



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΠΑΤΡΩΝ  
UNIVERSITY OF PATRAS

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

### ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Οι πρώτες διεθνείς εκθέσεις ως ιδεολογικό έρεισμα για τη δημιουργία μουσείων εφαρμοσμένων τεχνών τον 19ο αιώνα. Η έκφραση του φαινομένου στο Victoria & Albert Museum, στο Λονδίνο.**

Σπουδάστρια: Μαριάννα Κατσιμπάρου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μαρία Βίγλη

Πύργος 2019

## ΔΗΛΩΣΗ ΠΕΡΙ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ

Βεβαιώνω ότι είμαι η συγγραφέας αυτής της εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της, είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία.

Επίσης, έχω αναφέρει τις όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε αυτές αναφέρονται ακριβώς είτε παραφρασμένες.

Ακόμη, δηλώνω ότι αυτή η γραπτή εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά και αποκλειστικά και ειδικά για την συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία ότι θα αναλάβω πλήρως τις συνέπειες εάν η εργασία αυτή αποδειχτεί ότι δεν μου ανήκει.

ΟΝΟΜ/ΝΥΜΟ ΣΠΟΥΔΑΣΤΗ

Μαριάννα Κατσιμπάρου

ΑΡΙΘ. ΜΗΤΡΩΟΥ

18

ΥΠΟΓΡΑΦΗ



## Ευχαριστίες

Η εργασία αυτή πήρε ένα σεβαστό χρονικό διάστημα από τη στιγμή ανάθεσης, στην υλοποίησή της. Για το γεγονός αυτό θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στους ανθρώπους που έζησαν μαζί μου κάθε πιθανή κατάσταση κατά τη διάρκεια εκπόνησής της, σε όσους συνέβαλαν πρακτικά στον εμπλουτισμό της και όσους έχουν συμβάλει στο να χτιστεί το υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα έβρισκα τη δύναμη να την ολοκληρώσω.

Ευχαριστώ τη μαμά μου, την πρώτη δημιουργό που γνώρισα ποτέ. Το Νάσο που μου κάνει σταθερά παρέα τόσα χρόνια. Τον Μάριο που βοηθάει να ζω απερίσπαστα. Τους φίλους μου. Χριστίνα – δεν υπάρχουν λόγια, Φραγκίσκο, Αίγινα, Έλενα, Λίλα, Χαρά, Σοφία, Ορέστη, Νίκο, Χάρη, Τατιάνα, Κλη, Αλίκη, Τάσο, Τάκη, Χαρίση, Μαρία. Η ζωή είναι πιο ενδιαφέρουσα και ανώδυνη εξαιτίας σας. Τον Φώντα Λάδη για την συνεργασία και την εμπιστοσύνη. Τον Χαράλαμπο για τη μεταδοτικότητα ερευνητικής διάθεσης. Τον Άγγελο για την καλοσύνη και την κατανόηση. Τον Διονύση για το πρώτο πλάνο πριν πολύ καιρό και τις ανελέητες συζητήσεις. Τους ανθρώπους του Victoria & Albert Museum και του αρχείου του. Τους ανθρώπους της βιβλιοθήκης Καλών Τεχνών στην Αθήνα. Την κυρία Βίγλη για την επίβλεψη και τις συμβουλές της. Όσους έγραψαν τις πηγές που παρατίθενται. Όσους κάνουν υπομονή και εμφανίζονται κάθε μέρα, όπως μπορούν. Εμένα. Εσένα.

Ευχαριστώ ειλικρινά τους δασκάλους μου ως τώρα. Ξεχωρίζω μερικούς: Μανώλη Φωκιανό, Τίνα Χριστίδη, Φωτεινή Μητσώνη, Αγνή Γκέτσιου, Δήμητρα Αλεξίου, Αγγελική Λαμπάκη, Adel Sanoussi και όλη την ομάδα, Χαρά Μαρκάκη. Τον πατέρα μου. Τον «κακό» μου εαυτό. Συγγραφείς, μουσικούς και σκηνοθέτες. Την Adrienne Mishler. Όλους τους ανθρώπους που αποφάσισαν να μη φοβούνται να δημιουργούν, να εμπνέουν, να κάνουν λάθος, να πάρουν την ευθύνη. Όλοι έχετε συμβάλει με τον τρόπο σας στη σύνθεση αυτής της εργασίας.

## Περίληψη

Εκθέσεις υπήρχαν θεωρητικά από τη στιγμή που υπήρχαν και τεκμήρια πολιτισμού. Μόνο η φαντασία μας μπορεί να φτάσει στο βάθος της χρονικής στιγμής που θα μπορούσε να έχει δημιουργηθεί το πρώτο δείγμα. Όμως το μουσείο σαν ένας συμβολικός χώρος τοποθέτησης και ανάδειξης των τεκμηρίων αυτών, με αποστολή, σκοπούς και στόχους, αποτελεί πολύ νεότερο όρο.

Σε αυτή την εργασία αντικείμενο μελέτης γίνονται οι διεθνείς Ευρωπαϊκές εκθέσεις του 19<sup>ου</sup> αιώνα και ο τρόπος που ενέπνευσαν την δημιουργία μουσείων εφαρμοσμένων τεχνών, με επίκεντρο το παράδειγμα του Victoria & Albert Museum.

Η διάρθρωση της εργασίας αποτελείται από τρία βασικά κεφάλαια. Στο πρώτο, παρουσιάζονται επτά από τις μεγαλύτερες εκθέσεις. Αναλύονται σε ένα ενδεικτικό κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο ως προς τις κτηριακές τους δομές, τα εκθέματά τους, τις καλλιτεχνικές τάσεις που φανέρωναν στις εφαρμοσμένες και τις διακοσμητικές τέχνες, τις βασικές τεχνολογικές καινοτομίες που παρουσίαζαν, καθώς και σε μερικά από τα αποτελέσματα που επέφεραν.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, παρουσιάζεται το Victoria & Albert ως το πρώτο μουσείο εφαρμοσμένων τεχνών, στο Λονδίνο. Περιγράφεται και αναλύεται από την αρχή της λειτουργίας του, ως προς τους στόχους, τις δομές και τις συλλογές του, φτάνοντας στην σύγχρονη εποχή.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα βασικότερα σημεία σύνδεσης των διεθνών εκθέσεων και των μουσείων εφαρμοσμένων τεχνών. Αρχικά αναλύεται η σύνδεση των εκθέσεων με την ίδρυση του μουσείου Victoria & Albert. Ακολουθεί αναφορά στην ευρύτερη σύνδεση των εκθέσεων με την ανάπτυξη των μουσείων εφαρμοσμένων τεχνών τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, βάσει της ιδεολογικής επιρροής που άσκησαν στην δημιουργία τους.

## **Abstract**

Exhibitions have theoretically existed for as long as there have been tokens of civilization. Only in our imagination can we reach the depth of time in which the first specimen was created. The museum, however, as a symbolically charged space in which these tokens are placed and promoted with a mission, purpose, and target, consists of a much more modern term.

In this work the object of study entails the international European exhibitions of the 19<sup>th</sup> century and the manner in which they inspired the creation of museums of applied arts, using as a focal point the example of the Victoria & Albert Museum.

The structure of this work consists of three basic chapters. In the first chapter, seven of the largest exhibitions will be presented. They will be examined summarily from a socio-political perspective in regards to their building structures, their exhibits, the artistic trends revealed through the applied and decorative arts, the basic technological innovations that were presented, as well as some of the results that they yielded.

In the second chapter, the Victoria & Albert museum will be presented as the first museum of applied arts, situated in London. It will be described and analyzed from the beginning of its operation until the modern era with respect to its targets, structure, and collections.

In the third chapter, the elementary points of connection between the international exhibitions and the museums of applied arts will be presented. Initially, the association between the international exhibitions and the establishment of the Victoria & Albert museum will be examined. This work concludes with a reference to the larger connection between the international exhibitions and their ideological influence on the development of museums of applied arts during the 19<sup>th</sup> century.

## **Λέξεις Κλειδιά**

Διεθνείς εκθέσεις

Victoria & Albert museum

διακοσμητικές τέχνες

Έκθεση 1851

Κρυστάλλινο παλάτι

Μουσεία εφαρμοσμένων τεχνών

19<sup>ος</sup> αιώνας

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες.....	3
Περίληψη.....	4
Abstract.....	5
Περιεχόμενα.....	6
Εισαγωγή.....	8
A. Οι διεθνείς εκθέσεις στην Ευρώπη τον 19 <sup>ο</sup> αιώνα.....	9
Εισαγωγή.....	9
1. Η Μεγάλη Έκθεση του 1851, στο Λονδίνο.....	11
1.1. Το Κρυστάλλινο Παλάτι.....	14
1.2. Τα εκθέματα.....	15
1.3. Καινοτομίες, τάσεις και στυλ.....	16
1.4. Οι εκθέτες.....	16
1.5. Η επίδραση της έκθεσης.....	20
2. Η Μεγάλη Έκθεση του 1855, στο Παρίσι.....	22
2.1. Το κτήριο και τα εκθέματα.....	23
2.2. Καινοτομίες.....	27
2.3. Αποτελέσματα.....	28
3. Η Μεγάλη Έκθεση του 1862, στο Λονδίνο.....	29
3.1. Το κτήριο.....	30
3.2. Τα εκθέματα.....	32
3.3. Καινοτομίες και υλικά.....	33
3.4. Στυλ.....	33
3.5. Αποτελέσματα.....	34
4. Η Μεγάλη Έκθεση του 1867, στο Παρίσι.....	36
4.1. Το κτήριο.....	39
4.2. Υλικά και εκθέματα.....	40
4.3. Αποτελέσματα.....	43
5. Η Μεγάλη Έκθεση του 1878, στο Παρίσι.....	44
5.1. Το κτήριο.....	45
5.2. Η έκθεση και τα εκθέματα.....	46
5.3. Στυλ.....	49
5.4. Καινοτομίες και εξελίξεις.....	49
5.5. Αποτελέσματα.....	50
6. Η Μεγάλη Έκθεση του 1889, στο Παρίσι.....	52
6.1. Τα κτήρια.....	54
6.2. Τα εκθέματα.....	55
6.3. Καινοτομίες.....	57
6.4. Αποτελέσματα.....	58
7. Η Μεγάλη Έκθεση του 1900, στο Παρίσι.....	59
7.1. Τα κτήρια.....	60
7.2. Εκθέματα και στυλ.....	62
7.3. Καινοτομίες.....	65
7.4. Αποτελέσματα.....	66
B. Το Victoria & Albert Museum.....	68
1. Το κτήριο.....	69
2. Η έκθεση.....	73
3. Το μουσείο στα πρόσφατα χρόνια.....	76

Γ. Η σύνδεση των διεθνών εκθέσεων και των μουσείων εφαρμοσμένων τεχνών	
1. Παράδειγμα του Victoria & Albert Museum.....	79
2. Άλλα μουσεία εφαρμοσμένων τεχνών, ως αποκύημα των διεθνών εκθέσεων.....	83
3. Οι πρώτες διεθνείς εκθέσεις ως ιδεολογικό έρεισμα για τη δημιουργία μουσείων εφαρμοσμένων τεχνών.....	86
Συμπεράσματα – Συζήτηση.....	93
Τελικά τι είναι καλές και εφαρμοσμένες τέχνες;.....	94
Βιβλιογραφικές παραπομπές.....	96
Πηγές εικόνων.....	101
Αντί επιλόγου.....	107

## Εισαγωγή

Οι διεθνείς εκθέσεις έχουν απασχολήσει, κατά καιρούς, αρκετούς μελετητές ως προς τη σπουδαιότητα τους και τον τρόπο που συνέβαλαν στην ιστορία. Παρόλα αυτά, η βιβλιογραφία που υπάρχει διαθέσιμη είναι κατά κύριο λόγο αγγλική και γαλλική και, στην εργασία αυτή χρησιμοποιείται σε πολύ μεγαλύτερο ποσοστό η αγγλική.

Ένας προβληματισμός που δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια της έρευνας, είναι ότι δεν υπάρχει ξεκάθαρος ορισμός για το τι συμπεριλαμβάνεται στις εφαρμοσμένες τέχνες και ποιες είναι οι διαφορές τους από τις καλές. Πράγμα που σε κανένα σημείο δεν ξεκαθαρίστηκε σε ικανοποιητικό βαθμό, παρά διά της απόπου απαγωγής, μιας και οι εφαρμοσμένες τέχνες αναγνωρίστηκαν μετά την έκθεση του 1925 στο Παρίσι και, θεωρητικά μιλώντας, έχουν μεγάλη σχέση με την τεχνολογική εξέλιξη που αναπτύχθηκε ραγδαία κατά τη διάρκεια του αιώνα που μελετάμε.

Επιπλέον, δύσκολο σημείο αποδείχθηκε και η μελέτη περιόδου ενός ολόκληρου αιώνα, έστω και υπό την λεπτομερή εξέταση μόλις του δεύτερου μισού μέρους. Αποτελεί εξαιρετικά χρονοβόρα διαδικασία να φτάσει κανείς σε βάθος και αρκετά δύσκολο έργο να επιλεχθούν τα σημεία προς αναφορά, τη στιγμή που βρίσκονται όλα τόσο αλληλένδετα μεταξύ τους.

Υπάρχουν τόσα πολλά πεδία προς μελέτη για τον ερευνητή, εξίσου μεγάλης σπουδαιότητας με όσα τελικά αποφασίζει να περιγράψει και, στο τέλος, η έρευνα καταλήγει να μοιάζει με πολύ γρήγορη ματιά σε επιλεγμένα γεγονότα, θυμίζοντας εξαιρετικά την πραγματικότητα του στησίματος μιας έκθεσης και το αληθινό επιμελητικό έργο.

Η έρευνα είναι κατά βάση βιβλιογραφική κι έχει συνοδευτεί από επιτόπια έρευνα στο Μουσείο Victoria & Albert και στο αρχείο του, στο Λονδίνο. Το πρώτο βήμα που ακολουθήθηκε ήταν η συλλογή συγγραμμάτων σχετικών με τις διεθνείς εκθέσεις και το μουσείο Victoria & Albert και η αγορά κάποιων από αυτά. Ακολούθησαν επισκέψεις στην βιβλιοθήκη της σχολής Καλών Τεχνών, στην Αθήνα και συλλογή αντιγράφων του υλικού προς έρευνα. Παράλληλα πραγματοποιείτο έρευνα στη βάση δεδομένων του μουσείου και στο ευρύτερο διαδίκτυο.

Τον Φεβρουάριο του 2019 πραγματοποιήθηκαν -κατόπιν ραντεβού- επισκέψεις στο ίδιο το Victoria & Albert Museum και το αρχείο του, στο Λονδίνο. Συλλέχθηκαν πληροφορίες προς μελέτη και αξιοποίηση και, σε συνδυασμό με τις οδηγίες της επιβλέπουσας καθηγήτριας, ξεκίνησε η τελική συγγραφή του κειμένου.



## A. ΟΙ ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΤΟΝ 19<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ

### Εισαγωγή

Στον απόηχο της Γαλλικής Επανάστασης και των επεκτατικών πολιτικών του Ναπολέοντα, ξεκινά να εξελίσσεται και να ανθίζει ο δέκατος ένατος αιώνας στην Ευρώπη. Η συνεχής και μακροχρόνια διαμάχη μεταξύ Γαλλίας και Αγγλίας για οικονομική και εμπορική κυριαρχία στη διεθνή αγορά, έχει περάσει από τόσα πολλά στάδια, που έχει εξαντλήσει τα ψυχικά αποθέματα των ανθρώπων των δύο χωρών αλλά και των κατά καιρούς συμμάχων τους. Έννοιες και ζητήματα όπως τα ανθρώπινα δικαιώματα, η ελευθερία, η ισότητα, η εθνική ταυτότητα, έχουν ήδη τεθεί επί τάπητος, δεν υφίστανται πλέον στο πλαίσιο των ιδεών αλλά ξεκινούν να παίρνουν μορφή διαπραγματεύσεων των νόμων και των νέων τρόπων θεώρησης της ζωής.<sup>1</sup> Ο συνδυασμός οικονομικής επιτυχίας, ταχύτατης τεχνολογικής αλλαγής, υπερπόντιας εξερεύνησης και ραγδαίας αύξησης του πληθυσμού, ήταν τα στοιχεία που συνέβαλαν στην άνοδο της αστικής τάξης στην εξουσία και που δημιούργησαν τις συνθήκες ανάπτυξης και εξέλιξης της λεγόμενης βιομηχανικής επανάστασης.

Η Μεγάλη Βρετανία αποτελούσε το ευπορότερο κράτος της Ευρώπης. Οι πολιτικές συνθήκες την ωφέλησαν αρκετά στο να προσαρτήσει νέες περιοχές στα εδάφη της που συνέβαλλαν στην ανάπτυξη της εμπορικής αυτοκρατορίας της. Οι βιομήχανοι μπορούσαν να στηρίζονται σε εργατικά χέρια, η εργατική τάξη αναγνωριζόταν πλέον ως κοινωνική τάξη που μπορούσε να υπερασπιστεί τα συμφέροντά της και σχηματικά λιγότεροι άνθρωποι χρειαζόταν να παλεύουν για την επιβίωσή τους.<sup>2</sup> Οι κάτοικοι αυξήθηκαν στις πόλεις, περισσότεροι άνθρωποι είχαν τα χρήματα να αγοράσουν αυτά που χρειαζόντουσαν, σε σύγκριση με τους εργάτες της ηπειρωτικής Ευρώπης, παρόλο που δεν πληρώνονταν ικανοποιητικά. Στη διάρκεια του αιώνα παρατηρήθηκε περισσότερο ισορροπημένη κατανομή προσφοράς και ζήτησης εργατικού δυναμικού, πτώση της θνησιμότητας εξαιτίας των ποιοτικότερων τροφίμων, της επάρκειας ενδυμασίας, των περισσότερων ευκαιριών διαβίωσης στις χαμηλότερες τάξεις και, παράλληλα, των περισσότερων ευκαιριών εξοικονόμησης χρημάτων στις υψηλότερες τάξεις. Θεωρείται ότι τα κρούσματα φυματίωσης και χολέρας τις δεκαετίες 1830 και 1840, που δεν ξεχώριζαν κοινωνικές τάξεις ανάμεσα στους ανθρώπους, αφύπνισαν αρκετά τις συνειδήσεις, όσον αφορά τις συνθήκες διαβίωσης και του γενικότερου τρόπου ζωής (κατοικίας, αστικών δομών κλπ).

Μια ακόμη μεγάλη αλλαγή στον τρόπο ζωής κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ήταν η μετατόπιση του ανθρώπινου ενδιαφέροντος από το πνευματικό, το άυλο, το θεωρητικό, στο επιστημονικό, το λογικό και το μετρήσιμο. Στο πνεύμα αυτού του πλαισίου ξεκινούν να οργανώνονται και να ανθίζουν οι πρώτες εκθέσεις. Στο διάστημα που μεσολάβησε ο 19ος αιώνας, διάφορες μεγάλες πόλεις του σημερινού

---

<sup>1</sup> (Burns, 2006: 461)

<sup>2</sup> (Ashton, 2007)

δυτικού κόσμου, και όχι μόνο, αποτέλεσαν έδρες για τη δημιουργία και τη διεξαγωγή μεγάλων διεθνών διοργανώσεων, των λεγόμενων «παγκόσμιων εκθέσεων». Αυτές οι διοργανώσεις όχι μόνο αποτέλεσαν ερέθισμα για την κατασκευή και τη διαφοροποίηση του αναπτυξιακού σχεδιασμού των πόλεων, αλλά ενσωμάτωσαν και διαμόρφωσαν την επιστήμη και την τεχνολογία στη μοντέρνα ζωή σε τόσο μακροπρόθεσμο επίπεδο, που παρακάτω θα διαπιστώσουμε ότι καταλήγει στο σήμερα.

Εκθέσεις διεξάγονταν από πολλά χρόνια νωρίτερα, με τη μορφή παζαριών και κοινωνικών συναθροίσεων, όπως τα πανηγύρια. Εκθέσεις αποκλειστικά έργων τέχνης διεξάγονταν ήδη από το 1667 σε εξαμηνιαία βάση.<sup>3</sup> Η διαμόρφωση εκθέσεων με την έννοια της παρουσίασης προϊόντων και την εκάστοτε συνοδεία έντυπων καταλόγων, ξεκίνησε στα τέλη του 18<sup>ου</sup> με αρχές 19<sup>ου</sup> αιώνα, κυρίως στο Παρίσι (από το 1798 και ύστερα) και σε ευρωπαϊκές πόλεις όπως η Βενετία (1827), η Σαρδηνία (1830), η Φλωρεντία (1839), το Βερολίνο (1844), οι Βρυξέλλες (1847), η Στοκχόλμη (1847) κ.ά.<sup>4</sup> Η ποικιλία αντικειμένων προς αγορά αφορούσε χρηστικά και διακοσμητικά αντικείμενα όπως ρολόγια, υφάσματα, βιβλία, έργα τέχνης, χαλιά, καπέλα, ταπετσαρίες, έπιπλα, δερμάτινα είδη και πολλά άλλα είδη.

Οι Εκθέσεις αποτέλεσαν πολύ δημοφιλή μέσα ψυχαγωγίας από το 1840 και ύστερα. «Οι άνθρωποι λάτρευαν να τις παρακολουθούν γιατί έσπαγαν τη μονοτονία της καθημερινότητας τους. Τους έδινε κάτι να περιμένουν και επέτρεπε κάτι διαφορετικό να μονοπωλήσει τις συζητήσεις τους, εκτός από τον καιρό»<sup>5</sup>. Ένας από τους βασικούς στόχους τους ήταν να αναδεικνύουν τα τελευταία προϊόντα της βιομηχανίας και αυτός ήταν και ο λόγος που ξεκίνησαν να οργανώνονται ολοένα και πιο στοχευμένα και συγκροτημένα.

Η δημοτικότητα των εκθέσεων τράβηξε το ενδιαφέρον της Βασιλικής Εταιρείας Τεχνών (Royal Society of Arts), μιας ομάδας που είχε ιδρυθεί στο Λονδίνο από το 1731, η οποία έψαχνε τρόπους να μαζέψει χρήματα με σκοπό να αναδείξει τις τέχνες και στην Βρετανική κοινωνία. Στην δέκατη καταγεγραμμένη έκθεση που διοργανώθηκε στο Παρίσι το 1844 βρέθηκε και ο Prince Albert, σύζυγος της βασίλισσας του Ηνωμένου Βασιλείου, Victoria και νέος πρόεδρος της Βασιλικής Εταιρείας Τεχνών. Εμπνευσμένος από το εγχείρημα, αποφάσισε να σχεδιάσει και να πραγματοποιήσει μια μεγαλεπήβολη διεξαγωγή με σκοπό να αναδείξει τα έργα της βιομηχανίας της Βρετανίας, στο Λονδίνο και να δει τη χώρα του να αριστεύει στις τέχνες.

Ελάχιστα το αντιλαμβανόταν κανείς τότε, αλλά αυτή η έμπνευση ήταν και το ξεκίνημα της δημιουργίας μιας αλληλουχίας στοχευμένων εκθεσιακών εγκαταστάσεων που είχαν σαν αποτέλεσμα την αναπαράσταση της καινοτομίας, της

---

<sup>3</sup> (Daniels, 2013)

<sup>4</sup> (Wood, 2014)

<sup>5</sup> (Kusamitsu, 1980: 70)

εφεύρεσης, της ανθρώπινης δημιουργικότητας και συνεργασίας , και πρακτικά, της αναδιαμόρφωσης της πραγματικότητας του σύγχρονου ανθρώπου.

### **1. Η Μεγάλη Έκθεση του 1851, στο Λονδίνο**



**Εικόνα 1<sup>6</sup>**

Η Έκθεση του 1851, στο Κρυστάλλινο Παλάτι

Η πρώτη Μεγάλη Έκθεση δεν ήταν η πρώτη προσπάθεια δημιουργίας Έκθεσης στο Λονδίνο. Όμως δεν υπήρχε καταλληλότερη στιγμή για τη διεξαγωγή της. Παλαιότερα δεν υπήρχαν ούτε οι κατάλληλες υποδομές να δεχθούν ένα τέτοιο εγχείρημα (το σιδηροδρομικό δίκτυο σύστημα μετακίνησης δεν εξυπηρετούσε) αλλά ούτε και οι κατασκευαστές έδειχναν ιδιαίτερα έτοιμοι να παρουσιάσουν τα προϊόντα τους. Ήταν το 1847 που η επιτυχία κάποιας έκθεσης στο Παρίσι έδωσε το ερέθισμα να συνειδητοποιήσουν οι παραγωγοί ότι κάτι παρόμοιο ήταν όχι μόνο αναγκαίο να δημιουργηθεί, αλλά θα μπορούσε να λειτουργήσει και υπέρ τους. Έτσι, με την βασιλική άδεια του Albert που ήταν ήδη πρόθυμος, συμφώνησαν να εισάγουν προϊόντα και από το εξωτερικό και να δημιουργήσουν ένα γεγονός ανοιχτό σε όλους.

Υπεύθυνοι για το εγχείρημα ορίστηκαν ο Prince Albert και ο Henry Cole, και οι δυο μέλη της Βασιλικής Εταιρείας Τεχνών. Αυτό σήμαινε ότι θα έπαιρναν πάνω τους το βάρος της διάταξης του προϋπολογισμού, της επιλογής τοποθεσίας της διεξαγωγής, της επιλογής εκθεμάτων, της ενδεχόμενης επιτυχίας αλλά και αποτυχίας της έκθεσης. Για τον Albert αυτό ήταν τρομερό ρίσκο, καθώς δεν είχε γίνει ακόμη πλήρως αποδεκτό πολιτικό πρόσωπο από το Βρετανικό κοινό, μετά τον πρόσφατο γάμο του

---

<sup>6</sup>(Owen & Ferrier, 1851).

Δημιουργήθηκε με την τεχνική της καλοτυπίας (ταμπλοτυπίας) ("Calotype", 2019)

με τη βασίλισσα Victoria. Η καταγωγή του ήταν Γερμανική και οι προθέσεις του αδιευκρίνιστες, για τον αγγλικό λαό.

Συζητήσεις επί συζητήσεων χρειάστηκαν με παραγωγούς και κατασκευαστές για να καταλήξουν στη επιλογή εκθεμάτων. Μεγάλο ζήτημα προέκυψε και με τη χρηματοδότηση, μέχρι την απόφαση ότι η Έκθεση θα πρέπει να ανήκει εξίσου σε όλες τις τάξεις, σε συγχρονισμό με τους σκοπούς της, που εκτός των άλλων, ήταν και η εκπαίδευση της εργατικής τάξης. Για να γίνει κάτι τέτοιο αισθητό, θα επέτρεπαν την δημόσια συγκέντρωση κεφαλαίων από όλες τις κοινωνικές τάξεις.<sup>7</sup> Μόλις πάρθηκε και η τελική έγκριση του κοινοβουλίου, το 1850 συστάθηκε μια νέα επιτροπή, η Royal Commission, που κρίθηκε πλέον αυτή υπεύθυνη να λύσει όλα τα δύσκολα ζητήματα ανέγερσης του κτηρίου διεξαγωγής και της τοποθεσίας. Τα μέλη της επιτροπής είχαν μια σειρά από αλληλοεξαρτώμενα κίνητρα από την δημιουργία της. Είχαν την ελπίδα ότι θα βοηθήσει στην αύξηση του εξωτερικού εμπορίου και ότι θα προωθήσει την επιλεκτική οικιακή κατανάλωση, μέσω της διαμόρφωσης του γούστου των παραγωγών και των καταναλωτών.<sup>8</sup>

Η Έκθεση είχε λοιπόν δυνατή κοινωνική και πολιτική ατζέντα, με σκοπό να δώσει στο Βρετανικό έθνος συνοχή και πίστη, σε μια περίοδο αναταραχής. Το καθεστώς των πραγμάτων δεν έδειχνε θετικό. Οι διαφορές μεταξύ κοινωνικών τάξεων, δικαιωμάτων, τρόπου ζωής και προτεραιοτήτων ήταν μεγάλες και φανερές. Ο σχεδιασμός της έκθεσης ξεκίνησε το 1848, την χρονιά των Ευρωπαϊκών Επαναστάσεων και αναταραχών για την κατάργηση μοναρχικών δομών, τη δημιουργία ανεξάρτητων εθνικών κρατών και της μεγάλης εξέγερσης των Χαρτιστών (Chartists), ενός μαζικού κινήματος καθοδηγούμενου από τις εργατικές τάξεις, που πάλευε για πολιτικές και κοινωνικές μεταρρυθμίσεις που αφορούσαν τα βασικά εκλογικά δικαιώματα ενάντια στην πολιτική διαφθορά.

Τα αιτήματα των τελευταίων απορρίφθηκαν τρεις φορές διαδοχικά, ενώ είχαν φτάσει να έχουν την ενυπόγραφη υποστήριξη πέντε εκατομμυρίων πολιτών, διεκδικώντας μεταξύ άλλων το δικαίωμα ψήφου άνω των 21 ετών, το δικαίωμα μυστικής ψηφοφορίας και το δικαίωμα να εκλέγονται άνθρωποι χαμηλότερων τάξεων χωρίς το προαπαιτούμενο ιδιοκτησίας. (Τα αιτήματα τους εντάχθηκαν στον Βρετανικό νόμο σε μια περίοδο που διήρκεσε έως το 1918, αλλά ξεκίνησε πολύ αργότερα). Αναταραχές ήταν διάχυτες σε όλη την Ευρώπη. Η εργατική τάξη ήταν σαφώς απηυδισμένη από τον τρόπο διοίκησης και ο σχεδιασμός της Μεγάλης Έκθεσης αποτελούσε ένα έργο που οργανωνόταν με την ελπίδα να αποπνεύσει σιγουριά και σταθερότητα στο έθνος. Σε συνδυασμό με το ιστορικό τρομερών διαμαχών με το Γαλλικό κράτος και την έκδοση του Κομμουνιστικού Μανιφέστου των Μαρξ και Ένγκελς, που έφερε νέες σκέψεις για την εξουσία και τον τρόπο ζωής και διοίκησης, τα πράγματα έδειχναν ανησυχητικά στην αυτοκρατορία.

---

<sup>7</sup> (Gwin, 2008: 5)

<sup>8</sup> (Baker & Richardson, 1997: 80)

Πάνω στα κίνητρα ανάδειξης εθνικής σταθερότητας και συνοχής, δημιουργήθηκε η επιθυμία στην Έκθεση να αναδειχθούν και να εκτεθούν δείγματα των αυτοκρατορικών κατοχών, ώστε να ωφεληθούν οι επιχειρήσεις και να αναπτρωθεί η εθνική υπερηφάνεια, και στην περίπτωση που αυτές θα παρουσιαζόταν κατάλληλα θα μπορούσε να λειτουργήσει και ως προπαγάνδα σε διεθνές περιβάλλον.<sup>9</sup>

Όσον αφορά το κτηριακό ζήτημα, η επιτροπή ζήτησε από διάφορους αρχιτέκτονες να στείλουν σχέδια, σαν μέρος ενός διαγωνισμού. Τη εκτίμηση του Albert και αργότερα περισσότερων, κέρδισε το σχέδιο του Joseph Paxton με το γυάλινο κτήριο του Κρυστάλλινου Παλατιού. Όταν ο αρχιτέκτονας μοιράστηκε με το κοινό το όραμα του, δόθηκε και το πράσινο φως στην περιέργεια του κόσμου να δει τη «Μεγάλη Έκθεση των έργων και της βιομηχανίας όλων των εθνών» να πραγματοποιείται, παρ' όλες τις δυσκολίες και τις αντιστάσεις που αντιμετώπιζε.



Εικόνα 2<sup>10</sup>

Αυθεντικό σχέδιο του Paxton για το Κρυστάλλινο Παλάτι

Η Μεγάλη Έκθεση στήθηκε σε μια έκταση στο Hyde Park και εγκαινιάστηκε την 1<sup>η</sup> Μαΐου του 1851 από τη βασίλισσα Victoria. Διήρκεσε έως και την 15<sup>η</sup> Οκτωβρίου του ίδιου έτους, φιλοξενώντας πάνω από 100.000 αντικείμενα στις πύλες της, με πρώτο έκθεμα το ίδιο της το κτήριο. Το Κρυστάλλινο Παλάτι προσέλκυσε γύρω στα έξι εκατομμύρια επισκέπτες (περίπου ίσο με το ένα τρίτο του πληθυσμού της Βρετανίας) στους έξι μήνες λειτουργίας της Έκθεσης, συγκρατώντας παράλληλα, σε μια επιφάνεια λίγο μεγαλύτερη από 72.843 τετραγωνικά μέτρα, περισσότερους από 14.000 εκθέτες.

<sup>9</sup> (Baker & Richardson, 1997: 80)

<sup>10</sup> (Paxton, 1850)

## 1.1 Το Κρυστάλλινο Παλάτι



Εικόνα 3<sup>11</sup>

Το Παλάτι στην Έκθεση του 1851

Η κτηριακή κατασκευή είχε 564 μέτρα μήκος, 39 μέτρα ύψος και χρειάστηκε τον εντυπωσιακό χρόνο των εννέα μηνών για να υψωθεί, με βασικά δομικά υλικά το σίδηρο και το γυαλί που δημιουργήθηκαν αποκλειστικά στο Birmingham. Ο συνδυασμός αυτών των υλικών δεν είχε χρησιμοποιηθεί ως τότε, σε τέτοια εμβέλεια, κάνοντας τον Paxton τον πρώτο άνθρωπο που κατάφερε να κατασκευάσει το μεγαλύτερο γυάλινο κτήριο του ως τότε κόσμου. Η καινοτομία του κατασκευαστικού πολλαπλασιασμού<sup>12</sup> που χρησιμοποιήθηκε για το στήσιμο του Παλατιού, απαιτούσε μεγάλη γεωμετρική ακρίβεια και σε συνδυασμό με τον στόχο λειτουργικότητας του χώρου, αποτέλεσε την αιτία να θεωρηθεί ως ένα από τα πρώτα μοντέρνα κτήρια. Η φύση του κτηρίου μαζί με το περιεχόμενό του, γεμάτο τροπικά φυτά, δέντρα που συμπεριλήφθηκαν στο πλάνο κατασκευής, αλλά και το γυάλινο σιντριβάνι στο κέντρο, έκαναν τον χώρο να μοιάζει με ένα τεράστιο θερμοκήπιο.

Το έργο κόστισε περίπου 150 χιλιάδες λίρες (δεκαπέντε εκατομμύρια λίρες περίπου, σε σημερινή αναλογία). Τα πάντα υπήρχαν σε ένα βαθμό υπερβολής. Τα μεγέθη, ο αριθμός των εκθεσιακών αντικειμένων, ο αριθμός των επισκεπτών που χωρούσαν. Το κτήριο σχεδιάστηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορεί να συγκρατήσει την ίδια στιγμή περίπου εξήντα χιλιάδες ανθρώπους, μαζί με τα εκθεσιακά αντικείμενα.

---

<sup>11</sup> (Brannan, 1851)

<sup>12</sup> (Meyer, 2006: 19)



Οι επισκέπτες μπορούσαν να εισέλθουν διαλέγοντας μια από τις τρεις μεγάλες εισόδους και να περάσουν ολόκληρη τη μέρα στο εσωτερικό του κτηρίου απολαμβάνοντας τις πρώτες μεικτές αίθουσες αναψυχής για γυναίκες και άνδρες, φιλτραρισμένο νερό, τα πρώτα ανθρακούχα ποτά, τη μουσική οργάνων και τη θέα από τις ψηλότερες γκαλερί.

## 1.2 Τα εκθέματα

Ένας επισκέπτης μπορούσε να βρει στο Κρυστάλλινο Παλάτι κάθε λογής υλικό: κοσμήματα, κεραμικά, ρολόγια, δερμάτινα είδη, είδη φωτισμού, καθρέφτες, μουσικά όργανα, γλυπτά, υφαντά, ταπετσαρίες, τεράστια διακοσμητικά αντικείμενα όπως σιντριβάνια, πλοία μινιατούρες, αλωνιστικές μηχανές, εξωτικά υφάσματα, ραπτομηχανές, πρότυπα υποβρυχίων, ηλεκτρικά ρολόγια, μια από τις πρώτες μηχανές πλυντηρίων, μηχανήματα που γλίτωναν χρόνο και εργατικά χέρια. Οι πρώτες δημόσιες τουαλέτες, μια κατασκευή του George Jennings, αποτελούσε καινοτομία της εποχής που εγκαινιάστηκε σε μαζική χρήση, στην έκθεση αυτή. Με ένα πολύ μικρό αντίτιμο, οι επισκέπτες μπορούσαν να έχουν πρόσβαση σε καθαρή λεκάνη, πετσέτα, μια χτένα κι ένα γυάλισμα παπουτσιών. Η πατέντα του χρησιμοποιήθηκε και στην έκθεση του Παρισιού το 1867 για την οποία θα μιλήσουμε αργότερα, αλλά και την έκθεση της Φιλαδέλφειας το 1876.



Εικόνα 4<sup>13</sup>

Άποψη από το εσωτερικό της Μεγάλης Έκθεσης

Ο χρόνος που χρειαζόταν για να δει κάποιος όλα τα εκθέματα, σύμφωνα με την εφημερίδα *Times* του Λονδίνου, ήταν πάνω από διακόσιες ώρες συνολικά. Το κτήριο είχε δύο ορόφους και η έκθεση ήταν χωρισμένη σε αίθουσες με περιεχόμενο ξεκάθαρα ανά χώρα προέλευσης, αλλά και αίθουσες που ήταν χωρισμένες ανά είδος.

---

<sup>13</sup> (The British Library, 1851)

Στον ισόγειο χώρο υπήρχαν τα αντικείμενα βαριάς βιομηχανίας, μεγάλες κατασκευές, γλυπτά, χαλιά, έπιπλα, πετρώματα και στον όροφο τα πιο ελαφριά αντικείμενα, υφάσματα, κεραμικά, μουσικά όργανα και πολλά άλλα. Υπήρχε αίθουσα που περιείχε μηχανήματα για απευθείας χρήση, άμαξες, μηχανισμούς τραίνων και θαλάσσης, αίθουσα με βιομηχανικά έργα και διάφορα εργαλεία, αίθουσα με αρχιτεκτονικά έργα και έργα σχετικά με οικοδομές, αίθουσα με γεωργικά προϊόντα, οπωροκηπευτικά μηχανήματα, ακόμη κι αίθουσα με χειρουργικά όργανα και ρολόγια. Από εκθεσιακής άποψης, φαινόταν κάπως ακατάστατα δομημένη. Προχωρώντας από τη δυτική είσοδο προς τα ανατολικά, έβλεπε κανείς έργα διακοσμητικών τεχνών. Έπιπλα, κοσμήματα, είδη μεταξιού, τραβούσαν το μάτι, με τα Βρετανικά έργα να βρίσκονται απευθείας διαθέσιμα στο οπτικό πεδίο.

### **1.3 Καινοτομίες, τάσεις και στυλ**

Μέσα στις τεχνοτροπίες που διέκρινε κανείς, ήταν φανερή η άνθιση στην χρήση του γύψου και του papier mache. Οι καλύτεροι επιπλοποιοί συγκεντρώνονταν στο Μιλάνο, τη Βιέννη και την Πράγα κι έφτιαχναν υψηλής ποιότητας αντικείμενα σε σχετικά χαμηλές τιμές.

Η πολυτέλεια της σουίτας Βιεννέζων επιπλοποιών που εκτίθονταν, κρίθηκε υπερβολικά περιττή για την καθημερινή ζωή. Από τις πιο εντυπωσιακές πτυχές αποτελούσε η παραγωγή προϊόντων σιδήρου και μετάλλου και τα πυροβόλα όπλα. Οι Γερμανοί, παρόλο που κατακρίθηκαν για την έλλειψη καινοτομίας, είχαν αναπτύξει ποικίλες τεχνικές αντιγραφής και χύτευσης μοντέλων σιδήρου και ψευδαργύρου.

### **1.4 Οι εκθέτες**

Οι μισοί εκθέτες της Μεγάλης Έκθεσης, ακολουθώντας τους στόχους της δημιουργίας της, προέρχονταν από τη Μεγάλη Βρετανία και όλες τις αυτοκρατορίες της (μεταξύ άλλων Μάλτα, δυτική Αφρικανική ακτή και νότια Αφρική, Καναδάς, Ινδικό αρχιπέλαγος & ανατολικές Ινδίες, Ιόνια νησιά, Νέα Σκωτία, Άγιος Δομήνικος, νησιά Μπαρμπέιντος, Τύνιδα, νότια Αυστραλία, Τζαμάικα, Νέα Ζηλανδία και Χονγκ Κόνγκ) με το Ινδικό περίπτερο στην καρδιά των αυτοκρατορικών της εκθεμάτων. Οι υπόλοιποι μισοί εκθέτες ήταν, ωστόσο, το πιο εντυπωσιακό κομμάτι στην Έκθεση και ο λόγος που θεωρείται και η πραγματικά πρώτη διεθνής πολιτιστική αναπαράσταση.

Από τις χώρες που προσκλήθηκαν να λάβουν συμμετοχή στη Μεγάλη Έκθεση, τριάντα τέσσερις δέχτηκαν, μεταξύ των οποίων η Γαλλία – με ένα μεγάλο ποσοστό συμμετοχής – η Αυστρία, το Βέλγιο, η Ρωσία, η Τουρκία, η Ελβετία, η Ολλανδία, η Αίγυπτος, η Ισπανία, η Πορτογαλία, η Βραζιλία, το Μεξικό, η Κίνα η Αραβία, η Περσία, η Βολιβία, η Χιλή, η Γερμανία με τα τότε βασίλεια της, η Αμερική κι ακόμα, το μικρό νεόδμητο εκείνη την περίοδο, ελληνικό κράτος. Η ελληνική συμμετοχή περιείχε μόνο μερικά βιοτεχνικά προϊόντα και δείγματα πρώτων υλών. Μπορεί σαν συμμετοχή να μην συνέβαλε στη ρητορική της σχέσης μεταξύ τέχνης και βιομηχανίας, αλλά ήταν ενδεικτική μιας προσπάθειας να οργανωθεί το κράτος βάσει



των Ευρωπαϊκών δεδομένων και να ανοίξει την ελληνική οικονομία στη διεθνή αγορά.<sup>14</sup>



**Εικόνα 5<sup>15</sup>**  
Το ινδικό περίπτερο



**Εικόνα 6<sup>16</sup>**  
Περσική, τουρκική και ελληνική συμμετοχή

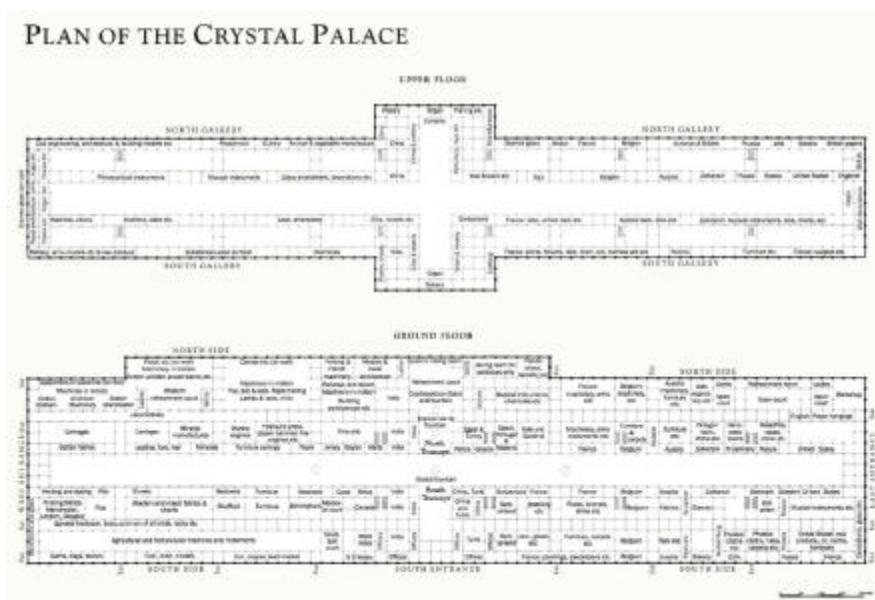
Εκθέτες αποτελούσαν από εταιρείες παραγωγής υφασμάτων και επίπλων, μέχρι σχεδιαστές, όπως ο Pugin (ο σχεδιαστής του διάσημου Big Ben), ο οποίος σχεδίασε όλη τη μεσαιωνική πτέρυγα, στο Κρυστάλλινο Παλάτι. Ήταν οι ίδιοι οι εκθέτες που διάλεγαν και τοποθετούσαν τα αντικείμενα προς έκθεση στα περίπτερα και οι τέσσερις βασικές κατηγορίες που δημιουργήθηκαν, οργανώθηκαν από τα μέλη της Επιτροπής ως εξής: Πρώτες ύλες, Μηχανικός εξοπλισμός, Μηχανικές εφευρέσεις, Κατασκευές, Γλυπτική και Πλαστικές Τέχνες. Παραγωγοί και κατασκευαστές

<sup>14</sup> (Yagou, 2003)

<sup>15</sup> (Nash, 1854b)

<sup>16</sup> (Nash, 1854a)

έδειχναν ανελλιπώς τον τρόπο κατασκευής και λειτουργίας των προϊόντων τους στους επισκέπτες. Λίγο λιγότερα από τρεις χιλιάδες μετάλλια δημιουργήθηκαν για διαφημιστικούς σκοπούς αλλά και λόγους συναισθηματικής εκπλήρωσης, παράδοση που θα συνεχιζόταν και στις επόμενες εκθέσεις. Απονεμήθηκαν για την άριστη παραγωγή και εργασία και τα περισσότερα τα κέρδισαν εκθέτες που αντιπροσώπευαν το γαλλικό κράτος - σημείο που ενέτεινε τον ανταγωνισμό για κυριαρχία στον τομέα της παραγωγής και της αισθητικής, φαινόμενο που επίσης συνεχίστηκε σαν παράδοση στις επόμενες διοργανώσεις. Ήταν στην Έκθεση του 1862 πια, που η Βρετανία κατάφερε να ξεπεράσει τη Γαλλία σε βραβεία για τα σχεδιαστικά πρότυπα. Άλλα εκατόν εβδομήντα μετάλλια μοιράστηκαν σε μέλη του συμβουλίου για την «αναγνώριση της σπουδαιότητας της καινοτομίας κατασκευών και εφαρμογών, όσον αφορά τη διαδικασία, το υλικό της παραγωγής, αλλά και την αυθεντικότητα, συνδυαστικά με την εξαιρετική αισθητική του σχεδίου».<sup>17</sup> Ανάμεσα στους κατόχους του μεταλλίου και ο προαναφερόμενος Pugin, ο οποίος αποτελούσε δείγμα μιας άψογης συνεργασίας τεχνίτη – σχεδιαστή, μαζί με τον Crace, δίνοντας παράδειγμα για το μέλλον της εκθεσιακής επιχειρηματικότητας και εξελικτικής.



Εικόνα 7<sup>18</sup>

Το πλάνο κάτοψης της Έκθεσης του 1851

Κατά τον William Morris<sup>19</sup>, η Έκθεση θεωρήθηκε κακόγουστη για τα βιομηχανικά δεδομένα, παρόλο που βρίσκουμε και δικά του έργα σε αυτήν<sup>20</sup>. Μπορούσε να δει τα εμπορικά οφέλη της επίδειξης και του ανοίγματος στο κοινό, αλλά δεν εκτιμούσε τα αρνητικά που θα επέφερε αυτή η βιομηχανική εποχή στον καθημερινό άνθρωπο. Τα

<sup>17</sup> (Baker & Richardson, 1997: 80)

<sup>18</sup> ("Contemporary Plans of the Great Exhibition of 1851 at the Crystal Palace, London", 1851)

<sup>19</sup> Άγγλος σχεδιαστής και μεγάλη μορφή στο Arts and Crafts Movement που αναπτύχθηκε στη διάρκεια του αιώνα (William Morris, 2019).

<sup>20</sup> (Meyer, 2006: 18)

αντικείμενα θεωρούνταν κακόγουστα και χοντροκομμένα από πολλούς κατακριτές που πίστευαν ότι το γεγονός της Έκθεσης, από ορισμένες σκοπιές δεν άλλαξε καθόλου τα δεδομένα της εποχής του.

Παρόλο που φαινομενικά το Κρυστάλλινο Παλάτι ήταν ανοιχτό για όλους, το βασικό αντίτιμο ήταν απαγορευτικό για ένα μεγάλο μέρος της Βρετανικής κοινωνίας. Μόνο την ημέρα των εγκαινίων, υπολογίζεται πως μισό εκατομμύριο άνθρωποι έφτασαν στο Hyde Park για να απολαύσουν την τελετή εγκαινίων και την θέα πτήσης ενός αερόστατου. Είκοσι χιλιάδες άνθρωποι από αυτούς κατάφεραν να πληρώσουν και να δουν την έκθεση από μέσα. Δημιουργήθηκαν σαφώς προβλήματα κυκλοφορίας, με άμαξες να προσπαθούν να βρουν χώρο να περάσουν, καθυστερήσεις και κοπάδια ανθρώπων να περιηγούνται σοκαρισμένοι από το μεγαλεπήβολο θέαμα. Μέχρι την Μεγάλη Έκθεση δεν είχε ξανασυμβεί ένα τόσο διαφορετικό κοινό να παρακολουθήσει διοργάνωση «υψηλής πολιτιστικής τάξης» ούτε άλλου είδους υπερθέαμα. Τα διάχυτα επιφωνήματα ευχαρίστησης, τα έκπληκτα πρόσωπα των επισκεπτών και το αχανές κτήριο ήταν μερικά από τα στοιχεία που συγκίνησαν ακόμα και την βασίλισσα, η οποία μετά τα εγκαίνια εξέφρασε την ικανοποίησή της από την κόσμια συμπεριφορά των επισκεπτών που κατέφταναν σε ορδές στην έκθεση. Μετά τις επαναστάσεις που είχαν διαταράξει τα βασιλικά θεμέλια, η καλή διάθεση του κοινού ήταν άκρως ικανοποιητική και απροσδόκητη από την βασιλική οικογένεια.

Σύγχρονες αναφορές δείχνουν ότι τα τραίνα που κατέφταναν ήταν γεμάτα γεωργούς με παράξενες ενδυμασίες, οδηγημένους στο πάρκο από τους κληρικούς τους<sup>21</sup>, εργοστασιακοί υπάλληλοι έρχονταν να ρίξουν μια ματιά στα προϊόντα που κατασκεύαζαν και εκτίθεντο στο χώρο και διάφοροι χωρικοί και αγρότες διέσχισαν τη χώρα (ακόμη και περπατώντας) για να επισκεφθούν τη Μεγάλη Έκθεση.

Αναφορές λένε επίσης, ότι κατά τη διάρκεια της Έκθεσης δεν επιτρεπόταν η αναγραφή τιμών στα αντικείμενα και η αγοραπωλησία. Παρόλα αυτά, επιχειρήσεις και παραγωγοί μπορούσαν να εκμεταλλευτούν το εκθεσιακό γεγονός ώστε να έρθουν σε επαφή με τον ανταγωνισμό τους και να αντιληφθούν πώς θα βελτιώσουν τα προϊόντα τους.<sup>22</sup> Κάτι άλλο που απαγορευόταν ήταν το αλκοόλ και η αστυνομία παρευρισκόταν σε στρατηγικά σημεία ώστε να επιβλέπει τους επισκέπτες και να αποτρέπει άσχημες συμπεριφορές.

Σε γενικές γραμμές οι διάφορες πολυτέλειες ήταν αυτές που κατά βάση τραβούσαν την προσοχή των επισκεπτών, περισσότερο από τους κύριους στόχους και σκοπούς σχετικούς με την πληροφόρηση και εκπαίδευση του κοινού. Παρ' όλα αυτά, η επιτυχία ενός τόσο φιλόδοξου έργου επικύρωσε την πίστη της Επιτροπής και της κυβέρνησης, στην αναπαράσταση αντικειμένων ως μέσου προώθησης της τέχνης και της βιομηχανίας. Το ίδιο το μουσείο Victoria & Albert, στην πρωταρχική μορφή και

---

<sup>21</sup> (Baker & Richardson, 1997: 81)

<sup>22</sup> (Gwin, 2008: 17-18)

δομή του (ως South Kensington Museum) ήταν αποτέλεσμα αυτής της πίστης, αλλά και της προσπάθειας να συνεχιστεί αυτό το έργο.

Μετά το κλείσιμο της έκθεσης, το Κρυστάλλινο Παλάτι μετακινήθηκε δίπλα στο Sydenham Hill για να ξαναχτιστεί, να ανοίξει στο κοινό το 1854 και να πάρει τη μορφή θεματικού πάρκου. Μια ολόκληρη περιοχή του Λονδίνου πήρε το όνομά της από το κτήριο. Για πολλά χρόνια φιλοξενούσε τσίρκο, παραστάσεις παντομίμας και διάφορα άλλα σόου. Παρόλο που διασκεδάζε μεγάλες μερίδες κοινού, η συντήρησή του ήταν αρκετά πολυδάπανη. Με την πάροδο του χρόνου, χτυπήθηκε πολλές φορές από τις δυνάμεις της φύσης, προτού μια φωτιά το 1936 το καταστρέψει ολοσχερώς.

Τη Μεγάλη Έκθεση του 1851, στο Λονδίνο, ακολούθησαν κάποιες μικρότερες διοργανώσεις σε Δουβλίνο και Παρίσι και σε μεγαλύτερη κλίμακα, η Έκθεση της Νέας Υόρκης το 1853. Οι Αμερικάνοι, εμπνεόμενοι από την τεράστια οικονομική, πολιτική και κοινωνική επιτυχία της έκθεσης του 1851, δυσαρεστημένοι από τη συμμετοχή τους στη Μεγάλη Έκθεση αλλά και λειτουργώντας ανταγωνιστικά απέναντι σε άλλους Ευρωπαίους που έσπευσαν να ακολουθήσουν τα χνάρια αυτής της επιτυχίας, θεώρησαν αναγκαίο να προλάβουν να διεξάγουν στα δικά τους εδάφη την προχωρημένη και καινοτόμα ιδέα της εποχής. Με βασικό τους κίνητρο την αναγνώριση και την τόνωση του εμπορίου, είχαν σκοπό να εκθέσουν δείγματα βιομηχανίας διαφόρων εθνών προς σύγκριση, ανταγωνισμό, κατάρτιση και ενθάρρυνση των κατασκευαστών. Αναπόφευκτα, η έκθεση αποτέλεσε μια επανάληψη της προηγούμενης διοργάνωσης.

Φαίνεται πως ένα βασικό πολιτικό κίνητρο για τη δημιουργία των Διεθνών Εκθέσεων που ακολούθησαν ήταν να ενδυναμωθεί η πόλη που διοργάνωνε το εκάστοτε εγχείρημα και να αντικατοπτριστεί η διοργανώτρια χώρα ως σύμβολο δύναμης, δημιουργικότητας, ευρηματικότητας και σταθερότητας έθνους, δείχνοντας τη θέση της στα δεδομένα της εποχής.

### **1.5 Η επίδραση της Έκθεσης**

Σε πολιτικές γραμμές η Έκθεση κατάφερε να δώσει έμφαση στη σπουδαιότητα και την επιρροή της Βρετανικής Αυτοκρατορίας. Έδωσε στον Άλμπερτ ένα σημαντικό ρόλο στη δημόσια ζωή κι ένα κομμάτι στις συγκινήσεις του ευρύτερου κοινού, πράγμα το οποίο δεν συνέβαινε προηγουμένως. Ακόμη κι αν δεν αποτέλεσε προάγγελο παγκόσμιας ειρήνης, ένας σκοπός που διατυπώθηκε σε πολλές επακόλουθες εκθέσεις, έδειξε ότι η διεθνής συνεργασία είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί. Είχε φέρει την προσοχή του Λονδίνου και της Αγγλίας γενικότερα, στο Ευρωπαϊκό κοινό – πριν το 1851 η Βρετανία ήταν το λιγότερο επισκέψιμο Ευρωπαϊκό έθνος. Βοήθησε στη διέγερση του ανταγωνισμού ενώ ταυτόχρονα λειτούργησε ως τόπος συζήτησης για την ανταλλαγή ιδεών σε κάθε τομέα. Η ανάλυση των διακοσμητικών τεχνών έχει δείξει πολλές ελλείψεις στο σχεδιασμό αλλά και στην παραγωγή. Αν και σε όρους επιστημονικής και βιομηχανικής εφεύρεσης και προόδου η Βρετανία αποτελούσε το ηγετικό έθνος, όσον αφορά τις

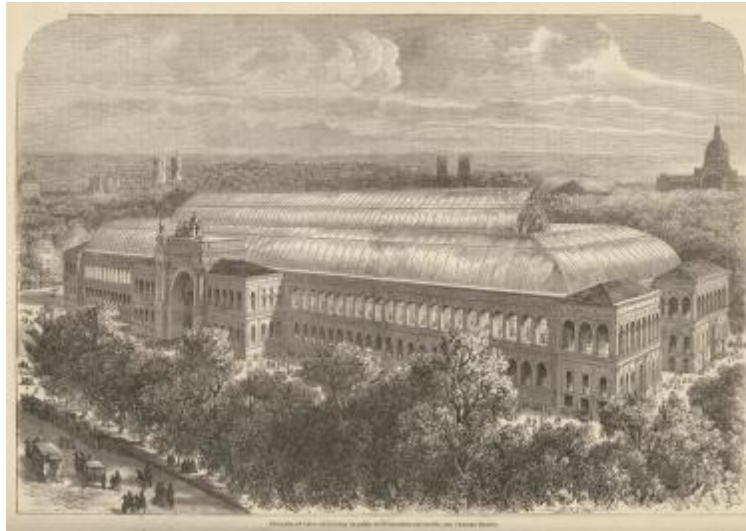
διακοσμητικές τέχνες η Γαλλία εγκρίθηκε ως αδιαμφισβήτητος αρχηγός. Οι εκθέσεις και η βιβλιογραφία που τις συνοδεύει είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες ως προς τις περιγραφές και την πληροφορία πάνω στο εμπόριο και τις τεχνικές εκείνης της εποχής.

Η Βικτωριανή εποχή είδε μια μεγάλη αλλαγή σχετικά με την ανάπτυξη και την αύξηση ύψους του σεβασμού προς τη μεσαία τάξη. Η Μεγάλη Έκθεση αποτελούσε ένα εκπαιδευτικό εργαλείο για τους εργάτες. Ακόμα και η Βασίλισσα Victoria με τον Albert σταμάτησαν να μιμούνται τους πλουσίους και υποστήριξαν έναν τρόπο ζωής και οικογενειακών αξιών περισσότερο κοντινό στη μεσαία τάξη. Ένα κοινωνικό αποτέλεσμα που είχε η Μεγάλη έκθεση ήταν ότι επέτρεψε για πρώτη φορά στην οριοθέτηση των τάξεων να θολώσει. Επέτρεψε την ανάμειξη των τάξεων σε ένα βαθμό άνευ προηγούμενου στην ιστορία τους.

Ο εθνικισμός ήταν ένα ακόμη αποτέλεσμα, αν και όχι εξολοκλήρου της έκθεσης, σίγουρα όμως της εποχής της και επίσης σημαντικός πολιτικός παράγοντας. Η κυβέρνηση τυλίχθηκε γύρω από την δημιουργία και την επιτυχία της έκθεσης με σκοπό να προσδιορίσει τη χώρα. Η μοναρχία τιμήθηκε ιδιαίτερα, ταυτόχρονα με την ελευθερία, την απελευθέρωση και την πρόοδο. Ο εθνικισμός έβρισκε χώρο να εκφραστεί κυρίως μέσα από τις συγκρίσεις με άλλες χώρες στο Κρυστάλλινο Παλάτι. Η Βρετανία συνήθως κατέληγε να είναι η νικήτρια των συγκρίσεων και να δείχνει στον εαυτό της πως ήταν περισσότερο ικανή να διαχειριστεί κάθε πτυχή της ζωής, από τις υπόλοιπες χώρες. Στην αλληλουχία των εκθέσεων τα επόμενα χρόνια, τα αρνητικά στοιχεία μιας χώρας συχνά πυροδοτούσαν ένα αίσθημα υπερηφάνειας σε μια άλλη, στο πλαίσιο αυτού του ανταγωνισμού.

Η Μεγάλη Έκθεση θεωρήθηκε από πολλούς ως ειρηνικός διεθνισμός. Για να δείξει «ειρήνη, αγάπη, ετοιμότητα βοήθειας όχι μόνο μεταξύ ατόμων αλλά και μεταξύ των εθνών του πλανήτη». Το γεγονός, όντως επέτρεπε στις ιδέες αυτές να συμβούν, αλλά υπήρξε μια μη αναμενόμενη αντίδραση, εκ του αποτελέσματος. Με το πέρας της Έκθεσης, η Βρετανία ποτέ δεν ένιωθε υψηλότερα. Ήταν το ξεκίνημα μιας μεγαλύτερης διαδικασίας, από την άποψη των ιμπεριαλιστικών ιδεών. Το ενθουσιώδες μεγαλείο του Κρυστάλλινου Παλατιού το 1851, ήταν το πρώτο βήμα σε ένα ολόκληρο δρόμο ιμπεριαλιστικής επέκτασης και παρόλο τον ρομαντισμό του εγχειρήματος της Μεγάλης Έκθεσης και τις ευχάριστες πλευρές του, αυτός ο δρόμος οφείλει να μην αγνοηθεί.

## 2. Η Μεγάλη Έκθεση του 1855 στο Παρίσι



Εικόνα 8<sup>23</sup>

Άποψη του κτηρίου της Έκθεσης του 1855, στο Παρίσι

Η Μεγάλη Έκθεση του 1855 εγκαινιάστηκε τον Μάιο του ίδιου έτους. Ο Ναπολέων Γ', ανιψιός του γνωστού Ναπολέοντα Βοναπάρτη, γνωρίζοντας τα θανατηφόρα λάθη του θείου, χρησιμοποίησε κάθε πιθανή διπλωματική τακτική από τη στιγμή της αυτοανακήρυξης προεδρίας του (1848 – 1852) κι ύστερα, στην γαλλική αυτοκρατορία. Έχοντας περάσει χρόνια εξορίας στην Αγγλία, ήταν ιδιαίτερα φιλικός με τους Βρετανούς και θέλησε να καθιερώσει μια μακροχρόνια και ειλικρινή συμφιλίωση.

Ο ίδιος άνοιξε και την Μεγάλη Έκθεση του Παρισιού το 1855. Μετά την επανάσταση του 1848 ήταν σημαντικό να διατηρήσει διαρκή ειρήνη και να δείξει πολιτική σταθερότητα. Ακολούθησε έτσι, το παράδειγμα της πολιτικής του Λονδίνου και έφτιαξε μια Έκθεση η οποία θα μπορούσε να την ανταγωνιστεί επάξια και να παρουσιάσει την πόλη του Παρισιού ως κέντρο των καλών τεχνών και ως κορυφαίο βιομηχανικό έθνος. Ακόμα και με το μεγάλο ιστορικό διαμάχης μεταξύ των κρατών της Αγγλίας και της Γαλλίας, φαίνεται πως το πλαίσιο ανταγωνισμού των εθνών μέσω της τέχνης λειτουργούσε ειρηνικά, με κάθε πλευρά να αποδέχεται τα σημεία υπεροχής της άλλης. Σύμφωνα με τον συγγραφέα Jonathan Meyer, τα δυο κράτη, έχοντας πρόσφατα συμμαχήσει ενάντια στους Ρώσους στον πόλεμο της Κριμαίας (από το 1854 έως το 1856) θέλησαν να δείξουν το βάθος φιλίας τους ως αρχαίοι αντίπαλοι, στην υπόλοιπη Ευρώπη.<sup>24</sup> Δημοσιεύματα στον τύπο εξύψωναν τη φιλία αυτή μεταξύ των εθνών και οι επισκέψεις της Victoria στο Παρίσι και του Ναπολέοντα Γ' στο Λονδίνο, κρίθηκαν ιδιαίτερα φιλόξενες και πολυτελείς.

<sup>23</sup> (Brown University Library, 1854)

<sup>24</sup> (Meyer, 2006: 88)

Οι Γάλλοι είχαν στη διάθεση τους χρονικό διάστημα δυο ετών από την έκδοση του διατάγματος ως την υλοποίηση της Έκθεσης του 1855, πράγμα που έκανε το εγχείρημα αρκετά δύσκολο. Τα αντικείμενα προς έκθεση κατέφταναν αργά. Ο Lord Cowley, μέλος της Βρετανικής Επιτροπής, θεώρησε τον εκθεσιακό χώρο του τομέα των καλών τεχνών ανασφαλή, καθώς βρισκόταν δίπλα σε ένα ζαχαροπλαστείο που τροφοδοτούνταν από ατμό και έτσι καθυστέρησε την αποστολή ζωγραφικών έργων και γλυπτών από το Λονδίνο, παρά τις σχετικές διαβεβαιώσεις για την ασφάλεια. Κάποιες διορθώσεις της τελευταίας στιγμής από τον Ναπολέοντα δεν βοήθησαν την κατάσταση, με τα σχόλια του κοινού και του τύπου να οργιάζουν και τον πήχη να έχει τεθεί πολύ ψηλά. Τα λάθη ήταν αναπόφευκτα. Η ημερομηνία των εγκαινίων πήρε παράταση για δεκαπέντε μέρες αλλά οι εργασίες παρέμειναν ανολοκλήρωτες, οι τέντες είχαν τοποθετηθεί λάθος και το κοινό περίμενε ώρες ολόκληρες τον αυτοκράτορα να καταφτάσει για να πραγματοποιήσει την εναρκτήρια τελετή. Δεν ήταν παρά έναν ολόκληρο μήνα αργότερα που οι εργασίες κάπως κατάφεραν να ολοκληρωθούν. Παρόλα αυτά το κοινό ήταν κατενθουσιασμένο με το γεγονός. Η τελετή εγκαινίων ήταν μικρή και το όλο κλίμα βασισμένο στις ηθικές της έκθεσης του 1851: «Εγκαινιάζω με χαρά τον Ναό της Ειρήνης που προσκαλεί όλα τα έθνη να μονοιάσουν» ήταν τα τελευταία λόγια του αυτοκράτορα πριν επιτρέψει στο κοινό να εισέλθει.

Όπως και σε προηγούμενες εκθέσεις, υπήρχαν τεχνικά προβλήματα όσον αφορά το κομμάτι της φορολογίας και της εισαγωγής προϊόντων στη χώρα. Ο μεγάλος δασμοί αποθάρρυναν τους εκθέτες από τη Βρετανία και την Αμερική και πολλοί μεγάλοι κατασκευαστές αποφάσισαν να μην συμμετέχουν. Όταν πια αναγνωρίστηκαν από την Επιτροπή της Έκθεσης αυτές οι δυσκολίες, ξεκίνησαν οι πρώτες προσπάθειες να αλλάξουν κάπως τα πράγματα. Σαν αποτέλεσμα, ο δασμός εισαγωγών μειώθηκε κατά 20% για τους εκθέτες.

## **2.1. Το κτήριο και τα εκθέματα**

Η Έκθεση πραγματοποιήθηκε στην περιοχή Champs Elysees, στο Palais d'Industrie, ένα κτήριο περισσότερο παραδοσιακό στο σχέδιο και λιγότερο εντυπωσιακό σε σχέση με το Κρυστάλλινο Παλάτι του Λονδίνου. Οι κύριοι σχεδιαστές ήταν ο Barrault και ο Viel. Ήταν κοινώς αποδεκτό ότι το Κρυστάλλινο Παλάτι ήταν πιο κατανοητό σαν χώρος και περιεκτικό από αυτό. Το κτήριο πήρε εικοσιέξι μήνες να ανεγερθεί και περιελάμβανε μια εξωτερική κατασκευή τριών επιπέδων από υλικά όπως στόκος και γύψος, το χαμηλότερο επίπεδο με μικρά και τα δύο ψηλότερα με τοξωτά παράθυρα και τετράπλευρες στήλες.





Εικόνα 9<sup>25</sup>

Ψηφιακή μακέτα αναπαράστασης του κτηρίου

Η κύρια είσοδος βρισκόταν στη βόρεια πλευρά. Η συνολική περιοχή επεκτεινόταν σε 31.632 τετραγωνικά μέτρα στο σχήμα ενός τεράστιου παραλληλόγραμμου ανάμεσα στο Champs Elysees και τον Σηκουάνα. Στο εσωτερικό του κτηρίου αντηχούσε η αισθητική από το Κρυστάλλινο Παλάτι, με την τεράστια γυάλινη θολωτή οροφή και τις υποστηρικτικές λωρίδες χυτοσιδήρου σε κάθε πλευρά, με τα λεπτά επεξεργασμένα στοιχεία φυλλωμάτων στις στήλες. Η ζέστη όμως ήταν τρομακτική τους καλοκαιρινούς μήνες. Η κατασκευή συμπεριλάμβανε την κύρια αίθουσα με μια μεγάλη κεντρική αίθουσα έκθεσης που είχε όροφο και μπαλκόνια στις πλευρές του και 16 σκάλες να εξυπηρετούν την κυκλοφορία. Κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού της έκθεσης έγινε ξεκάθαρο ότι αυτό το κτήριο δεν θα μπορούσε να χωρέσει όλα τα εκθεσιακά αντικείμενα κι έτσι προστέθηκε το Palais des Machines, ένα στενόμακρο κτήριο παράλληλο με τις όχθες του ποταμού. Στην περιοχή μεταξύ των δύο κτηρίων υπήρχε κήπος, μια ροτόντα και το Palais des Beaux Arts, το οποίο αποτέλεσε μια περισσότερο μόνιμη κατασκευή (διατηρήθηκε όπως κατασκευάστηκε έως το 1897, μέχρι που διαλύθηκε για να χτιστούν δύο νέα κτήρια στη θέση του για την Έκθεση του Παρισιού το 1900). Εξαιτίας όμως των αλλαγών στην ταξινόμηση, οι εκθέτες τελικά δεν διατάχθηκαν ανά έθνος, παρόλο που το πανόραμα ήταν ήδη γεμάτο από Γαλλικές αναπαραστάσεις.

Οι βασικές αρχές ταξινόμησης ήταν δύο. Σύμφωνα με τη φύση του υλικού ή τον τρόπο κατασκευής και σύμφωνα με τη χρήση του αντικειμένου. Είχε καθιερωθεί από την αρχή ότι τα αντικείμενα θα διατίθεντο προς πώληση σε μια τιμή που θα προκαθοριζόταν με την προϋπόθεση ότι θα ήταν η τρέχουσα τιμή της αγοράς. Αν η τιμή άλλαζε στη συνέχεια ή ήταν άδικη, ο εκθέτης μπορούσε να αποβληθεί και το αντικείμενο να κατασχεθεί. Τα εκθεσιακά αντικείμενα καθαυτά, θεωρούνται σε

<sup>25</sup> (Antoine, 2009)



πολλές περιπτώσεις περισσότερο ποιοτικά σε σχέση με αυτά της Έκθεσης του Λονδίνου.



Εικόνα 10<sup>26</sup>

Το παράρτημα ατμομηχανών, νοτιοδυτική πλευρά

Η κεντρική αίθουσα και η πτέρυγιά της είχαν αρκετά παράξενη μείξη εκθεμάτων. Οι πλευρές ήταν ευθυγραμμισμένες από 48 βιτρίνες που εξέθεταν ποικιλία αντικειμένων. Ένα τεράστιο σιντριβάνι και διάφορες φιγούρες βρίσκονταν στο κέντρο της αίθουσας και λίγο πιο κάτω ένας πολυέλαιος με φως αερίου. Σημαντικά εκθέματα αποτελούσαν: η σειρά πνευστών μουσικών οργάνων που έχει κατασκευάσει ο Adolphe Sax, για την οποία κέρδισε τιμητικό μετάλλιο<sup>27</sup>, ένα ερμάριο του Ringuet-Le Prince, μια χαλύβδινη μάσκα του M. Baylegs, έναν τεράστιο βέλγικο καθρέπτη, ένα τραπέζι από αβεντουρίνη (ένα είδος χαλαζία) του Bigaglia, ένα έπιπλο με καθρέπτη των Jackson and Graham το οποίο αποκτήθηκε από το Victoria & Albert Museum<sup>28</sup> απευθείας από την έκθεση, και χρειάστηκε πάνω από σαράντα ανθρώπους για να κατασκευαστεί παρόλο που δεν προοριζόταν να χρησιμοποιηθεί ποτέ - κατασκευάστηκε «για να αναδείξει τα ταλέντα του σχεδιαστή και τις δυνατότητες των τεχνιτών».

Το πανόραμα, ήταν ξεχωριστό και ενωνόταν με κιονοστοιχία που περιλάμβανε τα πιο σημαντικά γαλλικά εκθέματα. Το κυρίως κυκλικό δωμάτιο ήταν χαμηλά φωτισμένο με κεντρική την παρουσίαση των κοσμημάτων και των αριστουργημάτων του εργοστασίου Sèvres, ενός από τα κυριότερα εργοστάσια πορσελάνης στην Ευρώπη,

<sup>26</sup> (Thompson, 1855)

<sup>27</sup> (Rice, 2009)

<sup>28</sup> (Prignot, 1855)

που λειτουργεί από το 1756 μέχρι σήμερα.<sup>29 30</sup> Ταπετσαρίες και χαλιά ενίσχυαν το πολυτελές περιβάλλον.

Στις αίθουσες πέρα από τον κεντρικό χώρο, έβρισκε κανείς γλυπτά, έπιπλα, μπρούτζινα αντικείμενα και επάργυρα είδη και άλλα διακοσμητικά (αλλά και χρηστικά) είδη όπως περίτεχνες ζαρντινιέρες, καμινάδες, ντουλάπια, ρολόγια, βιβλιοθήκες, καρέκλες και τραπέζια σε αναγεννησιακό ύφος ή στυλ Λουδοβίκου 14<sup>ου</sup>, που έκαναν τρομερή εντύπωση στα μέλη της επιτροπής. Τα έργα ήταν σχεδιασμένα και κατασκευασμένα από γνωστά και μη ονόματα, ανθρώπους που συμμετείχαν σε προηγούμενες ή/και επόμενες εκθέσεις. Υπήρχε, για παράδειγμα ένα αντικείμενο που είχε εκτεθεί και στην έκθεση του 1851, το “cabinet of curiosities” του Barbedienne, στοιχείο που έδειχνε πόσο δύσκολο ήταν να πωληθούν τόσο μεγαλειώδη κομμάτια. Οι εκθέτες είχαν αρχίσει ήδη από την προηγούμενη έκθεση και πολύ νωρίτερα, να διεκδικούν τα προνόμια ευρεσιτεχνίας τους, να φτιάχνουν εταιρείες και να συνεταιρίζονται και πλέον η τακτική αυτή είχε αρχίσει να αναπτύσσεται ραγδαία.



Εικόνα 11<sup>31</sup>

Διεθνείς επισκέπτες παρατηρούν μπρούτζινο γλυπτό, στο ιταλικό περίπτερο

Η Αίθουσα 24, ήταν μια από τις σημαντικότερες και αφορούσε έπιπλα και διακόσμηση. Σε αυτή την αίθουσα έκανε την εμφάνισή της μια νέα τεχνική διακόσμησης επίπλων με πορσελάνη η οποία συζητήθηκε πολύ. Δεν ήταν καινούρια η τεχνική εναπόθεσης πλακών και πορσελάνινων κομματιών, αλλά η πρωτοποριακή τεχνική του Rivart με τη χρήση ζωγραφικών κομμένων κομματιών πορσελάνης που τοποθετούνταν στο ξύλο σαν μωσαϊκό. Μια άλλη πολύ διάσημη τεχνική ήταν το ψηφιδωτό σε ξύλο, του Cremer, του οποίου οι κατασκευές σε συνεργασία με επιλοποιούς, ήταν εξαιρετικής ποιότητας χρώματος και κοπής.

Εκτός από τις τεχνικές που αναπτύχθηκαν, σημαντικά ήταν και τα ωμά υλικά της έκθεσης. Στην Αίθουσα 2 εκτίθεντο προϊόντα μαναβικής και ξυλεία από άγρια δάση.

<sup>29</sup> (Musée National Adrien Dubouché, 2019)

<sup>30</sup> (Sèvres Manufacture et Musées Nationaux, 2019)

<sup>31</sup> (Pellerin, 1855)

Δείγματα δέντρων από την Αλγερία και τη Γαλλία κοστολογούνταν πολύ ακριβά. Πολλοί κατασκευαστές εξήγαγαν έπιπλα από λάκα. Οι περισσότεροι εργάζονταν με κινέζικο στυλ και κάποιοι χρησιμοποιούσαν Γαλλικές μεθόδους επίστρωσης βερνικιού, ή μεθόδους με τη papier mache που προτιμούνταν από τους Άγγλους. Το πιο εντυπωσιακό στοιχείο ήταν ότι τα περισσότερα έπιπλα από αυτά κατασκευάζονταν για εξαγωγή στο εξωτερικό, με το 75% των οποίων να προορίζεται για την Αμερική.<sup>32</sup>

Όσον αφορά το Λονδίνο δεν υπάρχει κάποια αξιοσημείωτη ή καινοτόμα προσέγγιση από στυλιστικής άποψης, στην επιπλοποιία. Τα περισσότερα έργα ήταν αναγεννησιακού ή βυζαντινού στυλ ή σε στυλ Λουδοβίκου 14<sup>ου</sup>, 15<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup>, που εξακολουθούσαν να είναι δημοφιλή από τη σύλληψή τους και ύστερα. Αυτό από μόνο του είχε κάποιους επικριτές γούστου ήδη από την Έκθεση του 1851.

Ένας από τους στόχους του Ναπολέοντα Γ' ήταν να προσελκύσει στη Γαλλία τα οφέλη της Βιομηχανικής Επανάστασης και γι αυτό το λόγο η Αίθουσα IV που συμπεριλάμβανε Μηχανές, προσέλκυσε πολύ ενδιαφέρον. Όπως είχε φανεί από την Έκθεση του 1851, τα μηχανήματα είχαν ειδικές επιπτώσεις για τις διακοσμητικές και τις αποκαλούμενες Βιομηχανικές Τέχνες.

## 2.2. Καινοτομίες

Υπήρχαν δυο μηχανήματα ειδικού ενδιαφέροντος, οι μηχανές γλυπτικής του Blanchard. Η μία κατασκεύαζε προτομές σε μάρμαρο και η άλλη μαρμάρινες αναπαραστάσεις σε στυλ αρχιτεκτονικού μενταγιόν. Κατά τη διαδικασία, το μηχανήμα έπαιρνε σημεία αναφοράς από το αυθεντικό έργο και το αντέγραφε σε ένα κομμάτι μάρμαρο. Μετά αυτά τα σημεία αναφοράς θα αντικατοπτρίζονταν από ένα τρυπάνι στο κομμάτι προς λάξευση. Το σύστημα του Collas, που επίσης βρισκόταν εκτεθειμένο και είχε την ίδια λειτουργία, μετρούσε ήδη μερικά χρόνια εφεύρεσης και ήταν ταυτόχρονα απλούστερο αλλά μπορούσε να μικρύνει ή να μεγαλώσει το αντικείμενο. Μέχρι το 1840 χρειαζόταν να καταστρέψει κανείς ένα αυθεντικό έργο ώστε να το αντιγράψει το μηχανήμα, αλλά με την πάροδο του χρόνου η τεχνολογία βελτιώθηκε τόσο, ώστε δεν ήταν πια αναγκαίο. Το σύστημά του συγκρίθηκε με την τεχνική ανατύπωσης βιβλίων του Gutenberg. Τα ίδια υψηλά ιδανικά της δύναμης της τέχνης να μεταμορφώνει φαίνεται να εφαρμόζονται προς έκθεση σε διεθνές επίπεδο.

Εξαιτίας της φύσης του υλικού και των εργαλείων που χρησιμοποιούνταν για την λάξευση, χύτευση, λείανση, επαργύρωση και επιχρύσωση αυτός ο τομέας ήταν διαθέσιμος σε αξιοσημείωτες εξελίξεις επιστημονική γνώσης. Η Πρωσική τεχνική χύτευσης είχε βελτιωθεί σε τέτοιο βαθμό που απειλούσε να κλέψει σημαντικό μερίδιο εμπορίου που ανήκε ως τότε αποκλειστικά στο Παρίσι ως ηγετικής πόλης στην χύτευση για ήδη τουλάχιστον διακόσια χρόνια τότε, όπως συνεχίζει να είναι και σήμερα. Οι νέες τεχνικές στην επεξεργασία μπρούτζου και ψευδαργύρου έφεραν νέες

---

<sup>32</sup> (Meyer, 2006: 102)

εταιρείες. Αναπτύχθηκε μεγάλη ζήτηση σε φθηνότερα υλικά, έργα και κατασκευές. Μια πολύ μεγάλη εξέλιξη θεωρήθηκε η χρήση του gutta – percha, ενός είδους λάτεξ που κατασκευάζεται από τους χυμούς ενός δέντρου και μοιάζει πολύ με καουτσούκ. Το υλικό αυτό αξιοποιήθηκε ιδιαίτερα στον τομέα της χύτευσης επειδή ζεσταίνοντας το μπορούσε κανείς να φτιάξει ένα ελαστικό καλούπι από μπρούτζο ή άλλο υλικό.

Ανεξάρτητα από το ρεύμα καινοτομίας στις μηχανές γλυπτικής, χρησιμοποιήθηκε επίσης και η εφεύρεση της πρώτης καφετιέρας εσπρέσο μαζικής παραγωγής, του Edward Loysel,<sup>33</sup> η οποία αξιοποιήθηκε αποκλειστικά και στην Έκθεση του 1862 στο Λονδίνο.

### **2.3. Αποτελέσματα**

Σε γενικές γραμμές η πρώτη μεγάλη Έκθεση του Παρισιού δεν κρίθηκε ιδιαίτερα επιτυχημένη. Βασισμένη σε ένα όσο το δυνατόν δημοκρατικό πλαίσιο, προσκάλισε Έθνη από όλο τον κόσμο να παρευρεθούν με τη δυνατότητα πώλησης των έργων τους δια αντιπροσώπων. Συγκρίθηκε ωστόσο αλλεπάλληλα με την Έκθεση του 1851, κρίθηκε διαφορετική, περισσότερο παραδοσιακή και λιγότερο καινοτόμα και δεν κατάφερε να ξεπεράσει την επίδραση της πρώτης σε σχέση με τα αντικείμενα και τη μεγαλειότητα του εγχειρήματος.

---

<sup>33</sup> (Royal NY Lab, 2017)

### 3. Η Μεγάλη Έκθεση του 1862, στο Λονδίνο



Εικόνα 12

Εξωτερική άποψη του κτηρίου της έκθεσης 1862, στο Λονδίνο

Η Έκθεση του 1862 εγκαινιάστηκε 1<sup>η</sup> Μαΐου και διήρκησε έως τον Νοέμβριο του 1862. Θεωρήθηκε μεγάλη αποτυχία για έναν αριθμό αιτιών. Ας ξεκινήσουμε από τον θάνατο του Prince Albert. Ήταν το πρόσωπο που ξεκίνησε τον θεσμό των Εκθέσεων τέτοιας εμβέλειας, κύριος υπεύθυνος της διοργάνωσης της Έκθεσης του 1851, των εκδόσεων τέχνης που δημιουργήθηκαν στα χρόνια που μεσολάβησαν, αλλά και της γενικότερης προσπάθειας διαμόρφωσης γούστου και τάσης στις διακοσμητικές τέχνες και τον σχεδιασμό, για μια μεγάλη περίοδο του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η απουσία του αγαπημένου συντρόφου της βασίλισσας και πλέον αρκετά αγαπητού στο κοινό, έκανε τα εγκαίνια της Έκθεσης του 1862 να μοιάζουν περισσότερο με μαζικό θρήνο παρά με εκδήλωση χαράς. Μήνες μετά τον θάνατο του αγαπημένου της, η βασίλισσα Victoria έλειπε εμφανώς από τα εγκαίνια, αφήνοντας έναν άδειο θρόνο και τον ξάδερφό της, Δούκα του Cambridge Prince George να την εκπροσωπήσουν, μιλώντας για την επιτυχία της Έκθεσης του 1851 και την αξιοσημείωτη πρόοδο στην τέχνη και την βιομηχανία τα τελευταία έντεκα χρόνια.

Σύμφωνα με τον Jonathan Meyer, η έκθεση κατάφερε να συγκεντρώσει συνολικά 6.211.103 επισκέπτες<sup>34</sup>. Λίγο περισσότερο από πέντε εκατομμύρια άτομα είναι η προσέγγιση του Survey of London.<sup>35</sup>

Πλέον οι διακοσμητικές τέχνες έχουν εμφανίσει πρόοδο στον σχεδιασμό και την τεχνική παραγωγή. Στην εξέλιξη των χρόνων, την κατεύθυνση του γούστου και την πρόοδο τεχνικών και ιδεών, γινόταν όλο και περισσότερο αισθητό κοιτάζοντας πίσω, ότι τα εκθεσιακά αντικείμενα της Έκθεσης του 1851, ήταν το λιγότερο... μπερδεμένα, αν όχι κακόγουστα, με μερικές εξαιρέσεις όπως το έργο του Pugin. Το βικτωριανό σχέδιο είχε αναπτυχθεί, η δημιουργική διαδικασία ήταν πιο ευχάριστη και οι εκθέσεις περισσότερο ενδιαφέρουσες και ουσιαστικές. Να σημειωθεί ότι οι καλές

<sup>34</sup> (Meyer, 2006: 109)

<sup>35</sup> (Sheppard, 1975)

τέχνες ξεκινούν να συμπεριλαμβάνονται στη βιομηχανική τέχνη και όχι να θεωρούνται αποκλειστικά ξεχωριστές οντότητες.



Εικόνα 13<sup>36</sup>

Στερεοσκοπική φωτογραφία από το αυστριακό περίπτερο

Σύμφωνα με τον Meyer, η γενικότερη πρόθεση των Επιτρόπων για τις δύο εκθέσεις του Λονδίνου ήταν να ενεργοποιήσουν την φαντασία και να επαναπροσδιορίσουν τις ικανότητες για όσους ασχολούνταν με τις διακοσμητικές τέχνες. Γι' αυτό το λόγο η σύγκριση μεταξύ των δύο μεγάλων βρετανικών εκθέσεων ήταν διδακτική για το σύγχρονο κοινό, όσο και πληροφοριακή για τον σημερινό ιστορικό. Η σύγκριση γινόταν πάνω στο αν η έκθεση του '51 είχε τελικά θετικό ή αρνητικό αντίκτυπο στη βιομηχανία της χώρας. Όπως αναφέρθηκε στο Art Journal, «Εθνικά αυτή η έκθεση εξέπληξε την Αγγλία, κυρίως δείχνοντας πόσο πολλά είχαν να μάθουν οι τεχνίτες και πόσα να ξεμάθουν οι σχεδιαστές». Ο συγγραφέας απέδιδε τα λάθη και τις ατέλειες στη γαλλική επιρροή και υπήρχε μια τάση να εκθειάζεται το αγγλικό στυλ και να κατευθύνει προς αυτό, ενώ στην πραγματικότητα η γαλλική μαστοριά ήταν αδιαμφισβήτητη από το κοινό.

### 3.1 Το κτήριο

Το κτήριο της έκθεσης ήταν ένας από τους μεγαλύτερους λόγους που συνέβαλε σε μια συνολική τότε αίσθηση αποτυχίας της Έκθεσης. Υπέστη τότε πολλή κριτική γιατί συγκρίθηκε σε μεγάλο βαθμό με το Κρυστάλλινο Παλάτι. Ικανοποιούσε περισσότερο λειτουργικούς σκοπούς απ' ό,τι αισθητικούς και διακοσμητικούς, γεγονός που στον μοντέρνο κόσμο κατασκευής αρχιτεκτονικών έργων που προορίζονται για εκθεσιακούς χώρους, θα αποτελούσε βασική προϋπόθεση. Το κτήριο ήταν έργο του αρχιτέκτονα Captain Francis Fowke, ενός από τους μηχανικούς του ανακτόρου, εκλεγμένου υπαλλήλου της κυβέρνησης, που είχε βοηθήσει στον σχεδιασμό του South Kensington Museum. Οι Επίτροποι, θέλοντας να αποφύγουν να διαλέξουν ανάμεσα σε ένα μεγάλο αριθμό αρχιτεκτόνων που αγωνιούσαν να επιδείξουν την

<sup>36</sup> (London Stereoscopic Company, 1862)



υπεροχή τους επί του έργου του Paxton το 1851, αποφάσισαν να συνεργαστούν στα εκθεσιακά κτήρια με κάποιον που ήδη γνώριζαν.



**Εικόνα 14**<sup>37</sup>

Το κτήριο υπό κατασκευή

Το κτήριο ήταν μια μεικτή κατασκευή από τούβλα, σίδηρο, γυαλί, ξύλο και πέτρα, που καταλάμβανε περίπου 23 στρέμματα χώρο και ο φυσικός φωτισμός έμπαινε από τα παράθυρα της οροφής. Η διάμετρος του θόλου ήταν περίπου πενήντα μέτρα. Η ταχύτητα με την οποία ανεγέρθη, ήταν αξιοσημείωτη.<sup>38</sup> Οι κτηριακές εργασίες ξεκίνησαν τον Απρίλιο του 1861 και η ολοκλήρωση της διακόσμησης έγινε τον Απρίλιο 1862.<sup>39</sup>

Για την εσωτερική διακόσμηση η Επιτροπή διάλεξε τον J. G. Crace. Η τεχνική του ήθελε το κάτω μέρος του κτηρίου το δυνατόν πιο απλό και το μεγαλύτερο μέρος διακόσμησης να βρίσκεται στην οροφή. Εξαιτίας της τραχύτητας των ξύλων της οροφής, ο Crace προσπάθησε να τα καλύψει με επίστρωση ασβέστη. Οι θόλοι είχαν κόκκινες αντηρίδες και καστανόχρωμες στήλες στα χαμηλότερα επίπεδα, δημιουργώντας ένα ιδιαίτερα δραματικό αποτέλεσμα. Το επίκεντρο του κάθε θόλου ήταν γαλάζιο με μια ομπρέλα από χρυσές λεπτομέρειες σαν ακτίνες. Οι παρεμβάσεις του διακοσμητή έρχονταν αντιμέτωπες με το γούστο του αρχιτέκτονα.

Ο Τύπος ήταν ιδιαίτερα καυστικός, αντιμετωπίζοντας τις λεπτομέρειες της διοργάνωσης ως ζήτημα εθνικής σημασίας (δημιουργώντας και καταρρίπτοντας προσδοκίες). Σε γενικές γραμμές, όμως, το διακοσμητικό έργο του Crace στον χώρο, είχε καλύτερη αντιμετώπιση αισθητικά σε σχέση με το αρχιτεκτονικό έργο του Fowke, από το κοινό.

<sup>37</sup> (Department of Science and Art of the Committee of Council on Education, 1862)

<sup>38</sup> (Sheppard, 1975)

<sup>39</sup> (Meyer, 2006: 112)

Ο Ντοστογιέφσκι, που επισκέφθηκε την Έκθεση, περιέγραψε ότι είχε «...ένα συναίσθημα φόβου πάνω σου... Είναι ένα βιβλικό θέαμα, κάτι σχετικό με τη Βαβυλώνα, κάποια προφητεία από την Αποκάλυψη που εκπληρώνεται μπροστά στα μάτια σου.»<sup>40</sup>

Μετά το πέρας της έκθεσης το κτήριο κατεδαφίστηκε, για να δημιουργηθεί αυτό που σήμερα είναι το Μουσείο Φυσικής Ιστορίας του Λονδίνου.

### 3.2. Τα εκθέματα

Οι εθνικές εκθέσεις ήταν περιοχές που χωρίζονταν από τις κύριες διόδους. Οι βασικές ομαδοποιήσεις ήταν Ιταλία, Αυστρία, Ρωσία, Βέλγιο, τα κράτη της τότε Γερμανίας, Γαλλία και Μεγάλη Βρετανία με τα δύο τελευταία να καταλαμβάνουν, όπως συνηθιζόταν, τον μεγαλύτερο χώρο. Καθώς άλλαζαν τα έθνη και οι αυτοκρατορίες στη διάρκεια αυτής της εντεκαετίας, άλλαζαν και οι κατατάξεις των περιπτέρων. Για παράδειγμα, η Αμερική, εξαιτίας του εμφυλίου πολέμου, είχε πολύ μικρή συμμετοχή. Τα ρωμαϊκά και ιταλικά περίπτερα αποτελούνταν κυρίως από αγάλματα και μωσαϊκά. Οι Ρώσοι εντυπωσίασαν με τα πετρώματά τους. Οι Ιάπωνες, έχοντας βγει από το καθεστώς απομόνωσης<sup>41</sup> από τον υπόλοιπο κόσμο που τους υποβλήθηκε από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, είχαν το δικό τους περίπτερο με την πρώτη αναπαράσταση ιαπωνικών αγαθών στην Ευρώπη, επηρεάζοντας σε πολύ μεγάλο βαθμό την πορεία της τέχνης στη διάρκεια του υπόλοιπου του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Άγγλοι και Γάλλοι τεχνίτες αντιγράφοντας και υιοθετώντας το ιαπωνικό στυλ και τις τεχνικές, δημιούργησαν μια τάση η οποία έγινε ευρέως διαδεδομένη στην Μεγάλη Έκθεση της Φιλαδέλφειας το 1876 και, όπως θα δούμε, επηρέασε και τις επόμενες Ευρωπαϊκές Εκθέσεις.



Εικόνα 15<sup>42</sup>

Η θέα από την κύρια αίθουσα

Εκθέματα εξακολουθούσαν να αποτελούν μπρούτζινα και μεταλλικά αντικείμενα, έπιπλα, σκαλιστά, με χρώματα και λεπτομέρειες που τραβούσαν την προσοχή και

<sup>40</sup> (Sheppard, 1975)

<sup>41</sup> ("Treaty of Kanagawa", 2019)

<sup>42</sup> (England, 1862)



ικανοποιούσαν το βλέμμα. Εκείνη την εποχή οι αρχαιολόγοι -όπως ο Λόρδος Έλγιν- και τα ευρήματά τους επαινέθηκαν πάρα πολύ, ως προς το γεγονός ότι έφεραν τον κόσμο πιο κοντά σε άλλους πολιτισμούς, χωρίς βέβαια να αναφέρονται ανοιχτά οι διαδικασίες, οι τρόποι και ο αντίκτυπος που είχαν αυτά στους πολιτισμούς προς εξερεύνηση, καθώς εκείνη την εποχή οι άνθρωποι που τους αποτελούσαν θεωρούνταν υπανάπτυκτοι και βάρβαροι, σε σχέση με τους ερευνητές και τους κατακτητές τους.

Πολύ μεγάλη συμβολή στην Έκθεση είχε η εξέλιξη της τέχνης της φωτογραφίας. Από την Έκθεση του 1862 υπάρχει πλέον ολόκληρη σειρά φωτογραφιών κοντινότερων στις τεχνικές φωτογραφίας που αναγνωρίζουμε σήμερα. Στα σπουδαία εκθέματα εμπεριέχονται και οι φάροι του Νόριτς.<sup>43</sup> Σε κάποιες περιπτώσεις τα αντικείμενα προς έκθεση ήταν πραγματικά παράξενα, για παράδειγμα ένα ολόκληρο συντηρημένο γουρούνι, αλλά και εκθέματα τα οποία οι Επίτροποι είχαν ήδη απορρίψει, όπως το βαλσαμωμένο σώμα της «πιο άσχημης γυναίκας του κόσμου».<sup>44</sup>

### **3.3. Καινοτομίες και υλικά**

Πολύ σημαντικό υλικό της Έκθεσης ήταν ο όνυχας. Μέχρι την Έκθεση του 1862 είχε δημιουργηθεί ένα ειδικό εργαστήριο στο Λονδίνο που ανεδείκνυε τις τεχνικές επεξεργασίας του. Το υλικό εκτιμήθηκε πολύ για την αισθητική του στην διακόσμηση, τη χρήση του στην επιλοποιία, ακόμα και στην αρχιτεκτονική.

Ένα ακόμη υλικό το οποίο τράβηξε ειδική προσοχή από το 1851 ήταν το carton pierre, ένα είδος papier mache που χρησιμοποιούνταν για να μιμείται πέτρινα ή μπρούτζινα αγάλματα και αρχιτεκτονική διακόσμηση, επειδή δεν τσαλακωνόταν και δεν συρρικνωνόταν στη ζέστη. Στην έκθεση του 1862, ήταν η πρώτη φορά που χρησιμοποιήθηκε το αλουμίνιο. Η επεξεργασία του είχε ανακαλυφθεί από τον γάλλο Delville. Χρησιμοποιήθηκε σαν βάση για γλυπτά επεξεργασμένου χαλκού και μικρά αντικείμενα.

Ένα άλλο υλικό, που έφερε επανάσταση στις νέες διαδικασίες ήταν το βουλκανισμένο ινδικό καουτσούκ, που χρησιμοποιήθηκε για τη γλυπτική. Υλικό που μοιάζει με το σημερινό λάστιχο αυτοκινήτου, ή τις σόλες παπουτσιών, που καθιστούσε δυνατή τη διαίωσιση και τον πολλαπλασιασμό των έργων ενός γλύπτη κι ήταν καλύτερο απ' οποιοδήποτε άλλο υλικό έως τότε. Ήταν μια νέα ανακάλυψη για τους Άγγλους, αλλά όχι και για τον υπόλοιπο κόσμο, καθώς προϋπήρχε σαν τεχνική στην κεντρική Αμερική, ήδη από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Μεγάλη πρωτοπορία της Έκθεσης αποτελεί και η κατασκευή μηχανής του γκαζόν.

### **3.4. Στυλ**

Το μεσαιωνικό στυλ θεωρήθηκε περισσότερο αποδεκτό σε σχέση με την Έκθεση του 1851. Πολλοί κατασκευαστές και δημιουργοί εκτός από την τάση στο γοτθικό,

---

<sup>43</sup> Πρόκειται για πόλη της Αγγλίας

<sup>44</sup> (Meyer, 2006: 115)

διατηρούσαν το αναγεννησιακό ύφος ή και το γαλλικό γούστο. Η αναβίωση του ελληνικού στυλ, ήταν ένα ακόμη χαρακτηριστικό τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Ξεκινά από τη Γαλλία όπου η «ελληνική γεύση» διαφαίνεται κυρίως στην επόμενη Έκθεση, του Παρισιού το 1867. Τότε ακόμα αναπαρίσταται μέσα από τις μαρμάρινες και μπρούντζινες καπνοδόχους του Marchand. Σε ασημένια τραπέζια και καθρέφτες γινόταν αισθητό και το ισλαμικό στυλ.



Εικόνα 16<sup>45</sup>

Ο ύπνος της θλίψης, το όνειρο της χαράς – γλυπτό του Monti, από την Έκθεση του 1862 που αποκτήθηκε από το Victoria & Albert Museum, το 1964

Μια μεγάλη εξέλιξη που υπήρχε στη διάρκεια αυτής της εντεκαετίας, ήταν η εκτίμηση και η χρήση του χρώματος σε αρχιτεκτονική, γλυπτική και επιπλοποιία. Με την πληροφορία ότι η ελληνική και ρωμαϊκή αρχιτεκτονική και γλυπτική ήταν αρχικά χρωματιστές, υπήρχαν καλλιτέχνες που προσπάθησαν να αναβιώσουν διακριτικά αυτή την τεχνική, διχάζοντας την κοινή γνώμη και δυναμώνοντας την βικτωριανή σεμνοτυφία. Η χρήση του χρώματος στο ίδιο το κτήριο και η αναβίωση της ελληνικής τέχνης μέσα από το γαλλικό πρίσμα αποτελούν ενδείξεις αυτής της εκτίμησης. Ένα πολύ συχνό φαινόμενο της εποχής ήταν και η πρόσληψη ξένων τεχνιτών από μεγάλες εταιρείες, για συνεργασία στο διακοσμητικό κομμάτι της κατασκευαστικής διαδικασίας.

### 3.5. Αποτελέσματα

Σε γενικές γραμμές τα έργα έγιναν λιγότερο βαρετά και βαριά και πιο συγκεκριμένα το κίνημα τέχνης του Προραφαηλισμού είχε μεταβεί από την τέχνη στην κατασκευή. Ο διαχωρισμός της τέχνης και της εργασίας που ξεκίνησε το 1851 ήταν λιγότερο εμφανής και είχε σαν αποτέλεσμα τον ποιοτικότερο σχεδιασμό και την

---

<sup>45</sup> (Monti, 1861)

ποιοτικότερη παραγωγή.<sup>46</sup> Οι καινοτομίες άγγιζαν πεδία που ήταν υποβοηθητικά στις «καλές» τέχνες, με τη δημιουργία εργαστηρίων ειδικής επεξεργασίας, νέων εργαλείων, νέων τεχνικών.

Θεωρητικά τα αντικείμενα της Έκθεσης δεν θεωρήθηκαν το ίδιο σπουδαία όσο τα αντικείμενα που γεννήθηκαν από τις εξελίξεις τους. Η Μεγάλη Έκθεση του 1851 θεωρήθηκε επιτυχία για τους συνολικούς λόγους δημιουργίας και ύπαρξής της στην ιστορία, σαν προγόνου ενός συστήματος που δημιουργήθηκε στις τέχνες και τον πολιτισμό. Η έκθεση του 1862 κατακρίθηκε για το κτηριακό κομμάτι, ενώ είχε να δείξει περισσότερο στον τομέα της τέχνης και της βιομηχανίας. Συνολικά όμως δεν αποτέλεσε μεγάλη εμπορική επιτυχία.

Αντιθέτως θεωρείται ότι αποτέλεσε οικονομική καταστροφή, με τους Άγγλους να μην επιχειρούν ξανά, για το υπόλοιπο του αιώνα, να διοργανώσουν ένα έργο τέτοιας εμβέλειας. Αποφάσισαν να σταματήσουν τις μεγάλες εκθέσεις και να οργανώνουν μικρότερες σε πιο τακτά διαστήματα, επικεντρωμένες σε διάφορες πτυχές της παραγωγής και της βιομηχανίας. Αυτό θα διαρκούσε από το 1871 έως το 1874, με το κόστος αποστολής αντικειμένων να ξεπερνά τις δυνατότητες πολλών συμμετεχόντων εθνών, και με αποτέλεσμα να μην συνεχιστεί ούτε αυτό σαν θεσμός.

---

<sup>46</sup> (Meyer, 2006: 127)

#### 4. Η Μεγάλη Έκθεση του 1867, στο Παρίσι



Εικόνα 17<sup>47</sup>

Σκίτσο του κεντρικού κτηρίου της Έκθεσης του 1867, στο Παρίσι

Έντεκα χρόνια μετά τα εγκαίνια της Μεγάλης Έκθεσης του 1851, οι Άγγλοι είχαν ήδη αποδείξει στον κόσμο ότι δεν θα μπορούσε εύκολα να επαναληφθεί ένα εγχείρημα τέτοιων διαστάσεων. Με την επίγευση όμως της συνολικής αποτυχίας της έκθεσης του 1862, ήταν μια ευκαιρία οι Γάλλοι να αποδείξουν το αντίθετο. Η δεύτερη γαλλική διεθνής Έκθεση με τις εγκυκλοπαιδικές φιλοδοξίες, ήταν ώρα να κάνει την προσπάθειά της να ξεπεράσει αυτή την επιτυχία, στα χρόνια της δεύτερης γαλλικής αυτοκρατορίας. Οι μεταμορφώσεις στην πόλη του Παρισιού ήταν δραματικές, με αλλαγές όπως η καταστροφή των παρακουπόλεων και των παλιών κτηρίων, η διεύρυνση των δρόμων, η δημιουργία δημοτικών πάρκων, η εγκατάσταση γραμμών φυσικού αερίου για φωτισμό, οι νέες σωληνώσεις ύδρευσης και αποχέτευσης για τα σπίτια και τη βιομηχανία.

Ο στόχος για την χρήση της τεχνολογικής εξέλιξης για το καλό όλων, που είχε τεθεί στην πρώτη έκθεση το 1855, αποτελούσε τώρα την καθημερινή πραγματικότητα του Παρισιού. Πλέον με τη βοήθεια του ελεύθερου εμπορίου, ζητήματος που είχε δυσκολέψει πολύ την αγορά, τις εισαγωγές - εξαγωγές και όλους τους διαπλεκόμενους μέχρι να πραγματοποιηθεί, οι επιχειρήσεις αυξάνονταν, οι σιδηροδρομικοί σταθμοί αναπτύσσονταν, το ίδιο και οι γέφυρες, οι τράπεζες και η συνολική οικονομία και κινητικότητα της αγοράς.

Ανατέθηκε στον Victor Hugo να γράψει την εισαγωγή για τον οδηγό του Παρισιού του 1867, στον Theophile Gautier να συστήσει στους επισκέπτες τους θησαυρούς του Λούβρου και σε διάφορα άλλα διάσημα πρόσωπα να ενώσουν τις δυνάμεις τους ώστε

---

<sup>47</sup> (Trichon & Guirimier, 1867)

να διαφημίσουν το μεγαλείο της Γαλλίας.<sup>48</sup> Λέγεται ότι σε αυτή την Έκθεση, ο Βερν εμπνεύστηκε το βιβλίο *20.000 λέυγες κάτω από τη θάλασσα*, με την επίσκεψή του στην αίθουσα με τις πρώιμες μορφές υποβρυχίων. Επίσης, ο Henry Cole, σπουδαίο πρόσωπο στη δημιουργία και την κατεύθυνση του South Kensington (Victoria & Albert) Museum, αποτέλεσε εδώ γραμματέας της Βασιλικής Επιτροπής, για το κομμάτι της αγγλικής εκπροσώπησης.



Εικόνα 18<sup>49</sup>

Άποψη της Έκθεσης του 1862 από τον Manet, από το σημείο του περιπτέρου που είχε στήσει με τα έργα του για δυο μέρες, χωρίς μεγάλη επιτυχία<sup>50</sup>

Το γοτθικό στυλ ήταν τώρα περισσότερο δημοφιλές από την έκθεση του 1862, κυρίως στο κομμάτι της αρχιτεκτονικής, δείχνοντας σημάδια μεγάλης εξέλιξης. Η ποιότητα και η λεπτότητα των έργων πολλών άγγλων τεχνιτών είχε δείξει μεγάλη βελτίωση. Μια ακόμη εξέλιξη ήταν η χρήση της εγχώριας ξυλείας. Η χρήση του χρώματος συνεχίζει να εντυπωσιάζει στα έργα και να τελειοποιείται, όπως η χρήση και η επεξεργασία του εβένου. Διάφορες φιγούρες της φύσης αναπαρίστανται στα αντικείμενα τέχνης. Αστακοί, σταφύλια, φυλλωσιές, λαγοί και πάπιες ήταν μερικές από αυτές. Η Ιταλία είχε μεγάλο μερίδιο έκθεσης επίπλων στον χώρο, αλλά κατά τον Meyer, δεν δείχνει συνολική πρόοδο. Για τους τελευταίους τρεις αιώνες αναπαρήγαγε τα ίδια μοντέλα, χωρίς τάσεις προς την καινοτομία. Γερμανοί και Βέλγοι κατασκευαστές είχαν καλύτερες κριτικές, με συμμετοχές όμως βαρέων και περίτεχνων επίπλων. Τα διαφορετικά έθνη εμφάνιζαν διαφορετικές τάσεις αναβίωσης στυλ. Κατά βάση οι Γάλλοι ακολούθησαν το αναγεννησιακό στυλ και το ελληνικό γούστο, οι Γερμανοί τον ψευδοκλασικισμό, οι Ιταλοί το cinquecento (κλασσικές φόρμες 16<sup>ου</sup> αιώνα) και οι Άγγλοι το γοτθικό.

Μέχρι αυτό το σημείο οι εκθέσεις στην Γαλλία χρηματοδοτούνταν από το κράτος, αλλά στη συγκεκριμένη έκθεση αναζητήθηκαν συνδρομές. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα οι αυτοκρατορικοί επίτροποι να γίνουν διαχειριστές των εγγυητών και να

<sup>48</sup> (Chandler, n.d. a)

<sup>49</sup> (Manet, 1867)

<sup>50</sup> (Bowen, 2014)

στοχεύουν να βγάλουν χρήματα με κάθε πιθανό τρόπο. Λάμβαναν μεγάλα ποσά από τη μίσθωση εστιατορίων και πολλών άλλων παρεχόμενων υπηρεσιών. Άγγλοι και Γάλλοι δυσαρεστήθηκαν από αυτή τη διαδικασία, που φαίνεται πως είχε κάποια σχέση με το γεγονός ότι δεν θα ξαναγινόταν μεγάλη Έκθεση στο Λονδίνο, αλλά και με τον φόβο ότι ίσως μετά την Έκθεση του 1867 δεν θα γινόταν τόσο μεγάλης σπουδαιότητας έκθεση ούτε και στο Παρίσι.<sup>51</sup> Αναφέρει επίσης, ότι τα έσοδα της έκθεσης θα κατέληγαν στην κυβέρνηση.

Οι εργασίες της Έκθεσης καθυστέρησαν σε σχέση με το αρχικό πλάνο και σαν συνέπεια, η μέρα των εγκαινίων πραγματοποιήθηκε σε ιδιαίτερα χαμηλό προφίλ. Η απονομή βραβείων που πραγματοποιήθηκε δυο μήνες μετά το άνοιγμα της έκθεσης στο Palais d' Industrie. Υπήρξαν πολλές συνεργατικές δουλειές μεταξύ κατασκευαστών, σχεδιαστών και διακοσμητών. Πολύ συχνά συναντάται η συνεργασία μεταξύ κατασκευαστών πιάνου και επιπλοποιών. Το στυλ γαλλικής αναγέννησης που σε προηγούμενη φάση έτεινε να αναδημιουργήσει το στυλ Λουδοβίκου 14<sup>ου</sup> – 15<sup>ου</sup>, τώρα αντέγραφε σχέδια τύπου Λουδοβίκου 16<sup>ου</sup>. Υπήρχαν εταιρείες που κατασκεύαζαν έργα αυτού του τύπου, όπως η Maison Beurdeley, η οποία αργότερα έγινε ξακουστή για την εξαιρετική ποιότητα του έργου της. Δεν ήταν όλα αντιγραφές έργων. Παρατηρήθηκαν έντονα κάποιοι πειραματισμοί στους συνδυασμούς υλικών, η χρήση του μπρούτζου και η επένδυση επίπλων με φύλλα ορείχαλκου, η αντίθεση λευκών μεταλλικών λεπτομερειών σε έπιπλα από έβενο. Ένα από τα εντυπωσιακά σημεία στο νέο στυλ ήταν το «goût grec» (ελληνική γεύση) που φάνηκε περισσότερο στα χάλκινα έργα.



Εικόνα 19<sup>52</sup>

Έργο της εταιρείας Beurdeley, που κέρδισε χρυσό βραβείο για τις κατασκευές της

<sup>51</sup> (Meyer, 2006: 172)

<sup>52</sup> (Beurdeley, 1867)

#### 4.1. Το κτήριο

Μέσα στο κεντρικό κτήριο υπήρχε ένα πάρκο χωρισμένο σε τέσσερις τομείς. Προσέλκυσε αρκετά αρνητικά σχόλια όσον αφορά τη σαφήνεια και τη λειτουργικότητά του. Μέσα στο πάρκο υπήρχε ένας γοτθικός καθεδρικός ναός που αξιοποιήθηκε ως εκθεσιακός χώρος για πολλά εκθεσιακά αντικείμενα.



Εικόνα 20<sup>53</sup>

Το κεντρικό κτήριο

Οι δυο εσωτερικές γκαλερί ήταν λιθοδομημένες ενώ οι υπόλοιπες επτά, δομημένες με σίδηρο. Το σχέδιο του κτηρίου και το πλάνο κατάταξης των αντικειμένων ήταν σε ένα βαθμό ένας αντίλογος στην έκθεση του 1862 που είχε επικριθεί για το γεγονός ότι βρισκόταν σε δυο επίπεδα και είχε κάπως μπερδεμένες διατάξεις αντικειμένων. Οι οικοδομικές εργασίες ξεκίνησαν τον Απρίλιο του 1866. Το μέγεθος των εργασιών φαίνεται από το γεγονός ότι η εταιρεία *Gouin* προσέλαβε τετρακόσιους ανθρώπους να εργάζονται καθημερινά για τη διάρκεια οχτώ μηνών.<sup>54</sup> Το οικοδόμημα ήταν ιδιαίτερα εντυπωσιακό, αλλά υπήρχαν και γνώμες που δεν του έβρισκαν τίποτα περισσότερο σε σύγκριση με αυτό του *Captain Fowke* (έκθεση του 1862). Στο βιβλίο του *Meyer* αναφέρεται ακόμα ότι είχε δημιουργηθεί ένα έντυπο που μοιραζόταν στον κόσμο και ενθάρρυνε τη σύγκριση και την αξιολόγηση των δύο κτηρίων που δημιουργήθηκαν για την έκθεση του 1862 και του 1867.

Φτιαγμένο σε ένα μόνο επίπεδο και με γκρι χρωματισμούς, το μόνο που έδινε χρώμα ήταν οι σημαίες γύρω από την περίμετρό του. Κατά τον *Rimmel*, πρωτοπόρου της βιομηχανίας καλλυντικών, το εσωτερικό του κτηρίου έχανε σε χωρητικότητα με εξαίρεση τον μεγάλο προθάλαμο και δεν ήταν ιδιαίτερα εντυπωσιακό. Οι συνεχείς καμπύλες κούραζαν το μάτι. Το σημείο που άξιζε περισσότερο ήταν ο κεντρικός κήπος όπου ακτινοβόλουν τα διαφορετικά περίπτερα.<sup>55</sup> Το κτήριο ήταν δομημένο σε πάρκο και αυτό είχε ως αποτέλεσμα να μην υπάρχουν προβλήματα με την

<sup>53</sup> (Parisienne de photographie/Unknown, 1867)

<sup>54</sup> (Meyer, 2006: 172)

<sup>55</sup> (Rimmel, 2010)



κυκλοφορία και τη μεταφορά, να καθαριστεί ο Σηκουάνας ώστε να μπορούν να γίνονται μεταφορές με ατμόπλοια κάθε δέκα λεπτά και να χτιστεί μια σιδηροδρομική διακλάδωση για να προσεγγίζουν τράινα.



Εικόνα 21<sup>56</sup>

Φωτογραφία από το εσωτερικό του κτηρίου

#### 4.2. Υλικά και εκθέματα

Την ανατολική μεριά του κτηρίου είχαν τα αντικείμενα της Γαλλίας και των αποικιών της, τη δυτική Πρωσία, Γερμανία, Αυστρία, Σουηδία, Ισπανία, Πορτογαλία, Ελλάδα, Δανία, Ελβετία, Νορβηγία, Ρωσία, Ιταλία, Ρωμαϊκά κράτη, Τουρκία, Αίγυπτο, Τύνιδα, Κίνα, Σιάμ, Ιαπωνία, Ηνωμένες Πολιτείες, Περσία, Κεντρική και Νότια Αμερικανική Δημοκρατία, Μεγάλη Βρετανία, Ιρλανδία, που χωρίζονταν από τη Γαλλία με ένα μεγάλο προθάλαμο. Αγγλία και Γαλλία ήταν γειτονικές στον προθάλαμο, που ήταν και το κύριο μονοπάτι για να κατευθυνθεί κάποιος βόρεια ή νότια στον χώρο. Τα περίπτερα της Αγγλίας και της Γαλλίας βρίσκονταν στον μεγάλο προθάλαμο. Η γαλλική επιπλοποιία είχε την τιμητική της. Η αναβίωση της γαλλικής αναγέννησης ήταν ακόμη δημοφιλές στυλ. Το South Kensington Museum απέκτησε από αυτή τη σειρά ένα έπιπλο έργο του Fourdinois το οποίο εκτίθεται ως σήμερα. Του ίδιου έργα ήταν τραπέζια και καρέκλες σε επιχρυσωμένο ξύλο και μια καπνοδόχος. Άλλα έργα ήταν σκευοθήκες με παράξενους συνδυασμούς υλικών (ξύλο & ασήμι), έπιπλα με ανοιχτά ράφια για διακοσμητικά, διακοσμητικά αντικείμενα τέχνης επισμαλτωμένα ή διακοσμημένα από πολύτιμους λίθους, καθρέφτες με κρυστάλλους, έπιπλα από δρυ, μεταλλικές φηγούρες άγριας ζωής, γλυπτά από οξειδωμένο ασήμι, εβένινες βιβλιοθήκες. Το μάρμαρο αποτελούσε ένα από τα κυρίαρχα υλικά. Ο πολλαπλασιασμός ψευδαργύρου επίσης αυξήθηκε μέσα στα χρόνια και πολλές ήταν οι εταιρείες που εξειδικεύονταν στην παραγωγή αυτών των φθηνότερων κομματιών. Υπολογίζονται περίπου 150 χιλιάδες κομμάτια

<sup>56</sup> ("Interieur de l'Édifice Ovale", 1867)



επιχρυσωμένων ρολογιών που εξάγονταν κάθε χρόνο με αυτή τη μέθοδο παραγωγής. Πολλά από αυτά κατασκευάζονταν άσχημα και η επιτροπή έκρινε ότι για να θριαμβεύσει η βιομηχανία στο μέλλον θα έπρεπε να υπάρχει καλύτερη ποιότητα στην παραγωγή.

Στο πλαίσιο της αστικής ανάπτυξης και καινοτομίας, βλέπουμε και είδη που σχετίζονται με την δημιουργία κατοικιών για τους φτωχούς<sup>57</sup> και άλλες καινοτομίες όπως η περίπτωση του πρώτου βραβείου του Αμερικανικού περιπτέρου με νέες τεχνολογίες πρώτων βοηθειών.

Η τάση, η μόδα στο γούστο, ήταν αυτά που κινούσαν τη ζήτηση της αγοράς και η διαμόρφωσή τους ήταν καθοριστική για την εκάστοτε τάξη πραγμάτων. Για παράδειγμα η Αγγλία και η Πορτογαλία δεν χρέωναν υψηλά τα έργα από χαλκό, αν και, κυρίως εξαιτίας της υπεροχής των Γάλλων στον τομέα, δεν μειωνόταν καθόλου η δημοτικότητα των αγαθών αυτών στην αγορά.

Σχεδόν πενήντα χρόνια από την απελευθέρωση της Ελλάδας από την οθωμανική αυτοκρατορία το ελληνικό στυλ με το ανατολικό – ισλαμικό, μπερδεύονταν μεταξύ τους χάνοντας την σαφήνεια τους. Η τάση για το εξωτικό και η τάση στις μείξεις φαίνεται και από την εκτεταμένη χρήση του ιαπωνικού ύφους από την έκθεση του 1862 και μετά. Υπάρχουν αντικείμενα που μπλέκουν λεπτομέρειες από πολλά στυλ μαζί, όπως επίσης και ο προβληματισμός για την έλλειψη διακριτών αυθεντικών εθνικών στυλ καθώς και την τάση εξιδανίκευσης του παλιού και αντιπάθειας του καινούριου. Το Art Journal προσπαθούσε να τονίσει τη σημασία της παράλειψης των αρχικών χαρακτηριστικών ενός στυλ που δεν είναι ευχάριστα και κάνει μέχρι και προτάσεις στους Γάλλους να ξεφύγουν από την αναβίωση των στυλ τύπου Λουδοβίκου, καταλήγοντας στη χρήση χρώματος με ποικίλους τρόπους. Η διαφορά που επεσήμανε το έντυπο μεταξύ αγγλικών και γαλλικών έργων ήταν η διαφορά μεγέθους. Τα αγγλικά έργα φαίνονταν πιο κατάλληλα για απλούστερα αρχοντικά, σε αντίθεση με τα γαλλικά που φαίνονταν «σαφώς σχεδιασμένα για επίδειξη σε μεγάλα παλάτια», διότι οι Γάλλοι ήταν περισσότερο «πολύπλοκοι και πολυτελείς, από κάθε άποψη». Οι Γάλλοι έτειναν να χρησιμοποιούν περισσότερο μπρούντζο και πορσελάνη στη διακόσμηση των έργων τους και σε γενικές γραμμές χρησιμοποιούσαν ποικιλία υλικών.

Πολλοί σχολιαστές έδειχναν να παίρνουν περισσότερο σοβαρά το κομμάτι του γούστου και αποτύγχαναν να δουν ότι σε μια βιομηχανική εποχή οι κατασκευαστές ήταν υποχρεωμένοι να παράγουν κομμάτια που αντιστοιχούσαν σε ένα μεγαλύτερο εύρος αγοράς. Κάποιοι το απέδωσαν στο κακό γούστο της μάζας. Άλλοι έκριναν ότι οι μοντέρνες μέθοδοι και τεχνικές μηχανοποίησης επιτρέπουν στους κατασκευαστές να αναπαράγουν ιδέες χωρίς να τις εξελίσσουν κι άλλοι παραπονιούνται για έλλειψη πρωτοτυπίας. Μια άλλη ενδιαφέρουσα παρατήρηση είναι ότι αγοραστής και κατασκευαστής – διακοσμητής, δεν ανέπτυσαν καμία απολύτως σχέση ή επαφή

<sup>57</sup> (Great Britain Royal Commission for the Paris Exhibition, 1868)

μεταξύ τους, από την άνθιση των καταστημάτων και των γκαλερί και μετά, παρά μόνο σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις.



Εικόνα 22<sup>58</sup>

Ξυλογραφία από την κεντρική αίθουσα αγοράς

Σαν αναγνώριση της σπουδαιότητας που είχαν οι Εκθέσεις στον ίδιο τον τεχνίτη, η αγγλική βασιλική Επιτροπή διέθεσε χρήματα για την αποστολή εργατών στην Έκθεση στο Παρίσι, με σκοπό να παρακολουθήσουν προσωπικά το γεγονός. Σε αντάλλαγμα για το ταξίδι και τα έξοδα διαμονής τους για δύο εβδομάδες, αναμενόταν να καταγράψουν μια σχετική αναφορά, αντίστοιχη με την πτυχή της Έκθεσης που κάλυπτε τον δικό τους τομέα εμπορίου. Αυτό έδωσε μια ιδιαίτερα ακριβή εικόνα των διαφορών πρακτικών εργασίας και της καθημερινής ζωής μεταξύ Λονδίνου και Παρισιού, καθώς και πολλές ακόμη διαπιστώσεις. Ο Charles Alfred Hooper, κατασκευαστής ερμαρίων από το Λονδίνο, που αναφέρεται σαν παράδειγμα στο βιβλίο του Jonathan Meyer, *Great Exhibitions: London-New York-Paris 1851 – 1900*, έγραψε μια πολύ διαφωτιστική αναφορά πάνω στο εμπόριο και την ανεβασμένη ποιότητα ζωής που απολάμβανε ο Παριζιάνος, αντίστοιχός του, εργάτης. Αναφέρεται σε επισκέψεις εργαστηρίων, σε ευκαιρίες για τους καθημερινούς ανθρώπους και διηγείται την ιστορία του πατέρα ενός ιδιοκτήτη εργαστηρίου που το 1837 είχε έρθει στο Παρίσι με πενιχρό προϋπολογισμό και τώρα ήταν πλέον πλούσιος, έχοντας στο ενεργητικό του εργασιακή εμπειρία διακόσμησης πολύ σημαντικών αιθουσών της πόλης. Αναφέρεται στην καθαριότητα των εργαστηρίων σε σύγκριση με την Αγγλία, στην επίσκεψη μεγάλων κατασκευαστών όπως του Fourdinois και το δείπνο με αντιπροσώπους της εταιρείας Racault and Cie, καταγράφοντας σημαντικές πληροφορίες όπως εισοδήματα ανά είδος δουλειάς – (κατασκευαστή, διακοσμητή) αντιστοιχίες φύλου και μισθοδοσίας εργαζομένου – οι γυναίκες πληρώνονταν λιγότερο από το μισό μεροκάματο ενός άντρα – τον αριθμό εργαζομένων και άλλα στοιχεία. Συμπερασματικά, το εισόδημα για τους καλύτερους κατασκευαστές ήταν υψηλότερο από το Λονδίνο, ενώ οι λιγότερο έμπειροι κατασκευαστές βρέθηκαν σχετικά κακοπληρωμένοι, στη περίπτωση του Παρισιού. Σε

<sup>58</sup> (“Industrial Exhibition in the New Market-Hall at Coventry”, 1867)

γενικές γραμμές μιλά για τον περισσότερο εύθυμο τρόπο ζωής των Γάλλων εργαζομένων, επειδή κατά τη γνώμη του δούλευαν λιγότερο σκληρά, κι επειδή φαινόταν να έχουν περισσότερη ελευθερία και ισότητα με τους προϊσταμένους και τους εργοδότες τους. Επίσης αναφέρεται στο καλύτερο επίπεδο εκπαίδευσης, όπου οι ασκούμενοι εργάζονταν τρία με τέσσερα χρόνια και είχαν ελεύθερη πρόσβαση σε όλες τις γκαλερί τέχνης. Θεωρούσε την τέχνη της επιπλοποιίας καλύτερη στο Λονδίνο, αλλά πιο βαριά και λιγότερο εξευγενισμένη, σημειώνοντας όμως, ότι πολλές φορές οι Άγγλοι κατασκευαστές έπρεπε να επεξεργάζονται ανώριμο ξύλο.

Ένας άλλος κατασκευαστής σχολιάζει ότι οι Γάλλοι είναι οι μόνοι που είχαν αναπτυχθεί σημαντικά στον τομέα της τέχνης από την έκθεση του 1862 και ύστερα. Προτείνει βελτιώσεις μέσα από την ίδρυση τοπικών μουσείων κατασκευής τέχνης, χώρων διαλέξεων και βιβλιοθηκών. Μια άλλη ενδιαφέρουσα πρόταση που προκύπτει από τις αναφορές κάποιου, είναι η επεκτεινόμενη μαθητεία που μπορούσε τότε να συνεχίζεται για επτά χρόνια, να περιοριστεί στα τέσσερα έτσι ώστε να ενεργοποιήσει τους τεχνίτες να κερδίζουν τίμια το ψωμί τους και να ελαφρύνει τις συνθήκες φτώχειας που είχαν στοιχήσει στη χώρα. Κάτι που θυμίζει το σημερινό σύστημα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης.

### **4.3 Αποτελέσματα**

Η έκθεση συνολικά κρίθηκε ως μεγάλη επιτυχία, με έντονο το φαινόμενο των συνεργασιών και την παρατήρηση της πρόσληψης μεγάλου αριθμού εργατών στην βιομηχανική κατασκευή (όπως το παράδειγμα του Maison Grohe, ο οποίος εργαζόταν για να επιπλώσει και να διακοσμήσει τα διαμερίσματα του Ναπολέοντα ΙΙΙ στο Λούβρο και είχε προσλάβει 600 εργάτες στη βιομηχανία του).

## 5. Η Μεγάλη Έκθεση του 1878, στο Παρίσι



Εικόνα 23<sup>59</sup>  
To Trocadero Palace

Κατά τη διάρκεια του 1870 – 1871 έγινε ο γαλλο-γερμανικός πόλεμος (ή αλλιώς γαλλο – πρωσικός) με ήττα της Γαλλίας, που είχε σαν αποτέλεσμα το τέλος της γαλλικής ηγεμονίας στην ηπειρωτική Ευρώπη και την ένωση κρατιδίων που δημιούργησαν το κράτος της Γερμανίας.<sup>60</sup> Ο Ναπολέον Γ΄ ήταν ο τελευταίος μονάρχης αυτοκράτορας της Γαλλίας και στην εξουσία πλέον βρισκόταν ο πρόεδρος Patrice de MacMahon. Η Έκθεση του 1878 ήταν τόσο μια δήλωση ότι η Γαλλία ήταν ξανά έτοιμη να αναδείξει το ρόλο της στο πολιτιστικό γίνεσθαι, όσο και ένας τρόπος να φανεί ότι η νέα κυβέρνηση δεν υστερούσε σε τίποτα, της πρώην αυτοκρατορίας. Κατά τον Meyer, αν η Έκθεση του 1878 είχε μια ηθική, αυτή ήταν να υπογραμμίσει την ματαιότητα της επιθετικότητας και να αναδείξει την ταχεία ανάρρωση της Γαλλίας απ’ τις πρόσφατες εχθροπραξίες. Μέχρι και την τελευταία στιγμή, ύστερα από αίτημα που έκανε ο Πρίγκιπας της Ουαλίας, η Γερμανία δεν εκπροσωπούσαν στην Έκθεση.

Μετά την πολύ μεγάλη επιτυχία της Έκθεσης της Φιλαδέλφειας το 1876 στην Αμερική, η άποψη των Ευρωπαίων για την υπεροχή τους στις τέχνες και τις επιστήμες είχε κλονιστεί. Παράλληλα, ο χρόνος από τη στιγμή που υπογράφηκε η συμφωνία για τη διεξαγωγή της Έκθεσης μέχρι την υλοποίησή της, ήταν πολύ λίγος και το πλάνο για το εκθεσιακό κτήριο αποτελούσε αρκετά φιλόδοξο έργο, με επικεφαλής της επιτροπής για την Έκθεση, τον γερουσιαστή Krantz.

<sup>59</sup> (Deroy, 1878)

<sup>60</sup> (“Franco-German War”, 2019)

## 5.1. Το κτήριο

Το κτήριο που είχε δημιουργηθεί στο Champ de Mars για την Έκθεση του 1867 αξιοποιήθηκε ως κεντρικό κτήριο της Έκθεσης. Ο M. Hardy επιλέχθηκε ως βασικός αρχιτέκτονας και συνεργάστηκε με άλλους όπως τον Bouvard, που συνεισέφεραν στη σύλληψη. Υπήρχε ένα κτήριο απ' τη μια μεριά του Σηκουάνα και μια επιβλητική πρόσοψη κατά μήκος της άλλης πλευράς του ποταμού, που θα περικλείει κήπους και άλλες γκαλερί καλύπτοντας μια περιοχή 162.000 τετραγωνικών μέτρων. Το κτήριο ήταν μια κατασκευή χυτοσιδήρου και γυαλιού, βαμμένων σε μπλε κόκκινες και κίτρινες αποχρώσεις. Η πρόσοψη αποτελούνταν από σιδερένιες κολώνες που υποστήριζαν εμβληματικά γλυπτά των συμμετεχόντων εθνών και πλαισίωναν έναν κεντρικό θόλο. Υπήρχε γέφυρα για να διασχίζουν οι επισκέπτες το ποτάμι από τη μια εκθεσιακή πλευρά στην άλλη.



Εικόνα 24<sup>61</sup>

Η πρόσοψη του Champs de Mars

Περισσότερο απ' ότι σε κάθε άλλη έκθεση, η τέχνη ήταν συνδυασμένη με τη μηχανική. Τρία μέτρα κάτω από το έδαφος που περπατούσαν οι επισκέπτες υπήρχε ένας μικρός σιδηρόδρομος που εξυπηρετούσε στις εργασίες κατασκευής του κτηρίου, την μεταφορά εκθεμάτων αλλά και την διαδικασία απεγκατάστασης της Έκθεσης, κατά τη διάρκεια λειτουργίας της οποίας, ήταν καλυμμένος με σανίδες.<sup>62</sup>

Το Trocadero Palace ήταν ένα από τα κτήρια που δημιουργήθηκαν για την Έκθεση. Σχεδιάστηκε από τους Gabriel Davioud και Jules Bourdais. Ο πρώτος βοήθησε και στο σχεδιασμό των κήπων, το σιντριβάνι και τη συνολική αρχιτεκτονική τοπίου. Το στυλ του κτηρίου κυμαινόταν μεταξύ Ιταλικού και Βυζαντινού. Αποτελούνταν από μια κεντρική ροτόντα που προοριζόταν για χώρος διεξαγωγής συναυλιών και γκαλερί καλών τεχνών και συνοδευόταν από δύο υπερυψωμένους πύργους. Το όλο σύνολο ήταν πλαισιωμένο από δύο σειρές κιονοστοιχιών μήκους 183 μέτρων περίπου και

<sup>61</sup> ("Façade Principale du Palais du Champ-de-Mars", 1878)

<sup>62</sup> (Chandler, n.d. b)

στέγαζε μια αναδρομική έκθεση και άλλες εσωτερικές γκαλερί. Το μέγεθος της κύριας αίθουσας ξεπερνούσε αυτό του Albert Hall. Η φιλοδοξία του εγχειρήματος του και τα διάφορα ατυχήματα που προέκυψαν κατά τη διάρκεια κατασκευής του, έκαναν αδύνατη την ολοκλήρωση του έργου στην ώρα του. Παρόλα αυτά υποδηλώνει το ξεκίνημα μιας εποχής «αρχιτεκτονικής ταπεινώσης» των θρησκευτικών μνημείων, όσον αφορά στη μεγαλειότητα των μεγεθών τους, που θα συνεχιζόταν στη διάρκεια των επόμενων χρόνων.



Εικόνα 25<sup>63</sup>

Κάτοψη του πλάνου της Έκθεσης του 1878, στο Παρίσι

Στην ενδιάμεση περιοχή του Trocadero και των νέων κήπων, υπήρχε η «Οδός των Εθνών» που αποτελούνταν από μικρά περίπτερα διαφόρων εθνών όπως της Κίνας, της Ιαπωνίας, της Αιγύπτου και του Μαρόκου. Καθώς πλησίαζαν οι επισκέπτες περνούσαν από ένα κτήριο έκθεσης εντόμων και μπροστά από το παλάτι συναντούσαν ένα περίτεχνο σιντριβάνι.

Στον υπαίθριο χώρο υπήρχαν πέντε αγγλικές οικοδομές, μεταξύ των οποίων ένας μικρός χώρος από τερακότα του W. H. Lascelles, σχεδιασμένος από τον Richard Norman Shaw και το περίπτερο του Πρίγκιπα της Ουαλίας, από τον Redgrave. Αυτά τα μεμονωμένα οικοδομήματα λειτουργούσαν ως γκαλερί αντικειμένων, δίνοντας την ευκαιρία στους επιπλοποιούς και τους διακοσμητές να αναδείξουν μια ευρύτερη ποικιλία κομματιών (επίπλων, καγκελόπορτων, τζακιών, σιντριβανιών, μωσαϊκών πατωμάτων, φιλντισένιων επίπλων Ιαπωνικού στυλ, μεταλλικών ανάγλυφων, διακοσμητικών πλακιδίων) σε πιο ολοκληρωμένες συνθέσεις από ότι στις κεντρικές γκαλερί και σε ένα περισσότερο οικιστικό πλαίσιο.

## 5.2. Η Έκθεση και τα εκθέματα

Οι εργασίες για την Έκθεση ολοκληρώθηκαν με δυο εβδομάδες καθυστέρηση στα μέσα Μαΐου και τα εγκαίνια έγιναν στην καθιερωμένη τελετή από τον Πρόεδρο MacMahon. Η μεγάλη διαφορά αυτών των εγκαίνιων σε πολιτικό επίπεδο, ήταν ότι δεν διαδραματίστηκε θρησκευτική τελετή. Η νέα κυβέρνηση δεν επέτρεψε στην

<sup>63</sup> (A. and W. Galignani and Co., 1878)

εκκλησία να εμπλακεί με κάποια δήλωση, γεγονός το οποίο είχε μεγάλη αντίδραση από τους υπερασπιστές της.

Εκτός απ' τα προαναφερθέντα, άλλα έθνη που εκπροσωπούνταν ήταν Ολλανδία, Αμερική, Αυστραλία, Ρωσία, Αβάνα, Περσία, Τύνιδα, Νορβηγία, Ελλάδα, Σουηδία, Ισπανία, Αυστρο-Ουγγαρία, Ελβετία και Βέλγιο.

Μπαίνοντας στο παλάτι υπήρχαν γλυπτά έργα κορυφαίων Γάλλων καλλιτεχνών. Ανάμεσά τους, στον εξωτερικό χώρο των κήπων, ήταν και το κεφάλι του διάσημου αγάλματος της ελευθερίας του Frederic-Auguste Bartholdi, σύμβολο της γαλλο-αμερικανικής φιλίας.<sup>64</sup> Το διάσημο χέρι με τον πυρσό εκτέθηκε στην Μεγάλη Έκθεση της Φιλαδέλφειας στην Αμερική δυο χρόνια πριν, με μεγάλη επιτυχία. Αρχικά προοριζόταν να γίνει φάρος που θα «φωτίζει όλα τα έθνη» και είχε παραμείνει στην Αμερική με την προοπτική να μαζέψει χορηγία για την ολοκλήρωση του. Οι επισκέπτες μπορούσαν να περιηγηθούν στη σκάλα που ήταν κατασκευασμένη μέσα στο κεφάλι του γλυπτού και να οδηγηθούν στα μάτια της φιγούρας που ήταν παράθυρα.



Εικόνα 26<sup>65</sup>

Το κεφάλι του αγάλματος της Ελευθερίας

Οι βασικές γαλλικές εκθέσεις βρίσκονταν στην ανατολική πλευρά του Champs de Mars. Όπως πάντα, η ποιότητα του έργου τους ήταν πολύ καλή. Ωστόσο, πολλά γράφτηκαν σχετικά με τις ανεπάρκειες στις γαλλικές παρουσιάσεις, από τους Tronquis et Lemoine<sup>66</sup>, περισσότερο όσον αφορά την υπεροχή των βρετανικών αναπαραστάσεων στο σύνολό τους, την αλλαγή στο δημόσιο γούστο από το 1867 και μετά και τις υπόνοιες ότι οι Γάλλοι κατασκευαστές τείνουν στον συντηρητισμό και

<sup>64</sup> (History, 2018)

<sup>65</sup> (Fernique, 1878)

<sup>66</sup> (Tronquis & Lemoine, 1880)



την υπεροχή για την υπεροχή της τεχνικής τους, που ενώ είναι αναμφισβήτητη, δεν αξιοποιείται κατάλληλα σε εμπορικό επίπεδο. Οι Άγγλοι εκθέτες επαινέθηκαν αρκετά από τους ίδιους και σημειώθηκε επίσης η ανάγκη των Γάλλων για καλύτερη εκπαίδευση, για εγκαθίδρυση ενός δημόσιου μουσείου διακοσμητικών τεχνών και για καλύτερες εκθέσεις έργων στο μέλλον.

Η Ιταλία είχε πολύ μεγάλο αριθμό εκπροσώπων με 131 συμμετέχοντες εκθέτες, η Γαλλία και οι αποικίες της 357 εκθέτες και η Αγγλία 64, εκ των οποίων οι 29 προέρχονταν από αποικίες. Αντικείμενα όπως καμινάδες, ράφια, τζάκια, βιβλιοθήκες, μπουφές, πιάνο, σιφονιέρες εκτίθονταν σε πολλά είδη ξύλων, στυλ, χρώματα και είδη.

Τα ιταλικά εκθέματα κρίθηκαν αρκετά συντηρητικά στο σχέδιο και την τεχνική σε σχέση με ότι είχε επιδείξει η χώρα στο παρελθόν, αλλά με συνέχεια τιμητικών διακρίσεων για αντικείμενα εξαιρετικής ποιότητας υλικών. Ένα ενδιαφέρον σημείο είναι ότι υπήρξε εκθεσιακό αντικείμενο το οποίο θεωρήθηκε ανεπαρκές από την Επιτροπή, με κριτήριο χρησιμότητας αντί καλαισθησίας. Πρόκειται για ένα περίτεχνο επιτοίχιο ντουλάπι, έργο του Ναπολιτάνου Caronetti που συμβόλιζε την ανθρώπινη γνώση, αλλά δεν υπάρχουν άλλες λεπτομέρειες στις αναφορές. Βλέπουμε εδώ άλλο ένα παράδειγμα της μετάβασης από το καθαρά αισθητικό στο λειτουργικό.<sup>67</sup>

Ο διάσημος Barbedienne ήταν ένα από τα ονόματα που εξακολουθούσε επίσης να θριαμβεύει με το έργο του, εμπνευσμένος από τα Ιαπωνικά έργα της Έκθεσης του 1862.

Διάφορες εταιρείες εξέθεταν τα κατασκευαστικά έργα τους. Η εταιρεία Shoobred για παράδειγμα, καταλάμβανε τρία ξεχωριστά τμήματα με βιβλιοθήκες, τραπεζαρίες, μπουφές και έπιπλα κρεβατοκάμαρας από ξύλο καρυδιάς, τριανταφυλλιάς και δρυ. Αξιοσημείωτη ήταν και η δουλειά της εταιρείας Jackson & Graham που τιμήθηκε με βραβείο Grand Prix για τη διατήρηση των προτύπων και της προόδου στην περίοδο τριάντα χρόνων κατασκευαστικής τέχνης. Συμμετείχε με έργα όπως ερμάρια σε στυλ Ιταλικής Αναγέννησης με υλικά όπως ελεφαντόδοντο, έβενο και διάφορα άλλα είδη ξύλων. Ένα έργο που αξίζει να αναφερθεί είναι το *Juno Cabinet*<sup>68</sup> του Bruce Talbert με σκαλισμένες τις φιγούρες της θεάς Αθηνάς, της Ήρας και της Αφροδίτης, που επίσης τιμήθηκε με Grand Prix d'honneur και αγοράστηκε από τον αντιβασιλέα της Αιγύπτου πριν καταλήξει στο Victoria & Albert Museum που βρίσκεται σήμερα. Αυτή ήταν όμως η τελευταία Μεγάλη Έκθεση που πήρε μέρος η εταιρεία πριν διαλυθεί.

Η Brussels Bronze Company ήταν μια εταιρεία που αποτέλεσε εξαιρετικό ανταγωνισμό απέναντι στους Γάλλους. Με τα οικονομικά υλικά τους επέτρεπαν σε μεγαλύτερο ποσοστό της μεσαίας τάξης να εξοπλίσει την κατοικία του με

---

<sup>67</sup> Meyer, 2006: 251-252)

<sup>68</sup> (βλ. κεφάλαιο Γ.1. με αποκτήματα του Victoria & Albert από τις εκθέσεις)

πολυελαίους, κύπελλα, διακοσμητικά για το τζάκι και άλλα είδη διακόσμησης. Όπως αποδείχθηκε στο τέλος του αιώνα, η επιρροή της βελγικής τέχνης αποτέλεσε ένα από τα βήματα που οδήγησαν στο μοντερνισμό.

Ως τη στιγμή που διοργανώθηκε αυτή η Έκθεση, η βιομηχανία κατασκευής επίπλων αξιοποιούσε γύρω στους 27.000 εργαζόμενους από τους οποίους 50% βρίσκονταν στο Παρίσι με ολοένα αυξανόμενο τον αριθμό στις επαρχίες όπως το Bordeaux και η Lyon. Η βιομηχανία επίπλων υπολογίζεται σε αναφορές ότι άξιζε 80 χιλιάδες φράγκα το 25% των οποίων εξαγόταν και η βιομηχανία ταπετσαρίας επίπλων άξιζε γύρω στα είκοσι χιλιάδες φράγκα επιπλέον, με το 70% να κινείται στην πόλη του Παρισιού.<sup>69</sup>

### 5.3. Στυλ

Τα στυλ με τα οποία πειραματιζόντουσαν τεχνίτες και παραγωγοί εκείνη την περίοδο ήταν το ιταλικό, γαλλικό, ιαπωνικό - εμφανιζόταν σε πολλές λεπτομέρειες επίπλων και καινοτόμες προσεγγίσεις- και όσον αφορά τα υλικά, πειραματισμοί γίνονταν στα είδη ξύλων, τριανταφυλλιάς, radouk κτλ. Η έκθεση του πρώιμου αγγλικού στυλ ήταν ιδιαίτερα αγαπητή αλλά φαινόταν εξαιρετικά απλοϊκή σε σύγκριση με τα γαλλικά έργα. Το αναγεννησιακό ύφος και οι αναβιώσεις παρελθοντικών στυλ είχαν την τιμητική τους.

Πολύ διαδεδομένο στην συγκεκριμένη Έκθεση ήταν το Adam revival style, ένα ύφος που είχαν δημιουργήσει οι αδερφοί Adam τον 18<sup>ο</sup> αιώνα στον σχεδιασμό εσωτερικού χώρου. Το αυστηρά κλασσικό είδος δεν έλειπε ούτε από αυτή την Έκθεση, με το παράδειγμα αμφορέων Αλγεριανού όνυχα σε μεταλλικό τρίποδο. Ο γνωστός διακοσμητής Charles Mellier αποτέλεσε επίσης εκθέτης στον βρετανικό τομέα του κτηρίου με έργα από διάφορα στυλ επίπλων: αναγεννησιακά, στυλ Λουδοβίκου 15<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup>.

Τα στυλ Λουδοβίκου 16<sup>ου</sup> και «ελληνικού γούστου» που ήταν τα προηγούμενα χρόνια στην κορυφή, αντικαταστάθηκαν από το στυλ Ερρίκου 2<sup>ου</sup> και Λουδοβίκου 13<sup>ου</sup>. Ο Grohe συνέβαλε με έργα σε στυλ αναβίωσης, ενώ ο Fourdinois με τα μοναδικά εντελώς αυθεντικά έργα στο γαλλικό περίπτερο - κατά κύριο λόγο έργα επιπλοποιίας συνδυασμένα με ακριβά πολύτιμα υλικά όπως ασήμι, φιλντισι, μπρούντζο, λάπις λάζουλι.

### 5.4. Καινοτομίες και εξελίξεις

Τα κτήρια διέθεταν πολλές καινοτόμες λειτουργίες, όπως η διατήρηση της θερμοκρασίας των χώρων περίπου 8 βαθμούς κάτω από την θερμοκρασία περιβάλλοντος, μέσω ενός συστήματος ψύξης σε σωλήνες διαμέτρου περίπου τεσσάρων μέτρων, το σύστημα τροφοδοσίας νερού των σιντριβανιών από το ποτάμι

---

<sup>69</sup> (Meyer, 2006: 249)

και το ενυδρείο που δημιουργήθηκε με λαξευμένα μονοπάτια σε σχήμα λαβυρίνθου για τα ψάρια.<sup>70</sup>

Μια πολύ σημαντική εξέλιξη ήταν η επίδειξη της διαδικασίας και της μεθοδολογίας. Η λεγόμενη “Process Gallery” ήταν μια αίθουσα στην οποία ήταν αφιερωμένη στο να δείχνει τεχνικές εξέλιξης. Μια από τις αναπαραστάσεις ήταν η μισάωρη διαδικασία λιώσιματος ενός απροσδιόριστου υλικού σε καλούπια, που είχε σαν αποτέλεσμα όμορφες και οικονομικές αντιγραφές μολυβοθηκών από ελεφαντόδοντο. Στην ίδια γκαλερί επιδεικνυόταν και η τεχνική της επίστρωσης χαλκού με πολύ λεπτά φύλλα χρυσού. Ο γνωστός αργυροχόος Tiffany της Νέας Υόρκης εξέθετε στα τελικά προϊόντα τεχνικές ανάμειξης χρωμάτων. Θεωρήθηκε επίσης καινοτόμο η τεχνική της ξυλογραφίας, αν και είχε εφευρεθεί αρκετά χρόνια νωρίτερα, με πολύ μικρό κόστος εκτυπώσεων και πολύ καλό αισθητικό αποτέλεσμα σε ποιότητα σχεδίου και χρώμα.

Παρόλο που το επεκτεινόμενο τραπέζι είχε ήδη δημιουργηθεί, θεωρήθηκε νέα εφεύρεση στην έκθεση αυτή. Η κατασκευή δεχόταν έξτρα κομμάτια στο πάνω μέρος, χωρίς μηχανισμό με βίδες και ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στο πόσο διευκόλυνε το υπηρετικό προσωπικό μιας κατοικίας ως μηχανισμός εξοικονόμησης χώρου.

### **5.5. Αποτελέσματα**

Συνολικά οι αναφορές της διεθνούς κριτικής επιτροπής εξακολουθούσαν να εκφράζουν την απογοήτευση της έλλειψης αυθεντικότητας η οποία υπενθυμιζόταν από την Έκθεση του 1851 και μετά. Η εξάρτηση από παρελθοντικά σχέδια που φαινόταν από τις αντιγραφές παλαιότερων στυλ, έδειχνε παράξενη αν σκεφτεί κανείς τις δραματικές αλλαγές που συνέβαιναν σε πολιτικό και θρησκευτικό επίπεδο. Κατά τον Meyer, ένας από τους λόγους αυτής της προσκόλλησης στα παλιότερα στυλ ήταν οι ίδιες αυτές οι μεγάλες αλλαγές. Οι άνθρωποι κοιτάζοντας πίσω ένιωθαν την ψευδαίσθηση σταθερότητας σε έναν ολοένα μεταβαλλόμενο κόσμο.

Ο ίδιος, σχετικά με τους προβληματισμούς στην τάση και το γούστο, αναφέρει και το ζήτημα της αναγκαιότητας της μόδας στηρίζοντας ότι το 18<sup>ο</sup> αιώνα οι ιδέες και το γούστο άλλαζαν σε πιο αργούς ρυθμούς, κυρίως επειδή η μαζική αγορά δεν μπορούσε να αντέξει οικονομικά αντικείμενα γούστου. Όμως επειδή ήταν απαραίτητο να είναι κανείς στη μόδα, τα στυλ αναβίωσης έγιναν σύμβολα επιτυχίας και στάτους. Οι μόδες άλλαζαν πλέον πολύ πιο ραγδαία απ’ ότι στο παρελθόν. Το 1855 ήταν πολύ νωρίς για να αναβιωθεί το στυλ Λουδοβίκου 16<sup>ου</sup> που το 1878 ήταν στη μόδα. Ίσως οι ιδέες να χρειάζονταν να είναι 80 με 90 χρόνων για να αναβιωθούν.

Σήμερα η μόδα χρειάζεται πολύ λιγότερα χρόνια για να κάνει τον κύκλο της. Το πρόβλημα εντοπιζόταν στο κατά πόσο θεωρούνταν οι μάζες ανεκπαιδευτες ακόμα στο γούστο και στον ελιτισμό του ζητήματος αυτού. Η φράση «δημοφιλής κουλτούρα» κατά κάποιο τρόπο περιγράφει τον τρόπο που εξελίχθηκε το ζήτημα

---

<sup>70</sup> (Meyer, 2006: 235)

Οι συγκρίσεις με την Έκθεση του Παρισιού το 1867 ήταν αναμενόμενες και πολυπληθείς, όχι μόνο για λόγους τέχνης και στυλ αλλά και για πολιτικούς λόγους. Σύμφωνα με τον τύπο, σε χρονικό διάστημα εννέα ημερών η Έκθεση του '78 είχε έξι φορές περισσότερους επισκέπτες σε σχέση με την Έκθεση του '67. Παρόλο που η Έκθεση προσέλκυσε πάνω από 16 εκατομμύρια άτομα συνολικά<sup>71</sup>, πράγμα που έδειχνε με στατιστικά ότι οι πολίτες ήταν περισσότερο φιλικά διακείμενοι στην τωρινή κυβέρνηση, θεωρήθηκε οικονομικά αποτυχημένη, καθώς τα έξοδα για την δημιουργία της ήταν περισσότερα από τα έσοδα, κατά τη διάρκεια λειτουργίας της.



Εικόνα 27<sup>72</sup>

Συνολική θέα της Έκθεσης του 1878

---

<sup>71</sup> (Chandler, n.d. c)

<sup>72</sup> (Fougère, 1878)

## 6. Η Μεγάλη Έκθεση του 1889 στο Παρίσι



Εικόνα 28<sup>73</sup>

Αναμνηστική κάρτα της εταιρείας Maison Braille, για την επίσκεψη στην Έκθεση

Τα πράγματα κυλούσαν αρκετά ήρεμα σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια μαχών, συμμαχιών και πολιτικών ανακατατάξεων. Στην κυβέρνηση εδώ και δυο χρόνια βρισκόταν ο Marie François Sadi Carnot, εκπρόσωπος της τρίτης γαλλικής δημοκρατίας, ο οποίος δεν είχε προλάβει να αποδείξει ακόμα τις πολιτικές του ικανότητες. Η επιτυχία μιας διεθνούς Έκθεσης θα αποτελούσε καλή ευκαιρία για αυτό, σε συνδυασμό με τον επετειακό εορτασμό των εκατό χρόνων από τη Γαλλική Επανάσταση. Μετά την οικονομική καταστροφή σαν αποτέλεσμα της προηγούμενης Έκθεσης, δεν φαινόταν στις αρχές της δεκαετίας ότι θα επαναληφθεί νέα διοργάνωση. Άμεση οικονομική επιτυχία από Μεγάλη Έκθεση είχε να φανεί από το 1867, μια εποχή που έφερνε μαζί και την ανάμνηση της δεύτερης γαλλικής δημοκρατίας, δηλαδή μιας περασμένης πολιτικής διάταξης. Εκτός αυτού, οι επικριτές της επανάληψης της διοργάνωσης στηρίζονταν εκτός από τα τρομακτικά έξοδα των προϋπολογισμών και σε πρακτικά ζητήματα έλλειψης χώρων στα ξενοδοχεία, αύξησης του κόστους τροφίμων, κυκλοφοριακών προβλημάτων και όσων συνεπαγόταν ο ερχομός των μαζών που προοριζόταν για επίσκεψη στην εκάστοτε Έκθεση. Η διεξαγωγή ενός τέτοιου γεγονότος είχε τα φανερά οφέλη στα οποία έχουμε ήδη αναφερθεί, αλλά είχε και κόστος - όχι μόνο οικονομικό αλλά τρόπου ζωής των μόνιμων κατοίκων της πόλης.

Ένας ακόμη λόγος φόβου ότι η επισκεψιμότητα της Έκθεσης θα ήταν μειωμένη ήταν ότι μόνο το έτος 1888 πραγματοποιήθηκαν διεθνείς ή μεγάλης εμβέλειας εκθεσιακές διεξαγωγές στο Κέιπ Τάουν, την Καλκούτα, τη Βαρκελώνη, τις Βρυξέλλες, τη Γλασκώβη, τη Μελβούρνη και το Σινσινάτι. Η πρόκληση για τους διοργανωτές ήταν μεγάλη - η Έκθεση έπρεπε οπωσδήποτε να πετύχει.

<sup>73</sup> ("Paris: Exposition Universelle de 1889", 1889)

Αυτή τη φορά η κυβέρνηση ξόδεψε πολύ μικρότερο ποσοστό για τις δαπάνες της Έκθεσης. Στηρίχτηκε οικονομικά στο κράτος, στην πόλη του Παρισιού και παράλληλα σε μια ένωση χορηγών επενδυτών και εγγυητών, κίνηση που αποδείχθηκε ιδιαίτερα επωφελής εκ του αποτελέσματος, μια και μέχρι το τέλος της έκθεσης εμφανίστηκε κέρδος αντί απώλειας. Υπεύθυνος της διοργάνωσης ορίστηκε ο Antonin Proust, υπουργός παιδείας και καλών τεχνών της εποχής και ιδιαίτερα έμπειρος στον τομέα.

Το γεγονός επετειακού εορτασμού για τη Γαλλική Επανάσταση μέσω της Έκθεσης ξένιζε τα συμμετέχοντα έθνη. Οι Εκθεσιακές διοργανώσεις είχαν δημιουργηθεί πάνω σε διεθνές υπόβαθρο και φαινόταν στοιχείο αρκετά εθνικιστικό για να το υποστηρίξουν με την συνήθη συμμετοχή. Σαν αποτέλεσμα, δεκαέξι από τα σαράντα τρία έθνη που εκπροσωπούνταν, συμμετείχαν ανεπίσημα, χωρίς την έγκριση των κυβερνήσεων τους. Η Βρετανική συμμετοχή ήταν αισθητά μειωμένη σε μια προσπάθεια να μην αποστείλουν αντικείμενα που θα υπόκειντο κάτω από την επιρροή της γαλλικής κυβέρνησης. Μεμονωμένοι εκθέτες έδειχναν επιλεγμένα έργα τους, καθώς δεν υπήρχε επίσημο Βρετανικό περίπτερο, παρ' όλα αυτά ο βρετανός δήμαρχος οργάνωσε μια ομάδα τεχνίτες να επισκεφτούν την Έκθεση για την παραδοσιακή εξέταση προτύπων στην παραγωγή και την βιομηχανία αλλά και τη σύνθεση αναφορών για τις επιχειρήσεις επιπλοποιίας. Παραδόξως οι εκθέτες ήταν αυξημένοι σε αριθμό, απ' τη μια εξαιτίας της άνθισης των εταιρειών και απ' την άλλη γιατί δεν θα διακινδύνευαν να χάσουν την ευκαιρία να συμμετέχουν σε γαλλική Έκθεση τέτοιου βεληνεκούς. Οι πιο δυνατές από αυτές από άποψη παρουσίας ήταν όσες είχαν κάποια σχέση με τις γαλλικές αποικίες και φυσικά, ελλείψει βρετανικών αντικειμένων, η γαλλική επιπλοποιία κυριαρχούσε, όπως και τα έργα που αποτελούνταν - είτε εξολοκλήρου, είτε σε σχεδιαστικές λεπτομέρειες - από μπρούτζο.

## 6.1. Τα κτήρια



Εικόνα 29<sup>74</sup>

Ο κεντρικός θόλος

Η Έκθεση διήρκησε από τον Μάιο ως τον Οκτώβριο του 1889. Διεξήχθη στο κτήριο που αξιοποιήθηκε για την Έκθεση του 1867 στο Champ de Mars, περιοχή που είχε χρησιμοποιηθεί για τα ξένα περίπτερα στην Έκθεση του 1878 με κύριο Εκθεσιακό χώρο αυτόν στις όχθες του ποταμού Σηκουάνα. Από την είσοδο του μεγάλου θόλου διακρίνονταν οι μεγάλοι εκθεσιακοί χώροι, καθένας από τους οποίους είχε τη δική του βεράντα ή αρχιτεκτονική κατασκευή για κάθε μεγάλο εκθεσιακό τομέα. Η υπαίθρια γύρω περιοχή καθαρίστηκε εκτενώς και δημιουργήθηκε το πεδίο όπου ανεγέρθη το διάσημο μνημείο του Παρισιού, ο πύργος του Eiffel, μια κατασκευή που κέρδισε στο διαγωνισμό κατασκευής ενός πύργου τριακοσίων μέτρων.<sup>75</sup> Η κατασκευή του, που συνάντησε ιδιαίτερη αντίσταση, ξεκίνησε τον Ιανουάριο του 1887 και ολοκληρώθηκε τον Ιούνιο του επόμενου έτους.<sup>76</sup> Το κέρδος του Eiffel ήταν υπέρογκο, γιατί μπορεί να είχε εγγυηθεί το 80% των δαπανών για την κατασκευή του, αλλά διατήρησε τα δικαιώματα εκμετάλλευσης του κόστους εισόδου στον Πύργο για τα επόμενα είκοσι χρόνια μετά την Έκθεση του 1889 (συμπεριλαμβανομένων και των εσόδων της επισκεψιμότητας της Έκθεσης του 1900).

<sup>74</sup> ("Dôme Central, Paris World Exhibition 1889", 1889)

<sup>75</sup> (Chandler, n.d. c)

<sup>76</sup> (Inventing Europe, 2019)



Πέρα από τον Πύργο υπήρχαν τα κτήρια Palais des Machines, Palais des Beaux Arts, Palais des Arts Liberaux. Η κύρια είσοδος στην Έκθεση ήταν μια τεράστια αψίδα του Bouvard, στις όχθες του Σηκουάνα. Η είσοδος για τους υπόλοιπους εκθεσιακούς χώρους ήταν διακοσμημένη με ένα συνδυασμό υλικών σιδήρου και τερακότας σε μπλε αποχρώσεις ενώ το εσωτερικό ήταν διακοσμημένο σε χρυσές πράσινες και μοβ αποχρώσεις.



**Εικόνα 30<sup>77</sup>**  
Το Palais des Machines

Το θέμα της κατοικίας είχε απασχολήσει με ποικίλους τρόπους για διαφορετικούς λόγους κάθε εποχή, τις προηγούμενες εκθέσεις και, εκτός από την ανάδειξη καλαίσθητων αντικειμένων οικιακής χρήσης, υπήρχαν ολόκληρες κατοικίες που εκτίθονταν. Στη συγκεκριμένη Έκθεση υπήρξε μια σειρά κτηρίων που αναπαριστούσε την ιστορία των κατοικιών. Παραδείγματα αποτελούν η ανακατασκευή ενός ναού των Αζτέκων στο περίπτερο του Μεξικού και του ναού των Ίνκας φτιαγμένου από το Εκουαδόρ, όπως επίσης και τα τμήματα μέσα στις αναπαραστάσεις γαλλικών αποικιών που αποτελούνταν από πραγματικά χωριά αυτοχθόνων.<sup>78</sup> Θεωρείται ότι το μόνο που είχε να προσδώσει στην Έκθεση η συγκεκριμένη σειρά ήταν μια επίδειξη δυτικής υπεροχής.

## **6.2. Τα εκθέματα**

Μεταξύ των εκθεμάτων υπήρχε μια τάση αναβίωσης του αυτοκρατορικού στυλ αλλά και μια προσπάθεια για το αντίθετο που αντιστοιχούσε σε γαλλικά και βρετανικά έργα. Κρεμάστρες, καρέκλες, καθρέφτες, κάδρα, ήταν μερικά μόνο από τα αντικείμενα που έβρισκε ένας επισκέπτης ψάχνοντας για σκαλιστά έργα. Η ιταλική καρυδιά και αμερικανικοί λευκοί καπλαμάδες χρησιμοποιούνταν ευρέως για εργασίες δαπέδων και πατωμάτων. Διαδεδομένα έργα συνέχισαν να αποτελούν τα ερμάρια, οι πειραματισμοί ξύλων, χρωμάτων και υλικών, έργα επηρεασμένα από στυλ

<sup>77</sup> ("Galerie des Machines", 1889)

<sup>78</sup> (Meyer, 2006: 267)

Λουδοβίκου 16<sup>ου</sup> και αυτοκρατορικού στυλ, έπιπλα κρεβατοκάμαρας. Αντίστοιχα εκθέτες συνέχισαν να αποτελούν οι ολοένα αυξανόμενες εταιρείες παραγωγών και κατασκευαστών. Μερικά σημαντικά ονόματα μεμονωμένων καλλιτεχνών – κατασκευαστών ήταν Desson, Beurdeley, Quignon, Perol, Boison, Chevré, Jeanselme, Lemoine, Majorelle.

Υπήρξε ένας διαχωρισμός στην επιπλοποιία. Τα αντικείμενα που αποτελούσαν αντιγραφές άλλων, τα αντικείμενα που ήταν εμπνευσμένα από κάποιο στυλ μιας περασμένης περιόδου και τα αντικείμενα που αποτελούσαν αυθεντικές νέες συνθέσεις, τα οποία ήταν αριθμητικά τα λιγότερα. Ένας από τους διάσημους αντιπροσώπους αυθεντικών συνθέσεων ήταν ο Emile Galle<sup>79</sup> ο οποίος θριάμβευσε στα έργα του από γυαλί ως κορυφαίος εισηγητής στο κίνημα του Art Nouveau και θα τον ξαναδούμε στην Έκθεση του 1900.

Αναβιωτικά έργα παρατηρήθηκαν εκτός από την επιπλοποιία και στις σφυρήλατες σιδηροκατασκευές, που είχαν αρχίσει να εξαλείφονται. Φαίνεται ότι Άγγλοι και Γάλλοι είχαν κάποιες διαφορές στη διαδικασία κατασκευής των μεταλλικών γλυπτών τους με τη γαλλική διαδικασία να έχει το εργαστήριο συνδεδεμένο με το χυτήριο και να δίνει τμηματικά σημεία του έργου προς χύτευση.

Κατά τον Meyer, δεν υπήρχαν μπρούτζινα έπιπλα στη διάρκεια του 18<sup>ου</sup> αιώνα, σαν αυτά που έβρισκε ο επισκέπτης στις γαλλικές και ρώσικες αναπαραστάσεις αυτής της έκθεσης και συνεπώς δεν υπήρχε ακόμη η συλλεκτική τάση ανακατασκευών αντικών, αλλά αυτό αποτελεί τάση που έφεραν οι διανεμητές τέχνης και οι παραγωγοί με τον Barbedienne ως κύριο εκπρόσωπο της τεχνικής.<sup>80</sup>

Πολύ κοντά στον τομέα της επιπλοποιίας ήταν ο τομέας υφασμάτων. Έως το 1889 ο μέχρι πρότινος ακμάζων τομέας της ταπητουργίας είχε καταπέσει και λιγότεροι από χίλιοι άνθρωποι σε ολόκληρη την Ευρώπη είχαν καταλήξει να ασχολούνται στον τομέα, ελάχιστοι δε, εκτός Γαλλίας. Σαν αποτέλεσμα οι τιμές στο διάσημο μετάξι και βελούδο της Λυών είχαν πέσει και τα προϊόντα είχαν εξαπλωθεί ταχύτατα στην μαζική αγορά.

Η Ιταλία είχε για ακόμα μια φορά πολύ καλές κριτικές όσον αφορά τα ξένα περίπτερα, στη γλυπτική, το μωσαϊκό, την αργυροχρυσοχοΐα και την επιπλοποιία. Η Ρωσία ανέδειξε μπρούτζινα αντικείμενα, αλλά και πολύτιμους λίθους ανάμεσα στα έργα των περίπου πεντακοσίων εκθετών της και η Αυστραλία ανέδειξε το περίφημο κρασί της.

Υπήρχαν, τέλος, και τα έργα που συμβόλιζαν τη γαλλική Επανάσταση τα οποία συναντούσε κανείς στην κατηγορία «Έπιπλα της εκατονταετίας» (Meuble du Centenaire) που είχε δημιουργηθεί από τους Roux και Brunet.

---

<sup>79</sup> ("Émile Gallé", 2019)

<sup>80</sup> (Meyer, 2006: 276)



Εικόνα 31<sup>81</sup>

Η αίθουσα με τα "Έπιπλα της εκατονταετίας"

### 6.3. Καινοτομίες

Η χρήση ηλεκτρικού ρεύματος ήταν η περισσότερο καινοτόμα πτυχή της Έκθεσης και βρισκόταν από τον φωτισμό της κορυφής του Πύργου του Eiffel μέχρι τα σιντριβάνια. Κοσμοσυρροές μαζεύονταν τα απογεύματα για να απολαύσουν το θέαμα του φωτισμού. Επίσης αναπτύχθηκε μια νέα μέθοδος δημιουργίας ανάγλυφων μέσω τεχνολογιών μηχανικής γλυπτικής.<sup>82</sup> Καινοτομίες αποτέλεσαν επίσης τεχνολογικά έργα των Ηνωμένων Πολιτειών με άξια αναφοράς τους ηλεκτρικούς λαμπτήρες του Edison, το τηλέφωνο και το γραμμόφωνο.



Εικόνα 32<sup>83</sup>

Η διαδικασία κατασκευής του Πύργου του Άιφελ

<sup>81</sup> ("Galerie du Meuble", 1889)

<sup>82</sup> (Meyer, 2006: 280)

<sup>83</sup> ("Construction of the Eiffel Tower", 1887-1889)

#### 6.4. Αποτελέσματα

Αναφορές μας δείχνουν ότι η Έκθεση ήταν αναμφισβήτητα ένα καλλιτεχνικό γεγονός που ωστόσο όδευε προς την παρακμή του. Θεωρήθηκε αρκετά βαριά και μελαγχολική στο στυλ και την εμφάνιση, από την πιο ελαφριά αίσθηση που υπήρχε στην αγορά την παρούσα χρονική περίοδο, μιας και η αλλαγή του στυλ και του γούστου πραγματοποιούνταν σε ταχύτατους ρυθμούς καθώς ο αιώνας έφτανε προς το τέλος του. Τα επαινετικά σχόλια για τη ποιότητα κατασκευής των έργων των Γάλλων κατασκευαστών είναι επαναλαμβανόμενα συγκριτικά με τα αγγλικής προέλευσης, όπως επίσης η ποιότητα συνθηκών εργασίας, η καθαριότητα των εργαστηρίων παραγωγών και εταιρειών, αλλά και η γενικότερη εκπαίδευση και μόρφωση.

Έντονη ήταν η αίσθηση παραβίασης του ηθικού των τεχνητών από τους εκθέτες, γιατί οικειοποιούνταν τις κατασκευές τους και τις εξέθεταν ως δικές τους, τη στιγμή που είχαν απλά το ρόλο των λιανοπωλητών. Αυτό αναφέρεται ότι ίσχυε στις περιπτώσεις Αγγλίας και Γαλλίας αλλά ίσως να επικρατούσε σαν τάση και σε άλλα κράτη.

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, με εξαίρεση τον Galle, υπήρξε διάχυτη η εντύπωση της επαναληπτικότητας και της έλλειψης αυθεντικότητας και πρωτοποριακού σχεδιασμού.

Όσον αφορά τον εορτασμό της Γαλλικής Επανάστασης, λειτούργησε ανασκοπητικά με μια έκθεση πρωιμότερων έργων δίπλα σε νεότερα και πιο μοντέρνα έργα, για λόγους σύγκρισης των τεχνών. Ο ιστοριογράφος Jules Simon, γερουσιαστής της γαλλικής ακαδημίας θεωρούσε ότι «ο κόσμος ανανεώνεται κάθε δέκα χρόνια» και παρόλο που ο άνθρωπος παραμένει αρκετά σταθερός, ο κόσμος που τον περιβάλλει προοδεύει και ανανεώνεται με τρομακτικά άλματα, από την εποχή της γαλλικής Επανάστασης και μετά.

## 7. Η Μεγάλη Έκθεση του 1900, στο Παρίσι



Εικόνα 33<sup>84</sup>

Στη βάση του Πύργου του Άιφελ

Με την επιτυχία της Έκθεσης του 1889 το Παρίσι είχε ήδη καταφέρει να αποδείξει τη δυναμική του. Στην κυβέρνηση πλέον βρίσκεται ο Emile Loubet. Η Έκθεση αποτελεί την Πέμπτη και τελευταία Μεγάλη Έκθεση στην οποία θα αναφερθούμε. Η διοργάνωσή της ξεκίνησε ήδη από το 1892 και κατέληξε να είναι η μεγαλύτερη από τις προηγούμενες καθώς λειτουργούσε παράλληλα με τους δεύτερους Ολυμπιακούς αγώνες που οργανώθηκαν στη σύγχρονη ιστορία.<sup>85</sup> Οι επισκέψεις στη διάρκεια λειτουργίας της έφτασαν τα πενήντα εκατομμύρια. Ωστόσο δεν θεωρείται οικονομικά επιτυχημένη στην ιστορία των Εκθέσεων κι ας έχει μείνει διάσημη για το ακριβό εισιτήριο εισόδου, καθώς οι επισκέψεις αναμένονταν περίπου στα δέκα εκατομμύρια περισσότερες.

Το χρονικό διάστημα από την έκδοση διατάγματος για τη δημιουργία της Έκθεσης (1892) στην πραγματική υλοποίηση της ήταν μεγάλο και οι δυσκολίες ήταν τόσες, ώστε όλα έδειχναν ότι δύσκολα θα επαναλαμβανόταν τέτοιο εγχείρημα, παρόλη την πολιτική αναγκαιότητα του. Η θεωρία αποδείχτηκε αληθής, από την άποψη ότι Εκθέσεις συνέχισαν να δημιουργούνται αλλά σε πολύ μικρότερη εμβέλεια, με αρκετά μικρότερο προϋπολογισμό.

Οι τρεις τελευταίες Μεγάλες γαλλικές Εκθέσεις υλοποιούνταν σε έναν εντεκαετή κύκλο διότι ήταν πολύ δύσκολο το έργο πραγματοποίησης τους σε μικρότερο χρονικό διάστημα. Με τις φήμες ότι η Γερμανία με την ολοένα αυξανόμενη στρατιωτική και βιομηχανική δύναμή της, ετοιμαζόταν να δημιουργήσει μια έκθεση στα τέλη του

<sup>84</sup> ("Paris Exposition: Champ de Mars and Palace of Metallurgy, Paris, France", 1900)

<sup>85</sup> (De Tholozany, 2011)

αιώνα, έγινε μια προσπάθεια οι Γάλλοι να προλάβουν το περιθώριο υποβάλλοντας αίτημα για μια Έκθεση το 1900 στο Επιμελητήριο Αντιπροσώπων. Μέχρι το 1895 κατάφεραν να μαζέψουν τα δυνατώτερα από τα έθνη προς συμμετοχή. Ακολούθησαν κάποιες εξεγέρσεις, όπως και το σκάνδαλο Dreyfus<sup>86</sup> που δημιούργησαν μεγάλα προβλήματα στη δημιουργία της αλλά και στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό προσκήνιο της εποχής.

### 7.1. Τα κτήρια

Πολλά κτήρια κατεδαφίστηκαν (π.χ. το Palais d'Industrie) για να δημιουργηθούν νέα για τους σκοπούς υλοποίησης της Έκθεσης. Μερικά ήταν περιοδικής και εφήμερης χρήσης και άλλα πιο σταθερά, σαν κατασκευές.

Το Grand Palais και το Petit Palais ήταν δύο από τα νέα κτήρια που δημιουργήθηκαν για μονιμότερη χρήση. Χτίστηκαν από διαφορετικούς αρχιτέκτονες αλλά έμοιαζαν αρκετά στο κλασικό στυλ και την όψη. Το «Μικρό Παλάτι» διακοσμημένο με κίονες ιωνικού ρυθμού και μεγάλη βεράντα, περιείχε αναδρομική έκθεση γαλλικών καλών και διακοσμητικών τεχνών που για πολλούς αποτέλεσε το καλύτερο σημείο της Έκθεσης. Το «Μεγάλο Παλάτι» ήταν λίγο πιο πρωτότυπο αρχιτεκτονικά, με γυάλινες και σιδερένιες λεπτομέρειες σε στυλ Art Nouveau. Το Gare d'Orsay και το Pont Alexandre ήταν επίσης μέσα στα νέα κτήρια που δημιουργήθηκαν για να παραμείνουν στο χρόνο. Από τα παλαιότερα κτήρια λειτουργούσαν το Trocadero και το Palais de Machines. Κάποια από τα παλαιότερα κτήρια διευρύνθηκαν και ο Πύργος του Eiffel βάφτηκε κίτρινος για την περίπτωση. Προχωρώντας κατά μήκος του Σηκουάνα προς τον Πύργο, υπήρχαν δύο σειρές περιπτέρων διαφόρων εθνών. Από την άλλη μεριά, προς την κύρια είσοδο, υπήρχε μια αναπαράσταση του παλιού Παρισιού με κτήρια μεσαιωνικού στυλ.



Εικόνα 34<sup>87</sup>  
Το Petit Palais

<sup>86</sup> ("Dreyfus Affair", 2019)

<sup>87</sup> ("Petit Palais", 1900)



Η κύρια είσοδος της Έκθεσης βρισκόταν στα ανατολικά, στην Place de la Concorde η αποκαλούμενη «Μνημειώδης Πύλη», η οποία όμως δεν είχε τις καλύτερες κριτικές σχετικά με την αισθητική της. Σχεδιασμένη από τον Rene Binet, θεωρείται δείγμα του οριενταλισμού, της ευρύτερης δηλαδή επιρροής της ανατολής στη δύση, στον τομέα των τεχνών. Η πολύχρωμη διακόσμηση της με μορφές ζώων και φυτών, τα πολύχρωμα φώτα και το τεσσεράμισι μέτρων γλυπτό η «Παριζιάνα» του Paul Moreau-Vauthier, κατακρίθηκαν και η είσοδος διαλύθηκε με το πέρας της Έκθεσης.<sup>88</sup> Η γέφυρα Pont Alexandre που υπάρχει μέχρι σήμερα, βρισκόταν πολύ κοντά σε αυτή την είσοδο και κατασκευάστηκε επίσης για την Έκθεση αυτή.



Εικόνα 35<sup>89</sup>

Εισιτήριο εισόδου στην Έκθεση

Στην αριστερή πλευρά του Σηκουάνα υπήρχε η «Οδός των Εθνών» που έχουμε αναφέρει ξανά στην προηγούμενη Έκθεση, με κατασκευές αρχιτεκτονικού στυλ από όλες τις μεριές του κόσμου. Όσον αφορά το Grands Palais des Beaux Arts, περιείχε δεκαετίες και εκατονταετίες εκθέσεις γαλλικών καλών τεχνών. Η Αίθουσα Μηχανημάτων, ένα από τα πολλά κτήρια στο Champs de Mars που δημιουργήθηκε για την προηγούμενη Έκθεση, λειτουργούσε σαν χώρος για προϊόντα διατροφής και γεωργίας.<sup>90</sup> Περίπτερα για τις τέχνες και τα γράμματα, για τα ορυκτά και τη μεταλλουργία, τη μηχανική, την υφαντουργία, βρίσκονταν για να εκπαιδεύσουν τα πλήθη και να αναδείξουν την ανθρώπινη δυναμική και την τεχνολογική εξέλιξη. Μαζί με τις ανωτέρω κτηριακές κατασκευές υπήρχαν και τα ξένα περίπτερα κατά μήκος του ποταμού και διάφορα άλλα κτήρια στην υπαίθρια περιοχή γύρω απ' το Trocadero και τον Πύργο του Eiffel.

<sup>88</sup> (Binet, 1900)

<sup>89</sup> ("Ticket d'Entrée", 1900)

<sup>90</sup> (Meyer, 2006: 289)





Εικόνα 36<sup>91</sup>

Η "Μνημειώδης Πύλη", του René Binet

## 7.2. Εκθέματα και στυλ

Τα εγκαίνια έκανε ο πρόεδρος Loubet τον Απρίλιο, ενώ η Έκθεση δεν ήταν ακόμη ολοκληρωμένη όσον αφορά κάποιες αρχιτεκτονικές δομές και το κομμάτι του φωτισμού, στο οποίο είχε δοθεί ιδιαίτερη βαρύτητα. Η Έκθεση ήταν επιμελώς φωτισμένη και ανοιχτή στο κοινό μέχρι αργά τη νύχτα. Μπορούμε να φανταστούμε πόσο εντυπωσιακή πρέπει να έδειχνε η πόλη του Παρισιού με τις πρώτες μαζικές εγκαταστάσεις φώτων της, στην αλλαγή του αιώνα. Ένα ξεχωριστό περίπτερο είχε δημιουργηθεί για την ανάδειξη της γερμανικής μεταλλοτεχνίας και του εξοπλισμού φωτισμού, που είχε τρομερή ζήτηση στην αγορά και αυξημένη κινητικότητα.

---

<sup>91</sup> (Goodyear, 1900)

<sup>92</sup> ("Inside the Gallery of Machines", 1900)



Εικόνα 37<sup>92</sup>

Το περίπτερο γερμανικής μεταλλοτεχνίας

Σιγά-σιγά διακρίνεται στις αναπαραστάσεις έργων ένα νέο στυλ. Είναι βασισμένο σε ποικίλες εθνικές ιδιοσυγκρασίες και εκφράσεις και απαντάται στην επιλοποιία, τα σχέδια τα υφάσματα, τη διακόσμηση, ακόμα και στα αρχιτεκτονικά σχέδια. Ξεκινά να διαφαίνεται ο μοντερνισμός. Στις διακοσμητικές τέχνες τα υλικά που αξιοποιήθηκαν περισσότερο ήταν το ξύλο βελανιδιάς, ο πράσινος και μαύρος έβενος. Διακρίνεται μια ελευθερία και μια ρευστότητα στις σχεδιαστικές γραμμές, κάτι που οφείλεται στην ταυτόχρονη εξέλιξη της art nouveau.

Πολύ σημαντική είναι η σχετική παρατήρηση του Roger Marx στην *Gazette des Beaux Arts* που θεωρούσε ότι όσο πιο αποκομμένο είναι ένα έθνος από το καλλιτεχνικό παρελθόν του, τόσο πιο επιρρεπές γίνεται στην καινοτομία.<sup>93</sup> Οι Σκανδιναβικές χώρες και η Ρωσία έδειχναν μοντέρνες αρχιτεκτονικές σχεδιαστικές καινοτομίες που είχαν μεγάλη επιτυχία και επιρροή στο στυλ.

Τα προηγούμενα στυλ δεν έχουν εκλείψει. Ειδικές αναφορές γίνονται σε ερμάρια και καρέκλες στυλ Λουδοβίκου 16<sup>ου</sup>, βερνίκια, χάλκινα αντικείμενα και ακόμη οι διάσημες πορσελάνες της εταιρείας Wedgwood που μετρούσαν πλέον σχεδόν ενάμιση αιώνα πορείας. Χαρακτηριστικό είναι, σε αυτή τη φάση, ότι οι κατασκευαστές και οι εταιρείες έστηναν ολόκληρες συνθέσεις με επιλεγμένα έργα τους. Σαλόνια, κρεβατοκάμαρες και τραπεζαρίες δέσποζαν σε μορφή περισσότερο κοντά στην καλλιτεχνική εγκατάσταση παρά στη λογική της βιτρίνας.

---

<sup>93</sup> (Meyer, 2006: 290)

Ένας ακόμη χώρος που τράβηξε τα βλέμματα ήταν το περίπτερο του Siegfried Bing,<sup>94</sup> ενός εμπόρου τέχνης και συλλέκτη κυρίως ιαπωνικής τέχνης, ο οποίος μέχρι την Έκθεση του 1900 όπου έφτασε στην ακμή του, είχε κάνει σπουδές διακοσμητικών τεχνών στην Αμερική και ανοίξει δικό του κατάστημα στο Παρίσι με τίτλο «Γκαλερί Νέας Τέχνης» – κάτω από το όνομα δηλαδή του γνωστού καλλιτεχνικού ρεύματος art nouveau. Μουσεία από όλο τον κόσμο προμηθεύτηκαν τέχνη από το περίπτερο του Bing και η συμβολή του αυτή δημιούργησε κάποια από τα πατήματα που χρειάστηκε η πραγματική νέα τέχνη, που ακολούθησε στην πορεία της ιστορίας.

Ένας προαναφερθείς καλλιτέχνης, ο Emile Galle, από την Έκθεση του 1889 που κέρδισε και το βραβείο Grand Prix ήταν ένα παράδειγμα υλοποίησης του στυλ Art Nouveau. Ήδη αναγνωρίσιμος στο κοινό, διάσημος στα σχέδιά του για τη χρήση πραγματικών μορφών νατουραλιστικών μοτίβων.

Ένα ακόμη όνομα που μπορούμε να παρακολουθήσουμε την πορεία του στις εκθέσεις είναι του Schmit με διακρίσεις επίπλων τραπεζαρίας και κρεβατοκάμαρας. Άξια αναφοράς είναι τα έπιπλα του Sormani (κάποια από τα οποία εκτίθενται στο Victoria & Albert Museum) που βραβεύτηκαν επίσης με Grand Prix.

Πολλοί από τους γάλλους κατασκευαστές art nouveau, έφτιαχναν και αναβιωτικά έργα 17<sup>ου</sup>, 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτά τα είδη ήταν ιδιαίτερα σημαντικά γιατί αποτελούσαν τα κυριότερα είδη εξαγωγής του γαλλικού εμπορίου στην Αμερική, περισσότερο ακόμη κι από τα πιο μοντέρνα έργα τα οποία τόσο πολύ περίμενε η ιστορία του αιώνα να γεννηθούν. Ο αριθμός εξαγωγής τους τα τελευταία δέκα χρόνια μέχρι την Έκθεση αυτή είχε διπλασιαστεί, και με το πέρας της Έκθεσης και στο έτος που ακολούθησε, εκτοξεύτηκε. Να σημειωθεί ότι όλο αυτό συνέβη σε μια περίοδο που οι δασμοί εισαγωγής προϊόντων στην Αμερική ήταν αρκετά αυξημένοι.<sup>95</sup>

Τα περισσότερα έργα διακοσμητικών τεχνών και επιπλοποιίας εκτίθονταν μαζί στην κατηγορία «Πολυτελή και οικονομικά έπιπλα», εκτός από μερικές περιπτώσεις που κάποιο εθνικό περίπτερο εξέθετε δείγματα ξεχωριστά, πράγμα που δυσκόλευε την εύρεσή τους στον κατάλογο της Έκθεσης. Οι άλλες δυο βασικές κατηγορίες επίπλων ήταν τα «Μοντέρνα» και τα «Κλασικά» έπιπλα.

Ο Γερμανικός τομέας ήταν ο μεγαλύτερος από τα εθνικά περίπτερα άλλων χωρών. Κάποιοι από τους επιπλοποιούς τιμήθηκαν με βραβείο. Όσον αφορά τη Βρετανική συμμετοχή δεν υπάρχει ιδιαίτερη επιρροή στην ανάπτυξη του σύγχρονου σχεδίου, αντίθετα, στα αναβιωτικά σχέδια κυριαρχούν το αναγεννησιακό, το Ελισαβετιανό και το Ιακωβιανό στυλ. Επιρροές του Arts and Crafts movement ήταν επίσης εμφανείς στα έργα και τις συνθέσεις τους. Η απλότητα και η πρακτικότητα των μορφών αξιολογείται θετικά ενώ οι πιο ρουστίκ κατασκευές (συνδυασμός ξύλου με πιο βαριές

---

<sup>94</sup> (Dormant, 2004)

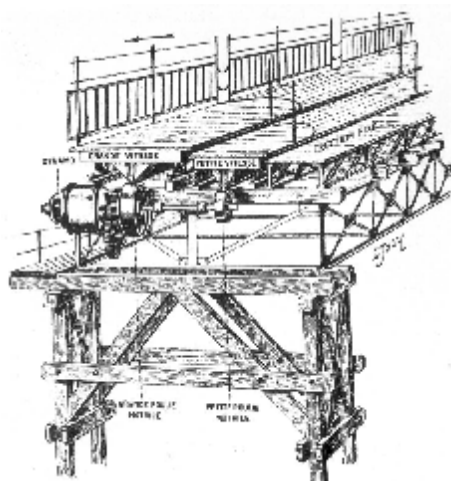
<sup>95</sup> (Meyer, 2006: 297)

και ακατέργαστες σιδερένιες λεπτομέρειες), θεωρούνται από τη Γαλλική Επιτροπή αισθητικά καλές, όμως στο πλαίσιο διακόσμησης ενός εξοχικού.

Άλλα έθνη που είχαν μικρότερη αλλά σημαντική συμμετοχή ήταν η Ουγγαρία – η οποία είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον που, σύμφωνα με αναφορές, ακολούθησε της ανάπτυξης σχολών τέχνης στη χώρα. Επίσης η Ιταλία, με την οποία η επιτροπή - πέρα από τις περιπτώσεις κάποιων βραβείων - δεν έμεινε ιδιαίτερα ευχαριστημένη από τις αναπαραστάσεις της, λόγω κακής ποιότητας αντιγράφων και έλλειψης καινοτομίας. Ακόμη, η Ιαπωνία με τη μοναδικότητα των σχεδίων της και την πρόσφατη ιστορικά ανάμειξη της με τη δυτική καλλιτεχνική κουλτούρα, ενέπνευσε στη λεπτότητα και τα νατουραλιστικά σχέδια, τις φόρμες και τις τεχνικές. Η Νορβηγία – τότε υπό τη κατοχή της Ρωσίας - συνέβαλλε με τις απλές μορφές και δομές της, τα σχέδια μορφών ζώων, την πολυχρωμία και τα σχέδια τοπίων. Η Ρωσία θριάμβευσε στα σκαλιστά, τις λεπτομέρειες στα έπιπλα και τα σκαλιστά φωτιστικά, με ειδικές αναφορές στα έπιπλα ντουλάπας, τραπέζια όλων των σχημάτων και σκαμπό.

### 7.3. Καινοτομίες

Εκτός από τις σχεδιαστικές καινοτομίες στις μορφές και τις δομές, την ανάπτυξη νέων στυλ, την εκτεταμένη χρήση φωτισμού και τους πειραματισμούς γύρω του, οι πιο αξιόλογες κατασκευές που σημειώνονται στην Έκθεση αυτή είναι το πρώτο μετακινούμενο δάπεδο που δημιουργήθηκε ποτέ, που περικύκλωνε την Έκθεση και λειτουργούσε σε δύο ταχύτητες καθώς και η κατασκευή με τα αλογάκια του λούνα παρκ. Εκτός διακοσμητικών τεχνών εξαιρετικά ενδιαφέρονσα βρίσκεται και η επίδειξη του μεγαλύτερου τηλεσκοπίου.



Εικόνα 38<sup>96</sup>

Η κατασκευή του κυλιόμενου δαπέδου

<sup>96</sup> (Joly, 1900)



Εικόνα 39<sup>97</sup>

Το Παλάτι του Ηλεκτρισμού



Εικόνα 40<sup>98</sup>

Το μεγαλύτερο τηλεσκόπιο προς επίδειξη στην Έκθεση του 1900

#### 7.4. Αποτελέσματα

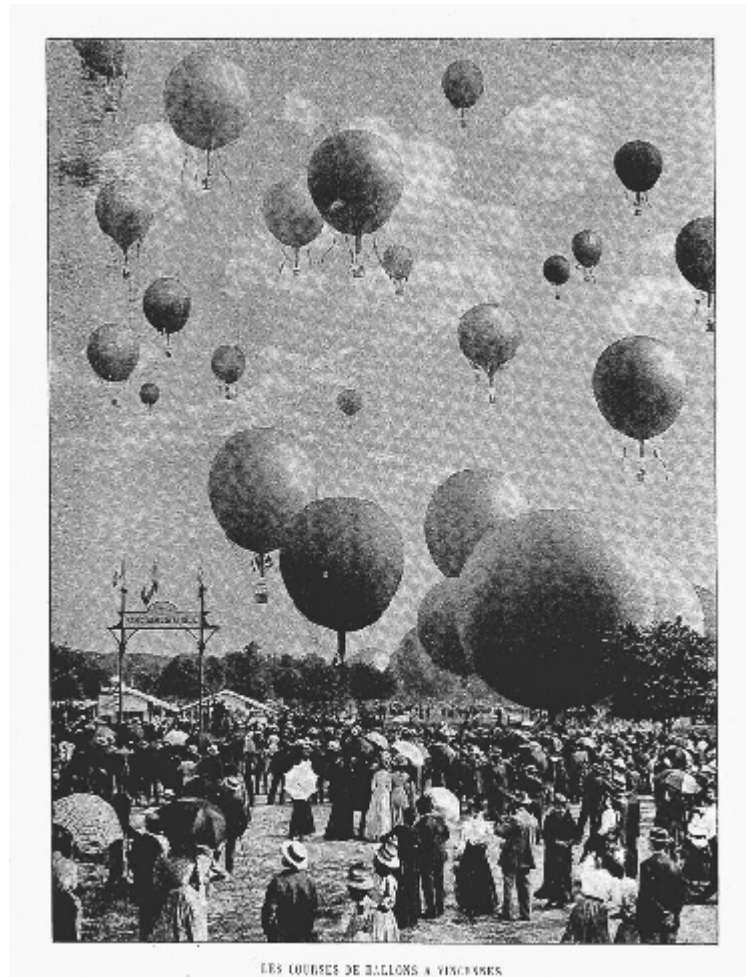
Ένας από τους λόγους που έδειχναν ότι οι Εκθέσεις τέτοιας κλίμακας δεν είχαν μέλλον, ήταν η αποκαλυπτική αλλαγή της πραγματικότητας με τη χρήση ηλεκτρικής ενέργειας και το ευρύτερο πέρασμα στον επόμενο αιώνα. Η μεγάλη διαφορά με την εποχή ξεκινήματος των Μεγάλων Εκθέσεων (με αφετηρία την Έκθεση του 1851) ήταν ότι πλέον διαμορφώνονταν αντικείμενα που προορίζονταν για μεγαλύτερο κοινό, ικανοποιώντας περισσότερους ανθρώπους, από καταναλωτικής άποψης.

---

<sup>97</sup> ("Palais d'Electricité", 1900)

<sup>98</sup> (Le Panorama, 1900)

Η Έκθεση του 1900 αναπαριστούσε, εκτός από το ξεκίνημα του νέου αιώνα, το ξεκίνημα του νέου στυλ που καταγόταν σε μεγάλο βαθμό από το Βέλγιο και ονομάζεται art nouveau, την ευρύτερη χρήση χρώματος και απλών μορφών που προερχόταν από τα Σκανδιναβικά έργα, τη μεταιχμιακή φάση μεταξύ παλαιού και καινούριου, τις επανερμηνείες υλικών, μορφών και τεχνικών, τα αποτελέσματα κριτικής του παλαιού στυλ και της έλλειψη πρωτοτυπίας. Ήταν εκθαμβωτικά μεγαλύτερη και πιο εξελιγμένη από όλες τις προγενέστερές της και στο κλασικά επαναλαμβανόμενο ερώτημα εάν είχε κάτι νέο να αναδείξει, η απάντηση ήταν πως ναι.



Εικόνα 41<sup>99</sup>

Φαντασμαγορικό θέαμα με αερόστατα

<sup>99</sup> ("Les Courses de Ballon à Vincennes", 1900)



## B. TO VICTORIA & ALBERT MUSEUM

Το 1852 ιδρύθηκε στο Marlborough House το Μουσείο Κατασκευών (Museum of Manufactures) εμπνεόμενο από το εκθεσιακό μοντέλο των βιομηχανικών παρουσιάσεων στην Παγκόσμια Έκθεση του 1851. Πέντε χρόνια αργότερα μετακινήθηκε στο South Kensington, απ' όπου δανείστηκε το πρώτο όνομά του και βρίσκεται μέχρι και σήμερα. Είναι το ίδιο ίδρυμα που από το 1899 ονομάζεται Victoria & Albert Museum.

Σχεδιάστηκε ως ένα ίδρυμα αφιερωμένο στην αναπαράσταση εφαρμοσμένων και διακοσμητικών τεχνών που εκτέθηκαν στο Κρυστάλλινο Παλάτι, κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Έκθεσης του 1851. Για την αγορά της έκτασης που καταλαμβάνει και την ανέγερση του, αξιοποιήθηκαν έσοδα από την Μεγάλη Έκθεση τα οποία διαχειριζόταν η Βασιλική Επιτροπή.

Αποστολή του σαν μέσο, σύμφωνα με τον Henry Cole – πρώτο επιμελητή και διευθυντή– ήταν να αφορά ένα μέσο εποικοδομητικής εκπαίδευσης ενηλίκων, ένα κατασκευαστικό εγχειρίδιο που, συνδυαζόμενο με ομιλίες και επεξηγήσεις των εφαρμογών του, θα αναπτυσσόταν σε εντυπωσιακός εκπαιδευτικός χώρος για όλους.<sup>100</sup>

Όταν το μουσείο βρισκόταν ακόμη στο Marlborough House, μια βασιλική κατοικία στο Λονδίνο την οποία είχε διαθέσει ο Prince Albert, ο Henry Cole ανέλαβε την ευθύνη του παράλληλα με την ευθύνη ενός ιδρύματος αφιερωμένου στην σχεδιαστική εκπαίδευση: Το Government School of Design (Κυβερνητική Σχολή Σχεδίου), που ιδρύθηκε το 1837 στο Somerset House και μετακινήθηκε επίσης στο Marlborough House το 1852. Μια συλλογή από γύψινα καλούπια και διακοσμητικά έργα τέχνης που είχαν κατασκευαστεί για εκπαιδευτικούς σκοπούς από τη Σχολή, προστέθηκαν κι αυτά στο Μουσείο βιομηχανικών κατασκευών.



Εικόνα 42<sup>101</sup>  
Το Marlborough House

<sup>100</sup> (Baker & Richardson, 1997: 9)

<sup>101</sup> ("Marlborough House", n.d.)



Ως διευθυντής, ο Cole είχε την πρόθεση να δημιουργήσει και να ταξινομήσει μια συστηματική συλλογή κατασκευών στην οποία θα αναφέρεται όλη η επικράτεια· ήθελε να διδάξει το γούστο στους παραγωγούς και τους κατασκευαστές και να τους εκπαιδεύσει μαζί με τους καταναλωτές, πάνω σε όλα τα ζητήματα που σχετίζονταν με το «καλό» και «σωστό» σχέδιο. Ένας από τους τρόπους που χρησιμοποίησε ήταν να παρέχει αναπαραστάσεις όλων αυτών που θα μπορούσαν να θεωρηθούν τα αντίθετά τους. Μαζί με τις αναπαραστάσεις εξαιρετικών κεραμικών, επίπλων, υφασμάτων, γυάλινων και μεταλλικών έργων, που θα μπορούσαν, όπως ήλπιζε, να δημιουργήσουν μια κοινή απαίτηση για «βελτιώσεις στα χαρακτηριστικά των εθνικών βιομηχανικών προϊόντων», θα παρουσιαζόταν στους επισκέπτες και μια Γκαλερί Λανθασμένων Αρχών (Gallery of False Principles).

Αυτή η αναπαράσταση «κακού σχεδίου», η επονομαζόμενη από τον Τύπο ως «Αίθουσα της φρίκης», εξέθετε στους επισκέπτες μια γκάμα «εντελώς αδικαιολόγητων» καθημερινών διακοσμητικών αντικειμένων τα οποία δεν πληρούσαν τις προϋποθέσεις σχεδιασμού που διατύπωνε και προωθούσε ο Cole και οι συνάδελφοι του, στην προσπάθεια για σχεδιαστική μεταρρύθμιση. Υφάσματα και ταπετσαρίες με νατουραλιστικά σχέδια φυλλωμάτων και λουλουδιών βρίσκονταν κατά κύριο λόγο στο στόχαστρο, όπως και τα ιδιαίτερος περίτεχνα αντικείμενα με υπερβολικό στολισμό και οποιοδήποτε αντικείμενο του οποίου η επιλογή υλικού ή η διακόσμηση φαινόταν παράλογη. Τα ελαττώματα των εκθεμάτων αναγράφονταν σε ταμπέλες και αποτελούσαν αντικείμενα προς αναπαράσταση και σύγκριση ανάμεσα σε άλλα αντικείμενα που κρίνονταν επιτυχημένα και σωστά.

## **1. Το κτήριο**

Έως το 1854, το μουσείο βιομηχανικών προϊόντων είχε ήδη ξεκινήσει να έχει προβλήματα χώρου και το Marlborough House επρόκειτο να εκκενωθεί για να αποτελέσει οικία διαμονής του Πρίγκιπα της Ουαλίας Edward VII. Έτσι ο Cole προσέγγισε τον Albert που σκόπευε να αναπτύξει μια πολιτιστική περιοχή εκπαιδευτικών ιδρυμάτων στην περιοχή κοντά στο μνημείο του Κρυστάλλινου Παλατιού, με την προοπτική να προβλεφθεί ένα μόνιμο μουσείο. Για τον σκοπό αυτό, η Βασιλική Επιτροπή της Έκθεσης του 1851 (της οποίας ήταν πρόεδρος ο πρίγκιπας) αγόρασε μια έκταση γης 86 στρεμμάτων, χρησιμοποιώντας τα έσοδα της Μεγάλης Έκθεσης.

Η νοτιοανατολική γωνία του ακινήτου καταλαμβάνονταν από το Brompton Park House, ένα τεράστιο ερειπωμένο σπίτι και τους κήπους του, στο σημείο που τώρα προοριζόταν να γίνει η περιοχή του νέου μουσείου. Οι χορηγίες ήταν μικρές και το πρώτο κτήριο που ανεγέρθη, την περίοδο 1856-7, ήταν μια προσωρινή σιδηροκατασκευή 81 μέτρων μήκους και 9 μέτρων ύψους, αρκετά μεγάλη ώστε να χωρέσει τρεις διώροφες γκαλερί. Η αντίδραση απέναντι στο νέο κτήριο ήταν αρνητική. Ο τύπος το αποκαλούσε «τριώροφο τερατώδη λέβητα», πράγμα που έδωσε στο μουσείο το διάσημο όνομα «Οι λέβητες του Brompton».

Ακόμη πριν ολοκληρωθεί το μουσείο ήταν σαφές ότι δεν μπορούσε να παρέχει αρκετό χώρο για όλες τις συλλογές και τους προσδοκώμενους επισκέπτες. Ανατέθηκε τότε στον μηχανικό Captain Francis Fowke - που ο Cole θεωρούσε κατασκευαστική διάνοια και αργότερα ανέλαβε το αρχιτεκτονικό έργο της έκθεσης του 1862 - να επιβλέψει τις περαιτέρω προσθήκες που ήταν αναγκαίες. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε βόρεια από τους “λέβητες” η «Sheepshanks Gallery», για να στεγάσει μια συλλογή πινάκων ζωγραφικής που δωρήθηκε από τον βρετανό βιομήχανο John Sheepshanks, προς όφελος φοιτητών, μελετητών και του ευρύτερου κοινού. Τα δυο κτήρια ολοκληρώθηκαν και ετοιμάστηκαν για τα επίσημα εγκαίνιά τους ως «South Kensington Museum» πια, τον Ιούνιο του 1857.



Εικόνα 43<sup>102</sup>

Οι “λέβητες” του Brompton

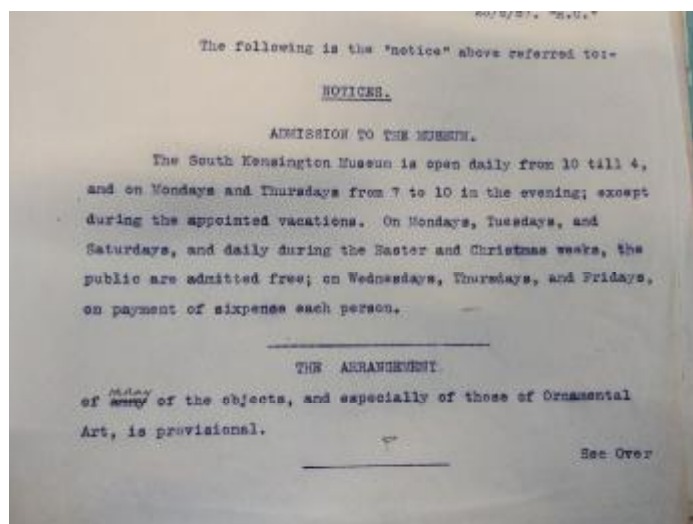
Η Sheepshanks Gallery παρουσίαζε έναν αριθμό από καινοτομίες συμπεριλαμβανομένου και του φωτιστικού αερίου που επέτρεπε στους χώρους να παραμένουν ανοιχτοί ακόμα και τα απογεύματα του χειμώνα. Αυτό το στοιχείο έκανε πολύ πιο εύκολη την επίσκεψη της εργατικής τάξης και την πρόσβασή της στα έργα τέχνης και εξυμνήθηκε ιδιαίτερα από τον Cole. Όσο περισσότερο διαθέσιμο γινόταν το μουσείο στο κοινό του, τόσο πιο πολύ μεγάλωνε και η επισκεψιμότητά του, άρα και οι πιθανότητες να πετύχει τον σκοπό εκπαίδευσης του κοινού και βελτίωσης του γούστου.

---

<sup>102</sup> (Thompson, 1899)

Σε μια ανακοίνωση που δημοσίευσε στις 25 Ιουνίου του 1857, ο Cole έθιγε το ζήτημα της εισόδου:

Το South Kensington Museum είναι ανοιχτό καθημερινά από τις 10 έως τις 4, Δευτέρες και Τετάρτες από τις 7 έως τις 10 το βράδυ, εκτός από τις περιόδους των καθορισμένων διακοπών. Δευτέρες, Τρίτες και Σάββατα, καθώς και τις εβδομάδες Χριστουγέννων και Πάσχα, το κοινό μπορεί να επισκέπτεται με δωρεάν είσοδο. Τετάρτες, Πέμπτες και Παρασκευές, η είσοδος είναι έξι πένες το άτομο.



Εικόνα 44<sup>103</sup>

Ανακοίνωση του Henry Cole για την είσοδο στο μουσείο, τον Ιούνιο του 1857

Μετά τα εγκαίνια του South Kensington Museum προστέθηκαν γκαλερί στο βόρειο και το ανατολικό κομμάτι του Sheepshanks, αρχικά για να λειτουργήσουν σαν χώρος που θα εξέθετε τα έργα της υπερχειλισμένης Εθνικής Πινακοθήκης και αργότερα για να στεγάσει την διαρκώς αναπτυσσόμενη συλλογή του ίδιου του South Kensington.<sup>104</sup>

Ακολούθησε πανδαισία νέων κατασκευών, συμπεριλαμβανομένων των κατοικιών κάποιων από τα ανώτερα μέλη της μουσειακής διοίκησης και δημιουργήθηκαν νέοι χώροι τέχνης και επιστήμης όπως σχολές εκμάθησης τεχνών (School of Arts), ενός θεάτρου εκδηλώσεων και αίθουσες αναψυχής, οι πρώτες του είδους τους στον κόσμο. Οι πεινασμένοι επισκέπτες που βρίσκονταν μακριά από της παροχές της πόλης, μπορούσαν να εξασφαλίσουν ένα ζεστό γεύμα – στοιχείο ιδιαίτερα ελκυστικό.

Ο Fowke συνεργάστηκε με διάφορους τεχνικούς, αρχιτέκτονες, διακοσμητές, σχεδιαστές, με επικεφαλής τον Godfrey Sykes. Η ομάδα σχεδίαζε από γλυπτά, πλακάκια, μωσαϊκά, σιδηροκατασκευές έως και τοιχογραφίες, για τον εμπλουτισμό των κτηρίων. Διάσημοι καλλιτέχνες και σχεδιαστές εκτός μουσείου, είχαν επίσης

<sup>103</sup> Φωτογραφία από το Αρχείο του Victoria & Albert Museum

<sup>104</sup> (Victoria and Albert Museum, 2019a)

κληθεί να συνεισφέρουν στα διακοσμητικά σχέδια, όπως οι: Owen Jones, William Morris, Edward Poynter και Frederic Leighton.

Μετά τον θάνατο του πρώτου αρχιτέκτονα (Fowke) και του διακοσμητή (Sykes) το έτος 1866, οι κτηριακές εργασίες έκαναν μια διακοπή. Ωστόσο διεξήχθη ένας διαγωνισμός για την επιλογή νέου αρχιτέκτονα, για να ολοκληρώσει το μουσείο. Τελικά επιλέχθηκε ο Aston Webb, που είχε εκλεγεί να επανασχεδιάσει το Birmingham Law Courts (και να σχεδιάσει ένα κομμάτι του Buckingham Palace), ώστε να φέρει συνοχή στο τοπίο που ήταν γεμάτο κενά και κατεστραμμένα σπίτια, παρατημένα από την εποχή του Brompton Park. Τριάντα τρία χρόνια πέρασαν μέχρι να πραγματοποιηθεί η τελετή που θα έβαζε τις ιδρυτικές αρχές στο μεγαλεπήβολο αρχιτεκτονικό πλάνο του Webb, στην περιοχή που εκτεινόταν κατά μήκος του Cromwell Road.



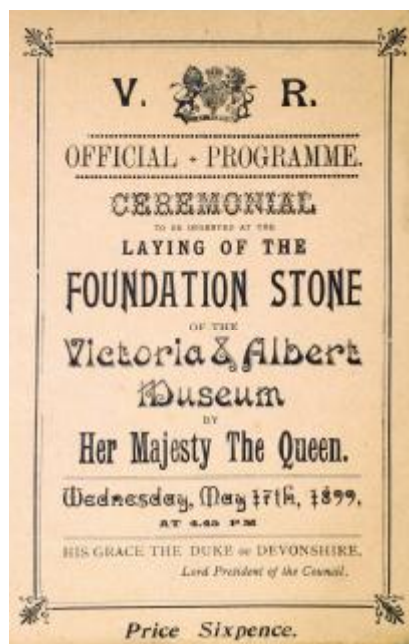
Εικόνα 45<sup>105</sup>

Η νότια πτέρυγα του South Kensington Museum, το 1886

Στην τελευταία δημόσια τελετή της Βασίλισσας Victoria, τον Μάιο του 1899, τέθηκε η θεμέλια λίθος στο εγχείρημα. Το γεγονός αυτό ήταν που σήμανε και την αλλαγή του ονόματος του μουσείου σε Victoria & Albert Museum. Καθώς το κτήριο πλησίαζε την ολοκλήρωση, μια Επιτροπή Αναδιάταξης εξέτασε τον τρόπο που θα γέμιζαν οι νέες άδειες γκαλερί. Ήταν μια ευκαιρία να αναδιαμορφωθεί κι ο σκοπός του Μουσείου, ο οποίος με τα χρόνια είχε γίνει ολοένα και πιο άστατος. Η Επιτροπή αυτή κατέληξε στον πρωταρχικό στόχο: τη βελτίωση της καλλιτεχνικής ποιότητας της βρετανικής παραγωγής και του σχεδιασμού. Κι έτσι αποφάσισε όλη η συλλογή να εκτίθεται ανά είδος υλικού ως μια τρισδιάστατη εγκυκλοπαίδεια υλικών και τεχνικών.

<sup>105</sup> (South Kensington Museum, 1886)

Το μουσείο τελικά ολοκληρώθηκε στις 26 Ιουνίου του 1909, κάτι περισσότερο από πενήντα χρόνια μετά το ξεκίνημα των πρώτων εργασιών.<sup>106</sup>



Εικόνα 46<sup>107</sup>

Η θεμέλια λίθος για το Victoria & Albert Museum

## 2. Η Έκθεση

Μέσα από αναφορές του 1858 βλέπουμε την ταξινόμηση των συλλογών του μουσείου να σχηματίζεται ως εξής:

- Συλλογή μοντέρνας Βρετανικής ζωγραφικής και σκίτσων του Sheepshanks.
- Συλλογή μοντέρνας γλυπτικής, συνεισφορά των μελών του Ινστιτούτου Γλυπτών.
- Συλλογή διακοσμητικών τεχνών που αποκτήθηκε από χορηγίες του κοινοβουλίου.
- Συλλογή από γύψινες αρχιτεκτονικές αναπαραστάσεις, σχέδια και άλλα είδη, σε κοινή ιδιοκτησία με το μουσείο Αρχιτεκτονικής.
- Δανειστική βιβλιοθήκη Τεχνών.
- Συλλογή επεξηγηματικών μοντέλων και υλικών κατασκευής, είτε δωρεών και αγορών από την Έκθεση του Παρισιού το 1855, ή δωρεών των εκθετών της Έκθεσης του 1851, στην Επιτροπή.

<sup>106</sup> (Victoria and Albert Museum, 2019a)

<sup>107</sup> ("Official Programme for Ceremony of Laying Foundation Stone of V&A", 1899)

- Συλλογή μοντέλων, διαγραμμάτων, βιβλίων και άλλων ειδών, χρήσιμων στην εκπαίδευση.
- Συλλογή απεικονίσεων των τρόπων χρήσης ζωικών υλικών, που παρουσιάστηκε πρώτα στο κοινό από την Επιτροπή για την Έκθεση του 1851.
- Συλλογή μοντέλων πατενταρισμένων εφευρέσεων που εκτίθεντο προσωρινά από την Επιτροπή Πατεντών.

Φαίνεται ήδη από τις συλλογές, ότι το μουσείο είναι σαφώς εμπνευσμένο από το βιομηχανικό μοντέλο της διεθνούς έκθεσης του 1851. Όπως προαναφέρθηκε, ήταν το πρώτο μουσείο με τεχνητό φωτισμό και εστιατόριο, πράγμα που καθιστούσε δυνατές τις βραδινές επισκέψεις, διατηρώντας το πνεύμα τεχνολογίας και προσβασιμότητας του Κρυστάλλινου Παλατιού.

Στις βραδινές επισκέψεις καταμετρώνται περίπου 6.5 εκατομμύρια, από τις συνολικά 15 εκατομμύρια, μεταξύ των ετών 1857 και 1883.<sup>108</sup> Δυνατότητα που συμπεριλάμβανε φανερά την εργατική τάξη στο επισκεπτικό κοινό.

Αναφορές δείχνουν ότι η επισκεψιμότητα στο Βρετανικό Μουσείο ήταν επίσης σημαντικά αυξημένη κατά τη διάρκεια αλλά και μετά την έκθεση του 1851, ένα ακόμα στοιχείο ότι η Μεγάλη Έκθεση δημιούργησε ένα περισσότερο υποψιασμένο στην τέχνη, κοινό.

Τα πρώτα εκθεσιακά αντικείμενα που αποκτήθηκαν για το Μουσείο προέρχονταν από την Έκθεση στο Κρυστάλλινο Παλάτι. Εκθέματα από το εξωτερικό, αντικείμενα από το περίπτερο της Ινδίας και κάποια από τις βρετανικές παρουσιάσεις. Την κατανομή αλλά και την επιλογή αντικειμένων προς απόκτηση αποφάσιζε μια επιτροπή ζωτικής σημασίας στη διαμόρφωση του Βικτωριανού γούστου. Cole, Pugin και Redgrave, ήταν τρία από πιο τα γνωστά μέλη.

Στον κατάλογο που βγήκε για το μουσείο, τα μέλη εξέφραζαν μια γενικότερη αποδοκιμασία για τα αντικείμενα που επέλεγαν, ξεκαθαρίζοντας ότι διάλεγαν αντικείμενα με βάση τα προτερήματά τους σε κάποιες σωστές αξίες που αφορούσαν την κατασκευή ή τη διακόσμηση. Η ηθική πίσω από φράσεις όπως «σωστή αρχή» αντικατοπτρίζει το ζήλο αυτών των μεταρρυθμιστών και ιδιαίτερα του Pugin, που είχε δημοσιεύσει ήδη από το 1841, το *Principles of Pointed or Christian Architecture*, αλλά και το ύφος της Βικτωριανής εποχής.

Όπως και στη Μεγάλη Έκθεση, οι μουσειακές συλλογές που πραγματοποιήθηκαν από αυτήν, πρόβαλλαν τόσο οικείες αναπαραστάσεις, όσο και εξωτικές, υπό την οπτική της δυτικής κουλτούρας. Έτσι, το Κρυστάλλινο Παλάτι και το κίνημα που γέννησε έχει επικριθεί ως «κλασσικά ιμπεριαλιστικό σαν σύλληψη και σαν κατασκευή» και το περιεχόμενό του ως «η υλική κουλτούρα μιας βιομηχανικής, εμπορικής

---

<sup>108</sup> (Baker & Richardson, 1997: 84)

αυτοκρατορίας, με έμφαση στα μεταποιημένα προϊόντα από τις αποικιακές πρώτες ύλες».<sup>109</sup> Αποκορύφωμα αισθητικού ενδιαφέροντος ως προς τους κανόνες διακόσμησης και χρώματος ήταν τα εκθέματα της Ινδίας και υπήρχε αυξημένη η τάση σύγκρισής τους με τα βρετανικά αντικείμενα τέχνης.

Εκτός από τα αντικείμενα που αποκτήθηκαν και προστέθηκαν στη συλλογή του South Kensington από τη Μεγάλη Έκθεση, πολλά σημαντικά αντικείμενα που αφορούσαν σύγχρονες κατασκευές, αποκτήθηκαν από τις εκθέσεις που ακολούθησαν στο υπόλοιπο του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Κοσμήματα, ψηφιδωτά, σκαλιστές κορνίζες, ασημικά, ταπισερί, κεραμικά, γυάλινα αντικείμενα από βρετανικά και ξένα περίπτερα της Έκθεσης του 1862 στο Λονδίνο, ακόμη πιο αμφιλεγόμενα αντικείμενα όπως γαλλικές υφασμάτινες κουρτίνες, μαροκινά κεραμικά, πλακάκια από την Πορτογαλία, ινδικά έπιπλα και μαρμάρινες στήλες, πήλινα σκεύη από Ουγγαρία και Μοραβία (ανατολική Τσεχία), ισπανικά μπουκάλια από δέρμα χοίρου, ενετικό γυαλί, και πολλά δείγματα ινδικών και ευρωπαϊκών κοσμημάτων από την Έκθεση του 1871 στο Λονδίνο.

Από μόνη της η Έκθεση του Λονδίνου το 1862 εφοδίασε με 75 περισσότερα κεραμικά και γυάλινα αντικείμενα τα ήδη 7 αποκτήματα από την Έκθεση του 1851. Η Έκθεση του 1867 στο Παρίσι εφοδίασε άλλα 99 κεραμικά και γυάλινα αντικείμενα και οι τρεις Εκθέσεις του Παρισιού το 1878, το 1889 και το 1900, πρόσθεσαν άλλα 100 κομμάτια στο σύνολο.<sup>110</sup> Δεν ήταν λίγα και τα ιαπωνικά κεραμικά που αποκτήθηκαν, 216 από τα οποία εκτίθεντο στην Έκθεση της Φιλαδέλφειας το 1876. Επιμελητές άλλων συλλογών αξιοποίησαν τις Εκθέσεις με άλλου είδους βασικά κίνητρα, όπως για παράδειγμα το χαμηλό κόστος παραγωγής μιας σειράς αντικειμένων και παρόλο που οι κατασκευές μπορεί να αφορούσαν αισθητικά όμορφα παραδείγματα, ο πραγματικός λόγος απόκτησης ήταν απλώς εμπορικός – διαφημιστικός. Σε μια ερώτηση που τέθηκε στον Henry Cole το 1860 σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο επηρεάζεται ένας Κινέζος παραγωγός από την έκθεση του South Kensington Museum, αυτός απάντησε:

«Νομίζω πως το πρώτο αποτέλεσμα μιας τέτοιου είδους έκθεσης είναι να προκαλέσει τον πόθο του κοινού για τα αντικείμενα· πιστεύω πως πηγαίνουν σε κινέζικα καταστήματα και λένε “Δεν μας αρέσει αυτό κι εκείνο· έχουμε δει κάτι πιο όμορφο στο South Kensington Museum”· και ο πωλητής, που γνωρίζει το συμφέρον του, το επαναλαμβάνει στον κατασκευαστή και ο κατασκευαστής, υποκινούμενος από το αίτημα, παράγει το αντικείμενο.»<sup>111</sup>

Δεν είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε μέσα από την οπτική του Cole ένα δείγμα βασικών αρχών προσφοράς και ζήτησης που εμφανίζονται έως και τη σύγχρονη εποχή στην οικονομία, το marketing και το καπιταλιστικό σύστημα.

---

<sup>109</sup> (Baker & Richardson, 1997: 85)

<sup>110</sup> (Baker & Richardson, 1997: 86)

<sup>111</sup> (Baker & Richardson, 1997: 87)



### 3. Το μουσείο στα πρόσφατα χρόνια



Εικόνα 47<sup>112</sup>

Κεντρική είσοδος μουσείου



Εικόνα 48<sup>113</sup>

Η αρχική πρόσοψη

Ως σήμερα, περισσότερο από το 85% των δημόσιων χώρων του μουσείου έχουν αναδιαμορφωθεί με σημαντικές βελτιώσεις στην πρόσβαση και στην αναπαράσταση των συλλογών, διασφαλίζοντας ότι το Victoria & Albert θα παραμείνει ένα από τα καλύτερα προοδευτικότερα μουσεία του είδους του.

---

<sup>112</sup> (Victoria and Albert Museum, 2019d)

<sup>113</sup> (Victoria and Albert Museum, 2019e)

Στεγάζει συλλογές αναγεννησιακής γλυπτικής, Ινδικής, Κινέζικης και Ιαπωνικής τέχνης, έπιπλα, γλυπτά, κεραμικά βρετανικού στυλ που δημιουργήθηκαν από το 1500 και ύστερα. Αρχιτεκτονική, μόδα, υφάσματα, φωτογραφία, πίνακες, κοσμήματα, θέατρο και παραστάσεις είναι λίγα από τα πεδία που μπορεί κανείς να βρει ανάμεσα στους χώρους, τις συλλογές και το αρχείο του.

Το μουσείο έχει ελεύθερη είσοδο, οι συλλογές του είναι προσβάσιμες σε όλους – χρειάζεται ραντεβού στις περιπτώσεις του αρχείου του Blythe House και της βιβλιοθήκης.<sup>114</sup> Διαθέτει ένα τεράστιο αρχείο που χωρίζεται σε τρία μέρη, τρεις αίθουσες μελέτης, εθνική πινακοθήκη, βιβλιοθήκη, αναγνωστήριο, πωλητήριο, τρία καφέ, εστιατόριο και χώρος αποθήκευσης αντικειμένων. Μια πλήρως ενημερωμένη βάση δεδομένων για αναζήτηση στις συλλογές και στον κατάλογο της βιβλιοθήκης είναι διαθέσιμη διαδικτυακά. Έχει ανελκυστήρα και τουαλέτες σε κάθε όροφο. Υπάρχουν σημεία ανάπαυσης επισκεπτών σε στρατηγικά σημεία σε όλη την έκταση που καταλαμβάνει καθώς και ανοιχτό δικαίωμα δημόσιου θηλασμού. Διεξάγει ομιλίες στον αμφιθεατρικό χώρο που διαθέτει και ποικιλία εργαστηρίων, εξακολουθώντας να εκπαιδεύει το κοινό με κάθε πιθανό τρόπο.

Στον ενάμισι αιώνα πορείας του, το μουσείο πάλεψε πολύ να διατηρηθεί ζωντανό και πιστό στην αποστολή του, σε σχέση με τα ολοένα αναπτυσσόμενα κοινωνικά, τεχνολογικά και πολιτισμικά πλαίσια. Σύμφωνα με την καταμέτρηση του 2015, οι συλλογές του μουσείου αριθμούν 2.278.183 αντικείμενα<sup>115</sup> εμβέλειας 2 χιλιάδων χρόνων τέχνης, με τη μορφή κάθε πιθανού μέσου, που κάνει το μουσείο ένα από τα σπουδαιότερα και πιο ολοκληρωμένα θησαυροφυλάκια του κόσμου.

Ο Henry Cole θεωρούσε ότι για τη Μεγάλη Έκθεση του 1851, τα έθνη μάζεψαν τα καλύτερα δείγματα της κατασκευαστικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας τους στους (τότε) σύγχρονους καιρούς και τα εξέθεσαν προς μελέτη και εκπαίδευση. Το Victoria & Albert Museum συνεχίζει αυτό το έργο διατηρώντας την συγχρονικότητα μεταξύ εποχής και εκθεσιακού αντικειμένου, δίνοντας έμφαση στην διαμόρφωση σύγχρονων περιοδικών εκθέσεων, αποκτώντας και εκθέτοντας εξαιρετικά δείγματα πολιτισμού του άμεσου αλλά και του απομακρυνόμενου παρελθόντος. Μας δίνει τη δυνατότητα επιλέξουμε να περιηγηθούμε ανάμεσα σε έργα χιλιάδων χρόνων ανθρώπινης δημιουργικότητας και συνεργασίας και να ανακαλύψουμε πτυχές της εξέλιξής τους.

Σημερινοί στόχοι του μουσείου είναι να αναγνωριστεί ως το κορυφαίο μουσείο τέχνης, σχεδιασμού και απόδοσης στον κόσμο και να εμπλουτίσει τη ζωή των ανθρώπων προωθώντας την έρευνα τη γνώση και την ψυχαγωγία του σχεδιαστικού κόσμου σε ένα ακόμα πιο ευρύ κοινό. Για να το καταφέρει αυτό προσπαθεί να δημιουργήσει έναν επισκέπτη παγκόσμιας κλάσης και μια μαθησιακή εμπειρία σε όλα τα σημεία και τις συλλογές. Να εστιάζει και να εμβαθύνει στη συνάφεια μεταξύ της

<sup>114</sup> (Victoria and Albert Museum, 2019b)

<sup>115</sup> (Victoria and Albert Museum, 2019b)

βρετανικής δημιουργίας και της γνώσης της οικονομίας. Να επεκτείνει την εμβέλεια τη φήμη και τον αντίκτυπο του μουσείου σε παγκόσμιο επίπεδο, να λειτουργεί με οικονομική και οργανωτική πρωτοβουλία και αποτελεσματικότητα, να παρουσιάσει το καλύτερο δυνατό ψηφιακό σχέδιο, να αποδίδει μια εξαιρετική ψηφιακή εμπειρία καθώς και να αυξάνει την ποικιλία πηγών πόρων σε ιδιωτικό και δημόσιο επίπεδο.<sup>116</sup>

Έχει καταφέρει το Victoria & Albert Museum να διαμορφώσει το γούστο στο παρελθόν;

Θεωρητικά ως προς την συμβολή του, οι ευκαιρίες που έδινε στην μελέτη και την εξερεύνηση, οι κατευθυντήριες πάνω στο τι σημαίνει και τι αποτελεί το γούστο, οι παραδοχές πάνω στο «ωραίο», αλλά και η έμπνευση που έδωσε σε κατασκευαστές, φοιτητές, μελετητές, εργαζόμενους, επιφανείς και μη, ανθρώπους από όλο τον κόσμο, οδηγούν σε καταφατική απάντηση. Μπορεί η βικτωριανή περίοδος στην οποία το μουσείο ξεκίνησε τη ζωή του να έκανε -για κάποιους- δειλά βήματα όσον αφορά τον καλλιτεχνικό πειραματισμό και να υποστήριξε την λογική της κριτικής η οποία δεν είναι πάντα προωθητική της εξέλιξης. Όμως αν θεωρήσουμε το γούστο και το στυλ ζωντανούς οργανισμούς, αποτελέσματα των εκφάνσεων της ανθρωπότητας, τότε μπορούμε να παραδεχτούμε ότι το Victoria & Albert με τις εκθέσεις και τη λειτουργία του, έχει συμβάλλει κατά πολύ στη θεώρηση της τέχνης, της τάσης και του γούστου και στη σημασία του σχεδιασμού και έχει καταφέρει να αποτυπώσει τον τρόπο που όλα αυτά κινούνται σε μια οικονομία και μια ολόκληρη εποχή της σύγχρονης ιστορίας.

---

<sup>116</sup> (Victoria and Albert Museum, 2019c)

## Γ. Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΩΝ ΔΙΕΘΝΩΝ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

### 1. Το παράδειγμα του Victoria & Albert museum

Ειδικά η Μεγάλη Έκθεση του 1851 αλλά και οι Εκθέσεις που την ακολούθησαν, αποτελούν πράγματι έμπνευση για τη δημιουργία του Victoria & Albert Museum, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα.

Πρώτον όσον αφορά την αρχική τοποθεσία και **κτηριακή** δομή του μουσείου. Στο σημείο που διοργανώθηκε η πρώτη Μεγάλη Έκθεση στο Λονδίνο, δίπλα στο Κρυστάλλινο Παλάτι., αποφασίστηκε με το πέρας της Έκθεσης, η δημιουργία της πρώτης μορφής του μουσείου Victoria & Albert. Το εγχείρημα πραγματοποιήθηκε με τα έσοδα που αποκτήθηκαν από την έκθεση αυτή. Προέκυψαν οι αλλαγές κτηρίων και τοποθεσίας που έχουμε προαναφέρει, όπως και προσθήκες σε πτέρυγες που αποφασίστηκε να δημιουργηθούν στη διάρκεια των χρόνων που ακολούθησαν (για παράδειγμα η αρχιτεκτονική πτέρυγα 1868 - 1870), παράλληλα με την διεξαγωγή των επόμενων εκθέσεων στην Ευρώπη και τον κόσμο.

Δεύτερον ως προς τα αντικείμενα που οργανώνουν τις **συλλογές** του μουσείου. Τα πρώτα έργα που αποτέλεσαν την αφετηρία της συλλογής του και εκτίθενται μέχρι σήμερα, είναι αντικείμενα που εκτέθηκαν στη Μεγάλη Έκθεση του 1851. Αφορούν έργα εφαρμοσμένων τεχνών – υφάσματα, ρολόγια, κοσμήματα κλπ, μαζί με εκτυπώσεις, βιβλιογραφικούς τόμους και φυλλάδια – υλικά που συνθέτουν έως σήμερα το αρχείο του μουσείου. Όπως και τα υπόλοιπα έργα των συλλογών, τα παραπάνω αποκτήθηκαν κυρίως από αγορές των πρώτων επιμελητών και διευθυντών του μουσείου, δωρεές κατασκευαστών και παραγωγών που είχαν το ρόλο εκθετών στην πρώτη Έκθεση, δωρεές συλλεκτών και αγορές της βασιλικής οικογένειας.

Την εξέλιξη και τη διάνθιση των συλλογών του μουσείου επηρέασαν και οι εκθέσεις που ακολούθησαν αυτή του 1851, καθορίζοντας την πορεία του στο μέλλον. Παρατίθεται φωτογραφική λίστα αποκτημάτων του μουσείου, αντιστοιχίας ενός έργου για κάθε έκθεση που έχουμε μελετήσει στην πρώτη ενότητα:



**Εικόνα 49<sup>117</sup>**  
Απόκτημα Έκθεσης 1851, Λονδίνο



**Εικόνα 50<sup>118</sup>**  
Απόκτημα Έκθεσης 1855, Παρίσι

---

<sup>117</sup> (Jeannest, 1851)

<sup>118</sup> ("Baluchar Sari", 1855)



**Εικόνα 51<sup>119</sup>**  
Απόκτημα Έκθεσης 1862, Λονδίνο



**Εικόνα 52<sup>120</sup>**  
Απόκτημα Έκθεσης 1867, Παρίσι

---

<sup>119</sup> (Morris, 1876)

<sup>120</sup> (Hilaire, 1861-67)





**Εικόνα 53<sup>121</sup>**  
Απόκτημα Έκθεσης 1878, Παρίσι



**Εικόνα 54<sup>122</sup>**  
Απόκτημα Έκθεσης 1889, Παρίσι

---

<sup>121</sup> (Talbert, 1878)

<sup>122</sup> (Gallé, 1889)





Εικόνα 55<sup>123</sup>

Απόκτημα Έκθεσης 1900, Παρίσι

Τρίτον, οι Μεγάλες Εκθέσεις ήταν συνυφασμένες με το Victoria & Albert Museum στην **αποστολή** τους, έχοντας ως βασικούς σκοπούς δημιουργίας τους να αναπτύξουν την επιρροή των τεχνών στους ανθρώπους, να συμβάλουν στην καλλιέργεια του γούστου σε παραγωγούς και καταναλωτές, και, ως αποτέλεσμα να ανοίξουν νέους κλάδους καλλιτεχνικής παραγωγής<sup>124</sup> συμβάλλοντας στην άνθιση της οικονομίας της χώρας. Ένας ακόμη κοινός στόχος ήταν να αποτελούν μέσα εκπαίδευσης για τον κόσμο και να προσφέρουν γνώση σε μεγαλύτερη μερίδα κοινού.

## **2. Άλλα μουσεία εφαρμοσμένων τεχνών ως αποκύημα των διεθνών εκθέσεων**

Το Victoria & Albert Museum δεν είναι το μόνο μουσείο που επηρεάστηκε άμεσα ή έμμεσα από τη διοργάνωση των Διεθνών Εκθέσεων. Διαπιστώνουμε ότι τα χρόνια που αποτέλεσαν τη δομή του δεκάτου ενάτου αιώνα, οι διεθνείς εκθέσεις ήταν μια ιδέα που από τη στιγμή που εφαρμόστηκε έγινε επιτυχία και ξεκίνησε να αποτελεί πολιτισμική τάση.

Ιδρύματα διαφόρων ειδών που στέγαζαν και αναδείκνυαν συλλογές αναπτύχθηκαν στην Ευρώπη και όλο τον κόσμο – μια και οι πολιτισμικές αλλαγές επηρέαζαν πλέον το σύνολο της ανθρωπότητας πολύ πιο ραγδαία απ' ό,τι έως τότε. Η τάση δημιουργίας ιδρυμάτων για την ανάπτυξη και την διάδοση της γνώσης προφανώς δεν

---

<sup>123</sup> (Gallé, 1900)

<sup>124</sup> (Board of Education, 1891 - 1903)

αφορούσε αποκλειστικά τις εφαρμοσμένες και τις διακοσμητικές τέχνες. Πολλά ιδρύματα φυσικής ιστορίας, αρχαιολογικά μουσεία και η πλειονότητα των εθνικών μουσείων αναπτύχθηκαν στη διάρκεια και προς τα τέλη του συγκεκριμένου αιώνα, μεταξύ άλλων, για να ικανοποιήσουν την όρεξη για κατανάλωση γνώσης, την περιέργεια του ανθρώπου, καθώς και να καλύψουν μια εσωτερική ανάγκη σειράς, ταξινόμησης και κατανόησης ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου κόσμου.

Μερικά παραδείγματα άλλων ευρωπαϊκών ιδρυμάτων εφαρμοσμένων και διακοσμητικών τεχνών που άνοιξαν στο κοινό τις πύλες τους, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, είναι:

Το Μουσείο διακοσμητικών τεχνών του Παρισιού (σημερινό “MAD”, 1882)

Το Museum of Decorative arts του Βερολίνου (1868)

Το Leipzig Museum of applied arts (Λειψία, Γερμανία 1874)

Το Μουσείο Εφαρμοσμένων Τεχνών της Βουδαπέστης (Iparművészeti Múzeum 1893)

Το Museum Angewandte Kunst (Φρανκφούρτη, 1881)

Το Imperial Royal Austrian Museum of Art and Industry (σημερινό “MAK”, 1863)

Το Μουσείο εφαρμοσμένων τεχνών της Κολωνίας (σημερινό “MAKK”, απόφαση ίδρυσης 1888)

Το Arts and Crafts Museum του Ζάγκρεμπ (1880)

Το Westfries Museum (Ολλανδία, 1881)

Το Μουσείο διακοσμητικών τεχνών της Πράγας (1885)

Το Μουσείο εφαρμοσμένων τεχνών στο Πόζναν (παρακλάδι του μουσείου του Πόζναν που ιδρύθηκε το 1857)

Το Wisbech and Fenland Museum (Ουίσμπετς, Αγγλία, 1847)

Το Norwegian Museum of Decorative Arts and Design (1876)

Το παράδειγμα του μουσείου διακοσμητικών τεχνών του Παρισιού, μάλιστα, αναφέρει ξεκάθαρα στις πληροφορίες ίδρυσής του, ότι αποτελεί αποτέλεσμα έμπνευσης των μεγάλων εκθέσεων του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>125</sup> Δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε και το Musée d'Orsay, που παρόλο που άνοιξε στα τέλη του επόμενου αιώνα, φιλοξενεί πολλά παραδείγματα αντικειμένων από τις διεθνείς εκθέσεις,

---

<sup>125</sup> (MadParis, 2019)

αξιοποιώντας ως στέγη του το κτήριο του παλιού σιδηροδρομικού σταθμού Orsay που δημιουργήθηκε για την Έκθεση του 1900.<sup>126</sup>

Να σημειωθεί πως η παραπάνω ενδεικτική λίστα αφορά μουσεία εφαρμοσμένων και διακοσμητικών τεχνών, χωρίς να αναφέρεται στα υπόλοιπα είδη που αναπτύχθηκαν μαζικά την ίδια περίοδο - όπως πολλά πανεπιστημιακά, μουσεία που εξέθεταν αποκλειστικά κεραμικά, γυάλινα, υφάσματα, κοσμήματα, ρολόγια και άλλα είδη που συγκαταλέγονται στις τέχνες που μελετάμε, ή ιδιωτικές συλλογές. Το πλήθος ιδρυμάτων που δημιουργούνται συνολικά εκείνη την περίοδο, στην Ευρώπη και τον υπόλοιπο κόσμο, αναπτυσσόταν πολλαπλασιαστικά.

Εκτός Ευρώπης, ενδιαφέρον έχει το παράδειγμα του Μητροπολιτικού Μουσείου Νέας Υόρκης (1870) που είχε ως βασικό σκοπό «...την εγκαθίδρυση και τη διατήρηση ενός μουσείου και μιας βιβλιοθήκης τέχνης στη Νέα Υόρκη, για την ενθάρρυνση και την ανάπτυξη της μελέτης των καλών τεχνών και της εφαρμογής της τέχνης στη βιομηχανία και την καθημερινή ζωή, την προαγωγή γενικών γνώσεων σχετικών με τέτοιου είδους ζητήματα καθώς και την παροχή εκπαίδευσης του κοινού για τους ανωτέρω σκοπούς.»<sup>127</sup>. Μια αποστολή που διατηρήθηκε, όπως αναγράφεται στην επίσημη ιστοσελίδα του, για 140 χρόνια.

Αξίζει να αναφερθούμε στην εκθεσιακή διάταξη του ανά ήπειρο, έθνος ή πολιτιστικό υπόβαθρο, κάτι που θυμίζει τις βασικές διατάξεις ταξινόμησης των διεθνών εκθέσεων και που ακολουθείται ακόμη, δύο αιώνες αργότερα, σε μεγάλα μουσεία και εκθεσιακές διοργανώσεις, όπως οι διάσημες *biennale*.

Στην εικόνα βλέπουμε αντικείμενο που απέκτησε το Μητροπολιτικό Μουσείο από δωρεά συλλέκτη και είχε εκτεθεί πρώτη φορά στη Μεγάλη Έκθεση του Παρισιού, το 1878.



Εικόνα 56<sup>128</sup>

<sup>126</sup> (Musée d'Orsay, 2019)

<sup>127</sup> (Metropolitan Museum of Art, 2019)

<sup>128</sup> (Jackson & Graham, 1870-75)

### 3. Οι πρώτες διεθνείς Εκθέσεις ως ιδεολογικό έρεισμα για τη δημιουργία μουσείων εφαρμοσμένων τεχνών

Το μουσείο Victoria & Albert ως πρώτο του είδους, καθώς και τα μουσεία εφαρμοσμένων τεχνών που το ακολούθησαν, συνδέεται με τις Μεγάλες Εκθέσεις σε μεγάλο βαθμό, όσον αφορά τον ευρύτερο **ιδεολογικό προσανατολισμό**.

Η πρώτη Μεγάλη Έκθεση αποτέλεσε ένα πολύ σημαντικό σημείο καμπής στην ιστορία του δημόσιου θεάματος γιατί ανέμειξε μια σειρά τεχνικών παρουσίασης δανεισμένη από άλλα μέσα. Κάποια δημόσια μουσεία της Βρετανίας, μερικά κερδοσκοπικά ψυχαγωγικά ιδρύματα (αίθουσες που έμοιαζαν με θέατρα, διακοσμημένες ώστε να θυμίζουν διαφορετικές εποχές της ιστορίας), ατραξιόν του Λονδίνου όπως το Egyptian Hall, γκαλερί εμπορικής τέχνης, στοές κοινωνικοποίησης κ.ά., αποτέλεσαν δείγματα ιδεών για τη δημιουργία ενός μείγματος τεχνικών που μεταφράστηκε σε εκθεσιακές τεχνικές με έναν βαθύ και επιδραστικό αντίκτυπο στην κοινή γνώμη και τη μεταγενέστερη ανάπτυξη των μουσείων, των γκαλερί και των εκθέσεων.<sup>129</sup>

Η Έκθεση του 1851 ήταν το πρώτο γεγονός για τη σειρά μεγαλειωδών εκθέσεων που ακολούθησαν. Κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του δεκάτου ενάτου αιώνα, διεθνείς εκθέσεις μικρότερης εμβέλειας πραγματοποιήθηκαν στο Δουβλίνο, τη Νέα Υόρκη τη Βιέννη, τη Φιλαδέλφεια, το Σύδνεϋ, την Ατλάντα, το Άμστερνταμ, τη Βοστώνη, το Σικάγο, το Νάσβιλ, τη Νέα Ορλεάνη, την Καλκούτα, την Αμβέρσα και πολλές άλλες πόλεις. Παρόλα αυτά, οι Εκθέσεις του Λονδίνου και του Παρισιού που εξετάσαμε ήδη, αποτελούσαν κολοσσιαίες διοργανώσεις που επηρέασαν μαζικότερα το κοινό, εξαιτίας της δύναμης των πόλεων διεξαγωγής τους. Ακόμη και η αναβίωση των Ολυμπιακών αγώνων από το 1896, έχει συνδεθεί ιδεολογικά με τις εκθέσεις αυτές.

Ωστόσο, από τη μια διεθνή έκθεση στην επόμενη, κάθε έθνος αναζητούσε να υπερβεί την κλίμακα και τον αντίκτυπο των προηγούμενων εκθεσιακών εγκαταστάσεων και περιπτέρων, έχοντας μεταξύ άλλων στους στόχους του, να αναπτρώσει το εθνικό πρεστίτζ και την οικονομική ανάπτυξη. Τα κόστη για την δημιουργία τέτοιου είδους εγχειρημάτων ήταν τεράστια, γεγονός που, προς το τέλος του αιώνα, φάνηκε ασύμφορο σε χορηγούς, συμμετέχοντες και κυβερνώντες.

Ήδη από τη δεκαετία του 1880, ο Frederic Le Play, αρχηγός της Έκθεσης του 1867 στο Παρίσι, στην προσπάθεια του να προβλέψει την πιθανότητα οικονομικής καταστροφής εξαιτίας της επόμενης Έκθεσης (1889), πρότεινε την επένδυση του κράτους σε μονιμότερους αρχιτεκτονικούς χώρους με σταθερές αίθουσες στις οποίες θα εναλλάσσονται οι εκθέσεις και θα παρέχουν εστιατόρια και άλλους χώρους αναψυχής.<sup>130</sup> Παρόλο που δεν εισακούστηκε άμεσα από τους διοργανωτές, θα

<sup>129</sup> (Baker & Richardson, 1997: 81)

<sup>130</sup> (Chandler, n.d. c)

μπορούσαμε να πούμε πως η ιδέα του για κατασκευές μονιμότερων εκθεσιακών χώρων λειτούργησε υποσυνείδητα στη δημιουργία σταθερότερων ιδρυμάτων όπως είναι τα μουσεία, δίνοντας άλλο ένα παράδειγμα ιδεολογικού αποτελέσματος των μεγάλων εκθεσιακών διοργανώσεων.

Οι αλλαγές στις αναπτυξιακές δομές των πόλεων και η κοινωνική πολιτική ήταν επίσης συνυφασμένες με τις μεγάλες Εκθέσεις. Στα τελευταία παραδείγματα που παρουσιάστηκαν στην πρώτη ενότητα, εντοπίσαμε προβληματισμούς σχετικούς με το αν η αλληπάλληλη διοργάνωση εκθέσεων τέτοιας εμβέλειας ήταν τελικά συνολικά ωφέλιμη ή όχι, για τους κατοίκους της εκάστοτε διοργανώτριας πόλης. Ακόμη, βρίσκουμε μεγάλη σύνδεση μεταξύ της αλλαγής της συνολικής αστικής δομής της πόλης του Παρισιού, με σχεδιασμούς μονιμότερων αρχιτεκτονικών κατασκευών για τη στέγαση αντικειμένων των διεθνών εκθέσεων και με τα πλάνα διευκόλυνσης εισροής, παραμονής και μετακίνησης μεγάλων πληθυσμών για τους σκοπούς των Εκθέσεων αυτών. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα της πρώτης δημιουργίας μετρό στο Λονδίνο το 1863 και στο Παρίσι το 1900<sup>131</sup>, των περιοχών που διαμορφώθηκαν γύρω απ' το Trocadero Hill και το Champs Elysees, των αλλαγών στο κυκλοφοριακό σύστημα και την ευρύτερη αστική δομή, στο Παρίσι – κινήσεις που εξυπηρετούσαν ανθρώπους όλων των κοινωνικών τάξεων.<sup>132</sup>

Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο θα μπορούσαμε επίσης να πούμε, ότι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η δημιουργία διεθνών διοργανώσεων σε συνδυασμό με την ταυτόχρονη ανάπτυξη των μουσείων και της θεωρίας της ιστορίας της τέχνης, είχε σαν αποτέλεσμα να επαναπροσδιοριστούν οι καλλιτέχνες, οι ξεχασμένες σχολές τεχνών και η συνολική εκπαίδευση. Νέοι επαγγελματικοί κλάδοι αναπτύχθηκαν αυτή την περίοδο, όπως η κριτική τέχνης, η επιμέλεια εκθέσεων, η ηλεκτρολογία, η φωτογραφία και άλλοι πολλαπλασιάστηκαν σε ζήτηση, όπως η διδασκαλία σε σχολές τέχνης, ο τομέας της παραγωγής, η απασχόληση σε κατασκευαστικές εταιρείες, η μηχανική, η αρχιτεκτονική, η διακοσμητική, κ.λπ.

Πολύ μεγάλες αλλαγές διαπιστώνουμε συνολικά στον τομέα της **εκπαίδευσης**. Η δημιουργία και η ραγδαία ανάπτυξη εκπαιδευτικών σχολών που ήταν σχετικές με την τέχνη παρατηρήθηκε παράλληλα με τη δημιουργία εκθεσιακών διοργανώσεων στην Ευρώπη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Κι αυτό όχι μόνο στα μεγάλα αστικά κέντρα, αλλά και στις βιομηχανικές ζώνες σε πόλεις της επαρχίας. Η τάση αυτή εκδηλώνεται σε αναφορές στον βρετανικό τύπο ξεκινώντας να αναπτύσσεται ταχύτατα το χρονικό διάστημα 1853 – 1857.<sup>133</sup>

Στην περίοδο που διεξήχθη η Μεγάλη Έκθεση του 1851, στη Γαλλία υπήρχαν ήδη άφθονες σχολές τέχνης και σχεδιασμού. Μόνο στο Παρίσι υπήρχε η σχολή εμπορικών τεχνών (Arts et Métiers), η σχολή καλών τεχνών, το Ecole Gratuite de

---

<sup>131</sup> (Misachi, 2019)

<sup>132</sup> (Levin, 2012)

<sup>133</sup> (Various Authors, 1853-1857)

Dessin. Στη Λυών υπήρχαν ήδη σχολές διακοσμητικών τεχνών στις οποίες οι Βρετανοί απέδιδαν το γαλλικό μεράκι και την επιτυχία.

Στη σύγκριση του διακοσμητικού σχεδίου και του επιπέδου των κατασκευαστικών προτύπων μεταξύ Βρετανίας και Γαλλίας, οι Άγγλοι πάντα έρχονταν αντιμέτωποι με το γεγονός ότι οι Γάλλοι είχαν επενδύσει περισσότερο στην καλλιτεχνική εκπαίδευση, από τους ίδιους.

Το 1853 ιδρύθηκε το Bristol School of Practical Art για «το καλό της βιομηχανικής κοινότητας». Σχολές εκπαίδευσης τέχνης φαίνεται πως χρηματοδοτήθηκαν και σχηματίστηκαν στο Λονδίνο το 1863 και, για τους σκοπούς της εκπαίδευσης, δημιουργήθηκαν πρόσθετες γκαλερί. Το 1868 δημιουργήθηκαν κτήρια που προορίζονταν για σχολές ναυτικής αρχιτεκτονικής (αργότερα γνωστό ως Royal College of Science). Από το 1853 έως και το 1899 η Βρετανική κυβέρνηση είχε παράρτημα της πολιτικής της το τμήμα επιστημών και τεχνών. Το αποκαλούμενο Science and Art Department, εμπνεόμενο από τη δύναμη της τεχνολογικής ανάπτυξης και εξέλιξης, που έδινε βαρύτητα όχι μόνο στην τέχνη όπως την γνώριζαν ως τότε, αλλά και στην εξέλιξη της τεχνολογίας και την βελτίωση του σχεδίου.

Μετά τη διαμόρφωση της πρώτης έκθεσης του Λονδίνου, φαίνεται πως το ζήτημα της Βρετανικής εκπαίδευσης αποτελούσε πλέον ζήτημα εθνικού συμφέροντος. Δεν είναι τυχαίο που η Βασιλική Επιτροπή της Έκθεσης του 1851 έδινε 35 υποτροφίες ετησίως για μελέτη και έρευνα στην επιστήμη, τη μηχανική και τον σχεδιασμό μαζί με άλλα βραβεία που προωθούσαν την έρευνα, διευρύνοντας τις ευκαιρίες για εξέλιξη.<sup>134</sup>

Ένα πολύ σημαντικό πρόσωπο που συνέβαλε στη χρηματοδότηση σχολών τέχνης στην Αγγλία ήταν ο John Lewis Ricardo<sup>135</sup> – μεταξύ άλλων, μέλος του κοινοβουλίου, διευθυντής τράπεζας και ιδρυτής σιδηροδρομικής εταιρείας. Στα αρχεία του Victoria & Albert<sup>136</sup> βρίσκονται αποκόμματα από εφημερίδες που αποδεικνύουν ότι ήδη τα πρώτα χρόνια μετά την ολοκλήρωση της Έκθεσης του 1851, πραγματοποιήθηκαν κρατικές χρηματοδοτήσεις για σχολές που άνοιξαν στη βρετανική επαρχία και στο Λονδίνο. Στα ίδια αρχεία υπάρχουν αναφορές ότι ο Ricardo πίστευε πως τα χρήματα που δαπανούνταν στα πάρκα και στη συντήρηση «άδειων παλατιών» ήταν πολύ περισσότερα από όσα ήταν αναγκαία κι επιπλέον ότι μέρος τους μπορούσε να αποδοθεί στο κομμάτι της εκπαίδευσης. Υποστήριξε επίσης ότι ο Henry Cole αξιοποιούσε μεγάλους κυβερνητικούς προϋπολογισμούς στο Government School of Design που διεύθυνε μαζί με τον Redgrave, από το 1853<sup>137</sup>, τη στιγμή που πολύ μικρότερα ποσά κατευθύνονταν στην ευρύτερη εκπαίδευση στη Βρετανία, ερχόμενος σε ανοιχτή αντιπαράθεση μαζί του.

---

<sup>134</sup> (Royal Commission for the Exhibition of 1851, 2019)

<sup>135</sup> (The Morning Post, 1862)

<sup>136</sup> Εικόνα 56: (Victoria and Albert Museum Archive, 2019b)

<sup>137</sup> (Government School of Design (London), 2019)



**Εικόνα 57**

Απόσπασμα από το αρχείο αποκομμάτων Τύπου, του V&A museum

Είκοσι σχολές φαίνεται να είχαν δημιουργηθεί, μόλις τα πρώτα χρόνια που ακολούθησαν την Μεγάλη Έκθεση 1851, σε κατασκευαστικές περιοχές του Ηνωμένου Βασιλείου, όπως στο Manchester, Birmingham, Leeds, Δουβλίνο και Γλασκόβη. Οι σχολές που δημιουργούνταν ήταν σχολές τεχνών που δίδασκαν την εκτίμηση της τέχνη και σχεδιασμού, τη βελτίωση της ποιότητας παραγωγής και τη δημιουργία ανταγωνιστικού προϊόντος.

Την ίδια περίοδο, εξαιτίας της ολοένα αυξανόμενης δημιουργίας θέσεων εργασίας, περισσότεροι άνθρωποι απασχολούνταν ως εργατικό δυναμικό. Αοτέλεσμα αυτού υπήρξε η ανάγκη δημιουργίας χώρων απασχόλησης παιδιών, στοιχείο που διαμόρφωσε τη διαδικασία και τη **δυνατότητα εκπαίδευσης** του ατόμου σε μικρότερη ηλικία, κάνοντας την εφικτή σε μεγαλύτερη πληθυσμιακή ομάδα και αναπτύσσοντας άμεσα το συνολικό μορφωτικό επίπεδο.





Εικόνα 58<sup>138</sup>

Κτήριο Εκπαίδευσης και Διδασκαλίας, από την Έκθεση στο Παρίσι το 1900

Σε πιο πρακτικό επίπεδο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα μουσεία που αναπτύχθηκαν εμπνεύστηκαν από τις διεθνείς εκθέσεις και στις **καινοτομίες** που ανέδειξαν τόσο μαζικά. Για παράδειγμα, η εφεύρεση του κλιματισμού στις αίθουσες τέχνης (που παρουσιάστηκε στην έκθεση του Παρισιού 1878) και η καινοτομία του ηλεκτρισμού και της χρήσης του, που έφερε μαζί της την πρωτοπορία των πρώτων νυχτερινών επισκέψεων με αφετηρία μια προγενέστερη μορφή του Victoria & Albert Museum. Μπορούμε να σκεφτούμε ότι ήταν από τις πρώτες φορές στην ιστορία του μουσείου που προέκυψαν ζητήματα αξιοποίησης φυσικού και τεχνητού φωτισμού, σε έναν εκθεσιακό χώρο. Ας μην ξεχνάμε ότι αναφερόμαστε σε μια περίοδο που ο σχηματισμός ιδρυμάτων είχε πλέον συγκεκριμένους σκοπούς και στόχους.

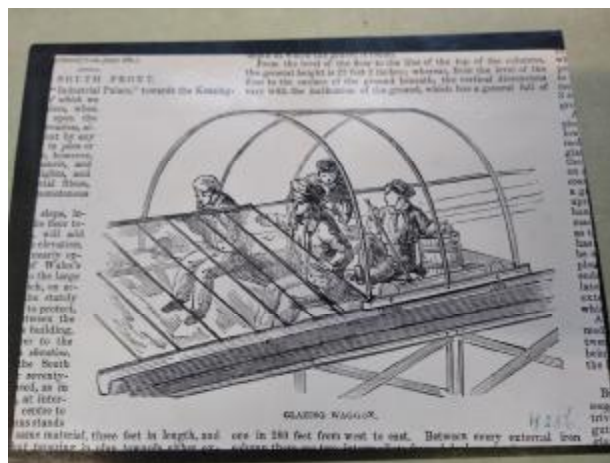
<sup>138</sup> ("Palais de l'éducation et de l'Enseignement", 1900)



Εικόνα 59<sup>139</sup>

Καινοτομία του κλιματισμού στις διεθνείς εκθέσεις, Παρίσι, 1878

Ταυτόχρονα οι καινοτομίες στα αρχιτεκτονικά ζητήματα ήταν ιδιαίτερα σημαντικές. Το παράδειγμα του Joseph Paxton με την κατασκευή του Κρυστάλλινου Παλατιού, που μπορούσε να συγκρατήσει μεγάλο αριθμό εκθεσιακών ογκωδών αντικειμένων ταυτόχρονα με τόσο μεγάλες πληθυσμιακές ποσότητες σε κέλυφος σιδήρου και γυαλιού, δείχνει τις προβληματικές που δημιουργήθηκαν στο σχεδιασμό των μεγάλων εκθέσεων και που κλήθηκαν να λυθούν για να δημιουργήσουν το εκθαμβωτικό και επιτυχημένο αποτελέσματα που έμεινε στην ιστορία.

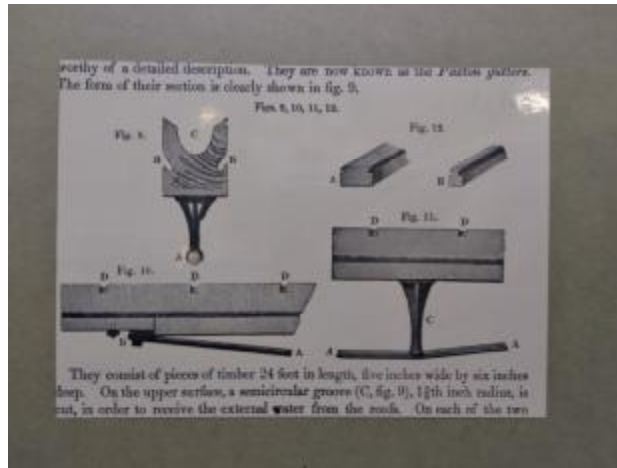


Εικόνα 60<sup>140</sup>

Μηχανισμός που δημιουργήθηκε υποβοηθητικά για την κατασκευή της οροφής του Κρυστάλλινου Παλατιού

<sup>139</sup> ("Water Pipes for the Fountains, Elevators, and Air Conditioners at the 1878 Exposition", 1878)

<sup>140</sup> (World History Archive, 1850)



Εικόνα 61<sup>141</sup>

Λεπτομέρεια των “Paxton gutters”, κατασκευής βοηθητικής στην κίνηση του βρόχινου νερού.

<sup>141</sup> (Victoria and Albert Museum Archive, 2019a)

## Συμπεράσματα – Συζήτηση

Οι Διεθνείς Εκθέσεις αποτέλεσαν αναντικατάστατο υπόβαθρο για τη σύγχρονη ιστορία και τη δημιουργία μοντέρνων αντικειμένων τέχνης. Από την πρώτη στιγμή που διοργανώθηκε η πρώτη Έκθεση στο Λονδίνο το 1851, οι εκθέσεις έχουν αποτελέσει παράθυρα για τον πολιτισμό για την αλλαγή, την εξέλιξη, την ανάδειξη της ανθρώπινης διανόησης. Επηρέασαν τόσο τους άμεσους επισκέπτες και συμμετέχοντες, όσο και πολίτες από όλο τον κόσμο που μάθαιναν για τα τεκταινόμενα μέσα από τον τύπο και τις διάφορες δημοσιεύσεις που ακολουθούσαν, καθώς και την εμπειρία που έφερναν μαζί τους οι ταξιδιώτες από κάθε γωνιά της γης.

Έδιναν χώρο στον μακρόκοσμο της συνολικής συμπεριφοράς και έκφρασης της ανθρωπότητας του 19<sup>ο</sup> αιώνα να αντανάκλασται μέσα από τον μικρόκοσμο επιτευγμάτων της ανθρώπινης δημιουργικότητας, με τα δεδομένα της μεσαίας τάξης του δυτικού κόσμου, που ήταν βασισμένα σε μεγάλο βαθμό στις ιδέες του Διαφωτισμού.

Ένα βασικό πολιτικό κίνητρο για τη δημιουργία των διεθνών εκθέσεων ήταν να ενδυναμωθεί η διοργανώτρια πόλη και να αντικατοπτριστεί η χώρα ως σύμβολο δύναμης, δημιουργικότητας, ευρηματικότητας και σταθερότητας έθνους, δείχνοντας τη θέση της στα δεδομένα της εποχής.

Μπορεί οι παγκόσμιες εκθέσεις να μην αποτελούσαν εξολοκλήρου προαγγέλους της παγκόσμιας ειρήνης όπως υποστήριζαν, αλλά έδειχναν τη δυνατότητα διεθνούς συνεργασίας σε μια περίοδο μεγάλης καχυποψίας.

Ως μέσα ψυχαγωγίας και εκπαίδευσης έδιναν ευκαιρίες σε πολλούς. Στους βιομήχανους να ελέγχουν τον ανταγωνισμό τους, να παίρνουν ιδέες και να δικτυώνονται. Στους παραγωγούς και τους τεχνίτες κάθε είδους να αναγνωρίζουν τα μειονεκτήματα, τις ανεπάρκειες και τα προβλήματα που έπρεπε να ξεπεράσουν ώστε να βελτιωθεί το σχέδιο και η ποιότητα παραγωγής. Με αυτό τον τρόπο δημιουργούνταν οι προϋποθέσεις ώστε η τέχνη να να εμπορευματοποιηθεί, να εξαπλωθεί και να έχει ζήτηση και κινητικότητα στην αγορά.

Η διαδικασία αυτή οδήγησε στον εκδημοκρατισμό της τέχνης. Πλέον δεν είναι μια έννοια που επεξεργάζεται από λίγους. Περισσότεροι άνθρωποι απασχολούνται θεωρητικά και πρακτικά μαζί της. Την ίδια στιγμή αναπτύσσονται πολλές σχολές τέχνης και δημιουργούνται μαζικά ιδρύματα που εκθέτουν δείγματα της ραγδαίας αυτής εξέλιξης: Τα μουσεία.

Τα μουσεία μέσα από τις συλλογές τους εξυπηρετούσαν το κοινό ως εκπαιδευτήρια. Συγκεκριμένα τα μουσεία εφαρμοσμένων και διακοσμητικών τεχνών, εξυπηρετούσαν ως θησαυροφυλάκια καταγραφών των συνεισφορών της επιστήμης και της βιομηχανίας, στην ανθρωπότητα.

Η συνομιλία μεταξύ ιδιοτήτων, τάξεων, επαγγελματών έχει σαν αποτέλεσμα την εξέλιξη. Η θεματολογία του αντικειμένου τέχνης αλλάζει μαζί με την αντίληψη του χρόνου και του χώρου αφήγησης.

Στο πλαίσιο μιας ιδιαίτερα μοραλιστικής περιόδου, της βικτωριανής, τα μουσεία καταφέρνουν με τη σειρά τους, μετά τις εκθέσεις, να προάγουν την κοινωνική και ηθική κατάσταση της μεγάλης πλειονότητας πολιτών. Ανοίγουν το ωράριο λειτουργίας τους, μειώνουν το αντίτιμο εισιτηρίου τους, δίνουν ευκαιρίες εκπαίδευσης σε περισσότερους.

Το Victoria & Albert αποτελεί πρότυπο ίδρυμα αυτών των ιδεών, ως αποκόρημα της Μεγάλης Έκθεσης του 1851, συνδεδεμένο μαζί της ιδεολογικά, κτηριακά και εκθεσιακά.

Ο σημερινός ορισμός και η αξιοποίηση των εκθέσεων, του μουσείου, του χώρου, έχουν άμεση σχέση με τη ραγδαία ανάπτυξη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τη δημιουργία των εκθέσεων τότε. Οι αναζητήσεις και οι παρατηρήσεις του σημερινού ανθρώπου ως προς την αξιοποίηση των συλλογών του μουσείου αλλά του ίδιου του θεσμικού τους ρόλου, είναι επίσης αλληλένδετες με τη διατήρηση και τη συντήρηση τους μέσα στα χρόνια. Όπως κάθε απόσπασμα ιστορίας δεν θα μπορούσε να υπάρξει χωρίς το υπόβαθρό της, έτσι και η τέχνη όπως τη γνωρίζουμε σήμερα δεν θα υπήρχε χωρίς να έχει προηγηθεί η ραγδαία ανάπτυξη του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

### **Τελικά τι είναι εφαρμοσμένες και καλές τέχνες;**

Γιατί μελετάμε, όμως, συγκεκριμένα την κατηγορία μουσείων εφαρμοσμένων τεχνών; Τι μπορεί να ενταχθεί στις καλές και τι στις εφαρμοσμένες τέχνες;

Σήμερα, καλές τέχνες θεωρούνται η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, η μουσική, τα εικαστικά, η λογοτεχνία – ποίηση, το θέατρο, ο κινηματογράφος. Υπάρχουν επίσης οι τέχνες της φωτογραφίας και των κόμικς που δεν θεωρούνται πλήρως αποδεκτές της κατηγορίας. Για κάποιους οι καλές τέχνες υπηρετούν το κάλλος και αποσκοπούν στην αισθητική απόλαυση.

Εφαρμοσμένες τέχνες θεωρούνται, ανάμεσα σε άλλες, η διακοσμητική, η γραφιστική, η υφαντουργία, η αργυροχρυσοχοΐα, η μαγειρική. Δεν έχουν σαφή ορισμό. Δεν θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι περισσότερο συνυφασμένες με το πρακτικό ή το κατασκευαστικό κομμάτι απ' ότι οι «καλές», ούτε να τις συγκρίνει αντικειμενικά σε σχέση με τη σπουδαιότητα ή την ανωτερότητα τους.

Στο υποσυνείδητό μας ακόμη και σήμερα, ένας σεφ ή ένας γραφίστας δε θεωρούνται καλλιτέχνες με τον ίδιο τρόπο που θεωρούνται ένας ζωγράφος, ή ένας μουσικός.

Ο διαχωρισμός δεν έχει να κάνει σαφώς ούτε με τη χρήση εργαλείων για την παραγωγή τους (βλέπε πινέλα, σκεύη, χάρακες), αλλά ούτε και με την αναγκαιότητα

τους στην ανθρώπινη ύπαρξη - εξετάζοντας το είτε από τη μεριά του πομπού είτε απ' του δέκτη.

Το μόνο σίγουρο είναι ότι οι εφαρμοσμένες τέχνες έχουν συνδεθεί αρκετά με τις διακοσμητικές τέχνες και ότι έχουν κάποια σχέση με την ανάπτυξη τεχνολογικών εφαρμογών και καινοτομιών που κατάφεραν να δημιουργηθούν και να ακμάσουν μέσα στο πλαίσιο του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δίνοντας εφόδια για την εξέλιξή τους στο μέλλον.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Ashton, T. S. (2007). *Η Βιομηχανική Επανάσταση*. Αθήνα: Τόπος.
- Auerbach, J. A., & Hoffenberg, P. H. (2008). *Britain, the Empire, and the World at the Great Exhibition of 1851*. Farnham: Ashgate.
- Baker, M., & Richardson, B. (1997). *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum* (p. 80). London: V&A Publications.
- Binet, R. (1900). *The Monumental Gate: Paris, France*. [Congress and Exhibition]. 1900 World Fair in Paris, Retrieved from:  
<http://architectuul.com/architecture/the-monumental-gate>
- Board of Education (1857) *Notices History of the Planning and Building of the new art museum*. V&A History Archive of the V&A museum, London, UK.
- Bowen, M. (2014, February 10). Manet's Pavilion and the 1867 Exposition Universelle [Blog post]. Retrieved from: <http://albertis-window.com/2014/02/manets-pavilion-and-the-1867-exposition-universelle/>
- Burns, E. M. (2006). *Ευρωπαϊκή Ιστορία - Ο Δυτικός Πολιτισμός Νεότεροι Χρόνοι* (σελ. 461). Αθήνα: Επίκεντρο.
- Calotype. 2019. In Encyclopædia Britannica. Retrieved June 7, 2019, from <https://www.britannica.com/technology/calotype>
- Chandler, A. (n.d. a). Empire of Autumn: The French Exposition Universelle of 1867. Retrieved from: <http://www.arthurchandler.com/paris-1867-exposition>
- Chandler, A. (n.d. b). Heroism in Defeat: The Paris Exposition Universelle of 1878. Retrieved from: <http://www.arthurchandler.com/new-pageparis-1878-exposition>
- Chandler, A. (n.d. c). Revolution: The Paris Exposition Universelle of 1889. Retrieved from: <http://www.arthurchandler.com/paris-1889-exposition>
- Corbey, R. (1993). Ethnographic Showcases, 1870-1930. *Cultural Anthropology*, 8(3), 338-369. Retrieved from:  
[https://www.jstor.org/stable/656317?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/656317?seq=1#page_scan_tab_contents)
- Daniels, M. (2013). Paris National and International Exhibitions from 1798 to 1900: A Finding-List of British Library Holdings. *Electronic British Library Journal*. Ανακτήθηκε από: <https://www.bl.uk/eblj/2013articles/article6.html>
- De Tholozany, P. (2011). *Paris: Capital of the 19<sup>th</sup> Century – The Expositions Universelles in Nineteenth Century Paris*. Retrieved from:  
<https://library.brown.edu/cds/paris/worldfairs.html#de1900>



- Dorment, R. (2004, Dec 22). The Shop that Sold Art's New Dream. *The Telegraph*. Retrieved from <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3633838/The-shop-that-sold-arts-new-dream.html>
- Dreyfus Affair. 2019. In Encyclopædia Britannica. Retrieved June 7, 2019, from <https://www.britannica.com/event/Dreyfus-affair>
- Émile Gallé. 2019. In Encyclopædia Britannica. Retrieved June 7, 2019, from <https://www.britannica.com/biography/Emile-Galle>
- Franco-German War. 2019. In Encyclopædia Britannica. Retrieved June 7, 2019, from <https://www.britannica.com/event/Franco-German-War>
- Gombrich, E. H. (1998). *Το Χρονικό της Τέχνης*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Government School of Design (London). (2019). *Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851-1951*. University of Glasgow History of Art and HATII, online database 2011. Retrieved from: [https://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php?id=msib4\\_1267714397](https://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php?id=msib4_1267714397)
- Great Britain Royal Commission for the Paris Exhibition (1868). *Reports on the Paris Universal Exhibition, 1867: Presented to Both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*. London: Printed by G. E. Eyre and W. Spottiswood for H. M. Stationery. Retrieved from: <https://archive.org/details/ParisExhibition>
- Gwin, K. (2008). The Axis of Change: The Great Exhibition of 1851. Presented at Harding University HIST 461 Senior Seminar, Searcy, 2008. Searcy, AR: Harding University. Retrieved from: <https://www.yumpu.com/en/document/view/22171254/the-axis-of-change-the-great-exhibition-of-1851-harding-university>
- Harari, Y. N. (2015). *Μια Σύντομη Ιστορία του Ανθρώπου*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Heidegger, M. (2006). *Η Τέχνη και ο Χώρος*. Αθήνα: Ίνδικτος.
- Hilaire (1861-67). *Cabinet* [Furniture]. Furniture and Woodwork Collection, Victoria & Albert Museum, London. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O59326/cabinet-hilaire/>
- History (2018). *Statue of Liberty*. Retrieved from <https://www.history.com/topics/landmarks/statue-of-liberty>
- Inventing Europe (2019). Eiffel Tower, Paris Exhibition, France, 1889. Retrieved from: <http://www.inventingeurope.eu/knowledge/showing-off-to-the-world&object>

- Κανιάρη, Α. (2013). *Το Μουσείο ως Χώρος Ιστορίας της Τέχνης: Εκθέσεις, Συλλογές και η Τέχνη από τον 19ο στον 21ο Αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη.
- Kusamitsu, T. (1980). Great Exhibitions Before 1851. *History Workshop Journal*, 9(1), 70-89.
- Levin, M. R. (2012). Inventing a Modern Paris: The Dynamic Relationship between Expositions, Urban Development and Museums. *Quaderns d'història de l'enginyeria*, 13(22), 35-56. Retrieved from: <https://cour-de-france.fr/art-et-culture/architecture-jardins-et-urbanisme/etudes-modernes/article/inventing-a-modern-paris-the-dynamic-relationship-between?lang=fr>
- MadParis (2019). *About Us*. Retrieved from: <https://madparis.fr/en/about-us/>
- Metropolitan Museum of Art (2019). *About the Met*. Retrieved from: <https://www.metmuseum.org/about-the-met>
- Meyer, J. (2006). *Great Exhibitions: London-New York-Paris 1851-1900* (p. 18). New York: Antique Collectors Club Dist.
- Misachi, J. (2019, June 7). The World's Oldest Metro Systems. *World Atlas*. Retrieved from: <https://www.worldatlas.com/articles/the-world-s-oldest-metro-systems.html>
- Musée d'Orsay (2019). *History of the Museum*. Retrieved from: <https://www.musee-orsay.fr/en/collections/history-of-the-museum/home.html>
- Musée National Adrien Dubouché (2019). *The Sèvres National Ceramics Museum*. Retrieved from: <http://www.musee-adiendubouche.fr/en/collections/s%C3%A8vres-national-ceramics-museum>
- Museum of Applied Arts and Sciences (2019). *Home page*. Retrieved from: <https://maas.museum/>
- Museum of Decorative Arts. 2019. In Encyclopædia Britannica. Retrieved June 7, 2019, from <https://www.britannica.com/topic/Museum-of-Decorative-Arts-museum-Berlin-Germany>
- National Museum in Poznań (2019). *Museum*. Retrieved from: <https://www.mnp.art.pl/en/museum/>
- National Museum of Art, Architecture and Design (2019). *The Museum of Decorative Arts and Design*. Retrieved from: [http://www.nasjonalmuseet.no/en/visit/locations/the\\_museum\\_of\\_decorative\\_arts\\_and\\_design/](http://www.nasjonalmuseet.no/en/visit/locations/the_museum_of_decorative_arts_and_design/)
- Objet d'art. 2019. In Merriam-Webster.com. Retrieved June 7, 2019, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/objet%20d'art>

- Prignot, A. E. (1855). *Cabinet* [Woodwork-Furniture]. British Galleries, Victoria & Albert Museum, London. Retrieved from:  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O8379/cabinet-prignot-alexandre-eugene/>
- Rice, A. R. (2009). *From the Clarinet D'Amour to the Contra Bass: A History of Large Size Clarinets, 1740-1860*. Oxford: Oxford University Press.
- Rimmel, E. (2010). *Recollections of the Paris Exhibition of 1867*. Charleston: Nabu Press.
- Royal Commission for the Exhibition of 1851 (2019). *About Us*. Retrieved from:  
<https://www.royalcommission1851.org/about-us/>
- Royal NY Lab (2017, November 10). A Brief History of Espresso Machines [Blog post]. *Royal NY Lab*. Retrieved from:  
<https://www.royalnylab.com/blog/2017/11/9/the-history-of-espresso-machines>
- Science Museum (2017). *A Brief History of the Science Museum*. Retrieved from:  
<https://www.sciencemuseum.org/sites/default/files/2017-10/science-museum-history.pdf>
- Sèvres Manufacture et Musées Nationaux (2019). *Sèvres: Un Musée d'Inspiration*. Retrieved from: <https://www.sevresciteceramique.fr/musee/un-musee-d-inspiration.html>
- Sheppard, F. H. W. (1975). Chapter IX - The Exhibition Building of 1862. In *Survey of London: Volume 38, South Kensington Museums Area* (pp. 137-147). Retrieved from: <https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol38/pp137-147>
- The Morning Post (1862, August 22). Death of John Lewis Ricardo, Esq., M.P. *The British Newspaper Archive*. Retrieved from:  
<http://www.ricardophotoalbum.com/archive/death-of-john-lewis-ricardo-2.php>
- Treaty of Kanagawa. 2019. In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved June 7, 2019, from  
<https://www.britannica.com/event/Treaty-of-Kanagawa>
- Tronquois, E., & Lemoine, H. (1880). *Rapport Sur Les Meubles a Bon Marche Et Les Meubles de Luxe, Ouvrages Du Tapissier Et Du Decorateur*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Τσούμας, Ι. Κ. (2002). *Η Αισθητική και Λειτουργική Διαμόρφωση των Διακοσμητικών Τεχνών και της Αρχιτεκτονικής από τη Βιομηχανική Επανάσταση στην Αγγλία (1760) μέχρι και την Πρώιμη Περίοδο του Μοντερνισμού στη Ευρώπη και στις Η.Π.Α. (1914)* (Διδακτορική διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ελλάδα. Ανακτήθηκε από:  
<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/20543>

- Various Authors (1853-1857). *Art Education: December 1853 – February 1857*. Newspaper Cuttings. V&A Archive, London, UK.
- Victoria and Albert Museum (2019a). *Building the Museum*. Retrieved from: <https://www.vam.ac.uk/articles/building-the-museum>
- Victoria and Albert Museum (2019b). *Size of the V&A Collections*. Retrieved from: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/size-of-the-v-and-a-collections/>
- Victoria and Albert Museum (2019c). About Us: Our Mission. Retrieved from: <https://www.vam.ac.uk/info/about-us#our-mission>
- Westfries Museum (2019). *The Main Building*. Retrieved from: <https://www.westfriesmuseum.info/the-building/>
- William Morris. 2019. In Encyclopædia Britannica. Retrieved June 7, 2019, from <https://www.britannica.com/biography/William-Morris-British-artist-and-author>
- Wisbech & Fenland Museum (2019). *Home page*. Retrieved from: <https://www.wisbechmuseum.org.uk/>
- Wood, C. (2014). *Rare Books in Three Fields: Fairs & Expositions, Gardens & Landscapes, Printing History* [Exhibition Catalogue]. Cambridge, MA: The Covington Group. Retrieved from: [http://www.cbwoodbooks.com/index.htm\\_files/cbwoodCatalogue%20163.pdf](http://www.cbwoodbooks.com/index.htm_files/cbwoodCatalogue%20163.pdf)
- Yagou, A. (2003). Facing the West: Greece in the Great Exhibition of 1851. *Design Issues*, 19(4), 82-90. Retrieved from: [https://www.jstor.org/stable/1512094?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1512094?seq=1#page_scan_tab_contents)

## ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- A. and W. Galignani and Co. (1878). *The Galignani's Messenger plan of the Paris Universal Exhibition, 1878* [Map]. Rare Maps (997-0007R). Pennsylvania State University Special Collections Library, State College, PA. Retrieved from: <https://digital.libraries.psu.edu/digital/collection/maps1/id/30358/>
- Antoine, L. [Lemog] (2009, May 29). Exposition Universelle de Paris 1855 - Palais de l'Industrie [Online Forum Post]. Message posted to: <https://www.worldfairs.info/forum/viewtopic.php?t=471>
- Baluchar Sari [Textile made of woven silk]. (1855). South & South East Asia Collection, Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O110949/baluchar-sari-sari-unknown/>
- Baylac, L. (1900). *Vue Panoramique de l'Exposition Universelle de 1900* [Lithograph]. Library of Congress, Washington, DC. Retrieved from: <https://www.atlasobscura.com/articles/worlds-fair-relics-paris>
- Beurdeley, L. (1867). *Side cabinet* [Chinese lacquer in imitation of Japanese]. L'Ameublement d'Art Français: 1850-1900 (Lot 308). Retrieved from: <https://www.antiquesreporter.com.au/index.cfm/news-and-opinion/187-another-great-exhibition-piece-this-time-from-paris-1867/>
- Brannan, P. (1851). *View of the South Side from Near the Princes Gate, Looking West* [Colour lithograph]. Prints, Drawings & Paintings Collection (19633). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O85220/view-of-the-south-side-print-brannan-philip/>
- Brown University Library (1854). *Élévation, et Vue à Vol d'Oiseau du Palais d'Exposition Universelle, aux Champs-Élysées* [Engraving]. Paris: Capital of the 19th Century Collection (1-SIZE AP Il63 24). Brown University Library Center for Digital Scholarship, Providence, RI. Retrieved from <https://library.brown.edu/cds/catalog/catalog.php?verb=render&id=1223581258187500&colid=6&view=showmods>
- Burton, C. (1851). *1851 Exhibition Birdseye View from South* [Lithograph on paper]. Prints, Drawings & Paintings Collection (19617). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O121267/1851-exhibition-birdseye-view-from-print-burton-charles/>
- Contemporary Plans of the Great Exhibition of 1851 at the Crystal Palace, London [Architectural plan]. (1851). Wikimedia Commons. Retrieved from: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crystal\\_Palace\\_-\\_plan.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crystal_Palace_-_plan.jpg)
- Construction of the Eiffel Tower [Photographs]. (1887-1889). The New York Times Photo Archive, New York, NY. Retrieved from: <https://jelisetjeraconte.wordpress.com/tag/ya/>
- Department of Science and Art of the Committee of Council on Education (1862). *Construction of 1862 International Exhibition Buildings, the Western Entrance* [Albumen print]. Prints, Drawings & Paintings Collection (1558-1927). Victoria &

- Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from:  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O1092608/construction-of-1862-international-exhibition-photograph-department-of-science/>
- Deroy, I. (1878). *Exposition Universelle. Paris, 1878* [Painting]. Bibliothèque Nationale de France, Paris, France. Retrieved from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53085665d>
- Dôme Central, Paris World Exhibition 1889 [Photograph]. (1889). Retrieved from:  
<https://www.unjourdeplusaparis.com/en/paris-reportage/exposition-universelle-1889>
- England, W. (1862). No. 33 – *Tinted Venus, by J. Gibson, R.A.* [Stereoscopic photograph]. 86 Stereographic Views of The International Exhibition of 1862 (2005.100.1066.23). The Metropolitan Museum of Art, New York, NY. Retrieved from:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286659>
- Façade Principale du Palais du Champ-de-Mars [Painting] (1878). Les Merveilles de l'Exposition de 1878. Retrieved from:  
[https://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo\\_id=25&pavillon\\_id=1679](https://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=25&pavillon_id=1679)
- Fernique, A. (1878). *The Statue of Liberty's head, on exhibit at the Paris Exposition of 1878* [Photograph]. Wikimedia Commons. Retrieved from:  
<https://en.wikipedia.org/wiki/File:SOLparkParis.jpg>
- Fougère (1878). *French Exposition Universelle de 1878: Le Panorama des Palais* [Chromolithograph]. Wikimedia Commons. Retrieved from:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panorama\\_des\\_Palais.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panorama_des_Palais.JPG)
- Galerie des Machines [Colorized photograph]. (1889). Exposition Universelle, Paris, 1889. Retrieved from: <https://www.flickr.com/photos/trialsanderrors/with/2841805008/>
- Galerie du Meuble [Photograph]. (1889). Aalto University Library and Archives, Espoo, Finland. Retrieved from:  
<https://web.archive.org/web/20180715155823/http://www.unjourdeplusaparis.com:80/en/paris-reportage/exposition-universelle-1889>
- Gallé, E. C. M. (1889). *Vase* [Cut glass and silver gilt mounts]. Ceramics Collection, Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from:  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O2296/vase-galle-emile-charles/>
- Gallé, E. C. M. (1900). *Vase* [Glass container]. Ceramics Collection, Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from:  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O358/vase-galle-emile-charles/>
- Goodyear, W. H. (1900). *Entrée de l'Exposition de 1900 Place de la Concorde*. Goodyear Archival Collection, Brooklyn Museum, Brooklyn, NY. Retrieved from:  
<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/09/18/esquisses-decoratives-by-rene-binet/>
- Owen, H. & Ferrier, M. (1851). *1851: Exhibits in the eastern nave of the 1851 Great Exhibition at Crystal Palace, London* [Calotype photograph]. Victoria & Albert

- Museum Archive, London, UK. Retrieved from:  
<https://www.gettyimages.com/photos/great-exhibition?sort=mostpopular&mediatype=photography&phrase=great%20exhibition&license=rf.rm&page=1&recency=anydate&suppressfamilycorrection=true>
- Industrial Exhibition in the New Market-Hall at Coventry [Antique wood engraved print]. (1867). Illustrated London News, London, UK. Retrieved from:  
<https://www.antiquemapsandprints.com/warcs-exhibition-market-hall-coventry-antique-print-1867-374779-p.asp>
- Inside the Gallery of Machines [Photograph]. (1900). Retrieved from:  
<http://www.blissfrombygonedays.com/home/2017/3/29/exposition-universelle-de-paris-1900>
- Interieur de l'Édifice Ovale [Photograph]. (1867). Retrieved from:  
[http://lartnouveau.com/belle\\_epoque/paris\\_expo\\_1867.htm](http://lartnouveau.com/belle_epoque/paris_expo_1867.htm)
- Jackson & Graham (1870-75). *Cabinet* [Woodwork-Furniture]. European Sculpture and Decorative Arts, Met Museum, New York, NY. Retrieved from:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207355>
- Jeannest, P. (1851). 'Victoria Pierced' [Bowl and cover]. Ceramics Collection, Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from:  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O180260/victoria-pierced-bowl-and-cover-jeannest-pierre-emile/>
- Joly, L. (1900). *Mécanisme du trottoir roulant de l'Exposition universelle de 1900* [Illustration]. Retrieved from: <http://socks-studio.com/2012/04/30/technologic-wizardries-at-paris-1900s-exposition-universelle/>
- Le Panorama (1900). *Great Ex Telescope* [Photograph]. Wikimedia Commons. Retrieved from: <https://www.atlasobscura.com/articles/worlds-fair-relics-paris>
- Les Courses de Ballon à Vincennes [Engraving]. (1900). Paris: Capital of the 19th Century Collection, Brown University Library, Providence, RI. Retrieved from: <http://socks-studio.com/2012/04/30/technologic-wizardries-at-paris-1900s-exposition-universelle/>
- London Stereoscopic Company (1862). *The Austrian Court at the 1862 Great Exhibition* [Stereoscopic photograph]. Prints, Drawings & Paintings Collection (E.1277-1992). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from:  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O201145/the-austrian-court-at-the-photograph-unknown/>
- Malborough House [Drawing]. (n.d.). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <https://www.vam.ac.uk/blog/caring-for-our-collections/victoria-and-albert-museum-whats-name>
- Manet, E. (1867). *View of the Universal Exhibition* [Oil on canvas]. Nasjonalgalleriet, Oslo, Norway. Retrieved from:



[http://www.everypainterpaintshimself.com/article/manets\\_view\\_of\\_the\\_universal\\_exhibition\\_1867](http://www.everypainterpaintshimself.com/article/manets_view_of_the_universal_exhibition_1867)

- McNeven, J. (1851a). *The British Department Viewed Towards the Transept* [Lithograph, coloured by hand]. Prints, Drawings & Paintings Collection (19623). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O85076/the-british-department-viewed-towards-print-mcneven-j/>
- McNeven, J. (1851b). *The Transept from the Grand Entrance, Souvenir of the Great Exhibition* [Colour lithograph]. Prints, Drawings & Paintings Collection (19627). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O85637/the-transept-from-the-grand-print-mcneven-j/>
- Monti, R. (1861). *The Sleep of Sorrow and the Dream of Joy* [Carved marble]. Sculpture Collection (A.3-1964). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O70433/the-sleep-of-sorrow-and-group-monti-raffaele/>
- Morris, W. (1876). *Pimpernel Wallpaper* [Wall covering]. Prints, Drawings & Paintings Collection, Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O248603/pimpernel-wallpaper-morris-william/>
- Nash, J. (1854a). *Greece* [Lithograph on paper with watercolour]. Prints, Drawings & Paintings Collection (19537:1). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O121356/greece-print-nash-joseph/>
- Nash, J. (1854b). *The Indian Court* [Colour lithograph on paper]. Prints, Drawings & Paintings Collection (19536:11). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O25439/the-indian-court-print-nash-joseph/>
- Official programme for ceremony of laying foundation stone of V&A [Letterpress, blue ink on pink paper] (1899). Prints, Drawings & Paintings Collection (E.1458-1984). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O78139/official-programme-for-ceremony-of-programme-unknown/>
- Palais de l'éducation et de l'Enseignement [Photograph]. (1900). Bliss from Bygone Days Collection. Retrieved from: <http://www.blissfrombygonedays.com/home/2017/3/29/exposition-universelle-de-paris-1900>
- Palais d'Electricité, Paris 1900 [Painting]. (1900). Retrieved from: <https://www.parisinsidersguide.com/paris-exposition-1900.html>
- Paris Exposition: Champ de Mars and Palace of Metallurgy, Paris, France, 1900 [The Champs de Mars towards the Metallurgie Palace]. (1900). Goodyear Archival Collection (S03\_06\_01\_015 image 1945), Brooklyn Museum Archives, Brooklyn, NY. Retrieved

from: <https://www.pariszigzag.fr/histoire-insolite-paris/exposition-universelle-de-paris-en-1900>

- Paris: Exposition Universelle de 1889 [Engraving]. (1889). History and Art Collection. Retrieved from: <https://jelisetjeraconte.wordpress.com/tag/ya/>
- Parisiennne de photographie/Unknown (1867). *Exposition Universelle 1867* [Photograph]. Wikimedia Commons. Retrieved from: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition\\_Universelle\\_1867.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition_Universelle_1867.jpg)
- Paxton, J. S. (1850). *The Great Exhibition Building* [Pen and ink on pink blotting paper, mounted on a sheet of woven paper with a telegram form]. Prints, Drawings & Paintings Collection (E.575-1985). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O18167/the-great-exhibition-building-architectural-sketch-paxton-joseph-sir/>
- Pellerin (1855). *Promenade à l'Exposition Universelle de Paris 1855* [Print]. Catalogue général de l'Imagerie Pellerin (FRBNF41282899). Bibliothèque Nationale de France, Paris, France. Retrieved from: <https://www.marcmaison.com/architectural-antiques-resources/world-fair-of-1855>
- Petit Palais [Photograph]. (1900). Retrieved from: <http://www.blissfrombygonedays.com/home/2017/3/29/exposition-universelle-de-paris-1900>
- Produits L'Algerie. Algerian Products at the Paris Universal Exhibition, 1855 [Albumen print]. (1855). Prints, Drawings & Paintings Collection (33283). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O145802/produits-lalgerie-algerian-products-at-photograph-unknown/>
- South Kensington Museum (1886). *South Kensington Museum, South Court* [Gelatin silver print]. Prints, Drawings & Paintings Collection (E.1103-1989). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O178167/south-kensington-museum-south-court-photograph-south-kensington-museum/>
- Sykes, G. (19th century). *International Exhibition 1882* [Watercolour on paper]. Prints, Drawings & Paintings Collection (8130). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O818983/international-exhibition-1862-watercolour-sykes-godfrey/>
- Talbert, B. J. (1878). *The Juno Cabinet* [Furniture]. Furniture and Woodwork Collection, Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O9156/the-juno-cabinet-cabinet-talbert-bruce-james/>
- The British Library (1851). *A Memorial of the Great Exhibition, 1851* [Illustration]. Western Manuscripts Collection (Add MS 35255), London, UK. Retrieved from: <http://www.bl.uk/learning/images/victorian/crystalpalace/large102733.html>

- The Interior of the Crystal Palace in London [Lithographs, coloured by hand]. (1851). Prints, Drawings & Paintings Collection (E.972-1936). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O735682/the-interior-of-the-crystal-peep-show-unknown/>
- Thompson, C. T. (1855). *Annexe, West – South Side, Steam Engine & Shafting of Messrs Fairbairn, Paris Universal Exhibition, 1855* [Albumen print]. Prints, Drawings & Paintings Collection (33375). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O145803/annexe-west-south-side-steam-photograph-thompson-charles-thurston/>
- Thompson, C. T. (1899). *Exterior view of Brompton Park House with the South Kensington Museum (the 'Brompton Boilers') visible in the background* [Albumen print]. Prints, Drawings & Paintings Collection (33955). Victoria & Albert Museum Archive, London, UK. Retrieved from: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1092841/exterior-view-of-brompton-park-photograph-thompson-charles-thurston/>
- Ticket d'Entrée [Ticket]. (1900). Exposition Universelle 1900. Retrieved from: <http://www.blissfrombygonedays.com/home/2017/3/29/exposition-universelle-de-paris-1900>
- Trichon & Guirimier (1867). *Vue Générale de l'Esposition Universelle* [Engraving]. Paris: Capital of the 19th Century Collection. Retrieved from: <https://library.brown.edu/cds/catalog/catalog.php?verb=render&id=1254184437525081&colid=6&view=showmods>
- Victoria and Albert Museum (2019d). *The Main Entrance, V&A* [Photograph]. Victoria & Albert Museum, London, UK. Retrieved from: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/v/v-and-a-building-trail/>
- Victoria and Albert Museum (2019e). *The Original Façade of the V&A* [Photograph]. Victoria & Albert Museum, London, UK. Retrieved from: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/v/v-and-a-building-trail/>
- Victoria and Albert Museum Archive (2019a). *Detail of "Paxton Gutters"* [Illustration]. Victoria & Albert Museum Archive, London, UK.
- Victoria and Albert Museum Archive (2019b). Excerpt from Cuttings Archive, Victoria & Albert Museum Archive, London, UK.
- Water Pipes for the Fountains, Elevators, and Air Conditioners at the 1878 Exposition [Illustration]. (1878). Retrieved from: <http://www.arthurchandler.com/new-pageparis-1878-exposition>
- World History Archive (1850). *A Glazing Waggon Used During the Building of the Crystal Palace* [Drawing]. World History Archive (WHA\_124\_0755), Oxfordshire, UK. Retrieved from: [https://imgc.artprintimages.com/img/print/glazing-wagon-used-at-paxton-s-crystal-palace-1850\\_u-l-oew4k0.jpg?h=550&w=550](https://imgc.artprintimages.com/img/print/glazing-wagon-used-at-paxton-s-crystal-palace-1850_u-l-oew4k0.jpg?h=550&w=550)

## Αντί επιλόγου:

Κλείνοντας, θα χρησιμοποιηθεί ένα απόσπασμα από το βιβλίο *Sapiens - Μια σύντομη ιστορία του ανθρώπου*, του Yuval Noah Harari, που συνοψίζει σε μια παράγραφο τον προβληματισμό πάνω στην εξέλιξη της ανθρωπότητας και στα αποτελέσματά της:

«Έχουμε προοδεύσει από τα κανό στις γαλέρες, στα ατμόπλοια και στα διαστημόπλοια - αλλά κανείς δεν ξέρει που πηγαίνουμε. Είμαστε πιο ισχυροί από ποτέ άλλοτε, αλλά δεν έχουμε ιδέα τι να κάνουμε με αυτή τη δύναμη. Ακόμα χειρότερα οι άνθρωποι φαίνεται να είναι πιο ανεύθυνοι από ποτέ. Αυτοδημιούργητοι θεοί, μόνο με τους νόμους της φύσης για συντροφιά μας, δεν δίνουμε λογαριασμό σε κανέναν. Έτσι σπέρνουμε τον όλεθρο στα ζώα και το οικοσύστημα γύρω μας, με στόχο κυρίως την άνεση και τη διασκέδασή μας, χωρίς ποτέ να είμαστε ικανοποιημένοι.

Υπάρχει τίποτα πιο επικίνδυνο από δυσαρεστημένους και ανεύθυνους θεούς που δεν ξέρουν τι θέλουν;»<sup>142</sup>



Εικόνα 62<sup>143</sup>

Κρυφοκοιτάζοντας στο εσωτερικό του Κρυστάλλινου Παλατιού

<sup>142</sup> (Harari, 2015)

<sup>143</sup> ("The Interior of the Crystal Palace in London", 1851)