

*Η πρόελευση και η υποδοχή της ιερής θηλάζουσας μητέρας στην
εικονογραφία.*



Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών

Τμήμα Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης

Βασιλική Σπυρέλλη

Το κείμενο αποτελεί μέρος του υλικού που συγκεντρώθηκε για τη συγγραφή της εργασίας *Η υποδοχή και η προέλευση της ιερής θηλάζουσας μητέρας στην ιταλική εικονογραφία του 14^{ου} αιώνα*. Η εργασία παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του σεμιναριακού μαθήματος «Οι εικόνες ως ιστορικές μαρτυρίες» της καθηγήτριας Αθηνάς Παπανικολάου κατά το χειμερινό εξάμηνο 2018.

Η ερευνά, η μελέτη και η καταγραφή του υλικού που παρουσιάζεται, προσαρμόστηκε στις ανάγκες της έκθεσης *Ο δρόμος της Φύσης* που παρουσιάστηκε στον εκθεσιακό χώρο «Νίκος Κεσσανλής» της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, 1-7 Νοεμβρίου 2019.

Η ιστορία της ανθρώπινης ύπαρξης ταυτίζεται με τις πρώτες προσπάθειες δημιουργίας αναπαραστάσεων. Τα πρώτα σχέδια είχαν κυρίως διακοσμητικό ρόλο και ενδεχομένως κάποια συμβολική σημασία¹ για το σχεδιαστή τους. Πέραν των προϊστορικών σχεδίων σε σπήλαια, σώζονται και πολλά φορητά αντικείμενα, κατασκευασμένα από κόκαλο, ψημένο πηλό, πέτρα ή και ελεφαντόδοντο, που απεικονίζουν γυναίκες². Οι γυναικείες αναπαραστάσεις, οι οποίες ποικίλουν στη μορφή και στη φόρμα, ανάλογα με τη γεωγραφία ανεύρεσής τους και τη χρονολογία δημιουργίας τους, έχουν κάποια κοινά στοιχεία, όπως τους τονισμένους γοφούς, τα πλούσια στήθη και το τονισμένο αιδούιο. Λόγω των ομοιοτήτων τους, αποκαλούνται «Αφροδίτες». Η μεγάλη ποικιλία και ποσότητα³ τέτοιων ευρημάτων χρονολογημένων από το 23.000 π.Χ.⁴, οδηγούν στο συμπέρασμα πως είχαν κάποια λειτουργία.

Στην αρχαιότητα, οι γυναικείες θεές πρωταγωνιστούσαν στους λατρευτικούς βωμούς. Γυναικεία αγάλματα με μεγάλους γοφούς και πλούσια γαλακτοφόρα στήθη στόλιζαν τα αρχαία ιερά. Στις θεότητες αυτές το τονισμένο φύλο τους δεν έδινε καμία άλλη ερμηνεία πέρα από το προορισμό τους ως θεές αφιερωμένες στη μητρότητα, τη γονιμότητα και την καρποφορία⁵. Για αυτό, η λατρεία τους είχε ταυτιστεί με την καλλιέργεια της γης, την καρποφορία και τη γονιμότητα σηματοδοτώντας τη μετάβαση στην εποχή της γεωργίας⁶. Σε αυτές, πιθανότατα, κατέφευγαν οι γεωργοί και οι αγρότες, όπου προσεύχονταν για καρποφορία και ευφορία της γης, καθώς και οι μητέρες για επάρκεια γάλατος στην ανατροφή των παιδιών τους.

Μια από τις πιο συνηθισμένες και διαδεδομένες αναπαραστάσεις είναι η εικόνα της «Μεγάλης Μητέρας», η οποία συναντάται σχεδόν σε όλο τον κόσμο⁷. Τέτοιες εικόνες είναι δύσκολο να απομονωθούν από την έννοια της γονιμότητας,

¹ Hollingsworth M., *Η τέχνη στην ιστορία του ανθρώπου*, Αθήνα, Αδάμ, 1998, σελ. 21

² Hollingsworth M., ο.π., σελ. 22

³ Οι αρχαιολογικές ανασκαφές έφεραν στο φως τέτοια ειδώλια από την Ισπανία και την κεντρική Ευρώπη έως και τις ρωσικές στέπες. Για περισσότερες πληροφορίες Yalom M., *Η ιστορία του γυναικείου στήθους*, Αθήνα, Άγρα, 2006, σελ. 25

⁴ Τέτοια ειδώλια επίσης έχουν βρεθεί σε χώρους κατοικιών. Τα στήθη αποτελούσαν το κύριο χαρακτηριστικό αμέτρητων οικιακών ειδωλίων που λατρεύονταν στα σπίτια και στα ιερά με τελετουργικό ανάλογο των σύγχρονων χριστιανών που προσκυνούν και δοξάζουν την Παναγία. Για περισσότερες πληροφορίες Yalom M., ο.π., σελ. 26

⁵ Yalom M., ο.π., σελ. 26

⁶ Μπελ Τζ., *Ο καθρέπτης του κόσμου*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2009, σελ. 27

⁷ York Hildreth and Schlossman L. Betty, "She shall be called woman: Ancient near Eastern Sources of Imagery", *Woman's art Journal*, Vol. 2, Autumn 1981 –Winter 1982, ΗΠΑ, Woman's Art Inc, σελ. 37

παρόλο που συγκαλύπτουν και άλλες ιδιότητες, όπως της σεξουαλικότητας και της θρέψης.⁸

Στην Αιγυπτιακή τέχνη, η μητέρα-θεά πήρέ τη μορφή της βασίλισσας Ίσιδας και συνδέθηκε με το θρόνο των Φαραώ. Η συνηθέστερη απεικόνιση της Ίσιδας είναι εκείνη που την παριστά να θηλάζει το γιο της τον Ωρο⁹. Σε αυτές τις παραστάσεις, η θεά ερχόταν πιο κοντά στις άπλες μητέρες και ταυτιζόταν με τις έγνοιες και τις ανησυχίες τους για την ανατροφή και την προστασία των παιδιών τους¹⁰.

Πολύ σπάνιες είναι και οι απεικονίσεις ανδρικών μορφών με στήθη στον κορμό, όπως η προσωποποίηση του ιερού, κατά την αιγυπτιακή ιδεολογία, πόταμου Νείλου, όπου τα στήθη του ερμηνεύονται ως ένδειξη γονιμότητας και καρποφορίας¹¹.

Στην αρχαία Ελλάδα, αναπαραστάσεις γυναικείων θεοτήτων με μωρά που θηλάζουν εμφανιστήκαν κατά την αρχαϊκή περίοδο. Πιθανότατα σχετίζονταν με την λατρεία της «Κουροτρόφου»¹². Η «Κουροτροφός» συνδέθηκε με τη μητέρα και την ικανότητα φροντίδας και ανατροφής μέσω του θηλασμού. Τέτοια αγαλματίδια τοποθετούνταν συνήθως σε μικρούς τοπικούς λατρευτικούς χώρους, όπου οι μητέρες της περιοχής μπορούσαν να κάνουν δεήσεις και να ζητήσουν από τη Θεά βοήθεια για να αναθρέψουν τα παιδιά τους. Κουροτρόφες θεότητες ήταν η Γαία, η Αφροδίτη, η Δήμητρα αλλά και οι παρθένες θεές, όπως η Αθηνά και η Άρτεμις.

Ο θηλασμός ήταν τόσο σπουδαία πράξη στην αρχαία σκέψη, ώστε ανήγαγαν τη δημιουργία του Γαλαξία σε αυτόν. Σύμφωνα με τη μυθολογία, η δημιουργία του Γαλαξία σχετίζεται με τα στήθη της θεάς Ήρας. Οι θνητοί πίστευαν πως, αν θήλαζαν από τα στήθη της θεάς, θα κέρδιζαν την αιωνιότητα. Έτσι, ο Δίας επιθυμώντας ο θνητός γιος του Ηρακλής να γίνει αθάνατος, τον τοποθέτησε στην αγκαλιά της βασίλισσας των Θεών, την ώρα που εκείνη κοιμόταν, για να θηλάσει. Το σχέδιο όμως

⁸ York Hildreth and Schlossman L. Betty, ο.π., σελ. 38

⁹ Η άνοδος στο θρόνο προϋπόθετε την άνοδο του μελλοντικού βασιλιά στην αγκαλιά της Ίσιδος και ο θηλασμός από τα στήθη της συμβόλιζε τη λήψη θεϊκής τροφής που θα προσέφερε στο βασιλιά την ικανότητα να κυβερνήσει με σοφία. Για περισσότερες πληροφορίες Yalom M., ο.π., σελ. 28

¹⁰ Yalom M., ο.π., σελ. 28

¹¹ Yalom M., ο.π., σελ. 29

¹² Yalom M., ο.π., σελ. 33

δεν καρποφόρησε, καθώς η Ήρα ξύπνησε και το γάλα από τα στήθη της ανέβλυσε ορμητικά στον ουρανό. Με αυτό τον τρόπο, δημιουργήθηκε ο Γαλαξίας¹³.

Κατά τη Ρωμαϊκή περίοδο, αναπτύχθηκε ο μύθος της «Ρωμαϊκής ευσπλαχνίας», ο οποίος αντανακλούσε το ενδιαφέρον των Ρωμαίων για τις οικογενειακές υποθέσεις και τα πολιτικά καθήκοντα. Σύμφωνα με το μύθο, μια νεαρή γυναίκα, που μόλις είχε αποκτήσει παιδί, επισκεπτόταν τη μητέρα της στη φυλακή και την έτρεφε με το γάλα της. Όταν αυτό αποκαλύφθηκε, η κόρη επιβραβεύτηκε για τη φροντίδα που προσέφερε στη μητέρα της, ενώ η φυλακισμένη μητέρα της απελευθερώθηκε. Τόσο μεγάλη απήχηση είχε η ιστορία, ώστε στο σημείο που συνέβησαν όλα αυτά, δημιουργήθηκε ένας ναός προς τιμήν της Θυγατρικής Αγάπης.

Ο μύθος σχετιζόταν με το ρόλο της μητέρας και την αξία του θηλασμού στις ρωμαϊκές κοινωνίες. Η κατασκευή της ιστορίας αυτής, η οποία αναπαράχθηκε από τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο, αποκρυσταλλώνει τις προσπάθειες της πολιτικής και πνευματικής ηγεσίας για την επαναφορά και την εδραίωση του θηλασμού στην ανατροφή των Ρωμαίων πολιτών. Πράγματι, τόσο ο Πλίνιος όσο και ο Τάκιτος, συμβούλευαν τις νεαρές μητέρες να θηλάζουν τα παιδιά τους, καθώς μόνο με αυτό τον τρόπο θα εξασφάλιζε η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία, ικανούς στρατιώτες και νομοταγείς πολίτες¹⁴.

Αξίζει να σημειωθεί, όμως, μια σημαντική μετατόπιση. Ο ρόλος της Θεάς-προστάτιδας της γονιμότητας και της ανατροφής εκφράζεται τώρα από μια απλή και καθημερινή γυναίκα.

Στη ζωγραφική ο μύθος αποδόθηκε από τον τύπο της *Romana Caritas*, όπως ονομάστηκε, και απέκτησε μεγάλη απήχηση σε όλη σχεδόν την Ευρώπη, είτε εικονογραφικά, είτε λογοτεχνικά είτε προφορικά¹⁵.

Η συγκεκριμένη ιστορία ενέπνευσε πολλούς καλλιτέχνες κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Ωστόσο, τα απεικονιζόμενα πρόσωπα σε αυτά τα έργα έπαψαν να είναι η κόρη που θηλάζει τη μητέρα της, αλλά μετατράπηκαν στην ευσπλαχνική και πιστή κόρη που θηλάζει το φυλακισμένο πατέρα, δημιουργώντας έτσι μια διάσταση αιμομικτική.

¹³ Yalom M., ο.π., σελ. 41, 42

¹⁴ Yalom M., ο.π., σελ. 48

¹⁵ Bringeus Nils_arvid, "Caritas Romana: In Picture, Print and Folk Tradition", *Bealoideas*, 1971-1973, Ιρλανδία, An Cumann Le Bealoideas 'Eireann/The Folklore of Ireland Society, σελ. 79-82

Στην πραγματικότητα, φαίνεται να είναι δυο μύθοι που με το πέρασμα των χρόνων έγιναν ένας. Σύμφωνα με τον πρώτο μύθο, που ανάγεται στα ελληνιστικά χρόνια, μια κόρη θηλάζει τη φυλακισμένη μητέρα της (Caritas Greaca). Ο μύθος αυτός μεταπλάθεται στα ρωμαϊκά χρόνια από το Βαλέριο Μαξιμο (Caritas Latina) και η φυλακισμένη μητέρα μετατρέπεται σε πατέρα, με το όνομα Cimon¹⁶ οδηγώντας στην κατασκευή και στην εδραίωση του δεύτερου μύθου. Παράλληλα, δεν έλειψαν περιπτώσεις λαών όπου η γυναίκα θηλάζει το φυλακισμένο άντρα της και όχι το γονιό της.

Ανεξάρτητα πάντως από τα πρόσωπα των μυθοπλασιών, η έμφαση δίνεται στην πράξη και αυτές οι ιστορίες χρησιμοποιήθηκαν από την πολιτική και θρησκευτική ηγεσία στο πλαίσιο της κατήχησης του λαού. Αποτελούν βασικά κηρύγματα των ιερέων της εποχής σχετικά με την αρετή της Ευσπλαχνίας και της φροντίδας προς το συνάνθρωπο.

Σταδιακά επικράτησε η ονομασία Caritas Romana, ανεξάρτητα αν απεικονίζονταν κόρη-μητέρα, κόρη-πατέρας ή πιο σπάνια συζυγικό ζευγάρι. Τον 16^ο αιώνα το θέμα έχασε την αξία του, ως διδαχή αρετής, ηθικής και πίστης από την εκκλησία και επιβίωσε ως αισθητική και διασκέδαση κυρίως στη φολκλορική τέχνη¹⁷.

Με την έλευση και την επικράτηση του Χριστιανισμού, οι θεές μητέρες έχασαν το κύρος και τη δόξα τους. Η χριστιανική θρησκεία στράφηκε εναντίον του σώματος και το θεώρησε πηγή αμαρτίας και ακολασίας. Η αποκάλυψη μερών του σώματος ήταν κατακριτέα και ταυτιζόταν με την απουσία θρησκευτικότητας και ευλάβειας. Διακήρυτταν πως το γυμνό σώμα και δη το γυναικείο, ήταν η αίτια απομάκρυνσης από το Θεό, την αγνότητα και την πίστη¹⁸. Η αλλαγή αυτή στην αντιμετώπιση του γυναικείου φύλου και συγκεκριμένα στη γυναίκα-μητέρα έφερε μετατοπίσεις και στην εικονογραφία. Οι εικόνες της περιόδου που παρουσιάζουν

¹⁶ Bringeus Nils-Arvid, ο.π., σελ. 85

¹⁷ σε κάποιες απεικονίσεις υπάρχει η ελληνική ονομασία «Αντιπελαργέσις» και συμβολίζει τη φροντίδα και την προστασία που οφείλουν τα παιδιά προς τους γονείς τους. Η «ελληνική» εκδοχή απεικονίζει έναν πελαργό να μεταφέρει στη πλάτη του έναν άλλο πελαργό (τον πατέρα του) για να ξεπληρώσει τη προσοχή και τη φροντίδα στον ηλικιωμένο γονιό. Σύμφωνα με το μύθο, λίγα παιδιά είναι αξία και ικανά να ξεπληρώσουν το χρέος τους προς τους γονείς τους και κατά κάποιο τρόπο να γίνουν ένα είδος πελαργού. Ανάμεσα σε αυτά τα παιδιά είναι η Πέρο που τρέφει τον πατέρα της Σίμο. Για περισσότερες πληροφορίες Bringeus Nils-Arvid, ο.π., σελ. 85-87

¹⁸ Έχουν διασωθεί μεσαιωνικές απεικονίσεις των Θανάσιμων Αμαρτημάτων, όπου η λαγνεία συμβολιζόταν με γυναικεία γυμνόστηθη μορφή. Επίσης πολλές τιμωρίες εικονογραφούνταν με τον ακρωτηριασμό γυναικείων στηθών. Για περισσότερες πληροφορίες Yalom M., ο.π., σελ. 57

γυναίκες να θηλάζουν τα παιδιά τους είναι ελάχιστες. Και μολονότι στον αρχαίο κόσμο τα στήθη υπήρξαν ιερά και δημοφιλή σύμβολα, στη χριστιανική φιλοσοφία και τέχνη η απουσία τους ήταν η μεγαλύτερη ένδειξη αγιοσύνης και πίστης.

Αυτές οι μετατοπίσεις επηρέασαν και την εικονολογία της Παναγίας. Κατά την πρώτη περίοδο επικράτησης του Χριστιανισμού, τα δείγματα εικόνων που παρουσιάζουν τον τύπο της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας είναι ελάχιστα. Παρόλο που οι βυζαντινοί καλλιτέχνες ήταν γνώστες του τύπου από την κοπτική τέχνη, δεν εντυπωσιαστήκαν και δεν επέτρεψαν να εισχωρήσει στην τέχνη τους. Ο λόγος ήταν γιατί μια τέτοια εμπλουτισμένη αναθεώρηση της τυπολογίας δεν συμβάδιζε με τους αυστηρούς και συντηρητικούς κανόνες της Βυζαντινής τέχνης¹⁹. Παρόλα αυτά, η παρουσία ελάχιστων τέτοιων εικόνων από τη συγκεκριμένη περίοδο, επιβεβαιώνει το γεγονός πως ο τύπος ήταν γνωστός στα βυζαντινά χρόνια, όχι, όμως, ως ένας κανόνας εικονογράφησης της Παναγίας, αλλά ως ένας εξαιρετικός και ιδιαίτερος τύπος που παρουσιαζόταν μεμονωμένα²⁰. Συγκεκριμένα, ήταν πιο δημοφιλής στις ελληνικές επαρχίες και στις χώρες της χριστιανικής Ανατολής από το κέντρο της βυζαντινής αυτοκρατορίας²¹.

Κατά τον ύστερο Μεσαίωνα, ζωγράφοι της Σιένας και της Φλωρεντίας εισήγαγαν τον τύπο της θηλάζουσας Παναγίας στοχεύοντας στην ανανέωση της ζωγραφικής. Η Παρθένος Μαρία εξακολούθησε να δοξάζεται ως η εκ θαύματος μητέρα του Χριστού και οι πρώτες της απεικονίσεις, ως θηλάζουσα μητέρα, άρχισαν να διεισδύουν στη δυτική θρησκευτική εικονολογία.

Τα χρόνια του Μαύρου Θανάτου (1348)²², ο χρόνιος υποσιτισμός και ο λοιμός οδήγησαν σε μια κρίσιμη περίοδο, όπου η επιβίωση ήταν πλέον το σημαντικότερο ζητούμενο για τον άνθρωπο. Ο μεγάλος αριθμός απεικονίσεων της Παναγίας να θηλάζει το ιερό βρέφος ενδεχομένως να έχει σχέση με τον αγώνα επιβίωσης των ανθρώπων της εποχής. Η απεικόνιση του παχουλού Χριστού στην

¹⁹ Lasareff V., "Studies in the iconography of the Virgin", *The Art Bulletin*, Vol. 20, March 1938, Νέα Υόρκη, CAA, σελ. 29

²⁰ Lasareff V., ο.π., σελ. 30

²¹ Δείγματα τέτοιων εικόνων βρίσκονται σε μονές και εκκλησίες στον ελλαδικό και ανατολικό χριστιανικό χώρο, όπως στη μόνη Άθου, στην Όμορφη Εκκλησία στην Αίγινα, στην εκκλησία των 40 μαρτύρων στη Βουλγαρία, κ.α. Για περισσότερες πληροφορίες Lasareff V., ο.π., σελ. 30

²² οι θάνατοι από τη βουβωνική και την πνευμονική πανώλη ήταν τόσοι πολλοί, ώστε π.χ. ο πληθυσμός της Τουλούζης μειώθηκε από τις 30.000 στις 8.000 μέσα σε διάστημα περίπου ενός αιώνα. Για περισσότερες πληροφορίες Burns Ed., *Ευρωπαϊκή ιστορία: ο δυτικός πολιτισμός: νεότεροι χρόνοι*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2006, σελ. 34

τρυφερή αγκαλιά της μητέρας του θα πρέπει να ανακούφιζε και να έδινε θάρρος και δύναμη στον πληθυσμό που υπέφερε από τις καταστροφές της σοδιάς και τα επανωτά κύματα της πανούκλας²³. Τώρα, ήταν η Παναγία που με τα στήθη της προσέφερε πνευματική τροφή σε όλες τις χριστιανικές ψυχές²⁴. Έτσι, στη χριστιανική δυτική εικονολογία, το στήθος της Παναγίας δοξάστηκε και λατρεύτηκε ως σκεύος παράγωγης γάλατος που ήταν απαραίτητο για την επιβίωση του χριστιανικού κόσμου.

Σκοπός των καλλιτεχνών της Σιένας ήταν να τονίσουν και να αποδώσουν μια ζεστή σχέση μεταξύ τόσο των απεικονιζόμενων όσο και του θεατή. Το πέτυχαν αυτό αναπαριστώντας το Χριστό να έχει συνήθως το σώμα του στραμμένο στη μητέρα του για να θηλάσει, αλλά ταυτόχρονα να έχει το βλέμμα του στην κατεύθυνση του θεατή. Με τον τρόπο αυτό δημιουργήθηκε μια λατρευτική εικόνα που συνέδεε το θεατή με το θρησκευτικό εικονιζόμενο θέμα. Αλλά και η Παναγία, τοποθετημένη στο έδαφος, δημιουργούσε μια πιο φυσική εικόνα, με έναν πιο οικείο και ανθρώπινο τρόπο που ήταν εγγυτέρα στον απλό πιστό²⁵. Τα σώματά τους παρουσιάζονταν σα να κινούνταν και να αισθάνονταν, όπως ακριβώς ο θεατής, ενώ τα πρόσωπά τους εμφανίζονταν σε μια ειλικρινή, απλή και μη τελετουργική σκηνή, όπου η Παναγία θηλάζει το βρέφος «δημόσια», σαν να ήταν μια απλή μητέρα μπροστά στα μάτια όλων των πιστών. Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα η Παναγία λατρευόταν ως η μητέρα όλης της ανθρωπότητας, στα μέσα του 14^{ου} αιώνα αυτή η πίστη εικονογραφήθηκε²⁶.

Τους επόμενους αιώνες, η θηλάζουσα Παναγία πρωταγωνίστησε στην καλλιτεχνική θεματολογία και φημισμένα έργα δημιουργήθηκαν. Την περίοδο της Αναγέννησης, προσέλαβε ερωτικές διαστάσεις δηλώνοντας την επιθυμητή σαρκική απόλαυση. Η ερωτική ικανότητα του ακάλυπτου στήθους επισκίασε τις μητρικές και ιερές αξίες του. Ίσως σε αυτή την αισθησιακή διάσταση να οφειλόταν η απόφαση της συνόδου του Τρέντο που απαγόρευσε την παρουσία γυμνών μορφών στις θρησκευτικές απεικονίσεις²⁷.

²³ Yalom M., ο.π., σελ. 70

²⁴ Yalom M., ο.π., σελ. 18

²⁵ Meiss M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Νέα Υόρκη, Harper & Row, 1964, σελ. 150

²⁶ Meiss M., ο.π., σελ. 151

²⁷ Cheney L., "Barbara Longhi of Ravenna", *Woman's Art Journal*, Vol. 9, Spring – Summer 1988, ΗΠΑ, Woman's Art Inc, σελ. 20

Στην προτεσταντική Ολλανδία του 17^{ου} αιώνα, η αναπαράσταση θρησκευτικών εικόνων δεν ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής. Για το λόγο αυτό, η ολλανδική καλλιτεχνική παραγωγή στράφηκε περισσότερο στην απεικόνιση θεμάτων της καθημερινής ζωής. Αυτό που άξιζε τη λατρεία των βορείων ήταν η φυσική πράξη ευλάβειας που πραγματώνεται μέσα από μια καθημερινή και πραγματική γυναίκα της εποχής. Έτσι, η απόδοση της θηλάζουσας μητέρας έγινε μια συμβολική πράξη αποδομένη από την κοσμική μητέρα. Μια μετατόπιση από το μεσαιωνικό θεϊκό και το αναγεννησιακό ερωτικό, στο κοσμικό.

Την περίοδο του 18^{ου} αιώνα και του Διαφωτισμού, ο θηλασμός ταυτίστηκε με την κοινωνική αναμόρφωση. Τα κηρύγματα της Γαλλικής επανάστασης συμβούλευαν τις γυναίκες να θηλάζουν τα παιδιά τους, γιατί μόνο μέσω του μητρικού θηλασμού θα δημιουργούνταν νομοταγείς πολίτες²⁸. Σύμφωνα με τις επιταγές των επαναστατικών διακηρύξεων, πλήθος ζωγραφικών έργων φιλοτεχνήθηκαν για να τονίσουν τη σπουδαιότητα του μητρικού γάλατος στην ανατροφή υπευθύνων, ισότιμων και ελεύθερων πολιτών.

Τον 19^ο αιώνα, οι ρομαντικοί ζωγράφοι στράφηκαν στις γυμνόστηθες απεικονίσεις γυναικών προσδίδοντας τους επαναστατικές και πολιτικές ιδιότητες και συνδέοντας τες με έννοιες, όπως η επανάσταση, η ελευθερία και η δημοκρατία. Τα έργα αυτά ταυτίστηκαν με τα πολιτικά ιδανικά της δημοκρατίας, η οποία απεικονίστηκε ως μια γενναιόδωρη μητέρα με πληθωρικά στήθη, διαθέσιμα σε όλους.

Τον 20^ο αιώνα το γυναικείο σώμα εμπορευματοποιήθηκε, ενώ ταυτόχρονα αναπτύχθηκε το φεμινιστικό κίνημα. Οι μητέρες διεκδίκησαν το δικαίωμα τους για δημόσιο θηλασμό, το οποίο σταδιακά κατοχυρώθηκε ως αναφαίρετο δικαίωμα σε όλο τον αναπτυγμένο κόσμο. Οι αναπαραστάσεις εικόνων θηλαζουσών μητέρων συνδέθηκαν με ψυχαναλυτικούς και παιδαγωγικούς λόγους καθρεπτίζοντας τη μετατόπιση στη ψυχολογική και συναισθηματική σύνδεση μητέρας – βρέφους.

Σε όλη τη διάρκεια της ανθρώπινης δημιουργίας, οι εικόνες των θεοτήτων, της Παναγίας, των μητέρων μαρτυρούν το ενδιαφέρον για την αναπαραγωγή, την ανατροφή και την επιβίωση του ανθρωπίνου είδους. Πέρα από τις ιδεολογικές

²⁸ Έως το 1780 μόνο το 10% των παιδιών παρέμεναν και θηλάζαν στο σπίτι από τη μητέρα τους. Στα 1801, μετά τα κηρύγματα και τα επιδόματα που μοίραζαν οι επαναστάτες στις νεαρές μητέρες, το ποσοστό αυξήθηκε στο 50%. Την ίδια περίοδο, ιδρύθηκαν σύλλογοι και φιλανθρωπικά ιδρύματα για τη διάδοση και την υποστήριξη του θηλασμού, ενώ σύμφωνα με το ψήφισμα της Συνέλευσης της 28^{ης} Ιουνίου 1793, ένα μια μητέρα δε θηλάζε το παιδί της, δε θα δικαιούταν το κρατικό επίδομα που δινόταν στις άπορες οικογένειες. Για περισσότερες πληροφορίες Yalom M., ο.π., σελ. 172-174

παραμέτρους και τα πολιτικά και θρησκευτικά κίνητρα της κάθε περιόδου, η εικόνα της θηλάζουσας μητέρας υπήρξε πηγή έμπνευσης τόσο για τον καλλιτέχνη όσο και για το θεατή.

Βιβλιογραφία

Bringeus Nils-Arvid, “Caritas Romana: In Picture, Print and Folk Tradition”, *Bealoideas*, 1971-1973, Ιρλανδία, An Cumann Le Bealoideas ‘Eireann/The Folklore of Ireland Society

Burns Edward McNall, *Ευρωπαϊκή ιστορία: ο δυτικός πολιτισμός: νεότεροι χρόνοι*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2006

Cheney Liana DeGirolami, “Barbara Longhi of Ravenna”, *Woman’s Art Journal*, Vol. 9, Spring-Summer 1988, ΗΠΑ, Woman’s Art Inc

Hollingsworth Mary, *Η τέχνη στην ιστορία του ανθρώπου*, Αθήνα, Αδάμ, 1998

Lasareff Victor, “Studies in the iconography of the Virgin”, *The Art Bulletin*, Vol. 20, March 1938, Νέα Υόρκη, CAA

Meiss Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Νέα Υόρκη, Harper & Row, 1964

Μπελ Τζούλιαν, *Ο καθρέπτης του κόσμου*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2009

Yalom Marilyn, *Η ιστορία του γυναικείου στήθους*, Αθήνα, Άγρα, 2006

York Hildreth and Schlossman L. Betty, “She shall be called woman: Ancient near Eastern Sources of Imagery”, *Woman’s art Journal*, Vol. 2, Autumn 1981 –Winter 1982, ΗΠΑ, Woman’s Art Inc