

# Διδακτική της Ιστορίας της Τέχνης

Διδασκαλία του οπτικού πολιτισμού



Σε άρθρο της στο περιοδικό οπτικού πολιτισμού *Cabinet*, η Elena Sorokina εξετάζει το ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό υπόβαθρο της παραπάνω εικόνας. Η εικόνα προέρχεται από ένα σοβιετικό βιβλίο μαγειρικής του 1953, του οποίου η πρώτη έκδοση έγινε το 1939, κατόπιν παραγγελίας του Στάλιν. Το *Βιβλίο Εύγευστων και Υγιεινών Τροφών*, προϊόν μελέτης των μαγειρικών συνηθειών των περιοχών που συναποτελούσαν τη Σοβιετική Ένωση, είχε σκοπό αφενός να εκπαιδεύσει τους πολίτες για το ποιες τροφές θα έπρεπε να καταναλώνουν και αφετέρου να περάσει το μήνυμα της ενότητας και «φιλίας των λαών» μέσω της μαγειρικής.

Το βιβλίο δεν έδινε έμφαση στην απόλαυση, αλλά στα οφέλη στην υγεία, παραθέτοντας επιστημονικά στοιχεία σχετικά με τη θρεπτική αξία κάθε τροφής. Υπήρχε όμως ένα ιδεολογικό πρόβλημα: οι συνταγές που περιείχε δεν ήταν μόνο παραδοσιακά πιάτα από τις διάφορες τοπικές κουζίνες, αλλά και πιάτα εμφανούς γαλλικής επιρροής. Μαζί με τα μπορστ και τα πελμένι, γαλλοπρεπή καναπέ, σουφλέ και ταρτάκια είχαν επίσης θέση στη σοβιετική μαγειρική, απηχώντας τις προτιμήσεις του τσαρικού παρελθόντος. Καθώς το καθεστώς δεν επιθυμούσε να αναδείξει τη γαλλική κουζίνα, που ήταν συνδεδεμένη με τη μπουρζουαζία, προέβη σε ορισμένες αλλαγές. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση ήταν αυτή της «Ρωσικής σαλάτας» ή, όπως λεγόταν αρχικά, «σαλάτας Ολιβιέ».

Η εν λόγω σαλάτα ήταν δημιουργία του Βέλγου σεφ Lucien Olivier περί το 1860 για το εστιατόριο Hermitage της Μόσχας. Τα συστατικά της ήταν: πέρδικα, μοσχαρίσια γλώσσα, χαβιάρι, μαρούλι, караβιδο-ουρές και κάπαρη με λίγες πατάτες για ντεκόρ. Στην έκδοση του 1939, η σαλάτα διατηρεί αυτά τα υλικά, αλλά μετονομάζεται σε «σαλάτα με κυνήγι». Στα χρόνια που ακολουθούν, μετασχηματίζεται και «εκδημοκρατίζεται»: η πέρδικα αντικαθίσταται με κοτόπουλο ή ενίοτε λουκάνικο. Οι ουρές караβιδών γίνονται καρότα. Το χαβιάρι και η κάπαρη εξαφανίζονται και οι πατάτες παίρνουν τον πρώτο λόγο. Η ονομασία της αλλάζει ξανά και αποκαλείται πλέον «σαλάτα της φιλίας των λαών». Εκείνο, πάντως, που έμεινε αναλλοίωτο ήταν η μαγιονέζα. Παραγόμενη στη Σοβιετική Ένωση από το 1936 και έπειτα, γίνεται το κατεξοχήν υλικό κάθε σοβιετικής σαλάτας, παρά τη γαλλική του προέλευση.

Όπως σχολιάζει η Sorokina, ίσως η ιδιότητα της μαγιονέζας να συνδέει τα διάφορα υλικά ταίριαζε απόλυτα με την επιθυμία του καθεστώτος να ενώσει διαφορετικούς λαούς, επιδιώκοντας την αρμονική τους συμβίωση.

Με αφορμή αυτό το παράδειγμα, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τι συμβαίνει με τα ελληνικά βιβλία μαγειρικής από τη δεκαετία του 1960 μέχρι το 1980, εξετάζοντας τον *Τσελεμεντέ* (έχω στη διάθεσή μου την έκδοση του 1962 (αρχική έκδοση: 1926 ή 1932)), τον τόμο μαγειρικής και ζαχαροπλαστικής από την *Εγκυκλοπαίδεια της Γυναίκας* (1968) και την *Πρόσκληση σε Γεύμα* της Βέφας Αλεξιάδου (1980).

Ο *Τσελεμεντέ* του 1962 (εκδοθείς μετά θάνατον του συγγραφέα) αναπαράγει τη δομή και το περιεχόμενο της αρχικής έκδοσης, εμπλουτίζοντάς την με έγχρωμες φωτογραφίες. Από τον Πρόλογο του Νίκου Τσελεμεντέ γίνεται σαφές ότι επιδίωξή του ήταν η αποδέσμευση της ελληνικής κουζίνας από τη «βαρβαρότητα» της Ανατολής. Στην αναδρομή που κάνει στην ιστορία της ελληνικής μαγειρικής, υποστηρίζει ότι

*«οι λεγόμενοι κεφτέδες (οι οποίοι δεν είναι τίποτε άλλο παρά οι αρχαίοι κοπτοί), ντολμάδες, γιουβαρλάκια, μουσακάδες και το πλήθος των τόσων άλλων εδεσμάτων, τα οποία παρουσιάζονται σήμερα ως τουρκικής ή ανατολικής μαγειρικής, δεν είναι άλλα παρά προϊόντα της Ελληνικής μαγειρικής και τα οποία χρειάζονται μόνον να επανακτήσουν την αρχικήν Ελληνικήν των ονομασίαν, αλλά και μίαν επεξεργασίαν από μαγείρους ανωτέρας μορφώσεως διά να απαλλαγούν τα φαγητά αυτά από την επίδρασιν και φθοράν που έχουν υποστή από τα γούστα ή προτιμήσεις των διαφόρων Ανατολικών λαών και διά να μη παρουσιάζονται υπερβολικά λιπαρά, φορτωμένα με πολλά καρυκεύματα και με ακαλαίσθητον εμφάνισιν».*

Το έργο του Τσελεμεντέ εκφράζει την αγωνία για την αποκατάσταση της υποτιθέμενης συνέχειας ανάμεσα στην αρχαία και τη σύγχρονη Ελλάδα, την επανασύνδεση μιας σχέσης που είχε διαρραγεί κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας.



Ταυτόχρονα, η κουζίνα που προτείνει είναι αστική και εξωστρεφής. Η κυκλοφορία του βιβλίου κατά τη δεκαετία του '30 συμπίπτει με τον προβληματισμό της εγχώριας διανοήσης γύρω από τα ζητήματα της παράδοσης, της μνήμης και της ιστορίας, αλλά και το διάλογό της με την πολιτισμική παραγωγή της Ευρώπης. Επιθυμία του συγγραφέα ήταν να περάσει η Ελληνίδα μαγείρισσα από τους μεζέδες στα καναπέ, εκεί δηλαδή που, κατά τη γνώμη του, κανονικά θα έπρεπε ήδη να ανήκει.

Στις συνταγές του διακρίνεται καθαρά η επιρροή της γαλλικής μαγειρικής, ιδιαίτερα από την αντικατάσταση του ελαιόλαδου με βούτυρο. Το βιβλίο έχει κοσμοπολίτικο χαρακτήρα, περιλαμβάνει ξενόφερτες συνταγές και εντυπωσιακά στημένες πιατέλες, χωρίς όμως να υπερβάλλει στην εισαγωγή πιάτων και ονομασιών, όπως θα δούμε να συμβαίνει με την *Εγκυκλοπαίδεια της Γυναίκας* αργότερα. Ο συγγραφέας απευθύνεται στη μέση Ελληνίδα νοικοκυρά, συνιστώντας της να διαχειρίζεται τις πρώτες ύλες με σύνεση και οικονομία, και το βιβλίο διανθίζεται με παραινέσεις τρίτων (π.χ. της «εστεμμένης λογίας Carmen Sylva») για το πώς μια γυναίκα θα πρέπει να συμπεριφέρεται ώστε να είναι και καλή σύζυγος.



Εικ. 2

ΔΙΑΦΟΡΑ ΕΙΔΗ ΚΑΝΑΠΕ



Εικ. 3

ΔΙΑΦΟΡΑ ΕΙΔΗ ΚΑΝΑΠΕ

Το 1968 κυκλοφορεί η *Εγκυκλοπαίδεια της Γυναίκας*, αποτελούμενη από έξι τόμους. Σκοπός κάθε τόμου ήταν η διαπαιδαγώγηση και διάπλαση χαρακτήρα των νέων γυναικών. Ο τρίτος τόμος περιλαμβάνει μαγειρική-ζαχαροπλαστική, σαβουάρ βιβρ και γενικές οδηγίες καλής συμπεριφοράς. Ως συνεργάτες του τόμου αναφέρονται Γερμανοί και Γάλλοι καθηγητές μαγειρικής, μια καθηγήτρια οικοκυρικής, ο διευθυντής του αθηναϊκού εστιατορίου ΔΕΛΦΟΙ και δύο μεταφράστριες. Όπως στον *Τσελεμεντέ*, βρίσκουμε και εδώ μια αναδρομή στην ιστορία της μαγειρικής, χωρίς όμως καμία νύξη στα χαρακτηριστικά της νέας ελληνικής κουζίνας. Το κείμενο αναφέρεται αρχικά στις συνήθειες των αρχαίων Ελλήνων και περνά έπειτα από τους Ρωμαίους στους Γάλλους, καταλήγοντας στον εκσυγχρονισμό της μαγειρικής με τη χρήση ηλεκτρικών συσκευών.

Ενώ το βιβλίο ακολουθεί γενικά τη δομή του *Τσελεμεντέ*, οι συνταγές που παραθέτει είναι μια συλλογή παραδοσιακών ελληνικών πιάτων και γαλλικών παρασκευών με τις αυθεντικές τους ονομασίες. Το αποτέλεσμα είναι να συναντά η αναγνώστρια τον πατσά και τη μαγειρίτσα δίπλα στη σούπα α λα βιέρζ και τις μπριζόλες μοσχαρίσιες στη σχάρα πλάι στις μπριζόλες α λα φουαγιό και τις μπριζόλες α λα νιμουάζ. Όλες οι φωτογραφίες του τόμου δείχνουν ξένα πιάτα με εντυπωσιακή παρουσία και ονόματα (μπαρμπούνια α λα Μόντε Κάρλο, νούιγ Αλσατίας, βερύκοκα α λα σουλτάν) και ούτε ένα που να θυμίζει τυπική ελληνική κουζίνα. Διαβάζοντάς τον εισπράττει κανείς ίχνη μεγαλοαστικού συντηρητισμού, σε αρμονία και με το καθεστώς της εποχής. Η Ελληνίδα νέα οφείλει να έχει καλούς τρόπους και να γνωρίζει να μαγειρεύει όχι μόνο παραδοσιακές συνταγές, αλλά και ξένα πιάτα, κάνοντας εξάσκηση και στα γαλλικά της. Όλα αυτά αλλάζουν μερικά χρόνια αργότερα, στη μεταπολίτευση, με την έλευση του ΠΑΣΟΚ και της Βέφας.



ΥΠΟ ΟΜΑΔΟΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΚΑΙ ΞΕΝΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ ΚΑΙ ΕΙΔΙΚΩΝ

# ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ

ΤΟΜΟΣ Γ'  
ΤΡΟΦΟΓΝΩΣΙΑ - ΔΙΑΙΤΗΤΙΚΗ  
ΜΑΓΕΙΡΙΚΗ - ΖΑΧΑΡΟΠΛΑΣΤΙΚΗ  
ΚΑΛΗ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ  
"Εκδόσεις Δ"

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

"ΠΑΛΜΟΣ,, Ν. ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ  
ΑΘΗΝΑΙ: Ἀκαδημίας 79. τηλ. 613.600—627.559—636.291  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: Μητρ.Ιωσήφ 17 τηλ. 26.821

ΑΘΗΝΑΙ 1968





Το 1980 εκδίδεται το πρώτο από μια σειρά βιβλίων με συνταγές της Βέφας Αλεξιάδου, οργανωμένες ανά είδος κοινωνικής εκδήλωσης: *Πρόσκληση σε Γεύμα*, *Πρόσκληση σε Κοκτέιλ*, *Πρόσκληση σε Τσάι*. Στον πρόλογό της στο *Πρόσκληση σε Γεύμα*, η συγγραφέας απευθύνεται στη μέση Ελληνίδα («Αγαπητή οικοδέσποινα» και στα βιβλία της από το 1982 και μετά, «Αγαπητή φίλη»), αναγνωρίζοντας ότι οι γυναίκες είναι στην καθημερινή τους ζωή πολυάσχολες και δεν έχουν άπλετο χρόνο να διαθέσουν για την προετοιμασία και, κυρίως, τη διακόσμηση των πιάτων. Για το λόγο αυτό, μέλημά της στην καταγραφή των συνταγών ήταν η εξοικονόμηση χρόνου. Επισημαίνει επίσης ότι το βιβλίο είναι γραμμένο στη δημοτική, ακολουθώντας τη νεοελληνική κοινή που χρησιμοποιείται πλέον επίσημα στην εκπαίδευση.

Η Βέφα Αλεξιάδου είναι χημικός, έχει ταξιδέψει στο εξωτερικό και έχει παρακολουθήσει σεμινάρια μαγειρικής στην Αμερική. Τα βιβλία της δεν περιλαμβάνουν ηθικοπλαστικές συμβουλές και συστάσεις για το συζυγικό ρόλο της γυναίκας. Δίνει μόνο λίγες οδηγίες για το στρώσιμο του τραπέζιού και την οργάνωση της προετοιμασίας του γεύματος, καθώς γνωρίζει ότι πολλές από τις αναγνώστριές της είναι εργαζόμενες και σχετικά ανεξάρτητες. Το μενού της είναι ένα μείγμα ελληνικών και ξένων συνταγών, αλλά τα περισσότερα ξένα πιάτα αποδίδονται περιγραφικά (πατάτες φωλιές με μπιζελάκια, αγγιναράκια με καβουροσαλάτα) ή διατηρούν μεν την ξένη ονομασία τους, αλλά πρόκειται για όρους με τους οποίους το κοινό είναι εξοικειωμένο (ψητό κατσαρόλας α λ'οράνζ, ρολά εσκαλόπ με μπέικον). Οι παρασκευές που προτείνει είναι προσιτές, έχουν κοσμοπολίτικο αέρα χωρίς να είναι εξεζητημένες και, σε αντίθεση με προγενέστερους οδηγούς μαγειρικής, τα βιβλία της διαθέτουν πλήθος φωτογραφιών.



## μελιτζάνες μαντηλάκια α λα βέφα

άρι (από το  
 ό, κομμένο σε κύβους  
 που)  
 άδι  
 ρες ντομάτες  
 ρες από σίτα  
 πιπέρι  
 ίντανό φιλοκομμένο  
 ράσινες πιπεριές  
 ρε τετράγωνα

άνες  
 ρς ντοματούλες  
 ρε ρόδες

Σοτάρετε το κρέας στο λάδι. Ρίξτε την ντομάτα, το μαϊντανό, αλάτι και πιπέρι και βράστε, έως ότου δέσει η σάλτσα και μαλακώσει το κρέας. Αφήστε να κρυώσει. Καθαρίστε και κόψτε τις μελιτζάνες κατά μήκος σε φέτες. Ανακατέψτε τες με μπόλικο αλάτι και αφήστε τες να σταθούν 2 ώρες. Ξεπλύντε με άφθονο νερό και στίψτε τες μέσα στις παλάμες σας να στραγγίσουν καλά. Τηγανίστε τες σε μπόλικο καυτό λάδι. Βάλτε δυο δυο τις φέτες μελιτζάνας τη μία πάνω στην άλλη σε σχήμα σταυρού, τοποθετήστε το κέντρο από ένα κύβο κρέατος και διπλώστε τις άκρες της μελιτζάνας επάνω στο κρέας. Τοποθετήστε επάνω μια ρόδα ντομάτας κι ένα κομμάτι πιπεριάς και στερεώστε τα όλα μαζί με ξύλινες φουρκέτες. Αραδιάστε τα μαντηλάκια σε μια βαθουλή πιατέλα πυρέξ και περιχύστε τα με τη σάλτσα από το κρέας. Πασπαλίστε με λίγο αλάτι και φρεσκοκομμένο πιπέρι και ψήστε σε φούρνο 200° C επί 20' περίπου.

Χρόνος ετοιμασίας 1 ώρα και 30'

Τα βιβλία μαγειρικής της Βέφας Αλεξιάδου κυριάρχησαν στην ελληνική αγορά για τουλάχιστον μια εικοσαετία μέχρι την έλευση της fusion κουζίνας, αλλά και της τάσης για υγιεινά γεύματα με λίγα λιπαρά που έγινε της μόδας από τη δεκαετία του 2000 και έπειτα. Μέσα από την εξέταση των ανωτέρω παραδειγμάτων, μπορεί κανείς να εξαγάγει συμπεράσματα σχετικά με την κοινωνική θέση της γυναίκας στην αντίστοιχη ιστορική περίοδο, τη σημασία της εθνικής ταυτότητας στο συλλογικό φαντασιακό και τον τρόπο με τον οποίο αφομοιώνονται στοιχεία από ξένες κουλτούρες στην Ελλάδα. Αφορμή για την άντληση αυτών των συμπερασμάτων αποτελούν οι εικόνες των πιάτων σε κάθε παράδειγμα.



## 1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις

«Καταλαβαίνω τη μουσική, καταλαβαίνω τις ταινίες, μπορώ ακόμη να καταλάβω και πώς τα κόμικς έχουν να μας πουν πράγματα. Όμως υπάρχουν ολόκληροι καθηγητές εδώ πέρα που το μόνο που μελετούν είναι κουτιά δημητριακών».

«Αυτή είναι η μόνη avant-garde που έχουμε».

Don DeLillo, *White Noise*, 1985.

Το ανωτέρω απόσπασμα από το μυθιστόρημα του DeLillo αναφέρεται με σαρκαστικό τρόπο στην άνθηση των πολιτισμικών σπουδών στην Αμερική κατά τη δεκαετία του 1980 και την τάση ορισμένων πανεπιστημιακών καθηγητών να αναγνωρίζουν «διδασκίματα» σε κάθε προϊόν και εκδήλωση της ελεύθερης αγοράς. Λίγα χρόνια αργότερα, στη δεκαετία του 1990, ο οπτικός πολιτισμός (visual culture) εμφανίστηκε στην αμερικανική ακαδημαϊκή σκηνή ως πεδίο έρευνας, αλλά και ως μάθημα ενταγμένο σε ομώνυμα πανεπιστημιακά τμήματα.

Σύμφωνα με τον ορισμό της Margaret Dikovitskaya, ο οπτικός πολιτισμός «θέτει την οπτική εικόνα ως το κεντρικό σημείο των διαδικασιών μέσα από τις οποίες παράγεται νόημα μέσα σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο». Μολονότι η γέννηση του οπτικού πολιτισμού μπορεί να θεωρηθεί είτε μετεξέλιξη του κλάδου των πολιτισμικών σπουδών που ήταν ήδη ενεργός από τη δεκαετία του 1960 είτε αποτέλεσμα μιας κρίσης ταυτότητας στους κόλπους της ιστορίας της τέχνης, ο βαθύτερος και, ενδεχομένως, ουσιαστικότερος λόγος που υπαγόρευσε την καθιέρωση του νέου αντικειμένου ήταν η **ανάγκη ανταπόκρισης στις επιταγές της αγοράς**. Το κυρίαρχο μοντέλο οικονομίας των Ηνωμένων Πολιτειών προσέφερε το κατάλληλο περιβάλλον ανάπτυξης μιας θεωρίας της εικόνας ως προϊόντος, ενώ η κατάρρευση των καθεστώτων του υπαρκτού σοσιαλισμού άφησε ανοιχτό το έδαφος για τη διάδοση του αφηγήματος περί «τέλους της ιστορίας», που φαινόταν να αποτελεί το ιδανικό υπόβαθρο για τις οπτικές σπουδές.

Ο αντίκτυπος αυτών των οικονομικών και πολιτικών συνθηκών στην εκπαίδευση ήταν η επιδίωξη ορισμένων πανεπιστημιακών ιδρυμάτων να συνδέσουν το πρόγραμμα σπουδών τους με την αγορά εργασίας, επανεξετάζοντας αντικείμενα όπως η ιστορία της τέχνης, που δεν είχαν καλές εργασιακές προοπτικές και δεν προσείλκυαν πλήθος φοιτητών στις εγγραφές. Η εμφάνιση ενός καινούργιου μαθήματος που περιλάμβανε στη διδακτέα ύλη του εικόνες από την τηλεόραση, τη διαφήμιση, το σινεμά και όχι μόνο, υποσχόταν την προσέλευση μαθητών που ενδιαφέρονταν για την κοινωνιολογία, τα ΜΜΕ, τις σπουδές κινηματογράφου και ενδεχομένως και την ιστορία της τέχνης. Καθώς το επίκεντρο της έρευνας μετατοπιζόταν από το έργο τέχνης στην εικόνα («η τέχνη φεύγει, η εικόνα έρχεται») πυροδοτήθηκαν συζητήσεις και διαμάχες γύρω από την αντικατάσταση της ιστορίας της τέχνης από τον οπτικό πολιτισμό, δεδομένου μάλιστα ότι το νεοεισαχθέν αντικείμενο δεν πληρούσε καν τις προϋποθέσεις της ανακήρυξής του σε επιστημονικό πεδίο με συγκεκριμένη μεθοδολογία, όρια και προσανατολισμό.

Παρά τις ενστάσεις που παρουσιάζονται εδώ σε σχέση με τα εκπαιδευτικά οφέλη του οπτικού πολιτισμού, θα διερευνηθεί το ενδεχόμενο χρήσης παραδειγμάτων από το χώρο της λαϊκής ή δημοφιλούς κουλτούρας στο πλαίσιο διεύρυνσης της διδακτέας ύλης της ιστορίας της τέχνης. Σε ένα τέτοιο σενάριο, ο οπτικός πολιτισμός δεν θα διδάσκεται επικουρικά προς την ιστορία της τέχνης, αλλά, όπου κρίνεται σκόπιμο, θα ενσωματώνεται σε αυτήν, εμπλουτίζοντας την ύλη και χωρίς να κλονίζει θεμελιωδώς τις αρχές και το περιεχόμενό της. Το κρίσιμο σε αυτήν την περίπτωση έγκειται στην έννοια της σκοπιμότητας: η επιλογή των διδασκομένων παραδειγμάτων δεν θα υπαγορεύεται από την εκάστοτε καταναλωτική και επικοινωνιακή τάση, αλλά θα εξυπηρετεί την προσέγγιση ενός κοινωνικού ζητήματος που αφήνει το αποτύπωμά του στη συλλογική συνείδηση.

Ένας λόγος που συνηγορεί υπέρ της διδασκαλίας του οπτικού πολιτισμού στο σχολείο είναι το αίτημα για **διαμόρφωση ενός προγράμματος μαθημάτων που θα είναι πιο προσφιλές στο μαθητή και θα αντλεί υλικό από την καθημερινότητά του.** Το επιχείρημα αυτό βασίζεται, βέβαια, στο εκ προοιμίου συμπέρασμα ότι η ιστορία της τέχνης είναι ένα ανιαρό μάθημα που χρειάζεται την προσθήκη του οπτικού πολιτισμού για να γίνει πιο αρεστό. Η εξέταση δειγμάτων οπτικού πολιτισμού στο παρόν κεφάλαιο, όμως, δεν πηγάζει από την επιθυμία να γίνει το μάθημα στο σχολείο πιο εύπεπτο. Αντιθέτως, εξετάζει την πιθανότητα να εφαρμοστεί στην εκπαίδευση μια διδακτική μέθοδος που να απηχεί ως ένα βαθμό την πολιτισμική θεωρία των Raymond Williams και Stuart Hall, επιδιώκοντας να επικοινωνήσει με κριτικό τρόπο πτυχές τόσο της ηγεμονικής κουλτούρας όσο και μορφών υποκουλτούρας, καθώς και τη δυναμική που αναπτύσσεται μεταξύ τους.



Παράλληλα, η μελέτη παραδειγμάτων από τη λεγόμενη «χαμηλή» κουλτούρα, ενίοτε λειτουργεί ως όχημα για να γίνουν ευκολότερα αντιληπτές από το νεανικό κοινό θεματικές που συναντώνται και στην ιστορία της τέχνης, όπως π.χ. η θέση του καλλιτέχνη στην κοινωνία ή η αντιμετώπιση της διαφορετικότητας, του «άλλου» και του ξένου.

Χτίζοντας γέφυρες ανάμεσα σε εικόνες από το χώρο της τέχνης και σε εικόνες από την καθημερινή ζωή, ο διδάσκων μπορεί να σχεδιάσει ένα μάθημα ιστορίας της τέχνης που θα ανοίγει παράθυρα στην κοινή εμπειρία, όπου και όταν κρίνεται λειτουργικό. Λαμβάνοντας, συνεπώς, υπόψη αυτά τα δεδομένα και ακολουθώντας τη μέθοδο των διδακτικών καταστάσεων που εφαρμόστηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, θα επιχειρηθεί εδώ μια διδακτική προσέγγιση στον οπτικό πολιτισμό ως μέρος της ύλης της ιστορίας της τέχνης. Θα παρουσιαστούν έτσι διδακτικά σενάρια ως περιπτώσεις όπου η προσφυγή στον οπτικό πολιτισμό θα μπορούσε να προσφέρει εικονογραφία και οπτικά ερεθίσματα προκειμένου μια έννοια, ένα κοινωνικό φαινόμενο ή μια λιγότερο φωτισμένη πολιτιστική δραστηριότητα να καταστούν γνωστά ή περισσότερο προσιτά στο μαθητικό κοινό.

## 2. Βασικές παράμετροι των σπουδών οπτικού πολιτισμού

Όπως προκύπτει από τον ορισμό του οπτικού πολιτισμού που διατυπώθηκε από την Dikovitskaya, **η οπτική διάσταση είναι το κύριο χαρακτηριστικό των προϊόντων που μελετά η νέα «επιστήμη»**, όχι με ισοπεδωτικό τρόπο, αλλά, όπως λέει ο Herbert, λαμβάνοντας υπόψη τους κοινωνικούς μηχανισμούς διαφοροποίησής τους. Η πλειοψηφία των αντικειμένων που επιλέγονται προέρχεται από τη σύγχρονη εποχή, όχι μόνο λόγω της πληθώρας των οπτικών ερεθισμάτων που προσφέρει η τεχνολογία, αλλά και για να τονιστεί περισσότερο η διάκριση από την ιστορία της τέχνης, που έχει «οικειοποιηθεί» μεγάλο μέρος των οπτικών αντικειμένων του παρελθόντος. Ο οπτικός πολιτισμός θέτει ως αφετηρία τη διαπίστωση ότι οι εικόνες που προβάλλονται από τη διαφήμιση, την τηλεόραση, το ίντερνετ κ.λπ. διέπονται από τέτοια ιδεολογική πολυπλοκότητα ώστε να χρειάζεται η παρέμβαση μιας επιστήμης που να συμβάλλει κατάλληλα στην κατανόηση των παραγόμενων νοημάτων. **Η έμφαση δίνεται, επομένως, όχι τόσο στο δημιουργό, αλλά στην πρόσληψη εκ μέρους του θεατή, ή καταναλωτή, όπως τον αποκαλεί ο Mirzoeff.**

Η εκτόπιση του δημιουργού σε δεύτερη μοίρα είναι λογικό παρεπόμενο στην περίπτωση εικόνων που βρίσκονται «σε αέναη κυκλοφορία ως απλά σημεία» όπως ισχύει φερ'ειπείν σε ιστότοπους όπως το tumblr ή στη διαφήμιση και όπου, εκτός από τον δημιουργό χάνονται επίσης ενδεχομένως οι συνθήκες παραγωγής και τα ιστορικά συμφραζόμενα. Η έμφαση στον καταναλωτή «αποζημιώνει» για αυτές τις απώλειες, καθώς εκείνο που μετράει είναι η ικανότητα ανάλυσης των μηνυμάτων που λαμβάνει ο δέκτης. Η επίδραση των Barthes και Foucault και της θεωρίας του «θανάτου του συγγραφέα» είναι εδώ ανάγλυφη.

Κατά τις Sturken και Cartwright, «η αξία του έρωτα, ο κανόνας της ετεροφυλοφιλίας, η εθνικοφροσύνη ή παραδοσιακές αντιλήψεις του καλού και του κακού εμφανίζονται ως φυσικές ή δεδομένες στο σινεμά και την τηλεόραση». Ο οπτικός πολιτισμός έρχεται να διευκρινίσει ότι πεποιθήσεις σαν κι αυτές παράγονται από την ηγεμονική κουλτούρα. Προκειμένου να γίνει κατανοητή αυτή η κουλτούρα, θα πρέπει να αναλυθεί η παραγωγή και κατανάλωση των εικόνων της, υψηλών και χαμηλών.

Το γεγονός ότι ο Mirzoeff αποκαλεί το θεατή «καταναλωτή» δηλώνει **πίστη στη δυνατότητα του θεατή να επιλέγει τι θα δει και πώς θα το κατανοήσει**, κατά τον ίδιο τρόπο που ο καταναλωτής επιλέγει τι θα καταναλώσει στην ελεύθερη αγορά. Πρόκειται όμως για μια αντιστοιχία ψευδούς κυριαρχίας: ο «κυρίαρχος καταναλωτής» στην πραγματικότητα δεν ρυθμίζει τους κανόνες της αγοράς και ο «κυρίαρχος θεατής» δεν έχει τη δύναμη να αλλάξει το σύστημα εκ των έσω. Παρ'όλα αυτά, κατά τον Herbert, η θέση ενός ερευνητή του οπτικού πολιτισμού βρίσκεται είτε ακριβώς στο κέντρο της εμπορικής κουλτούρας, όπου προσπαθεί να αναδείξει πολύπλοκες ή αντιφατικές όψεις και χρήσεις των εικόνων της (π.χ. διαφορετικούς τρόπους παρακολούθησης της τηλεοπτικής σειράς *Friends*), είτε στο περιθώριο, όπου ανακαλύπτει ομάδες μη προνομιούχων από την άποψη του φύλου, της τάξης ή της εθνότητας, που χειρίζονται τις εικόνες ως μέσο διαμόρφωσης των ταυτοτήτων τους (π.χ. φτωχούς μαύρους τρανσέξουαλ του Χάρλεμ που επιδίδονται σε «voguing» όπως καταγράφονται στο ντοκιμαντέρ *Paris is burning*).



P A R I S I S  
*burning*  
A Jennie Livingston film



Η Irit Rogoff έχει θέσει συνοπτικά τα κεντρικά ερωτήματα του οπτικού πολιτισμού, ορίζοντας έτσι και το σκοπό της ύπαρξής του, που είναι να ερευνά «ποιον βλέπουμε και ποιον δεν βλέπουμε, ποιος είναι προνομιούχος μέσα στο καθεστώς οπτικότητας, ποιες πλευρές του ιστορικού παρελθόντος έχουν τελικά οπτικές αναπαραστάσεις και ποιες όχι, τι είδους φαντασιώσεις ποιων ανθρώπων τρέφονται από ποιες οπτικές εικόνες;»

Η διατύπωση της Rogoff θυμίζει το μανιφέστο της «νέας ιστορίας της τέχνης», αφήνοντας ίσως να εννοηθεί ότι ο οπτικός πολιτισμός οδηγεί τα πράγματα ένα βήμα πιο πέρα, διευρύνοντας το πεδίο ενδιαφέροντος και εμβαθύνοντας περισσότερο στην πράξη της θέασης, τις προϋποθέσεις της και τις συνέπειές της. Για τον Herbert, ο ρόλος των οπτικών σπουδών συνίσταται στον εκδημοκρατισμό του πεδίου των εικόνων ώστε να καθίστανται προσιτές στο σύνολό τους και σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερο κοινό. Η επιδίωξη αυτή έρχεται σε αντιδιαστολή με τον υποτιθέμενο ελιτισμό της τέχνης, τόσο στο επίπεδο των κοινωνιών της όσο και στο επίπεδο της συμπερίληψης αντικειμένων. Ενώ δηλαδή η τέχνη έχει ιστορικά και οικονομικά συνδεθεί με μια τάξη προνομιούχων που ασχολούνται μόνο με έργα εγνωσμένης αξίας, ο οπτικός πολιτισμός ανοίγει τις αγκάλες του για να τα συμπεριλάβει όλα και όλους: τόσο τα παραμελημένα οπτικά αντικείμενα όσο και τους αποκλεισμένους από την υψηλή δημιουργία.

### 3. Υψηλή τέχνη/χαμηλή κουλτούρα

Οι υποστηρικτές του οπτικού πολιτισμού διευκρινίζουν ότι η αμφισβήτηση της διπολικής αντίθεσης υψηλό/χαμηλό και η ανάδειξη των οπτικών προϊόντων της «χαμηλής» ή δημοφιλούς «ποπ» κουλτούρας σε αντικείμενα που αξίζουν περαιτέρω διερεύνηση δεν σημαίνει ότι αυτομάτως σβήνεται και κάθε ποιοτική διαβάθμιση. Η αντιμετώπιση των εικόνων που δεν είναι έργα τέχνης με την ίδια επιστημονική σοβαρότητα που επιφυλάσσει η ιστορία της τέχνης για τα αντικείμενα που εξετάζει, αποτελεί αναγνώριση της αξίας των πολλαπλών πτυχών μιας κουλτούρας, λαμβάνοντας υπόψη και τις όποιες ιεραρχήσεις.

Ο W.J.T. Mitchell επισημαίνει σχετικά ότι και η ίδια η ιστορία της τέχνης δεν ήταν ανέκαθεν τόσο αυστηρή στα κριτήρια επιλογής των αντικειμένων της: ιστορικοί της τέχνης όπως ο Riegl και ο Warburg είχαν επεκταθεί στο παρελθόν και εκτός των παραδοσιακών ορίων της επιστήμης τους. Εξάλλου, καθώς οι ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες αλλάζουν, οι αντιλήψεις σχετικά με το υψηλό και το χαμηλό δεν παραμένουν παγιωμένες, αλλά μεταβάλλονται αντίστοιχα.

Ο οπτικός πολιτισμός, εν ολίγοις, δεν αγνοεί τις διαφορές ανάμεσα στις εικόνες που εξετάζει, αλλά τις λαμβάνει υπόψη, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα και τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες οι εικόνες μετατοπίζονται στην αξιακή κλίμακα κάθε εποχής.



Προκειμένου, βέβαια, να τονιστεί η δημοκρατικότητα του οπτικού πολιτισμού έναντι της ιστορίας της τέχνης, παρατηρεί κανείς την τάση να εκλαμβάνεται η τελευταία ως ένα επιστημονικό απολίθωμα, που επιμένει να εξετάζει μόνο αριστουργήματα και πετάει οτιδήποτε άλλο στον καιάδα του ευτελούς και του κιτς, ενώ ο οπτικός πολιτισμός έχει την πνευματική ευελιξία να διαχειρίζεται εικόνες κάθε είδους, αποδίδοντάς τους τις τιμές που τους αξίζουν. Το γεγονός ότι η «νέα ιστορία της τέχνης» έχει θέσει προ πολλού το αίτημα για άρση των ποιοτικών προκαταλήψεων στην έρευνα είναι ενδεχομένως ηθελημένα παραγνωρισμένο από εκείνους που μιλούν στο όνομα των οπτικών σπουδών.



#### 4. Η «δημιουργική ασάφεια» του πεδίου

Μολονότι έχουν γίνει προσπάθειες από τους διδάσκοντες τον οπτικό πολιτισμό να εντοπιστούν οι ορίζουσες που θα του απένειμαν τον τίτλο της επιστήμης, δύο μεγάλα «οντολογικά» προβλήματα στέκονται εμπόδιο σε αυτή την καθιέρωση: το πρώτο είναι η έλλειψη συγκεκριμένου αντικειμένου μελέτης και το δεύτερο η επέκταση του πεδίου σε τέτοιο βαθμό ώστε να φαίνεται ότι κινδυνεύει να χάσει το νόημά του. **Οι οπτικές σπουδές δηλαδή πάσχουν εν τη γενέσει τους από έλλειψη συνοχής, στόχευσης και συγκεκριμένης ύλης.**

Στο ερώτημα, συνεπώς, τι ακριβώς μελετά ο οπτικός πολιτισμός, η απάντηση είναι τόσο αόριστη που καθίσταται προβληματική. Η οπτική διάσταση ως μοναδικό κριτήριο ένταξης στη σφαίρα ενδιαφέροντος των σπουδών σημαίνει την εισαγωγή τόσων εικόνων, ων ουκ έστιν αριθμός. Ο Moxey θεωρεί ότι θα πρέπει να εξετάζονται όλες οι εικόνες, «χωρίς να γίνονται διακρίσεις ανάλογα με την ποιότητα», ή έστω εκείνες για τις οποίες «έχει προταθεί ή προτείνεται ξεχωριστή πολιτισμική αξία», με δεδομένο όμως ότι «αυτό που θεωρούνταν άξιο μελέτης χθες μπορεί να μην είναι έτσι σήμερα». Όσο κι αν αυτό ακούγεται ασαφές, το επιχείρημα που επικαλούνται οι ειδικοί του οπτικού πολιτισμού είναι ότι η απόρριψη του κόσμου των αγαθών ως ανάξιου σοβαρής ανάλυσης ή η προώθησή του στον τομέα των κοινωνιολόγων, σημαίνει ότι έτσι παραμερίζεται το μεγαλύτερο μέρος των εικόνων που παράγονται στη σύγχρονη κοινωνία. Στην περίπτωση της αποδοχής τους, βέβαια, ο ρυθμός ένταξης αντικειμένων είναι καταρρακτώδης και η ενσωμάτωση υπερβολική.

Κατά τον Herbert, η μελέτη των οπτικών αντικειμένων πρέπει να περιλαμβάνει **και όσα παράγονται εκτός του δυτικού πολιτισμού**. Παρ'όλο που η ιστορία της τέχνης διαθέτει ήδη επιστημονικό έργο σε αυτό το χώρο, το γεγονός ότι τείνει να βάζει την ταμπέλα της «τέχνης» σε αντικείμενα που πληρούν άλλους σκοπούς πέραν του αισθητικού, ανοίγει την πόρτα στον οπτικό πολιτισμό να καρπωθεί το πεδίο αυτό, εφόσον δεν θέτει περιοριστικούς χαρακτηρισμούς στα υλικά τεκμήρια των λαών.

Ο James Elkins παραθέτει μια λίστα με «αγαπημένα» θέματα των σπουδών οπτικού πολιτισμού, από την οποία μπορεί κανείς να εξαγάγει διαφορετικά συμπεράσματα, ανάλογα με την ιδεολογική του θέση: η λίστα μπορεί δηλαδή να φανεί είτε πολύ εκτενής και με την τάση να εξαντλεί και το πλέον ευτελές ή ασήμαντο αντικείμενο είτε, στα μάτια του ίδιου του Elkins, περιοριστική και ανεπαρκής, καθώς αφήνει έξω εικόνες που παράγουν οι θετικές επιστήμες και τείνει τελικά να επαναλαμβάνει τα ίδια και τα ίδια. Ορισμένα από τα θέματα που καταγράφει ενδεικτικά είναι:

«το σεξ και η σεξουαλικότητα, το Λας Βέγκας, το Χόλυγουντ, αναπαραστάσεις θανάτων και βίας, διεθνή αεροδρόμια, εμπορικά κέντρα, σύγχρονη τέχνη - κυρίως βίντεο, εγκαταστάσεις και bioart, τουριστικά είδη, Μπάρμπι, αντικείμενα από βακελίτη, σερ φαγητού για μωρά, ντεκόρ εστιατορίων, σύγχρονες συλλογές αξιοπερίεργων, επιτραπέζια παιχνίδια, πλεκτά μακραμέ, σημαδούρες, φέρετρα από τη Γκάνα σε διάφορα σχήματα, διακοσμητικά κήπου, ψηφιακά κατοικίδια tamagotchi, σύγχρονη εμπορική τέχνη ιθαγενών, αφίσες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, εικονογραφήσεις βιβλίων, εισιτήρια, χάρτες, συσκευασίες, ρετρό πορνογραφία, αφιερώματα στο έργο γνωστών φωτογράφων...»

Ήδη από τη λίστα αυτή μπορεί κανείς να διακρίνει τον υβριδικό και διεπιστημονικό χαρακτήρα του οπτικού πολιτισμού, καθώς και μια ηθελημένη ανομοιογένεια στα αντικείμενα που εξετάζει, δεδομένης βεβαίως της οπτικής τους διάστασης. Εάν ο οπτικός πολιτισμός δεν είχε εφευρεθεί, τα περισσότερα από τα ανωτέρω παραδείγματα θα είχαν κανονικά ενταχθεί στις επιστήμες της κοινωνιολογίας, της ανθρωπολογίας, της ιστορίας της τέχνης, της αρχιτεκτονικής και των σπουδών κινηματογράφου και ΜΜΕ. Αυτό σημαίνει ότι, στην πραγματικότητα, τα αντικείμενα που οι οπτικές σπουδές διεκδικούν ως δικά τους δεν είναι ανέστια. Όπως θα φανεί παρακάτω, ο οπτικός πολιτισμός δανείζεται θεωρητικές μεθόδους από τις άλλες ανθρωπιστικές επιστήμες προκειμένου να θεμελιώσει την έρευνα των οπτικών αντικειμένων, αντιμετωπίζοντας παράλληλα δυσκολία στην ανάπτυξη μιας δικής του θεωρίας που να ανταποκρίνεται απολύτως στα ζητούμενά του.

## 5. Το θεωρητικό υπόβαθρο του οπτικού πολιτισμού

Οι θεωρητικές βάσεις πάνω στις οποίες ο οπτικός πολιτισμός επιχειρεί να αναπτύξει τόσο μια επιστημονική μεθοδολογία όσο και ένα σώμα ιδεών, που να αιτιολογούν την ύπαρξή του, είναι από τη μια πλευρά το θεωρητικό έργο κυρίως των Foucault, Lacan και Benjamin και από την άλλη, η θεωρία της «οπτικής στροφής» του W.J.T. Mitchell. Η ανάλυση από τον Michel Foucault των πρακτικών επιτήρησης και τιμωρίας, η θεωρία του Lacan σχετικά με το βλέμμα και το στάδιο του καθρέφτη, το κείμενο του Benjamin για την απώλεια της «αύρας» του έργου τέχνης και τη μηχανική αναπαραγωγή του αποτελούν τη βασική βιβλιογραφία των σπουδών οπτικού πολιτισμού, καθώς πρόκειται για κείμενα που εξετάζουν διάφορα καθεστώτα οπτικότητας και τη λειτουργία τους.

Επιδίωξη των ερευνητών του οπτικού πολιτισμού είναι να καταδείξουν πως **η θέαση δεν είναι μια ουδέτερη διαδικασία**, αλλά μπορεί να σημαίνει **άσκηση εξουσίας και ελέγχου**, να συνδέεται με την αυτογνωσία και τη **διαμόρφωση ταυτότητας**, αλλά και να καθορίζει τον τρόπο που γίνονται αντιληπτά τα αντικείμενα, ανάλογα με το πλαίσιο που τα περιβάλλει. Στα συγγράμματα των σχετικών σπουδών συμπεριλαμβάνονται επίσης κείμενα για την αναγεννησιακή προοπτική, για το «Υψηλό», αλλά και το κείμενο της Laura Mulvey περί οπτικής απόλαυσης στον κινηματογράφο. Εύκολα πάντως μπορεί να αντιτείνει κάποιος ότι οι εν λόγω θεωρητικές αναφορές αποτελούν ήδη εδώ και καιρό πηγές και παραπομπές της ιστορίας της τέχνης, καθώς το ενδιαφέρον για τις κοινωνικές και ψυχολογικές προεκτάσεις της θέασης έχει απασχολήσει τους ιστορικούς πολύ πριν επινοηθεί ο οπτικός πολιτισμός και οι σπουδές του.



Η διατύπωση της **θεωρίας της οπτικής στροφής (pictorial turn)** το 1994 οφείλεται στον William Mitchell και αποτελεί την πιο φιλόδοξη προσπάθεια ανάπτυξης ενός θεωρητικού πλαισίου μέσα από το οποίο ο οπτικός πολιτισμός θα μπορούσε να αποκτήσει φιλοσοφικές ρίζες. Πρόκειται επίσης για την πιο πρόσφατη εκδοχή μιας σειράς «στροφών» για τις οποίες έγινε λόγος μέσα στον 20ό αιώνα: είχαν προηγηθεί η πολιτισμική στροφή (cultural turn) του Fredric Jameson σε γραπτά που ξεκινούν από το 1983 και η γλωσσολογική στροφή (linguistic turn) του Richard Rorty το 1967.

Ο Mitchell, στο βιβλίο του *Picture Theory*, υποστηρίζει ότι η οπτική στροφή είναι η διάδοχη κατάσταση της γλωσσολογικής στροφής, από τη στιγμή που **στη μετανεωτερική εποχή «η θέαση (το βλέμμα, το έντονο κοίταγμα, η γρήγορη ματιά, οι πρακτικές της παρατήρησης, της παρακολούθησης και της οπτικής απόλαυσης) μπορεί να αποτελεί εξίσου σοβαρό πρόβλημα με τις διάφορες μορφές ανάγνωσης (αποκωδικοποίηση, ερμηνεία κ.λπ.)»**. Μια σημαντική διαφορά της θεωρίας του Mitchell σε σχέση με εκείνη του Rorty εδράζεται στο γεγονός ότι ο τελευταίος πρότεινε τη γλωσσολογική στροφή ως μέθοδο διαχείρισης φιλοσοφικών προβλημάτων: αναζήτησε δηλαδή τη λύση τους μέσω της ανάλυσης της γλώσσας, των κρίσεων και των όρων με τους οποίους τα προβλήματα έχουν διατυπωθεί. Όπως γράφει ο Liebsch, εάν υποθέσουμε ότι πράγματι η οπτική στροφή του Mitchell αποτελεί συνέχεια της γλωσσολογικής στροφής, αυτό θα σήμαινε ότι: α) όλα τα φιλοσοφικά προβλήματα θα μπορούσαν να παρουσιαστούν με τη μορφή εικόνων και ότι β) τα φιλοσοφικά προβλήματα θα μπορούσαν να λυθούν μέσω της ανάλυσης των εικόνων. Οδηγούμαστε επομένως σε παράδοξο και άρα η θεωρία του Mitchell δεν αποτελεί μέθοδο, τουλάχιστον όχι με τους όρους που είχε θέσει ο Rorty.

Εφόσον, λοιπόν, η οπτική στροφή είναι τελικά απλώς ένας περιγραφικός όρος που αναφέρεται στο φαινόμενο της εξάπλωσης και κυριαρχίας της εικόνας σε όλους τους τομείς, χρειάζεται η ανάπτυξη μιας υπόθεσης που να καλύπτει τα χαρακτηριστικά αυτής της κυριαρχίας, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να γίνεται κατανοητή. Ο Mitchell ανατρέχει στους Panofsky και Althusser και προτείνει την «αμοιβαία κριτική συνάντηση» της εικονολογίας με την ιδεολογία. Δεν επιθυμεί δηλαδή μόνο μια κριτική και αυτο-κριτική εικονολογία, αλλά και μια «ιδεολογική κριτική με εικονολογική συνείδηση» εννοώντας ότι η ιδεολογία δεν είναι μια μέθοδος που βρίσκεται σε απόσταση ασκώντας κριτική επί της εικόνας, αλλά ότι η ίδια η ιδεολογία πολλές φορές ρυθμίζεται από την εικόνα. Είναι σαφές ότι ο Mitchell προσπαθεί να αναπτύξει ένα διαφορετικό σύστημα ανάλυσης, που δεν θα είναι πλέον σημειολογικό ή θα είναι σημειολογικό με άλλο τρόπο, εάν δεχτούμε ότι οι εικόνες έχουν τη δική τους γλώσσα – και άρα χρειάζονται δική τους θεωρία.

Η οπτική στροφή ακολουθεί επίσης, σύμφωνα και με τα λεγόμενα της Dikovitskaya, την **πολιτισμική στροφή**. Η στροφή αυτή αναφέρεται **στη μετακίνηση της θέσης της κουλτούρας στις ανθρωπιστικές επιστήμες από την περιφέρεια στο επίκεντρο**, ως αποτέλεσμα της αναγνώρισης ότι δεν αποτελεί απλώς αντανάκλαση των κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών, αλλά και αιτία τους. Ο Fredric Jameson, ένα από τα βιβλία του οποίου τιτλοφορείται *The Cultural Turn*, θεωρεί ότι η έμφαση στην κουλτούρα είναι φαινόμενο της μετανεωτερικότητας, όπως είναι και η ανάδειξη της εικόνας ως κατεξοχήν καταναλωτικού αγαθού των νεότερων χρόνων. Οι παρατηρήσεις του Jameson για τις διάφορες πτυχές του μεταμοντερνισμού και οι αναφορές του σε ταινίες, κτίρια και λογοτεχνικά βιβλία, ουσιαστικά προετοιμάζουν το έδαφος για την έλευση του οπτικού πολιτισμού ως λογικού επακόλουθου αυτής της παγκοσμιοποιημένης κουλτούρας.

## 6. Η σχέση του οπτικού πολιτισμού με την ιστορία της τέχνης

Η εμφάνιση του οπτικού πολιτισμού κατά τη δεκαετία του '90 δεν χαιρετίστηκε με την ίδια θέρμη από όλους τους εκπροσώπους της ακαδημαϊκής κοινότητας των ανθρωπιστικών επιστημών. Η επιφυλακτικότητα ή και ανοιχτή έχθρα απέναντι στο νέο ερευνητικό πεδίο ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την απειλή της κατάργησης ή συγχώνευσης τμημάτων ιστορίας της τέχνης, μιντιακών και πολιτισμικών σπουδών, εφόσον οι οπτικές σπουδές φαινόταν ότι συμπεριλαμβάνουν τα εξειδικευμένα τμήματα ως υποκατηγορίες τους. Πέραν των ζητημάτων χωροταξίας, διοίκησης και επαγγελματικών δικαιωμάτων όμως, οι περισσότεροι διαφωνούντες προέβαλαν ενστάσεις που είχαν να κάνουν τόσο με την επιστημονική υπόσταση του πεδίου του οπτικού πολιτισμού όσο και με τα υποκείμενα που θα παρήγε ως αποφοίτους του αντίστοιχου πανεπιστημιακού τμήματος.

Η σύγκυση που επικρατεί γύρω από τη σκοπιμότητα, τη χρησιμότητα και τη λειτουργία των οπτικών σπουδών - ειδικά σε σχέση με το ανταγωνιστικό πεδίο της ιστορίας της τέχνης - διαγράφεται καθαρά στο κείμενο του Mitchell που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Journal of Visual Culture* το 2002 με τίτλο “*Showing seeing*». Ο Mitchell ορίζει κατ' αρχάς τις οπτικές σπουδές ως «αναδυόμενο ακαδημαϊκό μόρφωμα και θεωρητική έννοια ή αντικείμενο έρευνας και διδασκαλίας». Αναφέρει ότι η ιστορία της τέχνης και οι σπουδές MME αντιστέκονται στην αποδοχή και καθιέρωση των οπτικών σπουδών, αντιμετωπίζοντάς τις ως «επικίνδυνο συμπλήρωμα» (dangerous supplement) και καταλήγει σε μια διδακτική άσκηση, την οποία ονομάζει «δείχνοντας το κοίταγμα» (showing seeing). Πέραν των ζητημάτων που εγείρουν «χωροταξική γκρίνια», δηλαδή τις συγχωνεύσεις ακαδημαϊκών τμημάτων, τις οποίες αναγνωρίζει ως υπαρκτό πρόβλημα, επιχειρεί να διαλευκάνει το θέμα της σχέσης ιστορίας της τέχνης και οπτικού πολιτισμού από την άποψη της σύγκλισης των αντικειμένων τους.

Παραδέχεται ότι, εφόσον η ιστορία της τέχνης εξετάζει την ιστορία των καλλιτεχνών, των καλλιτεχνικών πρακτικών, των στυλ, των ρευμάτων και των θεσμών και εφόσον η αισθητική είναι ο θεωρητικός κλάδος που μελετά ζητήματα γύρω από τη τέχνη και την αντίληψή της, οι οπτικές σπουδές φαίνονται εκ πρώτης όψεως περιττές. Από τη στιγμή που η ιστορία της τέχνης και η αισθητική μπορούν να επεκτείνουν το πεδίο τους ερμηνεύοντας κάθε είδους εικόνες, τότε φαινομενικά καλύπτουν κάθε πτυχή που θα επιχειρούσαν να εξετάσουν οι οπτικές σπουδές.

**Εάν όμως γίνει δεκτό ότι οι οπτικές σπουδές μελετούν την ίδια την οπτικότητα ως φαινόμενο, την οπτική εμπειρία, το μάτι ως όργανο αντίληψης κ.λπ., αμέσως υποδηλώνεται ένα κενό στην ιστορία της τέχνης και την αισθητική, μια έλλειψη που τις καθιστά ευάλωτες: εάν η ιστορία της τέχνης χρειάζεται τον οπτικό πολιτισμό για να αποκτήσει επιστημονική πληρότητα, τότε ελλοχεύει ο κίνδυνος η ιεραρχική σχέση μεταξύ τους να ανατραπεί και το συμπλήρωμα να γίνει αναπλήρωμα, παίρνοντας τη θέση του αντικειμένου που υποτίθεται ότι συμπληρώνει. Για να γίνει δεκτή η διαπίστωση του Mitchell, προϋποτίθεται, βέβαια, ότι γίνεται δεκτή η σχέση «επικίνδυνου συμπληρώματος» ανάμεσα στην ιστορία της τέχνης και τον οπτικό πολιτισμό. Είναι όμως πράγματι αλληλένδετα αυτά τα δύο μέρη; Είναι αλήθεια ότι η ιστορία της τέχνης αγνοεί την έμφαση στην οπτικότητα που δίνει ο οπτικός πολιτισμός;**

Ο Mitchell κλείνει το άρθρο του με την περιγραφή της άσκησης που θέτει κάθε χρόνο στην αρχή του έτους στους φοιτητές του. Τους καλεί να υποδυθούν έναν εθνογράφο που προέρχεται από μια κοινωνία που δεν έχει οπτικό πολιτισμό και πρέπει να καταγράψει οτιδήποτε βλέπει γύρω του. Ο Mitchell βρίσκει ότι με τον τρόπο αυτό ο οπτικός πολιτισμός γίνεται «παράξενος, εξωτικός και χρειάζεται εξήγηση». Τέτοιου είδους τακτικές δίνουν τη δυνατότητα στον καθηγητή να θέσει ή να υπονοήσει ερωτήματα όπως «τι είναι όραση, τι είναι εικόνα, γιατί η όραση σχετίζεται με το άγχος και τη φαντασίωση και με ποιον τρόπο οι οπτικές συναντήσεις με άλλους ανθρώπους διαμορφώνουν την κοινωνική ζωή».



Ο ίδιος θεωρεί ότι οι ασκήσεις αυτές αποδεικνύουν ότι ο οπτικός πολιτισμός δεν μοιράζεται την ίδια θεωρία και τις ίδιες μεθόδους με την ιστορία της τέχνης, αλλά κινείται στη σφαίρα του μη-καλλιτεχνικού και μη-αισθητικού. Η οπτικότητα είναι επομένως ένα πεδίο που δεν εξαντλείται με την προσέγγιση που ήδη εφαρμόζει η ιστορία της τέχνης, αλλά αποτελεί ένα ξεχωριστό αντικείμενο έρευνας που σταδιακά εξελίσσεται.

Το βασικό ερώτημα που αξίζει να διερευνηθεί περαιτέρω είναι εάν πράγματι ο οπτικός πολιτισμός αποτελεί συμπλήρωμα της ιστορίας της τέχνης, θέτοντας σε κίνδυνο την ακεραιότητά της. Η ακαδημαϊκή κοινότητα δεν υιοθετεί ενιαία στάση επί του θέματος. Κάποιοι θεωρούν ότι οι οπτικές σπουδές είναι μια προέκταση της ιστορίας της τέχνης, άλλοι ότι οι οπτικές σπουδές απειλούν να καταλάβουν τη θέση της ιστορίας της τέχνης και άλλοι ότι οι οπτικές σπουδές είναι ένα εντελώς ανεξάρτητο αντικείμενο που δεν συγκλίνει με την ιστορία της τέχνης. Ο Paul Duro σημειώνει σχετικά ότι κάποιοι από τους διδάσκοντες τον οπτικό πολιτισμό δεν έχουν καν σπουδάσει ιστορία της τέχνης.

Παρατηρώντας κανείς ότι **η θεωρία στην οποία βασίζεται ο οπτικός πολιτισμός**, δηλαδή τα κείμενα του Foucault, του Lacan κ.λπ., **αποτελεί επίσης βιβλιογραφία της ιστορίας της τέχνης**, καθώς και ότι η επέκταση των ορίων του πεδίου της για να συμπεριλάβει περισσότερα αντικείμενα δεν είναι κάτι καινούργιο, καταλήγει μάλλον στην αρχική παραδοχή του Mitchell ότι ο οπτικός πολιτισμός φαίνεται περιττός. Η εξέταση συστημάτων οπτικότητας εξάλλου, ακόμη και αν δεν έχει δηλωθεί ως αυτοσκοπός της ιστορίας της τέχνης, αλλά γίνεται στο πλαίσιο κάποιου άλλου ζητούμενου, έχει πάντως κινήσει το ενδιαφέρον των ιστορικών της τέχνης σε τέτοιο βαθμό ώστε η διεκδίκηση της επικαρπίας της από τις οπτικές σπουδές να μη δικαιολογείται.

Υπό μια έννοια, λοιπόν, ο οπτικός πολιτισμός και η οπτικότητα ενυπάρχουν στην ιστορία της τέχνης και δεν αποτελούν εξωτερικές προσθήκες. Πράγματι ο οπτικός πολιτισμός έχει ενσωματώσει εικόνες και αντικείμενα που ενδεχομένως η ιστορία της τέχνης τείνει να παραβλέπει, όμως η προσήλωσή του σε προϊόντα του εμπορίου, σε χολιγουντιανές παραγωγές, δημοφιλείς τηλεοπτικές σειρές κ.λπ., γεννά αμφιβολίες ως προς την αναγκαιότητα ενσωμάτωσης όλων αυτών των αντικειμένων, δεδομένου ότι το κριτήριο επιλογής τους φαίνεται ενίοτε να είναι ο «ευπώλητος» χαρακτήρας τους.

Εκείνο που συνάγεται εν τέλει ως συμπέρασμα είναι ότι η σχέση ιστορίας της τέχνης – οπτικού πολιτισμού είναι μια αμφιλεγόμενη σχέση, που δεν αποτελεί σχέση εξάρτησης από την πλευρά της ιστορίας της τέχνης, αλλά ενίοτε σχέση απομύζησης εκ μέρους του οπτικού πολιτισμού. Ο οπτικός πολιτισμός είναι το νεοπαγές πεδίο που αντλεί υλικό, μεθόδους και πρακτικές της ιστορίας της τέχνης, με τρόπο, θα μπορούσε να πει κανείς, παρασιτικό. Εάν κληθεί να αναπληρώσει όμως την ιστορία της τέχνης, το πλαίσιο της διδασκαλίας του είναι τόσο ελλιπές, που η αναπλήρωση δεν είναι πλήρης και άρα δεν θεμελιώνει χαρακτήρα συμπληρώματος. Όταν πάλι η ιστορία της τέχνης επιλέγει να αναφερθεί σε θέματα επικαιρότητας, δημοφιλούς κουλτούρας κ.λπ., η προσέγγισή της έχει χαρακτήρα προαίρεσης: **η ιστορία της τέχνης δηλαδή έχει τη διακριτική ευχέρεια να επιλέγει εάν θα επεκταθεί στη διερεύνηση των ζητημάτων που διεκδικεί ο οπτικός πολιτισμός ως δικά του, χωρίς όμως να κλονίζεται η ακεραιότητά της από μια ευκαιριακή επέκταση.** Εξάλλου, ακόμη και όταν «αρκείται» στα δικά της συνήθη αντικείμενα, τα αντικείμενα αυτά είναι ούτως ή άλλως οπτικά και σίγουρα όχι περιορισμένα.



## 7. Οπτικός πολιτισμός και αγορά

Όπως έχει ήδη γίνει σαφές, η σχέση του οπτικού πολιτισμού με την αγορά είναι αλληλοτροφοδοτούμενη και εκδηλώνεται σε δύο επίπεδα: το πρώτο είναι η διαρκής πίεση για καινοτομία και ανανέωση που ασκείται στα αγγλοσαξονικά πανεπιστήμια και κυρίως στα αμερικανικά, έτσι ώστε να εξασφαλίζεται η βιωσιμότητά τους. Δεδομένου ότι η ανώτατη εκπαίδευση στις Ηνωμένες Πολιτείες λαμβάνει μειωμένη κρατική επιχορήγηση, τα ιδρύματα καταφεύγουν σε επιχειρησιακές στρατηγικές για την προσέλκυση φοιτητών-πελατών. Οι οπτικές σπουδές γεννήθηκαν μέσα από αυτή την ανάγκη για ανανέωση και εκσυγχρονισμό του προφίλ της ιστορίας της τέχνης και αποτελούν ταυτόχρονα και τόπο ανάλυσης τέτοιου είδους μεταβολών, ανάλυσης δηλαδή των τρόπων με τους οποίους ο καπιταλισμός διεισδύει, λειτουργεί και αναπροσαρμόζεται.

Το δεύτερο επίπεδο εκδήλωσης αυτής της σχέσης είναι το ίδιο το περιεχόμενο των οπτικών σπουδών. Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, η διάδραση του θεατή με την εικόνα εκλαμβάνεται από τον οπτικό πολιτισμό ως συναλλαγή ανάμεσα στον καταναλωτή και το προϊόν. Η θέση αυτή απηχεί εν μέρει την πεποίθηση του Baudrillard ότι δεν υπάρχει πλέον φυσική πραγματικότητα, παρά μόνο μια κενή αναπαράσταση μιας πραγματικότητας που δεν υπάρχει: οι εικόνες και οι εμπειρίες παράγονται από τα μέσα ενημέρωσης, τον κινηματογράφο ή τον υπολογιστή και αποτελούν μια επίπλαστη πραγματικότητα που εκλαμβάνεται από τον σύγχρονο άνθρωπο ως αυθεντική. Υπό αυτή την έννοια δεν υπάρχει βίωμα και δράση εκτός του καπιταλιστικού συστήματος, όχι μόνο στο δυτικό κόσμο, αλλά και όπου έχει φτάσει η παγκοσμιοποίηση, δηλαδή σχεδόν παντού.



Μέσα σε αυτό το ασφυκτικό πλαίσιο είναι δύσκολο για τον ερευνητή του πολιτισμού να προβάλλει αντίσταση. Κατά τον Herbert, οι επιλογές που διαθέτει όποιος θέλει να αναδείξει εναλλακτικές πρακτικές είναι δύο: είτε αναζητά παραδείγματα από το χώρο π.χ. της τέχνης που να μην έχουν εμπορική διάσταση, είτε εντοπίζει περιπτώσεις αντίστασης εκ των έσω. Το «έσω» μπορεί να σημαίνει παρακολούθηση δημοφιλών τηλεοπτικών σειρών ερμηνεύοντας τα προβαλλόμενα μηνύματα με τρόπο διαφορετικό από εκείνον που επιθυμούν οι παραγωγοί τους, δημιουργική επαναχρησιμοποίηση προϊόντων, ανάδειξη μορφών αυτο-οργάνωσης και μικροκοινοτήτων, οποιαδήποτε δηλαδή χρήση καταναλωτικών αγαθών που να μην αποσκοπεί στο κέρδος.

Αφήνοντας στην άκρη τις ενστάσεις που θα μπορούσαν να προβληθούν ως προς το κατά πόσον τέτοιες μικροενέργειες πλήττουν αποφασιστικά το ηγεμονικό σύστημα, η δήλωση του Herbert ότι «οι οπτικές σπουδές παρέχουν το κατάλληλο φόρουμ για τέτοιου είδους επιδιώξεις» είναι επίσης υπό συζήτηση. Όπως φάνηκε τόσο από τη λίστα με τα «αγαπημένα» θέματα του οπτικού πολιτισμού του Elkins όσο και από το πρόγραμμα σπουδών που έχει σχεδιάσει ο Mitchell, ο αντικαπιταλιστικός προσανατολισμός δεν αποτελεί εμφανή προτεραιότητα των ερευνητών και των διδασκόντων. Κάθε άλλο μάλιστα: οι ταινίες που προβάλλει ο Mitchell στο μάθημά του είναι κυρίως χολιγουντιανές υπερπαραγωγές και τα εμπορικά κέντρα, τα τουριστικά είδη και τα λοιπά παραδείγματα του Elkins δεν προέρχονται από το κοινωνικό περιθώριο ούτε αμφισβητούν καμιά ιδεολογική κυριαρχία. Ενδεχομένως η έρευνα περιπτώσεων προσαρμογής και επανάχρησης αγαθών είναι ευπρόσδεκτη στο πλαίσιο των οπτικών σπουδών, δεν φαίνεται όμως να αποτελεί και την κύρια μέριμνά τους.

Ο ίδιος ο Elkins παραδέχεται ότι η «μαρξιστική» ανάλυση διαφημίσεων προκειμένου να αναδειχτεί ο τρόπος με τον οποίο προσελκύουν το καταναλωτικό κοινό και να αφυπνιστούν οι φοιτητές ως προς την αγοραστική τους συμπεριφορά «δεν πάει και πολύ μακριά»: ενδεχομένως δημιουργεί λίγο πιο αυτο-κριτικά υποκείμενα, δεν προκαλεί όμως κανένα σοβαρό τριγμό στο σύστημα. «Η μαρξιστική κριτική έχει νόημα όταν απευθύνεται στην ταξική και όχι στην ατομική συνείδηση», δηλώνει, υπονοώντας ότι οι οπτικές σπουδές δεν μπορούν να γίνουν φορείς κοινωνικών αλλαγών και ούτε χρειάζεται να καλλιεργούν τέτοιου είδους αυταπάτες.

## 8. Το όραμα του James Elkins για τις οπτικές σπουδές

Το συγγραφικό έργο του James Elkins είναι ένα από τα πιο συνήθη σημεία αναφοράς όταν μελετά κανείς το πεδίο των οπτικών σπουδών, κι αυτό γιατί πρόκειται για τον ιστορικό τέχνης που **έχει αφιερωθεί στη μετατροπή των σπουδών οπτικού πολιτισμού σε σπουδές κάθε είδους εικόνων**. Το 2005 η φιλοδοξία του παίρνει σάρκα και οστά με την υλοποίηση μιας έκθεσης με εικόνες που παράγονται και χρησιμοποιούνται από διάφορους επιστημονικούς κλάδους. Επιδίωξη του Elkins ήταν να αποδειχτεί ότι το έργο τέχνης είναι απλώς άλλη μια εικόνα μέσα στις πολλές και, κατά τα λεγόμενά του, το κατάφερε: η τέχνη φάνηκε να δίνει μέσα σε αυτό το πλαίσιο ένα ισχυρό παρών, χωρίς να καταφέρνει να επισκιάσει τις υπόλοιπες κατηγορίες της έκθεσης. Απώτερος σκοπός αυτής της πρωτοβουλίας ήταν η δημιουργία ενός μαθήματος για πρωτοετείς φοιτητές, που θα περιλαμβάνει **σεμινάρια οπτικών αναπαραστάσεων από διαφορετικά επιστημονικά αντικείμενα με μόνη κοινή συνισταμένη την οπτικότητα**.

Ήδη από το 1999 ο Elkins χρησιμοποιεί ως τίτλο βιβλίου του τη φράση “the domain of images” (το πεδίο/η επικράτεια των εικόνων) για να δηλώσει τόσο την ευρύτητα του πεδίου όσο και τη δύναμη που έχουν οι εικόνες να επιβάλλονται στον θεατή. Παρατηρεί ότι μέσα στην αχανή έκταση που καταλαμβάνουν τα οπτικά αντικείμενα, η περιοχή της τέχνης είναι συγκριτικά περιορισμένη. Παρά την τάση διεύρυνσης που έχει επιδείξει η ιστορία της τέχνης τα τελευταία χρόνια, ενσωματώνοντας τη μη δυτική τέχνη, τη χαμηλή κουλτούρα κ.λπ., διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον της για τη ζωγραφική και το σχέδιο, τις παραδοσιακές δηλαδή μορφές του έργου τέχνης.

Για τον αμερικανό ιστορικό αυτή η προσήλωση σε συγκεκριμένα είδη εικόνων αποκλείει μια τεράστια γκάμα άλλων αντικειμένων που διαθέτουν οπτική διάσταση, αλλά θεωρούνται ασήμαντα, απλώς χρηστικά πράγματα, των οποίων τα οπτικά και ιστορικά χαρακτηριστικά δεν έχει μπει κανείς στον κόπο να μελετήσει. Τα παραμελημένα αυτά αντικείμενα που επιθυμεί να αποκαταστήσει ο Elkins είναι για παράδειγμα: «γραφικές παραστάσεις, χάρτες, επίσημα έγγραφα, χρήματα, μετοχές, σφραγίδες, γραμματόσημα, αστρονομικοί και αστρολογικοί χάρτες, μηχανολογικά σχέδια, επιστημονικές εικόνες κάθε είδους».

Πρόκειται εν ολίγοις για **εικόνες που προορίζονται για κάποια χρήση και εν γένει για τη μετάδοση πληροφοριών, δεν έχουν δηλαδή εγνωσμένη καλλιτεχνική αξία.** Αυτή συνεπώς η χρηστική διάσταση και εκφραστική τους ένδεια τα καταδικάζει σε ιστορική αφάνεια: σε σχέση με έναν πίνακα ζωγραφικής, οι εικόνες τέτοιου είδους διαφεύγουν της προσοχής των μελετητών, καθώς θεωρούνται απλώς διεκπεραιωτικές ή αδιάφορες.

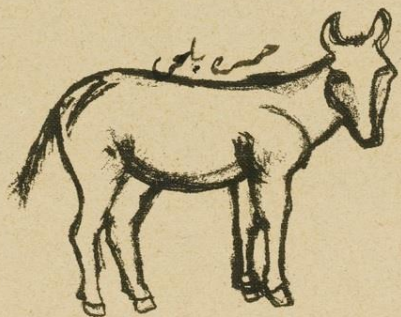
Όπως λέει ο ίδιος, «τα αντικείμενα που θα μελετήσω είναι άγνωστα, υπό την έννοια ότι είναι αποκομμένα από τις κύριες ιστορίες των εικόνων και της τέχνης. Έχουν διαχωριστεί εξαιτίας της φαινομενικής αποτυχίας τους να αποκτήσουν ιστορική σημασία, την έλλειψη εκφραστικής δύναμης, τις τεχνικές απαιτήσεις που έχουν από τους θεατές και την απουσία οπτικών θεωριών που θα τα συνέδεαν με τις καλές τέχνες ή θα θεμελίωναν την αξία τους. Εδώ θα αμφισβητήσω όλα αυτά τα συμπεράσματα. Θα ισχυριστώ ότι οι εικόνες που δεν είναι τέχνη μπορεί να είναι εξίσου εκφραστικές, ενδιαφέρουσες, ιστορικά σημαντικές και με θεωρητικό βάθος όπως η παραδοσιακή θεματική ύλη της ιστορίας της τέχνης και ότι δεν υπάρχει λόγος η ιστορία της τέχνης να τις αποκλείει από ίση μεταχείριση σε σχέση με τα υπόλοιπα έργα τέχνης».



تلك

بفلسه لجر مدفع الحمل  
اشريف

الخصه من لوان اللانة البلدية بمصر سنة  
١٩٠١ على بغله مخصصه لخدمة الحمل  
الشريفه القصره بنتمه مدموغه على حوافرها  
الاماميه ومدموغ على رقبتها بدمغه مصححة  
الطرفه بهذا الشكل (V) لتربدون مانع  
على مراكز الدخوليه وشوارع المحروسه  
والسفر للأقطار الحجازيه



المدينه

مصر | مصر  
المدينه | مكة

المدينه

MEGA

## ΠΡΟΘΕΣΗ ΨΗΦΟΥ



ΠΗΓΗ: GPO για το MEGA



Αυτή τη φαινομενική έλλειψη οπτικού και ιστορικού ενδιαφέροντος επιχειρεί να καταρρίψει ο συγγραφέας του «πεδίου των εικόνων», επιλέγοντας περιπτώσεις (κρυσταλλογραφία, σύνολα μάντελμπροτ κ.λπ.) που αποδεικνύουν ότι η εικόνα που μεταδίδει πληροφορίες και δεδομένα μπορεί κάλλιστα να έχει κοινωνικά, πολιτικά, ψυχολογικά και λοιπά συμφραζόμενα, και άρα ιστορική υπόσταση. Αντί να εξετάζει τα συνήθη αντικείμενα του οπτικού πολιτισμού, τη διαφήμιση, τις ταινίες, τις φωτογραφίες ιθαγενών κ.λπ., ο Elkins ψάχνει να βρει ακτινογραφίες, σχεδιαγράμματα, αρχαιολογικά ευρήματα, δυσανάγνωστες επιγραφές, γεωλογικά δείγματα και σχέδια στα φτερά νυχτοπεταλούδων.

Θεωρεί ότι οι παράμετροι που εξετάζει η ιστορία της τέχνης σε σχέση με το έργο τέχνης υφίστανται και στην περίπτωση αυτών των παραγνωρισμένων αντικειμένων: «οι περίοδοι, το ύφος, το νόημα, η ιστορία των ιδεών, οι αλλαγές στην κοινωνία, (αλλά και) ζητήματα αναπαράστασης, σύμβασης, παραγωγής, μέσων, ερμηνείας συντρέχουν εξίσου και σε εικόνες όπως «τα σειсмоγραφήματα, τα ηχογραφήματα, οι μετεωρολογικοί χάρτες και τα εγκεφαλογραφήματα. (...) Μπορούν να συζητηθούν ακόμα και με όρους σχεδίου, χρώματος και σύνθεσης.

Παρά τις διαβεβαιώσεις του ότι οι ιστορικοί της τέχνης διαθέτουν το μεθοδολογικό υπόβαθρο για να διαχειριστούν κάθε είδους εικόνα, τα παραδείγματα που εκτίθενται στο βιβλίο του Elkins είναι κάθε άλλο παρά προσιτά σε μη εξειδικευμένους αναγνώστες. Είναι τόσες οι τεχνικές λεπτομέρειες και οι επιστημονικές εξηγήσεις που παραθέτει ώστε είναι δύσκολο να διανοηθεί κανείς όχι μόνο πόση μελέτη ανοίκειων στον ιστορικό τέχνης επιστημών απαιτείται για να αποκτηθούν όλες αυτές οι γνώσεις, αλλά και αν υπάρχει τελικά λόγος να γίνει ο ιστορικός τέχνης ένα είδος homo universalis που ξέρει λίγο απ' όλα και μπορεί να μιλάει επί παντός ορατού.

Ο Elkins ισχυρίζεται ότι εξίσου πολύ διάβασμα χρειάζεται π.χ. και για τον πίνακα *Las Meninas* του Velázquez ή για το ταβάνι της Cappella Sistina, όμως το επιχείρημα δεν είναι πειστικό. Ακόμη και αν πράγματι η προτίμηση των ιστορικών τέχνης για τα έργα τέχνης έχει να κάνει με «ιεραρχήσεις (και) συναισθηματικό δέσιμο με αγαπημένες εικόνες», είναι προφανές ότι σε μια κοινωνία όπου τα επιστημονικά πεδία είναι διακριτά, το κίνητρο που ωθεί κάποιον να γίνει ιστορικός τέχνης είναι ακριβώς αυτό το συναισθηματικό δέσιμο με την τέχνη, το οποίο εξάλλου δεν υπάρχει λόγος να απαρνηθεί. «Υπάρχει κάτι που μας σταματάει από το να αντικαταστήσουμε τους Rauschenberg, τους Tanguy και τους Matta με αυτές τις εικόνες; Όχι μόνο στα βιβλία, αλλά και στα μουσεία μας;», αναρωτιέται ο Elkins και μια αντερώτηση στην ερώτησή του είναι γιατί να θέλουμε να συμβεί κάτι τέτοιο.

Ο Elkins είναι ένας ιστορικός τέχνης που έχει ίσως κορεστεί από την ιστορία της τέχνης. Και είναι βεβαίως αναφαίρετο δικαίωμά του να μελετά π.χ. το πήκτωμα ηλεκτροφόρησης στο τυρί τσένταρ (electrophoresis gel of cheddar cheese). Τα πράγματα όμως αλλάζουν όταν προσπαθεί να εντάξει το παράδειγμα αυτό στη διδακτέα ύλη των οπτικών σπουδών. Το 2005 διοργανώθηκε υπό την εποπτεία του στο Κορκ της Ιρλανδίας η έκθεση με τίτλο *Visual practices across the university* (οπτικές πρακτικές στο πανεπιστήμιο – η λέξη across υποδηλώνει όλο το φάσμα του πανεπιστημίου). Εκεί ζητήθηκε από όσους καθηγητές του Πανεπιστημιακού Κολλεγίου του Κορκ χρησιμοποιούν εικόνες στη δουλειά τους να υποβάλουν τις προτάσεις τους. Συγκεντρώθηκαν έτσι 30 εκθέματα από διάφορες επιστήμες, ενώ οι Καλές Τέχνες εκπροσωπήθηκαν με δυο μόνο δείγματα. Στο ομότιτλο με την έκθεση βιβλίο που εκδόθηκε το 2007 περιλαμβάνονται αυτές οι 30 παρουσιάσεις, προτεινόμενες ως υποψήφιο υλικό για ένα μελλοντικό μάθημα οπτικών σπουδών.

Ενδεικτικά ορισμένα από τα αντικείμενα που θίγονται είναι: φασματογραφήματα (χημεία), μελέτη βοτσάλων παραλίας (γεωλογία), αντιστοίχιση χρωμάτων στις πορσελάνινες οδοντοστοιχίες (οδοντιατρική), διάγνωση πάθησης των νεφρών (παθολογία), οπτικοποίηση του βυθού με ηχοεντοπισμό (ωκεανογραφία), πολιτικά νοήματα στις φωτογραφίες του John Heartfield (ιστορία της τέχνης).

Πλέον η πρότασή του να αναλάβει η ιστορία της τέχνης την κηδεμονία του συνόλου των εικόνων έχει εγκαταλειφθεί. Ο νέος προσανατολισμός είναι ο σχεδιασμός ενός μαθήματος οπικότητας στο πρώτο έτος του πανεπιστημίου με συνδιδασκαλία καθηγητών διαφόρων ειδικοτήτων. Κατά τον Elkins, ένα τέτοιο μάθημα θα απευθυνόταν σε όλους τους φοιτητές και θα έφερνε τις ανθρωπιστικές επιστήμες κοντά στις θετικές, μέσω μιας κοινής γλώσσας επικοινωνίας, ενός είδους οπτικής εσπεράντο. Συμπτωματικά, η ένταξη αυτού του μαθήματος στο πρόγραμμα του πανεπιστημίου θα σήμαινε και αύξηση των εισπράξεων στα δίδακτρα από τη συρροή ενδιαφερομένων. Και είναι δύσκολο να μην υποπτευθεί κανείς ότι όλη η φιλολογία περί της ανάγκης συμπερίληψης κάθε εικόνας και ανθυποεικόνας στο πρόγραμμα σχετίζεται με την εν λόγω αύξηση.

## 9. Η «παρακμή» των πολιτισμικών σπουδών ως προπομπός των σπουδών οπτικού πολιτισμού

Σε άρθρο του που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Cultural Politics* το 2006, ο καθηγητής πολιτισμικής ανάλυσης στο πανεπιστήμιο του Loughborough, Jim McGuigan, αποφαινεται ότι η κριτική που ασκούσαν παραδοσιακά οι πολιτισμικές σπουδές στα συστήματα εξουσίας έχει φθίνει. Η έρευνα που παράγεται πλέον μέσα στο πλαίσιο των πολιτισμικών σπουδών δεν έχει τα χαρακτηριστικά που διέκριναν ούτε και τα κίνητρα που τροφοδοτούσαν το έργο των πρώτων ετών μετά την ίδρυση της Σχολής του Μπέρμιγχαμ. Για το λόγο αυτό, καλεί σε αναθεώρηση των αξιών, των στόχων και των μεθόδων της μελέτης ώστε να αποκτήσουν ξανά οι πολιτισμικές σπουδές την κριτική τους αιχμή.

Το Κέντρο Σύγχρονων Πολιτισμικών Σπουδών ιδρύθηκε στο Μπέρμιγχαμ στις αρχές της δεκαετίας του '60. Συνδέθηκε αρχικά με το έργο του Richard Hoggart και μετέπειτα κυρίως με εκείνο του Stuart Hall, που εργάστηκε στο Κέντρο από το 1968 έως το 1979 και θεωρείται ηγετική φυσιογνωμία στο χώρο μελέτης της κουλτούρας. Ιδιαίτερα σημαντική για τις πολιτισμικές σπουδές υπήρξε η επιστημονική παρακαταθήκη του Raymond Williams. Χάρη στον Williams, η έννοια της κουλτούρας έπαψε να αντιμετωπίζεται ως μέρος του εποικοδομήματος, ως απλή αντανάκλαση δηλαδή των οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών σύμφωνα με το ορθόδοξο μαρξιστικό σχήμα, και αναδείχτηκε σε παράγοντα που συνδιαμορφώνει τις κοινωνικές συνθήκες. Ο Williams, επηρεασμένος από τον Gramsci, επεξεργάστηκε την έννοια της ηγεμονίας, όχι απλώς ως ιδεολογική κυριαρχία της άρχουσας τάξης, αλλά ως μια περίπλοκη διαδικασία που δεν υφίσταται μόνο παθητικά, αλλά διαρκώς ανανεώνεται και μεταβάλλεται, καθώς δέχεται πιέσεις και αντιστάσεις από εξωγενείς δυνάμεις.

Όπως γράφει ο ίδιος, «η αποφασιστική ηγεμονική λειτουργία είναι να ελέγχει (σ.σ. αυτές τις αντιτιθέμενες δυνάμεις), να τις μεταρρυθμίζει ή ακόμα και να τις ενσωματώνει». Ο Williams όρισε επίσης τις έννοιες της παράδοσης, των καταλοίπων και των αναδυομένων στοιχείων, αναπτύσσοντας έτσι ένα σύστημα ανάλυσης μέσω του οποίου μπορούν να εξεταστούν οι διάφορες εκφάνσεις της κουλτούρας σε κάθε ιστορική στιγμή.

Εκτός από τις ιδέες του Williams, οι πολιτισμικές σπουδές στηρίχθηκαν επίσης στα γραπτά του Althusser, του Gramsci, του Barthes και του Foucault, δηλαδή σε μαρξιστικά και σημειολογικά εργαλεία, για την ανάλυση των τρόπων με τους οποίους το νόημα παράγεται, διαχέεται, αμφισβητείται και συνδέεται με τα κέντρα εξουσίας και ελέγχου. Καθώς όμως οι κοινωνικές συνθήκες άλλαξαν με το πέρασμα του χρόνου, άλλαξε επίσης και το επιστημονικό προφίλ της Σχολής του Μπέρμιγχαμ. Η πτώση των καθεστώτων υπαρκτού σοσιαλισμού και η συνακόλουθη ισχυροποίηση και εξάπλωση του μετα-βιομηχανικού καπιταλισμού επηρέασαν το κλίμα στους κόλπους της πολιτισμικής έρευνας, που άρχισε να ρίχνει τους τόνους στην επικριτική της στάση προς το σύστημα. Σύμφωνα με τον McGuigan, η ηπιότερη αυτή στάση συνέπεσε με την αύξηση της αποδοχής των πολιτισμικών σπουδών σε παγκόσμιο επίπεδο.

Τα συμπτώματα της μετάλλαξης στην προσέγγιση της κουλτούρας εμφανίστηκαν κατά τη δεκαετία του '90 με τη μορφή της στροφής στον υποκειμενισμό: η έρευνα επικεντρώθηκε στο ζήτημα της σεξουαλικής και μειονοτικής ταυτότητας, στο πλαίσιο της προσπάθειας να δοθεί φωνή σε όσους ήταν καταπιεσμένοι και περιθωριοποιημένοι. Ο McGuigan δεν είναι αντίθετος σε τέτοιου είδους ευγενείς σκοπούς, βρίσκει όμως ότι η υπερβολική ενασχόληση με τις μονάδες και τις μικρές κοινότητες αποσπά την προσοχή από τη μεγάλη εικόνα, από τα μεγάλα κοινωνικά προβλήματα και την αναζήτηση τρόπων επίλυσής τους.



Η εν λόγω παρατήρηση παραπέμπει στη διαμάχη γύρω από την αναγκαιότητα της ύπαρξης κινημάτων στη σύγχρονη εποχή. Από τη μια πλευρά ο Richard Rorty στο άρθρο του με τίτλο *Καμπάνιες και κινήματα* (1995) υποστήριξε ότι οι μικρής κλίμακας καμπάνιες π.χ. για την κατοχύρωση δικαιωμάτων κάποιας κοινωνικής ομάδας ή για την ανατροπή μιας κυβέρνησης είναι προτιμότερες σε σχέση με τα μεγάλα κινήματα που θέτουν στόχους τόσο υψηλούς ώστε να καθίστανται ανέφικτοι. Κατά τον Rorty, τα μεγάλα μαρξιστικά τελεολογικά οράματα πρέπει να εγκαταλειφθούν και να γίνει στροφή στον πραγματισμό.

Την ακριβώς αντίθετη θέση, απαντώντας στον Rorty, εξέφρασε ο Zygmunt Bauman στο βιβλίο του *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της* (1997). Ο McGuigan αναρωτιέται εάν η ενασχόληση των πολιτισμικών σπουδών με δυναμικές μικρής εμβέλειας οφείλεται σε πολιτική απογοήτευση και συνδέει αυτή την κάμψη φρονήματος με το ενδιαφέρον που έχει δείξει η πολιτισμική έρευνα για τις καπιταλιστικές πρακτικές ήδη από τη δεκαετία του '80.

Η μελέτη της καταναλωτικής συμπεριφοράς και της κουλτούρας της κατανάλωσης κέντρισε το ενδιαφέρον των μελετητών των πολιτισμικών σπουδών από τη στιγμή που η κατανάλωση εν μέρει απενοχοποιήθηκε και θεωρήθηκε ότι σε ορισμένες περιπτώσεις δρα απελευθερωτικά: παρέχει διεξόδους και τρόπους αντίστασης στο καπιταλιστικό σύστημα, που εκδηλώνονται με την ανατρεπτική χρήση π.χ. ρούχων από νεανικές υποκουλτούρες και με τη χρήση αγαθών με τρόπους που διαφέρουν από τον ενδεικνυόμενο από τον κατασκευαστή τους. Ο McGuigan επισημαίνει ότι αυτού του είδους ο ενεργός καταναλωτής δεν απέχει επί της ουσίας από τον «κυρίαρχο καταναλωτή» (sovereign consumer), το κατεξοχήν υποκείμενο της ελεύθερης αγοράς, του οποίου οι επιλογές υποτίθεται πως καθορίζουν και τους κανόνες της. Αυτό είναι και το σημείο συνάντησης των πολιτισμικών σπουδών με τις σπουδές οπτικού πολιτισμού. Η «έμφαση στον καταναλωτή» που αναφέρει ο Mirzoeff και αναλύθηκε ανωτέρω αποτελεί την κύρια τάση στην έρευνα και των δύο χώρων από τη δεκαετία του '90 και έπειτα.

Το 2002 η Σχολή του Μπέρμιγχαμ έκλεισε με συνοπτικές διαδικασίες, εξαιτίας χαμηλών αποτελεσμάτων στο τεστ αξιολόγησης των βρετανικών πανεπιστημίων. Παρ' όλα αυτά, οι πολιτισμικές σπουδές επιβιώνουν σε άλλα πανεπιστήμια ανά τον κόσμο, όχι τόσο βαδίζοντας στα βήματα του Stuart Hall και των λοιπών στοχαστών της αριστεράς, αλλά μάλλον καλλιεργώντας περαιτέρω το εύφορο καπιταλιστικό έδαφος.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της έρευνας που διενεργείται στο χώρο των πολιτισμικών σπουδών σήμερα αποτελεί ένα άρθρο που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *International Journal of Cultural Studies* το 2014 με τίτλο “Of ponies and men: *My Little Pony: Friendship is Magic* and the Brony fandom” της Venetia Robertson. Το άρθρο εξετάζει το φαινόμενο της απήχησης σε ενήλικο ανδρικό κοινό μιας σειράς κινουμένων σχεδίων (*Το Μικρό μου Πόνυ*) που κανονικά απευθύνεται σε 10χρονα κορίτσια.

Η Robertson αναλύει την αναπάντεχη εμφάνιση μιας υποκουλτούρας, η συμπεριφορά των μελών της οποίας θέτει ερωτήματα σχετικά με τους προδιαγεγραμμένους ρόλους των δύο φύλων, καταλήγει όμως να επαινεί την εταιρεία παραγωγής του *Μικρού μου πόνυ*, που κατάφερε να αγκαλιάσει ένα τόσο ευρύ καταναλωτικό κοινό (η επιτυχία της τηλεοπτικής σειράς συνοδεύτηκε από την πώληση αναμνηστικών, την παραγωγή ταινιών ντοκιμαντέρ και τη διοργάνωση σχετικών φεστιβάλ). Εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι η περίπτωση του *Μικρού μου Πόνυ* θα μπορούσε κάλλιστα να εξετάζεται και στο πλαίσιο των σπουδών οπτικού πολιτισμού, καθώς ανταποκρίνεται απόλυτα στα ζητούμενα του κλάδου.

Αξίζει ενδεχομένως να συγκριθεί το εν λόγω άρθρο με το άρθρο του Stuart Hall με τίτλο “The Spectacle of the Other”, που συμπεριλαμβάνεται στο βιβλίο του *Representations* (1997). Η μέριμνα του Hall, μέσα από την εξέταση απεικονίσεων των μαύρων σε περιοδικά, διαφημίσεις, φωτογραφίες καλλιτεχνών και ταινίες είναι η αποδόμηση κυρίαρχων κοινωνικών στερεοτύπων, κάτι που φαίνεται να ισχύει και στην περίπτωση της Robertson.

Ο Hall όμως προσβλέπει σε μια σημαντική κοινωνική αλλαγή και ασκεί κριτική στον τρόπο με τον οποίο τα μέσα ενημέρωσης και η βιομηχανία του θεάματος διαχειρίζονται το ζήτημα της διαφορετικότητας. Αντιθέτως, η συγγραφέας του *Μικρού μου Πόνυ* αναφέρεται στη δημιουργία αυτής της βάσης θαυμαστών, παραβλέποντας την κερδοφόρο σκοπιά της εταιρίας και χωρίς να εμβαθύνει στο αν η συνεχής γέννηση μικρο-κοινοτήτων κοινών ενδιαφερόντων επιφέρει σημαντική αλλαγή στο κοινωνικό τοπίο. Φαίνεται επομένως ότι και σε αυτή την περίπτωση επιβεβαιώνεται ο McGuigan, ο οποίος συμπεραίνει ότι «οι πολιτισμικές σπουδές θα έπρεπε να συμβάλλουν κριτικά σε συζητήσεις πάνω σε θέματα δημοσίου συμφέροντος, αντί να αφήνουν τον cool καπιταλισμό να θέτει την ατζέντα».

1987



Snik







## 10. Οπτικός πολιτισμός και δευτεροβάθμια εκπαίδευση

Καθώς οι σπουδές οπτικού πολιτισμού βρήκαν χώρο για να αναπτυχθούν σε αρκετά αμερικανικά πανεπιστήμια, ήταν ζήτημα χρόνου η ανάλογη προσαρμογή του προγράμματος καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και στο σχολείο. Η Kerry Freedman, καθηγήτρια διδακτικής της τέχνης στο πανεπιστήμιο του Βορείου Ιλινόι, ήταν από τους πρώτους που μίλησαν για την ανάγκη να επιδείξει η δευτεροβάθμια εκπαίδευση τα κατάλληλα αντανακλαστικά για να ανταποκριθεί στα νέα δεδομένα.

Η πρόταση της Freedman προέβλεπε την υιοθέτηση του μαθήματος του οπτικού πολιτισμού στο γυμνάσιο και το λύκειο στη θέση του υπάρχοντος προγράμματος, που έφερε την ονομασία «discipline-based art education» (DBAE) και περιλάμβανε τέσσερις τομείς (disciplines): την εικαστική πρακτική, την ιστορία της τέχνης, την τεχνοκριτική και την αισθητική. Το 2003 εκδόθηκε το βιβλίο της *Teaching Visual Culture*, στο οποίο η Freedman επιχειρηματολογεί υπέρ της «διδακτικής δύναμης των οπτικών τεχνών και των εικόνων που βλέπουν οι μαθητές τόσο μέσα στα μουσεία όσο και έξω από αυτά.

Η Freedman θεωρεί ότι η διδασκαλία του οπτικού πολιτισμού στο σχολείο εξυπηρετεί τους εξής βασικούς σκοπούς: αφενός δίνει την ευκαιρία στους μαθητές να τοποθετηθούν κριτικά πάνω σε ζητήματα πολιτισμού και να εμπλακούν σε συζητήσεις που τους προετοιμάζουν για τη μετέπειτα κοινωνική τους ζωή. Αφετέρου ενθαρρύνει τους μαθητές να μελετήσουν υλικό που προέρχεται από την καθημερινότητά τους, είναι κοντά στα προσωπικά τους ενδιαφέροντα και επομένως τους αφορά πολύ περισσότερο, εξασφαλίζοντας σε μεγάλο ποσοστό τη συμμετοχή τους στο μάθημα.

Η ίδια βρίσκει ότι σε πολλές περιπτώσεις η δημοφιλής κουλτούρα είναι πιο σύνθετη από τα έργα τέχνης και πιστεύει, για παράδειγμα, ότι «η εννοιολογική πολυπλοκότητα της μινιμαλιστικής τέχνης ωχριά πλάι στο *Star Trek: The Next Generation* (σ.σ. τηλεοπτική σειρά).

Ένα πρόγραμμα καλλιτεχνικής εκπαίδευσης κατά τη Freedman θα πρέπει να καλύπτει έργα υψηλής τέχνης και χαμηλής κουλτούρας, την ανάλυση μεταμοντέρνων έργων (ταινιών κ.λπ.), την κατανόηση της έννοιας του πλαισίου, καθώς και διάφορα κοινωνικά ζητήματα. Θεωρεί τις διαφημίσεις κατάλληλα διδακτικά παραδείγματα, επειδή προσφέρονται για σημειολογική ανάλυση, και επικαλείται τα αποτελέσματα μιας έρευνας που αποδεικνύει ότι οι νέοι δεν αντιμετωπίζουν κριτικά τις εικόνες, εκτός και αν έχουν λάβει ειδική εκπαίδευση. Σχετικά με τα κριτήρια επιλογής της διδακτέας ύλης, δηλώνει ότι «ο οπτικός πολιτισμός αξίζει να διδαχθεί εάν είναι ισχυρός, αν επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι κατανοούν τον κόσμο». Η ερμηνεία της δήλωσης αυτής είναι βέβαια σχετική, καθώς είναι δύσκολο να καθοριστεί ποιες εικόνες είναι εκείνες που ασκούν την πιο ισχυρή επιρροή στο κοινό, εκτός και αν θεωρηθεί ότι το κριτήριο είναι η δημοφιλία, το box office και τα ποσοστά τηλεθέασης.

Σε γενικές γραμμές, το βιβλίο επαναλαμβάνει τη ρητορική υπεράσπισης του οπτικού πολιτισμού που έχει αναπτυχθεί σε ακαδημαϊκό επίπεδο. Το 2007 η Freedman παρουσίασε τις προτάσεις της στο ελληνικό κοινό στο πλαίσιο του συνεδρίου διδακτικής της τέχνης που διοργανώθηκε στην ΑΣΚΤ. Στην εισήγησή της, που συμπεριλήφθηκε σε ειδικό τόμο μαζί με τα υπόλοιπα πρακτικά του συνεδρίου το 2011, τονίζει τη σημασία της μελέτης της τάσης των νέων να συμμετέχουν σε «κοινότητες ενδιαφέροντος», τις οποίες εντάσσει στο γενικότερο πλαίσιο των κοινοτήτων οπτικού πολιτισμού. Αναφέρεται έτσι σε ένα παράδειγμα υποκουλτούρας μαθητών που συνάντησε στο Χονγκ-Κονγκ, μια κοινότητα εφήβων κοριτσιών που ήταν ντυμένα Λολίτες (τριών ειδών: γλυκές, κλασικές και βικτωριανές).





Η παρατήρηση του φαινομένου από τη Freedman καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι νεαρές που επιδίδονται σε μεταμφιέσεις αυτού του τύπου «ερευνούν το στυλ της ενδυμασίας και άλλες πληροφορίες για το ιστορικό πλαίσιο, μαθαίνουν πώς να δημιουργούν ράβοντας ή συνθέτοντας ένα κοστούμι, κάνουν αισθητική αξιολόγηση, παίρνουν κρίσιμες αποφάσεις και γίνονται ηγετικές μορφές σε άλλες νεολαίες, μαθαίνουν να τολμούν».

Αυτά που παραλείπει να πει η Freedman είναι τι σηματοδοτεί η φιγούρα της Λολίτας και εάν οι εν λόγω κοινότητες επιδιώκουν ένα είδος αναπαραγωγής του χαρακτήρα του Ναμπόκοφ ή σε τι διαφοροποιούνται απ' αυτόν. Αποσιωπά το γεγονός ότι η Λολίτα (στην περίπτωση αυτή επηρεασμένη και από την κουλτούρα του anime και των manga) είναι μια σεξουαλικά προκλητική φιγούρα στα όρια του νομίμως επιτρεπτού, καθώς και η ενσάρκωση μιας ανδρικής φαντασίωσης. Δεν αναφέρεται επίσης καθόλου στον αντίκτυπο που ενδεχομένως έχει αυτή η υποκουλτούρα στην κοινωνία του Χονγκ-Κονγκ, στα τοπικά ήθη και αντιλήψεις, καθώς και τη σχέση της με το καταναλωτικό μοντέλο που κυριαρχεί στη χώρα. Η μελέτη, εν ολίγοις, αυτού του παραδείγματος είναι τόσο επιφανειακή, που δεν μπορεί να δικαιολογήσει τα εκπαιδευτικά οφέλη που επικαλείται η συγγραφέας του.

Δεδομένων αυτών των παρατηρήσεων και σε συνδυασμό με όσα ήδη εξετάθησαν σχετικά με το επιστημονικό προφίλ του οπτικού πολιτισμού, είναι σκόπιμο να στραφούμε στην εγχώρια εκπαιδευτική πραγματικότητα και να εξετάσουμε τους όρους και τις προϋποθέσεις ένταξης διδακτικών παραδειγμάτων πέραν του «παραδοσιακού» χώρου της τέχνης στο μάθημα ιστορίας της τέχνης. Είναι γεγονός ότι η διδασκαλία της ιστορίας της τέχνης στο ελληνικό σχολείο δεν γίνεται κάτω από ιδανικές συνθήκες.



Όπως δείχνει και η έρευνα που διεξήχθη σε δείγμα σχολικών τάξεων της Αττικής (2014), ο διδάσκων συχνά δυσκολεύεται να εισαγάγει έννοιες και θέματα προς συζήτηση, καθώς οι μαθητές δεν έχουν αναπτύξει επαρκώς την ικανότητα έκφρασης κριτικής σκέψης ή βρίσκουν τα θέματα που τίθενται προς συζήτηση ανιαρά. Εάν κανείς συνταχθεί με τη Freedman, τα προβλήματα αυτά θεραπεύονται με την ένταξη του οπτικού πολιτισμού στο πρόγραμμα μαθημάτων. Αντί να διδάσκονται «βαρετά» έργα τέχνης, οι μαθητές θα αναλύουν εκπομπές που βλέπουν στην τηλεόραση, παιχνίδια που παίζουν στον υπολογιστή και βίντεο που παρακολουθούν στο youtube. Αυτή η σύνδεση με την καθημερινή τους ζωή θα λειτουργήσει, υποτίθεται, σαν μια αναζωογονητική ένεση στο γηραλέο μάθημα που έχει χάσει πια τη φρεσκάδα του.

Όπως αναφέρθηκε και στις εισαγωγικές παρατηρήσεις, η παρούσα μελέτη δεν καταγράφει ως κατ' ανάγκη αρνητικό τον εμπλουτισμό του σχολικού μαθήματος της ιστορίας της τέχνης με παραδείγματα από τον ευρύτερο χώρο του πολιτισμού. Υποστηρίχθηκε εξάλλου πιο πάνω ότι οι πολιτισμικές σπουδές, κατά την πρώτη κυρίως δεκαετία της λειτουργίας τους, έπαιξαν κρίσιμο ρόλο στην άσκηση κριτικής σε συστήματα εξουσίας και συνέβαλαν στην αμφισβήτηση στερεοτύπων που έπλητταν την ταυτότητα διαφόρων κοινωνικών ομάδων. Διευκρινίστηκε όμως εδώ, παράλληλα, ότι το μάθημα της ιστορίας της τέχνης είναι ένα αύταρκες μάθημα. Το γεγονός ότι ορισμένοι διδάσκοντες δηλώνουν αδυναμία προσέλκυσης του ενδιαφέροντος των μαθητών δεν οφείλεται στη φύση του μαθήματος, αλλά μάλλον στον τρόπο με τον οποίο επιλέγουν να το διδάξουν.

Αμφισβητώντας, λοιπόν, την *ανάγκη* αντικατάστασης της ιστορίας της τέχνης με την ανάλυση π.χ. του *Σταρ Τρεκ* υποστηρίζεται εδώ ότι η σύγχρονη ιστορία της τέχνης διακρίνεται από πληθμονή μεθόδων, θεωριών και παραδειγμάτων που διεισδύουν στη σφαίρα τόσο του υψηλού όσο και του χαμηλού.



Δεδομένης αυτής της αυτάρκειας, εναπόκειται στον διδάσκοντα να επιλέξει εάν εξυπηρετεί καλύτερα τους διδακτικούς σκοπούς του η προσθήκη στο μάθημα εικόνων που δεν είναι έργα τέχνης. Εφόσον πάντως διατυπώνονται παράπονα για την αποχαυνωμένη στάση των μαθητών απέναντι στα οπτικά ερεθίσματα, τότε τα παραδείγματα που επιλέγονται για διδασκαλία θα πρέπει να αποσκοπούν όχι στην καλύτερη κατανάλωση θεαμάτων, αλλά στην αποδόμηση των νοημάτων τους με σκοπό την υπέρβαση της παθητικότητας.

Στις δύο περιπτώσεις που εκτίθενται ακολούθως, τα υπό εξέταση ζητήματα θα μπορούσαν να τεθούν εξίσου επιτυχώς και μέσω παραδειγμάτων από την ιστορία της τέχνης. Τόσο η αντιμετώπιση της διαφορετικότητας όσο και η κοινωνική θέση του καλλιτέχνη σε δεδομένες ιστορικές περιόδους έχουν απασχολήσει την ιστορία της τέχνης σε μεγάλο βαθμό. Επιλέγοντας εδώ την προσέγγιση των θεμάτων αυτών μέσω της δημοφιλούς κουλτούρας απλώς καταφεύγουμε σε εικόνες με τις οποίες οι μαθητές είναι περισσότερο εξοικειωμένοι. Θα εφαρμοστεί εν προκειμένω και πάλι η μέθοδος των διδακτικών καταστάσεων που αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο και μέσω της οποίας τα παραδείγματα αποκτούν διδακτική δομή.



**Διδακτική κατάσταση 1.** Η αναπαράσταση της διαφορετικότητας στον ελληνικό κινηματογράφο κατά την περίοδο της δικτατορίας μέσα από δύο παραδείγματα.

**α. Καθορισμός στόχου:** Το εξεταζόμενο θέμα στην άσκηση αυτή είναι η αναπαράσταση του εθνοτικού άλλου, εν προκειμένω του μαύρου αλλοδαπού, σε δύο ελληνικές κωμωδίες των αρχών της δεκαετίας του '70. Σκοπός της άσκησης είναι, αφού εντοπιστούν τα στοιχεία που συνθέτουν την ετερότητα των «ξένων» χαρακτήρων, να συζητηθεί ο βαθμός στον οποίο ο κινηματογράφος αναπαράγει τα εθνικά και πολιτισμικά στερεότυπα της εποχής, η ύπαρξη εναλλακτικών όψεων και απόψεων για τους μαύρους την ίδια χρονική περίοδο και τέλος, η ανθεκτικότητα των αντιλήψεων για τη διαφορετικότητα.

**β. Εξασφάλιση προαπαιτούμενων:** Θεωρητικό υπόβαθρο της παρουσίασης των παραδειγμάτων είναι η ανάλυση της έννοιας του στερεοτύπου από τον Stuart Hall στο βιβλίο *Representations* (1997) και η αντιπαραβολή των βαμμένων με φούμο ηθοποιών με τους μενεστρέλους (minstrels) - διασκεδαστές που ήταν δημοφιλείς από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα έως τις αρχές του 20ού, σύμφωνα με τις έρευνες των Petrine Archer-Straw (*Negrophilia*, 2000) και Annemarie Bean, James V. Hatch, Brooks McNamara (*Inside the Minstrel Mask*, 1996). Απαιτείται επίσης γνώση του κυρίαρχου ιδεολογικού πλαισίου των ετών της δικτατορίας, αλλά και των μορφών αντίστασης στο λόγο του καθεστώτος, που έβρισκαν ενίοτε τρόπο και χώρο να εκδηλωθούν.

**γ. Καθορισμός περιεχομένου και βασικών σημείων:** Στο πρώτο παράδειγμα, στην ταινία *Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη* (1972), πρωταγωνιστής είναι ο Έλληνας επιχειρηματίας Μπόμπολας (Λάμπρος Κωνσταντάρας), που, μετά από 19 χρόνια παραμονής στο Χαρτούμ, επιστρέφει στην οικογένειά του στην Ελλάδα, συνοδευόμενος από τον μαύρο υπηρέτη του Χουσεΐν (Γιώργος Μούτσιος).

Για τους σκοπούς της άσκησης, δεν θα επεκταθούμε περαιτέρω στο σενάριο, αλλά θα επικεντρωθούμε στο πορτραίτο του μαύρου υπηρέτη, τη σχέση του με τον κύριό του και την ένταξή του στην ελληνική κοινωνία μέσω του θύλακα της οικογένειας.

Δεδομένου ότι η ταινία είναι κωμωδία (για την ακρίβεια δραμεντί, καθώς συνδυάζει το κωμικό με το δραματικό στοιχείο), είναι αναμενόμενο οι διάλογοι, οι χαρακτήρες και η πλοκή να κλίνουν προς την υπερβολή. Είναι επίσης γεγονός ότι πρόκειται για μυθοπλασία και όχι για ιστορική μαρτυρία, επομένως δεν μπορεί να εκληφθεί ως καταγραφή μιας ιστορικής πραγματικότητας. Παρ' όλα αυτά, ο κινηματογράφος είναι μέσο που αναπαράγει, αλλά και τροφοδοτεί ευρέως διαδεδομένες πεποιθήσεις, προκαταλήψεις και στερεότυπα, επιδιώκοντας την απήχηση στο κοινό και την εισπραξιμότητα. Όπως γράφει η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, οι ταινίες αποτυπώνουν «κοινωνικά και ιδεολογικά στερεότυπα που εναρμονίζονται με τις προσδοκίες του θεατή. (...) Οι κωμωδίες απευθύνονται σε όσο το δυνατόν περισσότερους θεατές και προσπαθούν να παρουσιάζουν οικείες καταστάσεις, που δεν τους απομακρύνουν από τα βιώματά τους.

Απομονώνοντας ορισμένα στιγμιότυπα και διαλόγους τις ταινίας, παραθέτουμε ενδεικτικά τα εξής: Η ταινία ξεκινά με τον Μπόμπολα στο Χαρτούμ ντυμένο με περιβολή σαφάρι (παραπέμποντας στους ευρωπαίους αποικιοκράτες) να έχει βγει για κυνήγι. Πυροβολεί, και οι μαύροι υπηρέτες του τρέχουν να βρουν το σκοτωμένο θήραμα. Στο επόμενο πλάνο, ο ίδιος παρακολουθεί με πατρικό ύφος ένα ζευγάρι ιθαγενών υπηρέτων να επιδίδεται σε περιπτύξεις (σαν να είναι σκυλιά). Λίγο αργότερα, ο υπηρέτης Χουσεΐν κάνει στον κύριό του μασάζ: «Σιγά, ρε σκυλάραπα.» «Καλά, χαβάκα, καλά;» «Μαύρη καλοσύνη, μαύρη κι άραχλη σαν τη μούρη σου».



Το βράδυ ακολουθεί «γιορτή»: ένας στερεοτυπικός «πρωτόγονος» χορός γύρω από φωτιές. Ο Χουσεΐν είναι πιστός υπηρέτης και κλαίει για την αναχώρηση του κυρίου του: «Αντε, ρε σκυλάραπα, μην κλαις. Θα σε πάρω μαζί μου». «Χαχαχα!» «Μη γαυγίζεις!» Όταν φτάνουν στην Ελλάδα και εισέρχονται στον σπίτι του Μπόμπολα, η υπηρέτρια Μαργαρίτα βλέπει τον Χουσεΐν και βάζει τις φωνές έντρομη. Ο Μπόμπολας την καθησυχάζει: «Μη φοβάσαι, άνθρωπος του Θεού είναι κι αυτός. Αραπάκος. Τι να κάνουμε. Έτσι τον έβγαλε η μάνα του, μαύρο. Τι να κάνουμε τώρα, να τον πλακώσουμε δηλαδή στον ασβέστη να τον ασπρίσουμε;» Ο Μπόμπολας ετοιμάζεται να φάει ξανά ελληνικό φαγητό, που του έχει λείψει: «Χρόνια είχα να νιώσω τη νοστιμιιά της φέτας, σκυλάραπα. Να φας φέτα να γλείφεις τα βρωμοδάχτυλά σου». Στην πορεία της ταινίας αποδεικνύεται ότι ο μαύρος υπηρέτης είναι καλός και αγαθός («καλός άνθρωπος ο Χουσεΐν, χρυσή καρδιά ο Χουσεΐν»), αγαπάει τον κύριό του περισσότερο από ό,τι η οικογένειά του, οι «δικοί του άνθρωποι», χωρίς πάντως να ανατρέπεται η ιεραρχική σχέση κυρίου/υπηρέτη μεταξύ τους.

Παρατηρούμε, λοιπόν, πώς εμφανίζεται και αρθρώνεται η ετερότητα του Χουσεΐν σε σχέση με τον λευκό περίγυρό του: εκτός από το χρώμα του δέρματός του, το οποίο γίνεται αφορμή υποτιμητικών χιουμοριστικών σχολίων από τον κύριό του, ο υπηρέτης δεν μιλάει καλά ελληνικά, ενώ η δυτική ενδυμασία δείχνει πάνω του παράταιρη, καθώς ο ίδιος φοράει συνέχεια μέσα στο σπίτι το καπέλο που του έδωσαν. Η έκφραση «βρωμοδάχτυλα» υποδηλώνει ότι το μαύρο χρώμα συνδέεται στα ελληνικά μάτια με την έλλειψη καθαριότητας. Είναι μεν κι αυτός «άνθρωπος του Θεού», ανήκει όμως στην κατηγορία των ελαττωματικών πλασμάτων. Ακόμη και όταν τονίζεται η θετική πλευρά του, ο καλός και αξιόπιστος χαρακτήρας του, υιοθετείται το στερεότυπο του ευγενούς αγρίου (*noble savage*), του πρωτόγονου με τη χρυσή καρδιά, του οποίου η αγνότητα δεν έχει προσβληθεί από την επαφή με το δυτικό πολιτισμό.



Ενώ ο Γιώργος Μούτσιος στον *άνθρωπο που γύρισε από τη ζέστη* υποδύεται έναν «γνήσιο» αφρικανό, ο Κώστας Βουτσάς στην κωμωδία *Τον αράπη κι αν τον πλένεις το σαπούνι σου χαλάς* (1973) είναι Έλληνας που μεταμφιέζεται σε μαύρο προκειμένου να βρει δουλειά ως υπηρέτης πλουσίων. Εδώ τα χαρακτηριστικά του μαύρου είναι επίκτητα και τεχνητά, αντιστοιχούν όμως σε μια στερεοτυπική εικόνα του ιθαγενούς που έρχεται από τη ζούγκλα και κάνει τελετές βουντού. Οι πλούσιοι οικοδεσπότες και οι καλεσμένοι τους είναι κατενθουσιασμένοι μαζί του, παραληρούν για να τους πει ο Μοχάμετ μια ιστορία από τη ζωή στη ζούγκλα και να τους χορέψει χορούς της πατρίδας του: «από τότε που ήρθε σπίτι μας όλο γελάμε», «είναι κάτι μεταξύ κλόουν και υπηρέτου», «αυτός ο άνθρωπος, παιδί μου, μυρίζει ζούγκλα».

Η φιγούρα του «μαύρου» διασκεδαστή διαθέτει τη δική της ιστορία, που ξεκινάει από το 1843 στην Αμερική και επιβιώνει μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Πρόκειται για την εμφάνιση των λεγόμενων *blackface minstrel shows* (παραστάσεις «μαυρισμένων» διασκεδαστών), στα οποία αρχικά πρωταγωνιστούσαν λευκοί καλλιτέχνες που μαύριζαν τα πρόσωπά τους με ένα μείγμα λίπους και καμένου φελλού. Οι παραστάσεις αυτές περιλάμβαναν χορό, τραγούδι, πρόζα και ανέκδοτα που είχαν σκοπό τη διακωμώδηση των ηθών και του τρόπου ζωής των αφροαμερικανών του αμερικανικού νότου και κατά συνέπεια δικαιολογούσαν το καθεστώς της δουλείας.

Μετά τον εμφύλιο, το ρόλο του περφόρμερ ανέλαβαν μαύροι, μιας και η «μαυρισμένη» παράσταση ήταν ένα από τα λίγα θεατρικά είδη στα οποία θα μπορούσαν να προσληφθούν. Παρ' όλο που είναι γενικά παραδεκτό ότι η στερεοτυπική εικόνα του αφροαμερικανού οφείλει την εξάπλωσή της σε μεγάλο βαθμό στα *minstrel shows*, σύγχρονοι ερευνητές εντοπίζουν στα θεάματα αυτού του τύπου ένα συνδυασμό ρατσιστικών εκδηλώσεων, αλλά και απελευθερωτικής σάτιρας, που μπορούσε να περνάει στο κοινό μηνύματα με φαινομενικά ανώδυνο τρόπο.





Τα shows των μενεστρέλων εμφανίστηκαν και στην Ευρώπη στις αρχές του 20ού αιώνα. Σύμφωνα με την έρευνα της Petrine Archer-Straw, η ανώτερη αστική τάξη στο Παρίσι τη δεκαετία του 1920 διακατεχόταν από έντονη «νεγροφιλία», μια αγάπη για οτιδήποτε φαινόταν εξωτικό και πρωτόγονο και λειτουργούσε ως «αντίδοτο στην πνιγηρή και εκπολιτιστική μπουρζουά νεωτερικότητα». Στον απόηχο αυτής της παράδοσης, ο Γιώργος Μούτσιος γίνεται ένας «μαυρισμένος» περφόρμερ για το κοινό που τον παρακολουθεί στον ελληνικό κινηματογράφο, αλλά και ο Κώστας Βουτσάς αποτελεί ένα είδος διπλού μενεστρέλου, τόσο ενώπιον του κοινού που τον αποθεώνει στο σπίτι όπου εργάζεται, αλλά και ενώπιον των θεατών στο σινεμά.

Καθώς οι εν λόγω ταινίες προβλήθηκαν μέσα στα χρόνια της δικτατορίας, θα πρέπει να διερευνηθεί εάν οι αντιλήψεις περί των μαύρων που αναπαράγονται στη μεγάλη οθόνη αποτελούν μέρος της επικρατούσας ιδεολογίας της εποχής και πώς σχετίζονται με τα κινήματα διεκδικήσεων κοινωνικών δικαιωμάτων που βρίσκονταν εν εξελίξει σε άλλα σημεία του πλανήτη. Παρ'όλο που δεν υπάρχουν βιβλιογραφικές πηγές για το συγκεκριμένο ζήτημα, μπορεί κανείς να υποθέσει ότι το κλίμα πατριωτικής έξαρσης (στην πρώτη ταινία η υπηρέτρια Μαργαρίτα θέλει να βάλει στην τηλεόραση το κανάλι των ενόπλων δυνάμεων για να ακούσει παραδοσιακά τραγούδια από τα Καλάβρυτα) και ηθικού διδακτισμού που καλλιεργούσε το καθεστώς των συνταγματαρχών δεν ευνοούσε την κυκλοφορία αφηγημάτων που να αποκαθιστούν ιστορικά και κοινωνικά τους μη δυτικούς λαούς ή τους μη λευκούς ανθρώπους.

Το γεγονός ότι η Ελλάδα δεν διέθετε αποικιοκρατικό παρελθόν και έως τότε πολύ περισσότερο εξήγε παρά δεχόταν μετανάστες, την κράτησε σε απόσταση από φυλετικούς προβληματισμούς και μετέτρεπε τους αφρικανούς σε εξωτικούς «άλλους», καθηλωμένους σε μόνιμο στάδιο πολιτιστικής υπανάπτυξης. Πολλοί Έλληνες, εξάλλου, που είχαν μεταναστεύσει σε χώρες της Αφρικής, είχαν επιδοθεί σε επαγγελματικές δραστηριότητες που τους ταύτιζαν περισσότερο με την αποικιοκρατία παρά με τον γηγενή πληθυσμό.

Απέναντι στην κυρίαρχη ιδεολογία υπήρχαν αντιτιθέμενες φωνές, που συνήθως καταπνίγονταν από το μηχανισμό λογοκρισίας, αλλά κατάφερναν ενίοτε να βρίσκουν διεξόδους. Στο πλαίσιο αυτής της αντίστασης, η φιγούρα του μαύρου (αυτή τη φορά του αφροαμερικανού) φάνταζε μάλλον επικίνδυνη, καθώς είχε αναδειχτεί σε σύμβολο του αγώνα ενάντια στην καταπίεση και την αδικία. Τα κινήματα αυτοδιάθεσης των μαύρων στην Αμερική και αλλού είχαν κάνει αισθητή την παρουσία τους ήδη από τη δεκαετία του '60 και στην Ελλάδα οι φοιτητές και αγωνιστές της αριστεράς είχαν εισπράξει τη δυναμική τους.

Ένα παράδειγμα της ενσάρκωσης αυτού του απελευθερωτικού ρόλου βρίσκουμε στη συλλογή τραγουδιών *Τα Νέγρικα* σε στίχους Γιάννη Νεγρεπόντη και μουσική Μάνου Λοΐζου, που παρουσιάζονται στο κοινό σε φοιτητικές συναυλίες στα τέλη του 1966 και ξανά στις αρχές του 1967, όμως καταδικάζονται σε σιγή λόγω των απαγορεύσεων του καθεστώτος και ακούγονται μόνο περιστασιακά σε μπουάτ, μέχρι την έκδοσή τους σε δίσκο μετά την πτώση της χούντας.

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση του θέματος, είναι σκόπιμο να γίνει αναφορά στο ζήτημα της συνέχισης της κυκλοφορίας παρόμοιων ιδεών στις μέρες μας. Θα περίμενε ίσως κανείς ότι οι στερεοτυπικές αναφορές σε μη δυτικούς λαούς ως πρωτόγονους και στάσιμους θα είχαν πλέον εκλείψει. Αποδεικνύεται όμως ότι πρόκειται για ιδιαίτερες ανθεκτικές ιδέες, που συνεχίζουν να αναπαράγονται, όπως σε αυτό το πρόσφατο δημοσίευμα στον τύπο: «Ζευγάρι πήγε ταξίδι στην Παπούα και βασανίστηκε από κανίβαλους» (άρθρο στην ηλεκτρονική έκδοση της εφημερίδας *Έθνος*, 14/01/2016).



**Διδακτική κατάσταση 2.** Ο «μύθος» του καλλιτέχνη ως αντικείμενο σάτιρας στην τηλεοπτική εκπομπή «α.μ.α.ν. τα καθάρματα» (2007).

**α. Καθορισμός στόχου:** επιδίωξη της άσκησης είναι η προσέγγιση του ζητήματος της θέσης του καλλιτέχνη στη σύγχρονη κοινωνία μέσω της ανάλυσης των στερεοτυπικών χαρακτηριστικών που του αποδίδει το συγκεκριμένο σκετς. Σκοπός είναι να εξετασθεί ο τρόπος με τον οποίο στοιχειοθετείται η φυσιογνωμία του καλλιτέχνη μέσα από την εμφάνιση και το λόγο του, αλλά και να συζητηθούν οι πεποιθήσεις και προκαταλήψεις που αποτελούν εν προκειμένω την αφετηρία της σάτιρας. Στο πλαίσιο αυτό είναι χρήσιμο να γίνει αναφορά στους λευκούς πίνακες των καλλιτεχνών Robert Rauschenberg και Piero Manzoni ώστε να «διαλευκανθούν» οι όροι της παραγωγής αυτού του είδους έργων.

**Εξασφάλιση προαπαιτούμενων:** Για την ανάλυση του παραδείγματος απαιτείται εξοικείωση με τη θέση του καλλιτέχνη στην κοινωνία κυρίως από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι σήμερα και με τους ρόλους που καλείται ο καλλιτέχνης να ενσαρκώσει ανταποκρινόμενος σε αυτή τη θέση (εκκεντρικός, μεγαλοφυής, περιθωριακός κ.λπ.). Εδώ η κύρια βιβλιογραφική πηγή είναι το βιβλίο του Νίκου Δασκαλοθανάση, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19<sup>ο</sup> στον 21<sup>ο</sup> αιώνα* (2004).

**Καθορισμός περιεχομένου και βασικών σημείων:** Στο σατιρικό σκετς της εκπομπής «α.μ.α.ν. τα καθάρματα» ο δημοσιογράφος (Αντώνης Κανάκης) παίρνει συνέντευξη από τον ζωγράφο Μαέβιους Παχατουρίδη (Σωτήρης Καλυβάτσης) κατά τη διάρκεια της έκθεσης λευκών πινάκων του τελευταίου με τίτλο «Η μοναξιά της αγελάδας».



Ο ζωγράφος με το επιτηδευμένο όνομα «Μαέβιους» διαθέτει και μια εξίσου επιτηδευμένη εμφάνιση: έχει μακριά μαλλιά και φοράει μπερέ, γυαλιά και μια πολύχρωμη μπλούζα, είναι δηλαδή ντυμένος «μποέμ». Ήδη, επομένως, μέσω της ενδυμασίας του ο καλλιτέχνης σηματοδοτεί τον διακριτό κοινωνικό του ρόλο, αυτόν του εκκεντρικού διανοούμενου. Ο δημοσιογράφος, ταυτιζόμενος με τον «κοινό» θεατή που δυσκολεύεται να κατανοήσει τη σύγχρονη τέχνη, καλεί το ζωγράφο να του αποκαλύψει το νόημα των λευκών πινάκων του. Η συζήτηση γίνεται σε χαμηλούς τόνους, σχεδόν ψιθυριστά, ως επίδειξη σεβασμού στο «ναό της τέχνης».

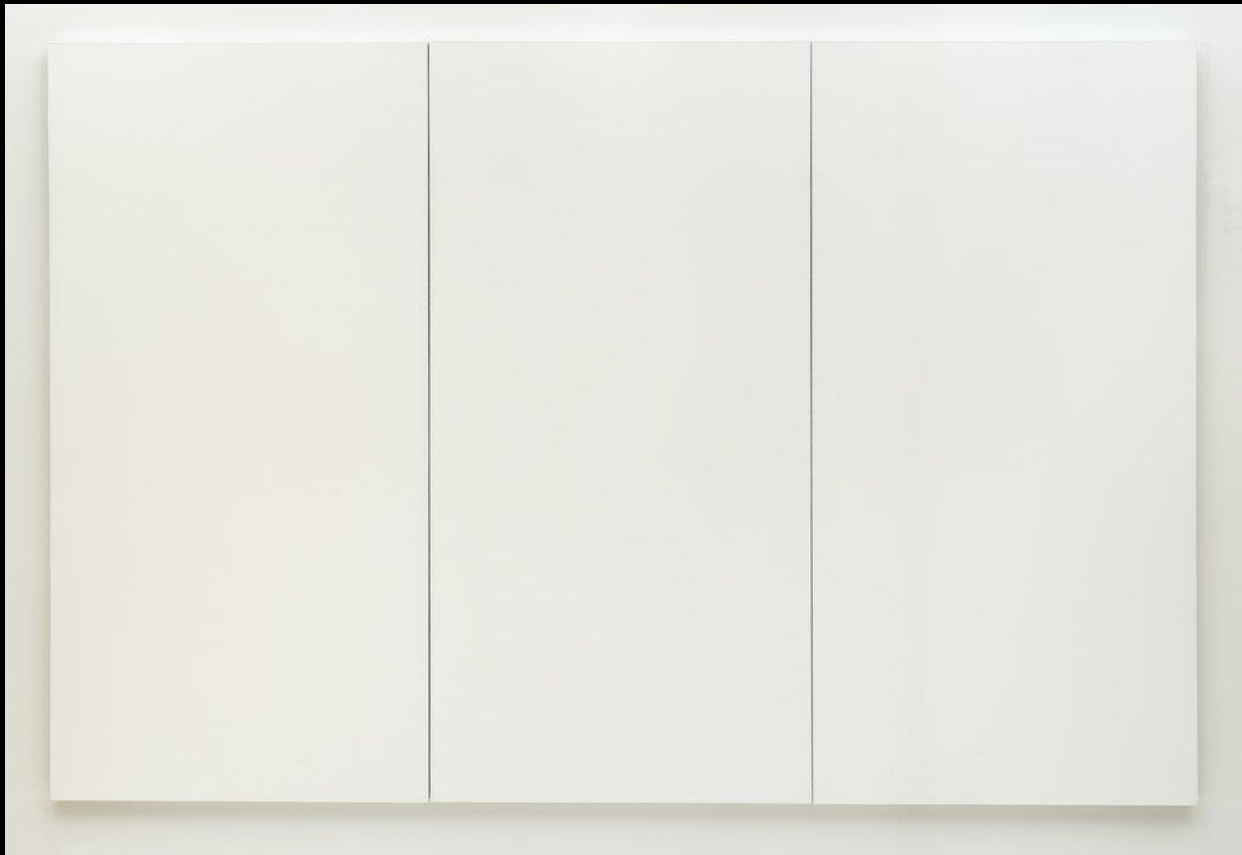
Ο Μαέβιους εξηγεί στο δημοσιογράφο ότι ο πίνακάς του είναι προϊόν πνευματικού και σωματικού μόχθου και καθώς εκείνος δεν βλέπει τίποτα πάνω στον καμβά, ο ζωγράφος τον αποστομώνει με τη ρήση «τέχνη δεν είναι ό,τι βλέπεις, τέχνη είναι ό,τι νιώθεις». Ο πίνακας του Μαέβιους είναι κατά κάποιον τρόπο εννοιολογικός: ο θεατής καλείται να εκτιμήσει όχι το έργο τέχνης ως προϊόν δημιουργίας, αλλά την ιδέα ως γενεσιουργό αιτία του. Η αγελάδα και το λιβάδι δεν φαίνονται, γιατί έχουν προηγηθεί του πίνακα ως τελικού αποτελέσματος, ήταν απλώς μέρος της διαδικασίας του. Στο τέλος, ο ζωγράφος δηλώνει ότι δίστασε, αλλά τελικά ενέδωσε στην αγοραστική ζήτηση των έργων του, παράγοντας αντίγραφα της αρχικής του σύλληψης και άρα καταργώντας τη μοναδικότητα της δημιουργίας του. Υπονοείται επίσης ότι υπάρχει κοινό που αγοράζει τέτοιου είδους ανοησίες, μόνο και μόνο επειδή φέρουν μια διάσημη υπογραφή.

Μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι το σατιρικό κίνητρο πίσω από το διάλογο μεταξύ των δύο χαρακτήρων είναι η γελοιοποίηση ενός τύπου ανθρώπου, που με την πρόφαση της δημιουργίας υψηλής τέχνης και ενσαρκώνοντας όλα τα κλισέ που συνοδεύουν έναν καλλιτέχνη, βρίσκει απλώς έναν επιτήδειο τρόπο να βγάλει χρήματα.

Ο Μαέβιους είναι μποέμ, όχι τόσο επειδή είναι περιθωριοποιημένος από την κοινωνία, αλλά γιατί υποδύεται το ρόλο που η κοινωνία και η αγορά αναμένουν από τον καλλιτέχνη: να είναι απρόσιτος, δυσνόητος και ιδιόρρυθμος. Εξάλλου ζει στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, ο μύθος της μεγάλης προσωπικότητας έχει φθίνει και συντηρείται μόνο όσο χρειάζεται για να δώσει ώθηση στην εμπορική κίνηση. Ο ζωγράφος των α.μ.α.ν. δεν είναι όμως ένας ιδιοφυής πρωτοπόρος. Παρά την αγωνιώδη εσωτερική αναζήτηση που επικαλείται, το έργο του τον προδίδει. Δεν είναι άξιος θαυμασμού, αλλά περιγελου\*.

Παράλληλα με την ανάλυση της κριτικής που ασκεί η σάτιρα στο καλλιτεχνικό κατεστημένο, χρειάζεται να διαγνωσθούν και οι προκαταλήψεις που διακρίνονται εν προκειμένω ως ιδεολογικό υπόστρωμα της σάτιρας. Η καχυποψία με την οποία αντιμετωπίζεται τόσο ο καλλιτέχνης όσο και ο λευκός πίνακας, που φαίνεται να αποτελεί την επιτομή της εξαπάτησης του θεατή, υποκρύπτει μια εχθρική προδιάθεση σε ό,τι είναι εκ πρώτης όψεως δυσνόητο. Χωρίς να αμφισβητούμε το αίτημα για μια έντιμη στάση του καλλιτέχνη απέναντι στο κοινό, θα πρέπει να επισημανθεί και η επίδειξη σχετικής αμηχανίας εκ μέρους των δημιουργών της σάτιρας απέναντι στη μη παραστατική τέχνη, καθώς και ενδεχόμενη άγνοια των προθέσεων των καλλιτεχνών που παρήγαν στο παρελθόν παρόμοια έργα.

\*Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αποδοκμασίας του κοινού προς καλλιτέχνες που παράγουν μινιμαλιστική ή εννοιολογική τέχνη αποτελεί η αντίδραση απέναντι στο έργο του Martin Creed, *Work No 227: The lights going on and off* (2000), το οποίο κέρδισε το βραβείο Turner το 2001 και αργότερα αγοράστηκε από την Tate Gallery. Αρκετοί άνθρωποι, ακόμη και από το χώρο των τεχνών, εξέφρασαν αγανάκτηση για τη θεσμική αποδοχή ενός τόσο «δήθεν» καλλιτέχνη, στο έργο του οποίου τα φώτα ανάβουν και σβήνουν κάθε 5 δευτερόλεπτα σε μια άδεια αίθουσα.



Εξετάζοντας μέσα σε αυτό το πλαίσιο δύο παραδείγματα λευκών πινάκων από την ιστορία της τέχνης του 20ού αιώνα, γίνεται αντιληπτό ότι η παραγωγή αφαιρετικών λευκών έργων ισοδυναμεί με μια δήλωση εκ μέρους του καλλιτέχνη που συνδέεται τόσο με την εικαστική παράδοση της εποχής του, με την οποία συνδιαλέγεται, όσο και με τα υπόλοιπα ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα, όπως είναι η δύναμη της αγοράς και τα καταναλωτικά πρότυπα.

Έτσι, ο λευκός πίνακας εντάσσεται στην περίπτωση του Rauschenberg σε μια φορμαλιστική παράδοση που κινείται εντροπικά στη σταδιακή εξάλειψη της χειρονομίας του καλλιτέχνη, τερματίζοντας την πορεία των αμερικανών αφηρημένων εξπρεσιονιστών, όπως είχε προβλέψει ο Clement Greenberg. Ο Rauschenberg έφτασε αυτήν την επιδίωξη στο έπακρο εξαλείφοντας εντελώς το δικό του άγγιγμα και αναθέτοντας σε βοηθούς του την εκτέλεση των έργων του σε εκθέσεις που έγιναν τα επόμενα χρόνια. Σύμφωνα με τη Sarah Roberts, η υποδοχή του κοινού ήταν στην αρχή αρνητική, καθώς η στιλπνότητα της λευκής επιφάνειας έκανε τα έργα να μη δείχνουν καν ζωγραφισμένα. Μέσα στο μεταπολεμικό κλίμα της στροφής προς τα μαζικά θεάματα και την υπερβολική κατανάλωση, το έργο του Rauschenberg φαινόταν να λειτουργεί σαν μια μορφή αντίδρασης στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Όταν πλέον το κοινό εξοικειώθηκε με τη μινιμαλιστική και την εννοιολογική τέχνη στη δεκαετία του '60, μπόρεσαν οι λευκοί πίνακες του Rauschenberg να καταξιωθούν ως προδρομικά έργα αυτών των τάσεων.

Στην κατάργηση των συμβάσεων της τέχνης αποσκοπούσε και ο Ιταλός Piero Manzoni, ο οποίος επεδίωξε με τη σειρά από άχρωμους πίνακές του στα τέλη της δεκαετίας του '50 να εξαλείψει όχι μόνο το ίχνος της παρουσίας του καλλιτέχνη, αλλά και κάθε προσπάθεια ερμηνείας των έργων, καθιστώντας τα κενά νοήματος.



Βυθίζοντας τους καμβάδες σε γύψο ή καολίνη, άφηνε το υλικό να στεγνώσει και να δώσει μορφή στους πίνακες, απαλείφοντας έτσι κάθε προσωπική του παρέμβαση. Ο Manzoni ήταν εξάλλου ένας «αιρετικός» καλλιτέχνης, που, μέσα στα χρόνια του ιταλικού οικονομικού θαύματος του μεταπολέμου, παρωδούσε την υπερβολική προσήλωση του κόσμου της τέχνης στην αξία της υπογραφής και της αυθεντικότητας.

Συνάγεται, επομένως, από τα παραπάνω το συμπέρασμα ότι, ενώ η σάτιρα καίρια πλήττει το μύθο του μεγαλοφυούς καλλιτέχνη που κάνει θυσίες για την τέχνη του, θα πρέπει κανείς να λάβει υπόψη το γεγονός ότι ενίοτε η καλλιτεχνική παραγωγή δεν γίνεται κατανοητή από το κοινό λόγω έλλειψης εξοικείωσης των θεατών με την ιστορία και τη θεωρία της τέχνης. Παρ'όλο που δεν υποστηρίζεται εδώ ο εξισωτισμός στην αξία της δημιουργίας κάτω από την ταμπέλα της τέχνης, θα πρέπει ωστόσο να επισημανθεί ότι η εκφορά μη ενημερωμένων κρίσεων, που μάλιστα παρουσιάζονται ως διαδεδομένες αντιλήψεις, υποδηλώνει συγκεκαλυμμένη άγνοια. Και είναι σε τέτοιες και ανάλογες περιπτώσεις που ο ρόλος της διδακτικής της ιστορίας της τέχνης αποδεικνύεται κρίσιμος.

## 11. Παρατηρήσεις

Συνοψίζοντας, λοιπόν, όσα εξετάθησαν σχετικά με την ένταξη του οπτικού πολιτισμού τόσο στην ανώτατη όσο και στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, καταλήγουμε στη διαπίστωση ότι η επιλογή να διδάσκεται η οπτικότητα έναντι της ιστορίας της τέχνης συνδέεται με την πεποίθηση ότι σκοπός της εκπαίδευσης είναι η παροχή εφοδίων για καλύτερο διάπλου μέσα στη σύγχρονη πολιτιστική βιομηχανία. Από τη στιγμή που γίνεται δεκτό ότι κάθε είδους θέαμα είναι ευπρόσδεκτο προκειμένου να αποκωδικοποιηθούν τα νοήματά του, το έργο τέχνης προσφέρεται απλώς ως επιπλέον οπτικό υλικό και μπαίνει σε δεύτερη προτεραιότητα, καθώς δεν μπορεί να ανταγωνιστεί δημοφιλείς τηλεοπτικές σειρές, ταινίες και ιστότοπους από την άποψη του βαθμού επιρροής στην κοινή γνώμη.

Απέναντι στο μείγμα μεθόδων, θεωριών και αντικειμένων που συνθέτουν τον οπτικό πολιτισμό, η ιστορία της τέχνης αντιτάσσει την επιστημονική της ακεραιότητα και, στη «νέα» εκδοχή της, την ανάληψη κριτικής στάσης ως προς το περιεχόμενο, τους όρους και τις συνθήκες παραγωγής και διακίνησης του έργου τέχνης. Αυτού του είδους η στάση απέναντι στο αντικείμενο της έρευνας δίνει στον ερευνητή - και κατά συνέπεια στον φοιτητή και το μαθητή - το πλεονέκτημα της αμφισβήτησης και της αμφιβολίας: τον καθιστά όχι απλώς έναν έξυπνο δέκτη, αλλά ικανό διάκρισης, επιλογής και απόρριψης.

Η καλλιέργεια ενός τέτοιου υπόβαθρου ήδη από το στάδιο της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης προετοιμάζει το έδαφος για την κριτική ανταπόκριση όχι μόνο απέναντι στην τέχνη, αλλά σε κάθε οπτικό ερέθισμα. Για το λόγο αυτό, υποστηρίχθηκε εδώ ότι η εισαγωγή εικόνων από το χώρο του πολιτισμού στο μάθημα είναι χρήσιμο να αποτελεί μέρος ενός σχεδίου μαθήματος ιστορίας της τέχνης.

Επιδίωξη πίσω από την παρουσίαση της διδακτέας ύλης του οπτικού πολιτισμού εκτός και εντός Ελλάδος δεν ήταν μόνο η ανάλυση της διδακτικής μετατόπισης από το χώρο του πανεπιστημίου στο χώρο του σχολείου, αλλά η διαφοροποίηση από ένα τέτοιο πρόγραμμα. Λαμβάνοντας υπόψη και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο διδάσκων στην ελληνική σχολική αίθουσα, ένα κατάλληλα διευρυμένο μάθημα ιστορίας της τέχνης που συνδυάζει την προβληματική γύρω από το έργο τέχνης με επιλεκτικό άνοιγμα προς άλλες οπτικές παραστάσεις θέτει τις βάσεις για τη διαμόρφωση του κριτικού θεατή ως ιδεατού υποκειμένου των ανθρωπιστικών σπουδών.





Ας υποθέσουμε ότι κοιτάζουμε αυτόν τον πίνακα του Jan Steen χωρίς να γνωρίζουμε τον τίτλο του και χωρίς να διαθέτουμε γνώσεις ιστορίας της τέχνης. Τι είναι αυτό που βλέπουμε εκ πρώτης όψεως, πριν προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τη σκηνή; Σε πρώτο πλάνο, μια νεαρή γυναίκα καθιστή, με το ένα της χέρι στο μέτωπό της. Είναι ντυμένη ελαφρώς προκλητικά, με ακριβά υφάσματα, και το ένα της πόδι ακουμπά πάνω σε ένα ξύλινο κουτί. Ένας άνδρας όρθιος πίσω της της πιάνει το σφυγμό, ενώ μια μεγαλύτερης ηλικίας γυναίκα, επίσης όρθια με σταυρωμένα τα χέρια της, έχει στρέψει την προσοχή της προς τον άνδρα.

Δίπλα στη νέα γυναίκα, ένας σκύλος κοιμάται κουλουριασμένος πάνω σε ένα μαξιλάρι. Από την άλλη πλευρά, στο πάτωμα βρίσκονται ένα σκεύος μέσα στο οποίο αχνίζουν αναμμένα κάρβουνα, ένα μακρόστενο καλάθι μέσα στο οποίο διακρίνεται το στόμιο ενός μπουκαλιού και ένα τρίτο εργαλείο στο χρώμα του μπρούντζου, στρογγυλό, διάτρητο, με μακριά λαβή. Η πόρτα του δωματίου είναι ανοιχτή, αφήνοντας να φανεί η είσοδος του σπιτιού και μέρος ενός τοπίου στο βάθος. Δύο σκυλιά ακριβώς έξω από το σπίτι συνουσιάζονται. Πάνω από την πόρτα βρίσκεται το άγαλμα ενός ερωτιδέα. Στο πίσω μέρος του δωματίου βλέπουμε επίσης ένα τραπέζι στρωμένο με κόκκινο τραπεζομάντηλο και επάνω του μια κανάτα και άλλα σκεύη, καθώς και ένα κρεβάτι με τις κουρτίνες τραβηγμένες.

Ας επιχειρήσουμε τώρα να μαντέψουμε το θέμα του πίνακα. Από την έκφραση και το απλανές βλέμμα της νεαρής γυναίκας συνάγουμε ότι βρίσκεται σε κατάσταση σοκ ή δυσφορίας. Ο άνδρας που της πιάνει το σφυγμό είναι μάλλον γιατρός και η γυναίκα δίπλα του η υπηρέτρια, που περιμένει να ακούσει τη διάγνωση. Κανείς από τους δύο δεν φαίνεται να ανησυχεί: τα πρόσωπά τους έχουν μια έκφραση θυμηδίας. Ό,τι κι αν συμβαίνει στην ασθενή, σίγουρα δεν είναι πολύ σοβαρό. Από το ντύσιμό της, τα σύνεργα στο πάτωμα και την εύθυμη ατμόσφαιρα, υποψιαζόμαστε ότι το πρόβλημά της είναι αισθηματικό.

Για να καταλήξουμε στην τελική ερμηνεία του πίνακα, θα χρειαστούμε τη βοήθεια του Walter Liedtke, επιμελητή του Metropolitan Museum of Art (στη συλλογή του οποίου βρίσκεται το έργο) και συγγραφέα του βιβλίου *Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art Vol.1* (2007). Σύμφωνα με τον Liedtke, ο Steen είχε ζωγραφίσει ερωτοχτυπημένες κόρες τουλάχιστον 19 φορές ακόμη. Η αναπαράσταση τσαρλατάνων γιατρών που επισκέπτονταν γυναίκες κατ' οίκον ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα μεταξύ ζωγράφων από το Leiden, ολλανδικής πόλης με παράδοση στις ιατρικές σπουδές. Στο συγκεκριμένο πίνακα, ο ψευτο-γιατρός έχει κληθεί να εξετάσει τη δυστυχισμένη νεαρή, αφού οι προσπάθειες της υπηρέτριάς της να τη συνεφέρει - όπως μαρτυρούν τα σκεύη πάνω στο τραπέζι - απέτυχαν.

Το ξύλινο κουτί πάνω στο οποίο η κοπέλα ακουμπά το πόδι της είναι θερμάστρα. Η θέρμανση στα κάτω άκρα και κάτω από τη φούστα της ασθενούς ήταν μέρος της θεραπείας, ενώ τα αναμμένα κάρβουνα ενδέχεται να χρησιμοποιούνταν σε τεστ εγκυμοσύνης. Ο «γιατρός» έκοβε μια κορδέλα από το φόρεμα της γυναίκας και την έκαιγε στο μαγκάλι. Αν εκείνη αντιδρούσε στη μυρωδιά, αυτό σήμαινε ότι ήταν έγκυος. Κατ' άλλη ερμηνεία, το κάψιμο της κορδέλας χρησίμευε σαν ένα είδος αιθέρα που έβαζαν στη μύτη της γυναίκας για την επαναφέρουν από τη λιποθυμία.

Το μπουκάλι μέσα στο καλάθι είναι ουροδοχείο, καθώς ο γιατρός έκρινε από το χρώμα των ούρων αν η κοπέλα ήταν έγκυος. Το στρογγυλό διάτρητο εργαλείο με σχήμα που παραπέμπει σε γυναικεία και ανδρικά γεννητικά όργανα είναι θερμοφόρα που τοποθετούνταν κάτω από το κρεβάτι. Ο ερωτιδεύς πάνω από την πόρτα και τα σκυλιά στην είσοδο καθιστούν ξεκάθαρο ότι η νεαρή πάσχει από ασθένεια της καρδιάς.









Τις πληροφορίες αυτές μπορεί ο μελετητής έργων της περιόδου να διασταυρώσει εξετάζοντας πίνακες του Steen με το ίδιο θέμα (όπως, για παράδειγμα, *Ο ουροσκόπος* (1663-5) και *Η επίσκεψη του γιατρού* (1663)): συναντάμε και σε αυτούς τους ίδιους πρωταγωνιστές και τα ίδια σύμβολα -τα κάρβουνα, τη θερμοφόρα, το μπουκάλι. Στην *Επίσκεψη του γιατρού*, μάλιστα, στο γράμμα που έχει πέσει στο πάτωμα μπορεί κανείς να διαβάσει τους στίχους «δεν χρειάζεται φάρμακο εδώ/είναι αρρώστια της αγάπης». Το ενδιαφέρον στον εν λόγω πίνακα, μας επισημαίνει ο Liedtke, είναι ότι δεν παραπέμπει μόνο σε άλλους του ίδιου θέματος, αλλά και στο γνωστό χαρακτηριστικό *Μελαγχολία I* του Albrecht Dürer (1514).

Η ερωτοχτυπημένη κόρη αποτελεί μια κωμική εκδοχή το μελαγχολικού αγγέλου, που επίσης περιστοιχίζεται από έναν ερωτιδέα και ένα κοιμισμένο σκύλο. Τα συμπτώματα κατατονίας, μεταβολών στη διάθεση, λιποθυμιών κ.λπ. έπλητταν προφανώς και τα δύο φύλα, όμως στους άνδρες η πάθηση αποκαλούνταν μελαγχολία, ενώ στις γυναίκες υστερία (*furor uterinus*). Κατά τη Laurinda Dixon, το ηθικό δίδαγμα αυτών των έργων ήταν ότι, όταν οι γυναίκες δεν συμβιβάζονται με τα τρέχοντα κοινωνικά πρότυπα συμπεριφοράς, θέτουν σε κίνδυνο την υγεία τους. Η νεαρή πρωταγωνίστρια του Steen είχε, απ' ό,τι φαίνεται, «παραστρατίσει» και υφίσταται τώρα τις συνέπειες των πράξεών της.

Ο πίνακας ανήκει στο είδος της ηθογραφίας που ήταν δημοφιλές το 17<sup>ο</sup> αιώνα στην Ολλανδία και ακολουθεί την τότε ισχύουσα απεικονιστική παράδοση. Αυτό σημαίνει ότι οι ζωγράφοι δεν επιδίωκαν να αναπαραστήσουν μια σκηνή της καθημερινής ζωής με ρεαλιστικό τρόπο, αλλά δούλευαν μέσα σε ένα πλαίσιο εικαστικών συμβάσεων, αποδίδοντας το θέμα του έργου με τα μοτίβα που παραδοσιακά συνδέονταν με το θέμα αυτό.







Εξάλλου, ήδη από τον 16ο αιώνα οι καλλιτέχνες συμβουλευόνταν τα λεγόμενα «βιβλία εμβλημάτων»: ανθολογίες συμβολικών αναπαραστάσεων συγκεκριμένων εννοιών (των εποχών του χρόνου, των ανέμων, των μηνών, των τεχνών κ.ά.) ή συλλογές με αλληγορικές αναπαραστάσεις παροιμιών ή θρησκευτικών και άλλων μηνυμάτων.

Για παράδειγμα, σε ένα μεταγενέστερο τόμο εμβλημάτων, το *Iconology, or A Collection of Emblematical Figures* (1779) του George Richardson διαβάζουμε ότι η έννοια της σιωπής «προσωποποιείται από έναν νέο με το δάχτυλο του δεξιού του χεριού στα χείλη του και το αριστερό του χέρι υψωμένο. Δίπλα στον νεαρό βρίσκεται ένα κλαδί ροδακινιάς, ιερού δέντρου του αιγυπτιακού θεού Χαρποκράτη, θεού της σιωπής. Τα φύλλα του δέντρου μοιάζουν με ανθρώπινες γλώσσες και τα φρούτα του με καρδιές, εννοώντας ότι ο συνετός άνθρωπος σκέφτεται πριν μιλήσει και ότι η σιωπή την κατάλληλη στιγμή είναι σημάδι αρετής και ταπεινοφροσύνης, ειδικά στους νέους». Καλλιτέχνες που ήθελαν να περάσουν το μήνυμα της σιωπής ή του μυστικού θα μπορούσαν να ακολουθήσουν αυτόν τον οπτικό κώδικα και την εν λόγω χειρονομία.

Η ανάγνωση του έργου του Steen, μπορεί, επομένως, να επιτευχθεί, εάν κανείς γνωρίζει το ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο από το οποίο προέρχεται και την εικαστική παράδοση που έχει προηγηθεί. Θα μπορούσε, άραγε, να έχει αγοραστεί αυτός ο πίνακας από έναν Ολλανδό σχετικά χαμηλού εισοδήματος; Η απάντηση είναι μάλλον θετική. Η πρακτική της διακόσμησης των σπιτιών με πίνακες δεν ήταν αποκλειστικό προνόμιο της ολλανδικής αστικής τάξης. Αντιθέτως, οι περισσότεροι Ολλανδοί αγόραζαν μικρούς και φθηνούς πίνακες, γεγονός που μετέτρεψε τη χώρα στην «πρώτη μαζική καταναλωτική αγορά έργων τέχνης της ευρωπαϊκής ιστορίας».





Η πρακτική της έκτρωσης – της εκούσιας διακοπής της κύησης – είναι γνωστή από αρχαιοτάτων χρόνων. Κατά καιρούς έχουν εφαρμοστεί διάφορες μέθοδοι για την πραγματοποίησή της, όπως η κατανάλωση φυτών, η χρήση αιχμηρών αντικειμένων, η άσκηση πίεσης στην κοιλιακή χώρα κ.λπ. Στις περισσότερες χώρες του δυτικού κόσμου η έκτρωση είναι νόμιμη, αν και συχνά εκφράζονται διαμαρτυρίες από ομάδες που διαφωνούν. Η Σοβιετική Ένωση υπό τον Βλαντιμίρ Λένιν ήταν η πρώτη σύγχρονη χώρα που νομιμοποίησε την περίθαλψη σε περιπτώσεις ηθελημένης διακοπής εγκυμοσύνης.

Η παλαιότερη καταγεγραμμένη περίπτωση έκτρωσης εντοπίζεται στον Αιγυπτιακό πάπυρο του Έμπερς το 1550 π.Χ. Στην αρχαία Ινδία η έκτρωση τιμωρούνταν, καθώς οι νόμοι μεριμνούσαν για τη διατήρηση του σπόρου των ανωτέρων κοινωνικών καστών. Ένα σανσκριτικό κείμενο του 8<sup>ου</sup> αι. μ.Χ. συμβουλεύει τις γυναίκες που θέλουν να αποβάλουν να καθήσουν πάνω από ένα δοχείο που βγάζει ατμούς ή πάνω από κρεμμύδια που βράζουν. Οι μέθοδοι που συναντάμε συνήθως σε αρχαίους πολιτισμούς είναι μη χειρουργικές: συνιστώνται σωματικές δραστηριότητες όπως κοπιαστική εργασία, ανάβαση, άρση βαρών, κωπηλασία. Συχνά επίσης βρίσκουμε την κατάποση φυτικών σκευασμάτων, τη νηστεία, την αιματοχυσία ή το ρίζιμο ζεστού νερού στην κοιλιά.

Στην αρχαία Ελλάδα τις εκτρώσεις εκτελούσαν οι μαίες και το πιθανότερο είναι ότι η πρακτική δεν τιμωρούνταν. Συχνά χρησιμοποιούσαν το φυτό σίλφιον (έχει πλέον εκλείψει), τον απήγανο, το φλησκούνι και τον ελλέβορο. Ο Ιπποκράτης είχε συστήσει σε πόρνη που είχε μείνει έγκυος να χοροπηδάει πάνω κάτω αγγίζοντας τον πισινό της με τις φτέρνες της σε κάθε άλμα ώστε να αποβάλει. Οι αρχαίοι Έλληνες δεν θεωρούσαν ότι η φύση του έμβρυο είναι ανθρώπινη και το παρομοίαζαν περισσότερο με φυτό. Για το λόγο αυτό η έκτρωση ήταν ηθικά αποδεκτή και δεν καταδικαζόταν ως εγκληματική πράξη.



**ВЫКИДЫШ, ПРОИЗВЕДЕННЫЙ БАБКОЙ ИЛИ АКУШЕРКОЙ,  
НЕ ТОЛЬКО КАЛЕЧИТ ЖЕНЩИНУ, НО ЧАСТО ВЕДЕТ К СМЕРТИ.**



♦ У ПОВИТУХИ ♦

♦ ПОСЛЕДСТВИЯ ВЫКИДЫША ♦

**ВСЯКИЙ  
ВЫКИДЫШ  
ВРЕДЕН.**



**БАБКА  
И АКУШЕРКА,  
ПРОИЗВОДЯЩАЯ  
ВЫКИДЫШ,  
СОВЕРШАЕТ  
ПРЕСТУПЛЕНИЕ.**

♦ СМЕРТЬ ОТ ВЫКИДЫША ♦









Η χρήση βοτάνων ως βοηθημάτων για αποβολή μελετήθηκε και κατά το Μεσαίωνα. Μια λίστα με τέτοια φυτά βρίσκουμε στο *De Viribus Herbarum* που γράφτηκε τον 11<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Ιερός Αυγουστίνος θεωρούσε ότι η αποβολή εμβρύου που έχει σχηματισμένα μέλη εξισούται με φόνο. Μαίες που έκαναν εκτρώσεις κατά τον 15<sup>ο</sup> αιώνα κατηγορούνταν ότι ήταν μάγισσες από τον συγγραφέα του *Malleus Maleficarum*.

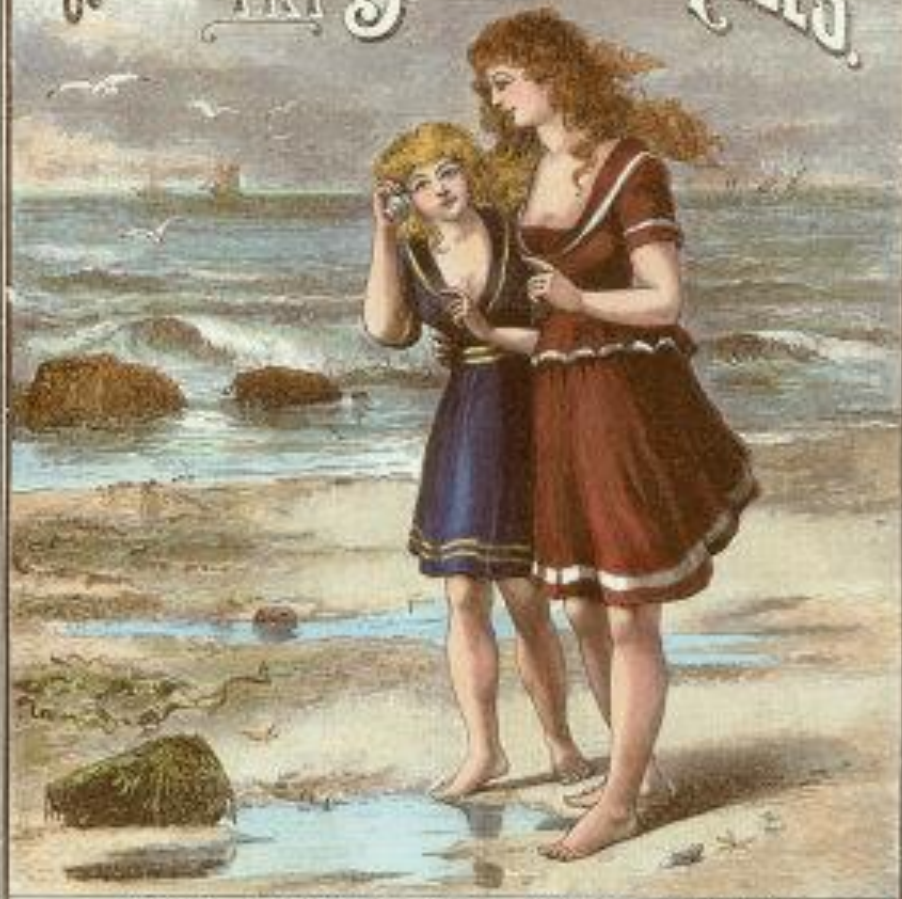
Σε ένα αμερικανικό εγχειρίδιο οικιακής ιατρικής του 19<sup>ου</sup> αιώνα βρίσκουμε μια συνταγή που περιέχει μαγιά και φλησκούνι ως «σίγουρο και ασφαλές» ρόφημα για τέτοιες περιπτώσεις. Ενώ όμως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η ιατρική έκανε μεγάλη πρόοδο στη χειρουργική, την αναισθησία και την υγιεινή, η στάση της κοινωνίας απέναντι στις γυναίκες που διέκοπταν την εγκυμοσύνη τους άλλαξε. Ένας λόγος ήταν ότι η έκτρωση συχνά πραγματοποιούνταν από ανθρώπους που δεν ήταν γιατροί, γεγονός που ενοχλούσε την ιατρική κοινότητα. Ισχυρίζονταν ότι όσοι δεν ήταν εκπαιδευμένοι στην ιατρική έθεταν σε κίνδυνο τη δημόσια υγεία. Επίσης, οι μη-γιατροί προσέφεραν τις υπηρεσίες τους σε ανταγωνιστικές τιμές, προκαλώντας την αγανάκτηση του ιατρικού κλάδου.

Παρά τις απαγορεύσεις, στην αγορά κυκλοφορούσαν σκευάσματα όπως τα χάπια *Beecham's* που απευθύνονταν συγκεκριμένα και σε γυναίκες που επιθυμούσαν να αποβάλουν.

Η σύγχρονη Καθολική και η Ορθόδοξη χριστιανική εκκλησία αντιτίθενται στην έκτρωση ήδη από το στάδιο της σύλληψης.

Στη σημερινή εποχή, οι οπαδοί της έκτρωσης προβάλλουν το επιχείρημα ότι η γυναίκα δικαιούται να έχει τον έλεγχο του σώματός της, ενώ όσοι διαφωνούν επικαλούνται λόγους ηθικής τάξεως και θεωρούν ότι η ζωή ξεκινάει από τη σύλληψη.

WHAT ARE THE WILD WAVES SAYING?  
TRY BEECHAM'S PILLS.



**THE WORLD'S MEDICINE.**

From the earliest days of medicinal science no medicine has achieved such a reputation as

**BEECHAM'S PILLS.**

Their fame has reached the remotest parts of the world; their curative power is universally acknowledged to a degree unprecedented in the annals of physical research; and it is echoed from shore to shore that for Bilious and Nervous Disorders, Indigestion with its dreaded after-effects, and for soothing Nature to her wondrous functions, they are

**WORTH A GUINEA A BOX.**