκφραση της κεντρικής συναισθηματικής ιδέας που ο σπουδαίος καλλιτέχνης θα την εγκαταλείψει χωρίς δισταγμό.³⁷¹

[...]. Εάν ήταν εφικτό να περιγράψουμε την ομορφιά σε ένα έργο τέχνης [σύμφωνα] με τον ορισμό μας, ο εν λόγω ορισμός έχει το επιπλέον υποδηλούμενο πλεονέκτημα πως ελεύθερα αποδέχεται την ασχήμια ως μέρος της αισθητικής ομορφιάς. Εφόσον, όπως έχουμε δει, το έργο τέχνης πρέπει στο σύνολό του να είναι ευχάριστο, η ομορφιά μπορεί να γίνει αποδεκτή για αυτόν τον λόγο. Αντιθέτως η ασχήμια δεν θα γίνει αποδεκτή αλλά [μπορεί] μονάχα να επιτρέψει την έκφραση του συναισθήματος που είναι τόσο έντονο

³⁷⁰ Αρχείο Fry, REF, 1/86, Roger Fry 'Expression and Representation in Graphic Arts', 1908.

Ανέκδοτο κείμενο. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader*,...,ό.π., σ. 61-71.

³⁷¹ Ο.π., σ. 65.

και ευχάριστο που το δεχόμαστε χωρίς να αντιτασσόμαστε στην ενυπάρχουσα οδυνηρότητα της άσχημης όψης. Η ασχήμια, όπως η δυσαρμονία στη μουσική, θα πρέπει να διαλυθεί σε κάθε τέλειο έργο τέχνης. Αλλά εφόσον, όπως τα δικά μας πιο οδυνηρά συναισθήματα είναι συνδεδεμένα με τη μάχη της ζωής, τη σκληρότητα και την αδιαφορία της μοίρας και την αντίθεση στη ζεστασιά και την παρηγοριά της ανθρώπινης κατανόησης και εφόσον όλες αυτές οι δυνάμεις της ζωής τείνουν να παραμορφώσουν τη φορμαλιστική κανονικότητα, η ασχήμια είναι μια μέθοδος επίκλησης εκείνων των συναισθημάτων που καταλλήλως χρησιμοποιείται από τους καλλιτέχνες οι οποίοι διεισδύουν βαθύτερα στην ανθρώπινη καρδιά.³⁷²

An Essay in Aesthetics.³⁷³

Έχω παραδεχθεί ότι υπάρχει ομορφιά στη φύση, δηλαδή πως συγκεκριμένα αντικείμενα, και ίσως κάθε αντικείμενο, συνεχώς μάς υποχρεώνουν να τα προσέξουμε με αυτή την έντονα ανιδιοτελή ενατένιση που ανήκει στη φαντασιακή ζωή και που είναι ασυμβίβαστη με την πραγματική ζωή της αναγκαιότητας και της δράσης· αλλά για τα αντικείμενα που δημιουργήθηκαν με σκοπό να αφυπνίσουν την αισθητική αίσθηση έχουμε την επιπρόσθετη συναίσθηση της στοχοθεσίας του δημιουργού, ότι δημιούργησε με σκοπό [το έργο] όχι να χρησιμοποιηθεί αλλά [με σκοπό οι θεατές] να το παρατηρούν και να το απολαμβάνουν· και αυτό το συναίσθημα είναι χαρακτηριστικό της αισθητικής κριτικής καταλληλότητας.

Όταν ο καλλιτέχνης περνά από τις αγνές αισθήσεις στα συναισθήματα που προκαλούνται μέσω των αισθήσεων, χρησιμοποιεί φόρμες από τη φύση που, από μόνες τους, είναι υπολογισμένες να μας συγκινήσουν και τις παρουσιάζει με τέτοιο τρόπο που οι ίδιες οι φόρμες μας δημιουργούν συναισθηματικές καταστάσεις οι οποίες βασίζονται στις θεμελιώδεις ανάγκες της υλικής και ψυχολογικής μας φύσης. Επομένως η στάση του καλλιτέχνη απέναντι στη φυσική φόρμα διαφοροποιείται διαρκώς ανάλογα με τα συναισθήματα που θέλει να προκαλέσει. Μπορεί να χρειάζεται για τον σκοπό του την πιο άρτια απεικόνιση μιας μορφής, μπορεί να είναι έντονα ρεαλιστικός, υπό την προϋπόθεση ότι η αναπαράστασή του, παρά την εγγύτητα στη φυσική εμφάνιση,

³⁷² Ο.π., σ. 67 .

³⁷³ New Quaterly, 1909. Ανατύπωση στο *Vision and Design* ...ό.π., σ. 11-25.

αποτυπώνει για χάρη μας τα κατάλληλα συναισθηματικά στοιχεία με σαφήνεια. Ή μπορεί να υπονοήσει στο ελάχιστο τη φυσική εμφάνιση, και να βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά στη δύναμη και την ένταση των συναισθηματικών στοιχείων που λαμβάνουν χώρα στην αναπαράσταση.

Επομένως μπορεί μια και καλή να απαλλαχθεί από την ιδέα της ομοιότητας με τη φύση, της ορθότητας ή της ανακρίβειας σαν μια δοκιμή και να εξετάσει μονάχα εάν τα ενυπάρχοντα συναισθηματικά στοιχεία της φυσικής φόρμας έχουν επαρκώς ανακαλυφθεί [...].³⁷⁴

Post-Impressionism.³⁷⁵

Ο σκοπός μου σε αυτή τη διάλεξη είναι να προσπαθήσω να εξηγήσω ποιο είναι αυτό το πρόβλημα [σχετικά με την τέχνη] και πως αυτοί οι καλλιτέχνες, περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά, επιδιώκουν να το επιλύσουν. Είναι να ανακαλύψουν την οπτική γλώσσα της φαντασίας. Δηλαδή να ανακαλύψουν ποιες συσχετίσεις της μορφής και του χρώματος πρέπει υπολογιστούν έτσι ώστε να εξάπτουν πιο βαθιά τη φαντασία μέσα από το ερέθισμα της αίσθησης της όρασης. Αυτό είναι ακριβώς ανάλογο με το πρόβλημα της μουσικής που είναι να βρει κανείς ποιες ηχητικές συσχετίσεις θα έχουν τη μεγαλύτερη υποβλητική ισχύ. Αλλά αντιθέτως στη μουσική, ο κόσμος των φυσικών ήχων είναι τόσο αόριστος, τόσο περιορισμένος και καταλαμβάνει, στο σύνολό του, τόσο μικρό μέρος στη φαντασιακή ζωή μας, που δεν χρειάζεται κάποια ιδιαίτερη προσήλωση ή σπουδή από την πλευρά του μουσικού. Εξεναντίας, στη ζωγραφική και τη γλυπτική, ο πραγματικός κόσμος της φύσης είναι κατάμεστος από εικόνες οι οποίες εμφανίζονται ζωηρά στη φαντασία μας -τόσο μεγάλο μέρος της ενδότερης και στοχαστικής [πλευράς] της ζωής μας αναπτύσσεται μέσω των οπτικών εικόνων, που αυτός ο φυσικός κόσμος των εικόνων αποζητά τη συνεχή και ζωηρή αντίληψή του από τον καλλιτέχνη. Και [μέσω] αυτού του πραγματικού οπτικού κόσμου, και της σχέσης του με αυτόν, έρχεται η μεγαλύτερη χαρά του καλλιτέχνη, και η κύρια μα όχι η μοναδική πηγή έμπνευσής του, αλλά επίσης [έρχεται] και η μεγάλη δυσκολία και το μεγαλύτερο μέρος της διαμάχης του με το κοινό. Για παράδειγμα, από αυτήν την αρχαία σχέση του ζωγράφου με τον οπτικό

³⁷⁴ Ο.π., σ. 24-25.

³⁷⁵ Στο *The Fortnightly Review*, Μάιος 1911. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...*, ό.π., σ. 99-110.

κόσμο προκύπτει ότι είναι πολύ δυσκολότερο για αυτόν να καταφέρει κάποιον, ακόμα και ανάμεσα στους πιο καλλιεργημένους, να “κοιτάξει” τα έργα του με την ίδια τεταμένη παθητικότητα και ευφυή δεκτικότητα την οποία ο μουσικός μπορεί να αναμένει από τους ακροατές του. Πριν ακόμα “δουν” έναν πίνακα με την πραγματική έννοια του όρου, οι άνθρωποι φέρνουν στο μυαλό τους αναμνήσεις αντικειμένων που είναι παρόμοια με αυτά που βλέπουν να αναπαρίστανται και εκτιμούν το έργο με βάση αυτές, και γενικώς -σχεδόν αναπόφευκτα στην περίπτωση που ο καλλιτέχνης είναι αυθεντικός και έχει δει κάτι με μια νέα ένταση και [νέο] συναίσθημα- καταδικάζουν τις εικόνες των καλλιτεχνών επειδή είναι διαφορετικές από τις δικές τους σχηματοποιημένες εικόνες. Αυτή είναι μια σκιαγράφιση των δυσκολιών που επηρεάζουν την κατανόηση των γραφικών τεχνών, και την εκθέτω για να καταλάβετε πως οι εικόνες που εκτίθενται εδώ είναι περιέργως απαραίτητο να τις δείτε όπως ακριβώς θα ακούγατε ένα τραγούδι ή [θα διαβάζατε] ένα ποίημα, και να εγκαταλείψετε για μια φορά αυτή τη στάση του νου, που συνήθως χαρακτηρίζεται από μεμψίμοιρη υπεροψία, απέναντι σε μια έκθεση.³⁷⁶

Art and Socialism.³⁷⁷

Αναφέρομαι στις σύγχρονες ημέρες, σε έναν πληθυσμό του οποίου η συναισθηματική ζωή έχει παραπλανηθεί από το γλυκό δηλητήριο της ψευδο-τέχνης, ένα πληθυσμό διαποτισμένο με σνομπισμό που υπολογίζει την τέχνη κυρίως με βάση την [οικονομική της] αξία, ως ένα σύμβολο κοινωνικής διάκρισης. Υπήρξαν περίοδοι όπου ένα τέτοιο σύστημα δημόσιας πατρωνίας όπως αυτό που συζητάμε [τώρα] δεν ήταν τόσο καταστροφικό. Περίοδοι όπου οι συντεχνίες εκπροσωπούσαν λίγο πολύ επαρκώς την αυθεντική καλλιτεχνική ευφυΐα της εποχής· αλλά η δημιουργία, αρχικά της αριστοτεχνικής τέχνης και έπειτα της ψευδο-τέχνης, έφερε σαν αποτέλεσμα σχεδόν κάθε επίσημο οργανωμένο σύστημα την παρούσα στιγμή να επαναλαμβάνει στερεότυπα τα χειρότερα χαρακτηριστικά της μοντέρνας τέχνης.

Τώρα, διατυπώνοντας τις απίστευτες δυσκολίες κάθε συστήματος που ελέγχει τη δημόσια τέχνη, δίνουμε, ίσως σε υπερβολικό βαθμό, έμφαση στην ιδέα του καλλιτέχνη

³⁷⁶ Ο.π. σ. 100-101.

³⁷⁷ Στο ‘The Great State’, 1912. Ανατύπωση στο *Vision and Design...*ό.π., σ. 36-51.

ως δημιουργού απολύτως αγνών και αφαιρετικών έργων, ως μέσον έμπνευσης και ως πηγή αποκάλυψης. Είναι ο καλλιτέχνης ένας προφήτης και ιερέας έτσι όπως τον αντιμετωπίζουμε, ο καλλιτέχνης που εκφράζει την ψυχή της ανθρωπότητας.

[...]. Αλλά αν οραματιστούμε ένα κράτος μέσα στο οποίο κάθε συνηθισμένο αντικείμενο καθημερινής χρήσης -οι καρέκλες και τα τραπέζια, τα χαλιά και τα κεραμικά μας- εξέφραζε κάτι από αυτή τη λογικότητα και όχι την ανισόρροπη και ανιαρή φαντασία, [τότε] η θέση του καλλιτέχνη ως ακέραιου δημιουργού θα μπορούσε κάλλιστα να μετατραπεί όχι σε λιγότερο σημαντική -ίσα ίσα- αλλά με λιγότερο έντονη την ανάγκη [παρουσίας] στην καθημερινή μας ζωή σε σχέση με σήμερα. Κάτι από τη διανοητική υγεία και τη σκοπιμότητα της συμπεριφοράς του και επίσης κάτι από τη δημιουργική ενέργεια και την απόλαυση στο έργο θα μπορούσε να διαποτίσει τα έργα του συνηθισμένου τεχνίτη. Επομένως πρέπει για μια στιγμή να στραφούμε από τα αφηρημένα έργα ενός καλλιτέχνη στις εφαρμοσμένες τέχνες και σε αυτούς που ασχολούνται με αυτές.³⁷⁸

Prospectus for the Omega Workshops.³⁷⁹

Κάθε προσπάθεια να ταιριάζει [κανείς] την τέχνη με τη βιομηχανία θα πρέπει να στηρίζεται μέχρι ένα βαθμό στους στόχους και στις ισχύουσες προτιμήσεις των σύγχρονων καλλιτεχνών. Από αυτήν την άποψη, το εγχείρημα του William Morris ήταν επιτυχές, ότι [δηλαδή] το κίνημα [που αναπτύχθηκε] ανάμεσα στους καλλιτέχνες των ημερών του ήταν φιλικό προς το διακοσμητικό σχέδιο. Στο διάστημα [που παρεμβάλλεται] μεταξύ εκείνης της εποχής μέχρι τις μέρες μας θα ήταν μάταιο να προσπαθήσει [κανείς] αυτόν τον συγκερασμό της τέχνης με τη βιομηχανία καθώς οι πιο σοβαροί και τολμηροί καλλιτέχνες, απορροφημένοι στη σπουδή της φυσικής αναπαράστασης, δεν ενδιαφέρονταν για το αφηρημένο σχέδιο. Αυτή ακριβώς ήταν και η διαφορά μεταξύ νατουραλιστών και ιμπρεσιονιστών. Αλλά το πιο πρόσφατο κίνημα στην τέχνη, το οποίο μπορεί να ερμηνευτεί με τον περιεκτικό τίτλο μεταϊμπρεσιονισμός, επανέφερε τα προβλήματα [που σχετίζονται με] το σχέδιο έτσι ώστε ο καλλιτέχνης να

³⁷⁸ Ο.π., σ. 43.

³⁷⁹ Prospectus for the Omega Workshops, 1913. Ανατύπωση στο *A Roger Fry Reader...* ό.π., σ. 198-200.

βρίσκεται για άλλη μια φορά στη θέση να ασχοληθεί με τις συνθήκες της εφαρμοσμένης τέχνης.

Οι καλλιτέχνες που έχουν συνεργαστεί για την ίδρυση των *Omega Workshops Ltd.* έχουν από τη φύση τους την προδιάθεση να μελετήσουν το αγνό σχέδιο. Λιγότερο φιλόδοξοι συγκριτικά με τον *William Morris*, δεν ελπίζουν να επιλύσουν το κοινωνικό πρόβλημα της παραγωγής όπως [ελπίζουν να επιλύσουν το πρόβλημα] το καλλιτεχνικό. Ενώ θρηνούν για την απόλυτη τυραννία της αυτοματοποίησης στη μοντέρνα παραγωγή είναι διατεθειμένοι να τη χρησιμοποιήσουν τόσο όσο θα τους επιτρέψει να εκφράσουν τις ιδέες τους. Παίρνουν τα αντικείμενα όπως τα βρίσκουν και προσπαθούν απλά να ανακαλύψουν μια πιθανή χρησιμότητα αφού η πραγματική καλλιτεχνική επινόηση στα καθημερινά αντικείμενα, [...]είναι κερδοφόρα τόσο για τον παραγωγό όσο και για τον καταναλωτή.³⁸⁰

Art and Life.³⁸¹

Η συνήθης υπόθεση μιας άμεσης και αποφασιστικής σημασίας σύνδεσης μεταξύ της ζωής και της τέχνης δεν είναι σε καμία περίπτωση σωστή. [...]Εκείνο που η παρούσα επισκόπηση υπαινίσσεται είναι πως εάν μελετήσουμε αυτή την ιδιαίτερα πνευματική δραστηριότητα της τέχνης βλέπουμε πως, χωρίς αμφιβολία, ορισμένες φορές είναι εκτεθειμένη στις επιρροές που ασκεί η ζωή αλλά στην ουσία είναι αυτόνομη -βρίσκουμε πως οι ρυθμικές ακολουθίες του μετασχηματισμού [της] καθορίζονται πολύ περισσότερο από τις εσωτερικές δυνάμεις της- και [εξαρτάται] από την αναπροσαρμογή της ίδιας, των δικών της στοιχείων -παρά από εξωτερικές δυνάμεις. Φυσικά παραδέχομαι ότι πάντα εξαρτάται, λιγότερο ή περισσότερο, από τις οικονομικές μεταβολές, αλλά αυτές αποτελούν μάλλον προϋποθέσεις για την ίδια της την ύπαρξη παρά κατευθυντήριες επιρροές. Επίσης παραδέχομαι πως υπό συγκεκριμένες συνθήκες οι ρυθμοί της ζωής και της τέχνης μπορεί να συμπίπτουν, με μεγάλες συνέπειες και για τους δύο` αλλά βασικά οι δύο ρυθμοί παραμένουν ξεχωριστοί και πολύ σπάνια ο ένας καταφέρεται εναντίον του άλλου.³⁸²

³⁸⁰ Ο.π., σ. 198-199.

³⁸¹ Από διάλεξη που δόθηκε στην Fabian Society το 1917. Ανατύπωση στο *Vision and Design...*ό.π., σ. 1-10.

³⁸² Ο.π. σ. 6.

[...] Από την άλλη ο καλλιτέχνης του Νέου Κινήματος κινείται προς μια σφαίρα όλο και πιο απόμακρη από εκείνη ενός συνηθισμένου ανθρώπου. Αναλογικά, όσο η τέχνη εξαγνίζεται τόσο ο αριθμός των ανθρώπων, στους οποίους έχει αντίκτυπο, μειώνεται. [Η τέχνη] αποβάλλει όλα τα ρομαντικά στοιχεία της ζωής τα οποία αποτελούν το σύνθημα που παρακινεί τους ανθρώπους να αποδεχτούν ένα έργο τέχνης. Επικαλείται μονάχα την αισθητική ευαισθησία η οποία στους περισσότερους ανθρώπους είναι συγκριτικά ασθενής.³⁸³

Retrospect.³⁸⁴

Εάν κρίνω με βάση τις συζητήσεις στον τύπο τις οποίες προκάλεσε αυτή η έκθεση,³⁸⁵ το μεγαλύτερο μέρος του κοινού απέτυχε να συνειδητοποιήσει ότι η θέση μου αναφορικά με αυτό το κίνημα επιδεχόταν λογικών αποσαφηνίσεων, ως αποτέλεσμα συνεπούς ευαισθησίας. Μάταια προσπάθησα να εξηγήσω εκείνο που σε εμένα φαινόταν τόσο ξεκάθαρο, ότι το μοντέρνο κίνημα ήταν στην ουσία μια επιστροφή στις ιδέες του φορμαλιστικού σχεδίου που σχεδόν είχε αφανιστεί εξαιτίας της παθιασμένης καταδίωξης της νατουραλιστικής αναπαράστασης. Αντιλήφθηκα ότι το μορφωμένο κοινό, που είχε καλοδεχτεί τις εκθέσεις έργων [που είχα διοργανώσει] της Ιταλικής Αναγέννησης, τώρα με θεωρούσε είτε απίστευτα επιπόλαιο είτε, σύμφωνα με την πιο χαριτωμένη εξήγηση που συνήθως υιοθετούσε, ελαφρώς παράφρων. Στην πραγματικότητα, ανάμεσα στους καλλιεργημένους [θεατές] που μέχρι τότε υπήρξαν οι πιο φανατικοί μου ακροατές εντόπισα τους πιο μανιώδεις και οργισμένους εχθρούς του Νέου Κινήματος. Η κατηγορία του αναρχισμού συχνότατα επαναλαμβανόταν. Από μια σκοπιά αισθητικής φύσεως, αυτό φυσικά ήταν το ακριβώς αντίθετο της αλήθειας, και για πολύ καιρό υπήρξα μπερδεμένος ώστε να βρω μια ερμηνεία αυτής της παράδοξης άποψης και της βίαιης εχθρότητας. Τώρα βλέπω ότι το έγκλημά μου ήταν πως εισχώρησα στο συναισθηματικό κατεστημένο. Αυτοί οι άνθρωποι ένιωθαν ενστικτωδώς πως η ιδιαίτερη καλλιέργειά τους αποτελούσε ένα από τα κοινωνικά τους πλεονεκτήματα. Ότι δηλαδή, το να είναι σε θέση να μιλούν για τις [δυναστείες] Tang

³⁸³ Ο.π., σ. 10.

³⁸⁴ 1920. Ανατύπωση στο *Vision and Design*...ό.π., σ. 188-199.

³⁸⁵ Ενν. η έκθεση του 1910.

και Ming, για τον Amico di Sandro και τον Baldovinetti, τους προσέδιδε κοινωνικό κύρος. Αυτό μου έδειξε ότι όλο αυτό τον καιρό υπήρχε μια αμοιβαία παρεξήγηση, δηλαδή ότι θαυμάζαμε τους Ιταλούς πριμιτιβιστές για εντελώς διαφορετικούς λόγους. Ένιωθαν ότι κάποιος μπορούσε να εκτιμήσει τον Amico di Sandro μόνο όταν έχει λάβει ευρεία μόρφωση και έχει αφιερώσει πολύ χρόνο στην παρατήρηση, ωστόσο για να θαυμάσει κανείς τον Matisse χρειαζόταν μονάχα κάποια ευαισθησία. [...]. Επομένως, η κατηγορία του επαναστατικού αναρχισμού οφειλόταν σε κοινωνικές παρά σε αισθητικές προκαταλήψεις. Σε κάθε περίπτωση το μορφωμένο κοινό ήταν αποφασισμένο να αντιμετωπίσει τον Cézanne σαν έναν ανίκανο και ένα ολόκληρο κίνημα σαν τρελά επαναστατικό. Τίποτα δεν μπορούσα να πω που να προτρέψει τους ανθρώπους να προσέξουν με αρκετή ηρεμία αυτές τις εικόνες και να δουν πόσο κοντά ακολουθούν την παράδοση, ή πόσο κοντά βρίσκεται η δουλειά τους στους Ιταλούς πριμιτιβιστές.³⁸⁶

Art and the State.³⁸⁷

Αυτό που νομίζω ότι είναι αποφασιστικής σημασίας είναι μια ξεκάθαρη αναγνώριση του επαγγέλματος -και είναι ενδεικτικό από μόνο του το γεγονός ότι δεν έχουμε καμία αγγλική λέξη για αυτό- του *Kunstforscher*.³⁸⁸ Θα πρέπει να γίνει κατανοητό ότι η ευφυής κατανόηση της καλλιτεχνικής παραγωγής της ανθρωπότητας αποτελεί ένα σοβαρότατο επάγγελμα, και απαιτεί μια διεξοδική και σχεδόν ειδική κατάρτιση από πολύ νωρίς. Πρόκειται για ανθρωπιστική επιστήμη, που προϋποθέτει ως βάση τις γνώσεις στις κλασικές μελέτες και επομένως μπορεί να λάβει χώρα σε μια φιλελεύθερη εκπαίδευση πιο εύκολα σε σχέση με άλλους τομείς που παρόλα αυτά έχουν αποκτήσει μια θέση στα πανεπιστήμιά μας. [...] Αν και, σε πολύ μεγάλο βαθμό θα απαιτούνται γνώσεις πάνω στην αρχαιολογία σε αυτόν τον τομέα, ο στόχος δεν θα πρέπει να είναι εξολοκλήρου αρχαιολογικού [ενδιαφέροντος]. Θα πρέπει μάλλον να αποτελεί ένα μάθημα συγκριτικής εφαρμοσμένης αισθητικής. Η ιδέα είναι πως ο μαθητής θα πρέπει να αποκτήσει τόσο ευρεία γνώση πάνω στην καλλιτεχνική φόρμα για να ερμηνεύει όλους τους διαφορετικούς γνωστούς πολιτισμούς του κόσμου έτσι ώστε, όταν προκύψει

³⁸⁶ Ο.π., σ. 193.

³⁸⁷ Nation, 1924. Ανατύπωση στο *Transformation* ...ό.π., σ. 44-55.

³⁸⁸ Ενν. το επάγγελμα του ιστορικού της τέχνης.

μια νέα φόρμα, να αναγνωρίζει τη συγγένεια και τις αναλογίες με τις άλλες φόρμες που ανήκουν σε διαφορετικές εποχές και χώρες.

[...] Τώρα το πλεονέκτημα για την τέχνη αφού θα υπάρχει μια ομάδα ανθρώπων με αυτό το ξεχωριστό αλλά κατά μια έννοια αμερόληπτο ενδιαφέρον στις αισθητικές αξίες είναι πολύ μεγάλο. Αυτό σημαίνει πως όχι μόνο τα μουσεία θα μπορούσαν να προμηθευτούν τα πιο αξιόλογα αντικείμενα οποιουδήποτε πολιτισμού αλλά και πως αυτοί οι άνθρωποι θα ασκούν επιρροή στην κοινή γνώμη όσο κανένας άλλος.³⁸⁹

The Arts of Painting and Sculpture.³⁹⁰

Εξετάζοντας οποιοδήποτε έργο τέχνης, θα θελήσουμε να ανακαλύψουμε, εάν είναι δυνατόν, μέχρι ποιο βαθμό σχεδιάστηκε με βάση την ελεύθερη παρόρμηση την οποία μπορούμε να αποκαλέσουμε αισθητική παρόρμηση και μέχρι ποιο βαθμό σχεδιάστηκε για βιολογικούς ή επιχειρηματικούς λόγους. Θα δούμε, στην έρευνά μας σχετικά με τις τέχνες, ότι αυτές οι δύο δυνάμεις συνεχώς δρουν και αντιδρούν η μια με την άλλη με ποικίλα αποτελέσματα.

[...]. Νομίζω ότι μπορούμε, [...] να διατυπώσουμε έναν νόμο της ιστορίας της τέχνης: κάθε αποκύημα φαντασίας που δημιουργείται [από τον καλλιτέχνη] έχει την τάση να διατηρεί τη δική του μορφή με εξαίρεση την περίπτωση που δημιουργείται με βάση την ελεύθερη αισθητική ώθηση. [...] Όταν εξετάζουμε όλο το corpus των έργων των εικαστικών τεχνών που το παρελθόν μας παρέδωσε, βλέπουμε ότι [αυτά τα έργα] προέκυψαν ως αποτέλεσμα πολλών διαφορετικών ωθήσεων - βλέπουμε ότι πολλές από αυτές τις ωθήσεις έχουν σημασία βιολογική και τα έργα τέχνης μπορούν να μετατραπούν σε καταμετρητές στο παιχνίδι της ζωής. Αλλά βλέπουμε επίσης, [...] τα αποτελέσματα αυτής της ιδιαίτερα “ελεύθερης” δραστηριότητας, [...] την οποία θα αποκαλέσουμε αισθητική παρόρμηση. Εάν αυτή η παρόρμηση μπορεί, με ένα τρόπο περισσότερο συγκεκριμένο, να συνδεθεί με συγκεκριμένα βασικά ένστικτα, ή εάν θα πρέπει να τη θεωρούμε ως μια υπερχειλίζουσα ενέργεια, δεν μπορούμε τώρα να το εξετάσουμε. Επί του παρόντος, θα την πάρουμε ως δεδομένο της ανθρώπινης φύσης που δεν έχει ακόμα αναλυθεί. Οποιαδήποτε και να είναι η προέλευσή της ή η

³⁸⁹ Ο.π., σ. 54-55.

³⁹⁰ Roger Fry, *The Arts of Painting and Sculpture*, Λονδίνο, 1932.

ψυχολογική της διάρθρωση, είναι η αισθητική παρόρμηση που δίνει στα έργα τέχνης την πνευματική τους σπουδαιότητα. Είναι η επανάληψη της αισθητικής παρόρμησης σε διάφορες εποχές και σε διάφορες χώρες που δόμησε την πνευματική κατοικία όπου όλοι οι άνθρωποι οι οποίοι έχουν την απαραίτητη ευαισθησία να αντιλαμβάνονται τα έργα τέχνης έχουν το δικαίωμα να εισέλθουν.³⁹¹

Art-history as an Academic Study.³⁹²

[...] Όταν φτάνουμε σε πιο πρόσφατες περιόδους, ο αριθμός των τεχνουργημάτων είναι τόσο μεγάλος και η διαφοροποίηση μεταξύ των έργων που έχουν δημιουργηθεί με σκοπό να ικανοποιήσουν τις αισθητικές ανάγκες και εκείνων που σχεδιάστηκαν για [απλή] χρήση είναι τόσο εμφανής που αναπόφευκτα καθοδηγούμε τις έρευνές μας ανάλογα με τις αισθητικές μας αντιδράσεις. Αρχίζουμε να πιστεύουμε ότι οι αισθητικές εκτιμήσεις των έργων τέχνης είναι μέρος της δουλειάς του ιστορικού της τέχνης, όπως ίσως κατά κάποιο τρόπο [πιστεύουμε] πως ο πολιτικός ιστορικός καλείται να κάνει εκτιμήσεις σχετικά με τις ηθικές αξίες.

Ωστόσο σε κάθε περίπτωση, όταν προκύπτει το ζήτημα της Ομορφιάς, βρισκόμαστε σε έναν κόσμο έντονων πεποιθήσεων που δεν βασίζονται σε προφανείς λόγους, [σε έναν κόσμο] ορμητικών συναισθημάτων σε αναλογία με την αβεβαιότητά τους -σε έναν κόσμο όπου η ένταση της καταδίκης, η ισχύς του χαρακτήρα και η ευγλωττία της έκφρασης επηρεάζουν την γνώμη λόγω της απουσίας ισχυρότερων επιχειρημάτων. Με λίγα λόγια συμπεριφερόμαστε περισσότερο σαν θεολόγοι του παρελθόντος παρά σαν άνθρωποι της επιστήμης της σύγχρονης εποχής. [...] όπως εκείνοι, τείνουμε να πιστεύουμε ότι υπάρχει ένα ορθόδοξο πρότυπο αξιών. [...] Μονάχα όταν αρχίζουμε να συζητούμε για την κλίμακα αυτών των αξιών πιο σοβαρά, [...] ανακαλύπτουμε [ότι υπάρχουν] σοβαρότατες αποκλίσεις απόψεων και τελικά ο καθένας από εμάς τραβά τον δρόμο του[...].³⁹³

³⁹¹ Ο.π., σ. 15-16.

³⁹² 'Art History as an Academic Study' στο Kenneth Clark, *Last Lectures, by Fry, Roger*, Βοστώνη, 1962, σ. 1-21.

³⁹³ Ο.π., σ. 4-5.

Φαίνεται λοιπόν ότι πρέπει να εγκαταλείψουμε κάθε ελπίδα να ασκήσουμε αισθητική κριτική παγκοσμίου εγκυρότητας. Για να είμαστε απολύτως ειλικρινείς, πρέπει να τηρήσουμε μια στάση απόλυτου σκεπτικισμού αναφορικά με σχεδόν κάθε κοινώς αποδεκτή απόφαση. Εάν κάποιος επιμένει, παρ' όλες τις αποδείξεις για το αντίθετο, ότι η γη είναι επίπεδη, τον εντάσσουμε στην κατηγορία των απελπισμένων δύστροπων ανθρώπων ή των τρελών και τον αγνοούμε παντελώς³⁹⁴· αλλά εάν κάποιος δηλώσει πως ο Raphael είναι πολύ κατώτερος καλλιτέχνης του οποίου η φήμη βασίζεται σε μια παρανόηση, μάλλον θα τον αγνοήσουμε, αλλά δεν έχουμε κανένα στοιχείο για να το πράξουμε αφού η ιστορία του γούστου θα μας προμηθεύει με περιπτώσεις αντίθετων παραδειγμάτων των γενικά αποδεκτών αποφάσεων που είναι ελάχιστα πιο εντυπωσιακά από αυτό.³⁹⁴

[...] Ας προσπαθήσω να εξιλεωθώ από τη μομφή της ασυνέπειας. Στην προσπάθεια να αποδείξω, πρώτον ότι η αναζήτηση ενός αντικειμενικού κριτηρίου αισθητικών αξιών είναι ανέλπιδη και δεύτερον ότι, ακόμα και να το ανακαλύπταμε, και μόνο η ίδια η “γνώση” αυτού του κριτηρίου θα μας ήταν εντελώς άχρηστη, έχω προσπαθήσει να προκαλέσω ένα είδος μετατόπισης της προοπτικής μας [αναφορικά με τη] στάση μας στις αισθητικές αξίες. Αν αντιμετωπίσουμε τα έργα τέχνης όχι σαν μεμονωμένα στατικά φαινόμενα αλλά σαν πιθανά εργαλεία για να προκαλέσουμε στον εαυτό μας συγκεκριμένες διανοητικές καταστάσεις, θα επικεντρώσουμε την προσοχή μας μάλλον σε εκείνα [τα στοιχεία] που μπορούμε να αποκομίσουμε από αυτά παρά στο τι αντιλαμβανόμαστε να είναι από μόνα τους.³⁹⁵

[...] Η σπουδαιότητα της μεθόδου μου έγκειται στην παύση αυτής της άμεσης θετικής ή αρνητικής ανταπόκρισης στο έργο τέχνης κάτι που όπως έχουμε δει είναι αρκετά πιθανό να βασίζεται στον ατελή τρόπο προσλήψής μας οποιουδήποτε έργου ή ακόμα και της ίδιας της τέχνης. Νομίζω ότι με τέτοιες μεθόδους είναι πιθανόν να εξαλείψουμε τις έμφυτες προκαταλήψεις μας και τις προτιμήσεις μας και να αποκτήσουμε μια στάση δεκτικότητας [που θα είναι] σε μεγαλύτερη ετοιμότητα. Και μέσα από την καλλιέργεια αυτής της στάσης θα μπορούσαμε περισσότερο, νομίζω, να βελτιώσουμε την αβρότητα και την ευαισθησία της πρόσληψης των μηνυμάτων των σύγχρονων καλλιτεχνών.

³⁹⁴ Ο.π., σ. 7.

³⁹⁵ Ο.π. σ. 16.

Εκείνο που μετράει είναι η πληρότητα, η αφθονία και η σπουδαιότητα των συναισθημάτων μας όταν βρισκόμαστε αντιμέτωποι με τα έργα τέχνης -τα πορίσματα που εξάγουμε από αυτά [τα συναισθήματα] έχουν σημασία μέχρι το σημείο που μπορούν να υποδείξουν σε άλλους την πιθανότητα να νιώσουν παρόμοια συναισθήματα. Οτιδήποτε και να κάνουμε δεν θα πρέπει να εφαρμόζουμε [συγκεκριμένο] πρότυπο αντικειμενικής ισχύος.³⁹⁶

Sensibility.³⁹⁷

Η μέθοδος που πρότεινα και την οποία θα ήθελα να αναλύσω σε αυτή τη διάλεξη είναι να περιορίσουμε την προσοχή μας σε μια ή δύο ιδιότητες του έργου τέχνης και να συγκρίνουμε μια σειρά από διαφορετικά έργα τη φορά για να διαπιστώσουμε μέχρι ποιο σημείο κάθε έργο κατέχει ή στερείται αυτή την ιδιότητα.

Μια από αυτές τις γενικές έννοιες που θα ήθελα σε αυτό το πλαίσιο να συζητήσω είναι η έννοια της ευαισθησίας [sensibility]. Θα ήθελα να εξακριβώσουμε την παρουσία ή απουσία της ιδιότητας που καλούμε ευαισθησία σε έργα διαφορετικών περιόδων και χωρών και να διαπιστώσουμε εάν μπορούμε να ανιχνεύσουμε οποιαδήποτε σχέση μεταξύ αυτής και άλλων φαινομένων.³⁹⁸

[...]Όταν στρεφόμαστε προς τον πίνακα που έχει δημιουργηθεί από αυτόν [ενν. τον καλλιτέχνη] λαμβάνουμε πολλές πληροφορίες. [...] Αυτό μας οδηγεί μονομιάς να διακρίνουμε δύο όψεις των συναισθημάτων του καλλιτέχνη [...]. Το ένα είναι το συναίσθημα που εκφράζεται από τον καλλιτέχνη μέσα από το σχέδιο, μέσα από την οργάνωση και τις αναλογίες των μερών με το όλο και το άλλο είναι το συναίσθημα που εκδηλώνεται από τον καλλιτέχνη την ώρα που εκτελεί αυτόν το σχεδιασμό. Αυτή η διαφοροποίηση νομίζω ότι είναι εξαιρετικής σημασίας ή τουλάχιστον θα πρέπει να την έχουμε κατά νου όταν μιλάμε για την ευαισθησία.

Μπορούμε να συνδέσουμε τη μια [ενν. όψη] με το αίσθημα του καλλιτέχνη για οργάνωση, την ικανότητα να κατευθύνει τις γενικές συσχετίσεις του σχεδίου, τις αντιστοιχίες και τις αντιθέσεις των διαφορετικών μερών. Και μπορούμε να συνδέσουμε

³⁹⁶ Ο.π., σ. 21.

³⁹⁷ 'Sensibility' στο Kenneth Clark, *Last Lectures*,...ό.π., σ. 22-36.

³⁹⁸ Ο.π., σ. 22.

την άλλη με την αίσθησή του αναφορικά με τη βασική δομή του σχεδίου του. Τώρα, γενικά οι καλλιτέχνες όταν μιλούν για τη δομή σε ένα έργο τέχνης χρησιμοποιούν τη λέξη ευαισθησία. Μιλούν για την ευαισθησία του [εκάστοτε] καλλιτέχνη έτσι όπως αποκαλύπτεται μέσα από την ιδιαίτερη ιδιότητα των γραμμών του, μέσα από τις συσχετίσεις των τόνων και των χρωμάτων και τον χειρισμό της πινελιάς του. Εδώ η λέξη παραπέμπει σε μεγάλο βαθμό στην αισθητικότητα [sensitivity]. [...] Έτσι μπορούμε να πούμε ότι η γραμμή ενός καλλιτέχνη έχει ευαισθησία όταν καταγράφει πολύ ανεπαίσθητες αλλαγές της μορφής, όταν έχει μεγάλη δύναμη στην παραλλαγή.

Αλλά η ιδέα της ευαισθησίας υπονοεί κάτι περισσότερο από αυτή την απλή αισθαντικότητα στην αλλαγή. Υπονοεί πως, για παράδειγμα, παρόλο που το περίγραμμα υποδηλώνει τις ανεπαίσθητες μεταβολές σε όλο το μήκος του, έχει παράλληλα μια μόνιμη και επίμονη ιδιότητα, οι μεταβολές του δεν είναι τυχαίες ή άσκοπες, διατηρούν μια μόνιμη αρχή η οποία υπογραμμίζει τις μεταβολές.³⁹⁹

Vitality.⁴⁰⁰

Σήμερα θα ήθελα να εξετάσουμε μια άλλη ιδιότητα των έργων τέχνης η οποία είναι πολύ ευδιάκριτη, που έχει να κάνει με την παρουσία ή την απουσία εκείνου [του χαρακτηριστικού] στο οποίο νομίζω ότι είναι εύκολο να συμφωνήσουμε, αλλά παρόλα αυτά είναι αδύνατον να ορίσουμε. Πρόκειται για την ιδιότητα της ζωτικότητας [vitality] στις καλλιτεχνικές εικόνες. Κάποιες εικόνες μας προκαλούν την ισχυρή ψευδαίσθηση ότι έχουν από μόνες τους ζωή, άλλες μπορεί να μας παρουσιάζονται πως έχουν τόσο μεγάλη ομοιότητα με ζωντανούς οργανισμούς μα τα ίδια στερούνται τη ζωή.

Τώρα επιτρέψτε μου ευθύς αμέσως να ομολογήσω πως γνωρίζω πολύ λίγα για αυτή την ιδιότητα. Μου φαίνεται αρκετά μυστηριώδης και μου είναι δύσκολο να προβάλλω εξηγήσεις για ποιο λόγο συμβαίνει κάτι τέτοιο, με ποιες ακριβώς διαδικασίες ο καλλιτέχνης δημιουργεί αυτή την ψευδαίσθηση και επιπλέον δεν γνωρίζω ποια αξία μπορούμε να αποδώσουμε σε αυτή την ιδιότητα, ή ποιες είναι οι σχέσεις της με άλλες αισθητικές ιδιότητες. Πρέπει να ομολογήσω πως έχω τη συνήθεια, ίσως κάπως

³⁹⁹ Ο.π., σ. 23-24.

⁴⁰⁰ 'Vitality' στο Kenneth Clark, *Last Lectures*,...ό.π., σ. 37-48.

αξιόμειπτη για καθηγητή, να μιλώ για θέματα τα οποία γνωρίζω ελάχιστα με την ελπίδα να αποκτήσω μια κάπως πιο ξεκάθαρη αντίληψη για αυτά στην πορεία.⁴⁰¹

[...] Νομίζω πως θεωρείτε ότι τα σημερινά αποτελέσματα [της διάλεξής μου] είναι μάλλον ατελέσφορα. Δεν καταλήξαμε σε σαφείς απόψεις σχετικά με την αξία αυτής της συγκεκριμένης ιδιότητας της ζωτικότητας στις καλλιτεχνικές εικόνες. Αλλά θα ήθελα να προτείνω μια ιδέα που θα έπρεπε να έχουμε κατά νου, ότι δηλαδή οι αντιδράσεις μας στην καθημερινή ζωή προς τα ζωντανά όντα κάθε είδους τείνουν να είναι πιο ζωνχές και έντονες σε σχέση με τις αντιδράσεις μας απέναντι στα άψυχα πράγματα. Διατηρούμε ένα είδος συμπάθειας σχεδόν για κάθε ζωντανό οργανισμό. Ακόμα και με τα φυτά έχουμε την τάση να ταυτιζόμαστε, να τα νιώθουμε όπως είναι. Τώρα όπως αυτή η αντίδραση συναντάται στην καθημερινή ζωή και δεν χαρακτηρίζει τη φανταστική ζωή της τέχνης, θα πρέπει να διατηρούμε μια καχυποψία σχετικά με την επίδραση που ασκούν πάνω μας τα έργα τέχνης που έχουν έντονη τη ζωτικότητα. Μπορεί να μπερδέσουμε την αντίδρασή μας απέναντι στα έμβια όντα με την αντίδραση που έχουμε απέναντι στο μήνυμα του καλλιτέχνη. Αλλά τουλάχιστον να πούμε το εξής, ότι αν εντοπίσουμε την αισθητική ικανοποίηση σε ένα έργο τέχνης είναι πιθανόν αυτή η ικανοποίηση να ενταθεί εάν οι εικόνες που την προκαλούν το κάνουν με τη ζωτική ενέργεια.⁴⁰²

⁴⁰¹ Ο.π., σ. 40.

⁴⁰² Ο.π., σ. 48.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΔΕΥΤΕΡΟ



Εικ. 1: James Whistler, *Παλιά γέφυρα στο Μπάτερσι*, 1872-1875, λάδι σε καμβά, 67 x 49 εκ., Λονδίνο, Tate Gallery.



Εικ. 2: James Whistler, *Η μητέρα του καλλιτέχνη*, 1871, λάδι σε καμβά, 144 x 163 εκ., Παρίσι, Musée d'Orsay.



Εικ. 3: Walter Sickert, *George Moore*, 1890-1, λάδι σε καμβά, 60.3 x 50.2 εκ., Λονδίνο, Tate Gallery.



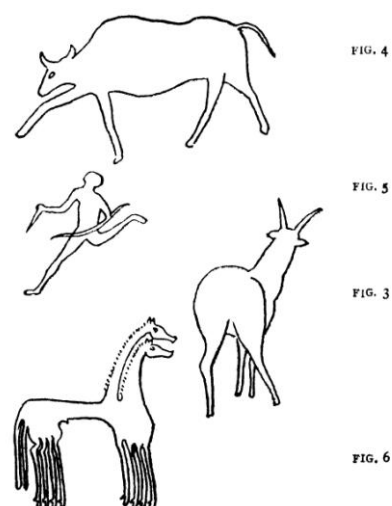
Εικ. 4: Walter Sickert, *Φόνος στο Κάμντεν Τάουν (ή Πως θα πληρώσουμε το νοίκι)*, 1908-9, λάδι σε καμβά, 25.6 x 35.6 εκ., Κονέκτικατ, Paul Mellon Collection.



Εικ. 5: Pablo Picasso, *Πορτρέτο του Clovis Sagot*, 1902, λάδι σε καμβά, 82 x 66 εκ., Αμβούργο, Hamburger Kunsthalle.



Εικ. 6, 7: παραδείγματα έργων από Αφρικανούς καλλιτέχνες οι οποίες δημοσιεύτηκαν στο *Last Lectures by Roger Fry*, εικόνες 30 και 88 αντίστοιχα.



Εικ. 8: Εικόνες ζώων που δημοσιεύτηκαν στο άρθρο 'Bushman Paintings', σελ 336.

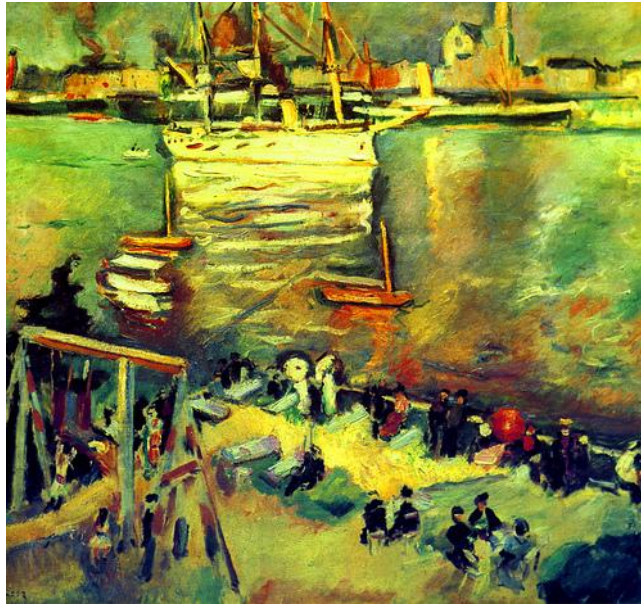


Εικ. 9: Παράδειγμα παιδικής ζωγραφικής από το άρθρο 'Children's drawings', σ. 226.



(πάνω) Εικ. 10: Georges Seurat, *Ο φάρος του Ονφλέρ*, 1886, λάδι σε καμβά, 66.7 x 81.9 εκ., Ιδιωτική Συλλογή Paul Mellon.

(κάτω) Εικ.11: André Derain, *Τοπίο του Μαρτίγκ*, 1908, λάδι σε καμβά, 65 x 46 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 12: Othon Friesz, *Η είσοδος της κορβέτας στο λιμάνι της Αμβέρσας*, 1906, λάδι σε χαρτόνι, 60 x 74 εκ., Γενέβη, Musée du Petit Palais.



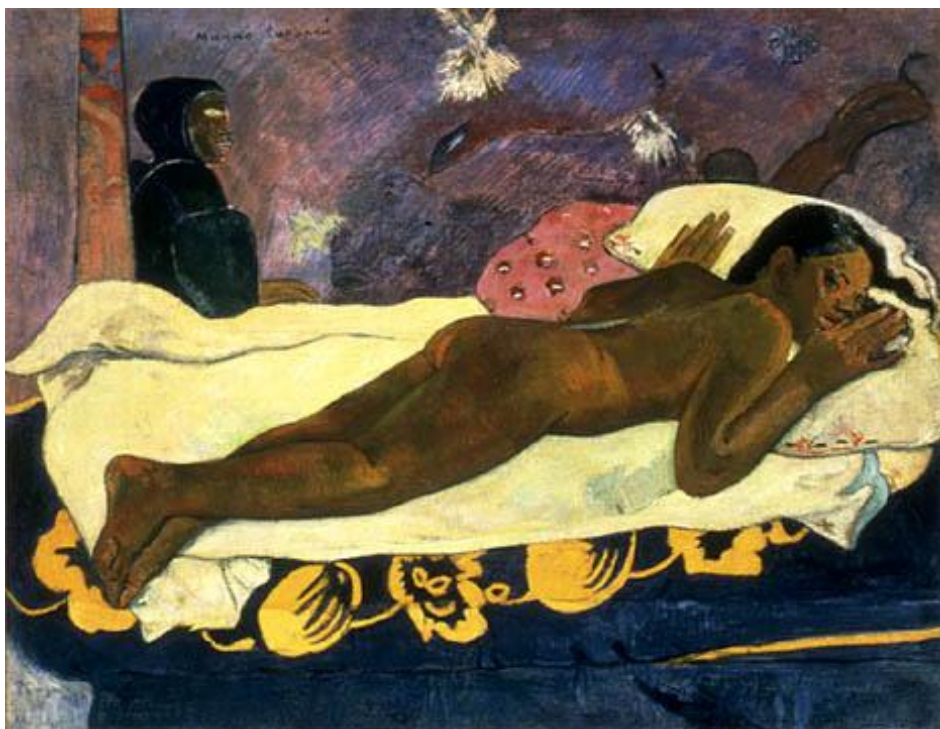
Εικ.13: Édouard Manet, *Μπάρ στο Φολί Μπερζέρ*, 1882, λάδι σε καμβά, 96 x 130 εκ., Λονδίνο, Courtauld Gallery.



Εικ.14: Vincent Van Gogh, *Πιετά*, 1889, λάδι σε καμβά, 73 x 60.5 εκ., Αμστερνταμ, Van Gogh Museum.



Εικ. 15: Vincent Van Gogh, *Ανάσταση του Λαζάρου*, 1890, λάδι σε καμβά, 50 x 65 εκ., Αμστερνταμ, Van Gogh Museum.



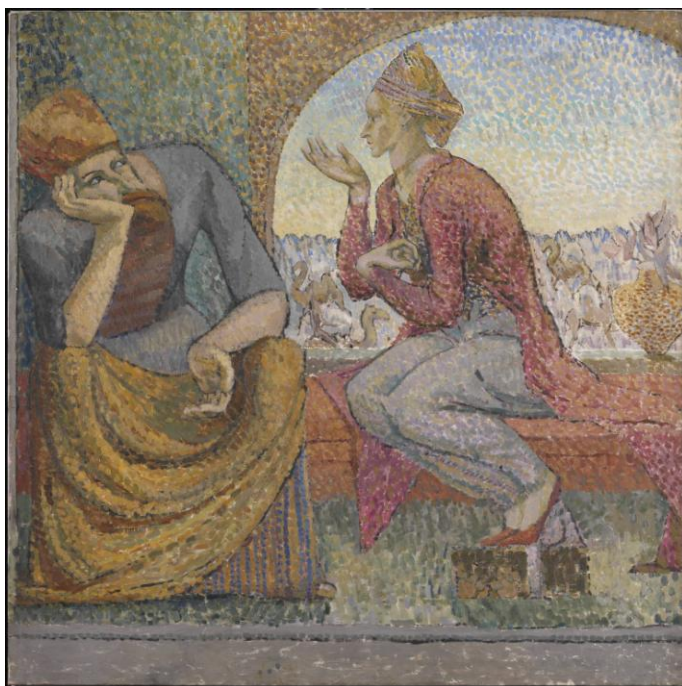
Εικ.16: Paul Gauguin *Το πνεύμα του νεκρού αγροπνά (Mana'o tūrarau)*, 1892, λάδι σε καμβά, 73 x 92 εκ., Μπάφαλο, Albright-Knox Art Gallery.



Εικ. 17: Paul Gauguin, *Ο Χριστός στο όρος των Ελαιών*, 1889, λάδι σε καμβά, 73 × 92 εκ., Φλόριντα, Norton Museum of Art.



Εικ. 18: Henry Tonks, *Ο άγνωστος θεός*, 1912, λάδι σε καμβά, 41.5 x 56 εκ., Λονδίνο, Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 19: Duncan Grant, *Η βασίλισσα του Σαβά*, 1912, λάδι σε ξύλο, 120 x 120 εκ., Λονδίνο, Tate Gallery.



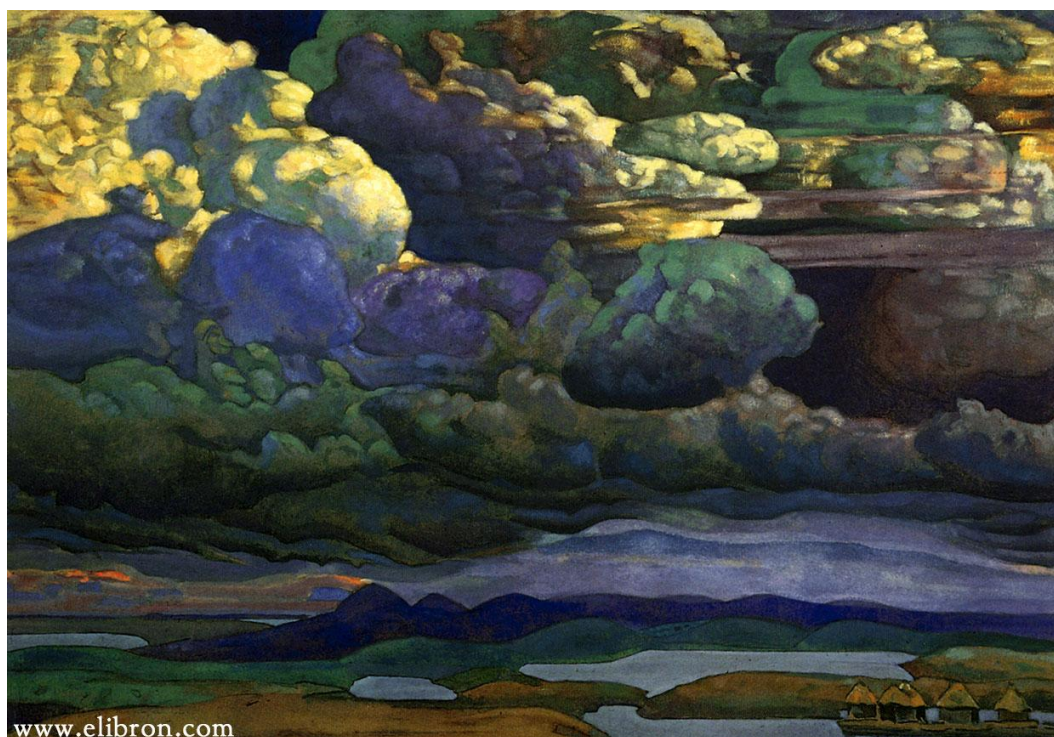
Εικ.20: Wyndham Lewis, *Τίμων ο Αθηναίος*, 1912, χαρακτικό σε χαρτί, 39.5 x 28 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 21: Vanessa Bell, *Ισπανίδα*, 1912, λάδι σε χαρτόνι, 75.6 x 53 εκ., Λέισεστερ, Leicester Arts and Museums Service.



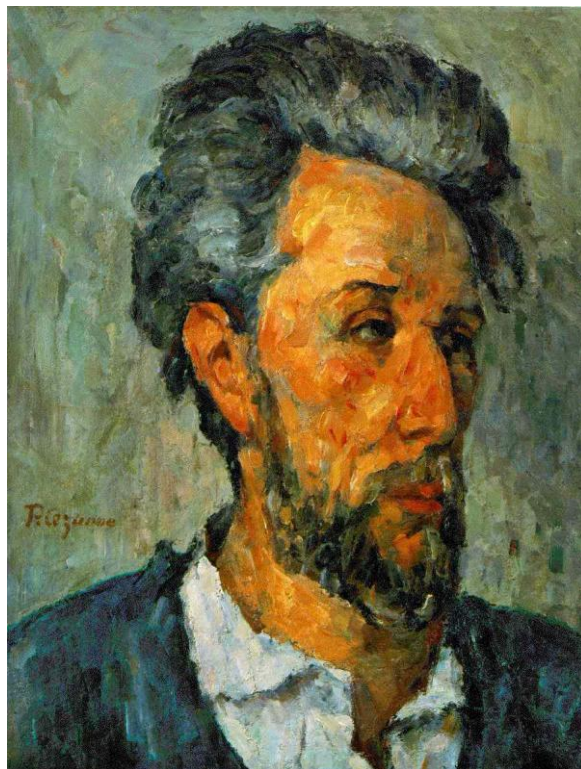
Εικ. 22. Mikalojus Ciurlionis, *Το προανάκρουσμα του ιππότη*, 1909, τέμπρα σε χαρτόνι, 58.9 x 70.4 εκ., Λιθουανία, Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus (National Art Museum).



Εικ. 23: Nicholas Roerich, *Μάχη στους ουρανούς*, 1912, λάδι σε χαρτόνι, 66 x 95 εκ., Αγία Πετρούπολη, Русская Музей (Ρωσικό Μουσείο).



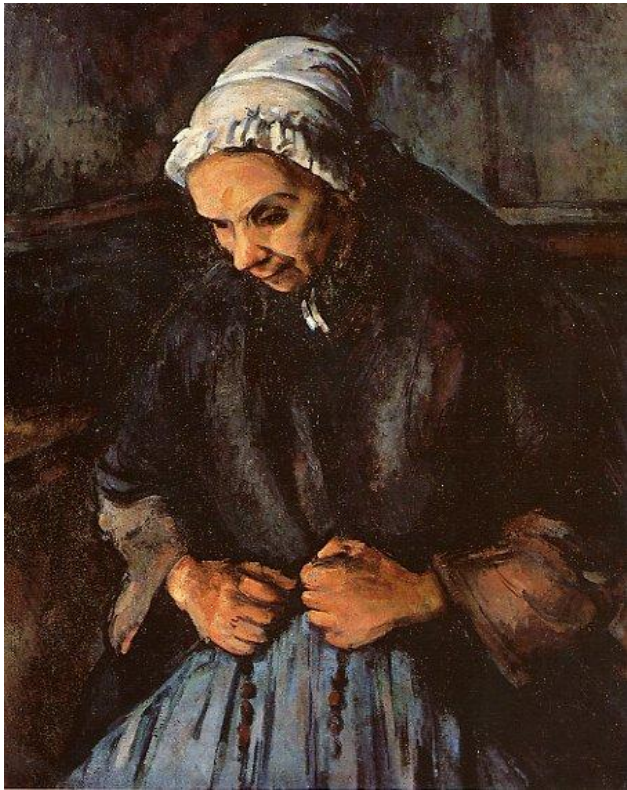
Εικ. 24: Paul Cézanne, *Η λιμνούλα του Ζα ντε Μπουφάν*, 1875-6, λάδι σε καμβά, 52.5 x 56 εκ., Κέμπριτζ, Ιδιωτική Συλλογή.



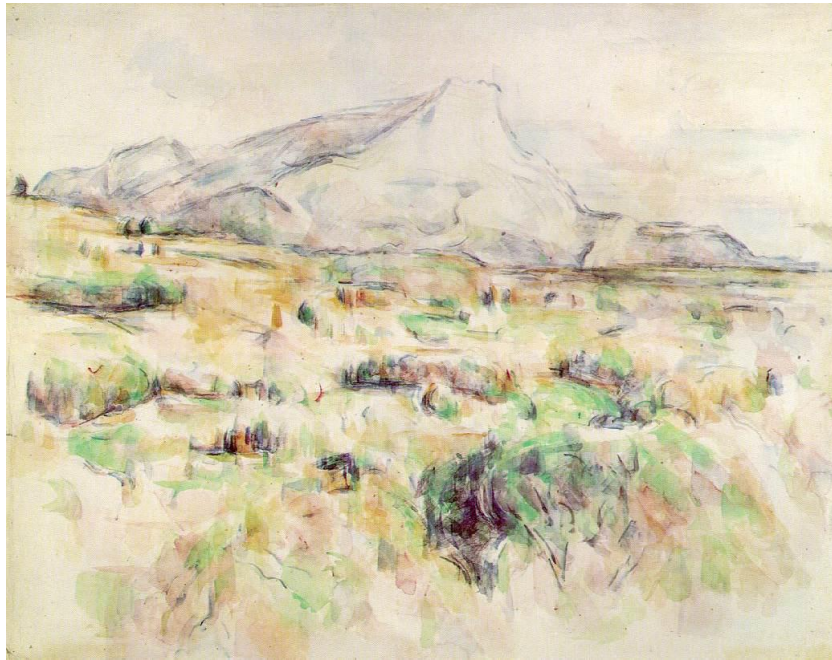
Εικ. 25: Paul Cézanne, *Πορτραίτο του Victor Chocquet*, 1875, λάδι σε καμβά, 45.7 x 36.8 εκ., Κέμπριτζ, Ιδιωτική Συλλογή Rothschild.



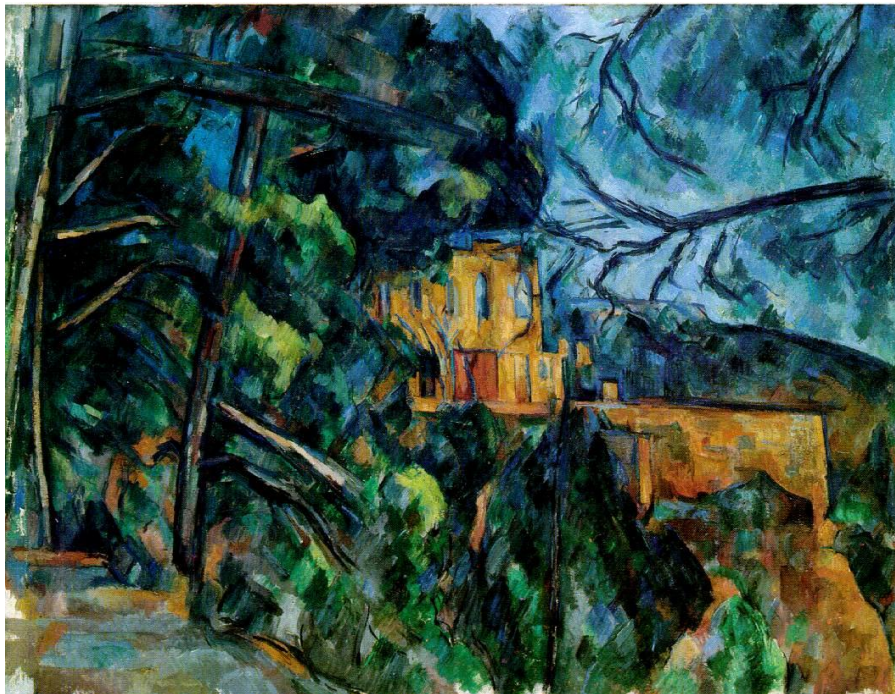
Εικ. 26: Paul Cézanne, *Το μεγάλο πεύκο*, 1889, λάδι σε καμβά, 85 x 92 εκ., Σάο Πάολο Βραζιλίας, Museu de Arte.



Εικ. 27: Paul Cézanne, *Γριά με ροζάριο*, 1900-4, λάδι σε καμβά, 80.6 x 65.5 εκ., Λονδίνο, National Gallery.



Εικ. 28: Paul Cézanne, *Το όρος Σεν Βικτουάρ*, 1902-06, ακουαρέλα σε χαρτί, 42.5 x 54.3 εκ., Νέα Υόρκη, The Museum of Modern Art.



Εικ. 29: Paul Cézanne, *Το Château Noir*, 1900-04, λάδι σε καμβά, 73.7 x 96.6 εκ., Ουάσιγκτον, National Gallery of Art.



Εικ. 30: Paul Cézanne, *Τοπιογραφία με σπίτι και δέντρα*, 1890-94, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ., Πενσυλβανία, The Barnes Foundation.



Εικ.31: Paul Cézanne, *Σπίτια στο Εστάκ*, 1882-5, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ., Ιδιωτική Συλλογή Paul Mellon



Εικ. 32: Paul Cézanne, *Νεκρή φύση με σουπιέρα και μπουκάλι*, 1884, λάδι σε καμβά, 65 x 81 εκ., Παρίσι, Musée d' Orsay.



Εικ. 33: Henri Matisse, *Το κορίτσι με τα πράσινα μάτια*, 1909, λάδι σε καμβά, 66 x 52 εκ., Σαν Φρανσίσκο, San Francisco Museum of Modern Art.



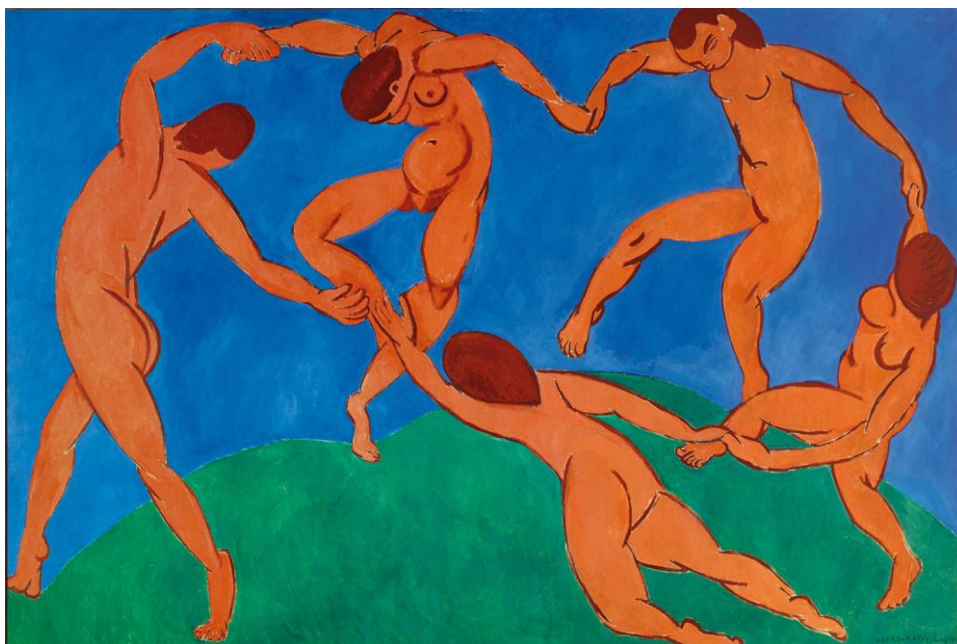
Εικ.34: Henri Matisse , *Υπηρέτης*, 1900-04, μπρούτζος, 92.4 x 33.7 x 31.4 εκ., Ντάλας, Ιδιωτική Συλλογή Raymond and Patsy Nasher.



Εικ.35: Pablo Picasso, *Νεαρό κορίτσι με καλάθι με λουλούδια*, 1905, λάδι σε καμβά, 155 x 66 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ.36: Pablo Picasso, *Σαλώμη*, 1905, μελάνι σε χαρτί, 63.5 x 47.5 εκ., Ιερουσαλήμ, Muze'on Yisrael (Μουσείο του Ισραήλ).



Εικ. 37: Henri Matisse, *Ο χορός*, 1909-10, λάδι σε καμβά, 260 x 391 εκ., Αγία Πετρούπολη, Gosudarstvenny Ermitazh (Μουσείο Ερμιτάζ)



Εικ. 38: Henri Matisse, *Νέος ναύτης II*, 1906, λάδι σε καμβά, 101 x 83 εκ., Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art.



Εικ.39: Henri Matisse, *Γυναίκα με κόκκινη μαντίλα*, 1907, λάδι σε καμβά, 99.4 × 80.5 εκ., Φιλαδέλφεια, The Barnes Foundation.



Εικ.40: Henri Matisse, *Το κόκκινο ατελιέ*, 1911, λάδι σε καμβά, 180 x 220 εκ., Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art.



Εικ. 41: Pablo Picasso, *Buffalo Bill*, 1911, λάδι σε καμβά, 46 x 33 εκ., Ιδιωτική Συλλογή Muller di Soluthum.



Εικ. 42: Pablo Picasso, *Δέντρα*, 1907-1908, γκουάς, 19 x 25 εκ., Φιλαδέλφεια, Philadelphia Museum of Art.



Εικ. 43: Pablo Picasso, *Γυναίκα με δοχείο μουστάρδας*, 1910, λάδι σε καμβά, 73 x 60, Χάγη, Gemeentemuseum



Εικ. 44: Pablo Picasso, *Ο ζωμός Kub*, 1912, λάδι σε καμβά, 27 x 21 εκ., Άγνωστη Συλλογή.



Εικ. 45: Wassily Kandinsky, *Αυτοσχεδιασμός No. 30*, 1913, λάδι σε καμβά, 109.2 x 109.9 εκ., Σικάγο, The Art Institute of Chicago.



Εικ.46: Picasso, Pablo, *Κεφάλι άνδρα*, 1913, λάδι, μελάνι, μολύβι και κάρβουνο σε καμβά, 61.6 x 46.3 εκ., Νέα Υόρκη, The Richard S. Zeisler Collection.



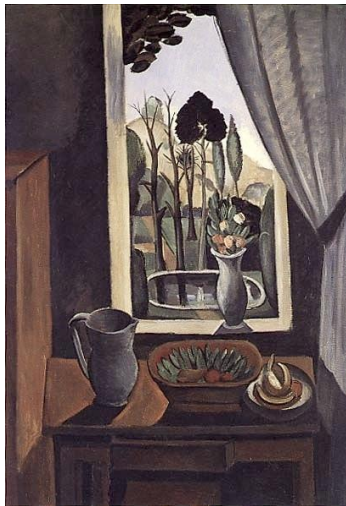
Εικ. 47: Juan Gris, *Γυαλί, κύπελλο και εφημερίδα*, 1913, λάδι σε καμβά, 46.5 x 27.5 εκ., Νέα Υόρκη, Courtesy of Michelle Rosenfeld Gallery.



Εικ. 48: Roger Fry, *Εισιτήριο λεωφορείων*, 1915, κολλάζ και λάδι σε καμβά, 36 x 26.5 εκ., Λονδίνο, Tate Gallery.



Εικ. 49: Jean Hippolyte Marchand, *Marly-le-Roi*, 1912, λάδι σε καμβά, 46,5 x 65 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.



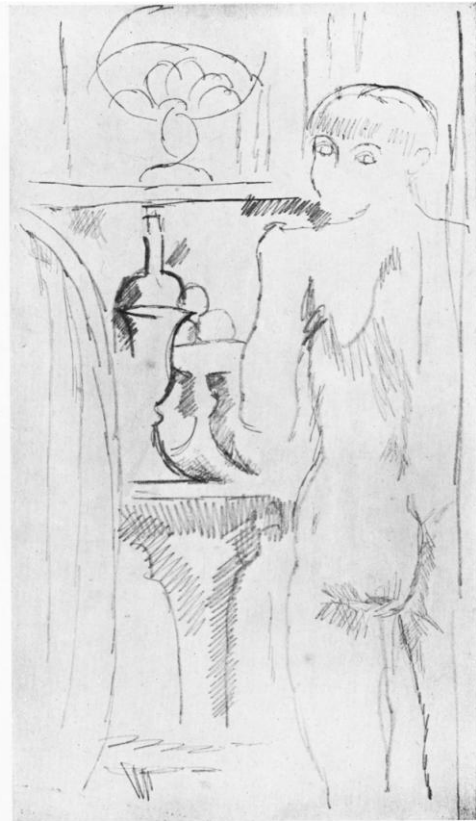
Εικ. 50: André Derain, *Παράθυρο στο πάρκο*, 1912, λάδι σε καμβά, 130.8 x 89.5 εκ., Νέα Υόρκη, The Museum of Modern Art.



Εικ. 51. David Bomberg *Στο αμπάρι*, 1913-4, λάδι σε καμβά, 198 x 256.5 εκ., Λονδίνο, Tate Gallery.



BY WALTER SICKERT



BY DUNCAN GRANT

Εικ 52: Σχέδια των Sickert και Grant από το άρθρο Fry, Roger, 'Line As a Means of Expression in Modern Art', σ. 203.



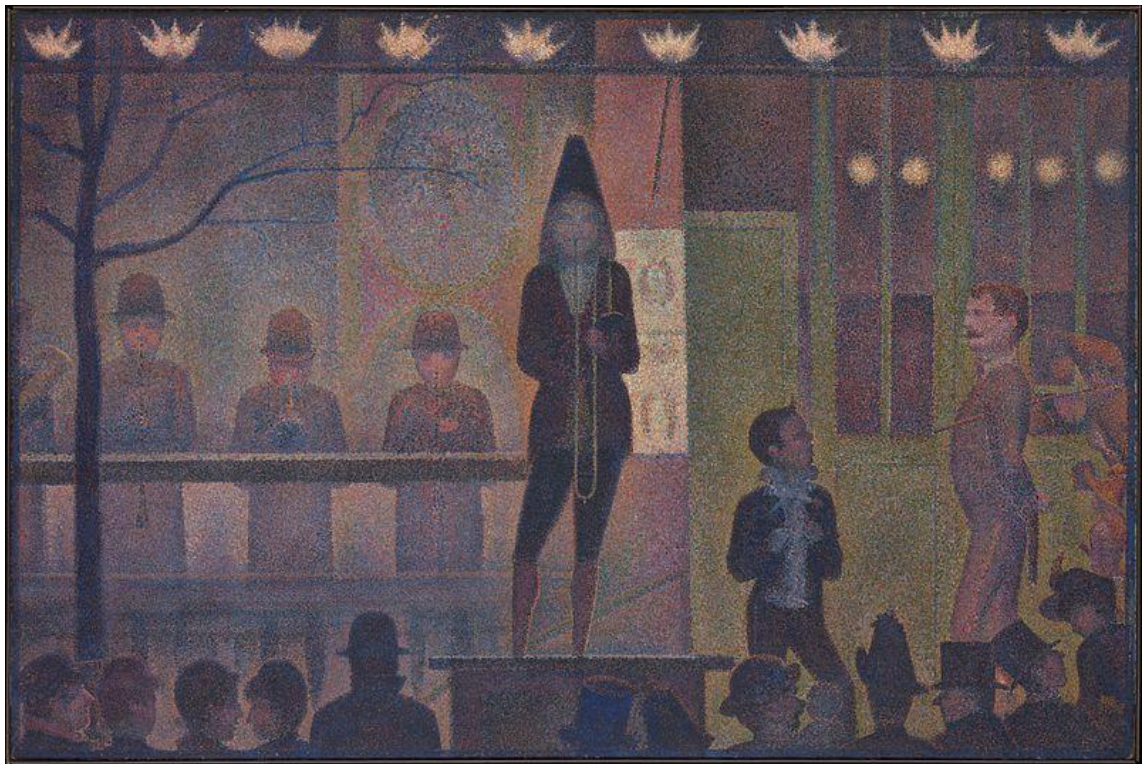
(αριστερά) Εικ. 53: Pablo Picasso, *Le Tricorne*, 1919, σκηνικά σχέδια σε υδατογραφία, Howard D. Rothschild Collection.



(δεξιά) Εικ. 54: Vanessa Bell, *H Pont Neuf*, 1921, λάδι σε καμβά, 38 x 55 εκ., Οξφόρδη, The Ashmolean Museum of Art and Archaeology.



Εικ. 55: Henri Matisse, *Τσάι στο κήπο*, 1919, λάδι σε καμβά, 140.3 x 211.5 εκ., Λος Άντζελες, Los Angeles County Museum of Art.



Εικ. 56: George Seurat, *Η παρέλαση*, 1888, λάδι σε καμβά, 99.7 x 149.9 εκ., Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

- *A Roger Fry Reader*, επιμ. και εισαγ. κειμ. Christopher Reed, Σικάγο και Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1996.
- Anscombe, Isabelle, *Omega and After: Bloomsbury and the Decorative Arts*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1981.
- *Art and the Market: Roger Fry on Commerce in Art*, επιμ. και εισαγ. Craufurd D. Goodwin, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.
- *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-century France*, επιμ. Michael R. Orwicz, Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη, Manchester University Press, 1994.
- *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, επιμ. Charles Harrison και Paul Wood, Οξφόρδη, Blackwell Publishers Ltd., 1992.
- *Art Made Modern: Roger Fry's Vision of Art*, επιμ. Christopher Green, Λονδίνο, Courtauld Gallery and Courtauld Institute of Art, 1999.
- Ashbee, C. R., *Socialism and Politics: A Study in the Readjustment of the Values of Life*, Κάμντεν, Essex House Press, 1906.
- Barasch, Moshe, *Theories of Art, 3: From Impressionism to Kandinsky*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, Routledge, 2000.
- Bell, Clive, *Art*, επιμ. J. B. Bullen, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1987 (α' εκδ. 1914).
- Bertram, Anthony, *A Century of British Painting, 1851-1951*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Studio, [1951].
- *Blast: Vorticism 1914-1918*, επιμ. Paul Edwards, Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2000.
- *Concepts of Modern Art*, επιμ. Nikos Stangos, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1981.
- *Bloomsbury: The Artists, Authors and Designers Themselves*, επιμ. Gillian Naylor, Μεγάλη Βρετανία, Octopus Publishing Group, 1990.
- Brettell, R. Richard, *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1999.
- Clark, Kenneth, *Last Lectures, by Roger Fry*, Βοστώνη, Beacon Press, 1962.
- Collins, Judith, *The Omega Workshops*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1984.
- Compton, Susan, *British Art in the 20th Century: The Modern Movement*, Λονδίνο, Royal Academies of Art, 1987.
- Cork, Richard, *Art Beyond the Gallery, in Early 20th Century England*, Νιού Χέιβεν και Λονδίνο, Yale University Press, 1985.
- *Critical Terms for Art History*, επιμ. Robert S. Nelson και Richard Shiff, Σικάγο, The University of Chicago Press, 2003, (α' εκδ. 1996).
- Denis, Maurice, *Theories: 1890, 1910: du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Παρίσι, Rouart et Watelin, 1920.
- Dunlop, Ian, *The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, Νέα Υόρκη, Σαν Λούις, Σαν Φρανσίσκο, American Heritage Press, 1972.
- Ferguson, John, *The Artists in Britain in World War I*, Μεγάλη Βρετανία, The Camelot Press Southampton, 1989.

- Fletcher, M. Pamela, *Narrating Modernity: The British Problem Picture 1895-1914*, Aldershot, Ashgate, c2003.
- Fry, Roger, *Cézanne: A Study of His Development*, εισαγ. Richard Shiff, Σικάγο, University of Chicago Press, 1989 (α' εκδ. 1927).
- _____, *French, Flemish and British Art*, Λονδίνο, Chatto and Windus, 1951.
- _____, *Giovanni Bellini*, εισαγ. David Alan Brown, Νέα Υόρκη, Ursus Press, 1995 (α' εκδ. 1901)
- _____, *Henri Matisse*, Λονδίνο, A. Zwemmer, 1930.
- _____, *Seurat*, εισαγ. Antony Blunt, Λονδίνο, Phaidon Press, 1965.
- _____, *The Arts of Painting and Sculpture*, Λονδίνο, The Camelot Press Ltd, 1932.
- _____, *Transformations*, Νέα Υόρκη, Chatto and Windus, 1968 (α' εκδ. 1927).
- _____, *Vision and Design*, Νέα Υόρκη, Peter Smith, 1947 (α' εκδ. 1920).
- Harrison, Charles, *English Art and Modernism: 1900-1939*, Λονδίνο, Allen Lane και Ιντιάνα, Indiana University Press, 1981.
- Harrison, Charles, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, Νιού Χέιβεν και Λονδίνο, Yale University Press, 1993.
- Haskell, Francis, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Λονδίνο, Phaidon Press Limited, 1976.
- Laing, Donald, *A Roger Fry: An Annotated Bibliography of the Published Writings*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Garland Publishing, INC, 1979.
- *Last Lectures, by Fry, Roger*, επιμ. και εισαγ. Kenneth Clark, Βοστώνη, Beacon Press, 1962 (α' εκδ. 1939).
- *Letters of Roger Fry*, επιμ. και εισαγ. Denys Sutton, τομ. Α' και Β', Νέα Υόρκη, Random House, 1972.
- Malvern, Sue, *Modern Art, Britain and The Great War: Witnessing, Testimony and Remembrance*, Νιού Χέιβεν και Λονδίνο Yale University Press, 2004.
- McConkey, Kenneth, *Impressionism in Britain*, Νιού Χέιβεν, Yale University and Barbican Art Gallery, 1995.
- *Modern Painters: The Camden Town Group*, επιμ. Robert Upstone, Λονδίνο, Tate Publishing, c2008.
- Read, Herbert, *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*, Λονδίνο, Faber and Faber, 1947 (α' εκδ. 1934).
- _____, *Art Now: An Introduction to Theory of Modern Painting and Sculpture*, Λονδίνο, Faber and Faber, 1936.
- Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism*, Λονδίνο, Routledge and Kegan Paul, 1976 (α' εκδ. 1924).
- Robins, Gruetzner Anna, *Modern Art in Britain 1910-1914*, Λονδίνο, Merrell Holberton Publishers London in association with Barbican art Gallery, 1997.
- Rothenstein, John, *British Art Since 1900: An Anthology*, Λονδίνο, Phaidon, 1962.
- Ruskin, John, *Modern Painters*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Dent and Dutton, 2005, (α' εκδ. 1843).
- Shiff, Richard, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1984.

- Shone, Richard, *Bloomsbury Portraits: Vanessa Bell, Duncan Grant and Their Circle*, Λονδίνο, Phaidon, 1993.
- _____, *The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell, and Duncan Grant*, Λονδίνο, Tate Gallery, 1999.
- _____, *The Century of Change: British Painting Since 1900*, Οξφόρδη, Phaidon, 1977.
- Spalding, Frances, *British Art Since 1900*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2002 (α' εκδ. 1986).
- _____, *Roger Fry: Art and Life*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press, 1980.
- *The State of Art Criticism*, επιμ. Jame Elkins and Michael Newman, Νέα Υόρκη, Routledge, 2007.
- Thompson, Belinda, *Movements in Modern Art: Post-Impressionism*, Λονδίνο, Tate Publishing, 1998.
- Thomson, David, *England in the Twentieth Century: 1914-1963*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1965
- Tickner, Lisa, *Modern Life and Modern Subjects: British Art in the Early Twentieth Century*, Νιού Χέιβεν και Λονδίνο, Yale University Press, 2000.
- Tillyard, K. Stella, *The Impact of Modernism 1900-1920: Early Modernism and the Arts and Crafts Movement in Edwardian England*, Λονδίνο, Routledge, 1988.
- Tolstoy, Leo, *What is Art?*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Penguin books, 1995.
- Tomkins, Calvin, *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art*, Νέα Υόρκη, Henry and Holt and Company, 1989.
- Venturi, Linello, *History of Art Criticism*, μτφρ. Charles Marriott, Νέα Υόρκη, E. P. Dutton, 1964.
- Woolf, Virginia, *Roger Fry, A Biography*, Νέα Υόρκη, Harcourt, Brace and Company, 1940.

Άρθρα

- Denis, Maurice και Fry, Roger, 'Cézanne-I', στο *Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 16, Νο. 82, Ιανουάριος 1910, σ. 207-209+212-215+219.
- Elam, Caroline, 'A More and More Important Work: Roger Fry and The Burlington Magazine', στο *Burlington Magazine*, τχ. 145, Νο. 1200, Μάρτιος 2003, σ. 142-152.
- Fry, Roger και Cust, Lionel, 'The National Gallery Bill', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 30, Νο. 166, Ιανουάριος 1917, σ. 21-23.
- Fry, Roger, 'A Modern Jeweller', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 17, Νο. 87, Ιούνιος 1910, σ. 168-171+173-174.
- _____, 'A Note on Water Colour Technique', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 11, Νο.51, Ιούνιος 1907, σ. 161-162.
- _____, 'Acquisition by the National Gallery at Helsingfors', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 18, Νο. 95, Φεβρουάριος 1911, σ. 293.
- _____, 'An Appreciation of the Swenigorodskoi Enamels', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 21, Νο. 113, Αύγουστος 1912, σ. 290+293-294.

- _____, ‘An Exhibition of French Painting’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 65, No. 376, Ιούλιος 1934, σ. 30-31+35.
- _____, ‘Art in a Socialism, a Lecture by Roger Fry’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 29, No. 157, Απρίλιος 1916, σ. 36-39.
- _____, ‘Art Now-An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture by Herbert Read’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 64, No. 374, Μάιος 1934, σ. 242+245.
- _____, ‘Bushman Paintings’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 16, No. 84, Μάρτιος 1910, σ. 334-338.
- _____, ‘Children’s Drawings’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 30, No. 171, Ιούνιος 1917, σ. 225-227+231.
- _____, ‘Drawings at the Burlington Fine Arts Club’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 32, No. 179, Φεβρουάριος 1918, σ. 51-53+56-57+60-63+81.
- _____, ‘Gaudier-Brzeska’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 29, No. 161, Αύγουστος 1916, σ. 208-211.
- _____, ‘Ideals of a Picture Gallery’, στο *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, τχ. 1, No. 4, Μάρτιος 1906, σ. 58-60.
- _____, ‘Line as a Means of Expression in Modern Art’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 33, No. 189, Δεκέμβριος 1918, σ. 201-203+205-208.
- _____, ‘Line as a Means of Expression in Modern Art (Continued)’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 34, No. 191, Φεβρουάριος 1919, σ. 62-63+66-67+69.
- _____, ‘Modern French Art at the Lefevre Gallery’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 63, No. 364, Ιούλιος 1933, σ. 24-25+28-29.
- _____, ‘Modern Paintings in a Collection of Ancient Art’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 37, No. 213, Δεκέμβριος 1920, σ. 302-305+308-309.
- _____, ‘Mr. Horne’s Book on Botticelli’, στο *The Burlington Magazine*, τχ. 13, No. 62, Μάιος 1908, σ. 83-87.
- _____, ‘Mr. MacColl and Drawing’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 35, No. 197, Αύγουστος 1919, σ. 84-85.
- _____, ‘Negro Sculpture at the Lefevre Gallery’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 62, No. 363, Ιούνιος 1933, σ. 289-290.
- _____, ‘Observations on a Keeper’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 60, No. 347, Φεβρουάριος 1932, σ. 97-100.
- _____, ‘On a Composition by Gauguin’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 32, No. 180, Μάρτιος 1918, σ. 84-85.
- _____, ‘“Paul Cézanne” by Ambroise Vollard: Paris, 1915’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 31, No. 173, Αύγουστος 1917, σ. 52-55+57+60-61.
- _____, ‘Rossetti’s Water Colours of 1857’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 29, No. 159, Ιούνιος 1916, σ. 100-101+104-105+108-109.
- _____, ‘Scythian Art’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 42, No. 242, Μάιος 1923, σ. 216+220-222.
- _____, ‘Seurat’s La Parade’, στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 55, No. 321, Δεκέμβριος 1929, σ. 289-291+293.

- _____, 'Siamese Art', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 49, No. 281, Αύγουστος 1926, σ. 68+72-75.
- _____, 'Some Chinese Antiquities', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 43, No. 249, Δεκέμβριος 1923, σ. 276-277+280-281+283.
- _____, 'Tempera Painting', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 7, No.27, Ιούνιος 1905, σ. 175-176.
- _____, 'The Art of Albert P. Ryder', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 13, No.61, Απρίλιος 1908, σ. 55+59+62-64.
- _____, 'The Art of Pottery in England', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 24, No. 132, Μάρτιος 1914, σ. 330-331+334-335.
- _____, 'The Charpentier Family by Renoir', στο *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, τχ. 2, No.6, Ιούνιος 1907, σ. 102-104.
- _____, 'The Courtauld Institute of Art', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 57, No. 333, Δεκέμβριος 1930, σ. 317-318.
- _____, 'The Exhibition of Fair Women', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 15, No. 73, Απρίλιος 1909, σ. 14+17-18.
- _____, 'The Lincoln Statue', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 32, No. 183, Ιούνιος 1918, σ. 240-241+ 2443.
- _____, 'The Munich Exhibition of Mohammedan Art-I', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 17, No.89, Αύγουστος 1910, σ. 283-285+288-290.
- _____, 'The Munich Exhibition of Mohammedan Art-II', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 17, No. 90, Σεπτέμβριος 1910, σ. 326-329+332-333.
- _____, 'The New Movement in Art in Its Relation to Life. A Lecture Given at the Fabian Society Summer School', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 31, No. 175, Οκτώβριος 1917, σ. 162-163+166-168.
- _____, 'The Sad Case of Mr. D. S. MacColl Author', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 40, No. 228, Μάρτιος 1922, σ. 152-153.
- _____, 'The Sculptures of Maillol', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 17, No. 85, Απρίλιος 1910, σ. 26-27+30-33.
- _____, 'The Sir Hugh Lane Pictures at the National Gallery', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 30, No. 169, Απρίλιος 1917, σ. 147-149+152-153.
- Graham, Jenny, 'A Note on the Early Reputation of Roger Fry', στο *Burlington Magazine*, τχ. 143, No. 1181, Αύγουστος 2001, σ. 493-499.
- Holmes, Charles, 'Roger Fry and the Burlington Magazine', στο *Burlington Magazine*, τχ. 65, No.379, Οκτώβριος 1934, σ. 145-146.
- Levey, Michael, 'The Earliest Years of the Burlington Magazine: A Brief Retrospect' στο *Burlington Magazine*, τχ. 128, No.1000, Ιούλιος 1986, σ. 474-477.
- Liebman, Eleanor, 'Transformations: Critical and Speculative Essays on Art, by Fry, Roger', στο *The Art Bulletin*, τχ. 10, No. 3, Μάρτιος 1928, σ. 290-291.
- Lipke, C. William και Bernard W., Rozran, 'Ezra Pound and Vorticism: A Polite Blast', στο *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, τχ. 7, No. 2, Καλοκαίρι 1966, σ. 201-210.
- McMahon, A. Philip, 'Art-History as an Academic Study by Fry Roger' στο *Parnassus*, τχ. 6, No. 4, Απρίλιος 1934, σ. 30.

- Nicolson, Benedict, 'Post-Impressionism and Roger Fry', στο *The Burlington Magazine*, τχ. 93, No. 574, Ιανουάριος 1951, σ. 10-15.
- Read, Herbert, 'Last Lectures by Fry, Roger', στο *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 75, No. 440, Νοέμβριος 1939, σ. 215.
- Reed, Christopher, 'Roger Fry; The Art of Bloomsbury. San Marino and London', στο *The Burlington Magazine*, τχ. 142, No. 1165, Απρίλιος 2000, σ. 262-265.
- Rhodes, Colin, 'Burlington Primitive: Non-European Art in the Burlington Magazine Before 1930', στο *The Burlington Magazine*, τχ. 146, No. 1211, Φεβρουάριος 2004, σ. 98-104.
- Schneidau, N. Herbert, 'Vorticism and The Career of Ezra Pound', στο *Modern Philology*, τχ. 65, No. 3, Φεβρουάριος 1968, σ. 214-227.
- Sentori, Gennari Flaminia, 'Holmes, Fry, Jaccaci and the 'Art in America' Section of The Burlington Magazine, 1905-10', στο *Burlington Magazine*, τχ. 145, No.1200, Μάρτιος 2003, σ. 153-163.
- Shone, Richard, 'Camden Town at Christie's. London', στο *The Burlington Magazine*, τχ. 130, No. 1020, Μάρτιος 1988, σ. 243-245.
- _____, 'Group (1913): A Sculpture by Roger Fry', στο *Burlington Magazine*, τχ. 130, No. 1029, Δεκέμβριος 1988, σ. 925-927.
- Spalding, Frances, 'Roger Fry and His Critics in a Post-Modernist Age', στο *The Burlington Magazine*, τχ. 128, No. 1000, Ιούλιος 1986, σ. 489-492.
- Sweeney, Johnson James, 'Last Lectures by Fry, Roger; Kenneth Clark; Fry, Roger: A Biography by Virginia Woolf', στο *The Art Bulletin*, τχ. 23, No. 1, Μάρτιος 1941, σ. 90-92.
- Taylor, G. David, 'The Aesthetic Theories of Fry Roger Reconsidered', στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τχ. 36, No. 1, Φθινόπωρο 1977, σ.63-72.
- [χ.ο.] 'Cézanne and The Burlington Magazine', στο *The Burlington Magazine*, τχ. 138, No. 1115, Φεβρουάριος 1996, σ. 67-68.

Αρχείο 'The Papers of Roger Fry'

- Αρχείο REF 1/24A, 'The Religion of Culture', *The Dial*, τχ. LXXIX, No. 4, Οκτώβριος 1925, σελ 305-309.
- Αρχείο REF 1/40, 'Characteristics of French Painting' , [χ.ε.], Δεκέμβριος 1931.
- Αρχείο REF 1/41, 'BBC. On Mechanical Mass Production, Sensibility and Beauty', χειρόγραφο, [1932].
- Αρχείο REF 1/44, 'On the Encouragement of Design in British Manufactures', [χ.ε.], 1932, σ.1-13.
- Αρχείο REF, 1/46, 'Pictures and the Modern Home'. Για το 'Vanity Fair', χειρόγραφο, [δεκαετία 1930].
- Αρχείο REF 1/52, Fry, Roger, 'Why Do We Frame Our Pictures?', χειρόγραφο, [χ.χ.].
- Αρχείο Fry, REF, 1/86, Roger E. Fry 'Expression and Representation in Graphic Arts', ανέκδοτο κείμενο, 1908.

- Αρχείο REF 1/90/5, ‘Principles of Design: Modern Movements’, Διάλεξη V, χειρόγραφο, [δεκαετία 1920].
- Αρχείο REF 1/92, ‘Modern Art Cambridge No. V of Principles of Design: The lecture refers to the art of Mathias Grunewald, Walker, Blake, Raphael, Poynter, Corot, Rubens, Manet and Renoir’, χειρόγραφο, [δεκαετία 1920].
- Αρχείο REF 1/108, ‘Somerville Lecture Modern Art. Lecture I went on with selections from No. V of Principle of Design’, χειρόγραφο, [1923].
- Αρχείο REF 1/115, ‘Lecture to London Day Training College. The Subject in Painting’, χειρόγραφο, [1926].
- Αρχείο REF 1/117/2, ‘Two lectures on Modern Art’, 1927.
- Αρχείο REF 1/127, ‘On Modern Art’, *Athenaeum*, [δεκαετία 1920].
- Αρχείο REF 1/128, ‘The Universality of Rhythm. On the Universality of Rhythm as a Property of All Works of Art. Considers Poetry, Music and Painting’, χειρόγραφο, [δεκαετία 1920].
- Αρχείο REF 1/133, ‘Assorted papers on art. Autograph manuscripts: 1 sheet on art and curiosity; 3 sheets on the differences between painting and poetry in terms of their emotional impact, and differences between the Pre-Raphaelite painters and those of the modern movement’, [δεκαετία 1920].
- Αρχείο REF 1/135, ‘Sentiment and Design (Subject and Design)’, χειρόγραφο, [δεκαετία 1920].
- Αρχείο REF 1/136, ‘Sentiment and Form’, χειρόγραφο, [δεκαετία 1920].
- Αρχείο REF 1/139, ‘Modern Art I. Lecture on Impressionism and Post-Impressionism’, χειρόγραφο, [δεκαετία 1920].
- Αρχείο REF 1/144, ‘Idioms of Painting. Lecture Refers to the art of Renoir, van Eyck, Lorenzetti, Masaccio, Andrea del Sarto, De Hooch, Velazquez, Simone Martini, Lorenzo Monaco, Botticelli, Michelangelo, Rembrandt, Filippino [Lippi], Piero della Francesca, Rubens, Cézanne, Corot, Seurat and Claude’, χειρόγραφο, [δεκαετία 1920].
- Αρχείο REF 1/148 ‘Cézanne. Autograph manuscript on the selflessness of the best painter’, [δεκαετία 1920].
- Αρχείο REF 1/149, ‘Baroque Design, Impressionism, Post-Impressionism. References to the art of Caravaggio, Manet, Matisse and Picasso’, χειρόγραφο, [δεκαετία 1920].
- Αρχείο REF 1/150, ‘The Ideal Characteristics of Applied Art. With examples from ancient to modern times and from foreign cultures’, χειρόγραφο, [δεκαετία 1920], [άναρχη αρίθμηση].
- Αρχείο REF 1/152, ‘On Culture, Philistinism and Snobbism’, [Ιανουάριος 1926].
- Αρχείο REF 1/163, ‘Contemporary Painting and Decorative Art in England and France. With References to Slide Illustrations. The Lecture Refers to the Art of Matisse, Cézanne, Picasso, Rousseau Douanier, Derain, Marchand, Segonzac, Bonnard, Vuillard and to Cubism and Surrealism’, χειρόγραφο, [δεκαετία 1930].
- Αρχείο REF 7/4, ‘Testimonials in support of REF’s applications for the Slade Professorship’.
- Αρχείο REF 8/4, ‘Manifesto of the Futurist Painters’, Απρίλιος 1910.
- Αρχείο REF 10/01, Jones, E. B. C., ‘Review: Aesthetics and Psychology by Charles Mauron, translated by Fry and John’, *The Adelphi*, [χ.χ.], σ. 63-64.
- Αρχείο REF, 10/01, [χ.ο.], ‘Three Reynolds books’, [χ.ε.], [χ.χ.].

- Αρχείο Fry, REF, 10/01, [χ.ο.], ‘The “Discourses” of Reynolds’, *Spea[ker]*, 1906.
- Αρχείο REF 10/01, [χ.ο.], ‘[βιβλιοκριτική στο] Vision and Design’, *The Times Literary Supplement*, Δεκέμβριος 1920, σ. 881-882.
- Αρχείο REF 10/01, [χ.ο.], ‘Mr. Fry’s Criticism’, *The New Statesman*, 1921, σ. 422-423.
- Αρχείο REF 10/01, Sir Philips, Claude, ‘Grosvenor Galleries, the Nameless Exhibition’, *Daily Telegraph*, 1921.
- Αρχείο REF 10/01, [χ.ο.], ‘Ugly Buildings. Sir R. Blomfield and Mr. Fry’, *Times*, Μάιος 1921.
- Αρχείο REF 10/01, McR, J. F., ‘Mr Fry, Roger and the Modern Art Movement’, *Architectural Review*, 1922.
- Αρχείο REF 10/01, [χ.ο.], ‘Review: Animals through Chinese eyes’, *Sunday Times*, 1923.
- Αρχείο REF 10/01, [χ.ο.], ‘Re-reading Mr, Fry’, *Saturday Review*, 1923.
- Αρχείο REF 10/01, [χ.ο.], ‘The Lowest Art’, *The Times Literary Supplement*, Ιανουάριος 1926.
- Αρχείο REF 10/01, B. D. T., ‘Review: Art and Commerce’, *Manchester [Guardian]*, 192[6].
- Αρχείο REF 10/01, Woolf, Leonard, ‘The World of Books, Mr Fry, Roger’, *The Nation and Athenaeum*, Δεκέμβριος, 1926, σ. 304.
- Αρχείο REF 10/01, [χ.ο.], ‘Mr. Fry on Matisse’, *The Times Literary Supplement*, Ιούλιος 1930.
- Αρχείο REF 10/01, MacColl, D. S., ‘Books of the Day. Doodle and Dither, Last Lectures by Fry, Roger, Kenneth Clark’, *The Spectator*, 1940, σελ 21.
- Αρχείο REF 10/3, [χ.ο.], ‘London Letters’, *Bristol Times*, 1911.
- Αρχείο REF 10/3, [χ.ο.], ‘The Study of Pure Form. Mr. Fry, Roger and the Two Aspects of Graphic Art’, *The Manchester Daily Guardian*, 1913.
- Αρχείο REF 10/3, [χ.ο.], ‘Post-Impressionism Explained. Mr. Fry, Roger’s Lecture at Bournemouth, The New Movement in Art’, *The Guardian*, 1914.
- Αρχείο REF 10/03, [χ.ο.], ‘Architectural Heresies of a Painter’, *The Building News*, Μάιος 1921.
- Αρχείο REF 10/03, [χ.ο.], ‘Architect and Client. Mr. Simpson on ‘Art in Common life’’, *Times*, Μάιος 1921.
- Αρχείο REF 10/03, Middleton, J. Murry, ‘Art. Fry Among the Architects’, *The Nation and the Athenaeum*, Μάιος 1921.
- Αρχείο REF 10/03, [χ.ο.], ‘Ugly Buildings. Mr Fry on Useless Ornament, Official Bodies’s Bad Taste’, *Times*, Μάιος 1921.
- Αρχείο REF 10/4, Kurtz, M. Charles, ‘Art Museum News’, *Academy Notes*, Απρίλιος 1906, σ. 209-210.
- Αρχείο REF 10/4, R. C. ‘At the Museum, A Survey of Conditions Under the New Regime’, *New York Daily Tribune*, Απρίλιος 1906.
- Αρχείο REF 10/4, [χ.ο.], ‘Curator Upheld by Art Museum. Mr. Fry Vindicated of Charges Made by Dr. Kurtz’, *New York Times*, Μάιος 1906.
- Αρχείο REF 10/4, [χ.ο.], [χ.τ.], *American Art News*, Μάιος 1906.
- Αρχείο REF 10/4, [χ.ο.], ‘Art and Artists’, *Evening Mail*, Ιούνιος 1906.
- Αρχείο REF 10/5, Walshe, Christina, ‘The Art World. Post-Impressionism and Socialism’, [χ.ε.], 1912.

- Αρχείο REF 10/5, MacCarthy, Desmond, 'Kant and Post-Impressionism', *The Eye Witness*, Οκτώβριος 1912, σ. 533-534.
- Αρχείο REF 10/5, E. M., 'Art Notes', *The Illustrated London News*, Οκτώβριος 1912, σ. 542.
- Αρχείο REF 10/5, Ferraby, H. C., 'Artists as House Painters. Post-Impressionism in Wall-Papers', *Daily Express*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/5, Konody, P. G., 'Art and Artists. English Post-Impressionists', *Observer*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/5, P. G. K., 'The Comic Cubists. Laughable Pictures at the Grafton Galleries', *The Daily Mail*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Art Gone Mad. Queer Pervasions of Post-Impressionists. Paint-box Freaks. Cult of the Crazy Ugly and its Childish Results', *Day Sketch*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Futurist Art, Post-Impressionists at Grafton Gallery. Amazing Pictures', *Standard*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Impressionism, Exhibition at the Grafton Galleries', *Nottingham Daily Guardian*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'The Post-Impressionists', *The Tatler*, Οκτώβριος 1912, σ. 72.
- Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Post-Impressionist Exhibits, Weird Picture Show in London', *Yorkshire Post*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'The Post-Impressionists. Some French and English Work', *Times (Daily)*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'The Post-Impressionists, An interesting Exhibition', *Morning Advertiser*, Νοέμβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Ideals of Post-Impressionism. Matisse Who Discards All Tradition. Joyous Work', *Daily Chronicle*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/5, Walshe, Christina, 'Post-Impressionism and Suffrage', *Daily Herald*, Ιανουάριος 1913.
- Αρχείο REF 10/5, Philips, Claude, 'Grafton Galleries. The Post-Impressionists', *Daily Telegraph*, 1913, σ. 14.
- Αρχείο REF 10/5, MacCarthy, Desmond, 'Abstract and Elementary', *The New Witness*, 1913, σ. 659-661.
- Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Post-Impressionism and Art', *Westminster Gazette*, 1913.
- Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'Artist's Cult of the Horrible, Exhibition of Wild Eccentricities', *Daily Listener*, Ιανουάριος 1913.
- Αρχείο REF 10/5, [χ.ο.], 'The Art World, The Truth About the Post-Impressionists', *Mayfair*, 1913.
- Αρχείο REF 10/5, C., 'Post-Impressionism Again', *The Nation*, Μάρτιος 1913.
- Αρχείο REF 10/6, MacColl, D. S., 'Exhibition of Sculpture by Meštrović at Twenty-One Gallery', *A Monthly Chronicle*, [χ.χ.].
- Αρχείο REF 10/6, [χ.ο.], 'Curator Fry Hopes to Educate Taste', *The New York Times*, Φεβρουάριος 1906.
- Αρχείο REF 10/6, [χ.ο.], 'Mrs. Gardner's Art Collection is Matchless. Metropolitan Museum Has Had Costly Lessons', [χ.ε.], Μάιος 1906.
- Αρχείο REF 10/6, Collins, Baker, 'Post-Impressionist Prefaces', *The Saturday Review*, Νοέμβριος 1912.

- Αρχείο REF 10/6, Rutter, Frank, 'An Art Causerie', *Sunday Times*, 1912.
- Αρχείο REF 10/6, J. B. M., 'Spiritual Experiences at the Grafton Gallery', *The Outlook*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/6, Hardie, Martin, 'The Post-Impressionists', *Queen*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/6, [χ.ο.], 'Art as a Hoax', *Hearth and Home*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/6, [χ.ο.], 'More Post-Impressionism. A legend of the Golden days', *Morning Post*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF 10/6, [χ.ο.], 'Post-Impressionists at the Grafton Galleries', *Architect*, 1912.
- Αρχείο REF 10/6, [χ.ο.], 'The Father of Post-Impressionism', *Pall Mall Gazette*, 1912.
- Αρχείο REF 10/6, [χ.ο.], 'The Post-Impressionists at the Grafton Gallery', *Spectator*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο Fry REF, 10/6, Davies, Randall, 'The Omega Workshops', *The New Statesman*, Οκτώβριος 1913, σ. 501-502.
- Αρχείο REF 10/6, G. Shaw, Bernard, 'Mr. Fry, Roger's Criticism', *The Nation*, Φεβρουάριος 1913, σ. 817-818.
- Αρχείο REF 10/6, Montpelier, 'The Post-Impressionists', *The National Review*, Ιανουάριος 1913, σ. 115-122.
- Αρχείο REF 10/06, Defries, Amelia, 'Artists and Futurists', *Sunday Times*, 1923.
- Αρχείο REF 10/07, MacColl, D. S., 'The Nonsense About Cézanne', *The Saturday Review*, Νοέμβριος 1921, σ. 579-580.
- Αρχείο REF 10/07, MacColl, D. S., 'A Sculptor and Some Brickbats', *The Saturday Review*, Δεκέμβριος 1921, σ. 635-636.
- Αρχείο REF 10/06, Tatlock, R. R. 'Cézanne and the London Group', *The Saturday Review*, Δεκέμβριος 1921.
- Αρχείο Fry, 12/1 φάκελος C3, Fry, Roger, 'Modern Painting by George Moore', *The Cambridge Review*, Ιούνιος 1893, σ. 417-419.
- Αρχείο Fry, REF, 12/1, φάκελος C7, Fry, Roger, 'Royal Academy', *The Pilot*, Μάιος 1900, σ. 321-322.
- Αρχείο Fry, REF, 12/1, φάκελος C44, Fry, Roger, 'The New English Art Club', *The Athenaeum*, 1901, σ. 505-506.
- Αρχείο Fry, REF, 12/1 φάκελος C72, [χ.ο.], 'The International Society's Exhibition', *The Athenaeum*, Νοέμβριος 1901, σ. 601-602.
- Αρχείο Fry, REF, 12/1 φάκελος C101, [χ.ο.], 'Recent Publications', *The Athenaeum*, Ιανουάριος 1902, σ. 343.
- Αρχείο Fry, REF, 12/1 φάκελος C162, [χ.ο.], 'Mr. Rich's Water Colours at the Alpine Gallery', *The Athenaeum*, 1903, σ. 345.
- Αρχείο Fry, REF, 12/1 φάκελος C214, [χ.ο.], 'The French Impressionists by Camille Mauclair', *The Athenaeum*, 1903, σ. 727-728.
- Αρχείο Fry, REF, 12/1 φάκελος C221-222, [χ.ο.], 'Mr. Bussy's Pastels', *The Athenaeum*, 1903, σ. 824.
- Αρχείο Fry, REF, 12/1, φάκελος C301, [χ.ο.], 'Six Lectures on Painting, by G. Glaussen', *The Athenaeum*, 1904, σ. 661.
- Αρχείο Fry, REF, 12/1 φάκελος C381, Fry, Roger, 'The Royal Society of Painters in Water-color', *The Athenaeum*, Νοέμβριος 1905, σ. 471.

- Αρχείο Fry, REF, 12/1 φάκελος C386, [χ.ο.], ‘The Complete Works of John Ruskin, E. T. Cook and Alex. Wedderburn (ed.)’, *The Athenaeum*, 1905, σ. 506.
- Αρχείο Fry, REF, 12/1 φάκελος C453b, [χ.ο.], ‘Academics at the Carfax Gallery’, *The Athenaeum*, Ιούνιος 1906, σ. 85.
- Αρχείο Fry REF, 12/1, φάκελος, C485, Fry, Roger, ‘Letter to the Editor: The Last Phase of Impressionism’, *The Burlington Magazine*, [1908], σ. 374-375.
- Αρχείο REF 12/1, φάκελος C572, Fry, Roger, ‘Alfred Stevens’, *The Nation*, 1911, σ. 414-415.
- Αρχείο Fry REF, 12/1, φάκελος, 580, [χ.ο.], ‘The International Society at the Grafton Gallery’, *The Nation*, 1912, σ. 87-88.
- Αρχείο Fry REF, 12/1, φάκελος C586, [χ.ο.], ‘The Exhibition of Modern Art at Cologne’, *The Nation*, Αύγουστος 1912.
- Αρχείο Fry REF, 12/1, φάκελος, C503, [χ.ο.], ‘Art Exhibitions, The Alpine Club Gallery’, *Standard*, Μάρτιος 1913.
- Αρχείο Fry REF, 12/1, φάκελος C584, [χ.ο.], ‘The Allied Artists at the Albert Hall’, *The Nation*, Ιούλιος 1912.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C663, [χ.ο.], ‘The Last Works of Renoir’, *The Athenaeum*, Ιούνιος 1920, σ. 771-772.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C674, [χ.ο.], ‘Picasso’, *The New Statesman*, Ιανουάριος 1921.
- Αρχείο Fry REF, 12/1, φάκελος C660, [χ.ο.], ‘Mr Duncan Grant’s Pictures at Patterson’s Gallery’, *The New Statesman*, [χ.χ.].
- Αρχείο REF, 12/1, φάκελος C748, [χ.ο.], ‘Matisse’, *The Nation*, [χ.χ.], σ.115-116.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C748, [χ.ο.] ‘The London Group’, *The Nation and the Athenaeum*, Μάιος 1928, σ. 174-175.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C779, [χ.ο.], ‘The French Gallery’, [χ.ε.], 1926, σ. 775-777.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C803, [χ.ο.], ‘Higher Commercialism in Art’, *The Nation and Athenaeum*, 1927, σ. 276-277.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C805, [χ.ο.], ‘Sisley at the Independent Gallery’, *The Nation and the Athenaeum*, Νοέμβριος 1927.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C812, [χ.ο.], ‘The Contemporary Art Society’s Loan Exhibition’, *The Nation and the Athenaeum*, 1928, σ. 747-748.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C813, [χ.ο.], ‘Bonnard’, *The Nation and the Athenaeum*, Φεβρουάριος 1928, σ. 778-779.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C815, [χ.ο.], ‘Mr. Gertler at the Leicester Galleries’, *The Nation and the Athenaeum*, Μάρτιος 1928, σ. 935-936.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C817, [χ.ο.], ‘The London Group’, *The Nation and the Athenaeum*, Μάιος 1928, σ. 174-175.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C862, [χ.ο.], ‘Turner and Pissarro’, *The New Statesman and Nation*, 1931, σ. 437-438.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C867, [χ.ο.], ‘What France Has Given to Art’, *The Listener*, Δεκέμβριος 1931, σ.1121-1123.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C870, [χ.ο.], ‘Sensibility Versus Mechanism’, *The Listener*, 1932, σ. 497-499.
- Αρχείο REF 12/01, φάκελος C877, [χ.ο.], ‘Sculpture and the Public’, *The New Statesman and Nation*, Δεκέμβριος 1932.

- Αρχείο REF, 13/8, Blunt, Anthony, 'Fry, Roger', *The Spectator*, 1952, σ. 477.
- Αρχείο Fry, REF, 13/8, MacCarthy, Desmond, 'The Art-Quake of 1910', *The Listener*, Φεβρουάριος 1945, σ. 123-125.
- Αρχείο REF 13/12, Hind, Lewis, 'New Art and Newer Literature', *The Daily Chronicle*, Μάρτιος 1913.
- Αρχείο REF 13/12, [χ.ο.], 'The Grafton Group', *The Pall Mall Gazette*, Μάρτιος 1913.
- Αρχείο REF 13/12, A.C.B., 'The Quarrel About Post-Impressionism'. [χ.ε.], 1913.
- Αρχείο REF 13/12, E.M.A., 'The Child and the Post-Impressionists', *Westminster Gazette*, Ιανουάριος 1913.
- Αρχείο REF 13/12, Finberg, A. J., 'Art and Artists, Post-Impressionists at the Grafton Galleries', *Star*, Οκτώβριος 1912.
- Αρχείο REF, 13/18, Bell, Quentin, *Fry, Roger*, Κέμπριτζ, Leeds University Press, 1964.
- Αρχείο REF 13/19, 'Enemy News: the newsletter of the Wyndham Lewis Society' No.19, Καλοκαίρι 1984. Συμπεριλαμβάνονται στη σ. 8 και σ. 42-5, άρθρα για τα Omega Workshops και τη διαφωνία του Lewis με τον REF, Οκτώβριος 1913. No19, A New Omega Letter σ. 8.
- Αρχείο REF 13/22, 'Recollections of Fry, Roger and the Omega Workshops', Δημιουργός: Diamand, Pamela, φωτοτυπία χειρόγραφου, σ. 9, [δεκαετία 1970].