

Διδακτική της Ιστορίας της Τέχνης

Οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις στην ιστορία της τέχνης ως
υπόστρωμα διδακτικών καταστάσεων

Μεθοδολογικές προσεγγίσεις στην ιστορία της τέχνης

Οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις δεν παρουσιάζονται εδώ στο πλαίσιο της εκπαίδευσης του ιστορικού τέχνης, αλλά σε εκείνο της εκπαίδευσης του ιστορικού ως διδάσκοντος. Καθώς μέρος της προετοιμασίας ενός μαθήματος είναι η επιλογή και οργάνωση διδακτικών καταστάσεων, προϋπόθεση για την εκπόνησή τους είναι η επιλογή του τρόπου ανάλυσης και ερμηνείας των έργων τέχνης που πραγματεύονται.

Σκοπός, συνεπώς, είναι να καταγραφεί σε αδρές γραμμές το περιεχόμενο και η λειτουργία κάθε προσέγγισης και ταυτόχρονα να διαφανούν η πολυπλοκότητα, τα ενδεχόμενα προβλήματα, οι αντιφάσεις και οι περιορισμοί που μπορεί να συναντήσει ο εκπαιδευτικός, όταν τις χειρίζεται μεμονωμένα ή συνδυαστικά. Για τον υποψήφιο διδάσκοντα, εν ολίγοις, η γνώση των μεθοδολογικών προσεγγίσεων αποτελεί απαραίτητο εργαλείο με το οποίο δύναται να χαράσσει τη διδακτική του στρατηγική.

Αν εξετάσει κανείς, επί παραδείγματι, τον πίνακα του Θεόδωρου Ράλλη, *Τίγρης και τίγρισα* (π. 1903), υπό το πρίσμα μεταποικιακών και φεμινιστικών προσεγγίσεων, η ανάλυσή του θα είναι διαφορετική σε σχέση με μια προσέγγιση που το εξετάζει μόνο στο πλαίσιο μιας εικονογραφικής ή μορφολογικής παράδοσης. Η αντίστοιχη διδακτική κατάσταση, επομένως, μπορεί να σχεδιαστεί γύρω από αυτούς τους προβληματισμούς, ενθαρρύνοντας την κριτική τοποθέτηση σε σχέση με την κοινωνικοπολιτική θέση του έργου μέσα στην εποχή του.



Η ανάλυση του παραδείγματος θα μπορούσε δηλαδή να έχει ως εξής: μια **μορφολογική ανάγνωση** θα έδινε έμφαση στην επιρροή που άσκησε στον Ράλλη ο δάσκαλός του Jean-Léon Gérôme: «Η μαθητεία του Ράλλη δίπλα στον J.L. Gérôme επηρέασε αναμφίβολα όχι μόνο τη θεματική των έργων του, αλλά και την εκτέλεσή τους. (...) Η ακαδημαϊκή τεχνική και η σχεδόν εμμονή στην τέλεια εκτέλεση του θέματος, που ο Gérôme υπηρέτησε πιστά και με πάθος απορρίπτοντας τις επιδράσεις των ιμπρεσιονιστών, υπήρξε το πλαίσιο μέσα στο οποίο σφυρηλατήθηκαν οι καλλιτεχνικές προτιμήσεις του Ράλλη, οδηγώντας τον, αρχικά, πιστά στα χνάρια του δασκάλου και κατόπιν στην αναζήτηση του δικού του ζωγραφικού ύφους».

Μια **εικονογραφική ανάλυση** θα αναζητούσε επίσης ιστορικά προηγούμενα στην αποτύπωση του γυμνού: «Η εικονογραφική παράδοση των ξαπλωμένων γυναικών ανάγεται μέχρι τη βενετική Αναγέννηση - π.χ. Giorgione, *Η αποκοιμισμένη Αφροδίτη* (π. 1510) και η σειρά με τις *Αφροδίτες* του Tiziano - κατά την οποία τα γυμνά απεικονίζονται σαν να έχουν επίγνωση της τέλει ομορφιάς τους».

Ένας συνδυασμός **μεταποικιακής και φεμινιστικής προσέγγισης** θα επικεντρωνόταν στη θέση της γυναίκας μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής, την προβολή ανδρικών φαντασιώσεων και την επιβολή του δυτικού βλέμματος πάνω στην υποτελή Ανατολή: «Η θέση της γυναίκας κατά τον 19^ο αιώνα, τουλάχιστον πριν εμφανιστούν κάποια δείγματα χειραφέτησης, σε συνδυασμό με τη βικτωριανή ηθική, επηρέασε τον τρόπο και τη θέση που αυτή πήρε στα έργα της Ανατολής. Εκεί ελεύθερα μπορούσε να απεικονιστεί γυμνή. (...) Μεγάλο μέρος των οριενταλιστικών έργων απεικονίζει τη γυναίκα ως αντικείμενο του πόθου. Η επισήμανση από μελετητές ότι “η συλλογική φαντασία ξεδιπλώνεται καλύτερα στο μισοάγνωστο” και ότι οι “ξένες” ασκούν μεγαλύτερη έλξη στον ανδρικό ερωτισμό, συμπορεύεται με την άποψη του Said σχετικά με την εκμετάλλευση της γυναίκας της Ανατολής από τους άνδρες της Δύσης. (...) Η ανάγνωση των οριενταλιστικών έργων από μέρος των μελετητών – E. Said και L. Nochlin – προέβαλε την εικόνα μιας Ανατολής που απεικονίζεται επιλεκτικά και της οποίας τα ανατολικά αρχέτυπα όπως τυραννία, σκληρότητα, τεμπελιά, νωχέλεια, τεχνολογική οπισθοδρόμηση και γενικά πολιτιστική παρακμή, πρόσφεραν τη δικαιολογία για μια ηγεμονική διακυβέρνηση από τη Δύση».

1. Giorgio Vasari και Karel van Mander: η βιογραφική προσέγγιση

Στον **Giorgio Vasari** έχει απονεμηθεί ο τίτλος του «πατέρα» της ιστορίας της τέχνης, αν και υποστηρίζεται ότι ουσιαστικά το είδος του έργου του είναι η καλλιτεχνική βιογραφία. Το 1550 εξέδωσε το *Οι βίοι των πιο εξάιρετων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων (Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori)*, ένα συγγραφικό πόνημα του οποίου η σημασία δεν έγκειται τόσο στις πληροφορίες που παραθέτει για κάθε καλλιτέχνη της εποχής του (καρυκευμένες με ανέκδοτα και περιστατικά από την προσωπική τους ζωή), όσο στον τρόπο που αντιλαμβάνεται την εξέλιξη της τέχνης από την αρχαιότητα ως την Αναγέννηση.

Για τον Vasari, η πορεία της τέχνης εκτυλίσσεται αυτόνομα και κυκλικά, με την αρχαιότητα να σηματοδοτεί τη γέννηση ενός γνήσιου καλλιτεχνικού ιδεώδους, που τελικά φτάνει στο απόγειό του (αναγεννάται) με τον Μιχαήλ Άγγελο, μετά την καμπή του «βάρβαρου» Μεσαίωνα.

Στους σύγχρονούς του (και στον εαυτό του) ο Vasari έβλεπε τους άξιους συνεχιστές της αρχαίας νατουραλιστικής παράδοσης, την οποία ανέδειξαν σε τέτοιο βαθμό τελειότητας, ώστε, όπως σχολιάζει ο Elkins, να αναρωτιέται κανείς τι άλλο μένει να φέρουν εις πέρας οι επόμενες γενιές. Το «ουροβόρο» σχήμα του υπονοεί ότι στην ακολουθία, παιδική ηλικία - εφηβεία - ωριμότητα, το στάδιο που έπεται είναι εκείνο της παρακμής και του θανάτου. Ο Donald Preziosi επισημαίνει ότι ένα από τα φαινόμενα που ο Vasari ένιωθε υποχρεωμένος να εξηγήσει ήταν γιατί το έργο ενός καλλιτέχνη μπορεί να είναι ταυτόχρονα ολοκληρωμένο και μη ολοκληρωμένο, να θεωρείται δηλαδή σπουδαίο στην εποχή του, αλλά όχι αρκετά καλό με τα κριτήρια της επόμενης γενιάς. Η ερμηνεία που δίνει ο συγγραφέας των *Βίων* είναι πως κάτι τέτοιο είναι αναπόφευκτο, αφού η ιστορία ξεδιπλώνεται προοδευτικά και κάθε καλλιτέχνης προσθέτει ένα λιθαράκι στον ανοδικό δρόμο προς την τελειότητα.

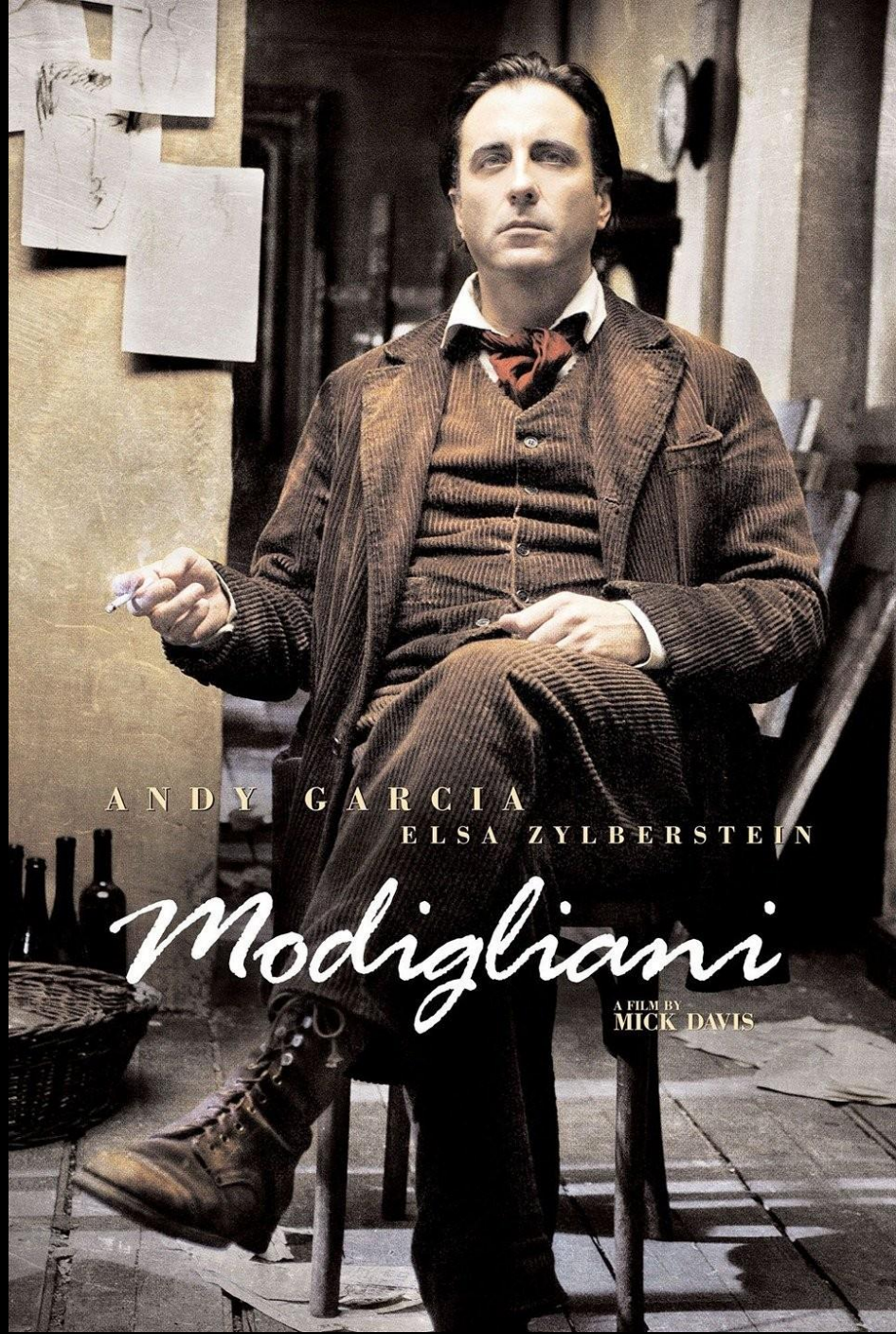
Ο Vasari αξιολογεί τους καλλιτέχνες που παρουσιάζει με βάση τα αισθητικά κριτήρια της εποχής του, εκείνα δηλαδή της Φλωρεντίας του 16^{ου} αιώνα. Αν και οι χαρακτηρισμοί και τα σχόλιά του δίνουν ίσως έναν τόνο γραφικότητας στο κείμενο, δεν μπορεί να παραγνωριστεί η αξία ενός τέτοιου πρωτότυπου έργου τόσο για την περίοδο που γράφτηκε όσο και σε βάθος χρόνου, ως θεμελίου για τη μετέπειτα ιστορική έρευνα. Όπως παρατηρεί σχετικά ο Λυδάκης, το βιβλίο του Vasari «διαμορφώνει μια ολοζώντανη εικόνα της ιστορίας της τέχνης» (...) τονίζοντας «τη σημασία την οποία αποδίδει στον ανθρώπινο παράγοντα, με τον οποίο καταπιάνεται θεωρώντας τον ως πρωτογενές μέσον της δημιουργίας του έργου τέχνης».

(Ενδεικτικά παραθέτω ένα απόσπασμα από το βίο του Fra Filippo Lippi: «Διηγούνται πως ο Filippo είχε μια τέτοια τάση για τρυφερότητες, ώστε ξόδεψε όλη του την περιουσία σε γυναίκες που του άρεσαν, προκειμένου να τις αποκτήσει. Και αν δεν τα κατάφερνε με κάποιο μέσο, τις απεικόνιζε στους πίνακές του και μιλώντας τους προσπαθούσε να κατευνάσει τη φωτιά που του άναβαν»).

Μισό αιώνα περίπου αργότερα, ο «Vasari του Βορρά», **Karel van Mander**, εκδίδει το *Βιβλίο της Ζωγραφικής* (1604) με σκοπό να καλύψει τα «κενά» που είχε αφήσει ο Vasari σχετικά με την τέχνη βόρεια των Άλπεων. Πεποίθηση του van Mander ήταν ότι μια ιστορία που επικεντρώνεται μόνο στην Ιταλία και παραλείπει τους Ολλανδούς, Γερμανούς, Φλαμανδούς και Γάλλους καλλιτέχνες είναι προφανώς ελλιπής. Το εξάτομο έργο του είναι πλούσιο σε ανεκδοτολογικές αναφορές (σε στυλ ή και απευθείας αντιγραφή από τον Vasari) γύρω από τη ζωή και τα έργα των καλλιτεχνών της αρχαιότητας, της ιταλικής Αναγέννησης και των βορειοευρωπαϊκών χωρών (τόμοι 2-4), αλλά περιλαμβάνει επίσης οδηγίες και εικαστικές συμβουλές απευθυνόμενες σε νέους καλλιτέχνες (1^{ος} και 6^{ος} τόμος).



Τα έργα των Vasari και van Mander εγκαινίασαν τη συγγραφική παράδοση της **καλλιτεχνικής ιστοριογραφίας ως ιστορίας προσωπικοτήτων**. Παρότι ο Vasari δεν ήταν ο πρώτος που έγραψε για την τέχνη της εποχής του (είχαν προηγηθεί έργα όπως η *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου του Πρεσβύτερου), οι *Βίοι* του επιβεβαιώνουν την **αναβάθμιση της θέσης του καλλιτέχνη της Αναγέννησης από τεχνίτη σε δημιουργό** και από μέλος συντεχνίας **σε αυτόνομο υποκείμενο**. Η πίστη στο «βιολογικό» ρυθμό εξέλιξης της τέχνης διατηρήθηκε μέχρι την εποχή του Winckelmann. Αυτό που είναι όμως αξιοσημείωτο, είναι ότι η λεπτομερής διείδυση στην προσωπική ζωή των καλλιτεχνών επιβιώνει ακόμα και σήμερα σε αφιερώματα και καλλιτεχνικές μονογραφίες, τροφοδοτώντας το μύθο του καλλιτέχνη ως ιδιοφυΐας, ακόμη και μετά την άσκηση κριτικής από τους Barthes και Foucault στα τέλη του 20ού αιώνα.



ANDY GARCIA
ELSA ZYLBERSTEIN

Modigliani

A FILM BY
MICK DAVIS

CATS FROM FRANCE

French Cats



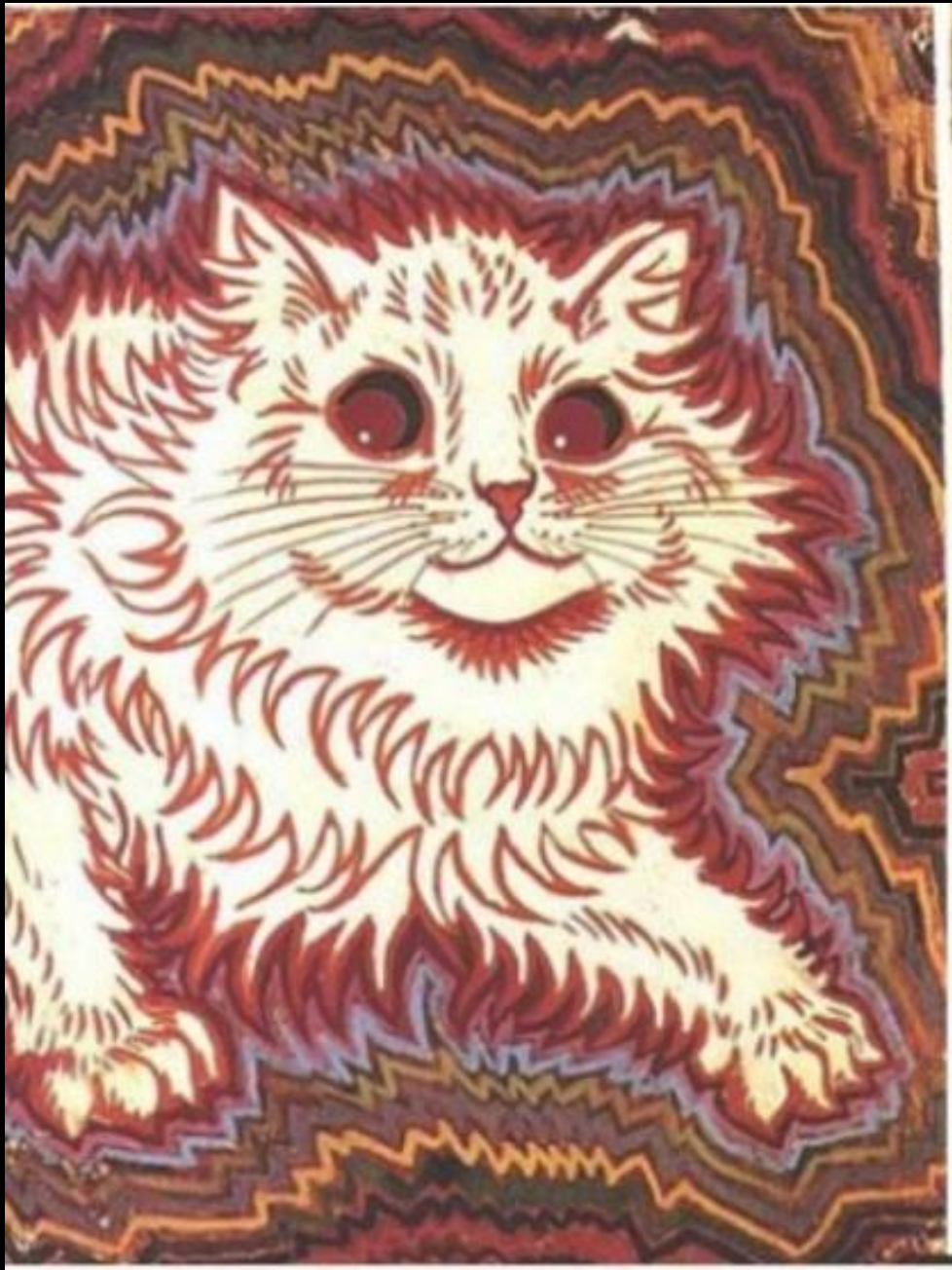
Please welcome now with eager eyes
These two intel-
Louis Wain. ligent Allies
Just come from France to learn to speak
The English language in a week!

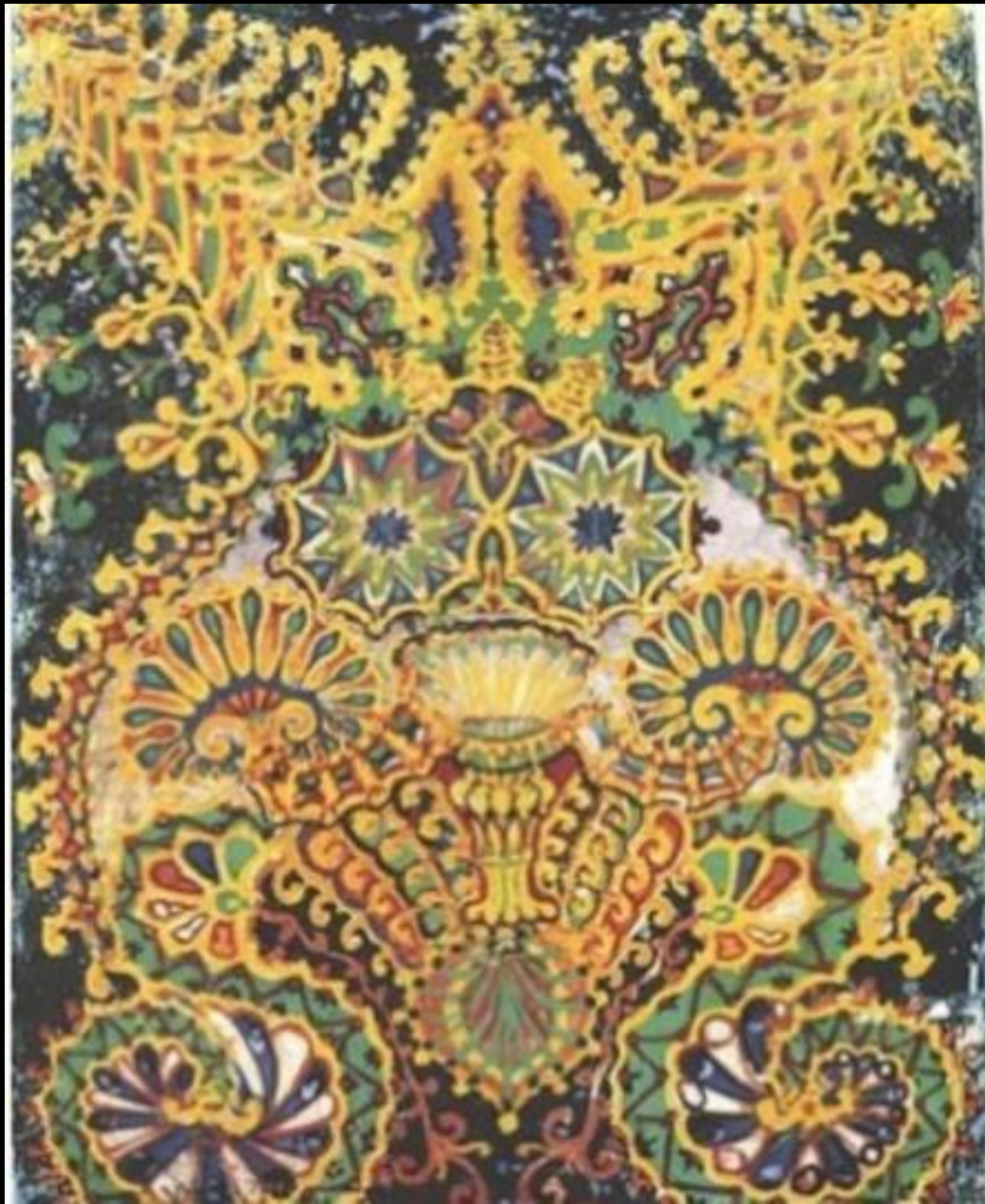


Louis Wain.

Prepared by the Embassy in England
and presented to Her Majesty the Queen
No. 9872
RAPHAEL TUCK & SONS, LTD
London, Paris, New York

Publishers to Her Majesty
The King & Queen
& Her Majesty Queen Alexandra





2. Johann Joachim Winckelmann: η πρώτη συστηματοποίηση

Εξαιτίας του αμφιλεγόμενου χαρακτήρα του έργου του Vasari, η επίσημη πατρότητα της ιστορίας της τέχνης αποδίδεται εναλλακτικά στον **Johann Winckelmann**, τον οποίο ο Alex Potts στο βιβλίο του *Flesh and the Ideal* (1994) αποκαλεί και «πατριάρχη». Στον Potts βρίσκουμε ίσως την πιο εμβριθή μελέτη της ζωής και του έργου του ιστορικού, ο οποίος προσεγγίζεται όχι μόνο με ιστορικά και κοινωνικά κριτήρια, αλλά και μέσα από το πρίσμα ψυχαναλυτικών θεωρήσεων. Ως εξέχουσα μορφή του Διαφωτισμού, ο Winckelmann ήταν ο πρώτος που έγραψε μια συστηματική *Ιστορία της Τέχνης της Αρχαιότητας* (1764), επιφέροντας σημαντικές αλλαγές στο μοντέλο ιστορίας του Vasari. Με άξονα αυτό που ονομάζει «ελληνικό ιδανικό», οργάνωσε την ιστορία της τέχνης της ελληνικής αρχαιότητας χωρίζοντάς την σε τρεις περιόδους - γέννησης, άνθησης και παρακμής - και ερμηνεύοντας τους λόγους που εξελίχθηκε με αυτόν τον τρόπο. Το σχήμα που επινόησε ο Winckelmann δεν ξέφυγε απλώς από τη βαζαρική βιογραφική μέθοδο, αλλά κατέληξε και να καθιερωθεί για ένα διάστημα ως το κατεξοχήν σύστημα οργάνωσης της ιστορίας της τέχνης γενικότερα.

Πιο συγκεκριμένα, ενώ τα αρχαία ελληνικά και ρωμαϊκά αγάλματα ταξινομούνταν μέχρι τότε βάσει θέματος, ο Winckelmann τα κατέταξε σύμφωνα με τη χρονική περίοδο στην οποία ανήκαν, αξιολογώντας τα ανάλογα με την αντίστοιχη φάση καλλιτεχνικής εξέλιξης. Η οργανική-κυκλική πορεία της τέχνης ήταν μια ιδέα που είχε ήδη αναπτύξει ο Vasari στους *Βίους* του με κορωνίδα την ιταλική Αναγέννηση. Ο Winckelmann, όμως, προέβαλε την ιδέα αυτή σαν την εσωτερική λογική που διέπει κάθε αυτοτελή ιστορική περίοδο.

Επιπλέον, ενώ ο Vasari αντιλαμβανόταν την τέχνη της εποχής που ζούσε ως το απόγειο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ο Winckelmann θεωρούσε την τέχνη του δικού του αιώνα (το ύστερο Μπαρόκ και Ροκοκό) χαρακτηριστικό δείγμα έκπτωσης και παρακμής. Η εκτίμηση αυτή του Winckelmann εμπεριείχε μια αντίφαση: από τη μια πλευρά θρηνούσε για την απώλεια της «ευγενούς απλότητας και του ήρεμου μεγαλείου» της ελληνικής τέχνης του 5^{ου} και του 4^{ου} αιώνα π.Χ., που ήταν απίθανο να αναβιώσουν σε μια εποχή τόσο διαφορετική από την Αθήνα των κλασικών χρόνων. Από την άλλη, δήλωνε πως ο λόγος για τον οποίο γράφει την *Ιστορία* του είναι για να παροτρύνει τους καλλιτέχνες της εποχής του να παραδειγματιστούν από την αρχαία τέχνη, να εγκαταλείψουν τις κενές απομιμήσεις της Αναγέννησης και να θέσουν τις βάσεις ενός νέου κλασικισμού.

Για τον Winckelmann, οι αξίες και τα ιδανικά κάθε εποχής βρίσκουν έκφραση στην καλλιτεχνική παραγωγή της. Η ύψιστη εκδήλωση του ελληνικού ιδανικού ήταν στα μάτια του το αρχαιοελληνικό (ανδρικό) γυμνό, όχι μόνο από καλλιτεχνική άποψη ως λευκή μαρμάρινη φόρμα, αλλά κυρίως από την άποψη της «αύρας» που απέπνεε ως πρότυπο ατομικής ελευθερίας – στοιχείο που έλειπε από την κοινωνία της εποχής του. Η έννοια της ελευθερίας ήταν κρίσιμη για τον Winckelmann, ιδιαίτερα, όπως επισημαίνει ο σχολιαστής του, στο επίπεδο της ερωτικής επιθυμίας. Το γυμνό άγαλμα ήταν για εκείνον ταυτόχρονα αντικείμενο φαντασιώσεων και ένα εξιδανικευμένο alter ego. Λόγω του σεξουαλικού του προσανατολισμού, οι αισθητικές του επιλογές δεν ήταν ουδέτερες, αλλά αναγκαστικά καθορίζονταν τόσο από τις προσωπικές του προτιμήσεις όσο και από το κλίμα καταπίεσης του περιβάλλοντός του.



Κρίνοντας κανείς την ιστοριογραφική «κληρονομιά» του Winckelmann, καταλήγει ότι το οργανικό εξελικτικό μοντέλο της ιστορίας, κατά το οποίο **κάθε** χρονικά και τοπικά οριοθετημένη από τον ιστορικό **εποχή - και η τέχνη της - υπόκειται υποχρεωτικά στο νόμο της ακμής και παρακμής**, επέζησε μόνο εν σπέρματι στον ιστορικισμό του 19^{ου} αιώνα. Γι' αυτούς τους **μεταγενέστερους ιστορικούς** και φιλοσόφους (με προεξάρχοντα τον Hegel), **κάθε έργο τέχνης μπορεί να ερμηνευθεί βάσει της θέσης του σε ένα σχήμα ιστορικής εξέλιξης (γραμμικό πλέον και όχι κυκλικό), που κυβερνάται από τους δικούς της νόμους**. Η διαφορά τους με τον Winckelmann έγκειται στο ότι, ενώ για εκείνον η δυνατότητα αναβίωσης μιας περασμένης ακμάζουσας εποχής φαινόταν εφικτή στο παρόν, για τους ιστορικιστές ο καλλιτέχνης εντασσόταν πλέον σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ανόδου και καθόδου.

Εν τέλει, το επίτευγμα του Winckelmann να οργανώσει ορθολογικά την ιστορία της τέχνης της αρχαιότητας αποδείχτηκε από τους μεταγενέστερους μελετητές του ότι ήταν στην πραγματικότητα ένα οικοδόμημα γεμάτο ρωγμές. Η επίφαση αντικειμενικότητας που χαρακτηρίζει το ύφος του έμελλε εξάλλου να καταρρεύσει κάτω από την πίεση για αποκατάσταση μιας υποκειμενικότητας που είχε επιμελώς αποσιωπηθεί.

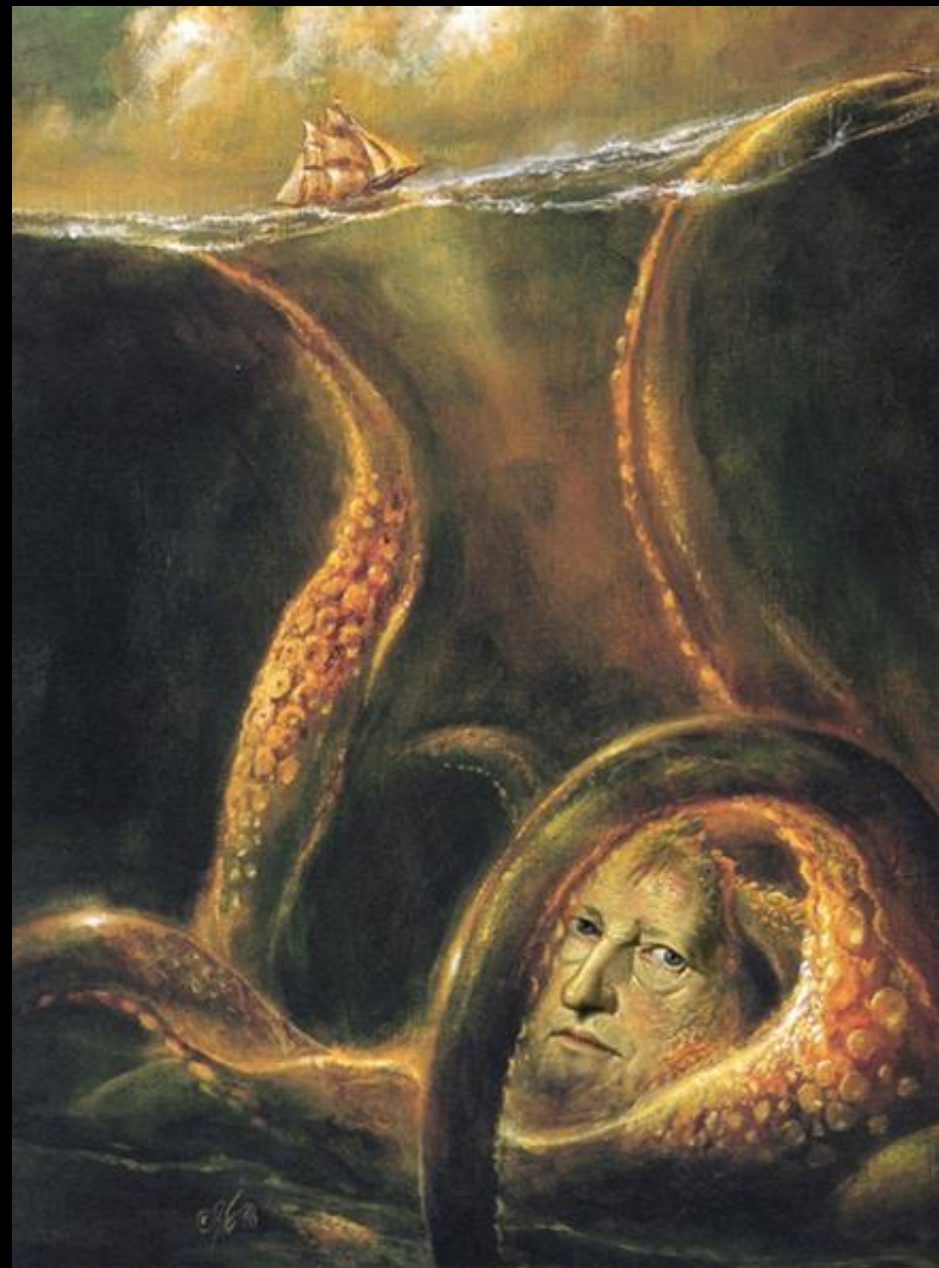
3. Η ιστορικιστική προσέγγιση της ιστορίας κατά τον Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Αν και δεν συγκαταλέγεται στους ιστορικούς τέχνης, η μνεία στο έργο του **Hegel** είναι χρήσιμη σε κάθε αναδρομή στην ιστορία της ιστορίας της τέχνης, καθώς οι παρατηρήσεις του σχετικά με την εξέλιξη της ιστορίας έπαιξαν καθοριστικό ρόλο όχι μόνο μέσα στην ίδια την ιστοριογραφική παράδοση, αλλά και στη γέννηση των μεγάλων εθνικών αφηγημάτων που θεμελιώθηκαν κατά τον 19^ο αιώνα.

Σύμφωνα με την εγελιανή θεώρηση της ιστορίας, η πραγματικότητα είναι προϊόν μιας μεταφυσικής έννοιας, την οποία ο Hegel ονομάζει **Παγκόσμιο Πνεύμα** ή Απόλυτη Ιδέα. Με το πέρασμα του χρόνου - και με το πέρας κάθε εποχής, π.χ. της αρχαίας Αιγύπτου, της ιταλικής Αναγέννησης κ.λπ. - ο κόσμος πλησιάζει προοδευτικά στην κατανόηση αυτού του Πνεύματος. Μέσα στο θεολογικών αποχρώσεων σχήμα του, οι διανοητικές και καλλιτεχνικές δυνάμεις κάθε περιόδου φέρονται να εκφράζουν αυτόν τον ανώτερο σκοπό. Συγκεκριμένα, στην αρχαία Αίγυπτο, την αρχαία Ελλάδα και την Ιταλία της Αναγέννησης, η τέχνη αναδείχθηκε ως η κατεξοχήν μορφή εκδήλωσης της Απόλυτης Ιδέας, ενώ κατά το Μεσαίωνα πιο σημαντική ήταν η θρησκεία.

Παρατηρώντας ότι στην εποχή του η ζωγραφική είχε αρχίσει να αναπαριστά κοσμικά θέματα (εγκαταλείποντας τα πιο σοβαρά και σεβάσμια), ο Hegel ερμήνευσε το γεγονός σαν σημάδι έκπτωσης και θεώρησε ότι η τέχνη σταμάτησε πλέον να εκπληρώνει τον μέχρι τότε υψηλό ρόλο της. Από κει και έπειτα, τη σκυτάλη του μέσου αποκάλυψης της Ιδέας πήρε η φιλοσοφία.

Η προοδευτική και τελεολογική άποψη της ιστορίας κατά Hegel έμελλε να «στοιχειώσει» για καιρό τους μετέπειτα μελετητές της, παρά το αναπόδεικτο των ισχυρισμών του περί της ύπαρξης του Πνεύματος. Ιδιαίτερα για τους ιστορικούς της τέχνης, η θεωρία του έδινε απάντηση στο φλέγον ερώτημα «τι είναι αυτό που πυροδοτεί τις αλλαγές στην τέχνη κατά το πέρασμα του χρόνου». Η εγγελιανή αφηγηματική πρόοδος αποτελεί χαρακτηριστικό κάθε επίτομης ιστορίας της τέχνης στο βαθμό που αυτή ακολουθεί τις αρχές της γραμμικότητας και της ομοιογένειας. Ακόμη και μετά την αναγνώριση της τεχνητής συνέχειας ως προβλήματος από τους ιστορικούς κάθε προσπάθεια να γραφτεί μια ιστορία της τέχνης απαλλαγμένη από την εν λόγω δομή, θα κατέληγε, όπως λέει ο Elkins, ενδεχομένως σε αποτυχία, αφού το κείμενο θα φαινόταν χωρίς ειρμό και ασυνάρτητο. Ακόμη και ένα πρόσφατο εγχείρημα γραφής μιας παγκόσμιας ιστορίας της τέχνης, ο *Καθρέφτης του Κόσμου* του Τζούλιαν Μπελ (2007), δεν ξεφεύγει από το γραμμικό χρονολογικό σχήμα και παραμένει ζητούμενο το πώς θα μπορούσε να βρεθεί μια ικανοποιητική λύση σε αυτό το πρόβλημα.



"Alright Crew, I think we have finally found a way beyond Hegel's dialectic that won't allow him to draw us back in!"

4. Heinrich Wölfflin και Alois Riegl: η φορμαλιστική προσέγγιση

Για τους επονομαζόμενους «**φορμαλιστές**» ιστορικούς, η φιλοσοφική προσέγγιση του Hegel στο ζήτημα της ιστορικής εξέλιξης δεν απέδιδε τη δέουσα **σημασία στα μορφολογικά στοιχεία του έργου τέχνης**, μέσω της μελέτης των οποίων θεωρούσαν ότι θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει και τις αλλαγές στην ανθρώπινη αντίληψη.

Η συστηματοποιημένη ανάλυση της **μορφής έναντι του περιεχομένου** των έργων πίστευαν πως είναι το κλειδί για την κατανόηση, όχι μόνο μεμονωμένων καλλιτεχνών, κάτι που ήταν ζητούμενο των ειδημόνων (connoisseurs), αλλά και ολόκληρων χρονικών περιόδων. Οι πιο γνωστοί θεωρητικοί του φορμαλισμού, Heinrich Wölfflin και Alois Riegl, επιδόθηκαν στη διατύπωση των νόμων που φαίνονταν να διέπουν την εξέλιξη των καλλιτεχνικών μορφών, προκειμένου να αποκαλυφθούν με τον τρόπο αυτό οι τεχνοτροπίες -και νοοτροπίες- ευρύτερων πολιτισμών.

«“Η μνημειώδης μονομέρεια του **Wölfflin** αγνοεί κάθε έννοια ιστορίας. (...) Εξηγεί τις μεταβολές της μορφής στο χρόνο βάσει μιας μυστηριώδους εξέλιξης, ενυπάρχουσας στη μορφή. Και όπου δεν αδιαφορεί εντελώς για το τι παρουσιάζεται, *ως τι και με ποιο νόημα*, το εξετάζει σε άμεση σχέση με τη μορφή”»». Τη σφοδρή αυτή επίθεση εναντίον του Wölfflin φέρεται να εξαπολύει ο γλύπτης Adolf von Hildebrand. Παρά τις διαφωνίες, όμως, το βιβλίο του Wölfflin, *Βασικές Έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915)*, απεδείχθη ανθεκτικό στο χρόνο, αλλά και καθοριστικό για αρκετές γενιές ιστορικών που γαλουχήθηκαν με τις ταξινομήσεις του. Στηριγμένη σε ζεύγη αντιθέτων (γραμμικό/ζωγραφικό, επιφάνεια/βάθος, ανοιχτή/κλειστή σύνθεση κ.λπ.), η θεωρία του θέτει ενδεικτικά σε σύγκριση την Αναγέννηση με το Μπαρόκ, υποστηρίζοντας ότι οι διαφορές ανάμεσα στις δύο εποχές προκύπτουν μέσα από τη μελέτη των μορφολογικών στοιχείων των έργων τέχνης τους.

Η έμφαση στη μορφή και άρα στην «ουσία» της τέχνης υποδήλωνε ότι οι κατηγορίες του τύπου «**γραμμικό**», «**ζωγραφικό**» κ.λπ. **έχουν παγκόσμια και διαχρονική ισχύ**, μπορούν δηλαδή να εντοπιστούν σε οποιαδήποτε καλλιτεχνική περίοδο, ανεξάρτητα από τις εκάστοτε ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες. Έτσι, οι αλλαγές στην τέχνη ερμηνεύονταν ως αποτέλεσμα των αλλαγών στον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσω των αισθήσεων. Ταυτόχρονα, οι Έννοιές του απηχούσαν την αντιμετώπιση της ιστορίας ως μιας συνεκτικής αφήγησης, τακτοποιημένης σύμφωνα με κατηγορίες και διπολικές αντιθέσεις.

Τόσο ο Wölfflin όσο και ο Riegl πίστευαν ότι η τέχνη «προσφέρει άμεση αισθητική πρόσβαση στις κοσμοθεωρίες του παρελθόντος». Κατά συνέπεια, υποστήριζαν ότι η ιστορία της τέχνης δεν είναι απλώς παρακολούθημα της ιστορίας, αλλά μια εξίσου σημαντική, αυτόνομη ιστορική επιστήμη. Ο **Alois Riegl** ειδικότερα, εξετάζοντας την εξελικτική πορεία ενός ελάσσονος αντικειμένου όπως το διακοσμητικό στοιχείο (στο βιβλίο του *Stilfragen - Ζητήματα Ύφους*- 1893), καθώς και την ιστορικά υποτιμημένη περίοδο της ύστερης ρωμαϊκής αρχαιότητας (*Η Καλλιτεχνική Παραγωγή της Ύστερης Ρωμαϊκής Αρχαιότητας*, 1901), ανέπτυξε τη θεωρία του «καλλιτεχνικού βούλεσθαι». Αντίστοιχα δηλαδή με το Πνεύμα του Hegel, πίστευε ότι μια μορφοποιητική δύναμη διαπνέει την τέχνη των πολιτισμών, όμως η εξέλιξη που προκύπτει είναι αποτέλεσμα εσωτερικών αλλαγών στη μορφή, χωρίς κάποιο αναπόφευκτο τελικό προορισμό.

Ο Riegl επινόησε γενικότερες περιγραφικές κατηγορίες από εκείνες του Wölfflin, θεωρώντας ότι η τέχνη ξεκινά από το αντικειμενικό (απτικό) και βαδίζει προοδευτικά προς το υποκειμενικό (οπτικό). Απέρριπτε την κυκλική πορεία της ιστορίας και **αρνούσαν την αξιολογική σύγκριση διαφορετικών χρονικών περιόδων**, καθώς πίστευε ότι κάθε έργο τέχνης ή στυλ πρέπει να κρίνεται βάσει των δεδομένων που ισχύουν στην εποχή του. Δεν έκανε διάκριση ανάμεσα σε υψηλή και κατώτερη τέχνη και υποστήριζε ότι το στυλ μιας περιόδου εκδηλώνεται εξίσου καθαρά, για παράδειγμα, στα διακοσμητικά στοιχεία ή σε δευτερεύοντα είδη ζωγραφικής (π.χ. στο ολλανδικό ομαδικό πορτραίτο), όπως και στα έργα που θεωρούνται ιεραρχικά ανώτερα.



Στο βιβλίο του *Τέχνη και Ψευδαίσθηση* (1960), ο Ernst Gombrich έκρουσε τον κώδωνα του κινδύνου τέλεσης «φυσιογνωμικού σφάλματος»: όπως δηλαδή η ψευδο-επιστήμη της φυσιογνωμικής έβγαζε συμπεράσματα για το χαρακτήρα του ατόμου από τα χαρακτηριστικά του προσώπου του, έτσι και **οι φορμαλιστές έκριναν ολόκληρους πολιτισμούς από τα μορφολογικά στοιχεία των έργων τέχνης τους**, προβάλλοντας στην πραγματικότητα τις προσωπικές τους ερμηνείες. Ο Gombrich, έχοντας υποστεί ο ίδιος τα δεινά του γερμανικού ναζιστικού καθεστώτος, έσπευσε να τονίσει ότι παρόμοιες ολοκληρωτικές θεωρήσεις δεν καταλήγουν απλώς σε ασυγχώρητες γενικεύσεις, αλλά μπορεί να χρησιμοποιηθούν και ως προπαγανδιστικά μέσα με τις γνωστές σε όλους συνέπειες.

Παρ' όλο που η μεθοδολογική προσέγγιση των Wölfflin και Riegl σταδιακά εγκαταλείφθηκε, μέχρι τις δεκαετίες 1970 και '80 η φορμαλιστική ιστορία της τέχνης ήταν κυρίαρχη. Όπως παραδέχονται και οι Hatt και Klönk, λίγοι είναι εκείνοι που μέχρι σήμερα περιγράφουν το έργο τέχνης χωρίς να κάνουν χρήση είτε της ορολογίας του Wölfflin είτε της συγκριτικής διδασκαλίας π.χ. με δύο αντιπαρατιθέμενα σλάιντς.

5. Η εικονογραφική προσέγγιση του Erwin Panofsky και το έργο του Ernst Gombrich

Όπως ειπώθηκε πιο πάνω, το ζήτημα της «ανάγνωσης» του έργου τέχνης είχε τεθεί γύρω στα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέσω της ψυχολογικής θεωρίας της αντίληψης, σύμφωνα με την οποία η ύπαρξη ορισμένων εγγενών λειτουργιών του εγκεφάλου καθορίζει τον τρόπο που ερμηνεύουμε το έργο. Με την έλευση όμως του 20ού αιώνα και καθώς το ενδιαφέρον των ειδικών στράφηκε στη μελέτη των κοινωνικών συνθηκών, η θεωρία αυτή, που είχε επηρεάσει τους Wölfflin και Riegl, σταδιακά καταρρίφθηκε.

Προκειμένου να αποφευχθεί η απόλυτη υποκειμενικότητα των ψυχολογικών θεωριών, χρειαζόταν πλέον να βρεθεί ένας τρόπος ερμηνείας πιο αντικειμενικός, που να μην αντιμετωπίζει όμως την τέχνη σαν μια απλή σχέση αιτίου-αιτιατού. Διαπιστώνοντας ότι η μέθοδος παρατήρησης του Wölfflin ήταν κυρίως εμπειρική και βασιζόταν υπερβολικά στην κρίση του θεατή, ο ιστορικός **Erwin Panofsky** επιχείρησε να βρει ένα σταθερό σημείο αναφοράς, στο οποίο οι διάφοροι παράγοντες που ορίζουν το έργο τέχνης συγκλίνουν, αποδίδοντάς του ένα συγκεκριμένο νόημα.

Ο Panofsky επικεντρώθηκε στην **ανάλυση του περιεχομένου του έργου** αγνοώντας σχεδόν τελείως τα μορφολογικά στοιχεία του, θέλοντας έτσι να δείξει την υπέρτερη σημασία που έχει το «ξετύλιγμα» του νοήματος στη διαδικασία της ερμηνείας. Πίστευε ότι, εφόσον η γνώση μας για τον κόσμο είναι αποτέλεσμα μιας σειράς από αντιληπτικές διαδικασίες, άρα και το νόημα του έργου τέχνης δεν μπορεί παρά να είναι πολυεπίπεδο. Συνεπώς, για να ερμηνεύσουμε το έργο χρειαζόμαστε: **α) πρακτική εμπειρία, β) γνώση της ιστορίας των καλλιτεχνικών ρευμάτων και γ) γνώση των συμβόλων, τύπων και θεμάτων που συναντώνται σε κάθε ιστορική περίοδο.** Πιο συγκεκριμένα, ο Panofsky επινόησε ένα τριμερές σύστημα σημασιοδότησης, σε κάθε στάδιο του οποίου έπρεπε κανείς να επιστρατεύσει και από ένα διαφορετικό είδος γνώσης.

Όπως εξηγεί στο βιβλίο του, *Μελέτες Εικονολογίας* (1939), στο πρώτο στάδιο, την **προ-εικονογραφική περιγραφή**, χρειάζεται απλή γνώση των αντικειμένων, ή αλλιώς, πρακτική γνώση. Για παράδειγμα, κατά την ανάλυση του πίνακα της *Ανάστασης* του Grünewald, στο πρώτο στάδιο ο θεατής αναγνωρίζει έναν άνδρα που αιωρείται στον αέρα με τρυπημένα τα χέρια και τα πόδια του.

Στο δεύτερο στάδιο, το **εικονογραφικό**, χρειάζεται εξοικείωση με ορισμένα θέματα, κείμενα και μοτίβα. Δηλαδή στον ίδιο πίνακα, ο θεατής πρέπει να γνωρίζει ότι πρόκειται για την Ανάσταση του Χριστού και να έχει διαβάσει τα αντίστοιχα εδάφια των Ευαγγελίων.

Στο τρίτο και τελευταίο στάδιο, το **εικονολογικό**, χρειάζεται αυτό που ο Panofsky αποκαλεί «συνθετικό ένστικτο», δηλαδή συνθετική ικανότητα με βάση τη γνώση του τρόπου σκέψης μιας ορισμένης κοινωνίας ή εποχής. Στο στάδιο αυτό είναι που η πλήρης ερμηνεία του Grünewald μπορεί να λάβει χώρα. Ο Panofsky επιμένει ότι, ακόμα και στο στάδιο της απλής περιγραφής, η ερμηνευτική διαδικασία πάντα προηγείται, καθώς για να αναγνωρίσουμε π.χ. το Χριστό ως έναν αιωρούμενο άνδρα, φέρνουμε κατά νου ούτως ή άλλως κάποια στυλιστικά σημεία αναφοράς.

Η κριτική που ασκήθηκε στην εικονογραφική προσέγγιση έθιγε την τάση της να αναζητά τη μια και μοναδική, αυθεντική ερμηνευτική οδό. Η εικονογραφική-εικονολογική προσέγγιση ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής κατά τις δεκαετίες 1950 και '60, καθώς θεωρείτο ως η καταλληλότερη για την ανάλυση της Ευρωπαϊκής τέχνης του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης και όχι μόνο. Η καταξίωσή της οφειλόταν στην πεποίθηση ότι κάθε οπτική εικόνα μπορεί να συνδεθεί με άλλες γραπτές πηγές του ίδιου πολιτισμού: από τη στιγμή που κάθε εικόνα έχει ένα συμβολικό περιεχόμενο, αν γνωρίζουμε το αναφορικό της πλαίσιο, μπορούμε να ανατρέξουμε σ' αυτό, ώστε τελικά να προκύψει η ορθή ερμηνεία της. Παρ'όλο που ακόμα και σήμερα υπάρχουν ιστορικοί που προσεγγίζουν εικονογραφικά τα έργα τέχνης, η μέθοδος του Panofsky έχει μάλλον παραχωρήσει τη θέση της στη σημειολογία, της οποίας η εικονολογία θεωρείται πρόδρομος.



Για τον **Ernst Gombrich**, οι πεποιθήσεις ότι η ιστορία είναι παγκόσμια, εξελίσσεται προοδευτικά, έχει ένα προβλεπόμενο τέλος και ότι όλοι οι πολιτισμοί εντάσσονται σε αυτό το εξελικτικό σχήμα, αποτελούν **εγελιανά κατάλοιπα** που δεν είναι απλώς λανθασμένα, αλλά και επικίνδυνα. Είναι, επομένως, υποχρέωση του ιστορικού, όχι μόνο να μελετά τους πολιτισμούς, αλλά να αμφισβητεί συνεχώς τα όποια συμπεράσματα τυχόν προκύπτουν περί ομοιογένειας και αδιάσπαστης συνοχής των γενεών.

Αναλύοντας σε βάθος την εγελιανή ρητορική, παρατηρεί ότι αυτή περιστρέφεται γύρω από δύο βασικούς άξονες: την «**έκφραση**» και την «**πρόοδο**». Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρει τη συνήθη αντιμετώπιση από τους ιστορικούς του πίνακα του Ραφαήλ, *Η Σχολή των Αθηνών* (1510), ως έκφρασης του πνεύματος της Αναγέννησης. Το λάθος που διαπράττεται στην περίπτωση αυτή κατά τον Gombrich, είναι, από τη μια πλευρά, η ευκολία με την οποία διακρίνουμε στο έργο μια εσωτερική αρμονική ενότητα, και από την άλλη, η τάση να συνδέουμε το έργο με μια υποτιθέμενη συλλογική νοοτροπία. Εδώ έγκειται το φυσιολογικό σφάλμα για το οποίο έγινε λόγος νωρίτερα.

Εξίσου άτοπο αποδεικνύει και τον **αυστηρό διαχωρισμό μεταξύ περιόδων**. Για παράδειγμα, δεν μπορούμε να μιλάμε για μετάβαση από τον χριστιανικό Μεσαίωνα στην παγανιστική Αναγέννηση, αφού κάτι τέτοιο υποδηλώνει ότι οι χαρακτηρισμοί «χριστιανικός»/«παγανιστική» καλύπτουν όλες τις πλευρές του εκάστοτε πολιτισμού και άρα φανερώνουν μια ομοιογένεια που στην πραγματικότητα δεν υπήρχε. Σε σχέση με την ιδέα της προόδου, που συχνά συγχέεται με την εξέλιξη της αναπαράστασης στην τέχνη προς την κατεύθυνση του νατουραλισμού, ο Gombrich δεν την αρνείται εντελώς, αλλά θεωρεί ότι αυτή λαμβάνει χώρα μόνο σε τοπικό επίπεδο και ποτέ σε παγκόσμιο.



Για τον Gombrich, η εγγεγραμμένη παράδοση μπορεί να συνοψιστεί σε «πέντε γίγαντες με περίεργα ονόματα», ως εξής:

1. **Αισθητικός υπερβατισμός:** οι αισθητικές αρχές θεωρείται ότι είναι διαχρονικές και ισχύουν σε κάθε ιστορική περίσταση.
2. **Ιστορικός κολλεκτιβισμός:** επιτρέπει την αναφορά στο χαρακτήρα ολόκληρων εθνών ή στο καλλιτεχνικό στυλ ολόκληρων αιώνων, αλλά και την αναφορά στο στυλ ως έκφρασης του «πνεύματος».
3. **Ιστορικός ντετερμινισμός,** γνωστός και ως ιστορικισμός: οι ανθρώπινες δραστηριότητες είναι προδιαγεγραμμένες και καθορίζονται από τη μεταφυσική παρουσία του πνεύματος της εποχής. Ο Gombrich διακρίνει ανάμεσα σε δεξιούς και αριστερούς εγγεγραμμένους. Οι πρώτοι (ιδεαλιστές) θεωρούν ότι το νόημα της ιστορίας βρίσκεται στη γενική πρόοδο. Οι δεύτεροι (υλιστές) θεωρούν ότι βρίσκεται στην παραγωγή και κατανομή του πλούτου.
4. **Μεταφυσική αισιοδοξία:** η πεποίθηση ότι η ιστορία είναι τελεολογική και προοδευτική, και κινείται προς ένα θετικό σκοπό, που είναι είτε η κατάκτηση της ατομικής ελευθερίας (για τους ιδεαλιστές) είτε η ίση κατανομή των μέσων παραγωγής (για τους υλιστές).
5. **Σχετικισμός:** ο Gombrich τον αποκαλεί «το επίσημο δόγμα της σύγχρονης διδασκαλίας της ιστορίας της τέχνης». Εφιστά την προσοχή ώστε, ακόμα και αν θεωρήσουμε ότι όλες οι καλλιτεχνικές παραδόσεις έχουν την ίδια αξία, να μην αντιμετωπίζονται μέσα από το πρίσμα ενός κοινού πνεύματος.

Βασική θέση του Gombrich είναι ότι **ο καλλιτέχνης μπορεί να μιμηθεί την πραγματικότητα μόνο μέσα από το έργο άλλων καλλιτεχνών**. Όπως φαίνεται και από το βιβλίο του, *Το Χρονικό της Τέχνης* (1950), δίνει ιδιαίτερη σημασία στις καλλιτεχνικές συμβάσεις και την **αξία της παράδοσης**. Υποστηρίζοντας ότι η παράδοση είναι εκείνη που γεννά τα έργα τέχνης, ισχυρίζεται ότι το κύριο μέλημα της ιστορίας της τέχνης θα έπρεπε να είναι η αποκατάσταση των δεσμών και σχέσεων εξάρτησης ή αντιπαράθεσης που συνδέουν τα έργα τέχνης μεταξύ τους.

Το Χρονικό της Τέχνης είναι το βιβλίο με το οποίο ο Gombrich κατέκτησε το ευρύ κοινό από τη δεκαετία του 1950, αλλά ίσως και το πιο σαφές και ευανάγνωστο εγχειρίδιο ιστορίας της τέχνης που έχει ποτέ γραφτεί. Όπως λέει ο Elkins, η ύπαρξη αυτού του τύπου βιβλίων οφείλεται στην ανάγκη που έχουν οι αρχάριοι αναγνώστες για χρονολογική σειρά, αλλά και για επαφή με την τέχνη μέσω μιας ρέουσας αφήγησης, μιας ιστορίας. Το βιβλίο, βέβαια, του Gombrich δεν αφηγείται απλώς μια ιστορία, αλλά *την* ιστορία της τέχνης.

Ο συγγραφέας του *Χρονικού* ακολουθεί τον καθιερωμένο τρόπο εξιστόρησης, που ξεκινάει από τα σπήλαια της Γαλλίας και της Ισπανίας και, περνώντας από την Αίγυπτο, την Ελλάδα, τη Ρώμη, το χριστιανικό Μεσαίωνα, την Αναγέννηση και το Μπαρόκ, καταλήγει στο Μοντερνισμό και το Μεταμοντερνισμό. Το νήμα που διατρέχει όλη την ιστορία είναι **η εξέλιξη του δυτικού νατουραλισμού**: η εφεύρεση, ο θρίαμβος και η εγκατάλειψη της αναπαράστασης της φύσης.

Ο Elkins παρατηρεί ότι, ενώ τα τελευταία χρόνια η έρευνα στην ιστορία της τέχνης έχει επεκταθεί και σε άλλους τομείς, όπως το κοινωνικό περιβάλλον του καλλιτέχνη, ο τρόπος που αντιμετωπίζονται οι σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα ή οι ψυχαναλυτικές προεκτάσεις του έργου, κανένας από αυτούς δεν θα μπορούσε να υποκαταστήσει το ενδιαφέρον για το νατουραλισμό, που θεωρείτο μέχρι πρότινος (και από την εποχή του Vasari) ο μοναδικός άξονας εξέλιξης της ιστορίας.

Χάνει, επομένως, την αξία του το εγχειρίδιο του Gombrich, επειδή δεν είναι προσαρμοσμένο στις νέες ιστορικές θεωρήσεις; Κατά τον Elkins, κάθε άλλο. Δεν υπάρχει λόγος να ζητάμε μια ουδέτερη και απρόσωπη ιστορία της τέχνης, από τη στιγμή που η ιστορία της είναι συνδεδεμένη με εθνικές προσδοκίες, πολιτικές ιδεολογίες και προσωπικά συμφέροντα.

Πρόκειται για ένα αντικείμενο που δεν μπορεί να διδαχθεί αντικειμενικά, ούτε υπάρχει κριτήριο επιλογής των έργων που αξίζει να διδαχθούν. Μαζί με την ιστορία είμαστε υποχρεωμένοι να αποδεχθούμε και την ταυτότητα του ιστορικού. Κατά τον Elkins, αυτό είναι τελικά και το πιο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό της.



Η Νέα Ιστορία της Τέχνης

6. Μαρξιστικές και κοινωνικές προσεγγίσεις

Ο όρος «νέα» ιστορία της τέχνης αποδόθηκε ως γενική ονομασία σε ένα σύνολο από διαφορετικές ερευνητικές τάσεις που εμφανίστηκαν στην ακαδημαϊκή κοινότητα κατά τις δεκαετίες 1970 και '80, ιδιαίτερα στην Αγγλία και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Αφετηρία όλων ήταν η **αμφισβήτηση της ιστοριογραφικής παράδοσης** μέσω της στρατευμένης κριτικής, που προήλθε αρχικά από τους κόλπους της αριστεράς και του φεμινισμού και αργότερα από το χώρο της μεταποικιακής μελέτης και των σπουδών φύλου.

Η νέα ιστορία της τέχνης ζήτησε να αρθεί το δήθεν ουδέτερο και αντικειμενικό «προσωπείο» της «παλαιάς σχολής» και βρήκε στις μαρξιστικές, τις φεμινιστικές, τις σημειολογικές και τις ψυχαναλυτικές θεωρίες τα διανοητικά όπλα για τη μεθοδική αποδόμηση των προσεγγίσεων του παρελθόντος. Το διεισδυτικό, επικριτικό, έως και καταγγελτικό ύφος των εκπροσώπων της ήταν απότοκο των γεγονότων και των κοινωνικοπολιτικών ζυμώσεων του Μάη του '68 και, παρ'όλο που η εξέγερση του φοιτητικού κινήματος δεν είχε την επιθυμητή κατάληξη, ο σπόρος της ανατροπής των παραδοσιακών πρακτικών φύτρωσε μέσα στα επόμενα χρόνια αποδίδοντας καρπούς, η συγκομιδή των οποίων συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Διατυπώνοντας ως μεθοδολογικό σλόγκαν το πολλαπλό ερώτημα, **«ποιος εισπράττει τι είδους ευχαρίστηση βλέποντας ποια οπτική αναπαράσταση και για το συμφέρον ποιου;»**, οι οπαδοί της νέας ιστορίας της τέχνης έθεσαν στο στόχαστρο βιβλία, όπως το *Τι είναι η Ιστορία της Τέχνης;* (1974) του Mark Roskill επιτιθέμενοι με τον τρόπο αυτό στο «συντηρητικό γούστο και την ερευνητική ορθοδοξία».

Σύμφωνα με το «μανιφέστο» της *Νέας Ιστορίας της Τέχνης* (1988) των Rees και Borzello, «χρεοκοπημένες» έννοιες, όπως «ποιότητα», «στυλ», «ιδιοφυΐα», όφειλαν να παραχωρήσουν τη θέση τους στα καινούργια συγγράμματα σε εκείνες της «ιδεολογίας», της «ταξικότητας» και της «πατριαρχίας», ενώ **σε κάθε ερμηνευτικό εγχείρημα θα έπρεπε να τονίζεται η υποκειμενική θέση του εμπνευστή του.**

Παρά την εμφύσηση νέας πνοής σε ένα περιβάλλον που φαινόταν να έχει λιμνάσει, οι εκάστοτε προσεγγίσεις έρχονταν συχνά μεταξύ τους σε αντιπαράθεση, που δεν ήταν πάντοτε γόνιμη. Αποτέλεσμα της παράταξης σε θεωρητικά στρατόπεδα (μαρξιστές/φεμινίστριες/μαύροι/γκέι κ.λπ.), σε συνδυασμό και με τις πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις των δύο τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα, ήταν τελικά η διαμόρφωση ενός είδους «αγοράς ιδεών» στα πανεπιστήμια, ειδικά της Αμερικής, όπου κάθε ενδιαφερόμενος έχει τη δυνατότητα να διαλέξει την κατεύθυνση που του ταιριάζει, χωρίς να διαφαίνεται η πιθανότητα να μπορεί ενωμένη η ακαδημαϊκή διανόηση να ασκήσει ουσιαστική επιρροή στην κοινωνία.

Την παραπάνω επισήμανση έκαναν πρώτοι οι ιστορικοί των οποίων το έργο διαπνέεται από την κοινωνικοοικονομική θεωρία του μαρξισμού. Στο βιβλίο του *Marxism and the History of Art* (2006), ο Andrew Hemingway παρατηρεί ότι ο πλουραλισμός που έχει επικρατήσει στα σύγχρονα βρετανικά και αμερικανικά πανεπιστήμια οδήγησε αφενός στην καλλιέργεια κλίματος ανεκτικότητας απέναντι σε κάθε διαφορετική θέση, αφετέρου στην περιχαράκωσή τους σε ξεχωριστά μέτωπα, που δεν δείχνουν ιδιαίτερη διάθεση για γεφύρωση ή έστω συζήτηση των διαφορών τους.

Παράλληλα, η μαρξιστική προσέγγιση στην ιστορία της τέχνης, που είχε διαγράψει δυναμική πορεία κατά τη δεκαετία του '50 με τον Arnold Hauser και από το '70 και έπειτα με τους Χατζηνικολάου και TJ Clark (έχοντας σημαντικούς προδρόμους τον Adorno, τον Benjamin και τον Frederick Antal), πέρασε στη νεότερη φάση της φέροντας το στίγμα των σταλινικών καθεστώτων και της κατάρρευσης του υπαρκτού σοσιαλισμού.

Κατά τη δεκαετία του '90 και μέσα στα πρώτα χρόνια του 21^{ου} αιώνα, οι μεταμοντέρνες θεωρίες και η νεοεγελιανή ανακήρυξη του «τέλους της ιστορίας» από τον Francis Fukuyama κατάφεραν πολλαπλά πλήγματα στη μαρξιστική πλευρά, με αποτέλεσμα ο αντίστοιχος κλάδος να μετεξελιχθεί **από μαρξιστική σε κοινωνική ιστορία της τέχνης**, δίνοντας την ευκαιρία σε κάποιους ιστορικούς να κρατήσουν τα «καλά» της θεωρίας, απορρίπτοντας το ορθόδοξο μαρξιστικό περίβλημα.

Παρά τη σχετική δυσμένεια στην οποία έπεσαν για ένα διάστημα οι ιδέες του Marx και των συνεχιστών του, ως θεμέλια για την ιστορική έρευνα της τέχνης, κάποιοι πανεπιστημιακοί, εμπορούμενοι από πνεύμα κριτικής απέναντι στην εξάπλωση του καπιταλιστικού συστήματος, και δυσαρεστημένοι από τη μηδενιστική ή απλώς χλιαρή αντιμετώπισή του από τη διανόηση, προσπάθησαν να αποκαταστήσουν το όνομα και την τιμή της μαρξιστικής τοποθέτησης και ταυτόχρονα να ξεσκεπάσουν τα σφάλματα και τις αδυναμίες της νέας τάξης πραγμάτων. Τόσο ο Hemingway όσο και η Gen Doy για παράδειγμα, υπογραμμίζουν κατ'αρχήν πως η εξίσωση του σταλινισμού με το μαρξισμό αποτελεί ένα «γελοίο λάθος κατηγοριοποίησης», που συγχέει μια κρατική ιδεολογία με ένα σύνθετο σύστημα κριτικής σκέψης.

Δεδομένης της ενίσχυσης των πρακτικών και της ιδεολογίας της ελεύθερης αγοράς, η διόγκωση των κοινωνικών ανισοτήτων που προέκυψε, βρήκε τη μεταμοντέρνα διάνοηση να μην έχει να προτείνει λύσεις, παρά μόνο την **αντίσταση σε μικρο-κλίμακα** ως μονόδρομο στο (δήθεν;) αναπόφευκτο του καπιταλισμού. Αυτό που οι δύο ιστορικοί προκρίνουν, αντιθέτως, είναι η ανάληψη πρωτοβουλιών σε συλλογικό επίπεδο και η συμπόρευση.

Υπό το πρίσμα αυτό, θεωρούν ότι η ιστορία της τέχνης είναι καιρός να συνειδητοποιήσει και η ίδια τις ευθύνες της και να σταματήσει να ανταποκρίνεται στο μόρφωμα που περιγράφει ο O.K. Werckmeister, εκείνο δηλαδή μιας «“μυωπικής κοινωνικής ιστορίας της τέχνης, που ενδιαφέρεται για καλλιτεχνικές πρακτικές, χορηγούς και πολιτισμικές λειτουργίες των έργων τέχνης, αλλά απέχει από κάθε σύνδεση με την ευρύτερη πολιτική ιστορία”».

Είναι γεγονός πως η σύνδεση της ιστορίας της τέχνης με τη μαρξιστική ανάλυση επιχειρήθηκε αρχικά με μονοδιάστατο τρόπο, σαν σχέση αιτίου-αιτιατού. Αυτή η ορθόδοξη (γνωστή και ως «χυδαία») μαρξιστική οπτική βασίστηκε στο σχήμα βάσης-υπερδομής, που χρησιμοποίησε ο Marx για να ερμηνεύσει την οικονομική πραγματικότητα (όταν δηλαδή συμβαίνουν αλλαγές στη βάση (στην οικονομία), οι αλλαγές αυτές **αντανακλώνται και στην υπερδομή, μέρος της οποίας είναι και η τέχνη**). Καθώς ορισμένοι θεωρητικοί ασπάστηκαν αυτό το ανελαστικό μοντέλο ως εργαλείο για την κατανόηση των έργων τέχνης, η επίθεση που δέχτηκαν ήταν δριμεία και προήλθε όχι μόνο από τους ιδεολογικούς τους αντιπάλους, αλλά και εκ των έσω. **Η κοινωνική ιστορία της τέχνης εμφανίστηκε ακριβώς ως η άρνηση αυτού του είδους ντετερμινισμού:** προβάλλοντας μια μεθοδολογική προσέγγιση που θα παρέμενε ιστορικά και κοινωνικά ενημερωμένη, απεκδύονταν το μαρξιστικό κάλυμμα και, μαζί με αυτό, το βάρος που σήκωνε με το να εκλαμβάνεται ως η άλλη όψη της εγγελιανής διαλεκτικής.





Σαφή ίχνη της ορθόδοξης μαρξιστικής προσέγγισης μπορεί κανείς να διακρίνει στην *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης* (1951) του **Arnold Hauser**. Πρόκειται για ένα μεγαλεπήβολο έργο, που επιχειρεί να καταγράψει την πορεία της τέχνης από τους προϊστορικούς χρόνους έως τις αρχές του 20ού αιώνα, μέσα από κοινωνιολογικό πρίσμα. Μέλημα του Hauser δεν ήταν η περιγραφή και ερμηνεία μεμονωμένων καλλιτεχνών και έργων, αλλά η συνολικότερη εξέταση των κοινωνικών συσχετισμών που επηρέασαν τη διαμόρφωση των στυλιστικών ρευμάτων.

Αντιμετωπίζοντας την τέχνη και τα γεγονότα σαν μια σειρά από συναρτήσεις, κάθε φορά που η μια μεταβλητή αλλάζει, π.χ. η σχέση μεταξύ αστικής τάξης και αριστοκρατίας ή μεταξύ εργατικής τάξης και αστών, ο Hauser θεωρεί ότι αλλάζει αυτομάτως και η δεύτερη μεταβλητή, δηλαδή το εικαστικό ύφος. Όπως ήταν αναμενόμενο, το βιβλίο προκάλεσε αντιδράσεις τόσο από τα δεξιά, π.χ. από τον Gombrich, που κατηγόρησε τον Hauser ότι καταπατά τις αρχές της αισθητικής, όσο και από τα αριστερά, καθώς κάποιοι έκριναν ότι το βιβλίο δεν ανταποκρίνεται όσο θα έπρεπε στο σοσιαλιστικό πνεύμα.

Η ιστορία της τέχνης για τον Hauser είναι μια διαδοχική ακολουθία από αυτοτελείς στυλιστικές περιόδους. Η πιθανότητα οι περίοδοι αυτές (και οι εκάστοτε κοινωνικοί σχηματισμοί) να μην είναι ομοιογενείς, αλλά να περιλαμβάνουν προσμίξεις και αντιφάσεις, δεν συζητείται καθόλου. Η ιστορία του τελειώνει με το κίνημα του ιμπρεσιονισμού, αφήνοντας τα μετέπειτα κινήματα της αφαίρεσης σχεδόν ασχολίαστα. Αντ' αυτών, ο τελευταίος τόμος κάνει ειδική μνεία στην «εποχή του κινηματογράφου», αναφέροντας σοβιετικές ταινίες που λειτούργησαν ως κρατική προπαγάνδα. Παρά τις αδυναμίες του, το έργο του Hauser συνέβαλε σημαντικά στον εμπλουτισμό της καλλιτεχνικής ιστοριογραφίας με μια κοινωνιολογική οπτική που έλειπε έως τότε από το χώρο.

Επιθυμία του ίδιου ήταν η επαφή με την τέχνη να μην είναι προνόμιο μιας μόνο κοινωνικής κάστας, αλλά να αφορά ολοένα και περισσότερους: «Ποτέ δε θα είναι δυνατό να την απολαύσουν και να την εκτιμήσουν όλοι στο ίδιο μέτρο, όμως η συμμετοχή των πλατειών μαζών σ' αυτή μπορεί να μεγαλώσει και να βαθύνει. Οι προϋποθέσεις της χαλάρωσης του πολιτιστικού μονοπωλίου είναι προπαντός οικονομικές και κοινωνικές. Κι άλλο δε μπορούμε να κάνουμε, παρά ν' αγωνιζόμαστε για τη δημιουργία τούτων των προϋποθέσεων».

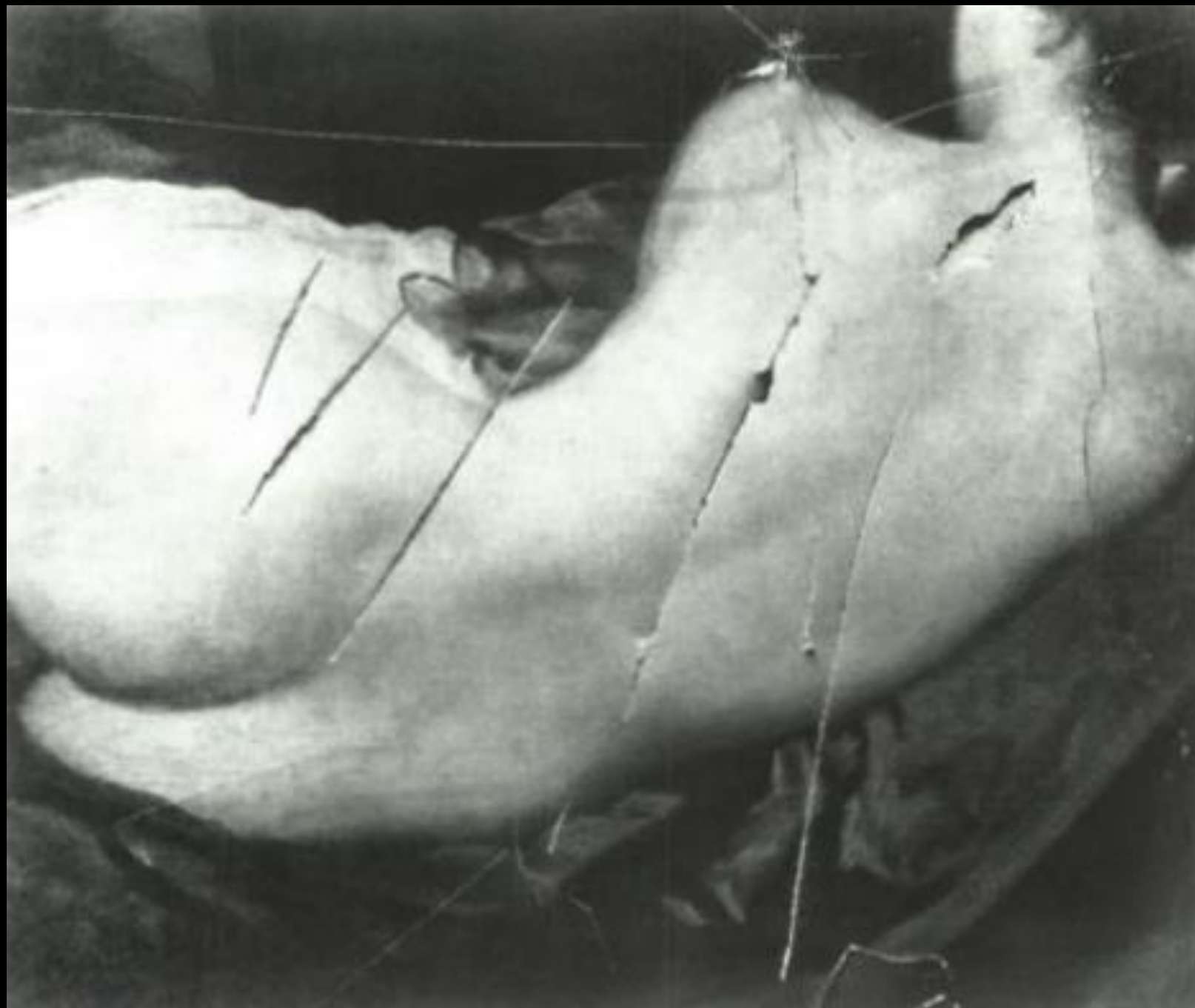
Στον πρόλογο για το βιβλίο του *Image of the People: Gustave Courbet and the Revolution of 1848* (1973), ο Βρετανός **TJ Clark** αναλαμβάνει να διαλευκάνει το τοπίο γύρω από την κοινωνική ιστορία της τέχνης και να καταστήσει πιο ευκρινείς τους στόχους της. Έχοντας υπόψη τα σφάλματα της γενίκευσης και του ντετερμινισμού, στα οποία είχαν υποπέσει οι προκάτοχοί του, δηλώνει ενάντιος στη θεώρηση που θέλει το έργο τέχνης να «αντανακλά» ιδεολογίες, κοινωνικές σχέσεις ή ιστορικά γεγονότα.

Παρομοίως, δεν δέχεται «την ιστορία σαν “φόντο” του έργου τέχνης, δηλαδή σαν κάτι που είναι ουσιαστικά απόν από το έργο και την παραγωγή του, αλλά κάνει την εμφάνισή του περιστασιακά». Για τον Clark, **η ιστορία της τέχνης πρέπει να επικαλείται όχι μόνο τη σύνδεση του καλλιτέχνη με την παράδοση, αλλά και ένα συνδυασμό παραγόντων - ιστορικών, πολιτικών, κοινωνικών - που συνολικά θα οδηγήσουν στην κατανόηση της καλλιτεχνικής παραγωγής.**

Όπως ειπώθηκε και πιο πάνω, η μαρξιστική μέθοδος ανάλυσης των έργων τέχνης δεν έγινε δεκτή με καθολικές επευφημίες. Αντίθετοι δεν ήταν μόνο όσοι υποστήριζαν τις παραδοσιακές μεθοδολογίες, αλλά και ιστορικοί των οποίων η προσέγγιση, αν και μη παραδοσιακή, δεν συνέκλινε με τις μαρξιστικές επιδιώξεις. Για παράδειγμα, ο οπαδός του αποδομισμού, Donald Preziosi, αλλά και ο Whitney Davis, από τη σκοπιά της «πολιτικής της ταυτότητας» (identity politics), έριξαν τα βέλη τους, κατηγορώντας τους συναδέλφους τους ότι, με το να θέτουν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους την ταξικότητα, το μόνο που κάνουν είναι να αντικαθιστούν μια ιδεαλιστική θεώρηση με μια άλλη.

Συγκεκριμένα, ο Preziosi (στου οποίου την ανθολογία, *The Art of Art History* (1998), η μαρξιστική μεθοδολογία λάμπει διά της απουσίας της) θεωρεί το μαρξισμό ως μια νέα μορφή «λογοκεντρισμού» σύμφωνα με την οποία η παλιά έμφαση στην καλλιτεχνική ιδιοφυΐα και την αισθητική ποιότητα έδωσε τη θέση της σε μια **εμμονή με την κοινωνική διαστρωμάτωση και τον καθορισμό της τέχνης από πολιτικο-οικονομικούς παράγοντες**. Από την άλλη ο Davis, υποστηρικτής της ψυχαναλυτικής οπτικής, μέμφεται τους μαρξιστές ότι τείνουν να **αγνοούν βασικά στοιχεία της ανθρώπινης ταυτότητας, όπως το φύλο και ο σεξουαλικός προσανατολισμός**.

Ο W.J.T. Mitchell αντιθέτως αναγνωρίζει ότι «δεν χρειάζεται να είναι κανείς “χυδαίος μαρξιστής” για να παραδεχτεί ότι η “αισθητική” είναι μια ελιτίστικη εκλογίκευση, μια μυθοποίηση αντικειμένων-φετίχ, που περιβάλλονται από μια “αύρα” που μυρίζει χρήμα». Παρατηρώντας ότι η σύγχρονη ζωή έχει κατακλυστεί από εικόνες στην τέχνη, στη διαφήμιση, στα ΜΜΕ κ.λπ., επισημαίνει ότι είναι δύσκολο να υπάρξει σοβαρή κριτική σε αυτά τα φαινόμενα χωρίς αναδρομή στη μαρξιστική εικονοκλαστική ρητορική.



7. Φεμινιστικές, γκέι και queer προσεγγίσεις

Η φεμινιστική προσέγγιση στην ιστορία της τέχνης αναδύθηκε μέσα στο πλαίσιο των διεκδικήσεων του γυναικείου κινήματος των δεκαετιών 1960 και '70. Το πρόταγμα των φεμινιστριών του «δεύτερου κύματος» ήταν η εξάλειψη της ανισότητας μεταξύ ανδρών και γυναικών, όχι απλώς μέσω της αποκατάστασης της θέσης των γυναικών στην κοινωνία, αλλά πιο ουσιαστικά, μέσω της αναδιοργάνωσης της ίδιας της κοινωνίας, των δομών και των αξιών της.

Οι Hatt και Klonk επισημαίνουν δύο βασικές έννοιες γύρω από τις οποίες αναπτύσσεται η φεμινιστική θεωρία: την **πατριαρχία** και το **σεξισμό**. Η πατριαρχία αναφέρεται στο γεγονός ότι «η εξουσία στην πολιτική, την εργασία, τον πολιτισμό κ.λπ. συγκεντρώνεται παραδοσιακά στα χέρια ανδρών» Αντίστοιχα, ο σεξισμός σηματοδοτεί τη διάκριση σε βάρος των γυναικών, επειδή ακριβώς είναι γυναίκες.

Στο χώρο της ιστορίας της τέχνης υπήρξαν φωνές που υποστήριξαν ότι η φεμινιστική κριτική δεν θα έπρεπε να ζητά απλώς την αποκατάσταση των γυναικών καλλιτεχνών μέσω του εμπλουτισμού του «κανόνα», καθώς μια τέτοια κίνηση θα κατέληγε να επιβεβαιώνει την κυριαρχία και ανωτερότητα των ανδρών καλλιτεχνών έναντι των γυναικών συναδέλφων τους. Τη διευκρίνιση αυτή κάνει η Linda Nochlin, στο κείμενό της με τίτλο “Why have there been no great women artists?” (1971) σημειώνοντας ότι ένα ερώτημα όπως αυτό, που τονίζει την απουσία των γυναικών από την ιστορία των μεγάλων καλλιτεχνών και των αριστουργημάτων, υποκρύπτει την απάντηση ότι **οι γυναίκες είναι απύσες από την ιστορία της τέχνης, επειδή δεν είναι ικανές να δημιουργήσουν μεγαλειώδη έργα.**

Κατά τη Nochlin, η αντίδραση σε ένα τέτοιο συμπέρασμα **δεν θα πρέπει να είναι η προσπάθεια να αναδειχτούν και να μελετηθούν περισσότερο π.χ. η Berthe Morisot ή η Artemisia Gentileschi**, αλλά ούτε και η ανάδειξη ενός δήθεν διακριτού γυναικείου ύφους, που εκφράζει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των γυναικών καλλιτεχνών.

Καθώς η αρχική αντανakλαστική αντίδραση των φεμινιστριών ήταν ο εντοπισμός παραγνωρισμένων γυναικών καλλιτεχνών και η προσπάθεια ένταξής τους στην επίσημη ιστορία της τέχνης, η Nochlin παρατηρεί ότι μια τέτοια κίνηση απλώς αδικεί τις γυναίκες στη σύγκριση με τους άνδρες ομοτέχνους τους και επομένως επιβεβαιώνει τις αρνητικές προκαταλήψεις.

Αντίστοιχα επισημαίνει ότι **δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο, ξεχωριστό γυναικείο ύφος που να χαρακτηρίζει συλλογικά τις γυναίκες καλλιτέχνες**: τα έργα τους δεν είναι ούτε πιο ευαίσθητα, ούτε πιο λεπτεπίλεπτα και εσωστρεφή σε σχέση με τα ανδρικά, αλλά ούτε και διαθέτουν τα ίδια χαρακτηριστικά μόνο και μόνο επειδή είναι φτιαγμένα από γυναίκες.

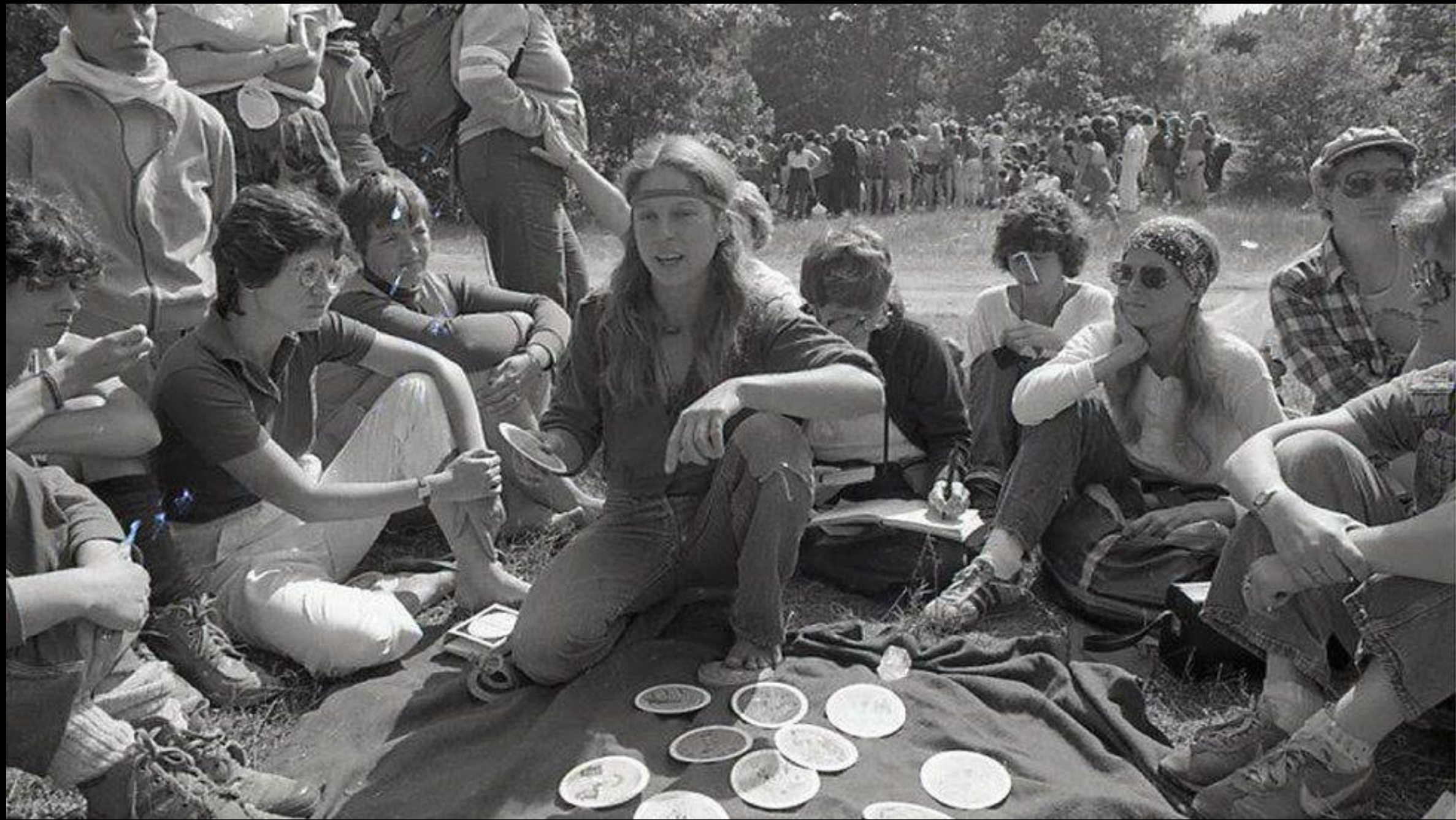
Αυτό που αγνοούν όσοι εκφράζουν πίστη στο προσωπικό ταλέντο του καλλιτέχνη είναι το γεγονός ότι οι ικανότητες δεν είναι φυσικές και εγγενείς, αλλά καλλιεργούνται μέσα σε θεσμικά περιβάλλοντα και μέσα στις κατάλληλες κοινωνικές συνθήκες. Η μεγαλοφυΐα, εν ολίγοις, δεν είναι μια μυστηριώδης ποιότητα με την οποία γεννιέται ο μεγάλος καλλιτέχνης, αλλά μια επίκτητη ικανότητα, της οποίας η ανάπτυξη ευνοείται όταν κανείς είναι γόνος οικογένειας καλλιτεχνών, ανήκει σε σχετικά εύπορη κοινωνική τάξη και λαμβάνει την κατάλληλη εκπαίδευση.

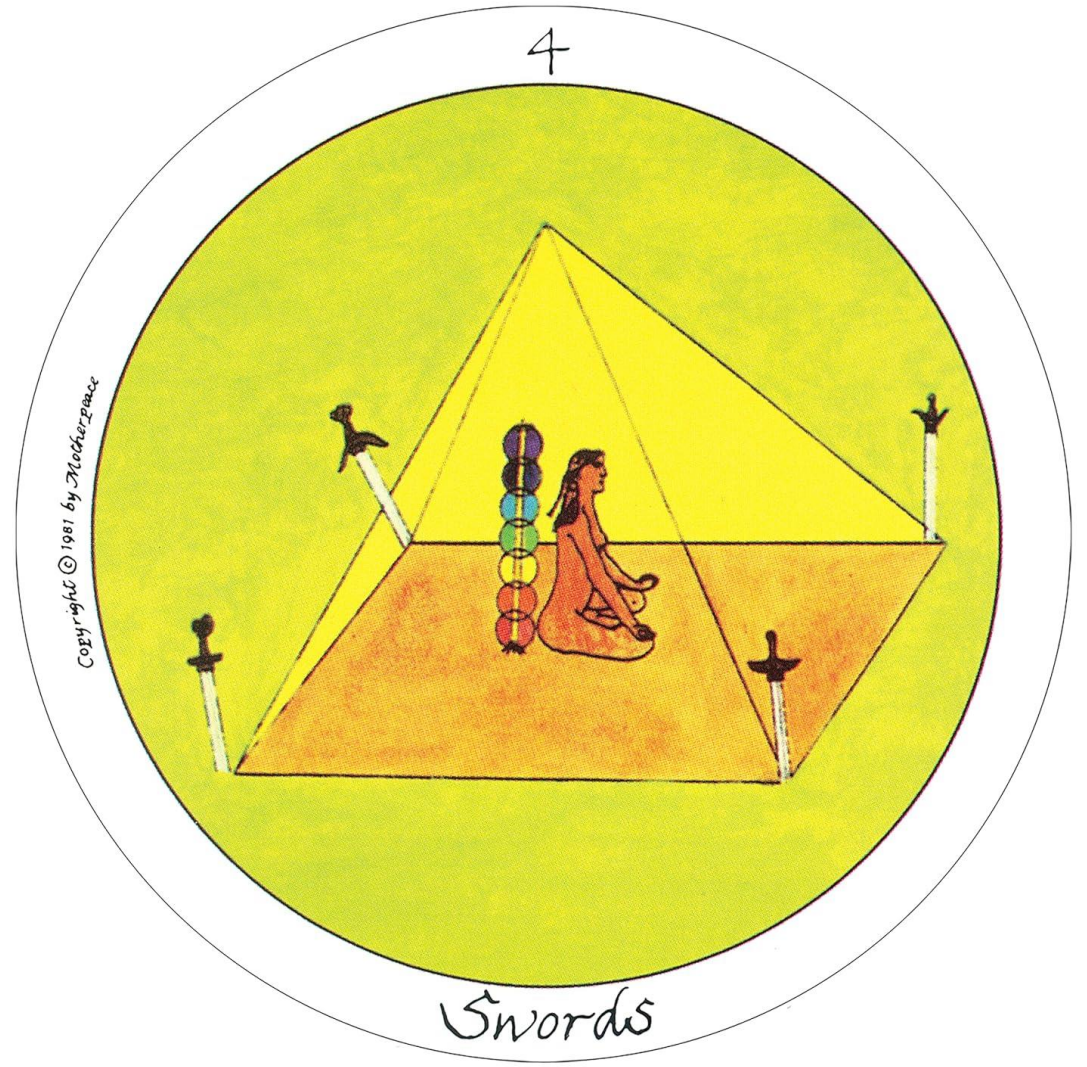
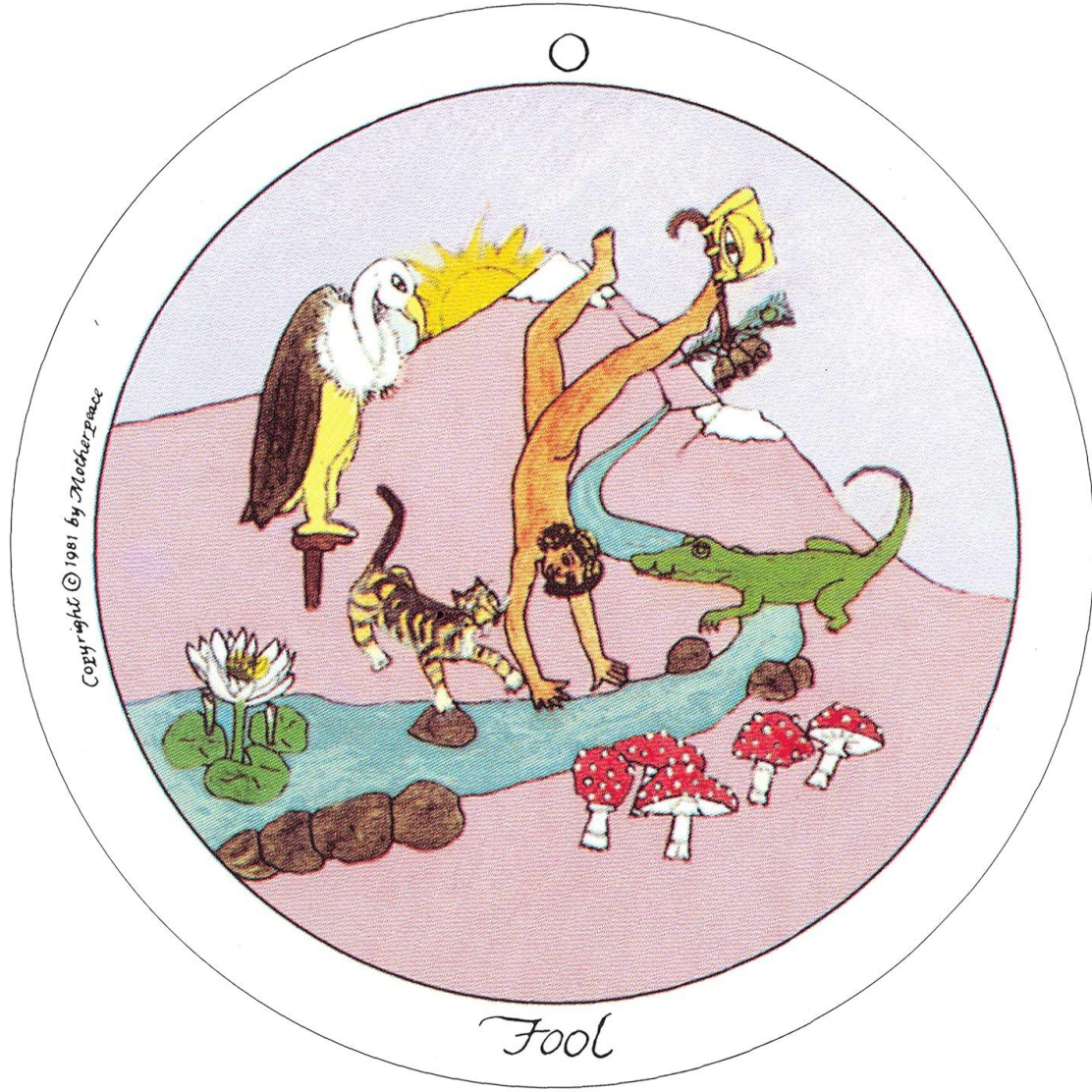


Η απάντηση, λοιπόν, στο ερώτημα περί της ανυπαρξίας μεγάλων γυναικών καλλιτεχνών θα πρέπει να αναζητηθεί στο σύστημα λειτουργίας των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, δηλαδή των ακαδημιών τέχνης, από την Αναγέννηση έως το τέλος του 19^{ου} αιώνα.

Η Nochlin εξηγεί ότι οι γυναίκες εξαιρούνταν για πολλά χρόνια από τα προνόμια που απολάμβαναν οι άνδρες μαθητές των σχολών καλών τεχνών, καθώς **δεν τους επιτρεπόταν να ζωγραφίσουν γυμνά μοντέλα** για λόγους κοινωνικής ευπρέπειας. Αδυνατώντας, επομένως, να ζωγραφίσουν πίνακες που βασίζονταν στη μελέτη του γυμνού σώματος, όπως απαιτούσε η ιστορική ζωγραφική, οι γυναίκες καλλιτέχνες ήταν υποχρεωμένες να ζωγραφίζουν νεκρές φύσεις, ηθογραφίες, τοπία και πορτραίτα, κατώτερα δηλαδή είδη, που εκ των πραγμάτων τις απέκλειαν από την επί ίσοις όροις σύγκριση με τους άνδρες καλλιτέχνες της εποχής τους.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και έπειτα, οι φεμινίστριες ιστορικοί της τέχνης είχαν απομακρυνθεί από πεποιθήσεις που στηρίζονταν στο βιολογικό ντετερμινισμό και την ιδέα ότι όλες τις γυναίκες συνδέει κάποιου είδους κοινή γυναικεία φύση. Παράλληλα, χάρη στην επιρροή των ιδεών του Foucault, **οι έννοιες της σεξουαλικότητας και του φύλου** έπαψαν να θεωρούνται φυσικές και δεδομένες και έγιναν **αντιληπτές ως ιδεολογικές κατασκευές**. Η έννοια των συστημάτων λόγου (discours), μέσα στα οποία διαμορφώνονται, ελέγχονται και παρακολουθούνται τα υποκείμενα και οι ταυτότητές τους, αποτέλεσε πάντως ένα πλαίσιο προβληματικό για τους πολιτικούς αγώνες των γυναικών (αλλά και κάθε πολιτικό αγώνα).





Σύμφωνα με τη θεωρία του Foucault, δεν υπάρχει δυνατότητα απόδρασης από το σύστημα, παρά μόνο αλλαγές στις μορφές εξουσίας και ελέγχου. Μια τέτοια πεποίθηση καθιστούσε, επομένως, τις φεμινιστικές διεκδικήσεις για αναμόρφωση της κοινωνίας άνευ νοήματος. Για το λόγο αυτό, η επίκληση των φουκωικών ιδεών γίνεται από ορισμένες φεμινίστριες ιστορικούς της τέχνης συνήθως «αδύναμα» (weak Foucauldianism), εφαρμόζοντας μεν την ανάλυση των συστημάτων εξουσίας, αλλά αμφισβητώντας τον ολοκληρωτικό χαρακτήρα τους και την αδυναμία εξεύρεσης τρόπων διαφυγής.

Ένα έργο που θεωρήθηκε ορόσημο για τη φεμινιστική και κυρίως την queer θεωρία της δεκαετίας του 1990 είναι το *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity* (1990) της **Judith Butler**. Η Butler επιχείρησε να καταδείξει ότι **το φύλο είναι μια κατασκευή** που διαμορφώνεται μέσα στην κοινωνία μέσω της συνεχούς επανάληψης των χαρακτηριστικών που το ορίζουν. Επηρεασμένη από τους Foucault και Lacan, δέχεται ότι ο λόγος παράγει υποκείμενα που μπορούν να εξουσιάζονται, καθώς και ότι τα υποκείμενα εντάσσονται στην κοινωνία μέσω της απάρνησης της επιθυμίας και της συνεπαγόμενης δημιουργίας του υποσυνείδητου.

Παράλληλα, στηρίζεται στα γραπτά του Derrida και ιδιαίτερα στο κείμενό του “*Signature, event, context*” (1988), στο οποίο αναλύει την επιτελεστική (performative) λειτουργία της γλώσσας. Σύμφωνα με αυτό, κάθε φράση που εκφέρουμε μιλώντας, αποκτά νόημα μέσω της «παραπομπής» σε προηγούμενες χρήσεις των όρων της. Επομένως κάθε νέα φράση είναι μια επανάληψη, που όμως δεν αναπαράγεται επακριβώς, αλλά εντάσσεται κάθε φορά μέσα σε νέα νοηματικά πλαίσια. Ασπαζόμενη αυτή τη θεωρία, η Butler υποστηρίζει ότι το φύλο πρέπει να γίνει κατανοητό σαν ένα είδος φραστικής επανάληψης.

Για τη συγγραφέα, οι ρόλοι «άνδρας», «γυναίκα», «αγόρι», «κορίτσι» επαναλαμβάνονται μέσα στην κοινωνία και ελέγχονται από αυτήν, δεν είναι εγγενείς αλλά επιτελούνται. Αυτές όμως οι παγιωμένες σεξουαλικές ταυτότητες καταλήγουν να παγιδεύουν τα άτομα, εμποδίζοντας την ανάπτυξη πιο ρευστών ή διαφοροποιημένων συμπεριφορών.

Η Butler λέει ότι ακόμα και οι ανατομικές διαφορές γίνονται αντιληπτές μέσα από τις κατηγορίες και προσδοκίες που έχει θέσει η κυρίαρχη κουλτούρα, περιθωριοποιώντας τα σώματα εκείνα που δεν εμπίπτουν στις κατηγορίες ανδρικό/γυναικείο. Γι' αυτό και επιμένει ότι **καμιά ταυτότητα δεν είναι φυσική**, ειδικά η σεξουαλική. Στην τάση της εξουσίας να επιβάλλει ομοιογένεια, η Butler αντιτείνει ενέργειες όπως η παρωδία και οι μεταμφιέσεις (drag).

Η άποψη αυτή αποτέλεσε και τη βάση για την ανάπτυξη της queer θεωρίας, δηλαδή της μελέτης κάθε εικόνας, πράξης και ιδέας που ανατρέπει τα όρια ανάμεσα σε αρσενικό/θηλυκό, κανονικό/μη κανονικό και άλλες αντίστοιχες κατηγορίες.

Οι προσεγγίσεις στην ιστορία της τέχνης από τη σκοπιά των γκέι-λεσβιακών μελετών ακολούθησαν τα ίχνη του φεμινιστικού κινήματος, θέτοντας αρχικά σε προτεραιότητα την ιστορική αποκατάσταση γκέι καλλιτεχνών ή την ανάδειξη του ρόλου της ερωτικής επιθυμίας στο έργο ήδη αναγνωρισμένων ονομάτων, όπως ο Michelangelo και ο Caravaggio. Όπως μέσα στους κόλπους του φεμινισμού, έτσι και σε αυτή την περίπτωση, πυροδοτήθηκαν συζητήσεις σχετικά με την τυχόν ύπαρξη μιας ιδιαίτερης, κοινής ταυτότητας των γκέι, αλλά και εάν το ζητούμενο ήταν η διεκδίκηση ίσων δικαιωμάτων με τους στρέιτ ή η εκ βάθρων αλλαγή της κοινωνίας και των δομών της εν γένει.



Ειδικά στον τομέα των επιστημονικών μελετών εικόνων του παρελθόντος, δόθηκε έμφαση στην ιστορικότητα των όρων «ομοφυλοφιλία» και «ομοφυλόφιλος» και ερευνήθηκαν οι ιδιαίτερες κοινωνικές συνθήκες και συμπεριφορές που επικρατούσαν π.χ. στην αρχαία Ελλάδα ή στην Ιταλία κατά την περίοδο της Αναγέννησης.

8. Ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις

Η ψυχανάλυση γεννήθηκε μέσα από το έργο του **Sigmund Freud**, ενός από τους τρεις εμβληματικούς διανοητές του 19ου αιώνα (μαζί με τους Marx και Nietzsche). Παρότι δεν πληροί τις προϋποθέσεις της επιστημονικότητας, καθώς οι υποθέσεις της είναι αναδρομικές, δεν έχουν χαρακτήρα πρόβλεψης και τα συμπεράσματά της δεν είναι δυνατόν να επαληθευτούν, η ψυχανάλυση έχει αξία ως ερμηνευτικό σύστημα, υπό το πρίσμα του οποίου μπορεί κανείς να μελετήσει την ανθρώπινη συμπεριφορά.

Ο Freud ανέπτυξε τη θεωρία του σχετικά με τη λειτουργία του ασυνειδήτου παρατηρώντας αρχικά τις αντιδράσεις ασθενών που είχαν υποβληθεί σε ύπνωση. Διαπιστώνοντας ότι «“οι υστερικοί υποφέρουν κυρίως από αναμνήσεις”», κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ένας μηχανισμός του εγκεφάλου συγκρατεί και συγκαλύπτει από το συνειδητό αναμνήσεις που είναι δυσάρεστες, επώδυνες ή ντροπιαστικές. Το μηχανισμό αυτό της συγκάλυψης ονόμασε **απόθηση** και θεώρησε ότι η παρεμπόδιση διεξόδου των απωθημένων αναμνήσεων είναι υπαίτια για την εκδήλωση των συμπτωμάτων της νεύρωσης. Παράλληλα θεώρησε ότι ένα μέρος των νευρώσεων οφείλεται στη μη επαρκή ικανοποίηση των σεξουαλικών ενστίκτων.

Η αφήγηση φαντασιώσεων εκ μέρους των ασθενών, σε συνδυασμό με την πεποίθηση του Freud ότι η νεύρωση έχει τις ρίζες της στην παιδική ηλικία, έστρεψαν την προσοχή του στα πρώτα στάδια ανάπτυξης του ανθρώπου και ειδικά στα στάδια σεξουαλικής συμπεριφοράς από τα οποία διέρχεται το παιδί από τα πρώτα χρόνια της ζωής του έως την εφηβεία. Τα στάδια αυτά όρισε ο Freud διαδοχικά ως στοματικό, πρωκτικό, φαλλικό και γενετήσιο, καταλήγοντας ότι ο νευρωτικός ασθενής υπέφερε, επειδή ήταν καθηλωμένος σε κάποια από τις αρχικές φάσεις της σεξουαλικής ανάπτυξης.

Οι παρατηρήσεις αυτές οδήγησαν στη διατύπωση του ακρογωνιαίου λίθου της φροϋδικής θεωρίας, δηλαδή του οιδιπόδειου συμπλέγματος. Το **οιδιπόδειο σύμπλεγμα** βασίζεται στο συμπέρασμα του Freud ότι το αγόρι στην ηλικία των τεσσάρων ή πέντε ετών επιθυμεί σεξουαλικά τη μητέρα του, ενώ παράλληλα διάκειται εχθρικά απέναντι στον πατέρα του. Καθώς όμως φοβάται ότι ο πατέρας του θα τον τιμωρήσει με ευνουχισμό, ο φόβος του τον κάνει να εγκαταλείψει την επιθυμία ένωσης με τη μητέρα και να ταυτιστεί με τον πατέρα, αναζητώντας από κει και έπειτα την ικανοποίηση σε άλλες γυναίκες.

Στην περίπτωση του κοριτσιού, το οιδιπόδειο εκδηλώνεται αρχικά επίσης με την προσκόλληση στη μητέρα, όταν όμως το κορίτσι συνειδητοποιεί ότι η μητέρα δεν έχει φαλλό, απογοητεύεται και κατηγορεί τη μητέρα για αυτήν της την έλλειψη. Ακολούθως στρέφεται προς τον πατέρα, επιθυμώντας να αποκτήσει μαζί του παιδί, γεγονός που θα την αποζημίωνε για την απουσία του φαλλού. Μεγαλώνοντας, κάθε μελλοντικός σύντροφός της εμφανίζεται σαν υποψήφιος γεννήτορας του παιδιού της ώστε να καταφέρει να περιορίσει το αίσθημα κατωτερότητας που νιώθει εξαιτίας του «φθόνου του πέους».

Περί τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ο Freud σταμάτησε να εφαρμόζει τη θεραπεία της ύπνωσης, προτιμώντας τη μέθοδο των ελεύθερων συνειρμών. Οι ασθενείς ενθαρρύνονταν να αφηγούνται ό,τι ήθελαν χωρίς λογοκρισία, αποκαλύπτοντας σκέψεις, φαντασιώσεις και όνειρα. Για τον Freud τα όνειρα ήταν «ψευδαισθησιακές πραγματοποιήσεις απωθημένων επιθυμιών». Μέσω του ονείρου, «απαγορευμένες» επιθυμίες έβρισκαν ένα είδος μεταμφιεσμένης ικανοποίησης.

Σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία, η δομή του ανθρώπινου μυαλού είναι τριμερής και αποτελείται από **το εγώ, το υπερ-εγώ και το εκείνο (ego, super-ego, id)**.

Το εγώ είναι το συνειδητό μέρος του εγκεφάλου, που χαρακτηρίζεται από λογική και τη δυνατότητα να καθυστερεί την αυθόρμητη αντίδραση στα εξωτερικά ερεθίσματα.

Το υπερ-εγώ ταυτίζεται με την εσωτερίκευση των γονεϊκών και μετέπειτα κοινωνικών απαιτήσεων και απαγορεύσεων.

Το εκείνο είναι το «“σκοτεινό, απρόσιτο μέρος της προσωπικότητάς μας”» που κάνει αισθητή την παρουσία του μέσω των ονείρων και των νευρωτικών συμπτωμάτων.

Αυτή η τριχοτομημένη οπτική της ανθρώπινης προσωπικότητας έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς διαψεύδει τη δυνατότητα συγκρότησης του ενιαίου, ολοκληρωμένου υποκειμένου που είχε οραματιστεί νωρίτερα ο ευρωπαϊκός διαφωτισμός.

Η επιρροή της ψυχανάλυσης στην ιστορία της τέχνης έγινε αισθητή κυρίως από τη δεκαετία του '70 και έπειτα μέσω της ερμηνευτικής προσέγγισης που υιοθέτησαν φεμινίστριες κριτικοί για την ανάλυση καλλιτεχνικών και κινηματογραφικών έργων. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Freud είχε δείξει ενδιαφέρον για την τέχνη, δημοσιεύοντας κείμενα για τον Λεονάρντο ντα Βίντσι και τον Μιχαήλ Άγγελο, η σκοπιά του ήταν όμως πάντοτε εκείνη του ψυχαναλυτή απέναντι στον ασθενή του, καθώς αντλούσε στοιχεία από το βίο των καλλιτεχνών και ερμήνευε τα έργα σαν να επρόκειτο για συμπτώματα νεύρωσης. Ο Freud πίστευε εξάλλου ότι η καλλιτεχνική παραγωγή ήταν αποτέλεσμα της διοχέτευσης σεξουαλικής ενέργειας (libido) που το άτομο κουβαλούσε από την παιδική του ηλικία και δεν είχε καταφέρει να εξαντλήσει με άλλο τρόπο.



Στόχος της φεμινιστικής κριτικής του έργου του Freud ήταν ο φαλλοκεντρισμός που διέπει το οιδιπόδειο τρίγωνο, δεδομένου ότι παρουσιάζει τη γυναίκα ως «ευνουχισμένη» και σε διαρκή αναζήτηση της αναπλήρωσης εκείνου που της λείπει.

Την ίδια στιγμή όμως, η φροϋδική ανάλυση παρείχε στις φεμινίστριες κριτικούς τα θεωρητικά εργαλεία για να ερμηνεύσουν τον τρόπο με τον οποίο η πατριαρχική κοινωνία αντιμετωπίζει και καθορίζει τα δύο φύλα. Η θεωρητικός του κινηματογράφου Laura Mulvey, στο άρθρο της “Visual pleasure and narrative cinema” (1975) χρησιμοποιεί την ψυχανάλυση ως πολιτικό όπλο απέναντι στην παντοδυναμία του ανδρικού βλέμματος και την απεικόνιση της γυναίκας ως παθητικού ερωτικού αντικειμένου.

Επικαλούμενη παραδείγματα από ταινίες του Χόλιγουντ, επιχειρεί να καταδείξει πώς τόσο οι συνθήκες θέασης μέσα στο χώρο του σινεμά (σκοτεινή αίθουσα-φωτεινή οθόνη) όσο και το σενάριο των ταινιών σε συνδυασμό με την εστίαση του φακού στην πρωταγωνίστρια τρέφουν τη σκοποφιλική ή ηδονοβλεπτική διάθεση του ανδρικού κοινού. Λέξη-κλειδί στην ανάλυσή της, αλλά και σε πολλές μετέπειτα αναλύσεις έργων, είναι «**το βλέμμα**» (the gaze).

Αυτή η φορτισμένη έννοια του βλέμματος έχει την αφετηρία της στον **Jacques Lacan** και ειδικά στην αναφορά του σε ένα σταθμό της ανάπτυξης του παιδιού που ονομάζει «**το στάδιο του καθρέφτη**».

Ως «στάδιο του καθρέφτη» περιγράφεται η στιγμή κατά την οποία **το παιδί ηλικίας μεταξύ 6 και 18 μηνών**, σε μια ηλικία δηλαδή που δεν έχει επίγνωση του σώματός του και των ορίων του, **αντικρίζει τον εαυτό του στον καθρέφτη και αναγνωρίζει στην αντανάκλαση μια ολοκληρωμένη – εξιδανικευμένη εικόνα του.**

Η αναγνώριση αυτή είναι όμως στην πραγματικότητα μια αυταπάτη, καθώς το εγώ δεν είναι ποτέ ενοποιημένο, αλλά μονίμως κατακερματισμένο εξαιτίας της ύπαρξης του ασυνειδήτου. Ταυτόχρονα, και παρά το γεγονός ότι το παιδί βλέπει την εικόνα του ως ενιαία, η αναγνώριση λειτουργεί και ως αποστασιοποίηση από τον εαυτό του. Η εικόνα στον καθρέφτη είναι εξωτερική και η ταύτιση που νιώθει με το είδωλό του είναι κάτι που έρχεται από έξω, μια θέση που δημιουργείται από την κοινωνία.

Κατά τον Lacan, συνέπεια του σταδίου του καθρέφτη είναι η στο εξής συνεχής προσπάθεια του ατόμου να επιτύχει αυτή τη φαντασιακή ολοκλήρωση.

Η Mulvey επικαλείται το στάδιο του καθρέφτη και το συγκρίνει με την **ταύτιση που λαμβάνει χώρα στο σινεμά ανάμεσα στον άνδρα θεατή και τον πρωταγωνιστή της ταινίας**, επισημαίνοντας ότι, για να αποδυναμωθεί η εξουσιαστική λειτουργία του ανδρικού βλέμματος, είναι απαραίτητη η αποκάλυψη των όρων με τους οποίους επιβάλλεται αυτή η τάξη πραγμάτων.

Το γεγονός ότι ο Lacan οικειοποιήθηκε τη μεθοδολογία του στρουκτουραλισμού για να επανακαθορίσει τους όρους και το αντικείμενο της ψυχανάλυσης (ξεκινώντας με τη χαρακτηριστική φράση «το ασυνείδητο είναι δομημένο όπως μια γλώσσα»), έδωσε τη δυνατότητα σε φεμινίστριες κριτικούς να αμφισβητήσουν την προκαθορισμένη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, υποστηρίζοντας ότι πρόκειται για μια δομή μέσα στην οποία η γυναίκα μπορεί δυνητικά να καταλαμβάνει διαφορετικές θέσεις.

Ενισχυμένη με μεταγενέστερες αναλύσεις γύρω από τα συστήματα εξουσίας και παρακολούθησης, η ρητορική του βλέμματος καθιερώθηκε ως εργαλείο ανάλυσης όχι μόνο της απεικόνισης του φύλου στα έργα τέχνης, αλλά και σχέσεων ανάμεσα σε αποικιοκράτες και αποικιοκρατούμενους ή κυρίαρχες ομάδες και μειονότητες.

Η πιο ισχυρή κριτική που ασκήθηκε όμως, όχι μόνο στο Lacan, αλλά κυρίως στο βασικό φροϋδικό οικοδόμημα που η ψυχανάλυση δεν είχε έως τότε κλονίσει, προήλθε από τους **Gilles Deleuze και Félix Guattari** το 1972 με την έκδοση του βιβλίου τους *Ο Αντι-Οιδίπους*. Το νόημά του συνοψίζεται στη δήλωση του Deleuze ότι «το ασυνείδητο δεν είναι μια σκηνή που ανεβάζει κάθε μέρα Άμλετ και Οιδίποδα».

Οι συγγραφείς επιτίθενται στην πάγια ψυχαναλυτική πρακτική που θέτει στο επίκεντρο κάθε ανάλυσης το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Απορρίπτοντας την άποψη του Freud ότι η επιθυμία γεννιέται μέσα από την έλλειψη, αντιμετωπίζουν το ασυνείδητο σαν ένα εργοστάσιο επιθυμιών, τις οποίες το καπιταλιστικό σύστημα σπεύδει να καταπνίξει, επειδή είναι εν δυνάμει ανατρεπτικές. Σε αντίθεση με την πεποίθηση του Lacan περί της γλωσσικού (και άρα δενδροειδούς) τύπου δομής του ασυνειδήτου, οι Deleuze και Guattari τίθενται υπέρ της «σχιζοανάλυσης», που έχει ριζωματική δομή και θεωρεί ότι το ασυνείδητο είναι ένα δίκτυο χωρίς συγκεκριμένο κέντρο. Έτσι η επιθυμία, αντί να περιορίζεται, να εξημερώνεται και να περιφράσσεται, θα πρέπει να αφήνεται να ρέει ελεύθερα, ανοίγοντας πολλαπλούς δρόμους και δυνατότητες.

9. Σημειολογικές προσεγγίσεις

Η σύγκλιση ανάμεσα στη σημειολογία και την ιστορία της τέχνης από τη δεκαετία του 1990 και έπειτα είχε ως συνέπεια την επανεξέταση της διαδικασίας παραγωγής νοήματος στο πλαίσιο της ερμηνείας του έργου τέχνης. Η πολλαπλότητα του νοήματος, η έννοια του πλαισίου ως κειμένου που επίσης χρήζει ερμηνείας, η διάψευση της ύπαρξης μιας και μοναδικής, «αυθεντικής», ερμηνείας του έργου, αλλά και η σημασία του «ποιος μιλάει», όταν αποπειράται να ερμηνεύσει, είναι ορισμένα από τα ζητήματα που τέθηκαν με αφορμή την υιοθέτηση μετα-στρουκτουραλιστικών προσεγγίσεων στις ανθρωπιστικές επιστήμες.

Αρχικά, στη στρουκτουραλιστική της φάση, η σημειολογία εξελίχθηκε μέσα από το έργο του γλωσσολόγου **Ferdinand de Saussure**. Ο Saussure επιδίωξε την επιστημονική μελέτη της γλώσσας ως συστήματος σημασιοδότησης, υποστηρίζοντας ότι «δεν υπάρχει νόημα έξω από το σύστημα της γλώσσας».

Ανέπτυξε, έτσι, μια θεωρία των σημείων, σύμφωνα με την οποία οι λέξεις (τα σημαίνοντα) δεν διαθέτουν κάποια αναγκαία, αιτιώδη σύνδεση με τα αντικείμενα (τα σημαινόμενα) στα οποία αναφέρονται. Η σχέση δηλαδή που υφίσταται μεταξύ τους, το σημείο, είναι αυθαίρετη. Καθώς, λοιπόν, τα σημεία είναι αυθαίρετα, το νόημά τους καθορίζεται μέσα από τη διαφορά ή την αντίθεσή τους σε σχέση με άλλα σημεία. Κατά συνέπεια, το νόημα βασίζεται στην ύπαρξη διπολικών αντιθέσεων (άσπρο/μαύρο, άνδρας/γυναίκα κ.λπ.), στις οποίες η σημασία του ενός όρου προκύπτει από την αντίθεσή του με τον άλλο όρο.





Βασικό υπόβαθρο τόσο του δομισμού όσο και των μεταγενέστερων εκδοχών του ήταν η πεποίθηση ότι **οι δομές** -γλωσσικές, κοινωνικές, πολιτισμικές- είναι εκείνες που **ρυθμίζουν τη ζωή του ατόμου** και όχι το αντίθετο, γεγονός που αντικρούει την πίστη στο άτομο ως αυτόνομο υποκείμενο και κύριο της μοίρας του. Αυτό σημαίνει ότι το υποκείμενο *υπόκειται* στα συστήματα εξουσίας που το περιβάλλουν και άρα οτιδήποτε λέει ή πράττει είναι εξαρχής καθορισμένο από τις υπάρχουσες δομές. Στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης κάτι τέτοιο συνεπάγεται ότι δεν υπάρχει πραγματικά προσωπική ερμηνεία του θεατή, αλλά ο θεατής είναι απλώς ένα μέσο έκφρασης των κωδίκων που κυκλοφορούν στην εποχή του.

Ο ρόλος του συγγραφέα - και κατ' επέκταση του καλλιτέχνη - ως πηγής νοήματος κατά την ερμηνεία ενός έργου είναι το ζήτημα που πραγματεύεται το κείμενο του **Roland Barthes**, "The death of the author" (1968). Ο Barthes είχε απομακρυνθεί περί τα τέλη της δεκαετίας του '60 από τις στρουκτουραλιστικές θέσεις που εξέφραζε στις *Mythologies* (1957) του, ασπαζόμενος τη μετα-δομιστική, αντι-ουμανιστική οπτική που αντιμετώπιζε το **συγγραφέα όχι ως αυθεντική πηγή νοήματος, αλλά ως μια λειτουργία, μέσα από την οποία διαχέεται το νόημα.**

Κατά την άποψη αυτή, τόσο ο συγγραφέας όσο και το κείμενο και ο αναγνώστης αποτελούν παλίμψηστα, συνθέσεις από προηγούμενα κείμενα, στα οποία είναι αδύνατον να εντοπιστεί αρχή και τέλος. Αυτό έχει ως συνέπεια ότι το νόημα δεν ταυτίζεται με «αυτό που θέλει να πει ο συγγραφέας», ούτε υπάρχει κάποια εξωτερική πραγματικότητα που να υπαγορεύει τη σημασία του κειμένου. Αντιθέτως, το νόημα προκύπτει κάθε φορά μέσα από την ανάγνωση που κάνει εκείνος που διαβάζει το κείμενο, καθώς αναζητά την πολλαπλότητά του, τις σχέσεις του με άλλα κείμενα, το «παιχνίδι» ανάμεσα στα συμφραζόμενα, τα παραθέματα, τις αντιφάσεις και τις παραλείψεις του.

Το ζήτημα της «λειτουργίας του συγγραφέα» συναντάται και στο κείμενο του **Michel Foucault** “What is an author?” (1969). Εξετάζοντας ποιος είναι ο ρόλος της κατηγορίας που ονομάζουμε «συγγραφέα» και επισημαίνοντας την αξιακή φόρτιση που αποδίδει η σύγχρονη κοινωνία στην κατηγορία αυτή, ο Foucault καταλήγει στη διαπίστωση ότι εκείνο που πρέπει κανείς να λαμβάνει υπόψη κατά τη μελέτη ενός ή περισσότερων κειμένων δεν είναι η ταυτότητα του συγγραφέα, η αυθεντικότητα της υπογραφής του ή η αποκρυπτογράφηση της ψυχολογικής του κατάστασης, αλλά οι απαντήσεις σε διαφορετικής φύσης ερωτήματα, όπως: σε ποιο είδος λόγου εντάσσεται το κείμενο, από πού προέρχεται και ποιος το ελέγχει, τι θέσεις δημιουργούνται για πιθανά υποκείμενα μέσα στο λόγο και ποιος καταλαμβάνει τις θέσεις αυτές.

Μεγάλο μέρος του έργου του Foucault επικεντρώνεται στην **ανάλυση συστημάτων εξουσίας**, όχι τόσο για να εκτεθούν τρόποι επιβολής ισχύος και άσκησης πίεσης, όσο για να γίνει εμφανής η διαδικασία παραγωγής υποκειμένων στη σύγχρονη κοινωνία. Η συγκρότηση επιστημονικών πεδίων, όπως η ιατρική, η ψυχιατρική, η κοινωνιολογία και η ποινική δικονομία κατά τον 19^ο αιώνα, είχε ως αποτέλεσμα βαθιές τομές στον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα κατηγοριοποιούνται, ελέγχονται, τίθενται υπό επιτήρηση ή προστασία.

Οι πρακτικές αυτές δημιουργούν νέες ταυτότητες για τα υποκείμενα σε σχέση με το παρελθόν, εφαρμόζοντας ταυτόχρονα και νέους τρόπους παρακολούθησης και πειθάρχησης. Από την άποψη αυτή, δεν υπάρχει ατομική ελευθερία ούτε και δυνατότητα αποφυγής του συστήματος. Για τον Foucault, τα οράματα ολοκληρωτικής ανατροπής του καπιταλισμού αποτελούν φενάκη, δεδομένου ότι η εξουσία πάντα βρίσκει διεξόδους και τρόπους να ρυθμίζει τα υποκείμενα. Για το λόγο αυτό τάσσεται υπέρ των τοπικών, μικρής κλίμακας πρωτοβουλιών, που επιφέρουν κοινωνικές αλλαγές πιο αποτελεσματικά από άλλους, υπερ-φιλόδοξους αγώνες.



Τόσο η πεποίθηση του Foucault ότι «δεν έχει σημασία ποιος μιλάει» όσο και η απόρριψη των μεγάλων επαναστατικών αφηγημάτων προκάλεσαν την αντίδραση φεμινιστικών και μαρξιστικών κύκλων. Από την άλλη πλευρά, η απομάκρυνση από την αναζήτηση του μοναδικού, αυθεντικού νοήματος του κειμένου έγινε δεκτή - και από φεμινίστριες κριτικούς - ως μια μορφή απελευθέρωσης του αναγνώστη.

Ειδικά στην ιστορία της τέχνης, η ενσωμάτωση σημειολογικών και φουκωικών θεωριών συνέβαλε στην αποδοχή των πολλαπλών ερμηνειών του έργου τέχνης αντί της προσκόλλησης στην πρόθεση του καλλιτέχνη. Παράλληλα, η υιοθέτηση της φουκωικής «γενεαλογίας» οδήγησε στην αναγνώριση της αδυναμίας ανασύνθεσης του παρελθόντος ως ενιαίου, συνεκτικού, γραμμικού αφηγήματος. Πλέον, η προσέγγιση της ιστορίας μέσα από σύγχρονες οπτικές έχει σκοπό να πει όχι «τι πραγματικά έγινε», αλλά να αναδείξει μια αφήγηση που δεν κρύβει τις προσθήκες, τις παραλείψεις, τις διαγραφές και τις ασυνέχειές της.

10. Μεταποικιακές προσεγγίσεις

Η μεταποικιακή προσέγγιση στην ιστορία της τέχνης μελετά καταρχήν το θεσμό της ευρωπαϊκής αποικιοκρατίας από τον 15^ο αιώνα και έπειτα και τις επιπτώσεις του τόσο στους πληθυσμούς που τον υπέστησαν όσο και στους ίδιους τους αποικιοκράτες. Μετά και την έκδοση του *Orientalism* (1978) του **Edward Said**, ενός βιβλίου-σταθμού για τον τομέα αυτό, το ενδιαφέρον των ερευνητών επικεντρώθηκε στην ανάδειξη των μηχανισμών άσκησης της αποικιοκρατικής εξουσίας, στους **τρόπους με τους οποίους η Δύση αναπαρέστησε την Ανατολή**, στα είδη κοινωνικών ταυτοτήτων που προέκυψαν μέσα από τη συνύπαρξη των δύο πλευρών, αλλά και στις μακροπρόθεσμες επιπτώσεις του φαινομένου και τη σημερινή εικόνα της μετά-την-αποικιοκρατία κατάστασης.

Η μεταποικιακή κριτική προσεγγίζει το αντικείμενό της κυρίως μέσα από μαρξιστικές, φεμινιστικές ή φουκωικές θεωρήσεις. Το πεδίο του προβληματισμού έχει πάντως διευρυνθεί τα τελευταία χρόνια, ώστε να εξετάζονται στο πλαίσιό του επιπλέον ζητήματα και επίκαιρες προκλήσεις, που σχετίζονται με τις μετακινήσεις ανθρώπων λόγω πολέμου ή οικονομικής μετανάστευσης, με νέες μορφές εμπορικής διείσδυσης και εκμετάλλευσης λόγω της παγκοσμιοποίησης, αλλά και εκδηλώσεις νέων εθνικισμών. Καθώς σύγχρονοι καλλιτέχνες εντάσσουν αυτούς τους προβληματισμούς στα έργα τους, η μεταποικιακή ιστορία της τέχνης ανταποκρίνεται αντίστοιχα στα νέα δεδομένα που δημιουργούν οι διαρκείς και σύνθετες κοινωνικές και ιστορικές μεταβολές.

Σύμφωνα με τον *Οριενταλισμό* του Edward Said, το ζήτημα της αναπαράστασης της Ανατολής μέσα από τα μάτια των δυτικών συνδέθηκε με την κατασκευή ενός αντίπαλου δέους προς την ορθολογική Δύση, ενός υποδεέστερου «άλλου», του οποίου η δήθεν μειονεκτική φύση «δικαιολογούσε» τη δυτική κυριαρχία.

Στην κατασκευή των αρνητικών στερεοτύπων συνέβαλε όχι μόνο ο λόγος των ξένων επιτετραμμένων διοικητών, αλλά και ο λόγος των επιστημόνων –ανθρωπολόγων και ιστορικών-, των λογοτεχνών που κατέγραφαν τις ταξιδιωτικές τους εντυπώσεις και των καλλιτεχνών, που ζωγράφιζαν την Ανατολή ως τόπο εξωτικό και πολλά υποσχόμενο. Όπως επισημαίνει ο συγγραφέας, μέσα από αυτά τα κείμενα και τις εικόνες, **στην πραγματικότητα δεν αναδύεται η καθημερινή ζωή στην Ανατολή, αλλά οι ιδεολογικές πεποιθήσεις, προκαταλήψεις και φαντασιώσεις της Δύσης.**

Αντλώντας από το κείμενο του Said, η Linda Nochlin, στο άρθρο της “The Imaginary Orient”, που συνέταξε με αφορμή την έκθεση “Orientalism: The Near East in French Painting, 1800-1880” (Νέα Υόρκη, 1982), καυτηρίασε το γεγονός ότι η συζήτηση γύρω από τις οριενταλιστικές προκαταλήψεις αποφεύγεται από τους θεσμικούς παράγοντες του κόσμου της τέχνης και επιχείρησε να καταδείξει πώς τα έργα των γάλλων οριενταλιστών ζωγράφων συνέβαλαν στη δημιουργία αυτών των προκαταλήψεων.

Οι πίνακες φαινομενικά διακρίνονται για τη νατουραλιστική πιστότητα απεικόνισης σκηνών από την καθημερινή ζωή στις χώρες της Εγγύς Ανατολής και του Μαγκρέμπ. Η εντύπωση όμως αυτή είναι εσφαλμένη, από τη στιγμή που διαπιστώνει κανείς ότι αποδίδουν μια εξιδανικευμένη εκδοχή του παρελθόντος και μαρτυρούν μια προσκόλληση των Αράβων σε ήθη και έθιμα απρόσβλητη από την τότε ιστορική πραγματικότητα και την εισβολή του δυτικού στοιχείου.

Στα έργα του Jean-Léon Gérôme και των ομοτέχνων του, ο λευκός δυτικός άνδρας απουσιάζει τελείως, ενώ οι σκηνές από τα χαρέμια, τις αγορές και τα λουτρά προβάλλουν μια εκδοχή της Ανατολής, στην οποία οι κάτοικοι είναι ράθυμοι, φιλήδονοι και αφελείς και ο πολιτισμός τους παρηκμασμένος. Η Nochlin αποφαίνεται ότι αυτές οι «πιστές» απεικονίσεις είναι τόσο αυθεντικές όσο μια τουριστική καρτποστάλ, φτιαγμένες ουσιαστικά για να ικανοποιούν τις εξωτικές φαντασιώσεις του ευρωπαϊκού κοινού και υπογραμμίζει την ανάγκη να αποκαλύπτουν οι ιστορικοί της τέχνης τις ιστορικές και κοινωνικές παραμέτρους των έργων που εξετάζουν.

Οι μεταποικιακές μελέτες στην ιστορία της τέχνης έχουν ασχοληθεί επίσης με το πρόβλημα της παρουσίας μουσειακών εκθεμάτων που προέρχονται από εξωδυτικούς πολιτισμούς, αλλά και με την έκθεση σύγχρονων καλλιτεχνών, των οποίων το έργο θίγει ζητήματα υβριδικών ταυτοτήτων, δικαιωμάτων των μειονοτήτων ή συνεπειών της παγκοσμιοποίησης. Πέραν του δυσυπέρβατου διαχωρισμού της κουλτούρας σε «κέντρο» και «περιφέρεια», επιζητείται, όχι μόνο η διεύρυνση του κανόνα της ιστορίας της τέχνης για να συμπεριληφθούν και εξωδυτικοί καλλιτέχνες σε αυτόν, αλλά κυρίως η ανάλυση των όρων με τους οποίους οι θεατές κάθε εποχής προσλαμβάνουν τα έργα με βάση το εκάστοτε κυρίαρχο αξιακό σύστημα.

Τις συνθήκες απόκτησης, έκθεσης και υποδοχής αντικειμένων που έχουν προέλθει από ευρωπαϊκές αποικίες στα εθνογραφικά μουσεία και τα μουσεία τέχνης εξετάζει η Sally Price στο βιβλίο της *Primitive Art in Civilized Places* (1989). Αναλύοντας το νόημα του όρου «**πρωτόγονος**» και τη μεταχείριση των αντικειμένων που προέρχονται από «πρωτόγονες» φυλές, η Price εξηγεί πώς οι δυτικοί απέσπασαν με δόλιους τρόπους μάσκες, ενδυμασίες και άλλα τεχνουργήματα ιθαγενών, αντιμετωπίζοντάς τους ως πνευματικά κατώτερα όντα, ανήκοντα στην «παιδική ηλικία του ανθρώπου».



Οι αντιλήψεις αυτές λειτούργησαν ως άλλοθι για την αρπαγή των αντικειμένων και την τοποθέτησή τους σε ιδιωτικές συλλογές και μουσεία, όπου το δυτικό πλέον κοινό είτε τα περιέβαλε με ανθρωπολογικές εξηγήσεις είτε τα αποκάλεσε έργα τέχνης, αποβάλλοντας «περιττές» λεπτομέρειες σχετικά με την αρχική τους χρήση. Στην τελευταία περίπτωση, η αποκλειστική έμφαση στη φόρμα των αντικειμένων, χωρίς καμία αναφορά στην αρχική τους λειτουργία και τις συνθήκες απόκτησής τους, τα ενέτασσε στα δημιουργήματα της «μεγάλης οικογένειας του ανθρώπου», προάγοντας το αφήγημα μιας, έξω από την ιστορία, κοινής ανθρώπινης φύσης.



