

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ
ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2008 – 09

**Ψηφιακά Τεκμήρια και Πηγές Έρευνας για την
Ιστορία της Τέχνης:
ερευνητικά ζητήματα, εργαλεία, προοπτικές**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΦΟΙΤΗΤΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΚΩΣΤΗΣ ΔΑΛΛΑΣ

ΑΘΗΝΑ

2009

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	σελ. 3
1. Εισαγωγή.....	σελ. 5
2. Ιστορική και Βιβλιογραφική Επισκόπηση.....	σελ. 8
2.α. Σύντομη ιστορική αναδρομή.....	σελ. 8
2.β. Ζητήματα που απασχολούν την έρευνα.....	σελ. 36
3. Μεθοδολογία.....	σελ. 55
4. Περιγραφή και ανάλυση των επιλεγμένων πηγών.....	σελ. 57
4.1. Περιγραφή των πηγών.....	σελ. 57
4.1.α. Επιλεγμένη βιβλιογραφία.....	σελ. 57
4.1.β. Συνεντεύξεις: προφίλ των συνομιλητών.....	σελ. 61
4.2. Ανάλυση των πηγών.....	σελ. 66
4.2.α Ανάλυση της επιλεγμένης βιβλιογραφίας.....	σελ. 66
4.2.β. Ανάλυση των συνεντεύξεων.....	σελ. 74
4.2.γ Συμπερασματικές παρατηρήσεις.....	σελ. 80
5. Συμπεράσματα και Προοπτικές.....	σελ. 84
Βιβλιογραφία.....	σελ. 89
Παράρτημα: Οι Συνεντεύξεις.....	σελ. 97

Πρόλογος

Η επιλογή της εξέλιξης της Ιστορίας της Τέχνης μέσα στο ψηφιακό περιβάλλον ως θέμα της παρούσας εργασίας αποτέλεσε, για τον γράφοντα, μια σημαντική ευκαιρία για να εξοικειωθεί περισσότερο με ορισμένες ραγδαία αναπτυσσόμενες ψηφιακές εφαρμογές, αλλά και να έρθει σε επαφή με σημαντικά έργα τέχνης και κείμενα της παράδοσης της Ιστορίας της Τέχνης – τόσο στην αναλογική όσο και στην ψηφιακή τους μορφή. Οι αναρίθμητες προεκτάσεις ενός τόσο σύνθετου θέματος καθιστούν, ασφαλώς, τις παρατηρήσεις και τα συμπεράσματα που ακολουθούν μια πρώτη καταγραφή των βασικών του παραμέτρων.

Στις δυσκολίες που αντιμετωπίστηκαν ανήκει, αναμφίβολα η ετερογένεια του υλικού που χρησιμοποιήθηκε, το οποίο αφορούσε θεωρητικά ζητήματα τόσο για την ιστορία της τέχνης όσο για την εφαρμογή της ψηφιακής τεχνολογίας στην ιστορία της τέχνης και τις ανθρωπιστικές επιστήμες γενικότερα. Δεν ήταν, ακόμη, λίγες οι φορές που το – δεδομένο – ενδιαφέρον και η συνθετότητα των υπό ανάλυση θεωρητικών κειμένων αλλά και των συνεντεύξεων δυσκόλεψε την αποστασιοποιημένη ανάλυσή τους.

Η έρευνα για την παρούσα εργασία πραγματοποιήθηκε με υποτροφία της **Μονάδας Ψηφιακής Επιμέλειας του Ερευνητικού Κέντρου «Αθηνά»**. Πέρα από την ιδιαίτερα τιμητική για εμένα οικονομική ενίσχυση, καθοριστικής σημασίας για το τελικό αποτέλεσμα της εργασίας υπήρξε η αμέριστη υποστήριξη από πλευράς όλων των ερευνητών και συνεργατών της ΜοΨΕ, με επικεφαλής τον Διευθυντή της Μονάδας, Καθηγητή κ. Πάνο Κωνσταντόπουλο. Τους ευχαριστώ θερμά για την συμπαράσταση.

Πολλές ευχαριστίες οφείλω, ακόμη, στην κα Ναυσικά Πανσελήνου, Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης (ΑΣΚΤ), τον Αναπληρωτή Καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης (ΑΣΚΤ) κ. Ανδρέα Ιωαννίδη, την Επίκουρο Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης κα Έφη Φουντουλάκη (Πάντειο Πανεπιστήμιο), τον κ. Νίκο Δασκαλοθανάση, Επίκουρο Καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης (ΑΣΚΤ), την κα Ευγενία Αλεξάκη, Διδάκτορα της Ιστορίας της Τέχνης, την Διευθύντρια της Βιβλιοθήκης της ΑΣΚΤ κα Νίκη Ζαχιώτη, και την κα Ανίνα Βαλκανά, υπεύθυνη του Τομέα Τεκμηρίωσης του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, για τον χρόνο που διέθεσαν απαντώντας στις ερωτήσεις μου. Ευχαριστώ, τέλος, την Λέκτορα κα Μάρθα Μιχαηλίδου (Πάντειο Πανεπιστήμιο) για τις επισημάνσεις και συμβουλές της πάνω σε διάφορα μεθοδολογικά ζητήματα.

1. Εισαγωγή

Με την διείσδυση των ψηφιακών τεχνολογιών σε όλο το φάσμα των ανθρωπιστικών επιστημών, παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές τόσο στον τρόπο έρευνας όσο και στην εξέλιξή τους, καθιστώντας απαραίτητη την κατανόηση του νέου πεδίου που ανοίγεται, όσο και των νέων εργαλείων που παρέχονται. Παρόμοια για την ιστορία της τέχνης, οι νέες ψηφιακές υποδομές που σχηματίζονται απαιτούν εύστοχο σχεδιασμό, που θα στηρίζεται στα εργαλεία και τις σύνθετες απαιτήσεις αυτού του πεδίου.

Αν *«η μνήμη είναι το μεγάλο κριτήριο της τέχνης»*, όπως γράφει ο Baudelaire στο Salon του 1846, τι είδους πολιτισμική επιστημολογία μπορεί να προετοιμάζει μια ψηφιακή αναδιοργάνωση των ίδιων των μνημονικών μηχανισμών της τέχνης, της ιστορίας και της θεωρίας της; Σε μέρος αυτού του προβληματισμού θα επιχειρήσουμε να συνεισφέρουμε με την παρούσα προσέγγιση, που ξεκινά από μια σύντομη αναφορά στην εξέλιξη της Ιστορίας της Τέχνης, από την αρχαιότητα μέχρι την σύγχρονη, ψηφιακή εποχή.

Στη συνέχεια, γίνεται μια αναφορά στις πηγές της ιστορίας της τέχνης, πριν και μετά την έλευση της ψηφιακής εποχής, και κυρίως μετά την ανάπτυξη του Παγκόσμιου Ιστού. Σε αυτό το πλαίσιο, εξετάζονται συγκεκριμένες υποδομές έρευνας και πληροφορίας, πρότυπα τεκμηρίωσης, ταξινόμησης και ευρετηρίασης, πρωτοβουλίες για την δημοσιοποίηση της έρευνας και διάφορες ηλεκτρονικές εκδόσεις, ορισμένες ψηφιακές βιβλιοθήκες και εικονοθήκες, ηλεκτρονικά αρχεία και άλλες εφαρμογές, όπως λεξικά και εργαλεία.

Κατόπιν, εξετάζονται ορισμένα ζητήματα που απασχολούν την έρευνα. Μετά από μια αναφορά στις ανάγκες των διαφόρων ομάδων που ενδιαφέρονται για την ιστορία

της τέχνης, γίνεται αναφορά σε διάφορα ζητήματα μεταφοράς της πληροφορίας, όπως η ακρίβεια και η διαθεσιμότητα των ψηφιακών αντιγράφων και η επιλογή των κατάλληλων τεχνικών ψηφιοποίησης. Ακολουθεί το ζήτημα της νοηματοδότησης και διαχείρισης του περιεχομένου των συλλογών για την ιστορία της τέχνης, και διάφορα θέματα σχετικά με την εκπαίδευση, την κατάρτιση και τη έρευνα. Τίθεται, ακόμη, το ζήτημα της διάρκειας ζωής των ψηφιακών πηγών και των υλικών χαρακτηριστικών των ψηφιακών τεκμηρίων, ενώ αναλύονται ορισμένες οικονομικές και νομικές προεκτάσεις, όπως διάφορα ζητήματα πνευματικών δικαιωμάτων. Γίνεται, τέλος, μια σύντομη αναφορά στην εμφάνιση νέων μορφών τέχνης.

Από την πραγμάτευση των θεμάτων που προκύπτουν με την εξέλιξη του ψηφιακού μέσου, παρατηρούμε πως προκύπτουν ορισμένα ερωτήματα, σε ό,τι αφορά την «εργαλειοθήκη» του ιστορικού της τέχνης και γενικότερα ως προς το είδος των μηχανισμών γνωσιακού εμπλουτισμού που πρέπει να υποστηρίζονται. Επιχειρούμε, έτσι, μια συστηματικότερη προσέγγιση αυτών των ζητημάτων, αφενός μέσα από την ανάλυση μιας περιορισμένης επιλογής κειμένων από ιστορικούς της τέχνης, και αφετέρου μέσα από την διεξαγωγή και ανάλυση συνεντεύξεων με ερευνητές της ιστορίας της τέχνης.

Στην ανάλυση των κειμένων, αναφερόμαστε αρχικά στην χρήση της εικόνας και τους διάφορους τρόπους με τους οποίους οι εικόνες συνδέονται μεταξύ τους στα κείμενα, και έπειτα στις αναφορές που γίνονται με αφορμή τα υπό πραγμάτευση έργα, καλλιτέχνες ή θέματα, στο εκάστοτε ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο, την θεωρία, διάφορες επιστήμες όπως η γλωσσολογία και η σημειολογία κ.ο.κ. Παρομοίως για τις συνεντεύξεις, γίνονται πρώτα μερικές γενικές παρατηρήσεις για διάφορες επιλογές και απόψεις που χαρακτηρίζουν από κοινού τους επιλεγμένους συνομιλητές, και στην συνέχεια αναλύεται η χρήση του υλικού τους, με συγκεκριμένα παραδείγματα, και αναφέρονται κάποια βασικά ερωτήματα που θέτουν σχετικά με αυτό.

Κατά την ανάλυση του επιλεγμένου υλικού, χρησιμοποιείται καταρχήν μια ομαδοποίηση από τον Panofsky των αντικειμένων της ερμηνείας μιας εικόνας, των τύπων ερμηνείας, των αντίστοιχων εφοδίων που απαιτούνται και των μέσων ελέγχου της, καθώς κρίνεται πως οι σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στα διάφορα επίπεδα ερμηνείας και το αντίστοιχο υλικό που χρησιμοποιούν, είναι ενδεικτικές της χρήσης και του εύρους των πηγών (πέρα από την εικόνα) που χρησιμοποιούνται από τους συγγραφείς των επιλεγμένων κειμένων και τους ερευνητές, και πως η

σχηματοποίησή του - αν και χαρακτηρίζεται από την προσέγγιση που ο ίδιος επιλέγει - μπορεί να προσφέρει ένα πλαίσιο κατανόησης του ευρύτερου τρόπου εργασίας του ιστορικού της τέχνης, των επιπέδων ερμηνείας που δημιουργεί, και των απαραίτητων εφοδίων του. Επιχειρώντας, κατόπιν, μια κατηγοριοποίηση των βασικών λειτουργιών που παρατηρούμε να λαμβάνουν χώρα, χρησιμοποιούμε ένα διαχωρισμό του Unsworth των βασικών ερευνητικών αρχών για τις ανθρωπιστικές επιστήμες, οι οποίες θα μπορούσαν να αποτελέσουν τη βάση εκείνη για την δημιουργία και διαχείριση των κατάλληλων εργαλείων στην ψηφιακή εφαρμογή των ανθρωπιστικών επιστημών, και συγκεκριμένα στην έρευνα που βασίζεται στην δικτυωμένη ψηφιακή πληροφορία.

Με αφορμή δυο παρατηρήσεις του για την σημασία της σταθερότητας στην αναφορά και της δικτύωσης των πηγών και των εργαλείων, θα οδηγηθούμε, τέλος, σε ορισμένα συμπεράσματα για τις ανάγκες που προκύπτουν για την ιστορία της τέχνης στο ψηφιακό περιβάλλον, όπως είναι η προσέγγιση του κύκλου ζωής των ψηφιακών πηγών και η ψηφιακή επιμέλεια.

2. Ιστορική και Βιβλιογραφική Επισκόπηση

2.α. Σύντομη ιστορική αναδρομή

Η εξέλιξη της Ιστορίας της Τέχνης¹

Στην αρχαιότητα, η Ιστορία της Τέχνης αποτελούσε μέρος μιας μεγάλης σειράς λογοτεχνικών ειδών. Η ρητορική (Κικέρωνας, Κουιντιλιανός) μίλησε για την εξέλιξη του στυλ στην τέχνη σε αναλογία με τις προφορικές γλώσσες, διαχωρίζοντας το πρώιμο- απλούστερο ύφος από το ύστερο- συνθετότερο. Άλλοι συγγραφείς (Φιλόστρατος, Καλλίστρατος) έβλεπαν στα έργα τέχνης δείγματα εκφραστικής «γραφής», ενώ μια τρίτη ομάδα (Βιτρούβιος κ.α.) εξερεύνησε περισσότερο τις ιστορικές τους παραμέτρους. Αλλά και οι αρχαίοι αισθητικοί φιλόσοφοι έχουν αφήσει μια σειρά αποσπασματικών γραπτών στις βασικές γραμμές της Ιστορίας της Τέχνης. Ο Σωκράτης, ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης, άλλωστε, είχαν ήδη μιλήσει για την οπτική αναπαράσταση, ενώ οι διάδοχοί τους της Ρωμαϊκής περιόδου είδαν τα αντικείμενα τέχνης ως σύμβολα περιττής πολυτέλειας. Επιπλέον, πολλές βιογραφίες επιφανών ανδρών περιλάμβαναν τις ικανότητές τους στον τομέα της τέχνης. Στη «Φυσική Ιστορία» του, ο Πλίνιος προσπαθεί να διαμορφώσει τον ιστορικό χρόνο, θέτοντας τον μύθο ως σημείο αφετηρίας και παρακολουθώντας τις εξελίξεις στην έκφραση της τέχνης, ενώ επικεντρώνει το ενδιαφέρον του σε μια σειρά καλλιτεχνών και τις προσπάθειές τους να εξελιχθούν, αναζητώντας το αληθινό. Τα σχήματα του Πλίνιου για την ιστορία της γλυπτικής και της ζωγραφικής επηρεάζονται καθοριστικά

¹ Η σύντομη αυτή εξιστόρηση βασίστηκε στο κείμενο του N. Llewellyn, *The history of western art history* (στο Bentley, 1997: 828- 848).

από τις ελληνικές του κειμενικές πηγές, ενώ χρησιμοποιεί περισσότερο τις τελευταίες παρά τα έργα τέχνης καθαυτά, τότε διαθέσιμα αποκλειστικά στις αυτοκρατορικές συλλογές. Γενικότερα, στα πιο συνήθη θέματα της αρχαίας ιστοριογραφίας της τέχνης περιλαμβάνονταν η προσπάθεια δημιουργίας μοντέλων για τον σχηματισμό του ιστορικού χρόνου, η τάση των ιστορικών να χρησιμοποιούν τις προσωπικές τους παρατηρήσεις καθώς και να επιχειρούν μια λειτουργική ανάλυση της τέχνης, αλλά και οι προβληματισμοί τους για την κοινωνική θέση των λειτουργών της τέχνης, την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία, τα εθνικά στερεότυπα αλλά και την ανάλυση του στυλ. Αφού δημιουργήθηκε στην αρχαιότητα μια εννοιολογική γλώσσα για την τέχνη, το ίδιο το ύφος κατέστη ένα ιστορικό εργαλείο, και επιπλέον κριτήρια όπως η προοπτική, η αρμονία, το συναίσθημα και οι αφηγηματικές τεχνικές εντοπίζονταν, καταγράφονταν και συγκρίνονταν για να υποδηλώσουν την ιστορική αλλαγή.

Στα γραπτά του Μεσαίωνα για την τέχνη, ο καλλιτέχνης ως μεμονωμένο πρόσωπο ανήκει σε μια χαμηλή κοινωνική ιεραρχία και θεωρείται ανάξιος μιας βιογραφίας, καθώς στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής ζωής βρίσκονται οι πατρόνες και όχι οι καλλιτέχνες. Η επιστήμη θεωρείται υπέρτερη της «χειρωνακτικής» τέχνης και το αρχαίο λεξιλόγιο της ιστορικής ανάπτυξης και της στυλιστικής αλλαγής σε μεγάλο βαθμό εγκαταλείπεται. Επανέρχεται, εντούτοις, ένα αρχαίο είδος ιστορικής γραφής για την τέχνη: οι τοπογραφικοί οδηγοί για μέρη και συλλογές (όπως το “*Mirabilia Urbis Romae*”), που αντιμετωπίζουν τα έργα τέχνης που έχουν επιβιώσει ως οχήματα αλληγορικού σχολιασμού, απαλείφοντας τυχόν ειδωλολατρικές παραμέτρους της αρχαιότητας.

Η εφεύρεση της τυπογραφίας κατά την Αναγέννηση και η ευκρινέστερη διαφοροποίηση ανάμεσα στην οπτική τέχνη και την λεκτική επικοινωνία επέφερε σημαντικές αλλαγές στην ιστοριογραφία. Οι ιστορίες της τέχνης της Αναγέννησης, με διδακτικό περιεχόμενο στο σύνολό τους, αναβαθμίζουν τον κοινωνικό ρόλο των σπουδαίων καλλιτεχνών, που πλέον θεωρούνται επίσης εξέχουσες φυσιογνωμίες. Ορισμένοι από αυτούς αρχίζουν να στρέφονται στη συγγραφή αυτοβιογραφιών (π.χ. Cellini, Bandinelli), ενώ σταδιακά εισάγονται στην ιταλική ιστοριογραφία επιστημονικές προσεγγίσεις που βασίζονται σε αρχειακά ή αρχαιολογικά στοιχεία. Ο Vasari (1511- 74), ζωγράφος και γλύπτης ο ίδιος, γράφει τις «*Ζωές των ζωγράφων*», στις οποίες περιλαμβάνει τις βιογραφίες Ιταλών ομοτέχνων του, μεταξύ των οποίων και πολλών συγχρόνων του, δίνοντας έμφαση στην πρόοδο και την εξέλιξή της τέχνης και καθορίζοντας ιστορικές περιόδους, από τις οποίες ξεχωρίζει τους

κυριότερους εκπροσώπους. Οι επίγονοί του παρουσιάζουν καλλιτέχνες σαν τον Μιχαήλ Άγγελο και τον Ραφαήλ ως κληρονόμους των αρχαίων, ενώ γύρω στα 1600 παρατηρείται αυξανόμενο ενδιαφέρον για την δημιουργία ενός πλαισίου για την συγγραφή μιας κριτικής ιστορίας της τέχνης, που μέσα από την κρίση εγκαθιδρύει την αυθεντικότητα και το έργο συγκεκριμένων καλλιτεχνών. Έναν αιώνα αργότερα, η τέχνη αρχίζει να μελετάται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, με τις πρώτες εκδόσεις για Κινέζικους και Γοτθικούς ναούς, αλλά και περίτεχνους κήπους.

Κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα, οι μελέτες του Winckelmann (1717- 68) για την εξέλιξη της αρχαίας τέχνης ασκούν σημαντική επιρροή σε ιστορικούς, καλλιτέχνες αλλά και το ενημερωμένο κοινό, καθώς στις ιστορικές του κρίσεις εισάγει τον φιλοσοφικό ιδεαλισμό, θέτοντας νέα πρότυπα για την χρήση των γραπτών πηγών. Δημιουργεί, ακόμη, ένα περιοδικό σχήμα που ξεκινά από την αρχαία Ελλάδα και φτάνει ως τους σύγχρονους του καλλιτέχνες, και την ίδια σχεδόν περίοδο ο Luigi Lanzi (1732- 1810) επαναφέρει στο προσκήνιο τις «σχολές της τέχνης».

Κατά τον δέκατο ένατο αιώνα η σχετική εκδοτική δραστηριότητα αυξάνεται. Στο επίκεντρο του ιστορικού της τέχνης τίθεται πλέον το ίδιο το έργο τέχνης, οι ποιότητες του οποίου θεωρείται πως δύσκολα μπορούν να περιγραφούν με λέξεις, ενώ η τέχνη αρχίζει να λαμβάνεται υπόψη ως δημόσια πράξη και όχι απλώς ως μια ασχολία των συλλεκτών. Οι ιστορικοί της τέχνης στηρίζονται πλέον στο έργο τέχνης για να κάνουν τις διαπιστώσεις τους, ενώ με τη δημιουργία μουσείων και γκαλερί, η πρόσβαση του κοινού στα έργα αυξάνεται. Επιπλέον, δημιουργούνται οι πρώτες πανεπιστημιακές έδρες Ιστορίας της Τέχνης (Gustav Waagen, Βερολίνο 1844) και υιοθετούνται και σε αυτό το πεδίο μη- εμπειρικές θεωρίες, όπως ο υλισμός (Taine) και ο ντετερμινισμός (Burckhardt), παρότι άλλα ρεύματα εξακολουθούν να διατηρούν ένα διδακτικό χαρακτήρα, ή να σχετίζουν την ιστορία της τέχνης με την θρησκευτική διδασκαλία (Jameson).

Πλησιάζοντας τον εικοστό αιώνα, το ενδιαφέρον των ιστορικών της αρχαίας τέχνης στρέφεται στα ελληνικά αγγεία, και κυριαρχεί το σύνθετο ερώτημα για την εξέλιξη του στυλ από το ένα σημείο στην ιστορία της τέχνης σε ένα άλλο, που οδηγεί στην ανάπτυξη του φορμαλισμού (Wölfflin). Σταδιακά, κυρίως μετά το 1920, στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης εισάγονται ερωτήματα από τον χώρο της ψυχολογίας, με φανερό την επίδραση του Freud και στη συνέχεια του Jung και του Lacan, ενώ γερμανόφωνοι μελετητές εστιάζουν σε ζητήματα της έκφρασης, βλέποντας στην

ιστορία της τέχνης μια ιστορία του πνεύματος (Dvorak). Στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης, η πρώτη γενιά ιστορικών τέχνης αρχίζει να επανεκτιμά παραμελημένες ή υποτιμημένες ιστορικές περιόδους της τέχνης, όπως η ύστερη αρχαιότητα και το Μπαρόκ.

Η εικονογραφία θα εξελιχθεί από τον Panofsky (1892- 1968), που θα προσπαθήσει να συλλάβει τις οπτικές τέχνες ως μέρος ενός «πολιτισμικού σύμπαντος», μαζί με τις άλλες εκδηλώσεις της ανθρώπινης δημιουργικότητας. Οι καλλιτεχνικές εμπειρίες ομάδων ανθρώπων θα αποτελέσουν ακόμη αντικείμενο των κοινωνικών ιστοριών της τέχνης, που στηρίζονται σε ιδέες σχετικά με την τάξη και τα μέσα παραγωγής: η Μαρξιστική θεωρία θα δημιουργήσει, έτσι, διαφορετικές τάσεις για την ανάλυση της ιστορίας της τέχνης. Πιο πρόσφατα, στο πλαίσιο μιας κοινωνικής προσέγγισης, αρχίζουν να τίθενται θέματα σχετικά με το φύλο (Pollock, Krauss), όχι μόνο ως προς τους καλλιτέχνες αλλά και σαν ένα κριτήριο που διευκολύνει την κατανόηση τόσο της παραγωγής των έργων όσο και του νοήματός τους. Επιπλέον, οι ιστορικοί της τέχνης δανείζονται εργαλεία από τη σημειωτική και τον Saussure (Shapiro), αλλά και οι επιστήμες του ανθρώπου (με στοχαστές όπως οι Althusser, Barthes, Foucault) προσφέρουν μια σειρά από μεθοδολογικά εργαλεία. Εκφράζεται, ακόμη, σκεπτικισμός ως προς το εάν οι ιστορίες της τέχνης μπορούν να θεωρηθούν κάτι άλλο από ιστορίες της λογοτεχνίας της σχετικής με την τέχνη (Thompson).

Οι πηγές για την Ιστορία της Τέχνης μέχρι την ψηφιακή εποχή

Μπορεί την τελευταία εικοσαετία οι ανθρωπιστικές επιστήμες να γνώρισαν μια πρωτοφανή άνθηση στις διαθέσιμες ηλεκτρονικά πηγές τους, ειδικά όμως για την Ιστορία της Τέχνης, οι εξελίξεις αυτές έρχονται ως εξέλιξη μιας μακράς ιστορίας πόρων. Όπως παρατηρεί η Pearce, η θεσμοποιημένη συλλεκτική δραστηριότητα έχει τις κοινοτικές και ψυχικές της ρίζες βαθιά στην προϊστορία της ευρωπαϊκής κοινωνίας, ξεκινώντας από την ύστερη προϊστορία και τις Εποχές του Σιδήρου και του Χαλκού, με τη συσσώρευση αντικειμένων ως αφιερώματα σε τοποθεσίες ναών, για να σχηματιστεί σταδιακά, διαμέσου των αιώνων, η ιδέα της συσσώρευσης και φύλαξης θησαυρών, με τη δημιουργία, στους πρώτους αιώνες μ.Χ., θησαυροφυλακίων που ανήκαν στην εκκλησιαστική και βασιλική εξουσία σε όλη την

Ευρώπη ². Με τη φθίνουσα πορεία της πνευματικής και θεσμικής εξουσίας της θρησκείας να παρέχει πειστικά αφηγήματα και υλικούς χώρους εναπόθεσης των αντικειμένων, οι συλλέκτες βορείως και νοτίως των Άλπεων αρχίζουν να προσεγγίζουν πιο συστηματικά τις συλλογές τους, θέλοντας να μεταδώσουν τις βασικές ποιότητες των αντικειμένων που τις συνιστούν και εξηγώντας τις οργανωτικές αρχές τους. Σταδιακά, από το τέλος του 16^{ου} αιώνα, φυσικά ευρήματα και έργα τέχνης αρχίζουν να εισάγονται στις συλλογές, ειδικά στην Ιταλία³. Ο Αναγεννησιακός «άνθρωπος που διαθέτει περιέργεια», όπως γράφει μεταξύ άλλων ο Γάλλος συγγραφέας Antoine Furetière (1619 – 1688), «[...]συγκεντρώνει «τα πιο σπάνια, τα πιο ωραία και τα πιο εξαιρετικά έργα της τέχνης και της φύσης[...] .Υπάρχουν άνθρωποι που είναι λάτρεις (*curieux*) βιβλίων, μεταλλίων, χαρακτηρισμών, πινάκων ζωγραφικής, άνθεων, κοχυλιών, αρχαιοτήτων και αντικειμένων της φύσης»⁴.

Οι πίνακες ζωγραφικής γίνονται μια από τις κύριες κατηγορίες συλλογής, και παράλληλα με τον συλλέκτη αξιοπερίεργων αντικειμένων, που τα συναθροίζει στον *θάλαμο αξιοπερίεργων αντικειμένων* ή *αίθουσα των θαυμάτων* (γερμ. Wunderkammer), εμφανίζεται τον 17^ο αιώνα και η φιγούρα του *ερασιτέχνη* (*amateur*), που προτιμά να εστιάζει το ενδιαφέρον του στις καλές τέχνες, και συνήθως κατέχει μια *αίθουσα καλλιτεχνικών αντικειμένων* (γερμ. Kunstkammer). Στις αυλές των ηγεμόνων της Ευρώπης, στενόμακρες αίθουσες, σχεδόν στις διαστάσεις ενός διαδρόμου, οι galleries, χρησιμοποιούνται για την επίδειξη πινάκων ζωγραφικής, ως τόποι συνάντησης και κοινωνικών εκδηλώσεων αλλά και για να δοξάσουν την εξουσία του πρίγκιπα, θαμπώνοντας αυλικούς και επισκέπτες. Σχηματίζονται όμως και αρχαιοθήκες, (*antiquaria*), με πορτρέτα μεγάλων ανδρών της αρχαιότητας – των οποίων τις αρετές υποτίθεται πως είχε κληρονομήσει ο ιδιοκτήτης τους – χωρισμένα σε ομάδες με τρόπο που να καλύπτουν έναν ολόκληρο τοίχο σαν ταπετσαρία, συχνά κατατμημένοι ή μεγεθυμένοι για να ταιριάζουν στο χώρο⁵, δείχνοντας και τη σύνδεση που υπήρχε ανάμεσα στην εκτίμηση της τέχνης και την εκτίμηση της αρχαιότητας.

Σταδιακά, πολλές από τις μεγάλες βασιλικές συλλογές τέχνης μετατρέπονται στις αρχές του 18^{ου} αιώνα σε δημόσια μουσεία από τους ίδιους τους ηγεμόνες (βασιλική συλλογή της Βιέννης, του Ντίσελντορφ, της Δρέσδης, του Λούβρου, για να αναφέρουμε μόνο μερικές), ένα άσυλο για τις τέχνες – απότοκος των ραγδαίων

² Pearce, 2002: 135.

³ Schulz, 1994: 176.

⁴ Pearce, 2002: 137.

⁵ Pearce, 2002: 139.

πολιτικών και κοινωνικών εξελίξεων, που την ίδια στιγμή επαυξάνει τη δόξα των ηγεμόνων και των εθνών⁶. Τα νέα, δημόσια μουσεία τέχνης, απαιτούσαν και μια νέα φιλοσοφία και εικονογραφία, αντλώντας από την ιδέα της ταξινόμησης, που κληροδοτούσε ο προηγούμενος αιώνας, και αποσκοπώντας στην αύξηση της γνώσης και της επιστημονικής κατανόησης. Οι πίνακες αρχίζουν να τοποθετούνται με χρονολογική σειρά, οι συλλογές κλασσικών αρχαιοτήτων αποκτούν το κύρος της πνευματικής τελειότητας: μια ιστορία της τέχνης αρχίζει να δημιουργείται, προσφέροντας στη νέα γενιά τα εργαλεία της ιστορικής εμβάθυνσης. Στις νέες αίθουσες τέχνης οι πίνακες επιμερίζονται κατά εθνικές σχολές και περιόδους της ιστορίας της τέχνης, συχνά τοποθετούνται σε ομοιόμορφες κορνίζες και αποκτούν ετικέτες, καθιερώνοντας μια συνήθη πρακτική. Μεγαλοπρεπή κτίρια στο ιδίωμα του νεοκλασικισμού ή της αναβίωσης του Ελληνικού Ρυθμού ενσαρκώνουν την αντίληψη για το μουσείο ως μνημείο που παρουσιάζει το παρόν ως διάδοχο του παρελθόντος⁷.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, οι εξελίξεις στη φωτογραφία την εκτύπωση εικονογραφημένων βιβλίων και περιοδικών τέχνης, η ίδρυση δημόσιων μουσείων τέχνης και βιβλιοθηκών και η αυξανόμενη δημοφιλία των εκθέσεων, επηρεάζουν καθοριστικά την θεωρία και τις πρακτικές της έρευνας και της διδασκαλίας για την ιστορία της τέχνης⁸.

Η ψηφιακή εποχή

Την δεκαετία του 1970 οι υπολογιστές εισάγονται για πρώτη φορά στη διαχείριση συλλογών στις εικονοθήκες και τα μουσεία. Αν η καθιέρωση της τυπογραφίας τον 15^ο αιώνα πρόσφερε ένα μέσον για τη μαζική αναπαραγωγή κειμένου και εικόνων, με άμεσα αποτελέσματα και ραγδαίες υλικές και διανοητικές αλλαγές, με την καθιέρωση του Παγκόσμιου Ιστού στις αρχές της δεκαετίας του 1990, ένα πλούσιο πεδίο δυνατοτήτων και ευκαιριών άνοιξε για τις εικαστικές τέχνες⁹. Το ψηφιακό μέσον αλλάζει τον τρόπο με τον οποίο η πληροφορία χρησιμοποιείται, και συντελεί στην ανάπτυξη νέων τρόπων διατήρησης, συλλογής, οργάνωσης και διασποράς της γνώσης, ενώ τεχνολογίες που συνδέονται με την ψηφιακή έρευνα, όπως οι ψηφιακές

⁶ Pearce,2002: 148.

⁷ Pearce,2002: 157.

⁸ Durran, 1997: 3.

⁹ Vaughan, 2003:3.

βιβλιοθήκες, οι εικονοθήκες και διαφόρων ειδών βάσεις δεδομένων, διαρκώς εξελίσσονται και μετασχηματίζονται.

Στα τέλη του 20ου και τις αρχές του 21ου αιώνα, ξεκινούν συστηματικότερες προσπάθειες να δημιουργηθούν εθνικές και παγκόσμιες υποδομές πληροφορίας, ανάμεσα σε αυτές και για την Ιστορία της Τέχνης. Την τελευταία δεκαετία, οι βιβλιοθήκες, τα αρχεία και τα μουσεία μεταμορφώνονται από «δίοδοι» πληροφορίας σε «εκδότες» της, δημιουργώντας διαρκώς ψηφιακό περιεχόμενο μεγάλου θεματικού εύρους, συχνά με δημόσια χρηματοδότηση. Ένα πλήθος νέας πληροφορίας παράγεται πλέον καθημερινά, τόσο από τέτοιου είδους «παραδοσιακά» ιδρύματα όσο και από πανεπιστήμια, καλλιτέχνες, επιστήμονες, περιοδικά τέχνης και την κριτική. Μέσα από επενδύσεις στην ψηφιοποίηση και τη δημιουργία περιεχομένου, ο πολιτισμικός τομέας καθίσταται σημαντική πηγή για την εκπαίδευση και την έρευνα, ενώ η τεκμηρίωση και η επικοινωνία αποκτούν πλέον διεπιστημονικό και διαλειτουργικό χαρακτήρα, σχηματίζοντας ένα πολύπλοκο δίκτυο πληροφορίας, μέσω και επικοινωνιακών δομών¹⁰.

ο Υποδομές Έρευνας και Πληροφορίας¹¹ για την Ιστορία της Τέχνης:

Τη δεκαετία του 1990, μεγάλες επενδύσεις για τη δημιουργία γενικών υποδομών πληροφορίας έθεσαν τις βάσεις, μεταξύ άλλων, και για την επέκταση και οικονομική αξιοποίηση του Διαδικτύου, μεταξύ άλλων με τεράστιες νέες επενδύσεις, που σε ένα βαθμό συνεχίζονται μέχρι σήμερα παγκοσμίως¹². Οι πρωτοβουλίες αυτές περιλαμβάνουν τόσο το υλικό όσο και το λογισμικό, την ανάπτυξη περιεχομένου, τις τεχνολογίες υποδομών, καθώς και διάφορες έρευνες κοινωνικού και τεχνολογικού περιεχομένου.

Η ένωση **Computers and the History of Art (CHArt)** (<http://www.chart.ac.uk/>) ιδρύθηκε το 1985 από ιστορικούς της τέχνης που ήταν εξοικειωμένοι με τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές και ένθερμοι υποστηρικτές των νέων, τότε, τεχνολογιών,

¹⁰ Kraemer, 2007: 94

¹¹ Με τον όρο **Υποδομές Πληροφορίας (Information Infrastructures)** αναφερόμαστε στο τεχνολογικό, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο που περιλαμβάνει τους ανθρώπους, την τεχνολογία, τα εργαλεία και τις υπηρεσίες που χρησιμοποιούνται για τη διευκόλυνση της διανομής και συνεργατικής χρήσης τόσο του περιεχομένου όσο και μορφών εντάσεως πληροφορίας για την έρευνα και την εκπαίδευση βλ. Borgman, 2007: 19-20.

¹² Borgman, 2007: 21.

και αρχικά αποτέλεσε ένα forum για την ανταλλαγή ιδεών μεταξύ όσων χρησιμοποιούσαν υπολογιστές στην έρευνά τους. Σταδιακά προστέθηκαν σε αυτό μέλη από μουσεία και αίθουσες τέχνης, καθώς και ιδιώτες που σχετίζονταν με τη διαχείριση αρχείων κειμένου και εικόνας και σχετικών εξειδικευμένων βιβλιοθηκών.

Με επικεφαλής μια ομάδα ερευνητών από πανεπιστήμια, μουσεία και ερευνητικά κέντρα που εδρεύουν πρωτίστως στο Ηνωμένο Βασίλειο, το CHArt αποτελεί σήμερα μια ανοικτή κοινότητα για κάθε ενδιαφερόμενο, και χρηματοδοτεί την Εικονική Βιβλιοθήκη για την Ιστορία της Τέχνης (World Wide Web Virtual Library for History of Art), μια συλλογή από συνδέσμους γενικού αλλά και εξειδικευμένου ενδιαφέροντος για την Ιστορία της Τέχνης, που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων συλλογές εικόνων, πανεπιστημιακά τμήματα, online δημοσιεύσεις και πηγές για την διδασκαλία. Επιπλέον, μέσω του CHArt διοργανώνονται ετήσια συνέδρια, τα αποτελέσματα των οποίων εκδίδονται και διατίθενται online.

Το **National Initiative for a Networked Cultural Heritage (NINCH)** (<http://www.ninch.org/>) αποτελεί μια ετερογενή σύγκλιση οργανισμών για τις τέχνες, τις ανθρωπιστικές και τις κοινωνικές επιστήμες, που δημιουργήθηκε με στόχο να διαδραματίσει ηγετικό ρόλο στην πολιτιστική κοινότητα κατά την εξέλιξη και ανάπτυξη του ψηφιακού περιβάλλοντος. Ξεκίνησε το 1993 ως ένα σχέδιο συνεργασίας των American Council of Learned Societies, the Coalition for Networked Information και του Getty Information Institute. Αποστολή του είναι η εκπαίδευση όσων χαράζουν πολιτιστική πολιτική, των πολιτιστικών κοινοτήτων και του κοινού, ώστε να καταστεί δυνατή η συλλογή, διανομή και πρόσβαση στην πολιτιστική γνώση, η δημιουργία μιας πλατφόρμας επικοινωνίας και έρευνας, και η παροχή ενός πλαισίου για την ανάπτυξη προγραμμάτων και συνεργασιών προς όφελος της πολιτιστικής κοινότητας. Αν και οι ανθρωπιστικές επιστήμες και οι τέχνες αποτελούν κύρια προτεραιότητα αυτής της πρωτοβουλίας, οι κοινωνικές και θετικές επιστήμες κρατούν ένα σημαντικό ρόλο για τη δικτύωση και τη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς στον Παγκόσμιο Ιστό : στα μέλη του NINCH περιλαμβάνονται, μεταξύ άλλων, σημαντικά ιδρύματα και φορείς που σχετίζονται με την ιστορία της τέχνης, όπως το MoMA, τα Μουσεία Τέχνης του Πανεπιστημίου του Harvard, η Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου, και το Art Museum Image Consortium.

Το ίδρυμα **DANS (Data Archiving and Networked Services)** (<http://www.dans.knaw.nl/en/>), υπό την αιγίδα του Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences (KNAW), δημιουργήθηκε το 2005 για την αποθήκευση και διευκόλυνση της έρευνας σε δεδομένα σχετικά με τις τέχνες και τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Για την επιτέλεση αυτού του σκοπού, το DANS αναπτύσσει υπηρεσίες αρχειοθέτησης και συνεργάζεται με διαχειριστές δεδομένων για να διασφαλίσει την όσο το δυνατόν ευρύτερη, δωρεάν πρόσβαση στα δεδομένα για την επιστημονική έρευνα. Επιπλέον, παρέχει υπηρεσίες όπως η πρόσβαση σε εθνικούς και διεθνείς διαχειριστές μεγάλων αρχείων, συμπράττει σε διεθνείς οργανισμούς και βάσεις δεδομένων και συμμετέχει σε διάφορα προγράμματα, σχετικά με τις αρχαιακές υποδομές για διάφορα ερευνητικά πεδία, βοηθώντας, μεταξύ άλλων, και στην υλοποίηση της αναδρομικής αρχειοθέτησης παλιών ερευνητικών φακέλων που μπορούν να ξαναγίνουν προσβάσιμοι (Retro – archiving projects).

Το **DARIAH (Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities) project** (<http://www.dariah.eu/>) αποτελεί μια πιο πρόσφατη ψηφιακή υποδομή με Ευρωπαϊκή διάσταση, που αποσκοπεί στην πρόσβαση και τον συσχετισμό της πληροφορίας και γνώσης που βρίσκεται ενσωματωμένη στο ψηφιακό περιεχόμενο. Δημιουργήθηκε για να υποστηρίξει την ψηφιοποίηση δεδομένων, παρέχοντας την υποδομή για ψηφιακή έρευνα και διατήρηση και ενθαρρύνοντας την συνεργασία για τη χρήση εργαλείων και μεθόδων για τη δημιουργία, την επιμέλεια, τη διατήρηση, την πρόσβαση και τη διασπορά της ψηφιακής πληροφορίας για τις ανθρωπιστικές επιστήμες και την πολιτιστική κληρονομιά, φέρνοντας, παράλληλα, κοντά όσους παρέχουν, διαχειρίζονται και χρησιμοποιούν αυτού του είδους την πληροφορία σε ολόκληρη την Ευρώπη.

Όλα ξεκίνησαν το 2004, όταν το European Strategy Forum on Research Infrastructures (ESFRI) (που τέθηκε σε εφαρμογή το 2002) αποφάσισε να σχεδιάσει έναν χάρτη για ερευνητικές υποδομές μεγάλης κλίμακας για τις επόμενες δυο δεκαετίες, αφήνοντας την πρωτοβουλία επιλογής και χρηματοδότησης στις επιμέρους χώρες. Μετά από πρόσκλησή του για προτάσεις, τέσσερα ευρωπαϊκά ερευνητικά κέντρα (τα DANS, AHDS, CNRS, και MPG) κατέθεσαν το 2005 την πρόταση για μια Ψηφιακή Ευρωπαϊκή Υποδομή για τις τέχνες και τις ανθρωπιστικές επιστήμες και ένα χρόνο αργότερα το ESFRI παρουσίασε ένα ευρωπαϊκό πλάνο για ερευνητικές

υποδομές. Το 2007 το DARIAH Consortium – αποτελούμενο από τους τέσσερις αυτούς αρχικούς εταίρους στους οποίους προστέθηκαν άλλοι εννέα, μεταξύ των οποίων η Ακαδημία Αθηνών και η Μονάδα Ψηφιακής Επιμέλειας (www.deu.gr) του Ερευνητικού Κέντρου «Αθηνά» στην Ελλάδα, έβαλε σε εφαρμογή το πρώτο στάδιο προετοιμασίας του DARIAH, στο οποίο συνεχίζουν να προσέρχονται φορείς από διάφορες ευρωπαϊκές χώρες.

Μέσω του DARIAH, οι ερευνητές θα μπορούν να βρίσκουν και να χρησιμοποιούν ψηφιακό περιεχόμενο και ερμηνευτικά εργαλεία, να συνεργάζονται με ερευνητές από όλη την Ευρώπη και να διασφαλίζουν την ποιοτική εργασία τους και τη μακροχρόνια διατήρηση των δεδομένων. Για την επίτευξη των στόχων του, αποσκοπεί στην δημιουργία υποδομών για την ποιοτική ψηφιοποίηση και διατήρηση της πολιτιστικής πληροφορίας, καθώς και τη διασπορά, τη διατήρηση και τη δημοσίευσή της, δουλεύοντας σε τοπικό, εθνικό και ευρωπαϊκό επίπεδο. Απώτερος στόχος του DARIAH είναι να καταστήσει δυνατή την πρόσβαση και την χρήση του συνόλου της πληροφορίας για την έρευνα σχετικά με τις τέχνες και τις ανθρωπιστικές επιστήμες στην Ευρώπη, κάτι που θα συμβάλλει στην καλύτερη γνώση και κατανόηση της ευρωπαϊκής κληρονομιάς και των επιμέρους γλωσσών και πολιτισμών.

- **Πρότυπα τεκμηρίωσης, ταξινόμησης και ευρετηρίασης:**

Το **CIDOC Conceptual Reference Model (CRM)** αποτελεί μια «οντολογία» για την πολιτιστική πληροφορία, παρέχει δηλαδή ορισμούς και μια τυπική δομή για την περιγραφή των ρητών και άρρητων εννοιών και σχέσεων που χρησιμοποιούνται στην τεκμηρίωση της πολιτιστικής κληρονομιάς, και αποτελεί καρπό δουλειάς 10 ετών από διάφορες ομάδες εργασίας του ICOM (International Council for Museums) /CIDOC. Η πρωτοβουλία για τον σχηματισμό του ελήφθη το 1995 και μια πρώτη δημοσιευμένη έκδοσή του κυκλοφόρησε το 1998. Παρέχοντας ένα κοινό και εκτεταμένο σημασιολογικό πλαίσιο, μια «κοινή γλώσσα» η οποία να μπορεί να συμπεριλάβει κάθε είδους πολιτιστική κληρονομιά, να προσαρμοστεί ανάλογα με την πηγή της πληροφορίας και την οποία να μπορούν να αξιοποιήσουν ειδικοί από κάθε πεδίο, το **CIDOC CRM** φιλοδοξεί να προωθήσει μια αμοιβαία κατανόηση, ανταλλαγή και χρήση της πολιτιστικής πληροφορίας μέσα από ετερογενείς πηγές. Η τεκμηρίωση των συλλογών αποσκοπεί στην ενσωμάτωση τόσο των μεμονωμένων

αντικειμένων όσο και ομάδων και συλλογών αντικειμένων, και παρέχει πληροφορία σχετική με το ιστορικό, γεωγραφικό και θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετούνται και από το οποίο νοηματοδοτούνται τα αντικείμενα. Ήδη το μοντέλο αυτό χρησιμοποιείται από το Εθνικό Ιστορικό Μουσείο του Λονδίνου και της Δανίας, το Art Museum Image Consortium (με την εικονοθήκη AMICO), αλλά και το ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού (Πρόγραμμα Ηλεκτρονικής καταγραφής μνημείων «Πολέμων»).

Το **Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR)** αποτελεί μια ακόμη οντολογία με σκοπό την σύλληψη και αναπαράσταση της υποκείμενης σημασιολογίας της βιβλιογραφικής πληροφορίας και την διευκόλυνση της σύγκλισης και ανταλλαγής ανάμεσα στη μουσειακή και την βιβλιογραφική πληροφορία. Σχεδιάστηκε από μια ομάδα εργασίας του International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) από το 1991 έως 10 1997 και δημοσιεύτηκε ένα χρόνο αργότερα.

Το 2000 εκφράστηκε για πρώτη φορά η άποψη ότι τόσο η κοινότητα των βιβλιοθηκών όσο και των μουσείων θα ωφελούνταν από την εναρμόνιση των δυο μοντέλων, πεποίθηση που ενισχύθηκε τα επόμενα χρόνια και οδήγησε, το 2003, σε μια Διεθνή Ομάδα Εργασίας για την εναρμόνιση του FRBR με το CIDOC CRM, με εκπροσώπους και από τις δυο κοινότητες. Στόχοι της ήταν σε πρώτο επίπεδο η έκφραση του μοντέλου FRBR με τις έννοιες, τα εργαλεία και τις συμβάσεις που παρείχε το CIDOC CRM, και στη συνέχεια η ευθυγράμμιση των δυο μοντέλων με τέτοιο τρόπο ώστε η κωδικοποιημένη γνώση για μια συγκεκριμένη εφαρμογή να μπορεί να «ανακατευθυνθεί», με τη χρήση κοινών εννοιών, σε άλλου είδους σπουδές με ακρίβεια και οι δυο κοινότητες να μπορούν να βελτιωθούν αμοιβαία, ωφελώντας τόσο το επιστημονικό όσο και το γενικό κοινό. Το 2006 ολοκληρώθηκε ένα πρώτο σχέδιο του συνδυασμένου αυτού μοντέλου, ως προέκταση του CIDOC CRM.

Το πρότυπο περιγραφής, καταλογογράφησης και τεκμηρίωσης **Categories for the Description of Works of Art (CDWA)** (http://www.getty.edu/research/conducting_research/standards/cdwa/) χρησιμοποιείται για την περιγραφή του περιεχομένου των βάσεων δεδομένων για την τέχνη, δημιουργώντας ένα εννοιακό πλαίσιο για την πρόσβαση και περιγραφή έργων

τέχνης, αρχιτεκτονικής, συλλογών έργων αλλά και άλλων κατηγοριών του υλικού πολιτισμού. Περιλαμβάνει 512 κατηγορίες και υποκατηγορίες, με ένα μικρό υποσύνολο αυτών των κατηγοριών να αποτελούν τον πυρήνα, καθώς αναπαριστούν την ελάχιστη απαιτούμενη πληροφορία για την αναγνώριση και περιγραφή ενός έργου. Το CDWA αποτελεί προϊόν εργασίας του Art Information Task Force (AITF), μιας ομάδας εργασίας που δημιουργήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '90 από εκπροσώπους των κοινοτήτων που παρέχουν και χρησιμοποιούν πληροφορία σχετικά με την τέχνη, όπως ιστορικοί τέχνης, επιμελητές εκθέσεων, βιβλιοθηκάριοι τέχνης και εξειδικευμένοι τεχνικοί, με χρηματοδότηση από το J. Paul Getty Trust . Κυκλοφόρησε το 1996, σε έντυπη και ηλεκτρονική μορφή, και μπορεί να χρησιμεύσει για τη συσχέτιση διαφορετικών βάσεων δεδομένων και να λειτουργήσει σαν πρότυπο σχεδιασμού νέων αλλά και προέκτασης ήδη υπάρχουσών βάσεων δεδομένων, αλλά και σαν μέτρο αξιολόγησης αυτοματοποιημένων εργαλείων. Προτείνει μια σχεσιακή δομή για τα δεδομένα, με τα αρχεία να συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις ιεραρχίας. Οι διάφορες κατηγορίες παρέχουν ένα πλαίσιο για την χαρτογράφηση των πληροφοριακών συστημάτων για την τέχνη, αλλά και για τη δημιουργία νέων συστημάτων.

Το **CiteSeer** (<http://citeseer.ist.psu.edu/>), που δημιουργήθηκε το 1997 στο Ερευνητικό Ινστιτούτο NEC του Princeton, αποτέλεσε την πρώτη ψηφιακή βιβλιοθήκη και μηχανή αναζήτησης που παρείχε αυτοματοποιημένη ευρετηρίαση και σύνδεση των παραπομπών. Εστιάζει σε κείμενα για την επιστήμη των υπολογιστών και της πληροφόρησης, στοχεύοντας στη βελτίωση της διασποράς και ανάδρασης των επιστημονικών κειμένων, καθώς και στη λειτουργικότητα, τη διαθεσιμότητα, το κόστος, την αποτελεσματικότητα και τη διαχρονικότητα της επιστημονικής γνώσης. Την ίδια στιγμή, παρέχει πηγές όπως αλγόριθμους, δεδομένα και μεταδεδομένα, τεχνικές και υπηρεσίες, αλλά και λογισμικό με το οποίο μπορούν να προωθηθούν άλλες ψηφιακές βιβλιοθήκες.

Το **SPECTRUM** αποτελεί ένα διεθνές, ανοιχτό πρότυπο για τη διαχείριση συλλογών, που αναπτύσσεται σε συνεργασία με πολυάριθμους επαγγελματίες των μουσείων. Η ορολογία του περιλαμβάνει γενικές πληροφορίες για την ορολογία των μουσείων, καθοδήγηση για την δημιουργία Θησαυρών, καθώς και ένα σύνολο από υπάρχουσες σταθερές ορολογίες. Σήμερα βρίσκεται στην τρίτη του έκδοση, ενώ

κυκλοφορεί σε ξενόγλωσσες εκδόσεις (Ολλανδικά, Φλαμανδικά). Αναπτύχθηκε από το Collections trust, (πρώην Museum Documentation Association / MDA) (www.mda.org.uk), που ιδρύθηκε στην Αγγλία το 1977. Στο πλαίσιο της ερευνητικής δουλειάς σχετικά με τα πρότυπα τεκμηρίωσης, το Collections Trust έχει αναπτύξει ένα σχήμα που διευκολύνει την αναγνώριση των οργανισμών που κατέχουν συλλογές, με την έκδοση μοναδικών “κωδίκων MDA”, αποτελούμενων από πέντε γράμματα με τα οποία προσδιορίζεται η τοποθεσία και το όνομα του οργανισμού.

Το **VRA Core 4.0** είναι ένα πρότυπο δεδομένων πολιτισμικής πληροφορίας που αποτελείται από ένα σύνολο μεταδεδομένων καθώς και κατευθύνσεις για την ιεραρχική δόμησή τους. Αναπτύχθηκε από μια ειδική επιτροπή του Visual Resources Association (www.vraweb.org)¹³ και παρέχει οργανωμένες κατηγορίες για την περιγραφή των έργων του οπτικού πολιτισμού καθώς και τις εικόνες που τα τεκμηριώνουν. Από το ίδιο Ίδρυμα χρηματοδοτείται και το **Cataloging Cultural Objects/ CCO** (<http://www.vrafoundation.org/ccoweb/index.htm>), ένα εργαλείο για τη δημιουργία προτύπων περιεχομένου που θα χρησιμοποιούνται από την κοινότητα της πολιτιστικής κληρονομιάς, το οποίο χρησιμεύει στην περιγραφή, τεκμηρίωση και καταλογογράφηση, εστιάζοντας στην τέχνη και την αρχιτεκτονική, αλλά και την αρχαιολογία και τον υλικό πολιτισμό εν γένει. Οι πηγές του στον Παγκόσμιο Ιστό περιλαμβάνουν παραδείγματα καταλογογράφησης, εκπαιδευτικά εργαλεία και παρουσιάσεις, ενώ εξετάζει ζητήματα που προκύπτουν κατά την αναλυτική διαδικασία περιγραφής μοναδικών αντικειμένων και σύνθετων έργων και καλύπτει τους κανόνες για την αναλυτική καταλογογράφηση, παρέχοντας παράλληλα κάποιες κατευθύνσεις για την σωστή επιλογή ορολογίας και δόμησης των πληροφοριών. Το CCO μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σε συνδυασμό με άλλα εργαλεία και σύνολα μεταδεδομένων.

¹³ Πρόκειται για έναν διεπιστημονικό οργανισμό με στόχο την ανάπτυξη της έρευνας και της εκπαίδευσης στο πεδίο της διαχείρισης των εικόνων για εκπαιδευτικούς, πολιτιστικούς και εμπορικούς σκοπούς, ιδρύθηκε το 1982 και αριθμεί πάνω από 600 μέλη. Στις θεματικές που τον απασχολούν περιλαμβάνονται η διατήρηση και πρόσβαση σε ψηφιακές και αναλογικές εικόνες του οπτικού πολιτισμού, οι πρακτικές καταλογογράφησης και κατηγοριοποίησής τους και η σύγκλιση έρευνας και τεχνολογικής δημιουργίας, μέσα από την συνεργασία με την εκπαιδευτική κοινότητα αλλά και την κοινότητα των διαχειριστών της πληροφορίας.

Το **Art & Architecture Thesaurus (AAT)**, είναι ένα δομημένο λεξιλόγιο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την βελτίωση της πρόσβασης στην πληροφόρηση για την τέχνη, την αρχιτεκτονική και τον υλικό πολιτισμό γενικότερα. Δημιουργήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '70, ως απότοκος των εξελίξεων στην αυτοματοποίηση των διαδικασιών καταλογογράφησης και ευρετηρίασης σε βιβλιοθήκες και περιοδικά τέχνης. Ο βασικός πυρήνας του AAT σχηματίστηκε από ορολογία που ήδη χρησιμοποιούνταν στην ιστορία της αρχιτεκτονικής και της λογοτεχνίας, και εμπλουτίστηκε από επιστημονικές ομάδες διαφόρων ειδικοτήτων (αρχιτέκτονες, ιστορικοί της τέχνης, βιβλιοθηκονόμοι κ.ο.κ.), με την οργανωτική συνεισφορά του Getty από το 1983. Περιλαμβάνει πάνω από 130.000 όρους απαραίτητους για την καταλογογράφηση και ανάκτηση πληροφορίας για την αρχιτεκτονική και τις οπτικές τέχνες (visual arts) χρησιμοποιώντας διεθνή πρότυπα, ενώ διαρκώς αναπτύσσεται και αλλάζει μέσα από συνεισφορές της κοινότητας των χρηστών και του Getty Vocabulary Program. Το 1990 και το 1994 παρουσιάστηκε τόσο σε έντυπη όσο και σε ηλεκτρονική μορφή, που πλέον αποτελεί και τον αποκλειστικό τρόπο δημοσίευσης του, σε διάφορες ηλεκτρονικές εκδόσεις και στην ιστοσελίδα του Getty.

Το **Library of Congress Thesaurus for Graphic Materials (LCTGM)** (<http://www.loc.gov/lexico/servlet/lexico>) αποτελεί ένα εργαλείο για την ευρετηρίαση των οπτικών αντικειμένων ανάλογα με το θέμα και το γένος (genre) τους, που περιλαμβάνει περισσότερα από 7000 όρους για την ευρετηρίαση των θεμάτων που αναπαρίστανται στις εικόνες, καθώς και 650 όρους για τον χαρακτηρισμό του τύπου των πρωτογενών δεδομένων (π.χ. φωτογραφία, χαρακτηριστικό κ.ο.κ.), με νέους όρους να προστίθενται διαρκώς. Αποτελεί προϊόν της συνένωσης, το 2007, δυο προηγούμενων εκδοχών/ μερών (Θεματικοί όροι και όροι φυσικών χαρακτηριστικών) σε ένα νέο λογισμικό, με μικρές αλλαγές στη δομή των πεδίων τους, παρέχοντας στο LCTGM μια δομή τέτοια που να απευθύνεται περισσότερο στην ευρεία αρχειακή κοινότητα, σε σύγκριση με το AAT, που προσανατολίζεται περισσότερο σε ένα εξειδικευμένο κοινό της τέχνης και στους ερευνητές της αρχιτεκτονικής.

Το **Iconclass** (<http://www.iconclass.nl/>) αποτελεί ένα σύστημα ταξινόμησης με συγκεκριμένη θεματική, μια ιεραρχημένη συλλογή ορισμών για αντικείμενα, πρόσωπα, γεγονότα και αφηρημένες έννοιες που μπορούν να αποτελούν το θέμα μιας

εικόνας, και διατίθεται online καθώς και σε έκδοση CD-rom. Συγκεκριμένα, περιλαμβάνει 28.000 ιεραρχημένους ορισμούς σε δέκα βασικές κατηγοριοποιήσεις (π.χ. αφηρημένη/ μη αναπαραστατική τέχνη, ιστορία, λογοτεχνία, φύση, άνθρωπος), οι οποίες μπορούν να εντοπιστούν με τη χρήση περίπου 14.000 λέξεων – κλειδιών, και περιλαμβάνει 40.000 βιβλιογραφικές αναφορές εικονογραφικού ενδιαφέροντος. Η ανάπτυξή του έγινε αρχικά τη δεκαετία του '50 από τον Henri van de Vaal (1910 – 1972), καθηγητή ιστορίας της τέχνης στο πανεπιστήμιο του Leiden, για να ολοκληρωθεί το 1972 σε συνεργασία με μια ομάδα ερευνητών, ενώ ακολούθησαν διάφορες ηλεκτρονικές εκδόσεις, αρχικά από το πανεπιστήμιο της Ουτρέχτης. Χρησιμοποιείται από ιστορικούς τέχνης, ερευνητές και επιμελητές εκθέσεων, αλλά και πολυάριθμα ιδρύματα ανά τον κόσμο, για την περιγραφή, ταξινόμηση και μελέτη του θέματος μιας σειράς πηγών όπως πίνακες, σχέδια και φωτογραφίες.

Το DANS έχει με τη σειρά του αναπτύξει, διαχειρίζεται και διαρκώς βελτιώνει το **EASY** (Electronic Archiving System), ένα σύστημα αρχειοθέτησης ανοικτό στους ερευνητές των τεχνών, των ανθρωπιστικών και των κοινωνικών επιστημών, παρέχοντάς τους τη δυνατότητα να αποθηκεύουν μόνιμα τα δεδομένα τους και να αναζητούν οι ίδιοι δεδομένα από συγκεκριμένα κοινωνικά και επιστημονικά αρχεία.

Σε ό,τι αφορά την μεταφορά της πολιτισμικής πληροφορίας, ο οργανισμός **Dublin Core Metadata Initiative/ DCMI** (<http://dublincore.org/>) είναι αφιερωμένος στην προώθηση της ευρείας υιοθέτησης των διαλειτουργικών προτύπων μεταδεδομένων και την ανάπτυξη εξειδικευμένων λεξιλογίων μεταδεδομένων για την περιγραφή των πηγών που καθιστούν δυνατά πιο έξυπνα συστήματα ανακάλυψης της πληροφορίας, παρέχοντας πρότυπα που διευκολύνουν την εύρεση, το μοίρασμα και την διαχείριση της πληροφορίας. Συγκεκριμένα, αναπτύσσει και διατηρεί έναν βασικό πυρήνα από όρους μεταδεδομένων, καθώς και διεθνή πρότυπα για την περιγραφή των πηγών, ενθαρρύνοντας την συμμετοχή οργανισμών από όλο τον κόσμο, και υποστηρίζει μια ανοικτή, παγκόσμια κοινότητα χρηστών, χωρίς να υπόκειται σε εμπορικά ή άλλα συμφέροντα και χωρίς να εστιάζει σε συγκεκριμένα πεδία.

ο **Δημοσιοποίηση της έρευνας και ηλεκτρονικές εκδόσεις**

Η διασπορά ελεύθερα προσβάσιμων online περιοδικών και η ανάπτυξη εξειδικευμένων θεματικά ηλεκτρονικών περιοδικών και προδημοσιεύσεων αρχείων και συλλογών παρέχει ένα πολύτιμο συμπλήρωμα επιστημονικής γνώσης στις ήδη υπάρχουσες μορφές δημοσιευμένης επιστημονικής πληροφορίας, όπως είναι τα βιβλία, τα περιοδικά και οι βάσεις δεδομένων. **Η Πρωτοβουλία Ανοικτής Πρόσβασης (Open Access Initiative – O.A.I.)** είναι ένα νέο παράδειγμα επιστημονικής δημοσίευσης, που στοχεύει στην προώθηση των μοντέλων εκείνων που επιτρέπουν την ελεύθερη και χωρίς περιορισμούς πρόσβαση σε επιστημονικά και ερευνητικά συγγράμματα.

Τα **Συγγράμματα Ανοικτής Πρόσβασης (Open Access Journals – O.A.G.)** επιτρέπουν στους αναγνώστες την ανάγνωση, αντιγραφή, εκτύπωση και διανομή του περιεχομένου τους χωρίς χρέωση¹⁴.

Το **Directory of Open Access Journals (<http://www.doaj.org/doi?func=home>)** έχει ως στόχο την αύξηση της επισκεψιμότητας και την εύκολη χρήση των επιστημονικών περιοδικών ανοικτής πρόσβασης. Τα περιοδικά πρέπει να ελέγχονται για την ποιότητά τους – για παράδειγμα μέσα από την αξιολόγηση των χρηστών – για να συμπεριληφθούν σε αυτό, ενώ καλύπτονται όλα τα επιστημονικά πεδία και οι γλώσσες, και το ευρετήριο απευθύνεται κατά κύριο λόγο σε ερευνητές. Η ιδέα για τη δημιουργία του δημιουργήθηκε το 2002 στο First Nordic Conference on Scholarly Communication στην Κοπεγχάγη (<http://www.lub.lu.se/ncsc2002>), και οι διαθέσιμες τεχνολογίες κατέστησαν εφικτή τη συλλογή και οργάνωση αυτών των πηγών με τέτοιο τρόπο ώστε βιβλιοθήκες από όλο τον κόσμο να μπορούν να συνενώσουν τις πηγές τους.

Το 2006 τίθεται σε εφαρμογή το **Open J- Gate (<http://www.openj-gate.org>)**, μια ηλεκτρονική πύλη στην παγκόσμια επιστημονική βιβλιογραφία ανοικτής πρόσβασης, που εμπλουτίζεται καθημερινά και παρέχει πρόσβαση σε εκατομμύρια επιστημονικά άρθρα που διατίθενται online, αλλά και σε πάνω από 4000 ηλεκτρονικά περιοδικά επιστημονικού και ερευνητικού περιεχομένου.

¹⁴ Βλ. <http://www.earlham.edu/~peters/fos/boaifaq.htm#openaccess>

Το Δίκτυο Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών **Hellenic Academic Libraries Link/ HEALink** (<http://www.heal-link.gr>) χρηματοδοτήθηκε από το ΕΠΕΑΕΚ και λειτουργεί υπό μορφή κοινοπραξίας με την οποία συμπράττουν 37 Ακαδημαϊκά Ιδρύματα (Α.Ε.Ι. και Τ.Ε.Ι.), ερευνητικά ιδρύματα, και μεταξύ άλλων η Ακαδημία Αθηνών, η Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος και η Βιβλιοθήκη της Βουλής. Στόχοι του Δικτύου είναι η συνεργασία, μέσω καθιέρωσης κοινής πολιτικής, στις συνδρομές των περιοδικών (έντυπων και ηλεκτρονικών) μεταξύ των μελών, η δημιουργία και λειτουργία ενός συλλογικού βιβλιογραφικού καταλόγου και η χρήση των εγγραφών του Συλλογικού καταλόγου από κάθε μέλος της Κοινοπραξίας, η από κοινού συνδρομή ηλεκτρονικών πηγών και υπηρεσιών πληροφόρησης, αλλά και η ανάπτυξη και καθιέρωση προτύπων για τις κάθε φύσης βιβλιοθηκονομικές εργασίες. Μέσω του HEALink, οι βιβλιοθήκες συνεργάζονται στη διάθεση του υλικού τους μέσω διαδανεισμού και άλλων μεθόδων και πρακτικών που εξασφαλίζουν και διευκολύνουν τη διαθεσιμότητα του. Συνεργάζονται, ακόμη, με ανάλογους φορείς και οργανισμούς του εσωτερικού και του εξωτερικού, σε θέματα συνεργασίας βιβλιοθηκών και διαχείρισης πνευματικών δικαιωμάτων .

Το HEAL-Link προχώρησε σε άμεσες επαφές, διαπραγματεύσεις και τελικά σε συμφωνίες με περισσότερους από 15 αναγνωρισμένους εκδότες επιστημονικών περιοδικών και ηλεκτρονικών πηγών πληροφόρησης, για τη δυνατότητα παροχής online ηλεκτρονικής πρόσβασης σε περιεχόμενα, αλλά και σε αρχεία επιστημονικών περιοδικών για abstracts και πλήρη κείμενα σε θεματικές κατηγορίες σχετικές με τις ερευνητικές και εκπαιδευτικές κατευθύνσεις και ανάγκες των ιδρυμάτων - μελών του Δικτύου. Έγινε ακόμη πιλοτική αξιολόγηση των συλλογών των έντυπων περιοδικών, με βάση την οποία η Κοινοπραξία στράφηκε προς την κατεύθυνση της κοινής πρόσβασης όλων των βιβλιοθηκών των Ακαδημαϊκών Ιδρυμάτων της χώρας σε ηλεκτρονικές πηγές πρόσβασης.

- ο **Ψηφιακές βιβλιοθήκες:**

Πραγματώνοντας την πολύπλοκη σχέση ανάμεσα σε συλλογές ηλεκτρονικής πληροφορίας και τις βιβλιοθήκες ως ιδρύματα, οι **ψηφιακές βιβλιοθήκες** εξελίσσονται ενσωματώνοντας διάφορες παραμέτρους από την επιστήμη των

υπολογιστών, τις παραδοσιακές βιβλιοθήκες και τα αρχεία¹⁵. Πρόκειται για μια σειρά από ηλεκτρονικές πηγές και τεχνικές δυνατότητες για τη δημιουργία, αναζήτηση και χρήση της πληροφορίας, που αποτελούν προέκταση, εμπλουτισμό και σύγκλιση μιας σειράς ιδρυμάτων όπως βιβλιοθήκες, μουσεία και αρχεία.

Το **Perseus Project** (<http://www.perseus.tufts.edu/>) αποτελεί ένα από τα πρώτα παραδείγματα ψηφιακής βιβλιοθήκης, μια εξελισσόμενη ψηφιακή συλλογή που ιδρύθηκε από το Κλασσικό Τμήμα του Tufts University, με κύριο εμπνευστή της τον Gregory Crane, αποσκοπώντας στη δημιουργία μιας μεγάλης, ετερογενούς συλλογής κειμενικού και οπτικού υλικού για τον Αρχαϊκό και Κλασσικό Ελληνικό κόσμο. Ο σχεδιασμός του project ξεκίνησε το 1985, ενώ δύο χρόνια αργότερα ξεκίνησε τη λειτουργία του. Έκτοτε, έχουν εκδοθεί δυο CD- ROM και έχει δημιουργηθεί online Ψηφιακή Βιβλιοθήκη, η ιστοσελίδα της οποίας δημιουργήθηκε το 2000. Η συλλογή του Perseus περιλαμβάνει υλικό σχετικό με τον αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό πολιτισμό, όμως το project έχει επεκταθεί και σε άλλα πεδία των ανθρωπιστικών επιστημών, με ένα εύρος νέων συλλογών, όπως αυτές σχετικά με την αγγλική Αναγέννηση αλλά και κείμενα σχετικά με την πρόσφατη ιστορία περιοχών των Η.Π.Α.

Στους στόχους του Perseus συγκαταλέγονται η παροχή όσο το δυνατόν μεγαλύτερου όγκου πληροφοριών σε όσο το δυνατό περισσότερο κοινό, η μελέτη του αντίκτυπου της Βιβλιοθήκης στο κοινό και ειδικότερα στους Ανθρωπιστές, η δημιουργία μιας πολυγλωσσικής Βιβλιοθήκης με συνεχή βελτίωση των ερευνητικών εργαλείων της και περαιτέρω επέκταση της συλλογής της. Οι συνεργασίες του project με μια σειρά μουσείων, ιδρυμάτων και πανεπιστημίων παγκοσμίως, περιλαμβάνουν την έρευνα και συμβουλευτική αλλά και τη δημοσίευση περιεχομένου, την ανάπτυξη υλικού και συλλογών για λογαριασμό τρίτων. Το παράδειγμα του Perseus αναδεικνύει κάποιες απαραίτητες προϋποθέσεις, όπως είναι ο προσδιορισμός του κοινού στο οποίο κάθε τέτοια προσπάθεια απευθύνεται, και ανάλογα εργαλεία, που θα επιτρέπουν την εξατομικευμένη έρευνα και χρήση όντας την ίδια στιγμή ελκυστικά, καλά δομημένα τεκμήρια, για την παραγωγή ενός περισσότερο πληροφοριακού κειμένου και τη δυνατότητα σύνδεσης μεταξύ τους και εύκολης εξαγωγής πληροφορίας, και τέλος η ανάπτυξη των κατάλληλων ερευνητικών και

¹⁵ Borgman, 2007: 17.

γλωσσικών εργαλείων. Τα εργαλεία αυτά σχηματίζουν τις συνδέσεις ανάμεσα στο υλικό του Perseus, και διευκολύνουν την διερεύνησή του για το γενικό κοινό αλλά και τους εξειδικευμένους ερευνητές.

- **Ψηφιακές εικονοθήκες:**

Στα τέλη της δεκαετίας του '90, ανώτατα εκπαιδευτικά και άλλα ιδρύματα, ειδικά σε τομείς όπως η ιστορία της τέχνης, ξεκίνησαν μια προσπάθεια μετάβασης από τις αναλογικές διαφάνειες (slides) στις ψηφιακές εικόνες, αποσκοπώντας στη διευκόλυνση αλλά και τη μεγαλύτερη αναγνώριση του έργου τους. Μια σειρά **ψηφιακές εικονοθήκες** κάνουν σταδιακά την εμφάνισή τους.

Το **MESL (Museum Educational Site Licensing) project** αποτέλεσε μια πρωτοβουλία του Getty Information Institute – που στην αρχική του μορφή ήταν γνωστό ως Getty Art History Information Project – το 1996. Πρόκειται για μια προσπάθεια συνεργατικής έρευνας ανάμεσα σε επτά μουσεία (The Fowler Museum of Cultural History, The Museum of Fine Arts, Houston, The George Eastman House, The National Gallery of Art, Harvard University Art Museums, The National Museum of American Art, The Library of Congress) και επτά πανεπιστήμια (American University, Columbia University, Cornell University, University of Illinois at Urbana-Champaign, University of Maryland at College Park, University of Michigan, The University of Virginia), που μοιράστηκαν πάνω από 4.500 ψηφιακές εικόνες. Οι εικόνες αυτές μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν δωρεάν από τα συμβαλλόμενα πανεπιστήμια για εκπαιδευτικούς λόγους, ενώ από τη συνεργασία τους δημιουργήθηκε η βάση δεδομένων και η ιστοσελίδα του project, καθώς και διάφορα εργαλεία πρόσβασης και αξιολόγησης, ενώ τα δικαιώματά των εικόνων ανήκαν στο ίδρυμα που τις παρείχε. Η πιλοτική φάση του MESL project έληξε τον Ιούλιο του 1998. Το Πανεπιστήμιο Cornell διαπραγματεύτηκε με έξι από τα επτά Μουσεία (πλην του Harvard) και παρέτεινε την άδεια πρόσβασης στις εικόνες τους για έναν επιπλέον χρόνο, μέχρι τον Ιούλιο του 1999.

Το **Art Museum Image Consortium/ AMICO** (<http://www.amico.org/>) αποτέλεσε από το 1997 μέχρι το 2005 έναν μη κερδοσκοπικό οργανισμό από ιδρύματα με συλλογές τέχνης, που συνεργάστηκαν για να καταστήσουν δυνατή την εκπαιδευτική χρήση των μουσειακών πολυμέσων και να παρέχουν πολιτισμική πληροφορία δημιουργώντας και συντηρώντας μια συλλογική ψηφιακή βιβλιοθήκη

εικόνων και τεκμηριώνοντας τα έργα των συλλογών τους. Ξεκίνησε ως ένα πρόγραμμα του Εκπαιδευτικού Ιδρύματος της Ένωσης Διευθυντών Μουσείων Τέχνης (AAMD), από το οποίο ανεξαρτητοποιήθηκε από το 1998. Η συμμετοχή του ήταν ανοικτή σε ιδρύματα με συλλογές τέχνης, και στα μέλη του περιλαμβάνονταν η Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου, το Μουσείο Getty, το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης στη Νέα Υόρκη, η Εθνική Πινακοθήκη του Καναδά αλλά και Το Εθνικά Μουσεία της Σκωτίας.

Τα μέλη του AMICO είχαν τη δυνατότητα να δημιουργήσουν μια συλλογική βιβλιοθήκη τέχνης από μουσεία όλου του κόσμου για εκπαιδευτική χρήση, να επικοινωνήσουν με τη διεθνή κοινότητα με συντονισμένο τρόπο, παρέχοντάς τους πρόσβαση σε συλλογική χρηματοδότηση ώστε να επιτύχουν τους εκπαιδευτικούς τους στόχους, και βοηθώντας τους να βελτιώσουν τις πληροφοριακές υποδομές τους και τις πρακτικές τεκμηρίωσής τους, δημιουργώντας ένα δίκτυο μέσω του οποίου μπορούσαν να έχουν κοινή πρόσβαση στα αποκτήματά τους για εκπαιδευτική χρήση.

Η βιβλιοθήκη του AMICO είχε στη διάθεσή της μια διαρκώς αυξανόμενη συλλογή υψηλής ποιότητας ψηφιακά τεκμηριωμένων έργων τέχνης (πινάκων, φωτογραφιών, σχεδίων, χειρογράφων κ.ο.κ.) από όλο τον κόσμο, που περιλάμβανε εικόνες, κείμενο και πολυμέσα από ένα ευρύ φάσμα χρονικών περιόδων και πολιτισμών – Ευρώπη, Αμερική, Ασία και Αφρική, συμπεριλαμβανομένης της αρχαίας Ελλάδας, Ρώμης και Αιγύπτου, και από το 2.500 π.Χ. μέχρι σήμερα.

Σχολεία, κολλέγια, πανεπιστήμια και δημόσιες βιβλιοθήκες, αλλά και μη κερδοσκοπικά μουσεία και κέντρα τεχνών μπορούσαν να γίνουν συνδρομητές στη βιβλιοθήκη, ενώ οι μαθητές, οι ερευνητές και το ακαδημαϊκό προσωπικό είχαν πρόσβαση στο AMICO μέσω αυτών των φορέων.

Το **Catalog of Art Museum Images Online/ CAMIO** (<http://camio.rlg.org/>), μια διαρκώς επεκτεινόμενη συλλογή εικόνων υψηλής ανάλυσης που διατίθενται online, συγκεντρώνει έργα τέχνης από όλο τον κόσμο, αντιπροσωπεύοντας συλλογές από εξέχοντα μουσεία, κυρίως στην Αμερική και τον Καναδά, μεταξύ των οποίων το Metropolitan Museum of Art, το Victoria & Albert, το Διεθνές Μουσείο Φωτογραφίας George Eastman, η Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου και η Συλλογή Frick, και περιλαμβάνοντας όλες τις ιστορικές περιόδους και τα καλλιτεχνικά κινήματα.

Ανήκει στο Online Computer Library Center (OCLC) (<http://www.oclc.org/default.htm>), έναν μη κερδοσκοπικό, ερευνητικό οργανισμό στο Οχάιο των ΗΠΑ, που ιδρύθηκε το 1967 για να προωθήσει την πρόσβαση στην παγκόσμια πληροφορία και την μείωση του κόστους των βιβλιοθηκών, και ο οποίος παρέχει υπηρεσίες σε δεκάδες χιλιάδες βιβλιοθήκες παγκοσμίως, αλλά και σε ερευνητές, βιβλιοθηκάρους και φοιτητές.

Το CAMIO περιλαμβάνει εικόνες από 95.000 περίπου έργα τέχνης – πίνακες, γλυπτά, φωτογραφίες – αλλά και από χρηστικά και διακοσμητικά αντικείμενα, υφάσματα, κοστούμια και αρχιτεκτονικά στοιχεία από το 3000 π.Χ. μέχρι σήμερα, καθώς και μεικτά μέσα, ήχο και video. Κάθε έργο αναπαρίσταται από τουλάχιστον μια εικόνα υψηλής ανάλυσης και μια περιγραφή, και μπορεί να χρησιμοποιηθεί από μαθητές, προσωπικό και ερευνητές ιδρυμάτων που εγγράφονται στις υπηρεσίες του, για χρήση σε προγράμματα διδασκαλίας της ιστορίας της τέχνης, διαλέξεις, παρουσιάσεις και projects.

Η βάση δεδομένων **Digital Collections Online** (<http://www.lib.uconn.edu/online/DigitalCollections/>), δημιουργήθηκε το 2000 στο Πανεπιστήμιο του Κοννέκτικατ. Περιλαμβάνει πληροφορίες και πηγές σχετικά με ψηφιακές συλλογές παγκοσμίως, με ευρεία θεματολογία. Η βάση αυτή δεδομένων έχει ξεπεράσει τις 200 συλλογές και διαρκώς ανανεώνεται. Οι συλλογές πρέπει να πληρούν συγκεκριμένες προδιαγραφές, όπως να περιέχουν πρωτογενείς πηγές και ερευνητικό υλικό, εκτός εμπορικής χρήσης, ενώ γίνονται τακτικές «σαρώσεις» για τον εντοπισμό και την προσθήκη νέων πηγών. Η αναζήτηση γίνεται με τη χρήση του τίτλου, μιας λέξης- κλειδιού ή περιγραφής, του τύπου αρχείου ή του θέματος μιας πηγής.

Το **ARTstor** (<http://www.artstor.org/index.shtml>) αποτελεί μια ψηφιακή εικονοθήκη που περιέχει περίπου 750.000 εικόνες από τους τομείς της τέχνης, της αρχιτεκτονικής και των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών, με μια σειρά εργαλείων για την προβολή και διαχείριση εικόνων για ερευνητικούς και παιδαγωγικούς σκοπούς. Ιδρύθηκε το 2001 από το Andrew W. Mellon Foundation – που ανέπτυξε με επιτυχία και το μη κερδοσκοπικό on- line αρχείο JSTOR με ψηφιοποιημένα ερευνητικά κείμενα – και από το 2004 είναι ανεξάρτητος μη κερδοσκοπικός οργανισμός. Αποστολή του είναι να χρησιμοποιεί την ψηφιακή

τεχνολογία για να διευκολύνει την έρευνα, τη διδασκαλία και τη μάθηση στις τέχνες. Αποτελείται από ένα αρχείο εκατοντάδων χιλιάδων ψηφιακών εικόνων και σχετικών πληροφοριών, τα κατάλληλα εργαλεία για την ενεργή χρήση αυτών των φωτογραφιών, καθώς και ένα περιβάλλον περιορισμένης χρήσης που επιχειρεί να εξισορροπήσει τα δικαιώματα όσων παρέχουν περιεχόμενο με τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα των χρηστών.

Η πρώτη φάση του ARTstor περιλάμβανε εταίρους στην Κίνα, τη Γαλλία, τις ΗΠΑ και το Ην. Βασίλειο, οι οποίοι δημιούργησαν ένα κοινό αρχείο εικόνων εξαιρετικά υψηλής ανάλυσης. Ακολούθησαν δεκάδες συλλογές από διάφορες κουλτούρες, είδη (ζωγραφική, φωτογραφία, αρχιτεκτονική, γλυπτική κλπ.) και χρονικές περιόδους, μεταξύ των οποίων μια συλλογή 190.000 σχεδίων, αρχεία Ισλαμικών υφασμάτων και αφρικανικές μάσκες και μεσαιωνικά χειρόγραφα, αλλά και εικόνες από εκθέσεις του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης.

Η ψηφιακή εικονοθήκη του ARTstor χρησιμοποιείται από ερευνητές, εκπαιδευτικούς και φοιτητές σε μια σειρά ιδρυμάτων που περιλαμβάνουν πανεπιστήμια, κολλέγια, μουσεία και δημόσιες βιβλιοθήκες, οι οποίοι αποκτούν πρόσβαση στο ARTstor μέσω ειδικής άδειας την οποία μπορούν να χρησιμοποιήσουν όσοι σχετίζονται με τα ιδρύματα αυτά, και διευκολύνοντας την μεταξύ τους συνεργασία στη διαχείριση των συλλογών τους. Επιπλέον, με αναπτύσσοντας το λογισμικό για την πρωτοβουλία Images for Academic Publishing (IAP), που προώθησε σε συνεργασία με το Metropolitan Museum of Art, έχει διαθέσει χωρίς κόστος μια σειρά από εικόνες για χρήση σε πανεπιστημιακές και ερευνητικές εκδόσεις.

Το ARTSERVE (<http://rubens.anu.edu.au/>) αποτελεί μια μεγάλη βάση δεδομένων που δημιουργήθηκε στο Εθνικό Πανεπιστήμιο της Αυστραλίας από τον Καθηγητή Michael Greenhalgh. Περιλαμβάνει πάνω από 150.000 εικόνες για την αρχιτεκτονική και την ιστορία της τέχνης από όλο τον κόσμο, που μπορούν να αναζητηθούν με βάση τον καλλιτέχνη, τη χώρα προέλευσής τους ή το είδος της εικόνας ή του αρχιτεκτονικού μέρους. Μεταξύ άλλων υπάρχουν εικόνες Ευρωπαϊκής και Ισλαμικής τέχνης και αρχιτεκτονικής, αλλά και εικόνες Κλασσικής Τουρκικής τέχνης.

Σημαντικό παράδειγμα online πινακοθήκης αποτελεί η ιστοσελίδα της **National Gallery of Art** στο Λονδίνο (www.nationalgallery.org.uk/), που περιέχει πάνω από 2000 έργα, μεταξύ των οποίων και κάποιους από τους σημαντικότερους πίνακες ζωγραφικής παγκοσμίως. Οι πρώτες προσπάθειες ψηφιοποίησης ξεκίνησαν στη δεκαετία του '80, για την δημιουργία ενός έγχρωμου αρχείου των έργων της συλλογής που θα ανανεωνόταν συστηματικά – για τον λόγο αυτό αναπτύχθηκαν ειδικά προγράμματα και εξοπλισμός. Επιπλέον, με την προοπτική μιας συστηματικής ψηφιοποίησης κατά νου, δημιουργήθηκαν ψηφιακά υποκατάστατα για το σύνολο της συλλογής, που θα ενσωματωθούν σε μια ευρύτερη βάση δεδομένων της ιδιοκτησίας της, όπου θα μπορούν να έχουν πρόσβαση επιμελητές, συντηρητές και επιστήμονες. Στις αρχές της δεκαετίας του '90 η πινακοθήκη ήταν από τις πρώτες που εισήγαγε υπολογιστές για δημόσια χρήση, ενώ από το 2000 κάθε πίνακας της συλλογής της διατίθεται online, με επιλογή εικόνων υψηλής ευκρίνειας, που επιτρέπουν την προσεκτικότερη μελέτη¹⁶.

Παράλληλα με τις ραγδαίες τεχνολογικές εξελίξεις, κάνει την εμφάνισή της μια μορφή τέχνης που δημιουργείται από και για τα ψηφιακά μέσα, συμπεριλαμβανομένου του Διαδικτύου, των ψηφιακών εικόνων και των εγκαταστάσεων που ελέγχονται από υπολογιστή. Αυτή η «τέχνη των νέων μέσων» (new media art) θα γνωρίσει μια σειρά κατηγοριοποιήσεων (computer art, cybernetic art, virtual art, hypermedia art, internet art), κάθε μια με τα δικά της χαρακτηριστικά, και με αναφορά στην ιστορική περίοδο στην οποία ανήκει¹⁷.

Η **Database of Virtual Art** (www.virtualart.at/) είναι ένα παράδειγμα πηγής για την «τέχνη των νέων μέσων», που δημιουργήθηκε το 2000, ως αποτέλεσμα της ραγδαίας εξάπλωσης της ψηφιακής τέχνης. Έχει ως επίκεντρό της την έρευνα, καλύπτει διάφορα πεδία και «είδη» τέχνης και έχει αναπτυχθεί σε συνεργασία με καθιερωμένους καλλιτέχνες, ερευνητές και ιδρύματα, υπό την εποπτεία του ιδρυτή της, καθηγητή Oliver Grau. Συνδυάζει τεκμηρίωση μέσω video, τεχνικά δεδομένα των έργων, αλλά και κείμενα για αυτά, ενώ τα έργα «συνδέονται» με ιδρύματα που παρουσιάζουν ανάλογες εκθέσεις, με γεγονότα αλλά και βιβλιογραφικές αναφορές.

¹⁶ Βλ. σχετικά Hughes, 2004: 16- 17.

¹⁷ Graham, 2007: 7-8.

Από πιο νωρίς, βέβαια, είχαν δημιουργηθεί διαθέσιμες online πηγές μεικτών μορφών τέχνης, όπως το **UbuWeb** (<http://ubu.com/>), που ιδρύθηκε το 1996 από τον ποιητή Kenneth Goldsmith και αποτελεί μια δημόσια, δωρεάν πηγή εκπαιδευτικού υλικού. Εστιάζει στην πρωτοποριακή τέχνη, προσφέροντας αρχεία κινούμενης εικόνας και ήχου, μεταξύ των οποίων εγκαταστάσεις βίντεο και καλλιτεχνικές περφόρμανς, αλλά και μια σειρά από ηλεκτρονικές εκδόσεις ποιητικών, φιλοσοφικών και ακαδημαϊκών κειμένων για την τέχνη, ειδικά επιμελημένες για το site. Το UbuWeb δεν σχετίζεται με κάποιο ακαδημαϊκό ίδρυμα, ενώ στηρίζεται στις δωρεές διαφόρων οργανισμών και την εθελοντική εργασία των συνεργατών. Με τον τρόπο αυτό το site συμπεριλαμβάνει εκατοντάδες καλλιτέχνες και μια πληθώρα αρχείων κειμένου, εικόνας και ήχου.

ο **Ηλεκτρονικά αρχεία**

Σε ό,τι αφορά το πεδίο των ηλεκτρονικών **αρχείων**, από τα σημαντικότερα το **Rossetti Archive** (<http://www.rossettiarchive.org/index.html>) εστιάζει στη μελέτη του έργου του ζωγράφου, συγγραφέα και μεταφραστή Dante Gabriel Rossetti, μιας από τις σημαντικότερες καλλιτεχνικές δυνάμεις το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα στη Μεγάλη Βρετανία. Ξεκίνησε το 2000 εστιάζοντας στα ποιήματα του Rossetti, ενώ προσθήκες έγιναν το 2002, το 2005 και το 2007, και αναμένεται να ολοκληρωθεί το 2008. Το αρχείο περιλαμβάνει ψηφιακές εικόνες υψηλής ποιότητας για κάθε υπάρχον τεκμήριο του έργου του Rossetti: χειρόγραφα, αυθεντικές εκδόσεις, πίνακες και σχέδια διαφόρων ειδών, καθώς και συνοδευτικό υλικό όπως σχετικά κείμενα, έργα άλλων καλλιτεχνών και περιοδικά της εποχής του καλλιτέχνη. Αποτελεί πειραματική εφαρμογή για την ανάπτυξη του **NINES project** (Networked Infrastructure for Nineteenth-century Electronic Scholarship) (<http://www.nines.org/>), ενός οργανισμού για λογοτεχνικές και πολιτισμικές σπουδές του δέκατου ένατου αιώνα στην Αγγλία και την Αμερική, που υποστηρίζεται από μια ομάδα ανάπτυξης λογισμικού που έχει συγκεντρώσει μια ομάδα εργαλείων για την ψηφιακή έρευνα και επιμέλεια, και μέσω του οποίου μπορεί κανείς να έρθει σε επαφή με εκατοντάδες χιλιάδες κείμενα και εικόνες σχετικές με την συγκεκριμένη χρονική περίοδο, να σχηματίσει τις δικές του συλλογές, να βρει συσχετισμούς μεταξύ κειμένων και να δημιουργήσει λέξεις - κλειδιά. Το Rossetti Archive χρησίμευσε για να ελεγχθεί η σταθερότητα του λογισμικού του NINES στα πρώτα στάδια εφαρμογής του.

Με την ολοκλήρωσή του, το αρχείο θα παρέχει στους μαθητές και ερευνητές τη δυνατότητα πρόσβασης στο σύνολο του έργου του Rossetti, καθώς και τη δομημένη έρευνα και ανάλυσή του. Ενώ μια σειρά εργαλείων συλλογής και έκθεσης (Collex) θα ενσωματωθεί στο αρχείο, επιτρέποντας στους χρήστες να υπομνηματίζουν κάθε ψηφιακό αντικείμενο στο αρχείο, να μοιράζονται τις συλλογές τους και να παρουσιάζουν online εκθέσεις με επιλεγμένες εικόνες και κείμενα.

Αλλά και το **Gombrich Archive** (<http://www.gombrich.co.uk/>) μια ιστοσελίδα που δημιουργήθηκε από τον Richard Woodfield του Πανεπιστημίου του Nottingham, παρουσιάζει πρόσφατα δημοσιευμένο υλικό που δεν εμφανίζεται σε άλλες συλλογές έργων του σπουδαίου ιστορικού της τέχνης – άρθρα και σημειώσεις του, σχολιασμούς και κριτικές – καθώς και ένα forum και εκτενή βιβλιογραφία, ενώ αναθεωρείται και επεκτείνεται διαρκώς.

- ο **Άλλες εφαρμογές:**

Στον τομέα των διαφόρων **λεξικών** για την Ιστορία της Τέχνης, σημαντικό παράδειγμα αποτελεί το **Dictionary of Art Historians** (www.dictionaryofarthistorians.org/), ένα βιογραφικό λεξικό σημαντικών ακαδημαϊκών ιστορικών της τέχνης, επαγγελματιών των μουσείων και ιστορικών ερευνητών, που ξεκίνησε το 1986 σε έντυπη μορφή, πέρασε σε ηλεκτρονική μορφή το 1996 και συνεχίζει να διαμορφώνεται, στοχεύοντας στην παροχή των βασικών βιογραφικών και μεθοδολογικών πληροφοριών καθώς και βιβλιογραφικών παραπομπών για τους ιστορικούς της τέχνης.

Αναπτύσσεται, ακόμη, διαρκώς μια σειρά **εργαλείων** που σχετίζονται με την θεωρητική έρευνα. Ενδεικτικά, το **EndNote** αποτελεί ένα εργαλείο για Windows και Macintosh, μέσω του οποίου οι ερευνητές, φοιτητές, βιβλιοθηκονόμοι και μαθητές μπορούν να αναζητήσουν βιβλιογραφικές βάσεις δεδομένων online, να οργανώσουν τις παραπομπές τους, καθώς και εικόνες και αρχεία σε PDF σε κάθε γλώσσα, και να δημιουργήσουν στιγμιαία βιβλιογραφικές λίστες και λίστες εικόνων. Συγκεκριμένα, είναι δυνατή η αναζήτηση σε πάνω από 1500 προκαθορισμένα αρχεία μετά από σύνδεση, σε βάσεις δεδομένων όπως η βιβλιοθήκη του Κογκρέσσου, η δημιουργία απεριόριστου αριθμού βιβλιοθηκών κάθε μεγέθους, συμπληρώνοντας την κατάλληλη φόρμα με πεδία που συνδέονται εαρχεία PDF και εικόνες, η προεπισκόπηση και

επιλογή μεταξύ 2.800 βιβλιογραφικών στυλ, η χρήση λιστών όρων, για την αποθήκευση λέξεων – κλειδιών, ονομάτων συγγραφέων και άλλων σημαντικών όρων, καθώς και η επιλογή από προκαθορισμένους όρους, η χρήση φίλτρων εισαγωγής περιεχομένου και η χρήση του σε δίκτυο. Το EndNote περιλαμβάνει βιβλιογραφικές παραπομπές που απευθύνονται σε ένα εύρος πεδίων και μορφών (συντομευμένες, ανώνυμες παραπομπές κλπ.). Με την αυτοματοποίηση της δημιουργίας βιβλιογραφικών παραπομπών, συνιστά ένα σημαντικό εργαλείο που αυτοματοποιεί μια χρονοβόρα διαδικασία.

Το **Zotero** (<http://www.zotero.org/>) είναι ένα ερευνητικό εργαλείο που δημιουργήθηκε στο Κέντρο για την Ιστορία και τα Νέα Μέσα του Πανεπιστημίου George Mason στην Βιρτζίνια των ΗΠΑ, που ενσωματώνει κάποια από τα πλεονεκτήματα του EndNote, (αποθήκευση πεδίων συγγραφέα, τίτλου και έκδοσης και εξαγωγή τους με τη μορφή προτάσεων), καθώς και σε αυτά προσθέτει τη δυνατότητα αλληλεπίδρασης και αναζήτησης. Αποτελεί προέκταση του ανοιχτού λογισμικού πλοήγησης (web browser) Firefox, που βοηθά στη συγκέντρωση, οργάνωση και ανάλυση των πηγών όπως παραπομπές, ιστοσελίδες, πλήρη κείμενα, εικόνες και άλλα ψηφιακά τεκμήρια. Το πρόγραμμα αλληλεπιδρά με τις online πηγές, λαμβάνοντας αλλά και μεταδίδοντας πληροφορίες, ενώ επικοινωνεί και με το λογισμικό του υπολογιστή στον οποίο είναι εγκατεστημένο, στον οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί και εκτός σύνδεσης. Υπό ανάπτυξη βρίσκεται η επόμενη φάση του Zotero, όπου οι χρήστες θα έχουν τη δυνατότητα επικοινωνίας και ανταλλαγής συλλογών, σημειώσεων και βιβλιογραφικών αναφορών, και δημιουργίας ομάδων ακαδημαϊκής έρευνας (scholarly groups), καθιστώντας το ένα πλήρες εργαλείο έρευνας και συνεργασίας.

Με την επέκταση των αρχείων εικόνων που διατίθενται online, χρειάστηκε και η ανάπτυξη πληροφοριακών συστημάτων για την ευρετηρίαση, την αναζήτηση και την ανάκτηση τέτοιου είδους πληροφορίας. Η **αναζήτηση εικόνων με βάση το κείμενο** (Text- Based Image Retrieval) έχει μια μακρά παράδοση (π.χ. σε βιβλιοθήκες και υπηρεσίες πληροφόρησης), παρέχοντας ένα πλαίσιο συστημάτων, με την καταλογογράφηση των εικόνων να γίνεται με τον ίδιο τρόπο με την βιβλιογραφική περιγραφή ενός βιβλίου. Παρά κάποια πλεονεκτήματα της ευρετηρίασης με βάση το

κείμενο, όπως η εκφραστική δύναμη και η επεκτασιμότητα των λέξεων – κλειδιών¹⁸, δημιουργούνται ορισμένες δυσκολίες σε ό,τι αφορά τον ακριβή προσδιορισμό του περιεχομένου μιας εικόνας, που συχνά είναι ανοικτός σε υποκειμενικές ερμηνείες. Η ραγδαία αύξηση αυτού του είδους των εικόνων και των σχετικών δυσκολιών οδήγησαν στην ανάπτυξη της **αναζήτησης των εικόνων με βάση το περιεχόμενο** (Content-Based Image Retrieval ή CBIR¹⁹), μιας εφαρμογής με προοπτική.

Μέσω αυτού του είδους αναζήτησης, παρέχεται στο εκάστοτε πρόγραμμα ένα οπτικό παράδειγμα εικόνας, με βάση το οποίο δημιουργείται μια λίστα εικόνων που παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς το χρώμα, την διάταξη των μορφών αλλά και την υφή, την ποιότητα της εικόνας κ.ο.κ. Ιδρύματα όπως η Βρετανική Βιβλιοθήκη και οι London Guildhall Library και Guildhall Art Gallery (βάση δεδομένων Collage) προσέθεσαν λογισμικό CBIR στις ιστοσελίδες τους, ενώ πειραματικά αξιοποιήθηκε από την εικονοθήκη του BBC.

Σταδιακά, έγινε φανερή η ανάγκη αξιοποίησης και των δυο τύπων αναζήτησης, και ήρθαν στο προσκήνιο μέθοδοι που χρησιμοποιούσαν τόσο οπτικά χαρακτηριστικά όσο και κειμενικές περιγραφές, όπως οι εφαρμογές **MetaSEEk** (<http://aa-lab.cs.uu.nl/cbirsurvey/cbir-survey/node27.html>) και **SIMPLIcity** (Semantics-sensitive Integrated Matching for Picture Libraries) (<http://wang.ist.psu.edu/IMAGE>), με πάνω από 200.000 εικόνες, που αναπτύχθηκαν μετά το 2000.

Τέλος, η ολοένα και αυξανόμενη πρόσβαση σε εικόνες που παρέχει ο Παγκόσμιος Ιστός έχει οδηγήσει και στην αύξηση της **ηλεκτρονικής διδασκαλίας** εξ' αποστάσεως, όπως στο Πανεπιστήμιο του Bergen για το μάθημα online διδασκαλίας της Ιστορίας της Τέχνης σε όλη τη Νορβηγία, από την Britt Kroepelien²⁰.

Με την ανάπτυξη των παραπάνω εργαλείων και εφαρμογών, ένα πλήθος πληροφορίας παράγεται καθημερινά, δημιουργώντας ένα δίκτυο πολλαπλών λειτουργιών, αποτελούμενο από πληροφορία, μέσα και επικοινωνιακές δομές, δημιουργώντας νέους κόσμους αντίληψης, με την χρήση των τεχνικών δυνατοτήτων

¹⁸ Graham, 2004: 325.

¹⁹ Ο όρος εισήχθη το 1992 από τον Kato για να περιγράψει ορισμένα σχετικά πειράματά του, στο κείμενό του *Database Architecture for Content-Based Image Retrieval* (αναφέρεται, μεταξύ άλλων, στο Van der Broec, 2005: 70).

²⁰ Vaughan, 2003. Βλ. και τη συνέντευξη της Β.

που παρέχει ο κυβερνοχώρος, τα πολυμέσα και η διαδραστικότητα, ενώ ο ρόλος των πηγών και των παραπομπών σε αυτές αλλάζει ριζικά.

Η αλλαγή στην πρόσβαση στο ερευνητικό και εκπαιδευτικό υλικό επαναπροσδιορίζει τη σχέση ανάμεσα σε δημιουργούς και χρήστες, ενώ αλλαγές υπάρχουν και στις σχέσεις ανάμεσα στους εκδότες, τα πολιτιστικά ιδρύματα και τις βιβλιοθήκες²¹. Έμφαση δίνεται στην σωστή διαχείριση του περιεχομένου που δημιουργείται, ώστε να αξιοποιηθούν οι νέες προοπτικές που διανοίγονται²². Ένα ηλεκτρονικό σύστημα που δεν ενσωματώνει τέτοια χαρακτηριστικά χάνει την ευκαιρία να μεταφέρει μια επουσιώδη και φυσική για την έρευνα πρακτική, στο αυτοματοποιημένο περιβάλλον²³.

Παράλληλα, η τεκμηρίωση αλλάζει από μια παθητική ανασκόπηση σε μια ενεργή και συμμετοχική διαδικασία, και είναι ξεκάθαρη η ανάγκη χάραξης συγκεκριμένων στρατηγικών για την διαχείριση των μέσων τεκμηρίωσης που παρέχει η ψηφιακή τεχνολογία.

Το ψηφιακό περιβάλλον και τα εργαλεία του, δίνουν τη δυνατότητα για επανεξέταση των νέων ζητούμενων που δημιουργούνται, καθώς οι ανθρωπιστικές σπουδές – και, μεταξύ τους, η ιστορία της τέχνης – όπου η έμφαση δινόταν στην τεκμηρίωση, προσχωρούν σε νέους, ποικίλους τρόπους έρευνας.

²¹ Hughes, 2004: 21.

²² Hughes, 2004: 21.

²³ Ester, 1994.

2.β. Ζητήματα που απασχολούν την έρευνα

Η χρήση των πηγών πληροφορίας για την ιστορία της τέχνης δύσκολα μπορεί να διαχωριστεί από την επίδραση των σχετικών τεχνολογιών στη θεωρία και τη μεθοδολογία της: όπως παρατηρεί ο Vaughan, «ίσως είμαστε πολύ κοντά σε ό,τι συμβαίνει για να το κατανοήσουμε»²⁴. Μπορούμε, όμως, να περιγράψουμε κάποια φαινόμενα που δημιουργούν οι συγκεκριμένες αλλαγές, καθώς είναι αναγκαία η ουσιαστική κατανόηση τόσο του νέου πεδίου όσο και των εργαλείων που εμφανίζονται, για την πρόσβαση στο πληροφοριακό σύμπαν που σχηματίζουν οι ανθρωπιστικές επιστήμες.

Ανάγκες στην Ιστορία της Τέχνης

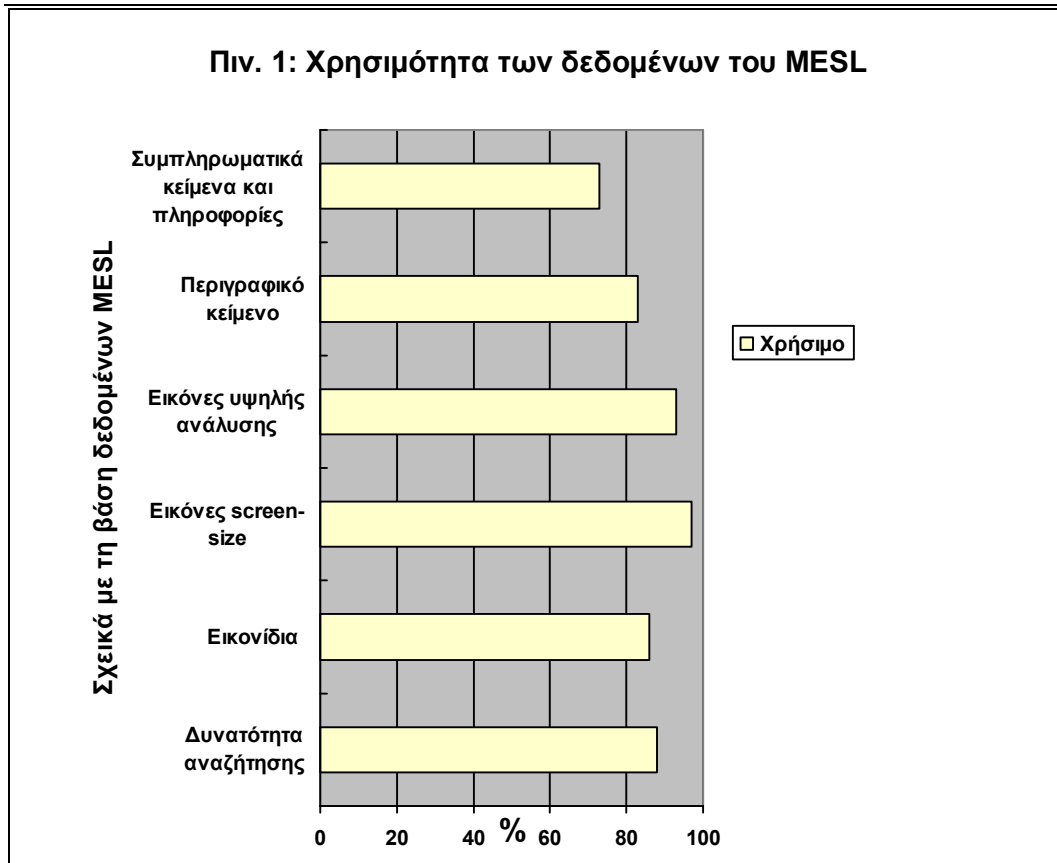
Θέλοντας να προσδιορίσουμε τις **ανάγκες** που προκύπτουν από τις ψηφιακές βάσεις δεδομένων και τις ηλεκτρονικές πηγές για την ιστορία της τέχνης, θα πρέπει καταρχήν να διαχωρίσουμε τα είδη των «χρηστών» της που, όπως παρατηρεί ο Carr, δεν αποτελούν μια ομοιογενή ομάδα, αλλά παρουσιάζουν διαφορετικές, συχνά αντιτιθέμενες ανάγκες²⁵. Προπτυχιακοί και μεταπτυχιακοί φοιτητές, ερευνητές, καθηγητές της ιστορίας της τέχνης αλλά και το γενικό κοινό, όλοι εκφράζουν διαφορετικά «θέλω», ως αποτέλεσμα του διαφορετικού πλαισίου (context) στο οποίο εντάσσονται.

Έρευνα που διεξήγαγε το MESL Project σε 7 Πανεπιστήμια των ΗΠΑ το 1997, για την αξιολόγηση των χρήσεων του ψηφιακού υλικού από **φοιτητές και διδάσκοντες**²⁶ της ιστορίας της τέχνης, δίνει κάποια χαρακτηριστικά αποτελέσματα. Στο παράδειγμα της βάσης δεδομένων του MESL, οι φοιτητές θεώρησαν χρήσιμη την παροχή εικόνων μεγάλων διαστάσεων (97%) και υψηλής ανάλυσης (93%), περιγραφικών κειμένων (83%), συμπληρωματικών κειμένων (70%), καθώς και τη δυνατότητα αναζήτησης (88%) (Βλ. Πιν. 1)

²⁴ Vaughan: 2003: 5.

²⁵ Carr, 2006.

²⁶ Για την ταυτότητα της έρευνας βλ. Stephenson, C., McClung, P. (ed.), 1998: 100 – 121.



Πηγή: Stephenson, C., McClung, P. (ed.), 1998: 113.

Σε ό,τι αφορά τους διδάσκοντες, προσδιόρισαν ως επικρατέστερες, κατά τους ίδιους, χρήσεις των βάσεων δεδομένων την αναζήτηση, την επιλογή εικόνων για χρήση στην αίθουσα διδασκαλίας και για την δημιουργία εργασιών, για την προβολή τους στην αίθουσα διδασκαλίας και την ενσωμάτωσή τους σε ιστοσελίδα, και τέλος για την έρευνα (Βλ. Πιν. 2).

Πιν. 2: Κοινές χρήσεις των Ψηφιακών Εικόνων και σχετική συχνότητα	
Κατηγορία	Συχνότητα
Αναζήτηση στη συλλογή του MESL για προσδιορισμό των περιεχομένων του	14
Επιλογή εικόνων για τη διδασκαλία	11
Δημιουργία εργασιών για projects φοιτητών	11
Παρουσίαση των εικόνων στην αίθουσα διδασκαλίας	10
Ενσωμάτωση των εικόνων σε ιστοσελίδα	10
Χρήση των εικόνων στην έρευνα	6

Πηγή: Stephenson, C., McClung, P. (ed.), 1998: 116.

Είναι ενδεικτικό πως η πλειονότητα των διδασκόντων (86%) θεώρησε προνομακική την χρήση των ψηφιακών εικόνων από απομακρυσμένες περιοχές, και το 50% θεώρησε ότι η χρήση τους καθιστά τη μελέτη της τέχνης περισσότερο ενδιαφέρουσα απ' ό,τι με τη χρήση διαφανειών, βιβλίων και αντιγράφων, ενώ το 64% θεώρησε πως με αυτό τον τρόπο έχει πρόσβαση σε μεγαλύτερου εύρους συλλογές.

Σχετικά με τις προτιμήσεις τους κατά την αναζήτηση, οι διδάσκοντες εστιάζουν στην χρονολόγηση, τον γεωγραφικό προσδιορισμό και το όνομα του καλλιτέχνη, ενώ οι φοιτητές, εκτός από το όνομα του καλλιτέχνη, επιλέγουν να κάνουν αναζήτηση με βάση το Στυλ και το Γένος (Genre) των έργων (Βλ. Πιν. 3).

Πιν. 3: Προτιμήσεις κατά την αναζήτηση	
Επιλογές Διδασκόντων	Επιλογές Φοιτητών
Ημερομηνία	Όνομα καλλιτέχνη
Γεωγραφική τοποθεσία	Στυλ
Όνομα καλλιτέχνη	Γένος (Genre)
Γένος (Genre)	Ημερομηνία
Πολιτισμός (Culture)	Γεωγραφική τοποθεσία
Στυλ	Πολιτισμός (Culture)

Πηγή: Stephenson, C., McClung, P. (ed.), 1998: 119.

Σε ό,τι αφορά τις προτιμήσεις τους σχετικά με την εμφάνιση και τον χειρισμό των εικόνων, και οι δυο ομάδες χρηστών δείχνουν υψηλή προτίμηση στην εστίαση (zoom in/out) και τη σύγκριση δυο ή περισσότερων εικόνων, και στη συνέχεια οι μεν διδάσκοντες εστιάζουν περισσότερο σε λειτουργίες διαχείρισης δεδομένων (ταξινόμηση και αποθήκευση αποτελεσμάτων αναζήτησης), οι δε μαθητές στην υψηλή ανάλυση και ποιότητα εκτύπωσης των εικόνων (Βλ. Πιν. 4).

Πιν. 4: Προτιμήσεις Εμφάνισης και Χειρισμού	
Επιλογές Διδασκόντων	Επιλογές Μαθητών
Σύγκριση δυο ή περισσότερων εικόνων	Εστίαση (Zooming in and out)
Εστίαση (Zooming in and out)	Σύγκριση δυο ή περισσότερων εικόνων
Ταξινόμηση αποτελεσμάτων αναζήτησης	Εικόνες υψηλής ανάλυσης
Αποθήκευση αποτελεσμάτων αναζήτησης	Δυνατότητα εκτύπωσης υψηλού επιπέδου
Εύκολη εξαγωγή εικόνων	Αποθήκευση αποτελεσμάτων αναζήτησης
Εικόνες υψηλής ανάλυσης	Ταξινόμηση αποτελεσμάτων αναζήτησης
Δυνατότητα εκτύπωσης υψηλού επιπέδου	Εργαλεία επεξεργασίας εικόνων
Υπομνηματισμός εικόνων με σχόλια	Εύκολη εξαγωγή εικόνων
Εργαλεία επεξεργασίας εικόνων	Υπομνηματισμός εικόνων με σχόλια

Πηγή: Stephenson, C., McClung, P. (ed.), 1998: 119.

Σε έναν γενικότερο απολογισμό των αναγκών τους, οι δυο ομάδες χρηστών εστίασαν στην πρόσβαση από απομακρυσμένες τοποθεσίες σε έργα που ενδεχομένως δεν είναι διαθέσιμα αλλού, αλλά και στις περισσότερες δυνατότητες που τους παρέχονται σε σύγκριση με τα παραδοσιακά μέσα. Επισημαίνεται ακόμη πως, σε σύγκριση με τους φοιτητές, περισσότεροι διδάσκοντες δήλωσαν πως η χρήση της ψηφιακής εικονοθήκης απαιτεί εντατικότερη ενασχόληση, και πως τα τυπωμένα αντίγραφα είναι χρησιμότερα, στάση που σχετίζεται με την γενικότερη έλλειψη εξοικείωσης του διδακτικού προσωπικού την περίοδο εκείνη²⁷. Εντούτοις, παρόμοια

²⁷ Παρατηρείται στα πρώιμα στάδια εφαρμογής της ψηφιακής τεχνολογίας το φαινόμενο οι ψηφιακές πηγές να θεωρούνται συμπληρωματικές, κάτι που συνήθως αντισταθμίζεται με την συνεχιζόμενη διάθεση online ψηφιακών πηγών (Sandore, 1998: 117).

ποσοστά και από τις δυο ομάδες δήλωσαν πως με τη χρήση των ψηφιακών μέσων μπορούσαν να επιτύχουν στόχους που διαφορετικά – με την χρήση, δηλαδή, των παραδοσιακών μέσων – δεν θα ήταν προσιτοί.

Αν και θα περίμενε κανείς πως, με την μεσολάβηση αρκετών χρόνων από την συγκεκριμένη έρευνα, οι διδάσκοντες και φοιτητές της ιστορίας της τέχνης θα έχουν εξοικειωθεί με τη χρήση των νέων τεχνολογιών, και παρότι ορισμένοι από αυτούς επαληθεύουν αυτή την προσδοκία, όπως παρατηρεί η Elam η πλειοψηφία τους αποδεικνύεται πως αντιστέκεται στην αλλαγή, καθώς τα παραδοσιακά μέσα εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται ως κύριοι τρόποι οργάνωσης της πληροφορίας²⁸. Τα παραπάνω επιβεβαιώνει, σε συνέντευξη που μας έδωσε, και η Η, Διευθύντρια μεγάλης Βιβλιοθήκης Τέχνης: «Οι χρήστες που σχετίζονται με τις ανθρωπιστικές επιστήμες παρατηρούμε ότι είναι λιγότερο εξοικειωμένοι με την τεχνολογία, και ως εκ τούτου χρησιμοποιούν λιγότερο αυτές τις πηγές πληροφόρησης» (1043 – 1046)²⁹.

Σε ό,τι αφορά τους **ερευνητές που εργάζονται σε μουσειακές συλλογές**³⁰, η Keene επιχειρεί έναν πρώτο διαχωρισμό ανάμεσα στους επαγγελματίες (ακαδημαϊκοί, επιστήμονες, συγγραφείς) και τους ερασιτέχνες ερευνητές (για παράδειγμα της οικογενειακής ή τοπικής τους ιστορίας, κυρίως στις ΗΠΑ, το Ην. Βασίλειο και την Αυστραλία) – διαχωρίζοντας, μάλιστα, και τα είδη μάθησης στα οποία αυτοί αποσκοπούν, σε τυπική (formal) και άτυπη (informal), αντίστοιχα³¹. Όπως υποστηρίζει, στις ανάγκες των ερευνητών περιλαμβάνονται ο εντοπισμός του πρωτογενούς υλικού (που εξυπηρετείται με την online καταλογογράφηση των συλλογών των μουσείων), η πλήρης τεκμηρίωσή του και η ελεύθερη πρόσβαση σε αυτό και την κατάλληλη διατήρησή του.

Η συγκέντρωση πληροφορίας για τις ανάγκες των διαφορετικών ομάδων χρηστών έχει απασχολήσει την έρευνα, καθώς μεταξύ άλλων επιτρέπει την καταλληλότερη επιλογή των φίλτρων εκείνων που μπορούν να εφαρμοστούν στην διαθέσιμη πληροφορία³². Είναι, πάντως, πεποίθηση πολλών – παρά τις εκάστοτε αντιρρήσεις – πως εξυπηρετώντας τις ανάγκες των ειδικών, αναπτύσσονται συλλογές που

²⁸ Elam, 2006.

²⁹ **Σημείωση:** Στο εξής, όπου παρουσιάζεται σε παρένθεση παρόμοια αριθμηση μετά από αναφορά σε κείμενο συνέντευξης, αντιστοιχεί στις αριθμημένες σειρές κειμένου του Παραρτήματος της παρούσας εργασίας, όπου παρατίθενται συνεντεύξεις με έξι Ιστορικούς της Τέχνης και μια Διευθύντρια Βιβλιοθήκης Τέχνης.

³⁰ Ας σημειωθεί εδώ πως οι συλλογές έργων τέχνης θεωρείται πως χρησιμοποιούνται εντατικά από τους ερευνητές (Keene, 2005: 61).

³¹ Keene, 2005: 51.

³² Sledge, 1995: 346.

εξυπηρετούν και το ευρύτερο κοινό, όπως παρατηρεί ο Crane για το παράδειγμα του Perseus Project³³. Κατά πολλούς, καθορίζοντας τα ανώτατα όρια ποιότητας για την ικανοποίηση αντίστοιχων αναγκών, μπορεί να εξασφαλίζει κανείς διαφορετικές χρήσεις του ίδιου υλικού από διαφορετικά επιστημονικά πεδία και, αντίστοιχα, από διαφορετικές ομάδες του κοινού³⁴.

Σε ό,τι αφορά την αναζήτηση, ερευνητές όπως η Keene υποστηρίζουν ότι χρειάζεται απαλλαγή από προκαθορισμένες δομές στην σκέψη σχετικά με το πώς θα εντοπίζεται ευκολότερα το περιεχόμενο: συχνά, μάλιστα, χρησιμοποιούνται λέξεις – κλειδιά από μη- εξειδικευμένους χρήστες, μαζί με αυτές από παραδοσιακούς ιστορικούς της τέχνης, με το σκεπτικό ότι παρόμοιοι, μη- ειδικοί όροι θα χρησιμοποιηθούν από όσους εκτελούν αναζήτηση³⁵. Οι Κωνσταντόπουλος και Doerr τονίζουν σχετικά πως οι εικόνες δεν πρέπει να θεωρούνται αυτάρκειες νοήματος και αυτοεπεξηγηματικές, αλλά να γίνονται κατανοητές σαν ένα μέσον με συγκεκριμένο ρόλο στην ανθρώπινη κατανόηση του κόσμου γύρω μας και την επικοινωνία. Και αυτό εξαρτάται περισσότερο από τις ομάδες των χρηστών – χρειάζεται επομένως αλλαγή της εστίασής μας από την «εικόνα που αφηγείται μια ιστορία» στον «άνθρωπο που αφηγείται μια ιστορία», βλέποντας την εικόνα³⁶.

Αντίστοιχα, τονίζεται η ανάγκη μεγαλύτερης εμπιστοσύνης προς το κοινό και για το παράδειγμα των μουσείων, καθώς «τα μουσεία δεν έχουν στη διάθεσή τους όλες τις απαντήσεις»³⁷, ενώ κρίνεται σημαντικό οι χρήστες της μουσειακής πληροφορίας να μπορούν να επιλέγουν σε μια κλίμακα ειδικότητας από τον αρχάριο μέχρι τον ειδικό, με βάση τις γνώσεις και τα ενδιαφέροντά τους³⁸. Με αυτό το «άνοιγμα» στο κοινό, του δίνεται η δυνατότητα να επιτελέσει ενεργό ρόλο στην εκπαίδευση και την έρευνα με τη συνεισφορά των ιδεών και τη δημιουργικότητά του.

³³ Crane, 1998.

³⁴ Gertz, 1995: 189.

³⁵ Keene, 2005: 142.

³⁶ Constantopoulos, Doerr, 1995: 291.

³⁷ Sledge, 1995: 340.

³⁸ Ο.π.

Ομαδοποιώντας κάποια χαρακτηριστικά των ειδικών για την ιστορία της τέχνης, ο Ester εντοπίζει την εξασκημένη οπτική τους μνήμη, καθώς οι περισσότεροι αποσκοπούν στην εξοικείωση με ένα ευρύ οπτικό υλικό (όπως φωτογραφικές αναπαραγωγές των έργων τέχνης), αλλά και την προσπάθειά τους, ξεκινώντας μια συγκεκριμένη εργασία, να ενσωματώνουν σε αυτή ένα corpus υλικού όσο το δυνατόν πλουσιότερου και με τη μεγαλύτερη δυνατή ποικιλία. Εξίσου συχνά παρατηρείται, όμως, σε πιο προχωρημένα στάδια της έρευνας, το υλικό να ξεδιαλέγεται και να περιορίζεται σε ένα σχετικά μικρό σύνολο εικόνων, που παραμένει σε γενικές γραμμές σταθερό μέχρι την ολοκλήρωση του σχεδίου. Για αυτές τις εικόνες, η υψηλή ποιότητα λογίζεται απαραίτητη³⁹.

Όπως επισημαίνουν οι Skidmore και Dowie, βασική πρακτική στις αίθουσες διδασκαλίας της ιστορίας της τέχνης αποτελεί μέχρι σήμερα η συγκριτική ανάλυση εικόνων, όπως την εισήγαγε ο Heinrich Wölfflin τη δεκαετία του 1920. Η συγκεκριμένη ανάλυση, που στοχεύει στην ανάδειξη των κατηγοριοποιήσεων του στυλ, εξακολουθεί να προτιμάται παρά τις αλλαγές στην μεθοδολογία, το περιεχόμενο, ακόμα και τη σύλληψη του τι περιλαμβάνει η επιστήμη της ιστορίας της τέχνης. Η σύγχρονη τεχνολογία, όμως, έχει τη δυνατότητα να μεταμορφώσει τον τρόπο με τον οποίο το υλικό αυτού του «οπτικού πολιτισμού» μεταφέρεται και γίνεται δεκτό στην αίθουσα διδασκαλίας⁴⁰.

Στις βάσεις δεδομένων που ενσωματώνουν οπτικό υλικό, οι εικόνες είχαν αρχικά έναν στατικό ρόλο, «κλειδωμένες» σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο ή ανάμεσα σε κείμενο, ανεξάρτητα από την πλαστικότητα ή τη ζωντάνια του συνόλου στο οποίο ανήκαν. Οι ιστορικοί της τέχνης, εντούτοις, χρησιμοποιούν τις εικόνες για να αναπτύξουν διανοητικές κατασκευές: ο τρόπος με τον οποίο τις τοποθετούν, μπορεί να αναδεικνύει την εξέλιξη του στυλ με την πάροδο του χρόνου, τις διαφορετικές καλλιτεχνικές ή ιστορικές εκφράσεις ενός παρόμοιου θέματος, να εστιάζει στην εξέλιξη ενός καλλιτέχνη ή να αποτελεί το “storyboard” μιας θεωρητικής πραγματείας⁴¹.

Εμφανίζονται λοιπόν κάποιες απαραίτητες σχέσεις που πρέπει να ορίζουν το υλικό μας: ορισμένοι ερευνητές τονίζουν την ανάγκη να προστεθεί ένα τρίτο επίπεδο στις βάσεις δεδομένων μας, που θα τις κάνει σχεσιακές (relational), χρησιμοποιώντας

³⁹ Ester, 1994.

⁴⁰ Skidmore, Dowie, 1999.

⁴¹ Ester, 1994.

συνδέσμους που θα ενώσουν τα ξεχωριστά «ψηφία» (bits) πληροφορίας σε πολλαπλές σχέσεις⁴². Από την άλλη, ερευνητές όπως οι Hyman και Renn, υποστηρίζουν πως η σύνδεση παλιών και νεότερων δεδομένων συχνά ανθίσταται στην αυτοματοποίηση, καθώς περιλαμβάνει δραστηριότητες όπως η επιτόπια βιβλιογραφική έρευνα: αν και ο Παγκόσμιος Ιστός δίνει τη δυνατότητα η στατικότητα των παραδοσιακών μηχανισμών γνωσιακής αναπαράστασης να ξεπεραστεί, με την αδιάκοπη «συνδεσιμότητά» του, αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί περιορισμένα, καθώς, με τον παραδοσιακό διαχωρισμό σε παρόχους και πελάτες, δεν μπορούν να χτιστούν σύνθετα δίκτυα σχέσεων για το περιεχόμενο.

Ζητήματα μεταφοράς της πληροφορίας

Μπορεί ο Παγκόσμιος Ιστός να έχει διευκολύνει τη μεταβίβαση περιεχομένου από την έρευνα στη διασπορά του, σύμφωνα όμως με μια μερίδα ερευνητών, η δυνατότητα να ξεπεραστεί ο απομονωτισμός των ερευνητικών ιστοσελίδων και εκδόσεων έχει παραμείνει αναξιόποιήτη, καθώς διαφορετικού τύπου λογισμικά χρησιμοποιούνται για τη διεξαγωγή έρευνας, τη δημιουργία περιεχομένου και τη δημοσίευσή του⁴³. Ο Kraemer σημειώνει ακόμη πως πολλές από τις υπάρχουσες ιστοσελίδες μουσείων σχεδιάζονται με βάση τις παραδοσιακές μεθόδους των έντυπων μέσων, χωρίς να αντιλαμβάνονται τις ουσιαστικές δυνατότητες που υπάρχουν για διαδραστικότητα⁴⁴, με μεταφορές της «σελίδας» και του «φακέλου» να κυριαρχούν, σε ένα σύστημα που, με τα λόγια της Stafford, «έχει πάψει προ πολλού να είναι Γουτεμβεργιανό»⁴⁵.

Είναι, ακόμη, έντονος ανάμεσα στους ερευνητές ο προβληματισμός ως προς το εύρος και το είδος των εικόνων που προτιμούμε και το είδος της ιστορίας της τέχνης που γράφεται με τη χρήση τους⁴⁶, κάτι που συνδέεται άμεσα με πρακτικά ζητήματα χρήσης, αποθήκευσης αλλά και εγκυρότητας αυτού του είδους των πηγών. Αν και η υψηλού επιπέδου έρευνα σε επιστημονικά πεδία, όπως η ιστορία της τέχνης, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την μελέτη φωτογραφικών απεικονίσεων των έργων τέχνης, παρατηρείται πως μεγάλο μέρος της παγκόσμιας τέχνης δεν έχει ποτέ φωτογραφηθεί, πόσο μάλλον ενταχθεί σε κάποια ψηφιακή συλλογή, κάτι που ισχύει

⁴² Lavin, 1997: 199.

⁴³ Hyman, Renn, 2007: 4

⁴⁴ Kraemer, 2007: 210.

⁴⁵ Stafford, 1997: 214 – 216.

⁴⁶ Elkins, 1997: 191.

σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό για τα είδη εκείνα τέχνης που δεν έχουν δημόσια λειτουργία ή δεν έχουν ποτέ εκτεθεί. Επιπλέον, για την πλειονότητα των γλυπτών αλλά και των αρχιτεκτονημάτων, έχουν γίνει μόνο επιλεκτικές λήψεις συγκεκριμένων όψεων τους⁴⁷. Πολλοί ερευνητές προβληματίζονται σχετικά με την επίδραση της διαθεσιμότητας των ηλεκτρονικών τεκμηρίων και υλικών για τη συγκρότηση μιας «κανονικής» ψηφιακής συλλογής για την ιστορία της τέχνης, η οποία θα ανταποκρίνεται στις σύγχρονες ερευνητικές και εκπαιδευτικές ανάγκες⁴⁸, και για τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να δημιουργηθεί αρκετό περιεχόμενο σε ψηφιακή μορφή, μια «κρίσιμη μάζα» περιεχομένου, ώστε να μπορεί κανείς να ανατρέχει εξίσου στις ψηφιακές και τις παραδοσιακές πηγές⁴⁹.

Ένα άλλο ζήτημα που απασχολεί την έρευνα είναι η **έλλειψη ακρίβειας** στα ψηφιακά αντίγραφα έργων τέχνης: όπως παρατηρεί ο Elkins, συχνά οι εικόνες που προβάλλονται αποτελούν σκαναρισμένα αντίγραφα αντιγράφων, όπως άλλωστε συμβαίνει συχνά με αναπαραγωγές εικόνων σε βιβλία, με αποτέλεσμα η πιστότητα του αποτελέσματος να δοκιμάζεται σημαντικά⁵⁰. Συγκρίνοντας μια σειρά από πηγές (slide 35mm και παλαιού τύπου, εικονογραφήσεις διαφόρων εκδόσεων, ψηφιακά αντίγραφα) για την ίδια εικόνα, ο Elkins διαπιστώνει λιγότερο ή περισσότερο σημαντικά προβλήματα στην ακρίβεια της πληροφορίας που μεταφέρουν – κάτι που καθίσταται ακόμη σοβαρότερο, αν αναλογιστεί κανείς ότι συχνά η ιστορία της τέχνης διδάσκεται εξ' ολοκλήρου με βάση τις συγκεκριμένες εικόνες και όχι το πρωτότυπο⁵¹.

Ακόμη, με τη φωτογραφική απεικόνιση των έργων σε συγκεκριμένες μορφές εκτύπωσης και φιλμ, παρατηρείται η **ομογενοποίηση του φυσικού μεγέθους** τους, αφήνοντας – στην εικονογράφηση των διδακτικών και άλλων κειμένων – γενεές μαθητών και φοιτητών με λανθασμένη εντύπωση για το μέγεθος των αντικειμένων, αν και η καταγραφή των διαστάσεων των έργων είναι σχεδόν κοινή πρακτική. Οι πρακτικές συνήθειες των μαθητών κατά τον Elkins καθορίζουν την αναζήτηση εικόνων, καθώς π.χ. σπάνια επιλέγουν να εμφανίσουν μια εικόνα που δεν χωρά στην οθόνη του υπολογιστή τους, πρόβλημα που μπορεί να πάρει τόσες μορφές όσες και οι συσκευές προβολής⁵².

⁴⁷ Kiernan, Rhyne, Spronk: Digital Imagery for Works of Art, 2001: 8.

⁴⁸ Δάλλας, 2000: 137.

⁴⁹ Stephenson, C., McClung, P. (ed.) Delivering Digital Images.....MESL: 3.

⁵⁰ Elkins, 1997: 199.

⁵¹ Elkins, 1997: 193- 5.

⁵² Elkins, 1997: 191.

Στον αντίποδα, παρατηρείται πως οι ψηφιακές εικόνες μπορούν να φανούν χρήσιμες για την έρευνα, με την δυνατότητα ειδικής επεξεργασίας που παρέχουν, η οποία μπορεί να φανερώσει λεπτομέρειες δυσεύρετες δια γυμνού οφθαλμού⁵³.

Αν η ψηφιοποίηση εικόνων αποτελεί τη μετατροπή του πρωτότυπου σε μια αναπαράσταση που θεωρούμε ένα επαρκές υποκατάστατο, η διαδικασία της ψηφιοποίησης είναι αναμενόμενο να παρουσιάζει τις δικές της δυσλειτουργίες και να εισάγει τις δικές της αλλοιώσεις στη διαδικασία. Προκύπτει, επομένως, το ερώτημα με ποιες **τεχνικές** η ψηφιοποίηση θα γεφυρώσει το δρόμο από το πρωτότυπο στο αντίγραφο⁵⁴. Σχετική με αυτά τα ζητήματα είναι η συζήτηση για την εφαρμογή λογισμικού προηγμένων δυνατοτήτων, όπως είναι, για παράδειγμα, η αναγνώριση σχημάτων και χρωμάτων και η ανάλυση της υφής, που, όπως υποστηρίζει ο Kraemer, θα συνεισφέρει στην εξέλιξη της έρευνας για την ιστορία της τέχνης⁵⁵ - αν και οι συγκεκριμένες τεχνολογίες φαίνεται να αναπτύσσονται πιο αργά απ' ό,τι αναμενόταν την δεκαετία του '90⁵⁶.

Διαπιστώνεται, πάντως, από τους ερευνητές η **έλλειψη καθιερωμένων κριτηρίων** για την αξιολόγηση των ηλεκτρονικών πηγών για την ιστορία της τέχνης συγκεκριμένα, και η ανάγκη κατάλληλων προτύπων για τη διασφάλιση της αποτύπωσης του πληροφοριακού περιεχομένου των εικόνων, αλλά και της επάρκειάς τους ως αποδεικτικού υλικού⁵⁷. Η ανάπτυξη του Παγκόσμιου Ιστού είχε, εξάλλου, σημαντική επίδραση στην ποσότητα των «**γκρίζων**» **πηγών** σχετικά με τις ανθρωπιστικές επιστήμες, που παρουσιάζουν ποικιλία ως προς την εγκυρότητα, την ποιότητα της παρουσίασης και γενικότερα το ενδιαφέρον τους, στο όριο μεταξύ του επίσημου αρχείου και των σημειώσεων ενός ερευνητή. Με την απουσία πιστοποίησης από κάποια αυθεντία που χαρακτηρίζει πολλές τέτοιες δημοσιεύσεις, οι ανθρωπιστικές επιστήμες, και ειδικά η Ιστορία και η Αρχαιολογία, συχνά τοποθετούνται σε μια προβληματική ζώνη πληροφοριών και θεωρίας, όπου παραδοσιακές έννοιες όπως η αυθεντία ανατρέπονται⁵⁸.

⁵³ Elkins, 1997: 197.

⁵⁴ Schwartz, 1997: 207.

⁵⁵ Kraemer, 2007: 213.

⁵⁶ Keene Fragments of the World , 2005: 142.

⁵⁷ Δάλλας, 2000: 137 – 8, Rinalducci, 2004: 57.

⁵⁸ Dallas, 1998.

Αναλογιζόμενοι σε τι μπορεί να συνεισφέρει μια «μετασχηματισμένη» ιστορία της τέχνης στον εντοπισμό και την επίλυση προβλημάτων σχετικών με την ψηφιακή παρουσίαση πληροφορίας, διαπιστώνουμε πως απαιτείται καινοτόμος σκέψη για την σωστή αξιοποίηση του ηλεκτρονικού μέσου. Η αναγνώριση της αξίας του έργου τέχνης μέσα στο πλαίσιο και τους περιορισμούς που επιφυλάσσουν τόσο τα παραδοσιακά όσο και τα ηλεκτρονικά μέσα, ανοίγουν ένα νέο πεδίο ιδιαίτερων δυνατοτήτων.

Δίνοντας νόημα στο περιεχόμενο

Σχετικά με την οργάνωση των δεδομένων στις συλλογές, μπορεί η μορφή της αφήγησης μιας **ιστορίας** να θεωρείται πως προσφέρει έναν κατανοητό, ευκολομνημόνευτο και επικοινωνήσιμο τρόπο, όπως παρατηρεί ο Vaughan, παρ' όλα αυτά τα μουσεία διαρκώς προοδεύουν στην δημιουργία και εφαρμογή εργαλείων και συστημάτων διαχείρισης της πληροφορίας, που δεν έχουν τη δυνατότητα δημιουργίας περιεχομένου και αφήγησης μιας ιστορίας. Η διαδικασία του να περνά κανείς ώρες δίπλα σε μια εικόνα, αντικαθίσταται ένα αίτημα για διαρκώς μετασχηματιζόμενα ερεθίσματα, και αυτός ο κατακερματισμός επεκτείνεται μέχρι την ψηφιακή εικόνα, της οποίας η προβολή ενθαρρύνει μια αποσπασματική προσέγγιση, εγείροντας ερωτήματα σχετικά με την επάρκειά αυτού του είδους των εικόνων ως υποκατάστατα της εμπειρίας ενός παραδοσιακού έργου τέχνης, και με την τάση να εξερευνάται το απόσπασμα περισσότερο από το όλον⁵⁹.

Η Sledge παρατηρεί πως, για να αναπτυχθεί περισσότερο η δυνατότητα ανάδειξης των διαφορετικών στρωμάτων νοήματος των πολιτιστικών αντικειμένων, ώστε να αναδειχθούν τα πολλαπλά και συχνά αντικρουόμενα νοήματα που αυτά κρύβουν, χρειάζεται να δοθεί έμφαση στην αναζήτηση του καλύτερου τρόπου αναζήτησης και **νοηματοδότησης του περιεχομένου**, δηλαδή κατανόησης του τρόπου με τον οποίο ο χρήστης συνδέεται με αυτό⁶⁰.

Από τη στιγμή που το μέσον διαμορφώνει το περιεχόμενο, οι θεωρητικοί αναρωτιούνται τι μπορεί να σημαίνει να μεταφράζει κανείς περιεχόμενο από το ένα μέσον στο άλλο. Και αυτό γιατί η δομή και διαμόρφωση ενός κειμένου, εκτός από το να μεταφέρει πληροφορία *λειτουργεί* και ως τέτοια, και ενδέχεται να μην

⁵⁹ Vaughan, 2003: 6.

⁶⁰ Sledge, 1997.

μεταφράζεται σωστά στο πέρασμά της από τα διάφορα μέσα. Η Manoff υποστηρίζει πως, εφόσον οι έντυπες και ηλεκτρονικές εκδοχές είναι διαφορετικά αντικείμενα, δεν θα έπρεπε να τους φερόμαστε σαν να ήταν ανταλλάξιμες εκδοχές. Και αντίστροφα, τα εκ γενετής ψηφιακά αντικείμενα μπορεί να υφίστανται απώλεια νοήματος με τη μεταφορά τους στο χαρτί⁶¹.

Μια διαφορετική άποψη εστιάζει στην ανάγκη αντικατάστασης της διαχείρισης συλλογών με τη **διαχείριση περιεχομένου**. Μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους από το πράγμα (π.χ. το βιβλίο ή την ιστοσελίδα) στο περιεχόμενο που γίνεται προσπάθεια να μεταδοθεί, το μέσον καθίσταται δευτερεύουσας σημασίας. Η κριτική που ασκείται στη συγκεκριμένη προσέγγιση είναι ότι μοιάζει να θεωρεί πως το περιεχόμενο μπορεί να σταθεί ανεξάρτητα από κάθε φυσική μορφή – ο όρος «διαχείριση περιεχομένου» υπονοεί πως έχουμε προχωρήσει ένα βήμα πέρα από τη μελέτη της φυσικής πραγματικότητας – όταν, στην πραγματικότητα, το ηλεκτρονικό περιβάλλον εισάγει μια νέα σειρά ερωτημάτων για την υλικότητα των ψηφιακών συλλογών.

Εκπαίδευση, κατάρτιση, έρευνα

Η απελευθέρωση των δυνατοτήτων των νέων τεχνολογιών επιφέρει ασφαλώς προβληματισμό και σχετικά με την **εκπαίδευση** των ερευνητών για την ευέλικτη χρήση των νέων μέσων, που προϋποθέτει την επινόηση και κατασκευή εργαλείων κατάλληλων να συνδυαστούν με καινοτόμο τρόπο, αποφεύγοντας μια απλή μίμηση του συμβατικού περιβάλλοντος εργασίας και διευκολύνοντας τόσο την εξατομικευμένη έρευνα όσο και το «πλέγμα της γνώσης» στον Παγκόσμιο Ιστό⁶².

Σε αυτό το πλαίσιο, συχνά επισημαίνεται – στις ανθρωπιστικές επιστήμες και την ιστορία της τέχνης – ένα διαρκώς αυξανόμενο χάσμα ανάμεσα στις ερευνητικές πρακτικές και τις τεχνολογικές προοπτικές. Παρατηρείται σχετικά, από τους Hyman και Renn, πως η μεν πλειοψηφία των ερευνητών των ανθρωπιστικών επιστημών δεν μετασχηματίζουν την εμπειρία τους σε τεχνικές κατάλληλες για τον Παγκόσμιο Ιστό, ούτε είναι εξοικειωμένοι με τις καθιερωμένες μεθόδους εξαγωγής και κωδικοποίησης της πληροφορίας στο ηλεκτρονικό μέσον, οι δε υπεύθυνοι για την ανάπτυξη των νέων τεχνολογιών συνήθως δεν εμπλέκονται σε καινοτόμους

⁶¹ Manoff, 2006.

⁶² Hyman, Renn, 2007: 10

σχεδιασμούς, εστιάζοντας αντ' αυτού στην ενσωμάτωση παραδοσιακών πρακτικών στα νέα μέσα⁶³.

Αν και ορισμένοι ερευνητές κάνουν λόγο για απουσία συνεργασίας ανάμεσα στους ιστορικούς της τέχνης και τους επιστήμονες της πληροφορικής, ως αποτέλεσμα των διαφορών στο υπόβαθρο και τους στόχους τους⁶⁴, εντούτοις καταγράφονται αλλαγές στη μονήρη έρευνα, που επιφέρονται από συνεργατικές ομάδες διεπιστημονικού χαρακτήρα⁶⁵, ενώ κάνει την εμφάνισή της **μια νέα τάξη ειδικών**, που για τον ακαδημαϊκό κόσμο αντιπροσωπεύουν την τεχνολογική ικανότητα και για τον κόσμο των προγραμματιστών την ακαδημαϊκή κατάρτιση. Η κριτική που επιφέρουν αυτές οι αλλαγές δεν είναι σπάνια: με την διεπιστημονική προσέγγιση των διαδικασιών τεκμηρίωσης, καταλογίζεται συχνά στις διάφορες συνεργαζόμενες επιτροπές και ομάδες διαφορετικών ειδικοτήτων και πεδίων ότι δεν επικοινωνούν επαρκώς, καθώς και ότι δεν δίνεται η απαραίτητη προσοχή στις απαιτούμενες υποδομές⁶⁶. Ενώ στους «τεχνοκράτες των υποδομών» καταλογίζεται πως συχνά δεν κατέχουν ούτε την απαραίτητη ακαδημαϊκή κατάρτιση ούτε την κατάλληλη τεχνολογική εξοικείωση⁶⁷, και καθιστούν τη δημιουργία υποδομών αυτοσκοπό, με αποτέλεσμα οι υποδομές που συλλαμβάνουν να έχουν περισσότερο έναν διοικητικό/διαχειριστικό παρά έναν ερευνητικό προσανατολισμό, εστιάζοντας σε θέματα πιστοποίησης, πρότυπα και μεταδεδομένα, παρά στη δημιουργία καινοτόμων προοπτικών⁶⁸.

Εκφράζεται, έτσι, η ανάγκη δημιουργίας μιας ακαδημαϊκής υποδομής που θα επιτρέπει στους ερευνητές των τεχνών να επικοινωνούν με τους επιστήμονες της πληροφορικής, για την εξυπηρέτηση κοινών ερευνητικών προγραμμάτων⁶⁹. Όπως παρατηρεί και η Keene, «ολοένα και περισσότερο χρειαζόμαστε ανθρώπους που μπορούν να κάνουν τις κατάλληλες «συνδέσεις» ανάμεσα στα αυστηρά όρια των παραδοσιακών επιστημών»⁷⁰. Γίνεται, ακόμη, συχνά λόγος για την ανάγκη αλλαγών σε όλο το φάσμα των επιστημών, με την εισαγωγή τεχνικής εκπαίδευσης σε σπουδές

⁶³ Hyman, Renn, 2007: 10

⁶⁴ Kiernan et al., 2001: 5.

⁶⁵ Elkins, p. 198

⁶⁶ Kraemer, 2007: 200.

⁶⁷ Hyman, Renn, 2007: 11

⁶⁸ Hyman, Renn, 2007: 11

⁶⁹ Kiernan et al., 2001: 12.

⁷⁰ Keene, 2005: 73.

ιστορίας της τέχνης και ερευνητικών προγραμμάτων για τις ανθρωπιστικές επιστήμες στην πληροφορική⁷¹.

Διάρκεια ζωής

Ενα σημαντικό ερώτημα αποδεικνύεται αυτό της **διάρκειας ζωής των πηγών**. Αν και θεωρητικά η ψηφιακή εικόνα έχει απεριόριστη διάρκεια ζωής, πρακτικά αυτή εξαρτάται από την επιβίωση των εικόνων μέσα από διαδοχικές γενιές υλικού και λογισμικού, και την δυνατότητα επικοινωνίας των ηλεκτρονικών διαδικασιών που τις αποθηκεύουν και τις διαχειρίζονται. Οι Brunnhofer και Kropac επισημαίνουν, σχετικά, το παράδειγμα του Παγκόσμιου Ιστού, που αποτελεί το μεγαλύτερο δεδομένο που έχει δημιουργηθεί ποτέ, με την μέση διάρκεια ζωής για τις ιστοσελίδες του, όμως, να μην ξεπερνά τις 44 ημέρες⁷². Διατυπώνεται, ακόμη, η ανάγκη ανάλυσης των απαιτήσεων για την παραγωγή των ψηφιακών αρχείων και βάσεων δεδομένων, ώστε να αποφασιστεί τι πρέπει να διατηρείται για τις μελλοντικές γενιές, και κατά πόσον η πληροφορία που επιλέγεται να διατηρηθεί στις παρούσες συνθήκες θα ικανοποιεί τις απαιτήσεις τους⁷³. Ορισμένες προσεγγίσεις θεωρούν ότι η άμεση εμπειρία του αυθεντικού έργου είναι αναντικατάστατη⁷⁴ και πως καμία αναπαραγωγή δεν μπορεί να υποκαταστήσει το πρωτότυπο, ανεξάρτητα από την ποιότητά της⁷⁵, ενώ άλλοι μιλούν για μια «υβριδική» προσέγγιση, όπου εξίσου σημαντική είναι η διατήρηση της αναλογικής εκδοχής του έργου, αλλά ζητούμενο αποτελεί και μια ψηφιακή εκδοχή της υψηλότερης δυνατής ποιότητας, που μπορεί να εξυπηρετήσει όλες τις δυνατότητες χρήσης⁷⁶.

Η μελέτη του υλικού πολιτισμού έχει αρχίσει εξάλλου τα τελευταία χρόνια να μελετά τα **υλικά χαρακτηριστικά των ψηφιακών τεκμηρίων**. Πρόσφατα, άρχισε να γίνεται ευρύτερα αποδεκτό ότι τα τελευταία εξαρτώνται εξίσου με τα τυπωμένα βιβλία από την υλική τους υπόσταση, διαπίστωση ιδιαίτερα σημαντική κατά την τρέχουσα έκρηξη του ψηφιακού περιεχομένου, καθώς καλούμαστε να κατανοήσουμε τη φύση των αντικειμένων που απαιτούνται για να υποστηριχθεί, μεταξύ άλλων, η διδασκαλία και η έρευνα.

⁷¹ Kiernan et al., 2001: 2.

⁷² Brunnhofer, 2005: 84.

⁷³ Brunnhofer, 2005.

⁷⁴ Schwartz, 1997: 208.

⁷⁵ Ester, 1995: 157-8.

⁷⁶ Gertz, 1995: 188.

Εξετάζοντας τις φυσικές παραμέτρους του κειμένου, σε έναν κόσμο ψηφιακών τεχνουργημάτων, ορισμένοι θεωρητικοί συμπεριλαμβάνουν πλέον σε αυτές μια σειρά από φυσικά αντικείμενα αλλά και διαδικασίες, όπως οι πλατφόρμες, η κωδικοποίηση και τα υπολογιστικά πρότυπα, αλλά και επανεξετάζουν τη σημασία του οπτικού μέρους και των γραφιστικών στοιχείων της κειμενικότητας – το πώς οι εικόνες «διαβάζονται», μελετώνται και γίνονται κατανοητές. Γίνεται, λοιπόν, προσπάθεια να ερμηνευθεί ο τρόπος με τον οποίο οι ιδιότητες των ηλεκτρονικών τεκμηρίων διαμορφώνουν την δημιουργία και κατανάλωση της πληροφορίας. Παράλληλα, επιλέγεται μια νέα ιστορική προσέγγιση για τα ψηφιακά τεκμήρια, και τον τρόπο με τον οποίο η γνώση σχηματίζεται από τις ανάλογες τεχνολογίες που την παράγουν και τη διανέμουν.

Οικονομικές και νομικές προεκτάσεις

Όπως θα ήταν ίσως αναμενόμενο, την έρευνα απασχολούν και τα **νέα οικονομικά μοντέλα** που αναπτύσσονται για την οικονομική αξιοποίηση της ανάπτυξης που παρουσιάζουν οι ψηφιακές συλλογές, διερευνώντας έναν τρόπο μακροπρόθεσμης διαχείρισης και χρηματοδότησής τους. Κατά πολλούς μελετητές, ο πειραματισμός ως προς τη δημιουργία νέων μοντέλων έρευνας και πρόσβασης στην πληροφορία συνεπάγεται και τη δημιουργία νέων μοντέλων χρηματοδότησης⁷⁷. Υπηρεσίες που μέχρι πρότινος προσφέρονταν μόνο με τη φυσική παρουσία των ενδιαφερομένων στη βιβλιοθήκη ή την πινακοθήκη, τώρα διατίθενται στην οθόνη του υπολογιστή, πολλές φορές με μηδενικό κόστος. Υπάρχει, όμως, διερώτηση σχετικά με το κόστος για τους οργανισμούς που παρέχουν δωρεάν το υλικό τους, και τον τρόπο με τον οποίο αυτοί μπορούν να διασφαλίσουν τα οικονομικά τους, και αρχίζουν να διαμορφώνονται νέες οπτικές για την ψηφιοποίηση⁷⁸. Μελετητές όπως ο Foster παρατηρούν πως, αν και ορισμένα ιδρύματα έχουν το απαιτούμενο κεφάλαιο για να ξεπεράσουν τις όποιες οικονομικές και άλλες δυσκολίες και να οργανωθούν εμπορικά, αλλά και την ικανότητα αξιοποίησης του Παγκόσμιου Ιστού για λειτουργίες όπως ο προγραμματισμός και η δημοσιοποίηση, η πλειονότητά τους παρουσιάζει στασιμότητα σε ένα ενδιάμεσο επίπεδο, χωρίς αρκετό κεφάλαιο για να κάνουν την υπέρβαση, αλλά με το αναγκαίο για να αποφύγουν περικοπές των λειτουργιών τους⁷⁹.

⁷⁷ Hughes, 2004: 19 – 20.

⁷⁸ Hughes, 2004: 23.

⁷⁹ Foster, 1996: 112, υποσημ. 31.

Την άλλη όψη του νομίσματος αποτελεί η προσπάθεια ενίσχυσης των οικονομικών συμφερόντων από μέρος των παραδοσιακών πρακτικών που ενσωματώνονται στα νέα μέσα, καθώς οι ηλεκτρονικές αναπαραγωγές αρχίζουν να θεωρούνται σημαντική πηγή εσόδων. Επισημαίνεται από μελετητές των νέων μέσων, όχι χωρίς επικριτική διάθεση, πως τέτοιου είδους απαιτήσεις εγείρονται και στο συγκεκριμένο πεδίο, εστιάζοντας, όμως, συχνά στην γρήγορη εμπορική εκμετάλλευση των ηλεκτρονικών, πλέον, πηγών, παρά στην ενσωμάτωσή τους σε μια παγκόσμια αναπαράσταση της ανθρώπινης γνώσης⁸⁰.

Σε μια παρόμοια προβληματική, τίθενται συχνά **ζητήματα δικαιωμάτων και νομιμότητας** για την αντιγραφή και χρήση των ψηφιακών δεδομένων. Παρατηρείται, έτσι, το παράδοξο πολλοί ιδιώτες να κάνουν χρήση του τεράστιου πλούτου εικόνων που τους προσφέρει το Διαδίκτυο, αλλά να μην μπορούν να χρησιμοποιήσουν λόγω δικαιωμάτων αυτό το υλικό στη διδασκαλία τους, με ορισμένους να κάνουν λόγο για μια συστηματικά διαπιστωμένη «πειρατεία». Υποστηρίζεται επίσης πως, αν και ο νόμος συνηθίζει να αντιμετωπίζει κάθε περίπτωση ξεχωριστά⁸¹, είναι απαραίτητο να μην γίνονται αποδεκτοί περιορισμοί που εμποδίζουν τη σωστή εκπαιδευτική διαδικασία. Οι καλλιτέχνες και τα μουσεία μπορούν να έρθουν έτσι σε επαφή με ένα ευρύτερο κοινό, και οι ιστορικοί της τέχνης να εξάγουν αποτελεσματικότερα τις εικόνες⁸².

Τέλος, από διάφορους ερευνητές επισημαίνεται πως μπορεί ο κυβερνοχώρος να μοιάζει να υπερβαίνει τυχόν χρονικούς ή γεωγραφικούς περιορισμούς, αλλά δεν είναι ά- τοπος: όπως παρατηρούν, μητροπόλεις σαν τη Νέα Υόρκη και το Λονδίνο, με ιλιγγιώδη οικονομική δραστηριότητα και επομένως τεράστια ροή εμπορικών και οικονομικών δεδομένων, έχουν και τις κατάλληλες υποδομές, κάτι που τους δίνει το πλεονέκτημα στον τομέα της πολιτιστικής πληροφορίας, με την παρουσία ισχυρών πολιτιστικών ιδρυμάτων και οργανισμών (Εθνικά Μουσεία και Αρχεία, Βρετανική Βιβλιοθήκη, το Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, το Μουσείο Guggenheim κλπ.)⁸³.

⁸⁰ Hyman, Renn, 2007: 11

⁸¹ Cohen, 1997: 189.

⁸² Cohen, 1997: 189.

⁸³ Keene, 2005: 139

Νέες μορφές τέχνης

Δεν είναι μόνο οι δυνατότητες της ψηφιακής και πολυμεσικής τεχνολογίας αλλά και οι διαρκείς αλλαγές ύφους της σύγχρονης τέχνης που επιφέρουν αλλαγές στα μέσα τεκμηρίωσης. Για πολλούς ερευνητές, η σύγχρονη τέχνη παρουσιάζει διαφορετικές ανάγκες τεκμηρίωσης και αρχειοθέτησης, καθώς η μεταβατική φύση των έργων (π.χ. performance, κινούμενα αντικείμενα) μπορεί να αρχειοθετηθεί αποτελεσματικά με τα κατάλληλα εκείνα μέσα. Έργα που εξαρτώνται από τον χώρο και τον χρόνο είναι απαραίτητο να ανακατασκευάζονται στο πλαίσιο λειτουργίας τους, και οι ψηφιακές και πολυμεσικές τεχνολογίες κρίνεται πως παρέχουν τις αναγκαίες εκείνες δυνατότητες⁸⁴.

Σε ό,τι αφορά την εξάπλωση νέων μορφών τέχνης, όπως είναι η «**εικονική τέχνη**» (virtual art), που εξαρτάται αποκλειστικά από την ψηφιακή τεχνολογία, τα λειτουργικά της συστήματα και τις αποθηκευτικές μεθόδους της, η εφήμερη, διαδραστική, πολυμεσική φύση των ψηφιακών έργων τέχνης και η ουσιώδης εξάρτησή τους από τα συμφραζόμενα και το περιβάλλον τους, απαιτεί μια εκτεταμένη σύλληψη για την τεκμηρίωσή τους. Οι ουσιαστικές παράμετροι για την τεκμηρίωση της εικονικής τέχνης, που στηρίζεται στην χρήση υπολογιστών (κάτι που τη διαχωρίζει από τις παρόμοιες, προγενέστερες ιστορικά, μορφές της), εξερευνώντας τις αισθητικές δυνατότητες των εφαρμογών στις τεχνολογίες της εικόνας. Η διαδραστικότητα, σύμφωνα με τον Grau, όχι μόνο κάνει δυσκολότερη τη διάκριση μεταξύ δημιουργού και παρατηρητή, αλλά και θέτει υπό αμφισβήτηση το κύρος του έργου τέχνης και τη λειτουργία της έκθεσης, καθώς, το έργο καθαυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι «δημιουργείται» αισθητικά ή τεχνικά χωρίς την δράση του παρατηρητή, ο οποίος όμως κινείται εντός του πλαισίου που θέτει ο καλλιτέχνης⁸⁵. Με την είσοδο, της εικονικής πραγματικότητας στο Ίντερνετ, γινόμαστε μάρτυρες της μετατροπής της εικόνας σε μια εικόνα με βάση τον υπολογιστή, που αντιπροσωπεύει μια ολοκληρωτική οπτική και αισθητηριακή σφαίρα που προσομοιάζει στην πραγματικότητα, ενώ με την χρήση των avatars, οι αισθήσεις και το ίδιο το επικοινωνιακό σύστημα του σώματός μας επικοινωνεί με προσομοιώσεις πλασμάτων κάθε είδους.

Προβληματισμός υπάρχει και για τον τρόπο προσδιορισμού της πληροφορίας που περιλαμβάνεται σε κάθε πολυμεσικό έργο, καθώς αυτό, αν και ξεχωριστός τίτλος,

⁸⁴ Kraemer, 2007: 194.

⁸⁵ Grau, 2003.

αποτελεί περισσότερο μια συλλογή με ατελείωτες πληροφοριακές διακλαδώσεις. Ο Borgman σημειώνει πως αφαιρώντας κανείς το «σενάριο» που ενώνει διαδραστικά όλα τα επιμέρους μέσα, οι εικόνες, το κείμενο, και ο ήχος χάνουν τη νοηματική τους συνοχή. Το να δημιουργηθεί ένα τεχνικό πλαίσιο για την έρευνα, επομένως, είναι κατά τη γνώμη του πολύ πιο εύκολο από το να κατανοηθεί τι πρέπει να δημιουργηθεί, από ποιόν και με ποιους στόχους, αλλά και με ποιόν τρόπο η χρήση των τεχνολογιών θα εξελιχθεί με την πάροδο του χρόνου⁸⁶. Ένα σύστημα, επομένως, που συμβαδίζει με την πρακτική των ιστορικών της τέχνης, οφείλει να προσεγγίζει την έρευνα και τη χρήση εικόνων ως μια διαδικασία με διαρκείς αλλαγές δραστηριότητας και αναγκών. Οι τρέχουσες πρακτικές παραγωγής για την διατήρηση των εικόνων απαιτούν μια ριζικά διαφορετική προσέγγιση για να απευθυνθούν στις πολύ διαφορετικές, σε σχέση με τα ιδρύματα και την εκπαίδευση, ανάγκες των συλλογών εικόνων.

Όπως παρατηρεί ο Grau, στην περίπτωση τέτοιου είδους έργων τέχνης, είναι ο σχεδιασμός του τρόπου αλληλεπίδρασης που αποτελεί το πραγματικό καλλιτεχνικό επίτευγμα, καθώς συνδέει το υλικό με το λογισμικό, και επομένως προσδιορίζει τον χαρακτήρα και τις διαστάσεις των αλληλεπιδράσεων και τον βαθμό εμπύθισης στο έργο.

Για την ανάλυση και τεκμηρίωση της ψηφιακής τέχνης, όμως, τονίζεται η ανάγκη μιας συστηματικά οργανωμένης τεκμηρίωσης για το περιεχόμενο και τη σύλληψη τέτοιων έργων. Απαιτείται, επομένως, η καταγραφή όχι μόνο στοιχείων σχετικά με την κατασκευή, τα συστατικά μέρη και τις πληροφορίες για την έκθεσή τους, αλλά και μια σειρά τεχνικών προσδιορισμών, με στόχο να τεκμηριωθούν τα έργα σε ένα πλαίσιο σύνθετης πληροφορίας. Παράλληλα, μπορεί να είναι δυνατή η διαρκής ανατροφοδότηση του πληροφοριακού υλικού μέσα από μια διαδικασία ενεργής, διαδραστικής μετάδοσης γνώσης, κάτι που επιτυγχάνεται μέσα από την διεπιστημονική συνεργασία των ειδικών και των εξειδικευμένων ομάδων κοινού και των καλλιτεχνών⁸⁷.

Από την ανασκόπηση της συζήτησης πάνω στα θέματα που προκύπτουν με την εξέλιξη του ψηφιακού μέσου, παρατηρούμε πως προκύπτουν ορισμένα **ερωτήματα**,

⁸⁶ Borgman, 2007: 3.

⁸⁷ Grau, 2003.

σε ό,τι αφορά την «εργαλειοθήκη» (υποδομές και εργαλεία) ενός ιστορικού της τέχνης ή ερευνητή πάνω σε ανάλογα θέματα, και γενικότερα ως προς το είδος των μηχανισμών γνωσιακού εμπλουτισμού που πρέπει να υποστηρίζονται για την ιστορία της τέχνης, καθώς και των τρόπων οργάνωσης και εμφάνισης αυτών των μηχανισμών. Θα επιχειρήσουμε, στη συνέχεια, μια συστηματικότερη προσέγγιση αυτών των ζητημάτων, παρατηρώντας τον τρόπο με τον οποίο εργάζεται ο ιστορικός της τέχνης και ο ερευνητής.

3. Μεθοδολογία

Προκειμένου να συνεισφέρουμε στην προβληματική που αναπτύχθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, επιλέξαμε αφενός ένα περιορισμένο corpus σημαντικών κειμένων από ιστορικούς της τέχνης⁸⁸, ώστε να διαπιστώσουμε τι απασχολεί την έρευνά τους και πως αυτοί χρησιμοποιούν τα τεκμήρια στα οποία στηρίζεται η μελέτη τους. Παράλληλα, θεωρώντας πως η ιστορία της τέχνης δεν μπορεί πια να νοείται ως ένα κλειστό πεδίο, καθώς τα έργα τέχνης πλέον προσεγγίζονται εξίσου συστηματικά υπό το πρίσμα της ιστορίας του πολιτισμού, της κοινωνικής ανθρωπολογίας κ.ο.κ., βασιστήκαμε και σε μια επιλογή κειμένων από σημαντικούς στοχαστές που ασχολούνται με θέματα που άπτονται της ιστορίας της τέχνης, ως αφετηρία των δικών τους προβληματισμών.

Συγκεκριμένα, επιλέξαμε ένα απόσπασμα του **Charles Baudelaire** (1821-1867) για τον πίνακα «Ο θάνατος του Marat» (1793) του David, η Εισαγωγή και το κεφάλαιο για την Επιφάνεια και το Βάθος από το βιβλίο του **Heinrich Wölfflin** (1864 –1945) “*Principles of Art History: The problem of the development of style in later art*”, η Εισαγωγή και το κεφάλαιο για την φιγούρα του «γερο – Χρόνου» από το βιβλίο του **Erwin Panofsky** (1892 - 1968) «*Μελέτες εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*», το πρώτο κεφάλαιο, για την ανακατασκευή της πραγματικότητας, από το βιβλίο του **Nelson Goodman** (1906 – 1998) «*Γλώσσες της Τέχνης*», το κείμενο «Ο δρόμος των προσωπίδων/ έτος 1971- 1972» από το βιβλίο του **Claude Lévi-Strauss** (1908) «*Ανθρωπολογία και Μύθος: Λόγοι που εκφώνησα,*

⁸⁸ Είναι προφανές ότι, στο περιορισμένο πλαίσιο εκπόνησης μιας διπλωματικής εργασίας, έγινε μια όσο δυνατόν πιο αντιπροσωπευτική επιλογή, που σε καμία περίπτωση δεν εξαντλεί την συγκεκριμένη θεματική. Τα όποια συμπεράσματα προκύπτουν έχουν, επομένως, καθαρά εισαγωγικό χαρακτήρα στην αναμφίβολα σύνθετη αυτή συζήτηση.

υποσχέσεις που έδωσα, 1951 – 1982 II», το δεύτερο κεφάλαιο («Η πραγματικότητα και η συνείδηση») από το βιβλίο του **Julio Carlo Argan** (1909 – 1992) «*Η μοντέρνα τέχνη*, το κείμενο για την πρωτοποριακή τέχνη και το Kitsch από το βιβλίο του **Clement Greenberg** (1909 - 1994) “*Art and Culture*”, μια επιλογή κειμένων (“*Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form*”, “*The Vogue of Abstract Art*”, “*Illusion and Visual Deadlock*”) από τον τόμο “*Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*” του **Ernst Gombrich** (1909 – 2001) , η δημοσιευμένη διάλεξη του **Michel Foucault** (1926–1984) με τίτλο «*Η ζωγραφική του Μανέ*», το κεφάλαιο «Ο αυστηρός ρυθμός/ 500 – 450 π.Χ.» από το βιβλίο του **John Boardman** (1927) «*Ελληνική Πλαστική: αρχαϊκή περίοδος*», και το κεφάλαιο “*The Photographic Conditions of Surrealism*” από το βιβλίο της **Rosalind Krauss**(1961). “*The Originality of the Avant – Garde and Other Modernist Myths*”.

Παράλληλα, κρίναμε απαραίτητη και μια συμπληρωματική προσέγγιση των ζητημάτων που μας απασχολούν, και προχωρήσαμε σε μια σειρά **συνεντεύξεων** ανοιχτού τύπου με ιστορικούς της τέχνης, ώστε να προσδιοριστούν οι τρόποι εργασίας τους και τα εργαλεία που χρησιμοποιούν.

Προσπαθήσαμε, στην συνέχεια, να κατηγοριοποιήσουμε τα ευρήματά μας ως προς τη χρήση της εικόνας και του υπόλοιπου υλικού που χρησιμοποιείται, και να κάνουμε κάποιες διαπιστώσεις σχετικά με ζητήματα που τους απασχολούν κατά την έρευνά τους αλλά και, για τους ερευνητές, σχετικά με τις συνήθειές τους ως προς την χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας. Κατά την διεξαγωγή της έρευνας διαπιστώσαμε κοινά σημεία στην προσέγγιση των συγγραφέων και των ερευνητών, και επιλέξαμε μια σχηματοποίηση του Panofsky για να σχηματοποιήσουμε τον τρόπο με τον οποίο εργάζονται και δημιουργούν επιπέδα ερμηνείας, καθώς και μια κατηγοριοποίηση του Unsworth για να περιγράψουμε τις βασικές λειτουργίες που επιτελούνται.

4. Περιγραφή και ανάλυση των επιλεγμένων πηγών

4.1. Περιγραφή των πηγών

4.1.α. Επιλεγμένη βιβλιογραφία

Στο σύντομο απόσπασμα από το κείμενό του **Charles Baudelaire**, δημοσιευμένη παρουσίαση των έργων που εκτέθηκαν στην γκαλερί της λεωφόρου Bonne – Nouvelle στις 11 Ιανουαρίου 1846, υπέρ της ενίσχυσης των φτωχών καλλιτεχνών, ο ποιητής στέκεται, μεταξύ άλλων, στον πίνακα του David «Ο θάνατος του Marat», επιχειρώντας μια ποιητική προσέγγιση του έργου.

Ο **Heinrich Wölfflin**, στην Εισαγωγή του βιβλίου του “*Principles of Art History: The problem of the development of style in later art*” (1929), αρχικά πραγματεύεται ζητήματα σχετικά με τη διαμόρφωση του προσωπικού ύφους και της ατομικής τεχνοτροπίας κάθε καλλιτέχνη, χρησιμοποιώντας την αντιπαραβολή μιας σειράς αντιπροσωπευτικών έργων σημαντικών καλλιτεχνών, αλλά και καλλιτεχνικών περιόδων, για να σκιαγραφήσει τρία επίπεδα του στυλ: το προσωπικό, το εθνικό και το στυλ μιας εποχής. Στη συνέχεια, επιχειρεί να εντάξει τις θεμελιώδεις μορφές έκφρασης στην πορεία της νεότερης τέχνης, ανάγοντας την εξέλιξή τους σε πέντε ζεύγη εννοιών: τη μετάβαση από το γραμμικό στο ζωγραφικό, δηλαδή την αρχική κυριαρχία και τη μετέπειτα υποβάθμιση της γραμμής ως εκφραστικό μέσο, την μετάβαση από την επιφάνεια στο βάθος, με την υποτίμηση της επίπεδης παράθεσης των αντικειμένων και την εισαγωγή μιας νέας οπτικής, που μπορεί να «δει» τα αντικείμενα στο χώρο, την μετάβαση από την κλειστή στην ανοικτή φόρμα, με την χαλάρωση των κανόνων και της αρχιτεκτονικής αυστηρότητας της εικόνας, την μετάβαση από την πολλαπλότητα στην ενότητα, και τέλος από την απόλυτη στη σχετική σαφήνεια του αντικειμένου, με την σύνθεση, το χρώμα και το φως να παύουν να βρίσκονται στην υπηρεσία της πιστής παράστασης των αντικειμένων, και να αποκτούν δική τους ζωή. Τέλος, συμπεραίνει πως τα ζεύγη αυτά εννοιών ξεπερνούν τις διαφορές στην οπτική αντίληψη μεταξύ των εποχών, και φτάνουν να αποτελούν διαφορές στην αίσθηση του ωραίου. Στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου, «Plane and recession/ Επιφάνεια και βάθος», αναλύει ακριβώς αυτή τη μετάβαση, περνώντας από τον 15^ο στον 17^ο αιώνα, και διαπιστώνει πως, ενώ δεν υπάρχει ζωγραφικός πίνακας χωρίς βάθος, η αποτελεσματικότητα και το στυλ του βάθους διαφέρουν από πίνακα σε πίνακα, ανάλογα με τον τρόπο που θα κατασκευαστεί. Στη συνέχεια ο Wölfflin εξετάζει το θέμα του σε επίπεδο μοτίβων (π.χ. συνάντηση δυο μορφών, υπερμεγέθη κοντινά αντικείμενα, υπερβολικά μακρινή άποψη κ.ο.κ.) θεμάτων (π.χ. Μυστικός Δείπνος, Επιτάφιος θρήνος κ.ο.κ.), αλλά και ιστορικών και εθνικών διαφορών (ζωγράφος του 15^{ου} και του 16^{ου} αιώνα, καλλιτέχνης της Φλωρεντίας και καλλιτέχνης του Βορρά).

Στην Εισαγωγή του βιβλίου του «*Μελέτες εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*» (1939), ο **Erwin Panofsky** προσδιορίζει καταρχάς τον κλάδο της εικονογραφίας, προσπαθώντας να καθορίσει τη διαφορά ανάμεσα στη μορφή ενός

έργου από τη μια και το θέμα ή τη σημασία του, από την άλλη. Κάνει, λοιπόν, την διάκριση – σε ό,τι αφορά το θέμα ή τη σημασία ενός έργου – σε τρεις αναβαθμούς: το πρωτοβάθμιο ή φυσικό θέμα, που προκύπτει από ένα είδος προεικονογραφικής περιγραφής του έργου τέχνης και ερμηνεύεται με βάση την πρακτική πείρα, το δευτεροβάθμιο ή συμβατικό θέμα, που προκύπτει από μια εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια, και την εγγενή σημασία ή το περιεχόμενο, που προκύπτει από την εικονογραφική σύνθεση. Αντιμετωπίζοντας τις καθαρές μορφές, τα μοτίβα, τις εικόνες, τις ιστορίες και τις αλληγορίες ως εκφάνσεις των ίδιων βασικά αρχών, λέει ο Panofsky, ερμηνεύουμε όλα αυτά τα στοιχεία ως συμβολικές αξίες, ο εντοπισμός και η ερμηνεία των οποίων αποτελεί αντικείμενο της ερμηνευτικής μεθόδου της εικονογραφίας. Παρ' όλα αυτά, σημειώνει, η απλή εφαρμογή των φιλολογικών μας γνώσεων στα μοτίβα δεν αρκεί για μια σωστή εικονογραφική ανάλυση, καθώς η γνώση μας των πηγών μπορεί να διορθωθεί και να ελεγχθεί εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο τα συγκεκριμένα θέματα ή οι έννοιες εκφράζονταν με αντικείμενα και περιστατικά. Απαιτείται, λοιπόν, συνθετική διαίσθηση, όπως την ονομάζει, που κατά την άποψή του αναπτύσσεται ευκολότερα σ' έναν προικισμένο απλό παρατηρητή παρά σ' ένα λόγιο επιστήμονα.

Στη συνέχεια, ο Panofsky περνά στα προβλήματα της εικονογραφίας της Αναγέννησης ειδικότερα, και συγκεκριμένα στο φαινόμενο της αναβίωσης της Κλασικής Αρχαιότητας που παρατηρείται τότε, και την αποκατάσταση της ενότητας κλασικών θεμάτων και κλασικών μοτίβων. Στο κεφάλαιο για την εικόνα του Γερο - Χρόνου, βρίσκει ένα από τα παράδειγμα εικαστικής και συναισθηματικής σύνθεσης του παγανιστικού παρελθόντος με το χριστιανικό παρόν, και επανερμηνείας μιας κλασικής εικόνας. Παρουσιάζοντας διάφορες αναπαραστάσεις της έννοιας του Χρόνου, από ποικίλες ιστορικές περιόδους και πολιτιστικά υπόβαθρα, βρίσκει τον πρόγονο της εικόνας του Χρόνου στην εικόνα του Κρόνου, ενώ εντοπίζει μια σειρά χαρακτηριστικών παραδειγμάτων της συγκεκριμένης μορφής, χρησιμοποιώντας μια πληθώρα και ποικιλία εικονογραφικών αλλά και κειμενικών πηγών.

Ο **Nelson Goodman** στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του «*Γλώσσες της Τέχνης*», για την Ανακατασκευή της πραγματικότητας, ασχολείται αρχικά με τη φύση της αναπαράστασης, ως ένα πρωταρχικό ζήτημα για την φιλοσοφική εξέταση των τρόπων με τους οποίους λειτουργούν τα σύμβολα εντός και εκτός των τεχνών, και διαπιστώνει ότι η ομοιότητα σε οποιονδήποτε βαθμό δεν συνιστά ικανή συνθήκη για την αναπαράσταση, και ένας πίνακας για να αναπαριστά ένα αντικείμενο πρέπει να το συμβολίζει, να αναφέρεται σε αυτό. Στη συνέχεια, διατυπώνει τη θέση πως πρόσληψη και ερμηνεία δεν είναι δυο ξεχωριστές λειτουργίες, αλλά αλληλοεξαρτώνται πλήρως. Συνδιαλεγόμενος με το έργο στοχαστών όπως ο Gombrich, αναλύει ζητήματα σχετικά με την όραση που, όπως τονίζει, «αφορά κάτι πολύ περισσότερο απ' ό,τι πιάνει το μάτι»⁸⁹, ενώ συμπεραίνει πως η συμπεριφορά του φωτός δεν εξηγεί κανένα τρόπο ζωγραφικής αναπαράστασης του χώρου, ενώ η προοπτική δεν αποτελεί απόλυτο ή αντικειμενικό κριτήριο πιστότητας. Διακρίνει τα διάφορα είδη καταδήλωσης και αναπαράστασης που μπορούν να εντοπιστούν σε μια εικόνα, και διερευνά τον τρόπο με τον οποίο μια αναπαράσταση ή μια περιγραφή φτιάχνει ή αναδεικνύει συνδέσεις, αναλύει αντικείμενα και οργανώνει τον κόσμο.

Στο κείμενό του «Ο δρόμος των προσωπίδων» (1971 - 72), ο **Claude Lévi-Strauss**, με υλικό του μια σειρά από προσωπίδες μιας φυλής Ινδιάνων του Ειρηνικού ωκεανού, εξετάζει κατά πόσον μπορεί να εφαρμόσει στα φανταστικά όντα που απεικονίζονται σε αυτές, τη στυλιστική τους πραγμάτευση και τη σημασιολογική

⁸⁹ Γκούντμαν, 2005: 32.

λειτουργία που τους ανατίθεται, τις ίδιες μεθόδους με αυτές που επιλέγει για την πραγμάτευση των μύθων. Συγκρίνοντας διάφορες παραλλαγές προσωπίδων, μέσα σε ένα ευρύ μυθικό, κοινωνιολογικό, τελετουργικό και τεχνολογικό πλαίσιο θεώρησης, διαπιστώνει την αντιστροφή πλαστικής μορφής και περιεχομένου/μηνύματος για μια μεγάλη κατηγορία τους, αλλά και την αναφορά ορισμένων ειδών των προσωπίδων με φυσικά φαινόμενα όπως οι τους σεισμοί αλλά και με την προέλευση του χαλκού.

Στο δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου του «Η μοντέρνα τέχνη» (1970), με τίτλο «Η πραγματικότητα και η συνείδηση», ο **Julio Carlo Argan** αναφέρεται στο πρόβλημα της αντιμετώπισης της πραγματικότητας χωρίς την υποστήριξη των αντίθετων και συμπληρωματικών ποιητικών του «κλασικού» και του «ρομαντικού», και της απελευθέρωσης της όρασης από κάθε εμπειρία ή κεκτημένη γνώση που θα μπορούσε να εμποδίσει την αμεσότητα. Αυτή η ανάγκη επαναπροσδιορισμού της ουσίας και των επιδιώξεων της ζωγραφικής δημιουργεί, κατά τον Argan, το ιμπρεσιονιστικό κίνημα, στο οποίο αναφέρεται, συσχετίζοντάς το με τη διάδοση της φωτογραφίας και την ιστορική πραγματικότητα των αμοιβαίων σχέσεων που δημιουργούνται μεταξύ των δυο μορφών απεικόνισης. Αναφέρεται ακόμη στον νεοϊμπρεσιονισμό και τον συμβολισμό, τις ιστορικές συνθήκες δημιουργίας τους, τα χαρακτηριστικά τους και τους αντιπροσωπευτικότερους εκπροσώπους τους, και στη συνέχεια περιγράφει διεξοδικά την άνοδο της αρχιτεκτονικής των μηχανικών, που κατά την άποψή του παρουσιάζει σημαντικούς παραλληλισμούς με την ιμπρεσιονιστική έρευνα στη ζωγραφική, τη συμβολιστική φόρτιση αλλά και τη ζωγραφική γραμμικότητα. Από την ανάλυση συγκεκριμένων έργων και καλλιτεχνών, επιλέγουμε τις αναφορές του Argan στον Κουρμπέ («Κορίτσια στην όχθη του Σηκουάνα») και του Μανέ («Γεύμα πάνω στη χλόη»).

Στο κείμενό του “Avant – Garde and Kitsch” (1939), ο **Clement Greenberg** υποστηρίζει πως η πρωτοποριακή και νεωτεριστική τέχνη αποτελούν μέσον αντίστασης στην υποβάθμιση της κουλτούρας που προκαλεί η καπιταλιστική προπαγάνδα. Με μια σειρά παραλληλισμών ανάμεσα σε έργα τέχνης, παρατηρεί πως όπου υπάρχει πρωτοποριακή τέχνη, συνήθως εμφανίζεται ως το αντίβαρο του Kitsch, που αποτελεί προϊόν της βιομηχανικής επανάστασης, κατά τον Greenberg ενός συστατικού στοιχείου του παραγωγικού μας συστήματος. Αν η πρωτοποριακή τέχνη μιμείται τις διαδικασίες (processes) της τέχνης, το kitsch μιμείται τις επιδράσεις (effects) της, καθώς η σύγχρονη τέχνη, σαν τη φιλοσοφία, διερεύνησε τις συνθήκες κάτω από τις οποίες βιώνουμε και κατανοούμε τον κόσμο, χωρίς να παρέχει απλώς πληροφορία σχετικά με αυτόν με μια εικονογραφική αναπαράστασή του.

Ο **Ernst Gombrich** στο κείμενό του “Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form” (1951) διερευνά το πρόβλημα της αναφοράς, τον τρόπο, δηλαδή, με τον οποίο ο θεατής ενός έργου τέχνης δυσκολεύεται να απαλλαγεί από την προκατάληψη ότι κάθε εικόνα πρέπει να «διαβάζεται» σαν να αναφέρεται σε κάποια φανταστική ή μη πραγματικότητα, και ότι αυτό συνεπάγεται στον τρόπο με τον οποίο συχνά ερμηνεύονται οι προθέσεις καλλιτεχνών της πρωτόγονης και σύγχρονης τέχνης. Με το παράδειγμα του παιχνιδιού – ξύλινου αλόγου, διερευνά τις ελάχιστες απαιτήσεις για την επιτέλεση της λειτουργίας του ως αλόγου, και διαπιστώνει ότι μια «εικόνα» δεν είναι μίμηση της εξωτερικής μορφής ενός αντικειμένου, αλλά συγκεκριμένων παραμέτρων του, ενώ η αποδοχή του ότι μια εικόνα συνιστά περισσότερα από όσα απεικονίζει, που συνέβη σταδιακά και όχι χωρίς κόπο, μας οδηγεί στο παράδοξο να αντιστοιχίζουμε την εικόνα στην φανταστική πραγματικότητα που «εννοείται», και την ίδια στιγμή να απαιτείται η διανοητική μας συνδρομή στο να ακολουθούμε ίχνη και να χτίζουμε διανοητικές εικόνες. Στο κείμενό του “The Vogue of Abstract Art”, ο Gombrich αναφέρεται στην αφηρημένη τέχνη και

την πολεμική που της ασκείται, τα παράδοξα της μοντέρνας τέχνης, μεταξύ των οποίων και η αμφισβήτηση του καλλιτέχνη, και με μια σειρά παραδειγμάτων εντοπίζει τον κίνδυνο της αυξανόμενης ισχύος των «αρνητικών κανόνων» στις μόδες της τέχνης. Τέλος, στο κείμενό του “Illusion and Visual Deadlock” (1961), αναφέρεται στην εικονική αναπαράσταση στα έργα καλλιτεχνών του 20^{ου} αιώνα, κάνοντας μια αναδρομή σε σημαντικές στιγμές, όπως η κυβιστική επανάσταση, και στις επιδράσεις τους σε κοινό και κριτικούς, και διερευνώντας θέματα όπως η μορφή και το φόντο, η πορεία του βλέμματος πάνω στο έργο και η διανοητική του επεξεργασία, για να συμπεράνει, μεταξύ άλλων, πως η εικόνα γίνεται εικόνα μόνο όταν ο νους μετατρέπει τα σημεία σε ένα συγκροτημένο νόημα, χαρακτηριστικό που ανέτρεψαν οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα.

Το κείμενο του **Michel Foucault** «Η ζωγραφική του Μανέ» από μια διάλεξη του το 1971, επιχειρεί να αναδείξει τη συμβολή του Μανέ στην αποκάλυψη της εικόνας ως αντικειμένου και ως υλικότητας, του συνυπολογισμού, δηλαδή, του καμβά σε αυτό που παριστάνεται, με την οποία κατά τον φιλόσοφο ο Μανέ ανέτρεψε όλα όσα αποτελούσαν τα θεμέλια της δυτικής ζωγραφικής από τον 15^ο αιώνα και εξής. Γι’ αυτό τον σκοπό ανατρέχει σε μια σειρά από πίνακες, διακρίνοντάς τους βάσει του τρόπου με τον οποίο ο Μανέ χειριζόταν την επιφάνεια του πίνακα, φέρνοντας στο προσκήνιο τις υλικές του ιδιότητες, το πρόβλημα του φωτισμού, χρησιμοποιώντας το πραγματικό εξωτερικό φως, και τη θέση του παρατηρητή του έργου. Ο Foucault συμπεραίνει πως ο Μανέ συνυπολόγισε στην παράσταση τα υλικά θεμελιώδη στοιχεία του καμβά, πλησιάζοντας στην ανακάλυψη της εικόνας και της ζωγραφικής ως αντικείμενο.

Ο **John Boardman** στη σειρά των βιβλίων του για την Ελληνική Πλαστική (1978) παρουσιάζει την εξέλιξη του είδους μέσα από την χρονολογική παράθεση έργων και συγκεκριμένων καλλιτεχνών ή εργαστηρίων, με αναφορά και στις ιστορικές εξελίξεις. Στο απόσπασμα για την πρώιμη κλασική τέχνη («Ο αυστηρός ρυθμός/ 500 – 450 π.Χ.»), ο Boardman προσπαθεί να φωτίσει τον τρόπο με τον οποίο μια μεταβατική ιστορική στιγμή, όπως φανερώνει μια σειρά σημαντικών ιστορικών γεγονότων, και η προετοιμασία του κλασσικού αιώνα, εκφράζονται στη ζωγραφική και τη γλυπτική, στο έργο καλλιτεχνών όπως ο ζωγράφος του Κλεοφράδη, ο Μάκρων, ο Δούρις, ο Πολύγνωτος της Θάσου, ο Ονάτας, αλλά και μνημεία όπως ο ναός της Αφαίας στην Αίγινα.

Τέλος, η **Rosalind Krauss** στο κείμενό της “The Photographic Conditions of Surrealism” (1981) επιχειρεί να επιλύσει θέματα σχετικά με την ετερογένεια του έργου των σουρεαλιστών μέσα από τις σημειολογικές λειτουργίες της φωτογραφίας, σε αντίθεση, για παράδειγμα, με τις παραδοσιακές κατηγοριοποιήσεις του στυλ που χρησιμοποιεί η ιστορία της τέχνης. Χρησιμοποιώντας μια σειρά φωτογραφικών έργων καλλιτεχνών όπως ο Man Ray και η Florence Henri, εξετάζει ζητήματα όπως το πλαίσιο σαν σημείο ή έμβλημα, αμφισβητεί τη χρήση της συγκριτικής μεθόδου καθαυτής, διαφοροποιεί την αντίληψη από την αναπαράσταση, και εντοπίζει την εμπειρία της αλήθειας ως αναπαράστασης ως κεντρική για τον τρόπο σκέψης των σουρεαλιστών. Κατακερματίζοντας και αντιγράφοντας το οπτικό πεδίο μέσα στο πλαίσιο της εικόνας, η φωτογραφία σύμφωνα με την Krauss παρέχει το μοντέλο γι’ αυτό τον μετασχηματισμό. Η σουρεαλιστική φωτογραφία, εστιάζοντας στο πλαίσιο επιβεβαιώνει το πραγματικό όχι ως ερμηνεία της πραγματικότητας, αλλά ως σημείο: αυτό που ο φακός κλείνει μέσα του και κάνει ορατό, είναι η αυτόματη γραφή του κόσμου, η διαρκής παραγωγή σημείων.

4.1.β. Συνεντεύξεις: προφίλ των συνομιλητών

Στις συζητήσεις μας μαζί τους, οι έξι ερευνητές της Ιστορίας της Τέχνης ερωτήθηκαν αρχικά για τη σχέση τους με το ψηφιακό μέσον, ώστε να δημιουργηθεί ένα υποτυπώδες «προφίλ», και στη συνέχεια σχετικά με τα ερευνητικά τους εργαλεία, τις μεθόδους εργασίας και έρευνάς τους και τις προτιμήσεις τους σε σχέση με το ερευνητικό υλικό που θα επιθυμούσαν ιδανικά να έχουν στη διάθεσή τους.

Η **A**, καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης, χρησιμοποιεί παραδοσιακές μεθόδους έρευνας και διδασκαλίας. Το υλικό της αποτελείται από εικόνες και από βιβλιογραφία της εικόνας, και το αναζητά κυρίως σε βιβλιοθήκες, ενώ κατά τη διδασκαλία χρησιμοποιεί διαφάνειες (slides), τις οποίες αρχειοθετεί αλφαβητικά, και χειρόγραφες σημειώσεις. Θα την ενδιέφερε να εξοικειωθεί με τις νέες τεχνολογίες, καθώς θεωρεί ότι έτσι θα επιτυγχάνει μεγαλύτερη οικονομία χρόνου κατά τη συλλογή του ερευνητικού υλικού, μεγαλύτερη ποικιλία και καλύτερη ποιότητα εικόνων. Αναζητά, μάλιστα, βοήθεια για την χρήση των νέων τεχνολογιών από νεότερα άτομα του συγγενικού της περιβάλλοντος.

Σύμφωνα με την **A**, το ίδιο το έργο είναι κυρίαρχο και υποβάλλει τον τρόπο προσέγγισής του – μορφολογική, πολιτική, κοινωνιολογική, οικονομική, ψυχαναλυτική κ.ο.κ. – υπαγορεύοντας τυχόν απορίες σύμφωνα με την εποχή και τους παράγοντες που το καθορίζουν. *«Δεν τα προσεγγίζω όλα με τον ίδιο τρόπο, “υποχρεώνοντάς” τα να υπακούσουν σε μια άποψη, σε μια σχολή ιστορίας της τέχνης».* Θεωρεί πως για κάθε έργο πρέπει να χρησιμοποιηθούν ξεχωριστά κριτήρια, που τίθενται από την ίδια την εποχή της παραγωγής του – η ιστορικότητα είναι ένα από τα βασικά, επομένως, χρειάζεται να γίνονται καταρχήν κατανοητοί οι ιστορικοί παράγοντες την ώρα της δημιουργίας του, και στη συνέχεια της μετέπειτα «ζωής» του, έχοντας επίγνωση των υποχρεωτικών αναχρονισμών.

Η ερμηνεία είναι, κατά την άποψή της, αναγκαία για την επιλογή του καλύτερου μέρους από το διαθέσιμο, κάθε φορά, υλικό. Θεωρεί πως κάθε μια από τις ερμηνευτικές σχολές στην ιστορία της τέχνης έχει κάτι να προσφέρει και δημιουργεί τα σωστά εργαλεία προσέγγισης: *«επειδή η τέχνη είναι ζωή, ό,τι αφορά την ζωή αφορά και την τέχνη».*

Ιδανικό για την ίδια θα ήταν να μπορεί να έχει πρόσβαση στο corpus όλων των καλλιτεχνών και σε άλλα έργα που χαρακτηρίζουν την εποχή στην οποία ανήκει το υπό εξέταση έργο και μπορεί να έχουν επηρεάσει τη δημιουργία ή την πρόσληψή του – στην εποχή του αλλά και μέχρι σήμερα – καθώς και σε υλικό κάθε είδους (φωτογραφία, βίντεο κ.ο.κ.) που σχετίζεται με αυτό, ειδικά σε ό,τι αφορά πιο πρόσφατα έργα. Επιπλέον, σε κείμενα που αφορούν το έργο καθαυτό, αλλά και θεωρητικά κείμενα από διάφορες επιστήμες. *«Μπορεί να σου χρειαστούν κείμενα που δεν αφορούν αυτό καθαυτό το έργο. Το ζήτημα είναι τι μετατρέπεται σε εργαλείο προσέγγισης του έργου, εκεί είναι το μυστικό».*

Η **B**, διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης και επιμελήτρια εκθέσεων, χρησιμοποιεί για την προσωπική της έρευνα ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων και εικονοθήκες, ενώ ενδιαφέρεται επίσης για την ηλεκτρονική εξ' αποστάσεως εκπαίδευση στην ιστορία της τέχνης.

Το υλικό που χρησιμοποιεί διαφοροποιείται ανάλογα με την εργασία που επιτελεί. Για τη συνεργασία της με τη συλλογή της οποίας την παρουσίαση επιμελείται,

ασχολείται και ερευνά ό,τι αφορά στην ιστορία της τέχνης και την ιστοριογραφία της τέχνης στην Ελλάδα. Χρησιμοποιεί, μάλιστα, μια ειδικά διαμορφωμένη ηλεκτρονική βάση δεδομένων, που περιλαμβάνει βιβλιογραφικές αναφορές, εσωτερικές πληροφορίες για το έργο, (μετακινήσεις, δανεισμοί) φωτογραφίες, βιογραφικά των καλλιτεχνών και άλλα βοηθητικά αρχεία. Στην ίδια βάση δεδομένων έχουν διαμορφωθεί πλατφόρμες αναζήτησης ώστε να διεκπεραιώνονται γρήγορα εργασίες που αφορούν στο στήσιμο μιας συλλογής, βάσει λέξεων που αφορούν στο είδος της ζωγραφικής δημιουργίας (φωτογραφία, ζωγραφική, χαρακτηριστική). Αυτό διευκόλυνε πρακτικά το στήσιμο των συλλογών στον δεδομένο χώρο των κτιρίων, με τη συνδρομή φωτορεαλιστικών προγραμμάτων, αλλά και θεωρητικά, καθώς καθόρισε τις ερμηνευτικές επιλογές.

Για τα ερευνητικά θέματα που την απασχολούν, το υλικό είναι κυρίως θεωρητικό. Θεωρεί πως τίποτα δεν μπορεί να αλλάξει την πρωτογενή σχέση με τα έργα, ενώ κατά την άποψή της τα ψηφιακά μέσα είναι εργαλεία που εμπεριέχουν και την έννοια της ερμηνείας. Λαμβάνει σοβαρά υπόψη το κοινό που έχει απέναντί της για τις ξεναγήσεις, διαφοροποιώντας το περιεχόμενό τους ανάλογα με την ηλικία και την προέλευσή του.

Τα έργα της έκθεσης που επιμελείται προσεγγίζονται στο ιστορικό τους πλαίσιο: κατά κύριο λόγο ακολουθείται μια χρονολογική διάταξη, ενώ λαμβάνονται υπόψη και στοιχεία για τη προηγούμενη κατάστασή τους: *«Δίνω μεγαλύτερη έμφαση στην ιστορία, χωρίς να αγνοώ σε καμία περίπτωση την τέχνη, το ίδιο το έργο που έχω μπροστά μου. Αλλά δεν με ενδιαφέρει να δοθεί η εντύπωση ότι με κάποιον περίεργο τρόπο, νομοτελειακά, εξελίσσονται ή αλλάζουν οι τεχνοτροπίες. Εξάλλου, οι καλλιτέχνες επανέρχονται»*. Δεν την ενδιαφέρει μια προσέγγιση με αισθητικά/μορφοπλαστικά κριτήρια, χωρίς να την αποκλείει, αν παρουσιάζει ενδιαφέρον. Αντίθετα, πιστεύει ότι πρέπει να τίθενται ζητήματα λειτουργίας του έργου, και σύνδεσής του με την ιστορία και την εποχή.

Θεωρεί εξαιρετικά χρήσιμη την ύπαρξη ανεπτυγμένων online χρονολογίων, με τη συνδρομή πολλών επιστημονικών πεδίων, καθώς και εξειδικευμένων αρχείων γεγονότων, πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας και ιστοριογραφίας – αλλά και δημοσιεύσεων ιστορικών ή θεωρητικών της τέχνης, υλικό που μπορεί να αποτελέσει τη βάση για ουσιαστικές ερμηνείες.

«Οι ποικίλες πληροφορίες που μπορεί να χρησιμεύσουν είναι άπειρες κυριολεκτικά, όσο σύγχρονο και πολυπαραγοντικό είναι αυτό το φαινόμενο που ονομάζεται τέχνη. Το πολύ απλοϊκό που γράφει ο Gombrich στο «Χρονικό της Τέχνης», ότι τα ερωτήματα που μπορούμε να θέσουμε σε ένα έργο τέχνης δεν έχουν τελειωμό, είναι και πολύ πραγματικό».

Ο Γ, καθηγητής ιστορίας της τέχνης, είναι εξοικειωμένος με το ψηφιακό μέσον, και το χρησιμοποιεί, σε ό,τι αφορά την βασική διαδικτυακή έρευνα και τη χρήση εφαρμογών του υπολογιστή (σάρωση, αποθήκευση και προβολή εικόνων καθώς και σύνδεση με το Διαδίκτυο κατά τη διδασκαλία). Ανατρέχει σε ηλεκτρονικές πηγές κειμένου όπως το Jstor και σε εικονοθήκες. Μέχρι πρότινος χρησιμοποιούσε διαφάνειες, αλλά πλέον τις αντικατέστησε εξ' ολοκλήρου με ηλεκτρονικές πηγές. Συνδέεται επίσης απευθείας με ιστοσελίδες όπως το Youtube, που περιλαμβάνει μικρά βίντεο, προβάλλοντας σύντομα ντοκιμαντέρ ή αποσπάσματα ταινιών. *«Το ότι αλλάζει το περιεχόμενο της διδασκαλίας, επεκτεινόμενο σε νέες μορφές, έχει να κάνει με την ίδια την ιστορία της τέχνης. Στο μέτρο που διδάσκει κανείς σύγχρονη τέχνη, οι μορφές των έργων που παράγονται πλέον είναι απαραίτητο να ιδωθούν με έναν τρόπο*

πιο σύνθετο. Δεν έχουμε τη στατική εικόνα ενός πίνακα. Είναι πολύ καλύτερο να ακούς έναν καλλιτέχνη να μιλάει για τη δουλειά του», λέει.

Ανάλογα με τις διδακτικές του ανάγκες, προετοιμάζει ένα οπτικό υλικό, ο τρόπος προετοιμασίας όμως κατά κύριο λόγο προέρχεται από τυπωμένα βιβλία, συνδυασμένα με κείμενα που βρίσκονται στο Διαδίκτυο.

Κατά τη γνώμη του το Διαδίκτυο είναι εξαιρετικά χρήσιμο για την έρευνα, και κυρίως για τον έλεγχο της βιβλιογραφίας, σε βιβλιοθήκες όπως του Κογκρέσσου, την Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού ή την Βρετανική Βιβλιοθήκη, αλλά και για την απευθείας πρόσβαση στο corpus σημαντικών συγγραφέων, που συχνά διατίθεται ολόκληρο online, ενώ συμβουλευεται και έγκριτα λεξικά ιστορίας της τέχνης και φιλοσοφίας.

Η ύπαρξη εξειδικευμένων πηγών, πάντως, κατά τη γνώμη του δεν αντικαθιστά σε καμία περίπτωση το τυπωμένο βιβλίο, το οποίο θεωρεί μια απαραίτητη πηγή, για πολιτιστικο-ψυχολογικούς λόγους, αλλά και αναντιοκατάστατο ως προς το πλήθος των πηγών και το είδος της εξειδίκευσης που μπορεί να προσφέρει. Εντοπίζει ως βασικό περιορισμό του Διαδίκτυου την απουσία ιεράρχησης. *«Θα έλεγα ότι ακόμη είμαστε σε λειτουργική χρήση του Διαδικτύου, είναι πάρα πολύ καλό να το χρησιμοποιούμε λειτουργικά, αλλά δεν πρέπει να θεωρούμε ότι λύνει τα ουσιαστικά προβλήματα της γνώσης».*

Σύμφωνα με τον Γ, το ιδανικό είναι να ξεκινάει κανείς την έρευνά του από τα τυπωμένα βιβλία, και αφού προσδιορίσει το αντικείμενό του, συνεπικουρικά να χρησιμοποιήσει το Διαδίκτυο. Ιδανικά, θα ήθελε να έχει στη διάθεσή του μια απεριόριστα μεγάλη βιβλιοθήκη τυπωμένων βιβλίων, και συμπληρωματικά μια απεριόριστης ταχύτητας και δυνατοτήτων πρόσβαση στο Διαδίκτυο και σε βάσεις δεδομένων.

Ο Δ, καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης και επιμελητής εκθέσεων, δεν θεωρεί τον εαυτό του εξοικειωμένο με το ψηφιακό μέσον, αν και θα το επιθυμούσε. *«Στην έρευνα και τη διδασκαλία μου χρησιμοποιώ παραδοσιακό υλικό, βιβλιογραφία και slides. Δεν χρειάστηκε να δοκιμάσω κάτι καινούργιο. Για εμένα το slide, επειδή είναι αντικείμενο, βρίσκω ότι έχει πολύ καλύτερη απόδοση απ' ό,τι έχει το ψηφιακό μέσον».*

Θεωρεί πως το πρωτογενές υλικό, η υλικότητα του έργου, είναι η ουσία του, ότι δηλαδή ήδη η επιλογή του υλικού εμπεριέχει το πρώτο μήνυμα του έργου: *«O Bachelard λέει ότι η ύλη είναι το ασυνείδητο της μορφής. Υπάρχει τώρα μια τάση της υπερβολικής θεωρίας πάνω στο έργο – για εμένα η θεωρία βγαίνει μέσα από το έργο. Υπάρχει μια μέθοδος για να το προσεγγίσεις, και από εκεί και πέρα το κάθε έργο υποβάλλει διαφοροποιήσεις αυτής της μεθόδου. Η βασική μέθοδος για την οποία μιλάω είναι η γλώσσα της τέχνης».* λέει.

Δεν τον ενδιαφέρει τόσο η κοινωνιολογία του έργου, το θέμα του και το αν από εκεί μπορεί κανείς να βγάλει συμπεράσματα για την κοινωνία, την ιστορία, τον πολιτισμό της εποχής – καθώς προσπαθεί να βγάλει αυτά τα συμπεράσματα βασιζόμενος πρωτίστως στο ίδιο το υλικό του έργου. *«Ζούμε σε μια λογοκρατούμενη εποχή, υπάρχει ένας ιμπεριαλισμός του λόγου ο οποίος διεκδικεί να αφομοιώσει τα πάντα. Εκεί αντιδρώ. Η τέχνη μας εισάγει σε μια άρρητη γλώσσα, που δεν υπόκειται στον λόγο, μια γλώσσα, πλέον, σωματική. Προτιμώ λιγότερη βιβλιογραφία και περισσότερο βάθος, παρά να κινείται κανείς «οριζόντια». Δεν μπορούμε πλέον να δώσουμε την «ολική απάντηση» σε κανένα θέμα. Τουλάχιστον τη μερική που θα δώσουμε, να είναι απάντηση του βάθους».* υποστηρίζει, και θεωρεί πως η εύκολη πρόσβαση στην πληροφορία τής αφαιρεί βαρύτητα.

Κατά την άποψή του, κάθε απώλεια του αντικειμένου συμβάλλει και στην απώλεια της σωματικότητας αυτού που χειρίζεται το μέσον, που προσθέτει στη συνείδηση της υλικότητάς του.

Το ιδανικό εργαστήριό του, εντούτοις, θα αποτελούνταν από μια βιβλιοθήκη αλλά και το Ίντερνετ, για την αναζήτηση έργων και βιβλιογραφικής πληροφορίας. *«Και πάνω απ' όλα τα έργα, για να μπορεί κανείς να έχει υφή, την ενέργεια του έργου, γιατί αισθητική αξία είναι και η υφή του έργου, η ενέργεια που βγάζει».*

Η **Ε**, διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης, εργάζεται στον τομέα τεκμηρίωσης ενός σημαντικού μουσείου τέχνης. Χρησιμοποιεί τόσο ένα ηλεκτρονικό πρόγραμμα τεκμηρίωσης, όσο και το Ίντερνετ σε καθημερινή βάση για την έρευνά της που σχετίζεται με την τεκμηρίωση έργων και καλλιτεχνών. Η τελειοποίηση, όμως, της έρευνας, γίνεται με τη χρήση συμβατικών μέσων: *«Το Ίντερνετ είναι βασικό εργαλείο, γιατί υπάρχει πάρα πολύ μεγάλη έλλειψη σε βιβλιογραφία, αλλά δεν μπορείς να μείνεις μόνο εκεί. Γιατί αναπαράγονται τα ίδια λάθη. Πολλές φορές δηλαδή “περνάει” κάποιος έναν κατάλογο σε μια βάση δεδομένων, π.χ. στο site μιας γκαλερί, και μαζί και όλα τα σφάλματα που υπάρχουν στον κατάλογο, κ.ο.κ. Πρέπει αυτό να σταματήσει με σωστή διασταύρωση, είτε μέσα από βιβλία, καταλόγους κλπ., είτε μέσα από το αρχείο που έχουμε στη διάθεσή μας»,* λέει.

Κατά την ανάλυση ενός έργου, θεωρεί πως ο καλλιτέχνης πρέπει να εντάσσεται σε ένα ιστορικοκοινωνικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο, *«και γνωρίζοντας και τους άλλους καλλιτέχνες, την περίοδο κλπ. κάνεις μια σύγκριση, κατά πόσον ακολούθησε την εποχή του και που διαφοροποιείται, τι επιδράσεις δέχτηκε και κατά πόσον ο ίδιος επηρέασε».*

Η **Ε** προσπαθεί, ακόμη, να εξετάσει την εξέλιξη του καλλιτέχνη, με βάση τους δασκάλους του, τα εργαστήρια που επέλεξε, τις επαφές που είχε κατά τη διάρκεια των σπουδών του με άλλους καλλιτέχνες, σε μια εξελικτική θεώρηση του έργου του. *«Με ενδιαφέρει το κοινωνικό πλαίσιο, το καθαρά τεχνολογικό, πως εξελίχθηκε δηλαδή το ίδιο το έργο του, αλλά και οι επιδράσεις που είχε από άλλους. Ενδιαφέρουν όμως και κάποιες διαδικασίες συμβολαίου, απόκτησης του έργου κλπ., την ιστορία του έργου πρέπει να την ξέρουμε».*

Θεωρεί πως σημαντικό κριτήριο κατά την ψηφιοποίηση είναι να υπάρχει καλής ποιότητας και λεπτομερής ψηφιακή εικόνα, και μεγάλη ακρίβεια στα στοιχεία των έργων, τα οποία πρέπει διαρκώς να επικαιροποιούνται. *«Ειδικά για τους σύγχρονους καλλιτέχνες που εκθέτουν διαρκώς, παράγουν διαρκώς καινούργια έργα, και η βιβλιογραφία εξελίσσεται καθημερινά, οπότε το ζητούμενο είναι να μην μείνεις πίσω. Αυτό όμως ισχύει και για παλαιότερα έργα και καλλιτέχνες, καθώς νέα στοιχεία βγαίνουν, καινούργια έργα ανακαλύπτονται»,* υποστηρίζει.

Κατά την άποψή της, αν και το Ίντερνετ βοηθά στην διατήρηση μιας επαφής με τις εξελίξεις, η ανάλυση και τεκμηρίωση εκεί παραμένει ελλιπής, και τα πρωτεία στην χρηστικότητα και την εμπάθунση στο περιεχόμενο παραμένουν στο βιβλίο.

Η **Ζ** δεν χρησιμοποιεί τον ηλεκτρονικό υπολογιστή παρά αποκλειστικά σαν γραφομηχανή, καθώς, όπως υποστηρίζει, δεν είχε μέχρι σήμερα τον χρόνο για να εξοικειωθεί με αυτό το μέσον, παρότι το θεωρεί *«γοητευτικό και πολύ πρακτικό».* Για την διδασκαλία της χρησιμοποιεί διαφάνειες, τις οποίες έχει ταξινομήσει κατά εποχές, οργανώνοντας το υλικό που κάθε φορά θα χρησιμοποιήσει για το μάθημά της. *«Κάνω όμως και αρκετά φλας – μπακ, όταν είναι αναγκαίο, και χρησιμοποιώ τόσο παλαιότερο όσο και νεότερο υλικό, δεν είναι δηλαδή γραμμική η αντιμετώπισή μου της ιστορίας της τέχνης».*

Ανατρέχει στην βιβλιοθήκη της, και – για την ανάκτηση άρθρων και πιο λεπτομερειακού εικονογραφικού υλικού – σε άλλες βιβλιοθήκες. *«Ανατρέχω σε βιβλία και αναπαράγω αυτές τις εικόνες, με τον κίνδυνο, βέβαια, της απώλειας. Εξαρτάται, βέβαια, από το πόσο καλός είναι αυτός που κάνει την αναπαραγωγή και από τα μέσα που χρησιμοποιεί, γι' αυτό πολλές φορές δείχνω στους φοιτητές διαφορετικές διαφάνειες για το ίδιο έργο, για να καταλάβουν ακριβώς το πόσο επισφαλές είναι αυτό το μέσον αναπαραγωγής»*, λέει. Τονίζει ακόμη πως, παιδαγωγικά, δεν πρέπει να αρκείται κανείς στις διαφάνειες, αλλά να επισκέπτεται τα ίδια τα έργα και να έχει μια σωματική επαφή μαζί τους, (*«το αποτέλεσμα αλλάζει τελείως»*), ενώ θεωρεί πως η εικονολογία παρουσιάζει μια πληρότητα σαν μέθοδος αντιμετώπισης του έργου τέχνης, όμως χρησιμοποιεί και άλλες μεθόδους. *«Πιστεύω ότι για να καλυφθεί όλο αυτό το κοινωνικό, θρησκευτικό και φιλοσοφικό φάσμα μέσα στο οποίο παράγεται το έργο τέχνης, χρειάζεται να το προσεγγίσει κανείς από όλες αυτές τις πλευρές»*. Υπενθυμίζει, σε αυτό το πλαίσιο, το ερευνητικό αξίωμα: *«βλέπουμε ό,τι ζέρουμε»*.

4.2. Ανάλυση των πηγών

*«Η τέχνη είναι σαν ένας διάδρομος με καθρέφτες [...]. Κάθε μορφή ζυπνά χίλιες αναμνήσεις
και μετα – εικόνες»*

Ernst Gombrich (Gombrich, 1985 :11)

«Όλες οι εικόνες χρωστούν περισσότερα σε άλλες εικόνες, απ' ό,τι στην φύση»

Heinrich Wölfflin (Gombrich, 1985 :9)

*«Σε οποιοδήποτε επίπεδο κι αν κινούμαστε, οι επισημάνσεις και οι ερμηνείες μας θα
εξαρτώνται από τον υποκειμενικό μας εξοπλισμό»*

Erwin Panofsky (Panofsky, 1991: 38)

4.2.α Ανάλυση της επιλεγμένης βιβλιογραφίας

Στην πλειοψηφία των κειμένων που εξετάζουμε, η **εικόνα** κατέχει κεντρική θέση. Συγκεκριμένα, κάποια από τα κείμενα αναπτύσσονται σε στενή σχέση με την εικόνα, δομούνται γύρω από μια (Baudelaire) ή περισσότερες (Boardman, Foucault, Panofsky, Wölfflin, Argan, Greenberg, Lévi – Strauss⁹⁰) εικόνες, ή με αφορμή κάποιες εικόνες προχωρούν σε συμπεράσματα, ή τις χρησιμοποιούν συνοδευτικά στο κείμενο, ως μια παράλληλη καταδήλωση των όσων λέγονται (Krauss, Goodman). Οι τρόποι χρήσης και ανάλυσης της εικόνας είναι τόσοι, όσοι και οι ερευνητές. Μπορούν, όμως, να γίνουν κάποιες βασικές ομαδοποιήσεις.

Σημαντικό, συνήθως εισαγωγικό του κειμένου, μέρος, αποτελεί η **περιγραφή της εικόνας**, που ήδη επιχειρεί μια πρώτη ερμηνεία της, και γίνεται με διάφορους τρόπους: ο Baudelaire επιχειρεί μια εξαρχής ποιητική περιγραφή του θέματος του πίνακα με τον οποίο καταπιάνεται, ενώ ο Boardman κάνει μια αποτίμηση του σχεδιασματος των μορφών και της ακρίβειας των συνθέσεων. Ο Wölfflin εξετάζει τη σχεδίαση των γραμμών και των λεπτομερειών (η κλίση μιας πλαγιάς, η καμπύλη ενός μίσχου), αλλά και τους άξονες των έργων, καθώς και ζητήματα σαν την οργάνωση του χώρου και των ανθρώπινων ομάδων. Ο Foucault εμμένει στους άξονες που

⁹⁰ Στις περιπτώσεις των Greenberg και Lévi – Strauss, οι εικόνες δεν περιλαμβάνονται στο κείμενο της έκδοσης, όμως τόσο ο πρώτος αναφέρεται σε δυο συγκεκριμένα έργα («Repin» και Picasso), όσο και ο δεύτερος σε μάσκες, των οποίων τις εικόνες πρόβαλλε κατά τη διάρκεια της διάλεξής του.

δημιουργούνται κατά τη διαχείριση του φωτός από τον καλλιτέχνη, αλλά και στην ανάπτυξη του βάθους. Μια περιγραφή της μορφής, του υλικού και του σχήματος των μασκών με τις οποίες ασχολείται επιχειρεί και ο Lévi – Strauss, ενώ η Rosalind Krauss χρησιμοποιεί μια ανάλυση των δομικών στοιχείων μιας φωτογραφίας της Florence Henri, για να την ανατρέψει στη συνέχεια. Ο Argan αναλύει τόσο το σύνολο, επιχειρώντας πιο «ελεύθερες» προσεγγίσεις και αποτολμώντας ένα «παιχνίδι» με τις εικόνες που επιλέγει, όσο και τα επιμέρους χαρακτηριστικά, με εξαντλητική ακρίβεια. Εξετάζει την τοποθέτηση των σχημάτων και των χρωμάτων, την ύπαρξη ή μη ενός κέντρου και την ανάπτυξη των αξόνων στον κάθε πίνακα, καθώς και το είδος της πινελιάς, την χρωματική κλίμακα και τους τόνους.

Ως προς τη **χρήση των εικόνων**, βασική λειτουργία που κυριαρχεί στο σύνολο των κειμένων είναι η **αντιπαραβολή** τους. Αυτή μπορεί να γίνει για διάφορους λόγους: χαρακτηριστικότερη είναι η σύγκριση μεταξύ δυο ή και περισσότερων εικόνων, κατά την οποία εντοπίζονται **μορφολογικές ή θεματικές ομοιότητες ή διαφορές τους**. Ο Wölfflin χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά αυτή τη μέθοδο στο κείμενό του, συγκρίνοντας εικόνες με παρόμοιο θέμα (Αφροδίτη, Τοπίο, Αδάμ και Εύα, Μυστικός Δείπνος κ.ο.κ.) και εντοπίζοντας ομοιότητες και διαφοροποιήσεις, ο Lévi – Strauss επιχειρεί τη συγκριτική ανάλυση διάφορων παραλλαγών προσωπίδων, ενώ ο Panofsky εντοπίζει και παραθέτει εικόνες – παραλλαγές ενός κοινού, εξελισσόμενου θέματος, φωτίζοντας τις ομοιότητες και διαφοροποιήσεις τους στη δομή και σε συγκεκριμένες τους λεπτομέρειες – στη συγκεκριμένη περίπτωση, παραλλαγές στην εμφάνιση της φιγούρας του γερο- Χρόνου. Η Krauss ανοίγει το υπό εξέταση κεφάλαιό της με μια σύγκριση δυο φωτογραφιών⁹¹, και ο Greenberg επιχειρεί, σε κάποιο σημείο του δοκιμίου του, την σύγκριση ενός – φερόμενου, κατά τη συγγραφή του κειμένου ως – πίνακα του Ρώσου ζωγράφου Repin με ένα έργο του Picasso, συγκεντρώνοντας στο πρόσωπό τους την αντιπαράθεση ανάμεσα στο kitsch και την πρωτοποριακή τέχνη.

Ο Foucault ομαδοποιεί μια σειρά έργων, καταρχήν με βάση τον τρόπο που δομούνται, για να μιλήσει για τον τρόπο με τον οποίο ο Μανέ παριστάνει τον χώρο, εντοπίζοντας κοινά τους χαρακτηριστικά. Παράλληλα, κάνει συγκρίσεις με πίνακες

⁹¹ Στη συνέχεια, όμως, παίρνει τις αποστάσεις της από τη συγκριτική μέθοδο καθαυτή, παρατηρώντας, σχετικά, πως η συγκριτική μέθοδος δημιουργήθηκε για να παγιώσει το «ψευδαισθησιακό ιστορικό τέρας που λέγεται στυλ», εστιάζοντας περισσότερο στην αντίληψη.

του Μοντριάν, του Μαζάτσιο και του Τζιότο, ως προς την συμπύκνωση της παριστάμενης σκηνής αλλά και ως προς την τεχνική του Μανέ να παραμερίζει τον εσωτερικό φωτισμό του πίνακα, αντικαθιστώντας τον από τον πραγματικό εξωτερικό. Ο Gombrich επιλέγει μια σειρά έργων από την Αιγυπτιακή αρχαιότητα μέχρι τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, για να δείξει τον τρόπο με τον οποίο η τελική σύνθεση της εικόνας γίνεται από τον αποδέκτη – θεατή των έργων, ενώ τα στοιχεία της, εξεταζόμενα ξεχωριστά, δεν αντιστοιχούν στην πραγματικότητα, αλλά έχουν ως κοινό τους στοιχείο την προσπάθεια δημιουργίας μιας ψευδαίσθησης. Ο Boardman παραθέτει αντιπροσωπευτικά παραδείγματα των καλλιτεχνών με τους οποίους ασχολείται, συγκρίνοντας, συχνά, χαρακτηριστικά τους που αφορούν στη σύνθεση των θεμάτων, την ανάπτυξη των γραμμών και της φόρμας των έργων, και την ύπαρξη ή μη ενός πλαισίου, αλλά και έργα της ίδιας θεματικής. Για το «Γεύμα πάνω στη γλόη» του Μανέ, ο Argan επιλέγει μια σειρά προγενέστερων έργων με ανάλογο θέμα και παρεμφερή διάταξη των μορφών, αλλά και το αντίστοιχο μεταγενέστερο του Πικάσσο.

Συχνά οι εικόνες συνδέονται μεταξύ τους με άλλα είδη σχέσεων. Συγκεκριμένα (με μια επιλογή παραδειγμάτων), ομαδοποιούνται:

- 1. έργα του ίδιου καλλιτέχνη:** ο Boardman λειτουργεί κατ' εξοχήν με αυτό τον τρόπο, δημιουργώντας, στο παράδειγμά μας, το «προφίλ» μιας σειράς ζωγράφων με αναφορά σε σειρά έργων για τον καθένα ξεχωριστά, ο Foucault εστιάζει στα έργα του Μανέ και η Krauss στον Man Ray.
- 2. έργα της ίδιας ιστορικής περιόδου ή κοινής καταγωγής:** ο Panofsky μελετά την εικονογραφία του Χρόνου/ Κρόνου στην πάροδο των διάφορων ιστορικών περιόδων, η Krauss εστιάζει στις δεκαετίες του '20 και του '30, ο Greenberg θεωρεί το kitsch τέκνο της Βιομηχανικής Επανάστασης, ενώ ο Boardman κατηγοριοποιεί τους καλλιτέχνες και τα έργα τους πρωτίστως με βάση την ιστορική περίοδο στην οποία ανήκουν. Ο Wölfflin τονίζει πως δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τις επιρροές που ασκεί στο στυλ των καλλιτεχνών που μελετά ο τόπος καταγωγής τους, αντιπαραβάλλοντας Φλωρεντινούς και Βενετσιάνους ζωγράφους και ομαδοποιώντας κοινά χαρακτηριστικά της

ολλανδικής σχολής, ενώ ο Λένι – Strauss επικεντρώνει το ενδιαφέρον του σε έργα ενός συγκεκριμένου γεωγραφικού προορισμού.

3. **έργα που ανήκουν στο ίδιο καλλιτεχνικό κίνημα:** η Krauss επιλέγει να ασχοληθεί με τους υπερρεαλιστές, ενώ στο επιλεγμένο απόσπασμα ο Argan αναφέρεται σε έργα του Ιμπρεσσιονισμού, του Νεοϊμπρεσσιονισμού και του Συμβολισμού
4. **έργα που έχουν ασκήσει/ δεχτεί επιρροή σε/ από άλλα έργα:** Ο Argan αντιπαραθέτει στο έργο του Κουρμπέ έναν πίνακα του Πικάσσο, που εμπνέεται από αυτόν έναν αιώνα αργότερα, ενώ ο Foucault παραθέτει μια παραλλαγή του Μαγκρίτ στο έργο του Μανέ “Le balcon”.
5. **συγκεκριμένες λεπτομέρειες του έργου:** ο Boardman απομονώνει συγκεκριμένες λεπτομέρειες από τον αμφορέα του ζωγράφου του Κλεοφράδη, ο Gombrich βασίζεται σε μια λεπτομέρεια του πίνακα του Albert Besnard “Meteorology” και δημιουργεί έναν «πίνακα» του φανταστικού ζωγράφου Trebla Dranseb για να αναδείξει τα μοντέρνα στοιχεία του έργου, ενώ ο Panofsky απομονώνει συγκεκριμένες μορφές των έργων που επιλέγει, για να τονίσει, στην συνέχεια, τις ομοιότητες κατά την απεικόνισή τους, και ο Argan κάνει το ίδιο σε μια σκηνή από χαρακτηριστικό του Ραϊμόντι, για να την συγκρίνει με έναν πίνακα του Τζιορτζιόνε.
6. **εικόνες που σχετίζονται με τα αναπαριστώμενα πρόσωπα, γεγονότα, τις τεχνοτροπίες ή τους τρόπους των έργων:** ο Argan χρησιμοποιεί μια φωτογραφία του Λε Γκρε σε αντιπαραβολή με έναν πίνακα του ίδιου θέματος (θαλασσινό τοπίο) από τον Κουρμπέ, ο οποίος μετέφερε ζωγραφικά εικόνες από φωτογραφίες.
7. **έργα που παρουσιάζουν από κοινού συγκεκριμένες οπτικές ιδιότητες:** στο κείμενό του “Illusion and Visual Deadlock”, ο Gombrich συγκεντρώνει μια σειρά εικόνων, διαφορετικών εποχών και τεχνοτροπιών, που δημιουργούν οφθαλμαπάτη με τη χρήση της προοπτικής και άλλων στοιχείων , για να

αναφερθεί στη νοητική διαδικασία που μετατρέπει τα αποτυπωμένα στην ζωγραφική επιφάνεια σημεία σε ένα συγκεκριμένο μήνυμα.

8. **σχεδιαγράμματα που αναλύουν τη δομή ή συνθέτουν στοιχεία ενός έργου, η αποδίδουν το μέγεθός του:** ο Boardman χρησιμοποιεί αναπαραστάσεις όπου εντάσσονται τα γλυπτά που εξετάζει σε ένα σύνολο, όπως για το ανατολικό αέτωμα του ναού της Αφαίας στην Αίγινα, ή για τη διακόσμηση του σκύφου του Μάκρωνος, ο Argan μια ανάλυση κατασκευής ενός αρχιτεκτονικού στοιχείου και ο Goodman ένα σχήμα που αναλύει οπτικά την συμπεριφορά του φωτός σε διάφορες θέσεις ενός ζωγραφικού πίνακα.
9. **συνοδευτικές εικόνες, που δεν αναφέρονται άμεσα στο κείμενο:** ο Argan χρησιμοποιεί αφενός μια σειρά εικόνων, συνοδευτικά για τα όσα αναλύει σχετικά με την ανάπτυξη της φωτογραφίας και τις επιπτώσεις της στη θεώρηση της ζωγραφικής και μια σειρά φωτογραφιών αντιπροσωπευτικών οικοδομημάτων όταν αναφέρεται στην αρχιτεκτονική των μηχανικών. Χρησιμοποιεί, ακόμη, αυτοπροσωπογραφίες του Κουρμπέ, και έργα ενδεικτικά των πολιτικών του πεποιθήσεων, όπως είναι ο πίνακάς του «Ο λιθοθραύστης». Παρομοίως και η Krauss χρησιμοποιεί, στο μεγαλύτερο μέρος του κειμένου της, τις φωτογραφίες που επιλέγει ως υλικό εικονογράφησης.

Αν η χρήση της εικόνας εξυπηρετεί, στις συγκεκριμένες επιλογές, κάποιες βασικές ομαδοποιήσεις, σε ό,τι αφορά τις κειμενικές αναφορές παρατηρείται μεγαλύτερος βαθμός πολυπλοκότητας. Μπορούν να γίνουν κάποιες γενικές επισημάνσεις, είναι πάντως, γεγονός ότι ο κάθε συγγραφέας χρησιμοποιεί τη δική του «εργαλειοθήκη», και προχωρά στους δικούς του συσχετισμούς, καθορίζοντας αποφασιστικά το κειμενικό αποτέλεσμα.

Τα έργα, τα κινήματα και οι καλλιτέχνες εντάσσονται από τους συγγραφείς σε ένα **ιστορικό, κοινωνικό, πολιτικό, οικονομικό και τεχνολογικό πλαίσιο:** ο Argan εντάσσει σε ένα ιστορικό πλαίσιο το Ιμπρεσιονιστικό κίνημα και τους εκφραστές του, εντοπίζοντας μια δεκαετία «προετοιμασίας» του και αναφέροντας την χρονιά της

πρώτης του εμφάνισης (82)⁹² και παρέχει βιογραφικά στοιχεία για τον Κουρμπέ, του οποίου παρουσιάζει, μεταξύ άλλων, τις πολιτικές πεποιθήσεις (105). Ο Strauss αναλύει την χρήση των προσωπίδων σε διάφορα τοπικά έθιμα των κοινωνιών που εξετάζει (126, 132-33), ενώ αναφέρεται στο τεχνολογικό πλαίσιο της κατασκευής τους, και συγκεκριμένα την χρήση του ακατέργαστου χαλκού (134). Ο Baudelaire παραπέμπει στο ιστορικό γεγονός που απεικονίζει ο πίνακας του David, χαρακτηρίζοντας «ιστορικές και ακριβείς» όλες τις λεπτομέρειες της απεικόνισής του (89), ενώ κάνει μια σύντομη, ελλειπτική αναφορά – αναλογία με την σύγχρονή του πολιτική κατάσταση του 1845 (90). Ο Foucault θέτει το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε το σκάνδαλο γύρω από τον πίνακα “Olympia” του Μανέ (47) και αναφέρεται σε βιογραφικά στοιχεία σχετικά με την εκπαίδευσή του σε συντηρητικά ατελιέ της εποχής του, παρατηρώντας την εξέλιξή του ως καλλιτέχνη (18), ο Boardman ανακεφαλαιώνει τα βασικά γεγονότα που καθορίζουν την εποχή των έργων που μελετά (185), ενώ συσχετίζει τις ομοιότητες στο έργο συγκεκριμένων ζωγράφων, όπως του Βερολίνου και του Κλεοφράδη, με κριτήριο την κοινή τους περίοδο μαθητείας κοντά στον Ευθυμίδα (202), ενώ ιστορικά και βιογραφικά στοιχεία παραθέτει και η Krauss για τους Max Ernst και Man Ray (97). Ο Greenberg χρησιμοποιεί παραδείγματα από την Ιαπωνική και Αιγυπτιακή ιστορία (13) αναφέρεται στην βιομηχανική επανάσταση (9) και σε διάφορες ιστορικές εξελίξεις κατά τον Β΄ Παγκ. Πόλεμο (19), καθώς και στον φασισμό (20) και τον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής (21).

Συχνά παρατίθεται συμπληρωματικά και σχετικό **αρχειακό υλικό**, όπως αποσπάσματα από απομνημονεύματα, επιστολές, ημερολόγια, δημοσιεύσεις κλπ.: ο Panofsky παραθέτει κείμενο του Βαζάρι, όπου ο ζωγράφος περιγράφει ένα έργο άλλου καλλιτέχνη (145), η Krauss παραθέτει αποσπάσματα του έργου του Breton (91), ο Wölfflin επαναφηγείται περιστατικό από τα απομνημονεύματα του ζωγράφου και χαρακτή L. Richter (1), και ο Boardman αναφέρεται σε επιγραφές από την Ακρόπολη των Αθηνών όπου καταλογογραφούνται συγκεκριμένα έργα καλλιτεχνών από την Αίγινα (220).

⁹² **Σημείωση:** Για λόγους συντομίας, οι βιβλιογραφικές αναφορές στην παρούσα υποενότητα παρουσιάζονται σε παρένθεση, και αναφέρονται στον αριθμό σελίδας των αντίστοιχων βιβλίων των συγκεκριμένων συγγραφέων, από την ξεχωριστή επιλογή των 11 βιβλίων για το 4^ο κεφάλαιο (βλ. Βιβλιογραφία).

Παράλληλα, υπάρχει διαρκής διάλογος με τη **θεωρία**, σε ό.τι αφορά:

την ιστορία της τέχνης: ο Foucault κάνει μια σύντομη αναφορά στην δυτική παραστατική ζωγραφική κατά τον 15^ο αι. (14), και υποστηρίζει πως ο Μανέ κατέστησε δυνατή την μετα – ιμπρεσιονιστική ζωγραφική, εντοπίζοντας την συμβολή του στην σύγχρονη τέχνη (7), η Krauss ανοίγει διάλογο με το έργο του Wölfflin (91), αναλύει την θέση της σχετικά με τη συγκριτική μέθοδο (91), αναφέρεται σε περιοδικά των Υπερρεαλιστών (101) και σε κείμενα του Breton (91), ο Greenberg αναφέρεται στην δημιουργία του κινήματος των Φουτουριστών (20). Ακόμη, ο Goodman αναφέρεται στην υιοθέτηση της προοπτικής κατά την Αναγέννηση (29), παραθέτει και σχολιάζει διάφορες θέσεις του Gombrich (25) και ασκεί κριτική στους διάφορους τρόπους και κριτήρια ταξινόμησης των πινάκων ζωγραφικής (47), και ο Wölfflin καταγράφει την ιστορική εξέλιξη του «επίπεδου» στυλ (126).

την κοινωνιολογία της τέχνης: ο Greenberg κάνει λόγο για την θέση του καλλιτέχνη στην Αρχαιότητα, τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση (16-17) και ο Argan αναφέρεται στην κοινωνική θέση των φωτογράφων στα μέσα του 19^{ου} αι. (87).

Εξετάζεται, ακόμη η **πρόσληψη** έργων και καλλιτεχνών από πλευράς των κριτικών της εκάστοτε εποχής: ο Argan αναφέρεται, με συγκεκριμένα ονόματα κριτικών, στην υποδοχή που επιφυλάχθηκε στο κίνημα των Ιμπρεσιονιστών (83), και η Krauss στον κριτικό αντίκτυπο του έργου “Surrealism and painting” του Breton (91).

την εξέλιξη των φιλοσοφικών ιδεών: Ο Panofsky αναφέρεται στον Αριστοτέλη (52) και τους Νεοπλατωνικούς (127), η Krauss στην Πλατωνική θεωρία (95) αλλά και τον Derrida (106), ο Goodman πραγματεύεται την φύση της αναπαράστασης από φιλοσοφική σκοπιά (19) και αργότερα αναφέρεται στην απολυτοκρατία (64).

την μυθολογία: ο Boardman αναφέρεται συχνά σε μυθολογικά θέματα από τα οποία αντλούν αγγεία και αγάλματα, παρέχοντας συγκεκριμένες λεπτομέρειες (214), και ο Strauss περιγράφει αναλυτικά μύθους της για την προέλευση του χαλκού (127) και των προσωπίδων της περιοχής που μελετά (126-7, 132).

την εξέλιξη επιστημών όπως η γλωσσολογία, η ψυχολογία, η οπτική: ο Argan αναφέρεται στην θεωρία οπτικής του Σεβρέλ για τις ταυτόχρονες αντιθέσεις (83), ενώ ο Goodman αναφέρεται σε περιοδικά όπως το Journal of Optical Society of America και το Canadian Journal of Psychology (32) για ανάλογα ζητήματα. Ο Gombrich μιλά για την έννοια του συμβολισμού (symbolization) στην ψυχολογία (4), το ψυχολογικό τεστ Rorschach, και πρόσφατες, την εποχή του, ανακαλύψεις του ψυχολόγου Gibson (157). Ο Strauss παραθέτει επιχειρήματα άλλων ερευνητών σχετικά με τη θεματική του, που σχετίζονται με την γλωσσολογία (127), ενώ η Krauss περιγράφει συγκεκριμένες γλωσσικές λειτουργίες των νεογνών (110).

Γίνονται, ακόμη, αναφορές στην **Δυτική λογοτεχνική παράδοση**: ο Panofsky κάνει μια σειρά αναφορών, από τον Πετράρχη και τον Οβίδιο ως τον Βιργίλιο (46 – 53), τον Σαίξπηρ (194) και ποιητές του Μεσαίωνα (195), ο Boardman στον Πausanias και την περιγραφή του ορισμένων έργων (210), ο Gombrich σε έργα όπως ο «Αρχοντοχωριάτης» του Μολιέρου και η «Αλική στη Χώρα των Θαυμάτων» του Λ. Κάρολ (151), ο Baudelaire αναφέρεται στον Balzac (89), η Krauss στον Brecht (104), ο Greenberg σε έργα ποιητών και λογοτεχνών όπως οι Rimbaud, Pound, Rilke, Joyce (6) και ο Goodman σε δοκίμιο της V. Woolf (19).

Αλλά και αναφορές στην ευρύτερη **καλλιτεχνική παράδοση και σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή**: ο Gombrich αναφέρεται σε κινηματογραφικές ταινίες όπως ο «Χρυσοθήρας» του Chaplin (7) και η «Φαντασία» των στούντιο Disney (149), ενώ κάνει έναν παραλληλισμό ανάμεσα στη μουσική και τη ζωγραφική, αναφερόμενος στο έργο του Webern.

Συχνά, τέλος, χρησιμοποιούνται **εξειδικευμένα εργαλεία, όπως λεξικά**: Οι Gombrich (1) και Panofsky (144) χρησιμοποιούν διευκρινιστικές αναφορές από το λεξικό της Οξφόρδης.

4.2.β. Ανάλυση των συνεντεύξεων

Γενικές παρατηρήσεις

Σε ό,τι αφορά τους ερευνητές της ιστορίας της τέχνης με τους οποίους ήρθαμε σε επαφή, αν και η σχετική επιφύλαξή τους να μεταβούν από τη χρήση αναλογικών εικόνων (συνήθως διαφανειών 35mm) σε ψηφιακές εικόνες φαίνεται να έχει υποχωρήσει, παρατηρείται μια έλλειψη εξοικείωσης με τις σχετικές τεχνολογίες, καθώς και έλλειψη ενημέρωσης για την πλειονότητα των διαθέσιμων πηγών (**A:** «Για την ώρα προσπαθώ με τα slides, όπως ήταν ο παλιός τρόπος» (6-7), **Δ:** «Δεν έχω καμία εξοικείωση με το ψηφιακό μέσο. Στην έρευνα και τη διδασκαλία μου χρησιμοποιώ παραδοσιακό υλικό, βιβλιογραφία και slides[...]το slide έχει καλύτερη απόδοση απ' ό,τι το ψηφιακό μέσον, με το οποίο το έργο γίνεται πιο "επίπεδο"»(707 – 711), **Z:** «Δυστυχώς τον ηλεκτρονικό υπολογιστή τον χρησιμοποιώ σαν γραφομηχανή, γιατί είναι ένα σύστημα ολόκληρο που πρέπει να αφομοιώσεις και ίσως δεν είχα τον χρόνο αλλά ούτε και την προπαίδεια για να το κάνω»(950 – 952)).

Η πλειοψηφία όσων είναι εξοικειωμένοι με την ψηφιακή τεχνολογία, τονίζει την χρησιμότητά της στην εύρεση κειμενικών πηγών – ιδιαίτερα για την έρευνα – όπως είναι οι online κατάλογοι βιβλιοθηκών, οι βάσεις δεδομένων κειμένου και τα ηλεκτρονικά περιοδικά, καθώς και ορισμένα λεξικά (**B:** «Σε ό,τι αφορά ερευνητικά θέματα που με απασχολούν [...] το υλικό μου [...] κυρίως είναι θεωρητικό υλικό, και λιγότερο οπτικό» (299- 304), **Γ:** «Σχετικά με την έρευνα, [...] είναι πραγματικά χρήσιμο το Διαδίκτυο, κυρίως για έλεγχο βιβλιογραφίας. Είναι ελεύθερη η πρόσβαση στις βιβλιοθήκες πλέον, [...] που για τον έλεγχο των βιβλιογραφικών πηγών μου έχει σταθεί πολύ χρήσιμη» (578 – 583), **E:** «Το Ίντερνετ είναι ασφαλώς βασικό εργαλείο, γιατί υπάρχει πολύ μεγάλη έλλειψη βιβλιογραφίας»(829– 830)) και λιγότερο σε πηγές εικόνας (**Γ:** «[...]υπάρχει μια μεγάλη ομάδα πηγών στο Διαδίκτυο, ένα τεράστιο υλικό από ψηφιακά έργα τέχνης» (482-483)).

Το παραπάνω φαινόμενο επισημαίνει, στη συνέντευξή της, και η **H:** «οι Ιστορικοί της Τέχνης [...] είχαν συνηθίσει να παρουσιάζουν τις διαφάνειες, οπότε έπρεπε να περάσουν και στον καινούργιο τρόπο παρουσίασης [εποπτικού υλικού]». (1072 – 1077) [...] «Διαπιστώνουμε ότι δεν είναι εξοικειωμένοι και χρειάζονται βοήθεια για να παρουσιάσουν το εποπτικό υλικό τους με ψηφιακή μορφή. Δεν το χειρίζονται άμεσα, ή

δεν θα ετοιμάσουν το μάθημά τους αναζητώντας μέσα από βάσεις εικόνες, έργα καλλιτεχνών που υπάρχουν διαθέσιμα στο Διαδίκτυο» (1086 – 1090)).

Επιπλέον, συχνά διατυπώνεται – ακόμη και από τους χρήστες της τεχνολογίας – η άποψη πως οι ψηφιακές πηγές αποτελούν «όχημα» προς την «αυθεντική πηγή», όπως συνήθως θεωρείται το τυπωμένο κείμενο ή το βιβλίο, παρά ένα επαρκές αντικατάστατο (**A:** «με τον παλιό τον τρόπο, χωνόμαστε μέσα στις βιβλιοθήκες και βγαίνουμε μετά από...μερικά χρόνια. Τώρα [...] σου λύνει τα χέρια το να πατάς το κουμπί και να σου έρχεται το άρθρο, δεν συζητάμε τι χρόνο σου γλυτώνει» (126- 131), **Γ:** «Το ιδανικό είναι να ξεκινάει κανείς από τα τυπωμένα βιβλία, όπου μπορεί να οδηγηθεί με βάση τα δικά του κριτήρια και τις δικές του γνώσεις, όποιες κι αν είναι αυτές. Κατά τη γνώμη μου ποτέ δεν ξεκινάει κανείς ανάποδα, από το Διαδίκτυο – εκτός πια αν θέλει να κάνει κάτι γενικό[...]. Αλλά για κάθε σοβαρή, συστηματική τεκμηρίωση έρευνας, [...] οι μελέτες θα έχουν βασιστεί σε εξειδικευμένη προσέγγιση πηγών, που θα είναι το τυπωμένο κείμενο»(670- 678) , **Δ:** «Ιδανικά το εργαστήριό μου θα ήταν να έχω μια βιβλιοθήκη δίπλα μου, εκεί θα χρειαζόμουν και το Ίντερνετ, εκεί την έχω νιώσει την ανάγκη του πια, για να ζητήσω εικόνα και βιβλιογραφική πληροφορία» (750 – 752), **Ε:** «το βιβλίο διατηρεί τα πρωτεία και χρηστικά και για να εμβαθύνεις» (941- 942)

Ενώ από όλους τονίζεται ως μια ιδανική ερευνητική πηγή η απεριόριστη πρόσβαση σε συμβατικά αρχεία και βιβλιοθήκες (**B:** «Για εμένα, η βάση για να προχωρήσουμε σε πολύ ουσιαστικές ερμηνείες [...] είναι τα πολύ καλά αρχεία» (466- 467), **Γ:** «Ιδανικά, θα ήθελα να έχω μια απεριόριστα μεγάλη βιβλιοθήκη τυπωμένων βιβλίων. Δηλαδή να βρίσκομαι σε έναν χώρο που ανά πάσα στιγμή να μπορώ να κατεβάσω από το ράφι όποιο βιβλίο θέλω» (688- 690), **Ε:** «πρέπει να τα διασταυρώσεις όλα, [...] είτε μέσα από βιβλία, καταλόγους κλπ., είτε μέσα από το αρχείο» (796- 798)), **Z:** «έχω φροντίσει κάποια βασικά εγχειρίδια να τα έχω στη βιβλιοθήκη μου, ενώ κυρίως για άρθρα και για πιο λεπτομερειακά πράγματα ανατρέχω σε βιβλιοθήκες. Για δε εικόνες σε βιβλία» (981- 983)).

Συχνά επαναλαμβάνεται το αίτημα για επαφή με τη διεθνή βιβλιογραφία και τις βάσεις δεδομένων, καθώς και με ξένα μουσεία και ιδρύματα (**B:** «Οι ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες και οι ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων για την έρευνα είναι, φοβάμαι, το μόνο μέσον που με φέρνει σε επαφή με τη διεθνή βιβλιογραφία» (251 – 253), **Γ:** «Είναι ελεύθερη η πρόσβαση στις βιβλιοθήκες πλέον, είτε αυτή είναι του Κογκρέσσου είτε η Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού είτε η Βρετανική Βιβλιοθήκη, όπου για απλό έλεγχο βιβλιογραφικών πηγών μου έχει σταθεί πολύ χρήσιμη» (580 – 583), **Ε:** «Χρειάζεται να

είσαι σε μια συνεχή επαφή με τα ξένα μουσεία, να δεις τι γίνεται, υπάρχει ένας αναβρασμός, μια κινητικότητα απίστευτη, δεν μπορείς να περιμένεις μόνο τη βιβλιογραφία, πρέπει να βλέπεις τι γίνεται την ώρα που τα πράγματα βρίσκονται σε εξέλιξη» (938 – 941)).

Χρήση του υλικού

Η **εικόνα** (αναλογική ή ψηφιακή), κατέχει κεντρική θέση στο υλικό που χρησιμοποιούν οι ερευνητές, επιτελώντας τις λειτουργίες που έχουμε επισημάνει και από την επιλογή των κειμένων των ιστορικών της τέχνης (**A:** «να έχω πρόσβαση στην εικόνα, το πρώτο πράγμα» (125), **A:** «η Ιστορία της Τέχνης για εμένα γράφεται από τα έργα» (714- 715), **Z:** «από τη στιγμή που έχουμε την εικόνα δεν χρειάζεται μια λεπτομερής περιγραφή, γιατί πλέον βλέπει κανείς την εικόνα, η οποία τονίζω ότι είναι απολύτως απαραίτητη» (1009- 1011)). Συνήθως οι συλλογές εικόνων τους είναι αρχειοθετημένες χρονολογικά (βλ. **A, B, E, Z**), ενώ ζητούμενο είναι να διατίθενται σε υψηλή ανάλυση (**E:** «Να υπάρχει μια σωστή εικόνα, [...] να μπορείς να δεις λεπτομέρειες όπως η υπογραφή, το υλικό» (901 –903)).

Σημαντική θεωρείται, ακόμη, η απευθείας επαφή με το έργο (**B:** «τίποτα δεν είναι σαν την πραγματικότητα, και γι' αυτό λέμε ότι στην πράξη μπορεί να υπάρχει σαφώς και κάποια απόκλιση, γιατί άλλο να φαντάζεσαι το 2,5 X 2,5 και άλλο να το έχεις μπροστά σου» (244 – 246), **A:** «πάνω απ' όλα τα έργα, για να μπορεί κανείς να έχει υφή, την ενέργεια του έργου, γιατί αισθητική αξία είναι και η υφή του έργου, η ενέργεια που βγάζει» (757 – 759), **Z:** «παιδαγωγικά δεν πρέπει να αρκείται κανείς σε μια διαφάνεια, αλλά όσο μπορεί να επισκέπτεται τα ίδια τα έργα και να έχει μια σωματική επαφή μαζί τους, γιατί το αποτέλεσμα αλλάζει τελείως» (992 – 994)).

Εκτός των ίδιων των έργων, μπορεί να επιλέγονται, εάν είναι διαθέσιμες, εικόνες που σχετίζονται με τα έργα ή την εποχή τους (**A:** «Μπορεί δηλαδή να θέλω να προβάλλω μια γκραβούρα της εποχής που να την έχει κάνει κάποιος άλλος, για να συγκρίνω κάτι, ή ένα φυλλάδιο της εποχής εικονογραφημένο που κι αυτό έχει μια λειτουργία την εποχή εκείνη, ή ένα πρωτοσέλιδο μιας εφημερίδας ή μια φωτογραφία [...] Δηλαδή δεν είναι μόνο τα έργα των καλλιτεχνών, είναι και μια άλλη εικονογραφία η οποία υπάρχει»(18 – 34)) φωτογραφίες από τις συντηρήσεις των έργων (**B:** 204 - 207), καθώς και άλλου είδους πηγές εικόνας, όπως βίντεο (φίλμ) με αρχειακό υλικό ή κινηματογραφικές ταινίες και ντοκιμαντέρ για τη ζωή και το έργο ενός καλλιτέχνη (**Γ:** «Είναι πολύ καλύτερο να ακούς έναν καλλιτέχνη να μιλάει για τη δουλειά του [...]

αν υπάρχει π.χ. στο Ίντερνετ ένα ντοκιμαντέρ για τον Ρέμπραντ, υπάρχει η δυνατότητα να το δούμε αμέσως, [...] ή ταινίες περί καλλιτεχνών που δραματοποιούνται – Φρίντα Κάλο, Τζάκσον Πόλλοκ, [...] Αυτό είναι απόρροια της ψηφιακής δυνατότητας» (542 – 553)).

Εκτός της εικόνας, το υλικό των ερευνητών αντλείται, και στην περίπτωση των έξι ερευνητών, από ένα ευρύ ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο, που αφορά τον ίδιο τον καλλιτέχνη, το έργο (και από τεχνικής πλευράς – με πληροφορίες για μετακινήσεις, συντηρήσεις, τεχνικές εκθέσεις κλπ.) , την ιστορία του, την κριτική του υποδοχή αλλά και αναφορές σε λογοτεχνικά και φιλοσοφικά έργα.

Τους ερευνητές φαίνεται να απασχολεί η επιλογή της κατάλληλης προσέγγισης και των αντίστοιχων εργαλείων για την ερμηνεία, καθώς και η ιεράρχηση και σύνθεση του υλικού (**A:** «Άλλο έργο, για παράδειγμα, θα είχε εξαιρετικό ενδιαφέρον μορφολογικά, αν αυτά που λέει [το έργο] έχουν σχέση με την πολιτική, τότε θα κάνω και μια πολιτική προσέγγιση, ή με την κοινωνιολογία, με την οικονομία, την ψυχολογία ή την ψυχανάλυση – δεν ξέρω τι μπορεί να χρειαστεί, αλλά το ίδιο το έργο θα μου τα υποβάλλει. [...]. Γι' αυτό δεν μπορώ να πω ότι “με αυτό τον τρόπο ξεκινάω, με αυτό τον τρόπο δουλεύω”. Θα μου τα υπαγορεύσει το ίδιο το έργο, θα μου δημιουργήσει απορίες, και από τις απορίες αυτές θα πάω να το ερευνήσω. Θα το ερευνήσω θεωρητικά, αλλά αν μου προκύψουν προβλήματα καθαρά ιστορικά ή κοινωνιολογικά ή πολιτικά, πρέπει να το ερευνήσω και προς αυτές τις κατευθύνσεις» (40 – 61), **B:** «Μπορεί να χρησιμοποιήσει κανείς πολλά κείμενα και πολλές μεθόδους, εργαλεία ανάλυσης. [...] δεν γίνεται πια μια στυλιστική ανάλυση, μόνο μια ιστορία των μορφών. Μπήκε στην πορεία η εικονολογική προσέγγιση, η κοινωνικοιστορική – μαρξιστική προσέγγιση, και αναλόγως, όπως σε κάθε επιστήμη, το επιστημολογικό πλαίσιο διευρύνεται. Σήμερα κάνουμε π.χ. λόγο και για τις φεμινιστικές θεωρίες μέσα στην Ιστορία της Τέχνης, [...] το πολύ απλοϊκό που γράφει ο Gombrich στο «Χρονικό της Τέχνης», ότι τα ερωτήματα που μπορούμε να θέσουμε σε ένα έργο τέχνης δεν έχουν τελειωμό, είναι και πολύ πραγματικό» (170 – 183), **Z:** «Είμαι οπαδός της εικονολογίας, [...] φυσικά χρησιμοποιώ και πολλές άλλες μεθόδους. Χρειάζεται ένας συνδυασμός [...] για να καλυφθεί όλο αυτό το φάσμα μέσα στο οποίο παράγεται το έργο τέχνης, το οποίο είναι κοινωνικό, είναι θρησκευτικό, [...] είναι φιλοσοφικό, χρειάζεται να το προσεγγίσει κανείς από όλες αυτές τις πλευρές για να υπάρχει μια πληρότητα». (1014 – 1020)). Επιλέγουν, λοιπόν, διάφορες προσεγγίσεις των έργων: εκτός από την ιστορική

και την μορφολογική προσέγγιση ενδιαφέρονται για μια κοινωνική προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης (Βλ. **A, B, Γ, E, Z**) και των λειτουργιών της τέχνης μέσα σε αυτό το πλαίσιο (**B**: 274 – 276, 352 – 356), την εικονολογική ανάλυση (Βλ. **B, Z**), τη θεωρία της πρόσληψης (Βλ. **B, E**), αλλά και την επιλογή του υλικού για τη διαμόρφωση μιας «γλώσσας της τέχνης» (**A**: «το μήνυμα της τέχνης βρίσκεται στην ύλη της, που είναι η ιδιαιτερότητα της γλώσσας της» (724 – 725), «Δεν με ενδιαφέρει τόσο η κοινωνιολογία του έργου, το θέμα, αν από εκεί μπορεί κανείς να βγάλει συμπεράσματα της κοινωνίας, της ιστορίας, του πολιτισμού της εποχής – αυτά τα συμπεράσματα προσπαθώ να τα βρω πρώτα στο ίδιο το υλικό. Το πώς στρώνει ο καλλιτέχνης το χρώμα, πώς βάζει τη γραμμή, την πινελιά» (737 – 741)).

Η οργάνωση του υλικού τους συχνά διαφοροποιείται με βάση την προσέγγιση που επιχειρούν ή το ακροατήριό τους (**B**: «Είναι διαφορετικά τα πράγματα αν έχω ένα κοινό μικρής ηλικίας ή φοιτητών π.χ. της αρχιτεκτονικής ή της ιστορίας της τέχνης, ή αν έχω ένα γενικό κοινό. Προσωπικά πιστεύω ότι ούτως ή άλλως το κοινό πρέπει να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη» (323 – 326), **Γ**: «Εξαρτάται από το περιεχόμενο του μαθήματος και από τον διδάσκοντα. Σε ό,τι αφορά εμένα, ανάλογα με το τι έχω να διδάξω, προετοιμάζω [...] το υλικό» (558 – 559)). Επιζητούν ακόμη – πέρα από την ακρίβεια των πληροφοριών – σωστή και διαρκή διασταύρωση και επικαιροποίηση των στοιχείων τους (**B**: «ενημερώνουμε το βιογραφικό του [καλλιτέχνη] μια φορά το χρόνο για να μπορούμε να παρακολουθούμε την πορεία του και να συμπληρώνουμε γενικότερα και με ό,τι έχει να κάνει και με τις εκθέσεις του ή με ό,τι μπορεί να έχει εκδώσει ο ίδιος – ο καλλιτέχνης για εμάς δεν είναι μόνο για το συγκεκριμένο έργο» (208 – 212), **E**: «πολλές φορές τα στοιχεία τα οποία έχουμε στη διάθεσή μας δεν είναι επικαιροποιημένα. Αυτό είναι ένα από τα θέματα της σύγχρονης τέχνης, αλλά ισχύει και για παλαιότερα έργα και καλλιτέχνες, γιατί η βιβλιογραφία [...] για έναν αποθανόντα καλλιτέχνη κι αυτή συνεχώς εξελίσσεται, δεν σημαίνει ότι επειδή ο καλλιτέχνης πέθανε σταματάει εκεί» (929 – 933)), και γενικότερα την διασύνδεση των πηγών τους (**B**: ««Το ζήτημα είναι αν στην εποχή μας μπορούμε να έχουμε την πρόσβαση στο υλικό και αυτά τα πράγματα να διασυνδέονται» (463-464), .

Τους ερευνητές απασχολούν, ακόμη, πιο εξειδικευμένα ζητήματα, όπως η «μερικότητα» των απαντήσεων που κάθε φορά προκύπτουν (**B**: «δεν τελειώνουν αυτά τα πράγματα, γι' αυτό και δεν τελειώνει η ιστορία της τέχνης [...] Κάθε φορά μπορεί κανείς να συνθέσει, και θα είναι βέβαια σοβαρή ή λιγότερο σοβαρή σύνθεση, ανάλογα με την τεκμηρίωση» (383 – 387), **Z**: «Ένα αξίωμα στην έρευνά μας και στην

*προσέγγιση των πραγμάτων είναι ότι βλέπουμε ό,τι ζέρουμε» (1025 – 1027)), και τις επιρροές που ασκεί στα πρωτογενή μηνύματα του έργου ένα πλαίσιο αναφοράς όπου κυριαρχεί ο λόγος (**Δ**: «Ζούμε σε μια λογοκρατούμενη εποχή, υπάρχει ένας ιμπεριαλισμός του λόγου ο οποίος θέλει να απορροφήσει τα πάντα και διεκδικεί να αφομοιώσει τα πάντα»(734- 735), **Z**: «είχε κατά κάποιον τρόπο ξεστράτσει η Ιστορία της Τέχνης στην περιγραφή» (1008 – 1009)).*

4.2.γ Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Επιχειρώντας, στην Εισαγωγή του υπό εξέταση βιβλίου του, μια ομαδοποίηση των αντικειμένων της ερμηνείας μιας εικόνας, των τύπων ερμηνείας, των αντίστοιχων εφοδίων που απαιτούνται και των μέσων ελέγχου της⁹³, ο Panofsky δημιουργεί έναν πίνακα. (βλ. Πιν. 5), στον οποίο οι πληροφορίες για την εικόνα μοιάζουν να ξεκινούν από έναν βασικό πυρήνα χαρακτηριστικών, και αναπτύσσονται σε διάφορα επίπεδα συσχετίσεων. Παρ'ότι η ανάλυσή του διέπεται από τις αρχές της εικονογραφίας, που εστιάζει περισσότερο στο θέμα ή τη σημασία των έργων τέχνης και λιγότερο στη μορφή τους, οι σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στα διάφορα επίπεδα ερμηνείας και το αντίστοιχο υλικό που χρησιμοποιούν, είναι ενδεικτικές της χρήσης και του εύρους των πηγών (πέρα από την εικόνα) που χρησιμοποιούνται από τους συγγραφείς των κειμένων που επιλέξαμε και τους ερευνητές με τους οποίους συνομιλήσαμε. Αν εστιάσουμε στις δυο τελευταίες στήλες, μπορούμε να διαπιστώσουμε το εύρος των εργαλείων («εφοδίων») που μπορούν να φανούν χρήσιμα στον ερευνητή της ιστορίας της τέχνης, βλέποντας, σχηματοποιημένα, τα **πεδία** στα οποία μπορεί να κινείται,

Σε πρώτο επίπεδο, είναι απαραίτητη η εξοικείωση με το υπό εξέταση θέμα, μέσα από την επαφή με το πρωτογενές υλικό και κυρίως την **εικόνα** και πρωτίστως μέσα από την ένταξη της εικόνας σε ένα **ιστορικό πλαίσιο**, που ο Panofsky αποκαλεί πρακτική πείρα (οικειότητα με τα **αντικείμενα** και τα **περιστατικά**).

Σε δεύτερο επίπεδο, χρειάζεται εξοικείωση με συγκεκριμένα θέματα και έννοιες που σχετίζονται στενότερα με την εξέλιξη της Θεωρίας και Ιστορίας της τέχνης (ο Panofsky κάνει λόγο για γνώση των φιλολογικών πηγών) (Δευτεροβάθμιο ή συμβατικό θέμα).

Για να μπορούμε, όμως, να έχουμε μια όσο το δυνατόν πληρέστερη προσέγγιση, χρειάζεται και ένα τρίτο επίπεδο, εξοικείωσης με τις βασικές τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος (έχουμε ήδη επισημάνει διάφορες αναφορές των κειμένων στην εξέλιξη των φιλοσοφικών και επιστημονικών ιδεών, του Δυτικού λογοτεχνικού κανόνα κ.ο.κ.) που επηρεάζονται από την προσωπική κοσμοθεωρία του κάθε ερευνητή («συμβολικές» αξίες/ εγγενής σημασία ή περιεχόμενο).

⁹³ Panofsky, 1991: 38 – 9.

ΠΙΝΑΚΑΣ 5

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ	ΕΡΜΗΝΕΙΑ	ΕΦΟΔΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ	ΜΕΣΑ ΕΛΕΓΧΟΥ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ
1. Πρωτοβάθμιο ή φυσικό θέμα (καλλιτεχνικά μοτίβα)	Προεικονογραφική περιγραφή (και ψευδομορφολογική ανάλυση)	Πρακτική πείρα (οικειότητα με τα αντικείμενα και τα περιστατικά)	Ιστορία του ύφους (μελέτη του τρόπου με τον οποίο, σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες, τα αντικείμενα και τα περιστατικά εκφράζονταν από μορφές)
2. Δευτεροβάθμιο ή συμβατικό θέμα (εικόνες, ιστορίες, αλληγορίες)	Εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια	Γνώση των φιλολογικών πηγών (οικειότητα με συγκεκριμένα θέματα και έννοιες)	Ιστορία των τύπων (μελέτη του τρόπου με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, συγκεκριμένα θέματα ή έννοιες εκφράζονταν από αντικείμενα ή περιστατικά)
3. Εγγενής σημασία ή περιεχόμενο («συμβολικές» αξίες)	Εικονογραφική ερμηνεία με τη βαθύτερη έννοια (Εικονογραφική σύνθεση)	Συνθετική διαίσθηση (οικειότητα με τις βασικές τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος), επηρεασμένη καθοριστικά από την προσωπική ψυχολογία και κοσμοθεωρία	Ιστορία των πολιτισμικών συμπτωμάτων ή συμβόλων ενγένει (μελέτη του τρόπου με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, οι βασικές τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος εκφράζονταν από συγκεκριμένα θέματα και έννοιες)

Πηγή: Panofsky, 1991: 38- 9.

Ι
Σ
Τ
Ο
Ρ
Ι
Α

Τ
Η
Σ

Π
Α
Ρ
Α
Δ
Ο
Σ
Η
Σ

Αναφερόμενος, τέλος, στα μέσα ελέγχου της ερμηνείας, και την απαραίτητη εξοικείωση με την ιστορία πρωτίστως του ύφους, δευτερευόντως των τύπων και τέλος των πολιτισμικών συμπτωμάτων ή συμβόλων εν γένει, ο Panofsky εισάγει και την αναγκαιότητα αποστασιοποίησης ακόμη και από τα τρία αυτά επίπεδα ανάλυσης, και ένταξής τους σε ένα κριτικό πλαίσιο. Αν και ο ίδιος διαχωρίζει την δική του ανάλυση των καλλιτεχνικών μοτίβων και των συνδυασμών τους από μια μορφική ανάλυση με την αυστηρή έννοια του όρου, στο πρωτοβάθμιο επίπεδο θα μπορούσαμε – με βάση τα κείμενα που έχουμε επιλέξει – να εντάξουμε και την μορφολογική ανάλυση των εικόνων που επιχειρείται από τους συγγραφείς και ερευνητές που εξετάζουμε, η οποία «επενδύεται», στη συνέχεια, με επιστρώσεις νοήματος και τις αντίστοιχες συσχετίσεις ανάμεσα σε αυτές.

Είναι επίσης σημαντικό πως, παρ' ότι κάθε προσέγγιση φέρει την δική της, ξεχωριστή σφραγίδα, και το κειμενικό αποτέλεσμα μπορεί να διαφέρει ριζικά από τον ένα συγγραφέα στον άλλο, τα λεγόμενά τους εκ των πραγμάτων τροφοδοτούνται από την ιστορία της παράδοσης (και της Ιστορίας της Τέχνης), και με την σειρά τους την τροφοδοτούν, εξαρτώμενα εξίσου από αυτήν όσο και από τον υποκειμενικό «εξοπλισμό» των ερευνητών.

Η σχηματοποίηση του Panofsky - αν και χαρακτηρίζεται από την προσέγγιση που ο ίδιος επιλέγει - μπορεί να μας προσφέρει ένα πλαίσιο κατανόησης του ευρύτερου τρόπου εργασίας του ιστορικού της τέχνης, των επιπέδων ερμηνείας που δημιουργεί, και των απαραίτητων εφοδίων του.

Επιχειρώντας, ακόμη, μια κατηγοριοποίηση των **βασικών λειτουργιών** που παρατηρούμε να λαμβάνουν χώρα, τόσο στα κείμενα που επιλέξαμε όσο και στην πρακτική των έξι ερευνητών με τους οποίους συνομιλήσαμε (όπως προκύπτει από τις συνεντεύξεις τους), μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τον διαχωρισμό του Unsworth των βασικών ερευνητικών αρχών για τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Των μεθόδων/λειτουργιών, δηλαδή, που οι ερευνητές των ανθρωπιστικών επιστημών χρησιμοποιούν από κοινού. Όπως ο ίδιος τονίζει, αυτές οι βασικές λειτουργίες

παρουσιάζονται ανεξάρτητα από θεωρητικούς προσανατολισμούς, και αποτελούν τη βάση για θέσεις, δηλώσεις και ερμηνείες σε πιο σύνθετο βαθμό⁹⁴.

Οι αρχές αυτές είναι: **Ανακάλυψη (Discovering)**, **Υπομνηματισμός/Επισημείωση (Annotating)**, **Σύγκριση (Comparing)**, **Αναφορά (Referring)**, **Δειγματοληψία (Sampling)**, **Επεξήγηση (Illustrating)**, **Αναπαράσταση/Απεικόνιση (Representing)**, και σε αυτές μπορεί να ενταχθεί κάθε δραστηριότητα από όσες έχουμε προαναφέρει στην ανάλυση των κειμένων και των συνεντεύξεων, τόσο ως προς την χρήση της εικόνας όσο και των βιβλιογραφικών αναφορών.

Το σύνολο αυτών των αρχών, σύμφωνα με τον Unsworth θα μπορούσε, μάλιστα, να αποτελέσει τη βάση εκείνη για την δημιουργία και διαχείριση των κατάλληλων εργαλείων στην ψηφιακή εφαρμογή των ανθρωπιστικών επιστημών, και συγκεκριμένα στην έρευνα που βασίζεται στην δικτυωμένη ψηφιακή πληροφορία^{95 96}.

Δυο παρατηρήσεις του, όμως, παρουσιάζουν ξεχωριστό ενδιαφέρον: πρώτον, η σημασία της **σταθερότητας στην Αναφορά**, γεγονός που ο ίδιος συνδέει με το παράδειγμα των ασταθών αναφορών στο Διαδίκτυο, και του φαινομένου των «νεκρών» ιστοσελίδων (Link rot) και δεύτερον, η σημασία της **δικτύωσης των πηγών και των εργαλείων, για την επίτευξη της Ανακάλυψης**. Με αφορμή αυτές τις παρατηρήσεις θα οδηγηθούμε σε ορισμένα συμπεράσματα για τις ανάγκες που προκύπτουν για την ιστορία της τέχνης στο ψηφιακό περιβάλλον.

⁹⁴ Unsworth, 2000. Ο Unsworth δηλώνει, πάντως, πως σε ορισμένες περιπτώσεις ενδέχεται κάποιες από τις συγκεκριμένες λειτουργίες να επικαλύπτονται από κάποιες άλλες.

⁹⁵ Unsworth, 2000.

⁹⁶ Ο ίδιος ο Unsworth ξεχωρίζει την Αναφορά και την Αναπαράσταση ως τις βασικότερες, συνδέοντάς τις, μάλιστα, με συγκεκριμένες λειτουργίες σε ιστοσελίδες για την Ιστορία της Τέχνης, όπως είναι το William Blake Archive (<http://www.blakearchive.org>).

5. Συμπεράσματα και Προοπτικές

Θέλοντας να οδηγηθούμε σε ορισμένα συμπεράσματα, σε ό,τι αφορά τις υποδομές που θα μπορούν να υποστηρίξουν αποτελεσματικά τις απαιτήσεις και απαραίτητες εργασίες των ερευνητών και τα χαρακτηριστικά τους, διαπιστώσαμε πως το πληροφοριακό σύμπαν για την ιστορία της τέχνης περιλαμβάνει τόσο διάφορες αναπαραστάσεις των αντικειμένων της (έργων τέχνης, ιστορικών αρχείων, κειμένων κ.ο.κ.), όσο και τις ιστορίες τους, τα πρόσωπα και τους οργανισμούς που εργάζονται πάνω σε αυτά τα αντικείμενα και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους, ενώ ενσωματώνει θεωρίες, ερμηνείες και γνώμες για αυτά τα αντικείμενα, και πληροφορία που χαρακτηρίζεται από ετερογένεια, συνθετότητα, ιστορικό προσανατολισμό, και συσσωρευτικό χαρακτήρα⁹⁷.

Η δημιουργία ενός τεχνικού πλαισίου για την έρευνα στην ιστορία της τέχνης είναι, ίσως, ευκολότερη από την ουσιαστική κατανόηση του τι πρέπει να δημιουργηθεί. Για την επίτευξη ποιών στόχων, λοιπόν, και με ποιόν τρόπο θα πρέπει να εξελιχθεί η χρήση των νέων τεχνολογιών με την πάροδο του χρόνου;

Αν και θεωρητικά τα ψηφιακά δεδομένα έχουν απεριόριστη διάρκεια ζωής, καθώς ο κώδικας που τα δημιουργεί δεν παλιώνει ο ίδιος, παρ' όλα αυτά για την επιβίωσή τους εξαρτώνται από τις διαδικασίες που τον αποθηκεύουν και τον εκτελούν. Με δεδομένο ότι αποτελούν, ουσιαστικά, φυσικά τεκμήρια – καθώς εξαρτώνται από τον κύκλο ζωής της εκάστοτε πλατφόρμας ή μηχανής στην οποία εδρεύουν – τα ψηφιακά μέσα υφίστανται αλλοιώσεις με την πάροδο του χρόνου, χρειάζεται να διατηρηθούν ανεξάρτητα από την πλατφόρμα τους.

⁹⁷ Constantopoulos, Dallas, 2008:3.

Όπως τονίζει η Pennock, είναι απαραίτητη η προσέγγιση του **κύκλου ζωής** τους, καθώς το ψηφιακό υλικό είναι ευπαθές και επιρρεπές σε διάφορες αλλαγές, λόγω των διάφορων τεχνολογικών εξελίξεων που έπονται της δημιουργίας του⁹⁸. Για τους Burnard και Short, ο κύκλος ζωής των ηλεκτρονικών πηγών πληροφόρησης για τις ανθρωπιστικές επιστήμες περιλαμβάνει τη δημιουργία, τη διαχείριση, τη διατήρηση και τέλος τη διασπορά και ανακάλυψή τους⁹⁹. Οι δραστηριότητες σε κάθε στάδιο του κύκλου ζωής επηρεάζουν την ικανότητά μας να διαχειριζόμαστε και να διατηρούμε το ψηφιακό υλικό, ενώ η επανάχρησή του είναι δυνατή μόνο με την διατήρησή του, ώστε να εξασφαλίζεται η αυθεντικότητα και η ακεραιότητά του.

Κοινός στόχος δεν μπορεί παρά να είναι η διαθεσιμότητα των ψηφιακών αρχείων, η μακροπρόθεσμη διατήρησή τους αλλά και η διαφύλαξη της χρησιμότητας που μπορεί να έχουν μετά από δεκαετίες¹⁰⁰. Σε αυτό το πλαίσιο, γίνεται φανερή η σημασία διατήρησης κάθε αρχείου στις διάφορες μορφές του (π.χ. αυθεντικό έργο, μικροφίλμ, ψηφιακή έκδοση των εικόνων του μικροφίλμ καθώς και του ίδιου του έργου κ.ο.κ.), η αλληλεπίδραση με καθεμία από τις οποίες δημιουργεί ασφαλώς μια διαφορετική ερμηνεία. Χρειάζεται, όμως, και η διατήρηση του εκάστοτε πλαισίου αναφοράς του¹⁰¹.

Από την άλλη, η διαρκής βελτίωση της γνώσης μας για θέματα της ιστορίας της τέχνης με την πάροδο του χρόνου, καθιστά απαραίτητη την *επιμέλεια* των δεδομένων, δηλαδή την διόρθωσή τους, την προσθήκη λειτουργικών και χρήσιμων συνδέσμων και τον υπομνηματισμό τους, που πρέπει είναι διαρκείς¹⁰². Προς το παρόν, φαίνεται να υπάρχει περιορισμένη κατανόηση της πραγματικής ετερογένειας στις πρακτικές διαχείρισης και διατήρησης των δεδομένων στην Ιστορία της Τέχνης. Η ενεργός διαχείριση και αξιολόγηση της ψηφιακής πληροφορίας σε όλη την διάρκεια του κύκλου ζωής της – με λίγα λόγια, η **ψηφιακή επιμέλεια**, είναι απαραίτητη για την διατήρηση και την προσθήκη αξίας σε ένα σώμα ψηφιακής πληροφορίας για τωρινή και μελλοντική χρήση. Η ποσότητα της πληροφορίας που μπορεί να καταστεί

⁹⁸ Pennock, 2006.

⁹⁹ Dallas, 1998

¹⁰⁰ Manoff, 2006.

¹⁰¹ Σχετικά με αυτή την διαπίστωση, άλλωστε, έχει ήδη δημιουργηθεί ένα αρχείο του Παγκόσμιου Ιστού, για την μελλοντική χρήση και την εξαγωγή συμπερασμάτων (The Internet Archive Wayback Machine: <http://www.archive.org/web/web.php>).

¹⁰² Giaretta, Weaver (ed.), 2005.

χρήσιμη απαιτεί, αντίστοιχα, συλλογή, διαχείριση, αποθήκευση, οργάνωση, πρόσβαση και ανάλυση των αντίστοιχων δεδομένων, τα οποία είναι ιδιαίτερα ετερογενή από πλευράς μορφής, οργάνωσης, ποιότητας και περιεχομένου, λόγω του μεγάλου αριθμού των εμπλεκόμενων φορέων και ιδρυμάτων.

Αν η ψηφιακή διατήρηση αποτελεί απαραίτητη συνθήκη για την επίτευξη των στόχων της ψηφιακής επιμέλειας, **εργαλεία** όπως είναι τα μεταδεδομένα διατήρησης, διάφορα πρότυπα μεταλειτουργικότητας και μοντέλα για τον κύκλο ζωής της πληροφορίας μπορούν να εξυπηρετήσουν και τους δύο αυτούς στόχους. Συγκεκριμένα, απαιτούνται πρότυπα μεταδεδομένων που θα μπορούν να επιτρέπουν περιγραφές τόσο του περιεχομένου όσο και του πλαισίου (context) των κειμένων, τα οποία θα μπορούν να δέχονται αυτόματη επεξεργασία, δημιουργώντας τις κατάλληλες συσχετίσεις¹⁰³. Ακόμη, χρειάζεται η δημιουργία των κατάλληλων εκείνων διαδικασιών που θα επιτρέπουν την εξαγωγή μεταδεδομένων (metadata extraction), και την ανάπτυξη γλωσσών που θα μπορούν να αναλύσουν τις δομές που παρουσιάζει ένα ψηφιακό αρχείο, καθώς και εργαλεία δημιουργίας αυτοματοποιημένων δεδομένων.

Οι Hyman και Renn οραματίζονται, χαρακτηριστικά, την μετατροπή όλων των δεδομένων σε μεταδεδομένα και όλων των τεκμηρίων σε παράθυρα, στο σύμπαν της γνώσης, με την χρήση συνδέσμων και τον εμπλουτισμό τους¹⁰⁴.

Η εφαρμογή υπολογιστικών τεχνικών σε μη δομημένα κείμενα φαίνεται να έχει σημαντικές προοπτικές, σε συνδυασμό με την αυτόματη ανάλυση εικόνων, ιδίως αν τα παραπάνω σχετιστούν με τη δημιουργία μεταδεδομένων¹⁰⁵. Έχουμε ήδη αναφερθεί στο γεγονός πως, αν και η αναζήτηση ψηφιακών εικόνων από αρχεία και συλλογές στον παγκόσμιο ιστό παραδοσιακά γινόταν με μεθόδους που βασίζονταν στο κείμενο, όσο οι συλλογές και οι χρήστες, αλλά και το μέγεθος των συλλογών, εξακολουθούν να αυξάνονται θα γίνεται όλο και πιο απαιτητική. Με την παραδοσιακή αναζήτηση, ο χρήστης μπορεί να δυσκολεύεται να καθορίσει την εικόνα την οποία αναζητά, να μιλά διαφορετική γλώσσα από αυτή που μιλούν οι υπεύθυνοι της ψηφιακής συλλογής, με την οποία ενδεχομένως περιγράφεται η υπό αναζήτηση εικόνα, ή ακόμη να αντιμετωπίζει μαθησιακές δυσκολίες που δυσχεραίνουν τη χρήση όρων

¹⁰³ Giaretta, Weaver (ed.), 2005.

¹⁰⁴ Hyman, Renn, 2007:7.

¹⁰⁵ Boonstra, 2006: 93.

ευρετηρίου. Τη λύση στα παραπάνω ενδέχεται να μπορεί να προσφέρει η δυνατότητα αναζήτησης εικόνων με βάση το περιεχόμενο (με βάση κριτήρια όπως το χρώμα, το σχήμα και η υφή), (Βλ. και το πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας) .

Κατανοώντας με μεγαλύτερη λεπτομέρεια τις διεπιστημονικές διαφορές και τις αληθινές απαιτήσεις των επιστημών, και ενθαρρύνοντας (μέσα και από την επαρκή χρηματοδότηση) την διεπιστημονική αλληλεπίδραση σε ζητήματα που αφορούν ιδιαίτερα την ιστορία της τέχνης, είναι δυνατό να οδηγηθούμε στην αναγκαία για το πεδίο αυτό διάδραση. Απαιτείται, ακόμη, η δημιουργία ενός κοινού πλαισίου για τις πολιτικές και τις διαδικασίες που πρέπει να ακολουθηθούν

Δυο λάθη θα ήταν σκόπιμο να αποφευχθούν: αφενός, η υπόθεση ότι μια προσέγγιση θα επαρκεί για όλες τις κατηγορίες περιεχομένου, καθώς οι διαφορετικές μορφές πληροφορίας, οι διαφορετικές προκλήσεις και το διαφορετικό κοινό στο οποίο απευθύνονται απαιτεί διαφορετικές δομές δεδομένων και υπολογιστικά εργαλεία. Αφετέρου, η υπόθεση ότι κάθε κατηγορία περιεχομένου επιζητά μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση, καθώς υπάρχουν κοινά σημεία στις αρχιτεκτονικές συστημάτων για την διαχείριση μεγάλης ποσότητας πληροφορίας, στο νομικό και το οικονομικό πλαίσιο¹⁰⁶. Η ανάπτυξη των υποδομών περιεχομένου απαιτεί έναν ερευνητικό συνδυασμό εστίασης στην ιστορία της τέχνης και την πληροφορική¹⁰⁷. Είναι, ακόμη, σαφές πως απαιτούνται μορφές έρευνας με πολύ-επιστημονικό και διεπιστημονικό χαρακτήρα, ώστε να μπορούν να εξετάζονται με επάρκεια όλες οι θεωρητικοί και τεχνικοί παράμετροι, και η συστηματοποίηση των σχετικών ερευνητικών πρακτικών.

Για τους ερευνητές της ιστορίας της τέχνης που επιφυλάσσονται να υιοθετήσουν την μεθοδολογία και τις τεχνικές που σχετίζονται με την ψηφιακή τεχνολογία, χρειάζεται η ανάπτυξη πιο εύχρηστων και εφαρμόσιμων εργαλείων, καθώς το χάσμα ανάμεσα σε αυτούς και τους εξοικειωμένους με τις νέες δυνατότητες μπορεί να διευρυνθεί, κάτι που θα έχει σημαντικές επιπτώσεις στην επιστημονική ανάπτυξη¹⁰⁸. Αυτή η αναγκαιότητα σαφώς σχετίζεται και με την ανάπτυξη εύκολων στην χρήση διεπιφανειών (interfaces)¹⁰⁹, ενώ με τον τρόπο αυτό, η τεκμηρίωση των έργων τέχνης μπορεί να αλλάξει από μια παθητική ανασκόπηση σε ένα μέσον που μπορεί να

¹⁰⁶ Arms, Larsen,2007: 6.

¹⁰⁷ Arms, Larsen,2007: 13.

¹⁰⁸ Boonstra, 2006: 92

¹⁰⁹ Giaretta, Weaver (ed.), 2005: 16.

χρησιμοποιηθεί ενεργά από την επιστημονική κοινότητα αλλά και τους ίδιους τους καλλιτέχνες, και να καταστεί ουσιώδες μέρος του έργου τέχνης.

Με την δημιουργία δυναμικών αναπαραστάσεων της γνώσης, στις οποίες η διαδικασία της αναπαράστασης ενσωματώνει τον αναστοχασμό, με την θεώρηση κάθε τεκμηρίου – εν προκειμένω για την ιστορία της τέχνης – ως προβολή ενός μέρους ολόκληρου του σύμπαντος της γνώσης¹¹⁰, και την μετατροπή των χρηστών των νέων τεχνολογιών σε συμπαραγωγούς των πληροφοριών και του νοήματος που αξιοποιούν¹¹¹ (“prosumers”: producers & consumers), είναι δυνατή η δημιουργία ενός «σύμπαντος γνώσης» για την Ιστορία της Τέχνης στον Παγκόσμιο ιστό και όχι μόνο, σε αναλογία με την ανθρώπινη γνώση.

¹¹⁰ Hyman, Renn, 2007:9.

¹¹¹ Hyman, Renn, 2007:8.

Βιβλιογραφία:

Arms, W., Larsen, R. (2007), *The future of Scholarly Communication: Building the Infrastructure for Cyberscholarship*, Report of a workshop held in Phoenix, Arizona, April 17- 19, 2007

Boonstra, O., Breure, L., Doorn, P. (2006), *Past, present and Future of historical information science*, DANS, Amsterdam: 92 – 94.

Borgman, C. (2007) *Scholarship in the Digital Age: Information, Infrastructure, and the Internet*, Massachusetts: The MIT Press: pp. 1 – 47, 149 – 179.

Brunhofer, R. and Kropac, I.(2005), *Digital archives in a virtual world*, Proceedings of the XVI international conference of the Association for History and Computing, Amsterdam: Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences: 83 – 90.

Carr, R. (2006), *What Users Want: An Academic “Hybrid” Library Perspective*, Ariadne Issue 46, February 2006 (<http://www.ariadne.ac.uk/issue46/carr/intro.html>).

Constantopoulos, P., Doerr, M. (1995), *An Approach to Indexing Annotated Images*, στο Bearman, D. (ed.), *Multimedia Computer and Museums, Selected Papers from the Third ICHIM Conference*, Pittsburgh: Arcives & Museum Informatics: 278 – 293.

Constantopoulos, P., Dallas, C. (2008), Aspects of a digital curation agenda for cultural heritage, IEEE 2008 Conference on Distributed Human – Machine Systems – Paper # 130.

Cook, S. (2007), *Online Activity and Offline Community: Cultural Institutions and New Media Art*, στο Cameron, F., Kenderdine, S. (ed.) (2007), *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*: pp. 113 – 130.

Crane, G. (1998) *The Perseus Project and Beyond: How Building a Digital Library Challenges the humanities and Technology*, D- Lib Magazine, January 1998.

Crane, G., et al. (2001), *Drudgery and Deep Thought: Designing Digital Libraries for the Humanities*. Στο *Communications of the ACM* **44**(5)

Dallas, C. (1998), *Humanistic Research, Information Resources and Electronic Communication*, στο <http://library.panteion.gr:8080/dspace/bitstream/123456789/792/1/dallas+2.pdf>

Δάλλας, Κ. (2000), *Ηλεκτρονικές πηγές στην αρχαιολογία και στην ιστορία της τέχνης: προοπτικές και προβλήματα για την έρευνα και την εκπαίδευση*, στο *Βιβλιοθήκες Τέχνης: Ο Ρόλος και η Ιδιαιτερότητά τους*, Αθήνα: Έκδοση της Βιβλιοθήκης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών: 130-141.

Dallas, C. (2007), *An Agency- oriented Approach to Digital Curation Theory and Practice*, in *International Cultural Heritage Informatics Meeting (ICHIM07): Proceedings*, J. Trant and D. Bearman (eds). Toronto: Archives & Museum Informatics.

Durran, J. (1997), *Art history, Scholarship and Image libraries: Realising the potential of the Digital Age*, LASIE, vol. 28, no.2: 14- 27.

Elam, B. (2006) *Readiness or avoidance: e – resources and the art historian*, *Collection Building*, Vol. 26, N.1 – 2007: 4 – 6.

Elkins, J. (1997), *What are we seeing, exactly?*, στο Cohen, K., Elkins, J., Aronberg Lavin, M., Macko, N., Schwartz, G., Siegfried, S., Stafford, B. (1997) *Digital Culture and the Practices of Art and Art History*, *The Art Bulletin*, Vol. 79, No.2: 191 – 198.

Ester, M. (1994), *Image use in Art – Historical Practice*, Proceedings of the third symposium on Gateways, gatekeepers, and roles in the information omniverse, Washington, D.C.: Association of Research Libraries: 71 - 76

Ester, M. (1995), *Specifics of Imaging Practice*, στο Bearman, D. (ed.), *Multimedia Computer and Museums, Selected Papers from the Third ICHIM Conference*, Pittsburgh: Arcives & Museum Informatics: 147 – 158.

Foster, H. (1996) *The Archive without Museums*, October, Vol. 77 (Summer, 1996): 97 - 119

Foster, H. (2002) *Archives of modern Art*, October, Vol. 99 (Winter, 2002): 81 – 95.

Gertz, J. (1995), *Digital Imaging and Preservation: Oversize Color Illustrations*, στο Bearman, D. (ed.), *Multimedia Computer and Museums, Selected Papers from the Third ICHIM Conference*, Pittsburgh: Arcives & Museum Informatics: 187 – 197.

Giaretta, D., Weaver H. (ed.) (2005) *Digital Curation and Preservation: Defining the research agenda for the next decade*, Report of the Warwick Workshop – 7 & 8 November 2005.

Graham, B. (2007), *Redefining Digital Art: Disrupting Borders*, στο Cameron, F., Kenderdine, S. (ed.) (2007), *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*: 93 – 111

Graham, M. (2004) *Enhancing Visual Resources for Searching and Retrieval – Is Content-based image Retrieval a Solution?*, Literary and Linguistic Computing, Vol. 19, No. 3

Grau, O. (2003) *The Database of virtual art: for an expanded concept of documentation*, Proceedings of ICHIM, 2003, Cultural Institutions and digital technology, Paris: Ecole du Louvre.

Hughes, L.M.(2004), *Digitizing collections : strategic issues for the information manager*, London: Facet Publishing: 3 – 30.

Hyman, M., Renn, J. (2007), *From Research Challenges of the Humanities to the Epistemic Web (Web 3.0.)*, στο *Building the Infrastructure for Cyberscholarship: The future of scholarly communication* Workshop, Phoenix: April 17- 19/ 2007.

Keene, S. (2005), *Fragments of the World: Uses of Museum Collections*, Oxford: Elsevier – Butterworth – Heinemann: 46 – 81, 138 – 188.

Kiernan, K., Rhyne, Ch., Spronk, R. (2001) *Digital Imagery for Works of Art* Workshop report of the Co – Chairs, Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, November 19 and 20, 2001.

Kraemer, H. (2007), *Art Is Redeemed, Mystery is Gone: the Documentation of contemporary Art*, στο Cameron, F., Kenderdine, S. (ed.) (2007), *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*: pp. 193 – 222.

Lavin, M. A. (1997), *Making Computers Work for the History of Art*, στο Cohen, K., Elkins, J., Aronberg Lavin, M., Macko, N., Schwartz, G., Siegfried, S., Stafford, B. (1997) *Digital Culture and the Practices of Art and Art History*, *The Art Bulletin*, Vol. 79, No.2: 198 - 201.

Llewellyn, N. (1997), *The history of western art history* , στο Michael Bentley (ed.) *Companion to Historiography*, London: Routledge: pp.828- 848

Manoff, M. (2006) *The Materiality of Digital Collections: Theoretical and Historical Perspectives*, *Libraries and the Academy* - Volume 6, Number 3, July 2006, pp. 311-325

McCarty, W. *Humanities Computing*, στο Drake, M. (ed) (2003) *Encyclopedia of Library and Information Science*, Vol. 2, London: CRC Press: 1224 – 1235.

Musalem, A. (1995), *A Multimedial Database System: Managing a Virtual Collection of Art and Architectural Works*, στο Bearman, D. (ed.), *Multimedia Computer and Museums, Selected Papers from the Third ICHIM Conference*, Pittsburgh: Arcives & Museum Informatics: 39 – 56.

Pearce, S. (2002) *Μουσεία, αντικείμενα και συλλογές*, Μτφ. Λ.Γυιόκα, Α. Καζάζης, Π. Μπίκας, Θεσσαλονίκη: Βάνιας: 133 – 171.

Pennock, M. (2006) *Digital Curation and the Management of Digital Library Cultural Heritage Resources*, Article for Local Studies Librarian, December 2006,

Rinalducci, J. (2004) *Evaluation Criteria for Scholarly Research Offered by Art Museum Library Websites*. A Master's Paper for the M.S. in L.S. degree. July, 2004. Advisor: David Carr, Chapel Hill: University of North Carolina: 46 – 57.

Sandore, B. (1998), *Findings of the Instructor/ Student Survey*, στο Stephenson, C., McClung, P. (ed.) (1998), *Delivering Digital Images: Cultural Heritage Resources for Education*, The Museum Educational Site Licensing (MESL) Project, Volume 1, Los Angeles: The Getty Information institute: 100 – 121.

Schulz, E., *Notes on the history of collecting and of museums*, στο Pearce, S. (1994) *Interpreting Objects and Collections*, London: Routledge: pp.175 – 187.

Schwartz, G. (1997), *Digital Imagery and User – defined Art*, στο Cohen, K., Elkins, J., Aronberg Lavin, M., Macko, N., Schwartz, G., Siegfried, S., Stafford, B. (1997) *Digital Culture and the Practices of Art and Art History*, The Art Bulletin, Vol. 79, No.2: 206 - 208.

Skidmore, C., Dowie, S., (1999) *Camera Lucida: AMICO in an Art History Classroom*, Museums and the Web

Sledge, J. (1995), *Points of View*, στο Bearman, D. (ed.), *Multimedia Computer and Museums, Selected Papers from the Third ICHIM Conference*, Pittsburgh: Arcives &

Sledge, J. (1997), *Luminous Links: Providing Museum Information to the Public*, Proceedings of the CIDOC Annual Meeting, 1997 (Nürnberg, 7-11 September 1997): 211-216.

Stafford, B.M. (1997), *Educating Digiterati*, στο Cohen, K., Elkins, J., Aronberg Lavin, M., Macko, N., Schwartz, G., Siegfried, S., Stafford, B. (1997) *Digital Culture and the Practices of Art and Art History*, The Art Bulletin, Vol. 79, No.2: 214 – 216.

Stephenson, C., McClung, P. (ed.) (1998), *Delivering Digital Images: Cultural Heritage Resources for Education*, The Museum Educational Site Licensing (MESL) Project, Volume 1, Los Angeles: The Getty Information institute: 1- 8, 37- 47, 88- 121.

Trant, J. (2004), *Image Retrieval Benchmark Database Service: A Needs Assessment and Preliminary Development Plan*, Canada: Archives & Museum Informatics

Unsworth, J. (2000), *Scholarly Primitives: what methods do humanities researchers have in common, and how might our tools reflect this?* Symposium on "Humanities Computing: formal methods, experimental practice", King's College, London, May 13, 2000 (στο <http://www3.isrl.uiuc.edu/~unsworth/Kings.5-00/primitives.html>)

Van Den Broek, E., et al. (2005), *Content- Based Art - Retrieval (C- BAR)*, Proceedings of the XVI international conference of the Association for History and Computing, Amsterdam: Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences: 70 – 77.

Van Der Starre, J. (1995), *Ceci n'est pas une pipe: Indexing of Images*, στο Bearman, D. (ed.), *Multimedia Computer and Museums, Selected Papers from the Third ICHIM Conference*, Pittsburgh: Arcives & Museum Informatics: 267 – 277.

William Vaughan (2003), *History of Art in the digital Age: Problems and Possibilities*, στο zeitenblicke 2, Nr. 1 [08.05.2003] (<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/01/vaughan/index.html>)

Ward, A. et al.(2002) *Enhancing a Historical Digital Art Collection: Evaluation of Content- Based Image Retrieval on Collage*, στο Bentkowska – Kafel, A. et al. (ed.) *Digital Art History*, Bristol: Intellect.

Επιλογή βιβλιογραφίας για το 4^ο Κεφάλαιο:

Αργκάν, Τζ. Κ.(2002) *Η μοντέρνα τέχνη*, Μτφ. Λ. Παπαδημήτρη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης: 82 – 110
(Κεφ. 2/ Η πραγματικότητα και η συνείδηση)

Baudelaire, Ch.(1983 [1962]) *Curiosités esthétiques. L' Art romantique*. Paris: Editions Garnier: 88 – 90
(απόσπασμα από το κεφ. 2 “Le Musée Classique du Bazar Bonne – Nouvelle”)

Boardman,J. (1982) *Ελληνική Πλαστική: αρχαϊκή περίοδος*, Μτφ. Ε. Σημαντώνη-Μπουρνιά. Αθήνα: Καρδαμίτσας: 185 – 232
(«Ο αυστηρός ρυθμός/ 500 – 450 π.Χ.»)

Γκούντμαν, Ν. (2005) *Γλώσσες της Τέχνης*, Μτφ. Π. Βλαγκόπουλος. Αθήνα: Εκκρεμές: 13 – 73
(«κεφ.1/ Ανακατασκευή της πραγματικότητας»)

Gombrich, E.H. (1985) *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*. London: Phaidon Press: 1 – 11, 143 – 159
(“Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form”, “The Vogue of Abstract Art”, “Illusion and Visual Deadlock”)

Greenberg, Cl. (2006) *Art and Culture*. Boston: Beacon Press: 3 – 21
(“Avant- Garde and Kitsch”)

Krauss, R. (2002) *The Originality of the Avant – Garde and Other Modernist Myths*.
Cambridge and London: The MIT Press: 87 – 118
(“The Photographic Conditions of Surrealism”)

Lévi – Strauss, Cl. (1991) *Ανθρωπολογία και Μύθος: Λόγοι που εκφώνησα, υποσχέσεις που έδωσα, 1951 – 1982 II ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΑ*, Μτφ. Δ. Δεμερτζή. Αθήνα: Καρδαμίτσας: 125 – 138
(«IV. Ο δρόμος των προσωπίδων/ έτος 1971- 1972»)

Panofsky, E. (1991) *Μελέτες εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Μτφ. Α. Παππάς. Αθήνα: Νεφέλη: 23 – 63, 121 – 174
(Εισαγωγή, «Ο γερο – Χρόνος»)

Φουκώ, Μ. (2004) *Η ζωγραφική του Μανέ*, Μτφ. Π. Καπόλα, Γ. Κουζέλης. Αθήνα: Νήσος.

Wölfflin, H. (1932) *Principles of Art History: The problem of the development of style in later art*, Trans. M.D. Hottinger. New York: Dover Publications: 1 – 17, 73 – 106
(Introduction, “Plane and Recession”)

παράρτημα

οι συνεντεύξεις

1 **Συνεντεύξεις με έξι Ιστορικούς της Τέχνης και μια Διευθύντρια**
2 **Βιβλιοθήκης Τέχνης (Μάιος – Ιούνιος 2008)**

3
4 **A (Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης)**

5
6 A : Δεν μπορεί να γίνει Ιστορία της Τέχνης χωρίς την εικόνα. Εγώ για την ώρα
7 προσπαθώ με τα slides, όπως ήταν ο παλιός τρόπος. Υποθέτω ότι ο νέος τρόπος θα
8 είναι πιο αποτελεσματικός, πιο γρήγορος, ελπίζω ότι θα κάνει οικονομία χρόνου όταν
9 θα καταφέρω να «μπω» εκεί, και ίσως μου δώσει καλύτερη ποιότητα στην εικόνα. Το
10 υλικό μου είναι δυο ειδών: από τη μια πλευρά έχω τις εικόνες, τις οποίες μπορεί να
11 μη διαθέτω, η να τις διαθέτω δύσκολα, η ευκαιριακά, ή να πέσουν στα χέρια μου, ας
12 πούμε, slides που δεν τα περίμενα, ή να βρω εικόνες στα βιβλία και να τα πάω στο
13 φωτογράφο να τα φωτογραφίσω για να έχω slides. Τα slides με βοηθούν για να πω
14 αυτό που θέλω. Το ιδανικό για εμένα θα ήταν να είχα όλων των ζωγράφων το corpus
15 σε εικόνα που να μπορεί να προβάλλεται, θα ήταν καταπληκτικό να μπορούσα να
16 επιλέξω – γιατί δεν μπορείς να τα δείξεις όλα τα έργα των ζωγράφων, αλλά υπάρχουν
17 στοιχεία είτε τα ίδια τα έργα είτε άλλα πράγματα που μπορεί να συμβαίνουν εκείνη
18 την εποχή. Μπορεί δηλαδή να θέλω να προβάλλω μια γκραβούρα της εποχής που να
19 την έχει κάνει κάποιος άλλος, για να συγκρίνω κάτι, ή ένα φυλλάδιο της εποχής
20 εικονογραφημένο που κι αυτό έχει μια λειτουργία την εποχή εκείνη, ή ένα
21 πρωτοσέλιδο μιας εφημερίδας και μια φωτογραφία. Π.χ. πέφτουν βόμβες στην
22 Γκερνίκα, θα το δει ο Πικάσσο στην “Le soir”, ας πούμε, στο Παρίσι. Αυτό που
23 βλέπει ο Πικάσσο και ξεκινάει η όλη περιπέτεια της Γκερνίκα που είναι τεράστια,
24 περιλαμβάνει και το πρωτοσέλιδο της εφημερίδας. Ή η εκτέλεση του Μαξιμιλιανού,
25 του αυτοκράτορα του Μεξικό στο 19^ο αιώνα, που θα κάνει το έργο ο Μανέ μετά, me
26 ενδιαφέρει πώς είναι στην εφημερίδα, αφού πλέον υπάρχουν φωτογραφίες. Ή για τη
27 Γαλλική Επανάσταση, υπάρχουν γκραβούρες λαϊκές που η σχέση τους με τη μεγάλη
28 ζωγραφική μπορεί να είναι πάρα πολύ ενδιαφέρουσα: οι διαφορές τους, οι
29 ομοιότητες, ο τρόπος που αφηγούνται, εάν η γλώσσα τους είναι ισχυρή γιατί είναι
30 λαϊκή ή γιατί έχει μεγάλη διάδοση στον κόσμο, και μερικοί από αυτούς που βλέπουν
31 αυτά τα φυλλάδια, έστω και μια ανώτερη τάξη, θα πάει και στο salon, θα δει την
32 επίσημη έκθεση της Ακαδημίας. Τα μάτια τους όμως διαμορφώνονται από τα πάντα,
33 και από τις λαϊκές γκραβούρες, π.χ. Δηλαδή δεν είναι μόνο τα έργα των καλλιτεχνών,
34 είναι και μια άλλη εικονογραφία η οποία υπάρχει. Τουλάχιστον την βρίσκω στα
35 βιβλία, θα ήταν ευχής έργον να μπορεί κανείς να την αναπαράγει και να την
36 προβάλλει.

37
38 Άποψή μου είναι ότι το ίδιο το έργο σου υποβάλλει τον τρόπο προσέγγισης: ένα έργο
39 μπορεί να χρειάζεται έναν, δυο, τρεις, πέντε τρόπους προσέγγισης, ή να είναι πιο
40 ενδιαφέρον ο ένας τρόπος προσέγγισης και οι άλλοι να έρχονται ως βοηθητικοί. Δεν
41 τα προσεγγίζω όλα με τον ίδιο τρόπο, άρον-άρον, «υποχρεώνοντάς» τα να
42 υπακούσουν σε μια άποψη, σε μια σχολή Ιστορίας της Τέχνης. Άλλο έργο, για
43 παράδειγμα, θα είχε εξαιρετικό ενδιαφέρον μορφολογικά, η μορφολογία πάντα
44 μιλάει, τώρα το τι λέει είναι το θέμα, αν μιλάει και αυτά που λέει έχουν σχέση με την
45 πολιτική, τότε θα κάνω και μια πολιτική προσέγγιση, ή με την κοινωνιολογία, με την
46 οικονομία, την ψυχολογία ή την ψυχανάλυση – δεν ξέρω τι μπορεί να χρειαστεί, αλλά
47 το ίδιο το έργο θα μου τα υποβάλλει. Οπότε εγώ ως ιστορικός μπορεί να ερευνώ και
48 να φτιάχνεται τελικά η γνώση μου, ας πούμε, ως μια διαδοχή γεγονότων, παραγόντων
49 κλπ., αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι σου επιτρέπεται να αποσιωπήσεις ορισμένα έργα, ή

50 να προβάλλεις ορισμένα άλλα περισσότερο. Είναι αυτή η διαλεκτική σχέση των
51 εικόνων που έχω και των τρόπων προσέγγισης, με καθοριστική, όμως, πάντα την
52 απόλυτη αξία του έργου: το έργο είναι το κυρίαρχο εκεί. Εμείς είμαστε αναγνώστες,
53 θεατές αυτών των πραγμάτων. Έχεις τον δημιουργό, το έργο, τους θεατές του – σε
54 όλους τους καιρούς, όσοι το προσέγγισαν μετά. Ε, όλο αυτό είναι ένα πράγμα το
55 οποίο πρέπει να «χτίζεται». Γι' αυτό δεν μπορώ να πω ότι «με αυτό τον τρόπο
56 ξεκινάω, με αυτό τον τρόπο δουλεύω». Θα μου τα υπαγορεύσει το ίδιο το έργο, θα
57 μου δημιουργήσει απορίες, και από τις απορίες αυτές θα πάω να το ερευνήσω. Θα το
58 ερευνήσω θεωρητικά, αλλά αν μου προκύψουν προβλήματα καθαρά ιστορικά ή
59 κοινωνιολογικά ή πολιτικά, πρέπει να το ερευνήσω και προς αυτές τις κατευθύνσεις.
60 Σύμφωνα με την εποχή, δηλαδή, και τους παράγοντες που το καθορίζουν το έργο. Για
61 να μιλήσει η μορφολογία.

62
63 Είναι απεριόριστο το υλικό που μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει, και ο τρόπος που
64 θα το κάνει. Με ορισμένους συναδέλφους μοιάζω, μερικοί από εμάς έχουν κοινές
65 αρχές, ας πούμε. Με άλλους όχι. Άλλοι μπορεί να στηριχθούν πάρα πολύ μόνο στην
66 μορφή, και να δουν την εξέλιξή της, και να το θεωρούν αυτό μια πιο αυτόνομη ζωή –
67 οι πιο παλιές σχολές ήταν αυτές, των φορμαλιστών. Οι φορμαλιστές μπορεί σήμερα
68 να μην κάνουν φορμαλισμό, γιατί δεν καταλαβαίνεις τον σκοπό που εξυπηρετεί ώρες
69 ώρες, αλλά ήταν πάρα πολύ χρήσιμος την ώρα που συνέβη. Δηλαδή δεν διαγράφεις
70 μια σχολή και μια προσέγγιση επειδή πέρασε ο καιρός της ή οι λόγοι για τους οποίους
71 δημιουργήθηκε, παρήκμασε, βγήκαν άλλες σχολές και την ξεπέρασαν. Διότι κάθε μια
72 από αυτές έχει κάτι να προσφέρει. Κι ας πέρασε, κι ας μην είσαι φανατικός οπαδός
73 της. Σου δίνει πράγματα, σου αφήνει εργαλεία προσέγγισης, πάντα των έργων –
74 Ιστορία Τέχνης κάνεις. Αλλά επειδή η τέχνη είναι ζωή, καταλαβαίνεις ότι ό,τι αφορά
75 την ζωή αφορά και την τέχνη.

76
77 Δεν σημαίνει ότι οι ομοιότητες ή οι διαφορές χαρακτηρίζουν άρον- άρον τα υπέρ και
78 τα κατά ενός έργου, διότι είναι και θέμα κριτηρίων, και τα κριτήρια τα βάζει η ίδια η
79 εποχή παραγωγής του έργου. Δηλαδή θα κατηγορήσεις π.χ. τον Πικάσο επειδή δεν
80 κάνει ρεαλισμό; Ή επειδή βάζει και τα δυο μάτια από την ίδια μεριά του προσώπου;
81 Να τον κατηγορήσεις ότι αυτό δεν είναι ρεαλιστικό; Μα αυτό θα ήταν αστείο. Πρέπει
82 να βρεις τα δικά του κριτήρια. Κάτι που είναι γεμάτο παγίδες, διότι είσαι διαρκώς
83 στον πειρασμό να κάνεις αναχρονισμούς: εμείς βλέπουμε αυτά τα πράγματα με τα
84 δικά μας μάτια τα σημερινά, ξέρουμε τη συνέχεια, τι έγινε μετά από αυτό.

85
86 Δεν πιστεύω ότι κανένας προηγείται της εποχής του: ο καθένας είναι παιδί της εποχής
87 του – άλλο ότι δεν θα εξηγήσεις ποτέ την ευφυΐα. Ποιος να εξηγήσει, δηλαδή, γιατί
88 π.χ. το έκανε ο Πικάσο και δεν το έκανε ο Μπρακ, ο α ή ο β. Γιατί δηλαδή ήταν ο
89 Μποντλέρ ένας μέγας ποιητής και δεν ήταν ένας άλλος στη θέση του. Μπορώ να
90 προσεγγίζω άπειρα χρόνια το έργο του Μποντλέρ με χίλιους τρόπους, αλλά δεν θα
91 μπορέσω ποτέ να σου εξηγήσω γιατί το έκανε αυτός αυτό και όχι ένας άλλος. Αυτό
92 που λέγεται ευφυΐα, δεν νομίζω ότι υπάρχει θεωρία που να μπορεί να το εξηγήσει.
93 Μπορούν να σου βρουν άπειρους άλλους παράγοντες για τους οποίους κάποιος
94 έφτασε σ' αυτή τη δημιουργία, ερμηνείες κοινωνικές, πολιτικές, προσωπικές,
95 βιογραφικές, ψυχολογικές κ.ο.κ., αλλά γιατί αυτός και όχι ο διπλανός του, δεν νομίζω
96 ότι θα το βρούμε ποτέ. Γι' αυτό το περιτριγυρίζεις σ' ένα κείμενο, είναι ένας τρόπος
97 μαρόκ να βλέπεις τα πράγματα, αλλά δεν το εξαντλείς. Διότι, πρώτα απ' όλα, τα
98 άλλα μάτια που θα το δούνε θα του δώσουν άλλες ερμηνείες, διότι θα' χουν άλλες
99 συνθήκες – κι εμείς τις ερμηνείες που δίνουμε τις καθορίζουν οι δικές μας συνθήκες,

100 δηλαδή η ιστορικότητα της δικής μας στιγμής. Η ιστορικότητα είναι το βασικό.
101 Χωρίς αυτό δεν πας πουθενά, μένεις την απορία: «προηγείται της εποχής του», «το
102 μετέρωρο της ιστορίας της τέχνης», «το αδιανόητο να το καταλάβει
103 κανείς»... Μπορείς να το καταλάβεις, αλλά δεν μπορείς να πεις γιατί αυτός και όχι
104 ένας άλλος. Όπως δεν υπάρχει θεωρία που να μπορεί να σου αποδείξει γιατί ένα έργο
105 είναι αριστούργημα και ένα άλλο είναι απλώς μέτριο, ή κακό. Όλους τους κανόνες,
106 δηλαδή, μπορεί να τους τηρήσει και το αριστούργημα και το κακό έργο. Το γιατί
107 τώρα ένα έργο επενεργεί έτσι στην εποχή του αλλά και μετά, είναι μια πολύ
108 μπερδεμένη ιστορία, εξαιρετικά σύνθετη.

109
110 Το ιδανικό είναι να κατανοήσεις τους ιστορικούς παράγοντες την ώρα της
111 δημιουργίας του και μετά των εποχών που το αγάπησαν, το μίσησαν, το πέταξαν, το
112 ανέδειξαν, το μιμήθηκαν κ.ο.κ. Απειρες εκδοχές της μετέπειτα ζωής του, αφού έχει
113 τελειώσει η δική του εποχή. Αλλά όλα αυτά με υποχρεωτικούς αναχρονισμούς, διότι
114 δεν μπορείς να κάνεις tabula rasa με βάση π.χ. τι έχεις μάθει, σκεφτεί, τι έχουν
115 σκεφτεί άλλοι κλπ. Πρέπει όμως να έχεις επίγνωση ότι είσαι διαρκώς στην παγίδα
116 των εύκολων αναχρονισμών – τουλάχιστον για τους εύκολους. Αν είναι να πέσεις
117 στην παγίδα, πέσε τουλάχιστον στους δύσκολους, που δεν πήρες χαμπάρι, ας πούμε.
118 Αλλά και πάλι αυτό το καθορίζει η ιστορικότητα της δικής σου στιγμής – οπότε και
119 αυτό μελετάται μετά. Έτσι τα βλέπω τα πράγματα, με αυτό τον τρόπο, γι' αυτό για
120 άλλον καλλιτέχνη ή για άλλο έργο κάνω αυτή την προσέγγιση, για άλλους άλλη,
121 κ.ο.κ.

122

123 **Οι ανάγκες είναι κοινές και στις δυο περιπτώσεις;**

124

125 Α : Βέβαια, να έχω πρόσβαση στην εικόνα, το πρώτο πράγμα, και μετά πρόσβαση
126 στη βιβλιογραφία της εικόνας. Εκεί πέρα πάλι, με τον παλιό τον τρόπο, χωνόμαστε
127 μέσα στις βιβλιοθήκες και βγαίνουμε μετά από...μερικά χρόνια. Τώρα βέβαια, και
128 εμένα συγγενικό μου πρόσωπο με βοηθάει με αυτά, ελπίζω να τα μάθω, ας πούμε,
129 τουλάχιστον να ψάχνω με αυτόν τον τρόπο, διότι είναι εκπληκτικός, σου λύνει τα
130 χέρια το να πατάς το κουμπί και να σου έρχεται το άρθρο, δεν συζητάμε τι χρόνο σου
131 γλυτώνει. Βέβαια χρειάζεται ερμηνεία, διότι και εκεί μπαίνουν τα καλά μαζί με τα
132 σκουπίδια, όπως και στις βιβλιοθήκες. Για να επιλέξεις ανάμεσα σε εκατοντάδες
133 βιβλία για το ίδιο θέμα, να πεις θα στηριχθώ τελικά εδώ ή εκεί, τα έχεις περάσει όλα
134 αυτά, τα έχεις ξεφυλλίσει, και μπορεί και τα λάθη τους, ή πράγματα που συ φαίνονται
135 πληκτικά να σου δώσουν ιδέες.

136

137 Και το κακό κείμενο μπορεί να σε βοηθήσει πολλές φορές. Διότι βλέπεις κάτι που
138 εσύ το βλέπεις εντελώς αλλιώς, θυμώνεις και πας παραπέρα. Κι αυτό καλό μπορεί να
139 σου κάνει. Αρκεί να το αντιληφθείς και να μην το υιοθετήσεις άκριτα. Εγώ, ας πούμε,
140 με αυτό τον τρόπο – όταν έκανα την έρευνα παλιά για τη διατριβή μου – κατέληξα
141 σχεδόν σε μια υποθεωρία μιας θεωρίας, που η θεωρία υπήρχε κι εγώ δεν το ήξερα.
142 Δηλαδή έβλεπα πράγματα να επαναλαμβάνονται στη βιβλιογραφία για έναν ζωγράφο,
143 είχαν λεχθεί π.χ. το '10, το '12, και μετά τα έβλεπες να επαναλαμβάνονται το '40,
144 το '50. το '60, ενώ δεν υπήρχε πλέον περίπτωση να είναι έτσι, το έβλεπες ότι δεν
145 ήταν έτσι. Κι από την πλήξη και τον θυμό που τα έβλεπες αυτά να
146 επαναλαμβάνονται, γεννήθηκε η παρανοχίδα θεωρία, οι περίφημοι κοινοί τόποι. Πώς
147 δημιουργούνται οι κοινοί τόποι, οι αντιλήψεις που έχουμε για τα πράγματα.
148 Κατάλαβα γιατί δημιουργείται ένας κοινός τόπος, μετά γιατί προχωρεί και επικρατεί
149 ενώ έχουν εκλείψει οι συνθήκες που τον δημιούργησαν, γιατί επαναλαμβάνεται

150 ακόμη άκριτα, ενώ έχουν χαθεί οι λόγοι που τον δημιούργησαν, πρέπει να έχει κάποια
151 στοιχεία δηλαδή...Μελετώντας αυτό φτιάχνει κανείς μια τυπολογία του τι ελέχθη,
152 πότε κι από ποιους, σε σημείο που να μπορεί να σου δώσουν ένα κείμενο χωρίς
153 όνομα, χωρίς χώρα, χωρίς χρόνο, και να σου πει ότι αυτό το κείμενο για τον ζωγράφο
154 το έχει γράψει ένας συμβολιστής, λογοτέχνης π.χ., από το 1880 – 1900, γιατί η εικόνα
155 που μου δίνει είναι η δική τους. Κάνεις μια τυπολογία, όπως κάνουν οι αρχαιολόγοι.
156 Βλέπουν ένα άγαλμα και λένε αυτό ανήκει μάλλον στην τάδε εποχή. Τόσο πολύ
157 μπορείς να ταυτίσεις ένα κείμενο. Κι αυτό βγήκε από την πλήξη να διαβάζω τα ίδια
158 και τα ίδια.

159

160 Ύστερα, μπορεί να σου χρειαστούν κείμενα που δεν αφορούν αυτό καθαυτό το έργο,
161 ας πούμε, πιο θεωρητικά. Μπορεί να έχουν μέσα πράγματα και από άλλες επιστήμες.
162 Τι μετατρέπεται σε εργαλείο προσέγγισης του έργου, αυτό είναι το θέμα. Εκεί είναι
163 το μυστικό. Καμιά φορά περνάει ο καιρός και δεν το πετυχαίνεις, και μια στιγμή
164 έρχεται η αποκάλυψη. Και ο ενθουσιασμός, μετά.

165

166

167

168 **B (Διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης, επιμελήτρια εκθέσεων)**

169

170 **B :** Μπορεί να χρησιμοποιήσει κανείς πολλά κείμενα και πολλές μεθόδους, εργαλεία
171 ανάλυσης. Είναι γεγονός ότι σήμερα προσεγγίζουμε την ιστορία της τέχνης πολύ
172 διαφορετικά απ' ό,τι, για παράδειγμα, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα – δεν γίνεται πια μια
173 στυλιστική ανάλυση, μόνο μια ιστορία των μορφών. Μπήκε στην πορεία η
174 εικονολογική προσέγγιση, η κοινωνικοιστορική – μαρξιστική προσέγγιση, και
175 αναλόγως, όπως σε κάθε επιστήμη, το επιστημολογικό πλαίσιο διευρύνεται. Σήμερα
176 κάνουμε π.χ. λόγο και για τις φεμινιστικές θεωρίες μέσα στην Ιστορία της Τέχνης,
177 υπάρχει κι αυτή η κατεύθυνση και προσπάθεια, να διαβάσουμε την τέχνη και την
178 Ιστορία της Τέχνης μέσα από μια φεμινιστική προσέγγιση και ανάλυση. Από εκεί και
179 πέρα, βέβαια, ανάλογα με το πού έχει σπουδάσει ο κάθε ιστορικός της τέχνης, και με
180 το ποιες είναι οι δικές του θέσεις για την ιστορία της τέχνης, χρησιμοποιεί και
181 ανάλογα εργαλεία. Βέβαια, το πολύ απλοϊκό που γράφει ο Gombrich στο «Χρονικό
182 της Τέχνης», ότι τα ερωτήματα που μπορούμε να θέσουμε σε ένα έργο τέχνης δεν
183 έχουν τελειωμό, είναι και πολύ πραγματικό. Ανάλογα, λοιπόν από ποια πλευρά θα το
184 δούμε, π.χ. της κοινωνικής ανθρωπολογίας ή άλλες, ανάλογες είναι και οι απαντήσεις
185 που θα πάρουμε από τα έργα τέχνης. Σαφώς, επομένως, θεωρώ ότι τα ψηφιακά μέσα
186 μπορούν να δημιουργήσουν μια πλατφόρμα βάσης για τη διευκόλυνση του ιστορικού,
187 να έχει συγκεντρωμένο υλικό για να μπορεί από εκεί και πέρα να ερμηνεύει, οι
188 ποικίλες πληροφορίες που αφορούν στον καλλιτέχνη, στην εποχή του, στη θρησκεία
189 και σε οποιεσδήποτε παραμέτρους, είναι κυριολεκτικά άπειρες. Επομένως, τα
190 ψηφιακά μέσα κι αυτά θα μπορούσαν να έχουν πολυποίκιλες λογικές και να
191 ξεφεύγουν από την τυπική καταγραφή των πραγματολογικών και μόνο δεδομένων
192 ενός έργου. Αλλά κι αυτό είναι μια βάση, το να έχουμε αυτή την καταγραφή. Για τις
193 ανάγκες της συλλογής στην οποία εργαζόμαστε, είτε αυτό είναι στήσιμο είτε μελέτη και
194 έρευνα πάνω στο έργο με μια βασική βάση δεδομένων, που περιέχει καταρχήν τις
195 πληροφορίες που αφορούν στο συγκεκριμένο έργο και στο συγκεκριμένο καλλιτέχνη,
196 σαφώς οι νέες τεχνολογίες με βοηθούν πάρα πολύ, μου λύνουν τα χέρια ώστε να μην
197 επανέρχομαι σε πρακτικά ζητήματα και ερωτήματα που μπορεί κανείς εύκολα να
198 ξεχάσει, και να προχωρώ περαιτέρω στην ερμηνεία.

199

200 Για τη συγκεκριμένη συλλογή έχουμε δημιουργήσει με ειδικούς μια βάση δεδομένων,
201 όπου έχουμε ό,τι αφορά στην μέχρι τώρα γνωστή προσέγγιση από τους ιστορικούς
202 της τέχνης, είναι καταγεγραμμένες οι αντίστοιχες βιβλιογραφικές αναφορές, έχουμε
203 εσωτερικές πληροφορίες για το έργο, δηλαδή τότε έχει μετακινηθεί, πού έχει
204 δανειστεί, υπάρχει η δυνατότητα φωτογράφισης της συντήρησης – μιλά για
205 συντηρήσεις των έργων όσο είναι μέρος της συλλογής, όχι παλιότερα – μπορούμε να
206 δούμε τότε έγινε η συντήρηση και σε άλλους φακέλους μπορούμε να βρούμε τεχνική
207 έκθεση καθώς και φωτογραφίες της συντήρησης. Ακόμη, έχουμε δημιουργήσει
208 βοηθητικά αρχεία όπου έχουμε τον καλλιτέχνη, ενημερώνουμε το βιογραφικό του μια
209 φορά το χρόνο για να μπορούμε να παρακολουθούμε την πορεία του και να
210 συμπληρώνουμε γενικότερα και με ό,τι έχει να κάνει και με τις εκθέσεις του ή με ό,τι
211 μπορεί να έχει εκδώσει ο ίδιος – ο καλλιτέχνης για εμάς δεν είναι μόνο για το
212 συγκεκριμένο έργο. Υπάρχουν αρχεία που μπορούμε να τα διαμορφώσουμε για να
213 μας βγαίνουν αντίστοιχα οι περίοδοι ή οι τεχνικές, έχουμε διαμορφώσει αντίστοιχα
214 κάποιες πλατφόρμες αναζήτησης του έργου ώστε πολύ γρήγορα να διεκπεραιώνουμε
215 δουλειές που αφορούν π.χ. στο στήσιμο μιας συλλογής, βάσει λέξεων που αφορούν
216 στο είδος της ζωγραφικής δημιουργίας (φωτογραφία, ζωγραφική, χαρακτηριστική) – γιατί
217 έχουμε και μια πολυσυλλεκτική συλλογή με έργα ζωγραφικής, χαρακτηριστικής,
218 γλυπτικής, βίντεο, εγκαταστάσεις κλπ. Μπορώ να εξειδικεύσω και να ζητήσω π.χ.
219 φωτογραφίες όπου απεικονίζονται ανθρώπινες μορφές και προσωπογραφίες ή κάτι
220 τελείως διαφορετικό, π.χ. τις διαστάσεις. Υπάρχουν, δηλαδή, ούτως ή άλλως κάποιες
221 δυνατότητες αναζήτησης που σαφώς επιδέχονται βελτίωσης, μετά από δυο χρόνια
222 που την δουλεύουμε αυτή την βάση, μόλις τελειώσουμε με τις εργασίες θα
223 προχωρήσουμε με την αναβάθμιση να δούμε τι άλλο μας είναι απαραίτητο... Χωρίς
224 αυτήν τη βάση δεν θα μπορούσα να έχω προχωρήσει στο στήσιμο των κτιρίων, τώρα
225 που είναι και πάρα πολλά. Αλλά και για το καθαρά θεωρητικό κομμάτι μού ήταν
226 πολύ μεγάλη διευκόλυνση. Για να αρχίσω, δηλαδή, να υλοποιώ επί χάρτου και σε ένα
227 τρισδιάστατο φωτορεαλιστικό πρόγραμμα που δουλέψαμε, ήδη υπάρχει
228 προβληματισμός για το πώς ερμηνεύω – πώς στήνω στην ουσία – χρονολογικά,
229 θεματικά, ποια είναι η απόφαση εκείνη που θα πάρω ως ιστορικός της τέχνης για το
230 πώς θα στήσω την όλη ιστορία: επιλέγω να κάνω έναν διαχρονικό θεματολογικό
231 άξονα, έναν πιο ακαδημαϊκό χρονολογικό άξονα; Αυτή είναι η μια παράμετρος την
232 οποία πρέπει να αποφασίσω, αλλά δεν μπορώ να αγνοήσω το πόσα έργα έχω στη
233 κάθε ενότητα στη μια ή στην άλλη περίπτωση, ούτε επίσης τα κτιριακά μου
234 δεδομένα. Μετά από την επιλογή αυτή, που ήταν βασική, θεωρητική, «τα στήνω
235 έτσι», όταν παραλάβουμε τα κτίρια και αρχίσουμε να κρεμάμε ξέρουμε πού θα
236 κρεμάσουμε τι, μόνο σε περίπτωση που πραγματικά το φωτορεαλιστικό πρόγραμμα
237 μας δώσει μια λάθος εικόνα, στο βαθμό που μας παίρνει ως επιλογή θεωρητική
238 μπορούν να γίνουν κάποιες μικρές μετακινήσεις σε αποστάσεις, ή το τρίτο έργο να
239 έρθει πρώτο στη σειρά κ.ο.κ., αλλά στην ουσία τα πράγματα θα έρθουν και θα
240 στηθούν στις συγκεκριμένες διαστάσεις, όλα έχουν μελετηθεί επί χάρτου και στο
241 τρισδιάστατο φωτορεαλιστικό πρόγραμμα. Σε όλα αυτά τα στάδια ήμουν δίπλα από
242 τη βάση, για να ανατρέχω σε διαστάσεις, στην ίδια την εικόνα του έργου – είναι πολύ
243 βασικό όταν στήνεις επί χάρτου να έχεις διαρκώς στα μάτια σου την εικόνα. Βέβαια
244 τίποτα δεν είναι σαν την πραγματικότητα, και γι' αυτό λέμε ότι στην πράξη μπορεί να
245 υπάρχει σαφώς και κάποια απόκλιση, γιατί άλλο να φαντάζεσαι το 2,5 X 2,5 και άλλο
246 να το έχεις μπροστά σου στο 1 X 1. Οπότε καταρχήν, σε ένα πρακτικό επίπεδο,
247 θεωρώ το ψηφιακό μέσον απολύτως απαραίτητο για να μπορέσει να δουλέψει κανείς.
248

249 Χρησιμοποιώ και για την προσωπική μου έρευνα βάσεις δεδομένων, εικονοθήκες
250 κλπ. Θεωρώ ούτως ή άλλως ότι από εδώ που ζούμε, από την Ελλάδα, δεν μπορώ να
251 κάνω κάτι άλλο. Οι ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες και οι ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων
252 για την έρευνα είναι φοβάμαι το μόνο μέσον που με φέρνει σε επαφή με τη διεθνή
253 βιβλιογραφία, στο βαθμό που μπορεί να με φέρει. Προσωπικά δουλεύω πολύ με τις
254 βάσεις δεδομένων, δεν μπορεί να γίνει αλλιώς. Και θα με ενδιέφερε να δω κάποια
255 πράγματα που αφορούν στην ηλεκτρονική εξ' αποστάσεως εκπαίδευση στην ιστορία
256 της τέχνης, γιατί δεν μπορώ να πω ότι έχω δει κάτι ιδιαίτερο, αν και γνωρίζω κάποια.
257 Και δεν αναφέρομαι σε λογισμικά και σε προγράμματα που αφορούν σε μια
258 εξοικείωση του μέσου ενδιαφερόμενου, ή του μαθητή – που κι αυτά τα
259 παρακολουθώ και τα δουλεύω – αλλά έχω δει ότι σε ευρωπαϊκά πανεπιστήμια
260 αναπτύσσονται πολλές ενδιαφέρουσες βάσεις δεδομένων που συνδυάζουν αυτή την
261 καταγραφή από τη μια και την ερμηνεία. Σας φέρνω το παράδειγμα μιας μελέτης που
262 την έχω προσεγγίσει με την κλασική μέθοδο, επί χάρτου, και τώρα πια είναι
263 ηλεκτρονική. Υπάρχει μια βασική μελέτη από μια μεγάλη ομάδα πανεπιστημιακών,
264 καθηγητών ιστορίας της τέχνης στη Γερμανία, που τιτλοφορείται «Η Ιστορία της
265 Τέχνης μέσα από την ιστορία των λειτουργιών της». Κάθε κεφάλαιο υπογράφεται
266 από διαφορετικό μελετητή, ειδικό για το αντικείμενο, και τελικά γίνεται μια λίγο-
267 πολύ χρονολογική ανάπτυξη, αλλά όχι με άξονα την χρονολογική ανάπτυξη, αλλά με
268 άξονες τις διάφορες λειτουργίες που είχε η εικαστική λειτουργία στην δυτική τέχνη
269 από τον Μεσαίωνα ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Υπάρχει ένα κεφάλαιο με
270 υποκεφάλαια για τη θρησκευτική- λατρευτική λειτουργία της τέχνης, άλλο κεφάλαιο
271 για την πολιτική λειτουργία της τέχνης, άλλο κεφάλαιο για την αισθητική λειτουργία
272 της τέχνης, το έργο τέχνης ως αυτόνομο αισθητικό αντικείμενο, ή για την
273 αναπαραστατική λειτουργία της τέχνης, αυτές είναι οι τέσσερις μεγάλες κατηγορίες.
274 Δηλαδή το έργο τέχνης και η ιστορία της τέχνης μέσα στο κοινωνικοιστορικό του
275 πλαίσιο και πως λειτουργούσε, για ποιόν προοριζόταν, τι το έκανε αυτός που το
276 έβλεπε, το προσκυνούσε ή το έβλεπε στους τοίχους του σπιτιού του κ.ο.κ. Για όσους
277 από εμάς έχουν σπουδάσει στη Γερμανία είναι ένα βασικό εγχειρίδιο. Πρόσφατα
278 έβλεπα ότι στο τμήμα Ιστορίας της Τέχνης του πανεπιστημίου του Βερολίνου αυτό
279 είναι ένα βασικό μάθημα για τα πρώτα έτη σπουδών, το οποίο πλέον
280 διεκπεραιώνεται ηλεκτρονικά, δηλαδή όλο αυτό το υλικό μαζί με φωτογραφικό
281 υλικό, γιατί η έντυπη έκδοσή είναι πολύ μεγάλη, περίπου εξακόσιες σελίδες με
282 ασπρόμαυρες αναπαραγωγές – βέβαια έχει κωδικούς και δεν μπήκα στη διαδικασία
283 αλλά θα το ψάξω, γιατί μιλάμε για ένα συμβατικό Πανεπιστήμιο, δεν είναι καθόλου
284 εξ' αποστάσεως – αλλά αυτό το κομμάτι το κάνει με αυτό τον τρόπο, προφανώς
285 υπάρχει κάποιος λόγος για να γίνεται και δεν το δίνουν απλά το βιβλίο και δεν
286 μένουν μόνο στην παράδοση. Απ' ό,τι κατάλαβα έχουν και ασκήσεις οι φοιτητές να
287 λύσουν και υπάρχουν επίπεδα καθώς προχωρούν. Όλο αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον,
288 πως όλο αυτό γίνεται εργαλείο και στην τριτοβάθμια πλέον εκπαίδευση. Έχουμε
289 αρκετά να δούμε ακόμη, βέβαια στην Ελλάδα είμαστε αρκετά μακριά από αυτά.
290 Είναι εξαιρετικό μέσον, αλλά σίγουρα δεν είναι κάτι που το έχουμε αναπτύξει εδώ
291 πέρα. Όλο το λέμε ότι μας χρειάζεται, αλλά είναι πολλά που μας χρειάζονται ακόμα.
292 Εδώ είναι ελλειπείς οι βιβλιοθήκες..

293

294 **Τι περιλαμβάνει το υλικό που χρησιμοποιείτε για την έρευνα και την**
295 **προετοιμασία των ξεναγήσεων;**

296

297 **B :** Ανάλογα για ποια δουλειά έχω να δουλέψω. Σε ό,τι αφορά τη συνεργασία μου με
298 τη συγκεκριμένη συλλογή, ασχολούμαι και ερευνώ ό,τι αφορά στην Ιστορία της

299 Τέχνης και την Ιστοριογραφία της Τέχνης στην Ελλάδα. Σε ό,τι αφορά περισσότερο
300 ερευνητικά θέματα που με απασχολούν προσωπικά, ή που με είχαν απασχολήσει στο
301 πλαίσιο της διατριβής μου ή στο πλαίσιο άλλων δημοσιεύσεων – η δική μου διατριβή
302 είχε να κάνει με τη σύνθεση των τεχνών και το «συνολικό έργο τέχνης» – τότε το
303 υλικό μου αφορά και την ευρωπαϊκή τέχνη το 19^ο αι. περισσότερο και τις αρχές του
304 20^{ου}, και κυρίως είναι θεωρητικό υλικό, και λιγότερο οπτικό. Και πάλι, όμως, οι νέες
305 βάσεις δεδομένων που έχουν δημιουργηθεί μου είναι πάρα πολύ χρήσιμες. Π.χ. το ότι
306 έχει δημιουργηθεί το **ubu.com.**, που έχει μικτές μορφές τέχνης, είτε αυτά είναι βίντεο
307 είτε παλιές performances, ό,τι έχει καταγραφεί, μου είναι πάρα πολύ χρήσιμα.
308 Παλιότερα δεν μπορούσαμε να έχουμε τέτοια άμεση, γρήγορη πρόσβαση σε τέτοιο
309 υλικό, και είναι πολύ βασικό γιατί, όπως και να 'χει, η ιστορία της Τέχνης δεν μπορεί
310 να γίνει ερήμην των έργων. Σε ένα μεγάλο βαθμό στη διατριβή μου ασχολήθηκα
311 θεωρητικά και με τον ίδιο τον προβληματισμό και καλλιτεχνών και ερμηνειών αυτής
312 της ιδέας της σύνθεσης των τεχνών, αλλά όταν έχεις και το ίδιο το έργο με κάποια
313 μορφή – και εγώ ασχολήθηκα και με έργα που είχαν εφήμερη μορφή και που
314 εξακολουθούν να μην είναι καταγεγραμμένα – σίγουρα είναι πολύ διαφορετικό να
315 έχεις μια άμεση σχέση. Τίποτα δεν μπορεί να αλλάξει την πρωτογενή σχέση με τα
316 έργα, αυτό είναι δεδομένο. Για εμένα τα μέσα αυτά είναι εργαλεία που εμπεριέχουν
317 και την έννοια της ερμηνείας – μπορεί η ψηφιακή παρουσίαση την ίδια στιγμή να
318 είναι και ερμηνεία, και αυτό θέλει προσοχή, να το γνωρίζουμε αν μη τι άλλο.

319

320 **Ανεξάρτητα από το ψηφιακό μέρος, με ποιόν τρόπο οργανώνετε τις ξεναγήσεις**
321 **σας ως προς το περιεχόμενό τους;**

322

323 **B :** Αυτό εξαρτάται πάντοτε από το κοινό που έχω απέναντί μου. Είναι διαφορετικά
324 τα πράγματα αν έχω ένα κοινό μικρής ηλικίας ή φοιτητών π.χ. της αρχιτεκτονικής ή
325 της ιστορίας της τέχνης, ή αν έχω ένα γενικό κοινό. Προσωπικά πιστεύω ότι ούτως η
326 άλλως το κοινό πρέπει να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη. Για εμένα αυτό έχει
327 ενδιαφέρον. Από την άλλη δεν με ενδιαφέρει το να χαϊδέψω τα αυτιά κανενός.
328 Πιστεύω ότι ήδη από την παιδική ηλικία μπορεί να θέσει κανείς ζητήματα όπως η
329 λειτουργία του έργου, η σύνδεση με την ιστορία και την εποχή. Δεν με ενδιαφέρει
330 δηλαδή μια προσέγγιση με αισθητικά ή πιο σωστά μορφοπλαστικά κριτήρια – η
331 γραμμή, το χρώμα κλπ.. Βεβαίως, με ένα απλό παράδειγμα, μπορεί κανείς – αν
332 διαπιστώσει ότι υπάρχει ενδιαφέρον – να δει μπροστά του πραγματικά το χρώμα, ή
333 την υφή του λαδιού, ή την υφή του ξύλου, και να το σχολιάσει και αυτό. Αλλά όταν
334 θα σταθούμε π.χ. σε μια κατασκευή από φτωχά υλικά του Βλάσση Κανιάρη, δεν με
335 ενδιαφέρει να δούμε τα υλικά ως «δεν πήρε μάρμαρο, δεν πήρε ξύλο, πήρε καλώδιο
336 και κουτιά» κ.ο.κ. Με ενδιαφέρει να μπορώ να το εξηγήσω, και να μπορώ να πετύχω
337 και να περάσει και στη μικρή ηλικία, το γιατί πήρε αυτά τα υλικά. Δεν μπορείς να
338 πεις σε όλους τα πάντα, δεν θα το καταλάβουν και οι μικρές ηλικίες, αλλά ακόμη και
339 τα παιδιά του νηπιαγωγείου μπορούν να καταλάβουν ότι αυτά είναι υλικά
340 ανακύκλωσης, ότι από αυτά μπορούμε να βγάλουμε κάτι, κάπου θέλουμε να κάνουμε
341 ένα σχόλιο. Η να καταλάβουν, ανάλογα με την προσέγγιση, ότι η τέχνη σαφώς δεν
342 είναι το ωραίο, το ξεχωριστό, δεν υπάρχει μια ενιαία έννοια ωραίου. Αυτές είναι
343 κάποιες αρχές που προσπαθώ να τις τηρήσω κάθε φορά, η προσέγγιση να μην είναι
344 με τη λογική του υψηλού, του ξεχωριστού, αλλά να αντιμετωπίσουμε τα έργα τέχνης
345 σαν μέσο έκφρασης κάποιων ανθρώπων σε κάποια εποχή.

346

347 Συνολικά, θα έλεγα ότι η προσέγγισή μου είναι ιστορική, δίνω μεγαλύτερη έμφαση
348 στην ιστορία, χωρίς να αγνοώ σε καμία περίπτωση την τέχνη, το ίδιο το έργο που έχω

349 μπροστά μου. Αλλά δεν με ενδιαφέρει να δοθεί η εντύπωση ότι με κάποιον περίεργο
350 τρόπο, νομοτελειακά, εξελίσσονται ή αλλάζουν οι τεχνοτροπίες. Εξάλλου, οι
351 καλλιτέχνες επανέρχονται. Αυτά μπορεί κανείς να τα μελετήσει, να τα εξελίξει και
352 εφόσον μπορούν να έρθουν μπροστά στα έργα να συνειδητοποιήσουν και πράγματα
353 που συνήθως τα αγνοούμε, όπως το που ήταν αρχικά τα έργα κρεμασμένα, που θα
354 μπορούσαν να είναι και γιατί δεν θα μπορούσαν να είναι κάπου αλλού, κάνουμε και
355 τέτοιες συζητήσεις και σαν παιχνίδι για τα παιδιά είναι πολύ ωραίο και μπορούν να το
356 συνειδητοποιήσουν αυτό, να καταλάβουν κάποια βασικά πράγματα.

357

358 Ο τρόπος στησίματος μιας έκθεσης είναι πάντα μια επιλογή, αλλά ο τρόπος που είναι
359 τώρα στημένη, και που στην ουσία θα είναι και στη συνέχεια όλοι οι μεγάλοι χώροι,
360 είναι κατά βάση ένας χρονολογικός άξονας. Μέσα σε αυτό τον άξονα εκ των
361 πραγμάτων οι καλλιτέχνες κάνουν πολύ διαφορετικά πράγματα μεταξύ τους, δεν
362 κάνουν όλοι αφαίρεση το 1950 στην Ελλάδα, έτσι; Ούτε κάνουν μόνο αφαίρεση.
363 Κατά κύριο λόγο, όμως, ακολουθούμε μια χρονολογική διάταξη.

364

365 **Πόσο αλληλεπιδρούν το κείμενο και το εποπτικό υλικό στην έρευνά σας;**

366

367 **B** : Ερευνητικά όσο γίνεται. Η λογική είναι ότι όταν ερευνά κανείς κάτι ψάχνει ό,τι
368 είναι δυνατόν να υπάρξει, που αφορά τόσο το έργο όσο και την πρόσληψή του, τα
369 πάντα. Από εκεί και πέρα είναι ένα μεγάλο ερώτημα ποια από αυτά επιλέγει κανείς να
370 παρουσιάσει, είτε μέσω προφορικών ξαναγήσεων είτε μέσω κάποιων κειμένων. Μια
371 ιδέα για το τι έχω επιλέξει πριν από κάποια χρόνια να σχολιάσω από κάποια έργα για
372 τις ανάγκες των εκπαιδευτικών, θα βρείτε στον εκπαιδευτικό φάκελο, εκεί έχω
373 προσπαθήσει να είμαι πολυσυλλεκτική. Δηλαδή να γίνει η βασική εξοικείωση με
374 έννοιες και όρους που αφορούν στην τεχνική ή την τεχνοτροπία, αλλά να ληφθεί
375 υπόψη και η παράμετρος της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης, της εικονολογικής
376 ανάλυσης, της θεωρίας της πρόσληψης, για να παραθέσω μερικές μόνο κριτικές που
377 δείχνουν πώς τα διαβάζουν ομόχρονοι κριτικοί, να υπάρξουν σαν νύξεις ώστε να δει
378 κανείς πόσο σύγχρονο και πολυπαραγοντικό είναι αυτό το φαινόμενο που ονομάζεται
379 τέχνη.

380

381 **Οι συσχετίσεις ανάμεσα σε αυτές τις προσεγγίσεις είναι κάτι σύνθετο;**

382

383 **B** : Σίγουρα. Και δεν τελειώνουν αυτά τα πράγματα, γι' αυτό και δεν τελειώνει η
384 ιστορία της τέχνης, δεν θα τελειώσει κάποτε και θα πούμε π.χ. ότι κλείσαμε με τον
385 Λεονάρντο ντα Βίντσι, τον μελετήσαμε εκατοντάδες χιλιάδες ιστορικοί της τέχνης
386 μέχρι σήμερα. Κάθε φορά μπορεί κανείς να συνθέσει, και θα είναι βέβαια σοβαρή ή
387 λιγότερο σοβαρή σύνθεση, ανάλογα με την τεκμηρίωση. Αλλά σίγουρα, η
388 συγκέντρωση και καταγραφή των πραγματικών στοιχείων δίνει μια πρώτη βάση.
389 Γιατί πολύ συχνά πέφτουμε σε ερμηνείες που μπορεί να μην τεκμηριώνονται
390 απόλυτα, ή να έρθουν στο φως μετά άλλες έρευνες, πολύ εξαντλητικές, για ζητήματα
391 πρόσληψης, π.χ., που να μας δείχνουν τα πράγματα διαφορετικά. Η έρευνες που να
392 αφορούν στη βιογραφία του καλλιτέχνη. Και να δούμε στην πορεία ότι ναι, τελικά
393 π.χ. αυτό τότε το είχε δει εκεί, συνομίλησε κλπ. Ό,τι μπορούμε να ξέρουμε, είναι
394 πολύ απαραίτητο.

395

396 Η τέχνη και η Ιστορία της Τέχνης είναι κάτι συγκεκριμένο και κάτι τεράστιο
397 ταυτόχρονα. Πολύς κόσμος – και είναι λογικό λόγω του αντικειμένου – θεωρεί ότι
398 μπορεί να κάνει μια προσωπική ερμηνεία, και να πει ότι ο καθένας το ερμηνεύει όπως

399 θέλει. Δεν μπορείς από κανέναν να αφαιρέσεις αυτό το δικαίωμα, αλλά αυτός δεν
400 είναι ο τρόπος με τον οποίο οφείλει να δουλέψει ένας ιστορικός της τέχνης, να
401 αρχίσει π.χ. να λέει «βλέπω αυτό και καταλαβαίνω εκείνο». Οφείλει να είναι όσο
402 γίνεται πιο αυστηρός στη συγκέντρωση του υλικού: για εμένα κάθε θεωρία είναι πολύ
403 χρήσιμη, αλλά επιμένω ότι δεν μπορούμε να είμαστε τελείως εκτός των έργων. Μια
404 θεωρία που αναπτύσσεται εντελώς μακριά από τα έργα ή από την εποχή από έναν
405 καλλιτέχνη και προσπαθεί να προσαρμοστεί, έχει ενδιαφέρον, μπορεί να δώσει – και
406 αυτό το κάνουν συχνά οι Γάλλοι θεωρητικοί – αλλά εγώ προερχόμενη ίσως και από
407 τη Γερμανική σχολή είμαι πολύ πιο κοντά στα πραγματολογικά δεδομένα που τα
408 εξαντλείς, τα συγκεντρώνεις και μετά τα ερμηνεύεις. Χονδροειδώς, είναι δυο
409 διαφορετικές προσεγγίσεις. Τελικά όμως στην ουσία όλα αυτά είναι μια σύνθεση, στο
410 βαθμό που μπορεί να γίνει, γιατί δεν μπορεί κανείς κάθε φορά να είναι ταυτόχρονα
411 και ιστορικός της τέχνης και κοινωνικός ανθρωπολόγος και ειδικός στις φεμινιστικές
412 θεωρίες και στην ιστορία των θρησκειών, στην αστρονομία, την γεωγραφία κ.ο.κ.,
413 αφού οι καλλιτέχνες δεν περιορίζονται. Πρέπει κανείς να κατανοεί ποια είναι τα
414 νήματα που συνδέουν όλα αυτά, να τα σέβεται και να ξέρει μέχρι που μπορεί να
415 φτάσει και που μπορεί να χρειαστεί π.χ. να συνδράμει ο φιλόσοφος, ο ειδικός στον
416 νεοπλατωνισμό. Αλλά από την άλλη δεν μπορείς να είσαι ιστορικός τέχνης
417 ειδικευμένος στην Αναγέννηση χωρίς να γνωρίζεις φιλοσοφία, εκ των πραγμάτων. Ή
418 δεν μπορείς να ειδικευτείς στον Γερμανικό ρομαντισμό και να αγνοήσεις εντελώς την
419 ποίηση, τη λογοτεχνική παραγωγή των Γερμανών της περιόδου, αλλά και μια
420 ευρύτερη παράδοση της γερμανικής διανόησης, μια στενή σχέση με τη σύνθεση και
421 τη μουσική. Βέβαια πρέπει να ξέρεις που φτάνεις, και αντίστοιχα πρέπει να το ξέρει
422 και ο άλλος ειδικός όταν αγγίζει τα μονοπάτια της τέχνης, όπως πρέπει να ξέρεις που
423 μπορεί να αρχίσεις να αυθαιρετείς. Γι' αυτό μιλώ πάντοτε για συγκέντρωση
424 στοιχείων πολύ συγκεκριμένα. Αρχεία, αλληλογραφία, ακούσματα, για να μιλάμε
425 συγκεκριμένα. Για εμένα αυτό είναι πολύ βασικό, και είναι η λογική, κάθε φορά, της
426 τεκμηρίωσης.

427
428 Εμένα ας πούμε θα με βόλευαν πάρα πολύ καλά και ανεπτυγμένα, με τη συνδρομή
429 πολλών επιστημονικών πεδίων, χρονολόγια ανά εποχή. Αυτό είναι ένα βασικό
430 εργαλείο. Όλοι ξέρουμε, σε μια εποχή εξειδίκευσης, τα βασικά π.χ. της κοινωνικής
431 ιστορίας ή της ιστορίας της μουσικής, αλλά όταν θέλουμε να εξειδικεύσουμε
432 ανατρέχουμε στα αντίστοιχα εγχειρίδια. Αν αυτά τα πράγματα, και κάποια κείμενα,
433 είναι online, γλιτώνει κανείς χρόνο και χρήμα, από το να μαζεύει κάθε φορά
434 αντίστοιχο υλικό για την εποχή. Δεν μπορώ να δω την καλλιτεχνική παραγωγή των
435 πρωτοπόρων καλλιτεχνών της δεκαετίας του '60 χωρίς να δω τον Μάη του '68, την
436 ίδρυση της Greenpeace, σας λέω τυχαία διάφορα παραδείγματα, αυτά είναι γνωστά
437 λίγο πολύ και τα εντοπίζω, αλλά από εκεί και πέρα αν είχα καλό υλικό ουσίας από
438 έναν ειδικό κάθε φορά σε μια πολύ εξειδικευμένη βάση και με πήγαινε χρονιά-
439 χρονιά, θα μπορούσα εύκολα να βρω διασυνδέσεις, να δω δηλαδή όταν ο καλλιτέχνης
440 που ψάχνω εγώ πηγαίνει στο τάδε φεστιβάλ και εγώ αυτό το ξέρω, αν μπορούσαν να
441 βρω με ένα κλικ το πρόγραμμα του φεστιβάλ – που πολλές φορές είναι πολύ
442 κοπιαστική δουλειά αυτό το υλικό – και να δω ποιοι έπαιζαν μέρα με τη μέρα, ποιοι
443 άλλοι είχαν πάει, με ποιους μπορεί να συναντήθηκε ο καλλιτέχνης, αυτό είναι κάτι
444 που δεν είναι στον αέρα μετά. Καλά, εξειδικευμένα αρχεία γεγονότων ή πολιτικής και
445 κοινωνικής ιστορίας, λοιπόν, ή ακόμη καλύτερα ιστοριογραφίας – άλλο είδος, γιατί
446 μέχρι τώρα μιλάμε για τα γεγονότα, τα καλλιτεχνικά συμβάντα, αν δούμε τότε τι
447 δημοσιεύεται, ποιος ιστορικός τέχνης π.χ. ή θεωρητικός της τέχνης ή φιλόσοφος
448 δημοσιεύει τι, όλα αυτά που τα ψάχνουμε για να δούμε τι διάβασε ο άλλος ή τι

449 ερμήνευσε έτσι ή ποιες είναι οι διασυνδέσεις μεταξύ της τέχνης και της ερμηνείας
450 της, αν αυτά τα είχαμε σε καλές βάσεις – και κατά περίπτωση υπάρχουν – είτε βάσεις
451 θεωρητικών ή το αρχείο κάποιων γεγονότων, είναι εξαιρετικά εργαλεία. Γιατί αλλιώς
452 έχεις τεράστια δουλειά, θέλεις χρόνια. Για εμένα, η βάση για να προχωρήσουμε σε
453 πολύ ουσιαστικές ερμηνείες – και ο λόγος για τον οποίο έχει αναπτυχθεί η ιστορία
454 της τέχνης στην Ευρώπη, πέρα από το ότι έχει μια μακρά παράδοση ακαδημαϊκή κλπ.
455 – είναι τα πολύ καλά αρχεία. Οι βιβλιοθήκες που είχα εγώ στη διάθεσή μου στη
456 Γερμανία ήταν πολύ καλά αρχεία, όχι μόνο πρωτογενούς υλικού, αλλά και της
457 ιστοριογραφίας, της ερμηνείας. Αν δεν τα έχω αυτά και ψάχνω πάντοτε, έχω π.χ. βρει
458 εδώ ένα δυο βιβλία και ένα δυο σε δυο βιβλιοπωλεία του εξωτερικού και νομίζω ότι
459 έχω ανακαλύψει την πυρίτιδα, τότε είμαι μακριά από την πραγματικότητα. Όταν το
460 '90 είχα πρόσβαση, προ Ίντερνετ, σε όλες τις βιβλιοθήκες της Ευρώπης, μέσα από
461 την κεντρική βιβλιοθήκη, είχα πρόσβαση σε ένα πολύ καλό υλικό. Άρα είναι θέμα
462 υλικού, και από εκεί και πέρα θέμα του κάθε επιστήμονα το πώς θα το αξιοποιήσει.
463 Το ζήτημα είναι αν στην εποχή μας μπορούμε να έχουμε την πρόσβαση στο υλικό και
464 αυτά τα πράγματα να διασυνδέονται. Γιατί τρέχουμε τόσο πολύ γρήγορα, και εγώ π.χ.
465 δεν μπορώ να ψάχνω σε πεντακόσια σημεία, με ενδιαφέρει να βρίσκω πράγματα
466 συγκεντρωμένα. Η διασύνδεση των αρχείων είναι πολύ βασικό για εμένα για να
467 μπορούμε να δουλέψουμε. Διότι μετά από εκεί αρχίζει η πραγματική δουλειά μας.
468 Πάντοτε θα έρχεται το πρωτογενές υλικό στο φως, αυτό είναι πολύτιμο, αλλά από
469 εκεί και πέρα είναι μια τεράστια δουλειά που μπορεί να γίνει, και αυτή είναι η ουσία
470 της έρευνας, για να καταλάβει κανείς, όπως έλεγε και ένας Γερμανός ιστορικός της
471 τέχνης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ότι η ιστορία της τέχνης δεν χρησιμεύει μόνο για
472 τον εαυτό της, αλλά και για την αποκάλυψη του ανθρώπου. Εντάξει, κλισέ γνωστά,
473 όμως και πολύ αληθινά.

474
475
476

477 Γ (Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης)

478
479 Γ: Είμαι εξοικειωμένος με το ψηφιακό μέσον και το χρησιμοποιώ, όχι σε πολύπλοκο
480 βαθμό, αλλά σε μια βασική διαδικτυακή έρευνα χρησιμοποιώ υπολογιστή για τη δική
481 μου δουλειά. Είτε κείμενα είτε πηγές που έχουν πολλές εικόνες, είτε ελεύθερης
482 πρόσβασης, καθώς υπάρχει μια μεγάλη ομάδα πηγών στο Διαδίκτυο, ένα τεράστιο
483 υλικό από ψηφιακά έργα τέχνης, αποκλειστικά εικόνες, αλλά και μια μεγάλη ποικιλία
484 πηγών κειμένου.

485 Για την έρευνά μου χρησιμοποιώ αναμφισβήτητα το τυπωμένο κείμενο. Μπορούμε
486 εδώ να κάνουμε κάποιες κατηγοριοποιήσεις. Υπάρχουν κείμενα, όχι πάρα πολλά, που
487 υπάρχουν μόνο σε ψηφιακή μορφή, και κείμενα που είναι σαρωμένα/ αποτυπωμένα
488 και εμφανίζονται στο Διαδίκτυο ως βάσεις δεδομένων κειμένων. Σημαντικότερη
489 τέτοια πηγή είναι το **Jstor**, η πιο πολύτιμη πηγή για περιοδικά από την αρχή της
490 έκδοσής τους ως τις μέρες μας, αν πάρει κανείς το πλήρες πακέτο που είναι σε τρεις
491 διαφορετικές κατηγορίες – μέσα σε αυτά πολλά είναι περιοδικά Ιστορίας της Τέχνης.
492 Αυτή είναι μια ψηφιοποιημένη μορφή τυπωμένου κειμένου – στην ουσία μόνο από
493 λειτουργικής πλευράς είναι διαφορετική, καθώς αναπαράγει τα κείμενα που είναι
494 αλλού τυπωμένα και επειδή δεν είναι εύκολο να τα βρει κανείς, τα βρίσκει π.χ. στο
495 **Jstor**, ή σε άλλες βάσεις.

496 Άρα ίσως μια διάκριση που πρέπει να κάνει κανείς είναι οι ψηφιακές βάσεις ως
497 λειτουργικό στοιχείο, που κυρίως περιλαμβάνει τυπωμένες βάσεις που έχουν σαρωθεί
498 και μετατραπεί σε ψηφιακό υλικό, ή μια πιο πρωτογενής δημιουργική πλευρά των

499 ψηφιακών βάσεων, που δεν περιλαμβάνει τόσο τυπωμένα κείμενα, αλλά χρησιμοποιεί
500 το Διαδίκτυο, ακόμη και για τυπωμένα κείμενα, με την έννοια του υπερκειμένου, να
501 πηγαίνει δηλαδή από το ένα θέμα στο άλλο συνεχώς. Οι βάσεις όμως των κειμένων
502 δεν προσφέρουν αυτές τις δυνατότητες ιδιαίτερα, παρά μόνο π.χ. στο εσωτερικό της
503 βάσης. Θα έλεγα δηλαδή ότι υπάρχει μια λειτουργική χρήση του Διαδικτύου σε ό,τι
504 αφορά τα ψηφιοποιημένα μέσα. Είναι θέμα συζήτησης αυτό, δηλαδή αν θεωρούμε τη
505 χρήση των ψηφιοποιημένων τεκμηρίων ευρύτερα – εγώ για να κάνω μάθημα,
506 χρησιμοποιώ Powerpoint σε εικόνες τις οποίες έχω «κατεβάσει» ενδεχομένως από το
507 Διαδίκτυο, ή έχω σαρώσει από βιβλία.

508
509 Από το τρέχον ακαδημαϊκό έτος δεν χρησιμοποιώ πια διαφάνειες, αλλά ηλεκτρονικές
510 πηγές. Στην Σχολή Καλών Τεχνών έχουμε τη δυνατότητα σε δυο σημεία της να
511 έχουμε απευθείας σύνδεση με το Διαδίκτυο, οπότε χρησιμοποιώ όχι μόνο στατικές
512 εικόνες που έχω σαρώσει από πριν και τις έχω περάσει σε ένα stick, και τις
513 χρησιμοποιώ προεπιλεγμένα στο μάθημα, αλλά συνδέομαι και απευθείας, π.χ. με το
514 Youtube, που περιλαμβάνει πάρα πολλά μικρά βίντεο των τριών, των πέντε λεπτών,
515 που βοηθά πάρα πολύ κάτι που θα προκύψει ή που έχω προγραμματίσει, να μην το
516 περάσω καν σε ένα ψηφιακό δίσκο π.χ., αλλά επιτόπου να συνδεθούμε – το έχουμε
517 κάνει πολλές φορές και με επιτυχία – και να δούμε π.χ. μια σύντομη ταινία για τον
518 Jackson Pollock, τον «Ανδαλουσιανό σκύλο» ή σκηνές από αυτό, πάρα πολλά
519 πράγματα.

520

521 **Δηλαδή πλέον δεν περιορίζεστε μόνο σε έργα ζωγραφικής;**

522

523 Γ: Όχι. Το Διαδίκτυο μας δίνει τη δυνατότητα απευθείας σύνδεσης, επομένως μπορεί
524 κανείς να κάνει ερευνητική δουλειά στο σπίτι του, είτε μέσω βάσεων δεδομένων που
525 θα ψάξει και θα τον βοηθήσουν να τεκμηριώσει αυτά που κάνει, είτε μέσω μιας δικής
526 του ψηφιοποίησης ενός υλικού, είτε για με την άμεση σύνδεση με το Διαδίκτυο στο
527 επίπεδο της διδασκαλίας, πια. Αυτό περιλαμβάνει και κείμενο και εικόνες, κυρίως
528 εικόνες για τη διδασκαλία και κείμενα για το σπίτι. Επιπλέον έχουμε κάνει μια
529 ιστοσελίδα σαν Τμήμα, η οποία θα λειτουργήσει πολύ σύντομα και στην οποία θα
530 έχουμε βάλει κείμενα δικά μας με ελεύθερη πρόσβαση. Ιστορία της Τέχνης είναι και
531 αυτό. Τώρα αν αντί να προβάλλεις slides προβάλλεις ψηφιακές εικόνες, δεν νομίζω
532 ότι αλλάζει το περιεχόμενο της ιστορίας της τέχνης. Εξάλλου πάντα τεκμηριωνόταν
533 με οπτικό υλικό η Ιστορία της Τέχνης. Το αν έχουμε τη δυνατότητα, αντί να γίνει μια
534 προβολή κατά παραγγελία σε έναν κινηματογράφο ή σε ένα πολιτιστικό κέντρο ή να
535 μπορούμε να την έχουμε επιτόπου, δεν αλλάζει κάτι επί της ουσίας.

536

537 Το ότι αλλάζει το περιεχόμενο της διδασκαλίας, με την έννοια ότι επεκτείνεται σε
538 άλλες μορφές στις οποίες δεν επεκτεινόταν, έχει να κάνει με την ίδια την Ιστορία της
539 Τέχνης. Στο μέτρο που διδάσκει κανείς σύγχρονη τέχνη – που δεν θα θέσω τώρα το
540 ερώτημα αν η Ιστορία της σύγχρονης τέχνης είναι δυνατή, ας υποθέσουμε ότι είναι –
541 οι μορφές των έργων που παράγονται πλέον είναι απαραίτητο να ιδωθούν με έναν
542 τρόπο πιο σύνθετο. Δεν έχουμε τη στατική εικόνα ενός πίνακα. Είναι πολύ καλύτερο
543 να ακούς έναν καλλιτέχνη να μιλάει για τη δουλειά του, ας πούμε. Αλλά αυτό θα
544 μπορούσε να αφορά και τη νεότερη τέχνη – αν υπάρχει π.χ. στο Ίντερνετ ένα
545 ντοκιμαντέρ για τον Ρέμπραντ, υπάρχει η δυνατότητα να το δούμε αμέσως. Η επίσης
546 με τα ιστορικά μυθιστορήματα που τον τελευταίο καιρό κυκλοφορούν, αυτό έχει
547 επεκταθεί λίγο και στην Ιστορία της Τέχνης, με τις ταινίες περί καλλιτεχνών που
548 δραματοποιούνται τελευταία και γίνονται και επιτυχίες – Φρίντα Κάλο, Τζάκσον

549 Πόλλοκ, βάσει ενός βιβλίου, που μάλιστα ήταν αρκετά πιστή στα γεγονότα της ζωής
550 του – αυτά και χωρίς το Διαδίκτυο υπάρχει εύκολη δυνατότητα με ένα DVD να τα
551 δούμε όλοι μαζί εύκολα. Αυτό είναι απόρροια της ψηφιακής δυνατότητας – υπήρχε
552 και με το βίντεο, αλλά τώρα έχει γενικευθεί πολύ η προβολή ψηφιακών δεδομένων
553 και ο ψηφιακός δίσκος, κάνουν τα πράγματα πιο εύκολα.
554

555 **Η επιλογή, στη διδασκαλία, του τρόπου με τον οποίο θα οργανώσετε το υλικό,**
556 **πώς γίνεται;**
557

558 Γ: Εξαρτάται από το περιεχόμενο του μαθήματος και από τον διδάσκοντα. Σε ό,τι
559 αφορά εμένα, ανάλογα με το τι έχω να διδάξω, προετοιμάζω ένα οπτικό υλικό που
560 είναι εύκολο να το έχω μαζί μου, ή κάποιες πηγές πρόσβασης που επιτόπου θα πρέπει
561 να γίνει η σύνδεση για να προβληθεί κάποιο οπτικό υλικό και πάλι. Ο τρόπος
562 προετοιμασίας κατά κύριο λόγο προέρχεται από τυπωμένα βιβλία, προετοιμάζομαι σε
563 ό,τι αφορά την ύλη διαβάζοντας βιβλία. Εδώ το Διαδίκτυο επίσης μου χρησιμεύει
564 πολλές φορές, μέσω του τρόπου που είπαμε, καθώς μπορεί να μου λείπει ένα άρθρο,
565 και μέσα από μια βάση δεδομένων να μπω να το βρω.
566

567 **Προηγείται δηλαδή μια εννοιολογική προεργασία πριν συντεθεί το υλικό;**
568

569 Γ: Απαραιτήτως. Εξάλλου, θεωρώ ότι η δουλειά του διδάσκοντα είναι να συνθέτει το
570 υλικό, και αυτό παίρνει ένα ολόκληρο εξάμηνο, αφού έχεις ορίσει κάποιες
571 διαδικασίες και έχεις προλάβει να οργανώσεις όσο υλικό μπορείς πριν το εξάμηνο.
572 Αλλά σίγουρα πολλά πράγματα ετοιμάζονται κάθε εβδομάδα πριν από το μάθημα.
573 Αυτό δεν διαφέρει από παλιότερα, απλώς τότε ετοίμαζα slides, ας πούμε. Τώρα σου
574 δίνονται οι δυνατότητες να έχεις περισσότερο υλικό, σε ό,τι αφορά την οπτική
575 τεκμηρίωση. Σε ό,τι αφορά τώρα την ίδια τη μελέτη για να ανταποκριθεί κανείς στο
576 μάθημα, ακολουθεί τα βιβλία όπως πάντα, συνδυασμένα από κείμενα που βρίσκονται
577 στο Διαδίκτυο, αν υπάρχουν, και αυτό κάνει επίσης πιο εύκολη την προετοιμασία.

578 Σχετικά με την έρευνα, όταν γράφει κανείς ένα άρθρο ή ερευνά κάτι για ένα βιβλίο ή
579 οτιδήποτε άλλο, επίσης είναι πραγματικά χρήσιμο το Διαδίκτυο, κυρίως για έλεγχο
580 βιβλιογραφίας. Είναι ελεύθερη η πρόσβαση στις βιβλιοθήκες πλέον, είτε αυτή είναι
581 του Κογκρέσου είτε η Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού είτε η Βρετανική
582 Βιβλιοθήκη, όπου για απλό έλεγχο βιβλιογραφικών πηγών μου έχει σταθεί πολύ
583 χρήσιμη. Ας πούμε για ένα βιβλίο που επιμελήθηκα, στην πρωτότυπη έκδοση δεν
584 υπάρχουν οι πηγές του συγγραφέα και εγώ ήθελα όπου έκανε κάποια αναφορά σε
585 κάποιο βιβλίο, να δω για ποιο βιβλίο μιλάει, είτε από τις δικές μου γνώσεις είτε από
586 έρευνα που προσπαθούσα επιτόπου να πραγματοποιήσω. Εκεί, η έρευνα στις
587 βιβλιοθήκες σε σχέση με τίτλους που αφορούν θέματα που έθιγε ο συγγραφέας ήταν
588 εξαιρετικά βοηθητική στο να βρω όλες τις εκδόσεις που μπορεί να διάβαζε την εποχή
589 εκείνη, γύρω από την χρονολογία που γράφει. Ανά πάσα στιγμή στις βιβλιογραφικές
590 αναφορές μάς λείπουν στοιχεία, κάποιος δεν τα έχει βάλει όλα, και όταν κάποιος
591 θέλει να είναι πλήρης, μπορεί πολύ εύκολα να συμπληρώσει βιβλιογραφίες.

592 Έπειτα, υπάρχει στο Διαδίκτυο μια σειρά βάσεων δεδομένων ελεύθερης πρόσβασης,
593 όπως π.χ. η Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, που έχει ψηφιοποιήσει ένα πολύ μεγάλο
594 μέρος των συλλογών της, ιδίως βιβλία που δεν έχουν δικαιώματα. Μπορείς π.χ. να
595 βρεις όλον τον Φλομπέρ χωρίς κανένα πρόβλημα. Κάποτε έψαχνα τον Πλίνιο τον
596 Νεότερο για ένα βιβλίο που χρειαζόμουν κείμενά του που δεν είχα νεότερα, στα
597 Αγγλικά κατά κύριο λόγο, σε μη ελληνικές γλώσσες δηλαδή, και βρήκα όλες του τις
598 επιστολές στο Διαδίκτυο. Υπάρχουν βάσεις που έχουν όλο τον Πλάτωνα, όλο τον

599 Αριστοτέλη, ό,τι χρειαστεί. Βάσεις πολιτικής φιλοσοφίας, υπάρχει στο Στάνφορντ
600 όλο το λεξικό της φιλοσοφίας που έχει κάποιους όρους...είναι πραγματικά μεγάλος ο
601 όγκος των πηγών, στο **Dictionary of Art Historians** μπορείς να βρεις πληροφορίες
602 για κάποιους ιστορικούς τέχνης, μάλιστα υποστηρίζεται από κάποιο πανεπιστήμιο και
603 είναι έγκυρο, γιατί ένα πρόβλημα – άλλης τάξης – είναι πάντα πόσο έγκυρες είναι
604 αυτές οι πηγές.

605 Το είδος των πηγών είναι πάρα πολύ μεγάλο, γι' αυτό απαιτείται μια κατεύθυνση,
606 ένας συνεχής έλεγχος αν πράγματι αυτά που βλέπεις είναι όντως έγκυρα, αλλά αυτό
607 αποτελεί ένα άλλο ζήτημα, συνυφασμένο με το πρώτο, που όμως πρέπει να το
608 συζητήσουμε διαφορετικά. Δηλαδή υπό ποιες προϋποθέσεις κανείς χρησιμοποιεί
609 αυτές τις πηγές; Το ότι υπάρχουν, και ορισμένες φορές ως εξειδικευμένες πηγές, δεν
610 σημαίνει ότι μπορεί να υποκατασταθεί το τυπωμένο βιβλίο. Θεωρώ ότι είναι
611 απαραίτητη πηγή. Πρέπει να σκεφτεί κανείς με τι κριτήρια επιλέγει.

612
613 Δυο, αν έπρεπε να ομαδοποιήσουμε τις κατηγορίες των αιτίων, θα ήταν οι λόγοι: ο
614 ένας είναι πολιτιστικο-ψυχολογικός: ακόμα τουλάχιστον νομίζω ότι δεν είμαστε
615 έτοιμοι να ανταποκρινόμαστε απέναντι στην τυπωμένη σελίδα με τον ίδιο τρόπο που
616 ανταποκρινόμαστε ανάμεσα στη σελίδα του υπολογιστή. Θα μπορούσαμε να το
617 αναλύσουμε περισσότερο αυτό, αλλά νομίζω ότι γίνεται κατανοητό τι θέλω να πω: ως
618 φάση πολιτισμού νομίζω ότι δεν έχουμε αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο
619 αντιλαμβανόμαστε οπτικοψυχολογικά – πολιτιστικά αυτή την έννοια του βιβλίου,
620 ακόμα μας είναι χρήσιμη. Ο δεύτερος λόγος είναι ότι, παρ' όλα αυτά, όσο κι αν
621 φαίνεται παράξενο, δεν υπάρχει το πλήθος των πηγών και της εξειδίκευσης που
622 υπάρχει στο τυπωμένο βιβλίο. Όπως είπα ότι μπορώ να βρω πολλά πράγματα στο
623 Ίντερνετ, πρέπει να πω επίσης ότι υπάρχει μια πολύ μεγάλη κατηγορία τυπωμένων
624 πηγών που δεν μπορώ να τις βρω στο Ίντερνετ. Εκεί δεν μπορώ παρά να ανατρέξω
625 στο τυπωμένο βιβλίο. Τώρα, αν περάσουμε σε μια εποχή που τα πάντα θα είναι
626 ψηφιακά, κι αυτές οι δυο ενστάσεις της ψυχοπολιτιστικής αντίληψης αλλά και του
627 εύρους των πηγών θα έχουν μετατραπεί εντελώς, θα συζητάμε ίσως σε άλλη βάση,
628 δεν είμαι όμως σίγουρος ότι αυτό θα συμβεί. Αλλά αυτό είναι ένα άλλο ζήτημα. Προς
629 το παρόν αυτά τα δυο αίτια, η ίδια μας η προσαρμογή σε ένα νέο τρόπο και η
630 πληθώρα και η ποιότητα των πηγών μας κάνουν ακόμα να θεωρούμε ότι η ψηφιακή
631 τεκμηρίωση έχει αρκετούς περιορισμούς. Λειτουργικά είναι σίγουρο ότι διευκολύνει,
632 τώρα στον πυρήνα της σαν πληροφορία είναι μια συζήτηση που ακόμα είναι εν
633 εξελίξει. Θέλει ακόμα αρκετό καιρό για να πούμε ότι μεταφερθήκαμε εντελώς στο
634 ψηφιακό στάδιο της τεκμηρίωσης. Φυσικά είμαι υπέρ του να χρησιμοποιείται με
635 γνώση και με έλεγχο. Πραγματικά είναι πολύτιμο, από αυτή την άποψη.

636
637 Το Διαδίκτυο έχει τον εξής περιορισμό: δεν ιεραρχεί. Άρα όλα αυτά τα πεδία αν θέλει
638 κανείς να τα συνδυάσει, που είναι καλό να το κάνει, με μέτρο βέβαια, χωρίς να χάνει
639 κανείς τον βασικό του προσορισμό και το βασικό του αντικείμενο (δεν είμαι δηλαδή
640 υπέρ μας απόλυτης διεπιστημονικότητας, είμαι από αυτούς που υποστηρίζουν ότι
641 αυτό δεν είναι σωστό έτσι όπως εφαρμόζεται, γιατί χάνεται το αντικείμενο) το θέμα
642 είναι ότι το Διαδίκτυο έχει αυτή την ιδιότητα, ότι η ιεράρχηση πρέπει να γίνει με
643 βάση μελέτη δική σου. Και αυτή η μελέτη σε μεγάλο βαθμό γίνεται με βάση
644 τυπωμένα πράγματα, ειδικές δουλειές, δηλαδή, που θα σε κατευθύνουν. Εκεί υπάρχει
645 ένα ζήτημα. Ένα πολύ απλό παράδειγμα για να γίνει κατανοητό αυτό είναι το
646 **Magenta**, ένα μεταφραστικό λεξικό σε πολλές γλώσσες. Τι ιδιότητα έχει αυτό το
647 λεξικό; Όταν θα δώσεις μια λέξη στα Ελληνικά, σου βγάζει όλες τις ερμηνείες, π.χ.
648 στα Γαλλικά, στα Γερμανικά, στα Ισπανικά, *αλφαβητικά*. Όχι ιεραρχημένα με βάση

649 την πρώτη τους έννοια. Αυτό είναι ένα καλό παράδειγμα για να καταλάβει κανείς τι
650 μπορεί να συμβεί με το Διαδίκτυο. Όπως ξέρουμε, μια λέξη νοηματικά έχει μια
651 πρώτη, κοινή χρήση, και δευτερευόντως τις υπόλοιπες. Η αλφαβητική κατάταξη
652 διαρρηγγύει αυτή τη νοηματική ιεραρχία, με αποτέλεσμα την πλήρη σύγχυση. Αυτός
653 είναι ένας μεγάλος κίνδυνος του Διαδικτύου αν χρησιμοποιηθεί άκριτα, αν πιστεύει
654 κανείς ότι μπορεί να βρει οτιδήποτε εκεί χωρίς να χρειαστεί να ψάξει ιδιαίτερα. Ένα
655 τέτοιο πρόγραμμα είναι το **Wikipedia**, ας πούμε. Που είναι μη ελεγχόμενες πηγές
656 πολύ συχνά, συνεχώς παραπέμποντας σε άλλες πηγές του λεξικού. Το θεωρώ χρήσιμο
657 σε πολλά πράγματα, αλλά αυτά τα δυο παραδείγματα δείχνουν τους περιορισμούς και
658 την προσοχή που πρέπει κανείς να έχει για να τα χρησιμοποιεί. Θεωρώ, δηλαδή, ότι
659 ακόμη είμαστε στη λειτουργική φάση της στήριξης των ηλεκτρονικών πηγών, όχι
660 στην ουσιαστική τους φάση. Δεν ξέρω αν θα έρθει ποτέ αυτή, μπορεί να μην έρθει
661 ποτέ, μπορεί να παραμείνει ουσιαστική η προσέγγιση της γνώσης με βάση το
662 τυπωμένο βιβλίο. Ας μην το θίξουμε αυτό. Αλλά θα έλεγα ότι φυσικά η
663 λειτουργικότητα δεν είναι αποκομμένη ποτέ από τον τρόπο με τον οποίο αναγκάζεσαι
664 να προσλάβεις τα πράγματα. Αν θα έπρεπε τεχνικά να προσδιορίσουμε αυτές τις δυο
665 φάσεις, θα έλεγα ότι ακόμη είμαστε σε λειτουργική χρήση του Διαδικτύου, είναι
666 πάρα πολύ καλό να το χρησιμοποιούμε λειτουργικά, αλλά δεν πρέπει να θεωρούμε
667 ότι λύνει τα ουσιαστικά προβλήματα της γνώσης, για όλους τους λόγους που
668 χονδρικά ανέφερα.

669
670 Το ιδανικό είναι να ξεκινάει κανείς από τα τυπωμένα βιβλία, όπου μπορεί να
671 οδηγηθεί με βάση τα δικά του κριτήρια και τις δικές του γνώσεις, όποιες κι αν είναι
672 αυτές. Κατά τη γνώμη μου ποτέ δεν ξεκινάει κανείς ανάποδα, από το Διαδίκτυο –
673 εκτός πια αν θέλει να κάνει κάτι γενικό, έχει π.χ. πολύ χρόνο και θέλει να βρει
674 θέματα, να κάνει μια στατιστική κλπ. Αλλά για κάθε σοβαρή, συστηματική
675 τεκμηρίωση έρευνας, πρέπει να έχεις προσδιορίσει λίγο το αντικείμενό σου, και αυτή
676 η γνώση θα έχει βγει κατά κύριο λόγο από τις μελέτες που θα έχεις κάνει ήδη, και
677 αυτές οι μελέτες θα έχουν βασιστεί σε εξειδικευμένη προσέγγιση πηγών που θα είναι
678 το τυπωμένο κείμενο. Αφού προσδιορίσεις το αντικείμενό σου, αφού κάνεις ό,τι
679 έρευνα έχεις να κάνεις σε σχέση με ό,τι έχει γραφτεί, από εκεί και πέρα,
680 συνεπικουρικά, λειτουργικά, υποστηρικτικά, το Διαδίκτυο είναι ιδιαίτερα πολύτιμο.
681 Όχι όμως ως πρωτογενής δουλειά συστηματικής και συγκεκριμένης έρευνας. Εκτός κι
682 αν ψάχνει κανείς για ιδέες – είναι πολύ απλό να πας να βάλεις μια λέξη και να βρεις
683 κάποιες ιδέες, δεν νομίζω όμως ότι αυτό είναι πολύ συστηματικός τρόπος δουλειάς.
684 Ακόμα κι αυτό να συμβεί, αυτή την ιδέα θα πρέπει να την τεκμηριώσεις με βάση τα
685 κείμενα. Τώρα, ότι υπάρχουν πράγματα που βρίσκονται μόνο στο Διαδίκτυο, όπως
686 ηλεκτρονικά περιοδικά π.χ., σίγουρα αυτά μπορούν να χρησιμοποιηθούν.

687
688 Ιδανικά, θα ήθελα να έχω μια απεριόριστα μεγάλη βιβλιοθήκη τυπωμένων βιβλίων.
689 Δηλαδή να βρίσκομαι σε έναν χώρο που ανά πάσα στιγμή να μπορώ να κατεβάσω
690 από το ράφι όποιο βιβλίο θέλω. Αυτός είναι ο ιδανικός χώρος δουλειάς. Αφού το
691 κάνω αυτό, θα ήθελα να έχω και μια απεριόριστης ταχύτητας και δυνατοτήτων
692 πρόσβαση στο Διαδίκτυο, καθώς και απεριόριστη δυνατότητα πρόσβασης σε βάσεις
693 δεδομένων, ώστε ό,τι μου λείπει ή θέλω να τεκμηριώσω οπτικά, να μπορώ π.χ. να
694 μπω σε βάσεις εικόνων η στοιχείων που θέλω, βιβλίων, κειμένων ή ψηφιακών μόνο
695 πηγών, και κατόπιν, σαν δεύτερο στάδιο, όσα πράγματα διαβάζω και μου λείπουν να
696 τα υποστηρίξω διαδικτυακά, κρατώντας όμως το μέτρο του χρόνου και των
697 δυνατοτήτων. Γιατί υπάρχει η δυνατότητα να χάσεις πάρα πολύ χρόνο με μηδαμινό
698 αποτέλεσμα, στο Διαδίκτυο. Όπως και στα βιβλία, βέβαια. Απλώς στα βιβλία

699 τουλάχιστον χάνεις το χρόνο σε ό,τι αφορά την πηγή μόνο που κοιτάζεις. Το
700 Διαδίκτυο μπορεί να σε παραπέμψει σε δέκα, δεκαπέντε πηγές που να είναι όλες μη
701 χρήσιμες για τη δική σου φάση – θέλει έλεγχο. Αυτή είναι η διαδικασία.

702

703

704

705 Δ (Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης)

706

707 Δ: Δεν έχω καμία εξοικείωση με το ψηφιακό μέσον. Στην έρευνα και τη διδασκαλία
708 μου χρησιμοποιώ παραδοσιακό υλικό, βιβλιογραφία και slides. Δεν χρειάστηκε να
709 δοκιμάσω κάτι καινούργιο. Για εμένα το slide, επειδή είναι αντικείμενο, βρίσκω ότι
710 έχει πολύ καλύτερη απόδοση απ' ό,τι έχει το ψηφιακό μέσον. Δηλαδή με το ψηφιακό
711 θεωρώ ότι το έργο γίνεται πιο «επίπεδο». Και δεν μου έχει προκύψει να το
712 χρησιμοποιήσω. Προσπαθώ λίγο τώρα να μπω στο Ίντερνετ, αλλά εμένα η δουλειά
713 μου είναι και με τα έργα τα ίδια. Ήμουν και είκοσι πέντε χρόνια επιμελητής σε
714 σημαντική πινακοθήκη, και η σχέση μου μαζί τους είναι πολύ ιδιαίτερη – η Ιστορία
715 της Τέχνης για εμένα γράφεται από τα έργα. Για πηγές κειμένου ανατρέχω σε
716 βιβλιογραφία, δεν χρησιμοποιώ ψηφιακές πηγές.

717

718 Με ρωτάτε ουσιαστικά πως διδάσκω την Ιστορία της Τέχνης. Αν πρέπει να κάνουμε
719 μια συστηματικοποίηση της διαδικασίας προς τη γνώση, θα σας παρέπεμπα στο,
720 «Μάθημα» του Roland Barthes, που λέει πώς διδάσκει κανείς. Είμαι αυτής της
721 άποψης. Αυτό είναι μια ολόκληρη κουβέντα, βέβαια. Είναι ουσιαστικά άλλο μια
722 μέθοδος που έχεις στο μυαλό σου για να συλλέξεις τις πληροφορίες σου, και άλλο
723 στη συνέχεια η μετάδοση της πληροφορίας. Το πρωτογενές υλικό είναι το ίδιο το
724 έργο, η υλικότητα του έργου. Σε αυτό είμαι σχεδόν κάθετος. Δηλαδή το μήνυμα της
725 τέχνης βρίσκεται στην ύλη της, που είναι η ιδιαιτερότητα της γλώσσας της. Δουλεύει
726 μια ζωγραφική με χρώματα και με γραμμές, με σχήματα, αν είναι γλυπτική με κάποιο
727 αντίστοιχο υλικό. Ήδη η επιλογή του υλικού έχει το πρώτο μήνυμα του έργου.
728 Αναφέρομαι και στον Bachelard, που λέει ότι η ύλη είναι το ασυνείδητο της μορφής.
729 Υπάρχει τώρα μια τάση της υπερβολικής θεωρίας πάνω στο έργο – για εμένα η
730 θεωρία βγαίνει μέσα από το έργο. Υπάρχει μια μέθοδος για να το προσεγγίσεις, και
731 από εκεί και πέρα το κάθε έργο υποβάλλει διαφοροποιήσεις αυτής της μεθόδου. Η
732 βασική μέθοδος για την οποία μιλάω είναι η γλώσσα της τέχνης. Επανέρχομαι πάλι
733 σε αυτό καθαυτό το έργο.

734 Ζούμε σε μια λογοκρατούμενη εποχή, υπάρχει ένας ιμπεριαλισμός του λόγου ο
735 οποίος θέλει να απορροφήσει τα πάντα και διεκδικεί να αφομοιώσει τα πάντα. Εκεί
736 εγώ αντιδρώ. Η τέχνη μας εισάγει σε μια άρρητη γλώσσα, σε μια γλώσσα που δεν
737 υπόκειται στον λόγο, σε μια γλώσσα, πλέον, σωματική. Εκεί επικεντρώνομαι. Δεν με
738 ενδιαφέρει τόσο η κοινωνιολογία του έργου, το θέμα, αν από εκεί μπορεί κανείς να
739 βγάλει συμπεράσματα της κοινωνίας, της ιστορίας, του πολιτισμού της εποχής – αυτά
740 τα συμπεράσματα προσπαθώ να τα βρω πρώτα στο ίδιο το υλικό. Το πώς στρώνει ο
741 καλλιτέχνης το χρώμα, πώς βάζει τη γραμμή, την πινελιά. Μπορώ να σας φέρω ένα
742 σωρό παραδείγματα, αλλά θα ήταν ένα μάθημα Ιστορίας της Τέχνης. Μιλάμε για μια
743 γλώσσα που είναι ανοίκεια, κυρίως από ένα πανεπιστήμιο που είναι θεωρητικό. Σε
744 επίπεδο ανθρώπου θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι η γλώσσα του σώματος αυτή.
745 Για τον δυτικό πολιτισμό, το σώμα είναι ανοίκειο, όλα κινούνται σε ένα διανοητικό
746 επίπεδο. Τονίζω πολλές φορές ότι στον δυτικό πολιτισμό λέμε «αυτός έχει ωραίο
747 σώμα», δεν λέμε «αυτός είναι ωραίο σώμα». Με το «έχει ωραίο σώμα» υπονοούμε
748 ένα άυλο υποκείμενο, το οποίο φέρει και μια υλικότητα.

749

750 Ιδανικά το εργαστήριό μου θα ήταν να έχω μια βιβλιοθήκη δίπλα μου, εκεί θα
751 χρειαζόμουν και το Ίντερνετ, εκεί την έχω νιώσει την ανάγκη του πια, για να ζητήσω
752 και εικόνα και βιβλιογραφική πληροφορία – χωρίς να το έχω νιώσει τόσο
753 απαραίτητο. Απλώς διευκολύνει πράγματα. Θα με ενδιέφερε να έχω έργα και βιβλία.
754 Και όταν λέω έργα αναφέρομαι και σε άλλες μορφές τέχνης, όταν έχω για
755 παράδειγμα εγκαταστάσεις, video art κλπ. Θα ήθελα να έχω, λοιπόν, τα βιβλία, τα
756 μουσεία και το Ίντερνετ, για να έχω πρόσβαση κυρίως στην εικόνα, αλλά και στη
757 βιβλιογραφία. Και πάνω απ' όλα τα έργα, για να μπορεί κανείς να έχει υφή, την
758 ενέργεια του έργου, γιατί αισθητική αξία είναι και η υφή του έργου, η ενέργεια που
759 βγάζει.

760

761 Θεωρώ ότι το πολύ ψηφιακό γίνεται... «ψοφιακό» στο τέλος. Αυτή η εύκολη
762 ανταλλαξιμότητα της πληροφορίας τής αφαιρεί βαρύτητα. Με ενοχλεί αυτό, το
763 γεγονός ότι η πληροφορία που ψάχνεις βρίσκεται μέσα στα εκατομμύρια
764 πληροφορίας, τής αφαιρεί από την βαρύτητά της, μπορεί να περάσει χωρίς να πάρεις
765 χαμπάρι τι ακριβώς θέλει να σου πει. Το βιβλίο είναι άλλο πράγμα. Σου λένε ότι δεν
766 μπορείς να έχεις τόση πολλή βιβλιογραφία, μου λένε π.χ. ότι βάζουν μια λέξη και
767 τους βγάζει από εκατό βιβλία. Ναι, αλλά αυτή η λέξη σε κάθε βιβλίο μέσα αποκτάει
768 και άλλο νόημα ανάλογα με τα συμφραζόμενα, κι από το βιβλίο ολόκληρο και πως τη
769 χρησιμοποιεί ο συγγραφέας. Προτιμώ δηλαδή λιγότερη βιβλιογραφία και
770 περισσότερο βάθος, παρά να κινείται κανείς «οριζόντια». Δεν μπορούμε πλέον να
771 δώσουμε την «ολική απάντηση» σε κανένα θέμα. Τουλάχιστον τη μερική που θα
772 δώσουμε, να είναι απάντηση του βάθους.

773 Το ρίχνω δαγκωτό στο βιβλίο. Χώρια που υπάρχει και ένα άλλο πρόβλημα για εμένα
774 με τα μέσα αυτά, αν δεν προσέχει κανείς: χάνεις τη σχέση με το αντικείμενο. Το slide,
775 το χαρτί, μπορείς να τα αγγίξεις. Και κάθε απώλεια του αντικειμένου συμβάλλει και
776 στην απώλεια της σωματικότητας αυτού που χειρίζεται το μέσον. Δηλαδή η σχέση με
777 το αντικείμενο σημαίνει και μια υλικότητα, σου προσθέτει στη συνείδηση υλικότητάς
778 σου. Το ψηφιακό μέσον στην αρχή λειτούργησε σαν τους ιθαγενείς με τα
779 καθρεφτάκια και τις χάντρες. Μας έδωσαν τα καθρεφτάκια και τις χάντρες, όπως στο
780 μωρό δίνεις την πρώτη κουδουνίστρα και σε τρελαίνει, και ξαφνικά βλέπεις ότι
781 νιώθεις και λίγο γυμνός με όλο αυτό το πράγμα. Και μετά, στην τέχνη δεν μπορείς να
782 διδάξεις μέσα από βιβλιογραφία, θα πρέπει να έχεις και μια θέση πάνω στο έργο.
783 Αυτό το λέει και ο Roland Barthes: «στην αρχή διδάσκω αυτό που ξέρω, μετά
784 διδάσκω αυτό που δεν ξέρω, αυτό λέγεται έρευνα, και τρίτον ξεχνάω τα πάντα».

785

786

787

788 **Ε (Διδάκτωρ ιστορίας της Τέχνης, Υπεύθυνη τομέα τεκμηρίωσης σε** 789 **μουσείο σύγχρονης τέχνης)**

790

791 **Ε:** Για την έρευνά μας της τεκμηρίωσης χρησιμοποιούμε κατά βάση το Ίντερνετ,
792 γιατί βιβλιογραφικά έχουμε προβλήματα, λείπουν πολλά τεκμήρια, οπότε ξεκινάμε
793 την έρευνα από το Ίντερνετ, υπάρχουν όμως πάρα πολλά σφάλματα, πολλές
794 ανακρίβειες, πάρα πολλά λάθη τα οποία θέλουν διασταύρωση της πληροφορίας.
795 Δηλαδή αν βάλεις το όνομα ενός καλλιτέχνη σε μια μηχανή αναζήτησης θα βρεις τα
796 βασικά στοιχεία, από εκεί και πέρα όμως πρέπει να τα διασταυρώσεις όλα, είτε με
797 προσωπική επαφή με τον καλλιτέχνη, είτε μέσα από βιβλία, καταλόγους κλπ., είτε

798 μέσα από το αρχείο, γιατί έχουμε στη διάθεσή μας μεγάλο αρχειακό υλικό για
799 καλλιτέχνες, και εκεί ανατρέχουμε για να διασταυρώσουμε τις πηγές μας.

800

801 **Τι είδους πληροφορία αναζητάτε;**

802

803 **Ε :** Όταν μιλάμε για καλλιτέχνη, γιατί στο μουσείο κατά κύριο λόγο ασχολούμαστε
804 με καλλιτέχνες συγκεκριμένους και με το έργο τους, αναζητάμε καταρχήν ένα
805 βιογραφικό, για να δούμε που βρίσκεται, που κινείται, σε τι εποχή, σε ποια χώρα, με
806 τι ασχολείται, σε ποιο ευρύτερο κίνημα εντάσσεται, τι είδους έργα κάνει, γκαλερί με
807 τις οποίες συνεργάζεται, που για εμάς είναι πηγή πληροφοριών, γιατί μπορούμε μετά
808 να ανατρέξουμε στο site της γκαλερί για να βρούμε στοιχεία για το έργο του,
809 εκθεσιογραφία, βιβλιογραφία κλπ. Και εικόνα έργων ως πρώτη πηγή, για να δούμε τι
810 γίνεται. Αλλά από εκεί και πέρα πρέπει όλα αυτά να διασταυρωθούν, ιδίως με τις
811 εικόνες πολλές φορές τα στοιχεία τους είναι είτε ελλιπή – αυτό είναι το 90% των
812 περιπτώσεων – είτε εσφαλμένα. Αυτό παρατηρείται και στην εκθεσιογραφία και στη
813 βιβλιογραφία, έχουμε πάρα πολλά λάθη.

814 Ξεκινάμε λοιπόν συλλέγοντας ένα βασικό υλικό, και μετά αρχίζει σε δεύτερο επίπεδο
815 η διασταύρωση. Αν ο καλλιτέχνης είναι γνωστός, έχουμε επαφές μαζί του ή έχουμε
816 αγοράσει έργο του, μιλάμε με τον ίδιο τον καλλιτέχνη για να κάνουμε διασταύρωση
817 των πληροφοριών μέσα από τους καταλόγους – έχουμε πολλούς καταλόγους,
818 μονογραφίες κλπ. στη βιβλιοθήκη μας, ή ανατρέχουμε στην Α.Σ.Κ.Τ., και
819 συγκρίνουμε στοιχεία, π.χ. τον χρόνο έκθεσης, τον τίτλο του βιβλίου, που πολλές
820 φορές είναι λανθασμένος, τότε έγινε η έκθεση, ποιος είναι ο επιμελητής, αν έχουμε
821 τίτλους έργων, διαστάσεις, χρονολογία, ένα – ένα όλα αυτά πρέπει να τα
822 ξαναπεράσουμε. Πολλές φορές, αν ξέρουμε ότι κάποιο έργο βρίσκεται σε κάποιο
823 μουσείο, μπαίνουμε στο site του μουσείου να βρούμε τα στοιχεία μετά πάλι τα
824 διασταυρώνουμε, είτε στέλνοντας γράμμα στον επιμελητή του μουσείου, είτε μέσα
825 από τον κατάλογο μιας έκθεσης.

826

827 **Η τελειοποίηση, δηλαδή, της έρευνας γίνεται με συμβατικά μέσα;**

828

829 **Ε :** Ναι. Το Ίντερνετ είναι ασφαλώς βασικό εργαλείο, γιατί υπάρχει πάρα πολύ
830 μεγάλη έλλειψη σε βιβλιογραφία – ακόμη και η Α.Σ.Κ.Τ. που για την σύγχρονη τέχνη
831 και για τον 20^ο αιώνα έχει πλούσια βιβλιοθήκη, οι τελευταίοι κατάλογοι κλπ. δεν
832 υπάρχουν – αλλά δεν μπορείς να μείνεις μόνο εκεί. Γιατί αναπαράγονται τα ίδια
833 λάθη. Πολλές φορές δηλαδή παίρνει κάποιος έναν κατάλογο, τον περνάει μέσα σε μια
834 βάση δεδομένων, π.χ. στο site μιας γκαλερί, και περνάει μέσα και όλα τα σφάλματα
835 που υπάρχουν στον κατάλογο. Το παίρνει ο επόμενος κ.ο.κ. Πρέπει αυτό κάπου να
836 σταματήσει με μια διασταύρωση. Αυτό είναι βασικό μας πρόβλημα.

837

838 Αυτή τη στιγμή βρισκόμαστε στο στάδιο της ψηφιοποίησης, με το πρόγραμμα της
839 Κοινωνίας της Πληροφορίας. Έχουμε το πρόγραμμα **MuseumPlus**, και μέσα σε αυτό
840 είμαστε σε διαδικασία ψηφιοποίησης και των συλλογών του μουσείου, των έργων
841 δηλαδή, που τεκμηριώνονται το καθένα ξεχωριστά, και των καλλιτεχνών που μας
842 αφορούν, που έχουν περάσει μέσα με τα βιογραφικά στοιχεία, την εκθεσιογραφία και
843 τη βιβλιογραφία τους, ενώ έχουν περαστεί και τα περισσότερα αρχεία μας, και κάποια
844 από αυτά θα επιλεχθούν και θα διατεθούν στο site του μουσείου. Δεν θα είναι δηλαδή
845 προσβάσιμο το σύνολο του υλικού σε όλους, για κάποιο μέρος του θα μπορεί να
846 έρχεται ο ερευνητής εδώ, επιτόπου, και να το δει. Πιθανότατα δεν θα μπορεί να δει
847 κάποιες διαδικασίες συμβολαίου, απόκτησης του έργου κλπ. – γιατί περνάνε και

848 αυτά, δηλαδή είναι πλήρης η βάση. Μας ενδιαφέρουν τέτοιου είδους στοιχεία, όπως
849 από πού το αγοράσαμε, π.χ. πολλές φορές έρχεται από μια γκαλερί, και όλα αυτά, την
850 ιστορία του έργου πρέπει να την ξέρουμε, γιατί όταν γραφτεί ένας κατάλογος υπάρχει
851 και το ιστορικό του έργου μέχρι να καταλήξει σε εμάς, όπως το πού έχει εκτεθεί πριν.
852

853 **Και πως συνδυάζονται αυτά τα στοιχεία;**

854

855 **Ε:** Έχουμε χωριστεί σε κάποιες ομάδες, και η καθεμιά έχει αναλάβει έναν τομέα.
856 Εγώ αυτή τη στιγμή ασχολούμαι με μια συνάδελφο με τη βιογραφία των
857 καλλιτεχνών, την βιβλιογραφία και την εκθεσιογραφία του έργου τους. Αυτά τα
858 στοιχεία προσπαθώ να διασταυρώσω και να τα περάσω μέσα από το πρόγραμμα.
859 Άλλοι συνάδελφοι θα ασχοληθούν με το ίδιο το έργο: περιγραφή, υλικά, διαστάσεις
860 των έργων κλπ. Υπάρχει ο τομέας των εκθέσεων, που θα ασχοληθεί με τους
861 καταλόγους, ο τομέας των εκπαιδευτικών για τα αντίστοιχα προγράμματα κλπ. Το
862 πρόγραμμα που χρησιμοποιούμε σε πηγαίνει από το ένα στο άλλο για όλα αυτά. Το
863 έχουμε παραμετροποιήσει κατά τέτοιο τρόπο ώστε να ανταποκρίνεται στις ανάγκες
864 του μουσείου, θέσαμε τις απαιτήσεις και τους στόχους μας και το προσαρμόσαμε
865 ανάλογα.
866

867 **Τι αναζητάτε κατά την έρευνά σας για το βιογραφικό των καλλιτεχνών;**

868

869 **Ε:** Ξεκινάει κανείς από τα καθαρά βιογραφικά στοιχεία, πού και πότε γεννήθηκε
870 κλπ., κάποια στοιχεία για την οικογένεια και το background του, ενώ μεγάλη σημασία
871 έχουν οι σπουδές, και ως προς αυτό κυρίως για τους ξένους καλλιτέχνες οι πηγές
872 πολλές φορές δεν είναι σαφείς, σου λέει κάποιος ότι ο τάδε καλλιτέχνης σπούδασε
873 στην Αγγλία, στο τάδε κολλέγιο, αλλά βλέπεις αλλού ότι έχει σπουδάσει άλλη
874 περίοδο κλπ. Έχει να κάνει ακόμη με την εξέλιξη του καλλιτέχνη: ποιοι ήταν οι
875 δάσκαλοί του, ποια τα εργαστήρια που επέλεξε, ποιες οι επαφές που είχε κατά τη
876 διάρκεια των σπουδών του με άλλους καλλιτέχνες, και στη συνέχεια βλέπουμε μια
877 εξελικτική παρουσίαση του έργου του. Δηλαδή πως ξεκίνησε, τι έκανε όταν
878 πρωτοξεκίνησε, με τι ασχολείτο, στη συνέχεια πως εξελίχθηκε με βάση τις επιδράσεις
879 που είχε, τα ταξίδια που έκανε κλπ. Με ενδιαφέρει το κοινωνικό πλαίσιο, το καθαρά
880 τεχνοϊστορικό, πως εξελίχθηκε δηλαδή το ίδιο το έργο του, οι επιδράσεις που είχε
881 από άλλους κλπ.
882

883 Σε μεγάλο βαθμό, κυρίως για Έλληνες καλλιτέχνες, έχουμε ολόκληρο το προσωπικό
884 τους αρχείο, που μας έχουν παραχωρήσει, και ανατρέχουμε σε αυτό, που για εμάς
885 είναι βασική πηγή πληροφορίας. Εκεί υπάρχουν από υπομνήματα που είναι σχεδόν
886 πλήρη, τα οποία κατέθεταν στις διάφορες σχολές κλπ, και έτσι έχουμε μια εξελικτική
887 παρουσίαση του έργου τους, πού εκθέσανε κλπ., αλλά και προσωπικά στοιχεία,
888 αλληλογραφίες, προσωπικά γράμματα προς την οικογένεια ή προς άλλους
889 καλλιτέχνες, τα οποία λαμβάνονται όλα υπόψη.

890 Μετά γίνεται και μια ανάλυση του ίδιου του έργου. Πρέπει να τον εντάξεις σε αυτό το
891 πλαίσιο που είπα, το ιστορικοκοινωνικό και καλλιτεχνικό, σε ποιο κίνημα κινείται,
892 που εντάσσεται, και μετά γνωρίζοντας και τους άλλους καλλιτέχνες, την περίοδο κλπ.
893 να κάνεις μια σύγκριση του κατά πόσον ακολούθησε την εποχή του και που
894 διαφοροποιείται, τι επιδράσεις δέχτηκε και κατά πόσον ο ίδιος επηρέασε, ξεκινάς
895 δηλαδή και μια βαθύτερη έρευνα. Αν μετά γίνει και μια έκθεση για τον συγκεκριμένο
896 καλλιτέχνη, αυτά γίνονται και πιο οργανωμένα και πιο εκτεταμένα, δεν μένουμε
897 δηλαδή στο επίπεδο του απλού βιογραφικού.

898 **Τι είδους κριτήρια έχουν τεθεί από την πλευρά σας για την ψηφιοποίηση των**
899 **έργων;**

900

901 **Ε :** Να υπάρχει μια σωστή εικόνα, γιατί την περισσότερες φορές είχαμε εικόνες που
902 δεν ήταν καλές, στην οποία να μπορείς να δεις λεπτομέρειες όπως η υπογραφή, το
903 υλικό κ.ο.κ., άρα θέλουμε μια καλή ψηφιακή εικόνα, και ακόμη να υπάρχει μεγάλη
904 ακρίβεια στα στοιχεία των έργων. Για ό,τι έχει να κάνει με το έργο καταρχήν ως
905 αντικείμενο, πρέπει να είμαστε ακριβείς.

906

907 **Πώς ομαδοποιούνται τα έργα;**

908

909 **Ε :** Η συλλογή μας είναι καταρχήν χωρισμένη σε δυο ενότητες: την ιστορική
910 συλλογή, με παλαιότερα έργα, και την πιο σύγχρονη, με έργα μετά το '60. Και ανά
911 είδος, δηλαδή έχουμε τη ζωγραφική και το σχέδιο, τα τρισδιάστατα αντικείμενα, όταν
912 μιλάμε π.χ. για γλυπτά ή τρισδιάστατα περιβάλλοντα, τα Νέα Μέσα, αρχιτεκτονική,
913 φωτογραφία κλπ. Όλα αυτά συνδέονται και ανά καλλιτέχνη. Δηλαδή αν ζητήσω ανά
914 καλλιτέχνη θα μου βγάλει του συγκεκριμένου καλλιτέχνη όλα τα έργα σε όποια
915 περίοδο και σε όποια κατηγορία κι αν ανήκει το κάθε έργο. Μπορείς να δεις π.χ. τι
916 τρισδιάστατα έργα έχει η συλλογή, αλλά και ποια έργα ενός συγκεκριμένου
917 καλλιτέχνη, ποια έργα από το '60 και μετά κ.ο.κ. Υπάρχουν πολλαπλές δυνατότητες
918 αναζήτησης, γιατί αυτό μας διευκολύνει και στην έρευνα και μετά, κατά τη
919 δημιουργία εκθέσεων, για παράδειγμα.

920

921 **Οι πληροφορίες αυτές εμπλουτίζονται;**

922

923 **Ε :** Ναι, συνέχεια επικαιροποιούνται. Αλλάζουν ανά πάσα στιγμή, και η δουλειά πέρα
924 από το να κάνουμε τη βασική έρευνα και να τα περάσουμε, είναι να είμαστε συνεχώς
925 από πάνω και να τα επικαιροποιούμε, γιατί ειδικά για τους σύγχρονους καλλιτέχνες
926 που εκθέτουν διαρκώς, παράγουν διαρκώς καινούργια έργα, και η βιβλιογραφία
927 εξελίσσεται καθημερινά, οπότε εκεί το ζητούμενο είναι να μην μείνεις πίσω. Γιατί και
928 αυτό είναι ένα θέμα στις ηλεκτρονικές πηγές, είτε έχουμε να κάνουμε με μουσεία,
929 είτε με γκαλερί, είτε με μηχανές αναζήτησης, πολλές φορές τα στοιχεία τα οποία
930 έχουμε στη διάθεσή μας δεν είναι επικαιροποιημένα. Αυτό είναι ένα από τα θέματα
931 της σύγχρονης τέχνης, αλλά ισχύει και για παλαιότερα έργα και καλλιτέχνες, γιατί η
932 βιβλιογραφία, ας πούμε, για έναν αποθανόντα καλλιτέχνη κι αυτή συνεχώς
933 εξελίσσεται, δεν σημαίνει ότι επειδή ο καλλιτέχνης πέθανε σταματάει εκεί. Νέα
934 στοιχεία βγαίνουν, καινούργια έργα ανακαλύπτονται, γίνονται αλλαγές και
935 διορθώσεις, εξίσου και για τους παλαιότερους. Απλά ο ρυθμός είναι πολύ πιο
936 γρήγορος όταν έχουμε να κάνουμε με καλλιτέχνες που ζουν τώρα και που είναι σε
937 ενεργό δράση.

938 Χρειάζεται να είσαι σε μια συνεχή επαφή με τα ξένα μουσεία, να δεις τι γίνεται,
939 υπάρχει ένας αναβρασμός, μια κινητικότητα απίστευτη, δεν μπορείς να περιμένεις
940 μόνο τη βιβλιογραφία, πρέπει να βλέπεις τι γίνεται την ώρα που τα πράγματα
941 βρίσκονται σε εξέλιξη. Αλλά το βιβλίο διατηρεί τα πρωτεία και χρηστικά και για να
942 εμβαθύνεις, γιατί μέχρι τώρα μιλάμε για πρωτογενείς πληροφορίες, όταν θέλεις να
943 εμβαθύνεις δεν πρέπει να διαβάσεις; Αναλύσεις, κείμενα του καλλιτέχνη, απόψεις,
944 αναλύσεις ιστορικών τέχνης... Μπορείς να βρεις ένα άρθρο στο Ίντερνετ, αλλά δεν
945 αρκεί, εκεί συνήθως είναι ελλιπής η ανάλυση ή η τεκμηρίωση.

946

947

948 **Z (Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης)**

949

950 **Z** : Δυστυχώς τον ηλεκτρονικό υπολογιστή τον χρησιμοποιώ σαν γραφομηχανή, γιατί
951 είναι ένα σύστημα ολόκληρο που πρέπει να αφομοιώσεις και ίσως δεν είχα τον χρόνο
952 αλλά ούτε και την προπαιδεία για να αφομοιώσω αυτό το σύστημα, απλώς είδα ότι
953 ένας ηλεκτρονικός υπολογιστής σε σχέση με μια συμβατική γραφομηχανή δίνει την
954 δυνατότητα να κάνεις εύκολα διορθώσεις. Ίσως αν είχα κάποιον στο σπίτι
955 εξοικειωμένο με το μέσον να με βοηθούσε και να είχαμε κάνει μεγαλύτερη πρόοδο.
956 Ευελπιστώ όταν έχω ελεύθερο χρόνο να ασχοληθώ πιο πολύ με αυτό το μέσον, το
957 οποίο είναι γοητευτικό, αναμφισβήτητο, και πολύ πρακτικό.

958

959 **Για την διδασκαλία σας χρησιμοποιείτε διαφάνειες;**

960

961 **Z** : Ασφαλώς.

962

963 **Πώς τις έχετε αρχειοθετήσει;**

964

965 **Z** : Επειδή στα μαθήματά μου, χωρίς να είναι «επίπεδα», βλέπω την ιστορική εξέλιξη,
966 τις έχω ταξινομήσει κατά εποχές. Δηλαδή παλαιοχριστιανική εποχή (4^{ος}, 5^{ος}, 6^{ος}
967 αιώνας και αρχές του 7^{ου}), μιλάω για το Βυζάντιο βέβαια, αλλά διδάσκω από την
968 προϊστορική τέχνη ήδη μέχρι και τον Μεσαίωνα.

969

970 **Και ανάλογα οργανώνετε το υλικό που κάθε φορά θα χρησιμοποιήσετε για το**
971 **μάθημα;**

972

973 **Z**: Ναι, και κάνω όμως και αρκετά φλας – μπακ. Δηλαδή όταν είναι αναγκαίο,
974 χρησιμοποιώ και παλαιότερα και πιο καινούργια πράγματα, δεν είναι δηλαδή
975 γραμμική η αντιμετώπιση της ιστορίας της τέχνης.

976

977 **Πού απευθύνεστε για να ανατρέξετε σε εικόνα και σε κείμενο;**

978

979 **Z**: Έχω συγκροτήσει τα μαθήματά μου εδώ και χρόνια, και τουλάχιστον στην αρχή
980 ήταν επίπονο, δηλαδή κάθε μάθημα χρειάστηκε να το δουλεύω για τρεις μήνες, με
981 ευρύτατη βιβλιογραφία για εμένα, και έχω φροντίσει κάποια βασικά εγχειρίδια να τα
982 έχω στη βιβλιοθήκη μου, ενώ κυρίως για άρθρα και για πιο λεπτομερειακά πράγματα
983 ανατρέχω σε βιβλιοθήκες. Για δε εικόνες σε βιβλία. Σε κάποιες εκδρομές που κάναμε
984 με το Πανεπιστήμιο στη Γιουγκοσλαβία, επιχειρήσαμε να φτιάξουμε κάποιες
985 διαφάνειες επιτόπου, αλλά φυσικά το αποτέλεσμα δεν ήταν επιτυχές, ήταν πολύ ψηλά
986 κάποιες τοιχογραφίες. Και δεδομένου ότι το Βυζάντιο έχει μελετηθεί αρκετά και
987 έχουμε κάποιες καλές εκδόσεις, ανατρέχω σε βιβλία και αναπαράγω αυτές τις
988 εικόνες, με τον κίνδυνο, βέβαια, της απώλειας. Και βέβαια εξαρτάται πόσο καλός
989 είναι αυτός που κάνει την αναπαραγωγή, τα μέσα που χρησιμοποιεί, και γι' αυτό
990 πολλές φορές δείχνω στους φοιτητές την ίδια διαφάνεια που έχει διαφορετικό
991 αποτέλεσμα, για να καταλάβουν ακριβώς το πόσο επισφαλές είναι αυτό το μέσον
992 αναπαραγωγής. Τονίζω ότι και παιδαγωγικά δεν πρέπει να αρκείται κανείς σε μια
993 διαφάνεια, αλλά όσο μπορεί να επισκέπτεται τα ίδια τα έργα και να έχει μια σωματική
994 επαφή μαζί τους, γιατί το αποτέλεσμα αλλάζει τελείως. Σε μια προβολή, όπως
995 καταλαβαίνετε, μια μικρογραφία έχει την ίδια διάσταση με μια πολύ μεγάλη
996 τοιχογραφία. Οπότε δεν μπορεί κανείς να έχει αίσθηση του χώρου μέσα από την
997 προβολή μιας διαφάνειας.

998

999 **Πώς αλληλεπιδρούν κατά την έρευνά σας η εικόνα και το κείμενο;**

1000

1001 **Z :** Η ιστορία της τέχνης έχει απόλυτη ανάγκη από το εποπτικό υλικό. Παλαιότερα
1002 θυμάμαι, όταν ήμουν φοιτήτρια, είχα κάποιους δασκάλους, που επειδή δεν υπήρχε
1003 δυνατότητα αναπαραγωγής των έργων μας μιλούσαν in abstracto. Δηλαδή μας
1004 ανέλυαν πράγματα χωρίς να υπάρχει εικόνα – και αυτό φυσικά ήταν μια μεγάλη
1005 έλλειψη, και νομίζω ότι είχε στρέψει σε κακό δρόμο και την ιστορία της τέχνης. Π.χ.
1006 ο Γκαμπριέλ Μιλέ, ο μεγάλος Γάλλος βυζαντινολόγος, επειδή ακριβώς τότε δεν
1007 υπήρχαν πολλές εικόνες σε ένα κείμενο, έκανε μια αναλυτική παρουσίαση αυτών των
1008 εικόνων, κι έτσι είχε κατά κάποιον τρόπο ξεστράτισει η Ιστορία της Τέχνης στην
1009 περιγραφή, που από τη στιγμή που έχουμε την εικόνα δεν χρειάζεται μια λεπτομερής
1010 περιγραφή, γιατί πλέον βλέπει κανείς την εικόνα, η οποία τονίζει ότι είναι απολύτως
1011 απαραίτητη, και από την άλλη θα τονίσει αυτά που πρέπει να τονίσει και που είναι
1012 ενδιαφέροντα από την άποψη της ιστορίας της τέχνης. Θεωρώ ότι δεν πρέπει να
1013 αφήνει κανείς τον αποδέκτη του χωρίς τη γνώση αυτής της εικόνας, η οποία
1014 εντάσσεται πάντα σε ένα πλαίσιο. Είμαι οπαδός της εικονολογίας, γιατί θεωρώ ότι
1015 έχει μια πληρότητα σαν μέθοδος αντιμετώπισης του έργου τέχνης, και φυσικά
1016 χρησιμοποιώ και πολλές άλλες μεθόδους. Χρειάζεται ένας συνδυασμός. Πιστεύω ότι
1017 για να καλυφθεί όλο αυτό το φάσμα μέσα στο οποίο παράγεται το έργο τέχνης, το
1018 οποίο είναι κοινωνικό, είναι θρησκευτικό, την εποχή που η θρησκεία έπαιζε έναν
1019 σημαντικό ρόλο, είναι φιλοσοφικό, χρειάζεται να το προσεγγίσει κανείς από όλες
1020 αυτές τις πλευρές για να υπάρχει μια πληρότητα.

1021

1022 **Ιδανικά, αν μπορούσατε να έχετε στη διάθεσή σας κάθε είδος υλικού για την**
1023 **έρευνα και τη διδασκαλία σας, ποιο θα θέλατε να είναι αυτό;**

1024

1025 **Z:** Τα πάντα, ό,τι περισσότερο μπορώ να έχω και να το εκμεταλλευτώ. Ένα αξίωμα
1026 στην έρευνά μας και στην προσέγγιση των πραγμάτων είναι ότι βλέπουμε ό,τι
1027 ξέρουμε. Μπορεί να περνάμε κάθε μέρα από μια βιτρίνα – αν δεν έχουμε μια
1028 εξοικείωση με τη μόδα, δεν θα τη δούμε. Αυτό ισχύει για όλα τα πράγματα, και είναι
1029 ένα αξίωμα που το έχει τονίσει ο ιστορικός της τέχνης Φρανκαστέλ. Στην έρευνα, π.χ.
1030 στο διδακτορικό μου, ερευνήσα δυο μνημεία του 13^{ου} αιώνα, αλλά για να προσεγγίσω
1031 αυτά τα μνημεία χρειάστηκε να ερευνήσω ό,τι ήταν γνωστό μέσα στον 13^ο αιώνα, ό,τι
1032 είχε προηγηθεί από την εικονομαχία και μετά, που ήταν η τομή, και ό,τι ακολούθησε,
1033 στους Παλαιολόγους. Αυτά ήταν επαρχιακά έργα εδώ στην Αττική του πρώτου μισού
1034 του 13^{ου} αιώνα, οι Παλαιολόγοι αρχίζουν από το δεύτερο μισό του 13^{ου} αιώνα, αλλά
1035 χρειάστηκε να δω όλες αυτές τις περιόδους για να μπορέσω να καταλάβω. Χρειάζεται
1036 δηλαδή γνώση και των πριν, και των μετά.

1037

1038

1039 **H (Διευθύντρια Βιβλιοθήκης Τέχνης)**

1040

1041 **H:** Τα νέα μέσα έχουν μπει σε μεγάλο βαθμό στον τομέα των βιβλιοθηκών. Βέβαια, η
1042 ηλεκτρονική πληροφόρηση έχει αναπτυχθεί περισσότερο σε σχέση με τις θετικές
1043 επιστήμες και λιγότερο σε σχέση με τις ανθρωπιστικές. Επίσης, οι χρήστες που
1044 σχετίζονται με τις ανθρωπιστικές επιστήμες παρατηρούμε ότι είναι λιγότερο
1045 εξοικειωμένοι με την τεχνολογία, και ως εκ τούτου χρησιμοποιούν λιγότερο αυτές τις
1046 πηγές πληροφόρησης. Οι βιβλιοθήκες έχουν αναπτυχθεί, και όλο και περισσότερες
1047 πείστηκαν, μέσα από μια κοινοπραξία που έχουν κάνει οι ακαδημαϊκές βιβλιοθήκες,

1048 να εντάξουν ό,τι πληροφοριακό υλικό υπάρχει σε ηλεκτρονική μορφή – χωρίς να το
1049 έχουν εντάξει όλο – και να το διαθέτουν στους χρήστες. Πάντως τα πράγματα είναι
1050 σε ένα ικανοποιητικό, θα έλεγα, επίπεδο. Συγκεκριμένα, οι νεότεροι σε ηλικία
1051 καθηγητές μέλη ΔΕΠ χρησιμοποιούν τις ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων, είτε είναι
1052 ηλεκτρονικά περιοδικά είτε είναι βιβλία είτε οποιαδήποτε ηλεκτρονική βάση. Οι
1053 προπτυχιακοί φοιτητές λιγότερο. Γενικά περισσότερο οι μεταπτυχιακοί και τα μέλη
1054 ΔΕΠ είναι αυτοί που κάνουν κάποια έρευνα και οδηγούνται στην αναζήτηση
1055 πληροφοριών μέσα και από τις ηλεκτρονικές πηγές. Πριν από μερικά χρόνια είχε γίνει
1056 μια σχετική έρευνα στην Γαλλία και είχε δημοσιευτεί σε ένα περιοδικό που έχει η
1057 βιβλιοθήκη μας, το Art Libraries Journal. Με είχε εντυπωσιάσει ότι τα επίπεδα δεν
1058 είναι διαφορετικά, το επίπεδο χρήσης και εξοικείωσης των νέων τεχνολογιών από
1059 ιστορικούς τέχνης και σχετικούς με το αντικείμενο και σε άλλες χώρες, είναι περίπου
1060 το ίδιο, αν και εμείς έχουμε καθυστερήσει να εντάξουμε τέτοιες υπηρεσίες. Θέλω να
1061 καταλήξω ότι πραγματικά υστερούν αφενός μεν στο να κυκλοφορούν πολλές
1062 πληροφορίες που σχετίζονται με τις ανθρωπιστικές επιστήμες, δηλαδή πολλά
1063 ηλεκτρονικά περιοδικά, πολλές ηλεκτρονικές βάσεις, αλλά υστερούν και οι χρήστες
1064 στην εξοικείωση με τη χρήση αυτών των πληροφοριών. Αυτό είχε παρατηρηθεί και
1065 εκτός Ελλάδος, σε πιο αναπτυγμένες χώρες, αλλά και εδώ συμβαίνει το ίδιο. Παρ'όλα
1066 αυτά οι νεότεροι έρχονται έτσι κι αλλιώς εξοικειωμένοι και πιστεύουμε ότι το τοπίο
1067 θα αλλάξει πολύ σύντομα.

1068

1069 **Αυτό εκτιμάτε πως έχει να κάνει με τον τρόπο δουλειάς στον τομέα της ιστορίας**
1070 **της τέχνης και της μελέτης πάνω στην ιστορία της τέχνης;**

1071

1072 **Η:** Νομίζω ότι έχει να κάνει λίγο, γιατί χρησιμοποιούσαν στο μάθημα για παράδειγμα
1073 οι ιστορικοί τέχνης εποπτικό υλικό, παρουσίαζαν τις διαφάνειες, είχαν συνηθίσει λίγο
1074 με αυτόν τον τρόπο, οπότε έπρεπε να περάσουν λίγο και στον καινούργιο τρόπο, να
1075 μάθουν και αυτό. Οι άλλοι, οι πιο θεωρητικοί, είχαν ίσως να κάνουν ένα βήμα μόνο,
1076 με το να διαβάσουν ηλεκτρονικά το κείμενο, και όχι, υποθέτω, να αναζητήσουν και
1077 το εποπτικό τους υλικό μέσα από ηλεκτρονικές βάσεις. Νομίζω επίσης ότι αυτή
1078 καθαυτή η επιστήμη της Ιστορίας της Τέχνης και γενικά ό,τι στηρίζεται σε θεωρίες
1079 γύρω από την τέχνη χρειάζεται πάρα πολύ κείμενο, για να αναπτυχθεί μια θεωρία ή
1080 μια ιδέα, αντίθετα οι πληροφορίες στις θετικές επιστήμες είναι περιεκτική και
1081 σύντομη. Όλα αυτά νομίζω ότι έχουν να κάνουν στην πρόσληψη και στον τρόπο
1082 χρήσης των πληροφοριών που είναι απαραίτητες ανά επιστήμη.

1083

1084 **Άρα αυτή τη στιγμή χρησιμοποιούνται περισσότερο πηγές κειμένου και λιγότερο**
1085 **εποπτικού υλικού;**

1086 **Η:** Ναι, διαπιστώνουμε ότι δεν είναι εξοικειωμένοι και χρειάζονται κάποιους
1087 ανθρώπους να τους βοηθήσουν για να παρουσιάσουν το εποπτικό τους υλικό με
1088 ψηφιακή μορφή. Δεν το χειρίζονται άμεσα, ή δεν θα ετοιμάσουν το μάθημά τους
1089 αναζητώντας μέσα από βάσεις εικόνες, έργα καλλιτεχνών που υπάρχουν διαθέσιμα
1090 στο Διαδίκτυο. Υπάρχουν και συνδρομητικές βάσεις που έχουμε στις βιβλιοθήκες, με
1091 εικόνες και ιστορικές πληροφορίες γύρω από κάθε έργο. Δεν χειρίζονται με ευκολία
1092 αυτό το υλικό, και νομίζω ακριβώς γιατί τους έπαιρνε περισσότερη ενασχόληση,
1093 έχουν εμπεδώσει αυτό τον τρόπο πρόσληψης και μετάδοσης, και επειδή είναι
1094 μεγαλύτερη η διαδικασία, υποθέτω ότι τους παίρνει μεγαλύτερο χρόνο να
1095 εξοικειωθούν. Αυτό γίνεται περισσότερο με τους μεγαλύτερους, βέβαια, όσο
1096 μεγαλύτερη θητεία έχουν στον παραδοσιακό τρόπο χρήσης, τόσο δυσκολότερα
1097 απεμπλέκονται και περνάνε στις νέες διαδικασίες.

1098 **Σε τι τύπου ηλεκτρονικές πηγές έχετε εστιάσει;**

1099

1100 **Η:** Τα ηλεκτρονικά περιοδικά, πέρα από αυτά που καλύπτει η κοινοπραξία των
1101 ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, και είναι αρκετά, έχουμε ξεχωριστή συνδρομή σαν
1102 βιβλιοθήκη σε βάσεις περιοδικών, όπως είναι αυτή του **Jstor** που έχει ψηφιοποιήσει
1103 αναδρομικά τεύχη, επίσης περιοδικά που τα παίρνουμε σε έντυπη μορφή και
1104 διατίθενται και σε ηλεκτρονική, και τα έχουμε σε ηλεκτρονική μορφή, είχαμε μια
1105 βάση εικόνων την οποία διατηρούμε, **AMICO** λεγότανε, **CAMIO** λέγεται τώρα,
1106 βασικά αναζητούμε ό,τι υπάρχει και χρησιμοποιείται αρκετά, και κατ' οικονομίαν
1107 προχωράμε στη συνδρομή κάποιων τέτοιων βάσεων. Εξαρτάται, δηλαδή, από τις
1108 ανάγκες της κοινότητάς μας και από τον βαθμό χρήσης τους. Εάν δεν
1109 χρησιμοποιούνται πάρα πολύ, επιδιώκουμε να συνεργαζόμαστε για λογαριασμό των
1110 χρηστών μας άρθρα ή κείμενα από άλλες πιθανά βιβλιοθήκες που έχουν αυτό το
1111 υλικό, και δεν κάνουμε μια συνδρομή για ένα υλικό που θα ζητηθεί δυο φορές τον
1112 χρόνο. Αυτό το πνεύμα οικονομίας επιβάλλεται και κατά τον ίδιο τρόπο
1113 εξυπηρετούμε κι εμείς άλλες βιβλιοθήκες που δεν έχουν τις βάσεις που έχουμε εμείς.
1114 Αυτό το δίκτυο διαδανεισμού η βιβλιοθήκη μας το υποστηρίζει και εντός Ελλάδος
1115 και εκτός, έχει κάνει μια συμφωνία και με έναν γερμανικό οργανισμό που
1116 αναλαμβάνει να δανείζει βιβλία από όλες τις γερμανικές βιβλιοθήκες αλλά και από
1117 βιβλιοθήκες ανεξάρτητες, αγγλικές, ισπανικές, από όλες τις χώρες της Ευρώπης, από
1118 τη στιγμή που διαθέτουν το υλικό τους δανειζόμαστε, απευθυνόμαστε, και σπάνια δεν
1119 μας δανείζουν. Το ίδιο κάνουμε και εμείς σε βιβλιοθήκες που ανταποκρίνονται σε
1120 αυτή την συνεργασία.

1121

1122 Έχει αλλάξει ο τρόπος οργάνωσης και λειτουργίας, και συνέχεια υπάρχει αυτή η τάση
1123 – και είναι σύμφωνες όλο και περισσότερες βιβλιοθήκες παγκοσμίως – να
1124 εξυπηρετούμε απομακρυσμένα τους χρήστες μας με κάθε τρόπο. Είναι τόση πολλή η
1125 πληροφορία, δεν είναι δυνατόν να την έχει μια βιβλιοθήκη, και όση πληροφορία κι αν
1126 έχει, δεν θα μπορέσει να την αξιοποιήσει διαθέτοντάς την μόνο στους δικούς της
1127 χρήστες. Πιστεύω, λοιπόν, ότι κάτω από αυτό το πνεύμα της συνεργασίας και της
1128 οικονομίας οι βιβλιοθήκες όλο και περισσότερο ανοίγουν σε συνεργασίες και σε
1129 εξυπηρέτηση χρηστών εξ' αποστάσεως.

1130

1131 **Υπάρχει κάποιο σημείο στο οποίο θα λέγατε ότι υπάρχει ακόμη έλλειψη ως προς**
1132 **τις ψηφιακές υποδομές;**

1133

1134 **Η:** Οι προκλήσεις από την τεχνολογία είναι συνεχείς, και θα έλεγα ότι είναι και
1135 ταχύτερες από εκείνες που οι ανάγκες επιβάλλουν. Νομίζω ότι αν οι βιβλιοθήκες
1136 έχουν εξασφαλίσει το αναγκαίο προσωπικό σε επάρκεια γνώσεων και αριθμού, τους
1137 απαραίτητους εξοπλισμούς και έχουν μια καλή πολιτική στην εξασφάλιση του υλικού
1138 τους, να μεριμνούν ώστε να εξασφαλίζουν τα βασικά, τα αναγκαία, και εκείνα που
1139 χρησιμοποιούνται όσο γίνεται περισσότερο από την κοινότητά τους, και να είναι σε
1140 συνεργασία με άλλες βιβλιοθήκες ώστε να συμπληρώνουν τις ανάγκες τις λιγότερο
1141 παρουσιαζόμενες από άλλες βιβλιοθήκες, θα είναι εντάξει. Τώρα βέβαια απειλούνται
1142 δραματικά οι ακαδημαϊκές βιβλιοθήκες στην Ελλάδα, που είδαν μια άνοιξη δέκα
1143 χρόνια με τα συγχρηματοδοτούμενα προγράμματα, γιατί θα χάσουν το 40 -50% του
1144 προσωπικού τους, δεν θα έχουν την χρηματοδότηση που είχαν από τον τακτικό
1145 προϋπολογισμό για να ανανεώνουν τους εξοπλισμούς, να εισαγάγουν καινοτομίες και
1146 να υποστηρίζουν τις εξελίξεις της τεχνολογίας, οι οποίες υποστηρίζουν αυτού του
1147 είδους την πληροφόρηση για την οποία μιλάμε. Υπάρχει ένας τέτοιος κίνδυνος που

1148 δεν φαίνεται να έχει γίνει αντιληπτός από το αρμόδιο υπουργείο γιατί, καθώς
1149 απεντάζανε τις βιβλιοθήκες από την τέταρτη φάση συγχρηματοδότησης, το δεν ήταν
1150 έτοιμο και ούτε φαίνεται πρόθυμο να υποκαταστήσει όλη αυτή τη δράση που
1151 κάλυπταν τα συγχρηματοδοτούμενα προγράμματα. Εδώ έχουμε κίνδυνο, γιατί, όπως
1152 καταλαβαίνετε, ειδικά η ηλεκτρονική πληροφόρηση, πατάει πάνω σε ηλεκτρονικές
1153 εφαρμογές οι οποίες εξελίσσονται –με στόχο την εμπορικότητα πολλές φορές και όχι
1154 τρέχοντας να προλάβουν ανάγκες – αλλά οι βιβλιοθήκες είναι αναγκασμένες να
1155 ανανεώσουν τον εξοπλισμό τους, γιατί διατίθεται παράλληλα πληροφοριακό υλικό το
1156 οποίο δεν θα τρέχει, δεν θα μπορεί να παίζει σε προηγούμενης τεχνολογίας
1157 μηχανήματα,. Εκεί έτσι κι αλλιώς έχουν προβλήματα οικονομικά οι βιβλιοθήκες, και
1158 γι' αυτό οδηγούνται σε αυτές τις συνεργασίες. Θα έχουν πολύ περισσότερα, και δεν
1159 ξέρουμε τι θα γίνει.

1160
1161 Θέλει ορθολογισμό και πολύ προσοχή, ώστε να αξιοποιείται σωστά αυτό που ήδη
1162 υπάρχει και ως προς τα νέα αποκτήματα. Όταν είσαι σε ένα δίκτυο συνεργασίας
1163 συναποφασίζεις και μοιράζεις τις αρμοδιότητες. Η βιβλιοθήκη μας γι' αυτό
1164 οργανώθηκε, έκανε και το προηγούμενο συνέδριο, και προχωράει σε συνεργασίες,
1165 παρότι το έχει λιγότερο ανάγκη από όλες τις άλλες βιβλιοθήκες τέχνης που υπάρχουν
1166 στην Ελλάδα. Χρηματοδοτήθηκε ικανοποιητικά και προχώρησε, αλλά ακριβώς μέσα
1167 από αυτή την εμπειρία γνωρίζει τα προβλήματα που υπάρχουν και προκαλεί και
1168 προσκαλεί και τις άλλες βιβλιοθήκες να μπουν σε ένα δίκτυο συνεργασίας, παρότι θα
1169 έχουν να ωφεληθούν εκείνες περισσότερο, αλλά όλες μαζί τελικά θα ωφεληθούμε.
1170 Είναι απαραίτητο αυτό. Ανεβαίνει το επίπεδο παροχής υπηρεσιών και περιορίζεις
1171 λίγο το απειλητικό κόστος των εξοπλισμών, του προσωπικού, όλα αυτά που
1172 επιβάλλονται από τις τεχνολογίες και τις εξελίξεις.

1173
1174 Οι βιβλιοθήκες έχουν μεγάλες συλλογές διαφανειών, που χρησιμοποιούνται από τους
1175 φοιτητές, τους ερευνητές και τους δασκάλους. Ήταν αυτό το μέσον. Και ξέρετε,
1176 περνάνε άλλοι στην ψηφιοποίηση, και εκεί σε αυτή τη διαδικασία υπάρχει πολύ
1177 μεγάλος προβληματισμός αφενός πρώτον για να μην επικαλύπτονται αυτές οι
1178 απόπειρες ψηφιοποίησης, δηλαδή να μην τις κάνουν πολλοί και κάνουν τα ίδια, και
1179 δεύτερον σχετικά με την κατάσταση στην οποία θα είναι η διαφάνεια την ώρα που θα
1180 ψηφιοποιηθεί: θα είναι μια δουλειά που θα χαραμιστεί; Μέσα σε αυτή την πίεση των
1181 τεχνολογικών εξελίξεων, οι βιβλιοθήκες κάνουν συχνά κινήσεις ίσως αδέξιες και
1182 αντιοικονομικές μέχρις ότου βρουν το δρόμο τους.

1183
1184 Χρειάζεται μια άλλη συνήθεια και φιλοσοφία διαχείρισης των πραγμάτων και της
1185 πληροφορίας. Όταν οι άνθρωποι έτσι είχαν μάθει να διαλέγουν, ήταν επιλεκτικοί στη
1186 διαφάνειά τους, να βρουν και να φωτογραφήσουν ένα έργο σε μια καλή εκτύπωση,
1187 τώρα τους έρχεται η ηλεκτρονική πληροφορία η οποία είναι αυτή που είναι,
1188 προσφέρει όμως και μια πληροφορία και κάνει μια έκπτωση. Ε, σίγουρα θα έχουν ένα
1189 δίλημμα, θα την κάνουμε την έκπτωση ή θα δείξουμε τη διαφάνεια που είναι
1190 καλύτερη; Είναι ένα σωρό προβλήματα ποιοτικά, συνήθειας, τρόπου παρουσίασης,
1191 εξοικείωσης με τις τεχνολογίες, που επηρεάζουν και καθυστερούν την ένταξη της
1192 τεχνολογίας σε αυτό το γνωστικό αντικείμενο που λέγεται Θεωρία και Ιστορία της
1193 Τέχνης.