

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



**Μεταπτυχιακή διατριβή**

**Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΩΣ «ΑΝΑΤΟΛΗ» ΚΑΙ ΩΣ  
(ΠΡΩΤΟΓΟΝΟΣ) «ΑΛΛΟΣ»: Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ  
ΜΟΡΦΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΟΡΙΕΝΤΑΛΙΣΜΟΥ  
ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΓΟΝΙΣΜΟΥ**

Παναγιώτα Γρηγορίου

Λεμεσός 2020

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ  
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΩΣ «ΑΝΑΤΟΛΗ» ΚΑΙ ΩΣ (ΠΡΩΤΟΓΟΝΟΣ)  
«ΑΛΛΟΣ»: Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΜΟΡΦΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ  
ΟΡΙΕΝΤΑΛΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΓΟΝΙΣΜΟΥ

Παναγιώτα Γρηγορίου

Λεμεσός 2020

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Παναγιώτα Γρηγορίου, 2020

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Δρ. Αντώνη Δανό, για την επιμέλεια και την καθοδήγηση του όχι μόνο κατά τη διάρκεια της μεταπτυχιακής διατριβής, αλλά καθόλα τα χρόνια της ενασχόλησης μου με τον τομέα της ιστορίας της τέχνης από το 2013 μέχρι σήμερα. Η ολοκλήρωση αυτής της διατριβής θα ήταν αδύνατη χωρίς τη βοήθεια του.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η οντολογική διάκριση μεταξύ Δύσης και Ανατολής, αποτελεί μέχρι σήμερα ένα οικουμενικά αποδεκτό γεγονός που επηρεάζει τομείς όπως η οικονομία, η πολιτική, η γεωγραφία και ο πολιτισμός. Η ύπαρξη της διάκρισης αυτής, οφείλεται στο δυτικό λόγο που αναπτύχθηκε και διαδόθηκε εντατικά μετά τη βιομηχανική επανάσταση του 18ου αιώνα μέσω της αποικιοκρατίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η Δύση (ανα)κατασκευάζει την Ανατολή ως μια εξωτική περιοχή που όχι μόνο χρειάζεται την παρέμβαση της Δύσης για να επιβιώσει αλλά όσο και αν προσπαθεί να φτάσει την πολιτισμένη Δύση, παραμένει πάντα καταδικασμένη σε μια κατώτερη, απολίτιστη και πρωτόγονη θέση. Το φαινόμενο του Οριενταλισμού εκφράζει και διαχύει τη στάση αυτή μέσω του πολιτισμού. Η γυναικεία μορφή έχει καθοριστικό ρόλο στην οριενταλιστική τέχνη εφόσον ενσωματώνει την ταυτότητα της παθητικής, θηλυκής Ανατολής που η Δύση κατασκεύασε, ώστε να παρουσιάσει τον εαυτό της ως το κυρίαρχο και ενεργητικό αρσενικό.

Με την άφιξη του μοντερνισμού, στο τέλος του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ου, οι δυτικοί καλλιτέχνες αμφισβήτησαν τη στάση αυτή. Η ενασχόληση τους με την Ανατολή, πήρε τη μορφή θαυμασμού για το πρωτόγονο στοιχείο και την αγνότητα που θεώρησαν πως αυτό φέρει. Βάση αυτού, το φαινόμενο του Οριενταλισμού αντικαθίσταται από αυτό του Πρωτογονισμού: μια φαινομενικά πιο θετική προσπάθεια κατανόησης και απεικόνισης του μη-Δυτικού Άλλου. Στην πραγματικότητα όμως, ο Πρωτογονισμός αποτελεί άλλη μια ουσιοκρατική προσέγγιση η οποία εγκλωβίζει την Ανατολή και γενικότερα τον Άλλο, σε μια στατική ταυτότητα («ουσία») έστω κι αν η προσέγγιση αυτή είναι επενδυμένη με τον μανδύα του θαυμασμού.

## ABSTRACT

The ontological distinction between the West and the East is, to date, a universally accepted fact that affects sectors such as economics, politics, geography and culture. The distinction owns its existence to the western colonial discourse that was developed and widespread after the industrial revolution of the 18th century. Within this context, the West re-invents the East as an exotic region that not only needs Western intervention to survive but no matter how much it strives to reach the civilized West, it remains condemned to a lower, uncivil and primitive position. The phenomenon of orientalism expresses and diffuses this attitude through culture. The female form has a decisive role in orientalist art in that it incorporates the identity of the passive, feminine East that the West has constructed to present itself as the dominant and energetic male.

With the advent of modernism in the late 19th and early 20th century, Western artists challenged this attitude. Their interest for the East took the form of admiration for the primitive element and the purity they related to it. As a result, the phenomenon of orientalism was replaced by that of primitivism: a seemingly more sincere attempt to understand and visualize the world of the Other. In reality, however, primitivism is another essentialist approach that traps the East and all Others within a static identity (“essence”) even if this approach bears the guise of admiration.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	vi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	vii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Η «ανατολικοποίηση» [οριενταλιοποίηση] της Ανατολής.....	3
1.1 Η άρθρωση του δυτικού ηγεμονικού λόγου: η ιδεολογική κατασκευή και απεικόνιση του «Άλλου».....	3
1.2 Η γέννηση/εφεύρεση της «Ανατολής».....	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Η Γυναίκα ως «Ανατολή» και ως «Άλλος».....	19
2.1 Οριενταλισμός και Τέχνη.....	19
2.2 Η γυναικεία μορφή στην οριενταλιστική τέχνη.....	35
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Η γυναικεία μορφή ως «Άλλος» στην Μοντέρνα τέχνη.....	41
3.1 Η Γυναίκα ως Femme Fatale.....	41
3.2 Πρωτογονισμός: Μοντερνιστικός Οριενταλισμός.....	47
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	65
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	67
ΕΙΚΟΝΕΣ.....	71

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ. 1: William Hodges, *View of Oaitepeha Bay, Tahiti*, 1776, λάδι σε καμβά, 90 x 136 εκ. National Maritime Museum, London.

Εικ. 2: Jean-Léon Gérôme, *The Snake Charmer*, 1879, λάδι σε καμβά, 82.2 x 121 εκ. Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts.

Εικ. 3: Eugène Delacroix, *Death of Sardanapalus*, 1827-28, λάδι σε καμβά, 392 x 496 εκ. Louvre, Paris.

Εικ. 4: Jean Auguste Dominique Ingres, *The Turkish Bath*, 1862, λάδι σε καμβά, διάμετρος 100 εκ. Louvre, Paris.

Εικ. 5: Jean Auguste Dominique Ingres, *The Valpinçon Bather*, 1808, λάδι σε καμβά, 146 x 97.5 εκ. Louvre, Paris.

Εικ. 6: Jean-Léon Gérôme, *Moorish Bath*, 1870, λάδι σε καμβά, 51 x 41 εκ. Museum of Fine Arts, Boston.

Εικ. 7: John Frederick Lewis, *The Hhareem*, 1850, νερομπογιά. Ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 8: John Frederick Lewis, *The Reception*, 1873, λάδι σε καμβά, 63.5 x 76.2 εκ. Yale Center for British Art, New Haven.

Εικ. 9: Jean Auguste Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814, λάδι σε καμβά, 88.9 x 162.5 εκ. Louvre, Paris.

Εικ. 10: Jean Auguste Dominique Ingres, *L'Odalisque à l'esclave*, 1842, λάδι σε καμβά, 76 x 105 εκ. Walters Art Gallery, Baltimore.

Εικ. 11: Diego Velázquez, *Rokeby Venus*, 1644, λάδι σε καμβά, 122.5 x 175 εκ. National Gallery, London.

Εικ. 12: Jacques Louis David, *Portrait of Madame Récamier*, 1800, λάδι σε καμβά, 174 x 244 εκ. Louvre, Paris.

Εικ. 13: Eugène Delacroix, *Women of Algiers in their Apartment*, 1834, λάδι σε καμβά, 180 x 229 εκ. Louvre, Paris.

Εικ. 14: Francois-Gabriel L'epaule, *The Pasha and his Harem*, αχρονολόγητο, λάδι σε καμβά, 92 x 73 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 15: Gustave Moreau, *Cleopatra*, 1887, ακουαρέλα και gouache, 40 x 25 εκ. Louvre, Paris.

Εικ. 16: Gustave Moreau, *Salome in the Garden*, 1878, ακουαρέλα. Ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 17: Felicien Rops, *The Temptation of St. Anthony*, 1878, λάδι σε καμβά. Royal Library of Belgium, Brussels.



Εικ. 18: Lovis Corinth, *The Temptation of St Anthony after Gustave Flaubert*, 1908, λάδι σε καμβά, 135.3 x 200.3 εκ. Tate Modern, London.

Εικ. 19: Paul Gauguin, *Annah la javanese (Annah, the Javanese Woman)*, 1893, λάδι σε καμβά, 116 x 81 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 20: Paul Gauguin, *Exotic Eve*, 1890, λάδι και gouache σε χαρτόνι, 42.8 x 25.1 εκ. Pola Museum of Art, Hakone.

Εικ. 21: Paul Gauguin, *Te Nave Nave Fenua (Delightful Land)*, 1892, λάδι σε καμβά, 72.1 x 91.3 εκ. Ohara Museum of Art, Kurashiki, Japan.

Εικ. 22: Romare Bearden, *The Prevalence of Ritual: Baptism*, 1964, μεικτή τεχνική.

Εικ. 23: Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1907, λάδι σε καμβά, 243.9 x 233.7 εκ. Museum of Modern Art, New York.

Εικ. 24: Αγνώστου, *Demon from the Torres Strait, Melanesia*, αχρονολόγητο, μάσκα. Museum of Cambridge Museum of Archeology and Ethnology, Cambridge.

Εικ. 25: Pablo Picasso, *The Harem*, 1906, λάδι σε καμβά, 154.3 x 109.5 εκ. The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Εικ. 26: Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (Women of Algiers)*, 1955, λάδι σε καμβά, 114 x 146 εκ. Ganz Collection, New York.

Εικ. 27: Henri Matisse, *Le café Maure (Arab Coffeeshouse)*, 1911-13, λάδι σε καμβά, 176 x 210 εκ. Hermitage Museum, Saint Petersburg.

Εικ. 28: Henri Matisse, *Odalisque with Red Trousers*, 1922, λάδι σε καμβά, 65 x 90 εκ. National Museum of Modern Art, Paris.

Εικ. 29: Henri Matisse, *Moorish Screen*, 1921, λάδι σε καμβά, 91 x 74 εκ. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Εικ. 30: Giulio Rosati, *The harem dance*, αχρονολόγητο, λάδι σε καμβά, 65 x 115 εκ.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ανάπτυξη του δυτικού ηγεμονικού λόγου, επηρέασε και εξακολουθεί να επηρεάζει τα γεωγραφικά, εθνικά αλλά και πολιτιστικά όρια και τη σχέση μεταξύ «Δύσης» και «Ανατολής». Στην εργασία αυτή, πρόκειται να αναλυθεί το πώς και το γιατί ο λόγος αυτός αναπτύχθηκε, με έμφαση στον τομέα του πολιτισμού, και τον τρόπο με τον οποίο η γυναικεία υποκειμενικότητα χρησιμοποιήθηκε σε αυτόν. Η πολιτιστική εξουσία/κυριαρχία της Δύσης θα αναλυθεί κυρίως βάσει του φαινομένου του Οριενταλισμού, τόσο στον 19ο αιώνα όσο και στον 20ό, στο πλαίσιο του Μοντερνισμού, ως Πρωτογονισμός.

Στο πρώτο κεφάλαιο, το οποίο χωρίζεται σε δύο μέρη, θα τεθούν οι θεωρητικές βάσεις για την μετέπειτα αισθητική ανάλυση έργων του Οριενταλισμού. Αρχικά, πρόκειται να αναλυθεί το πώς αναπτύχθηκε ο δυτικός λόγος μέσα στην περίοδο της δυτικής νεωτερικότητας έναντι του όποιου *Άλλου*, με αναφορές στο ρόλο της αποικιοκρατίας στην καθιέρωση της δυτικο-ευρωπαϊκής ηγεμονίας. Το δεύτερο μέρος του πρώτου κεφαλαίου θα αφορά όχι τον οποιοδήποτε *Άλλο* γενικότερα, αλλά συγκεκριμένα τις μη δυτικές περιοχές που καθορίζονται ως «Ανατολή», μιλώντας κυρίως για τις περιοχές απέναντι από την ευρωπαϊκή Μεσόγειο. Με σημαντικότερα σημεία αναφοράς τις εκστρατείες της Γαλλίας και της Αγγλίας, τις δύο πιο σημαντικές χώρες στο φαινόμενο του Οριενταλισμού, αναδεικνύεται η κυριαρχία της Δύσης στην Ανατολή, μέσω της αποικιοκρατίας.

Έχοντας ήδη ορίσει τον Οριενταλισμό, τόσο ως λόγο αλλά κυρίως ως πολιτιστικό φαινόμενο, στο δεύτερο κεφάλαιο, θα παρουσιαστεί, με τη χρήση παραδειγμάτων από Ευρωπαίους καλλιτέχνες του 19ου αιώνα, το πώς η Ανατολή οπτικοποιήθηκε από δυτικούς καλλιτέχνες μέσω της γυναίκας, και της ενσωμάτωσης στοιχείων όπως ο ερωτισμός, η επικινδυνότητα, η παθητικότητα και η γυναικεία σεξουαλικότητα. Αναπτύσσοντας περαιτέρω την ανάλυση αυτή, στο δεύτερο υποκεφάλαιο, δίνεται έμφαση στον ρόλο του φύλου, ως κύριος παράγοντας στην τέχνη του 19ου αιώνα και ιδιαίτερα

του Οριενταλισμού, αποτελώντας μέσο οπτικής αναφοράς στο χάσμα που ο δυτικός λόγος δημιούργησε μεταξύ Δύσης και Ανατολής.

Κλείνοντας, το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο, εξετάζει τη συνέχεια του Οριενταλισμού στον Μοντερνισμό, μέσω του Πρωτογονισμού, και στην παρουσίαση μιας διαφορετικής μορφής της γυναίκας ως Άλλος: αυτή της επικίνδυνης *Femme Fatale*. Αρχικά, συγκρίνοντας τη *Femme Fatale* με τις παθητικές οδαλίσκας του Οριενταλισμού, θα παρουσιαστεί το πως η γυναικεία υποκειμενικότητα, χρησιμοποιήθηκε από τη Δύση για να παρουσιάσει αντικρουόμενες μορφές, αναλόγως των συμφερόντων που εξυπηρετούνται στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Επιπρόσθετα, εξετάζεται το πως η γυναίκα συνέχισε να εξυπηρετεί το δυτικό λόγο περί Ανατολής μέσα στο Μοντερνισμό, με έμφαση (στο δεύτερο κομμάτι του τρίτου και τελευταίου κεφαλαίου), στο πως ο Πρωτογονισμός, αποτέλεσε τη συνέχεια του Οριενταλισμού, μεταθέτοντας τις ουσιοκρατικές ταυτότητες που δόθηκαν στην Ανατολή, μέσα στον Μοντερνισμό, μέσω μιας στάσης θαυμασμού των «αγνών» Άλλων.

Το κείμενο παρουσιάζει το πως η Δύση (ανα)κατασκεύασε την Ανατολή στον 19ο και 20ό αιώνα, προσπαθώντας να επιβάλλει τη δική της πολιτιστική, και όχι μόνο, ηγεμονία. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, θα αναλυθεί το γεγονός του ότι η γυναίκα, όπως και η Ανατολή, αποτέλεσε έναν Άλλον, που οπτικοποίησε το δυτικό, αποικιακό λόγο περί Ανατολής, μέσω της τέχνης οριενταλιστών και μοντερνιστών καλλιτεχνών. Συμπερασματικά, η εργασία αυτή βασίζεται στο γεγονός του ότι η δυναμική (ανδρική) Δύση, θέτει τις ταυτότητες που καθορίζουν την παθητική (θηλυκή) Ανατολή, οι οποίες είχαν από την αρχή της αποικιοκρατίας, μέχρι και τον Μοντερνισμό, στόχο τη δημιουργία, καθιέρωση και διάδοση ενός πολιτιστικού «κέντρου» και μιας «περιφέρειας», η οποία, παρουσιαζόμενη ως ανίκανη να φτάσει τις προόδους της Δύσης, κυβερνάται από αυτή.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η «ανατολικοποίηση» [οριενταλιοποίηση] της Ανατολής

### 1.1 Η άρθρωση του δυτικού ηγεμονικού λόγου: η ιδεολογική κατασκευή και απεικόνιση του «Άλλου»

Αρχίζοντας από το τέλος του 18ου αιώνα, η διάλυση της φεουδαρχίας στην Ευρώπη, και η αντικατάσταση της με τη δόμηση του αστικού καπιταλιστικού οικοδομήματος αποτέλεσε βασικό παραγοντα των αλλαγών που υπέστη τόσο η Δύση όσο και η Ανατολή (Eisenman 2007: 7). Το καπιταλιστικό σύστημα της Δύσης, ενίσχυσε και ενισχύθηκε από τις νέες γεωργικές και βιομηχανικές τεχνολογίες του 18ου και 19ου αιώνα, που μεταμόρφωσαν τόσο την ύπαιθρο όσο και τις πόλεις (Eisenman 2007: 7). Η Γαλλική Επανάσταση και η Αγγλική Βιομηχανική Επανάσταση, θέτουν τις δύο αυτές χώρες στο επίκεντρο των ιδεολογικών, οικονομικών, πολιτικών κ.ο.κ, αλλαγών που υπέστη η Ευρώπη τον 18ο και 19ο αιώνα, καθιστώντας τις δύο από τις μεγαλύτερες δυνάμεις της εποχής, όσον αφορά την άρθρωση του ηγεμονικού, οικονομικού και βιομηχανικού λόγου στην Ευρώπη (Hobsbawm 2002: 55). Οι αλλαγές αυτές, επέφεραν νέες επαναστάσεις στο εθνικό και ταξικό πλαίσιο ενώ ταυτοχρόνως, η αναδιάρθρωση της ευρωπαϊκής κοινωνίας συνοδεύτηκε με τη συνεχιζόμενη πολεμική αποικιοκρατική εξάπλωση της Δύσης (Eisenman 2007: 7). Λόγω της βιομηχανοποίησης, η Ευρώπη μετασηματίστηκε θεμελιωδώς από μια κυρίως γεωργική οικονομία σε μια βασιζόμενη στη βιομηχανική παραγωγή και το διεθνές εμπόριο (Berger 2006: xviii). Η πρόοδος (βιομηχανική, ιδεολογική, ή οποιασδήποτε άλλης μορφής), είχε πάρει, ήδη από την εποχή του Διαφωτισμού, μια δοξαστική χροιά και αποτέλεσε θεμελιώδες στοιχείο των αλλαγών που υπέστη η Ευρώπη (Gay 1969: 4).

Η Δύση, ορίζοντας τον εαυτό της ως το «κέντρο» αυτών των αλλαγών και των ιδεών που επέφεραν, δημιουργεί την εικόνα ενός τύπου κοινωνίας που οι υπόλοιπες χώρες οφείλουν να μιμηθούν, οι οποίες όμως πάντα παραμένουν «περιφέρεια». Οι πολιτισμικές, οικονομικές και κοινωνικές δομές που ορίζονται ως οι ιδανικές παράγουν έναν ηγεμονικό λόγο, η διάδοση του οποίου οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην τέχνη και τον πολιτισμό,

γενικότερα. Στην κυριαρχία, τέτοιου είδους λόγων συμπεριλαμβάνεται μια αόρατη και διάχυτη δύναμη που ενδυναμώνεται από αξίες και πεποιθήσεις που αναπαράγουν την ηγεμονική σχέση Δύσης και Ανατολής αλλά και τις ταξικές σχέσεις μιας κοινωνίας (Heywood 1994: 100). Ο κοινωνιολόγος Antonio Gramsci (1891-1937), ορίζοντας ως ηγεμονία την υπερίσχυση ορισμένων ιδεών έναντι άλλων, αναφέρει πως αποτελεί απαραίτητη έννοια για την κατανόηση της πολιτισμικής ζωής στη βιομηχανοποιημένη Δύση (Said 1996: 18). Σύμφωνα με τον Gramsci, ένα καπιταλιστικό κράτος αποτελείται από δύο αλληλεπικαλυπτόμενες σφαίρες: την «πολιτική κοινωνία» που κυβερνάει μέσω της εξουσίας και την «κοινωνία των πολιτών» που διέπει τη συναίνεση (Heywood 1994: 100-101). «Η κουλτούρα εμφανίζεται ενεργή μέσα στην κοινωνία των πολιτών, όπου η επιρροή των ιδεών και των θεσμών ασκείται όχι μέσω εξαναγκασμού αλλά μέσω της κοινής συναίνεσης» (Said 1996: 18). Η τέχνη, όπως και η πολιτική, η θρησκεία, η επιστήμη κ.ο.κ. αποτελούν κατηγορίες που ανήκουν σε έναν κόσμο ενεργών και διαδραστικών σχέσεων (Ferne 1995: 296). Κατ' επέκταση η τέχνη δεν είναι αυτόνομη, εφόσον καθορίζεται από κοινωνικές, ταξικές και οικονομικές συμβάσεις και, ως εκ τούτου, μεταβάλλεται όποτε μεταβάλλονται και οι τομείς αυτοί. Μέσω τομέων όπως ο πολιτισμός, η άρχουσα τάξη καταφέρνει να μεταδίδει, τις όποιες πολιτικές, ηθικές, θρησκευτικές, κοινωνικές και πολιτιστικές ιδεολογίες της. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα την κοινή αποδοχή τους ως κάτι *φυσικό*, αυτονόητο και αναγκαίο (Heywood 1994: 85).

Έννοιες όπως *εκμοντερνισμός* και *δυτικοποίηση* αποτελούν μέχρι σήμερα μέρος ενός ιδεολογικού αφηγήματος το οποίο έχει ως κέντρο ευρωπαϊκές ιδέες όπως η πρόοδος, η εκκοσμίκευση και το καπιταλιστικό οικονομικό μοντέλο. Τόσο χρονικά, όσο και ιδεολογικά, οι αφηγήσεις περί δυτικοποίησης της Ανατολής/μη-Δύσης, κατατάσσονται στην περίοδο της νεωτερικότητας, η οποία καθορίζεται από την Susan Friedman, συμβατικά, ως «αυτό που συνέβη στη Δύση μετά το 1500: ο καπιταλισμός, ο σχηματισμός εθνικών κρατών, ο

ιμπεριαλισμός, ο διαφωτισμός, η βιομηχανία κ.λπ.» (Friedman 2006: 432). Η νεωτερικότητα αποτελεί μια ηγεμονικά φορτισμένη περίοδο, που βασίζεται στη διδακτορική εξουσία που η δυτική γνώση απέκτησε αφενός μέσω του Διαφωτισμού και αφετέρου μέσω της αποικιοκρατίας. Δημιουργώντας ταυτότητες όπως άντρας και γυναίκα, ομοφυλόφιλος και ετερόφυλος κ.ο.κ., ο Διαφωτισμός διαμέλισε τον δυτικό άνθρωπο, διαχωρίζοντας ετερότητες που επηρεάζουν μέχρι σήμερα την κοινωνία τόσο της Δύσης όσο και της Ανατολής (Margaroni 2007: 116).

Όπως έχει αναφερθεί, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι Δυτικοί Ευρωπαίοι θεωρούνται οι κατασκευαστές της ιστορίας, ενώ ο υπόλοιπος κόσμος, γίνεται αντιληπτός μέσω οριενταλιστικών προσεγγίσεων ως μια εξωτική αλλά καθυστερημένη περιοχή. Η ευρωκεντρική αυτή πεποίθηση, αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσω ενός μόνιμου γεωγραφικού κέντρου και μιας μόνιμης περιφέρειας: ένα εσωτερικό και ένα εξωτερικό. Οι πολιτισμικές διαδικασίες, τείνουν να κινούνται, βάση της άποψης αυτής: η Ευρώπη είναι η πηγή ενώ η μη Ευρώπη είναι ο παραλήπτης (Blaut 1993: 1). «Έχοντας μεταφέρει την Ανατολή μέσα στη νεωτερικότητα, ο οριενταλιστής μπορούσε να πανηγυρίσει τη μέθοδο του και τη θέση του ως αυτή ενός εγκόσμιου δημιουργού, ενός ανθρώπου που κατασκεύασε καινούργιους κόσμους, όπως είχε κάνει ο Θεός με τον παλιό» (Said 1996: 151). Η δύναμη αυτή έγκειται στο ότι μπόρεσε να υπάρξει ανάμεσα τους ως αυτόχθων ομιλητής και ταυτόχρονα ως μυστικός συγγραφέας, που ό,τι έγραψε θα ήταν μια χρήσιμη γνώση για την Ευρώπη και τα διάφορα μορφωτικά της ινστιτούτα (Said 1996: 195).

Οι ιδεολογίες της Δύσης διαδόθηκαν μέσω διαφόρων μορφών αποικιοκρατικής επέκτασης (γεωγραφικές, πολιτιστικές, ιδεολογικές κ.ο.κ.), που παρήγαγαν μια ποικιλία σχέσεων εξουσίας με τον μη δυτικό κόσμο, συμβάλλοντας στην ηγεμονική δυτικοποίηση του 19ου αιώνα (Berger 2006: xxvii). Η νέα εποχή του ιμπεριαλισμού του 19ου αιώνα διαίρεσε τον μη δυτικό κόσμο σε αποικίες προς όφελος των δυτικών κρατών (Eisenman 1994: 7).

Λόγω αυτού, η νότια και ανατολική Ευρώπη, χρησιμοποιήθηκε για την παροχή τροφίμων και πρώτων υλών στις βιομηχανικές περιοχές (Berger 2006: xxvii). Ήδη από το τέλος του 18ου αιώνα, «η, υπό δουλοπαροικία, ανατολική περιοχή θεωρείτο εξαρτώμενη από την οικονομία της δυτικής Ευρώπης για την οποία παρήγαγε τρόφιμα και πρώτες ύλες» (Hobsbawm 2002: 30). Κατά την ίδια περίοδο, αναπτύσσεται η εικόνα μιας ανατολικής Ευρώπης που μοναδική της αποστολή είναι η συνεχής προσπάθεια να προλάβει τη Δύση χωρίς όμως ποτέ να μπορεί να τη διαχειριστεί. Μια πολιτισμένη και προοδευτική Δύση είναι κατ' ουσία αντιπραττομένη με μια προς τα πίσω Ανατολή (Berger 2006: xxvii).

Η διάκριση μεταξύ Ανατολής και Δύσης αντανακλά το γεγονός ότι ο ρυθμός και η αποτελεσματικότητα της ιμπεριαλιστικής επέκτασης επιβάλλει ανισότητες ανάμεσα στα διαφορετικά κράτη και έθνη που η διάκριση αυτή καθορίζει (Thomas 2009: 285). Το πεδίο του Οριενταλισμού «μας φέρνει αντιμέτωπους με αυτό το πρόβλημα, επιβάλλοντας το να συνειδητοποιήσουμε ότι ο πολιτικός ιμπεριαλισμός κυβερνά ένα ολόκληρο πεδίο έρευνας, φαντασίας και πνευματικών θεσμών, κάνοντας αδύνατο το να αγνοήσουμε το πρόβλημα αυτό τόσο πνευματικά όσο και πολιτικά» (Said 1996: 25).

Η αποικιοκρατική εξάπλωση της Δύσης, και ιδιαίτερα της Βρετανίας, οδήγησε στην αύξηση του αποικιακού εμπορίου, το οποίο συντηρούσε τη βρετανική βιομηχανία, ενώ ταυτοχρόνως διάδωσε την άνιση σχέση μεταξύ αποικιοκράτη και αποικιοκρατούμενου (Hobsbawm 2002: 55). «Η σχέση αποικιοκράτη και αποικιοκρατούμενου έχει έναν αμφίθυμο χαρακτήρα, εφόσον γίνεται μέρος ενός 'γκροτέσκο ψυχοδράματος', το οποίο ταλαντεύεται μεταξύ φόβου και επιθυμίας» (MacKenzie 1995: 12). Η συνεχιζόμενη αποικιακή παρουσία δυτικών δυνάμεων σε διάφορα μέρη της Αφρικής και της Ασίας διαδραματίστηκε σε εδάφη τα οποία προηγουμένως ήταν, σε μεγάλο βαθμό, ανεξάρτητα (Said 1989: 206). Στις περιοχές αυτές, ο αποικισμένος δεν αποτελεί μια ιστορική ομάδα που κέρδισε εθνική κυριαρχία και ως εκ τούτου διαλύθηκε, αλλά μια κατηγορία που περιλαμβάνει τους κατοίκους των πρόσφατα

ανεξάρτητων κρατών, καθώς και πληθυσμών παρακείμενων περιοχών, που εξακολουθούν να εγκαθίστανται από τους Ευρωπαίους (Said 1989: 206). Τόσο μέσω της αποικιοκρατίας όσο και για χάρη αυτής, γίνονται διαχωρισμοί του *εμείς* και των *άλλων* σε γεωγραφικό, εθνικό, ιδεολογικό, κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο (Said 1996: 15). Ο αποικιοκράτης αποκτά μια εξουσία, η οποία συμπεριλαμβάνει την δυνατότητα της αναπαράστασης, αντιπροσώπευσης και (ανά)κατασκευής του *Άλλου*. Η όποια οπτική ή λεκτική αναπαράσταση απευθύνεται στον όποιο αναγνώστη, θεατή, καταναλωτή και σε αυτήν εμπεριέχονται κοινωνικές συμβάσεις και πιέσεις διαπολιτισμικών δυνάμεων όπως η κοινωνική και οικονομική τάξη, το φύλο και η φυλή, και για αυτό αποτελεί μια περίπλοκη και προβληματική διαδικασία (Said 1989: 206).

Σύμφωνα με την Griselda Pollock, για να κατανοήσουμε την κοινωνική αξία της παραγωγής και της μελέτης της τέχνης οφείλουμε να λάβουμε υπόψη μας το ρόλο της τέχνης στους αγώνες ανάμεσα στις τάξεις, τις φυλές, τα έθνη και τα φύλα, εξετάζοντας παράγοντες όπως το τι παράγεται, πως παράγεται και για ποιον, σε κάθε ξεχωριστή περίπτωση. Η ανάλυση των παραγόντων αυτών γίνεται μέσω της μελέτης των κοινωνικών πρακτικών, οι οποίες αποτελούν το κύριο μέσο του ανθρώπου για την κατανόηση του κόσμου και την επιβίωση του μέσα σε αυτόν (Fernie 1995: 297). Μέσα στο πλαίσιο αυτό σημειώνεται πως η τέχνη αποτέλεσε για αιώνες φορέα, διαφόρων ειδών, προπαγανδιστικών ιδεών, προς όφελος εδραιωμένων ελίτ, εφόσον χρησιμοποιήθηκε ως ένα μέσο παραγωγής και διάδοσης δεδομένων μορφών εξουσίας (Hall 2013: 27). Η εξέλιξη της τέχνης τόσο κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, αλλά και γενικότερα, γίνεται δείκτης των μεταβολών της κοινωνικής συνείδησης και συμπεριφοράς, εφόσον ο πολιτισμός και η κουλτούρα αποτελούν βασικούς παράγοντες στην άθροιση ιδεολογιών και λόγων (Fernie 1995: 297). Όπως, αρκετά ποιητικά κατά τη γνώμη μου, το θέτει ο Jean-Jacques Rousseau (1712-1778):

Ενώ η κυβέρνηση και οι νόμοι προνοούν για την ασφάλεια και την ευημερία των ανθρώπων στην κοινωνία, οι επιστήμες, τα γράμματα και οι τέχνες, λιγότερο δεσποτικές αλλά ενδεχομένως περισσότερο ισχυρές, απλώνουν γιρλάντες με άνθη



στις σιδερένιες αλυσίδες που συνθλίβουν τους ανθρώπους, πνίγουν μέσα τους το αίσθημα της αρχέγονης ελευθερίας για την οποία φαίνονται να έχουν γεννηθεί, τους κάνουν να αγαπήσουν τη σκλαβιά και τους μετατρέπουν σε ό,τι ονομάζουμε πολιτισμένους λαούς. Η ανάγκη έστησε τους θρόνους, οι επιστήμες και οι τέχνες τους εδραίωσαν (Rousseau 2012: 38)

Ο πολιτισμός αναπαράγει και διαδίδει ιδέες και λόγους (discourse) και ως εκ τούτου αποτελεί βασικό παράγοντα της κουλτούρας που δίνει νόημα στους ανθρώπους, τα αντικείμενα και τα γεγονότα από τα οποία αυτή συνιστάται. Τίποτα δεν είναι εκ των προτέρων μια ενιαία, σταθερή και αμετάβλητη έννοια. Αντιθέτως, η νοηματοδότηση μιας κουλτούρας, και όσων περιλαμβάνει, γίνεται μέσω των ερμηνειών που εμείς, ως παραλήπτες, δίνουμε σε αυτή, συχνά βάση των τρόπων με τους οποίους η κουλτούρα αυτή χρησιμοποιείται και ενσωματώνεται στην καθημερινότητα. Οι έννοιες που παράγουμε κυκλοφορούν μέσω πολλών διαφορετικών διαδικασιών και πρακτικών που αποτελούν το πολιτιστικό κύκλωμα μιας κοινωνίας. Μέσω αυτών παρέχουμε στον εαυτό μας την αίσθηση της δικής μας ταυτότητας, του ποιοι είμαστε και με ποιους ανήκουμε. Τροποντινά, το πρόβλημα της αντιπροσώπευσης συνδέεται με ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο που ένας πολιτισμός χρησιμοποιείται για να επισημανθεί και να διατηρηθεί τόσο η ταυτότητα μιας ομάδας όσο και οι διαφορές μεταξύ αυτής και των υπολοίπων (Hall 1997: 3).

Συμβατικά, μπορούν να διαχωριστούν τρεις βασικές μορφές αντιπροσώπευσης/ αναπαράστασης του, όποιου, Άλλου: α. βάση ρεαλιστικών δεδομένων, β. μέσω στερεοτύπων και γ. μέσω της οικειοποίησης στοιχείων και χαρακτηριστικών. Στον τομέα των τεχνών η απεικόνιση του Άλλου είναι συχνά έμμεση και πραγματοποιείται μέσω της οικειοποίησης διαφόρων, συχνά γενικοποιημένων, χαρακτηριστικών (MacKenzie 1995: xvi-xvii). Η αντιπροσώπευση της Ανατολής από τη Δύση τόσο ιδεολογικά και πολιτικά όσο και πολιτισμικά, αποτέλεσε βασικό παράγοντα στην κατοχύρωση της εξουσιαστικής θέσης της Δύσης (Yegenoglu 1998: 15). Όπως υποστηρίζει ο Michel Foucault, η εξουσία είναι αλληλένδετη έννοια με τη γνώση. Η γνώση εμπεριέχει ένα σύνολο κανόνων και

περιορισμών, που χαρακτηρίζουν ένα συγκεκριμένο τύπο επιστημονικού λόγου σε μια δεδομένη χρονική περίοδο (Foucault 2007: 61). Μέσω αυτής, αναπτύσσεται και ενδυναμώνεται η δύναμη της εξουσίας και ως εκ' τούτου και η καταπίεση που ασκείται επί του εξουσιαζομένου (Foucault 1978: 7). Όπως αναφέρει ο Foucault, η δύναμη της εξουσίας παράγει φαντασιακές εκδοχές της πραγματικότητας, οι οποίες από μόνες τους δεν μπορούν να θεωρηθούν ούτε ψεύτικες ούτε αληθινές (Yegenoglu 1998: 16), όπως επίσης και μορφές λόγου, που παρουσιάζουν ορισμένες κοινωνικές ομάδες ως μειονεκτικές, δημιουργώντας ταυτότητες και έννοιες όπως αυτές με τις οποίες η Δύση όρισε την Ανατολή (Foucault 1978: 7).

### 1.2 Η γέννηση/εφεύρεση της «Ανατολής»

Η «Δύση» και η «Ανατολή» αποτελούν ιδεολογικές γεωγραφικές κατασκευές που εξυπηρέτησαν και συνεχίζουν να εξυπηρετούν την εκμετάλλευση της «Ανατολής», εφόσον δεν υπάρχει κάποιο σημείο διαχωρισμού που να καθορίζει δύο, άνισα, ημισφαίρια: το δυτικό και το ανατολικό (Said 1996: 24). Ο προσδιορισμός των περιοχών της «Ανατολής» γίνεται μέσω εξωτερικών βορειο-δυτικών δυνάμεων, που αντιμετωπίζουν την Ανατολή μέσω (μετά)αποικιοκρατικών και οριενταλιστικών προσεγγίσεων (Said 1996: 12). Οι έννοιες *Δύση* και *Ανατολή* λειτουργούν ως ταυτότητες οι οποίες εμπεριέχονται στην περίπλοκη διαμόρφωση της Ευρώπης έτσι όπως την γνωρίζουμε σήμερα. Η Ευρώπη δεν είναι μια ξεκάθαρη γεωγραφική περιγραφή. Οι περίπλοκες διαδικασίες οριοθέτησης των συνόρων περιλαμβάνουν ή εξαιρούν διάφορες γεωγραφικές περιοχές σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, και εξαρτώνται από το ποιος και γιατί δημιουργεί τον διαχωρισμό αυτό (Stråth 2006: 3). Διαχωρίζοντας την «Ανατολή» από τη «Δύση», οι κυρίαρχες παραστάσεις της δυτικής κουλτούρας τείνουν να υποτάσσουν αυτό που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει Διονυσιακές (σε αντίθεση με τις Απολλώνιες) πτυχές του πολιτισμού και των παραδόσεων της, *ανακαλύπτοντας* τις στην «Ανατολή» (King 1999: 3).

*Ανακαλύπτοντας* την «Ανατολή», η «Δύση», παρέχει στον εαυτό της, τον χώρο στον οποίο αντικατοπτρίζει όσα, δικά της χαρακτηριστικά προσπαθεί να αποβάλει, όπως η σεξουαλικότητα, ο μυστικισμός, το παράλογο, το ασυνείδητο, η *θηλυκότητα* κ.ο.κ. Η Ανατολή αντιπροσωπεύει έναν αρνητικό και σκοτεινό κόσμο, ο οποίος αντιπαρατίθεται με τον φωτισμένο και πολιτισμένο κόσμο της Δύσης. Η αντιπαράθεση αυτή, συνεπάγεται την υπεροχή της κοσμικής ορθολογικότητας της δυτικής πνευματικής σκέψης, την ταυτόχρονη περιθωριοποίηση του *μυστικιστικού* και την προβολή των ποιοτήτων που συνδέονται με αυτή την έννοια σε μια αποικισμένη Ανατολή (King 1999: 3-4). Ο τρόπος ζωής της Δύσης παρουσιάζεται ως το υποδειγματικό παράδειγμα που πρέπει να επεκταθεί σε ολόκληρο τον κόσμο. Όλος ο κόσμος πρέπει να γίνει Δύση και να αλλάξει από το να είναι στο να προσπαθεί να γίνει (Cassano 2012: 144). Η Δύση, θεωρώντας τον εαυτό της ανώτερο, δίνει στον εαυτό της, αυθαίρετα, το δικαίωμα της ιδεολογικής και πολιτισμικής κατασκευής της Ανατολής (Said 1996: 15).

Η παρουσίαση της ορθολογικότητας της δυτικής πνευματικής σκέψης ως οικουμενικό πρότυπο και ιδανικός τρόπος σκέψης, είναι αποτέλεσμα του Διαφωτισμού και του ηγεμονικού λόγου που αρθρώθηκε μέσω αυτού. Ο διαχωρισμός Δύσης και Ανατολής, αποτελεί ένα από τα βασικότερα παράγωγα της άρθρωσης αυτού του ηγεμονικού λόγου. Θεωρητικοί του Διαφωτισμού επικεντρώθηκαν στις αντιθέσεις μεταξύ Ανατολής και Δύσης, διαχωρίζοντας *εμάς* και τους *Άλλους* (Gay 1969: 7). Η διαχώριση αυτή, τροφοδοτήθηκε από το γεγονός του ότι κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, οι περισσότεροι κάτοικοι της Δύσης γνώριζαν ελάχιστες, έως καθόλου, πληροφορίες όσον αφορά μη δυτικούς λαούς και τόπους. Το γεγονός αυτό καθιστούσε ευκολότερη τη συμπερίληψη τους σε μια μεγάλη κατηγορία η οποία χαρακτηρίζεται από ανακριβείς γενικεύσεις. Τα έθιμα, οι αξίες και ο πολιτισμός των μη δυτικών λαών, εκτιμήθηκαν σε σχέση με εκείνα των δυτικών, δημιουργώντας την ετερότητα που η Δύση χρειαζόταν ώστε να βασίσει σε αυτήν τη δική της ταυτότητα (Facos

2011: 155). Η όποια ετερότητα εμφανίζεται ως η τάση ενός ατόμου ή μιας ομάδας να αυτοκατανοείται προβάλλοντας στον Άλλο τα δικά του απωθημένα και ανεπιθύμητα χαρακτηριστικά, που διαμέσου της αντίθεσης υπονοούν την έμφαση σε ιδιότητες οι οποίες χρησιμοποιούνται για την αυτοκατανόηση της συγκεκριμένης ομάδας. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, τη δόμηση αφηγημάτων που εκφράζουν εκδοχές της πραγματικότητας οι οποίες βασίζονται στην πολιτισμική αυτή ετερότητα, άρα τείνουν να τοποθετούν τα υποκείμενα του λόγου σε θέσεις που εξυπηρετούν τη συγκρότηση και τη διατήρηση της ιδεολογικής κατασκευής, η οποία καθορίζει και καθορίζεται από το ιδεολογικό κέντρο.

Η ταυτότητα του Ευρωπαίου διαμορφώθηκε στο πλαίσιο του Διαφωτισμού, μέσα από αξίες όπως η επιστημονικότητα, ο ορθολογισμός και η πρόοδος. Αυτό είχε ως συνέπεια την κατασκευή του Άλλου ως φορέα των αντίθετων αξιών. Έτσι ο Άλλος, ο μη δυτικός, χαρακτηρίζεται ως οπισθοδρομικός, απολίτιστος, βάρβαρος και μυστικιστής, έννοιες οι οποίες αποκτούν νόημα μόνο μέσα στο λόγο από τον οποίο κατασκευάστηκαν. Ενώ οι δυτικοί ήταν επιμελείς, ειλικρινείς και ευγενικοί, οι μη δυτικοί ήταν ανήθικοι, αδίστακτοι και τεμπέληδες (Facos 2011: 155). Αυτή η προπαγάνδα ενθάρρυνε τη στήριξη στρατιωτικών εκστρατειών, που ευνοούσαν τη διαδικασία διαμόρφωσης εθνικής υπόστασης στις δυτικοευρωπαϊκές χώρες κατά τη διάρκεια του 18ου και 19ου αιώνα. Μέσω αυτής, υποστηριζόταν πως αν κάθε άνθρωπος ζούσε σε ένα κράτος ανεξάρτητο και αυτόνομο, το οποίο είχε τον απόλυτο έλεγχο των πολιτικών του θεσμών, τότε το μέλλον της ανθρωπότητας προδιαγραφόταν λαμπρό, εφόσον ευτυχισμένα έθνη-κράτη θα ζούσαν το ένα δίπλα στο άλλο. Μια ιδέα που φυσικά αποδείχθηκε αυταπάτη όταν ο ανταγωνισμός των ευρωπαϊκών χωρών στα πλαίσια της αποικιοκρατικής τους πολιτικής εντατικοποιήθηκε, επιφέροντας την ανάγκη για εθνικοποίηση των μαζών με απώτερο στόχο την εξάλειψη των όποιων εσωτερικών τριγμών μέσω της επίτευξης μιας ενωμένης εθνικής οντότητας (Storm 2009: 558). Η ανάπτυξη εθνικών ταυτοτήτων και ο διαχωρισμός των εθνών συνεπάχθηκε τη διάκριση του

εμείς και των άλλων που τροφοδότησε την εκμετάλλευση των μη δυτικών λαών.

Η διασταύρωση και η συνάντηση με αυτόχθονους λαούς άλλων χωρών, συχνά μέσω σκλάβων, προκάλεσε ένα ευρύ φάσμα αντιδράσεων: από τη μια πλευρά θαυμασμού και γοητείας και από την άλλη οργής, καχυποψίας και προκαταλήψεων, παρόλο που σε αυτούς, τους αυτόχθονες μη δυτικούς πολιτισμούς, οι δυτικοί συχνά έψαχναν να βρουν τις λύσεις στα δικά τους προβλήματα. Η άγνοια ή/και η επιφανειακή γνώση που είχαν για τους τόπους εκτός Ευρώπης, καθιστούσαν εύκολο για τους δυτικούς ανθρώπους να προβάλλουν σε αυτούς, τις δικές τους ανησυχίες και επιθυμίες. Σημαντικό είναι το ότι οι δυτικές αστικές περιοχές υιοθέτησαν παρόμοια στάση απέναντι ακόμα και στους αυτόχθονες ανθρώπους χαμηλών τάξεων των δικών τους εθνών. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι οι πληροφορίες για τις μη δυτικές περιοχές προέρχονταν συχνά από επιστημονικούς λόγους, οι οποίοι διαμορφώθηκαν ώστε να ανταποκρίνονται στο προϋπάρχον εννοιολογικό πλαίσιο της εποχής, κάτι που αναπόφευκτα συνεπάγεται διαστρεβλωμένες και συχνά ψευδείς πληροφορίες (Facos 2011: 165). Η Δύση, συμπεραίνοντας ότι για να κυριαρχήσει τον Νότο θα πρέπει να αποκτήσει επαρκή γνώση για αυτόν, καθιέρωσε το πεδίο του Οριενταλισμού, θέλοντας να μελετήσει τον Νότο-Ανατολή, δεδομένου ότι η γνώση για αυτόν θα παρείχε την εξουσία που η Δύση ζητούσε. Η δυτική γνώση περί Ανατολής οργανώθηκε και διαδόθηκε τόσο μέσω του πολιτισμού όσο και με συνέδρια, αφού το 1873 οργανώθηκε και πραγματοποιήθηκε το πρώτο συνέδριο με θέμα το φαινόμενο του Οριενταλισμού στο Παρίσι (Said 1996: 315). Το μεγαλύτερο πρόβλημα με αυτή την προσέγγιση, και προφανώς ο λόγος που είχε τόσο μεγάλη επιτυχία, είναι η εσωτερίκευση του λόγου που δημιούργησε η Δύση για την Ανατολή, από τους κατοίκους της Ανατολής οι οποίοι, τουλάχιστον για μερικό διάστημα, αποδέχτηκαν τις έννοιες που τους δόθηκαν ως αληθείς (Ismailinejad 2015: 68). Οι στρεβλώσεις αυτής της προσέγγισης εξακολουθούν ακόμη και σήμερα να δημιουργούν οικουμενικά προβλήματα προκαταλήψεων, ρατσισμού και διαφόρων ειδών εκμετάλλευσης

(Facos 2011: 165).

Το φαινόμενο του Οριενταλισμού εκφράζει τον δυτικό, αποικιακό, τρόπο σκέψης ο οποίος διακρίνει οντολογικά και επιστημολογικά την Ανατολή από την Δύση (Said 1996: 13). Τα φαινόμενα του Οριενταλισμού και της αποικιοκρατίας είναι άμεσα συνδεδεμένα μεταξύ τους, εφόσον αποτελούν δύο από τις βασικότερες μεθόδους ανάπτυξης του ηγεμονικού λόγου κατά τον 19ο αιώνα. Αναμφισβήτητα, παρατηρείται μια σχέση αλληλεξάρτησης. Ο Οριενταλισμός αναπτύχθηκε μέσω της αποικιοκρατίας του 19ου αιώνα εφόσον αυτή ήταν που επέτρεψε την πρόσβαση σε ορισμένα από αυτά τα, φαινομενικά, μυθικά εδάφη του Νότου (Lemaire 2008: 8). Αναφερόμενος στη σχέση μεταξύ της αποικιοκρατίας και του Οριενταλισμού, ο Edward Said τονίζει πως:

Η περίοδος της τεράστιας ανάπτυξης των θεσμών και του περιεχομένου του Οριενταλισμού συμπίπτει ακριβώς με την περίοδο της άνευ προηγουμένου ευρωπαϊκής επέκτασης: από το 1815 ως το 1914 η άμεση ευρωπαϊκή αποικιακή κυριαρχία επεκτάθηκε από το περίπου 35% της επιφάνειας της γης, στο περίπου 85% [...] ο Οριενταλισμός ενίσχυσε και ενισχύθηκε από τη συγκεκριμένη γνώση ότι η Δύση, κυριολεκτικά κυριάρχησε στο μεγαλύτερο μέρος της γήινης σφαίρας (Said 1996: 57).

Η δυτική αποικιοκρατία υποστήριξε πως κάτι έκανε τον δυτικό άνθρωπο οριστικά μη ανατολικό (King 1999: 3). Η παρουσίαση της Ανατολής ως υποανάπτυκτη σε σχέση με την προχωρημένη Δύση αποτελεί προϋπόθεση μιας προοδευτικής αντίληψης της καπιταλιστικής ανάπτυξης και ενός *ιδανικού τύπου* του σύγχρονου κράτους που απουσιάζει από την Ανατολή (Thomas 2009: 285). Η ενασχόληση με μη δυτικούς πολιτισμούς και η κατηγοριοποίηση τους ως αντικείμενα προς παρατήρηση και περιγραφή προέκυψε ως άμεση συνέπεια της αποικιοκρατίας, και αποτέλεσε τη βάση για τον οριενταλιστικό λόγο που αναπτύχθηκε. Παρόλο που δεν μπορούν να δοθούν ξεκάθαροι χρονικοί διαχωρισμοί, η ιστορικός τέχνης Michelle Facos, προσδίδει την αρχή της ιστορίας του Οριενταλισμού στις τέχνες, στον 17ο αιώνα (Facos 2011: 154), εφόσον το τέλος του αιώνα αυτού, σηματοδότησε την περίοδο κατά την οποία η Οθωμανική Αυτοκρατορία, πηγή τόσο θαυμασμού όσο και φόβου, παρείχε

μια νέα αισθητική, που είχε έντονο αντίκτυπο στο δυτικό πολιτισμό (Lemaire 2008: 48).

Σημείο αναφοράς τίθεται η Γαλλική Εκστρατεία στην Αίγυπτο και τη Συρία, στο τέλος του 18ου αιώνα (1798-1801), την οποία ηγήθηκε ο Ναπολέων Βοναπάρτης, ένα στρατιωτικό γεγονός που σύντομα μετατράπηκε σε επιστημονική και πολιτιστική αποστολή (Lemaire 2008: 88). Η εξερεύνηση της Ανατολής είχε, αρχικά, ως κίνητρα οικονομικούς και πολιτικούς παράγοντες, ενώ κατά τη συνέχεια εξελίχθηκε σε μια προσπάθεια *εκπολίτευσης των βάρβαρων τόπων* της Ανατολής (Facos 2011: 140). Η εκστρατεία του Ναπολέοντα υπήρξε καταλυτικός παράγοντας στην εξερεύνηση της Ανατολής, σηματοδοτώντας την πρώτη συστηματική μελέτη του αιγυπτιακού πολιτισμού. Αναγκασμένος να εξασφαλίσει την αποκλειστική κατοχή της Ερυθράς Θάλασσας, ο Ναπολέοντας συγκέντρωσε αρχαιολόγους, χαρτογράφους, γεωλόγους και άλλους επιστήμονες για να μελετήσουν και να καταγράψουν τον αιγυπτιακό πολιτισμό. Μέρος της γαλλικής γοητείας με την Αίγυπτο έγκειται στο γεγονός ότι θεωρήθηκε ένας αμετάβλητος τόπος, ο οποίος παρείχε μια άμεση σχέση με το παρελθόν, σε αντίθεση με τους, εννοιολογικά, πιο απομακρυσμένους πολιτισμούς της αρχαίας Ελλάδας και Ρώμης (Facos 2011: 155).

Ταυτοχρόνως, η Μεγάλη Βρετανία εκτελούσε τις δικές της εκστρατείες. Με αφορμή την πολιτισμική και γεωγραφική εξερεύνηση της Ανατολής, οι Βρετανοί αποτέλεσαν πολυάριθμους επισκέπτες αυτού του καλλιτεχνικού *νέου* κόσμου. Οι βρετανικές κυβερνήσεις γνώριζαν ήδη την εμπορική και στρατηγική σημασία της Αιγύπτου (Lemaire 2008: 129), εφόσον η Βρετανική Αυτοκρατορία είχε, από τον 18ο αιώνα, ισχυρή και σταθερή παρουσία στην Ανατολή και την Ασία, ενώ από τα μέσα του 19ου αιώνα, είχε επίσης, μια εκτενή στρατιωτική και επιχειρηματική παρουσία στην Ινδία και τη Βόρεια Αφρική. Όπως όσοι ταξίδεψαν στο Grand Tour αγόρασαν έργα ζωγραφικής ως αναμνηστικά των ταξιδιών τους, οι δυτικοί αγόρασαν πίνακες που δείχνουν τις εξωτικές συνθήκες των αποικιών τους (Facos 2011: 142). Αφού καθιέρωσε τις αποικίες που απαιτούνταν για τη διατήρηση της

οικονομικής ανάπτυξης και της στρατιωτικής δύναμης της, η Βρετανία ανέθεσε στον κυβερνήτη James Cook, την εξερεύνηση της «Νότιας Ηπείρου», το 1772. Ο Cook πήρε μαζί του διάφορους ειδικούς, μεταξύ των οποίων και τον καλλιτέχνη William Hodges (1744-97), ώστε να τεκμηριώσουν τις νέες τους ανακαλύψεις. Τα έργα που δημιούργησε ο Hodges συμπεριλήφθηκαν στο βιβλίο του ταξιδιού που εξέδωσε ο Cook, *A Voyage Towards the South Pole* (1777), ένα εκ των οποίων είναι το *View of Oaitepeha Bay, Tahiti* [Εικ. 1]. Στόχος του Hodges είναι η παρουσίαση ενός εξωτικού χώρου, μιας μακρινής γης και μιας φαντασιακής, *αγνής άρα απολίτιστης*, φύσης, που οι Δυτικοί Ευρωπαίοι δεν είχαν γνωρίσει μέχρι στιγμής (Facos 2011: 141). Περιγράφοντας την Ταϊτή, ο Cook αναφέρεται σε έναν σεξουαλικό παράδεισο όπου οι γυναίκες ήταν εξαιρετικά όμορφες, η βλάστηση πλούσια και τροπική, η ζωή απλή, αθώα και ελεύθερη. Περιγράφει μια φύση που προσφέρει στους ανθρώπους όσα χρειάζονται, χωρίς την προφανή αναγκαιότητα να δουλέψουν ή να καλλιεργήσουν, και μια σεξουαλικότητα ανοιχτή και ασταμάτητη που δεν επηρεάστηκε από τους περιορισμούς του πουριτανισμού που συναντάται στη Δύση (Hall 1992: 302). Η, πολιτική, κοινωνική, πολιτιστική κ.ο.κ., διαφορετικότητα μεταξύ Δύσης και Ανατολής, που μελετά, και κατασκευάζει, ο Οριενταλισμός μέσω ταξιδιών όπως αυτό του Cook ή του Ναπολέοντα, παρουσιάζεται ως μια σύγκρουση μεταξύ πολιτισμών που είναι ριζικά, και αυτονόητα, διαφορετικοί και πολιτικά άνισοι. Μέσω του Οριενταλισμού θέτονται ερωτήματα όπως:

Τι είδους πνευματικές, αισθητικές, ακαδημαϊκές και πολιτισμικές ενέργειες συνυφάνθηκαν στη δημιουργία μιας ιμπεριαλιστικής παράδοσης όπως αυτή του Οριενταλισμού; Πως η φιλοσοφία, η λεξικογραφία, η ιστορία, η βιολογία, η πολιτική και οικονομική θεωρία [...] τέθηκαν στις υπηρεσίες της ευρύτερης ιμπεριαλιστικής κοσμοεικόνας του Οριενταλισμού; Τι νόημα έχει η αυθεντικότητα, η συνοχή, η ατομικότητα σε αυτά τα πλαίσια; Πως ο Οριενταλισμός μεταδίδει ή αναπαράγει τον εαυτό του από τη μια εποχή στην άλλη; (Said 1996: 27).

Το φαινόμενο του Οριενταλισμού αποτέλεσε, από την αρχή της ανάπτυξης του, όχι μόνο την επεξεργασία μιας βασικής γεωγραφικής διάκρισης, αλλά επίσης, μιας ολόκληρης



έρευνας από συμφέροντα τα οποία αναπτύχθηκαν, με μέσα όπως η θεωρητική έρευνα, η φιλολογική ανασυγκρότηση, η ψυχολογική ανάλυση, η γεωγραφική και η κοινωνιολογική περιγραφή, που όχι μόνο παράγουν αλλά και συντηρούν τη χειραγώγηση της Ανατολής (Said 1996: 24). «Ο Οριενταλισμός οργάνωσε συστηματικά τον εαυτό του γύρω από την απόκτηση ανατολικού υλικού και την ελεγχόμενη διασπορά του ως μια μορφή εξειδικευμένης γνώσης» (Said 1996: 201).

Ο Οριενταλισμός είναι πάνω από όλα ένας λόγος ο οποίος διαμορφώθηκε μέσω μιας μεταβαλλόμενης συνομιλίας με ποικίλες μορφές εξουσίας: αποικιακές, θρησκευτικές, φυλετικές, πολιτισμικές κ.ο.κ. (Said 1996: 24). Όπως τονίζει ο Said, δεν υπάρχει τίποτα το μυστηριώδες ή φυσικό στην εξουσία. Διαμορφώνεται και διαχέεται στην κοινωνία προσποιώντας ένα κύρος, που επιτρέπει την εγκαθίδρυση κανόνων γούστου και αξιών (Said 1996: 32). Η γνώση περί Ανατολής, που προωθεί ο Οριενταλισμός, «ήταν γνώση ελεγμένη και αμετάβλητη, αφού ο *Ανατολίτης* ήταν απ' όλες τις πρακτικές απόψεις, μια πλατωνική ουσία την οποία κάθε οριενταλιστής όφειλε να εξετάσει, κατανοήσει και εκθέσει» (Said 1996: 53). Ο οριενταλιστής μπορεί να μιμηθεί την Ανατολή χωρίς να ισχύει και το αντίστροφο. Αξιοσημείωτο είναι το ότι, εκτιμάται πως από το 1800 μέχρι και το 1950, γράφτηκαν γύρω στις 60 χιλιάδες βιβλία που αφορούν την Ανατολή, χωρίς φυσικά να υπάρχει εξίσου σημαντικός αριθμός βιβλίων από ανατολίτες συγγραφείς όσον αφορά τη Δύση (Said 1996: 247).

Κατανοώντας το φαινόμενο του Οριενταλισμού, ως δομή λόγου, η διαμόρφωση της όποιας Ανατολής από τον Δυτικό διανοούμενο, αποτελεί, όπως έχει ήδη αναφερθεί, μια φαντασιακή εκδοχή της πραγματικότητας και μια ταυτότητα, η οποία επικυρώνει την εξουσιαστική θέση της Δύσης (Yegenoglu 1998: 16). Όπως υποστηρίζει ο Foucault, κάθε λόγος εμπεριέχει τη δύναμη πολλαπλών νοηματοδοτήσεων (Foucault 1972: 134). Ως εκ τούτου αποζητά τους κανόνες της διαμόρφωσης του λόγου, μέσα στον ίδιο το λόγο, με τον

ίδιο τρόπο που οφείλουμε να αποζητήσουμε τους λόγους της εξουσιαστικής κατοχύρωσης της Δύσης έναντι της Ανατολής, στην ίδια τη Δύση (Foucault 1972: 89). Αναφερόμενος στο ρόλο που διαδραματίζουν τομείς όπως η λογοτεχνία, η πολιτική, η φιλοσοφία και οι επιστήμες στην άρθρωση ενός πεδίου λόγου, ο Foucault αναφέρεται σε μια σταδιακή αύξηση στην επίδραση τους, αρχίζοντας από τον 17ο και 18ο αιώνα, με αποκορύφωμα τον 19ο (Foucault 1972: 25). Χρησιμοποιώντας την έννοια του «discourse analysis», η οποία αναφέρεται στην εξουσιαστική δύναμη του λόγου/συστήματος, στις πρακτικές ατομικών και συλλογικών ταυτοτήτων, και την ιδεολογική πλατφόρμα πάνω στην οποία στηρίζονται οι κοινωνικές και οικονομικές δομές (Foucault 1978: 7), «γίνεται κατανοητή η συστηματική πειθαρχία με την οποία η ευρωπαϊκή κουλτούρα κατόρθωσε να χειραγωγήσει ή ακόμα και να παράγει, την Ανατολή πολιτικά, κοινωνιολογικά, στρατιωτικά, ιδεολογικά, και επιστημονικά κατά τη μετά τον Διαφωτισμό περίοδο» (Said 1996: 14).

Συμπερασματικά, παρόλο που ο Οριενταλισμός είναι ένας τρόπος κυριάρχησης και ανασυγκρότησης της Ανατολής, ανταποκρινόταν περισσότερο στην κουλτούρα που τον δημιούργησε παρά στο υποτιθέμενο αντικείμενο του, το οποίο επίσης παρήχθη στη Δύση (Said 1996: 35). Ως εκ τούτου, ο Οριενταλισμός αποτελεί ένα πολύπλοκο φαινόμενο το οποίο δεν αντανάκλαται παθητικά από την κουλτούρα, αλλά αποτελεί μια κατανομή της γεωπολιτικής συνείδησης σε κείμενα που αφορούν διάφορους τομείς, όπως η αισθητική, η οικονομία, η κοινωνιολογία, η ιστορία κ.ο.κ. (Said 1996: 24).

Η Δύση κατάφερε με τα μέσα αυτά να παρουσιάσει την Ανατολή ως έναν «Άλλον» που αυτή καθορίζει. Στον τομέα των τεχνών, ο Οριενταλισμός οπτικοποιεί την διάκριση αυτή, μέσω διαφόρων έμμεσων και άμεσων στοιχείων, όπως η διακόσμηση, οι χώροι, τα αντικείμενα και φυσικά οι άνθρωποι και οι σκηνές που απεικονίζονται. Η μορφή της, ανατολίτισσας, γυναίκας, έπαιξε σημαντικό ρόλο στον Οριενταλισμό, εφόσον σε αυτήν εμπεριέχεται όχι μόνο η εθνική αλλά και η φυλετική διάκριση. Μέσα στον Οριενταλισμό η,

γυμνή και σεξουαλικά παθητικά διαθέσιμη, γυναίκα αποτελεί μια αλληγορία για τον παθητικό κόσμο της Ανατολής, και στο σώμα της αναπαράγονται όλες οι ουσιοκρατικές ταυτότητες που η Δύση χρησιμοποίησε για να περιγράψει το μη δυτικό κόσμο. Τροποντινά η γυναικεία μορφή αποτελεί έναν «Άλλον» που αναπαράχθηκε και χρησιμοποιήθηκε ευρέως, όχι μόνο από καλλιτέχνες του Οριενταλισμού αλλά και από ζωγράφους άλλων κινημάτων, ιδιαίτερα κατά τον 19ο αιώνα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η Γυναίκα ως «Ανατολή» και ως «Άλλος»

### 2.1 Οριενταλισμός και Τέχνη

Η πολυεπίπεδη δομή εξουσίας που έστησε η Δύση απέναντι στον Άλλο και ιδιαίτερα την Ανατολή, μέσα στο πλαίσιο της αποικιοκρατικής της εξάπλωσης, περιλάμβανε και τις τέχνες. Σημαντική έκφανση της συμμετοχής της τέχνης σε αυτή τη δομή, όπως έχει αναφερθεί, υπήρξε ο Οριενταλισμός, που όχι μόνο ως είδος τέχνης αλλά κυρίως ως λόγος, συνέβαλε στη δυτικοποίηση της Ανατολής. Ο Οριενταλισμός αναπτύχθηκε βάση και για χάρη της δυτικής αποικιοκρατίας, σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, με ποικίλες εντάσεις και ποικίλες επισημάνσεις σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες (Irwin 2015: 19). Κυρίαρχες χώρες στον τομέα του Οριενταλισμού, τον 18ο και 19ο αιώνα, υπήρξαν η Μεγάλη Βρετανία και η Γαλλία (Said 1996: 15). «Τόσο οι Βρετανοί όσο και οι Γάλλοι, έβλεπαν την Ανατολή σαν μια γεωγραφική, πολιτισμική, πολιτική, δημογραφική, οικονομική και ιστορική οντότητα πάνω στο πεπρωμένο της οποίας πίστευαν ότι είχαν οι ίδιοι μια παραδοσιακή δικαιοδοσία» (Said 1996: 267). Το φαινόμενο του Οριενταλισμού αναπτύχθηκε μέσα σε αυτά τα πλαίσια, κατά την περίοδο αιχμής της αποικιοκρατίας. Όπως καταδεικνύει ο Said, υπάρχουν αναμφισβήτητα στενοί δεσμοί μεταξύ της δυτικής γνώσης περί Ανατολής και της θέλησης της Δύσης προς το να εξουσιάσει την Ανατολή (Yegenoglu 1998: 15).

Το να πούμε απλώς ότι ο Οριενταλισμός ήταν η εκλογίκευση της αποικιακής κυριαρχίας θα σήμαινε ότι αγνοούμε το βαθμό στον οποίο η αποικιακή κυριαρχία ήταν εκ των προτέρων νομιμοποιημένη από τον Οριενταλισμό. [...] Από τα μέσα του 18ου αιώνα υπήρξαν δύο βασικά στοιχεία στις σχέσεις Ανατολής και Δύσης. Το πρώτο ήταν η αυξανόμενη συστηματική γνώση στην Ευρώπη σχετικά με την Ανατολή, γνώση η οποία ενισχύοταν από την αποικιακή συνάντηση και από την εξαπλούμενη περιέργεια για το παράξενο και το ασυνήθιστο, που εκμεταλλεύτηκαν οι αναπτυσσόμενες επιστήμες της εθνολογίας, φιλολογίας και ιστορίας. Επιπλέον σε αυτή τη συστηματική γνώση ερχόταν να προστεθεί ένα υπολογίσιμο σώμα φιλολογικού υλικού που παρήγαγαν μυθιστοριογράφοι, ποιητές, μεταφραστές και περιηγητές. Το δεύτερο χαρακτηριστικό στις σχέσεις Ευρώπης-Ανατολής ήταν ότι η Ευρώπη βρισκόταν πάντα σε μια θέση ισχύος (Said 1996: 55-56).

Παρόλο που επιφανειακά παρουσιάζεται ως ένα αθώο και αβλαβές πεδίο μάθησης που ενσωματώνει δυτικές μελέτες της Ανατολής, ο Οριενταλισμός είναι αναπόφευκτα εμποτισμένος με δυτικές θρησκευτικές, κοινωνικές και πολιτισμικές προκαταλήψεις (Facos 2011: 140). Η δυτική περιγραφή για την Ανατολή πρέπει να κατανοηθεί ως περιγραφή αποκτημένη μέσω μιας μονόδρομης ανταλλαγής: *αυτός παρατηρεί και καταγράφει, πως αυτοί μιλούν και συμπεριφέρονται* (Said 1996: 195).

Ένα πεδίο όπως ο Οριενταλισμός, έχει μια σφραγιστική και συμπαγή ταυτότητα, που παρουσιάζεται ιδιαίτερα ισχυρή, δεδομένων των δεσμών της με την παραδοσιακή μάθηση (τους κλασικούς, τη Βίβλο, τη φιλολογία), με τους δημόσιους θεσμούς (κυβερνήσεις, εμπορικούς οργανισμούς, γεωγραφικές εταιρίες, πανεπιστήμια) και με το ιδεολογικά προσδιορισμένο γράψιμο (ταξιδιωτικά βιβλία, βιβλία εξερευνήσεων, φαντασία, εξωτικές περιγραφές) (Said 1996: 244).

Με την ευρύτερη έννοια του όρου, η οριενταλιστική τέχνη αναφέρεται σε εικόνες της ζωής, της ιστορίας και της τοπογραφίας τόσο της γεωγραφικής περιοχής μεταξύ Τουρκίας, Εγγύς Ανατολής και Αραβικής Χερσονήσου, όσο και της Βόρειας Αφρικής (Kuehn 2011: 31). Μέσω της οριενταλιστικής τέχνης και λογοτεχνίας, η Ανατολή εκτίθεται στον επισκέπτη ως θέαμα προς κατανάλωση. Όσοι φαντασιώνονταν την Ανατολή από την άνεση των σπιτιών τους συχνά προέβαλαν σε αυτή, ανακριβείς συμπεριφορές, έθιμα και αξίες, που εξυπηρετούσαν τις δυτικές, αποικιοκρατικές, ανάγκες. Τροποντινά, αυτό που συχνά οι δυτικοί καλλιτέχνες απεικόνιζαν, ήταν η συμμετοχή των εθνών τους σε μη δυτικούς πολιτισμούς, κάτι που έχει ζωτική σημασία στην ανάπτυξη της κοινωνικής ιστορίας που η Δύση έγραψε για τον εαυτό της (Facos 2011: 140).

Η τέχνη του Οριενταλισμού, συμβάλλοντας στη δυτική, ουσιοκρατική περιγραφή της Ανατολής, χρησιμοποιεί διάφορα συνθετικά στοιχεία για να πείσει για την νομιμότητα και αλήθεια του θέματος και της σκηνής που απεικονίζει. Κύριο παράδειγμα είναι η λεπτομερής καταγραφή του χώρου και των στοιχείων που περιλαμβάνει. Η σχεδόν εθνογραφικά λεπτομερής απεικόνιση του χώρου, αποτελεί βασικό στοιχείο της τέχνης του Οριενταλισμού.

Ο πίνακας προσποιείται τον ρεαλισμό μιας δημοσιογραφικής εγκυρότητας, με στόχο να πείσει για την αυθεντικότητα των γεγονότων της σκηνής που απεικονίζει. Χρησιμοποιώντας αυτή την τακτική, ο Γάλλος καλλιτέχνης Jean-Léon Gérôme (1824-1904), παρουσιάζει μια, τουλάχιστον επιφανειακά, καθιερωμένη ανατολική δράση, τη γήτευση ενός φιδιού, στο έργο *The Snake Charmer* [Εικ. 2]. Όπως βλέπουμε στο συγκεκριμένο έργο, οι καλλιτέχνες του Οριενταλισμού δεν χρησιμοποίησαν αποκλειστικά το γυναικείο φύλο για την απεικόνιση της ανατολικής ερωτικότητας. Παρόλο που η γυναίκα φαίνεται να χρησιμοποιείται στις περισσότερες περιπτώσεις, το ανδρικό φύλο, και συγκεκριμένα αγόρια νεαρής ηλικίας, πρωταγωνιστούν σε διάφορα έργα. Στη δεδομένη περίπτωση, η βασική μορφή της σκηνής είναι ένα νεαρό αγόρι που χειρίζεται ένα φίδι, μια πρακτική που συμβολίζει τον κίνδυνο που χαρακτηρίζει τη φαντασιακή εκδοχή της Ανατολής, που το έργο απεικονίζει. Όπως σχολιάζει η Linda Nochlin, οφείλουμε, ως θεατές του πίνακα, να παρατηρήσουμε εξίσου το νεαρό αγόρι, τον ερμηνευτή της μελωδίας όσο και το ακροατήριο του και να τους αντιληφθούμε ως ίσα μέρη του ίδιου θεάματος. Οι παρατηρητές, που κάθονται μπροστά από τον εξαιρετικά λεπτομερή ζωγραφισμένο πλακόστρωτο τοίχο που βρίσκεται στο φόντο, είναι εξίσου ξένοι προς το δυτικό κοινό, όσο είναι και η πράξη που παρακολουθούν. Το έργο χαρακτηρίζεται από μια αίσθηση μυστηρίου, αφενός λόγω της επικινδυνότητας που χαρακτηρίζει την πρακτική χειρισμού φιδιών και αφετέρου εξαιτίας της οπτικής γωνίας, μέσω της οποίας παρουσιάζεται μόνο μια οπίσθια όψη αυτού που κρατάει το φίδι. Λόγω της οπτικής γωνίας, δεν δίνεται η ευκαιρία στο θεατή να δει μια πλήρη μετωπική όψη, που θα αποκάλυπτε ξεκάθαρα τόσο το φύλο του παιδιού όσο και την πληρότητα της επικίνδυνης παράστασης του. Η γύμνια του αγοριού, προσθέτει την αίσθηση μιας επικίνδυνης ερωτικότητας στην εικόνα. Το σεξουαλικά φορτισμένο μυστήριο στο κέντρο αυτού του έργου είναι όμως πιο γενικό. Αντιπροσωπεύει το μυστήριο της ίδιας της Ανατολής, έτσι όπως την φαντασιώθηκε και κατασκεύασε το δυτικό εξουσιαστικό βλέμμα.

Επιπρόσθετα, όπως τονίζει η Nochlin, παρόλη τη λεπτομερές απεικόνιση του χώρου, του σώματος του νεαρού, του δέρματος του φιδιού, των χαλιών και του καλαθιού, που λειτουργούν ως διακοσμητικά στοιχεία, απουσιάζει τόσο το στοιχείο του χρόνου όσο και της ιστορίας. Ο χρόνος παραμένει στάσιμος, όπως συμβαίνει σε όλες τις εικόνες που χαρακτηρίζονται ως *γραφικές*, συμπεριλαμβανομένων ακόμα και εικόνων που απεικονίζουν Γάλλους αγρότες της εποχής. Ο *Gérôme* παρουσιάζει έναν κόσμο εκτός τόπου και χρόνου, με έθιμα και τελετουργίες χωρίς συγκεκριμένη χρονικότητα αλλά με αρχιτεκτονική λεπτομέρεια που στόχο έχει να πείσει για το ρεαλισμό του σκηνής. Όπως αναφέρει η Nochlin, η χρονική στασιμότητα του έργου, υποδηλώνει πως ο κόσμος της Ανατολής, είναι ένας κόσμος χωρίς αλλαγές, ανεπηρέαστος από ιστορικά γεγονότα που επηρέασαν δραματικά τις δυτικές κοινωνίες (Nochlin 1989: 35-36). Ωστόσο, τόσο 18ος και όσο και ο 19ος αιώνας έφερε ισχυρές αλλαγές στην Ανατολή, πολλές εκ των οποίων σχετίζονται είτε άμεσα είτε έμμεσα, με τη δυτική εξουσία επί της Ανατολής, και ειδικά με την έντονη γαλλική αποικιοκρατική παρουσία στην Ανατολή, που ο *Gérôme* αποφεύγει να απεικονίσει (Nochlin 1989: 36).

Όπως υποστηρίζει η Nochlin, η απουσία ιστορικότητας και χρονικής αλλαγής στα έργα του *Gérôme*, είναι στενά συνδεδεμένη με μια άλλη εντυπωσιακή απουσία στο έργο: την απουσία απεικόνισης δυτικών ανθρώπων. Δεν υπάρχουν ποτέ Ευρωπαίοι σε *γραφικές* απόψεις της Ανατολής. Πράγματι, μπορεί να ειπωθεί ότι ένα από τα καθοριστικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Οριενταλισμού είναι η εξάρτηση της από μια σταθερή έμμεση παρουσία και άμεση απουσία: αυτή του δυτικού αποικιοκράτη (Nochlin 1989: 36). Ο λευκός, δυτικός, άνθρωπος, είναι βέβαια πάντοτε σιωπηρά παρών σε πίνακες όπως *The Snake Charmer*. Πρόκειται για μια παρουσία ελεγχόμενου βλέμματος, εφόσον το δυτικό βλέμμα είναι αυτό που φέρνει στο προσκήνιο το φαντασιακό κόσμο της Ανατολής, που ο δυτικός καλλιτέχνης παρουσιάζει. Επιπλέον, ο δυτικός άνθρωπος είναι πάντα, τουλάχιστον έμμεσα, παρών ως θεατής, εφόσον για αυτόν είναι που προορίζεται η φαντασιακή αυτή

απεικόνιση του μυστηριώδους και ερωτικού κόσμου της Ανατολής (Nochlin 1989: 37).

Η συστηματική παρατήρηση και περιγραφή της Ανατολής, ως ένα μέρος θεμελιωδώς διαφορετικό από τη Δύση, άρχισε πριν τον συστηματικό Οριενταλισμό, στο πλαίσιο της γενικότερης προσέγγισης του εξωτισμού (Barasch 1998: 194). Όπως αναφέρει ο Peter Mason, στο *Infelicities: Representations of the Exotic* (1998), το εξωτικό είναι μια μορφή αντιπροσώπευσης – «representational effect», και όχι μια ποιότητα που, όπως συχνά υποστηρίζεται από τον Οριενταλισμό, είναι έμφυτη μέσα στο υποκείμενο (Kuehn 2011: 32).

Ο εξωτισμός, προϋπήρχε του Οριενταλισμού, ως ξεχωριστό φαινόμενο, ενώ εμπεριέχεται επίσης ως βασικό χαρακτηριστικό στην οριενταλιστική τέχνη και λογοτεχνία. Αποτελεί μια τάση της ευρωπαϊκής τέχνης, η οποία ήταν επηρεασμένη από πολιτισμούς άλλων χωρών και αποτέλεσε βασική προϋπόθεση για την υιοθέτηση του *εξωτικού στοιχείου* των μη δυτικών περιοχών, όπως αυτό καθορίστηκε από τη Δύση, στη δυτική τέχνη από τον Ευρωπαίο διανοούμενο. Ο εξωτισμός στις τέχνες, απέκτησε μεγάλη απήχηση με την εξάπλωση της δυτικό-ευρωπαϊκής αποικιοκρατίας. Βασικό χαρακτηριστικό της τέχνης που χαρακτηρίζεται ως εξωτική, είναι τα έντονα στοιχεία ερωτισμού και επικινδυνότητας, που καθιστούν τη σκηνή ή/και τους ανθρώπους που αναπαρίστανται, συναρπαστικούς και μυστηριώδεις στα μάτια του Ευρωπαίου (Barasch 1998: 194).

Το γεγονός του ότι μεγάλο μέρος της οριενταλιστικής τέχνης ήταν ερωτική, αναδεικνύει πως σε αυτήν, οι άνδρες θεατές της εποχής βρήκαν μια ασφαλή, αν και φαντασιακή, διέξοδο για παρορμήσεις που ήταν συχνά καταπιεσμένες από τον ορθολογισμό και τον πουριτανισμό που επικρατούσε, τουλάχιστον επιφανειακά, στις σχέσεις των δύο φύλων του 19ου αιώνα στη Δύση (Facos 2011: 157). Η ερωτικότητα της οριενταλιστικής τέχνης εξέφρασε, αφενός, την παρόρμηση των αστικών ανδρών του 19ου αιώνα να ξεφύγουν από την καταπιεστική κοινωνική νομιμοφροσύνη που είχαν καθιερώσει για τον εαυτό τους και, αφετέρου, την επιθυμία τους να ελέγξουν τις γυναίκες κατά τη διάρκεια μιας περιόδου



κατά την οποία άρχισαν να αποζητούν ισότητα (Facos 2011: 158).

Ο ερωτισμός και οι υπαινιγμοί κινδύνου, αποτελούν στοιχεία, συχνά, αλληλένδετα. Συνδέοντας την Ανατολή με τα στοιχεία αυτά μέσω του εξωτισμού, δημιουργείται η εικόνα ενός ερωτικού καταφυγίου για τους δυτικούς, το οποίο είναι απελευθερωμένο από τις περιοριστικές, χριστιανικές, αξίες και τον πουριτανισμό της Δύσης (Facos 2011: 155). Όπως γράφει ο Foucault, «ο χριστιανισμός της Δύσης επιβάλλει κυρώσεις στη σεξουαλικότητα, εγκρίνει ορισμένες μορφές και τιμωρεί τις υπόλοιπες» (Foucault 1991: 122). «Η Ανατολή φαίνεται να υπαινίσσεται όχι μόνο γονιμότητα αλλά και σεξουαλική υπόσχεση όπως και κίνδυνο, αισθησιασμό, και βαθιές γενετήσιες δυνάμεις» (Said 1996: 229), στοιχεία μέσω των οποίων η Δύση κατασκεύασε μια φαντασιακή, εξωτική εικόνα για την Ανατολή. Οι ιδέες της σεξουαλικής εμπειρίας και αθωότητας, της σεξουαλικής κυριαρχίας και της υποτακτικότητας, διαδραματίζουν έναν περίπλοκο ρόλο στο λόγο που διαχωρίζει τη Δύση από τον Άλλο-την Ανατολή. Ο Foucault, αναφερόμενος στην ανάπτυξη λόγων και ουσιοκρατικών δομών που υποστηρίζουν συστήματα εξουσίας, σημειώνει πως οι δομές αυτές παρατηρούνται τόσο στο λόγο περί σεξουαλικότητας όσο και στο δυτικό αποικιακό λόγο για την Ανατολή (Foucault 1978: 7). Η σεξουαλική επιθυμία που χαρακτηρίζει την Ανατολή, παρουσιάζεται ως πειρασμός στον οποίο ο λογικός, δυτικός άνθρωπος οφείλει να αντισταθεί, στρέφοντας τον εαυτό του προς τον Θεό, με στόχο την μετατόπιση και τροποποίηση της ίδιας της επιθυμίας (Foucault 1978: 23).

Για την Ευρώπη του 19ου αιώνα, με την αύξουσα αστικοποίηση της, το σεξ είχε σε αξιοσημείωτο βαθμό, θεσμοποιηθεί [...] εφόσον συνεπάγετο ένα πλέγμα από νόμους, ηθικές, ακόμα και πολιτικές και οικονομικές υποχρεώσεις. [...] Όπως οι διάφορες αποικιακές κτήσεις, πέρα από τα οικονομικά τους οφέλη για τη μητροπολιτική Ευρώπη, χρησίμευαν ως τόποι για να στέλνονται πλεονάζοντες πληθυσμοί εγκληματιών, φτωχοί και άλλοι ανεπιθύμητοι, έτσι και η Ανατολή ήταν ο τόπος όπου μπορούσε κανείς να αναζητήσει μια σεξουαλική εμπειρία η οποία δεν ήταν προσιτή στην Ευρώπη (Said 1996: 231).

Μετατοπίζοντας την ερωτικότητα μιας σκηνής στον «εξωτικό» χώρο της Ανατολής επιτυγχάνεται η απενοχοποίηση της, τόσο στις εικαστικές τέχνες, όσο και στη λογοτεχνία. Εκείνο που, τόσο καλλιτέχνες όσο και συγγραφείς, συχνά αποζητούσαν στην Ανατολή, ήταν «ένας διαφορετικός τύπος σεξουαλικότητας, πιο ελευθεριάζων και λιγότερο φορτωμένος με ενοχές» (Said 1996: 232). Ενώ για κάποιους καλλιτέχνες η Ανατολή αποτέλεσε ένα πραγματικό μέρος, το οποίο θέλησαν να απεικονίσουν, για άλλους υπήρξε μια περιοχή που οι ίδιοι φαντασιώθηκαν ώστε να προβάλλουν σε αυτήν, τις δικές τους ερωτικές επιθυμίες, αποφεύγοντας με αυτόν τον τρόπο το να αντιμετωπίσουν τις συνέπειες της συντηρητικότητας της δυτικής κοινωνίας (Nochlin 1989: 41).

Μερικά από τα θέματα που συχνά απεικονίζονται στον Οριενταλισμό, προέρχονται, πέρα από το υλικό που πρόσφερε η Βίβλος, από τις αρχαιολογικές ανακαλύψεις και τους ήρωες της ρομαντικής λογοτεχνίας. Η λογοτεχνία παρείχε νέες πηγές έμπνευσης: στο έργο του Eugène Delacroix (1798-1863), με τίτλο *Death of Sardanapalus* [Εικ. 3], παρουσιάζεται μια σκηνή από το έργο *Sardanapalus* του ποιητή Λόρδου Βύρωνα (Stanska 2016). Στο έργο του Delacroix, απεικονίζεται ένα ανατολικό σκηνικό, το οποίο λειτουργεί ως ένα πεδίο εθνογραφικής εξερεύνησης. Η σκηνή αυτή συμβαίνει εκτός Δύσης, διατηρώντας έτσι μια ασφαλής φυσική (επιπρόσθετα από τη χρονική) απόσταση από αυτή, κάτι που δίνει στον καλλιτέχνη την ευκαιρία απεικόνισης των δικών του απαγορευμένων επιθυμιών, μέσω αυτών του ετοιμοθάνατου μονάρχη (Nochlin 1989: 42). Τα έντονα κόκκινα και χρυσά χρώματα, απεικονίζουν το ολοκαύτωμα του θρυλικού βασιλιά της Ασσυρίας, που ακούγοντας για την οδυνηρή του ήττα, ζήτησε να καταστραφούν όλα τα πολύτιμα αγαθά του, συμπεριλαμβανομένων των γυναικών του, ενώ στη συνέχεια επέλεξε να καεί μαζί τους (Stanska 2016). Ξαπλωμένος σε ένα πολυτελές κρεβάτι στην κορυφή μιας τεράστιας πυράς, ο Σαρδαναπάλος διατάζει τους ευνούχους και τους αξιωματικούς των παλατιών να κόψουν τους λαιμούς των γυναικών του χαρεμιού του, των σκυλιών και αλόγων του, ώστε τίποτα από

όσα τον ευχαριστούσαν, να μην επιβιώσει μετά τον θάνατο του (Stanska 2016).

Όπως τονίζει η Nochlin, η εικόνα αυτή αποτελεί μια αλληγορία για την εξουσία των Γάλλων ανδρών της εποχής πάνω στις γυναίκες (Nochlin 1989: 42). Ο βασιλιάς, τοποθετημένος στην κορυφή της πυραμίδας, έχει, ακόμα και στις τελευταίες στιγμές της ζωής του, απόλυτη κυριαρχία πάνω στις γυναίκες του χαρεμιού του. Οι γυναίκες και τα ζώα τοποθετούνται στο ίδιο επίπεδο, τόσο φορμαλιστικά, μέσω της πυραμίδας που σχηματίζει η σύνθεση, όσο και ιδεολογικά, εφόσον και οι δύο παρουσιάζονται ως αντικείμενα που ανήκουν στον βασιλιά και ως εκ τούτου αυτός έχει την δύναμη να αποφασίσει το θάνατο τους (Stanska 2016). Μπορούμε να παραλληλίσουμε την κυριαρχία που έχει ο σουλτάνος πάνω στις γυναίκες αυτές, με την κυριαρχία της Δύσης επί Ανατολής, εφόσον το δυτικό βλέμμα πάνω στα χαρέμια της Ανατολής λειτουργεί ως δείκτης της κυριαρχίας του *αρρενωπού κυρίαρχου* υποκειμένου της Δύσης που διέπετε από τον λόγο, επί του *παθητικού θηλυκού* αντικειμένου της Ανατολής που διέπετε από το συναίσθημα. Η παρουσίαση της κυριαρχίας αυτής ως φυσική και δεδομένη, ουσιαστικά δηλώνει μια κατάσταση όπου η *θηλυκή* Ανατολή επιφέρει στον εαυτό της τη δυτική κυριαρχία, γιατί δεν θα μπορούσε να υπάρξει διαφορετικά.

Στο έργο αυτό, ο Delacroix επιχείρησε να απεικονίσει την κυριαρχική θέση της ανδρικής υποκειμενικότητας με διάφορους τρόπους, ενσωματώνοντας τους φόβους και τις επιθυμίες του μεσοαστού άνδρα της εποχής, ίσως και του ίδιου του καλλιτέχνη. Για να το κάνει αυτό, πρώτα πρέπει να τις απομακρύνει από το δικό του χώρο και χρόνο, προβάλλοντας τις σε ένα οριενταλιστικό περιβάλλον και φιλτράροντας τις μέσω της ιστορίας του Σαρδανάπαλου. Παρόλα αυτά, όπως αναφέρει η Nochlin, η εικόνα μιας ομάδας γυμνών γυναικών που δολοφονούνται με σπαθιά δεν έχει ληφθεί από την αυθεντική εκδοχή της ιστορίας του Σαρδανάπαλου (Nochlin 1989: 43), εφόσον παρόλο που πρόκειται για μια απεικόνιση ενός γεγονότος που είχε ήδη περιγράψει από τον Λόρδο Βύρωνα, η ανάμειξη

φαντασιακών στοιχείων του καλλιτέχνη, είναι πάντα παρούσα στη τέχνη του Οριενταλισμού.

Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της συσχέτισης του ερωτισμού με τον πόνο και το θάνατο και την πεποίθηση ότι οι σεξουαλικές σχέσεις συνεπάγονται υποταγή, συχνά βίαιη και καταστροφική, κάτι που εμφανίζεται σε μεγάλο βαθμό στην τέχνη του 19ου αιώνα. Αυτή η αντίληψη ήταν φυσικά ανδρική, αφού κατά την εποχή αυτή, οι γυναίκες απεικονίζονται σχεδόν αποκλειστικά μέσα από τα μάτια των ανδρών. Παρόλο που όλο και περισσότερες γυναίκες εμπλέκονται στο χώρο των τεχνών, η πλειστή καλλιτεχνική παραγωγή εξακολουθεί να ανήκει σε άνδρες καλλιτέχνες (Bade 1979: 6).

Για να κατανοήσουμε την ανδρική κυριαρχία της εποχής, τόσο στο χώρο της τέχνης όσο και γενικότερα, είναι σημαντικό να λάβουμε υπόψιν μας πως η ανδρική εξουσία επί της γυναίκας δεν υπήρξε μόνο στην ιδιωτική φαντασίωση του καλλιτέχνη. Η άποψη της *φυσικής* και *δεδομένης* δικαιοδοσίας των ανδρών στα σώματα ορισμένων γυναικών, τόσο των ιερόδουλων τις οποίες επισκέπτονταν, όσο και των γυναικών και κορών τους, ήταν ευρέως διαδεδομένη κατά την εποχή. Όπως αναφέρει ο Said, «ο Οριενταλισμός ήταν μια αποκλειστικά αρσενική επικράτεια» (Said 1996: 250). Καλλιτέχνες όπως ο Delacroix, είχαν σχεδόν απεριόριστη πρόσβαση στα σώματα των γυναικών που εργάζονταν για αυτούς ως μοντέλα. Συνοψίζοντας, υπήρξε ένα ιδιαίτερο κοινωνικό πλαίσιο, το οποίο καθόρισε τα όρια ορισμένων ειδών συμπεριφοράς, παραχωρώντας στους άνδρες των υψηλών τάξεων της εποχής την κυριαρχία που θεωρούσαν πως δικαιούνταν (Nochlin 1989: 42). Σε αυτό το πλαίσιο, είναι δύσκολο, να φανταστούμε ένα έργο ζωγραφισμένο από μια γυναίκα καλλιτέχνη αυτής της περιόδου, για τον θάνατο της Κλεοπάτρας, με γυμνούς άνδρες σκλάβους να φονεύονται από γυναίκες υπηρέτες, γιατί αυτή το ζήτησε (Nochlin 1989: 42). Το μείγμα του σεξ, της βίας και του εξωτισμού, που παρουσιάζεται στον πίνακα, εμπεριέχεται σε μεγάλο μέρος της γαλλικής οριενταλιστικής ζωγραφικής (Stanska 2016).

Διαφορετικοί καλλιτέχνες, έχουν παρουσιάσει διαφορετικές εκφάνσεις της οριενταλιστικής τέχνης. Στοιχεία όπως χαρέμια, πρίγκιπες, σκλάβοι, πέπλα, χορευτές και χορεύτριες αποτελούν οριενταλιστικά κλισέ που συναντώνται συχνά τόσο στις εικαστικές τέχνες όσο και στην λογοτεχνία του Οριενταλισμού (Said 1996: 231). Οι φαντασιακές δραστηριότητες μέσα στους ιδιωτικούς χώρους ενός ανατολικού χαρεμιού, αποτέλεσαν μια από τις πιο έντονα ερωτικές φαντασιώσεις των δυτικών ανδρών (Facos 2011: 156). Είναι εύκολο να καταλάβει κανείς πως οι σκηνές που παρουσιάζουν χώρους χαρεμιού, δεν θα μπορούσαν να είναι τίποτα άλλο εκτός από φαντασιακές, εφόσον οι ζωγράφοι δεν επιτρέπταν καν να βρίσκονται στο χώρο αυτό, αφού οι μόνοι άνδρες που επιτρέπονταν εκεί ήταν οι ευνούχοι. Η απεικόνιση ενός χαρεμιού αποτελεί ένα κοινό σημείο μεταξύ των οριενταλιστών, με κύριο κοινό παρανομαστή την φιγούρα της γυναίκας ενός χαρεμιού που λειτουργεί ως η ετερότητα του βάρβαρου άνδρα της Ανατολής (Ali 2015: 39).

Ο όρος *χαρέμι* είναι συνδεδεμένος με εικόνες ενός δωματίου γεμάτου από όμορφες γυναίκες, των οποίων ο μοναδικός σκοπός στη ζωή ήταν να ευχαριστήσουν τον σεξουαλικό τους κατακτητή. Μέσα στο πλαίσιο του Οριενταλισμού, το χαρέμι αποτελεί το χώρο στον οποίο πραγματώνεται η δυτική φαντασίωση: αμέτρητες όμορφες γυναίκες που όχι μόνο περιμένουν τον αρσενικό αφέντη ώστε να του προσφέρουν ευχαρίστηση αλλά συχνά προσφέρουν ευχαρίστηση η μια στην άλλη (Facos 2011: 156). Ωστόσο, ένα χαρέμι απαρτιζόταν επίσης από νόμιμες συζύγους και άλλες ερωτικές συντρόφους του σουλτάνου αλλά και από υπηρέτες και υπηρέτριες αλλά και, συχνά γυναίκες, συγγενείς του σουλτάνου. Το χαρέμι ήταν το απόλυτο σύμβολο της εξουσίας και του πλούτου του σουλτάνου. Οι πλείστοι από τους άνδρες και τις γυναίκες μέσα στο χαρέμι αγοράζονταν από τον σουλτάνο ως σλάβοι, ώστε να εξασφαλιστεί η υπακοή τους σε αυτόν. Κάποιες από τις γυναίκες του χαρεμιού, αριθμούσαν το προσωπικό χαρέμι του σουλτάνου, το οποίο ελεγχόταν από την Βαλιδέ σουλτάνα (Valide Sultan) που συνήθως ήταν η μητέρα του σουλτάνου, ενώ άλλες

αποστέλλονταν ως δώρα σε αξιόλογα μέλη της οθωμανικής ελίτ. Ένα άλλο αναπόσπαστο κομμάτι του χαρεμιού, αποτέλεσαν οι ευνούχοι, που θεωρούνταν κάτι λιγότερο από άνδρες λόγω του ακρωτηριασμού των γεννητικών τους οργάνων και ως εκ τούτου η είσοδος τους στα χαρέμια ήταν επιτρεπτή εφόσον θεωρείτο πως για αυτούς οι γυναίκες του χαρεμιού δεν αποτελούσαν ερωτικό πειρασμό, άρα δεν αποτελούσαν ανταγωνισμό για τον σουλτάνο. Ομοίως, οι γυναίκες σκλάβοι του χαρέμι αποτελούσαν κυρίως λευκά χριστιανικά κορίτσια, δεδομένου ότι οι μουσουλμάνες γυναίκες απαγορευόταν να συμμετέχουν στα χαρέμια ως ερωτικές σκλάβες (Parkes 2019). Αυτό μπορεί να εξηγήσει, τουλάχιστον επιφανειακά και ως ενός σημείου, το ότι στις απεικονίσεις χαρεμιών και οδαλίσκων, οι γυναίκες είναι επί το πλείστον λευκές, παραπέμποντας στο ότι πρόκειται για γυναίκες της Δύσης που κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες κατέληξαν στο χαρέμι κάποιου σουλτάνου. Φυσικά η εμφάνιση των γυναικών είναι λογικό πως οφείλεται, όπως άλλωστε και ολόκληρη η σκηνή, στη φαντασία του καλλιτέχνη, εφόσον αρκετοί καλλιτέχνες δημιούργησαν έργα με αυτή τη θεματική, χωρίς καν να επισκεφτούν ποτέ κάποιο χαρέμι ή ακόμα και την Ανατολή γενικότερα (Facos 2011: 156). Γνωρίζοντας την Ανατολή, συχνά, μέσω λογοτεχνικών έργων, δημιούργησαν μια Ανατολή που φαντάζονταν από την άνεση των στούντιο τους (Lemaire 2008: 122). Παρόλα αυτά, η συστηματική παρουσίαση και περιγραφή της «ανατολικής σεξουαλικότητας», την μετέτρεψε σε ένα στερεότυπο, το οποίο πήρε τη μορφή ενός, προσιτού προς τη μαζική κουλτούρα, εμπορεύματος, με αποτέλεσμα να μπορεί να χρησιμοποιηθεί από συγγραφείς και καλλιτέχνες που δεν επισκέφθηκαν ποτέ την Ανατολή (Said 1996: 232).

Σημαντικό παράδειγμα είναι ο Γάλλος καλλιτέχνης Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), ο οποίος ήταν αναμφισβήτητα εμπνευσμένος από γραπτά της Αγγλίδας Λαίδης Mary Wortley Montagu (1689-1762), στα οποία περιγράφει μια ερωτική εικόνα για την Ανατολή και τις γυναίκες της (Facos 2011: 156). Στο έργο *The Turkish Bath* [Εικ. 4], ο Ingres συνδύασε σε έναν καμβά πολλές γυναικείες μορφές, τις οποίες είχε επίσης

χρησιμοποιήσει σε διάφορα άλλα έργα του. Μια από αυτές είναι η γυναίκα με το τουρμπάνι και το μουσικό όργανο στο πρώτο επίπεδο, στην οποία αναγνωρίζουμε τη μορφή που απεικονίζει στο έργο *The Valpinçon Bather* [Εικ. 5] (Lemaire 2008: 202), στο οποίο, όπως γίνεται και στο *Moorish bath* [Εικ. 6], που αναλύεται πιο κάτω, το γυμνό σώμα τονίζεται λόγω της αντίθεσης που δημιουργείται μεταξύ αυτού και των υφασμάτων που υπάρχουν στον περιβάλλον χώρο. Φέρνοντας την προοπτική κοντά στον παρατηρητή, ξεδιπλώνει τα γυμνά σώματα των γυναικών, στον επιφανειακά συμπιεσμένο χώρο της σύνθεσης, πιθανόν για να φέρει αντιμέτωπο τον θεατή με το γυμνό που έχει μπροστά του. Παρότι για τη σκηνή αυτή, ο Ingres χρησιμοποίησε ως βασική πηγή τις αναφορές της Λαίδης Montagu σχετικά με την επίσκεψη της σε τουρκικό λουτρό, αγνόησε την επιμονή της ότι η συμπεριφορά των γυναικών εκεί ήταν απόλυτα ευπρεπές, ώστε να δημιουργήσει μια σεξουαλικοποιημένη εικόνα του χώρου αυτού, που συμβαδίζει με τους προϋπάρχον μύθους της Ευρώπης περί Ανατολής (Lewis 1996: 129). Φυσικά, ο Ingres, ως άνδρας δεν είχε το δικαίωμα να μπει σε λουτρό γεμάτο γυναίκες, οπότε είναι ξεκάθαρο πως απεικονίζει τις σεξουαλικές φαντασιώσεις, τόσο του ιδίου όσο και των ανδρών της εποχής γενικότερα. Οι γυναίκες που απεικονίζονται, παρότι βρίσκονται σε ένα ανατολικό σκηνικό, έχουν λευκές επιδερμίδες που παραπέμπουν στα δυτικά πρότυπα ομορφιάς της εποχής, αφενός λόγω του, όπως έχει αναφερθεί, συχνά τα μέλη του χαρεμιού ήταν λευκές γυναίκες και αφετέρου γιατί αυτές εξυπηρετούσαν τη δυτική φαντασίωση της συγκεκριμένης περιόδου (Ismailinejad 2015: 77). Το έργο αυτό θεωρείται ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά για την τέχνη του Οριενταλισμού, εφόσον εξερευνά τα όρια της αισθητικής του ερωτισμού (Lemaire 2008: 202). Μέσα από το παιχνίδι μεταξύ των αισθησιακά γυμνών και παθητικά ξέντυτων μορφών, οι πίνακες του Ingres φέρνουν τους θεατές αντιμέτωπους, με τις δικές τους σεξουαλικές φαντασιώσεις και ευαισθησίες, αναγκάζοντας τους να αναλάβουν την ευθύνη που αυτές φέρουν (Siegfried 2009: 68-69). Αυτές οι, επί το πλείστον, φαντασιακές απεικονίσεις γυμνών και ημί-γυμνών

γυναικών σε ιδιωτικούς χώρους, «σε κατάσταση ευχάριστης ευαισθησίας», ήταν ένας τρόπος για τον ζωγράφο, ο οποίος ζει με ασφάλεια εκτός του πεδίου παρατήρησης, να επιβεβαιώσει την αποικιακή εξουσία της Ανατολής, τουλάχιστον αυτής που δημιούργησε μέσω της φαντασίας του (Kabbani 2008: 121).

Όπως κάνει ο Ingres στο *Turkish Bath*, ο Géricome στο έργο *Moorish Bath* [Εικ. 6], προσφέρει στον θεατή μια ματιά σε μια ιδιωτική στιγμή του κόσμου και της ζωής στην Ανατολή, έτσι όπως αυτός την φαντασιώθηκε. Ο Géricome στράφηκε προς τον Οριενταλισμό μετά το ταξίδι του στην Αίγυπτο το 1856. Στο *Moorish Bath*, απεικονίζει μια γυναίκα σε ένα ιδιωτικό λουτρό, μια σκηνή που για λόγους που έχουν ήδη αναφερθεί, σίγουρα δεν είδε ποτέ από κοντά. Το θέμα των Ευρωπαίων γυναικών τις οποίες συνόδευαν σκουρόχρωμες σκλάβες ήταν δημοφιλές από τον 18ο αιώνα. Συνθετικά, το έργο προσφέρει μια αισθητικά εντυπωσιακή χρωματική αντίθεση, που δημιουργείται τοποθετώντας το χλωμό, γυμνό σώμα της γυναίκας που λούζεται και το σκούρο χρώμα του σώματος της σκλάβας της το ένα δίπλα στο άλλο, μέσα σε ένα ηλιόλουστο εσωτερικό ενός λουτρού. Εδώ, ο θεατής είναι ένας απαρατήρητος ηδονοβλεψίας που παρατηρεί το λουτρό μιας νεαρής γυναίκας, η γύμνια της οποίας τονίζεται με την αντίθεση που προκαλεί η, τουλάχιστον μερικώς, ντυμένη υπηρέτρια και ο σωρός από πολύχρωμα υφάσματα που διαχέονται πάνω από τον τοίχο. Ενώ το γυμνό και ο συνδυασμός φυλών δίνουν στον πίνακα μια εξωτική αίσθηση, η ασάφεια του τίτλου και της λεπτομέρειας στο χώρο επιτρέπει στους θεατές να φανταστούν αυτές τις σκηνές είτε ως αρχαίες είτε ως σύγχρονες, ενισχύοντας τις δυτικές αντιλήψεις για το χώρο της Ανατολής ως έναν τόπο όπου ο χρόνος σταμάτησε να προχωρά (Facos 2011: 158).

Ενώ πριν την Γαλλική Επανάσταση του 1789, στην τέχνη επικρατούσε το ανδρικό γυμνό, μετά από αυτήν το θηλυκό γυμνό επανεμφανίστηκε ως μέρος, φαντασιακών και μη, σκηνών, αλλάζοντας την παράδοση ανδρικού γυμνού που μέχρι τότε κυριαρχούσε στην ακαδημαϊκή τέχνη (Siegfried 2009: 73). Το γυναικείο γυμνό στην τέχνη έχει ερωτικοποιήσει



κυρίως λευκές, και, τουλάχιστον εμφανισιακά, δυτικές γυναίκες. Όπως βλέπουμε στο *Moorish Bath*, η παρουσίαση γυναικών με σκούρο χρώμα, γίνεται με την τοποθέτηση τους στο ρόλο των υπηρετριών/σκλάβων. Το, όχι απολύτως αλλά εν μέρει γυμνό, σώμα μιας υπηρέτριας αντιπαραβάλλεται με τη δυτική έννοια της ομορφιάς που συμβολίζεται από το λευκό, μαλακό και περιποιημένο σώμα μιας γυναίκας του χαρεμιού (Polinska 2000: 47). Όπως αναφέρει η Reina Lewis στο *Gendering Orientalism: Race, Femininity, and Representation* (1996), μερικά από τα παραδείγματα απεικόνισης των γυναικών ως σεξουαλική ιδιοκτησία των ανδρών, προέρχονται από σκηνές μη δυτικών θεμάτων που αφορούν λευκές θηλυκές σκλάβες ή/και *απαγορευμένες* μουσουλμάνες γυναίκες (Polinska 2000: 47). Στην ευρωπαϊκή ζωγραφική ο συνδυασμός μιας σκουρόχρωμης γυναίκας που βρίσκεται στο ρόλο σκλάβας ή υπηρέτριας και ενός ανατολίτικου χαρεμιού ή εσωτερικού χώρου με λευκές, ντυμένες ή γυμνές, γυναίκες αντιπροσωπεύει τον συνδυασμό δύο ξεχωριστών πτυχών των σχέσεων της δυτικής Ευρώπης με τον κόσμο που αυτή κυριάρχησε και εκμεταλλεύτηκε μέσω του αποικισμού και του εμπορίου υλικών αγαθών αλλά και σκλάβων (Pollock 1999: 294). Τροποντινά, ο καλλιτέχνης, ζωγραφίζοντας την αντίθεση μεταξύ σκούρου και ανοιχτού χρώματος, σκλάβας και οδαλίσκης, απεικονίζει τις αντιθέσεις Δύσης και Ανατολής, εξυπηρετώντας έμμεσα τη δυτική προπαγάνδα της αποικιοκρατίας, που φέρει μηνύματα φυλετικής καθαρότητας και ανωτερότητας. Πρόκειται για μια ακόμη ετερότητα – το λευκό είναι τόσο λευκό γιατί αντιπαραβάλλεται με το σκούρο και το αντίστροφο, ενώ ταυτοχρόνως επισημαίνονται άλλες ετερότητες, που παρουσιάζονται μέσα στην τέχνη του Οριενταλισμού, όπως η ετερότητα γυναίκα και άνδρα, Δύσης και Ανατολής. Συμπερασματικά, η απεικόνιση γυμνού στην τέχνη, είναι ένα περίπλοκο φαινόμενο που εμπεριέχει τις επικρατούσες ιδέες μιας δεδομένης εποχής, όπως ο σεξισμός, ο ετεροσεξισμός, ο ιμπεριαλισμός κ.ο.κ. Αυτό που φαίνεται να παραμένει σταθερό, ανεξαρτήτως της χωροχρονικότητας ενός έργου, είναι η διχοτόμηση μεταξύ της ενεργού παρουσίας του άνδρα

καλλιτέχνη, και θεατή, και της παθητικής παρουσίας της γυμνής γυναίκας που απεικονίζεται (Polinska 2000: 48).

Στη γαλλική οριενταλιστική τέχνη το γυμνό αποτελεί βασικό στοιχείο στις σκηνές χαρεμιού, όπως βλέπουμε και στους πίνακες που έχουν ήδη αναφερθεί. Συγκριτικά, οι Βρετανοί ζωγράφοι τείνουν να είναι πιο επιφυλακτικοί, ζωγραφίζοντας τις φαντασιακές γυναίκες του χαρεμιού, τουλάχιστον μερικώς, ντυμένες (Ali 2015: 39). Οι πίνακες του John Frederick Lewis (1804-1876), *The Hhareem* (1850) [Εικ. 7], και *The Reception* (1873) [Εικ. 8], αποτελούν παραδείγματα της τάσης αυτής, στα οποία παρά την παρουσία ρούχων, το χαρέμι εξακολουθεί να απεικονίζεται ως χώρος πολυτέλειας, με μια ατμόσφαιρα εξωτισμού και μια «ερωτική φόρτιση» (Lewis 1996: 111). Φεύγοντας από την Αγγλία το 1837, ο Lewis έζησε και δούλεψε στο Κάιρο, κατά τη διάρκεια μιας εποχής όπου οι Ευρωπαίοι, ανακάλυπταν και (ανα)κατασκεύαζαν την τέχνη της περιοχής. Πολλοί από τους πίνακες του απεικονίζουν τους ιδιωτικούς και κοσμικούς χώρους του Καΐρου τους οποίους ζωγράφιζε μέσω της μνήμης, μετά την αποχώρηση του από το Κάιρο. Συχνά τα έργα του Lewis καταφέρνουν, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο, να πείσουν τον θεατή για την αυθεντικότητα τους, μέσω της εξαιρετικής αρχιτεκτονικής λεπτομέρειας που εμπεριέχουν, η οποία όπως έχει αναφερθεί, χρησιμοποιείται για να πείσει για το ρεαλισμό της σκηνής (Williams 2001: 228), έστω και αν πρόκειται για μια φαντασιακή εκδοχή του πως ο καλλιτέχνης ερμήνευσε τον κόσμο του Καΐρου, και όχι του πως πραγματικά, ο κόσμος αυτός, ήταν. Σε έργα όπως το *The Hhareem*, το οποίο ζωγράφισε κατά τη διάρκεια της διαμονής του στο Κάιρο, και αρχικά είχε τον τίτλο *The Hareem of a Mameluke Bey, Cairo: The Introduction of an Abyssinian Slave*, εμπεριέχονται όλα τα στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζουν την μετέπειτα δουλειά του, όπως το έντονο φως και τα θερμά χρώματα, η ακριβής αναπαράσταση των φυσιοκρατικών λεπτομερειών και τα λεπτομερές επαναλαμβανόμενα μοτίβα. Στο αριστερό μέρος της σύνθεσης, ένας νεαρός κάθεται σταυροειδώς, έχοντας δίπλα του, από την δεξιά του πλευρά

μια, προφανώς εξημερωμένη, γαζέλα που ξαπλώνει, και από την άλλη, τέσσερις γυναίκες (Williams 2001: 228). Αναλύοντας το έργο, με επίκεντρο το φύλο, η ανδρική παρουσία φαίνεται να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στην διαρρύθμιση της σύνθεσης εφόσον βρίσκεται ανάμεσα στην γαζέλα και τις γυναικείες φιγούρες, που θεωρώ πως αποτελούν δύο μορφές της *δαμασμένης* υποκειμενικότητας. Η γαζέλα, ένα ον λεπτόσωμο, ζωηρό και εκ φύσεως του ελεύθερο, έχει σε αυτή τη περίπτωση εξημερωθεί, πιθανόν από τον άνδρα που κάθεται δίπλα της. Θεωρώ πως το ίδιο μπορεί να λεχθεί και για τις γυναίκες που απεικονίζονται στο έργο. Άνετα ξαπλωμένες η μια δίπλα στην άλλη και απόλυτα απαθείς, φαίνεται να έχουν εξημερωθεί από την ανδρική υποκειμενικότητα, είτε αυτή πρόκειται για την ανδρική φιγούρα που παρουσιάζεται στον πίνακα, είτε πρόκειται για τον σουλτάνο στον οποίο ανήκει το χαρέμι, και κατ' επέκταση και οι ίδιες. Με την ίδια λογική, η γυναικεία φιγούρα αντικατοπτρίζει μια εξημερωμένη Ανατολή, η οποία έχει εξημερωθεί πρωταρχικά από τον δυτικό αποικιοκράτη, μετά από τον δυτικό καλλιτέχνη και διανοούμενο και αργότερα από τον δυτικό θεατή. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η γυναίκα αποτελεί ένα σύμβολο, που εξετάζεται βάση του στοιχείου της οπτικής ευχαρίστησης (Ferne 1995: 298).

Η απεικόνιση σκηνών ενός χαρεμιού, προσφέρει το ιδανικό σκηνικό ερωτικών φαντασιώσεων, στις οποίες πρωταγωνιστούν κυρίως λευκές γυναίκες, με δυτικό-ευρωπαϊκά εμφανισιακά χαρακτηριστικά της εποχής, χωρίς όμως να φέρουν μαζί τους οποιονδήποτε περιορισμό της Δύσης, εφόσον μετατοπίζονται μακριά από αυτή. Η φαντασιακή απεικόνιση ανατολικών σκηνών, στην οποία καταφεύγουν οι πλείστοι οριενταλιστές, αποτελεί ένα ατελές είδος γνώσης, το οποίο ισχυρίζονται ότι είναι το κύρος της εξουσίας τους. Φαίνεται να είναι τόσο σίγουροι για την απεικόνιση της Ανατολής και των κατοίκων της, σαν να τους γνωρίζουν καλύτερα από ότι οι ίδιοι γνωρίζουν τον εαυτό τους (Ismailinejad 2015: 77).

Φυσικά, η απεικόνιση της γυναίκας βάση κυρίαρχων ιδεών που οι δυτικοί άνδρες καλλιτέχνες καθιέρωσαν, δεν περιορίζεται στην τέχνη του Οριενταλισμού. Η γυναίκα,

αποτελέσει έναν «Άλλο» που καλλιτέχνες διαφόρων κινημάτων και χρονικών περιόδων θέλησαν να αναπαραστήσουν, συχνά δημιουργώντας φαντασιακές εκδοχές της γυναικείας υποκειμενικότητας που εξακολουθούν μέχρι σήμερα να επηρεάζουν τη θέση της γυναίκας στην τέχνη και την κοινωνία γενικότερα.

## 2.2 Η γυναικεία μορφή στην Οριενταλιστική τέχνη

Η ανάπτυξη των φεμινιστικών ιδεών παρέχει ένα σημαντικό υπόστρωμα, για την εξέταση της οριενταλιστικής τέχνης, εφόσον πολλές πτυχές της δυτικής στάσης απέναντι στην Ανατολή συνδέονται με τις έννοιες του φύλου και τις αντιλήψεις για τη θέση των γυναικών στην κοινωνία τόσο της Δύσης όσο και της Ανατολής (MacKenzie 1995: xviii). Μέσω του Οριενταλισμού, παρατηρείται μια ομοιογενοποίηση των μη δυτικών κοινωνιών και των γυναικών που ζουν στις κοινωνίες αυτές, με αποτέλεσμα να παγιδούνται σε ουσιοκρατικές ταυτότητες που δόθηκαν από τους δυτικούς *διανοούμενους*. Οι μη δυτικές γυναίκες περιγράφονται ως θεμελιωδώς διαφορετικές από τις δυτικές, και ορίζονται βάση χαρακτηριστικών όπως η άγνοια, η φτώχεια και η ασυγκράτητη σεξουαλικότητα, σε αντίθεση με τις γυναίκες της Δύσης που θεωρούνται μορφωμένες, σύγχρονες και συγκρατημένες. Λόγω αυτών των χαρακτηριστικών παράγεται η εικόνα μιας «τριτοκοσμικής γυναίκας» που διέπεται από μια σεξουαλική διαφορετικότητα» (Mohanty 2003: 50-51). Τόσο στη λογοτεχνία όσο και στις καλές τέχνες, «οι γυναίκες είναι συνήθως τα δημιουργήματα μιας αρσενικής εξουσιαστικής φαντασίας. Εκφράζουν απεριόριστη σεξουαλικότητα, είναι περισσότερο ή λιγότερο ηλίθιες, και πάνω από όλα είναι πρόθυμες» (Said 1996: 250). Αναπόφευκτα, η εικόνα αυτή συνεισφέρει στη δημιουργία μιας δυτικής μονολιθικής και ομοιογενούς θεωρίας για το τι θεωρείται «διαφορετικότητα του τρίτου κόσμου» (Mohanty 2003: 50-51). Εν τέλει, μέσω της οριενταλιστικής τέχνης παρουσιάζονται φαντασιακές εκδοχές για τη γυναίκα της Ανατολής, οι οποίες συμβάλουν στη μελέτη και κατανόηση του

τρόπου με τον οποίο ο δυτικός άνθρωπος αντιμετώπισε την Ανατολή ενώ ταυτόχρονα αποτελούν έναν από τους παράγοντες που διευρύνουν το χάσμα μεταξύ Δύσης και Ανατολής (Hasan 2005: 29).

Σε αυτό το πλαίσιο, οι οδαλίσκρες του Ingres, παρείχαν στους Γάλλους, εικόνες σεξουαλικών φαντασιώσεων, απαλλαγμένες από τις συμβάσεις της Δύσης (Facos 2011: 157). Η γοητεία της πλήρης υποταγής των γυναικών σε ένα εξωτικό, ανατολίτικο περιβάλλον διερευνάται σε εικόνες όπως τα έργα *La grand odalisque* [Εικ. 9] και *Odalisque a l'esclave* [Εικ. 10]. Στο έργο με τίτλο *La grand odalisque*, ο Ingres ακολουθεί την παράδοση του ξαπλωμένου γυναικείου γυμνού. Είτε πρόκειται για μια μυθολογική μορφή όπως την Αφροδίτη του *Rokeby Venus* [Εικ. 11], είτε για μια οδαλίσκη που έζησε σε κάποιο χαρέμι, υπηρετώντας τις σεξουαλικές επιθυμίες του σουλτάνου, και οι δύο λειτουργούν ως εικόνες ανδρικής, δυτικής φαντασίωσης, εφόσον κάθε μια από αυτές, έχει απομακρυνθεί από τον δεδομένο χρόνο και χώρο ύπαρξης της, είτε πρόκειται για το χώρο της αρχαίας μυθολογίας, είτε για τον, όπως παρουσιάζεται, γεωγραφικά, ιδεολογικά και πολιτισμικά μακρινό και χωρίς χρονικότητα, κόσμο της Ανατολής. Παρομοίως, στο *La grand odalisque* [Εικ. 9], ο Ingres μεταφέρει τον θεατή σε μια φαινομενικά μακρινή γη, για το παριζιάνικο κοινό της δεύτερης δεκαετίας του 19ου αιώνα. Στο πρώτο επίπεδο του πίνακα βλέπουμε μια γυναίκα που ξαπλώνει, φορώντας τίποτα άλλο εκτός από κοσμήματα και ένα τουρμπάνι. Παρόλο που έχει γυρισμένη την πλάτη της στον θεατή, στρέφει το κεφάλι της προς αυτόν, σαν να κοιτάζει κάποιον που μόλις εισήλθε στο δωμάτιό της (Zygmunt 2017). Το βλέμμα της φαίνεται να ατενίζει τον (άνδρα) θεατή με ματιά παθητικής διαθεσιμότητας (Facos 2011: 157). Σε αντίθεση με άλλα έργα του Ingres, η σκηνή του *La Grande Odalisque* διαδραματίζεται μόνο στο πρώτο επίπεδο. Το δεύτερο επίπεδο ή αλλιώς το φόντο του έργου, είναι κατά κύριο λόγο μαύρο, με εξαίρεση την κουρτίνα. Η μισάνοιχτη κουρτίνα, παραπέμπει στο ότι ο χώρος αυτός είναι ιδιωτικός και ως εκ τούτου, ο καλλιτέχνης/θεατής είναι μόνος μαζί της.

Επιπρόσθετα, η έλλειψη φυσικού φωτός και συγκεκριμένων στοιχείων διακόσμησης του χώρου, που βλέπουμε σε άλλα έργα όπως το *L'Odalisque à l'esclave* [Εικ. 10], θέτουν το *La Grande Odalisque* σε ένα πλαίσιο χωρίς καθορισμένο χρόνο και χώρο. Στο έργο αυτό, μπορούμε να δούμε τη γραμμικότητα που ήταν τόσο σημαντική για τον, δάσκαλο του Ingres, τον Jacques-Louis David (1748-1825), όσο και για το γαλλικό νεοκλασικισμό ευρύτερα. Τόσο η γραμμικότητα του έργου όσο και η έλλειψη στοιχείων στο πίσω επίπεδο, είναι κοινά χαρακτηριστικά σε έργα του Ingres και του David, όπως βλέπουμε και στο *Portrait of Madame Récamier* του David [Εικ. 12]. Στη γυναίκα που απεικονίζει ο David βλέπουμε επίσης την ίδια στάση σώματος με αυτή της οδαλίσκης του Ingres. Παρόλα αυτά, κοιτάζοντας το σώμα της οδαλίσκης, και ιδιαίτερα την επιμήκη πλάτη και το δεξί της χέρι, ο θεατής μπορεί να παρατηρήσει το πόσο ο Ingres απομακρύνθηκε από το ιδιαίτερο στυλ του David όσον αφορά την απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής. Ο David ιδανικοποιεί το ανθρώπινο σώμα, παρουσιάζοντας το όχι όπως είναι, αλλά όπως αυτός το φαντάστηκε, με ανατομικά τέλειες αναλογίες και λεπτομέρειες. Σε αντίθεση με τις μεθόδους που ακολουθούσε ο δάσκαλος του, ο Ingres ζωγράφησε το κορμί της οδαλίσκης, σχεδόν μανιεριστικά, παραμορφώνοντας το σώμα της, πιθανών για να προσθέσει σε αυτό ελαστικότητα και κομψότητα (Zygmunt 2017).

Ο παραμορφωμένος κορμός του σώματος της οδαλίσκης, δίνει την εντύπωση ενός σώματος με απεριόριστη ευλυγισία. Κατ' επέκταση, το σώμα της προσφέρεται ως ένα σώμα που μπορεί να διεγείρει ερωτικές φαντασιώσεις που σώματα άλλων οδαλίσκων δεν θα μπορούσαν να ικανοποιήσουν (Facos 2011: 157). Η πλάτη της φαίνεται να έχει δύο ή τρεις περισσότερους σπονδύλους από όσους υπάρχουν σε ένα ανατομικά ορθό σώμα. Επιπλέον, είναι ανατομικά απίθανο το κάτω αριστερό της πόδι να συναντήσει το γόνατο στη μέση του πίνακα ή το να φτάσει μέχρι το ισχίο της ο αριστερός της μηρός. Η οδαλίσκη του Ingres είναι μια γυμνή Άλλη από την Ανατολή και κανένα ρούχο δεν μπορεί να συγκαλύψει τις

επιμηκύνσεις και τις ανατομικές ανακρίβειες του σώματός της (Zygmunt 2017). Είναι σαφές ότι αυτό δεν είναι ένα πραγματικό γυναικείο σώμα, αλλά ένα σώμα έτσι όπως το θέλησε ο Ingres, τουλάχιστον για τη σύνθεση αυτού του πίνακα. Ο πίνακας είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του πως αντιμετωπίζεται η γυναικεία υποκειμενικότητα μέσα στη τέχνη του Οριενταλισμού. Θεωρώ αξιοσημείωτο το ότι στο έργο αυτό είναι εμφανές το πως η γυναικεία υποκειμενικότητα σχεδόν αφαιρείται από τη μορφή της γυναίκας. Κατά την άποψη μου, η μορφή αυτή είναι πλέον ένα *άδειο σώμα* που ο καλλιτέχνης δικαιούται να παραμορφώσει, να απεικονίσει και να παρουσιάσει μέσα σε όποια σκηνή ή/και φαντασίωση επιθυμεί, ακριβώς λόγω του ότι το αντιμετωπίζεται ως ένα ακόμη, σχεδόν άψυχο, στοιχείο της σύνθεσης εφόσον η υποκειμενικότητα της γυναικείας ύπαρξης, ως ένα πολύπλοκο σκεπτόμενο, παραβλέπετε για χάρη της φαντασίωσης ενός άβουλου, παθητικού και σεξουαλικά διαθέσιμου σώματος. Εν τέλει, μπορούμε να πούμε πως τόσο ο David όσο και ο Ingres προσπάθησαν να επιτύχουν την ίδια τελική εξιδανίκευση της ανθρώπινης μορφής, αν και προσπάθησαν να το κάνουν με διαφορετικούς τρόπους (Zygmunt 2017).

Πιο κοντά στον κλασικισμό, ίσως όχι του David αλλά γενικότερα, πιθανών να βρίσκεται ο Delacroix. Για τον Delacroix, η Ανατολή ήταν η πιο αγνή εκδήλωση ενός σύγχρονου κλασικισμού. Όπως υποστηρίζει ο Gerard-Georges Lemaire, η επίσκεψη του Delacroix στο Μαρόκο τον βοήθησε να αναπτύξει μια νέα προσέγγιση στην τέχνη του. Είχε φθάσει σε ένα διαφορετικό ορισμό του κλασικισμού (Lemaire 2008: 214). Η τεχνική του Delacroix ήταν πολύ πιο χαλαρή από το ακαδημαϊκό πρότυπο που ορίστηκε από τον David, τεχνική που τον 18ο αιώνα συνδέθηκε με τη θηλυκότητα. Αυτή η απόκλιση από τη σύγχρονη ακαδημαϊκή πρακτική πρότεινε μια προνομιακή θέση των αισθήσεων έναντι της λογικής. Ταξιδεύοντας στη Βόρεια Αφρική το 1832, στο πλαίσιο διπλωματικής αποστολής στο Μαρόκο με στόχο τη διαπραγμάτευση των συνόρων της νεότερης αποικίας της Αλγερίας, ο Delacroix δημιούργησε έργα όπως το *Women of Algiers in their Apartment* [Εικ. 13] (Facos

2011: 161). Το έργο, όπως σχολιάζει ο Lemaire, χαρακτηρίζεται από μια δυναμική ισορροπία ανάμεσα στην κλασική σύνθεση του έργου και τη χρήση έντονων θερμών χρωμάτων (Lemaire 2008: 214). Τα κοσμήματα των γυναικών, τα πλούσια ενδύματα και η χαλαρή στάση των γυναικών δίνουν την αίσθηση μιας εφησυχαστικής πολυτέλειας. Στον πίνακα αυτό φαίνεται να συμπεριλαμβάνονται επιθυμητά γυναικεία χαρακτηριστικά, τα οποία στη Δύση κατανέμονται μεταξύ τριών διαφορετικών κατηγοριών: πόρνες που προσφέρουν ευχαρίστηση, υπάκουες υπηρέτριες και πιστές σύζυγοι. Αυτές οι γυναίκες φαίνονται ικανοποιημένες με τη θέση τους στο χαρέμι. Δεν είναι υπό αιχμαλωσία ή κυριαρχία. Επικρατεί μια χαλαρότητα, κάτι που υπογραμμίζεται από τη στάση του σώματος τους. Φαίνεται πως εύκολα θα μπορούσαν να φύγουν, αλλά δεν το κάνουν (Facos 2011: 161).

Ο Delacroix είναι ένας από τους πολλούς Γάλλους καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με τα χαρέμια της Αλγερίας, γεγονός λογικό και αναπόφευκτο, εφόσον η Αλγερία ήταν αποικία της Γαλλίας, κάτι που επέτρεψε σε πολλούς δημιουργούς να συνοδέψουν το στρατό που επισκεπτόταν την περιοχή (Lemaire 2008: 153). Στον πίνακα *The Pasha and his Harem* [Εικ. 14], του Γάλλου ζωγράφου Francois-Gabriel L'epaule (1804-1886), συναντάμε την ίδια χαλαρότητα που βλέπουμε και στο έργο του Delacroix, με μουσικά όργανα και ναργιλέ, μόνο που αυτή τη φορά η ανδρική παρουσία δεν είναι έμμεση μέσω του θεατή, αλλά άμεση, εφόσον στη σκηνή είναι παρόν και ο Πασάς. Τόσο ο Πασάς, όσο και η γυναίκα στα δεξιά, ξαπλωμένη στο δεύτερο επίπεδο του πίνακα, μέσα σε σκοτάδι, κοιτάζουν το θεατή, δημιουργώντας μια άμεση σύνδεση με αυτόν. Τα βλέμματα τους είναι εντελώς διαφορετικά. Ο Πασάς, κοιτάει παθητικά, ενώ στο βλέμμα της γυναίκα που σκύβει το κεφάλι της ελαφρώς, φαίνεται να εμπεριέχεται ένα μυστήριο, κάτι που τονίζεται από την τοποθέτηση της σε μια σκοτεινή γωνιά. Ο χώρος στον οποίο πραγματοποιείται η σκηνή, βρίσκεται ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο, ίσως σε κάποιου είδους μπαλκόνι, εφόσον στο φόντο μπορούμε να δούμε τα κτήρια και τα δέντρα έξω από το χώρο στον οποίο βρίσκονται. Έτσι, αφενός



δημιουργείται η αίσθηση μιας ιδιωτικής στιγμής, ενώ ταυτοχρόνως δίνονται περισσότερες πληροφορίες για το χώρο στον οποίο βρίσκονται.

Γενικά, η ερωτική, ηδονοβλεπτική (αντρική) ματιά πάνω στο γυμνό γυναικείο σώμα θα κυριαρχούσε και στη μοντέρνα τέχνη, περιλαμβανομένων και έργων που, αν και μέρος του πρώιμου 20ού αιώνα, συνεχίζουν την παράδοση του Οριενταλισμού, του 19ου αιώνα, στο πλαίσιο του Πρωτογονισμού. Παράλληλα, η γυναίκα ως «Άλλος», εμφανίζεται και σε άλλες πτυχές της πρώιμης μοντέρνας τέχνης, ιδιαίτερα ως η καταστροφική γυναίκα *Femme Fatale*.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η Γυναίκα ως «Άλλος» στη Μοντέρνα τέχνη

### 3.1 Η Γυναίκα ως Femme Fatale

Κανένα άλλος πολιτισμός, εκτός του δυτικού, δεν φαίνεται να έχει διαχωρίσει τα δύο φύλα τόσο ξεκάθαρα. Για τη Δύση, ανάμεσα στα φύλα υπάρχει μια διάσπαση η οποία χαρακτηρίζεται από τις διαφορετικές σχέσεις τους με το νόμο και την πολιτική (Hampson 2007: 63). Η διάκριση αυτή είναι εμφανής και μέσα στον τομέα της τέχνης. Κατά τη διάρκεια των κοινωνικών, πολιτικών, βιομηχανικών κ.ά. αλλαγών και εξεγέρσεων, που σημάδεψαν τον 18ο και τον 19ο αιώνα, οι εικαστικές τέχνες, επηρεασμένες από τα γεγονότα αυτά, φαίνεται να ήταν συχνά αντιφατικές (Eisenman 2007, σελ. 8). Αναζητώντας τρόπους αντιπροσώπευσης του γυναικείου φύλου, οι καλλιτέχνες επικέντρωσαν την προσοχή τους στην απεικόνιση της γυναίκας είτε ως άγγελο – αγνές, ανιδιοτελείς και πνευματικές προσωπικότητες – είτε ως καταστροφικές γυναίκες (Femme Fatale), δηλαδή γυναίκες που ήταν δαιμονικές, εγωιστικές και υλιστικές (Facos 2009: 115). Η μορφή της Femme Fatale συνδέεται με εχθρότητα έναντι των γυναικών που συχνά συνοδεύεται από μια αμφιλεγόμενη στάση απέναντι στο σεξ. Η συσχέτιση του ερωτισμού με τον πόνο και το θάνατο και η υποταγή που η σύνδεση αυτή υποκινεί, αποτελούν στοιχεία, που όπως έχει ήδη αναφερθεί, εμφανίζονται σε παραδείγματα οριενταλιστικής τέχνης όπως στο *Death of Sardanapalus* [Εικ. 3]. Τα στοιχεία αυτά καθόρισαν την εικόνα της Femme Fatale, καθώς κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, οι καλλιτέχνες προσδίδουν μια νέα μορφή σε αυτή την υποταγή, καθώς μετατοπίζονται από μια σαδιστική σε μια μαζοχιστική αντίληψη των σεξουαλικών ρόλων στις οποίες κυριάρχησε η γυναίκα (Bade 1979: 6).

Στον τομέα της τέχνης, τόσο οι γυναικείες μορφές, όσο και τα θέματα που απεικονίζει μεγάλος αριθμός έργων διαφόρων κινημάτων ανά τους αιώνες, προέρχονται από μια μεγάλη ποικιλία ιστορικών και λογοτεχνικών πηγών και παραδοσιακών θεμάτων. Σημαντική πηγή αποτέλεσε η Βίβλος, η οποία προσέφερε μια σειρά πιθανών θεμάτων και μορφών όπως η

Εύα και η Σαλώμη. Εξίσου σημαντική πηγή θεμάτων και γυναικείων χαρακτήρων έχει αποτελέσει η αρχαιότητα και η ελληνική μυθολογία με χαρακτήρες όπως η Ελένη της Τροίας, η Μέδουσα, η Κίρκη, η Μήδεια και οι Σειρήνες ενώ παρουσιάζονται επίσης φιγούρες όπως η Μεσσαλίνα και η Κλεοπάτρα (Bade 1979: 7).

Ο Gustave Moreau (1826-1898), ήταν ένας από τους καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με τέτοιου είδους μορφές. Στον πίνακα με τίτλο *Cleopatra* [Εικ. 15], ο Moreau, αποφεύγει να παρουσιάσει την Κλεοπάτρα στο πραγματικό περιβάλλον της Αιγύπτου. Επιλέγει να την θέσει σε έναν εξωπραγματικό κόσμο, όπως συχνά κάνει και με την μορφή της Σαλώμης (Lemaire 2008: 255). Τροποντινά, κάνει αυτό που και οι προαναφερόμενοι καλλιτέχνες του Οριενταλισμού έκαναν: θέτει μια φανταστική σκηνή, χωρίς συγκεκριμένη χρονικότητα ή τοποθεσία, επιτρέποντας στο θεατή να δώσει στη σκηνή το χρόνο και τον τόπο που αυτός επιθυμεί. Σε αντίθεση όμως με καλλιτέχνες όπως ο Ingres και ο Gérardme που ζωγράφιζαν γυμνές, αισθησιακές, κυρίως παθητικές και σεξουαλικά διαθέσιμες γυναίκες, ο Moreau παρουσιάζει μια πιο επικίνδυνη πλευρά της γυναικείας υποκειμενικότητας. Η εμβληματική, δαιμονική και χωρίς ηθική Σαλώμη του Moreau είναι μια ακόμη μυθική γυναικεία μορφή, όπως η Κλεοπάτρα (Lemaire 2008: 255).

Απεικονίζοντας το μύθο της Σαλώμης και του Ιωάννη βαπτιστή, ενσωματώνει στο πρόσωπο της την εικόνα της *Femme Fatale*: μιας μοιραίας, ερωτικής, αποπλανητικής αλλά και επικίνδυνης γυναίκας (Lemaire 2008: 252). Στο έργο *Salome in the Garden* [Εικ. 16], η Σαλώμη περπατά μπροστά σε έναν απροσδιόριστο κήπο, μεταφέροντας το κομμένο κεφάλι του βαπτιστή σε μια πιατέλα, ενώ το υπόλοιπο του σώμα φαίνεται δίπλα στα πόδια της. Περπατά, με τα μάτια της σχεδόν κλειστά, σχεδόν σε έκσταση (Lemaire 2008: 252). Ο Moreau αναφερόμενος στο έργο αυτό δήλωσε:

Αυτή η γυναίκα αντιπροσωπεύει το αιώνιο θηλυκό, είναι ένα λεπτό πουλί, συχνά θανατηφόρο, που ζει τη ζωή της αναζητώντας ένα αόριστο, συχνά τρομακτικό ιδεώδες. Ο χορός της καταπατά ιδιοφυίες και αγίους. Πρόκειται για ένα μυστηριώδες χορό που διεξάγεται μπροστά στο Θάνατο, ο οποίος την παρακολουθεί

αδιάκοπα [...] Αυτή είναι το έμβλημα ενός μέλλοντος που προορίζεται για τους αναζητητές άγνωστων αισθησιακών ιδανικών. Ένας άγιος και μια αποκομμένη κεφαλή είναι στο τέλος ενός δρόμου στρωμένου με λουλούδια (Lemaire 2008: 252).

Τέτοιου είδους παραδείγματα μπορούν να αντληθούν από κάθε πολιτισμό και περίοδο της ιστορίας. Ανά τους αιώνες διάφορες θεωρίες προσπάθησαν να εξηγήσουν το φόβο των ανδρών για τις γυναίκες. Κάποιες από αυτές αναφέρουν πως σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η έμμηνος ρήση, εφόσον τονίζεται πως λόγω αυτής, οι άνδρες συνδέουν τις γυναίκες με το θάνατο και την ακαθαρσία (Bade 1979: 9). Επιπρόσθετα, δεν μπορούμε να παραλείψουμε το φαινόμενο της πορνείας και τη ραγδαία διάδοση της σύφιλης, κατά τον 19ο αιώνα, μέσω αυτής. Η σύνδεση της σύφιλης με το γυναικείο φύλο προσδίδει στις γυναίκες το στοιχείο του κινδύνου, του ρίσκου και της, κυριολεκτικά σε αυτή τη περίπτωση, θανάσιμης σεξουαλικότητας. Παρόλου που, βέβαια, οι άνδρες ήταν αυτοί που, πηγαίνοντας σε πορνεία, διαδίδουν την ασθένεια τόσο σε γυναίκες που δουλεύουν εκεί, όσο και στις συζύγους τους, οι οποίες, αναπόφευκτα, μετέδιδαν την ασθένεια στα παιδιά που εγκυμονούσαν, σε αυτή την έντονα ανδροκρατούμενη εποχή, οι κατηγορίες για τη διάδοση της ασθένειας αποδίδονται κυρίως στις γυναίκες. Το γεγονός αυτό μεταθέτει τους άνδρες από θύτες σε θύματα και, εν μέρει, δημιουργεί την εικόνα της καταστροφικής, επικίνδυνης *Femme Fatale* (Morton 1990: 280). Οι γυναίκες θεωρούνταν επικίνδυνες και η υποταγή των ανδρών σε αυτές αποτελούσε ηθική αποτυχία που σήμαινε διακινδύνευση όχι μόνο του κοινωνικού στίγματος αλλά και της ασθένειας και του θανάτου.

Η *Femme Fatale* χρησιμοποιήθηκε από διάφορους καλλιτέχνες και κινήματα, αλλά ιδιαίτερα από τους συμβολιστές. Αντιδρώντας στις δραματικές κοινωνικές μεταμορφώσεις του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, οι συμβολιστές φαίνεται να αντιμετωπίζουν τον δυτικό πολιτισμό, ως ένα πολιτισμό που έχει φτάσει στο ζενίθ και πλέον οδεύει προς την κατεύθυνση της καταστροφής, μια πρόβλεψη που η εμφάνιση του παγκόσμιου πολέμου το 1914 φάνηκε να εκπληρώσει. Πιστεύοντας στην καθοδική πορεία του δυτικού πολιτισμού,

αρκετοί συμβολιστές παρουσιάζουν θέματα της παρακμής και του εκφυλισμού, ένα εκ των οποίων είναι η *Femme Fatale* (Neginsky 2010: 122). Στα έργα Συμβολιστών, συχνά οι γυναίκες απεικονίζονται χλωμές, περήφανες και μυστηριώδεις. Η σχέση μεταξύ ερωτισμού και θανάτου είναι πάντα παρούσα, σε μια ατμόσφαιρα μαζοχιστικής σκληρότητας που έγινε όλο και πιο έντονη καθώς ο αιώνας έφτασε στο τέλος. Το θέμα ήταν πάντοτε αντιληπτό με τους ίδιους όρους: οι γυναίκες ως απειλητικές, καταστροφικές ενώ ταυτόχρονα συναρπαστικές προσωπικότητες (Bade 1979, σελ. 7). Η προσέγγιση των γυναικών αυτών γίνεται μέσω θεμάτων που έχουν ήδη αναφερθεί, όπως βιβλικά και μυθολογικά θέματα.

Ίσως οι πιο σκοτεινές απεικονίσεις της *Femme Fatale* εντοπίζονται στο έργο του Βέλγου καλλιτέχνη Félicien Rops (1833-1898). Ο Rops απεικόνιζε την κοινωνία της εποχής του έτσι όπως ο ίδιος την αντιλαμβανόταν. Η γυναικεία σεξουαλικότητα αποτελεί μια μέθοδο που χρησιμοποίησε ώστε να ειρωνεύεται τον αστικό κόσμο της εποχής. Ζώντας σε μια εποχή κατά την οποία η συζήτηση για το διάβολο, το σεξ και τον σαδισμό ήταν ιδιαίτερα θορυβώδης, αφιέρωσε τα χαρακτηριστικά του σε αυτά τα θέματα, σχολιάζοντας μέσω αυτών, την υποκρισία της αστικής κοινωνίας. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, οι γυναίκες αποτελούν βασικό στοιχείο της θεματογραφίας του. Σύμφωνα με τον Rops, η *Femme Fatale* είναι «η συνεργός του σατανά, μια γυναίκα που γίνεται η υπέρτατη έλξη που προκαλεί τις πιο ακραίες κακίες και τα μαρτύρια των ανθρώπων: μια απλή μαριονέτα του διαβόλου» (Gallagher 2016).

Στο έργο του 1878, με τίτλο *The Temptation of St. Anthony* [Εικ. 17], η γυναίκα δεν χρησιμοποιείται απλά ως ένας οποιοσδήποτε Άλλος μέσω της *Femme Fatale*. Το έργο αυτό είναι ίσως το πιο προκλητικό, κατά τη γνώμη μου, έργο του Rops εφόσον αυτός ο Άλλος είναι μια νέα γυναικεία εκδοχή του Ιησού. Βασικός χαρακτήρας του πίνακα είναι μια γυμνή γυναίκα με επιβλητική και αισθησιακή σιλουέτα και λουλούδια στα μαλλιά της, η οποία χαμογελά ειρωνικά βρισκόμενη στη θέση του εσταυρωμένου. Δεδομένου ότι η τέχνη του 19ου αιώνα άρχισε να μην εξαρτάται πλέον από την θρησκεία (για παραγγελίες και αγορές),

πολλοί καλλιτέχνες έπαιξαν με στοιχεία της καθιερωμένης χριστιανικής εικονογραφίας. Ο Rops είναι ένας από τους πρώτους που αντικατέστησε τον Ιησού με μια γυμνή γυναίκα, στη σκηνή της σταύρωσης (Verrips 2008: 207). Το θέμα του έργου, ο Πειρασμός του Αγίου Αντωνίου, είναι ένα συχνά επαναλαμβανόμενο θέμα στην τέχνη και στη λογοτεχνία, που αναφέρεται στον υπερφυσικό πειρασμό που υποτίθεται πως ο Άγιος αντιμετώπισε κατά τη διάρκεια της προσωρινής διαμονής του στην έρημο της Αιγύπτου (Emery και Postlewate 2004: 48). Στο έργο, δεν υπάρχει απλά μια γυναίκα στη θέση του Ιησού, αλλά απεικονίζεται η ίδια η στιγμή της αντικατάστασης, κάτι που θεωρώ ακόμα πιο τολμηρό. Ο Ιησούς υπάρχει ακόμα στη σκηνή, και μια μορφή τον έχει κατεβάσει από το σταυρό. Παρόλο που η μορφή αυτή, μπορώ να πω πως θυμίζει γελωτοπού, η κόκκινη ενδυμασία και τα κέρατα παραπέμπουν στο διάβολο, ο οποίος με μεγάλη ευχαρίστηση παρακολουθεί ή/και παρακινεί το γεγονός. Η γυναίκα, παρότι βρίσκεται στο σταυρό, φαίνεται κάθε άλλο παρά να είναι σε μια στιγμή βασανιστηρίου. Η στάση του σώματος της είναι στάση αποπλάνησης, εφόσον το στήθος και η μέση της έρχονται προς τα μπρος, το δεξί της πόδι βρίσκεται, με πολύ χαλαρό τρόπο τοποθετημένο κάτω από το αριστερό και χαμογελά ειρωνικά, κοιτάζοντας προς τα κάτω με αυτοπεποίθηση (Emery και Postlewate 2004: 52). Ο διάβολος συνεχίζει να είναι παρών αλλά εδώ θεωρώ πως η γυναίκα δεν είναι απλώς μια μαριονέτα του. Φαίνεται να έχει δική της βούληση και να βρίσκεται πάνω στο σταυρό γιατί εκείνη το θέλησε. Ο Άγιος Αντώνιος, απόλυτα σοκαρισμένος και τρομοκρατημένος από το θέαμα μια γυμνής, προκλητικής και σεξουαλικής γυναίκας, θα έλεγα πως αντιπροσωπεύει την, φαινομενικά αθώα, αστική κοινωνία της εποχής, την υποκρισία της οποίας ξεσκεπάζει η ύπαρξη της Femme Fatale. Η ερωτικότητα του πίνακα τονίζεται επίσης μέσω άλλων στοιχείων της σύνθεσης όπως η λέξη EROS, η οποία έχει αντικαταστήσει την επιγραφή INRI, Iēsus Nazarēnus, Rēx Iūdaeorūm (Ιησούς ο Ναζαρέος, ο Βασιλιάς των Ιουδαίων), ενώ σημαντικό στοιχείο αποτελούν επίσης οι άγγελοι, παιδικής μορφής, γνωστοί ως putti, που έχουν

αντικατασταθεί από εκδοχές σκελετού (Emery και Postlewate 2004: 52), συνδέοντας, κατά τη γνώμη μου, τον έρωτα (το θεό έρωτα) με τον θάνατο.

Τρεις δεκαετίες αργότερα (το 1908), ο Lovis Corinth (1858-1925), ζωγραφίζοντας το ίδιο θέμα στο έργο *The Temptation of St Anthony after Gustave Flaubert* [Εικ. 18], ενσωματώνει την οριενταλιστική διάθεση που φαίνεται να επιβιώνει και στον νέο αιώνα. Σε αντίθεση με τη μια γυναίκα-καταλύτη του Rops, ο Corinth παρουσιάζει πολλές γυναίκες, η σεξουαλικότητα των οποίων διαφέρει έντονα από αυτήν που απεικονίζει ο Rops. Η βασική γυναίκα φαίνεται να είναι αυτή που κοιτάζει ο Άγιος Αντώνιος, η οποία είναι ελαφρώς καλυμμένη με ένα ύφασμα «ανατολίτικης» αισθητικής. Ενώ στον Rops, η γυναίκα έχει τον απόλυτο έλεγχο, και καθλώνει τον Άγιο Αντώνιο με την προκλητική παρουσία της, στο έργο του Corinth η γυναίκα φαίνεται να είναι έτοιμη να μιλήσει με τον Άγιο. Στη δεύτερη περίπτωση, η γυναίκα δεν έχει στα χέρια της τον απόλυτο έλεγχο, γεγονός που εν μέρει φαίνεται να είναι λόγω του πλήθους φιγούρων στην εικόνα. Ενώ ο Rops τολμά να δείξει την Femme Fatale σε όλο της το, σεξουαλικό, βλάσφημο και προκλητικό μεγαλείο, ο Corinth αντιμετωπίζει τη γυναίκα ως ένα εξωτικό πλάσμα της Ανατολής. Η γυναίκα στον Corinth, ενώ αποτελεί πειρασμό και ως εκ τούτου συνδέεται με τον κίνδυνο και τη σεξουαλικότητα που η Femme Fatale ενσωματώνει, ταυτοχρόνως περιλαμβάνει, λόγω της οριενταλιστικής προσέγγισης του πίνακα, μια σχεδόν παθητική σεξουαλικότητα. Η ερωτική παθητικότητα του Οριενταλισμού εμπεριέχεται κυρίως στη γυναίκα που είναι ξαπλωμένη δίπλα από τα πόδια του αγίου, η στάση της οποίας μοιάζει με στάση οδαλίσκης. Εν κατακλείδι, θεωρώ πως ο πίνακας αυτός είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα παρουσίασης δύο διαφορετικών μορφών της γυναικείας υποκειμενικότητας: την παθητική οδαλίσκη και την προκλητική Femme Fatale, αναδεικνύοντας έτσι το γεγονός ότι η γυναίκα πήρε στην τέχνη διάφορες, συχνά αντιπραττόμενες μορφές ενός Άλλου, αλλά πάντα ως ετερότητα.

Σε αντίθεση με τον Moraeu, τον Rops και άλλους συμβολιστές καλλιτέχνες, η κυρίαρχη εκδοχή της γυναικείας μορφής στον Οριενταλισμό, όπως είδαμε, ήταν η παθητική μορφή της οδαλίσκης. Το παθητικά διαθέσιμο γυμνό γυναικείο σώμα θα συνέχιζε να εμφανίζεται συστηματικά και στην μοντέρνα τέχνη του 20ού αιώνα, ιδιαίτερα στο πλαίσιο του Πρωτογονισμού.

### 3.2 Πρωτογονισμός: Μοντερνιστικός Οριενταλισμός

Όπως υποστηρίζει ο Said, ο σύγχρονος οριενταλιστής, κρίνει την Ανατολή από μια αποστασιοποιημένη θέση, εφόσον η Ανατολή αυτή, έχει ήδη οριενταλιοποιηθεί (Said 1996: 130). Ο λόγος περί Ανατολής που αναπτύχθηκε τον 18ο και 19ο αιώνα ισχύει ακόμα και σήμερα, εφόσον η σύγχρονη εικόνα της Δύσης για τον τροπικό παράδεισο και τις εξωτικές διακοπές που προσφέρει η Ανατολή, εξακολουθεί να οφείλει πολλά στην φαντασίωση που διέδωσε ο λόγος αυτός (Hall 1992: 302). Τόσο στον 18ο και 19ο αιώνα όσο και στο Μοντερνισμό «η σχέση του οριενταλιστή με την Ανατολή ήταν ουσιαστικά ερμηνευτική: απέναντι σε έναν απόμακρο, ελάχιστα κατανοητό πολιτισμό, ο οριενταλιστής λόγιος μείωνε τη σκοτεινότητα της άγνοιας του κόσμου αυτού, μεταφράζοντας και απεικονίζοντας τον» (Said 1996: 268). Όπως αναφέρει ο Said, τα στερεότυπα μέσω των οποίων γίνεται αντιληπτή η Ανατολή, ενδυναμώθηκαν με την ανάπτυξη του δυτικού ηλεκτρονικού, (μετα)μοντέρνου κόσμου (Said 1996: 40). Η τηλεόραση, ο κινηματογράφος και οι πηγές των μαζικών μέσων συμπίεζαν την πληροφορία σε όλο και πιο στερεοτυπικά καλούπια. «Στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση, ο Άραβας συνδέεται είτε με τη λαγνεία είτε με μια αιμοδιψή ανεντιμότητα. [...] Στα επίκαιρα ή στις δημοσιογραφικές φωτογραφίες, οι Άραβες εικονίζονται πάντοτε σε μεγάλα νούμερα. Καμία ατομικότητα, καθόλου προσωπικά χαρακτηριστικά ή εμπειρίες» (Said 1996: 345). Το γεγονός αυτό, γενικοποιεί τους ανθρώπους αυτούς, ενισχύοντας τα πολιτιστικά στερεότυπα του 19ου αιώνα περί



«μυστηριώδους Ανατολής» (Said 1996: 40). Η δυτικοποίηση της Ανατολής, αποτελεί μέχρι σήμερα έναν από τους δυτικούς δογματισμούς που δεν πέθαναν μαζί με την αποικιοκρατία, αντιθέτως, προσαρμόστηκαν στην ιστορία και εξαπλώθηκαν από την Ευρώπη στην Αμερική (Cassano 2012: 144).

Το γεγονός αυτό συμβολίζει μια μείζονα αλλαγή στο διεθνή συσχετισμό δυνάμεων. [...] Ένα τεράστιο δίκτυο συμφερόντων συνδέει τώρα όλα τα μέρη του πρώην αποικιακού κόσμου με τις Ηνωμένες Πολιτείες, όπως ακριβώς ο πολλαπλασιασμός των ακαδημαϊκών ειδικοτήτων καταμερίζει και την ίδια στιγμή συνδέει, όλες τις προηγούμενες φιλολογικές και ευρωπαϊο-κεντρικές επιστήμες, όπως ο Οριενταλισμός (Said 1996: 342-343).

Όταν το 1949, ο Harry S. Truman (1884-1972), πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών, κάλεσε τον Νότο *υποανάπτυκτο*, δήλωσε μια νέα μορφή υπεροχής της Δύσης, αποδεικνύοντας πως με την κατάρρευση της αποικιοκρατίας, ο τρόπος αντιμετώπισης της Ανατολής στη σύγχρονη χρονική περίοδο αποτελεί μια νέα μορφή δογματισμού. Η νέα ιεραρχία μεταξύ των *αναπτυγμένων-προοδευτικών* και *υποανάπτυκτων-συντηρητικών* χωρών, έθεσε το, όπως παρουσιάζεται από τη Δύση, οντολογικό χάσμα ανάμεσα στις *ανώτερες* και τις *κατώτερες* φυλές. Με την πρώτη ματιά, μια τέτοια ιεραρχία φαίνεται κινητή και ανακλητή: όσοι είναι πίσω μπορούν να καλύψουν την απόσταση τους και δεν είναι καταδικασμένοι να παραμείνουν πάντα μεταξύ των τελευταίων. Αυτό παρουσιάζεται ως ο οικουμενισμός του ανταγωνισμού, αλλά η ιεραρχία αυτή, πάντα διαχωρίζει τα *προηγμένα* και τα *καθυστερημένα* έθνη, ανεξαρτήτως της προσπάθειας που καταβάλλεται για κάλυψη του χάσματος μεταξύ τους. Ένας πολιτισμός είναι ο στόχος ενώ ο άλλος είναι μόνο το σημείο εκκίνησης. Για να προχωρήσει κανείς πρέπει να γίνει σαν τον άλλο και η διαφορά του από αυτόν συμπίπτει με μια μορφή ατέλειας την οποία πρέπει να διορθώσει όσο το δυνατόν συντομότερα. Εδώ επαναλαμβάνονται όλα τα συστατικά στοιχεία ενός δογματισμού (Cassano 2012: 144). Ο ακραίος, εξτρεμιστικός δογματισμός ορίζεται ως φονταμενταλισμός, τον οποίο ο Franco Cassano καθορίζει ως η πίστη που οδηγεί κάθε ομάδα να θεωρεί τον

εαυτό της ως το κέντρο του κόσμου, ως παραδειγματική και προνομιούχο μορφή της ανθρωπότητας. Ο φονταμενταλισμός μπορεί να φτάσει την οικουμενικότητα, καθώς μετατρέπει τη γλώσσα της δικής του φυλής σε παγκόσμιο ιδίωμα. Αν δεχτούμε αυτόν τον διευρυμένο ορισμό του φονταμενταλισμού, δεν μπορούμε παρά να δούμε ότι η Δύση δεν είναι άνοση από αυτόν, αλλά αποτελεί τον μεγαλύτερο κατασκευαστή της, τουλάχιστον ξεκινώντας από την εποχή της νεωτερικότητας (Cassano 2012: 143).

Με τον ίδιο τρόπο που ο δυτικός λόγος του 19ου αιώνα μετέφερε όσα χαρακτηριστικά απόρριψε, στην αποικισμένη Ανατολή της εποχής, ώστε να αυτοπροσδιοριστεί, ο Μοντερνισμός των δυτικο-ευρωπαϊκών εικαστικών τεχνών βρήκε την ετερότητα που χρειαζόταν στους λαούς της Ανατολής, τους οποίους όρισε ως *πρωτόγονους*. Η έννοια του *πρωτόγονου*, που διαδόθηκε μέσω του λόγου που ευήβρε η δυτική πρωτοπορία για την αντιμετώπιση των δικών της ονείρων ολικής ακεραιότητας, έπαιξε σημαντικό ρόλο στον πρώιμο Μοντερνισμό, εφόσον οι έννοιες που ο δυτικός Μοντερνισμός απόρριψε, μετατοπίστηκαν στους *πρωτόγονους* πολιτισμούς του υπόλοιπου κόσμου (Wood 2018: 55). Το πρωτόγονο συχνά ταυτίζεται με χαρακτηριστικά όπως ο ερωτισμός, σε αντίθεση με το σύγχρονο στοιχείο που συνδέεται με την πνευματικότητα, χαρακτηριστικά που καθόρισαν τόσο το λόγο όσο και την τέχνη του μοντερνιστικού Οριενταλισμού (Jewsiewicki 1993: 775).

Η ενασχόληση με πρωτόγονους πολιτισμούς, καθορίζει την έννοια του Πρωτογονισμού, που αποτελεί τη συνέχεια, ή ίσως καλύτερα την αναδιάρθρωση, του Οριενταλισμού στον Μοντερνισμό. Ο Πρωτογονισμός ως συνέχεια του Οριενταλισμού, είναι άμεσα συνδεδεμένος με το φαινόμενο της αποικιοκρατίας αλλά όπως και ο Οριενταλισμός, δεν περιορίζεται στους σύγχρονους πολιτισμούς. Παρομοίως με τον Οριενταλισμό, μπορούμε να ορίσουμε τον Πρωτογονισμό ως την τάση των δυτικών λαών να παρουσιάζουν εικόνες του εαυτού τους σε ένα πολιτιστικό κέντρο το οποίο περιτριγυρίζεται από το εξωτερικό που κατοικείται από άγρια, αφύσικα και ημι-ανθρώπινα είδη (το κλασικό παράδειγμα είναι η

περιγραφή του Ηρόδοτου για λαούς με κεφάλια κάτω από τους ώμους τους, που ζουν έξω από τον ελληνικό κόσμο). Αυτό μπορεί να αποτελεί μέρος της, εν τέλει, απόρριψης του κόσμου που βρίσκεται έξω από τα όρια (το βασίλειο των νεκρών, του ασυνείδητου, της κόλασης κ.ο.κ.), ή/και τη βάση μέσω της οποίας οι αυτοκρατορίες της εποχής επεκτείνουν την κυριαρχία τους ως ανώτεροι έναντι άλλων λαών της περιφέρειας τους (Miller 1991: 40).

Στον τομέα των τεχνών το φαινόμενο του Πρωτογονισμού αποτελεί όχι την απάντηση ή αντίδραση στον Οριενταλισμό αλλά τη συνέχιση του. Τόσο η τέχνη του Οριενταλισμού όσο και του Πρωτογονισμού παγιδεύουν τον μη-δυτικό άνθρωπο σε στατικές, ουσιοκρατικές κατασκευές που δεν του επιτρέπουν την όποια αλλαγή ή «ανάπτυξη». Όπως η δυτική οριενταλιστική τέχνη παγιδεύει τους λαούς της Ανατολής μέσα σε αρνητικές ταυτότητες, ώστε να δημιουργήσει μέσω αυτής της ετερότητας τη δική της ταυτότητα, ο Πρωτογονισμός, με εξίσου συστηματική προσπάθεια, θέτει την όποια Ανατολή σε θέση θαυμασμού. Η στάση αυτή, ενώ επιφανειακά φαίνεται αθώα και αβλαβής, περιορίζει την ύπαρξη και την παραγωγή πολιτισμού σε αυτή που είναι χρήσιμη για τη Δύση, η οποία ψάχνει να βρει ένα ιδανικό και αγνό ιδεώδες, το οποίο θέλει, αφηφώντας την αρχική, αυθεντική του σημασία, να οικειοποιηθεί.

Όπως και κάθε άλλος λόγος και μορφή τέχνης, ο Πρωτογονισμός βασίστηκε σε προϋπάρχουσες ιδέες, πέραν αυτών του Οριενταλισμού. Ο Ρομαντισμός, που είχε προηγηθεί, πρόσφερε στον Πρωτογονισμό κάποιες βασικές ιδέες που είχε διαδώσει όσον αφορά μια μορφή της ανθρωπότητας που λειτουργεί συνεκτικά ως ένα σύνολο αθροισμένο από αγνούς ανθρώπους. Το σύνολο αυτό καθορίζεται ως ριζικά αντίθετο από τη σύγχρονη πραγματικότητα και τους αναπτυγμένους δυτικούς λαούς, θέτοντας το ως ένα πρωτόγονο ιδεώδες, που όμως παραμένει πάντα παγιδευμένο μέσα στην ταυτότητα του μακρινού, μη δυτικού, πρωτόγονου Άλλου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η τέχνη του Πρωτογονισμού, καθιστά προφανή την τάση του Μοντερνισμού να κοιτάζει προς τα πίσω, στην εικόνα ενός

κόσμου που έχει χαθεί στην αναπτυγμένη Δύση, ψάχνοντας να βρει ένα πιο αγνό κοινωνικό και πολιτιστικό σύνολο που μπορεί να εντοπιστεί, είτε ιστορικά στο μακρινό παρελθόν της Δύσης είτε στο παρόν των μη δυτικών πολιτισμών (Miller 1991: 38-39). Ταυτοχρόνως, ο Πρωτογονισμός υποδηλώνει μια διανοητική και ηθική στάση προς αυτό που περιγράφεται ως πρωτόγονο, θεωρώντας το ανώτερο της κατάστασης του (Barasch 1998: 190). Έτσι, θέτει ουσιοκρατικές δομές που καθορίζουν τον Άλλον, όπως έκανε ήδη και ο Οριενταλισμός. Η μεταξύ τους θεμελιώδης διαφορά πηγάζει από το γεγονός ότι ο Οριενταλισμός γεννήθηκε από μια συστηματική προσπάθεια *κυριαρχίας*, ενώ ο Πρωτογονισμός προήλθε από μια πιο, τουλάχιστον επιφανειακά, θέση *θαυμασμού* των άγνωστων, για τους δυτικούς ανθρώπους, λαών. Τροποντινά, παρόλο που ο Πρωτογονισμός προσποιείται την προσπάθεια μιας θετικής παρουσίασης και αξιολόγησης του κόσμου που καθορίζει ως «περιφέρεια», συνεχίζει να ικανοποιεί αντίστοιχες ανάγκες, με αυτές που εξυπηρετούσε προηγουμένως ο Οριενταλισμός.

Η διάκριση ενός *πρωτόγονου* πολιτισμού γίνεται είτε χρονολογικά είτε πολιτισμικά. Ο χρονολογικός Πρωτογονισμός αναζητά το πρωτόγονο σε πολιτισμούς του παρελθόντος, ενώ ο πολιτισμικός Πρωτογονισμός αναζητά το πρωτόγονο σε πολιτισμούς που διαφέρουν πολιτισμικά, κυρίως λόγω της περιοχής στην οποία αναπτύχθηκαν, ανεξαρτήτως χρονικής περιόδου. Τροποντινά, μέσω του Πρωτογονισμού παρουσιάζεται ένας κόσμος ο οποίος είναι απομακρυσμένος είτε χρονικά είτε χωρικά από το παρόν, αποζητώντας το πρωτόγονο είτε σε ένα μακρινό παρελθόν είτε σε μακρινές χώρες και άλλες ηπείρους. Εν τέλει, ο πιο *αναπτυγμένος* πολιτισμός, οικειοποιείται στοιχεία του *πρωτόγονου* και τον παγιδεύει σε μια ουσιοκρατική θέση, έστω και αν πρόκειται για μια θέση θαυμασμού (Barasch 1998: 190-191). Όπως τονίζει ο ιστορικός τέχνης Robert Goldwater, στο βιβλίο *Primitivism in Modern Art* (1938), «όσο πιο πίσω κοιτάμε – ιστορικά, ψυχολογικά ή αισθητικά – τόσο πιο απλά τα πράγματα γίνονται. Και όσο πιο απλά, τόσο πιο βαθιά, πιο σημαντικά και πιο πολύτιμα»

(Wood 2018: 55). Εξετάζοντας τη θέση αυτή όχι ως το αποτέλεσμα μιας ιδιότητας του πρωτόγονου αλλά της προβολής μιας συγκεκριμένης σύγχρονης υποκειμενικότητας πάνω σε αυτό, η έμφαση στη σχέση μεταξύ σύγχρονου και πρωτόγονου, μετατοπίζεται από το ερώτημα του τι είναι το πρωτόγονο στο ερώτημα του γιατί παρουσιάζεται ως πρωτόγονο, λόγω ποιών επιθυμιών ή/και φόβων (Foster 1993: 72). Όπως περιγράφει ο Said, στον Πρωτογονισμό η Ανατολή αντιμετωπίζεται ως «μια ιδέα στην οποία οποιοσδήποτε ασχολείται με την Ανατολή ή έγραφε για αυτήν, έπρεπε να επιστρέφει, όπως σε έναν θεμέλιο λίθο που υπερβαίνει το χρόνο και την εμπειρία» (Said 1996: 278).

Μετά το 1860 η μελέτη της ανατολικής τέχνης και συγκεκριμένα της ιαπωνικής, οδήγησε στην αμφισβήτηση των κυρίαρχων δομών της δυτικής ζωγραφικής και γλυπτικής. Έτσι, άλλαξε το επίκεντρο του αισθητικού ενδιαφέροντος εφόσον παρείχε ένα παράδειγμα μιας πιο ευέλικτης μορφής απεικόνισης, στην οποία η προοπτική είναι συμβολική ενώ μερικές φορές καταργείται. Επιπρόσθετα, ο ενθουσιασμός με πολιτισμούς του Ειρηνικού παρείχε ακόμα ένα χώρο εξωτικού ενδιαφέροντος. Το ενδιαφέρον αυτό, οδήγησε και οδηγήθηκε από την όλο και πιο έντονη επιθυμία για «επιστροφή στις ρίζες της ανθρώπινης ύπαρξης», δηλαδή για έναν πιο φυσικό τρόπο ζωής, που αποζητούσε ο Πρωτογονισμός (Lemaire 2008: 282). Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η τέχνη του Paul Gauguin (1848-1903), ο οποίος αναζητώντας μια ενιαία αναπαράσταση ενός πρωτόγονου κόσμου, προσπάθησε να αναπαράγει τη θεμελιώδη αλήθεια του πρωτόγονου, απορρίπτοντας τη χρήση κλασικών μοντέλων και τη γεωμετρική προοπτική. Στρέφοντας την προσοχή του προς την Ταϊτή, αποζήτησε ένα είδος απελευθέρωσης από τις συμβάσεις της δυτικής ζωής, που θα τον οδηγούσε στην αλήθεια της ανθρώπινης προέλευσης: στον *ευγενή άγριο* (Jewsiewicki 1993: 773). Η έννοια του *ευγενούς άγριου* παραπέμπει σε έναν αγνό άνθρωπο που έχει κρατήσει στενή σχέση με τη φύση, χωρίς να επηρεαστεί και να αλλοιωθεί από τις κάθε είδους δυτικές αλλαγές και προόδους της νεωτερικότητας.

Η εκτεταμένη ενασχόληση του Gauguin με μη δυτικούς πολιτισμούς δεν περιορίζεται στις επιρροές από τη ζωή και τον πολιτισμό της Ταϊτής. Στην αισθητική του, φαίνεται να συμπεριλαμβάνονται στοιχεία από ιαπωνικές, ινδονησιακές, περουβιανές και αιγυπτιακές τέχνες. Τα είδωλα που απεικονίζει ο Gauguin αποτελούν εικόνες μιας πτυχής του Πρωτογονισμού που ο ίδιος ο Gauguin δημιούργησε. Πολλοί από τους ζωγράφους της εποχής, έκαναν το ίδιο χωρίς όμως να φύγουν ποτέ από το Παρίσι (Jewsiewicki 1993: 773). Όπως ο δυτικός αποικιακός λόγος υποστηρίζει, η Ταϊτή, και όποια άλλη περιοχή εκτός της Δύσης, παράγει τη θεματική, την οποία αποκλειστικά ο Ευρωπαίος διανοούμενος-καλλιτέχνης, έχει την ικανότητα, και εν τέλει το δικαίωμα, να επεξεργαστεί και να αναπαραστήσει (Jewsiewicki 1993: 773). Όπως σχολιάζει ο Said, ανεξαρτήτως των προθέσεων, «το να είναι κανείς Ευρωπαίος στην Ανατολή, συνεπάγεται πάντοτε μια συνείδηση του να είναι χωριστός από, και οπωσδήποτε άνισος με το περιβάλλον του» (Said 1996: 192).

Ένας Ευρωπαίος που μελετά την Ανατολή, δεν μπορεί να αποποιηθεί τη βασική συνθήκη της πραγματικότητας του ότι έρχεται στην Ανατολή ως Ευρωπαίος κατά πρώτον, ως άτομο κατά δεύτερον. Και το να είναι Ευρωπαίος υπό αυτές τις συνθήκες, δεν είναι ένα αδρανές γεγονός. Σήμαινε και σημαίνει την επίγνωση, όσο ασαφής κι αν είναι αυτή, του ότι κάποιος ανήκει σε μια δύναμη με συμφέροντα στην Ανατολή, και το πιο σημαντικό, ότι ανήκει σε ένα μέρος του κόσμου με μια ιστορία εμπλοκών στην Ανατολή, σχεδόν από την εποχή του Ομήρου (Said 1996: 23).

Αντιμετωπίζοντας την Ταϊτή ως έναν επίγειο παράδεισο, και τους κατοίκους της περιοχής ως κατοίκους αυτού του παραδείσου, ο Gauguin θέλησε να απεικονίσει τον ευγενή άγριο. Σε μια συνέντευξη στη γαλλική εφημερίδα *Echo de Paris*, στις 23 Φεβρουαρίου 1891, μερικούς μήνες πριν από την αναχώρησή του από την Γαλλία για την Ταϊτή, αναφέρει:

Ο λόγος για τον οποίο φεύγω είναι ότι θέλω να ζήσω ειρηνικά και να αποφύγω να επηρεαστώ από τον πολιτισμό μας. Απλώς επιθυμώ να δημιουργήσω μια απλή τέχνη. Προκειμένου να επιτευχθεί αυτό, είναι απαραίτητο να κρύψω τον εαυτό μου στην παρθένο φύση, να μην βλέπω κανέναν άλλο εκτός από άγριους, να μοιράζομαι τη ζωή τους και να επεξεργαστώ, με τρόπο απλό, όπως κάνουν τα παιδιά, τις σκέψεις και εικόνες του δικού μου εγκεφάλου, χρησιμοποιώντας αποκλειστικά τα μέσα που

προσφέρονται από την πρωτόγονη τέχνη, τα οποία είναι τα μόνα αληθινά και έγκυρα (Danielsson 1969: 21).

Όπως αναφέρει η Britt Salvesen στο *Gauguin: Artists in Focus* (2001), η τέχνη του Gauguin αποτελεί ένα ιδιαίτερο παράδειγμα του Πρωτογονισμού, δεδομένης της περίπλοκης θέσης του, τόσο ως παρατηρητή όσο και ως συμμετέχοντα στην κοινωνία της Ταϊτής. Στην περιοχή αυτή ανάμενε να συναντήσει εξωτικές και αισθησιακές γυναίκες, φιλοδοξώντας να απεικονίσει τον «τύπο γυναίκας της Ταϊτής», διαταράσσοντας τη συμβατική προβολή των ευρωπαϊκών ιδεωδών και φαντασιών στη γυναίκα της Ταϊτής (Duran 2009: 89). Στον πίνακα *Annah la javanesa (Annah, the Javanese Woman)* [Εικ. 19], ο Gauguin φαίνεται να κάνει μια προσπάθεια ένωσης του πρωτόγονου με το σύγχρονο, τοποθετώντας τη σκηνή που απεικονίζει μέσα σε ένα χώρο χωρίς χρονικότητα και γεωγραφική τοποθεσία. Το πρωτόγονο στοιχείο παρουσιάζεται μέσω της γυναικείας φιγούρας και της μαϊμούς που έχει στα πόδια της, και έχει ενσωματωθεί σε ένα σύγχρονο περιβάλλον μέσω της πολυθρόνας στην οποία κάθεται/στηρίζεται η φιγούρα (Jewsiewicki 1993: 775).

Η ένωση του πρωτόγονου με το σύγχρονο είναι κάτι που είτε άμεσα είτε έμμεσα, συναντάται σε παραδείγματα της τέχνης του Πρωτογονισμού. Ενώ ο Οριενταλισμός παρουσιάζει τους μη δυτικούς πολιτισμούς στάσιμους σε ένα αρνητικά παρουσιασμένο, μακρινό περιβάλλον που δεν εξελίσσεται, το οποίο δεν έχει κάτι ουσιαστικό να προσφέρει, η Δύση μέσω του Πρωτογονισμού, προσπαθεί, επιφανειακά, να σώσει τον εαυτό της από τις αμαρτίες της σύγχρονης ζωής των αναπτυγμένων χωρών, μέσω της οικειοποίησης του πρωτόγονου, η χρονικότητα του οποίου θεωρώ πως είναι ουσιαστικά διπλή. Στην πραγματικότητα αυτό που η Δύση καθορίζει ως πρωτόγονη τέχνη, είναι όσο σύγχρονη είναι και η παραγωγή της Δύσης, εφόσον αναφέρεται σε τέχνη που παράγεται από τους μη δυτικούς πολιτισμούς της σύγχρονης περιόδου. Ταυτοχρόνως όμως, ακριβώς λόγω του ότι η τέχνη αυτή παράγεται από την «περιφέρεια», την οποία η Δύση φαντασιώνεται ως μακρινή, αυτή καθορίζεται, ιδεολογικά, χωρικά αλλά και χρονικά, ως «μακρινή» τέχνη.

Ο Gauguin συχνά αντιπαραθέτει στα κείμενά του, τον διεφθαρμένο πολιτισμό της Δύσης με την αρχέγονη ευδαιμονία του ανθρώπου (Danielsson 1969: 22). Κατά την άφιξη του στην Ταϊτή το 1891, η πνευματική αγνότητα και η σεξουαλική ελευθερία που παρουσιάζει στη τέχνη του, έφτασε στο αποκορύφωμα της. Ενώ οι πίνακες που έφτιαξε στην Ταϊτή έχουν αναφορές σε παραδοσιακές χριστιανικές σκηνές και εικονογραφίες, υπάρχει μια πολύπλοκη αλληλεπίδραση μεταξύ αυτών των χριστιανικών μοτίβων και μιας πρωτόγονης, ανατολικής πνευματικότητας (Gorin 2010: 8-9). Ουσιαστικά, φαίνεται ότι η έκθεση του Gauguin στον πολιτισμό της Ταϊτής διευκόλυνε μια αναθεωρημένη εκδοχή της πνευματικότητας με την αντίληψη ότι η σεξουαλικότητα είναι φυσική και όχι επαίσχυντη. Στη μορφή της «πρωτόγονης» Εύας, ενοποιεί τα στοιχεία της πνευματικότητας και της σεξουαλικότητας (Gorin 2010: 9). Όπως συχνά γίνεται στον Πρωτογονισμό, ο Gauguin, αναζητώντας έμπνευση από τον τρόπο ζωής των πρωτόγονων λαών, αποζητούσε στην Ταϊτή τα ίχνη ενός μακρινού και ένδοξου παρελθόντος, κοινού για όλη την ανθρωπότητα (Danielsson 1969: 22). Στην Εύα, την πιο ισχυρή μητέρα όλων των φυλών, βρίσκει το σύμβολο μιας τέτοιου είδους περασμένης χρυσής εποχής. Η Εύα είναι βασική μορφή για την αναζήτηση του καλλιτέχνη για το πρωτόγονο. Εικονογραφώντας την Ταϊτή ως έναν τροπικό παράδεισο, ο Gauguin ασχολήθηκε κατ' επέκταση, με την μορφή της Εύας, η οποία, ως η πρώτη αμαρτωλή, είναι αυτή στην οποία οφείλεται, μεταξύ άλλων, η ανεξέλεγκτη σεξουαλικότητα των υπολοίπων γυναικών και τα όσα η σεξουαλικότητα αυτή συνεπάγεται. Ταυτοχρόνως, δεν παύει να αποτελεί την μητέρα της ανθρωπότητας, συνδυάζοντας έτσι στο πρόσωπο της το αγνό και το αμαρτωλό, την μητέρα και την πόρνη (Danielsson 1969: 22). Επιπρόσθετα μπορούμε να πούμε πως η Εύα αποτελεί ίσως την πρώτη Femme Fatale, εφόσον η περιέργεια και η ηθική αδυναμία της, την οδήγησαν στην ανυπακοή της προς τον Θεό.



Η χριστιανική Δύση είχε ήδη, από παλαιότερους αιώνες, χρησιμοποιήσει την μορφή και την ιστορία της Εύας ως μια υπενθύμιση για τους κινδύνους που συνδέονται με τις απολαύσεις της σάρκας (Gorin 2010: 2). Σε αντίθεση με τις ιδέες αυτές, ο Gauguin δεν αντιμετωπίζει την Εύα ως *Femme Fatale*, αλλά ως το σύμβολο της πρωτόγονης, εξωτικής γυναίκας. Στο *Exotic Eve* του 1890 [Εικ. 20], παρουσιάζει μια πιο θετική εκδοχή του πειρασμού της Εύας (Gorin 2010: 7). Στο έργο συνδυάζονται τρία στάδια της ιστορίας της Εύας (Amishai-Maisels 1973: 374). Αναλύοντας το έργο από αριστερά προς τα δεξιά, η εικόνα υπογραμμίζει τα καρποφόρα αποτελέσματα της πτώσης σε αντίθεση με τις αρνητικές της συνέπειες. Στα αριστερά της σύνθεσης βλέπουμε το φίδι που αντιπροσωπεύει τον πειρασμό στη φυσική του μορφή, και την Εύα να κόβει το φρούτο. Όμως ο Gauguin, δεν επικεντρώνεται στην αρνητική εκδοχή της αρχικής αμαρτίας, στην οποία άλλοι καλλιτέχνες επικεντρώθηκαν. Μπορούμε να πούμε πως μέσω των πουλιών που συνουσιάζονται και τους απογόνους τους που φαίνονται κάτω δεξιά, αντιπροσωπεύει τη γονιμότητα, που αποτελεί μια θετική πλευρά της αμαρτίας και της σεξουαλικότητας που αυτή προκάλεσε (Amishai-Maisels 1973: 374). Αυτή η νεοσυσταθείσα προοπτική είναι αναμφισβήτητα συνδεδεμένη με το πρότυπο της Ταϊτής που ο Gauguin είχε ήδη αρχίσει να υιοθετεί, όπου η σεξουαλικότητα ήταν απαλλαγμένη από τη ντροπή και την αμαρτία που είναι εγγενής στη δυτική στάση απέναντι στη σεξουαλικότητα (Gorin 2010: 8).

Το 1892, μετά από μια περίοδο εγκληματισμού στην Ταϊτή, ο Gauguin ζωγράφησε μια νέα εκδοχή αυτού του θέματος. Στο έργο *Te Nave Nave Fenua (Delightful Land)* [Εικ. 21], η Εύα είναι τώρα μια ντόπια γυναίκα της Ταϊτής, το φίδι έχει αντικατασταθεί από μια σαύρα με τεράστιες κόκκινες πτέρυγες και το περιβάλλον είναι «εξωτικά» παραδεισένιο. Το γυμνό της Εύας παρουσιάζεται με τολμηρό τρόπο, απαλλαγμένο από τη συστολή που χαρακτήριζε τα προηγούμενα γυμνά του Gauguin όπως το *Exotic Eve*. Επιπλέον, αντί να κόβει ένα μήλο, η «πρωτόγονη» Εύα του Gauguin κόβει ένα λουλούδι, που μοιάζει περισσότερο με ένα φτερό

παγωνιού. Όπως αναφέρει η Ziva Amishai-Maisels στο *Gauguin's Religious Themes* (1985), το παγόδι είναι σύμβολο του παραδείσου και ως εκ τούτου το λουλούδι αυτό αντιπροσωπεύει τον παράδεισο, ενσωματώνοντας τόσο τη βιβλική εκδοχή της Εύας όσο και τον επίγειο παράδεισο που ο Gauguin βρήκε στην Ταϊτή. Η μορφή της Εύας έχει σκοτεινό δέρμα, μαύρα μαλλιά και ασυνήθιστα μεγάλα χέρια και πόδια, μοιάζοντας σχεδόν σαν να περιλαμβάνει στο σώμα της ωώδη χαρακτηριστικά. Μέσω αυτής της φαινομενικής ζωτικότητας ο Gauguin είναι σε θέση να αφαιρέσει την Εύα από τους παραδοσιακούς πολιτιστικούς περιορισμούς της και να παράγει μια εικόνα που είναι ταυτόχρονα αθώα, καθαρή και σεξουαλική (Gorin 2010: 8). Όπως ο Gauguin αναφέρει, η Εύα που απεικονίζεται «βρίσκεται στο επίπεδο όποιου άλλου ζώου, για αυτό και απεικονίζεται γυμνή και αγνή» (Danielsson: 22).

Ενώ ο Gauguin, ασχολήθηκε κυρίως με την Ταϊτή, καλλιτέχνες όπως ο Pablo Picasso (1881-1973) και ο Henri Matisse (1869-1954) επικεντρώθηκαν στην τέχνη των περιοχών της Ανατολικής Μεσογείου. Επιπλέον, τόσο αυτοί όσο και άλλοι καλλιτέχνες του Μοντερνισμού επέδειξαν έντονο ενδιαφέρον για την «πρωτόγονη» τέχνη και τον πολιτισμό διαφόρων περιοχών της Αφρικής και της Ωκεανίας. Όπως έχει ήδη τονιστεί, ο Πρωτογονισμός χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη δυτική αντιμετώπιση της τέχνης αυτών των περιοχών, και το πως χρησιμοποιήθηκαν στο έργο και τη σκέψη των μοντερνιστών (Kreisberg 1984: 1). Ως εκ τούτου, γλυπτά, μάσκες και άλλα αντικείμενα από μη δυτικές περιοχές, αντιμετωπίστηκαν ως μια *ελεύθερη τέχνη* που συνδέεται με τον Μοντερνισμό, αποκλειστικά και μόνο, μέσω της οικειοποίησης και ενσωμάτωσης της στην μοντέρνα τέχνη, από τους Ευρωπαίους καλλιτέχνες. Η αντιμετώπιση αυτή είναι εμφανής στο πως παρουσιάστηκε η τέχνη αυτή σε διάφορες εκθέσεις που οργανώθηκαν στη Δύση με θέμα τον Πρωτογονισμό, κάτι που επιβεβαιώνει το ότι η μοντέρνα τέχνη αποτελεί συνιστώσα του δυτικού ιμπεριαλισμού, εφόσον συνεισφέρει στο ιδεολογικό του οικοδόμημα (Wood 2018: 55).

Αναγνωρίζοντας, τουλάχιστον επιφανειακά κατά τη γνώμη μου, τη σημασία του Πρωτογονισμού και τη συμβολή των μη δυτικών πολιτισμών στη σύγχρονη ιστορία της τέχνης, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA) στη Νέα Υόρκη παρουσίασε την έκθεση με τίτλο «'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern», από τις 27 Σεπτεμβρίου 1984 μέχρι τις 15 Ιανουαρίου (Kreisberg 1984: 1). Η έκθεση περιλάμβανε περίπου 150 σύγχρονα έργα, καλύπτοντας την περίοδο από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι και τη σύγχρονη, κατά τη δεδομένη περίοδο, εποχή. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε σε καλλιτέχνες όπως ο Gauguin, ο Picasso, ο Amedeo Modigliani (1884-1920) και ο Paul Klee (1879-1940) και σε κινήματα όπως ο Εξπρεσιονισμός και ο Σουρεαλισμός. Σε αντίθεση με την παρουσίαση συγκεκριμένων δυτικών κινημάτων και υποκειμενικοτήτων, τα έργα τα οποία οικειοποιήθηκαν οι καλλιτέχνες αυτοί εκτέθηκαν απλώς ως πρωτόγονα αντικείμενα. Στην έκθεση αυτή, παρουσιάστηκαν περισσότερα από 200 αντικείμενα από την Αφρική, την Ωκεανία και τη Βόρεια Αμερική, χωρίς να συμπεριλαμβάνονται στον τρόπο έκθεσης τους συγκεκριμένες πληροφορίες όπως ο δημιουργός, η χρονολογία παραγωγής και βασικές λεπτομέρειες κατασκευής, πληροφορίες που δεν έλειπαν από τα έργα των δυτικών καλλιτεχνών (Kreisberg 1984: 1).

Μη δυτικοί καλλιτέχνες, από τις περιοχές που προέρχονταν τα γλυπτά, τα τότε και τα άλλα αντικείμενα και έργα που εκτέθηκαν, σχολίασαν την έκθεση λέγοντας συγκεκριμένα – και θέτω το σχόλιο αυτό στα αγγλικά ώστε να μη χαθεί η σημασία του στην μετάφραση – «Affinity, hell! It was a ripoff of Africa and Polynesia» (Hatch και Weixlmann 1985: 51). Επιπρόσθετα, αναγνωρίζοντας πως πρόκειται για μια έκθεση πολιτιστικής και αισθητικής αποικιοκρατίας και των αποτελεσμάτων της, κάποιιοι σχολίασαν πως, «η απομίμηση μπορεί να είναι η πιο ειλικρινής μορφή κολακείας, αλλά γιατί το MoMA να θέλει να καυχηθεί το γεγονός αυτό τόσο ξεκάθαρα;» (Hatch και Weixlmann 1985: 51). Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην έκθεση ήταν επί το πλείστον Ευρωπαίοι, με δύο μόνο εξαιρέσεις: τους

αφρο-αμερικανούς Martin Puryear (1941-) και Romare Bearden (1911-1988). Ο Puryear παρουσίασε μια εγκατάσταση του 1967 (την οποία δυστυχώς δεν μπόρεσα να εντοπίσω) και ο Bearden το έργο *The Prevalence of Ritual: Baptism*, του 1964 [Εικ. 22], ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της δουλειάς του. Επικεντρώνοντας την προσοχή της σε Ευρωπαίους καλλιτέχνες, αναφέροντας μόνο δύο Αφρο-Αμερικανούς, η έκθεση δεν υποστηρίζει απλά το ότι η Αφρική δεν έχει επηρεάσει τους ντόπιους καλλιτέχνες, απλά τους αγνοεί (Hatch και WeixImann 1985: 51).

Ως θεατές, τείνουμε να μελετάμε τέχνη η οποία δημιουργήθηκε από αναγνωρισμένους καλλιτέχνες/ιδιοφυΐες, ίσως ακριβώς λόγω του ποιος είναι ο δημιουργός. Δίνουμε λίγη προσοχή στους «ανώνυμους» καλλιτέχνες και το περιβάλλον, που αποτέλεσαν κύριο παράγοντα για τα έργα των «επώνυμων ιδιοφυιών». Η τέχνη που παράγουν πρωτόγονοι λαοί αντιμετωπίζεται απλά ως η πρώτη ύλη για το τελικό αποτέλεσμα που εκτίθεται παγκοσμίως σε μουσεία σήμερα (Feldman 1980: 88). Πάνω από έναν αιώνα πριν, ο φιλόσοφος Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) μελετώντας όσα οι Γερμανοί αποικιοκράτες έφεραν στα μουσεία της Γερμανίας, είδε πως τα αντικείμενα και τα έργα τέχνης των αποικισμένων λαών δεν είναι απλά αντικείμενα αλλά θρησκευτικά και άγια για αυτούς αντικείμενα που διατήρησαν την ύπαρξη της φυλής. Έχοντας «δανειστεί» τόσο τα ίδια τα αντικείμενα όσο και το ύφος αυτών των αντικειμένων, οι δυτικοί τα μετέφεραν στην τέχνη του Μοντερνισμού ως επιρροές για τις δικές τους δημιουργίες. Φυσικά αυτό που βλέπει κανείς συγκρίνοντας τα αντικείμενα αυτά με τα μοντερνιστικά έργα με τα οποία σχετίζονται, είναι οι διαφορές μεταξύ αντικειμένων που είναι ουσιώδεις για τη ζωή μιας κοινότητας, σε αντίθεση με αυτά που ενισχύουν τη λατρεία μιας συγκεκριμένης προσωπικότητας ή/και τη βιομηχανία της σύγχρονης τέχνης (Hatch και WeixImann 1985: 51). Ακριβώς αυτό συνέβη και στη δεδομένη έκθεση, στην οποία οι μάσκες και τα γλυπτά που προέρχονται από περιοχές του Νότου και ειδικά της Αφρικής, παρουσιάστηκαν απλά ως

ανώνυμα αντικείμενα από τις προσωπικές συλλογές καλλιτεχνών όπως ο Picasso, ο Matisse και άλλων δημιουργών του Μοντερνισμού (Kreisberg 1984: 1).

Η «ανακάλυψη» της αφρικανικής τέχνης, των масκών και των γλυπτών από την Αφρική, σε συνδυασμό με άλλες εξωτικές επιρροές, καθόρισαν την πρόοδο των καλλιτεχνών που επηρεάστηκαν από αυτές (Lemaire 2008: 283). Αναμφισβήτητα ένας από αυτούς υπήρξε ο Picasso. Έχοντας επίγνωση του γεγονότος ότι οι μάσκες αυτές, και διάφορα άλλα τεχνουργήματα που χρησιμοποιούσε, έχουν τελετουργική σημασία, αλλά ουσιαστικά αγνοώντας το γεγονός αυτό, ο Picasso προβάλλει σε αυτές τις προσωπικές του επιθυμίες, αντλώντας τα σχήματα, τις μορφές και τις γραμμές τους. Εν τέλει χρησιμοποιεί με επιτυχία τις μορφές που παίρνει από τις αφρικανικές μάσκες, αφαιρώντας όμως από αυτές τον πνευματικό τους χαρακτήρα (Hatch και Weixlmann 1985: 51). Στο γνωστό πίνακα *Les Demoiselles d'Avignon (The Ladies of Avignon)* [Εικ. 23], η επιρροή από την αφρικανική τέχνη είναι προφανής. Συγκεκριμένα, στο πρόσωπο της καθιστής φιγούρας βλέπουμε την επιρροή από πρωτόγονες μάσκες. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου αυτού, συναντώνται σε μάσκες της Αφρικής, εφόσον μάσκες με στραβά μάτια, άκαμπτη έκφραση και στριμμμένες μύτες είναι κοινά στοιχεία στην πρωτόγονη τέχνη διαφόρων χωρών της Αφρικής. Το πρόσωπο της γυναίκας αυτής θυμίζει συγκεκριμένα τη μάσκα ενός δαίμονα της Μελανησίας – *Demon from the Torres Strait, Melanesia* [Εικ. 24] (Martensen-Larsen 1985: 264). Όπως και στα μη δυτικά έργα που παρουσιάστηκαν στην έκθεση του 1984-1985, που προαναφέρθηκε, δεν παρέχονται πληροφορίες για τον καλλιτέχνη που έφτιαξε αυτό το έργο. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα ανώνυμο έργο, του οποίου η αξία βρίσκεται στην πιθανή επιρροή που πρόσφερε στον Picasso. Για τον Picasso οι αφρικάνικες μάσκες αποτελούσαν την οπτικοποίηση ενός πνεύματος, μια διαδικασία την οποία θεωρούσε μέσο προστασίας από το πνεύμα αυτό. Όπως ο ίδιος ανέφερε, το έργο *Les Demoiselles d'Avignon*, ήταν για αυτόν η πρώτη του προσπάθεια *εξορκισμού* (Flam και Deutch 2003: 33). Θεωρώ αναγκαίο το να

τονιστεί ότι, η ιδέα αυτή αποτελεί αποτέλεσμα του δυτικο-κεντρικού λόγου που ξεκίνησε μέσω της αποικιοκρατίας και του Οριενταλισμού, ο οποίος δεν λαμβάνει υπόψη το πως η μη δυτική τέχνη δημιουργήθηκε και χρησιμοποιήθηκε.

Τα αντικείμενα που χαρακτηρίζονται ως «πρωτόγονη τέχνη» και ο τρόπος με τον οποίο επιλέχθηκαν, συλλέχθηκαν ή, σε κάποιες περιπτώσεις, παράχθηκαν, αποτελούν σημαντικά στοιχεία κατανόησης τόσο της τέχνης του Picasso αλλά και της έννοιας του Πρωτογονισμού και του Οριενταλισμού γενικότερα. Το θέμα της *αυθεντικότητας*, τίθεται ως κύριο στοιχείο στην αναγνώριση της πρωτόγονης τέχνης. Παρόλο που η αυθεντικότητα ακούγεται ως ένα θετικό χαρακτηριστικό, μέσα στο πλαίσιο τόσο του Πρωτογονισμού, αλλά και του Οριενταλισμού που προηγήθηκε, βασίζεται στην ψευδαίσθηση ότι οι κοινωνίες στις οποίες η αυθεντική, πρωτόγονη παρήχθη, δεν άλλαξαν και απομονώθηκαν πριν από την αποικιοκρατία, επιτρέποντάς τις να χαρακτηριστούν ως «παρθένες» από τους δυτικούς αποικιοκράτες (Miller 1991: 44). Οι χαρακτηρισμοί αυτοί κάθε άλλο παρά εκφράζουν την πραγματικότητα, εφόσον αποτελούν δημιουργήματα της δυτικής σκέψης απέναντι στους μη δυτικούς πολιτισμούς, που όπως και στον Οριενταλισμό, εξυπηρετούν ουσιοκρατικές δομές και ταυτότητες που δεν περιλαμβάνουν τη χρηστική, πνευματική, θρησκευτική κ.ο.κ. πολυπλοκότητα των αντικειμένων που καθορίζουν ως πρωτόγονη τέχνη.

Ο ίδιος ο Picasso, αναφερόμενος στις αφρικάνικες μάσκες με τις οποίες ήρθε σε επαφή, τις περιγράφει ως μαγικές, σε αντίθεση με μάσκες και γλυπτά άλλων προελεύσεων που περιγράφει ως αρχαϊκά αντικείμενα. Ταυτόχρονα, καθορίζει το ενδιαφέρον του για αυτές ως ένα είδος φετίχ. Αγνοώντας την αξία των αντικειμένων αυτών και τη σημασία τους μέσα στον πολιτισμό τον οποίο δημιουργήθηκαν, βλέπει μόνο το πως μπορούν να χρησιμοποιηθούν από καλλιτέχνες του Κυβισμού, εφόσον, όπως ο ίδιος αναφέρει, «why sculpt like that and not some other way? After all they weren't Cubists! Since Cubism didn't exist» (Flam και Deutch 2003: 33). Μέσα σε αυτή τη δήλωση παρουσιάζεται ο εγωκεντρικός

και δυτικο-κεντρικός τρόπος με τον οποίον τόσο ο Picasso όσο και άλλοι δυτικοί καλλιτέχνες αντιμετώπισαν την πρωτόγονη τέχνη. Είναι εμφανές το ότι η μόνη χρησιμότητα που ο Picasso βλέπει στην αφρικάνικη τέχνη, είναι στο πως μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τον ίδιο και άλλους δυτικούς καλλιτέχνες του Μοντερνισμού. Δεν υπάρχει καμία σκέψη ή/και σεβασμός για το τι τα αντικείμενα αυτά αντιπροσωπεύουν, το πώς, το γιατί και το από ποιους φτιάχτηκαν και χρησιμοποιήθηκαν. Ο Picasso εκφράζει τη βαθιά ριζωμένη, δυτικο-κεντρική σκέψη, ότι τα αντικείμενα αυτά είναι χρήσιμα μόνο μέσα στο πλαίσιο δυτικών κινημάτων όπως ο Κυβισμός, ο οποίος, φυσικά, ήταν «δικό» του δημιούργημα!

Η τέχνη και το σκεπτικό του Picasso αποτελεί σημαντικό κομμάτι κατανόησης του μοντερνιστικού Οριενταλισμού, όχι μόνο λόγω της άμεσης, συχνής χρήσης μη δυτικών αντικειμένων, αλλά και λόγω της ενασχόλησης του με δημοφιλή οριενταλιστικά θέματα, όπως τα χαρέμια. Το έργο με τίτλο *The Harem* [Εικ. 25], θέτει εμφανή τη στενή αλλά εικονοκλαστική σχέση που είχε ο Picasso με τον Ingres. Στον πίνακα απεικονίζει όμορφες νεαρές γυναίκες που λούζονται με την παρουσία ενός άνδρα που κάθεται δίπλα τους, πιθανώς ενός ευνούχου, σε ένα ανοιχτό και ακαθόριστο, ελαφρώς κόκκινο, περιβάλλον (Lemaire 2008: 293). Το ελαφρύ χρώμα, οι χαλαρές μορφές, ζωγραφισμένες χωρίς σκληρές γραμμές και έντονα χαρακτηριστικά, θέτουν μια ήσυχη σκηνή χαλαρότητας, κάτι που μπορούμε να πούμε και για το έργο *Turkish bath* του Ingres [Εικ. 4]. Εκτός του Ingres, ο Picasso είχε στενή επαφή και με τον Delacroix. Επανεξετάζοντας το έργο *Women of Algiers in their Apartment* του Delacroix [Εικ. 13], δημιούργησε μια σειρά από 15 παραλλαγές για το θέμα, μέσα σε στενό χρονικό διάστημα (από το Δεκέμβριο του 1954 μέχρι το Φεβρουάριο του 1955). Στο έργο *Les Femmes d'Alger (Women of Algiers)* [Εικ. 26], ο Picasso απεικονίζει την κυβιστική εκδοχή του θέματος αυτού (Lemaire 2008: 293). Η αναθεωρημένη εκδοχή αυτού του οριενταλιστικού θέματος από τον Picasso αποτελεί ένα σημαντικό παράδειγμα του ότι ο Πρωτογονισμός, και η τέχνη που παρήχθη μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ακολούθησε τα

βήματα του Οριενταλισμού, εν τέλει συνεχίζοντας αυτή την παράδοση, μεταθέτοντας την στο πλαίσιο του Μοντερνισμού.

Εξίσου σημαντικός καλλιτέχνης του Πρωτογονισμού, είναι ο Matisse, ο οποίος, σε αντίθεση με προηγούμενους καλλιτέχνες του Οριενταλισμού, προσπάθησε να φέρει στη Δύση τις ιδέες που πήρε από την ανατολίτικη τέχνη, με συχνά αφαιρετικό τρόπο. Χρησιμοποιώντας το χρώμα ως το κυριότερο συστατικό της σύνθεσης, δημιούργησε πίνακες όπως το *Le café Maure (Arab Coffeeshouse)* [Εικ. 27]. Το αφαιρετικό αυτό έργο, δεν μας δίνει σχεδόν καμία πληροφορία για το χώρο της Ανατολής, σε αντίθεση με έργα όπως το *The Reception* [Εικ. 8] του Lewis, που προαναφέρθηκε, αποδεικνύοντας πως σε αυτή την περίπτωση, τουλάχιστον επιφανειακά, η πρόθεση του δεν ήταν ούτε να πείσει για τον ρεαλισμό της σκηνής, ούτε το να δημιουργήσει μια μυθική, φαντασιακή εικόνα για το τι σημαίνει «Ανατολή». Αρκετά διαφορετικό είναι το έργο με τίτλο *Odalisque with Red Trousers* [Εικ. 28], στο οποίο, αν και το χρώμα εξακολουθεί να είναι σημαντικός παράγοντας της σύνθεσης, αυτή τη φορά το έργο είναι πολύ πιο περιγραφικό και το περιεχόμενο πιο συγκεκριμένο. Το θέμα είναι η ανατολίτισσα γυναίκα, η οποία φαίνεται από μια λοξή προοπτική. Είναι ξαπλωμένη με τα χέρια της απλωμένα πίσω από το κεφάλι της, εμφανώς άνετη με το γεγονός του ότι είναι μισόγυμνη, αλλά όχι εσκεμμένα προκλητική όπως σε έργα όπως το *L'Odalisque à l'esclave* του Ingres [Εικ. 10] (Lemaire 2008: 300). Σε αντίθεση με το *L'Odalisque à l'esclave*, στο έργο του Matisse υπάρχει μόνο μια μορφή, πάνω στην οποία επικεντρώνεται ο θεατής, τόσο λόγω του ότι βρίσκεται εκεί μόνη στο πρώτο επίπεδο του πίνακα, όσο και λόγω του ότι δεν υπάρχει κάποιο άλλο έντονο στοιχείο που να αποσπά την προσοχή του θεατή, εκτός από το κόκκινο παντελόνι της οδαλίσκης. Το βλέμμα του θεατή επικεντρώνεται στο έντονο κόκκινο του παντελονιού, οι καμπύλες, σκούρες γραμμές του οποίου οδηγούν στο σημείο των γεννητικών οργάνων. Παρομοίως με έργα του Οριενταλισμού, υπάρχει μια παρουσία-απουσία: αυτή του θεατή. Το σώμα της οδαλίσκης



είναι ξαπλωμένο με τρόπο, που ο θεατής μπορεί να το δει στην ολότητα του. Η οδαλίσκη είναι παθητικά διαθέσιμη, προσφέροντας έτσι στο ανδρικό βλέμμα της εποχής μια ηδονοβλεπτική εικόνα, η παθητικότητα της οποίας αποτελεί κύριο στοιχείο για τη, χωρίς ενοχές ή πουριτανικές ανησυχίες, ελεύθερη και πλήρη οπτική απόλαυση της.<sup>1</sup>

Η απεικόνιση της γυναίκας, ως παθητική οδαλίσκη, ως επικίνδυνη *Femme Fatale*, ως «αγνή», «πρωτόγονη» μορφή κ.ο.κ., καθόρισε την περιγραφή του μη δυτικού κόσμου στην τέχνη, εφόσον η γυναίκα, όπως και η Ανατολή, υπήρξε ο Άλλος που η Δύση εξουσίασε, καθορίζοντας τις ταυτότητες και τους λόγους που τον κυριάρχησαν. Το φαινόμενο του Πρωτογονισμού και τα έργα που αναφέρθηκαν, αποτελούν συνέχεια και όχι απάντηση στο φαινόμενο του Οριενταλισμού. Όπως συμπεραίνει ο Said, τελειώνοντας το βιβλίο του με τίτλο *Οριενταλισμός*, η απάντηση στον Οριενταλισμό δεν θα μπορούσε να είναι η επανεξέταση μιας νέας, σύγχρονης Ανατολής ούτε μια αντίστοιχα στερεοτυπική εξερεύνηση και περιγραφή της Δύσης. Η πραγματική απάντηση βρίσκεται στην αποδόμηση της (άνισης) σχέσης εξουσίας μεταξύ της Δύσης (το κυρίαρχο μέρος της εξίσωσης) και του όποιου μη δυτικού Άλλου. Αυτή τη σχέση υπηρέτησε ο Οριενταλισμός, αλλά, εν τέλει, και ο Πρωτογονισμός, παρά την, επιφανειακά, «θετική» στάση (θαυμασμού) που υιοθέτησε ο τελευταίος.

---

<sup>1</sup> Η διακόσμηση του χώρου στον οποίο βρίσκεται προδίδει πως πρόκειται για ένα ανατολικό περιβάλλον, όπως γίνεται και στον πίνακα *The Moorish Screen* [Εικ. 29]. Σε αυτό το έργο, ο Matisse «ενώνει» τη Δύση με την Ανατολή, συνδυάζοντας δύο σύγχρονες, πιθανόν δυτικές γυναίκες, ντυμένες με λευκά ρούχα, με έναν χώρο γεμάτο χαλιά και έντονη διακόσμηση, που παραπέμπει σε ένα αραβικό στυλ διακόσμησης (Lemaire 2008: 300), όπως έχουμε δει σε τυπικές οριενταλιστικές απεικονίσεις αραβικών δωματίων όπως στο έργο *The harem dance* [Εικ. 30] του ζωγράφου Giulio Rosati (1858-1917). Το *The Moorish Screen*, ίσως και χωρίς να ήταν η πρόθεση του Matisse, αποτελεί ένδειξη της επίδρασης «ανατολίτικων» μοτίβων και αισθητικής, πάνω στην ευρωπαϊκή/δυτική κουλτούρα, ιδιαίτερα, στις εφαρμοσμένες τέχνες.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διατριβή ανέλυσε την ανάπτυξη και την καθιέρωση του δυτικού, πολιτιστικού, ηγεμονικού λόγου, με έμφαση τη θέση της γυναικείας μορφής σε αυτόν. Ο Οριενταλισμός και ο Πρωτογονισμός παρουσιάστηκαν ως φαινόμενα που ουσιαστικά αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, στο πλαίσιο της διαχρονικής στάσης της Δύσης απέναντι στην «Ανατολή». Στην (ανα)κατασκευή και ανα-παράσταση της «Ανατολής» από τη Δύση, βασικό μέσο της οπτικής απεικόνισης της τελευταίας, υπήρξε η γυναικεία μορφή. Η Ανατολή, πάντα ως θηλυκιά μορφή, έναντι της αρσενικής Δύσης, αντιμετωπίστηκε τόσο ως παθητική οδαλίσκη, ως σεξουαλικά επικίνδυνα Femme Fatale, όσο και ως αθώα και αγνή μητέρα.

Κατά την άποψη μου, οι αντίθετες αυτές ταυτότητες, φανερώνουν ακριβώς το γεγονός του ότι δομήθηκαν από φαντασιακές απόψεις ανθρώπων που, ακόμα και στον επιφανειακά ειλικρινή Πρωτογονισμό, εξυπηρετούσαν πάντα τη Δύση μέσω μια μονόδρομης σχέσης με αυτό που οι ίδιοι καθόρισαν ως Ανατολή – όχι βάσει των γεωγραφικών συνόρων αλλά βάσει κυρίως ιδεολογικών ορίων. Μέσα στην άνιση αυτή αναπαράσταση, παγιδευόμαστε μέσα σε έναν φαύλο κύκλο, όπου ο Άλλος, είτε αναφερόμαστε στην «Ανατολή» είτε στη γυναίκα – εφόσον κατά την άποψη μου αποτελούν ιδεολογικά σχεδόν ταυτόσημες έννοιες – αποσιωπάται και τίθεται ως προϊόν προς κατανάλωση για την *αναπτυγμένη* Δύση, τους διανοούμενους δυτικούς καλλιτέχνες και τους μορφωμένους δυτικούς θεατές.

Ο Πρωτογονισμός δεν αποτέλεσε απάντηση στον Οριενταλισμό, ο οποίος ήταν σημαντική παράμετρος της αποικιοκρατίας. Αντιθέτως, συνέχισε, έστω με άλλες μορφές, τη διαίωνιση της δυτικο-κεντρικής αναπαράστασης του Άλλου. Μόνο προσφέροντας την ευκαιρία στην «Ανατολή» να μιλήσει για τον εαυτό της, χωρίς να καθορίζεται από τις όποιες, εκ των έξω, δομημένες απόψεις, μπορεί να αρχίσει η αποδόμηση της κυριαρχικής

σχέσης εξουσίας της Δύσης επάνω σε όλους τους μη δυτικούς Άλλους – μια σχέση που περιλάμβανε, όπως έδειξε η παρούσα διατριβή, την απεικόνιση (στην ευρωπαϊκή τέχνη από τη μέση του 19ου αιώνα ως τη μέση του 20ού) της «Ανατολής» και του όποιου Άλλου ως (παθητική και υποδεέστερη ή ως επικίνδυνη και καταστροφική) Γυναίκα!

## BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ali, Isra. «The harem fantasy in nineteenth-century Orientalist paintings». *Dialectical Anthropology* 39.1 (2015): 33–46.
- Amishai-Maisels, Ziva. «Gauguin's *Philosophical Eve*». *The Burlington Magazine* 115.843 (1973): 373-379 & 381-382.
- Bade, Patrick. *Femme Fatale: Images of evil and fascinating women*. New York: Mayflower Books, 1979.
- Barasch, Moshe. *Modern Theories of Art 2: From Impressionism to Kandinsky*. New York: NYU Press, 1998.
- Berger, Stefan. «Introduction». *A Companion to Nineteenth-Century Europe*. Επιμ. Stefan Berger. Chicester: Blackwell, 2006. 3-10.
- Blaut, James M. *The Colonizer's Model of the World: Geographical Diffusionism and Eurocentric History*. New York: The Guilford Press, 1993.
- Burnett, David. «Paul Klee: The Romantic Landscape». *Art Journal* 36.4 (1977): 322-326.
- Cassano, Franco. «Against All Fundamentalism: The New Mediterranean» & «Thinking the Mediterranean». *Southern Thought, and Other Essays on the Mediterranean*. Επιμ. και μεταφρ. Norma Bouchard και Valerio Ferme. New York: Fordham University Press, 2012. 125-141 & 142-153.
- Danielsson, Bengt. «The Exotic Sources of Gauguin's Art». *Expedition Magazine* 11.4 (1969): 16-26.
- Eisenman, Stephen F. *Nineteenth century art: a critical history*. London: Thames & Hudson, 1994.
- Emery, Nicole E. και Postlewate, Laurie. *Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture: Eight Essays*. Jefferson: McFarland & Company, 2004.
- Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Facos, Michelle. *An introduction to nineteenth century art*. New York: Routledge, 2011.
- Feldman, Edmund B. «Some Lessons from Art History for Art-Educational Research». *The Journal of Aesthetic Education* 14:3 (1980): 81-90.
- Fernie, Eric. *Art History and It's Methods: A Critical Anthology*. London: Phaidon, 1995.
- Flam, Jack και Deutch, Miriam. *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Friedman, Susan S. «Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies». *Modernism/modernity* 13.3 (2006): 425-443.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon Books, 1972.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Foucault, Michel. *The Politics of Truth*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.

- Foucault, Michel. *Η μικροφυσική της εξουσίας*. Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 1991.
- Foster, Hall. «'Primitive' Scenes». *Critical Inquiry* 20.1 (1993): 69-102.
- Gallagher, Paul. «Blasphemy, Sex, Satanism and Sadism: The diabolic erotic art of Félicien Rops». *Dangerous Minds* (2016).  
<[https://dangerousminds.net/comments/blasphemy\\_sex\\_satanism\\_and\\_sadism\\_the\\_diabolic\\_erotic\\_art\\_of\\_felicien\\_rops](https://dangerousminds.net/comments/blasphemy_sex_satanism_and_sadism_the_diabolic_erotic_art_of_felicien_rops)>. Διαδίκτυο. 1 Μαΐου 2020
- Gay, Peter. *The Enlightenment: An Interpretation; The Science of Freedom*. New York: The Norton Library, 1969.
- Gorin, Daniel. «The Quest for Spiritual Purity and Sexual Freedom: Gauguin's Primitive Eve». *Valley Humanities Review* (2010): 1–11.
- Hall, Stuart. «The West and the Rest: discourse and power». *Formations of modernity*. Επιμ. Stuart Hall και Bram Gieben. Oxford: Polity in association with Open University, 1992. 275-331.
- Hampson, Daphne. «The sacred, the feminine and French feminist theory». *The sacred and the feminine: imagination and sexual difference*. Επιμ. Griselda Pollock και Victoria T. Sauron. Czech Republic: FINIDR, 2007. 61-74.
- Hasan, Mahmudul. «The Orientalization of Gender». *The American Journal of Islamic Social Sciences* 22:4 (2005): 26-56.
- Hatch, James V. και Weixlmann, Joe. «'Primitivism'». *Black American Literature Forum* 19.1 Contemporary Black Visual Artists Issue (1985): 51.
- Heywood, Andrew. *Political Ideas and Concepts: An Introduction*. London: Macmillan, 1994. Μεταφρ. Μαριέτα Οικονομοπούλου και Αγλαΐα Κάσδαγλη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2002.
- Irwin, Robert. «The Real Discourses of Orientalism». *After Orientalism: Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations*. Επιμ. Francois Pouillon και Jean-Claude Vatin. Leiden: Brill Academic Publishers, 2015. 18-30.
- Ismailinejad, Zahra S. «Orientalist Paintings and said Orientalism». *International Letters of Social and Humanistic Sciences* 50 (2015): 68-81.
- Jewsiewicki, Bogumil. «Cheri Samba and The Postcolonial Reinvention of Modernity». *Callaloo* 16.4 On «Post-Colonial Discourse»: A Special Issue (1993): 772-795.
- Kabbani, Rana. *Imperial fictions: Europe's myths of Orient*. London: Al Saqi Books, 2008.
- King, Richard. *Orientalism and Religion: Postcolonial theory, India and «the mystic East»*. London: Routledge, 1999.
- Kreisberg, Luisa, επιμ. «'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern. Κατάλογος Έκθεσης. New York: The Museum of Modern Art, 1984.
- Kuehn, Julia. «Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation, and Imagination». *Frontiers: A Journal of Women Studies* 32.2 (2011): 31-63.
- Lemaire, Gerard-Georges. *The Orient in Western art*. Cologne: Konemann Verlagsgesellschaft, 2008.

- Lewis, Reina. *Gendering Orientalism: Race, femininity and representation*. London: Routledge, 1996.
- MacKenzie, John M. *Orientalism: history, theory, and the arts*. New York: Manchester University Press, 1995.
- Margaroni, Maria. «The becoming-woman of the East/West conflict: The Western Sacralization of Life and the Feminine Politics of Death». *The sacred and the feminine: imagination and sexual difference*. Επιμ. Griselda Pollock και Victoria T. Sauron. Czech Republic: FINIDR, 2007. 111-124.
- Martensen-Larsen, Britta. «When Did Picasso Complete *Les Demoiselles d'Avignon*?». *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48.2 (1985): 256-264.
- Miller, Daniel. «Primitive art and the necessity of primitivism to art». *The Myth of Primitivism: Perspectives on art*. Επιμ. Susan Hiller. London: Routledge, 1991. 35-52.
- Mohanty, Chandra T. «Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses». *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*. Επιμ. Reina Lewis και Sara Mills. New York: Routledge, 2003. 49-74.
- Morton, R. S. «Syphilis in art-an entertainment in four parts. Part 4». *Genitourin Med* 66.4 (1990): 280-294.
- Neginsky, Rosina. *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Nochlin, Linda. *Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists?*. Επιμ. Elizabeth C. Baker και Thomas B. Hess. New York: Collier Books, 1973.
- Nochlin, Linda. *The politics of Vision: Essays on nineteenth-century art and society*. New York: Harper & Row, 1989.
- Parkes, Veronica. «Imperial Harem of the Ottoman Empire Served the Sultan in More Ways Than One». *Ancient Origins* (2019). <<https://www.ancient-origins.net/history-ancient-traditions/imperial-harem-ottoman-empire-more-just-beautiful-women-007835>>. Διαδίκτυο. 8 Δεκεμβρίου 2019.
- Polinska, Wioleta. «Dangerous Bodies: Women's Nakedness and Theology». *Journal of Feminist Studies in Religion* 16.1 (2000): 45-62.
- Pollock, Griselda. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London: Routledge, 1999.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Λόγος περί επιστημών και τεχνών*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2012.
- Thomas, Peter D. *The Gramscian Moment Philosophy, Hegemony and Marxism*. Leiden: Brill Academic Publishers, 2009.
- Said, Edward W. *Οριενταλισμός*. Μεταφρ. Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996  
Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996.
- Said, Edward W. «Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors». *Critical Inquiry* 15.2 (1989): 205-225.

Stanska, Zuzanna. «Orientalism of Eugène Delacroix-Beware The Colours!». *Daily Art Magazine* (2016). <<http://www.dailyartmagazine.com/orientalism-of-eugene-delacroix>>. Διαδίκτυο. 15 Οκτωβρίου 2019.

Stråth, Bo. «Insiders and Outsiders: Borders in Nineteenth-Century Europe». *A Companion to Nineteenth-Century Europe*. Επιμ. Stefan Berger. England: Blackwell, 2006. 3-10.

Verrips, Jojada. «Offending art and the sense of touch». *Material Religion* 4.2 (2008): 204-225.

Williams, Caroline. «John Frederick Lewis: ‘Reflections of Reality’». *Muqarnas* 18 (2001): 227-243.

Wood, Paul. «Primitive/Modern/Contemporary». *A Companion to Modern Art*. Επιμ. Pam Meecham. England: Wiley Blackwell, 2018. 55-72.

Yegenoglu, Meyda. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Zygmunt, Bryan. «Between Neoclassicism and Romanticism: Ingres, La Grande Odalisque». *Khan Academy* (2017). <<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/a/ingres-la-grande-odalisque>>. Διαδίκτυο. 2 Δεκεμβρίου 2019.

## ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικ. 1: William Hodges, *View of Oaitepeha Bay, Tahiti*, 1776, λάδι σε καμβά, 90 x 136 εκ. National Maritime Museum, London.



Εικ. 2: Jean-Léon Gérôme, *The Snake Charmer*, 1879, λάδι σε καμβά, 82.2 x 121 εκ. Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts.





Εικ. 3: Eugène Delacroix, *Death of Sardanapalus*, 1827-28, λάδι σε καμβά, 392 x 496 εκ. Louvre, Paris.



4: Jean Auguste Dominique Ingres, *The Turkish Bath*, 1862, λάδι σε καμβά, διάμετρος 100 εκ. Louvre, Paris.



Εικ. 5: Jean Auguste Dominique Ingres, *The Valpinçon Bather*, 1808, λάδι σε καμβά, 146 x 97.5 εκ. Louvre, Paris.



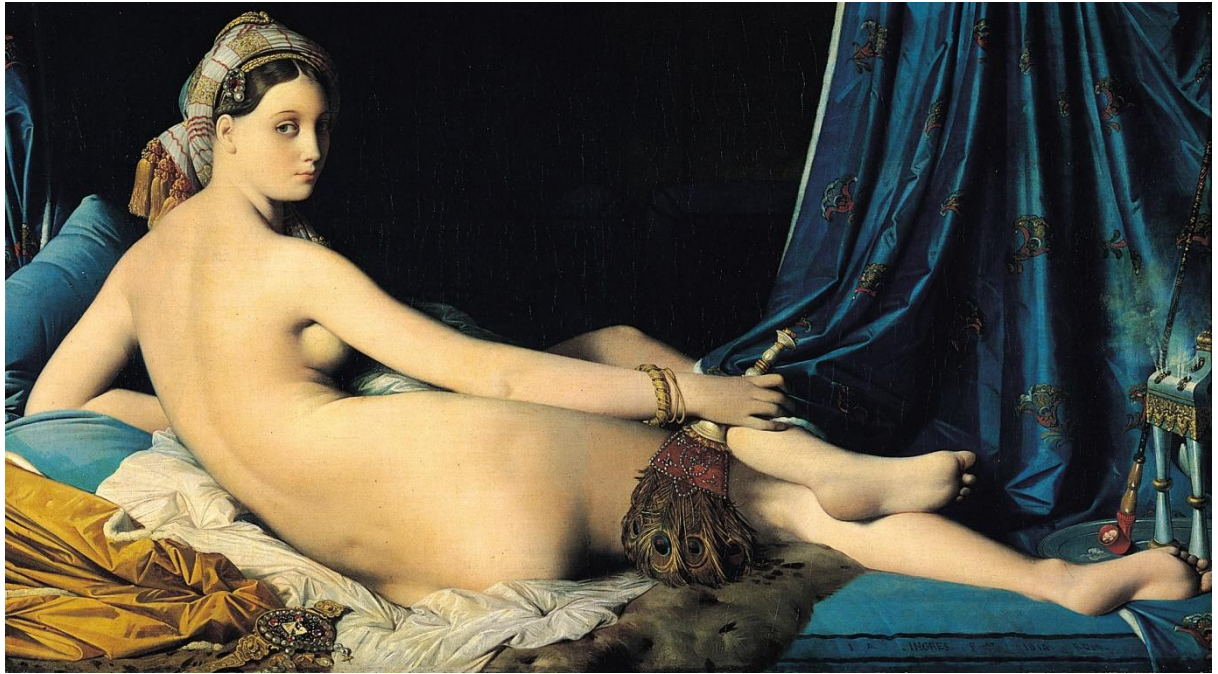
Εικ. 6: Jean-Léon Gérôme, *Moorish Bath*, 1870, λάδι σε καμβά, 51 x 41 εκ. Museum of Fine Arts, Boston.



Εικ. 7: John Frederick Lewis, *The Hhareem*, 1850, νερομπογιά. Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 8: John Frederick Lewis, *The Reception*, 1873, λάδι σε καμβά, 63.5 x 76.2 εκ. Yale Center for British Art, New Haven.



Εικ. 9: Jean Auguste Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814, λάδι σε καμβά, 88.9 x 162.5 εκ. Louvre, Paris.



Εικ. 10: Jean Auguste Dominique Ingres, *L'Odalisque à l'esclave*, 1842, λάδι σε καμβά, 76 x 105 εκ. Walters Art Gallery, Baltimore.



Εικ. 11: Diego Velázquez, *Rokeby Venus*, 1644, λάδι σε καμβά, 122.5 x 175 εκ. National Gallery, London.



Εικ. 12: Jacques Louis David, *Portrait of Madame Récamier*, 1800, λάδι σε καμβά, 174 x 244 εκ. Louvre, Paris.



Εικ. 13: Eugène Delacroix, *Women of Algiers in their Apartment*, 1834, λάδι σε καμβά, 180 x 229 εκ. Louvre, Paris.



Εικ. 14: François-Gabriel L'Épaulé, *The Pasha and his Harem*, αχρονολόγητο, λάδι σε καμβά, 92 x 73 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 15: Gustave Moreau, *Cleopatra*, 1887, ακουαρέλα και gouache, 40 x 25 εκ. Louvre, Paris.



Εικ. 16: Gustave Moreau, *Salome in the Garden*, 1878, ακουαρέλα. Ιδιωτική συλλογή.



Εκ. 17: Felicien Rops, *The Temptation of St. Anthony*, 1878, λάδι σε καμβά. Royal Library of Belgium, Brussels.





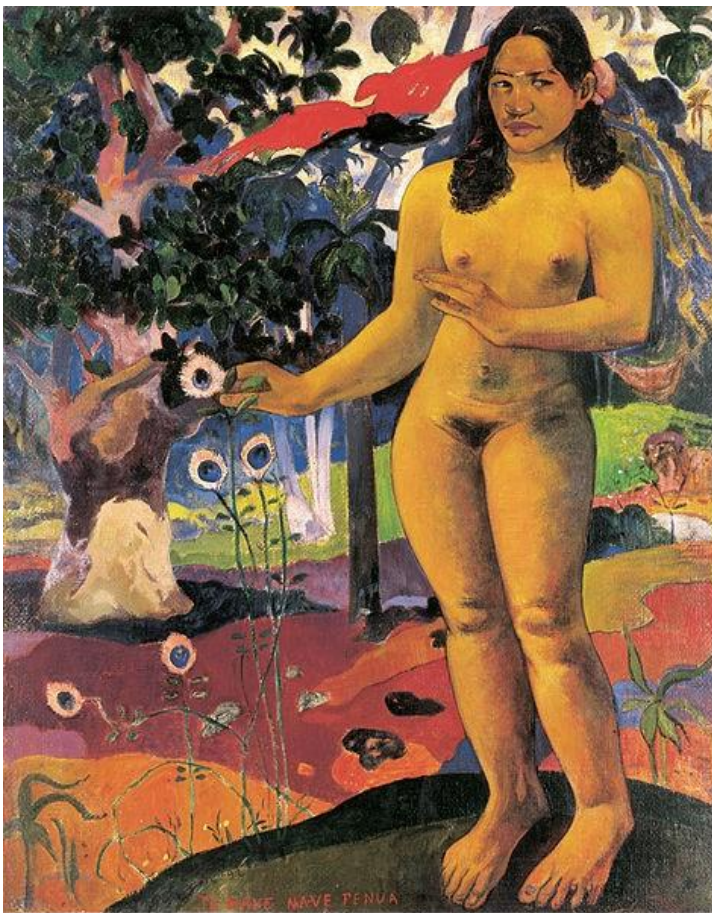
Εικ. 18: Lovis Corinth, *The Temptation of St Anthony after Gustave Flaubert*, 1908, λάδι σε καμβά, 135.3 x 200.3 εκ. Tate Modern, London.



Εικ. 19: Paul Gauguin, *Annah la javanese (Annah, the Javanese Woman)*, 1893, λάδι σε καμβά, 116 x 81 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 20: Paul Gauguin, *Exotic Eve*, 1890, λάδι και gouache σε χαρτόνι, 42.8 x 25.1 εκ. Pola Museum of Art, Hakone.



Εικ. 21: Paul Gauguin, *Te Nave Nave Fenua (Delightful Land)*, 1892, λάδι σε καμβά, 72.1 x 91.3 εκ. Ohara Museum of Art, Kurashiki, Japan.



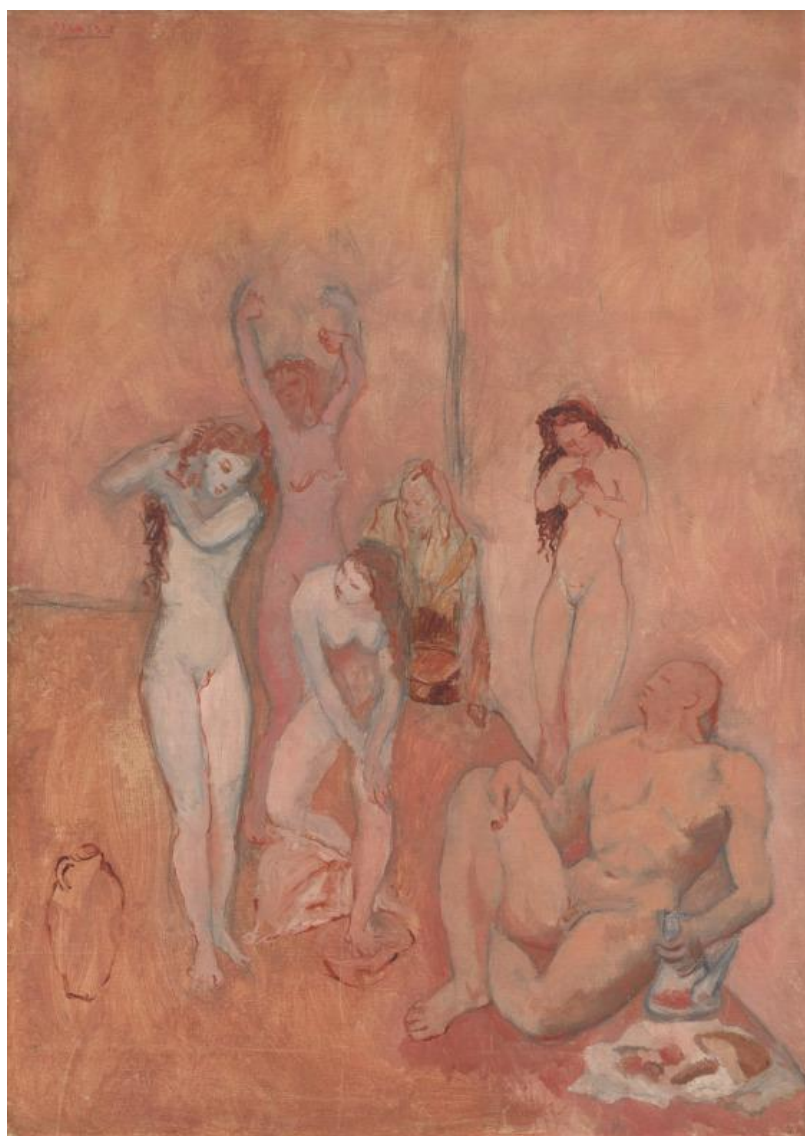
Εικ. 22: Romare Bearden, *The Prevalence of Ritual: Baptism*, 1964, μεικτή τεχνική.



Εικ. 23: Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O.J. Version O)*, 1907, λάδι σε καμβά, 243.9 x 233.7 εκ. Museum of Modern Art, New York.



Εκ. 24: Αγνώστου, *Demon from the Torres Strait, Melanesia*, αχρονολόγητο, μάσκα. Museum of Cambridge  
Museum of Archeology and Ethnology, Cambridge.



Εκ. 25: Pablo Picasso, *The Harem*, 1906, λάδι σε καμβά, 154.3 x 109.5 εκ.  
The Cleveland Museum of Art, Cleveland.



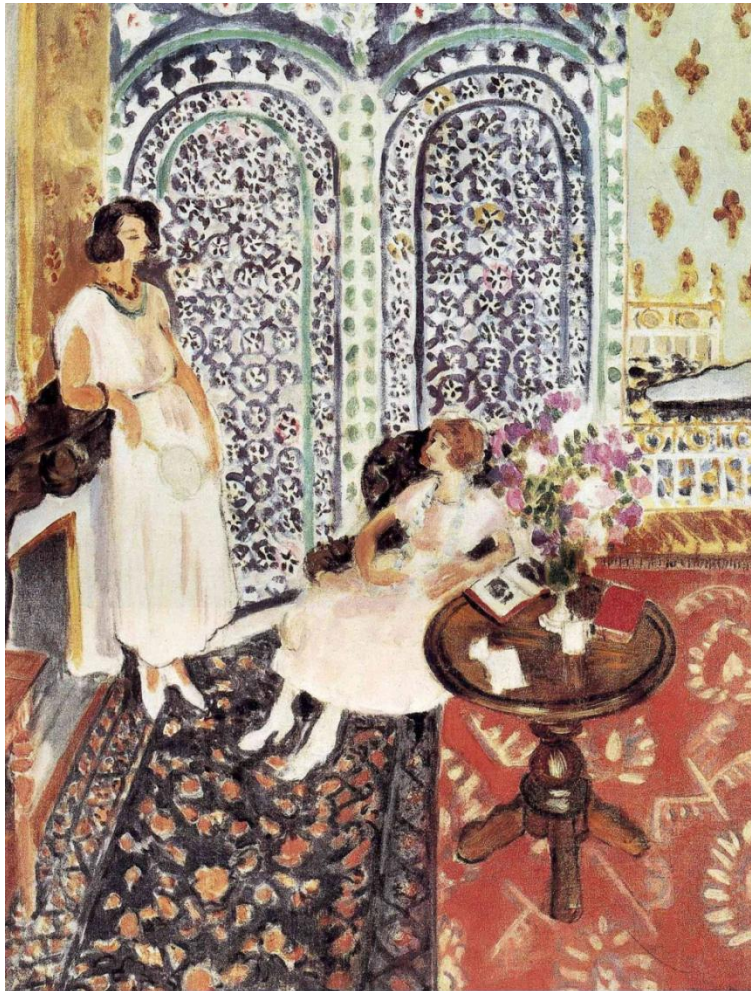
Εικ. 26: Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (Women of Algiers)*, 1955, λάδι σε καμβά, 114 x 146 εκ. Ganz Collection, New York.



Εικ. 27: Henri Matisse, *Le café Maure (Arab Coffeehouse)*, 1911-13, λάδι σε καμβά, 176 x 210 εκ. Hermitage Museum, Saint Petersburg.



Εικ. 28: Henri Matisse, *Odalisque with Red Trousers*, 1922, λάδι σε καμβά, 65 x 90 εκ. National Museum of Modern Art, Paris.



Εικ. 29: Henri Matisse, *Moorish Screen*, 1921, λάδι σε καμβά, 91 x 74 εκ. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Εικ. 30: Giulio Rosati, *The harem dance*, αχρονολόγητο, λάδι σε καμβά, 65 x 115 εκ.