

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
«Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία και Ιστορία της Τέχνης»
Ειδίκευση «Ιστορία της Τέχνης»

Αφροδίτες των Δρόμων:
Οι Ιαπωνικές Εικόνες
και η Επίδρασή τους στους Ιμπρεσιονιστές της Γαλλίας

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία
Δήμητρα-Ασημίνα Χριστάκη

Δημήτρης Παυλόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης
Ευθυμία Μαυρομιχάλη, Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης
Μαρία Παπαθανασίου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεότερης Ευρωπαϊκής Ιστορίας

Αθήνα 2019

*Πιο λευκή και από τον αφρό και πιο ελαφριά
απ' το αραχνοῦφαντο ύφασμα που πιάστηκε στους θάμνους.*

*Γεννήθηκε στη θλίψη κάτω από ένα διαβολικό αστέρι
και το σημάδι του θανάτου χαραχτηκε στο μέτωπό της.*

*Αλλά αυτός που θα τη δει δεν θα ξεχάσει
και αυτός που θα την αγαπήσει θα πικραθεί,
θα δουλέψει σκληρά και θα ταξιδέψει μακριά
μέχρι να φύγει από τα όνειρά του αυτό το πρόσωπο.*

Nora Chesson (1871-1906),
Μικρό, Άγριο Λουλακί (Από την ποιητική συλλογή *Aquamarines*), 1902.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ ΕΔΟ ΚΑΙ ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΡΕΥΜΑ ΟΥΚΙΓΙΟ-Ε	11
Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΟΜΟΡΦΙΑ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΜΟΜΟΥΑΜΑ	
ΚΑΙ Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΣΤΙΣ ΒΙJIN-GA ΤΟΥ ΕΔΟ	18
ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΩΝ ΚΑΛΛΟΝΩΝ ΤΟΥ ΕΔΟ	20
ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ	20
Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΜΕ ΤΗ ΦΥΣΗ	23
ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΟΔΑΣ	24
ΑΛΛΟΙ ΤΥΠΟΙ ΓΥΝΑΙΚΩΝ	27
Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ YOSHIWARA	30
<i>ΟΙ ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ</i>	<i>32</i>
ΟΙ ΒΙJIN-GA ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΩΝ ΟΥΚΙΓΙΟ-Ε	36
Ο ΔΕΚΑΤΟΣ ΕΒΔΟΜΟΣ ΑΙΩΝΑΣ	36
Ο ΔΕΚΑΤΟΣ ΟΓΔΟΟΣ ΑΙΩΝΑΣ	37
Ο ΔΕΚΑΤΟΣ ΕΝΑΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ	46
Η ΕΠΟΧΗ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΚΜΗ	51
ΙΑΠΩΝΙΣΜΟΣ: ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΝΙΑΣ	53
Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΩΝ ΒΙJIN-GA ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΤΕΣ ΣΤΗΝ ΓΑΛΛΙΑ	
ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ ΔΕΚΑΤΟΥ ΕΝΑΤΟΥ ΑΙΩΝΑ	60
ÉDOUARD MANET (1832-1883)	63
CLAUDE MONET (1840-1926)	66
EDGAR DEGAS (1834-1917)	70
MARY CASSATT (1844-1926)	75
ΤΑ ΠΡΟΣΦΙΛΗ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΤΩΝ ΒΙJIN-GA ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΤΩΝ	81
Η ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΟΥ ΓΥΜΝΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ	84
Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΩΝ ΒΙJIN-GA ΣΕ ΑΛΛΟΥΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ	85
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	86

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	92
ΕΙΚΟΝΕΣ	98
ΓΛΩΣΣΑΡΙΟ ΟΡΩΝ	203
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΩΝ	205

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο ιαπωνικός πολιτισμός έχει παρουσιάσει εξαιρετικές δημιουργίες τόσο από άποψη τεχνικής, όσο και θεματογραφίας. Εκπέμποντας πάντα την αίσθηση του μυστηριακού και του απόμακρου κόσμου, εξακολουθεί ακόμη και σήμερα να περιλαμβάνει στοιχεία που δεν είναι ευρέως γνωστά ή πλήρως διερευνημένα. Ένα τέτοιο θέμα αποτελεί και η εικονογραφία των καλλονών του Έντο, που χαρακτηρίζονται με τον όρο *bijin-ga*.

Το έναυσμα για την επιλογή του συγκεκριμένου ζητήματος δόθηκε από την πρόσφατη έκθεση Σύγχρονης Ελληνικής και Ιαπωνικής Χαρακτικής στη Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά τον Μάρτιο του 2019, καθώς και από την ταινία του σκηνοθέτη Rob Marshall, *Οι Αναμνήσεις μιας Γκέισας* (2005). Τα ερεθίσματα αυτά ανέγειραν ερωτήματα σχετικά με το πώς αντιμετώπιζαν καλλιτεχνικά και κοινωνικά οι Ιάπωνες την γυναικεία μορφή και ειδικότερα την εταίρα, γύρω από το πρόσωπο της οποίας δημιουργήθηκαν αρκετοί μύθοι και ιστορίες. Επίσης, κατά τη διαδικασία σύνδεσης του θέματος εκείνου με την ευρωπαϊκή τέχνη, εντοπίστηκαν αρκετά στοιχεία που έδειξαν ότι οι ιμπερεσιονιστές της Γαλλίας υιοθέτησαν ιαπωνικά χαρακτηριστικά, διαμορφώνοντας έτσι, συγκεκριμένες τεχνοτροπίες και εικονογραφίες.

Κατά την διάρκεια της έρευνας ανέκυψαν ορισμένα προβλήματα χρονολογικής φύσεως, όπως είναι η γέννηση και ο θάνατος των Ιαπώνων καλλιτεχνών (17ος-19ος αιώνας), η ακριβής δημιουργία των έργων αλλά και οι διαφορετικές ιστορικές και καλλιτεχνικές περίοδοι της Ιαπωνίας. Επίσης, λόγω του συνθετικού χαρακτήρα και του εύρους των πληροφοριών, έγινε προσπάθεια συγκέντρωσης όσο το δυνατόν περισσότερων στοιχείων με σκοπό την διεξαγωγή ορθότερων συμπερασμάτων.

Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές του μεταπτυχιακού προγράμματος Ιστορίας της Τέχνης, Δημήτρη Παυλόπουλο και Ευθυμία Μαυρομιχάλη για την καθοδήγηση και τις γνώσεις που μου παρείχαν αυτά τα δύο χρόνια και την οικογένειά μου για την συμπαράσταση που μου προσέφερε.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Ιαπωνία (日本) (**εικ. 1**) αποτελεί χώρα της Ασίας και απαρτίζεται από ένα σύμπλεγμα τεσσάρων βασικών νησιών, του Χοκκάιντο, του Χονσού, του Σικόκου και του Κιούσου, που περιβάλλονται από μερικές χιλιάδες μικρότερα. Εκτείνεται μεταξύ του Ειρηνικού Ωκεανού και της Ιαπωνικής Θάλασσας, στην πλευρά της οποίας βρίσκονται και οι κοντινότερες γειτονικές της χώρες, δηλαδή η Ρωσία, η Κίνα, η Βόρεια και η Νότια Κορέα.¹

Η γαλλική και αγγλική λέξη *Japon* και *Japan* αντίστοιχα, που στα ιαπωνικά προφέρονται *Nippon* ή *Nihon*, αποτελούν παραφθορά της λέξης *Jih-ren*. Η ονομασία αυτή, που σήμαινε κατά λέξη «από εκεί που ανατέλλει ο ήλιος», δόθηκε από τον κινεζικό λαό² δικαιολογώντας έτσι το προσωνύμιό της, Χώρα του Ανατέλλοντος Ηλίου, με την οποία την γνωρίζουμε μέχρι και σήμερα.

Όσον αφορά τις παρελθοντικές γνώσεις ή τις σχέσεις των Δυτικών με την Ιαπωνία, η πρώτη αναφορά φαίνεται να έγινε από τον Ιταλό εξερευνητή Marco Polo (1254-1324) τον 13ο αιώνα, όμως οι καταγραφές του ήταν εντελώς πλασματικές. Με την ανάπτυξη του εμπορίου και της ναυσιπλοΐας κατά τον 15ο αιώνα, ευρωπαϊκά πλοία προσέγγισαν διάφορες ασιατικές ακτές, όμως τα νησιά της Ιαπωνίας παρέμεναν απρόσιτα.

Στα μέσα του 16ου αιώνα ξεκίνησαν οι αμεσότερες επαφές με την χώρα και πιο συγκεκριμένα με τους καθολικούς ιερείς με αρχηγό τον Francis Xavier (1506-1552), που πραγματοποιούσαν αποστολές σε μακρινές περιοχές προκειμένου να κηρύξουν το Ευαγγέλιο. Με την άδεια του στρατιωτικού ηγέτη (*shōgun*, 將軍) της Ιαπωνίας εκείνης της περιόδου, Oda Nobunaga (1534-1582), επετράπη στους ιερείς να ιδρύσουν το Nanbanji ή αλλιώς τον Ναό των Ξένων στο Κιότο με σκοπό να προχωρήσουν στον προσηλυτισμό των γηγενών. Μετά τον θάνατο του Nobunaga, ο διάδοχός του, Toyotomi Hideyoshi (1537-1598), διαφωνώντας με τις πρακτικές των ιερέων, αποφάσισε να απαγορεύσει την χριστιανική πίστη, κάτι που συνεχίστηκε και από τον επόμενο ηγέτη, τον Tokugawa Ieyasu (1543-1616).

Το 1635 ο Tokugawa Iemitsu (1604-1651), προχωρώντας ένα βήμα παραπάνω, διέκοψε όλες τις σχέσεις της χώρας με τον έξω κόσμο με εξαίρεση το λιμάνι στην πόλη

¹ Tracey Boraas, *Countries and Cultures: Japan*, Μινεσότα 2001, σ. 6-14.

² Basil Hall Chamberlain, *Things Japanese: Being Notes on Various Subjects Connected with Japan*, Μπέρκλεϋ 2007, σ. 268.

Ναγκασάκι, όπου επιτρεπόταν η περιορισμένη είσοδος Κινέζων και Ολλανδών εμπορών. Η Ιαπωνία συνέχισε να παραμένει απομονωμένη για πάνω από διακόσια χρόνια, όσο διήρκεσε και η ηγεσία του σογκουνάτου ή αλλιώς της στρατιωτικής κυβέρνησης Tokugawa, μέχρι και το 1868 με την αποκατάσταση Meiji.³

Κατά την περίοδο της κυβέρνησης Tokugawa, παρά τους αυστηρούς νόμους, ένα σημαντικό εύρος πληροφοριών του δυτικού κόσμου διέρρευσε με κύριο κανάλι την ολλανδική αποικία στο Ναγκασάκι. Έτσι, Ιάπωνες ζωγράφοι όπως ο Odano Naotake (1750-1780) (εικ. 2)⁴ και ο Aōdō Denzen (1748-1822) (εικ. 3),⁵ έδειξαν αμέσως ενδιαφέρον για τον ρεαλισμό που διακατείχε την τέχνη των Δυτικών μέσα από τα χαρακτηριστικά που είδαν από τα επιστημονικά βιβλία ή από δεύτερο χέρι μέσω των Κινέζων καλλιτεχνών.⁶

Η νέα περίοδος που σηματοδοτείται από την μεταφορά της εξουσίας το 1868 από το σογκουνάτο στον Αυτοκράτορα Meiji (1852-1912), απ' όπου πήρε το όνομα της, και διήρκεσε έως και τον θάνατό του το 1912, άλλαξε ριζικά την κατάσταση και αποδείχθηκε εξαιρετικά ευνοϊκή για την μεταφορά καλλιτεχνικών ιδεών, καθώς η πολιτική του αυτοκράτορα βασιζόταν στον εκμοντερνισμό της Ιαπωνίας και στην ένταξή της στην παγκόσμια κοινότητα.

Η σπουδαιότητά της για τον χώρο των τεχνών έγκειται επίσης στο γεγονός ότι η διάδοση των ουκίγιο-ε (ukiyo-e, 浮世絵), όπου εντάσσεται και το θέμα που διαπραγματεύεται η συγκεκριμένη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, ευνοήθηκε στην Ευρώπη κατά την συγκεκριμένη ιστορική εποχή, ενώ παράλληλα οι τρέχουσες εξελίξεις δεν άφησαν ανεπηρέαστη ούτε την ίδια την ιαπωνική τέχνη, στην οποία προσαρτήθηκαν αρκετά ευρωπαϊκά στοιχεία.⁷

Η καλλιτεχνική ιστορία της Ιαπωνίας θα μπορούσε να χωριστεί σε εννέα περιόδους.⁸ Στην πρώτη περίοδο, την αρχαιολογική, που δεν υπάρχουν σαφείς ενδείξεις για το πότε

³ Yukio Yashiro, *Art Treasures of Japan*, Τόκιο 1960, σ. 11.

⁴ Masaaki Morishita, *The Empty Museum: Western Cultures and the Artistic Field in Modern Japan*, Αμπινγκτον 2016, σ. 42.

⁵ Yashiro Yukio 1960, ό.π., σ. 18-19.

⁶ Peter Swann, *Japan: from the Jomon to the Tokugawa Period*, Λονδίνο 1966, σ. 194.

⁷ Sandy Kita, *The Floating World of Ukiyo-E: Shadows, Dreams, and Substance*, Νέα Υόρκη 2001, σ. 140.

⁸ Θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι οι χρονολογίες δίνονται κατά προσέγγιση. Επίσης, οι ιστορικές περίοδοι της Ιαπωνίας διαφέρουν από τις καλλιτεχνικές της περιόδους, γι' αυτό και οι ονομασίες καθώς και τα έτη πολλές φορές διαφοροποιούνται.

ξεκίνησε και σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη εκτείνεται μέχρι το 552 μ.Χ., επικράτησαν οι τεχνοτροπίες Jōmon (縄文時代, περ. 10.000 π.Χ.-300 π.Χ) και Yayoi (弥生時代, περ. 300 π.Χ.-250 μ.Χ) με κυρίως κεραμικά ευρήματα. Κατά την δεύτερη περίοδο, από το 552 έως το 645 που ονομάζεται Asuka (飛鳥時代), ο Βουδισμός φτάνει στην Ιαπωνία δια μέσου της Κορέας και η αλληλεπίδραση μεταξύ τους οδηγεί την Ιαπωνία στο να υιοθετήσει στοιχεία της κινεζικής και κορεατικής τέχνης.

Στην τρίτη περίοδο, Nara (奈良時代), από το 645 έως το 794, οι Ιάπωνες επηρεάζονται από τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της κινεζικής δυναστείας T'ang (περ. 618-907).

Στην τέταρτη περίοδο, γνωστή με την ονομασία Heian (平安時代) που διήρκεσε από το 794 έως το 1185 με χαρακτηριστική την διάδοση του μυστικισμού και των εσωτερικών διδασκαλιών του Βουδισμού, σημαντικά στοιχεία της καλλιτεχνικής ζωής αποτέλεσαν η ανάπτυξη των ζωγραφισμένων κυλίνδρων *emakimono* (絵巻物) (εικ. 4) και της καλλιτεχνικής τεχνοτροπίας *yamato-e* (大和絵) (εικ. 5), που διακρινόταν για την πολυχρωμία και την διακοσμητικότητά της. Επιπλέον, ο ρόλος των γυναικών ενδυναμώνεται, ιδίως στον χώρο της λογοτεχνίας, ενώ η επιρροή που ασκούν πλέον ενθαρρύνει την τάση της αυτοκρατορικής αυλής στην λεπτότητα και τον συναισθηματισμό.

Στην επόμενη περίοδο Kamakura (鎌倉時代), από το 1185 έως και το 1392, αναπτύσσεται το *suiboku* (水墨) (εικ. 6), δηλαδή η ζωγραφική με μαύρο μελάνι επάνω στο λευκό χαρτί που έδινε έναν γκρι τόνο.

Η τεχνική εκείνη επικράτησε και στην έκτη περίοδο Muromachi (室町時代) από το 1392 μέχρι το 1573, αποτελώντας το βασικό χαρακτηριστικό της εποχής.

Η έβδομη περίοδος με το όνομα Momoyama (安土桃山時代) αν και διήρκεσε μόνο σαράντα δύο χρόνια, από το 1573 έως το 1615, υπήρξε αρκετά σημαντική στον τομέα των τεχνών. Στοιχείο της εποχής ήταν η δημιουργία μεγάλης κλίμακας και πολυτελών, ακόμα και από χρυσό, έργων τέχνης που κοσμούσαν παλάτια και κάστρα, καθώς και η οικονομική άνοδος των εμπόρων μετά τους εμφυλίους πολέμους που τους δημιούργησε την ανάγκη για την απόκτηση τέτοιου είδους έργων.

Στην όγδοη περίοδο του Edo (江戸時代) ή αλλιώς Tokugawa (江戸時代) από το 1615 έως το 1867, όπου ανήκει και το θέμα μελέτης της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας, συνέβησαν σπουδαίες εξελίξεις στον καλλιτεχνικό χώρο, όπως η εμφάνιση των ουκίγιο-ε.

Τελευταία περίοδο αποτελεί η Νέα Ιαπωνία κατά την οποία οι Ιάπωνες καλλιτέχνες έρχονται σε επαφή με την δυτική τέχνη, προχωρούν στην μελέτη της και αφομοιώνουν χαρακτηριστικά της στο έργο τους.⁹

Η ιαπωνική τέχνη μπορεί εύκολα να αναγνωριστεί από τις απόψεις του βουνού Φούτζι του Katsushika Hokusai (εικ. 26) και τα τοπία του Utagawa Hiroshige (εικ. 7),¹⁰ ενώ σήμερα πλήθος ιαπωνικών έργων βρίσκονται σε πολλά Μουσεία της Δύσης, καθώς και στην Ελλάδα, στο Μουσείο Ασιατικής Τέχνης της Κέρκυρας. Μια από τις σπουδαιότερες θεματογραφίες της είναι οι εικόνες των όμορφων γυναικών που έζησαν στο Έντο, εντασσόμενες στο καλλιτεχνικό ρεύμα των ουκίγιο-ε και γνωστές με τον όρο *bijin-ga*.

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία θα γίνει προσπάθεια εμβάθυνσης στο συγκεκριμένο θέμα και όσον αφορά την εικονογραφική προσέγγιση από τους καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε, αλλά και από την κοινωνική του πλευρά, ενώ στη συνέχεια θα εντοπίσουμε στοιχεία επιρροής των *bijin-ga* σε έργα ιμπρεσιονιστών καλλιτεχνών που έδρασαν στην Γαλλία κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη ενότητα θα αναφερθούμε στο γενικό κλίμα που επικρατούσε στην περίοδο του Edo και στα χαρακτηριστικά των ουκίγιο-ε, δηλαδή των «εικόνων του ρέοντος κόσμου», που εμφανίστηκαν την εποχή εκείνη. Στην δεύτερη ενότητα θα γίνει λόγος για την αντίληψη περί ομορφιάς που επικρατούσε στην περίοδο Momoyama και στην μετάβαση στις *bijin-ga* του Edo, που πραγματοποιήθηκε μέσω των πρώιμων ουκίγιο-ε.

Η τρίτη ενότητα είναι αφιερωμένη στο κεντρικό ζήτημα των *bijin-ga* και για την ευκολότερη κατανόησή του χωρίζεται σε υποενότητες, όπου αναλύονται τα γενικά χαρακτηριστικά των εικόνων των όμορφων γυναικών, η σύνδεσή τους με την φύση, καθώς και ο χαρακτήρας «μόδας» που τους αποδίδεται λόγω των κιμονό, των κομμώσεων και των προσφιλών αντικειμένων που χρησιμοποιούσαν. Επίσης, στο τέλος αυτής της ενότητας θα παρουσιάσουμε συνοπτικά τους άλλους τύπους γυναικών που φιλοτεχνήθηκαν από τους καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε, παράλληλα με τις *bijin-ga*.

Αφού σκιαγραφηθεί η εικόνα των καλλονών του Edo μέσα από τα παραπάνω στοιχεία, στην τέταρτη ενότητα, θα διαπιστωθεί με πόσο εξιδανικευμένο τρόπο εμφανίζονταν για χάρη μιας πρώιμης μορφής μάρκετινγκ. Αναλυτικότερα, θα

⁹ Yukio Yashiro, *2000 Years of Japanese Art*, Λονδίνο 1958, σ. 23-32.

¹⁰ John Reeve, *Japanese Art in Detail*, Λονδίνο 2005, σ. 8.

αναφερθούμε στο Yoshiwara, την περιοχή όπου έμεναν οι εταίρες, που αποτέλεσαν έμπνευση για τις bijin-ga, αλλά και στην σκληρή ζωή τους.

Στην πέμπτη ενότητα θα καταγραφούν διεξοδικότερα τα χαρακτηριστικά των bijin-ga μέσα από τα μάτια των καλλιτεχνών των ουκίγιο-ε που έδρασαν στο Έντο από τον 17ο έως και τον 19ο αιώνα. Έτσι, θα εντοπίσουμε τις διαφορές και την εξέλιξη στον τρόπο απόδοσής τους μέχρι την παρακμή τους μετά τα μέσα του 19ου αιώνα και την ανάγκη των νεότερων καλλιτεχνών να στραφούν στα έργα του παρελθόντος.

Από την παρακμή των bijin-ga στην Ιαπωνία περνάμε στον ευρωπαϊκό χώρο, όπου οι Δυτικοί, και κυρίως οι Γάλλοι, αφού αρχίζουν να γνωρίζουν καλύτερα την τέχνη της Άπω Ανατολής, επιδίδονται σε μια μανία συλλογής αντικειμένων και υιοθέτησης ιαπωνικών στοιχείων στην εμφάνιση και στις συνήθειές τους. Στην έκτη ενότητα θα γίνει λόγος για αυτή την μανία που ονομάζεται συμβατικά *ιαπωνισμός* και επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την κοσμική κοινωνία και την τέχνη.

Στην έβδομη ενότητα θα εντοπίσουμε χαρακτηριστικά των εικόνων των καλλονών του Έντο στα έργα των ιμπρεσιονιστών. Καθώς η επίδραση των bijin-ga δεν είναι ίδια σε όλους τους καλλιτέχνες και σε κάποιες περιπτώσεις, όπως του Frédéric Bazille και του Alfred Sisley, δεν υπάρχουν απτά στοιχεία, στην ενότητα θα συμπεριληφθούν συγκεκριμένα ονόματα.

Ειδικότερα, θα ερευνήσουμε σε υποενότητες το έργο του Edgar Degas και της Mary Cassatt που φαίνεται να έχουν λάβει τις περισσότερες επιρροές, του Édouard Manet, ο οποίος δημιουργεί κεκαλυμμένες εταίρες, αλλά και του Claude Monet που όπως φαίνεται, το θέμα των εταιρών τον απασχολεί περισσότερο με εμπορικό τρόπο. Επίσης, θα παρατηρήσουμε πώς οι ιμπρεσιονιστές μέσω της ιαπωνικής βεντάλιας ή της υιοθέτησης της χάρης των εταιρών όταν για παράδειγμα κρατούν την ομπρέλα τους, διακοσμούν την εικόνα τους, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τον Pierre-Auguste Renoir.

Τέλος, θα γίνει σύντομος λόγος για την διαχείριση του γυμνού από τους νεότερους Ιάπωνες καλλιτέχνες, από την στιγμή που ήρθαν σε επαφή με το έργο των παραπάνω καλλιτεχνών, αλλά και για την επιρροή των bijin-ga σε άλλους δυτικούς ζωγράφους.

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ EDO ΚΑΙ ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΥΜΑ ΟΥΚΙΓΙΟ-Ε

Μετά το 1600, η φεουδαρχική κοινωνία με πυρήνα την τάξη των πολεμιστών ή αλλιώς σαμουράι (侍), συσπειρώνεται γύρω από τον στρατιωτικό ηγέτη Tokugawa Ieyasu που κυριάρχησε στην Ιαπωνία και η έδρα μεταφέρθηκε από το Κιότο στο Έντο (1603),¹¹ δηλαδή το σημερινό Τόκιο, που μέχρι τότε αποτελούσε ένα απλό ψαροχώρι. Για το λόγο αυτό, η εποχή που καλύπτεται από τις αρχές του 17ου αιώνα έως το 1868 με την αποκατάσταση Meiji, ονομάζεται συμβατικά περίοδος Edo λόγω της πρωτεύουσας ή αλλιώς Tokugawa, από το συγκεκριμένο σογκουνάτο που δέσποζε στη χώρα.¹²

Κατά την περίοδο του Edo, οι καλές τέχνες αποδείχθηκαν ένας αρκετά δημιουργικός τομέας. Οι ιδρυθείσες σχολές του 15ου αιώνα Kanō (狩野派) και Tosa (土佐派), που αποτελούσαν τις βασικές ακαδημίες τέχνης, συνέχιζαν να ακμάζουν (εικ. 8-9),¹³ απολαμβάνοντας τα προνόμια και την εύνοια του σογκουνάτου και της αριστοκρατίας αντίστοιχα.¹⁴

Κάτω από την εξουσία του σογκουνάτου δημιουργήθηκαν, επίσης, νέοι συστηματικοί και οργανωμένοι κλάδοι καλλιτεχνών που προωθούσαν ιδιαίτερες τεχνοτροπίες,¹⁵ ενώ παράλληλα εμφανίστηκε και ένα καινούργιο καλλιτεχνικό είδος, γνωστό με την ονομασία ουκίγιο-ε (ukiyō-e, 浮世絵).

Η προώθηση των ουκίγιο-ε οφείλεται σε ποικίλους παράγοντες. Μετά τις νέες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις και την μεταφορά της πρωτεύουσας, οι κατώτερες κοινωνικά τάξεις, δηλαδή οι έμποροι, οι εργάτες και οι αγρότες άρχισαν να γίνονται οικονομικά ανεξάρτητοι και να συμμετέχουν ενεργά στην κοινωνία, δείχνοντας ενδιαφέρον για τις καλές τέχνες, το θέατρο και την λογοτεχνία.¹⁶

¹¹ Wolfgang Viereck, *Corpus-based Analysis and Diachronic Linguistics*, Άμστερνταμ 2011, σ. 268.

¹² Sandy Kita, ό.π., σ. 28.

¹³ Harold Stern, *Birds, Beasts, Blossoms, and Bugs: The Nature of Japan*, Νέα Υόρκη 1976, σ. 65.

¹⁴ Οι σχολές Kanō και Tosa αποτελούσαν τις βασικές ακαδημίες τέχνης, που ευνοήθηκαν από τις άρχουσες τάξεις. Μερικά από τα κεντρικά θέματα της σχολής Kanō, η οποία υποστηριζόταν από το σογκουνάτο, ήταν τα έργα μυθολογικού και ηρωικού περιεχομένου, με Κινέζους φιλοσόφους ή οι τοπιογραφίες, ενώ η σχολή Tosa, με την στήριξη της αριστοκρατίας και των ευγενών αντλούσε τα θέματα της κυρίως από την λογοτεχνία. Βλ. Woldemar von Seidlitz, Dora Amsden, *Impressions of Ukiyo-E*, Νέα Υόρκη, 2016, σ. 17-23.

¹⁵ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 16.

¹⁶ Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, *Αριστουργήματα του Ουκίγιο-Ε από τη συλλογή Σαΐτο*, Αθήνα 1981, σ.19.

Ταυτόχρονα, οι καλλιτέχνες ξεκίνησαν να αποκόπτονται από τις συμβάσεις της παραδοσιακής τέχνης, η οποία ενδιαφερόταν κυρίως για τα ιστορικά και λογοτεχνικά θέματα, και επέλεξαν να αποτυπώσουν στα έργα τους τον κόσμο που τους περιέβαλε και είχε να κάνει κυρίως με τις ηδονές, την διασκέδαση και την ελευθερία.¹⁷

Τα δύο αυτά γεγονότα στον συνδυασμό τους, ανέδειξαν σε πρωταγωνιστή τα ουκίγιο-ε. Η λέξη *ukiyo* έχει τις ρίζες της στην αρχαιότητα και συγκεκριμένα στην βουδιστική θρησκεία, που υποστηρίζει ότι η ζωή (yo, 世) στην γη είναι κοπιαστική (*uki*, 浮) και εφήμερη σε αντίθεση με τη μετά θάνατον ζωή, κατά την οποία ο άνθρωπος περιέρχεται στην πλήρη ευδαιμονία.

Αυτή η πεσιμιστική άποψη φαίνεται να απορρίφθηκε από τους Ιάπωνες, οι οποίοι αλλάζοντας την σημασία από τα κινεζικά σύμβολα που αντιστοιχούσαν στην λέξη *uki*, στα ιαπωνικά σύμβολα της ίδιας λέξης, την οδήγησαν να σημαίνει από «κοπιαστική» σε «ρέουσα»,¹⁸ και δίπλα της προσέθεσαν το γράμμα -e (絵), δηλαδή *τέχνη* ή *εικόνα*.¹⁹ Με τον τρόπο αυτό, η νέα ερμηνεία του ουκίγιο-ε, που σημαίνει «εικόνες του ρέοντος κόσμου» ήταν η αφιέρωση στις απολαύσεις της εφήμερης ζωής, για όσο εκείνη διαρκέσει.²⁰

Σήμερα, δεν είναι απόλυτα βέβαιο εάν οι άνθρωποι που ζούσαν στο Έντο εκείνη την περίοδο ονόμαζαν την τέχνη που γνωρίζουμε εμείς σήμερα, ουκίγιο-ε. Στο Κιότο, την Οσάκα και σε άλλες κοντινές περιοχές, πιθανόν να ήταν γνωστή με τον όρο *azuma-e* (東絵), που σήμαινε «τέχνη του Έντο» ή *azuma nishiki-e* (東錦絵), δηλαδή «πολύχρωμα χαρακτηριστικά του Έντο».²¹

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι πριν τον 17ο αιώνα, οι εικόνες στις οποίες οι καλλιτέχνες αποτύπωναν την σύγχρονή τους εποχή δεν ήταν άγνωστο φαινόμενο. Αν και το ενδιαφέρον για τον κόσμο γύρω τους, όπου ήταν καθημερινοί παρατηρητές, ήταν ελάχιστο,²² επιδόθηκαν σποραδικά από την περίοδο Momoyama στην καταγραφή των

¹⁷ Dale Roylance, «Japanese Prints and Illustrated Books», *The Princeton University Library Chronicle*, τομ. 49, τχ. 1, φθινόπωρο 1987, σ. 95.

¹⁸ Miyeko Murase, *Japanese Art: Selections from the Mary and Jackson Burke Collection*, Νέα Υόρκη 1975, σ. 211.

¹⁹ Paul Kocot Nietupski, Joan O'Mara, Karil Kucera, *Reading Asian Art and Artifacts: Windows to Asia on American College Campuses*, Μέριλαντ, 2011, σ. 153.

²⁰ Miyeko Murase, ό.π., σ. 211.

²¹ Sandy Kita, ό.π., σ. 31.

²² J. E. L., «An Introduction to the Special Exhibition of Japanese Art of the Ukiyo-e School», *Museum of Fine Arts Bulletin*, τομ. 12, τχ. 68, Φεβρουάριος 1914, σ. 2.

συνηθειών ή του περιβάλλοντος των ισχυρών ανδρών.²³

Επιπλέον, η οικονομική άνοδος των απλών πολιτών, τους οδήγησε πολλές φορές στο να απαιτούν την δημιουργία εικόνων με θέμα τη ζωή και τις συνήθειές τους, όπως για παράδειγμα συνέβαινε μέχρι τότε στους Ιάπωνες πολεμιστές, που είχαν την δυνατότητα να παραγγείλουν έργα στα οποία θα προβάλλονταν τα κατορθώματά τους. Η ανάγκη αυτή εντάθηκε περαιτέρω και από τα ευρωπαϊκά έργα, που κατέφθαναν μέσω του περιορισμένου εμπορίου στην Ιαπωνία και απεικόνιζαν τις ασχολίες καθημερινών ανθρώπων, αλλά και με την επαφή των ίδιων των εμπόρων με την δυτική τέχνη όταν ταξίδευαν στην Ευρώπη.

Το παραδοσιακό ιαπωνικό διαχωριστικό, γνωστό με τον τίτλο *Namban Byōbu* (εικ. 10), που φιλοτεχνήθηκε μεταξύ του 1570 και 1615, αποτελεί τεκμήριο των επαφών μεταξύ Ανατολής και Δύσης καθώς απεικονίζει ξένα πλοία και ταξιδιώτες, και θεωρείται επίσης ένα δείγμα των πρώιμων ουκίγιο-ε.

Για τα πρώιμα αυτά έργα, που ονομάστηκαν έτσι επειδή βρίσκονται στο μεταίχμιο των εποχών Momoyama και Edo, είναι δύσκολο να ταυτοποιήσουμε τους δημιουργούς τους. Παρόλα αυτά, γίνεται αντιληπτό ότι απελευθέρωσαν τους εαυτούς τους από τα κλασσικά θέματα, όπως τα θρησκευτικά, ιστορικά ή λογοτεχνικά, και άρχισαν να παρατηρούν τον κόσμο γύρω τους προκειμένου να αποκτήσουν έμπνευση.

Δεδομένου ότι οι καλλιτέχνες των παραδοσιακών σχολών και ιδίως των Kanō και Tosa είναι αμφίβολο να άφηναν την παραδοσιακή ζωγραφική για την πρωτοπορία, πιστεύεται πως οι καλλιτέχνες των πρώιμων ουκίγιο-ε μάλλον ήταν οι αποστάτες των σχολών αυτών.²⁴ Σύμφωνα με άλλες απόψεις, τα πρώιμα ουκίγιο-ε δημιουργήθηκαν κατά το πρώτο μισό του 17ου αιώνα από καλλιτέχνες της σχολής Kyo-Kano του Κιότο ή από μαθητές της σχολής Kanō που δεν ανήκαν στην επίσημη ακαδημία, ακόμα και από ερασιτέχνες ζωγράφους και τεχνίτες, που έδειξαν ενδιαφέρον για την απεικόνιση της καθημερινότητας.²⁵

Η δυσκολία στην αναγνώριση των καλλιτεχνών έγκειται στο γεγονός ότι προτιμούσαν να αφήνουν τα έργα τους ανυπόγραφα, καθώς η δημιουργία θεμάτων της καθημερινής ζωής προκαλούσε την περιφρόνηση των αριστοκρατικών τάξεων, για τους οποίους συνήθως εργάζονταν.²⁶

²³ Peter Swann, ό.π., σ. 197.

²⁴ Yukio Yashiro, *2000 Years of Japanese Art*, Λονδίνο 1958, σ. 216.

²⁵ Του ίδιου, *Art Treasures of Japan*, Τόκιο 1960, σ. 16.

²⁶ Του ίδιου, *2000 Years of Japanese Art*, Λονδίνο 1958, σ. 216.

Τα πρώιμα ουκίγιο-ε αποδίδονται συνήθως σε έναν καλλιτέχνη, ονόματι Iwasa Matabei (εικ. 11) που πιθανόν έζησε στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα. Χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη ήταν ότι συνδύαζε τους χρωματισμούς της σχολής Tosa με την δυναμική γραμμή της σχολής Kanō και εφήρμοζε το αποτέλεσμα στις καθημερινές σκηνές (εικ. 12).²⁷ Βέβαια, σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές, το «Matabei» πιθανόν να είναι και ένα γενικό όνομα, που περιλαμβάνει όλους τους ανώνυμους καλλιτέχνες που δημιούργησαν αυτά τα έργα της καθημερινότητας.²⁸

Ο πρώτος γνωστός καλλιτέχνης που ασχολήθηκε συστηματικά με θέματα της καθημερινής ζωής και συχνά αναφέρεται σαν ιδρυτής των ουκίγιο-ε, είναι ο Hishikawa Moronobu (1618-1694) (εικ. 13).²⁹ Από τον Moronobu και έπειτα, η «τέχνη των πληβείων», δηλαδή των απλών και φτωχών ανθρώπων, όπως χαρακτηρίζονται τα ουκίγιο-ε,³⁰ γίνεται το κυρίαρχο είδος στο Έντο, με τους περισσότερους καλλιτέχνες να είναι ταπεινής καταγωγής και ασαφούς εκπαίδευσης.³¹

Βέβαια, η τέχνη της αριστοκρατίας δεν παραγκωνίζεται εντελώς, καθώς οι παραδοσιακές σχολές συνεχίζουν να υφίστανται και συγχρόνως οι χαρακτές και ζωγράφοι των ουκίγιο-ε, δημιουργούν έργα σχετικά με την κλασσική τέχνη, την λογοτεχνία, τις παραδοσιακές ιστορίες, τις ιστορικές φιγούρες κ.ά.³²

Ο όρος ουκίγιο-ε έχει πολλαπλές συνδηλώσεις, που εκφράστηκαν μέσω των απεικονίσεων των φευγαλέων στιγμών και πραγμάτων του εφήμερου κόσμου. Η οικονομική άνοδος, κυρίως των εμπόρων, οδήγησε στην επιλογή της θεματογραφίας που θα κυριαρχούσε. Για αυτούς, οι οίκοι ανοχής και τα θέατρα ήταν τα αγαπημένα μέρη που τους προσέφεραν ικανοποίηση, τους έκαναν να ξεχνούν τα προβλήματά τους και οδηγούσαν με τον εύκολο τρόπο στην ευτυχία.³³ Έτσι, η καθημερινή ζωή στο Yoshiwara, την κακόφημη περιοχή του Έντο, ήταν η καταλληλότερη πηγή για την δημιουργία σχετικών έργων, ενώ οι παραγγελίες των εμπόρων στους καλλιτέχνες ανέδειξαν σαν δημοφιλέστερο θέμα την γυναικεία ομορφιά των εταιρών.³⁴

²⁷ Peter Swann, ό.π., σ. 200.

²⁸ Yukio Yashiro 1958, ό.π., σ. 216.

²⁹ Dale Roylance, ό.π., σ. 96.

³⁰ Woldemar von Seidlitz, Dora Amsden, ό.π., σ. 12.

³¹ Μία από τις βασικές εξαιρέσεις ήταν ο Chōbunsai Eishi (1756-1829), που προερχόταν από την ελίτ των πολεμιστών. Βλ. Miyeko Murase ό.π., σ. 212-213.

³² Sandy Kita, ό.π., σ. 8.

³³ Miyeko Murase, ό.π., σ. 212.

³⁴ Sandy Kita, ό.π., σ. 8.

Από τις πρώτες χρήσεις του ουκίγιο-ε ήταν η εικονογράφηση απλών νουβέλων ή μικρών ιστοριών, δηλαδή των *ukiyo-zōshi* (浮世草子), που εξιστορούσαν κυρίως την ζωή των εταιρών (**εικ. 14**),³⁵ αλλά και οι αφίσες που διαφήμιζαν την τοπική διασκέδαση όπως τα καταστήματα τσαγιού, τα εστιατόρια, τα μπαρ και τα λεγόμενα «πράσινα σπίτια» που έμεναν οι εταίρες.³⁶ Επίσης, συμπορεύονταν με την λογοτεχνία και την ποίηση, όπως μαρτυρούν τα παραδείγματα στίχων που συνόδευαν τα χαρακτηριστικά (**εικ. 15**) και ορισμένων καλλιτεχνών όπως των Ihara Saikaku (1642-1693) και Santō Kyōden (1761-1816), που ήταν χαρακτες και λογοτέχνες ταυτόχρονα.

Η μία από τις όψεις της ιαπωνικής τέχνης, που εκφράστηκαν μέσω των ουκίγιο-ε, είναι περισσότερο οικεία και γνωστή στον δυτικό κόσμο κυρίως λόγω των ξυλογραφιών. Καθώς λοιπόν ο συγκεκριμένος τύπος χάραξης είναι ο πιο διαδεδομένος, λανθασμένα πολλές φορές θεωρείται και η μοναδική τεχνική των ουκίγιο-ε.³⁷ Στην πραγματικότητα όμως, κάποιοι ιδιαίτερα σημαντικοί καλλιτέχνες όπως ο Kaigetsudō Ando (1671-1743) (**εικ. 16**) και ο Miyagawa Chōshun (1682-1752) (**εικ. 17**) ασχολήθηκαν αποκλειστικά με την ζωγραφική φιλοτεχνώντας αριστουργηματικές εικόνες του ρέοντος κόσμου.³⁸ Με τον τρόπο αυτό, γίνεται φανερό ότι τα ουκίγιο-ε είναι περισσότερο ένα ζήτημα αισθητικής, παρά χαρακτηριστικής.³⁹

Ένας σημαντικός λόγος για την διάδοση των ουκίγιο-ε αποτέλεσε το χαμηλό τους κόστος, που, όπως λέγεται, στοίχιζε το καθένα από αυτά όσο ένα πιάτο νουντλς.⁴⁰ Τα παραδοσιακά ιαπωνικά παραβάν διακοσμημένα με ζωγραφικές παραστάσεις (byōbu, 屏風), καθώς και οι αναρτημένοι ζωγραφισμένοι κύλινδροι (kakemono, 掛物), έδειχναν το ταλέντο των καλλιτεχνών που τα φιλοτεχνούσαν αλλά και την ισχύ εκείνων που τα είχαν στην κατοχή τους. Όμως, καθώς η αξία τους ήταν μεγάλη και ο κύκλος στον οποίο απευθύνονταν μικρός, ο αριθμός τους ήταν περιορισμένος.⁴¹ Αντίθετα, τα χαρακτηριστικά, που αρκετά από αυτά αποτελούσαν φθηνές απομιμήσεις των ζωγραφικών έργων,⁴² είχαν μικρή χρηματική αξία και ήταν πιο εύκολο να τα αγοράσουν άτομα των κατώτερων κοινωνικών τάξεων.⁴³

³⁵ William Deal, *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*, Οξφόρδη 2007, σ. 296.

³⁶ Frederick Harris, *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*, Βερμόντ 2012, σ. 14.

³⁷ Miyeko Murase, ό.π., σ. 211-213.

³⁸ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 18-19.

³⁹ Woldemar von Seidlitz, Dora Amsden, ό.π., σ. 7.

⁴⁰ Fred Kleiner, *Gardner's Art through the Ages*, Βοστώνη 2015, σ. 114.

⁴¹ Robert Singer, *Edo: Art of Japan 1615-1868*, Ουάσινγκτον 1998, σ. 387.

⁴² Miyeko Murase, ό.π., σ. 211.

⁴³ Robert Singer, ό.π., σ. 387.

Στις περιοχές Οσάκα, Κιότο και Έντο εμφανίστηκαν εκδοτικοί οίκοι και δημιουργήθηκε μια εμπορική δομή στην μαζική παραγωγή των τυπωμάτων με την διαδικασία της πώλησης να έχει σαν αφετηρία τους οίκους αυτούς και να φτάνει μέχρι τις δανειστικές βιβλιοθήκες, τα βιβλιοπωλεία και τους πλανόδιους πωλητές. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει και το γεγονός ότι η δημιουργία των έργων ήταν αποτέλεσμα συνεργασίας του εκδότη, του χαρακτή και όσων άλλων εμπλέκονταν στην διαδικασία αυτή,⁴⁴ ενώ σε πολλές περιπτώσεις οι καλλιτέχνες έδιναν τα ζωγραφικά τους έργα στους εκδότες, χωρίς να συμμετέχουν στην διαδικασία της χάραξης, και ειδικοί τεχνίτες τα μετέτρεπαν σε χαρτικά.⁴⁵

Τα πρώτα τυπώματα, που αποτελούνταν απλώς από το μαύρο περίγραμμα της μελάνης, ονομάζονταν *sumizuri-e* (墨摺り絵) (εικ. 18)⁴⁶ και στην περίπτωση της προσθήκης χρώματος, η διαδικασία γινόταν χειροποίητα με το πινέλο μετά την δημιουργία του χαρτικού. Τα πιο συνηθισμένα χρώματα με τα οποία τα διακοσμούσαν ήταν το πράσινο και το κόκκινο,⁴⁷ ο τόνος μεταξύ πορτοκαλί και κόκκινου που ονομαζόταν *tan-e* (丹絵) (εικ. 19) ή το *beni-e* (紅絵) (εικ. 20), δηλαδή το τριανταφυλλί από τις χρωστικές ουσίες τροφίμων.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα των χαρτικών *sumizuri-e* αποτελεί η *Διάσημη Καλλονή* (εικ. 21) του Torri Kiyomasu I, που συνδυάζει την δύναμη της μαύρης γραμμής, τα έντονα σκουρόχρωμα μοτίβα στο κιμονό και την ελικοειδή κίνηση.⁴⁸

Μετά τα μέσα του 18ου αιώνα, περίοδο κατά την οποία οι εκδότες ξεκίνησαν να πειραματίζονται χρησιμοποιώντας διαφορετικές πλάκες ξύλου για να παράξουν πολύχρωμα χαρτικά, εμφανίστηκε η τεχνική που ονομάστηκε *nishiki-e* (錦絵). Η καινοτομία των *nishiki-e* τελειοποιήθηκε από τον Suzuki Harunobu (1725-1770), έναν από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε,⁴⁹ και έδωσε τη ευκαιρία για περίπλοκες χρωματικές συνθέσεις (εικ. 22) που αύξησαν τις πωλήσεις των βιβλίων με ραγδαίους ρυθμούς.⁵⁰

⁴⁴ Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, ό.π., σ. 19.

⁴⁵ Fred Kleiner, ό.π., σ. 114.

⁴⁶ Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, ό.π., σ. 21.

⁴⁷ Peter Swann, ό.π., σ. 203.

⁴⁸ Alexander Soper, *The Art and Architecture of Japan*, Λονδίνο 1981, σ. 253-255.

⁴⁹ Peter Swann, ό.π., σ. 203.

⁵⁰ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 501.

Από την εμφάνιση των ουκίγιο-ε μέχρι και την τελική παρακμή τους, κυρίως λόγω της διείσδυσης δυτικών στοιχείων στην ιαπωνική τέχνη στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα,⁵¹ τα θέματα που επιλέγονταν είχαν κερδοσκοπικό χαρακτήρα και παρέμεναν πάντα πιστά στις εταίρες του Έντο και στο παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο *Kabuki* (歌舞伎) (εικ. 23).⁵²

Στην τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα, κατά την οποία ήταν ενεργός καλλιτεχνικά ο Kitagawa Utamaro (1753-1806), τα ουκίγιο-ε έφτασαν στο αποκορύφωμά τους (εικ. 24). Επίσης, στο είδος της τοπιογραφίας που δεν αποτελούσε τόσο προσφιλέθιμο θέμα, σημειώθηκαν σημαντικές αλλαγές.⁵³ Η πρόοδος αυτή οφείλεται σε δύο μεγάλους δασκάλους του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, τον Utagawa Hiroshige (1797-1858) (εικ. 25) και τον Katsushika Hokusai (1760-1849) (εικ. 26) που άφησαν κληρονομιά στην ιστορία της τέχνης σημαντικές εικόνες τοπίων της Ιαπωνίας και έκλεισαν την αυλαία της επιτυχίας των ουκίγιο-ε.⁵⁴

Ολοκληρώνοντας την γενική ενότητα, αξίζει να σημειωθεί ότι στα βασικότερα χαρακτηριστικά των «εικόνων του ρέοντος κόσμου» περιλαμβάνονται η διευρυμένη χρωματική παλέτα, που κυμαινόταν από τα πολύ απαλά χρώματα έως τα αρκετά έντονα,⁵⁵ η απότομη διακοπή των συνθέσεων, που έδινε την αίσθηση φωτογραφίας, τα έντονα περιγράμματα και η επίπεδη απόδοση (εικ. 27-28).⁵⁶ Με τον τρόπο αυτό, οι Ιάπωνες καλλιτέχνες, συνδυάζοντας περιοχές επίπεδων χρωμάτων με στυλιζαρισμένα περιγράμματα, έδιναν έμφαση στο σχέδιο της επιφάνειας του χαρακτηριστικού και όχι στην αίσθηση του χώρου. Επίσης, τοποθετούσαν τις μορφές και τα αντικείμενα σε επικαλυπτόμενα επίπεδα, ενώ η απουσία της κύριας εστίας έδινε την δυνατότητα στο μάτι του θεατή να περιπλανηθεί σε όλη την επιφάνεια του έργου.⁵⁷

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά γίνονται αντιληπτά στο βασικό θέμα της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας που θα συζητηθεί παρακάτω, δηλαδή τις εικόνες των καλλονών του Έντο ή αλλιώς τις *bijin-ga*, αλλά εμπεριέχονται και σε έργα διαφόρων ιμπρεσιονιστών ζωγράφων που έδρασαν στην Γαλλία κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

⁵¹ Jack Hillier, *Japanese Colour Prints*, Λονδίνο 1972, σ. 25.

⁵² Richard Lane, *L'Estampe Japonaise: Images du Monde Flottant*, Φρίμπουργκ 1979, σ. 21.

⁵³ Dale Roylance, ό.π., σ. 103.

⁵⁴ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 18.

⁵⁵ Sandy Kita, ό.π., σ. 145.

⁵⁶ James Henry Rubin, *Ιμπρεσιονισμός*, Αθήνα 1999, σ. 76.

⁵⁷ Jude Welton, *Εμπρεσιονισμός*, Αθήνα 1993, σ. 54.

Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΟΜΟΡΦΙΑ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ MOMOYAMA ΚΑΙ Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΣΤΙΣ BIJIN-GA ΤΟΥ EDO

Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε τις καινοτομίες των καλλιτεχνών του Edo όσον αφορά την απεικόνιση της γυναικείας μορφής, καθώς και το ζήτημα της ομορφιάς, που εκφράστηκε μέσα από τις εταίρες, οφείλουμε να αναφερθούμε στην αντίληψη που επικρατούσε στην προηγούμενη περίοδο για τα θέματα αυτά, αλλά και στον τρόπο απόδοσής τους.

Σε γενικό πλαίσιο, στον τομέα της ιαπωνικής ζωγραφικής πριν τα ουκίγιο-ε, η απεικόνιση γυναικείων μορφών, με εξαίρεση την δημιουργία ελαχίστων ευσεβών μοναχών (εικ. 29) ή διάσημων ποιητριών (εικ. 30) με εξιδανικευμένο τρόπο, ήταν αρκετά παραγκωνισμένη. Στην εποχή του Momoyama σημειώθηκε πρόοδος, καθώς οι καλλιτέχνες άρχισαν εντατικά να παρουσιάζουν στα έργα τους ισχυρούς ευγενείς και φεουδάρχες (*daimyō*, 大名) έχοντας στο πλάι τις συζύγους τους, ή δημιουργούσαν μεμονωμένες προσωπογραφίες ακόμα και για τις κόρες τους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η *Προσωπογραφία του Tōdō Takatora και της Συζύγου του* (εικ. 31) και η *Προσωπογραφία Νεαρής Γυναίκας* (εικ. 32).

Και στην περίπτωση της νυμφευμένης γυναίκας, αλλά και του νεαρού κοριτσιού, δίνεται έμφαση στα σχιστά μάτια, στο μικρό στόμα, στη λευκή επιδερμίδα, στα μαλλιά πίσω από τον λαιμό, στο ευτραφές πιγούνι και στα στρογγυλεμένα μάγουλα. Τα χαρακτηριστικά αυτά αποτελούσαν το ιδανικό της ομορφιάς για την εποχή, όπως είχε διαμορφωθεί μέσα από τις μάσκες *Nō* (能) των παραδοσιακών θεατρικών δραμάτων της Ιαπωνίας (εικ. 33).⁵⁸

Ένα εμβληματικό ζευγάρι παραδοσιακών ιαπωνικών διαχωριστικών, που βρίσκεται στο μεταβατικό στάδιο από την περίοδο Momoyama στην περίοδο του Edo και συχνά εντάσσεται στα πρώιμα ουκίγιο-ε, είναι το *Matsuura Byōbu* (εικ. 34-35). Το ζωγραφισμένο ζευγάρι των παραβάν που ανήκε στην φεουδαρχική οικογένεια Matsuura και πιθανολογείται ότι δημιουργήθηκε από σημαντικούς, άγνωστους σε εμάς, καλλιτέχνες των πρώιμων ουκίγιο-ε, απεικονίζει δεκαοκτώ γυναικείες φιγούρες σε ζευγάρια να επιδίδονται σε διάφορες καθημερινές ασχολίες.

⁵⁸ Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, *Momoyama: Japanese Art in the Age of Grandeur*, Νέα Υόρκη 1975, σ. 10.

Η λεπτομερειακή απεικόνιση των ενδυμάτων και των αντικειμένων οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν τεχνίτες, ενώ μελέτες ειδικών ερευνητών στην σχεδίαση υφασμάτων συμπέραναν ότι τα έργα φιλοτεχνήθηκαν στις αρχές του 17ου αιώνα, τότε που η υφαντουργία, το κέντημα και η βαφή των ενδυμάτων ήταν σε πλήρη ανάπτυξη.

Το σημαντικό στοιχείο σε αυτές τις εικόνες είναι ότι απεικονίζουν γυναίκες της σύγχρονης με τα έργα εποχής, να απολαμβάνουν τις καθημερινές χαρές της ζωής, όπως τον καλλωπισμό, τις συζητήσεις, τα παιχνίδια με κάρτες, την ενασχόληση με τα μουσικά τους όργανα κ.ά.⁵⁹

Σε αντίθεση με έργα «κλασικού» τύπου, όπως ήταν και η *Προσωπογραφία Νεαρής Γυναίκας*, το ζεύγος *Matsuura Byōbu* παρουσιάζει έναν συνωστισμό γυναικών, εστιάζοντας στην ομορφιά και την λεπτομερή ανάδειξη των ενδυμάτων τους και προμηνύει την έλευση της μοντέρνας πνοής στα έργα των Ιαπώνων καλλιτεχνών.

Ένα ακόμη έργο ανώνυμου καλλιτέχνη, δείγμα των πρώιμων ουκίγιο-ε, όπου γίνεται ακόμα πιο σαφής η θεματογραφία που πρόκειται να υπερισχύσει, είναι το *Yuna* (εικ. 36). *Yuna* (湯女) ονομάζονταν οι χαμηλής βαθμίδας εταίρες που εργάζονταν σε θέρετρα ιαματικών πηγών με κύριο σκοπό την ευχαρίστηση των επισκεπτών.

Ο καλλιτέχνης τις απεικονίζει χωρίς να δείχνει ίχνος συμπάθειας προς το μέρος τους, με διογκωμένο λαιμό, που δημιουργεί την εικόνα ενός αποκρουστικού προσώπου. Επίσης, τα λαμπρά, πολύχρωμα ενδύματα των γυναικών των *Matsuura Byōbu*, εδώ φθηναίνουν όσον αφορά την ποιότητα και το ύφος τους, ώστε να φαίνονται ανάλογα της ιδιότητας των χαμηλόβαθμων εταιρών.⁶⁰

Ο καλλιτέχνης φαίνεται ότι καταφέρνει να αντιστρέψει τις κατεστημένες ιδέες με μια εικόνα που στην παραδοσιακή ζωγραφική θα ήταν ανεπίτρεπτη. Επίσης, σε αντίθεση με άλλα έργα της ίδιας εποχής, όπως οι *Χορεύτριες με Βεντάλιες* (εικ. 37), που παρουσιάζονται με αποστασιοποιημένο τρόπο τυπικές σκηνές στις συνοικίες των εταιρών, στην περίπτωση του δημιουργού του *Yuna*, η ζωή τους σατιρίζεται και καταδεικνύεται.⁶¹

⁵⁹ Yukio Yashiro, *2000 Years of Japanese Art*, Λονδίνο 1958, σ. 218.

⁶⁰ Του ίδιου, *2000 Years of Japanese Art*, Λονδίνο 1958, σ. 232.

⁶¹ Του ίδιου, *2000 Years of Japanese Art*, Λονδίνο 1958, σ. 217.

ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΩΝ ΚΑΛΛΟΝΩΝ ΤΟΥ EDO

Όπως αναφέρθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, οι όμορφες γυναίκες της περιόδου του Edo, που στην πλειονότητά τους αποτελούνταν από τις εταίρες του Yoshiwara, και οι ηθοποιοί του Kabuki ήταν τα δημοφιλέστερα θέματα των ουκίγιο-ε.⁶²

Πλέον, η θεματογραφία που σχετίζεται με γυναίκες αριστοκρατίας, θεότητες ή ηρωίδες, εμφανίζεται σε μικρό βαθμό και την κεντρική θέση καταλαμβάνουν οι καθημερινές γυναίκες της Ιαπωνίας, που κερδίζουν τα προς το ζην με το κάλλος και την ελκυστικότητά τους.⁶³

Τα χαρακτηριστικά και ζωγραφικά έργα, που ειδικεύονταν στην απεικόνιση των όμορφων γυναικών και των καλλονών του Edo και αξιοποιήθηκαν από τους διασημότερους καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε χαρακτηρίζονται με τον όρο *bijin-ga* (美人画) που σημαίνει «εικόνες (*ga*) όμορφων γυναικών/ανθρώπων (*bijin*)».⁶⁴

ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Στις *bijin-ga* (εικ. 38-39) η ομορφιά αποδιδόταν μέσω των μαύρων μαλλιών, του μικρού στόματος και της έκθεσης του λαιμού ή του στέρνου, των σημείων που θεωρούνται ερωτογενείς ζώνες. Επίσης, για την επίτευξη της εξιδανίκευσης, χρησιμοποιούνταν το εντελώς λευκό μακιγιάζ, που κάλυπτε το φυσικό χρώμα του δέρματος.⁶⁵

Τα στοιχεία αυτά σε συνδυασμό με τον αισθησιακό χαρακτήρα που προσέδιδαν η κομψότητα των κιμονό, η προσεγμένη κόμμωση, οι στάσεις και οι κινήσεις των κοριτσιών αυτών, καθώς και τα αντικείμενα που τις περιέβαλαν, προσέλκυαν τους αγοραστές χαρακτηριστικών και κρατούσαν τεταμένο το ενδιαφέρον τους.⁶⁶ Επίσης, οι γυναικείες μορφές σπανίως απεικονίζονταν κατά πρόσωπο,⁶⁷ ενώ η διάταξη και η ελικοειδής ευλυγισία τους δημιουργούσαν σαφήνεια και ρυθμό, δύο δυνατά δηλαδή

⁶² Lindsay Bosch, Debra Mancoff, *Icons of Beauty: Art, Culture, and the Image of Women*, Γουέστπορτ 2009, σ. 384.

⁶³ John Reeve, ό.π., σ. 106.

⁶⁴ Helen Merritt, Nanako Yamada, *Woodblock Kuchi-e Prints: Reflections of Meiji Culture*, Χονολουλού 2000, σ. 200.

⁶⁵ Pamela Asquith, Arne Kalland, *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*, Άμπινγκτον 1997, σ. 70.

⁶⁶ Frederick Harris, ό.π., σ. 63.

⁶⁷ Richard Kruml, «The Body Beautiful: The Illusory World of Ukiyo-e», *Impressions*, τχ. 16, καλοκαίρι 1991, σ. 1.

χαρακτηριστικά των καλλιτεχνών των ουκίγιο-ε.⁶⁸

Τα πρόσωπα χωρίς φυσικά φρύδια, που με τεχνητό τρόπο απεικονίζονται αρκετά ψηλά στο μέτωπο, τα βαμμένα μαύρα δόντια και η χλομή όψη τονισμένη από το μακιγιάζ είναι στοιχεία που παρατηρούνται στις εικόνες των εταιρών (**εικ. 40**), καθώς και στις μάσκες των δραμάτων *Nō*, από τις οποίες εμπνέονταν οι καλλιτέχνες.⁶⁹

Τα εικονογραφημένα βιβλία και το πλήθος ξυλογραφιών που αναφέρονταν στις γυναίκες των κακόφημων συνοικιών, χαρακτηρίζονταν με τον όρο «οι απολαύσεις του Edo». Τα συνήθη θέματα που απεικόνιζαν ήταν οι εταίρες και οι περισσότερο ηθικές γκέισες (芸者) να περπατούν σε γνωστά δρομάκια της πόλης, να ετοιμάζονται για τις ερωτικές συναντήσεις τους, να κάνουν βαρκάδα στον ποταμό Sumida, να θαυμάζουν τις κερασιές, να καλλωπίζονται, να γράφουν ερωτικά γράμματα (**εικ. 41-43**) κ.ά. Οι γυναίκες αυτές εναρμονίζονταν πλήρως με το Έντο, που λόγω των τοπίων του έμοιαζε με κήπο των απολαύσεων.⁷⁰

Τα χαρακτηριστικά με εικόνες εταιρών ήταν σε ευρεία διάδοση μέχρι και το 1842, που εφαρμόστηκαν οι μεταρρυθμίσεις Tenpō⁷¹ και περιορίστηκαν αρκετά. Σε πολλές περιπτώσεις απεικονίζονταν σε ζευγάρια, φορώντας παρόμοια ενδύματα και έχοντας περίτεχνα στολίδια στην κόμη τους (**εικ. 44**).⁷² Το επάγγελμά τους γίνεται εύκολα αντιληπτό από τον χώρο που τις περιέβαλε, όπως για παράδειγμα τις κακόφημες συνοικίες και τους οίκους του Yoshiwara, αλλά και από την συνοδεία των *shinzō* (新造), δηλαδή των μαθητευόμενων ακολούθων των διακεκριμένων εταιρών, που μάθαιναν από αυτές τις εξειδικευμένες τεχνικές (**εικ. 45**), και των *kamuro* (禿), των κοριτσιών μικρής ηλικίας, οι οποίες μόλις είχαν ξεκινήσει τη ζωή τους στο Yoshiwara (**εικ. 46**). Σε πολλές περιπτώσεις, επιπλέον, η απεικόνιση εταιρών, που κρατούσαν ένα τυλιγμένο ύφασμα, ήταν απόδειξη ότι πήγαιναν σε ερωτικό ραντεβού (**εικ. 47**).

Ένα ακόμα στοιχείο που μας δίνει την ταυτότητά τους είναι το γεγονός ότι έδεναν πάνω από το κιμονό με έναν απλό κόμπο στο μπροστινό μέρος του σώματος μια κορδέλα ή αλλιώς το *obi* (帯) (**εικ. 48**). Επιπροσθέτως, τον χειμώνα φορούσαν ψηλά,

⁶⁸ Siegfried Wichmann, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, Λονδίνο 1999, σ. 16.

⁶⁹ John Reeve, ό.π., σ. 106.

⁷⁰ Jack Hillier, ό.π., σ. 19-20.

⁷¹ Κατά την ιστορική εποχή της Ιαπωνίας, Tenpō (1830-1844), οι μεταρρυθμίσεις που εφαρμόστηκαν και πήραν την ονομασία τους από την συγκεκριμένη περίοδο, είχαν στόχο να επιβάλουν την τάξη στην κοινωνία και την οικονομική διαφάνεια. Βλ. James Brandon, Samuel Leiter, *Kabuki Plays on Stage: Darkness and Desire, 1804-1864*, Χονολουλού 2002, σ. 1.

⁷² Frederick Harris, ό.π., σ. 63.

ξύλινα υποδήματα, που ονομάζονταν *geta* (下駄) (εικ. 49), ενώ το καλοκαίρι κυκλοφορούσαν κυρίως ξυπόλητες σε αντίθεση με τις έντιμες γυναίκες, που φορούσαν μέσα από τα υποδήματα, το *tabi* (足袋) (εικ. 50), ένα είδος κάλτσας που διαχωρίζει το μεγάλο δάχτυλο του ποδιού από τα υπόλοιπα.

Στην δεκαετία του 1790, οι απεικονίσεις γυναικών από τον κορμό και άνω ή οι μεγάλες κεφαλές συγκριτικά με το σώμα βρίσκονταν στην κορύφωσή τους και προωθήθηκαν για να παρουσιάσουν τις διάσημες εταίρες και γκέισες της εποχής. Αξιοσημείωτοι ήταν και οι αποσπασματικοί στίχοι, που συχνά κοσμούσαν τα χαρακτηριστικά και εξιστορούσαν γεγονότα της ζωής τους (εικ. 51).⁷³

Στην ιαπωνική αισθητική ανέκαθεν δινόταν βάση στα μεταξωτά ενδύματα και στην διακόσμηση, ενώ η απαίτηση του κοινού για την δημιουργία έργων της καθημερινής ζωής,⁷⁴ στην οποία συμπεριλαμβάνονταν και οι «Αφροδίτες των δρόμων»,⁷⁵ όπως τις ονόμαζαν οι Ευρωπαίοι, οδήγησε στην δημιουργία εικόνων «μόδας».⁷⁶

Σε αυτές τις εικόνες, ο καλλιτέχνης έδειχνε μεγάλο ενδιαφέρον για τις λεπτομέρειες και τα χρώματα των κιμονό, καθώς και για την κόμμωση, σε αντίθεση με τα χαρακτηριστικά του προσώπου, που δεν φαινόταν να τον απασχολούν τόσο. Στο βιβλίο που εκδόθηκε το 1776 με τίτλο *Ο Καθρέφτης των Καλλονών των «Πράσινων-Σπιτιών»*, που εικονογραφήθηκε από τους Katsukawa Shunchō (1726-1792) και Kitao Shigemasa (1739-1820), γίνεται λόγος για αυτές τις ενασχολήσεις των καλλιτεχνών (εικ. 52).

Βέβαια, η μόδα αυτή δεν περιοριζόταν μόνο στο ένδυμα και την κόμμωση. Κατά καιρούς διαπιστώνουμε ότι τα πρότυπα ομορφιάς άλλαζαν, ξεκινώντας από τις επιβλητικές φιγούρες των παλαιότερων δημιουργών (εικ. 53), στις μικροκαμωμένες γυναίκες του Suzuki Harunobu (εικ. 54), και από εκεί στις ψηλές και λεπτές σιλουέτες των Kitagawa Utamaro, Chōbunsai Eishi (1756-1829) και Torii Kiyonaga (1752-1815) (εικ. 55-57).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ζήτημα της απεικόνισης των προσώπων στην ιαπωνική τέχνη. Βασιζόμενη κυρίως στην γραμμή και χωρίς την χρήση του *chiaroscuro*⁷⁷ που

⁷³ Frederick Harris, ό.π., σ. 63.

⁷⁴ Jack Hillier, ό.π., σ. 19.

⁷⁵ Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, ό.π., σ. 22.

⁷⁶ Dale Roylance, ό.π., σ. 103.

⁷⁷ Ο όρος *chiaroscuro* που προέρχεται από τις λέξεις *chiaro*, δηλαδή *φωτεινό*, *καθαρό* και *oscuro* που σημαίνει *σκοτεινό*, *δυσδιάκριτο*, είναι μια τεχνική που χρησιμοποιήθηκε από τους Ιταλούς ζωγράφους του 17ου αι. κυρίως, προκειμένου να προσδώσει ένταση στα έργα. Βλ. Julia Gabriel, *Chiaroscuro: The Sequel to Drawing Lessons*, Καλιφόρνια 2016, χ.σ.

προσέδιδε ρεαλισμό, τα πρόσωπα των ανθρώπων, και στην περίπτωση μας των γυναικών, έτειναν να μοιάζουν περισσότερο με καρικατούρες. Ωστόσο, μπορούμε να διακρίνουμε διαφοροποιήσεις ανάμεσα στους Ιάπωνες καλλιτέχνες. Για παράδειγμα στους Suzuki Harunobu και Katsukawa Shunchō παρά την ομοιότητα που έχουν τα έργα στο σύνολό τους, στο πρόσωπο η κατάσταση αλλάζει. Τα λεπτά χαρακτηριστικά με την συνεσταλμένη έκφραση των προσώπων του Harunobu (εικ. 22) στον Shunchō στρογγυλεύουν και αποκτούν μια ήρεμη έκφραση (εικ. 58). Ο Utamarō προχώρησε κάποια βήματα παραπάνω, ανακηρύσσοντας τον εαυτό του «φυσιογνωμστή» μέσω της σειράς χαρακτικών που δημιούργησε στην ύστερη καλλιτεχνική του περίοδο με τίτλο *Δέκα Τύποι της Γυναικείας Φυσιογνωμίας* (εικ. 59).⁷⁸

Σε κάθε περίπτωση όμως, οι καλλιτέχνες φαίνονταν απαλλαγμένοι από τον ρεαλισμό της φυσικής μορφής και των διαστάσεών της. Έτσι, ενώ στην πραγματικότητα ο μέσος όρος του σωματότυπου των γυναικών της Ιαπωνίας ήταν μικρόσωμος και λίγο εύσωμος, ο κάθε καλλιτέχνης δεν δίσταζε να τροποποιήσει τις φιγούρες ανάλογα με τις επιθυμίες και την μόδα της εκάστοτε περιόδου.⁷⁹

Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΜΕ ΤΗ ΦΥΣΗ

Ζητούμενο στην φιλοσοφία του ιαπωνικού λαού ήταν η αρμονία των πραγμάτων με την φύση⁸⁰ αλλά και η ανάδειξη του κάλλους, που στην ανώτερη μορφή του, θαυμαζόταν έντονα. Εκείνη που έκρυβε μέσα της αυτό ακριβώς που επιζητούσαν οι Ιάπωνες, δηλαδή την ιδανική ομορφιά, ήταν η ίδια η φύση, που κατ' επέκταση συνδεόταν με τις bijin-ga.

Η ιδεώδης ομορφιά αποτελούσε στόχο των συνθέσεων των καλλονών του Edo με το φυσικό στοιχείο να τις ακολουθεί σχεδόν πάντα. Τα μοτίβα των ενδυμάτων τους, ο περιβάλλοντας χώρος, οι τίτλοι των έργων, τα ονόματα άνθους που τους δίνονταν, όλα παρέπεμπαν στην φύση (εικ. 60).⁸¹ Ακόμη και η στοχαστική στάση των γυναικών με τον ελαφρύ βηματισμό και την κάμψη του σώματος έχει παρομοιαστεί από τον ερευνητή Julius Kurth (1870-1949) με το λύγισμα της ιτιάς (*yanagi*, 柳).⁸²

⁷⁸ Jack Hillier, ό.π., σ. 13.

⁷⁹ Jack Hillier, ό.π., σ. 19.

⁸⁰ Harold Stern, ό.π., σ. 7.

⁸¹ Pamela Asquith, Arne Kalland, ό.π., σ. 68-73.

⁸² Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 16.

Ένα από τα σημαντικότερα σύμβολα της ιαπωνικής κουλτούρας αποτελεί το κιμονό.⁸³ Οι Ιάπωνες υιοθέτησαν την ιδέα του κιμονό κατά τον 8ο αιώνα από τους Κινέζους, όμως λόγω της επιδεξιότητάς τους, το ένδυμα αυτό έφτασε να υπερτερεί του πρωτότυπου.⁸⁴

Το κιμονό αναλόγως τον τρόπο που ήταν ραμμένο και στολισμένο, αντανakλούσε την κάθε κοινωνική τάξη και την οικονομική κατάστασή της,⁸⁵ ενώ για τους καλλιτέχνες αποτελούσε αντικείμενο ενδιαφέροντος λόγω του συμβολισμού του αλλά και της διακοσμητικής του αξίας. Με τα νέα συστήματα βαφής επιτρεπόταν η δημιουργία λαμπερών, πολύχρωμων κιμονό ενώ στη συνέχεια, τα υφάσματα γίνονταν λίγο περισσότερο αποκαλυπτικά, αφήνοντας μεγαλύτερο μέρος του σώματος των εταιρών ελεύθερο **(εικ. 51)**.⁸⁶

Όπως φαίνεται μέσα από τα έργα, μια σημαντική πλευρά της ζωής των εταιρών, είναι η ενασχόλησή τους με την μόδα, που εκφράζεται κυρίως μέσω του ενδύματος αυτού αλλά και της περίτεχνης κόμμωσης. Το κιμονό, λεπτό και αέρινο το καλοκαίρι **(εικ. 48)**, και περισσότερο βαρύ με επένδυση τον χειμώνα **(εικ. 42)** ήταν το βασικό τους ένδυμα, που έπεφτε σαν φόρεμα και μαζευόταν πάνω από τη μέση με μια φαρδιά λωρίδα υφάσματος, το obi **(εικ. 17)**.⁸⁷

Ο τρόπος τοποθέτησης του obi στο σώμα, ήταν και ένα μέσο να διακρίνει κάποιος σε ποια κατηγορία ανήκε μια γυναίκα στην Ιαπωνία. Με το μήκος του να διαφέρει ανά περίπτωση, στις γκέισες μπορούσε να είναι πολλά μέτρα σε αντίθεση με τις απλές εταίρες, που μια απλή λωρίδα δεμένη αρκούσε από τη στιγμή που ήταν υποχρεωμένες να γδύνονται αρκετές φορές την ημέρα προκειμένου να εκπληρώσουν τα καθήκοντά τους.⁸⁸ Επίσης, ο κόμπος του obi στις γκέισες καθώς και στις απλές γυναίκες της Ιαπωνίας ήταν δεμένος κατά κύριο λόγο στο πίσω μέρος του σώματος **(εικ. 61)**,⁸⁹ ενώ από το 1740 περίπου, μόνο οι εταίρες είχαν το obi δεμένο μπροστά στην μέση.⁹⁰

⁸³ Julie Valk, «Research Note: The “Kimono Wednesday” Protests: Identity Politics and How The Kimono Became More Than Japanese», *Asian Ethnology*, τομ. 74, τχ. 2, 2015, σ. 380.

⁸⁴ Gopal Kshetry, *Foreigners in Japan: A Historical Perspective*, Μπλούμινγκτον 2008, σ. 32.

⁸⁵ Berenice Geoffroy-Schneiter, *Γκέισες*, Αθήνα 2003, σ. 11.

⁸⁶ Berenice Geoffroy-Schneiter, *ό.π.*, σ. 16.

⁸⁷ Frederick Harris, *ό.π.*, σ. 64.

⁸⁸ Berenice Geoffroy-Schneiter, *ό.π.*, σ. 11.

⁸⁹ Basil Stewart, *A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter*, Νέα Υόρκη 1979, σ. 183.

⁹⁰ Dale Roylance, *ό.π.*, σ. 103.

Το κιμονό στην περίπτωση των εταιρών ήταν ένα απαραίτητο «όπλο» για την ερωτική αποπλάνηση.⁹¹ Μεγάλη έμφαση δινόταν στο χρώμα και στα μοτίβα του, που έπρεπε να εξισορροπούν το όλο σύνολο, ενώ συχνά οι εταίρες φορούσαν μέσα από το αυτό και ένα δεύτερο ύφασμα,⁹² με το βάρος των στρώσεων του μεταξιού να σχηματίζει την εξωτερική καμπύλη του ποδιού (εικ. 62).⁹³ Αρκετές φορές, επιπλέον, οι καλλιτέχνες επέλεγαν για όλο το κιμονό ή για κάποια τμήματά του, το κόκκινο χρώμα, που υποδήλωνε πιθανόν τον ερωτισμό (εικ. 63).⁹⁴

Δύο βασικά είδη κιμονό ήταν το *kosode* (小袖) (εικ. 64), που σήμαινε «κοντά μανίκια» και προοριζόταν και για τα δύο φύλα,⁹⁵ και το *furisode* (振袖) δηλαδή «αιωρούμενα μανίκια», που βρισκόταν στις προτιμήσεις των νεαρών κοριτσιών⁹⁶ αλλά και των εταιρών, όπως φαίνεται από τις εικόνες των ουκίγιο-ε (εικ. 53).⁹⁷ Στα μέσα του 18ου αιώνα τα ενδύματα αυτά σχεδιάζονταν μακρύτερα, κάτι που σήμαινε πως οι γυναίκες έπρεπε να τα κρατούν με τα χέρια τους την ώρα της κίνησης (εικ. 62).

Εκτός από το κιμονό, στα ενδιαφέροντα των εταιρών εντάσσονταν και οι αριστοτεχνικές κομμώσεις, που αναδείκνυαν την ομορφιά τους και τις έκαναν να ξεχωρίζουν έναντι των υπόλοιπων γυναικών.

Οι αλλαγές στις τάσεις της κόμμωσης ήταν και ένας τομέας που απασχολούσε ιδιαίτερα τους εμπορικούς καλλιτέχνες, οι οποίοι δεν ήθελαν να υστερούν σε σχέση με την μόδα της εποχής τους. Αυτό οδήγησε αρκετά χαρακτηριστικά των ουκίγιο-ε να παρουσιάζουν με μεγάλη λεπτομέρεια σχετικές κομμώσεις από πολλές οπτικές γωνίες (εικ. 65).⁹⁸

Ορισμένες από τις σπουδαιότερες κομμώσεις ήταν το αρκετά δημοφιλές για τις εταίρες και τις γκέισες, *shimada* (εικ. 44), όπου η κόμη συγκεντρωνόταν στην κορυφή της κεφαλής με ένα τμήμα της να προεξέχει, αλλά και το *tsubushi shimada* (εικ. 66), παρόμοιο με το προηγούμενο, με την διαφορά ότι ο κότσος που προεξείχε ήταν περισσότερο κομψός. Το *tsubushi shimada* λόγω της σύνδεσης και της μεγάλης απήχησης που είχε στο Yoshiwara, απορρίφθηκε από τις ηθικές γυναίκες και έγινε

⁹¹ Berenice Geoffroy-Schneider, ό.π., σ. 11.

⁹² Frederick Harris, ό.π., σ. 64.

⁹³ Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 16.

⁹⁴ Robert Singer, ό.π., σ. 389.

⁹⁵ Christine Shimizu, *L'Art Japonais*, Παρίσι 1997, σ. 354.

⁹⁶ Frederick Harris, ό.π., σ. 64.

⁹⁷ Louis Frédéric, *Japan Encyclopedia*, Κέμπριτζ 2002, σ. 132.

⁹⁸ Frederick Harris, ό.π., σ. 64.

προνόμιο των γκεϊσών. Τα χτενίσματα αυτά εκπροσωπήθηκαν από διάφορους καλλιτέχνες του ουκίγιο-ε όπως τον Suzuki Harunobu και τον Isoda Koryūsai.

Άλλη σημαντική κόμμωση της εποχής ήταν και το *onnagata* (εικ. 67), με την κόμη να δημιουργεί ένα υπερβολικό ημικύκλιο ψηλά, στο πίσω μέρος του κεφαλιού, που λόγω της χρήσης της περούκας έμενε ακίνητο και αψεγάδιαστο. Το *onnagata* γινόταν ακόμη πιο εντυπωσιακό με την χρήση διακοσμητικών στοιχείων, όπως των *kanzashi* (διακοσμητικά λουλούδια) και των *kushi* (διακοσμητικές χτένες) (εικ. 68).⁹⁹

Στα τέλη του 18ου αιώνα διαδόθηκε σε μεγάλο βαθμό η κόμμωση «πεταλούδα» που παρατηρείται και στα έργα των Torri Kiyonaga (εικ. 57) και Katsukawa Shunchō (εικ. 58)¹⁰⁰ Απαραίτητο στοιχείο για το χτένισμα αυτό, ήταν το *binsashi*, ένα ευέλικτο, υποστηρικτικό εξάρτημα για κομμώσεις στις πλάγιες πλευρές του κεφαλιού, που δημιουργούσε την εντύπωση φτερών.¹⁰¹

Μετά τον θάνατο του Utamaro, οι καλλιτέχνες φαίνεται να στρέφουν την προσοχή τους περισσότερο στην δημιουργία εντυπωσιακών κομμώσεων παρά στην συνολική εικόνα των εταιρών τους με τις ξύλινες χτένες, τα ξυλάκια και τις φουρκέτες που χρησιμοποιούνταν για να διακοσμήσουν την κόμμωση, να πληθαίνουν δημιουργώντας την ιδέα του βάρους (εικ. 69).¹⁰²

Δύο ακόμη προσφιλή αντικείμενα στην ιαπωνική τέχνη που κοσμούσαν την παρουσία των γυναικών ήταν η βεντάλια και η ομπρέλα. Η στρογγυλή (*uchiwa*) (εικ. 70) ή η αναδιπλούμενη (*ogi*) (εικ. 71) βεντάλια¹⁰³ που απαντάται με μεγαλύτερη συχνότητα στην Ιαπωνία από τον 12ο αιώνα και έπειτα,¹⁰⁴ χρησιμοποιήθηκε από τους καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε όχι τόσο λόγω της πρακτικότητάς της, όσο για να τονίσει την θηλυκότητα των εταιρών, καθώς και για διακοσμητικούς σκοπούς.

Προσφιλές αντικείμενο ήταν και η ομπρέλα (εικ. 72-73) που με την ιδιότητά της να προσφέρει ιδιαίτερο ρυθμικό τόνο και ελικοειδή κίνηση στο σώμα, ενέπνευσε τους καλλιτέχνες να δημιουργήσουν εκλεπτυσμένες εικόνες με γυναίκες, οι οποίες

⁹⁹ Adolphe Clarence Scott, *The Kabuki Theatre of Japan*, Νέα Υόρκη 1999, σ. 132.

¹⁰⁰ Frederick Harris, ό.π., σ. 76.

¹⁰¹ Dale Roylance, ό.π., σ. 103.

¹⁰² Frederick Harris, ό.π., σ. 77-80.

¹⁰³ Συνήθως στην καθημερινή ζωή, οι εταίρες και οι γκέισες χρησιμοποιούσαν την βεντάλια *uchiwa* για πρακτικούς σκοπούς και την βεντάλια *ogi* για τις χορευτικές τους φιγούρες. Βλ. Susan Asai, *Nōmai Dance Drama: A Surviving Spirit of Medieval Japan*, Γουέστπορτ 1999, σ. 77.

¹⁰⁴ Pamela Nunn, «Fine Art and the Fan», *Journal of Design History*, τομ. 17, τχ. 3, 2004, σ. 251.

προφυλάσσονταν από την βροχή, κατηύθυναν το χιόνι κ.ά.¹⁰⁵

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά υιοθετούνται από τους καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε ενώ ο καθένας από αυτούς διαφοροποιείται με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο δημιουργώντας «εικόνες μόδας», που επηρεάζουν τις προτιμήσεις και τις επιλογές των Ιαπώνων.¹⁰⁶

ΑΛΛΟΙ ΤΥΠΟΙ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

Τα έργα με τις εταίρες είχαν μεγάλη απήχηση στον τομέα της εικονογραφίας, όμως παράλληλα και σε μικρότερο βαθμό, φιλοτεχνούνταν από τους καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε θέματα, όπως οι έντιμες γυναίκες, θεότητες ή θηλυκές σαμουράι, που αναδείκνυαν την πολυπλοκότητα της γυναικείας φύσης.

Στις απεικονίσεις νεαρών κοριτσιών συνήθως στην οικιακή τους ζωή ή παντρεμένων γυναικών (**εικ. 74**), παρόλο που αφήνονται εκτεθειμένα σημεία του σώματός τους, γίνεται αμέσως αντιληπτή η διαφορά στην συμπεριφορά, στην στάση και στα αντικείμενα που τις περιβάλλουν σε σχέση με της νεαρές εκδιδόμενες του Edo.¹⁰⁷

Σε ένα παρόμοιο, ηθικό πλαίσιο εντάσσονται και οι απεικονίσεις με μητέρες και παιδιά. Οι γυναίκες αυτές εμφανίζονται κυρίως να παίζουν με τα παιδιά τους (**εικ. 75**) ή να τα κάνουν μπάνιο (**εικ. 76**),¹⁰⁸ όμως δεν αποτελούν μόνο την συντροφιά και την προστασία του παιδιού. Οι καλλιτέχνες τους προσέθεταν έναν αισθησιασμό, που μέσω του ρόλου τους, ενέτεινε την γοητεία και το κύρος τους. Με τον τρόπο αυτό, οι μητέρες με την ομορφιά τους θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελούν ένα μέρος των *bijin-ga*.¹⁰⁹

Οι γυναίκες όμως δεν απεικονίζονταν πάντα εύθραυστες. Υπάρχουν έργα ουκίγιο-ε, που παρουσιάζουν τις θηλυκές σαμουράι, γνωστές με τον όρο *onna-bugeisha* (女武者), συνήθως την ώρα της δράσης να κρατούν το χαρακτηριστικό σπαθί *naginata* (**εικ. 77**). Η σκληροτράχηλη φύση τους φαίνεται από το γεγονός ότι λάμβαναν την

¹⁰⁵ Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 36.

¹⁰⁶ John Reeve, ό.π., σ. 106.

¹⁰⁷ Frederick Harris, ό.π., σ. 64.

¹⁰⁸ Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 27.

¹⁰⁹ Marcia Yonemoto, *The Problem of Women in Early Modern Japan*, Καλιφόρνια 2016, σ. 147.

ίδια εκπαίδευση με τους άνδρες πολεμιστές και μπορούσαν να μείνουν στο πεδίο μάχης για όσο καιρό διαρκούσε ο πόλεμος.¹¹⁰

Άλλες γυναικείες απεικονίσεις περιλαμβάνουν τις ηρωίδες του παρελθόντος¹¹¹ και τις θεότητες¹¹² με αντιπροσωπευτικότερα παραδείγματα τα έργα του Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) (εικ. 78-79).

Στον αντίποδα των ιαπωνικών γυναικείων μορφών των ουκίγιο-ε, βρίσκουμε έναν καλλιτέχνη με το όνομα Kanō Tōrin Yoshinobu (1781-1820). Ο Yoshinobu, αν και η ζωή του μας είναι σχεδόν άγνωστη, από τα ελάχιστα δείγματα που έχουμε, φαίνεται ότι εργάστηκε για σημαντικές προσωπικότητες και επηρεάστηκε από την κινεζική τέχνη.

Το τρίπτυχο χαρακτηριστικό *H Yang Guifei και οι Παιώνιες* (εικ. 80) αποτελεί ένα ιδιαίτερο παράδειγμα της τέχνης του. Η επίδειξη των χρωμάτων και του πλούτου με τα οποία πλαισιώνεται η Yang Guifei, η σύζυγος ενός Κινέζου αυτοκράτορα του 8ου αιώνα, έρχεται σε μερική αντίθεση με την λιτότητα που χαρακτήριζε τις γυναίκες του «ρέοντος κόσμου».¹¹³ Επίσης, οι διαφορές του προσώπου, όπως στο σχήμα, στα μάτια και στην έκφραση σε σχέση με τις γυναίκες των ουκίγιο-ε, μαρτυρούν την διαφορετική εθνικότητα της εικονιζόμενης.

Εκτός από τα παραπάνω παραδείγματα, υπάρχουν και ορισμένες ιδιαίτερες περιπτώσεις απεικόνισης του γυναικείου φύλου. Μια από αυτές είναι οι άνδρες ηθοποιοί, που παραδοσιακά στο θέατρο υποδύονταν τους ρόλους γυναικών. Στα έργα των ουκίγιο-ε παρουσιάζονται να έχουν την ικανότητα όχι μόνο να μεταμφιέζονται σε γυναίκες, αλλά να τις μιμούνται και όσον αφορά την υπερβολή της θηλυκότητάς τους.¹¹⁴ Ο Tōshūsai Sharaku (άγνωστη χρονολογία γέννησης-θανάτου) που πιθανότατα υπήρξε και ο ίδιος ηθοποιός, είναι ένας καλλιτέχνης όχι ιδιαίτερα γνωστός, που δημιούργησε περίπου το 1795 ορισμένα χαρακτηριστικά ανδρών ηθοποιών, οι οποίοι υποδύονταν γυναικείους ρόλους (εικ. 81).¹¹⁵

Επίσης, οι άνδρες ηθοποιοί φορώντας τις μάσκες *Nō*, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενες υποενότητες, επηρέαζαν όλη την φιλοσοφία της προετοιμασίας των εταιρών και των γκεϊσών, που μέσω του λευκού μακιγιάζ δημιουργούσαν ανέκφραστη

¹¹⁰ Adidas Wilson, *Bushido Code: The Way Of The Warrior In Modern Times*, Ουάσινγκτον 2019, σ. 12.

¹¹¹ Frederick Harris, ό.π., σ. 82-82.

¹¹² Bernard Denvir, *Post-Impressionism*, Λονδίνο 1992, σ. 74.

¹¹³ John Reeve, ό.π., σ. 112.

¹¹⁴ Robert Singer, ό.π., σ. 391.

¹¹⁵ Peter Swann, ό.π., σ. 205.

και χλομή όψη, η οποία θύμιζε τα συγκεκριμένα προσωπεία.¹¹⁶

Άλλες παράδοξες, αυτή την φορά, απεικονίσεις γυναικείων μορφών βρίσκουμε και στα *mitate-e* (見立絵), με την λέξη να έχει διάφορες ερμηνείες, όπως «εικόνες παρωδίας», «εικόνες διαφορετικές από αυτό που βλέπουμε» ή «μεταμόρφωση από κάτι σε κάτι άλλο».¹¹⁷ Σύμφωνα με την τρίτη ερμηνεία, ο Suzuki Harunobu αποτελούσε δεξιοτέχνη των *mitate-e*, μεταμορφώνοντας το παλιό σε καινούργιο, το ιερό σε εγκόσμιο, τους άντρες σε γυναίκες και το αντίστροφο.

Ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα παραδείγματα είναι η ξυλογραφία *O Daikokuten Μεταμορφωμένος σε Γυναίκα (εικ. 82)*, του ίδιου καλλιτέχνη, που απεικόνιζε τον Θεό της Καλής Τύχης Daikokuten με όλα τα θηλυκά χαρακτηριστικά, που δεν θύμιζαν σε τίποτα την εικόνα ενός άνδρα. Τα *mitate-e* ήταν αρκετά διαδεδομένα και δημοφιλή ειδικά στην τελευταία περίοδο του Edo, έχοντας σαν χαρακτηριστικό τους μια κωμική κυρίως πλευρά των θεμάτων.¹¹⁸

¹¹⁶ Martha Feldman, Bonnie Gordon, *The Courtesan's Arts: Cross-Cultural Perspectives*, Οξφόρδη 2006, σ. 235.

¹¹⁷ Koryo Miura, Toshikazu Kawasaki, *Origami*, Ουάσινγκτον 2015, σ. 662.

¹¹⁸ Robert Singer, ό.π., σ. 387.

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ YOSHIWARA

Όπως φαίνεται από τις bijin-ga αλλά και τους ηθοποιούς kabuki, τα ουκίγιο-ε αντλούσαν την θεματογραφία τους από την ζωή στο Yoshiwara (吉原) στην εξιδανικευμένη μορφή της.¹¹⁹

Αποτελώντας μια περιτοιχισμένη περιοχή μέσα στην πόλη του Edo, το Yoshiwara (εικ. 83-85) περιελάμβανε το δικό του δίκτυο καταστημάτων, πάρκων, εστιατορίων και κήπων, ενώ τα σκοτεινά δρομάκια του πλαισιώνονταν από ιτιές, τα δέντρα που θα κατέληγαν να υποδηλώνουν τις ίδιες τις εταίρες.¹²⁰ Επίσης, διέθετε τις δικές του παραδόσεις, ακόμα και συγκεκριμένη γλωσσική διάλεκτο που ονομαζόταν *arinsu-koku*.¹²¹

Η περιοχή αυτή εγκαινιάστηκε το 1618 στο κέντρο του Edo, σε μια τοποθεσία γεμάτη έλη από όπου πήρε και το όνομά του, ενώ μετά την πυρκαγιά του 1657 που κατέστρεψε την μισή πόλη, μεταφέρθηκε κοντά στο ναό της Asakusa. Εκεί, παρέμεινε αμετάβλητο για τρεις αιώνες, μέχρι την απαγόρευση και την οριστική κατάργησή του, το 1958.¹²²

Το Yoshiwara ήταν το μοναδικό μέρος ηδονών του Edo με εξασφαλισμένη προστασία και προνομιακή μεταχείριση από την κυβέρνηση του σογκουνάτου, όμως αυτό δεν σήμαινε ότι αποτελούσε το μοναδικό μέρος όπου επικρατούσε η πορνεία.¹²³ Ωστόσο, οι εταίρες που προσέφεραν τις υπηρεσίες τους παράνομα, εκτός της επιτρεπόμενης περιοχής του Yoshiwara, σπανίως απεικονίζονταν από τους καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε.¹²⁴

Στις αρχές του 19ου αιώνα η συνοικία των απολαύσεων άρχισε να χάνει την πολιτισμική ιδιαιτερότητά της. Ο ανταγωνισμός των παράνομων εταιρών, η αλλαγή στους τύπους της πατρωνίας, ακόμα και το ίδιο το πέρασμα του χρόνου συνέβαλαν στην παρακμή της. Το γεγονός αυτό επηρέασε σε μεγάλο βαθμό και την αίγλη, που ακολουθούσε τις εταίρες των προηγούμενων αιώνων. Η επιλεκτικότητα στους πελάτες τους χάθηκε καθώς ήταν απαραίτητο γι' αυτές να επιβιώσουν.

¹¹⁹ Cecilia Segawa Seigle, *Yoshiwara: The Glittering World of the Japanese Courtesan*, Χονολουλού 1993, σ. 9.

¹²⁰ Berenice Geoffroy-Schneiter, ό.π., σ. 15.

¹²¹ Cecilia Segawa Seigle, ό.π., σ. 9.

¹²² Berenice Geoffroy-Schneiter, ό.π., σ. 15.

¹²³ Cecilia Segawa Seigle, ό.π., σ. 8-9.

¹²⁴ Frederick Harris, ό.π., σ. 63.

Μετά το αποκορύφωμα της καταστροφής της πόλης του Edo από τα Αμερικανικά πυροβολικά στον πόλεμο του 1945, το Yoshiwara έκλεισε για πάντα το 1958, ολοκληρώνοντας μια ιστορία σχεδόν τρεισήμισι αιώνων.¹²⁵

Το Yoshiwara αποτελούσε ένα μέρος που προσέλκυε όλους τους τύπους των ανθρώπων: καλλιτέχνες, διασκεδαστές, φημισμένες προσωπικότητες, ανήθικες γυναίκες, διάσημες γκέισες. Εκεί άνθιζαν οι καλές τέχνες, η ποίηση και η μουσική αλλά παράλληλα ήκμαζε και η οικονομική εκμετάλλευση λόγω της πορνείας. Σε ένα ιαπωνικό εγχειρίδιο του 17ου αιώνα, τότε που εμφανίστηκαν και τα ουκίγιο-ε, σημειώνεται: «Μια μέρα, μια εταίρα εξομολογήθηκε σε έναν taiko (άνδρα διασκεδαστή): “Από όλα τα βάσανα του κόσμου, κανένα δεν είναι χειρότερο από την μοίρα της εταίρας. Μοιάζει ξέγνοιαστη στα μάτια των ανθρώπων, όμως ο πόνος της πραγματικότητας υπάρχει μέσα της. Με το πέρασμα του χρόνου, από την ημέρα της μύησής μου μέχρι και σήμερα, οι δαπάνες μου έχουν μόνο αυξηθεί. Οι γενναιόδωροι άνδρες που μου δίνουν χρήματα είναι ελάχιστοι, ενώ οι εκμεταλλευτές πολλοί”».

Από το παραπάνω τεκμήριο, γίνεται φανερό η σκληρή πραγματικότητα κάτω από το εντυπωσιακό επιφανειακό μέρος. Ο αληθινός κόσμος της πορνείας έρχεται σε αντιδιαστολή με την τέχνη των ουκίγιο-ε, όπου οι εταίρες και η ζωή τους μοιάζει ιδεαλιστική και εξιδανικευμένη. Τα κιμονό απεικονίζονται λαμπρά, οι κομμώσεις τους πάντα επίκαιρες, το μακιγιάζ τους αψεγάδιαστο, οι κινήσεις τους ανεπαίσθητες, εκλεπτυσμένες, θελκτικές. Θα λέγαμε ότι οι εικόνες αυτές οδηγούσαν τις τάξεις της κοινωνίας όπου εκείνες επιθυμούσαν με πρωταγωνίστριες και μοντέλα στην προσπάθεια αυτή, τις εξωραϊσμένες εταίρες.¹²⁶

Το βιβλίο *Nightless City* (1902) του συγγραφέα Joseph de Becker (1863-1929) και η ταινία *Yoshiwara* (1937) του Γάλλου σκηνοθέτη Max Ophüls (1902-1957) μας δείχνουν την σκληρή ζωή της περιοχής, μέσα από τα μάτια των Δυτικών, με τα αποκρουστικά σπίτια και τις δυστυχισμένες εταίρες που ζούσαν σαν φυλακισμένες. Οι προσεγγίσεις αυτές, όπως ήταν φυσικό δημιούργησαν σφοδρές αντιδράσεις από την πλευρά της Ιαπωνίας για την ντροπιαστική εικόνα που φαινόταν στον έξω κόσμο.¹²⁷

Όμως, η μοίρα των γυναικών δεν απείχε από εκείνη των κρατουμένων, καθώς απαγορευόταν να περάσουν τα τείχη του Yoshiwara πριν λήξει η θητεία των

¹²⁵ Cecilia Segawa Seigle, ό.π., σ. 9-13.

¹²⁶ Steven Leuthold, *Cross-Cultural Issues in Art: Frames for Understanding*, Αμπινγκτον 2011, σ. 224.

¹²⁷ Cecilia Segawa Seigle, ό.π., σ. 10-11.

υπηρεσιών τους. Μαρτυρίες της εποχής γνωστοποίησαν ότι το άγχος, η υστερία και οι νευρωτικές ασθένειες ήταν συχνό φαινόμενο, ενώ ένα ποσοστό αυτών των γυναικών έπασχε από αφροδίσια νοσήματα.¹²⁸

Αξίζει να αναφερθεί επιπροσθέτως, ότι σύμφωνα με ορισμένα εγχειρίδια-οδηγούς για το Yoshiwara στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα, ο πληθυσμός των εταιρών κυμαινόταν περίπου στις 2.000, κατά το δεύτερο μισό του ίδιου αιώνα έφτασε τις 4.000, ενώ στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα αυξήθηκαν δραματικά φτάνοντας σχεδόν τις 7.200.¹²⁹

ΟΙ ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

Οι γυναικείες φιγούρες των ουκίγιο-ε, έχουν χαρακτηριστεί με τον όρο «ξύλινες», δηλαδή ανέκφραστες. Εδώ, τίθεται το ερώτημα κατά πόσο μια τέτοια προσέγγιση αντιστοιχεί πραγματικά στις γυναίκες της Ιαπωνίας. Από την μία πλευρά, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι τα πρόσωπα δεν είναι στην πραγματικότητα ανέκφραστα, απλώς μοιάζουν με αυτόν το τρόπο σε εμάς τους Δυτικούς λόγω της διαφορετικής μορφολογίας τους. Η ετερότητα αυτή ενδυναμώνεται στις εικόνες καθώς οι καλλιτέχνες δεν χρησιμοποιούν καθόλου σκιάσεις ώστε να προσδώσουν αληθοφανή χαρακτήρα.

Από την άλλη πλευρά, η άψυχη απεικόνιση τους μπορεί να προβάλλει και την πραγματική τους ζωή. Για τις γυναίκες της Ιαπωνίας, είτε ήταν κόρες, σύζυγοι ή απλές εταίρες, ήταν καθήκον τους να υπακούουν στους άνδρες και στους νόμους που επέβαλε η κοινωνία χωρίς να φέρουν αντιρρήσεις ή να εκφράζουν τα συναισθήματά τους.¹³⁰ Το εκπαιδευτικό σύστημα επηρεασμένο από τις ιδέες του Κομφούκιου, που θεωρούσε το μορφωμένο θηλυκό επικίνδυνο, τοποθετούσε τις γυναίκες σε δεύτερη μοίρα σε σχέση με τους άνδρες και τις προετοίμαζε για την ανατροφή των παιδιών τους.¹³¹ Με εξαίρεση κυρίως ορισμένες ποιήτριες, οι γυναίκες δεν συμμετείχαν στα πολιτιστικά δρώμενα.

¹²⁸ Susan Griswold, «Sexuality, Textuality, and the Definition of the "Feminine" in Late Eighteenth-Century Japan», *Japan Women's Journal*, τχ. 9, 1995. σ. 65.

¹²⁹ Matsunosuke Nishiyama, *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*, Χονολουλού 1997, σ. 60.

¹³⁰ Frederick Hadland Davis, *Myths and Legends of Japan*, Νέα Υόρκη 2007, σ. 112-114.

¹³¹ Naoko Takemaru, *Women in the Language and Society of Japan: The Linguistic Roots of Bias*, Καλιφόρνια 2010, σ. 44-45.

Ακόμα και στο θέατρο, το γένος τους ενσαρκωνόταν μέσω των ανδρών.¹³² Μέσα σε αυτό το κλίμα, όφειλαν να ζήσουν και οι εταίρες, άβουλες και υπάκουες με την προσωπικότητα τους να γίνεται αντιληπτή μέσω των αντικειμένων που τις περιέβαλαν, των ενδυμάτων και των λεπτών κινήσεών τους.¹³³

Σε αρκετά χρονικά διαστήματα κατά την περίοδο του Edo, η Ιαπωνία φτάνει στα πρόθυρα μιας εξαθλιωτικής φτώχειας. Τα κορίτσια ηλικίας περίπου 5 ετών που προέρχονταν από οικονομικά κατεστραμμένες οικογένειες, πωλούνταν στις συνοικίες του Yoshiwara, το μέρος όπου το βασικότερο προσόν όλων ήταν η ομορφιά. Τα λιγότερο ευπαρουσίαστα κορίτσια κατέληγαν είτε ως εταίρες υποδεέστερης κλάσης είτε τους ανατίθεντο εξευτελιστικές αγγαρείες, ενώ οι γυναίκες στις οποίες είχε φανεί γενναιόδωρη η φύση μετά από συστηματική εκπαίδευση στις τέχνες κατακτούσαν τον τίτλο της *oiran* (花魁) (εικ. 86),¹³⁴ και ο οίκος τους αποκτούσε το όνομά τους.¹³⁵ Βέβαια, υπήρχαν και περιπτώσεις που νεαρές γυναίκες της υψηλής κοινωνίας στέλνονταν με την βία από την οικογένεια τους στους οίκους ανοχής για τιμωρία, καθώς είχαν υποπέσει σε κάποιο αμάρτημα.¹³⁶

Αφού ολοκλήρωναν με επιτυχία την εκπαίδευσή τους, οι πρώτης κλάσης εταίρες, δηλαδή οι οϊράν, προορίζονταν να γίνουν οι ερωμένες πλουσίων ανδρών. Εξασκούσαν συνεχώς σε όλες τις μορφές της τέχνης, μάθαιναν την αρχαία ποιητική γλώσσα, φορούσαν υψηλής ποιότητας κιμονό και συμπεριφέρονταν με μεγαλοπρέπεια.¹³⁷ Οι γυναίκες αυτές θεωρούνταν οι πιο επιβλητικές από τις εταίρες του Edo, δημιουργώντας έναν κόσμο διακριτικό και εκλεπτυσμένο γύρω τους, στον οποίο επιδείκνυαν την τέχνη τους.¹³⁸

Η χρηματική αξία των οϊράν ήταν κατά τριακόσιες φορές ανώτερη από εκείνη των απλών εταιρών και επέλεγαν οι ίδιες τους ισχυρούς πελάτες που αρχικά είχαν δείξει ενδιαφέρον για αυτές. Τα στάδια που ακολουθούσαν ήταν τρία: στο πρώτο, η οϊράν επέλεγε τον πελάτη που της άρεσε από εκείνους που είχαν εκδηλώσει το ενδιαφέρον τους στον οίκο της και έμενε για λίγη ώρα μαζί του. Στο δεύτερο στάδιο, αν ενέκρινε

¹³² Susan Griswold, ό.π., σ. 59-60.

¹³³ Frederick Hadland Davis, ό.π., σ. 112-114.

¹³⁴ Berenice Geoffroy-Schneiter, ό.π., σ. 6-9.

¹³⁵ Frederick Harris, ό.π., σ. 63.

¹³⁶ Ian Graham, *Scarlet Women: The Scandalous Lives of Courtesans, Concubines, and Royal Mistresses*, Λονδίνο 2016, σ. 208.

¹³⁷ Jack Hillier, ό.π., σ. 19.

¹³⁸ Peter Swann, ό.π., σ. 203.

την συμπεριφορά και την στάση του, ο πελάτης θα μπορούσε να προχωρήσει στο τρίτο στάδιο. Στο τελικό στάδιο λοιπόν, της έκανε δώρο ένα ζευγάρι *chopsticks* με το όνομα του και την πληρωμή. Εάν εκείνη τα αποδεχόταν, σήμαινε ότι ο πελάτης επίσημα είχε δεσμευτεί με τις υπηρεσίες της οϊράν και δεν του επιτρεπόταν να συνάψει ερωτική σχέση με καμία άλλη εταίρα εκτός από εκείνη. Σε περίπτωση που συνέβαινε κάτι τέτοιο, αποτελούσε σοβαρή προσβολή για την οϊράν, την φήμη της αλλά και τον οίκο της.¹³⁹

Οι γκέισες (*geisha*, 芸者) (εικ. 87), που το όνομα τους σήμαινε «γυναίκες των τεχνών», ενσάρκωναν τον ορισμό της ιδανικής γυναίκας. Σε αντίθεση με τις καθημερινές Γιαπωνέζες και τις παντρεμένες γυναίκες που λάμβαναν την κατώτατη εκπαίδευση και απαγορευόταν να χορεύουν ή να τραγουδούν,¹⁴⁰ οι γκέισες από την παιδική τους ηλικία δέχονταν ολοκληρωμένη εκπαίδευση, μαθαίνοντας να γράφουν, να διαβάζουν, να μυούνται στην μουσική, στις τέχνες, στις τελετουργίες του τσαγιού και των αρωμάτων. Η εκπαίδευση τους δεν διέφερε σε τίποτα από εκείνη των πριγκιπισσών.¹⁴¹

Το γεγονός ότι οι τέχνες ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής των γκεϊσών και των πρωτοκλασάτων εταϊρών, φαίνεται και από την δημιουργία έργων που τις απεικόνιζαν να διαβάζουν (εικ. 88). Με τον τρόπο αυτό, έδειχναν ότι μπορούν να ικανοποιούν τους πιο μορφωμένους πελάτες τους καθώς και να ανταποκρίνονται ορθά στην αλληλογραφία μαζί τους.¹⁴²

Αμέσως μετά την άφιξη τους στο Yoshiwara, τους δινόταν ένα νέο όνομα από άνθος, ένδειξη ότι ανήκουν πλέον σε ένα άλλο, καινούργιο κόσμο.¹⁴³ Όπως και τα υπόλοιπα μικρά κορίτσια που έφταναν στην περιοχή, είχαν συμβόλαιο με τον οίκο τους διάρκειας άνω των δέκα ετών.¹⁴⁴ Εκεί, η αγάπη ήταν ένα άτοπο και απαγορευμένο συναίσθημα. Ωστόσο, για τις γκέισες, η κατάκτηση ενός ισχυρού προστάτη (*danna*, 旦那) ήταν μια «ασπίδα προστασίας» για τους δύσκολους καιρούς.¹⁴⁵

Οι γυναίκες που σχετίζονταν με τα καταστήματα τσαγιού είτε σαν υπάλληλοι, είτε σαν ιδιοκτήτριες, καθώς και οι γκέισες, είχαν σημαντικό ρόλο στις γειτονιές του

¹³⁹ Ian Graham, ό.π., σ. 208.

¹⁴⁰ Basil Stewart, ό.π., σ. 184.

¹⁴¹ Berenice Geoffroy-Schneiter, ό.π., σ. 6.

¹⁴² Mara Patessio, *The Female as Subject: Reading and Writing in Early Modern Japan*, Μίσιγκαν 2010, σ. 13.

¹⁴³ Berenice Geoffroy-Schneiter, ό.π., σ. 7.

¹⁴⁴ Ian Graham, ό.π., σ. 208.

¹⁴⁵ Berenice Geoffroy-Schneiter, ό.π., σ. 12.

Yoshiwara.

Τα καταστήματα τσαγιού ήταν συνήθως τόπος κρυφών συναντήσεων με τις υπαλλήλους να σερβίρουν και να ψυχαγωγούν τους πελάτες ή να κανονίζουν τα ραντεβού των εταιρών. Οι γκέισες έχοντας τον ρόλο των καλλιτεχνών, διασκέδαζαν τους πελάτες παίζοντας μουσική ή χορεύοντας, δημιουργώντας έτσι μια ανάλαφρη ατμόσφαιρα και συνήθως πληρώνονταν για τις υπηρεσίες τους με την ώρα. Στα χαρακτηριστικά απεικονίζονταν πολλές φορές με το αγαπημένο τους μουσικό όργανο, *samisen* (εικ. 61).¹⁴⁶

Με τον καιρό, οι βαθμίδες των εταιρών εξαλείφθηκαν και απέκτησαν όλες τον τίτλο *οϊράν*, που πάντα ωστόσο διαχωριζόταν από τις γκέισες.¹⁴⁷ Η σχεδόν παραμυθένια ζωή των οϊράν, όπως και των γκεϊσών, κρατούσε περίπου μέχρι τα τριάντα τους έτη. Λόγω της προχωρημένης, για το επάγγελμά τους, ηλικίας, κατέληγαν χαμηλής κατηγορίας εταίρες ενώ η πιο τυχερές αποκτούσαν την ελευθερία τους από το Yoshiwara με την εξαγορά τους από κάποιον πλούσιο και ισχυρό άνδρα, που θα δεχόταν να εξοφλήσει το υπέρογκο χρέος από το κεφάλαιο που είχε επενδυθεί για την εκπαίδευσή τους.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Frederick Harris, ό.π., σ. 63-64.

¹⁴⁷ Ian Graham, ό.π., σ. 208.

¹⁴⁸ Berenice Geoffroy-Schneiter, ό.π., σ. 6-9.

ΟΙ BIJIN-GA ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΩΝ ΟΥΚΙΓΙΟ-Ε

Ο ΔΕΚΑΤΟΣ ΕΒΔΟΜΟΣ ΑΙΩΝΑΣ

Ο καλλιτέχνης που για πολλούς ερευνητές εγκαθίδρυσε το είδος των ουκίγιο-ε και αύξησε την δημοτικότητά τους, ήταν ο Hishikawa Moronobu (1618-1694). Ο Moronobu πήρε τα πρώτα καλλιτεχνικά ερεθίσματα από τον πατέρα του, που εξασκούσε το επάγγελμα του κεντητή, μια τέχνη δηλαδή που οι γνώσεις σχεδίου ήταν απαραίτητες.¹⁴⁹ Στην συνέχεια, σπούδασε ζωγραφική στο Κιότο και αμέσως μετά την μετακόμιση στο Έντο, έλαβε μεγάλη αναγνωρισιμότητα λόγω των bijin-ga και των ερωτικών σκηνών (*shunga*, 春画) που φιλοτέχνησε (εικ. 89).¹⁵⁰

Από τις αρχές του 1670 και έπειτα παρήγαγε ξυλογραφικές εκτυπώσεις για την εικονογράφηση βιβλίων καθώς και μεμονωμένων χαρακτικών¹⁵¹ και κατά την ίδια δεκαετία ασχολήθηκε έντονα με τη ζωή στο Yoshiwara, που συμπεριελάμβανε ένα από τα αγαπημένα θέματα της εποχής, τις εταίρες των κακόφημων συνοικιών.¹⁵²

Τα ζωγραφισμένα στο χέρι χαρακτηριστικά του εμπεριέχουν όλα τα στοιχεία του είδους ουκίγιο-ε,¹⁵³ όπως είναι η επιπεδότητα, η έμφαση στο ένδυμα, η «απροσωπία» και οι απλές γραμμικές συνθέσεις.¹⁵⁴ Οι γυναικείες μορφές που φιλοτεχνεί είναι πανομοιότυπες, σχετικά εύσωμες και κοντού αναστήματος και τα ενδύματά τους λιτά με έντονα χρώματα. Με τις άξεστες, θα λέγαμε, εικόνες του, ο καλλιτέχνης παρουσιάζει με ανεπιτήδευτο τρόπο τις απολαύσεις του κόσμου γύρω του και συμμετέχει στις καθημερινές συνήθειές τους (εικ. 14, 53).¹⁵⁵

¹⁴⁹ Alexander Soper, ό.π., σ. 251.

¹⁵⁰ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 18.

¹⁵¹ Peter Swann, ό.π., σ. 202.

¹⁵² Alexander Soper, ό.π., σ. 252-253.

¹⁵³ William Deal, ό.π., σ. 296.

¹⁵⁴ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 18.

¹⁵⁵ Peter Swann, ό.π., σ. 202.

Οι πρόχειρες γυναικείες μορφές του Moronobu, στον Ando Kaigetsudō (1671-1743) γίνονται ολοκληρωμένες γυναίκες με ανάστημα και δύναμη **(εικ. 90)**. Από εκείνη τη στιγμή η γυναικεία φιγούρα και πιο συγκεκριμένα η ιδανική εταίρα, γίνεται το κυρίαρχο θέμα. Το πρόβλημα με τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη είναι ότι εμφανίζεται με τέσσερις διαφορετικές υπογραφές. Οι Ιάπωνες ιστορικοί τέχνης αποδίδουν τα έργα στον Ando, που ίδρυσε την σχολή, και στους τρεις μαθητές του Anchi, Dohan και Doshin, σε αντίθεση με ορισμένους Ευρωπαίους ερευνητές, που θεωρούν ότι πρόκειται για ένα άτομο που υπέγραφε με διαφορετικά ονόματα.

Σύμφωνα με την πρώτη επικρατέστερη άποψη, στις αρχές του 18ου αιώνα, ο Ando ίδρυσε σχολή που ειδικευόταν στις αναπαραστάσεις αισθησιακών και με καμπύλες εταιρών, που χαρακτηρίστηκαν με τον όρο «οι όμορφες γυναίκες του Kaigetsudō».¹⁵⁶ Ο καλλιτέχνης αυτός που θεωρείται ζωγράφος και όχι χαράκτης, δημιούργησε πρότυπα της γυναικείας ομορφιάς από το 1704 έως το 1716.¹⁵⁷ Τα έργα που του αποδίδονται, απεικονίζουν μεγαλοπρεπείς και στατικές¹⁵⁸ φιγούρες με πανομοιότυπη, κυρίως πλάγια στάση να διορθώνουν τις ατέλειες των μαλλιών τους ή να κοιτούν στρίβοντας τον λαιμό τους.¹⁵⁹ Επίσης, είναι ενδεδυμένες με πλούσια κιμονό όπου επικρατεί η βαριά διακόσμηση,¹⁶⁰ το δυνατό περίγραμμα, τα μεγάλα μοτίβα και τα ζωηρά αντιθετικά χρώματα.¹⁶¹

Ένα στοιχείο που γνωρίζουμε για την ζωή του Ando είναι το γεγονός ότι το 1714 εξορίστηκε από το Έντο, καθώς αναμείχθηκε σε ένα ερωτικό σκάνδαλο ανάμεσα στον Ikushima, έναν ηθοποιό kabuki και μίας από τις υπηρέτριες του κάστρου της κυβέρνησης Tokugawa, που ονομαζόταν Ejima. Μετά την εξορία του καλλιτέχνη, η σχολή του σταδιακά αποδυναμώθηκε.¹⁶²

Τα υπογεγραμμένα ζωγραφικά και χαρακτηριστικά έργα στα ονόματα Anchi, Dohan και Doshin **(εικ. 91-93)** χαρακτηρίζονται από έντονες εσωτερικές γραμμές και περιγράμματα, αλλά και το μνημειώδες μέγεθος, τόσο στην μορφή, όσο και στους

¹⁵⁶ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 499.

¹⁵⁷ Peter Swann, ό.π., σ. 202.

¹⁵⁸ James Albert Michener, *The Floating World*, Χονολουλού 1954, σ. 69.

¹⁵⁹ Miyeko Murase, ό.π., σ. 291.

¹⁶⁰ James Albert Michener, ό.π., σ. 66.

¹⁶¹ Miyeko Murase, ό.π., σ. 291.

¹⁶² Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 499.

καλλιγραφικούς στίχους που τις συνόδευαν στο πλάι. Τα θέματα που τους ενδιέφεραν ήταν αυτά που προσπαθούσαν να προσεγγίσουν οι καλλιτέχνες της εποχής: γυναίκες σε καταστήματα τσαγιού σε όλες τις καθημερινές στιγμές τους, διάσημες προσωπικότητες της ιστορίας και της λογοτεχνίας, άντρες ηθοποιοί σε γυναικείους ρόλους και πάνω από όλα εταίρες στις συνοικίες των απολαύσεων του Έντο.¹⁶³ Οι καλλιτέχνες αυτοί, που έδρασαν στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα, αν δεχτούμε ότι πρόκειται για μαθητές του Ando και όχι για το ίδιο πρόσωπο, παρουσιάζουν μεγάλες ομοιότητες με τον δάσκαλό τους.¹⁶⁴

Ομοιότητες με τις bijin-ga του Kaigetsudō βρίσκουμε στους καλλιτέχνες Torii Kiyonobu I (1664-1729) και Miyagawa Chōshun (1682-1752) που έδρασαν στην ίδια περίοδο που μελετάμε. Όσον αφορά τις γυναικείες μορφές του Kiyonobu I έχουν μεγαλοπρεπή στάση,¹⁶⁵ έντονες χρωματικές αντιθέσεις στα ενδύματά τους και πραγματοποιούν μια χαρακτηριστική ελικοειδή κίνηση (εικ. 94).

Από την άλλη πλευρά, στον Chōshun, που ίδρυσε την σχολή Miyagawa στα μέσα της περιόδου του Edo, κυριαρχούν τα στρογγυλεμένα μάγουλα και οι σχιστές γωνίες των ματιών με το παιχνιδιάρικο βλέμμα (εικ. 17). Ο χαρακτήρας αυτός στην αρχή της καριέρας του μαθήτευσε στην ακαδημαϊκή σχολή Tosa και συνδέθηκε με την αυτοκρατορική αυλή, όμως στη συνέχεια, αφού μελέτησε τα χαρακτηριστικά ουκίγιο-ε στην σχολή Hishikawa, επιδόθηκε στην δημιουργία εφήμερων εικόνων αποκτώντας παράλληλα το προσωπικό του στυλ.

Μια από τις χαρακτηριστικότερες συνθέσεις του αποτελεί το έργο *Καλλονή Εταίρα* (εικ. 95), πάνω στην οποία 46 έτη μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη, χαρακτήρηκε από τον Kawakami Fuhaku (1716-1807), έναν πεπειραμένο δάσκαλο της τελετής του τσαγιού, το γνωμικό ενός διάσημου ιερέα του Βουδιστικού Ζεν, του Takuan Sōhō (1573-1645). Το γνωμικό αυτό είναι σημαντικό για το θέμα μας, καθώς ανέφερε ότι ακόμη και στην εφήμερη ζωή των εταίρων, οι άνδρες μπορούν να ανακαλύψουν κάτι από την βαθυστόχαστη φιλοσοφία του Βουδισμού.¹⁶⁶

Ένας επίσης ιδιαίτερος καλλιτέχνης, ενεργός στα πρώτο μισό του 18ου αιώνα, που υπήρξε μαθητής του Torii Kiyonobu I είναι ο Torii Kiyotada (άγνωστη χρονολογία

¹⁶³ Peter Swann, ό.π., σ. 202-203.

¹⁶⁴ Michel Maucuer, *Splendeurs des Courtisanes: Japon, Peintures Ukiyo-e du Musée Idemitsu*, Παρίσι 2008, σ. 85.

¹⁶⁵ Jack Hillier, ό.π., σ. 10.

¹⁶⁶ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 498.

γέννησης-θανάτου) (εικ. 96). Ο Kiyotada δημιούργησε χαρακτηριστικά με βασικό θέμα τις εταιρές, αξιοποιώντας τις τεχνικές *tan-e* και *urushi-e*.¹⁶⁷ Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιούσε σαν βασικό χρώμα το κοκκινωπό (*tan-e*) μαζί με κάποιο δευτερεύον, ενώ με την ανάμειξη κινεζικής μελάνης με κόλλα ψαριού, δημιουργούσε μια βερνικωμένη γυαλάδα (*urushi-e*, 漆絵).¹⁶⁸ Στα *urushi-e*, επιπλέον, η κόλλα αναμειγνυόταν με χρωστικές ουσίες (συνήθως κόκκινη, κίτρινη και μπλε) οπωροκηπευτικών προκειμένου να τονιστεί το χαρακτηριστικό.

Οι τεχνικές αυτές παρατηρούνται σε πολλούς καλλιτέχνες της εποχής, που διακρίθηκαν για τις δεξιότητές τους στην απεικόνιση των εταιρών, όπως ήταν ο Nishimura Shigenaga (1697-1756) (εικ. 97), καθώς και ο μαθητής του, Ishikawa Toyonobu (1711-1785) (εικ. 98),¹⁶⁹ Ακόμα, σε αυτούς τους δύο χαρακτες είναι αξιοσημείωτη και η προσοχή που δείχνουν στις λεπτομέρειες των σχεδίων και της διακόσμησης των ενδυμάτων.

Στον ζωγράφο-χαρακτή Okumura Masanobu (1686-1764) (εικ. 88)¹⁷⁰ και στον Nishikawa Sukenobu (1671-1750) (εικ. 99), εκπροσώπου της σχολής του Κιότο,¹⁷¹ η γυναικεία μορφή αποκτά γλυκύτητα και χάρη στην κίνηση και την συμπεριφορά,¹⁷² εμπεριέχοντας συγχρόνως και κάποιον ρεαλισμό.

Πιθανός μαθητής του Sukenobu¹⁷³ και μια από τις σπουδαιότερες φυσιογνωμίες των ουκίγιο-ε, υπήρξε ο Suzuki Harunobu (1724-1770), που όπως αναφέρθηκε παραπάνω, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη των πολύχρωμων χαρακτηριστικών (*nishiki-e*). Ανάμεσα στις τυπικές του συνθέσεις βρίσκουμε ερωτικές ή ρομαντικές σκηνές (εικ. 54),¹⁷⁴ ενώ χαρακτηριστική είναι και η ηρεμία που αποπνέει το περιβάλλον στο οποίο εντάσσει τις εταιρές του.¹⁷⁵ Οι γυναικείες μορφές που σχεδιάζει ο Harunobu απορρίπτουν την επιβλητική εμφάνιση και την δυναμικότητα των γυναικών του Kaigetsudō ή του Chōshun για μια πιο μικροκαμωμένη και εύθραυστη θηλυκή παρουσία. Χαρακτηριστικά είναι τα χαριτωμένα πρόσωπα, ο στενός λαιμός¹⁷⁶

¹⁶⁷ Michel Maucuer, ό.π., σ. 77.

¹⁶⁸ Steve Clark, Masashi Suzuki, *The Reception of Blake in the Orient*, Εδιμβούργο 2006, σ. 84.

¹⁶⁹ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 500.

¹⁷⁰ William Deal, ό.π., σ. 296.

¹⁷¹ Akiyama Terukazu, *La Peinture Japonaise*, Γενεύη 1961, σ. 165.

¹⁷² Jack Hillier, ό.π., σ. 10.

¹⁷³ Dale Roylance, ό.π., σ. 98-101.

¹⁷⁴ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 501.

¹⁷⁵ Carol Finley, *Art of Japan: Wood-block Color Prints*, Μινεάπολη 1998, σ. 40.

¹⁷⁶ Robert Singer, ό.π., σ. 387-388.

και τα λεπτοκαμωμένα άκρα,¹⁷⁷ που πιθανόν να δηλώνουν την υστέρηση των γυναικών μπροστά στην δυναμική παρουσία και ισχύ των ανδρών (εικ. 22).

Αυτές οι μικροκαμωμένες φιγούρες με την ρεαλιστική φυσιογνωμία¹⁷⁸ εκπέμπουν περισσότερο συμπάθεια παρά ερωτισμό.¹⁷⁹ Σώματα εύθραυστα που ρέπουν στην αδράνεια, στερεοτυπικά ωσειδή πρόσωπα με κανένα ίχνος μοναδικότητας, που προδίδουν ελάχιστα στοιχεία για την ηλικία, την εμπειρία ή τα συναισθήματα.

Πειραματιζόμενος με τις συνθέσεις και τα χρώματα, ο Harunobu μετέτρεψε τις εταίρες σε λυρικά σύμβολα, προσθέτοντας στις εικόνες του στίχους από αρχαίες ποιητικές ανθολογίες. Με τους στίχους αυτούς που δεν είχαν απαραίτητα κάποια σχέση με το θέμα που απεικονιζόταν, ο καλλιτέχνης ήθελε να προσδώσει μία αύρα νοσταλγίας (εικ. 54).

Με μία κατασκοπευτική ματιά που εντείνει τα συναισθήματα του θεατή,¹⁸⁰ οι φιγούρες εντάσσονται πειστικά στο περιβάλλον που ανήκουν και κινούνται, άλλες φορές με χάρη, άλλες φορές δραματικά και άλλες χιουμοριστικά,¹⁸¹ συχνά με φόντο τα αντικείμενα της καθημερινής τους ζωής.¹⁸²

Μετά τον θάνατο του Harunobu το 1770, κεντρικές μορφές των ουκίγιο-ε γίνονται ο Isoda Koryūsai (1735-1790), ο Kitao Shigemasa (1739-1820), ο Kitao Masanobu (1761-1816) και ο Torii Kiyonaga (1752-1815), που υπήρξαν ενεργοί καλλιτεχνικά κυρίως στα τέλη του 18ου αιώνα

Στους καλλιτέχνες Koryūsai (εικ. 44), Shigemasa (εικ. 100) και Kitao Masanobu (εικ. 65) οι ντελικάτες εταίρες δίνουν την θέση τους σε πιο εύσωμες μορφές. Στους Shigemasa και Masanobu παρατηρείται μεγαλύτερος ρεαλισμός, που προσέγγιζε κατά κάποιο τρόπο και την πραγματική εικόνα των γυναικών της Ιαπωνίας¹⁸³ ενώ στον Koryūsai, οι φιγούρες διακρίνονται για την πληθωρικότητα και τον γήινο χαρακτήρα τους.¹⁸⁴

Επιπροσθέτως, μέσω της συνολικής εργασίας τους μπορούμε να διακρίνουμε ορισμένα γνωρίσματα για τον καθένα από αυτούς τους καλλιτέχνες. Όσον αφορά τα

¹⁷⁷ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 501.

¹⁷⁸ Peter Swann, ό.π., σ. 203.

¹⁷⁹ Herbert Varley, *Japanese Culture*, Χονολουλού 2000, σ. 199.

¹⁸⁰ Robert Singer, ό.π., σ. 387-388.

¹⁸¹ Peter Swann, ό.π., σ. 203.

¹⁸² Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 18.

¹⁸³ Frederick Harris, ό.π., σ. 69.

¹⁸⁴ Berenice Geoffroy-Schneiter, ό.π., σ. 17.

χαρακτικά του Shigemasa είναι συνήθως ανυπόγραφα, αρκετά δημοφιλή στην εποχή τους με βασική ιδιαιτερότητα την απεικόνιση δύο ή τριών ατόμων μαζί στο ίδιο έργο (εικ. 100).

Για τον παραγωγικότερο από τον Shigemasa, Koryūsai ο οποίος περίπου το 1780 εγκατέλειψε την χαρακτηριστική για την ζωγραφική, μία από τις σημαντικότερες επιτυχίες στην καριέρα του υπήρξε η παραγγελία της σειράς χαρακτικών με τίτλο *Μοντέλα για Μόδα: Νέα Σχέδια σαν Νέες, Φρέσκιες Φυλλωσιές* (περ.1778) (εικ. 101). Τα χαρακτικά αυτά απεικόνιζαν τις μεγαλύτερες εταίρες και γκέισες της εποχής του να συνοδεύονται από τις ακολούθους τους σε διάφορες στιγμές της καθημερινότητάς τους. Η σειρά αυτή είχε μεγάλη απήχηση με αποτέλεσμα οι εκδότες, πιθανόν κάτω από την εντολή των ιδιοκτητών οίκων ανοχής, να παραγγείλουν στον Torii Kiyonaga και αργότερα στον Katsukawa Shunzan περισσότερα έργα που θα την συμπλήρωναν.¹⁸⁵

Μια παρόμοια σειρά δημιούργησε στα τέλη του 18ου αιώνα και συγκεκριμένα το 1783 ο Kitao Masanobu. Το λεύκωμα αυτό που είχε τον τίτλο *Ο Νέος Καθρέφτης των Καλλονών του Yoshiwara με Αυτόγραφο* ήταν ιδιαίτερα πολυτελές και αποτελούνταν από επτά διπλά-ōban¹⁸⁶ χαρακτικά. Σε κάθε φύλο απεικονίζονταν οι διάσημες εταίρες με τις ακολούθους τους και ένας στίχος γραμμένος με τον καλλιγραφικό χαρακτήρα της κάθε εταίρας προκειμένου να φανεί η τριβή τους με την λογοτεχνία και τα πολιτιστικά δρώμενα (εικ. 102).

Το λεύκωμα που απεικόνιζε με μεγάλη λεπτομέρεια τις καθημερινές στιγμές των εταιρών, οι οποίες παρουσιάζονται αρκετά ψηλές, μυώδεις με σταθερή μορφή,¹⁸⁷ γνώρισε τεράστια επιτυχία, ενώ όπως ανέφερε με χιουμοριστικό τρόπο ο κριτικός τέχνης Marco Fagioli: «ο δημιουργός αυτών των χαρακτικών έργων, γνώριζε σε μεγάλο βάθος το θέμα του, καθώς σε ένα από αυτά τα ακόλαστα μέρη συνάντησε τις δύο διαδοχικές συζύγους του».¹⁸⁸

Προχωρώντας στον Torii Kiyonaga, έναν σπουδαίο καλλιτέχνη, που κυριάρχησε με τις bijin-ga του στην δεκαετία του 1780,¹⁸⁹ γνωρίζουμε ότι μαθήτευσε κοντά στον Torii Kiyomitsu (1735-1785) ενώ μετά τον θάνατο του δασκάλου του, ανέλαβε την οικογενειακή επιχείρηση με κύρια αρμοδιότητα την εικονογράφηση αφισών των

¹⁸⁵ Frederick Harris, ό.π., σ. 65.

¹⁸⁶ Από τα μέσα του 1770 κυρίαρχο μέγεθος των χαρακτικών γίνεται το ōban (39 x 26.5 εκ.). Βλ. Louis Frédéric ό.π., σ. 1012.

¹⁸⁷ Frederick Harris, ό.π., σ. 65-67.

¹⁸⁸ Berenice Geoffroy-Schneiter, ό.π., σ. 18.

¹⁸⁹ Frederick Harris, ό.π., σ. 67.

ηθοποιών kabuki. Η επιτυχία του όμως δεν οφείλεται τόσο στην απεικόνιση των ηθοποιών, όσο της γυναικείας ομορφιάς.¹⁹⁰

Σε αντίθεση με την ποιητική διάθεση των γυναικών του Harunobu, ο Kiyonaga δημιουργεί φιγούρες επιτηδευμένες με υπεροπτικό ύφος,¹⁹¹ αντιμετωπίζοντας τες παράλληλα με ρεαλισμό.¹⁹² Ανάμεσα στις τυπικές του συνθέσεις βρίσκονται οι εταίρες που απολαμβάνουν την ημέρα τους δίπλα στον Sumida ποταμό **(εικ. 103)**¹⁹³ και οι ομαδικές προσωπογραφίες ψηλών με υγιή όψη, γυναικών,¹⁹⁴ στις οποίες δίνει μια επιβλητική ομορφιά **(εικ. 57)**.¹⁹⁵

Ο Kiyonaga επηρέασε σε σημαντικό βαθμό καλλιτέχνες ενεργούς κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, όπως τους Katsukawa Shunchō (1726-1792), Kitagawa Utamaro (1753-1806) και Kubo Shunman (1757-1820) αλλά και μερικούς από όσους έδρασαν κυρίως στα πρώτο μισό του 19ου αιώνα, όπως τον Utagawa Toyokuni (1769-1825), που θα δούμε στην επόμενη υποενότητα.

Ο Shunchō **(εικ. 58)**, που υπήρξε ενεργός κατά την περίοδο 1780-1795, υιοθέτησε την τεχνοτροπία του Kiyonaga σε τέτοιο βαθμό, που μόνο από τις υπογραφές των έργων καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για δύο διαφορετικούς καλλιτέχνες. Σε αντίθεση με τα shunga, των οποίων ο Shunchō θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους, οι bijin-ga του παραμένουν σε δεύτερη μοίρα λόγω της αυθεντίας του Kiyonaga.

Στα χαρακτηριστικά του Shunman αν και περιορισμένα σε αριθμό, βρίσκουμε αρκετές ομοιότητες με τα έργα του Kiyonaga όπως είναι τα καλοσχηματισμένα σώματα και το κάπως αλαζονικό ύφος **(εικ. 104)**.

Σύμφωνα με τα παραπάνω παραδείγματα και κυρίως με τις γυναικείες φιγούρες του Kiyonaga, διαπιστώνουμε ότι η δεκαετία του 1780 έφερε στο φως χαρακτηριστικά των εταίρων με τέλειες αναλογίες και μεγαλοπρεπή ομορφιά που συχνά είχαν φόντο τα γαλήνια τοπία της Ιαπωνίας.

Στην αμέσως επόμενη δεκαετία του 1790, το κέντρο του ενδιαφέροντος των καλλιτεχνών αποτέλεσε ο αισθησιακός χαρακτήρας των γυναικείων μορφών. Το

¹⁹⁰ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 502.

¹⁹¹ Berenice Geoffroy-Schneiter, ό.π., σ. 17.

¹⁹² Basil Stewart, ό.π., σ. 185.

¹⁹³ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 502.

¹⁹⁴ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 18.

¹⁹⁵ Jack Hillier, ό.π., σ. 10

γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την δημιουργία προσωπογραφιών από τον κορμό και άνω καθώς και το δυσανάλογο μέγεθος της κεφαλής σε σχέση με το σώμα (εικ. 59),¹⁹⁶ οδήγησαν στην ανάγκη να δοθεί βαρύτητα στα ατομικά χαρακτηριστικά των γυναικών αυτών. Σε αυτή την νέα τάση, σημαντικότερος εκπρόσωπος υπήρξε ο Kitagawa Utamaro.¹⁹⁷

Για την ζωή του Utamaro, όπως συμβαίνει και με τους υπόλοιπους Ιάπωνες καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε, δεν διαθέτουμε πολλές πληροφορίες. Το πραγματικό του όνομα ήταν Kitagawa Ichitarō¹⁹⁸ και πιθανόν γεννήθηκε στο Edo στα μέσα του 18ου αι, ενώ στην συνέχεια μετακόμισε στο Yoshiwara,¹⁹⁹ όπου ήρθε σε άμεση επαφή με τις μεγαλύτερες εταίρες της εποχής που ζούσαν εκεί.²⁰⁰

Όσον αφορά την εκπαίδευση του, αρχικά φοίτησε στην Σχολή Kanō και έπειτα μαθήτευσε κοντά στον Toriyama Sekien (1712-1788), που τον μύησε στην τέχνη των ουκίγιο-ε.²⁰¹ Επίσης, πηγή έμπνευσης για την τεχνοτροπία του αποτέλεσε ο καλλιτέχνης Torri Kiyonaga, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, αλλά και ο Kitao Shigemasa. Ειδικότερα, από τον Kiyonaga υιοθέτησε τα κομψά επιμηκυμένα σώματα, τα ωοειδή πρόσωπα καθώς και τον κυματισμό των πολυτελών υφασμάτων γύρω από το σώμα των εταίρων του (εικ. 105).²⁰² Επίσης, θα πρέπει να τονιστεί ότι εκτός από χαράκτης, ήταν και ικανός ζωγράφος.

Οι γυναίκες του Utamaro απέπνεαν έναν αέρα αισθησιασμού και νωθρότητας. Συχνά απεικονίζονται με τα μαλλιά και τα ενδύματά τους ανάστατα ή να βρίσκονται σε μεγάλη οικειότητα μεταξύ τους, με το ένα ή και τα δύο στήθη ακάλυπτα (εικ. 48).²⁰³ Δημιουργώντας εικόνες «μόδας» (εικ. 55), τις απεικονίζει με ιδεαλιστικό τρόπο, ανάλαφρες, ψηλές και λεπτές, σαν να έχουν χάσει την φυσική, ανθρώπινη υπόστασή τους. Επιπλέον, χρησιμοποιεί καθαρές γραμμές και περιγράμματα, σχεδιάζει με κομψό τρόπο τα κιμονό και δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην θηλυκότητα.²⁰⁴

Ο Utamaro ήταν καινοτόμος και στις απεικονίσεις προσώπων από την μέση και

¹⁹⁶ Τα χαρακτηριστικά αυτά είχαν ήδη παρατηρηθεί στα χαρακτηριστικά που απεικόνιζαν ηθοποιούς. Βλ. Frederick Harris, ό.π., σ. 72-73.

¹⁹⁷ Frederick Harris, ό.π., σ. 72-73.

¹⁹⁸ Το φαινόμενο για τους Ιάπωνες καλλιτέχνες να εγκαταλείπουν το πραγματικό τους όνομα και να αποκτούν ψευδώνυμο, ήταν αρκετά σύνηθες. Βλ. Edmond de Goncourt, *Utamaro*, Νέα Υόρκη 2012, σ. 10-11.

¹⁹⁹ Edmond de Goncourt, ό.π., σ. 10-11.

²⁰⁰ Peter Swann, ό.π., σ. 203-205.

²⁰¹ Edmond de Goncourt, ό.π., σ. 10-11.

²⁰² Edmond de Goncourt, ό.π., σ. 18.

²⁰³ Herbert Varley, ό.π., σ. 199.

²⁰⁴ Peter Swann, ό.π., σ. 203-205.

πάνω που αναπτύχθηκαν στα τέλη του 18ου αιώνα (εικ. 71). Οι εικόνες αυτές είχαν σαν στόχο να απομονώσουν τη φιγούρα από το περιβάλλον της και όλη η προσοχή του θεατή να είναι στραμμένη στον κορμό και το πρόσωπό της.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου είδους εικόνων αποτελεί η σειρά χαρακτηριστικών *Δέκα Τύποι της Γυναικείας Φυσιογνωμίας* (1792, 1802). Όπως μαρτυράει ο τίτλος, ο καλλιτέχνης φαίνεται να «διαφημίζει» τον εαυτό του σαν ειδικό της γυναικείας ψυχολογίας. Στα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, όλες οι γυναικείες μορφές που διατηρούν την κάπως άστατη και επιδεικτική στάση, είναι πανομοιότυπες και δεν διακρίνεται η ψυχική κατάσταση ή τα συναισθήματά τους (εικ. 59).²⁰⁵

Στις συνθέσεις των εταιρών του, γίνεται αντιληπτή η ιδέα του *iki* (い) για το οποίο έκανε λόγο ο συγγραφέας Kuki Shūzō (1888-1941) στο βιβλίο *Reflections on Japanese Taste: The Structure of Iki*, που εξέδωσε το 1930 και το προσδιόρισε με την έκφραση «μοντέρνα κομψότητα». Για εκείνον, το *iki* αποτύπωνε την αρμονική συνένωση της πολυτέλειας με την ευγένεια που διέθεταν οι εταίρες και οι γκέισες²⁰⁶ και μπορούσε επίσης να συσχετιστεί με την φιλοσοφία της ζωής τους στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα.

Αναφερόμενος στις αισθητικές προτεραιότητες του «ρέοντος κόσμου», όπως το Yoshiwara και τα παραδοσιακά θέατρα kabuki, κατέγραψε με λεπτομέρεια τα στοιχεία των τεχνών, της μόδας και της λογοτεχνίας που αναπτύσσονταν στις συνοικίες των ηδονών. Για εκείνον, το Yoshiwara δεν αποτελούσε την παρακμή του Edo αλλά αντίθετα το μέρος που επέδειξε θαυμάσια αντοχή στην εποχή του.

Ο Shūzō κάνει λόγο, επίσης, για την αλλαγή κριτηρίων της ομορφιάς κατά τη διάρκεια του Edo. Ενώ στην Genroku εποχή του Edo (τέλη 17ου με αρχές 18ου αιώνα) όμορφο πρόσωπο θεωρούνταν το ελαφρώς στρογγυλεμένο, στην εποχή Kaseiki (τέλη 18ου με αρχές 19ου αιώνα) απήχηση είχε το ωοειδές σχήμα. Το *iki* διευρύνοντας τις προδιαγραφές, προσδιόρισε την όμορφη γυναίκα λεπτή, ψηλή, να θυμίζει την ιτιά. Και ο καλλιτέχνης που αντιπροσώπευε αυτή την αισθητική, δεν ήταν άλλος από τον Utamaro.²⁰⁷

Στην δεκαετία του 1790, κατά την οποία έδρασε ο Utamaro, βρίσκουμε άλλους δύο σημαντικούς καλλιτέχνες, τον Chōbunsai Eishi (1756-1829) και τον Eishōsai Chōki

²⁰⁵ Robert Singer, ό.π., σ. 389-391.

²⁰⁶ Dani Cavallaro, *Japanese Aesthetics and Anime: The Influence of Tradition*, Τζέφερσον 2013, σ. 43.

²⁰⁷ Robert Singer, ό.π., σ. 389.

(1725-1795) που ακολουθούν τα πρότυπα του μεγάλου δημιουργού.

Οι εταίρες του Eishi εμφανίζονται ιδιαίτερα ψηλές και λεπτές, με ένα συνήθως κιτρινωπό φόντο (**εικ. 63**), ενώ ο Chōki τις απεικονίζει συχνά από την μέση και άνω²⁰⁸ με μια γοητευτική αδράνεια (**εικ. 106**).²⁰⁹ Σε έργα του Eishi, όπως και των προγενέστερων Shunman και Shunchō, βρίσκουμε σε κάποιες περιπτώσεις την χρωματική παλέτα να περιορίζεται στο γκρι ή το πράσινο με παστέλ τόνους (**εικ. 107**).

Η τεχνική αυτή που ονομάζεται beni-girai (紅嫌い) και σημαίνει «αποφυγή του κόκκινου χρώματος» φαίνεται να συμβαδίζει με τους χρωματικούς περιορισμούς των χαρακτικών που έθεταν μεταξύ άλλων οι μεταρρυθμίσεις Kansei (1787-1790).²¹⁰

Ακόμα μια πρακτική που εφήρμοζαν καλλιτέχνες όπως ο Utamaro, ο Eishi, και ο Chōki προκειμένου να δημιουργήσουν λαμπύρισμα και έτσι εντυπωσιακό αποτέλεσμα στις συνθέσεις των εταιρών τους, ήταν η χρήση σκόνης κρυστάλλων από το ορυκτό των μαρμαρυγιών στο φόντο των χαρακτικών τους.²¹¹

Με τον Utamaro, οι bijin-ga φτάνουν στην τελειοποίησή τους προϋδεάζοντας την παρακμή που θα επέλθει με την έλευση του επόμενου αιώνα. Ήδη τα τελευταία έργα του καλλιτέχνη προδίδουν ένα είδος μανιερισμού στον οποίο υποπέφτει η τέχνη του (**εικ. 108**).²¹² Επίσης, για πολλούς ερευνητές, η υπερπαραγωγή χαρακτικών του Utamaro με θέμα τις όμορφες εταίρες θεωρήθηκε ότι μείωνε την καλλιτεχνική τους αξία, με αποτέλεσμα η προσοχή να στρέφεται σε άλλα είδη, όπως την τοπιογραφία, με τον τρόπο που τη διαχειρίστηκαν ο Hokusai και ο Hiroshige.²¹³

²⁰⁸ Frederick Harris, ό.π., σ. 76-77.

²⁰⁹ Jack Hillier, ό.π., σ. 10.

²¹⁰ Frederick Harris, ό.π., σ. 69-72.

²¹¹ Η σκόνη της μαρμαρυγής χρησιμοποιήθηκε για να διακοσμήσει πολυτελή χαρακτικά και βιβλία, όμως υπήρξε ιδιαίτερα διαδεδομένη μόνο μερικά χρόνια πριν τον αποκλεισμό της. Με την απαγόρευση της τεχνικής αυτής το 1794, επικράτησε το κιτρινωπό φόντο με σκόνη ορείχαλκου που αντικατέστησε την λάμψη που προσέδιδε η μαρμαρυγή, ενώ από εκείνη την περίοδο παρατηρούνται και χαρακτικά με γκρι, σχεδόν ουδέτερο βάθος. Βλ. Frederick Harris, ό.π., σ. 73-76.

²¹² Herbert Varley, ό.π., σ. 199.

²¹³ Robert Singer, ό.π., σ. 393.

Μετά τον θάνατο του Utamaro κανένας καλλιτέχνης δεν φάνηκε να έχει το πηγαίο ταλέντο και την καινοτόμα ματιά για να διαχειριστεί την θεματογραφία των bijin-ga. Έτσι, ο 19ος αιώνας αποτέλεσε περίοδο αλλαγών που σταδιακά οδήγησε στην παρακμή τους. Από τα πρώτα κιόλας χρόνια του αιώνα εκείνου παρατηρείται μια διαφοροποίηση στην στάση των γυναικών, που είχε ως άμεση συνέπεια την παραμόρφωση του σώματος, ενώ από το 1820 οι γυναικείες μορφές γίνονται ακόμα πιο αδέξιες.²¹⁴

Ο Utagawa Toyokuni ξεκίνησε την καλλιτεχνική του πορεία στα τέλη του 1790 και παρέμεινε ενεργός έως και το πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνα λαμβάνοντας επιρροές, όσον αφορά τις όμορφες γυναικείες υπάρξεις που δημιούργησε, αρχικά από τον Kiyonaga και τον Shunchō και στην συνέχεια από τους Utamaro και Eishi. Για τους εκδότες που ενδιαφέρονταν για περισσότερο «ήπια» θέματα σε υψηλής ποιότητας χαρακτηριστικά, ο Toyokuni αποτελούσε έναν από τους δημοφιλέστερους χαράκτες.²¹⁵ Οι γυναικείες μορφές του παρουσιάζουν τις επιρροές των παραπάνω δασκάλων, όμως σε ορισμένα χαρακτηριστικά του αρχίζει να φαίνεται η φθορά που προκαλεί στην αισθητική αξία η παραμόρφωση των γυναικείων σωμάτων **(εικ. 109)**.

Στις αρχές του αιώνα δραστηριοποιείται και ο Katsushika Hokusai, που θεωρείται ένας από τους πιο αναγνωρίσιμους Ιάπωνες καλλιτέχνες στον υπόλοιπο κόσμο, χάρη στο έργο του *Το Μεγάλο Κύμα* **(εικ. 110)**.²¹⁶ Οι γυναικείες φιγούρες του, εμφανίζουν επιρροές από τον Utamaro, ωστόσο και εκείνος δείχνει το προσωπικό του στυλ με τις χαριτωμένες και «εύθραυστες» θηλυκές παρουσίες του, ενώ παράλληλα δεν απαρνείται και την τάση της εποχής για τα κυρτωμένα σώματα **(εικ. 111)**. Ανάμεσα στις δημιουργίες του βρίσκονται τα χαρακτηριστικά *surimono* (摺物), δηλαδή τα τυπώματα που φιλοτεχνούνταν για ειδικές περιστάσεις (π.χ. για το Νέο Έτος) με πολλά από τα οποία να απεικονίζουν γυναικείες φιγούρες σε στιγμές της καθημερινότητάς τους **(εικ. 112)**.²¹⁷

Ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα του είναι η δημιουργία του *Hokusai Manga* που εκδόθηκε σε δεκαπέντε τόμους από το 1814 έως και το 1878,²¹⁸ χρονολογία

²¹⁴ Frederick Harris, ό.π., σ. 77-80.

²¹⁵ Frederick Harris, ό.π., σ. 72.

²¹⁶ Gian Carlo Calza, *Hokusai*, Λονδίνο 2004, σ. 23.

²¹⁷ Timothy Clark, *Hokusai: Beyond the Great Wave*, Λονδίνο 2017, σ. 69-70.

²¹⁸ Ewa Machotka, *Visual Genesis of Japanese National Identity*, Νέα Υόρκη 2009, σ. 231.

αρκετά μετά τον θάνατό του. Στο *manga* που αποτελούσε ένα ολοκληρωμένο εγχειρίδιο με εικονογραφημένα σχέδια διαφόρων θεμάτων (τοπία, ζώα, άνθρωποι κ.ά.) για τους καλλιτέχνες και τους ερασιτέχνες,²¹⁹ ο Hokusai απεικονίζει και τις γυναικείες μορφές με έναν διαφορετικό τρόπο.

Πολλές από τις θηλυκές φιγούρες του, που προφανώς ήταν εταίρες στην ιδιότητα, εμφανίζονται να καλλωπίζονται, πλένοντας τον εαυτό τους ή χτενίζοντας τα μαλλιά τους με λύγισμα του κορμού, γρήγορες κινήσεις και μια γενική ενεργητικότητα.²²⁰ Επίσης, στις ενδεδυμένες μορφές παρατηρείται το ελαφρύ παραπάτημα, το τελείωμα των ενδυμάτων σε σχήμα καμπάνας και ο μικρός δρασκελισμός **(εικ. 113-114)**.²²¹ Η σπουδαιότητα του *Hokusai Manga*, όπως και παρόμοιων μεμονωμένων χαρακτηριστικών **(εικ. 115)**, που αποτελούν μεταξύ άλλων και μια συστηματική μελέτη από την πλευρά του καλλιτέχνη για τις οριζόντιες και κάθετες γραμμές,²²² έγκειται στην μεγάλη επιρροή που άσκησε στους ιμπρεσιονιστές και ιδιαίτερος στον Edgar Degas.

Ένας άλλος ιδιαίτερος καλλιτέχνης ήταν ο Keisai Eisen που υπήρξε ενεργός στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Ο Eisen δημιούργησε κομψές γυναίκες σύμφωνα με τα πρότυπα του Utamaro, που ωστόσο έχαναν την αυτοσυγκράτησή τους. Επίσης, με την κυρτή στάση, που γίνεται τυπικό χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη, οι εικόνες του παρουσιάζουν μια υπερβολή στις κινήσεις και στα ενδύματα, οδηγώντας, έτσι, κάποιους μελετητές να κάνουν λόγο για την παρακμή που χαρακτήριζε την τελευταία περίοδο του Edo, κατά την οποία έζησε και ο καλλιτέχνης **(εικ. 116)**.²²³

Σημαντικό στοιχείο για τον Eisen είναι το γεγονός ότι από το 1829 αρχίζει να πειραματίζεται με την παλέτα του και να δημιουργεί χαρακτηριστικά γυναικείων μορφών που είχαν σαν βάση τους τις μπλε χρωστικές ουσίες, γνωστά και ως aizuri-e (藍摺り絵) **(εικ. 60)**.²²⁴

Παρόμοια τεχνοτροπία με εκείνη του Eisen, εμφανίζει ο Utagawa Kunisada (1786-1865) και ο Utagawa Hiroshige. Ανάμεσα στα σημαντικότερα γνωρίσματά τους, κυρίως στην δεκαετία του 1820, είναι η ανάπτυξη τεχνικών που χαρακτηρίζονταν από γωνιώδη, σχεδόν αιχμηρά περιγράμματα για την περιγραφή των λεπτομερειών του

²¹⁹ Heather Rodino, *Art of Hokusai: Explore His Life and Legacy and Learn to Paint in His Unique Style*, Νέα Υόρκη 2015, σ. 19.

²²⁰ Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 33-34.

²²¹ Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 19.

²²² Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 34.

²²³ John Reeve, ό.π., σ. 116.

²²⁴ Frederick Harris, ό.π., σ. 80-82.

προσώπου και των ενδυμάτων. Επίσης, οι μαζεμένοι ώμοι, τα άβολα λυγίσματα και η σκυφτή, γονατιστή στάση γίνεται κεντρικό στοιχείο, κάνοντας και σε αυτήν την περίπτωση τους μελετητές να μιλούν για την επερχόμενη ποιοτική πτώση των bijin-ga (εικ. 117-118).²²⁵ Σε αντίθεση με τις επιμηκυμένες, καλλίγραμμες φιγούρες του Utamaro, με τον Eisen, τον Kunisada και τον Hiroshige περνάμε σε λιγότερο κομψές γυναίκες.²²⁶

Ο Hiroshige, λόγω της εξειδίκευσής του στην τοπιογραφία, δεν ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για τις bijin-ga. Έτσι, συνεργάστηκε με άλλους καλλιτέχνες της εποχής του, όπως τον Kunisada, που σχεδίαζε τις μορφές στα τοπία του, ενώ ο Hiroshige αντίθετα, φιλοτεχνούσε το τοπίο που θα περιέβαλε τις φιγούρες του Kunisada.²²⁷ Παράδειγμα αποτελεί η σειρά *Η Όμορφη Ιστορία του Πρίγκιπα Genji* του Hokusai, με τον Kunisada να έχει επιμεληθεί τις μορφές, αποτυπώνοντας έτσι τα προσωπικά χαρακτηριστικά των εταίρων του (εικ. 119).²²⁸

Στα μέσα του 19ου αιώνα κυριάρχησε ο Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) που φιλοτέχνησε πληθωρικές εταίρες με το χαρακτηριστικό κύρτωμα της εποχής (εικ. 120) και πολύχρωμα κιμονό, ενώ παράλληλα ασχολήθηκε και με τα aizuri-e. Επιπλέον, ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της τέχνης του είναι η δημιουργία προσώπων τα οποία απαρτίζονται από μικροσκοπικά ανθρώπινα σώματα (εικ. 121), τεχνική που θυμίζει τις αλληγορικές συνθέσεις των έργων του Guiseppe Arcimboldo (1526-1593) (εικ. 122). Η επιλογή του Kuniyoshi μπορεί να ερμηνευθεί σαν μια κεκαλυμμένη απάντηση στους κοινωνικούς και καλλιτεχνικούς περιορισμούς που επέβαλαν οι μεταρρυθμίσεις Tenrō στις αρχές του 1840. Οι μεταρρυθμίσεις αυτές σκόπευαν να προάγουν τις ηθικές αξίες και είχαν στο στόχαστρο όσους επωφελούνταν από δραστηριότητες που συνδέονταν με τον «ρέοντα κόσμο», συμπεριλαμβανομένων των εταίρων και των καλλιτεχνών των ουκίγιο-ε.

Σύμφωνα με τη νέα λογοκριτική νομοθεσία, απαγορευόταν στους καλλιτέχνες να δημιουργούν εξατομικευμένα χαρακτηριστικά στις γκέισες, τις εταίρες ή τους ηθοποιούς, έτσι ώστε να μην γίνεται γνωστή η ταυτότητά τους. Ο Kuniyoshi, θέλοντας προφανώς να δοκιμάσει τις αντοχές των αρχών, που έθεταν περιορισμούς, φιλοτεχνούσε τα πρόσωπα με σατυρικό τρόπο.

²²⁵ John Reeve, ό.π., σ. 114.

²²⁶ Robert Singer, ό.π., σ. 393.

²²⁷ Walter Exner, *Hiroshige*, Λονδίνο 1985, σ. 10.

²²⁸ Adele Schlombs, *Hiroshige: 1797-1858*, Κολωνία 2007, σ. 49.

Από μια άλλη οπτική γωνία, η απόφαση του καλλιτέχνη να χρησιμοποιήσει σώματα προκειμένου να διαμορφώσει τα πρόσωπα των έργων του, θα μπορούσε να θεωρηθεί και σαν μια γενική αντίδραση στις απεικονίσεις γυναικών του ουκιγιο-ε. Όπως παρατηρήθηκε, οι καλλιτέχνες του «ρέοντος κόσμου» παρά τις διαφορές που μπορεί να υπήρχαν σε κάποια χαρακτηριστικά των εταιρών τους π.χ. ωοειδές ή στρογγυλεμένο πρόσωπο, εξιδανίκευση ή ρεαλισμός κ.ά., δημιουργούσαν σχεδόν πανομοιότυπες μορφές, ενώ η διαφοροποίησή τους προερχόταν από τα κοσμήματα ή τα κιμονό τους. Ο Kuniyoshi, επομένως, ίσως ήθελε να τονίσει πώς ενώ τα πρόσωπα ήταν ανέκφραστα και χωρίς ουσία, αποκτούσαν ταυτότητα μέσω των πλούσιων ενδυμάτων που κοσμούσαν τα σώματά τους.

Βέβαια, η δημιουργία συνθέσεων με ένα τόσο ιδιαίτερο και δημοφιλές θέμα, όπως ήταν οι εταιρές του Yoshiwara, αποτελούσε και ένα εμπορικό ζήτημα. Όπως είχε πει και ο ίδιος ο καλλιτέχνης: «Διάφοροι άνθρωποι έχουν συνεργαστεί για να συνθέσουν το πρόσωπο μου». Μιλώντας πάντα για τα πρόσωπα των εταιρών, ο Kuniyoshi ήθελε να τονίσει την σημασία που είχε η άποψη των σχεδιαστών, των καλλιγράφων, των εκδοτών κ.ά. για την τελική εικόνα, με αποτέλεσμα οι συνθέσεις να αποτελούν συλλογική εργασία και όχι απόφαση ενός μόνο ατόμου.

Επίσης, μέσα στο παιχνίδι του μάρκετινγκ, οι άνθρωποι που αγόραζαν τα χαρακτηριστικά, ήταν εκείνοι που διαμόρφωναν κάθε φορά τα στερεότυπα και το ιδανικό της ομορφιάς ανάλογα με τις προτιμήσεις τους, αλλά ταυτόχρονα επηρεάζονταν από τις νέες τάσεις που παρουσίαζαν τα έργα.²²⁹

Ανατρέχοντας σε προγενέστερους καλλιτέχνες όπως τους Utamaro, Harunobu και Shunchō, θα παρατηρήσουμε ότι δημιουργούσαν τακτικά χαρακτηριστικά που απεικόνιζαν αιθέριες υπάρξεις που σχετίζονταν με τα καταστήματα τσαγιού. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του Utamaro, *Η Ohisa από το Κατάστημα Τσαγιού Takashima* (εικ. 123) με την προσωπογραφία της Ohisa, γυναίκας φημισμένης ομορφιάς και κόρης ενός ιδιοκτήτη αλυσίδας καταστημάτων τσαγιού. Εδώ, ο καλλιτέχνης προσπαθεί να τραβήξει την προσοχή του θεατή στον λαιμό της, με την γραμμή που δημιουργεί και τη συστροφή του σώματος. Ο Utamaro επιλέγει να αποδώσει το περίγραμμα του δέρματος με απαλή γραμμή ώστε να τονίσει την εύθραυστη φύση της. Επίσης, όπως συνέβαινε και στους ευρωπαϊκούς πίνακες, η

²²⁹ Robert Singer, ό.π., σ. 393-394.

ταυτότητα της Ohisa δίνεται με το οικόσημο της οικογένειας, στην συγκεκριμένη περίπτωση ένα φύλλο, που απεικονίζεται στην βεντάλια.²³⁰

²³⁰ John Reeve, ό.π., σ. 106.

Όπως έγινε φανερό, από τις αρχές μέχρι και τα μέσα του 19ου αιώνα με τον Utagawa Kuniyoshi, οι γυναικείες μορφές χάνουν την κομψότητά τους, τα σώματα παραμορφώνονται και οι κινήσεις ή τα ενδύματά τους αποκτούν έναν υπερβολικό χαρακτήρα.

Στις επόμενες δεκαετίες 1860 και 1870 οι καλλιτέχνες στρέφονται στις απεικονίσεις των ηθοποιών *kabuki*, χάνοντας το ενδιαφέρον τους για τις *bijin-ga*, όμως προς το τέλος του αιώνα, πραγματοποιείται μια αναζωπύρωση στο ενδιαφέρον της γυναικείας ομορφιάς, αυτή τη φορά όμως από μια διαφορετική οπτική.

Πιο συγκεκριμένα, αντί να εστιάζουν στις *bijin-ga* της εποχής τους, στρέφονται σε εποχές και τεχνοτροπίες του παρελθόντος. Ο Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) το 1888 δημιουργεί τη σειρά *Τριάντα Δύο Τύποι Γυναικών*, με κάθε μια από αυτές να εκπροσωπεί μια ιστορική περίοδο (**εικ. 124**), ενώ το παράδειγμά του ακολουθούν καλλιτέχνες όπως ο Mizuno Toshikata (1866-1908) το 1893 με τις *Τριάντα Έξι Γυναικείες Ομορφιές* (**εικ. 125**).²³¹

Από την καλλιτεχνική περίοδο Nihonga (日本画), δηλαδή την εποχή της ιαπωνικής τέχνης από το 1900 και έπειτα,²³² η παράδοση της δημιουργίας έργων που παρέπεμπαν σε παλαιότερες εποχές συνεχίστηκε, χωρίς να υπάρχει διάθεση για κάποια καινοτομία. Το 1901, ο Toshihide Migita (1862-1925) δημιούργησε μια ομάδα δώδεκα χαρακτηριστικών με τίτλο *Bijin Junishi*, όπου απεικόνιζε γυναίκες της περιόδου Genroku, μία για κάθε μήνα του έτους (**εικ. 126**). Επίσης, ο Toyohara Chikanobu (1838-1912) από την δεκαετία του 1890 έως και τις αρχές του 20ού αιώνα, παρήγαγε σειρές χαρακτηριστικών αφιερωμένες στις γυναίκες της υψηλής τάξης, αναβιώνοντας έτσι την ατμόσφαιρα της αυτοκρατορικής αυλής (**εικ. 127**).²³³

Από αυτά τα παραδείγματα της νέας εποχής, που είναι αρκετά άτονα σε σχέση με τις γυναικείες απεικονίσεις των ουκίγιο-ε, γίνεται αντιληπτή η παρακμή των εικόνων που στο παρελθόν γοήτευαν και παρέσυραν τον ιαπωνικό λαό του Έντο. Ωστόσο, από την βαθμιαία ποιοτική πτώση των *bijin-ga*, σε ένα άλλο μέρος, την Ευρώπη, επέρχεται η πλήρης άνθηση με τους καλλιτέχνες, και ιδίως τους μπρεσιονιστές, να υιοθετούν

²³¹ Frederick Harris, ό.π., σ. 83.

²³² Pamela Asquith, Arne Kalland, ό.π., σ. 79.

²³³ Frederick Harris, ό.π., σ. 83.

στοιχεία και να διαχειρίζονται τις θηλυκές φιγούρες με το δικό τους μοναδικό τρόπο.

ΙΑΠΩΝΙΣΜΟΣ: ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΝΙΑΣ

Σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη, ο ιαπωνισμός «γεννήθηκε» στο εργαστήριο του καλλιτέχνη Auguste Delâtre (1822-1907)²³⁴ την άνοιξη του 1856, όταν ο χαράκτης Félix Bracquemond (1833-1914) ανοίγοντας ένα κιβώτιο με κεραμικά από την Άπω Ανατολή,²³⁵ ανακάλυψε ένα μικρό βιβλίο από τα *Manga Hokusai* του Ιάπωνα καλλιτέχνη.²³⁶

Συνεπαρμένος από την ιδιαιτερότητα των χαρακτηριστικών, τα έδειξε αμέσως στους φίλους του συμπεριλαμβανομένων των Édouard Manet, Edgar Degas, James McNeill Whistler και Camille Pissarro, μερικά από τα άτομα δηλαδή, που στην συνέχεια θα γίνονταν πιστοί οπαδοί της ιαπωνικής τάσης.²³⁷ Εκείνο μάλιστα που έκανε ιδιαίτερη εντύπωση στον Bracquemond, όπως και στους μπρεσιονιστές, ήταν η ρεαλιστική ακρίβεια και η άνεση με την οποία φαινόταν ο Hokusai να διαχειρίζεται τις απεικονίσεις της καθημερινότητας (**εικ. 113**).²³⁸

Όμως το παραπάνω γεγονός δεν ήταν η πρώτη επαφή των Δυτικών με την ιαπωνική τέχνη. Οι καλλιτεχνικές επιρροές της στην Ευρώπη διαπιστώνονται και στον 17ο αιώνα όταν η Ολλανδική Εταιρεία Ανατολικών Ινδιών ξεκίνησε να εξάγει μέσω του Ναγκασάκι²³⁹ κεραμικά είδη και πορσελάνη στην Ευρώπη.²⁴⁰ Την ίδια εποχή και λόγω των σχέσεων των δύο χωρών, ο ζωγράφος του Μπαρόκ, Rembrandt (1606-1669) ενδιαφερόμενος για την μελέτη της Ανατολής, χρησιμοποιεί για τα χαρακτηριστικά του ένα είδος χαρτιού που εξαγόταν από την Ιαπωνία.²⁴¹

Το περιορισμένο εμπόριο ιαπωνικών ξυλογραφιών και άλλων ειδών συνεχίστηκε από τους Ολλανδούς και στον 18ο αιώνα, καθώς εκείνη την εποχή, όπως διαπιστώνουμε, ήταν οι μοναδικοί από τους Ευρωπαίους που είχαν κερδίσει την εμπιστοσύνη των Ιαπώνων.²⁴²

²³⁴ Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Καλιφόρνια 1997, σ. 209.

²³⁵ Jan Hokenson, *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*, Μάντισον 2004, σ. 13.

²³⁶ Jean Leymarie, *L'Impressionnisme: Etude Biographique et Critique*, Γενεύη 1955, σ. 56.

²³⁷ Jan Hokenson, *ό.π.*, σ. 13.

²³⁸ Ingo Walther, *Impressionism*, Κολωνία 1997, σ. 74.

²³⁹ Deborah Johnson, «Japanese Prints in Europe before 1840», *The Burlington Magazine*, τομ. 124, τχ. 951, Ιούνιος 1982, σ. 344.

²⁴⁰ Sandy Kita, *ό.π.*, σ. 126.

²⁴¹ Michel Melot, *The Impressionist Print*, Νιου Χέιβεν 1996, σ. 91.

²⁴² Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, *ό.π.*, σ. 17.

Συνάμα, ιαπωνικά άλμπουμ όπως εκείνα που είχε στην κατοχή του ο Raoul Duseigneur, ο έμπορος μεταξιού από τη Λυών και πατέρας του χαράκτη Georges Duseigneur, είχαν ξεκινήσει να εισέρχονται στην παρισινή αγορά ήδη πριν την έναρξη των διπλωματικών σχέσεων μεταξύ Ιαπωνίας και Παρισιού, που επικυρώθηκε λίγο μετά τα μέσα του 19ου αιώνα.²⁴³

Όσον αφορά τον ορισμό του *ιαπωνισμού*, το 1872 ο Philippe Burty (1830-1890), ένας ένθερμος συλλέκτης ιαπωνικών χαρακτηρισμών, δημοσιεύει μια σειρά άρθρων στο περιοδικό *La Renaissance Litteraire et Artistique* κάτω από τον τίτλο *Japonisme*.²⁴⁴ Στα άρθρα αυτά, επινοεί τον συγκεκριμένο όρο και κάνει λόγο για την τέχνη της Ιαπωνίας. Ακόμη, το 1875 οι δημοσιεύσεις του κυκλοφορούν σε μορφή έκθεσης και μεταφρασμένες στα αγγλικά στο περιοδικό του Λονδίνου *The Academy*, όπου έδειχνε το Παρίσι σαν κέντρο μελέτης της ιαπωνικής τέχνης.²⁴⁵

Μέχρι εκείνη τη στιγμή και σπάνια μεταγενέστερα, για την περιγραφή της ιαπωνικής τέχνης χρησιμοποιούνταν η λέξη «κινεζισμός», που την συνέχεαν με τον «ιαπωνισμό» λόγω της διπλανής γεωγραφικής θέσης των δύο χωρών, των συναφών πολιτισμών και του ανατολικού χαρακτήρα.

Στην Ιαπωνία, ο όρος *ιαπωνισμός* εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1993 στην τέταρτη έκδοση του λεξικού *Kojien* με τον ορισμό: «Πάθος για την Ιαπωνία. Ιδίως, χρησιμοποιήθηκε αναφορικά με τα δημοφιλή αντικείμενα του 19ου αιώνα στην Γαλλία λόγω της μαζικής εισροής των ουκίγιο-ε και των Διεθνών Εκθέσεων του Παρισιού. Η επιρροή τους ήταν ιδιαιτέρως διάχυτη στο έργο των Ιμπρεσιονιστών και άλλων καλλιτεχνικών κύκλων».²⁴⁶

Με την διάδοση του ιαπωνικού πολιτισμού στην γαλλική επικράτεια, ειδικότερα μετά το 1854, που χάρη στον Αμερικανό μοίραρχο Matthew Perry η Δύση αρχίζει συστηματικά τις εμπορικές της συναλλαγές με την ιαπωνία,²⁴⁷ η αγάπη για το συγκεκριμένο στυλ επεκτείνεται σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής, όπως τις τέχνες και την μόδα της εποχής και μετατρέπεται σε ένα είδος μανίας. Οι κυρίες της καλής

²⁴³ Michel Melot, ό.π., σ. 91.

²⁴⁴ Η λέξη *japonisme*, που εντάχθηκε στην ορολογία της ιστορίας της τέχνης, είναι γαλλικής επινόησης και στην ελληνική γλώσσα μεταφράζεται *ιαπωνισμός*. Βλ. James Henry Rubin, ό.π., σ. 76.

²⁴⁵ Adele Schlombs, ό.π., σ. 86.

²⁴⁶ Ji Meng, *Translation, History and Arts: New Horizons in Asian Interdisciplinary Humanities Research*, Κέμπριτζ 2013, σ.70.

²⁴⁷ Colta Feller Ives, *The Great Wave: the Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, Νέα Υόρκη 1974, σ. 11.

κοινωνίας, υιοθετώντας την ιαπωνική φιλοσοφία, συναγωνίζονται σε θέματα όπως το ντύσιμο και την επίπλωση των οικιών τους, και οι συλλέκτες δείχνουν μεγάλο ενδιαφέρον για την απόκτηση πολύτιμων χαρακτηριστικών και κομψών αντικειμένων προερχόμενων από την Άπω Ανατολή.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1860²⁴⁸ εγκαινιάστηκε στο Παρίσι το κατάστημα *Η Κινεζική Πύλη*,²⁴⁹ που εμπορευόταν χαρακτηριστικά, κιμονό και βεντάλιες²⁵⁰ και άλλα προϊόντα χειροτεχνίας. Τακτικοί επισκέπτες που άντλησαν έμπνευση από την ιαπωνική τέχνη ήταν οι ιμπρεσιονιστές Manet, Monet και Degas, ο Αμερικανός καλλιτέχνης Whistler, που συνδέθηκε με το κίνημα του αισθητισμού, και ο ρεαλιστής - συμβολιστής Henri Fantin-Latour (1836-1904).²⁵¹

Οι Διεθνείς Εκθέσεις του Λονδίνου το 1862²⁵² και του Παρισιού το 1867 προσέφεραν μια ακόμα ευκαιρία γνωριμίας του κοινού με την Ιαπωνία.²⁵³ Οι ζωγράφοι ξεκίνησαν να συλλέγουν χαρακτηριστικά, κεραμικά, βεντάλιες, κιμονό και *kakemono* με ιαπωνικά θέματα, ακολουθώντας το ρεύμα της εποχής τους.²⁵⁴ Η νέα κατάσταση ενθαρρύνθηκε περισσότερο μετά την αποκατάσταση Meiji το 1868. Η Ιαπωνία άρχισε να συμμετέχει ενεργά στις Διεθνείς Εκθέσεις με αποτέλεσμα τα έργα τέχνης της να γίνονται όλα και πιο γνωστά ανά τον κόσμο και να επηρεάζουν τις δυτικές τεχνοτροπικές εξελίξεις.²⁵⁶

Στην καθημερινή ζωή, ο τρόπος που κινούνταν ή πόζαραν οι Παριζιάνες από την δεκαετία του 1860 έως και τα τέλη του 19ου αιώνα ήταν επηρεασμένος από την Ιαπωνία. Οι στυλιστικές τους επιλογές επηρεάστηκαν ιδιαιτέρως από τα κιμονό όχι μόνο λόγω της χάρης τους. Τα εκλεπτυσμένα πολύχρωμα μετάξια διακοσμημένα με ακανόνιστα και ασύμμετρα μοτίβα ήταν κυρίως αυτά που γοήτευαν αυτές αλλά και τους καλλιτέχνες, οι οποίοι ενδιαφέρθηκαν να απεικονίσουν την μοναδικότητα των χρωμάτων, την ασυνήθιστη αντίθεση και την γυαλάδα των υφασμάτων. Τα έργα αυτά ονομάζονται συχνά «νεκρή φύση των κιμονό», ενώ παράλληλα, κάθε μοντέρνα ντουλάπα περιείχε ένα τέτοιο ένδυμα μέχρι το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα.

²⁴⁸ Bernard Denvir, *The Chronicle of Impressionism: an Intimate Diary of the Lives and World of the Great Artists*, Λονδίνο 2000, σ. 17.

²⁴⁹ René Huyghe, *L'Impressionnisme*, Παρίσι 1971, σ. 56.

²⁵⁰ Jude Welton, ό.π., σ. 54.

²⁵¹ Karin Sagner, *Κλωντ Μονέ 1840-1926: Μια Πανδαισία Χρωμάτων*, Αθήνα 2006, σ.82.

²⁵² Michel Melot, ό.π., σ. 91.

²⁵³ Maria Blunden, Godfrey Blunden, *Journal de l'impressionnisme*, Γενεύη 1987, σ. 65.

²⁵⁴ Karin Sagner, ό.π., σ. 82.

²⁵⁶ Gregory Irvine, *Japonisme and the Rise of the Modern Art Movement: the Arts of the Meiji Period*, Λονδίνο 2013, σ. 105.

Στην διεθνή έκθεση του 1878 το ενδιαφέρον για τα εξωτικά αυτά υφάσματα αντικατοπτρίστηκε με τα εξής σχόλια: «τα ιαπωνικά μετάξια είναι μακρινά ως προς τα γούστα των Ευρωπαίων αλλά χάρη στην βιομηχανία αυτής της εθνότητας έχουν το πλεονέκτημα να είναι προσβάσιμα στην Ευρώπη και ήδη απολαμβάνουν την κολακευτική προσοχή των γυναικών της Γαλλίας...».²⁵⁷

Ανάμεσα στα κέντρα της κοινωνικής ζωής στο Παρίσι ήταν και η εκλεπτυσμένη γκαλερί του εμπόρου έργων τέχνης Samuel Bing (1838-1905) και του συμβούλου του Tadamasa Hayashi αλλά και το *Jinglar*, ένα είδος ομίλου, όπου τα μέλη του φορούσαν κιμονό και γευμάτιζαν με τα περίφημα ξυλάκια (*chopsticks*) σε επιτραπέζια σκεύη διακοσμημένα με έργα των Hiroshige και Hokusai που είχε δημιουργήσει ο Felix Bracquemond.²⁵⁸ Ειδικότερα, στο *Jinglar* τα μέλη φορώντας κιμονό και έχοντας μιμηθεί την ιαπωνική νοοτροπία, ανταλλάζαν χαρακτηριστικά και σκέψεις σχετικά με την τέχνη και την φιλοσοφία της Άπω Ανατολής.²⁵⁹

Η Γαλλία και η Αγγλία ήταν οι δύο βασικές χώρες που επηρεάστηκαν αμέσως από τον ιαπωνισμό με τους εμπόρους τέχνης Tadamasa Hayashi (1853-1906) και Wakai Kenzaburo (1834-1908) να αποτελούν τις ηγετικές φιγούρες στην διακίνηση ιαπωνικών χαρακτηριστικών. Επιπλέον, προσωπικότητες όπως ο Άγγλος σχεδιαστής υφασμάτων William Morris (1834-1896)²⁶⁰ και ο γλύπτης - κριτικός τέχνης Zacharie Astruc (1833-1907) ξεκίνησαν να συλλέγουν ιαπωνικά αντικείμενα,²⁶¹ ενώ ο Okakura Kakuzo (1863-1913) ήταν μια σημαντική μορφή του ιαπωνικού πολιτισμού που βοήθησε ιδιαίτερα στο να διαδοθεί στον δυτικό κόσμο.²⁶²

Ορισμένα ακόμα σπουδαία γεγονότα σχετικά με την αποδοχή της ιαπωνικής τέχνης ήταν η έκδοση του βιβλίου *Le Japon à Paris* από τον Ernest Chesneau το 1878, όπου σχολιάζεται η επίδραση των ιαπωνικών χαρακτηριστικών στους Ευρωπαίους καλλιτέχνες,²⁶³ η διοργάνωση μιας έκθεσης περίπου τριών χιλιάδων ιαπωνικών έργων τέχνης στην αίθουσα τέχνης *Georges Petit* το 1883 αλλά και η έκδοση του περιοδικό *Le Japon*

²⁵⁷ Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 19-20.

²⁵⁸ Bernard Denvir 1992, ό.π., σ. 74.

²⁵⁹ June Hargrone, «Reviewed Work: Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854-1910 by Gabriel Weisberg», *Art Journal*, τομ. 37, τχ. 1, φθινόπωρο 1977, σ. 96.

²⁶⁰ Sandy Kita, ό.π., σ. 141.

²⁶¹ Michel Melot, ό.π., σ. 90.

²⁶² William Theodore de Bary, *Sources of East Asian Tradition: The Modern Period*, Νέα Υόρκη 2008, σ. 548.

²⁶³ Adele Schlombs, ό.π., σ. 87.

Artistique πέντε χρόνια αργότερα από τον συλλέκτη Samuel Bing.²⁶⁴

Η ιαπωνική κουλτούρα προωθήθηκε και από τον χώρο της λογοτεχνίας με βασικούς εκπροσώπους τον Charles Baudelaire (1821-1867), τον Émile Zola (1840-1902) καθώς και τους αδελφούς Edmond (1822-1896) και Jules (1830-1870) de Goncourt. Με τις μονογραφίες τους για τους Ιάπωνες καλλιτέχνες αλλά και τη χρήση ιαπωνικών στοιχείων στα μυθιστορήματά τους, βοήθησαν ώστε να γίνει περισσότερο κατανοητός ο πολιτισμός, η φιλοσοφία και οι καλλιτεχνικές τάσεις της Άπω Ανατολής.²⁶⁵

Η ρομαντική εικόνα, που δημιούργησε ο δυτικός κόσμος για την νεοφερμένη Ιαπωνία, αποτυπώνεται στο βιβλίο *Madame Chrysanthème* (1887) του συγγραφέα Pierre Loti (1850-1923) καθώς και στην όπερα του Giacomo Puccini (1858-1924), *Madama Butterfly* (1904).²⁶⁶ Επίσης, οι συνθέτες Claude Debussy (1862-1918) και Benjamin Britten (1913-1976) και ο αρχιτέκτονας Frank Lloyd Wright (1867-1959) έλαβαν αντίστοιχες επιρροές.²⁶⁷

Παράλληλα, οι καλλιτέχνες φιλοτεχνούσαν πίνακες με ιαπωνικά στοιχεία στο φόντο για να τονίσουν το ενδιαφέρον αυτών αλλά και των εικονιζόμενων για την νέα εξωτική ανακάλυψη. Το 1868 ο Manet αποτίοντας φόρο τιμής στον λογοτέχνη φίλο του, Émile Zola, που ήταν μανιώδης συλλέκτης των ουκίγιο-ε, φιλοτεχνεί την προσωπογραφία του **(εικ. 128)**.

Όπως μαρτυρούν η ζωγραφική επιφάνεια και τα διακοσμητικά στοιχεία, πρόκειται για ένα «ιαπωνικό» έργο. Αναλυτικότερα, η επιπεδότητα, τα αλλεπάλληλα ορθογώνια σχήματα που δημιουργούν οι εικόνες στο βάθος, η αδρή φιγούρα του λογοτέχνη και η αλληλοεπικάλυψη των αντικείμενων παραπέμπουν σε ιαπωνικές τεχνοτροπίες. Στα διακοσμητικά στοιχεία παρατηρούμε το χαρακτηριστικό του Utagawa Kuniaki II (1835-1888), *Ο Παλαιστής Ōnaruto Nadaemon από την επαρχία Αούα*²⁶⁸ και ένα παραδοσιακό ιαπωνικό διαχωριστικό χρωματισμένο με μια τοπιογραφία **(εικ. 129α-β)**.²⁶⁹

Άλλα σημαντικά παραδείγματα αποτελούν οι εκδοχές της προσωπογραφίας του σοσιαλιστή εμπόρου έργων τέχνης Julien Tanguy (1825-1894)²⁷⁰ από τον μετα-ιμπρεσιονιστή Vincent van Gogh (1853-1890) **(εικ. 130)** και η *Αυτοπροσωπογραφία με*

²⁶⁴ Bernard Denvir 1992, ό.π., σ. 78.

²⁶⁵ Karin Sagner, ό.π., σ. 82.

²⁶⁶ Yukio Yashiro 1960, ό.π., σ. 11.

²⁶⁷ John Reeve, ό.π., σ. 8.

²⁶⁸ Patricia Wright, Μανέ, Αθήνα 1993, σ. 37.

²⁶⁹ Ingo Walther, ό.π., σ. 74.

²⁷⁰ Corine Graber, Jean Francois Guillou, *Οι Ιμπρεσιονιστές*, Αθήνα 1992, σ. 150.

Ιαπωνικό Φόντο του Ολλανδού καλλιτέχνη Meijer de Haan (1852-1895) (**εικ. 131**)²⁷¹ που απεικονίζουν χαρακτηριστικά γυναικείων ιαπωνικών φιγούρων στο βάθος.

Η δημοτικότητα των ουκίγιο-ε, των απεικονίσεων δηλαδή του εφήμερου και ευμετάβλητου κόσμου, ενισχύθηκε στην δυτική Ευρώπη λόγω του χαμηλού τους κόστους, γεγονός που διευκόλυνε τους συλλέκτες να ξεκινήσουν την συλλογή τους. Επίσης, στην σκέψη των Δυτικών τα ουκίγιο-ε αποτελούσαν μια προσιτή και εκλεπτυσμένη τέχνη.

Ένα επιπλέον θετικό στοιχείο τους, ειδικά για τους συλλέκτες και τους ενδιαφερόμενους, ήταν ο εξωτικός τους χαρακτήρας, που πιστοποιούσε αμέσως και την γνησιότητά τους. Αυτό συνέβαινε τουλάχιστον σε ένα γενικό και προσωρινό επίπεδο, καθώς το ταξίδι των κριτικών τέχνης και συλλεκτών Théodore Duret και Henri Cernuschi στην Άπω Ανατολή το 1871, που μετέφεραν μαζί τους, επιστρέφοντας στην Ευρώπη, χιλιάδες άλμπουμ χαρακτηρισκών και αγάλματα, ίσως μαρτυράει το γεγονός ότι οι Ιάπωνες καλλιτέχνες δεν έδιναν ιδιαίτερη βάση στο ζήτημα της αυθεντικότητας.²⁷²

Το φαινόμενο της μανίας που παρατηρήθηκε στον δυτικό κόσμο με την ιαπωνική κουλτούρα σχολιάστηκε από σημαντικές προσωπικότητες της εποχής εκείνης, όπως τον Γάλλο έμπορο και συλλέκτη έργων τέχνης Adrien Dubouché (1818-1881) που ανέφερε χαρακτηριστικά: «Ιαπωνισμός! Πόλος έλξης της εποχής, συγκεχυμένη οργή που όλα τα κατέλαβε, όλα τα ήλεγξε, όλα τα αποδιοργάνωσε στην τέχνη μας, στις τάσεις μας, στις προτιμήσεις μας, ακόμα και στην ορθή κρίση μας».²⁷³

Την ιδέα της κυριαρχίας του ιαπωνισμού στην Δύση εξέφρασε το 1895 και ο ιστορικός τέχνης William H. Ketcham αναφέροντας: «Τόσο ισχυρά οι καλλιτέχνες, και ιδίως οι Γάλλοι, έχουν εντυπωσιαστεί από την εξαιρετική ποιότητα των συνθέσεων της γραμμής και του όγκου που χαρακτηρίζουν τα έργα των Ιαπώνων δασκάλων, που δεν είναι υπερβολικό να πούμε ότι πολλές από τις ραγδαίες, διαδοχικές καινοτομίες δια μέσω των οποίων η δυτική τέχνη, καθοδηγούμενη από του ιδιοφυείς Γάλλους, έχει περάσει στην σημερινή γενιά, οφείλονται κατά ένα μεγάλο βαθμό στην προσεκτική μελέτη των ανατολικών έργων τέχνης».²⁷⁴

Οι περισσότεροι ερευνητές συμφωνούν στο γεγονός ότι η εμπορευματοποίηση της τέχνης ήταν το κλειδί για την ανάπτυξη του ιαπωνισμού. Σύμφωνα με την ανάλυση του

²⁷¹ Ministère de la Culture et de la Communication, *Le Japonisme*, Παρίσι 1988, σ. 199.

²⁷² Michel Melot, *ό.π.*, σ. 93-94.

²⁷³ Ministère de la Culture et de la Communication, *ό.π.*, σ. 132.

²⁷⁴ Sandy Kita, *ό.π.*, σ. 145.

Αμερικανού ιστορικού τέχνης Gabriel Weisberg (γεν.1942): «Ο ιαπωνισμός πρέπει να τοποθετηθεί στην μήτρα της πολιτικής, και κυρίως, της εμπορικής ιστορίας προκειμένου να γίνει κατανοητός σαν κοινωνικό φαινόμενο. Η άποψη αυτή συνεπάγεται ότι όχι μόνο τα δυτικά έθνη ήταν πρόθυμα να βρουν νέες αγορές για τα προϊόντα τους, αλλά και ότι έμαθαν γρήγορα να αξιοποιούν αυτά που είχε να τους προσφέρει η Ιαπωνία κυρίως στον τομέα της τέχνης και της βιομηχανίας. Η Δύση εκμεταλλεύθηκε σύντομα τα νέα ενδιαφέροντα που τροφοδοτήθηκαν από την αίσθηση της ανακάλυψης ενός νέου, άγνωστου πολιτισμού».²⁷⁵

Για την επίτιμη επιμελήτρια της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς και ιστορικό ασιατικής τέχνης Geneviève Lacambre (γεν. 1937) η πρόσληψη της ιαπωνικής τέχνης χωρίζεται σε τέσσερα επίπεδα: στην εμφάνιση των ιαπωνικών μοτίβων, στην επιλεκτική πρόσληψη των μοτίβων αυτών, στην μίμηση των ιαπωνικών τεχνικών και τέλος στην ανάλυση των αρχών και των μεθόδων που μπορούσαν να ανιχνευθούν από την ιαπωνική τέχνη και την εφαρμογή τους. Έτσι, διαπιστώνεται ότι ο ιαπωνισμός δεν ήταν απλά μια μιμητική διαδικασία αλλά μια εφαρμογή των αρχών και των μεθόδων του στην ευρωπαϊκή τέχνη.²⁷⁶

²⁷⁵ Sandy Kita, ό.π., σ. 142.

²⁷⁶ Ji Meng, ό.π., σ. 72.

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΩΝ BIJIN-GA ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΤΕΣ ΣΤΗΝ ΓΑΛΛΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ ΔΕΚΑΤΟΥ ΕΝΑΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Η εικονογραφία των ουκίγιο-ε ήταν εγγενής με τα θέματα που αναζητούσαν οι Δυτικοί καλλιτέχνες και ιδίως οι ιμπρεσιονιστές στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Μερικά από τα κεντρικά ζητήματα που απασχολούσαν τους Ιάπωνες, όπως τα τοπία όπου αποτυπωνόταν η εντύπωση της στιγμής, οι σκηνές της καθημερινότητας, οι εταίρες και οι κακόφημες συνοικίες βρήκαν άμεσο αντίκρισμα κυρίως στην τέχνη των Édouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas και Mary Cassatt, τα άτομα δηλαδή που αποτελούσαν ορισμένους από τους βασικότερους εκπροσώπους του γαλλικού κινήματος.²⁷⁷

Οι ζωγράφοι αυτοί, επίσης, ενστερνίστηκαν με ιδιαίτερη θέρμη τις τεχνοτροπικές καινοτομίες που είχαν καθιερώσει οι Ιάπωνες καθώς προσέγγιζαν σε μεγάλο βαθμό τις δικές τους επιδιώξεις. Συγκεκριμένα, τα έντονα χρώματα και περιγράμματα, οι αποσπασματικές συνθέσεις, η έλλειψη προοπτικής, οι τολμηρές οπτικές γωνίες, οι καθημερινές σκηνές και η δημιουργία σειράς εκδοχών του ίδιου θέματος ήταν στοιχεία που τους ενθάρρυναν να προβούν σε προσωπικούς πειραματισμούς,²⁷⁸ χωρίς να μιμούνται ωστόσο τους προγενέστερους συναδέλφους τους (εικ. 132). Όπως επεσήμανε και ο Ernest Chesneau το 1878 σε άρθρο του στο περιοδικό *Gazette des Beaux-Arts*, πιθανόν οι ιμπρεσιονιστές, όπως και οι άλλοι καλλιτέχνες, μέσω των ιαπωνικών χαρακτηριστικών, να ενίσχυσαν τις πεποιθήσεις τους για τις καινοτομίες που ανακάλυπταν και οι ίδιοι.²⁷⁹

Σε κάθε περίπτωση πάντως, οι ερευνητές συμφωνούν στο γεγονός ότι ο ενθουσιασμός των ιμπρεσιονιστών για τα ουκίγιο-ε, δεν είχε να κάνει τόσο με την αγάπη για μελέτη και γνώση της φιλοσοφίας της Άπω Ανατολής. Αντίθετα, οφειλόταν κυρίως στην ανάγκη εύρεσης νέων τεχνικών, που θα τους βοηθούσε να αποκοπούν από τις συμβάσεις των ακαδημιών,²⁸⁰ ώστε να διαμορφώσουν την προσωπική τους τεχνοτροπία.²⁸¹

²⁷⁷ Michel Melot, ό.π., σ. 94.

²⁷⁸ Karin Sagner, ό.π., σ. 80-82.

²⁷⁹ Bernard Denvir 1992, ό.π., σ. 86.

²⁸⁰ Anthea Callen, *Les Peintres Impressionnistes et leur Technique*, Παρίσι 1983, σ. 30.

²⁸¹ Jan Hokenson, ό.π., σ. 21.

Ο όρος *ιμπρεσιονισμός* εδραιώθηκε το 1874 όταν ο Γάλλος κριτικός τέχνης Louis Leroy (1812-1885) βλέποντας την πρώτη έκθεση της ομάδας, συμπεριλαμβανομένων των Claude Monet, Edgar Degas, Alfred Sisley και Camille Pissarro, και συγκεκριμένα τον πίνακα του Monet, *Εντύπωση, Ανατολή Ηλίου*, έγραψε ένα άρθρο στο περιοδικό *Le Charivari* με τίτλο «Η Έκθεση των Εντυπωσιαστών» (εννοώντας των Ιμπρεσιονιστών).²⁸² Από τότε οι καλλιτέχνες αυτοί καθώς και άλλοι, όπως ο Édouard Manet, η Mary Cassatt και η Berthe Morisot ξεκίνησαν να αποκαλούν τους εαυτούς τους «ιμπρεσιονιστές».²⁸³

Όμως, η επαφή των περισσότερων από τους ιμπρεσιονιστές με τα ουκίγιο-ε δεν ξεκίνησε στην δεκαετία του 1870. Ήδη από το 1866 οι Monet, Pissarro, Bazille, Renoir και Sisley είχαν ιδρύσει άτυπα την *Ομάδα της Μπατινιόλ*, καθώς εργάζονταν στην συγκεκριμένη περιοχή, που λόγω των τοπίων, αποτελούσε το αντικείμενο του ενδιαφέροντός τους.²⁸⁴ Εκεί, ξεκίνησαν να συγκεντρώνουν ιαπωνικά χαρακτηριστικά, που μαζί με το φυσικό περιβάλλον, τους ενέπνεαν στην δημιουργία τοπιογραφιών και είχαν αυτοτιτλοφορηθεί «οι Γιαπωνέζοι της Ζωγραφικής».²⁸⁵

Ο καθένας από τους ζωγράφους αυτούς προσάρμοσε τα στοιχεία που του προσέφερε ο ιαπωνισμός στις δικές του επιθυμίες. Για παράδειγμα, ο Degas εκτίμησε ιδιαιτέρως της παράξενες και ασυμβίβαστες οπτικές γωνίες, που ξέφευγαν από τους περιορισμούς της κλασικής τέχνης, καθώς και την πρακτική των Ιαπώνων καλλιτεχνών να δημιουργούν εικόνες που μοιάζουν να σταματούν απότομα και να ξεφεύγουν από τον πίνακα (**εικ. 133**).²⁸⁶ Ο Manet υιοθέτησε την αντίληψη για την ελεύθερη επιλογή των χρωματικών τόνων (**εικ. 134**) ενώ ο Monet ακολούθησε την ιαπωνική παράλειψη των λεπτομερειών προς όφελος της εικόνας σαν σύνολο²⁸⁷ και τον διακοσμητικό χαρακτήρα (**εικ. 135**).²⁸⁸

Όσον αφορά το ζήτημα που μελετάμε, οι ιμπρεσιονιστές, όπως και οι Ιάπωνες καλλιτέχνες, ενδιαφέρονταν έντονα να απεικονίσουν στα έργα τους την σύγχρονη ζωή που τους περιέβαλε. Έτσι από τις *bijin-ga* του Yoshiwara περνάμε σε θέματα με

²⁸² Nathalia Brodskaya, *Ιμπρεσιονισμός*, Αθήνα 2008, σ. 7.

²⁸³ Gai Perry, *Impressionist Palette: Quilt Color & Design*, Καλιφόρνια 2010, σ. 11.

²⁸⁴ Robert Katz, Dars Celestine, *The Impressionists Handbook*, Νέα Υόρκη 1999, σ. 74-75.

²⁸⁵ Jude Welton, *ό.π.*, σ. 54.

²⁸⁶ Η ανακάλυψη της φωτογραφίας στην Γαλλία και τα ιαπωνικά χαρακτηριστικά, που από μόνα τους μοιάζουν με φωτογραφικές λήψεις, αλληλοσυνδέονται στο έργο των ιμπρεσιονιστών. Βλ. Michael Fried, *Manet's Modernism: The Face of Painting in the 1860s*, Σικάγο 1996, σ. 326-327.

²⁸⁷ Phoebe Pool, *Impressionism*, Λονδίνο 1967, σ. 90-91.

²⁸⁸ Pierre Francastel, *L'Impressionnisme*, Παρίσι 1974, σ. 112.

αντίστοιχο περιεχόμενο όπως τα μπαρ, τις σκηνές μπαλέτου, τις κακόφημες συνοικίες και τις κοινές γυναίκες της Γαλλίας, όπως τα φιλοτέχνησε ο Degas (**εικ. 136**).²⁸⁹ Ο Manet αξιοποιεί τα στοιχεία με δυσδιάκριτο τρόπο δημιουργώντας κεκαλυμμένες εταίρες (**εικ. 137**), η Cassatt συνδυάζει τους δύο πολιτισμούς σε ένα περισσότερο οικείο περιβάλλον (**εικ. 138**), ενώ ο Monet λειτουργεί με έναν περισσότερο «εμπορικό» τρόπο (**εικ. 139**).

Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι Renoir, Morisot και Pissarro προτιμούν τα αντικείμενα μόδας, όπως τις βεντάλιες, για την πλαισίωση της θηλυκής φιγούρας, χωρίς να παρατηρείται ιαπωνική επίδραση στα χαρακτηριστικά των μορφών τους (**εικ. 140**), ενώ στους Frédéric Bazille και Alfred Sisley, οι *bijin-ga* φαίνεται να μην τους απασχόλησαν σε κανένα βαθμό.

²⁸⁹ John Reeve, *ό.π.*, σ. 8.

Ο Édouard Manet γεννήθηκε στο Παρίσι το 1832 από μια ευκατάστατη οικογένεια. Σε ηλικία 18 ετών ξεκινάει τις σπουδές του στο εργαστήρι του ακαδημαϊκού ζωγράφου Thomas Couture (1815-1879), ενώ στην συνέχεια πραγματοποιεί ταξίδια σε διάφορα μέρη της Ευρώπης προκειμένου να γνωρίσει από κοντά τα έργα διάσημων καλλιτεχνών, που κοσμούσαν τα μεγαλύτερα μουσεία.

Η τεχνοτροπία του Γάλλου καλλιτέχνη βρίσκεται στο μεταίχμιο του ρεαλισμού και του ιμπρεσιονισμού. Η πρώιμη περίοδος του (**εικ. 141**), που χαρακτηρίζεται από την σκουρόχρωμη παλέτα, την έμφαση στο τελείωμα της ζωγραφικής επιφάνειας, την απεικόνιση της καθημερινής ζωής αλλά και το γεγονός ότι φιλοτεχνούσε τα έργα του στο εργαστήριο παρέπεμπαν στο κίνημα του Ρεαλισμού. Στην συνέχεια ο Manet συνδέθηκε με τους ιμπρεσιονιστές, και επηρεάστηκε από την τεχνοτροπία τους χωρίς όμως να συμμετάσχει σε κάποια έκθεση μαζί τους, προτιμώντας την αίγλη των παρισινών Σαλόν.²⁹⁰

Η πρωτοπορία του καλλιτέχνη οδήγησε τους ιμπρεσιονιστές να συσπειρωθούν γύρω από το πρόσωπό του και να τον θεωρήσουν δάσκαλό τους, κλίνοντας περισσότερο στην γενική απόρριψή του απέναντι στην ακαδημαϊκή ζωγραφική, παρά στην υιοθέτηση της τεχνοτροπίας του.²⁹¹ Όπως είχε πει και ο Pierre-Auguste Renoir στον γιο του, Jean, κάποτε: «Ο Manet ήταν για εμάς τόσο σημαντικός, όσο ήταν ο Cimabue και ο Giotto για τους Ιταλούς ζωγράφους της Αναγέννησης».²⁹²

Ανάμεσα στις επιρροές του, όπως υποδήλωναν και τα έργα τέχνης που φιλοτέχνησε στην προσωπογραφία του Zola, ο Manet στα πρώιμα έργα του επηρεάστηκε από τους Ισπανούς καλλιτέχνες του 17ου αιώνα²⁹³ αλλά και από τον ιαπωνισμό, που δεν μιμήθηκε αλλά τον προσάρμοσε στις δικές του ανάγκες. Αυτό άλλωστε φανερώνεται και από τα λόγια του ίδιου του ζωγράφου: «Ο ιαπωνισμός, ο ισπανισμός, αυτές είναι οι πηγές μου. Αλλά στόχος μου είναι η μοντέρνα ζωγραφική».²⁹⁴

Ο Manet και οι υπόλοιποι ιμπρεσιονιστές, όπως και οι καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε, άφησαν κατά μέρους τα ιστορικά θέματα και έστρεψαν την προσοχή τους στον «ρέοντα

²⁹⁰ Francesco Salvi, *The Impressionists*, Μινεάπολη 2008, σ. 46.

²⁹¹ Joseph Emile Muller, *Impressionism*, Παρίσι 1974, σ. 9.

²⁹² Nathalia Brodskaja, ό.π., σ. 39.

²⁹³ Edward Lockspeiser, *French Art and Music Since 1500*, Λονδίνο 1974, σ. 36.

²⁹⁴ Gilles Neret, *Edouard Manet: 1832-1883: the First of the Moderns*, Κολωνία 2003, σ. 50.

κόσμο» της σύγχρονης παρισινής εποχής.²⁹⁵ Ωστόσο, παρατηρώντας τα έργα του, συνειδητοποιούμε ότι δεν επηρεάστηκε από τις ασυνήθιστες οπτικές γωνίες, την φευγαλέα εντύπωση ή τις απεικονίσεις που διακόπτονταν απότομα οδηγώντας σε μια ανολοκλήρωτη σκηνή. Εκείνο που φαίνεται να τον εντυπωσίασε ήταν η διακοσμητικός χαρακτήρας των φιγούρων που βρισκόταν σε αντίθεση με το μονόχρωμο βάθος **(εικ. 134)**.²⁹⁶

Ένας από τους πίνακες του Manet στον οποίο παρατηρείται σύμφωνα με τους ερευνητές η επίδραση από τις εταίρες των ουκίγιο-ε είναι η *Δεσποινίς V... με Κουστούμι Ταυρομαχίας* (1862) **(εικ. 137)**. Πρωταγωνίστρια και μοντέλο σε αυτό το παράδοξο σκηνικό είναι η επίσης ζωγράφος Victorine Meurent (1844-1927). Ο καλλιτέχνης την απεικονίζει στον χώρο της ταυρομαχίας, με το ένα χέρι να κρατάει σηκωμένη μια εσάρπα σαν να είναι παλέτα, και με το άλλο να υψώνει ένα σπαθί που παραπέμπει σε πινέλο. Η γυναίκα αυτή φαίνεται έτοιμη να επιτεθεί στον ταύρο όμως η σκηνή δεν ολοκληρώνεται ποτέ, καθώς στρέφει έντονα το βλέμμα της στον θεατή του πίνακα.²⁹⁷

Η συστροφή του σώματος και ο βηματισμός, που χαρακτηρίζει τις γυναίκες του Yoshiwara, σε συνδυασμό με τις κινήσεις τους, όταν για παράδειγμα φτιάχνουν την κόμη τους φαίνεται να έχουν απόλυτη εφαρμογή στον πίνακα του Manet **(εικ. 142)**.²⁹⁸ Επίσης, το λευκό χρώμα του προσώπου της Meurent και ο επίπεδος χαρακτήρα της σύνθεσης, ενισχύει την άποψη ότι ο καλλιτέχνης επηρεάστηκε από τις εικόνες των εταιρών. Το έργο αυτό διαπλέκει τους δύο σημαντικότερους, για τον Manet, πολιτισμούς, τον ιαπωνικό με τον ισπανικό, μεταμφιέζοντας την ζωγράφο σε μια κεκαλυμμένη γκέισα με κοστούμι Ισπανίδας ταυρομάχου.

Επόμενος πίνακας, που προκάλεσε σφοδρές αντιδράσεις κατά την παρουσίασή του στο επίσημο Σαλόν του Παρισιού το 1865, είναι η *Ολυμπία* (1862) **(εικ. 134)**.²⁹⁹ Θυμίζοντας την *Αφροδίτη του Ουρμπίνο* του Titian (1490-1576) **(εικ. 143)** και την *Γυμνή Μάχα* του Francisco de Goya (1746-1828) **(εικ. 144)**, η Ολυμπία στην πραγματικότητα είναι μια κοινή Παριζιάνα εταίρα. Το έργο αυτό, που και πάλι ποζάρει η Victorine Meurent, προσέβαλε το κοινό λόγω του θεάματος. Συγκεκριμένα απεικονίζει μια γυμνή γυναίκα σε κεκλιμένη στάση να φοράει μόνο μια κορδέλα στον

²⁹⁵ Colta Feller Ives, ό.π., σ. 23.

²⁹⁶ Ingo Walther, ό.π., σ. 76.

²⁹⁷ Francesca Castellani, *Οι Μεγαλοφυΐες: Manet* [τ.(αφ.) 18], Αθήνα 2013, σ. 66.

²⁹⁸ Anne Coffin Hanson, *Manet and the Modern Tradition*, Λονδίνο 1977, σ. 81.

²⁹⁹ Simona Bartolena, *Manet*, Αθήνα 2006, σ. 54.

λαιμό, ένα βραχιόλι και ένα ζευγάρι μεταξένια υποδήματα και πίσω της την υπηρέτρια, που της φέρνει ένα μπουκέτο λουλούδια, δώρο πιθανόν κάποιου πελάτη. Το ύφος της Ολυμπίας την στιγμή που κοιτάζει τον θεατή είναι αρκετά προκλητικό και άσεμνο,³⁰⁰ ενώ η υπηρέτρια και η γάτα, είναι μερικά από τα στοιχεία που έχουν σεξουαλικές αναφορές.³⁰¹

Όσον αφορά τον «ιαπωνικό» ύφος, στην *Ολυμπία*, όπως επεσήμανε και ο Σουηδός ιστορικός τέχνης Nils Gösta Sandblad (1910-1963), συνυπάρχουν τα χαρακτηριστικά των ιαπωνικών χαρακτικών, δηλαδή η απλοποιημένη φόρμα, η έμφαση στην επιπεδότητα και όχι στο βάθος, το αδιαφοροποίητο χρώμα στις διαφορετικές επιφάνειες και τα οριοθετημένα περιγράμματα.³⁰² Η επιρροή των ουκίγιο-ε στο έργο γίνεται αντιληπτή και από την Berthe Morisot που είχε αναφέρει: «Μόνο ο Manet και οι Ιάπωνες είναι ικανοί να σχεδιάσουν το στόμα, τα μάτια και τη μύτη με μία μόνο γραμμή...».³⁰³

Τα παραπάνω τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά δεν είναι το μοναδικό στοιχείο που δανείζεται ο ζωγράφος. Η Ολυμπία, με το λευκό χρώμα, τα ακριβά αντικείμενα και υφάσματα καθώς και με την υπηρέτριά της, θα μπορούσε να είναι μια εταίρα³⁰⁴ ή ακόμη περισσότερο μια οίραν του Έντο με την ακόλουθό της.

Ένα τελευταίο έργο του Manet που θα μπορούσαμε να επισημάνουμε, παρόλο που οι δύο γυναικείες μορφές δεν θυμίζουν σε κάτι τις γυναίκες της Ιαπωνίας, είναι *Ο Σιδηρόδρομος* (1873) (**εικ. 145**). Ενδιαφέρον στον πίνακα αποτελεί το περιβάλλον γύρω από τις φιγούρες. Εδώ ο ζωγράφος δανείζεται το στοιχείο με τα κιγκλιδώματα από καλλιτέχνες όπως ο Torii Kiyonaga (**εικ. 146**), δημιουργώντας την αίσθηση του χώρου.³⁰⁵

³⁰⁰ Francesca Castellani, *ό.π.*, σ. 81-82.

³⁰¹ Edward Lockspeiser, *ό.π.*, σ. 36.

³⁰² Michael Fried, *ό.π.*, σ. 326.

³⁰³ Pierre Schneider, *The World of Manet: 1832-1883*, Άμστερνταμ 1972, σ. 62.

³⁰⁴ Colta Feller Ives, *ό.π.*, σ. 24.

³⁰⁵ Metropolitan Museum of Art, *Manet, 1832-1883: Galeries Nationales Du Grand Palais*, Νέα Υόρκη 1983, σ. 341.

Για τον αντιπροσωπευτικότερο ιμπρεσιονιστή, Claude Monet, ο χαρακτηρισμός αυτός ήταν κάτι σαν τίτλος τιμής. Γεννημένος στο Παρίσι τον Νοέμβριο του 1840,³⁰⁶ αλλά με βαθιά αγάπη για την Νορμανδία, απέρριψε τις κλασικές συνθέσεις και επιδόθηκε στο είδος της τοπιογραφίας.

Μέντορας του υπήρξε ο καλλιτέχνης Eugène Boudin (1824-1898), που τον μύησε στον αυθορμητισμό της ζωγραφικής και στην σπουδαία σημασία της δημιουργίας έργων, που αποτυπώνουν την εντύπωση της στιγμής.³⁰⁷ Επίσης, το 1862, σε ηλικία είκοσι δύο ετών ξεκίνησε μαθήματα στο ατελιέ του Σουηδού ζωγράφου Charles Gleyre (1806-1874), όπου γνώρισε τους επίσης μελλοντικούς ιμπρεσιονιστές Renoir, Bazille και Sisley.³⁰⁸

Όσον αφορά την επίδραση των ιαπωνικών ξυλογραφιών, το ενδιαφέρον του Monet τράβηξαν περισσότερο τα τοπία της Χώρας του Ανατέλλοντος Ηλίου, παρά οι απεικονίσεις των εταιρών.³⁰⁹ Ο θαυμασμός του για την Ιαπωνία φαίνεται και στον κήπο του στο Ζιβερνί, όπου έμεινε από το 1883 μέχρι το τέλος της ζωής του (**εικ. 147**). Ο κήπος αυτός είχε αναμφισβήτητες επιρροές από την ιαπωνική φύση και τις γέφυρες που μας είναι γνωστές από καλλιτέχνες όπως ο Hiroshige (**εικ. 148**).³¹⁰

Χρησιμοποιώντας μια διάθεση υπερβολής, όταν ρωτήθηκε για το πότε ήρθε σε επαφή με τα ουκίγιο-ε, ο Monet ισχυρίστηκε πως είχε αγοράσει τα πρώτα του γιαπωνέζικα χαρακτηριστικά το 1856 σε πλοία στην Χάβρη.³¹¹ Όμως, το 1856 ήταν μόλις 16 ετών κάνοντας αδύνατο ένα τέτοιο γεγονός. Κατά πάσα πιθανότητα, ο καλλιτέχνης ήρθε σε επαφή με τις ιαπωνικές στάμπες μετά το 1862, ενώ το 1871 στο Ζάανταμ της Ολλανδίας³¹² του δόθηκε η ευκαιρία να αγοράσει ένα πακέτο χαρακτηριστικών σε αρκετά χαμηλή τιμή από έναν έμπορο κεραμικών, ο οποίος τα χρησιμοποιούσε σαν χαρτί περιτυλίγματος, μη γνωρίζοντας προφανώς την καλλιτεχνική τους αξία.³¹³

³⁰⁶ Brigit Zeidler, *Κλοντ Μονέ: Η Ζωή και το Έργο του*, Αθήνα 2005, σ. 8.

³⁰⁷ Nathalia Brodskaja, *ό.π.*, σ. 99-100.

³⁰⁸ Brigit Zeidler, *ό.π.*, σ. 13.

³⁰⁹ Joel Isaacson, *Monet: le Dejeuner sur l'Herbe*, Λονδίνο 1972, σ. 80.

³¹⁰ Jude Welton, *Μονέ*, Αθήνα 1993, σ. 54.

³¹¹ Bernard Denvir 2000, *ό.π.*, σ. 17.

³¹² Με τα ταξίδια του στην Ολλανδία, ο Monet είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από κοντά τα τοπία αλλά και τα έργα που φιλοτέχνησαν οι μεγαλύτεροι ζωγράφοι των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αι. Βλ. Richard Brettell, *Nineteenth and Twentieth Century Paintings*, Νέα Υόρκη 2009, σ. 65.

³¹³ Karin Sagner, *ό.π.*, σ. 83.

Η αγάπη του για αυτό το εξωτικό μέρος, τον οδήγησε στο να δημιουργήσει μια μεγάλη συλλογή έργων ουκίγιο-ε, που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Μαρμοτάν του Παρισιού. Το σύνολο των χαρακτηριστικών αυτών, που αγοράστηκε από τον καλλιτέχνη κυρίως κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του στην Ολλανδία, κάλυπτε σχεδόν κάθε γωνία των τοίχων της τραπεζαρίας στην οικία του στο Ζιβερνί.³¹⁴ Η συλλογή του Monet φανερώνει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για τον τρόπο απόδοσης του χώρου, όπως αυτός αξιοποιήθηκε από τους μεγάλους Ιάπωνες δασκάλους και που διέφερε ριζικά από την δυτική παράδοση.³¹⁵

Ανάμεσα στα ιαπωνικά χαρακτηριστικά, υπήρχαν αρκετά έργα με θέμα τη ζωή των γυναικών και συγκεκριμένα των εταιρών, που είχαν φιλοτεχνήσει διάφοροι καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε. Τα θέματα αυτά όπως ήταν φυσικό, σχετίζονταν με τον καλλωπισμό, τους περιπάτους στις κακόφημες γειτονίες, τους οίκους του Yoshiwara, τις καθημερινές ασχολίες καθώς και την γονεϊκή φροντίδα.³¹⁶

Ένα χαρακτηριστικό έργο του Monet, στο οποίο διαχειρίζεται το θέμα των γυναικών της Ιαπωνίας με έναν ιδιαίτερο τρόπο είναι *Η Γιαπωνέζα ή Η Κυρία Μονέ με Γιαπωνέζικη Ενδυμασία* (1876) (εικ. 139). Το μοντέλο του πίνακα, που είναι η πρώτη σύζυγος του καλλιτέχνη, Camille Doncieux³¹⁷ απεικονίζεται με μία αρκετά θεατρική στάση να κοιτάζει προς το μέρος του θεατή με χαμόγελο κάνοντας παράλληλα αέρα με την βεντάλια της.³¹⁸

Πρόκειται για ένα καθαρά «ιαπωνικό» έργο, καθώς η Camille φοράει ένα περίτεχνο κόκκινο κιμονό με μεταξένια και χρυσά κεντήματα,³¹⁹ ενώ μεγάλη εντύπωση προκαλεί το σχέδιο ενός εκφραστικού, σχεδόν ζωντανού πολεμιστή³²⁰ που προσδίδει μια τρισδιάστατη πλαστικότητα στον ένδυμα. Επιπλέον, το ουδέτερο φόντο διακοσμούν αμέτρητες βεντάλιες, που μοιάζουν να αιωρούνται στον αέρα, με δύο από αυτές να βρίσκονται και στο δάπεδο που καλύπτεται από μία μοκέτα από μπαμπού³²¹ με γεωμετρικά σχέδια.³²²

³¹⁴ Frank Milner, *Monet*, Κεντ 1999, σ. 19.

³¹⁵ Vanessa Gavioli, *Moné*, Αθήνα 2006, σ. 49.

³¹⁶ Geneviève Aitken, Marianne Delafond, *La Collection d'Estampes Japonaises de Claude Monet à Giverny*, Παρίσι 1983, σ. 38-65.

³¹⁷ Paul Hayes Tucker, *Monet: Le Triomphe de la Lumière*, Παρίσι 1990, σ. 140.

³¹⁸ Christoph Heinrich, *Κλωντ Μονέ: 1840-1926*, Αθήνα 2005, σ. 42.

³¹⁹ Bernard Denvir, *The Impressionists at First Hand*, Λονδίνο 1987, σ. 98.

³²⁰ Christoph Heinrich, ό.π., σ. 42.

³²¹ Bernard Denvir 1987, ό.π., σ. 98.

³²² Karin Sagner, ό.π., σ. 87.

Όλα τα στοιχεία του πίνακα μοιάζουν τεχνητά και επινοημένα.³²³ Η ελικοειδής κίνηση του σώματος,³²⁴ η κλίση του κεφαλιού, η μεγάλη καμπύλη της πλάτης και η κωδωνοειδής γραμμή του στριφώματος είναι χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στις καλλονές εταίρες των ουκίγιο-ε (εικ. 149, 150).³²⁵ Ωστόσο, η ξανθιά περούκα και τα χρώματα της σημαίας της Γαλλίας στην βεντάλια δεν θυμίζουν σε τίποτα τις γυναίκες της Ιαπωνίας δημιουργώντας, έτσι, την αίσθηση μια εικόνας - παρωδίας,³²⁶ παράλληλα με το γενικό ερωτικό υπονοούμενο.³²⁷

Η όλη αίσθηση που αποπνέεται από τον πίνακα είναι εκείνη της εορταστικής ατμόσφαιρας που πηγάζει από το έντονο και λαμπερό κόκκινο χρώμα του μεταξιού και την διακόσμηση. Ο Monet δημιουργεί μια «νεκρή φύση κιμονό» χωρίς να δίνει ιδιαίτερο νοηματικό βάθος στην σκηνή, ενώ είναι εμφανής η πρόθεση του να συνδέσει το φόντο, το δάπεδο και την μορφή μέσα από τις βεντάλιες και το ένδυμα.³²⁸

Την περίοδο δημιουργίας του έργου, ο ζωγράφος έχοντας στόχο να κάνει καλή εντύπωση στο Σαλόν, συνδύασε όλα τα χαρακτηριστικά που θεωρούσε ότι θα αντιπροσώπευαν τους θεατές.³²⁹ Η *Κυρία Μονέ με Γιαπωνέζικη Ενδυμασία* πουλήθηκε έναντι των 2.000 φράγκων³³⁰ κατά την δεύτερη έκθεση των Ιμπρεσιονιστών το 1876³³¹ και απέσπασε ιδιαίτερος θετικά σχόλια,³³² όπως για παράδειγμα από τον συγγραφέα Alexandre Pothey (1820-1897), που με άρθρο του στο περιοδικό *La Presse* (31/3/1876) έδειξε τον ενθουσιασμό του για την σχεδιαστική ικανότητα του καλλιτέχνη και τους λαμπρούς χρωματικούς τόνους.

Μερικά χρόνια αργότερα, ο Monet πήρε τις αποστάσεις του από το έργο, το οποίο απείχε σε ύψος από την υπόλοιπη καλλιτεχνική παραγωγή του. Έτσι, το χαρακτήρισε απλώς «ένα καπρίτσιο»,³³³ θεωρώντας ότι έκανε πολλές παραχωρήσεις προκειμένου να ικανοποιήσει την μανία του κοινού της εποχής για τον ιαπωνισμό.³³⁴

³²³ Karin Sagner, ό.π., σ. 83.

³²⁴ Bernard Denvir 2000, ό.π., σ. 98.

³²⁵ Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 19.

³²⁶ Christoph Heinrich, ό.π., σ. 42.

³²⁷ Bernard Denvir 2000, ό.π., σ. 98.

³²⁸ Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 20.

³²⁹ Bernard Denvir 2000, ό.π., σ. 98.

³³⁰ Christoph Heinrich, ό.π., σ. 42.

³³¹ Sylvie Patin, *Monet: "Un oeil... mais, Bon Dieu, quel oeil!"*, Παρίσι 1991, σ. 58.

³³² Paola Rapelli, *Monet*, Αθήνα 2006, σ. 52.

³³³ Gabriele Crepaldi, *The impressionists, the Complete Guide from Cezanne to Van Gogh*, Λονδίνο 2002, σ. 160.

³³⁴ Karin Sagner, ό.π., σ. 87.

Σε γενικότερο πλαίσιο, αν και οι γυναικείες φιγούρες του Monet δεν υιοθέτησαν στοιχεία από τις εταίρες του Edo, το περιβάλλον και ο τρόπος που τις τοποθετεί σε αυτό, θυμίζουν τα χαρακτηριστικά των μεγάλων Ιαπώνων δασκάλων. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελούν οι πίνακες που φιλοτέχνησε για τις κόρες του συλλέκτη έργων τέχνης Ernest Hoschedé (1837-1891) και της συζύγου του Alice Hoschedé (1844-1911), η οποία αργότερα παντρεύτηκε τον ίδιο τον καλλιτέχνη.

Ο μεγάλος αριθμός έργων που παρήγαγε, εμφάνιζε τα κορίτσια σε σκηνές βαρκάδας, να κωπηλατούν, να ψαρεύουν ή απλώς να περιπλανούνται στα ποτάμια του Ζιβερνί με την οικογενειακή τους βάρκα **(εικ. 151)**.³³⁵ Τα έργα αυτά, όπως και τα ιαπωνικά, χαρακτηρίζονται από ασυνήθιστες οπτικές γωνίες και κατατμήσεις της εικόνας, ενώ θυμίζουν τις Γιαπωνέζες εταίρες σε αντίστοιχες σκηνές στον ποταμό Sumida, που φιλοτέχνησαν καλλιτέχνες όπως ο Suzuki Harunobu **(εικ. 152)**.

³³⁵ Museyon Guides, *Art and Paris Impressionists & Post-Impressionists: The Ultimate Guide to Artists, Paintings and Places in Paris and Normandy*, Νέα Υόρκη 2011, σ. 146.

Από όλους τους ιμπρεσιονιστές, εκείνος που ενδιαφέρθηκε πιο έντονα για την ζωή στο Παρίσι και κυρίως για τα κακόφημα μέρη της, ήταν ο Edgar Degas. Ο Degas γεννήθηκε στο Παρίσι το 1834 από μια αρκετά εύπορη οικογένεια, που τον παρότρυνε να σπουδάσει Νομική. Πράγματι, εγγράφηκε στην Νομική Σχολή, όμως λόγω της αγάπης τους για την ζωγραφική, το 1853 ξεκίνησε τις σπουδές του στην σχολή του γλύπτη Louis-Ernest Barrias (1841-1905), ένα χρόνο αργότερα έγινε μαθητής του ακαδημαϊκού ζωγράφου Louis Lamothe (1822-1869)³³⁶ και το 1855 άρχισε να φοιτά στην Σχολή Καλών Τεχνών με ειδίκευση στην ζωγραφική και τη γλυπτική.³³⁷

Στην αρχή της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας επηρεάστηκε από κλασικιστικά πρότυπα, όπως τους Raphael (1483-1520) και Dominique Ingres (1780-1867), όμως στην συνέχεια έδειξε ενδιαφέρον για τα προβλήματα της δομής του χώρου και τα ζητήματα προοπτικής, καθώς και για τις γρήγορες κινήσεις, όπως φαίνεται από τις σκηνές στους ιπποδρόμους και στο μπαλέτο **(εικ. 153-133)**.³³⁸

Περίπου από τα μέσα της δεκαετίας του 1870, ο καλλιτέχνης αρχίζει να πειραματίζεται περισσότερο με θέματα που θυμίζουν τους καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε και αφορούν τα κακόφημα μέρη και τις γυναίκες χαμηλής κοινωνικής τάξης, που εμπλέκονταν με την πορνεία στις καθημερινές στιγμές τους **(εικ. 154-156)**.

Ανάμεσα στις δημιουργίες του βρίσκονται τα έργα με γυμνές γυναικείες μορφές σε εσωτερικούς χώρους και πόζες πολύ διαφορετικές από εκείνες που χαρακτήριζαν τον ιδεαλισμό των κλασικιστικών θεμάτων. Όπως έλεγαν οι κριτικοί τέχνης, οι πίνακες αυτοί αποτελούσαν «εικόνες κλειδαρότρυπας» στις καθημερινές συνήθειες των γυναικών με σκοπό την αποδόμηση του εξιδανικευμένου χαρακτήρα τους από τον καλλιτέχνη.³³⁹

Τα περισσότερα από αυτά τα έργα δημιουργήθηκαν με παστέλ χρώματα και συνδέονται με τα προβλήματα όρασής του. Από την δεκαετία του 1880, όταν η όραση του άρχισε να φθίνει αρκετά, ο Degas θεώρησε ότι μπορούσε να χειριστεί καλύτερα τις αποχρώσεις και την υφή του παστέλ από την ελαιογραφία και αναζήτησε θέματα που

³³⁶ Nathalia Brodskaja, ό.π., σ. 235-237.

³³⁷ Bernd Growe, *Edgar Degas: 1834-1917*, Κολωνία 1994, σ. 94.

³³⁸ Edward Lockspeiser, ό.π., σ. 37.

³³⁹ Bernard Denvir 2000, ό.π., σ. 225.

δεν απαιτούσαν γρήγορες κινήσεις.³⁴⁰ Έτσι, μελέτησε τις σκηνές γυναικών κατά τη διάρκεια ή μετά το μπάνιο τους, σε διαφορετικές στάσεις και στιγμές (**εικ. 157-159**).

Σε όλες τις δράσεις τους, οι φιγούρες, που είναι αποκλειστικά γυναίκες αμφιβόλου ηθικής,³⁴¹ βρίσκονται συνήθως σε ασταθείς πόζες κατά την διάρκεια της κίνησης, αγνοώντας τον θεατή με γυρισμένη την πλάτη και προσηλωμένες σε αυτό με το οποίο καταπιάνονται κάθε φορά (**εικ. 160**).³⁴² Τα σώματα τους παρόλο που είναι γυμνά δεν εμπνέουν κανένα αισθησιασμό και επιθυμία για την σάρκα.³⁴³ Αντιθέτως, μοιάζουν να αποτελούν μελέτη στάσεων και κινήσεων,³⁴⁴ ενώ παράλληλα τους δίνεται ο χαρακτήρας των βασανισμένων πλασμάτων μέσα σε μια σχετικά βαριά ατμόσφαιρα.³⁴⁵ Επιπλέον, οι μορφές είναι μοναχικές και ανώνυμες με τα γυρτά ή σκιασμένα πρόσωπα να μην αποκαλύπτουν την ταυτότητα του ατόμου.³⁴⁶

Λόγω των συνθέσεών του, ο Degas κατηγορήθηκε για τα ταπεινά του ένστικτα. Ο Γάλλος μυθιστοριογράφος Joris-Karl Huysmans (1848-1907) δήλωσε για τον καλλιτέχνη ότι «διέπραξε την μεγαλύτερη προσβολή στον αιώνα του, να καταρρίψει το ανέγγιχτο είδωλο, την γυναίκα, από το βάθρο της και να την εξευτελίσει με το να την απεικονίσει μέσα στο μπάνιο, σε ταπεινωτικές στάσεις, να επιδίδεται σε προσωπικές πράξεις καλλωπισμού».³⁴⁷ Για τον ζωγράφο, όμως, οι πίνακες του ήταν η «εικόνα» της μοντέρνας ζωής, καθώς όπως είχε εξομολογηθεί και ο ίδιος: «Δύο αιώνες πριν, θα φιλοτεχνούσα της Σωσσάνα στο Λουτρό, σήμερα ζωγραφίζω μόνο γυναίκες στο μπάνιο τους».³⁴⁸

Όπως είχε επισημάνει ο καλλιτέχνης και τεχνοκριτικός Zacharie Astruc (1833-1907) το 1867, η τέχνη της Ιαπωνίας άλλαξε την ευρωπαϊκή ζωγραφική.³⁴⁹ Η άποψη αυτή φαίνεται να έχει την απόλυτη εφαρμογή της στο έργο του Degas. Ο Γάλλος ζωγράφος διέθετε μεγάλη συλλογή ιαπωνικών χαρακτικών, γεγονός που δηλώνει και το πάθος του για την τέχνη της Άπω Ανατολής. Μέσω των χαρακτικών, επηρεάστηκε από τις στάσεις και τις κινήσεις των εταιρών και μετέφερε τα χαρακτηριστικά αυτά

³⁴⁰ Edward Lockspeiser, ό.π., σ. 37-38.

³⁴¹ Daniel Catton Rich, *Edgar-Hilaire-Germain Degas*, Νέα Υόρκη 1985, σ. 116.

³⁴² Keith Roberts, *Degas*, Οξφόρδη 1982, σ. 36.

³⁴³ Robert Gordon, Andrew Forge, *Degas*, Λονδίνο 1988, σ. 236.

³⁴⁴ Daniel Catton Rich, ό.π., σ. 116.

³⁴⁵ Robert Gordon, Andrew Forge, ό.π., σ. 236.

³⁴⁶ Richard Kendall, *Degas beyond Impressionism*, Λονδίνο 1996, σ. 148.

³⁴⁷ Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 35.

³⁴⁸ Colta Feller Ives, ό.π., σ. 35.

³⁴⁹ Henri Loyrette, Gary Tinterow, *Impressionisme: Les Origines 1859 - 1869*, Παρίσι 1994, σ. 233.

στις χαμηλού επιπέδου γυναίκες που ζούσαν στη σύγχρονη Γαλλία.³⁵⁰

Μια από τις σημαντικότερες πηγές του αποτέλεσε το *Hokusai Manga*³⁵¹ με τις μηχανικές και φευγαλέες αλλά άκρως μελετημένες στάσεις και κινήσεις **(εικ. 114)**. Οι αμέτρητες εικόνες του Hokusai, σκυμμένων ή γονατισμένων γυναικών, με συστρεφόμενη στάση, στρεβλούς αγκώνες και περίεργα λυγίσματα,³⁵² να επιδίδονται στις καθημερινές τους ασχολίες, άσκησαν μεγάλη επίδραση στον Degas, που με τη σειρά του, επηρέασε καλλιτέχνες όπως τον Marcel Duchamp (1887-1968), ο οποίος δημιούργησε παρόμοιες εικόνες **(εικ. 161)**.³⁵³

Αναμφισβήτητη έμπνευση υπήρξε, επιπλέον, ο Katsukawa Shunchō με τα νωθρά γυναικεία σώματα **(εικ. 52)**³⁵⁴ αλλά και ο Torii Kiyonaga με τις σκηνές γυναικών σε λουτρά **(εικ. 162)**,³⁵⁵ ενώ λέγεται, ότι στο υπνοδωμάτιό του ο Degas είχε τοποθετήσει σε περίοπτη θέση μια σχετική ξυλογραφία του Ιάπωνα καλλιτέχνη.³⁵⁶

Χαρακτηριστικές είναι και οι εταίρες του Utamaro, οι οποίες ξεμπερδεύουν τα μαλλιά τους **(εικ. 163)** με το λυγισμένο σώμα και την προσήλωση στο γεγονός.³⁵⁷ Ωστόσο, οι αγαλμάτινες, γεμάτες αίγλη, Γιαπωνέζες έρχονται σε αντιδιαστολή με τις κοινές γυναίκες του Degas.³⁵⁸

Γνώρισμα του καλλιτέχνη ήταν και η επικέντρωσή του στον λαιμό και την πλάτη των γυναικών.³⁵⁹ Όμως, σε αντίθεση με τα ουκίγιο-ε δεν τους προσδίδει αισθησιασμό, αλλά αντίθετα τις παρουσιάζει να επιδίδονται σε καθημερινές, μη ερωτικές σκηνές ρουτίνας προσεγγίζοντας περισσότερο το *manga* του Hokusai.³⁶⁰ Ακόμη, κάποιες φορές τις εμφανίζει υπό τη συνοδεία μιας υπηρέτριας, όπως ακριβώς έκαναν και οι προγενέστεροι Ιάπωνες συνάδελφοί του με τις εταίρες και τις kamuro τους **(εικ.160)**.³⁶¹

Μια άλλη αγαπημένη θεματολογία του ζωγράφου είναι οι σκηνές καφενείων ή τα καμπαρέ, οι περιοχές δηλαδή που σύχναζαν οι ανήθικες γυναίκες της Γαλλίας. Ο Degas στα έργα αυτά, παρουσιάζει τις μορφές και κυρίως τα πρόσωπα με μη κολακευτικό

³⁵⁰ Steven Leuthold, ό.π., σ. 233.

³⁵¹ Colin Wiggins, *Μετεμπρεσιονισμός*, Αθήνα 1993, σ. 57.

³⁵² Colta Feller Ives, ό.π., σ. 39.

³⁵³ Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 36.

³⁵⁴ Colta Feller Ives, ό.π., σ. 39.

³⁵⁵ Xavier Rey, *Degas et le Nu*, Παρίσι 2012, σ. 113.

³⁵⁶ Daniel Catton Rich, ό.π., σ. 114.

³⁵⁷ Richard Kendall, ό.π., σ. 149.

³⁵⁸ Colta Feller Ives, ό.π., σ. 43.

³⁵⁹ John Reeve, ό.π., σ. 106.

³⁶⁰ Richard Sims, *French Policy Towards the Bakufu and Meiji Japan 1854-95*, Λονδίνο 1998, σ. 289.

³⁶¹ Steven Leuthold, ό.π., σ. 233.

τρόπο, ενώ η επιλογή του συνδέεται ενδεχομένως με τον μισογυνισμό που του επέρριπταν.³⁶² Τα μέρη εκείνα παραπέμπουν στα έργα καλλιτεχνών όπως του Kiyonaga, που απεικονίζει τις εταίρες να συναθροίζονται στις συνοικίες του Yoshiwara (**εικ. 164**). Ένα σχετικό παράδειγμα αποτελεί ο πίνακας *Γυναίκες σε Καφέ* (**εικ. 136**), που απεικονίζει τέσσερις Παριζιάνες εταίρες που πιθανόν βρίσκονται σε παράνομες συναντήσεις. Εκτός από το παρόμοιο θέμα, ο Degas δανείζεται και τις τεχνοτροπικές καινοτομίες των Ιαπώνων καλλιτεχνών, με τις επίπεδες μορφές να διακόπτονται απότομα από τις κολόνες του οικοδομήματος (**εικ. 39, 164**).³⁶³ Στο σημείο αυτό βέβαια πρέπει να διευκρινιστεί ότι η συνήθεια του ζωγράφου να διακόπτει τις σκηνές του απότομα ή και να χρησιμοποιεί το στοιχείο των κολονών οφείλεται και στην επίδραση που του άσκησε η φωτογραφία.³⁶⁴

Ένας άλλος ασυνήθιστος πίνακας του Degas είναι και η *Γυναίκα με Σκύλο* (**εικ. 165**). Η μορφή παρουσιάζεται να κάθεται γυρισμένη, ενώ το πρόσωπο της είναι σχεδόν κρυμμένο από το καπέλο. Αυτό το έργο έχει παρόμοια διάταξη με την *Καλλονή σε Καθρέφτη* του Utamaro (**εικ. 166**), που απεικονίζει μια νεαρή εταίρα να καθρεφτίζει το πρόσωπό της. Ωστόσο, η τέχνη του Degas παρουσιάζεται αυθεντική και ανεξάρτητη, χωρίς να μιμείται, ενώ όπως υπογραμμίζει ο Huysmans στην έκθεση των Ανεξάρτητων το 1881: «...αυτή η εικόνα, απότομη και ανήσυχη, εντυπωσιακή όπως εκείνες των Ιαπώνων - η κλοπή ενός κινήματος, η απόκτηση μιας στάσης ζωής - δεν ανήκει παρά μόνο σε εκείνον».³⁶⁵

Η σειρά των έργων με την Mary Cassatt να επισκέπτεται το Λούβρο ενισχύει την άποψη της υιοθέτησης στοιχείων από τα ουκίγιο-ε (**εικ. 132, 167**). Πιο συγκεκριμένα, απεικονίζεται μια φιγούρα καθισμένη που διαβάζει και μια όρθια με γυρισμένη την πλάτη να κοιτάζει τα εκθέματα, ενώ και οι δύο μορφές φαίνονται απορροφημένες σε αυτό που κάνουν. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η όρθια γυναίκα, δηλαδή η Cassatt, με το καπέλο της να θυμίζει την κόμμωση των εταιρών³⁶⁶ και το ένδυμα με τον τρόπο που αποδίδεται να παραπέμπει στην μακριά, κυματιστή καμπύλη του κιμονό.³⁶⁷ Επίσης, η ανοδική κλίση του δαπέδου, η οπτική σε κοντινή απόσταση, τα γεωμετρικά σχήματα

³⁶² Bernard Denvir 2000, ό.π., σ. 225.

³⁶³ Jude Welton, ό.π., σ. 55.

³⁶⁴ Colta Feller Ives, ό.π., σ. 38.

³⁶⁵ Ministere de la Culture et de la Communication, ό.π., σ. 185.

³⁶⁶ Colta Feller Ives, ό.π., σ. 35-37.

³⁶⁷ Jude Welton, ό.π., σ. 55.

στο φόντο, οι επικαλυπτόμενες φιγούρες και η απότομη διακοπή τους από τον τοίχο, ο οποίος δημιουργεί έτσι έναν πιο στενό χώρο ενισχύοντας το σχήμα των *hashira-e* (柱絵判, μακρόστενα χαρακτηριστικά) κάνει τα έργα ακόμη πιο «ιαπωνικά».³⁶⁸

Η ιαπωνική επίδραση των ουκίγιο-ε φαίνεται και στα έργα με θέμα το μπαλέτο. Αν και φαινομενικά οι σκηνές αυτές δεν σχετίζονται με τις φιγούρες των ουκίγιο-ε, η τεχνική με την οποία τις φιλοτεχνεί ο Degas είναι παρόμοια. Πιο συγκεκριμένα, και εδώ βλέπουμε τις γρήγορες και νευρικές κινήσεις, την αυθόρμητη ταξινόμηση, τις ασυνήθιστες οπτικές θέασης, την ανισορροπία,³⁶⁹ την ασυμμετρία και πάνω απ' όλα τις γυναίκες των κατώτερων κοινωνικά στρωμάτων που συνδέονταν με την πορνεία (εικ. 133).

³⁶⁸ Jude Welton, ό.π., σ. 55.

³⁶⁹ Centre National de la Recherche Scientifique, *La Condition Sociale de l'Artiste*, Παρίσι 1985, σ. 82.

Η Mary Cassatt είναι μια από τις σημαντικότερες γυναίκες ζωγράφους του ιμπρεσιονισμού, που έδρασαν στην Γαλλία κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Γεννημένη από ευκατάστατη οικογένεια το 1844 στο Αλεγκένι της Πενσυλβάνια,³⁷⁰ πέρασε κάποια χρόνια της ζωής της σε διάφορες περιοχές των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής και της Ευρώπης, διευρύνοντας τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα της.

Τα πρώτα της μαθήματα ζωγραφικής πραγματοποιήθηκαν στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Πενσυλβάνια στις αρχές του 1860 και το 1866 εγκατέλειψε οριστικά την περιοχή για το Παρίσι, προκειμένου να συνεχίσει τις σπουδές της.³⁷¹ Όμως, καθώς στο Παρίσι οι σπουδές στην Ακαδημία Καλών Τεχνών δεν επιτρέπονταν για τις γυναίκες, η Cassatt κατέφυγε σε εναλλακτικούς τρόπους διδασκαλίας. Συγκεκριμένα, μαθήτευσε κοντά σε σημαντικούς καλλιτέχνες όπως τον Jean-Léon Gérôme (1824-1904) και τον Thomas Couture (1815-1879) και παράλληλα εξασκήθηκε μόνη της αντιγράφοντας έργα στο μουσείο του Λούβρου.³⁷²

Ο αντισυμβατικός χαρακτήρα της Cassatt την ωθούσε στο να αποκοπεί από τα κλασικιστικά πρότυπα.³⁷³ Έτσι, όταν γνωρίζει τον Degas, ο οποίος την συστήνει στους ιμπρεσιονιστικούς κύκλους και την προσκαλεί να συμμετέχει στην ομάδα τους, εκείνη το αποδέχεται με μεγάλη χαρά,³⁷⁴ ενώ όπως ανέφερε αργότερα και η ίδια: «...τότε ξεκίνησα να ζω».³⁷⁵

Ανάμεσα στα αγαπημένα θέματα της ζωγράφου ήταν οι οικογενειακές στιγμές και κυρίως οι μητέρες σε τρυφερές στιγμές με τα παιδιά τους (**εικ. 168**), κάτι που όπως είδαμε, απασχόλησε και τους καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε. Η πρώτη επαφή της με την ιαπωνική τέχνη έγινε το 1890, όταν επισκέφθηκε μια έκθεση χαρακτηριστικών στην Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού. Αφού είδε την έκθεση, η Cassatt έγραψε στην φίλη και συνάδελφό της, Berthe Morisot: «Σοβαρά, δεν πρέπει να τη χάσεις. Εσύ που θέλεις να φτιάχνεις πολύχρωμα χαρακτηριστικά, δεν θα μπορούσες να φανταστείς κάτι πιο όμορφο...

³⁷⁰ Diane Kelder, *Le Grand Livre de l'Impressionisme Français*, Παρίσι 1983, σ. 134.

³⁷¹ Nancy Mowll Mathews, *Mary Cassatt*, Μίσιγκαν 1987, σ. 10-11.

³⁷² Alix Wood, *Mary Cassatt*, Νέα Υόρκη 2015, σ. 6.

³⁷³ John Reeve, *ό.π.*, σ. 45.

³⁷⁴ Nicholas Wadley, *Impressionist and Post-Impressionist Drawing*, Λονδίνο 1991, σ. 120.

³⁷⁵ Lionel Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossings Between Japan and the West*, Νέα Υόρκη, 2011, σ. 41.

Έλα όσο πιο σύντομα μπορείς».³⁷⁶

Από εκείνη την στιγμή η ιμπρεσιονίστρια ζωγράφος γίνεται μανιώδης συλλέκτης των ουκίγιο-ε με τη συλλογή της να περιλαμβάνει έργα μεγάλων δασκάλων του 18ου και 19ου αιώνα. Εμπνευσμένη από την έκθεση, ξεκίνησε την ίδια χρονιά να δημιουργεί σειρές των δέκα χαρακτηριστικών η κάθε μια, απομιμήσεων της ιαπωνικής μεθόδου, που απεικονίζουν καθημερινές σκηνές των γυναικών. Έτσι, τον Απρίλιο του 1891, εικοσιπέντε πλήρεις σειρές ήταν έτοιμες προς έκθεση και πώληση.³⁷⁷

Από τους τίτλους των δέκα χαρακτηριστικών που ήταν *Η Κόμμωση, Η Πρόβα, Γυναίκα που Πλένεται, Το Γράμμα, Απογευματινό Τσάι, Το Φωτιστικό, Στο Τρένο, Το Μπάνιο, Το Φιλί της Μητέρας* και το *Μητρικό Χάδι*, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι τα θέματα αφορούν κυρίως την γυναικεία περιποίηση και την μητρότητα (**εικ. 169-178, 138**).

Τα χαρακτηριστικά της Cassatt σε αντίθεση με τις ξυλογραφίες των ουκίγιο-ε, είναι τονικές οξυγραφίες, χρονολογημένες το 1890-1891 και προσέγγισαν κατά πολύ το *ōban* σχήμα των ουκίγιο-ε. Τα πολλαπλά μοτίβα, οι επίπεδες επιφάνειες,³⁷⁸ η ασυμμετρία, οι απλές γραμμές και τα έντονα περιγράμματα³⁷⁹ είναι μερικά από τα στοιχεία που προδίδουν τον «ιαπωνικό» χαρακτήρα τους. Επιπλέον, η χρήση των χρωμάτων διαφέρει από έργο σε έργο. Σε αντίθεση με τα ουκίγιο-ε, το μαύρο χρώμα σε μεγάλες επιφάνειες αποφεύγεται και δίνεται βάση στις αποχρώσεις του μπλε.³⁸⁰ Όσον αφορά την όχρα, το καφέ και τις απαλές αποχρώσεις που επιλέγει, αυτές κινούνται στα πρότυπα καλλιτεχνών όπως είναι οι Eisen, Utamaro και Koryūsaï (**εικ. 42, 163, 49**).³⁸¹

Βλέποντας τα έργα μεμονωμένα, μπορούμε να παρατηρήσουμε καλύτερα τις επιδράσεις των bijin-ga στην θεματολογία και την τεχνοτροπία που επιλέγει η καλλιτέχνιδα. Στα χαρακτηριστικά *Στο Τρένο, Το Μπάνιο, Το Φιλί της Μητέρας* και το *Μητρικό Χάδι* βρίσκουμε το προσφιές ιαπωνικό θέμα μητέρας και παιδιού.

Το έργο με τίτλο *Στο Τρένο* (**εικ. 175**) μας προσφέρει μια εικόνα που εκτυλίσσεται σε έναν εξωτερικό χώρο, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά όπου οι σκηνές διαδραματίζονται σε εσωτερικά οικιών. Εντυπωσιακή, εδώ, είναι η φιγούρα του παιδιού που βρίσκεται στην μέση, ντυμένο στα λευκά και ξεχωρίζει ανάμεσα στην

³⁷⁶ Sandy Kita, ό.π., σ. 143.

³⁷⁷ Jude Welton, ό.π., σ. 56.

³⁷⁸ Colta Feller Ives, ό.π., σ. 46.

³⁷⁹ Sandy Kita, ό.π., σ. 145.

³⁸⁰ Martine Mauvieux, *Mary Cassatt*, Παρίσι 1988, σ. 20-21.

³⁸¹ Sandy Kita, ό.π., σ. 145.

αυστηρή, φιγούρα της μητέρα με το έντονο καφέ ένδυμα και στο ροζ φόρεμα της τροφού, που μοιάζει περισσότερο ανεκτική στις παιδικές απαιτήσεις.

Στα χαρακτηριστικά *Το Μπάνιο* (εικ. 176), *Το Φιλί της Μητέρας* (εικ. 177) και το *Μητρικό Χάδι* (εικ. 178) παρατηρούμε την κυρτές μορφές, τα φυτικά σχέδια του φορέματος, την φυγόκεντρη διάταξη, ενώ στις δύο περιπτώσεις (*Το Φιλί της Μητέρας*, *Μητρικό Χάδι*) δεν καθορίζεται ο διαχωρισμός των σωμάτων.

Το χαρακτηριστικό *Η Πρόβα* (εικ. 170) έχει εντυπωσιακή ομοιότητα με το έργο *Η Εταίρα Hinagata με Δύο Kamuro* του Koryūsaï (εικ. 179). Και στα δύο έργα φαίνεται το ενδιαφέρον για την μόδα και τα ενδύματα. Επίσης η όρθια γυναικεία μορφή, που με την γυρισμένη πλάτη της και τον τρόπο που έχει σταθεί παραπέμπει στην στάση των εταιρών της Ιαπωνίας,³⁸² ρίχνει τη ματιά της στην γυναίκα δίπλα της, η οποία της διορθώνει το φόρεμα, όπως ακριβώς κοιτάζει και η φιγούρα του Hinagata τις δύο kamuro, που παίζουν πίσω της.³⁸³ Επίσης, η φιγούρα αυτή που εμφανίζεται περισσότερο ευρωπαϊκή, με τον καθρέφτη να δημιουργεί την αντανάκλασή της, και την σκυφτή μοδίστρα αφοσιωμένη στην εργασία της, οδηγεί στην δημιουργία ενός τριγώνου.

Το *Απογευματινό Τσάι* (εικ. 138) παρουσιάζει μια τυπική ευρωπαϊκή σκηνή δύο γυναικών που παίρνουν το τσάι τους, ενώ λόγω της επιπεδότητας, της αφαίρεσης και των έντονων γραμμικών στοιχείων φαίνεται η σύμπλευση των δύο πολιτισμών (δυτικού-ιαπωνικού), χωρίς ίχνος ειρωνικής διάθεσης. Επιπλέον, παρά την χρήση αρκετών χρωμάτων, η σύνθεση είναι ιδιαίτερα αρμονική.³⁸⁴

Στο χαρακτηριστικό *Το Φωτιστικό* (εικ. 174) παρουσιάζεται μια γυναίκα πλαισιωμένη από την διακοσμητική επίπλωση να κάθεται δίπλα σε μια διακοσμητική λάμπα, με την πλάτη γυρισμένη σε κομψή πόζα. Παρά την ύπαρξη του τεχνητού φωτός που εκπέμπει η λάμπα, στο δωμάτιο δεν υπάρχουν σκιές, αλλά αντίθετα ένα φως ενιαίο όπως συνέβαινε και με τα χαρακτηριστικά ουκίγιο-ε.³⁸⁵

Ένα χαρακτηριστικό με σαφή επιρροή από την *Hinazuru Από το Keizetsuro* (εικ. 180) του Utamaro είναι *Η Επιστολή*. Εδώ η Cassatt υιοθετεί το στοιχείο του φακέλου που τοποθετεί στο στόμα της μορφής, όπως ακριβώς έκανε και ο Ιάπωνας καλλιτέχνης.³⁸⁶

³⁸² Martine Mauvieux, ό.π., σ. 20-21.

³⁸³ Sandy Kita, ό.π., σ. 143.

³⁸⁴ Martine Mauvieux, ό.π., σ. 20-21.

³⁸⁵ Jude Welton, ό.π., σ. 57.

³⁸⁶ Xiaojing Zhou, *The Ethics and Poetics of Alterity in Asian American Poetry*, Αϊόβα Σίτι 2006, σ.140.

Από τις δέκα έγχρωμες τονικές οξυγραφίες, τα έργα *Η Κόμμωση* και η *Γυναίκα που Πλένεται* (**εικ. 169, 171**) αποτελούν τα γαλλικά ισοδύναμα των ιαπωνικών χαρακτηριστικών και προεικονίζουν τις λιθογραφίες που θα δημιουργήσει πέντε έτη αργότερα ο Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) με τίτλο *Αυτές* (**εικ. 181**).³⁸⁷ Στην τέχνη των ουκίγι-ε, η εικόνα γυναικών που πλένονται ή κοιτάζουν τον εαυτό τους στον καθρέφτη ήταν αρκετά συνήθης.³⁸⁸ Η Cassatt υιοθετεί το συγκεκριμένο θέμα, χρησιμοποιώντας παράλληλα την απλότητα της γραμμής,³⁸⁹ που συνδυάζεται με επιφάνειες επίπεδου χρώματος.³⁹⁰

Από τους Ιάπωνες καλλιτέχνες, εκείνου που το έργο παρουσιάζει τις μεγαλύτερες ομοιότητες με τα χαρακτηριστικά της Cassatt, είναι ο Kitagawa Utamaro. Ο Utamaro δημιουργεί σειρές ξυλογραφιών με ήρεμες γυναικείες μορφές στις καθημερινές τους δραστηριότητες, όπως είναι για παράδειγμα η περιποίηση την κόμμωσή τους, ενώ χρησιμοποιεί συχνά το μοτίβο του καθρέφτη σε διάφορες σκηνές (**εικ. 182**).³⁹¹ Επίσης, παρουσιάζει συνήθως την πίσω όψη τους, τονίζοντας το χνούδι στο πάνω μέρος του λαιμού, ένα από τα στοιχεία ομορφιάς στην Ιαπωνία.³⁹²

Η καλλιτέχνιδα χρησιμοποιεί τα παραπάνω χαρακτηριστικά στις συνθέσεις της, εμπνευσμένη κυρίως από τα έργα του Ιάπωνα δασκάλου που είχε στην συλλογή της. Παράλληλα δανείζεται τα χρώματα, την κόμμωση και την παρόμοια θεματογραφία, όπως τις σκηνές ανιδιοτελούς αγάπης μεταξύ μητέρας και παιδιού, που ο καλλιτέχνης απεικόνισε με αρκετή οικειότητα (**εικ. 183**).³⁹³

Εκτός από τον Utamaro, τα θέματα που βρίσκονται εγγύτερα στην Cassatt και σχετίζονται με την μητρότητα ή τις γυναίκες την ώρα του καλλωπισμού απαντώνται σε καλλιτέχνες όπως ο Kiyonaga (**εικ. 184**).³⁹⁴ Συμπληρωματικά, η Adelyn Breeskin παρατηρεί ότι η Cassatt θα πρέπει να μελέτησε πολύ προσεκτικά την τεχνοτροπία καλλιτεχνών όπως του Toyokuni I (**εικ. 70**), καθώς στα χαρακτηριστικά *Η Κόμμωση* και η

³⁸⁷ Roger Passeron, *La Gravure Impressionniste: Origines et Rayonnement*, Παρίσι 1974, σ. 144.

³⁸⁸ Jude Welton, ό.π., σ. 56.

³⁸⁹ Nancy Mowll Mathews, *Mary Cassatt: Une Impressionniste Americaine a Paris*, Βρυξέλλες 2018, σ. 113.

³⁹⁰ Jude Welton, ό.π., σ. 56.

³⁹¹ Colta Feller Ives, ό.π., σ. 53.

³⁹² Jude Welton, ό.π., σ. 56.

³⁹³ Colta Feller Ives, ό.π., σ. 46.

³⁹⁴ Helene Roberts, *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, Άμπινγκτον 2013, σ. 111.

Γυναίκα που Πλένεται βρίσκουμε παρόμοιο τρόπο απόδοσης του περιγράμματος της γυναικείας σιλουέτας.³⁹⁵

Σε κάθε περίπτωση πάντως, είναι εμφανές το έντονο ενδιαφέρον της Cassatt για την διακοσμητική επιπεδότητα, τις ευρείες επιφάνειες χρωμάτων και τις αντιθέσεις ανάμεσα στους χρωματικούς τόνους και το περίγραμμα³⁹⁶ που χαρακτήριζαν τα ουκίγιο-ε. Όμως, σε αντίθεση με τους Ιάπωνες καλλιτέχνες, τα χαρακτηριστικά της είναι περισσότερο ατμοσφαιρικά με τις μορφές να αποπνέουν εσωτερικότητα και να έχουν μεγαλύτερο ρεαλισμό.³⁹⁷

Οι οξυγραφίες της καλλιτέχνιδος έλαβαν αρκετά θετικά σχόλια με τον Camille Pissarro να λέει: «...το αποτέλεσμα είναι θαυμάσιο, τόσο όμορφο όσο η ιαπωνική τέχνη, και δημιουργημένο από χαρακτηριστικό μελάνι».³⁹⁸ Από την άλλη πλευρά, ο τεχνοκριτικός Félix Fénéon (1861-1944), ενδιαφερόμενος για την ιαπωνική τέχνη, έκανε δριμύτατες παρατηρήσεις σχετικά με το συγκεκριμένο θέμα, που φανέρωναν επίσης, την προσωπική του αντίληψη για τις τεχνικές των χαρακτηριστικών και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε καλλιτέχνη. Για παράδειγμα, στην περίπτωση της Cassatt, αφού είδε τα έργα της, επεσήμανε: «Μπορεί να παίρνει ό,τι θέλει από την [ιαπωνική] παράδοση, αρκεί να κρατάει την αυθεντικότητά της ακέραιη. Θα πρέπει να διευρύνει το ενδιαφέρον της από το να μιμείται. Σήμερα, ο τρόπος που δημιουργεί ένα σύμπλεγμα χεριών, ώμων, και γενικότερα περιγραμμάτων σε γυμνά, θυμίζει πολύ περισσότερο εκείνα του Utamaro, και δείχνει την επίδραση από τους ευτραφείς λαιμούς του Kiyonaga - ωστόσο, χωρίς τον πρόχειρο, σχεδόν ακαλαίσθητο, νατουραλισμό του τελευταίου».³⁹⁹

Η Mary Cassatt φιλοτεχνεί και άλλα έργα που δανείζονται στοιχεία από τα ιαπωνικά χαρακτηριστικά. Για παράδειγμα, σε αρκετούς πίνακες απεικονίζει τις γυναίκες και τα παιδιά, μορφές που παραμένουν πιστές στην κλασική και δυτική εμφάνιση, να απολαμβάνουν ξέγνοιαστες στιγμές βαρκάδας (**εικ. 185**). Με τις δημιουργίες της, προσεγγίζει τις αντίστοιχες ξυλογραφίες των μεγάλων Ιαπώνων καλλιτεχνών (**εικ. 186**) ενώ χρησιμοποιώντας την τεχνική των ουκίγιο-ε αλλά και της φωτογραφίας, οδηγεί τις εικόνες να ξεφεύγουν από τα όρια του πίνακα.⁴⁰⁰

³⁹⁵ Martine Mauvieux, ό.π., σ. 20.

³⁹⁶ Nicholas Wadley, ό.π., σ. 41.

³⁹⁷ Colta Feller Ives, ό.π., σ. 53.

³⁹⁸ Colta Feller Ives, ό.π., σ. 45.

³⁹⁹ Bernard Denvir 1992, ό.π., σ. 77.

⁴⁰⁰ Ministère de la Culture et de la Communication, ό.π., σ. 215

Με βάση κάποια ύστερα χαρακτηριστικά της Cassatt, όπως τα *Μαζεύοντας Φρούτα* και *Ταΐζοντας τις Πάπιες* (εικ. 187-188) που ακολουθούν το μοτίβο των ουκίγιο-ε, αντιλαμβανόμαστε την διαρκή αγάπη της ζωγράφου για την ιαπωνική τέχνη. Όμως, η καλλιτεχνική δράση της έχει εξασθενήσει καθώς αντιμετωπίζει προβλήματα όρασης.⁴⁰¹ Πλέον, δεν μιμείται ούτε υιοθετεί στοιχεία αλλά ζωγραφίζει με βάση την αίσθηση και την μνήμη για τα ιαπωνικά χαρακτηριστικά που είδε και που δεν ξεθώριασε ποτέ.

⁴⁰¹ Colta Feller Ives, ό.π., σ. 53.

Όπως γίνεται αντιληπτό από την προηγούμενη ενότητα, η ιαπωνική τέχνη αποτέλεσε αφορμή για την δημιουργία εξαίσιων έργων με πρωταγωνίστριες τις θηλυκές φιγούρες, που χωρίς να χάνουν τον ευρωπαϊκό τους χαρακτήρα, υιοθετούσαν στοιχεία των ουκίγιο-ε, ανάλογα με τις προτιμήσεις και την ιδιοσυγκρασία του κάθε καλλιτέχνη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο βρίσκονται οι βεντάλιες και οι ομπρέλες, τα δύο βασικότερα αντικείμενα που χρησιμοποιούσαν οι Γιαπωνέζες εταίρες προκειμένου να αναδειχθεί η θηλυκότητά τους.

Ο Claude Monet δεν έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα αντικείμενα αυτά, καθώς το κύριο μέλημα του ήταν η τοπιογραφία. Ωστόσο, μπορούμε να δούμε κάποια παραδείγματα με επιρροές από τα ουκίγιο-ε. Στον πίνακα *Η Κυρία Μονέ με Γιαπωνέζικη Ενδυμασία* (εικ. 139), παρουσιάζει την σύζυγό του να κρατάει μια αναδιπλούμενη βεντάλια *ogi* κάνοντας την χαρακτηριστική συστρεφόμενη κίνηση των γυναικών του Edo και σε όλο τον χώρο αφήνει διάσπαρτες τις βεντάλιες *uchiwa* για να τονίσει ακόμα περισσότερο τον ιαπωνικό χαρακτήρα του έργου.

Όσον αφορά την ομπρέλα, ο Monet έχει δημιουργήσει ορισμένα έργα με την γυναικεία μορφή να βρίσκεται σε στιγμές ελικοειδούς κίνησης υποβοηθούμενη από τον ρόλο του αντικειμένου αυτού, όπως ακριβώς έκαναν και οι εταίρες των ουκίγιο-ε (εικ. 189).

Προχωρώντας στον Édouard Manet, παρατηρούμε ότι δεν έδωσε κάποιο ιδιαίτερο δείγμα γυναικών με ομπρέλες που να θυμίζει τις *bijin-ga*, όμως ενδιαφέρον παρουσιάζει το πλήθος έργων που εμπεριέχουν το στοιχείο της βεντάλιας. Ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς πίνακες, στον οποίο φαίνεται και η μανία της εποχής με την ιαπωνική κουλτούρα είναι η *Προσωπογραφία της Nina de Callias (Η Κυρία με τις Βεντάλιες)* (εικ. 190).

Το έργο αυτό απεικονίζει την Γαλλίδα συγγραφέα Nina de Callias σε κεκλιμένη στάση με ρούχα ανατολίτικου ύφους,⁴⁰² και το φόντο στο οποίο είναι εμφανής η απουσία του βάθους, να έχει διακοσμηθεί με διάσπαρτες ιαπωνικές βεντάλιες.⁴⁰³ Ο καλλιτέχνης δημιουργεί τον συγκεκριμένο πίνακα προς τιμήν του πάθους της

⁴⁰² Simona Bartolena, *Ιμπρεσιονιστές*, Αθήνα 2006, σ. 104.

⁴⁰³ Eric Darragon, *L'ABCdaire de Manet*, Παρίσι 1998, σ. 70.

συγγραφέως για τα ιαπωνικά αντικείμενα, ενώ παράλληλα της προσδίδει μελαγχολικό ύφος με ένα ειρωνικό στίγμα.

Σε μία εποχή που τα ουκίγιο-ε και οι bijin-ga είχαν κατακλύσει την Γαλλία, η Nina de Callias, στην οικία της οποίας συγκεντρωνόταν όλη η υψηλή κοινωνία, αποτελούσε ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα.⁴⁰⁴ Η μανία του ιαπωνισμού είχε γίνει τόσο αισθητή, σε σημείο να διεγείρονται αντιδράσεις από σημαντικές προσωπικότητες της εποχής, όπως τον μυθιστοριογράφο George Moore (1852-1933) που είχε παραπονεθεί: «Στις μέρες μας όλοι έχουν γίνει ευυπόληπτοι». Με την φράση αυτή, ο Moore καταδείκνυε τις γυναίκες της υψηλής κοινωνίας, ανάμεσά τους και την de Callias, που χρησιμοποιούσαν τα ιαπωνικά στοιχεία, όπως το κιμονό ή τις βεντάλιες, για να διεγείρουν την ερωτική διάθεση των ανδρών.⁴⁰⁵

Μερικοί ακόμη πίνακες του Manet με εξέχον στοιχείο της εικόνας την βεντάλια, αλλά και μοντέλο των έργων την Berthe Morisot είναι *Το Μπαλκόνι*, *Η Berthe Morisot με Βεντάλια* κ.ά. (εικ. 191, 192).⁴⁰⁶

Ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του ιμπρεσιονιστικού κινήματος είναι και ο Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Ο Renoir γεννήθηκε στην Λιμόζ της Γαλλίας και σπούδασε ζωγραφική στην Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού και στην ανεξάρτητη σχολή του Charles Gleyre.⁴⁰⁷

Ο καλλιτέχνης αυτός ενδιαφέρθηκε να αποτυπώσει στα έργα του την κοσμική ζωή ιδίως των γυναικών.⁴⁰⁸ Αν και οι μορφές του δεν φαίνεται να έχουν υποστεί την επίδραση από τις bijin-ga, σε αρκετά έργα κρατούν μια *ogi* βεντάλια, το αντικείμενο που μπορούσε εύκολα να προσαρμοστεί στις ανάγκες τους, ειδικότερα στις σκηνές που απεικονίζονταν μόνες, αποτελώντας ένα ελκυστικό και επικοινωνιακό μέσο.⁴⁰⁹

Ένας ιδιαίτερος πίνακας με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά είναι *Το Θεωρείο* (εικ. 193). Το έργο αυτό, για το οποίο ο ζωγράφος τοποθέτησε τον αδερφό του, Edmond Renoir (1849-1944) να ποζάρει δίπλα στο μοντέλο Nini Lopez,⁴¹⁰ εμφανίζει την βεντάλια σαν ένα απαραίτητο στοιχείο που χρησιμοποιούσαν οι Γαλλίδες, περισσότερο

⁴⁰⁴ Simona Bartolena, *Manet*, Αθήνα 2006, σ. 120.

⁴⁰⁵ Anne Coffin Hanson, ό.π., σ. 81-82.

⁴⁰⁶ David Carrier, *Principles of Art History Writing*, Πενσυλβάνια 1991, σ. 211.

⁴⁰⁷ Nathalia Brodskaja, ό.π., σ. 150.

⁴⁰⁸ Edward Lockspeiser, ό.π., σ. 37.

⁴⁰⁹ Nancy Locke, *Manet and the family romance*, Πρίνστον 2001, σ. 160.

⁴¹⁰ Terry Strieter, *Nineteenth-century European Art: A Topical Dictionary*, Γουέστπορτ 1999, σ. 126.

για λόγους μόδας παρά πρακτικότητας,⁴¹¹ όταν σύχναζαν σε μέρη όπως την όπερα και το θέατρο.⁴¹²

Άλλα έργα του καλλιτέχνη με τις γυναίκες να κρατούν βεντάλια στις κοσμικές τους διασκεδάσεις είναι *Ο Χορός στην Εξοχή (εικ. 194)*, η *Γυναίκα με Βεντάλια (εικ. 195)* κ.ά. Ακόμα, ορισμένοι πίνακες του ζωγράφου όπως *Η Νεαρή Γυναίκα με Γιαπωνέζικη Ομπρέλα (εικ. 196)* εμπεριέχουν το συγκεκριμένο αντικείμενο θυμίζοντας τα ιαπωνικά έργα.

Από τα παραπάνω παραδείγματα, διαπιστώνουμε ότι οι ιμπρεσιονιστές χρησιμοποιούν στα έργα τους αντικείμενα δημοφιλή στην ιαπωνική τέχνη προκειμένου να εμπλουτίσουν τις εικόνες και να παρουσιάσουν ταυτόχρονα την μόδα της εποχής. Η βεντάλια με τον περισσότερο ιαπωνικό της χαρακτήρα και η ομπρέλα που αναφέρεται εδώ, κυρίως λόγω του παρόμοιου τρόπου με τον οποίο την διαχειρίστηκαν οι δάσκαλοι των ουκίγιο-ε αρχικά και οι καλλιτέχνες που μελετάμε,⁴¹³ μετέπειτα, απαντώνται στα έργα όλων σχεδόν των ιμπρεσιονιστών που έδρασαν στην Γαλλία από την δεκαετία του 1870 έως και το τέλος του 19ου αιώνα (εικ. 197-200).

Κλείνοντας, αξίζει να σημειωθεί ότι το σχήμα από τις ημικυκλικές, ιαπωνικές βεντάλιες (*ogi*) χρησιμοποιήθηκε και σαν ένα «έδαφος» πάνω στο οποίο οι καλλιτέχνες δημιουργούσαν διαφόρων ειδών συνθέσεις με σκοπό να πειραματιστούν (εικ. 201).⁴¹⁴

⁴¹¹ Pamela Nunn, ό.π., σ. 252.

⁴¹² Jude Welton, ό.π., σ. 50.

⁴¹³ Η χρήση της ομπρέλας ανάγεται στα αρχαία χρόνια, ενώ το σχήμα της διαφοροποιείται σε κάθε πολιτισμό. Για παράδειγμα, η ιαπωνική ομπρέλα έχει περισσότερο επίπεδο άνοιγμα σε σχέση με την ευρωπαϊκή που είναι περισσότερο καμπυλόγραμμη. Βλ. Ariel Beaujot, *Victorian Fashion Accessories*, Οξφόρδη 2013, σ. 105.

⁴¹⁴ Siegfried Wichmann, ό.π., σ. 162.

Η διαχείριση του γυμνού σώματος είναι ένα θέμα που χρήζει ειδικής αναφοράς λόγω της ιδιαιτερότητάς του. Στην ιαπωνική τέχνη και συγκεκριμένα στα ουκίγιο-ε, οι καλλιτέχνες δεν δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στο γυμνό σώμα, τουλάχιστον μέχρι τη στενότερη επαφή τους με τον δυτικό κόσμο από το τέλος του 19ου αιώνα και μετά.⁴¹⁵

Σε αντίθεση με την ευρωπαϊκή τέχνη, που το εξιδανικευμένο γυμνό αποτελούσε σύμβολο ομορφιάς, στις *bijin-ga*, ο αισθησιακός χαρακτήρα αποδιδόταν μέσω κάποιων ακάλυπτων σημείων του σώματος, όπως των χεριών, του λαιμού, του στέρνου ή του στήθους, που αποτελούν ερωτογενείς ζώνες. Επίσης, ο ερωτικός χαρακτήρας των γυναικών αυτών, εκφραζόταν και από τις καθημερινές σκηνές, όπως ήταν οι στιγμές του καλλωπισμού ή του μπάνιου.⁴¹⁶

Η ίδια αντιμετώπιση του σώματος φαίνεται και στις σκηνές *shunga*,⁴¹⁷ που παρά τον άπλετο αισθησιασμό λόγω των ερωτικών περιπτώσεων των ζευγαριών, το ένδυμα πολλές φορές κάλυπτε σημεία του σώματος **(εικ. 202)**.⁴¹⁸

Από το τέλος του 19ου αιώνα και έπειτα, όταν η καλλιτεχνική αλληλεπίδραση της Δύσης με την Άπω Ανατολή έγινε εντονότερη, υπήρξε μια εξέλιξη όσον αφορά την ιαπωνική θηλυκή μορφή. Η προγενέστερη τέχνη του Utamaro **(εικ. 48)** αλλά και των ιμπρεσιονιστών πλέον, Degas **(εικ. 157)** και Renoir **(εικ. 203)**, όσον αφορά τη απεικόνιση του γυμνού σώματος, οδήγησε τους Ιάπωνες καλλιτέχνες να υιοθετήσουν στοιχεία και να απελευθερωθούν από τις συμβάσεις.

Από τους σπουδαιότερους καλλιτέχνες αυτού του είδους υπήρξε ο Hashiguchi Goyo (1880-1921) **(εικ. 204)** που δημιούργησε ελάχιστα χαρακτηριστικά λόγω του πρόωγου θανάτου του από μια επιδημία, καθώς και ο Ito Shinsui (1898-1972) που φιλοτέχνησε έργα της γυναικείας ομορφιάς κατά τα νέα πρότυπα **(εικ. 205)**.⁴¹⁹

⁴¹⁵ John Reeve, ό.π., σ. 106.

⁴¹⁶ James Michener, *Estampes Japonaises: des Maitres Primitifs aux Artistes Contemporains*, Φρίμπουργκ 1961, σ. 98.

⁴¹⁷ Ορισμένες φορές οι *bijin-ga* συγχέονται με τα *shunga* (春画) που σήμαιναν κατά λέξη «εικόνες άνοιξης». Ωστόσο, θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι πρόκειται για ένα εντελώς διαφορετικό είδος. Τα ζωγραφικά ή χαρακτηριστικά *shunga* είχαν ερωτικό περιεχόμενο και δημοσιεύονταν κυρίως με την μορφή καταλόγου ή εγχειριδίου, απεικονίζοντας τις ωραιότερες εταίρες της εποχής σε ερωτικές περιπτώσεις. Η παραγωγή τους κορυφώθηκε μεταξύ 17ου και 19ου αι. Βλ. Berenice Geoffroy-Schneiter, ό.π., σ. 13.

⁴¹⁸ Pamela Asquith, Arne Kalland, ό.π., σ. 69.

⁴¹⁹ John Reeve, ό.π., σ. 117.

Με τον τρόπο αυτό, φαίνεται να δημιουργείται ένας κύκλος επιρροών, που αρχίζει από τους καλλιτέχνες των ουκίγιο-ε με τα γυμνά σημεία του σώματος και συνεχίζεται με τους ιμπρεσιονιστές, που υιοθετούν χαρακτηριστικά των Ιαπώνων αλλά απελευθερώνουν την μορφή. Ο κύκλος κλείνει πάλι από τους καλλιτέχνες της Ιαπωνίας, που προσλαμβάνουν δυτικά στοιχεία και αναπτύσσουν τα ήδη υπάρχοντα τοπικά, δημιουργώντας, έτσι, μια ανανεωμένη τέχνη.

Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΩΝ BIJIN-GA ΣΕ ΑΛΛΟΥΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

Εκτός από τους ιμπρεσιονιστές που έδρασαν στην Γαλλία στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, η ιαπωνική γυναικεία φιγούρα απασχόλησε και άλλους σημαντικούς καλλιτέχνες, που ενσωμάτωσαν στοιχεία της στα έργα τους.

Ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους που επηρεάστηκαν από τις bijin-ga ήταν ο Αμερικανός James Abbott Whistler (1834-1903) που υπήρξε ενεργός καλλιτεχνικά από την δεκαετία του 1860 έως και τον θάνατό του και έδρασε κυρίως στην Αγγλία. Οι γυναίκες του Whistler φορούσαν Κινεζικά ή Ιαπωνικά ενδύματα, κρατούσαν βεντάλιες και τοποθετούνταν σε ανατολίτικου ύφους περιβάλλοντα **(εικ. 206)**.⁴²⁰

Μερικοί ακόμα σπουδαίοι καλλιτέχνες που επηρεάστηκαν από τις μορφές, τις κινήσεις και τις στάσεις των εταιρών του Έντο ήταν οι Γάλλοι Félix Bracquemond (1833-1914) **(εικ. 207)** και James Tissot (1836-1902) **(εικ. 208)**, ο Τσέχος Emil Orlik (1870-1932) **(εικ. 209)**, καθώς και ο Αυστριακός Gustav Klimt (1862-1918) **(εικ. 210)**.

⁴²⁰ International Comparative Literature Association, *Intercultural Explorations*, Άμστερνταμ 2005, σ. 87.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με την έλευση της εποχής Tokugawa ή αλλιώς Edo, εκτός από τις σημαντικές κοινωνικοπολιτικές αλλαγές, που άρχισαν να διαδραματίζονται στην Ιαπωνία, διακρίνουμε την έναρξη μίας εξαιρετικά σημαίνουσας καλλιτεχνικής περιόδου αρχικά για τον ιαπωνικό και μετέπειτα και για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό.

Η ανάπτυξη των κοινωνικά κατώτερων στρωμάτων και η διεύρυνση του εμπορίου οδηγούν στην ταυτόχρονη εμφάνιση ενός ολόκληρου συστήματος κάλυψης των αναγκών διασκέδασης ως επί το πλείστον των ανδρών αλλά και στην ανάδειξη της νέας τους κοινωνικής θέσης. Μέσα σε αυτό το σύστημα έκφρασης των κοινωνικοοικονομικών αλλαγών, η δημιουργία και εξέλιξη κυρίως των ουκίγιο-ε αποτέλεσε έναν από τους βασικότερους βραχίονες.

Στην ουσία, οι εικόνες του «ρέοντος κόσμου» αποτέλεσαν ένα είδος αποδεικτικού υλικού για το ποια θέματα απασχολούσαν τον απλό κόσμο στην καθημερινότητά του και πώς τα αντιμετώπιζε. Βασικά, λοιπόν, ζητήματα των Ιαπώνων ήταν η οικονομική και κοινωνική τους ευημερία, η απόκτηση υλικών αγαθών (π.χ. έργα τέχνης) αντίστοιχων με εκείνων των ανώτερων τάξεων και η διασκέδασή τους.

Παρόλο που δεν ήταν ορατός κάποιος εσωτερισμός στα θέματα της καθημερινότητάς τους, με την κατανόηση των ουκίγιο-ε αποκαλύπτεται ένας εξωτικός και παράξενος κόσμος που δεν ενδιαφέρεται μόνο για την απεικόνιση του εφήμερου αλλά δείχνει και μια εμμονή, θα λέγαμε, στην υψηλή μόδα, τις ερωτικές φαντασιώσεις και το θέατρο. Έτσι, αντιλαμβανόμαστε ότι η αποτύπωση αυτών των θεμάτων στα χαρακτηριστικά ή ζωγραφικά έργα, με την σειρά της δίνει ώθηση για την εμφάνιση νέων ενδυματολογικών και καλλωπιστικών τάσεων και αναλαμβάνει τον ρόλο του «οδηγού μόδας» της εποχής εκείνης, αντίστοιχου με τα σημερινά περιοδικά μόδας του έντυπου και ηλεκτρονικού τύπου.

Από την άποψη της θεματογραφίας, κατά την μετάβαση από την εποχή Momoyama στο Edo διαπιστώνουμε ότι βαθμιαία η γυναίκα σαν ύπαρξη έρχεται όλο και περισσότερο στο προσκήνιο της θεματολογίας των έργων. Κι ενώ κάποιος θα περίμενε ότι με το πέρασμα των περιόδων θα υπήρχε και μία ταυτόχρονη ανοδική προβολή στοιχείων της προσωπικότητάς της, παρατηρούμε ότι κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει. Οι καλλιτέχνες ασχολούνται κυρίως με το να βρουν τρόπους να εκφράσουν την ομορφιά μέσα από τα αντικείμενα, τα ενδύματα και την αίσθηση της κίνησης, παραμένοντας όμως στο πλαίσιο της λιτής γραμμής για τον σχεδιασμό των προσώπων.

Το σημαντικό στοιχείο είναι ότι ενώ στην εποχή Momoyama εμφανίζεται η στεία αντίληψη με την γυναίκα να λειτουργεί κυρίως σαν υποστηρικτικό αντικείμενο της βασικής εικόνας του ανδρός φεουδάρχη-ηγεμόνα, κατά την μετάβαση στην νέα εποχή, δίνεται ένα σημαντικό έναυσμα για την απεικόνιση της δικής της ζωής, όπως μαρτυρούν και τα *Matsuura Byōbu*. Η εξέλιξη αυτή διαμορφώνει και το υπόβαθρο για να προχωρήσουν οι καλλιτέχνες στην δημιουργία των ουκίγιο-ε και ειδικότερα των *bijin-ga*, των εικόνων των όμορφων γυναικών.

Στη νέα περίοδο, διαπιστώνουμε ότι ακολουθείται ο εμπορικός «κανόνας» της προσφοράς και της ζήτησης. Η αυξανόμενη ζήτηση λόγω της προσπάθειας των κατώτερων τάξεων να αγγίξουν τα προνόμια των ανώτερων, οδηγεί στην ανάγκη της αύξησης της παραγωγικότητας των ουκίγιο-ε με συνέπεια την εξέλιξη των τεχνικών παραγωγής τους αλλά κυρίως την δημιουργία ενός ολόκληρου εμπορικού δικτύου το οποίο περιελάμβανε από τον καλλιτέχνη έως τον εκδοτικό οίκο.

Την λειτουργία του δικτύου παραγωγής και διάθεσης των έργων αυτών μπορούμε να την προσομοιάσουμε με μία σύγχρονη παραγωγική και εμπορική εταιρεία η οποία διαθέτει μια μόνιμη έδρα, έχει συγκεκριμένη δραστηριότητα και καλύπτει συγκεκριμένες ανάγκες τις οποίες φροντίζει να αναδεικνύει και να διαχειρίζεται μέσα από ειδικές ενέργειες μάρκετινγκ. Για τα ιαπωνικά δεδομένα της περιόδου Edo η έδρα της «εταιρείας παραγωγής» των ουκίγιο-ε ήταν η περίφημη περιοχή του Yoshiwara. Η δραστηριότητά της ήταν διττή, δηλαδή η καλλιτεχνική δημιουργία αλλά και η εμπορία των έργων με σκοπό την κάλυψη της ανάγκης της διασκέδασης, η οποία αναδεικνυόταν μέσα από το μάρκετινγκ της τότε εποχής με την προώθηση των *bijin-ga*. Μέσα σε αυτή την «εταιρεία» συμπεραίνουμε ότι υπάρχει μία εξαιρετική συνεργασία των διαφόρων εμπλεκομένων με απώτερο στόχο το οικονομικό όφελος.

Όλο το σύστημα λειτουργούσε στο όνομα της ομορφιάς και της προσπάθειας αυτής να αγγίξει την τελειότητα της φύσης που εξέφραζε την απόλυτη ισορροπία στην ιαπωνική φιλοσοφία. Μέσα από ένα ευφρές παιχνίδι μάρκετινγκ, οι άνθρωποι που αγόραζαν τα χαρακτηριστικά, ήταν εκείνοι που διαμόρφωναν κάθε φορά τα στερεότυπα και το ιδανικό της ομορφιάς ανάλογα με τις προτιμήσεις τους, αλλά ταυτόχρονα επηρεάζονταν από τις νέες τάσεις που παρουσίαζαν κάθε φορά τα έργα.

Το Yoshiwara στο οποίο διαδραματιζόνταν τα γεγονότα, από την μία πλευρά αποτελούσε τον τόπο απελευθέρωσης των ανδρών που το επισκέπτονταν προσφέροντάς τους την απομάκρυνση από της έννοιες και τον κόπο της καθημερινότητας, από την άλλη όμως ήταν ο τόπος όπου οι γυναίκες ήταν αιχμάλωτες,

περικυκλωμένες από τείχη και υποχρεωμένες να παρέχουν τις ερωτικές τους υπηρεσίες δεσμευόμενες από χρέη και μακροχρόνια συμβόλαια, που άλλοι όριζαν για λογαριασμό τους. Έτσι, τα τείχη στο Yoshiwara αφενός εξυπηρετούσαν την δημιουργία ορίων εισόδου-εξόδου στην περιοχή αλλά παράλληλα αύξαναν την ιδιωτικότητα, την εσωστρέφεια και εν τέλει την απομόνωση.

Η ταξική διαμόρφωση στην κοινωνία του Yoshiwara ανάμεσα στις εκδιδόμενες γυναίκες γινόταν βάσει της ομορφιάς τους. Το παράδοξο στην όλη διαδικασία ήταν ότι παρόλο που η ομορφιά ήταν το βασικό κριτήριο για να αναρριχηθεί κάποια γυναίκα έως και τον τίτλο της γκέισας, όλες κατέληγαν να μακιγιάρονται, αντιγράφοντας σε μεγάλο βαθμό στην όψη τις μάσκες Nō, και τελικώς να απεικονίζονται στα χαρακτηριστικά σχεδόν πανομοιότυπες. Έτσι, η διαφοροποίηση και η κατηγοριοποίηση των εκδιδόμενων γυναικών ουσιαστικά γινόταν μόνο μέσω άψυχων πραγμάτων, όπως των ενδυμάτων και τα αντικειμένων που χρησιμοποιούσαν.

Με έναν αντίστοιχο χειρισμό στις εικόνες των καλλονών του Έντο, οι καλλιτέχνες αφαιρούσαν τα αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά των εταιρών και σχεδίαζαν το πρόσωπό τους με απλές γραμμές χωρίς σκιάσεις. Με την παραπάνω αποσιώπηση, οι δημιουργοί των bijin-ga ενδεχομένως επεδίωκαν να στρέψουν το βλέμμα του παρατηρητή στη συνολική εικόνα ώστε να αποφευχθεί η ατομικότητα με την έννοια που της δίνει ο δυτικός κόσμος. Ίσως όμως, αυτού του είδους η αφαιρετική διάθεση, η ασάφεια και η υπαινικτική αίσθηση να χρησιμοποιήθηκε για να δώσει την ευκαιρία στον παρατηρητή να ενεργοποιήσει την φαντασία του και να συμπληρώσει ο ίδιος την μορφή.

Επίσης, το γεγονός ότι στις bijin-ga δεν δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στον σχεδιασμό των προσώπων των εταιρών, προέρχεται τόσο από την αντίληψη της υποταγής και της υπακοής της γυναίκας στον άνδρα έτσι όπως αυτή διδασκόταν από τον κομφουκιανισμό όσο και από την καθ'εαυτού τους ιδιότητα ως εκδιδόμενες άρα ελαφρών ηθών γυναίκες. Συνεπώς, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του προσώπου μέσα από τα οποία ενδεχομένως μπορούσαν να αντληθούν στοιχεία για την προσωπικότητά της, ήταν επουσιώδη για τους Ιάπωνες. Το γεγονός αυτό φαίνεται εξάλλου και από τον τρόπο που χειρίστηκαν οι Ιάπωνες καλλιτέχνες την γραμμή. Χωρίς να δείχνουν κανένα ενδιαφέρον για το βάθος του σώματος και γενικότερα των συνθέσεων, έδωσαν βάρος στην επιφάνεια που συνδέεται με το εφήμερο στοιχείο και την «ρηχή» αντιμετώπιση των χαρακτήρων.

Γενικότερα, οι εικόνες των καλλονών του Έντο παρουσίαζαν μία άκρως εξωραϊσμένη ζωή στο Yoshiwara όπου οι εταίρες χαρούμενες και αψεγάδιαστες απολαμβάνουν την καθημερινότητά τους και εκπέμπουν ερωτισμό και καλή διάθεση. Στην πραγματικότητα, η ένδεια και η εκμετάλλευση ταλαιπωρούσαν τις χιλιάδες εκδιδόμενες γυναίκες της περιοχής, οι οποίες μάλιστα απαγορευόταν ακόμα και να αγαπήσουν προκειμένου να μην αντιδρούν στις εντολές των προαγωγών. Βέβαια, εφόσον οι bijin-ga αποτελούσαν ένα είδος εμπορικής διαφήμισης για τις δραστηριότητες στο Yoshiwara θα ήταν οξύμωρο να απεικονίζουν την πάσα αλήθεια. Έτσι, βλέπουμε τους περισσότερους καλλιτέχνες να ωραιοποιούν ακόμα και τον σωματότυπο των Γιαπωνέζων παρουσιάζοντάς τες λυγερόκορμες, ψηλές και αέρινες σε αντίθεση με την πραγματική τους εικόνα.

Ο Kitagawa Utamaro κατάφερε καλλιτεχνικά να φτάσει στο ζενίθ τα ουκίγιο-ε που απεικόνιζαν τις «Αφροδίτες των Δρόμων», με αποτέλεσμα μετά τον θάνατό του, η αρχή μιας μανιεριστικής και πτωτικής πορείας στο είδος να είναι αναμενόμενη. Εντούτοις, λίγο πριν την οριστική παρακμή, παρουσιάζεται στο προσκήνιο ο Kuniyoshi. Με τα πρόσωπα των χαρακτικών του να διαμορφώνονται από την σύνθεση σωμάτων, δίνεται ένα πολύ πρώιμο δείγμα κυβισμού, που οδηγεί τα ουκίγιο-ε στην πρωτοπορία.

Με την πτώση των bijin-ga στην Ιαπωνία, στην Ευρώπη αρχίζει η τάση του ιαπωνισμού με τους καλλιτέχνες και ιδίως τους ιμπρεσιονιστές να υιοθετούν στοιχεία και να διαχειρίζονται τις θηλυκές φιγούρες με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Ο ιαπωνισμός στην Ευρώπη αποτέλεσε την έμπνευση ώστε η τέχνη να ξεφύγει από τον κλασικιστικό της χαρακτήρα και οδήγησε τους ζωγράφους στον πειραματισμό και στην παρουσίαση σπουδαίων έργων, αποδοσμένων μέσα από την οπτική και την φιλοσοφία της Δύσης.

Εξάλλου, η Άπω Ανατολή είλκυε πάντα του δυτικούς καθώς εξέπεμπε ένα μυστήριο λόγω της μεγάλης απόστασης μεταξύ των δύο περιοχών αλλά και της διαφορετικής φιλοσοφικής αντιμετώπισης των πραγμάτων. Επιπλέον, τα τελετουργικά που συνόδευαν σχεδόν κάθε ενέργεια της καθημερινής ζωής αλλά και η απομόνωση εξαιτίας των πολιτικών καταστάσεων στην Ιαπωνία, ενίσχυαν την αίσθηση του απόκοσμου και μυστηριώδους που αντανakλούσε ο πολιτισμός αυτός στον δυτικό κόσμο.

Αξίζει να σημειωθεί ότι τα κίνητρα αφομοίωσης και επεξεργασίας στοιχείων των ουκίγιο-ε από τους ιμπρεσιονιστές δεν είχαν ιδιαίτερα φιλοσοφικό ή συναισθηματικό χαρακτήρα αλλά πιο πρακτικό, αφού η ομάδα αυτή αναζητούσε νέες τεχνικές που θα

την βοηθούσαν να ξεφύγει από την ακαδημαϊκό συντηρητισμό, διαμορφώνοντας την προσωπική της τεχνοτροπία.

Στην Ευρώπη, ο ιαπωνισμός εξαπλώθηκε μέσω των χαρακτηριστικών ουκίγιο-ε, αλλά σε αντίθεση με τα ιαπωνικά έργα που αφορούσαν τους «πληβείους» και περιφρονήθηκαν από τους αριστοκράτες, η μόδα στη Δύση υιοθετήθηκε ιδίως από την υψηλή κοινωνία σε σημείο μανίας.

Κοινό στοιχείο ανάμεσα στις εικόνες του «ρέοντος κόσμου» των δύο περιοχών είναι ότι αυτές δημιούργησαν και υπηρέτησαν την τάση της εποχής για την διακοσμητικότητα, όπως φαίνεται μέσα από τις bijin-ga αλλά και από τα συμπληρώματα (κιμονό, βεντάλιες, ομπρέλες) που χρησιμοποίησαν οι ιμπρεσιονιστές. Επομένως, και στις δύο περιπτώσεις η εμπορικότητα και κατά συνέπεια το οικονομικό όφελος αποτέλεσαν έναν κοινό παρονομαστή.

Οι ιμπρεσιονιστές επηρεάστηκαν από τα έντονα χρώματα και περιγράμματα, τις αποσπασματικές συνθέσεις, την έλλειψη προοπτικής, τις τολμηρές οπτικές γωνίες, τις καθημερινές σκηνές, την δημιουργία σειράς εκδοχών του ίδιου θέματος, τις ασύμμετρες διατάξεις των στοιχείων κατά μήκος της ορθογώνιας επιφάνειας, την γραμμική πινελιά και την έμφαση στις σιλουέτες. Όμως, ο κάθε καλλιτέχνης τα προσάρμοσε στην δική του οπτική και τα προσέγγισε βάσει των προσωπικών του κριτηρίων. Με τον τρόπο αυτό, δεν μιλάμε για έναν στείρο μιμητισμό αλλά για μία ώθηση που δόθηκε στους ιμπρεσιονιστές ώστε να δημιουργήσουν κάτι νέο.

Από την μελέτη των έργων των τεσσάρων βασικών ιμπρεσιονιστών, Manet, Monet, Degas και Cassatt, οι οποίοι επηρεάστηκαν περισσότερο από τα ουκίγιο-ε και τις εικόνες των όμορφων γυναικών, διαπιστώνουμε ότι το βασικό κοινό σημείο που έχουν όλοι τους ενστερνιστεί, καθένας σε διαφορετικό βαθμό, είναι η επιπεδότητα.

Φυσικά δεν είναι το μοναδικό ιαπωνικό γνώρισμα που χρησιμοποίησαν ή και εξέλιξαν οι παραπάνω καλλιτέχνες. Ο Degas, για παράδειγμα, ζωγράφιζε Γαλλίδες εταίρες με κινήσεις που θύμιζαν έντονα τις Γιαπωνέζες συναδέλφους τους, σε εικόνες που διακόπτονται, χωρίς αισθησιασμό σχεδόν όπως τις αντικρίζουμε στο *Hokusai Manga*. Ο Manet από την άλλη πλευρά, άφηνε να εννοηθεί σε κάποιες περιπτώσεις ότι η ιδιότητα των γυναικών που ζωγράφιζε ήταν η πορνεία, ενώ χρησιμοποιώντας το λευκό χρώμα για το σώμα και το πρόσωπο, που παρέπεμπε ξεκάθαρα στις bijin-ga, δημιουργούσε κεκαλυμμένες εταίρες.

Η Cassatt σχεδιάζει, θα λέγαμε, εξευρωπαϊσμένες Γιαπωνέζες ή και το αντίστροφο, και τις αποδίδει χωρίς ίχνος ειρωνείας να ασχολούνται με θέματα της καθημερινότητας.

Επιπλέον, σε αντίθεση με τα χαρακτηριστικά των ουκίγιο-ε, που φαίνονται υπάκουες και άβουλες υπάρξεις μέσα από τα μάτια των ανδρών, εκείνη τους δίνει μια δυναμικότητα και αυτονομία. Τέλος ο Monet, ο πιο εμπορικός από τους τέσσερεις καλλιτέχνες, χρησιμοποιεί αφενός την διακοπτόμενη εικόνα και αφετέρου την υπερβολή, όπως παρουσιάζεται στο έργο με την σύζυγό του, η οποία αγγίζει την υπερβολή του Eisen ή ακόμα και του Kuniyoshi.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι οι *Αφροδίτες των Δρόμων* επηρέασαν τα καλλιτεχνικά δρώμενα τόσο στην Ιαπωνία όσο και στην Ευρώπη, συνολικά επί περίπου δύομιση αιώνες, δημιουργώντας το αίσθημα της απόλαυσης, αυτήν τη φορά, στον θεατή του έργου. Σίγουρα η ομορφιά είναι ζητούμενο για όλες τις εκφράσεις της ζωής αλλά το πώς εκείνη γίνεται αντιληπτή και αποτυπώνεται, επηρεάζεται όχι μόνο από την υποκειμενικότητα του παρατηρητή αλλά και από πλήθος άλλων παραγόντων που άπτονται του κοινωνικού και οικονομικού περιβάλλοντος έως και της φιλοσοφίας και της νοοτροπίας κάθε λαού. Στην περίπτωση των Ιαπώνων και των ιμπρεσιονιστών της Γαλλίας, οι ανήθικες γυναίκες προσεγγίστηκαν με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους, αποφέροντας στο τέλος εκπληκτικά αποτελέσματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aitken Geneviève, Delafond Marianne, *La Collection d'Estampes Japonaises de Claude Monet à Giverny*, Παρίσι 1983.
- *Αριστουργήματα του Ουκίγιο-Ε από τη συλλογή Σαΐτο*, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1981.
- *Art and Paris Impressionists & Post-Impressionists: The Ultimate Guide to Artists, Paintings and Places in Paris and Normandy*, Museyon Guides, Νέα Υόρκη 2011.
- Asai Susan, *Nōmai Dance Drama: A Surviving Spirit of Medieval Japan*, Γουέστπορτ 1999.
- Asquith Pamela, Kalland Arne, *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*, Άμπινγκτον 1997.
- Bartolena Simona, *Manet*, Αθήνα 2006.
- Bartolena Simona, *Ιμπρεσιονιστές*, Αθήνα 2006.
- Beaujot Ariel, *Victorian Fashion Accessories*, Οξφόρδη 2013.
- Blunden Maria, Blunden Godfrey, *Journal de l'impressionnisme*, Γενεύη 1987.
- Boraas Tracey, *Countries and Cultures: Japan*, Μινεσότα 2001.
- Bosch Lindsay, Mancoff Debra, *Icons of Beauty: Art, Culture, and the Image of Women*, Γουέστπορτ 2009.
- Brandon James, Leiter Samuel, *Kabuki Plays on Stage: Darkness and Desire, 1804-1864*, Χονολουλού 2002.
- Brettell Richard, *Nineteenth and Twentieth Century Paintings*, Νέα Υόρκη 2009.
- Brodskaja Nathalia, *Ιμπρεσιονισμός*, Αθήνα 2008.
- Callen Anthea, *Les Peintres Impressionnistes et leur Technique*, Παρίσι 1983.
- Calza Gian Carlo, *Hokusai*, Λονδίνο 2004.
- Carrier David, *Principles of Art History Writing*, Πενσυλβάνια 1991.
- Castellani Francesca, *Οι Μεγαλοφυΐες: Manet* [τ.(αρ.) 18], Αθήνα 2013.
- Cavallaro Dani, *Japanese Aesthetics and Anime: The Influence of Tradition*, Τζέφερσον 2013.
- Chamberlain Basil Hall, *Things Japanese: Being Notes on Various Subjects Connected with Japan*, Μπέρκλεϋ 2007.
- Clark Steve, Suzuki Masashi, *The Reception of Blake in the Orient*, Εδιμβούργο 2006.
- Clark Timothy, *Hokusai: Beyond the Great Wave*, Λονδίνο 2017.
- Crepaldi Gabriele, *The impressionists, the Complete Guide from Cezanne to Van Gogh*, Λονδίνο 2002.
- Darragon Eric, *L'ABCdaire de Manet*, Παρίσι 1998.
- Davis Frederick Hadland, *Myths and Legends of Japan*, Νέα Υόρκη 2007.

- de Bary William Theodore, *Sources of East Asian Tradition: The Modern Period*, Νέα Υόρκη 2008.
- de Goncourt Edmond, *Utamaro*, Νέα Υόρκη 2012.
- Deal William, *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*, Οξφόρδη 2007.
- Denvir Bernard, *The Impressionists at First Hand*, Λονδίνο 1987.
- Denvir Bernard, *Post-Impressionism*, Λονδίνο 1992.
- Denvir Bernard, *The Chronicle of Impressionism: an Intimate Diary of the Lives and World of the Great Artists*, Λονδίνο 2000.
- Exner Walter, *Hiroshige*, Λονδίνο 1985.
- Feldman Martha, Gordon Bonnie, *The Courtesan's Arts: Cross-Cultural Perspectives*, Οξφόρδη 2006.
- Finley Carol, *Art of Japan: Wood-block Color Prints*, Μινεάπολη 1998.
- Francastel Pierre, *L' Impressionnisme*, Παρίσι 1974.
- Frédéric Louis, *Japan Encyclopedia*, Κέιμπριτζ 2002.
- Fried Michael, *Manet's Modernism: The Face of Painting in the 1860s*, Σικάγο 1996.
- Gabriel Julia, *Chiaroscuro: The Sequel to Drawing Lessons*, Καλιφόρνια 2016.
- Gavioli Vanessa, *Μové*, Αθήνα 2006.
- Griswold Susan, «Sexuality, Textuality, and the Definition of the "Feminine" in Late Eighteenth-Century Japan», *Japan Women's Journal*, τχ. 9, 1995.
- Gordon Robert, Forge Andrew, *Degas*, Λονδίνο 1988.
- Graber Corine, Guillou Jean Francois, *Οι Ιμπρεσιονιστές*, Αθήνα 1992.
- Growe Bernd, *Edgar Degas: 1834-1917*, Κολωνία 1994.
- Hanson Anne Coffin, *Manet and the Modern Tradition*, Λονδίνο 1977.
- Hargrone June, «Reviewed Work: Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854-1910 by Gabriel Weisberg», *Art Journal*, τομ. 37, τχ. 1, φθινόπωρο 1977.
- Harris Frederick, *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*, Βερμόντ 2012.
- Heinrich Christoph, *Κλωντ Μové: 1840-1926*, Αθήνα 2005.
- Hillier Jack, *Japanese Colour Prints*, Λονδίνο 1972.
- Hokenson Jan, *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*, Μάντισον 2004.
- Huyghe René, *L'Impressionnisme*, Παρίσι 1971.
- *Intercultural Explorations*, International Comparative Literature Association, Άμστερνταμ 2005.
- Irvine Gregory, *Japonisme and the Rise of the Modern Art Movement: the Arts of the Meiji Period*, Λονδίνο 2013.
- Isaacson Joel, *Monet: le Dejeuner sur l'Herbe*, Λονδίνο 1972.

- Ives Colta Feller, *The Great Wave: the Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, Νέα Υόρκη 1974.
- J. E. L., «An Introduction to the Special Exhibition of Japanese Art of the Ukiyo-e School», *Museum of Fine Arts Bulletin*, τομ. 12, τχ. 68, Φεβρουάριος 1914.
- Johnson Deborah, «Japanese Prints in Europe before 1840», *The Burlington Magazine*, τομ. 124, τχ. 951, Ιούνιος 1982.
- Kelder Diane, *Le Grand Livre de l'Impressionnisme Français*, Παρίσι 1983.
- Kendall Richard, *Degas beyond Impressionism*, Λονδίνο 1996.
- Kita Sandy, *The Floating World of Ukiyo-E: Shadows, Dreams, and Substance*, Νέα Υόρκη 2001.
- Kleiner Fred, *Gardner's Art through the Ages*, Βοστόνη 2015.
- Kruml Richard, «The Body Beautiful: The Illusory World of Ukiyo-e», *Impressions*, τχ. 16, καλοκαίρι 1991.
- Kshetry Gopal, *Foreigners in Japan: A Historical Perspective*, Μπλούμινγκτον 2008.
- *La Condition Sociale de l'Artiste*, Centre National de la Recherche Scientifique, Παρίσι 1985.
- Lambourne Lionel, *Japonisme: Cultural Crossings Between Japan and the West*, Νέα Υόρκη, 2011.
- Lane Richard, *L'Estampe Japonaise: Images du Monde Flottant*, Φρίμπουργκ 1979.
- *Le Japonisme*, Ministere de la Culture et de la Communication, Παρίσι 1988.
- Leuthold Steven, *Cross-Cultural Issues in Art: Frames for Understanding*, Άμπινγκτον 2011.
- Leymarie Jean, *L'Impressionnisme: Etude Biographique et Critique*, Γενεύη 1955.
- Locke Nancy, *Manet and the family romance*, Πρίνστον 2001.
- Lockspeiser Edward, *French Art and Music Since 1500*, Λονδίνο 1974.
- Loyrette Henri, Tinterow, Gary, *Impressionisme: Les Origines 1859 - 1869*, Παρίσι 1994.
- Machotka Ewa, *Visual Genesis of Japanese National Identity*, Νέα Υόρκη 2009.
- Manet, 1832-1883: *Galleries Nationales Du Grand Palais*, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 1983.
- Mathews Nancy Mowll, *Mary Cassatt*, Μίσιγκαν 1987.
- Mathews Nancy Mowll, *Mary Cassatt: Une Impressionniste Americaine a Paris*, Βρυξέλλες 2018.
- Maucuer Michel, *Splendeurs des Courtisanes: Japon, Peintures Ukiyo-e du Musée Idemitsu*, Παρίσι 2008.
- Mauvieux Martine, *Mary Cassatt*, Παρίσι 1988.
- Melot Michel, *The Impressionist Print*, Νιου Χέιβεν 1996.

- Meng Ji, *Translation, History and Arts: New Horizons in Asian Interdisciplinary Humanities Research*, Κέιμπριτζ 2013.
- Merritt Helen, Yamada Nanako, *Woodblock Kuchi-e Prints: Reflections of Meiji Culture*, Χονολουλού 2000.
- Michener James Albert, *The Floating World*, Χονολουλού 1954.
- Michener James Albert, *Estampes Japonaises: des Maitres Primitifs aux Artistes Contemporains*, Φρίμπουργκ 1961.
- Miura Koryo, Kawasaki Toshikazu, *Origami*, Ουάσινγκτον 2015.
- *Momoyama: Japanese Art in the Age of Grandeur*, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Νέα Υόρκη 1975.
- Morishita Masaaki, *The Empty Museum: Western Cultures and the Artistic Field in Modern Japan*, Άμπινγκτον 2016.
- Muller Joseph Emile, *Impressionism*, Παρίσι 1974.
- Murase Miyeko, *Japanese Art: Selections from the Mary and Jackson Burke Collection*, Νέα Υόρκη 1975.
- Neret Gilles, *Edouard Manet: 1832-1883: the First of the Moderns*, Κολωνία 2003.
- Nietupski Paul Kocot O'Mara, Joan Kucera Karil, *Reading Asian Art and Artifacts: Windows to Asia on American College Campuses*, Μέριλαντ, 2011.
- Nishiyama Matsunosuke, *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*, Χονολουλού 1997.
- Nunn Pamela, «Fine Art and the Fan», *Journal of Design History*, τομ. 17, τχ. 3, 2004.
- Passeron Roger, *La Gravure Impressionniste: Origines et Rayonnement*, Παρίσι 1974.
- Patessio Mara, *The Female as Subject: Reading and Writing in Early Modern Japan*, Μίσιγκαν 2010.
- Patin Sylvie, *Monet: "Un oeil... mais, Bon Dieu, quel oeil!"*, Παρίσι 1991.
- Perry Gai, *Impressionist Palette: Quilt Color & Design*, Καλιφόρνια 2010.
- Pool Phoebe, *Impressionism*, Λονδίνο 1967.
- Rapelli Paola, *Monet*, Αθήνα 2006.
- Reeve John, *Japanese Art in Detail*, Λονδίνο 2005.
- Rey Xavier, *Degas et le Nu*, Παρίσι 2012.
- Rich Daniel Catton, *Edgar-Hilaire-Germain Degas*, Νέα Υόρκη 1985.
- Roberts Helene, *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, Άμπινγκτον 2013.
- Roberts Keith, *Degas*, Οξφόρδη 1982.
- Rodino Heather, *Art of Hokusai: Explore His Life and Legacy and Learn to Paint in His Unique Style*, Νέα Υόρκη 2015.

- Roylance Dale, «Japanese Prints and Illustrated Books», *The Princeton University Library Chronicle*, τομ. 49, τχ. 1, φθινόπωρο 1987.
- Rubin James Henry, *Ιμπρεσιονισμός*, Αθήνα 1999.
- Sagner Karin, *Κλωντ Μονέ 1840-1926: Μια Πανδαισία Χρωμάτων*, Αθήνα 2006.
- Salvi Francesco, *The Impressionists*, Μινεάπολη 2008.
- Schlombs Adele, *Hiroshige: 1797-1858*, Κολωνία 2007.
- Schneider Pierre, *The World of Manet: 1832-1883*, Άμστερνταμ 1972.
- Scott Adolphe Clarence, *The Kabuki Theatre of Japan*, Νέα Υόρκη 1999.
- Seigle Cecilia Segawa, *Yoshiwara: The Glittering World of the Japanese Courtesan*, Χονολουλού 1993.
- Shimizu Christine, *L'Art Japonais*, Παρίσι 1997.
- Sims Richard, *French Policy Towards the Bakufu and Meiji Japan 1854-95*, Λονδίνο 1998.
- Singer Robert, *Edo: Art of Japan 1615-1868*, Ουάσινγκτον 1998.
- Soper Alexander, *The Art and Architecture of Japan*, Λονδίνο 1981.
- Stern Harold, *Birds, Beasts, Blossoms, and Bugs: The Nature of Japan*, Νέα Υόρκη 1976.
- Stewart Basil, *A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter*, Νέα Υόρκη 1979.
- Strieter Terry, *Nineteenth-century European Art: A Topical Dictionary*, Γουέστπορτ 1999.
- Sullivan Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Καλιφόρνια 1997.
- Swann Peter, *Japan: from the Jomon to the Tokugawa Period*, Λονδίνο 1966.
- Takemaru Naoko, *Women in the Language and Society of Japan: The Linguistic Roots of Bias*, Καλιφόρνια 2010.
- Terukazu Akiyama, *La Peinture Japonaise*, Γενεύη 1961.
- Tucker Paul Hayes, *Monet: Le Triomphe de la Lumière*, Παρίσι 1990.
- Valk Julie, «Research Note: The “Kimono Wednesday” Protests: Identity Politics and How The Kimono Became More Than Japanese», *Asian Ethnology*, τομ. 74, τχ. 2, 2015.
- Varley Herbert, *Japanese Culture*, Χονολουλού 2000.
- Viereck Wolfgang, *Corpus-based Analysis and Diachronic Linguistics*, Άμστερνταμ 2011.
- Von Seidlitz Woldemar, Amsden Dora, *Impressions of Ukiyo-E*, Νέα Υόρκη, 2016.
- Wadley Nicholas, *Impressionist and Post-Impressionist Drawing*, Λονδίνο 1991.
- Walther Ingo, *Impressionism*, Κολωνία 1997.
- Welton Jude, *Εμπρεσιονισμός*, Αθήνα 1993.

- Wichmann Siegfried, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, Λονδίνο 1999.
- Wiggins Colin, *Μετεμπρεσιονισμός*, Αθήνα 1993.
- Wilson Adidas, *Bushido Code: The Way Of The Warrior In Modern Times*, Ουάσινγκτον 2019.
- Wood Alix, *Mary Cassatt*, Νέα Υόρκη 2015.
- Yashiro Yukio, *2000 Years of Japanese Art*, Λονδίνο 1958.
- Yashiro Yukio, *Art Treasures of Japan*, Τόκιο 1960.
- Yonemoto Marcia, *The Problem of Women in Early Modern Japan*, Καλιφόρνια 2016.
- Zeidler Brigit, *Κλοντ Μονέ: Η Ζωή και το Έργο του*, Αθήνα 2005.
- Zhou Xiaojing, *The Ethics and Poetics of Alterity in Asian American Poetry*, Αϊόβα Σίτι 2006.

ΕΙΚΟΝΕΣ



1. Χάρτης της Ιαπωνίας.



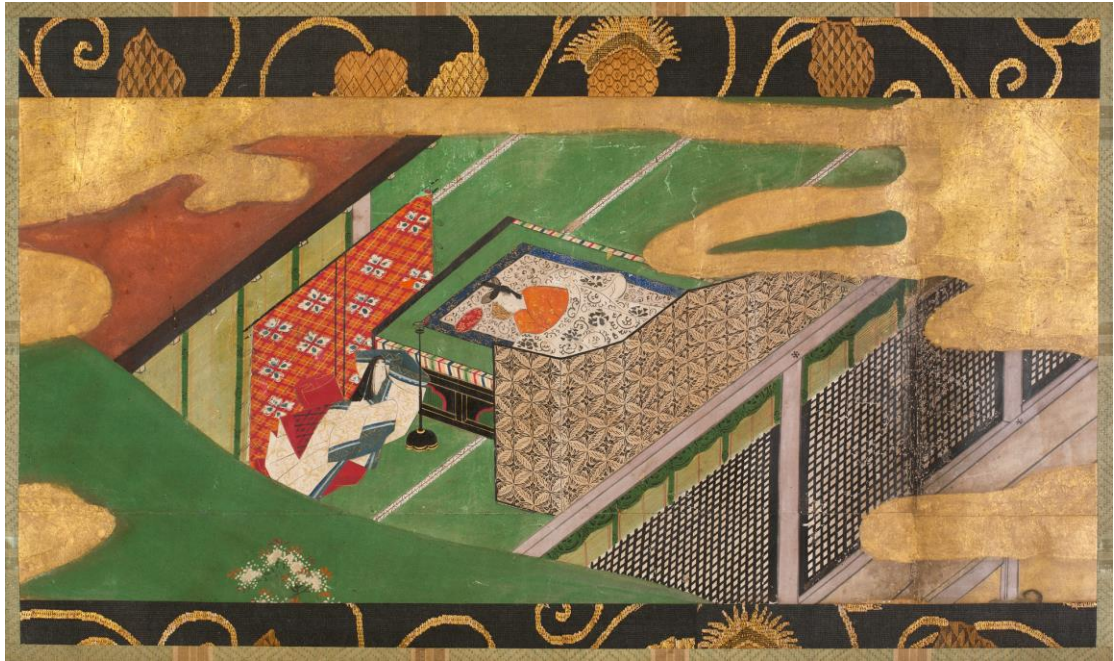
2. Odano Naotake, *Λουλούδι και Λίμνη*, δεκαετία 1770, Ακίτα, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.



3. Aōdō Denzen, *Η Παραλία Shichirigahama*, τέλη 18ου αι.



4. Αγνώστου Καλλιτέχνη, *Οι Ιστορίες του Hatsuki*, περίοδος Heian, χρώμα σε πολυτελές χαρτί.



5. Εργαστήριο του Tawaraya Sōtatsu, *Σκηνή από τον "Κισσό"*, αρχές 17ου αι., μελάνι, χρώμα και χρυσό σε χαρτί, 25 x 55 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



6. Sesshū Tōyō, *Αποψη του Amanohashidate*, περίπου 1507, ζωγραφικό μελάνι σε χαρτί, Κιότο, Εθνικό Μουσείο.



7. Utagawa Hiroshige,
Πανσέληνος Πάνω από το Βουνό (από την σειρά *Οκτώ Απόψεις του Όμι*), περ. 1834.



8. Kanō Tan'yū, *Ανοιξιάτικο Τοπίο*, 1672,
μελάνι και χρώμα σε μετάξι,
kakemono.



9. Tosa Mitsunobu, *Ιστορία σε Βουδιστικό Μοναστήρι*,
πρώτο μισό 16ου αιώνα.



10. Αγνώστου Καλλιτέχνη, *Namban Byōbu*,
δεύτερο μισό 16ου αιώνα - αρχές 17ου αιώνα,
μελανί, χρώμα και φύλλο χρυσού σε χαρτί, byōbu.



11. Iwasa Matabei, *Αυτοπροσωπογραφία*, πρώτο μισό 17ου αιώνα, χρώμα σε μετάξι, kakemono, Ατάμι, Μουσείο Τέχνης.



12. Iwasa Matabei (;), *Ο Ελεύθερος Χρόνος των Μοντέρνων Νεαρών*, πρώτο μισό 17ου αιώνα, μελάνι, χρώμα, φύλλο χρυσού και μετάξι σε χαρτί, byōbu.



13. Hishikawa Moronobu, *Οι Δύο Εραστές*,
περ.1680, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο σε πλάγιο ξύλο, 22 x 33 εκ.,
Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



14. Hishikawa Moronobu, *Παρουσιάζοντας τον Χορό Joruri*,
δεύτερο μισό 17ου αιώνα, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο σε πλάγιο ξύλο,
Νέα Υόρκη, Μουσείο Μπρούκλιν.



15. Kitagawa Utamaro, *Καλλονή του Έντο*, 1790, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 31x 22 εκ.



16. Kaigetsudō Ando, *Καλλονή*, αρχές 18ου αι., μελάνι και χρώμα σε μετάξι.



17. Miyagawa Chōshun, *Εταίρα που Κάθεται σε Παγκάκι*,
πρώτο μισό 18ου αιώνα, μελάνι, χρώμα και χρυσό σε μετάξι,
85 x 35 εκ., Βοστόνη, Μουσείο Καλών Τεχνών.



18. Αγνώστου Καλλιτέχνη, *Εταίρα και Ακόλουθος*,
πρώτο μισό 18ου αιώνα, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.
20 x 14 εκ., Βοστόνη, Μουσείο Καλών Τεχνών.



19. Torii Kiyomasu I, Εταίρα, αρχές 18ου. αι., επιχρωματισμένη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



20. Nishimura Shigenaga, Τρία Τραγούδια από Τρία Ζευγάρια, πρώτο μισό 18ου αιώνα, επιχρωματισμένη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



21. Torri Kiyomasu I, *Διάσημη Καλλονή*,
τέλη 17ου-αρχές 18ου αι., ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



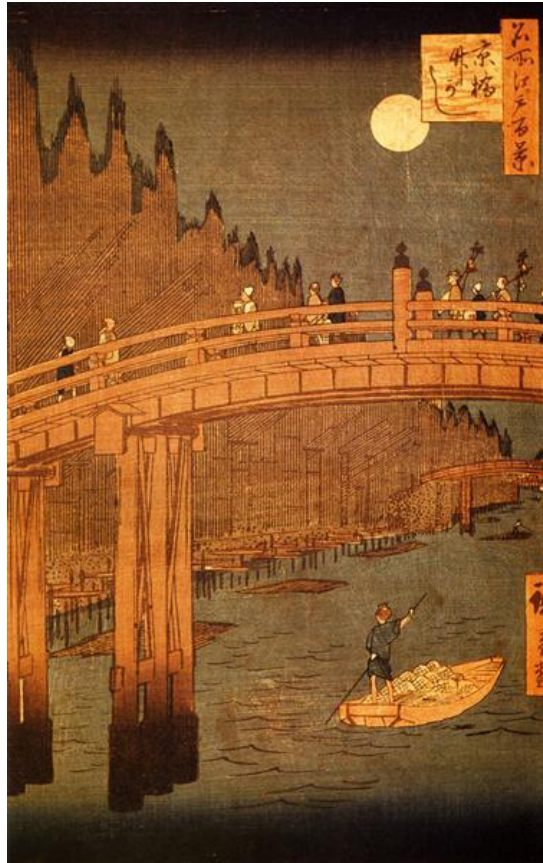
22. Suzuki Harunobu,
Τα Τρία Απογεύματα: Το Φθινοπωρινό Απόγευμα,
1768, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



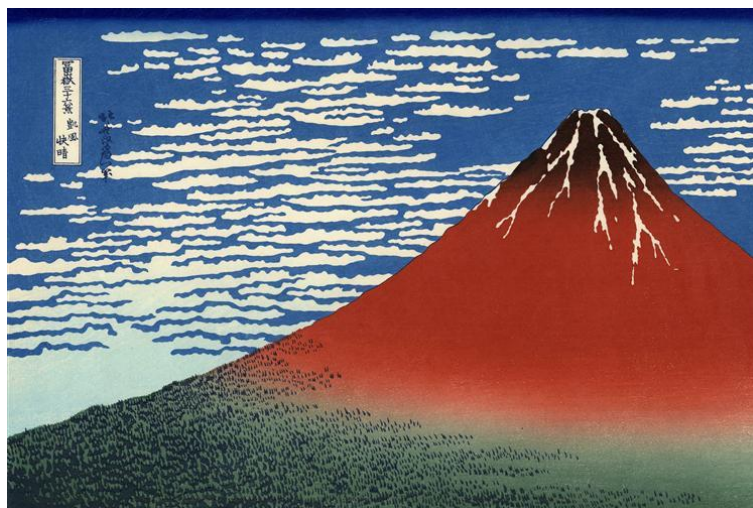
23. Katsukawa Shunkō,
Ο Ηθοποιός Ichikawa Danjūrō V στον Κεντρικό Ρόλο του Έργου “Shibaraku”,
 τέλη 18ου αι., έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



24. Kitagawa Utamaro, *Οι Τρεις Καλλονές,*
 1793, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 37 x 25 εκ.



25. Utagawa Hiroshige, *Η Γέφυρα Kyōbashi*,
1858, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 35 x 24 εκ.,
Ιδιωτική Συλλογή.



26. Katsushika Hokusai, *Φούτζι, Τα Βουνά σε Καθαρό Καιρό*, 1831,
έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, Ιδιωτική Συλλογή.



27. Kitagawa Utamaro, *Οι Hanazuma και Tsukioka από το Hyōgoya*, 1797, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



28. Utagawa Kuniyasu, *Η Nagao από το Owariya*, πρώτο μισό 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



29. Αγνώστου Καλλιτέχνη,
Προσωπογραφία Βουδίστριας Μοναχής,
Περίοδος Muromachi (1392-1573).



30. Αγνώστου Καλλιτέχνη,
Προσωπογραφία της Ποιήτριας Murasaki Shikibu,
δεύτερο μισό 16ου αιώνα.



31. Αγνώστου Καλλιτέχνη,
Προσωπογραφία του Tōdō Takatora και της Συζύγου του,
αρχές 17ου αι., μελάνι σε μετάξι, kakemono, 103 x 45 εκ.



32. Αγνώστου Καλλιτέχνη,
Προσωπογραφία Νεαρής Γυναίκας, περ. 1600,
χρώμα σε χαρτί, Νάρα, Μουσείο Yamato Bunkakan.



33. Παραδοσιακή Μάσκα του Θεάτρου Νō.



34. Αγνώστου Καλλιτέχνη, *Matsuura Byōbu I*,
αρχές 17ου αι., χρώμα και χρυσό σε χαρτί,
Νάρα, Μουσείο Yamato Bunkakan.



35. Αγνώστου Καλλιτέχνη, *Matsuura Byōbu II*,
αρχές 17ου αι., χρώμα και χρυσό σε χαρτί,
Νάρα, Μουσείο Yamato Bunkakan.



36. Αγνώστου Καλλιτέχνη, *Yuna*,
πρώτο μισό 17ου αιώνα, χρώμα σε χαρτί.



37. Αγνώστου Καλλιτέχνη, Χορεύτριες με Βεντάλιες,
πρώτο μισό 17ου αιώνα, χρώμα σε χρυσό χαρτί, byōbu.



38. Keisai Eisen, *Η Εταίρα Tagasode*,
πρώτο μισό 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 38 x 25 εκ.



39. Eishōsai Chōki,
Η Εταίρα Μπροστά από τις Ακολουθούς της που Κοιμούνται,
(Βροχή στα «Πράσινα Σπίτια»), 1795,
 έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 38 x 24 εκ., Μάντισον, Μουσείο Τέχνης Chazen.



40. Utagawa Kunisada,
Γυναίκα που Βάφει τα Δόντια της,
 περ.1820, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



41. Kitagawa Utamaro, *Διάσημη Εταίρα που Καλλωπίζεται*, 1800, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μητροπολιτικής Τέχνης.



42. Keisai Eisen, *Η Εταίρα Nagadayu του Οίκου Okamoto-ya Κάτω από Μία Ανθισμένη Κερασιά*, 1830, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, Ιδιωτική Συλλογή.



43. Toyohara Kunichika,
Εταίρα του Οίκου Kinsene-ya στην Βάρκα των Απολαύσεων,
μέσα 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



44. Isoda Koryūsai, Τα Φίνα Μέρη του Έντο - Το Παιχνίδι Ken,
β' μισό 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, Ιδιωτική Συλλογή.



45. Rekisentei (Chōkyōsai) Eiri,
Εταίρα και Shinzō, τέλη 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



46. Suzuki Harunobu,
Εταίρα με Δύο Kamuro Παίζουν με έναν Σκύλο,
 1766, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



47. Utagawa Kuniyasu, *Οι Οκτώ Απόψεις της Ιαπωνίας*,
πρώτο μισό 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



48. Kitagawa Utamaro, *Εταίρα με Πίπα*,
τέλη 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



49. Isoda Koryūsai,
Νεαρός Άνδρας Βγάζει το Χιόνι από τα geta της Γυναίκας,
 β' μισό 18ου, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



50. Ryūryūkyō Shinsai,
Δύο Γυναίκες και Ένας Υπηρέτης Δίπλα σε μια Δαμασκηνιά,
 πρώτο μισό 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



51. Kitagawa Utamaro, *Μεθυσμένη Εταίρα*,
τέλη 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, Ιδιωτική Συλλογή.



52. Katsukawa Shunchō, Kitao Shigemasa,
Ο Καθρέφτης των Καλλονών των «Πράσινων-Σπιτιών»,
1776, βιβλίο με έγχρωμες ξυλογραφίες, Λος Άντζελες, Μουσείο Τέχνης.



53. Hishikawa Moronobu, *Καλλονή που Κοιτάζει Πίσω της*,
β' μισό 17ου αιώνα, μελάνι και χρώμα σε μετάξι,
Τόκιο, Εθνικό Μουσείο.



54. Suzuki Harunobu, *Η Αναχώρηση*,
1769, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



55. Kitagawa Utamaro, *Η Εταίρα Asajiu*, 1794, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



56. Chōbunsai Eishi, *Τρεις Εταίρες που Παιζουν Μουσική* (Σειρά Χαρακτικών), τέλη 18ου αιώνα, έγχρωμες ξυλογραφίες, 29 x 19 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.



57. Torii Kiyonaga,
Η Εταίρα Hinazuru του Οίκου Chojiya με την Συνοδεία της,
 1787, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, Χονολουλού, Μουσείο Τέχνης.



58. Katsukawa Shunchō, *Η Εταίρα Hanaogi,*
 τέλη 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, Ιδιωτική Συλλογή.



59. Kitagawa Utamaro, *Γυναίκα που Αφαιρεί τα Φρύδια της* (Από την σειρά *Δέκα Τύποι της Γυναικείας Φυσιognωμίας*), 1802-1803, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



60. Keisai Eisen, *Εταίρα και Ανθισμένες Κερασιές*, πρώτο μισό 19ου αιώνα, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



61. Chōbunsai Eishi, *Η Γκέισα Itsutomi*,
τέλη 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 40 x 25 εκ.



62. Andō Hiroshige, *Γυναίκα με Ομπρέλα*,
μέσα 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 15 x 10 εκ.



63. Chōbunsai Eishi, *Η Εταίρα Hinazuru* από τον Οίκο Chojiya, τέλη 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



64. Torii Kiyomine, *Καλλονή του Έντο*, μέσα 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



65. Kitao Masanobu, *Εταίρες με τις Ακολουθούς τους*,
τέλη 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



66. Suzuki Harunobu, *Η Εταίρα και οι Δύο Kamuro Παιίζουν με τον Σκύλο*,
1766, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



67. Kitagawa Utamaro, *Νυχτερινή Αγάπη*, 1793, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



68. Totoya Hokkei, *Εταίρα που Παρατηρεί Ένα Ξένο Καράβι*, πρώτο μισό 19ου αιώνα, έγχρωμο χαρακτηριστικό.



69. Utagawa Toyokuni II, *Η Εταίρα Choto με Δύο Kamuro*, περ.1830, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



70. Utagawa Toyokuni I, *Εταίρα με Kamuro*, 1800, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



71. Kitagawa Utamaro, *Βεντάλια στα Ακροδάχτυλα*,
τέλη 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



72. Utagawa Hiroshige, *Ομπρέλα σε Βαρύ Χιόνι*,
πρώτο μισό 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



73. Suzuki Harunobu, *Γυναίκες με Ομπρέλα*, περ. 1767, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



74. Kitagawa Utamaro, *Γυναίκες που Ράβουν*, 1796, τρίπτυχη έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



75. Utagawa Kuniyoshi, *Γυναίκα και Παιδί*, 1852, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, Ιδιωτική Συλλογή.



76. Kitagawa Utamaro, *Ωρα Μπάνιου*, 1801, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 37 x 25 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



77. Utagawa Kuniyoshi, *H Ishi-jo Ezaskeitai me ena Naginata*, μέσα 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



78. Utagawa Kuniyoshi, *Seisin*, *Η Ηρωίδα της Νουβέλας "Το Νερό του Περιθωρίου"*, περ.1830, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 20 x 18 εκ., Κέιμπριτζ, Μουσείο Τέχνης του Χάρβαρντ.



79. Utagawa Kuniyoshi, *Η Θεά της Τύχης Benzaiten*, μέσα 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



80. Kanō Tōrin Yoshinobu, *Η Yang Guifei και οι Παιώνιες*, αρχές 19ου αιώνα, χρώμα σε μετάξι, kakemono, 101 x 35 εκ.



81. Tōshūsai Sharaku,
Ηθοποιός Kabuki Υποδύεται Εταίρα,
 τέλη 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



82. Suzuki Harunobu,
Ο Daikokuten Μεταμορφωμένος σε Γυναίκα, β' μισό 18ου αιώνα,
 έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 24 x 19 εκ., Τόκιο, Εθνικό Μουσείο.



83. Φωτογραφία-τεκμήριο που απεικονίζει τις εταίρες στην περιοχή του Yoshiwara, 1910.



εικ.84. Εταίρες μπροστά από το “πράσινο σπίτι” Nectarine, νούμερο 9, Φωτογραφία του Yoshiwara, 1910.



85. Άποψη του Yoshiwara, φωτογραφία, 1910.



86. Φωτογραφία Οϊράν στο Yoshiwara, 1900.



87. Γκέισα του Yoshiwara, φωτογραφία, 1910.



88. Okumura Masanobu, *Εταίρα που Διαβάζει Βιβλίο*,
πρώτο μισό 18ου αιώνα, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



89. Hishikawa Moronobu, *Το Μάθημα Γραφής*, 1687, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 27 x 19 εκ.



90. Kaigetsudō Ando, *Ορθία Εταίρα*, 1704-1716, μελάνι και χρώμα σε χαρτί, 108 x 47 εκ.



91. Kaigetsudō Anchi, *Νεαρή με Μαντίλι*, πρώτο μισό 18ου αιώνα, επιχρωματισμένη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, Ιδιωτική Συλλογή Hans Eklund.



92. Kaigetsudō Dohan, *Εταίρα που Παίζει με Γάτα*, αρχές 18ου αιώνα, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



93. Kaigetsudō Doshin, *Η Εταίρα του 9ου Μήνα*, περ.1714, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



94. Torii Kiyonobu, *Καλλονή σε Μαύρο Κιμονό*, 1710-1720, μελάνι, χρώμα και χρυσό σε χαρτί.



95. Miyagawa Chōshun, *Καλλονή Εταίρα*, πρώτο μισό 18ου αιώνα, χρώμα σε χαρτί, 90 x 35 εκ., Νάρα, Μουσείο Yamato Bunkakan.



96. Torii Kiyotada, *Γυναίκα με Ομπρέλα*, πρώτο μισό 18ου αιώνα, επιχρωματισμένη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



97. Nishimura Shigenaga, *Φθινοπωρινό Φεγγάρι Επάνω από Δωμάτιο Υποδοχής*, 1725-1730, επιχρωματισμένη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



98. Ishikawa Toyonobu, *Εταίρα που Κοιτάζει τον Φανό*, μέσα 18ου αιώνα, επιχρωματισμένη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



99. Nishikawa Sukenobu, *Νεαρή που Παίζει Koto*,
πρώτο μισό 18ου αιώνα, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



100. Kitao Shigemasa, *Η Γκέισα με την Υπηρέτριά της που Μεταφέρει Ένα Samisen*,
1777, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



101. Isoda Koryūsai, *Εταιρία με Δύο Kamuro* (Από τη σειρά *Μοντέλα για Μόδα: Νέα Σχέδια σαν Νέες, Φρέσκες Φυλλωσιές*), 1778, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



102. Kitao Masanobu, *Ο Νέος Καθρέφτης των Καλλονών του Yoshiwara με Αυτόγραφο*, 1783, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 39 x 26.5 εκ. (κάθε σελίδα-χαρακτικό), Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



103. Torii Kiyonaga, *Εταίρες Δίπλα στον Ποταμό Sumida*, 1787, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



104. Kubo Shunman, *Εταίρες στην Εξοχή*, 1787, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



105. Kitagawa Utamaro, *Εταίρα που Παίζει με Γάτα*, 1798, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 38 x 26 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.



106. Eishōsai Chōki, *Η Ανατολή του Ηλίου Για τον Καινούργιο Χρόνο*, 1790, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



107. Chōbunsai Eishi,
Άποψη Ανθισμένης Κερασιάς στον Λόφο Gotenyama,
περ.1795, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



108. Kitagawa Utamaro, *Μοντέρνα Κόμμωση,*
1804, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



109. Utagawa Toyokuni I, *Εταίρα που Σερβίρει Τσάι Δίπλα σε Φανό*,
αρχές 19ου αιώνα, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 26 x 18 εκ.,
Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



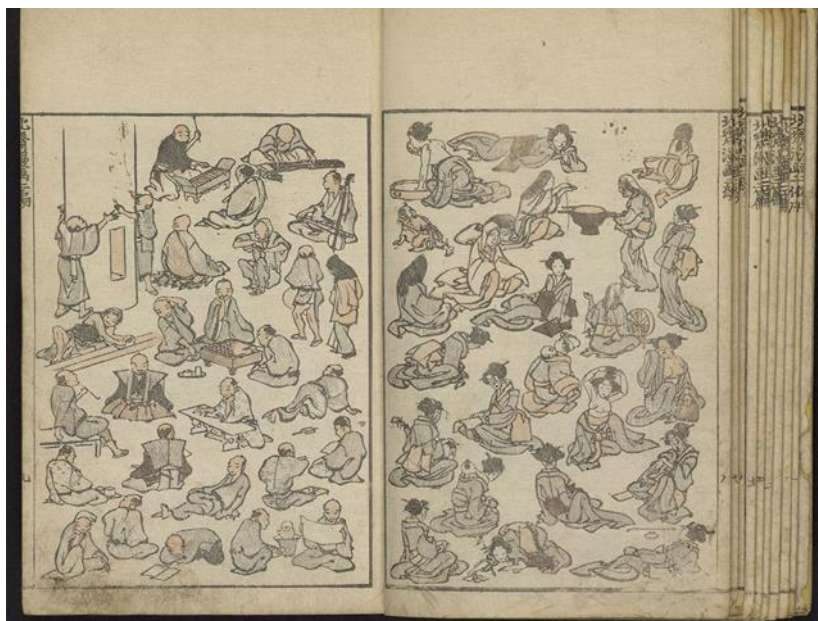
110. Katsushika Hokusai, *Το Μεγάλο Κύμα*,
περ.1833, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 25 x 37 εκ.



111. Katsushika Hokusai, *Εταίρα που Γράφει Γράμμα*, περ.1900, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



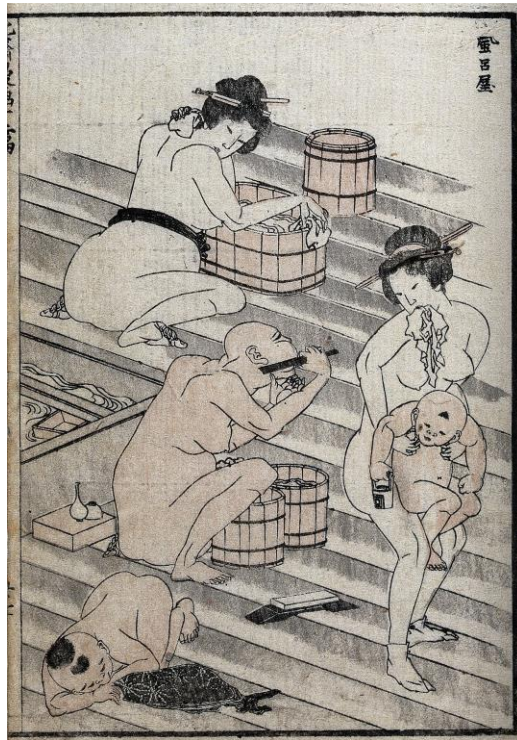
112. Katsushika Hokusai, *Εταίρα που Διαβάζει Βιβλίο*, τέλη 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



113. Katsushika Hokusai,
Καθημερινές Στάσεις και Κινήσεις από το Hokusai Manga,
 πρώτο μισό 19ου αιώνα



114. Katsushika Hokusai,
Καθημερινές Στάσεις και Κινήσεις από το Hokusai Manga,
 πρώτο μισό 19ου αιώνα



115. Katsushika Hokusai, *Κοινόχρηστο Λουτρό*, 1834, έγχρωμο χαρακτικό.



116. Keisai Eisen, *Γκέισα σε Πράσινο Κιμονό*, πρώτο μισό 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



117. Utagawa Kunisada, *Εταίρα* (από τη σειρά *Λουλούδια και Πουλιά, Άνεμος και Φεγγάρι*), 1824, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



118. Utagawa Hiroshige, *Εταίρα στο Hibachi*, πρώτο μισό 19ου αι, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



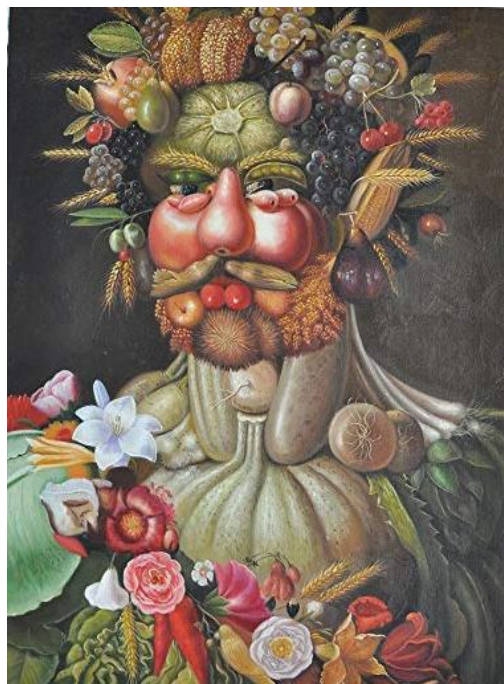
119. Utagawa Hiroshige, *Ο Πρίγκιπας Genji για Βαρκάδα*, 1853, τρίπτυχο έγχρωμων ξυλογραφιών.



120. Utagawa Kuniyoshi, *Εταίρα* (από τη σειρά *Τα Πέντε Φεστιβάλ*), μέσα 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 34 x 23 εκ.



121. Utagawa Kuniyoshi, *Μία Νεαρή Γυναίκα που Μοιάζει Ηλικιωμένη*, 1848, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 38 x 26 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.



122. Giuseppe Arcimboldo, *Ο αυτοκράτορας Ροδόλφος Β΄ ως ο Θεός Βερτούμνος*, 1591, Σουηδία, Κάστρο Skoklosters,



123. Kitagawa Utamaro, *Η Ohisa από το Κατάστημα Τσαγιού Takashima*, 1793, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 38 x 24 εκ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.



124. Tsukioka Yoshitoshi, *Σερβιτόρα στην Περίοδο Meiji* (από τη σειρά *Τριάντα Δύο Τύποι Γυναικών*), 1888, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 37 x 25 εκ.



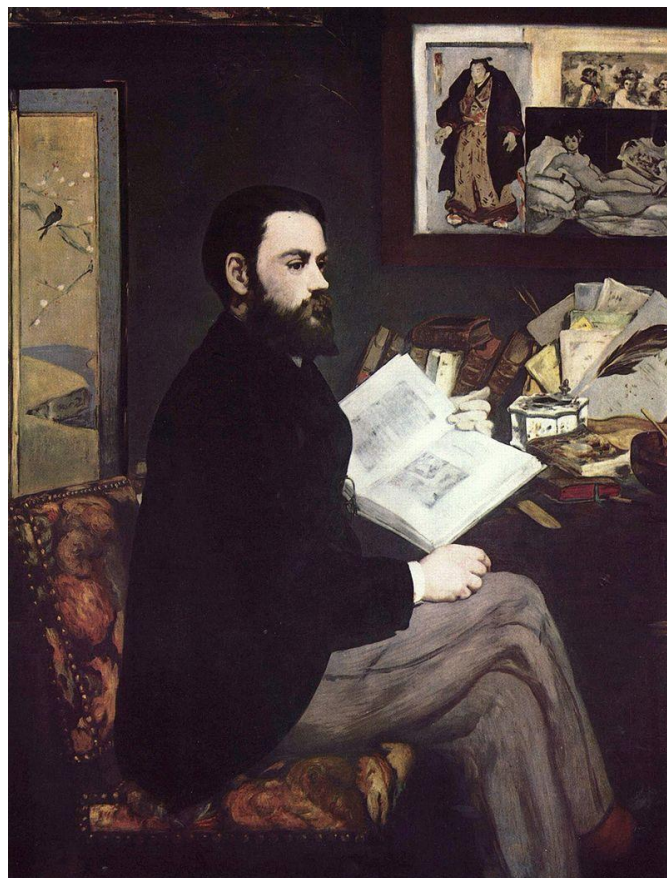
125. Mizuno Toshikata, *Άνθη Κερασιάς* (από τη σειρά *Τριάντα Έξι Γυναικείες Ομορφιές*), 1893, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



126. Migita Toshihide, *Το Κυνήγι των Πυρολαμπίδων* (*Bijin Junishi*), 1901, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



127. Toyohara Chikanobu, *Αριστοκράτισσα Παίζει Koto*, 1890, τρίπτυχη έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



128. Édouard Manet, *Προσωπογραφία του Émile Zola*, 1868, λάδι σε καμβά, 146 x 114 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.

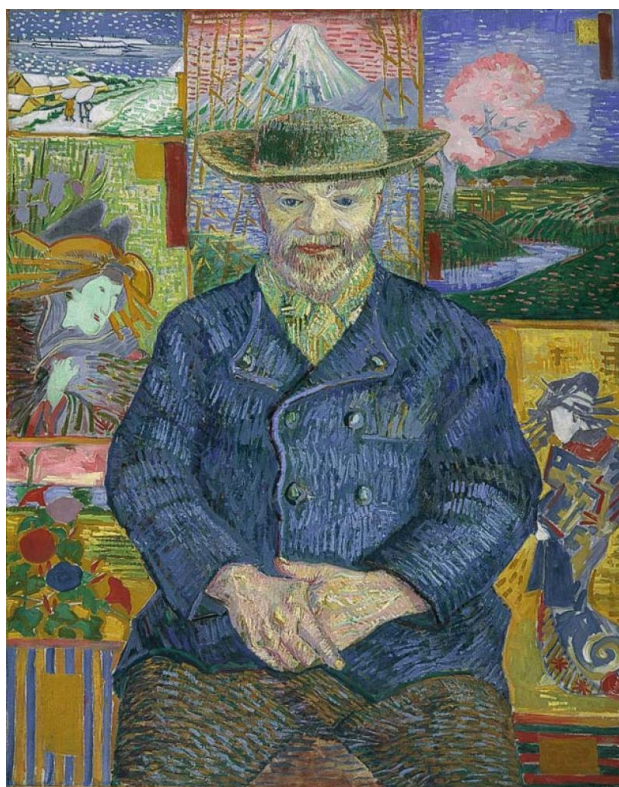


129α.

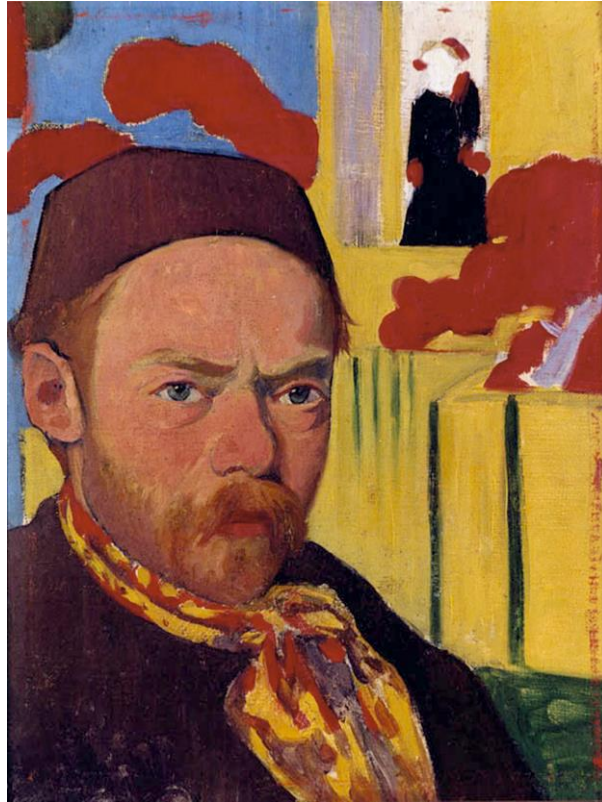


129β.

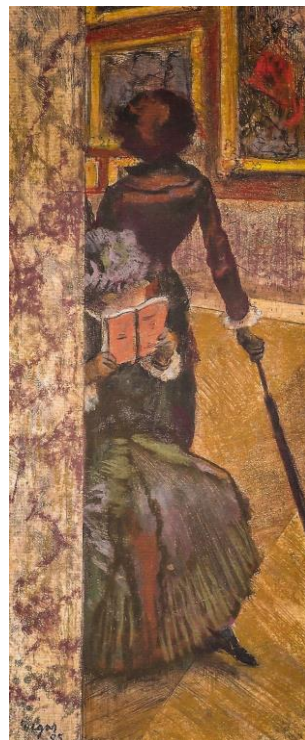
Λεπτομέρειες του έργου *Προσωπογραφία του Émile Zola*, με το χαρακτηριστικό του Utagawa Kuniaki, Ο Παλαιστής *Ōnaruto Nadaemon* από την επαρχία Αούα και το παραδοσιακό ιαπωνικό διαχωριστικό αντίστοιχα.



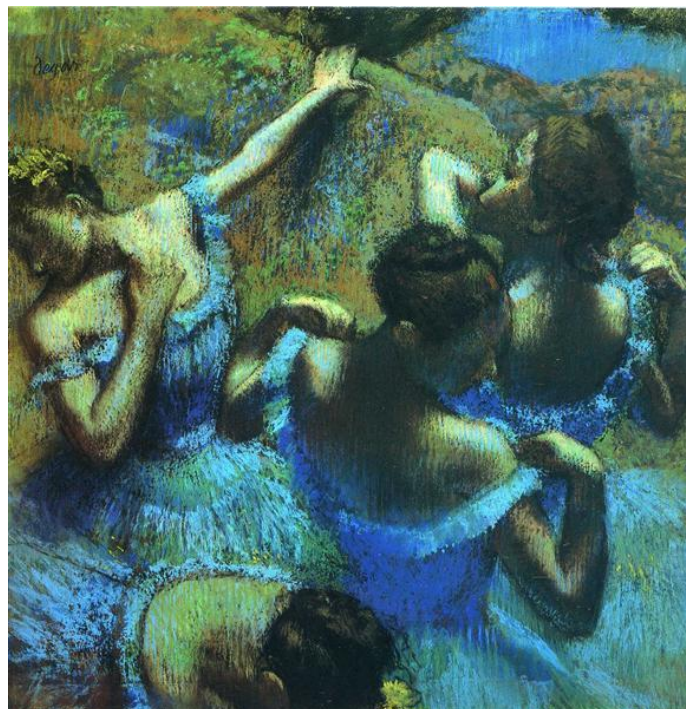
130. Vincent Van Gogh, *Προσωπογραφία του Μάρμπα Τανγκί*, 1887, λάδι σε καμβά, 92 x 75 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ροντέν.



131. Meijer de Haan, *Αυτοπροσωπογραφία με Ιαπωνικό Φόντο*, 1890, λάδι σε καμβά.



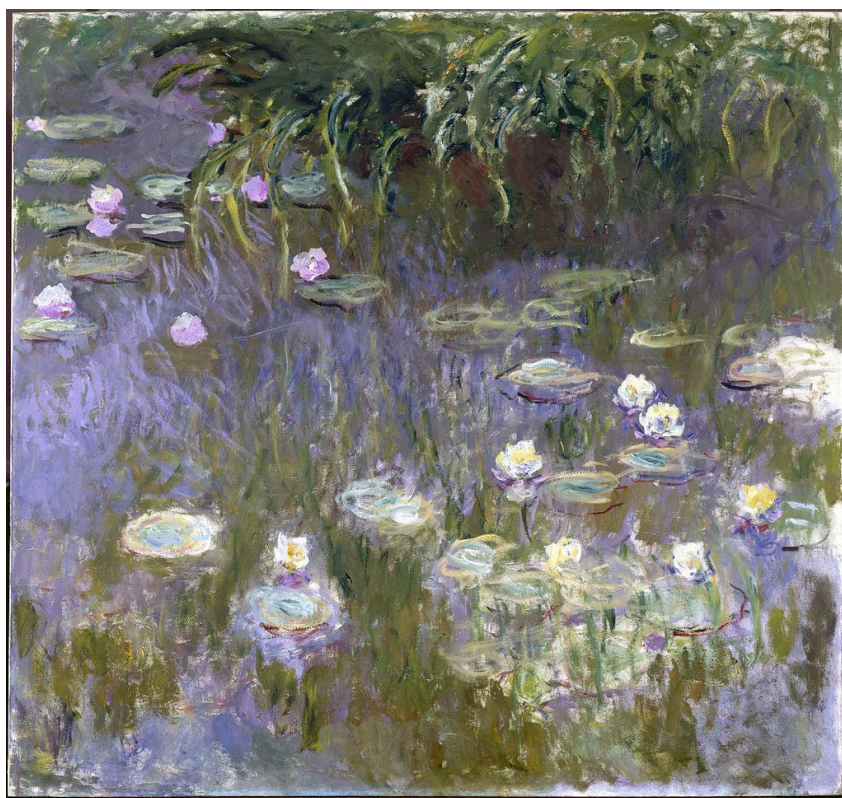
132. Edgar Degas, *Η Mary Cassatt στο Λούβρο: Η Αίθουσα με τους Πίνακες*, 1885, 30 x 12 εκ., Ινστιτούτο Τέχνης, Σικάγο.



133. Edgar Degas, *Οι Μπλε Χορεύτριες*, 1899, παστέλ σε χαρτί, 67 x 67 εκ., Μόσχα, Μουσείο Πούσκιν.



134. Édouard Manet, *Ολυμπία*, 1863, λάδι σε καμβά, 130 x 190 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.



135. Claude Monet, *Νούφαρα*, 1922, ελαιογραφία, Τολέδο, Μουσείο Τέχνης.



136. Edgar Degas, *Γυναίκες σε Καφέ*, 1877, ελαιογραφία, Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.



137. Édouard Manet, *Η Δεσποινίς V... με Κουστόύμι Ταυρομαχίας*, 1862, λάδι σε καμβά, 165 x 127 εκ.



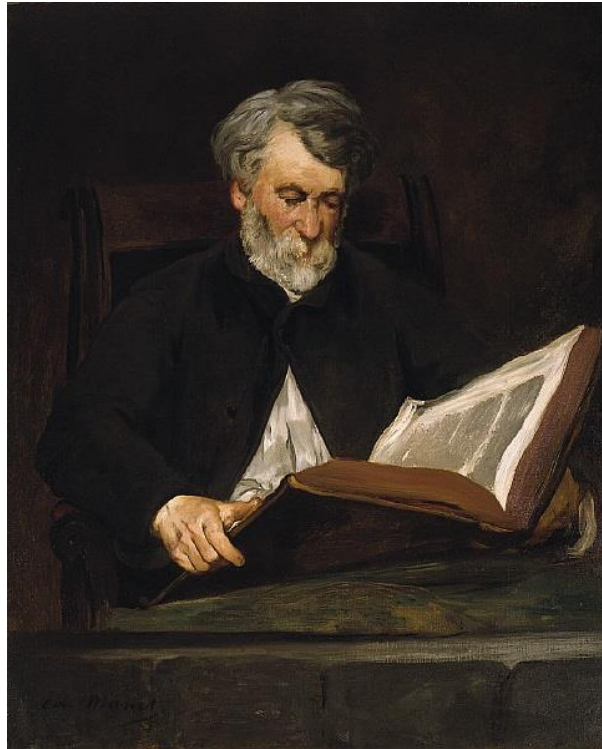
138. Mary Cassatt, *Απογευματινό Τσάι*, 1890-1891, τονική οξυγραφία, 34 x 26 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



139. Claude Monet, *Η Γιαπωνέζα ή Η Κυρία Μονέ με Γιαπωνέζικη Ενδυμασία*, 1876, 142 x 231 εκ., λάδι σε καμβά, Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τέχνων.



140. Pierre-Auguste Renoir, *Κορίτσι με Βεντάλια*, 1881, λάδι σε καμβά, Ινστιτούτο Τέχνης Clark, Μασαχουσέτη.



141. Édouard Manet, *Ο Αναγνώστης*,
1861, λάδι σε καμβά.



142. Kaigetsudō Ando, *Εταίρα που Διορθώνει τα Μαλλιά της*,
αρχές 18ου αιώνα, μελάνι και χρώμα σε χαρτί.



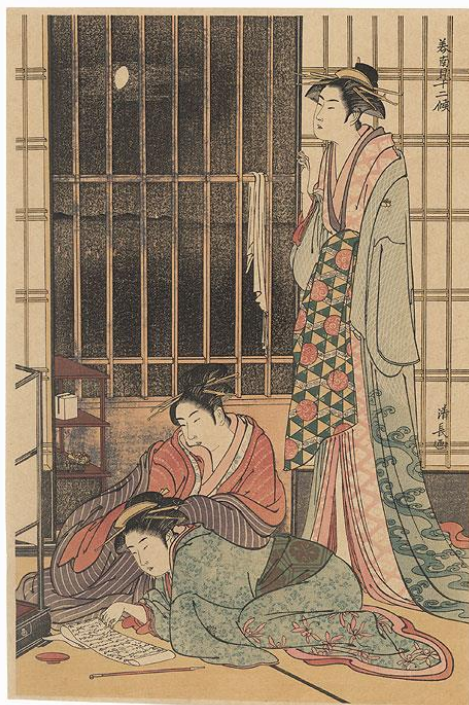
143. Titian, *Αφροδίτη του Ουρμπίνου*, 1538, λάδι σε καμβά, 119 x 165 εκ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.



144. Francisco de Goya, *Η Γυμνή Μάχα*, 1800, λάδι σε καμβά, 97 x 190 εκ., Μαδρίτη, Μουσείο ντελ Πράδο.



145. Édouard Manet, *Ο Σιδηρόδρομος*, 1873, λάδι σε καμβά, 93 x 112 εκ., Ουάσινγκτον, Δυτικό κτίριο της Εθνικής Πινακοθήκης.



146. Torii Kiyonaga, *Ο Ένατος Μήνας* (Από την σειρά *Δώδεκα Μήνες στο Νότο*), β' μισό 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



147. Ο Claude Monet στον κήπο του στο Ζιβερνί.



148. Utagawa Hiroshige, *Εβίλινη Γέφυρα*,
μέσα 19ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



149. Keisai Eisen, *Οϊράν*,
1830, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



150. Chōbunsai Eishi, *Εταίρα που Κρατάει μια Βεντάλια*,
τέλη 18ου αιώνα, χρώμα σε μετάξι, kakemono.



151. Claude Monet, *Η Βάρκα στο Ζιβερνί*, 1887, λάδι σε καμβά.



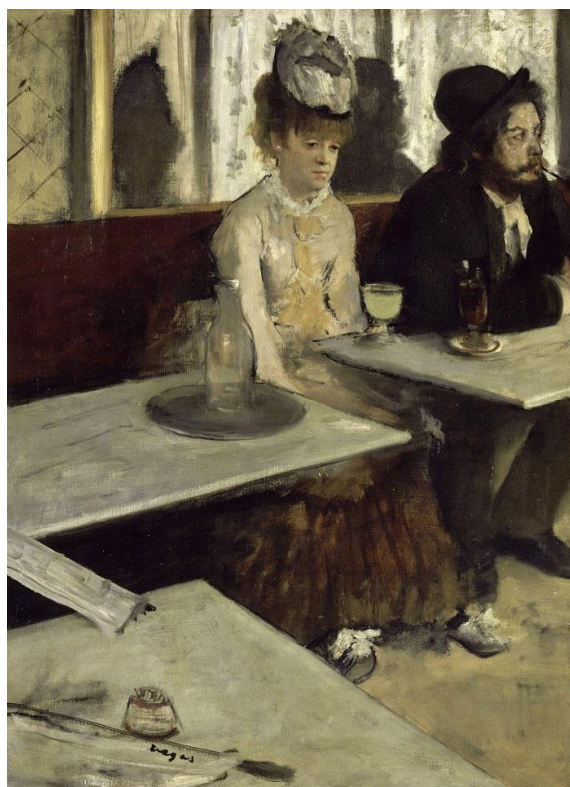
152. Suzuki Harunobu, *Ψάρεμα στον Sumida Ποταμό*, δεκαετία 1760, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



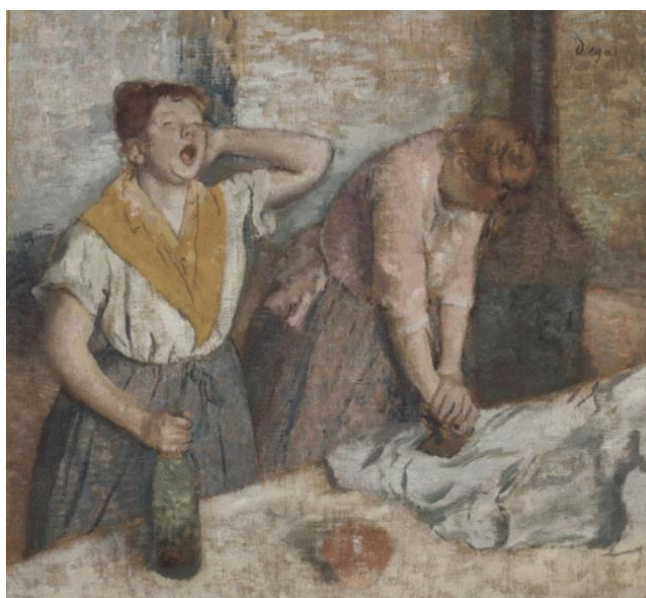
153. Edgar Degas, *Ιπποδρομίες*, 1885-1888, παστέλ σε ξύλο, 30 x 40 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



154. Edgar Degas, *Μαθήματα Χορού*, 1871-1874, λάδι σε καμβά, Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.



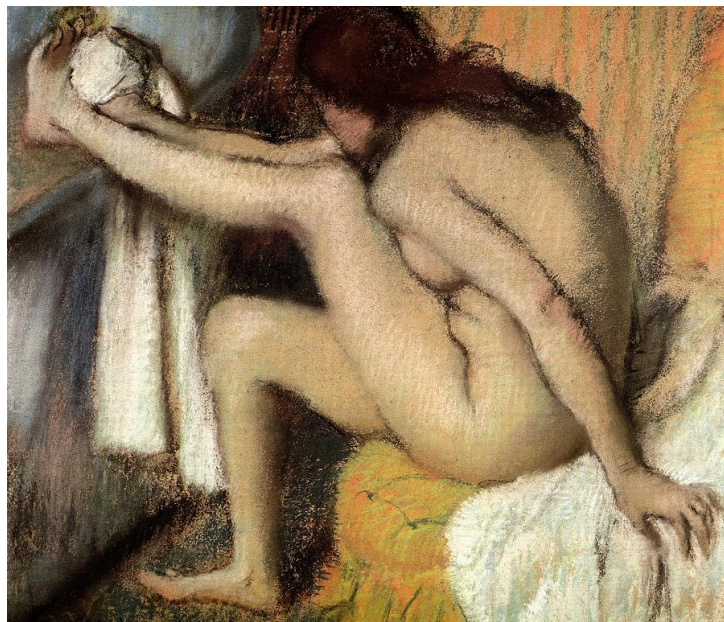
155. Edgar Degas, *Στο Καφέ*, 1873,
λάδι σε καμβά, 92 x 68 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.



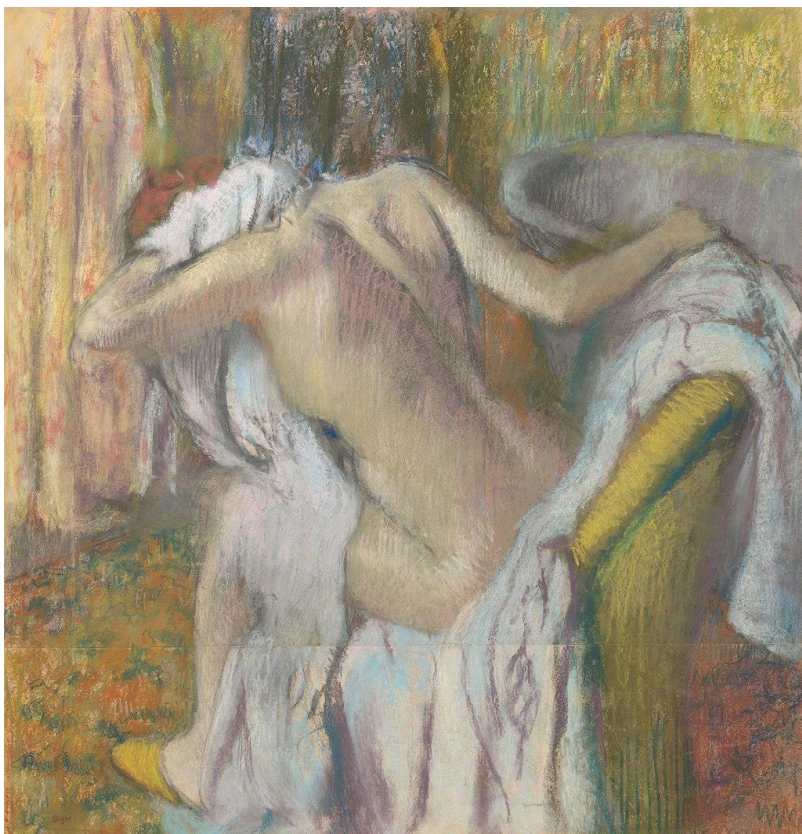
156. Edgar Degas, *Γυναίκες που Σιδερώνουν*, 1884-1886,
λάδι σε καμβά, 76 x 81 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.



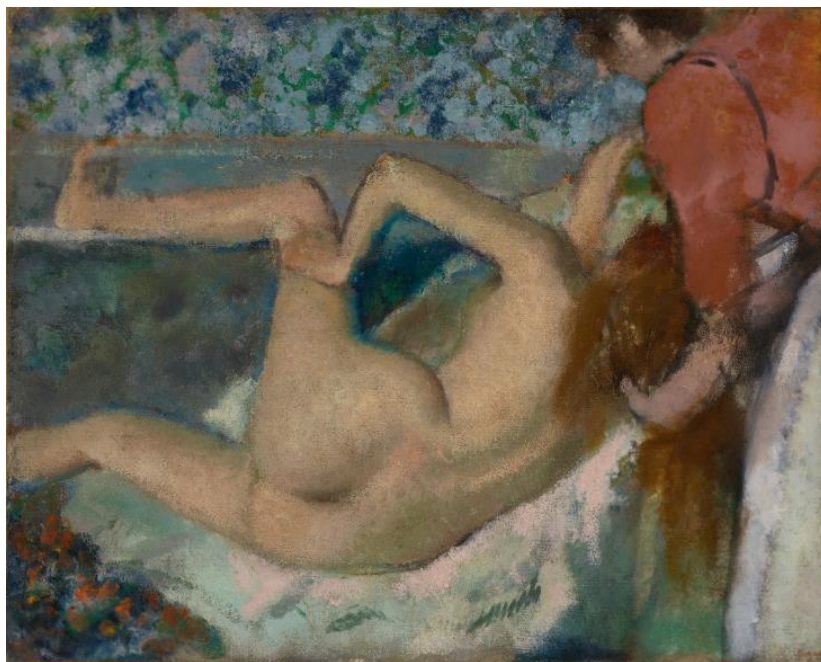
157. Edgar Degas, *Γυναίκα που Πλένεται σε Ρηχή Λεκάνη*, 1885, παστέλ σε χαρτί, 81 x 56 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



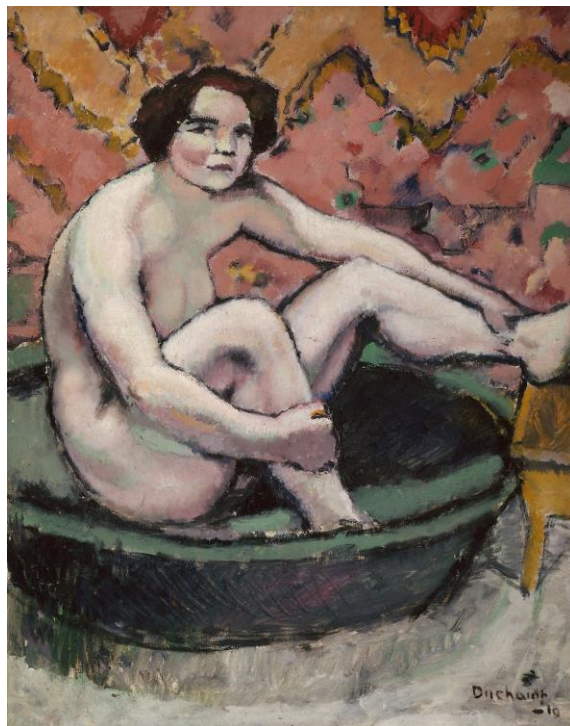
158. Edgar Degas, *Γυναίκα που Καθαρίζει τα Πόδια της*, παστέλ σε χαρτί, 50 x 54 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



159. Edgar Degas, *Γυναίκα που Σκουπίζεται Μετά το Μπάνιο*, δεκ. 1890, παστέλ σε χαρτί, 103 x 98 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη,



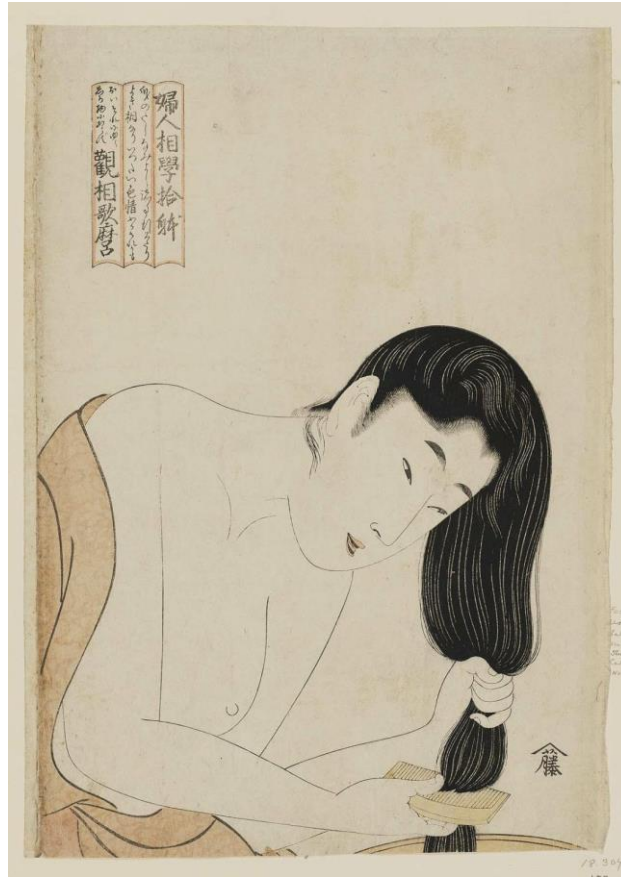
160. Edgar Degas, *Μετά το Μπάνιο*, 1895, λάδι σε καμβά, 65 x 82 εκ.



161. Marcel Duchamp, *Γυμνή Γυναίκα Καθήμενη σε Μπανιέρα*,
1910, λάδι σε καμβά, 92 x 73 εκ.



162. Torii Kiyonaga, *Γυναίκες που Πλένονται*,
β' μισό 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



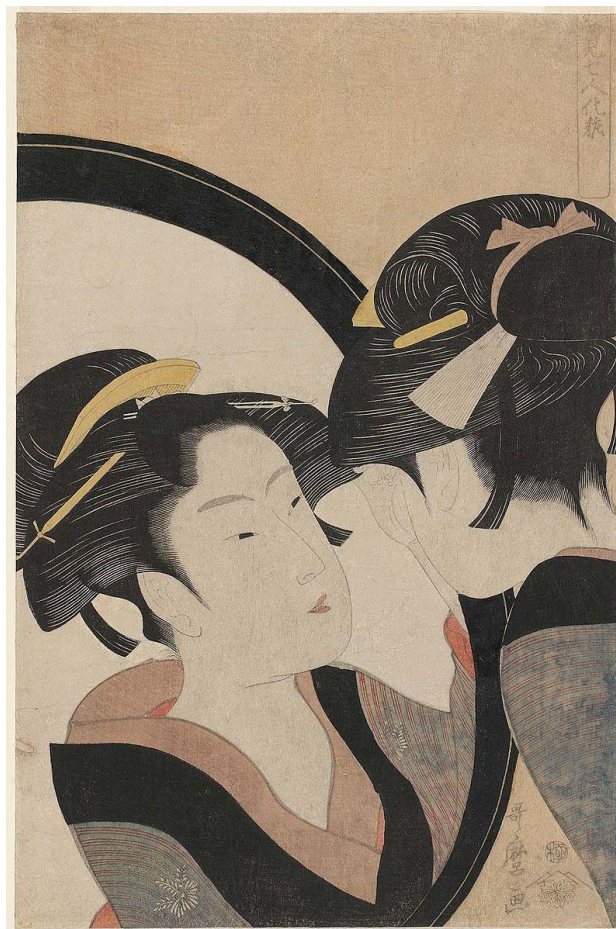
163. Kitagawa Utamaro, *Γυναίκα που Ξεμπερδεύει τα Μαλλιά της*,
(Από την σειρά *Δέκα Τύποι της Γυναικείας Φυσιογνωμίας*),
1802-1803, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



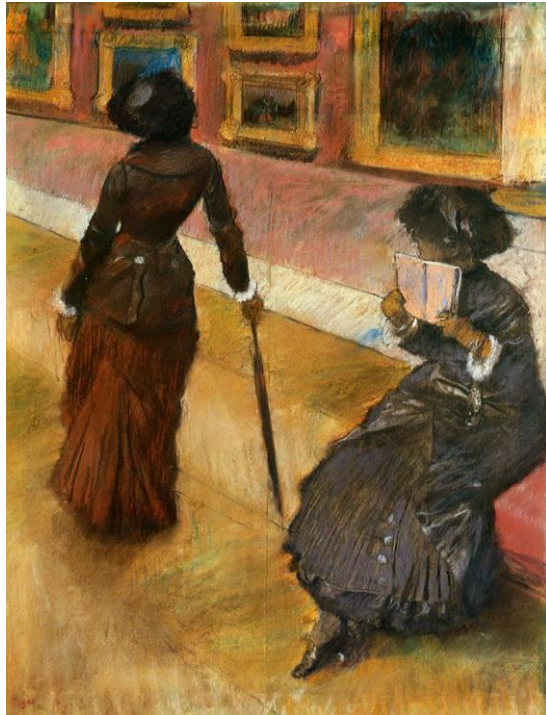
164. Torii Kiyonaga, *Εταίρες που Διασκεδάζουν Νεαρούς Άνδρες*,
β' μισό 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



165. Edgar Degas, *Γυναίκα με Σκύλο*, 1875, λάδι σε καμβά.



166. Kitagawa Utamaro, *Καλλονή σε Καθρέφτη*, 1792, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



167. Edgar Degas, *H Mary Cassatt στο Λούβρο*, 1880.



168. Mary Cassatt, *Μητέρα και Παιδί (Ο Ωοειδής Καθρέφτης)*, 1899, λάδι σε καμβά, 81 x 67 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



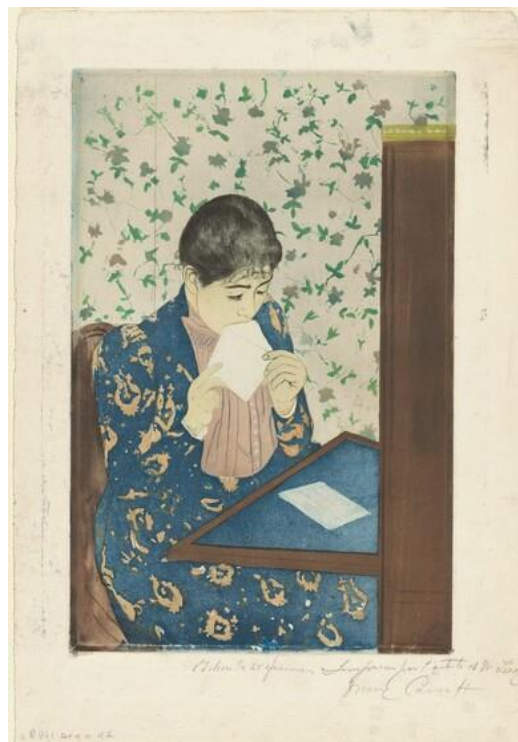
169. Mary Cassatt, *Η Κόμμωση*, 1890-1891, τονική οξυγραφία, 36 x 26 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



170. Mary Cassatt, *Η Πρόβα*, 1890-1891, τονική οξυγραφία, 36 x 26 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



171. Mary Cassatt, *Γυναίκα που Πλένεται*, 1890-1891, τονική οξυγραφία, 36 x 26 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



172. Mary Cassatt, *Το Γράμμα*, 1890-1891, τονική οξυγραφία, 36 x 26 εκ.



173. Mary Cassatt, *Απογευματινό Τσάι*, 1890-1891,
τονική οξυγραφία, 36 x 26 εκ.



174. Mary Cassatt, *Το Φωτιστικό*, 1890-1891,
τονική οξυγραφία, 36 x 26 εκ.



175. Mary Cassatt, *Στο Τρένο*, 1890-1891,
τονική οξυγραφία, 36 x 26 εκ.



176. Mary Cassatt, *Το Μπάνιο*, 1890-1891,
τονική οξυγραφία, 36 x 26 εκ.



177. Mary Cassatt, *Το Φιλί της Μητέρας*, 1890-1891,
τονική οξυγραφία, 36 x 26 εκ.



178. Mary Cassatt, *Μητρικό Χάδι*, 1890-1891,
τονική οξυγραφία, 36 x 26 εκ.



179. Isoda Koryūsai, *Η Εταίρα Hinagata με Δύο Kamuro*, β' μισό 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



180. Kitagawa Utamaro, *Η Hinazuru Από το Keizetsuro*, 1795, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



181. Henri de Toulouse-Lautrec, *Γυναίκα που Ετοιμάζει το Μπάνιο της* (Από τη σειρά *Αντές*), 1896, Άμστερνταμ, Μουσείο Van Gogh.



182. Kitagawa Utamaro, *Η Takashima Ohisa που Χρησιμοποιεί Δύο Καθρέφτες για την Κόμμωση της*, τέλη 18ου αιώνα, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



183. Kitagawa Utamaro, *Μητέρα με Παιδί*, 1790, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 37 x 25 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



184. Torii Kiyonaga, *Μητέρα που Κουβαλάει Παιδί*, 1784, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 36 x 23 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



185. Mary Cassatt, *Η Γιορτινή Βαρκάδα*, 1893,
λάδι σε καμβά, 90 x 117 εκ., Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης.



186. Suzuki Harunobu, *Δύο Γυναίκες σε Βάρκα*, 1766, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



187. Mary Cassatt, *Μαζεύοντας Φρούτα*, 1893, τονική οξυγραφία, 42 x 29 εκ., Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης.



188. Mary Cassatt, *Ταΐζοντας τις Πάπιες*, 1894, τονική οξυγραφία, 29 x 40 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



189. Claude Monet, *Η Κυρία Μονέ και ο Γιος της*, 1875, λάδι σε καμβά, Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης.



190. Édouard Manet, *Προσωπογραφία της Nina de Callias (Η Κυρία με τις Βεντάλιες)*, 1873, λάδι σε καμβά, 113 x 166 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.



191. Édouard Manet, *Το Μπαλκόνι*, 1868, λάδι σε καμβά, 170 x 124 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.



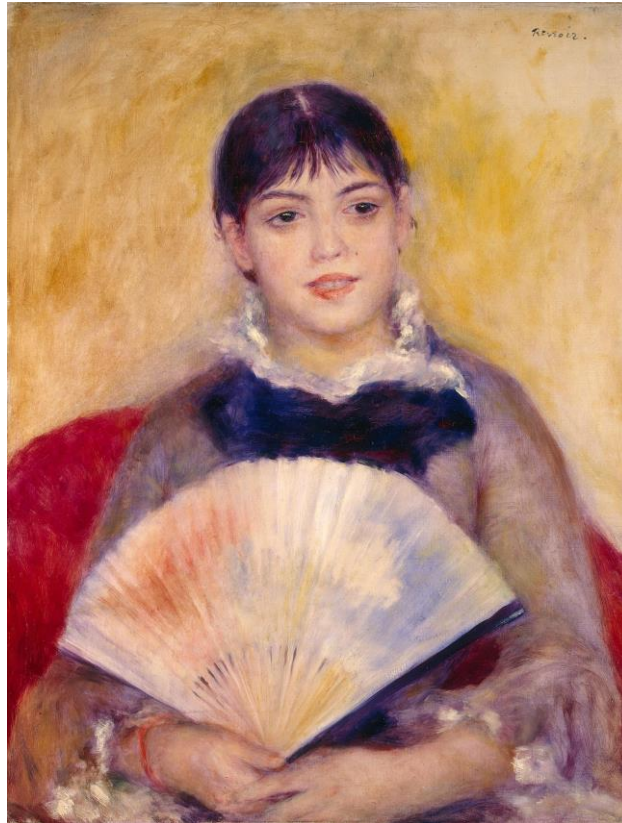
192. Édouard Manet, *Η Berthe Morisot με Βεντάλια*, 1874, λάδι σε καμβά.



193. Pierre-Auguste Renoir, *Το Θεωρείο*, 1874, λάδι σε καμβά, 80 x 63 εκ., Λονδίνο, Πινακοθήκη Κουρτώ.



194. Pierre-Auguste Renoir, *Ο Χορός στην Εξοχή*, 1883, λάδι σε καμβά, 180 x 90 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ.



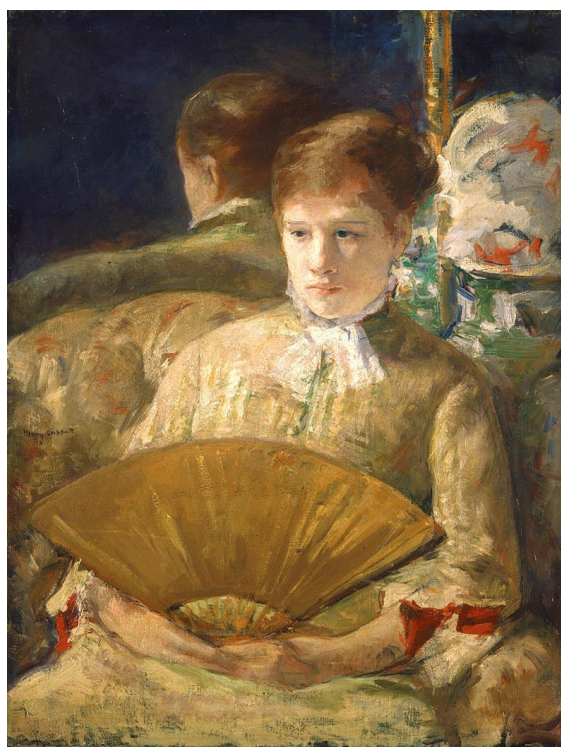
195. Pierre-Auguste Renoir, *Γυναίκα με Βεντάλια*,
1880, λάδι σε καμβά.



196. Pierre-Auguste Renoir, *Νεαρή Γυναίκα με Βεντάλια*,
1876, λάδι σε καμβά.



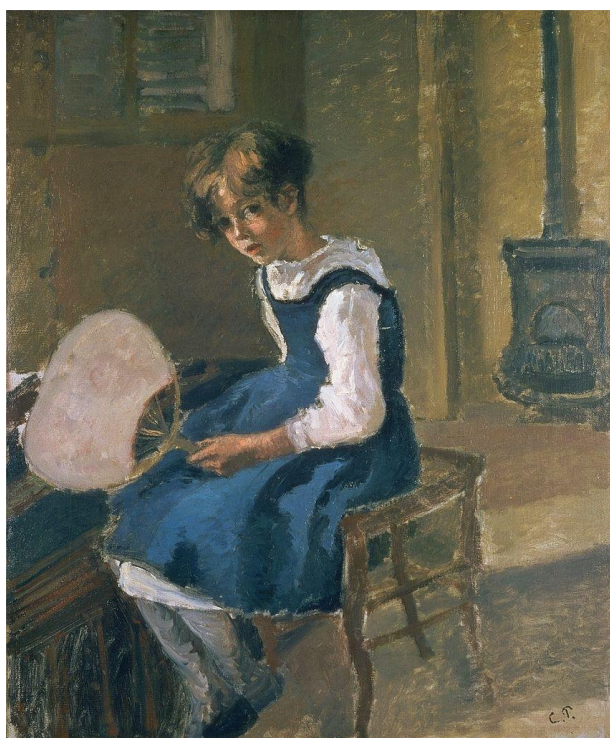
197. Edgar Degas, *Η Κυρία Camus με Βεντάλια*, 1870, λάδι σε καμβά, Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης.



198. Mary Cassatt, *Γυναίκα με Βεντάλια*, 1879, λάδι σε καμβά, Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης.



199. Berthe Morisot, *Γυναίκα με Βεντάλια*,
1876, λάδι σε καμβά, Ιδιωτική Συλλογή.



200. Camille Pissarro, *Η Jeanne Κρατάει Μία Βεντάλια*,
1873, λάδι σε καμβά.



201. Camille Pissarro, *Γυναίκες που Μαζεύουν Λάχανα*,
1879, Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



202. Suzuki Harunobu, *Δίπλα στον Σαμουράι που Κοιμάται*,
1768, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



203. Pierre-Auguste Renoir, *Γυμνή Γυναίκα που Κάθεται σε Καναπέ*, 1876, λάδι σε καμβά.



204. Hashiguchi Goyo, *Γυμνή Γυναίκα με Πετσέτα και Λεκάνη*, 1915, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



205. Ito Shinsui, *Γυμνό Κατά Τομή*, 1932, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο.



206. James McNeill Whistler, *Η Πριγκίπισσα Από την Χώρα της Πορσελάνης*, 1865, λάδι σε καμβά, Ουάσινγκτον, Πινακοθήκη Φριρ.



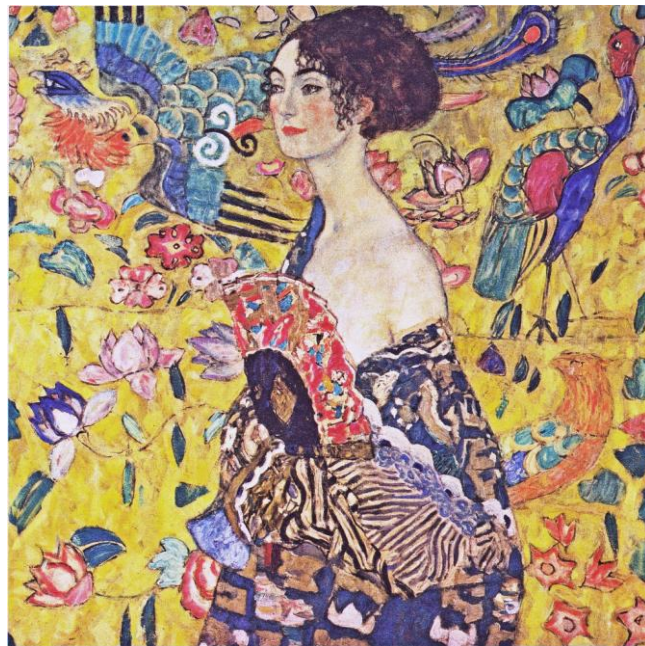
207. Félix Bracquemond, *Δεκατρείς Γιαπωνέζες*, 1870, χαρκτηκό.



208. James Tissot, *Η Γιαπωνέζα στο Λουτρό της*, 1864, λάδι σε καμβά.



209. Emil Orlik, *Η Εταίρα*, 1903, τονική οξυγραφία, 19 x 13 εκ.



210. Gustav Klimt, *Κυρία με τη Βεντάλια*, 1918, λάδι σε καμβά, 99 x 99 εκ.

Aizuri-e (藍摺り絵): Χαρακτικά που είχαν σαν βάση τους τις μπλε χρωστικές ουσίες.

Beni-girai (紅嫌い): Η τεχνική που χρησιμοποιήθηκε για την αποφυγή του κόκκινου χρώματος.

Byōbu (屏風): Παραδοσιακό ιαπωνικό διαχωριστικό αποτελούμενο από φύλλα ενωμένα μεταξύ τους. Διακοσμείται με παραστάσεις ζωγραφικής ή καλλιγραφία.

Emakimono (絵巻物): Ζωγραφισμένος κύλινδρος που ξετυλίγεται οριζόντια από δεξιά προς αριστερά με αποτέλεσμα οι εικόνες να αποκαλύπτονται σταδιακά. Οι οριζόντιοι κύλινδροι παρέμεναν τυλιγμένοι και ανοίγονταν μόνο για ανάγνωση.

Kabuki (歌舞伎): Είδος παραδοσιακού ιαπωνικού θεάτρου.

Kakemono (掛物): Ζωγραφισμένος κύλινδρος που αναρτάται κάθετα στον τοίχο και λειτουργεί σαν βασικό στοιχείο της διακόσμησης εσωτερικών χώρων.

Nishiki-e (錦絵): Η τεχνική nishiki-e οδήγησε στην δημιουργία πολύχρωμων χαρακτικών ενώ τελειοποιήθηκε και έγινε δημοφιλής μέσω του καλλιτέχνη Suzuki Harunobu (1724-1770).

Shōgun (将軍): Τίτλος που δινόταν στον ανώτερο στρατιωτικό ηγέτη της Ιαπωνίας.

Sumizuri-e (墨摺り絵): Εικόνες χαρακτικών με απλό μαύρο μελάνι. Τα πρώιμα ουκίγιο-ε δημιουργούνταν με την τεχνική sumizuri-e και στην περίπτωση που οι καλλιτέχνες ήθελαν έγχρωμο το χαρακτικό, προσέθεταν το χρώμα με το πινέλο, μετά την διαδικασία της χάραξης. Τα πιο συνηθισμένα χρώματα ήταν το **tan-e (丹絵)**, δηλαδή ο τόνος μεταξύ πορτοκαλί και κόκκινου ή το **beni-e (紅絵)**, που ήταν η τριανταφυλλί απόχρωση από τις χρωστικές ουσίες των τροφίμων.

Ukiyo-e (浮世絵): Εικόνες του ρέοντος κόσμου. Η τέχνη που επικρατούσε στην περιοχή Έντο (σημερινό Τόκιο) από τον 17ο αιώνα έως την αποκατάσταση Meiji το 1868. Τα θέματα των ουκίγιο-ε αφορούσαν την σύγχρονη ζωή και τις απολαύσεις της, απεικονίζοντας κυρίως τις εταίρες και τους ηθοποιούς *kabuki*. Οι όροι **azuma-e (東絵)** που σήμαινε «τέχνη του Έντο» και **azuma nishiki-e (東錦絵)**, δηλαδή «πολύχρωμα χαρακτικά του Έντο» πιθανόν χρησιμοποιούνταν από τις γύρω περιοχές για να περιγράψουν την τέχνη των ουκίγιο-ε.

ukiyo-zōshi (浮世草子): εικονογραφημένες νουβέλες ή μικρές ιστορίες.

urushi-e (漆絵): Τεχνική που χρησιμοποιήθηκε για την δημιουργία γυαλάδας στο χαρακτικό μέσω της ανάμειξης κινεζικής μελάνης με κόλλα ψαριού. Επιπλέον, η κόλλα

αναμειγνυόταν με χρωστικές ουσίες (συνήθως κόκκινη, κίτρινη και μπλε)
οπωροκηπευτικών προκειμένου να τονιστεί το χαρακτηριστικό.

EYPETHPIO ONOMATΩN ΠΡΟΣΩΠΩΝ

Arcimboldo Guiseppe 48
Astruc Zacharie 56, 71
Barrias Louis-Ernest 70
Baudelaire Charles 57
Bazille Frédéric 10, 61, 62, 66
Bing Samuel 56, 57
Boudin Eugène 66
Bracquemond Félix 53, 56, 86, 203
Breskin Adelyn 78
Britten Benjamin 57
Burty Philippe 54
Cassatt Mary 10, 60, 61, 62, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 91, 92
Cernuschi Henri 58
Chesneau Ernest 56, 60
Chikanobu Toyohara 51
Chōki Eishōsai 44, 45
Chōshun Miyagawa 15, 38, 39
Couture Thomas 63, 75
Debussy Claude 57
Degas Edgar 10, 47, 53, 55, 60, 62, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 84, 91
Delâtre Auguste 53
Doncieux Camille 67
Duchamp Marcel 72
Dubouché Adrien 58
Duret Théodore 58
Duseigneur Georges 54
Duseigneur Raoul 54

Eisen Keisai 47, 48, 76, 92
Eishi Chōbunsai 14, 22, 44, 45, 46
Fantin-Latour Henri 55
Gérôme Jean-Léon 75
Gleyre Charles 66, 82
Gogh Vincent van 57, 68
Goncourt Edmond de 57
Goncourt Jules de 57
Goya Francisco de 64
Goyo Hashiguchi 84
Haan Meijer de 58
Harunobu Suzuki 16, 22, 23, 26, 29, 39, 40, 42, 49, 69
Hayashi Tadamasa 56
Hiroshige Utagawa 9, 17, 45, 47, 48, 56, 66
Hokusai Katsushika 9, 17, 45, 46, 47, 48, 53, 56, 72
Hoschedé Alice 69
Hoschedé Ernest 69
Huysmans Joris-Karl 71, 73
Ingres Dominique 70
Kaigetsudō Anchi 37
Kaigetsudō Ando 15, 37, 38, 39
Kaigetsudō Dohan 37
Kaigetsudō Doshin 37
Kakuzo Okakura 56
Ketcham William 58
Kiyomitsu Torii 41
Kiyonaga Torii 22, 26, 40, 41, 42, 43, 46, 65, 72, 73, 78, 79
Kiyonobu I Torii 38

Kiyotada Torii 38, 39

Klimt Gustav 86

Koryūsai Isoda 26, 40, 41, 76, 77

Kuniaki II Utagawa 57

Kunisada Utagawa 47, 48

Kuniyoshi Utagawa 28, 48, 49, 51, 90, 92

Lacambre Geneviève 59

Lamothe Louis 70

Leroy Louis 61

Lopez Nini 82

Lotti Pierre 57

Manet Édouard 10, 53, 55, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 81, 82, 91

Masanobu Kitao 40, 41

Masanobu Okumura 39

Meurent Victorine 64

Migita Toshihide 51

Monet Claude 10, 55, 60, 61, 62, 66, 67, 68, 69, 81, 91, 92

Moore George 82

Morisot Berthe 61, 62, 65, 75, 82

Moronobu Hishikawa 14, 36, 37

Orlik Emil 86

Perry Matthew 54

Pissarro Camille 53, 61, 62, 79

Pothey Alexandre 68

Raphael 70

Rembrandt 53

Renoir Edmond 82

Renoir Pierre-Auguste 10, 61, 62, 63, 66, 82, 84

Sekien Toriyama 43

Shigemasa Kitao 22, 40, 41, 43

Shigenaga Nishimura 39

Shinsui Ito 84

Shunchō Katsukawa 22, 23, 26, 42, 45, 46, 49, 72

Shunman Kubo 42, 45

Shunzan Katsukawa 41

Shūzō Kuki 44

Sisley Alfred 10, 61, 62, 66

Sōhō Takuan 38

Sukenobu Nishikawa 39

Tanguy Julien 57

Tissot James 86

Titian 64

Toshikata Mizuno 51

Toyokuni Utagawa 42, 46, 78

Toyonobu Ishikawa 39

Utamaro Kitagawa 17, 22, 23, 26, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 84

Velázquez Diego 63

Weisberg Gabriel 59

Whistler James 53, 55, 86

Yoshitoshi Tsukioka 51

Zola Émile 57, 63