



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΑΤΡΩΝ**
UNIVERSITY OF PATRAS

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ :

**«Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑΣ ΦΥΣΗΣ
ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΑΠΟ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19^{ου} ΚΑΙ
ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ»**

ΟΝ.ΜΟ ΦΟΙΤΗΤΩΝ: ΦΙΛΟΥ ΣΟΦΙΑ / ΚΑΡΖΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΒΙΓΛΗ ΜΑΡΙΑ

ΠΥΡΓΟΣ – 2021



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΑΤΡΩΝ
UNIVERSITY OF PATRAS

FACULTY OF HUMAN AND SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ECONOMY AND COMMUNICATION OF CULTURAL AND TOURIST UNITS

BACHELOR'S THESIS

SUBJECT:

**“ THE DEPICTION OF FEMININE NATURE IN
ART FROM THE LATE 19TH TO THE 20TH
CENTURY”**

STUDENT/S NAME/S: FILOU SOFIA / KARZI KONSTANTINA

SUPERVISOR: VIGLI MARIA

PYRGOS – 2021

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η τέχνη θεωρείται από πολλούς ένα καθρέφτης που αντικατοπτρίζει τις αξίες και τις αρχές, τα ήθη και τα έθιμα του πολιτισμού που παράγει. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται και εν συνεχεία απεικονίζεται η γυναίκα στην τέχνη αποτελεί χρήσιμο εργαλείο με το οποίο μπορούμε να δούμε πώς οι άνθρωποι έχουν αντιμετωπίσει τη θηλυκότητα και τη γυναικεία μορφή μέσα στον χρόνο.

Αρχικά ως δημιουργός και μητέρα, δεδομένου ότι οι πρωτόγονες κοινωνίες είχαν μητριαρχικά και μητρογονικά χαρακτηριστικά. Ακολούθως, ως αντικείμενο του αντρικού σεξουαλικού πόθου, υποτιμημένη και υποβαθμισμένη, έως τον 20^ο αιώνα που στην ουσία αντιμετωπίζεται ως αυτόνομο ανθρώπινο ον.

Διαπιστώνουμε ότι με το πέρασμα του χρόνου η εικόνα της γυναίκας έχει αλλάξει ουσιαστικά. Οι σύγχρονες κοινωνίες εξελίχθηκαν και χάρη στο φεμινιστικό κίνημα οι γυναίκες διεκδίκησαν και συνεχίζουν να διεκδικούν την ισότητα. Ενώ παλαιότερα η γυναίκα παρέμενε δέσμια σε έναν τύραννο πατέρα ή έναν καταπιεστικό σύζυγο, πλέον στην σύγχρονη κοινωνία αντιλαμβάνεται τον εαυτό της ως μία δυναμική και αυτόνομη οντότητα.

Στόχος της παρούσας έρευνας είναι να δείξει τον τρόπο με τον οποίο η παραπάνω αλλαγή όσον αφορά τη θέση και το ρόλο της γυναίκας σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο, έχει επίδραση και στον τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται η γυναικεία φύση μέσα από την τέχνη.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Θέμα της παρούσας πτυχιακής εργασίας αποτελεί η εικαστική αποτύπωση της γυναικείας φύσης στην τέχνη από τα τέλη του 19^{ου} και κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Σκοπός είναι να εντοπιστούν αρχικά οι βασικοί κοινωνικοί, ιδεολογικοί και πολιτικοί λόγοι που συνδέονται με τον ρόλο της γυναίκας ανά χρονική περίοδο και πώς αυτός ο ρόλος παρουσιάζεται μέσα από τα διάφορα καλλιτεχνικά κινήματα της εκάστοτε εποχής. Για το λόγο αυτό στο πρώτο κεφάλαιο θα κάνουμε μία επισκόπηση των καλλιτεχνικών κινήματων από το 1860 έως το 1960.

Το δεύτερο κεφάλαιο αφιερώνεται στην παρουσίαση συγκεκριμένων έργων που οπτικοποιούν τη φύση της γυναίκας, έτσι όπως αποτυπώθηκε από γνωστούς καλλιτέχνες της περιόδου που εξετάζουμε. Περισσότερο συγκεκριμένα, θα εξεταστούν και αναλυθούν έργα σταθμοί, όπως το Πρόγευμα στην χλόη (Μανέ), η μικρή χορεύτρια δεκατεσσάρων ετών (Ντεγκά), οι Λούμενες (Σεζάν), οι Δεσποινίδες της Αβινιόν (Πικάσο), καθώς και τρία ακόμα έργα από τη συλλογή του Μουσείου Γουλανδρή.

Τέλος, το τρίτο κεφάλαιο περιλαμβάνει μια γενικότερη αποτίμηση και κριτική γύρω από την τέχνη και τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει τη γυναικεία φύση.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Γυναικεία φύση, καλλιτεχνικά κινήματα, Ιμπρεσιονισμός, Συμβολισμός, Αρ Νουβό, Κυβισμός, Φουτουρισμός, Ποπ Αρτ.

ABSTRACT

The subject of the present dissertation is the visual depiction of female nature in art from the late 19th and during the 20th century. The principal goal is to first identify the main social, ideological and political reasons associated with the role of women over time and how this role is presented through the various artistic movements of each era. For this reason, in the first chapter we will make an overview of the artistic movements from 1860 to 1960.

The second chapter is dedicated to the presentation of specific art works that visualize the nature of women, as captured by well-known artists of the period under consideration. More specifically, important paintings will be examined and analyzed, such as *Breakfast on the Grass* (Mane), the *Little Fourteen-year-old Dancer* (Degas), the *Bathers* (Cézanne), the *Young Ladies of Avignon* (Picasso), as well as three more works from the collection of Goulandris Museum.

Finally, the third chapter includes a general assessment and critique of art and the way in which it deals with female nature.

KEYWORDS

Female nature, artistic movements, Impressionism, Symbolism, Art Nouveau, Cubism, Futurism, Pop Art.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	i
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	ii
ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ.....	ii
ABSTRACT	iii
KEYWORDS	iii
Ευχαριστίες	v
1. Ιστορικό Πλαίσιο - Επισκόπηση των καλλιτεχνικών κινημάτων από το 1860-1960	5
1.1 Ιμπρεσιονισμός.....	12
1.2 Συμβολισμός.....	16
1.3 Art Nouveau	19
1.4 Εξπρεσιονισμός	21
1.5 Κυβισμός	23
1.6 Φουτουρισμός.....	25
1.7 Ποπ Αρτ.....	28
2. Η Απεικόνιση της Γυναικείας Φύσης στην Τέχνη: Έργα	32
2.1 Πρόγευμα στη γλόη (Μανέ)	32
2.2 Η μικρή χορεύτρια δεκατεσσάρων ετών (Ντεγκά).....	35
2.3 Λουόμενες (Σεζάν)	38
2.4 Δεσποινίδες της Αβινιόν (Πικάσο).....	41
2.5 Γυμνή γυναίκα με σηκωμένα χέρια (Πικάσο)	45
2.6 Βγαίνοντας από την μπανιέρα	48
2.7 Γυμνό με λευκό λουλούδι, κολλάζ για το «Γυμνό με κίτρινο λουλούδι»	50
3. Συμπεράσματα.....	52
Βιβλιογραφία.....	54

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Σε αυτό το σημείο θα επιθυμούσαμε να εκφράσουμε τις ευχαριστίες μας προς όλους όσους συνέβαλαν άμεσα ή έμμεσα στην συγγραφή αυτής της διπλωματικής εργασίας. Αρχικά, την καθηγήτριά μας, κ. Βίγλη Μαρία για τη βοήθεια, τις συμβουλές και υποδείξεις της καθ' όλη τη διάρκεια συγγραφής της παρούσας εργασίας. Τέλος, ευχαριστούμε την οικογένεια και τους δικούς μας ανθρώπους για όλα όσα μας προσέφεραν καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μας.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η γυναίκα αποτέλεσε και εξακολουθεί σε μεγάλο βαθμό να αποτελεί το αγαπημένο θέμα αναπαράστασης των ανδρών καλλιτεχνών, από τα προϊστορικά χρόνια μέχρι την εποχή της μετά νεωτερικότητας. Είναι γνωστό ότι από τα προϊστορικά χρόνια έχουν βρεθεί αναπαραστάσεις γυναικών σκαλισμένες σε πέτρα, ή απεικονίζονται σε ειδώλια. Για παράδειγμα, η αρχαιότερη σωζόμενη μορφή ευρωπαϊκής γυναίκας είναι η «Αφροδίτη του Dolni Vestonice», ένα πήλινο ειδώλιο που βρέθηκε στο Dolni Vestonice της σημερινής Τσεχίας¹. Χρονολογείται γύρω στα 29.000 με 25.000π.Χ., και μαζί με την «Αφροδίτη του Brassemprouy»², ειδώλιο από δόντι μαμούθ του 25.000 π.Χ., από την ομώνυμη περιοχή της Γαλλίας, αποτελούν δύο παλαιολιθικές γυναικείες αναπαραστάσεις, που δημιουργούν ερωτήματα στους μελετητές για την δομή της προϊστορικής κοινωνίας.

Μολοντί από διαφορετικές περιοχές, οι γυναικείες φιγούρες έχουν όλες τα ίδια μορφολογικά πρότυπα, που φαίνεται ότι μαρτυρούν την αντίληψη των ανθρώπων των Παγετώνων και των πρώτων Homo Sapiens για τα σύμβολα της γονιμότητας, καθώς στην εποχή τους οι άνθρωποι δεν μπορεί να ήταν παχύσαρκοι. Η χυμώδης σάρκα ανήκει στο σώμα που μπορεί μέσα του να μεταφέρει ένα άλλο και η αδυναμία να ερμηνευτεί η δύναμη αυτή οδηγεί στην αναγωγή της, στη σφαίρα του υπερβατικού. Το θηλυκό, λοιπόν, επιλέχθηκε ως αρχή της μορφής



Εικόνα 1: «Αφροδίτη του Dolni Vestonice» (www.alfavita.gr)

¹ Πάνω της ανιχνεύθηκε το 2004 το δακτυλικό αποτύπωμα ενός παιδιού ηλικίας 7 ως 15 ετών που είχε ακουμπήσει το υγρό της σώμα πριν από το ψήσιμο και σίγουρα δεν ήταν ο καλλιτέχνης.

² Οι ειδικοί υποστηρίζουν ότι η Αφροδίτη του Brassemprouy είναι λίγο-πολύ «σύγχρονη» με τα άλλα παλαιολιθικά ειδώλια της «Αφροδίτης» (καθώς συνηθίζεται να ονομάζονται), όπως αυτά της Lespugue, Dolní Věstonice, Willendorf κ.λπ. Ωστόσο, οι ειδικοί σημειώνουν ότι η συγκεκριμένη φιγούρα διακρίνεται, μεταξύ των ειδωλίων της προαναφερθείσας ομάδας, από τον ρεαλιστικό χαρακτήρα που αναπαριστά. Η Αφροδίτη του Brassemprouy είναι κατατεθειμένη στο Musée d'Archéologie Nationale κοντά στο Παρίσι και είναι συνήθως προσβάσιμη στο κοινό μόνο κατά τη διάρκεια σύντομων προσωρινών εκθέσεων της Stone Age Art (Καλλιτεχνημάτων της Λιθικής Εποχής).

στην ύλη για να συμβολίσει την πηγή της ζωής, πλουσιοπάροχη και χυμώδη, να αποτελέσει αντικείμενο λατρείας και να ξορκίσει τους φόβους του άγνωστου και μέσα από την ύλη να μαρτυρήσει αυτές τις αρχές στην αιωνιότητα (Alfavita, 2017).

Ανά τους αιώνες, βρίσκουμε τις γυναίκες να ασχολούνται με τις τέχνες και τα γράμματα. Στον χώρο των τεχνών εμφανίζονται είτε ως δημιουργοί είτε ως εκφραστές νέων μορφών καλλιτεχνίας, προτύπων, συλλογών, πηγών έμπνευσης είτε ως ιστορικοί και κριτικοί τέχνης. Το γυναικείο φύλο δεν έπαψε ποτέ να παίζει σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της τέχνης. Ωστόσο, αν και η καθημερινή ενασχόληση των γυναικών με την τέχνη είναι αδιαμφισβήτητη, δεν ήταν λίγες οι φορές που η θέση τους στο καλλιτεχνικό στερέωμα δέχθηκε ισχυρές επιθέσεις και αμφισβητήσεις. Οι δυσκολίες εμφανίζονταν από το πρωταρχικό στάδιο της εκπαίδευσης



Εικόνα 2: «Η Αφροδίτη του Brassempouy» (<https://www.google.com>)

στον χώρο μέχρι και το τελειωτικό, που ήταν φυσικά η εμπορία των έργων τους. Για πολλούς αιώνες οι γυναίκες ήταν συστηματικά αποκομμένες από τα κατάστιχα της ιστορίας της τέχνης. Πολλοί και διάφοροι ήταν οι παράγοντες που οδήγησαν σε κάτι τέτοιο με πρωτεύων το ότι διακοσμητικές τέχνες, όπως η τέχνη του υφάσματος και άλλες συναφείς δεν συγκαταλέγονταν στις «καλές τέχνες», αλλά στις «χειροτεχνίες», κάτι που αυτομάτως υποβάθμιζε τη δημιουργικότητα και το ταλέντο των γυναικών – δημιουργών. Ένας ακόμη παράγοντας ήταν το γεγονός ότι οι γυναίκες για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα δεν είχαν γενικά το δικαίωμα της μόρφωσης, πόσο μάλλον της εκπαίδευσης στον χώρο των τεχνών. Ενώ τέλος, οι άνδρες του χώρου εκούσια εξοστράκιζαν τις γυναίκες θεωρώντας τις κατώτερες ως προς την παρουσία και το δημιουργικό τους ταλέντο.

Τον 19^ο αιώνα, η θέση της γυναίκας μεταβάλλεται. Αυτό συνεπάγεται τη συνύπαρξη πολλών τύπων θηλυκότητας. Για παράδειγμα έχουμε τη γυναίκα-ιδέα ή σύμβολο στην τέχνη του

Νεοκλασικισμού, τη γυναίκα της βιοπάλης στον Ρεαλισμό, τη γυναίκα της οικίας ή του θεάματος στον Ιμπρεσιονισμό, τη νέα γυναίκα σε έργα γυναικών ζωγράφων, αλλά και τη μοιραία γυναίκα (*femme fatale*) σε έργα ζωγράφων του Συμβολισμού και της Art Nouveau.

Είναι πολύ σημαντικό να αναφέρουμε ότι στις αρχές του 20ου αιώνα, η αντίληψη της κοινωνίας για τη φύση και τη θέση της γυναίκας, αρχίζει σιγά-σιγά να επαναπροσδιορίζεται. Το γεγονός αυτό έχει σημαντικό αντίκτυπο, όχι μόνο στον καλλιτεχνικό χώρο, αλλά για τις γυναίκες σε ευρεία διάσταση. Η διάσταση αυτή περιλαμβάνει όλες τις πτυχές της κοινωνικής ζωής των γυναικών, καθώς επίσης και την ενδοοικογενειακή και δημόσια σφαίρα. Συντελείται η δημιουργία και ανάπτυξη ενός νέου κινήματος, το οποίο δίνει έμφαση στη διεκδίκηση της ισότητας των δικαιωμάτων, καθώς και οι οργανώσεις που αφιερώνουν την ουσία της ύπαρξής τους στα ενδιαφέροντα των γυναικών. Αυτό συνεπάγεται την εμφάνιση μίας νέας γενιάς επιτυχημένων γυναικών, η οποία αρχίζει πια να μεγαλουργεί τραντάζοντας τα θεμέλια του ανδροκρατούμενου μέχρι τότε κοινωνικού σκελετού σε διεθνές επίπεδο (Σουφλή, 2016).

Όλες οι παραπάνω αλλαγές που αναφέρθηκαν, οδήγησαν σταδιακά στη διαφοροποίηση της κοινωνικής δομής, σε σχέση με τα πρότυπα που επικρατούσαν έως τότε, με τα δύο φύλα να εισάγονται πλέον σε μία νέα εποχή. Η χρήση της λέξης νέα δεν είναι τυχαία, αφού στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, συνεχώς χρησιμοποιούνται όροι, όπως νέα γυναίκα και νέος άνδρας, νέα επιστήμη, νέα δημοσιογραφία, νέα λογοτεχνία, νέα ποίηση, νέο δράμα. Είναι μία εποχή μετέωρη σε δύο κόσμους, στον κόσμο της βικτωριανής Μεγάλης Βρετανίας, ή της Belle Époque στην Γαλλία³, και συνάμα στον κόσμο της αυγής του μοντερνισμού, επομένως, είναι λογικό να εμφανίζονται συνεχώς νεωτερισμοί που φέρνουν νέα πνοή σε κάθε ευρωπαϊκή τουλάχιστον χώρα (Pykett, 1996).

Οι κοινωνικές αυτές αλλαγές ξεκίνησαν στις αρχές του 20ου αιώνα, αναπτύχθηκαν αργά, αλλά σταθερά, και μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο επηρέασαν σε παγκόσμια εμβέλεια την κοινωνική, επαγγελματική και πολιτική διαμόρφωση των κοινωνιών, που προηγουμένως περιοριζόταν στα χέρια των ανδρών. Η γυναικεία πτυχή της τέχνης έδωσε και συνεχίζει να δίνει

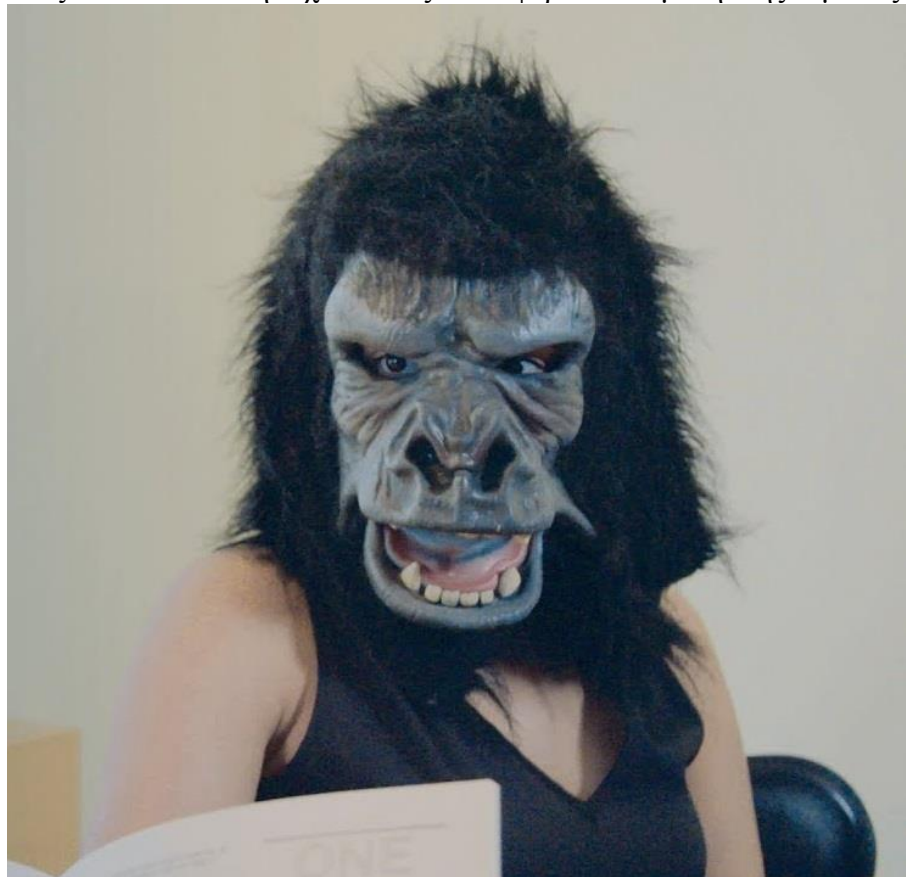
³ Belle Époque (Ωραία Εποχή) ονομάστηκε η περίοδος της ευρωπαϊκής ιστορίας που διήρκησε από το 1871 έως το 1914, την έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, και χαρακτηρίστηκε για το αισιόδοξο πνεύμα που κυριάρχησε. Η ονομασία «Μπελ Επόκ» δόθηκε εκ των υστέρων, όταν θεωρήθηκε ως «χρυσή εποχή» ανάμεσα στους πολέμους και επαναστάσεις πριν το 1871 και τη φρίκη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, που άρχισε το 1914. Η ειρήνη επικράτησε μεταξύ των Μεγάλων Δυνάμεων της Ευρώπης, οι νέες τεχνολογίες βελτιώναν τη ζωή και επικρατούσε μια σχετική ευημερία.

σήμερα – πολύ περισσότερο μάλιστα – ένα ηχηρό μήνυμα ελευθερίας σχετικά με την ταυτότητα, τη σεξουαλικότητα, την πολιτική και την ιστορία (Σουφλή, 2016).

Είναι ενδιαφέρον να εξετάσουμε την εμφάνιση διαφόρων φεμινιστικών κινημάτων. Ένα από τα εν λόγω κινήματα ήταν οι λεγόμενες Guerrilla Girls που δρουν με βάση τους τη Νέα Υόρκη, αποκαλώντας τον εαυτό τους την «συνείδηση του κόσμου της τέχνης»⁴. Τα μέλη του επαναστατικού, φεμινιστικού, ακτιβιστικού κινήματος επέκριναν έντονα την απουσία των γυναικών από τα μουσεία. Όπως τα περισσότερα κοινωνικά κινήματα, εστίαζαν στον περιορισμό ή την εξάλειψη της φυλετικής ανισότητας, καθώς και στην προώθηση των δικαιωμάτων, των συμφερόντων και των ζητημάτων των γυναικών στην κοινωνία. Εντούτοις, βασικός τους στόχος ήταν να σπάσουν τον μακρόχρονο φαύλο κύκλο ανάμεσα στους άντρες καλλιτέχνες, τα μουσεία και τους επισκέπτες τους. «Το μόνο που μπορείς να κάνεις σε μία κοινωνία που σε καταπιέζει είναι να την χλευάσεις» ανέφεραν τα μέλη της ομάδας.

Χαρακτηριστικό των Guerrilla Girls ήταν ότι φορούσαν μάσκες και προσφώνούσαν η μία την άλλη με ονόματα αποθανόντων γυναικών καλλιτεχνών.

Επρόκειτο για έναν έμμεσο τρόπο προκειμένου να κρατήσουν κρυφή την ταυτότητά τους και την ανωνυμία τους (Lifo.gr, 2019).



Εικόνα 3: «Guerrilla Girls» (<https://www.in.gr>)

⁴ Το 1985, με αφορμή μια μεγάλη έκθεση στο MoMA της Νέας Υόρκης, όπου οι γυναίκες καλλιτέχνιδες υποεκπροσωπούσανταν κραυγαλέα, δημιουργήθηκαν οι Guerrilla Girls για να καταγγείλουν τον ανδροκρατούμενο κόσμο της τέχνης.

1. Ιστορικό Πλαίσιο - Επισκόπηση των καλλιτεχνικών κινήματων από το 1860-1960

Κάθε καλλιτέχνης γεννιέται και δρα σε ένα καθορισμένο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, το οποίο είναι αναγκαίο να λαμβάνεται υπόψη, προς καλύτερη κατανόηση, ή ερμηνεία του εκάστοτε δημιουργήματος. Πρόκειται για το λεγόμενο «period eye», τον επιστημονικό τρόπο εξέτασης των έργων, ενταγμένων στο κοινωνικό γίνεσθαι, που ανέπτυξε ο βρετανός ιστορικός τέχνης Michael Baxandall. Ένας από τους βασικούς στόχους της παρούσας μελέτης είναι να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζε ο δημιουργός, και κατά συνέπεια η εποχή του, τα δύο φύλα. Αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο εάν παράλληλα εξεταστούν οι έμφυλες σχέσεις, ο τρόπος με τον οποίο τα δύο φύλα αλληλεπιδρούν σε κοινωνικό επίπεδο και το πώς η μεταξύ τους σχέση αποδίδεται λεκτικά ή οπτικά στα λογοτεχνικά ή εικαστικά έργα.

Ανέκαθεν οι ιστορικοί προσπαθούσαν να προσδιορίσουν χρονολογίες που σηματοδοτούν τις διάφορες εποχές. Οι ιστορικοί πάντοτε διατύπωναν μια πρόταση περιοδολόγησης⁵ και φυσικά το έκαναν και για την εποχή που είναι πιο κοντινή σε μας. Επί πολύ καιρό κυριάρχησε στα Πανεπιστήμια και στις σχολές η περιοδολόγηση που υπέδειξε ο Άγγλος ιστορικός Ερικ Χομπσμπάουμ το 1994, ήδη προφανής στον υπότιτλο του περίφημου βιβλίου του «Η εποχή των άκρων»: Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991. Σύμφωνα με τον Χομπσμπάουμ, ο «σύντομος εικοστός αιώνας» είχε διαδεχτεί τον «μακρύ 19ο αιώνα», ο οποίος είχε αρχίσει στην πραγματικότητα από τα τέλη του 18ου με τη Γαλλική Επανάσταση και είχε παραταθεί μέχρι τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο: ήταν ο αιώνας της αστικής τάξης, της εκβιομηχάνισης, των εθνών-κρατών⁶. Με τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο διακόπηκε η ορμητική πορεία της «προόδου» και άρχισε μια νέα εποχή, που ο Άγγλος ιστορικός έβλεπε να συνοψίζεται στην πάλη και στον ανταγωνισμό μεταξύ καπιταλισμού και κομμουνισμού και γι' αυτό τοποθετούσε το τέλος του σύντομου αιώνα στη χρονιά της κατάρρευσης της ΕΣΣΔ (Γιαλκέτσης Θ., 2017).

⁵ Η υποδιαίρεση σε χρονικές περιόδους κάποιου γνωστικού αντικείμενου με ιστορική διαδρομή.

⁶ Πάνω σε μια κριτική στην αντίληψη του Χομπσμπάουμ βασίζεται η υπόθεση περιοδολόγησης που μας έδωσε ένας από τους μεγάλους Αμερικανούς ιστορικούς της σύγχρονης εποχής, ο Charles S. Maier, σύμφωνα με τον οποίο από τα μέσα του 19ου αιώνα άρχισε ένας «μακρύς αιώνας», που θα τερματιζόταν στις δεκαετίες 1970 και 1980 του εικοστού αιώνα. Τα πρωτότυπα χαρακτηριστικά αυτής της εποχής, που ο Maier ορίζει «βιομηχανική εποχή», ήταν μια φορντιστική τάξη «θεμελιωμένη στον χάλυβα και στη χημεία και στη φυσική κίνηση προσώπων και εμπορευμάτων» και μια «εδαφική οργάνωση της ανθρωπότητας» επικεντρωμένη στο κράτος-έθνος. Σε αυτή την υπόθεση πριμοδοτούνταν η ιστορία των οικονομικών, κοινωνικών και θεσμικών μεταβολών που συντελούνταν σε ευρεία κλίμακα και δυνητικά σε παγκόσμιο επίπεδο, με χαρακτηριστικά μακράς περιόδου που οι πολιτικές εξελίξεις δεν θα μπορούσαν να έχουν.

Η ιδεολογία του φιλελευθερισμού, που αποτελεί στην ουσία τέκνο της Γαλλικής Επανάστασης του 1779 έφερε στο προσκήνιο αξίες όπως η ελευθερία, ο ορθολογισμός και η ισότητα. Σε αυτό το πλαίσιο τα δικαιώματα των γυναικών τέθηκαν ίσως για πρώτη φορά προς συζήτηση υπό το πρίσμα της παραδοχής ότι οι γυναίκες έχουν τα ίδια δικαιώματα και ευκαιρίες με τους άνδρες. Ακολούθως, η Βιομηχανική Επανάσταση οδηγώντας στην δημιουργία της παγκοσμιοποιημένης αγοράς συνετέλεσε σε σημαντικό βαθμό στον ανασχηματισμό του τρόπου ζωής των ανθρώπων (Μπάρνς Ε., 2006). Άλλωστε, η είσοδος της γυναίκας στην εργασία ταυτίζεται χρονικά με τη Βιομηχανική Επανάσταση.

Χαρακτηριστικό του 19ου αιώνα αποτελεί το γεγονός ότι λόγω της αύξησης των παραγωγικών μέσων πολλές γυναίκες ξεκίνησαν να εργάζονται σε εργοστάσια και άλλες επιχειρήσεις. Στην

ουσία αυτό αποτέλεσε το πρώτο βήμα για την απόκτηση οικονομικής ανεξαρτησίας, η οποία σταδιακά οδήγησε στη διεκδίκηση της νομικής και πολιτικής χειραφέτησης των γυναικών. Το 1903 η Αγγλίδα Έμελιν Πάνκχορστ ίδρυσε την Κοινωνική και Πολιτική Ένωση Γυναικών, που μαχόταν για την παραχώρηση πολιτικών δικαιωμάτων στις γυναίκες, πράγμα που επιτεύχθηκε, στη διάρκεια του 20ού αιώνα, σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες (Ιστορία Γ' Γυμνασίου). Αξίζει να αναφερθεί ότι η λέξη «σουφραζέτα»⁷ συναντήθηκε



για πρώτη φορά σε ένα αρκετά χλευαστικό σχόλιο της εφημερίδας Daily Mail το 1906 για τις ακτιβίστριες της οργάνωσης «Κοινωνική και Πολιτική Ένωση Γυναικών». Η ριζοσπαστικότητα των ενεργειών του κινήματος είχε συγκλονίσει τη Βρετανία που δεν ήταν συνηθισμένη σε αυτές τις μεθόδους. Το 1912 η Ένωση έστρεψε την προσοχή της στην

⁷ Ο όρος «σουφραζέτα» προέρχεται από τη λέξη «suffragist», που δηλώνει τον υποστηρικτή του «suffrage», δηλαδή του δικαιώματος ψήφου. Ο όρος «suffragist», όμως, είναι γενικότερος και αναφέρεται σε μέλη κινήματων που υποστηρίζουν το δικαίωμα ψήφου, ασχέτως αν πρόκειται για ριζοσπαστικά ή συντηρητικά κινήματα ή αν το δικαίωμα ψήφου αφορά άντρες ή γυναίκες.

αναστάτωση της δημόσιας ζωής στο Λονδίνο και την καταστροφή ιδιοκτησίας⁸. Οι σουφραζέτες έσπαζαν βιτρίνες, αλυσοδέονταν σε κιγκλιδώματα, έβαζαν και έκαναν δολιοφθορές στα δίκτυα ηλεκτροδότησης. Μάλιστα, η πιο θεαματική δράση τους είναι η βομβιστική επίθεση στην κατοικία του τότε πρωθυπουργού Ντέιβιντ Λόιντ Τζορτζ (1913). Οι σουφραζέτες ερχόντουσαν συνεχώς σε αμέτρητες συμπλοκές με την αστυνομία. Απαθανατισμένες από τον τύπο με χειροπέδες, να φωνάζουν, αλυσοδεμένες σε κτίρια, έγιναν αντικείμενο πρωτοφανούς σατιρισμού (Καβατζικλής Δ., 2018).

Οι παραπάνω εξελίξεις κατά τον 19^ο αιώνα σε πολιτικό, οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο, διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο και στις εικαστικές τέχνες, ιδιαίτερα στην Αγγλία και τη Γαλλία (Εμμανουήλ Μ., Πετρίδου Β., Τουρνικιώτης Π., 2008). Διαπιστώνεται ότι η Εποχή του Λόγου και η Γαλλική Επανάσταση αποτέλεσαν την αφορμή για την εμφάνιση πληθώρας καλλιτεχνικών κινημάτων. Όπως ενδεικτικά αναφέρει ο Gombrich, *«Ο καλλιτέχνης χειραφετήθηκε τόσο, που θεωρούσε τον εαυτό του, σαν κάτι το ξεχωριστό. Η τέχνη πλέον λειτουργούσε σαν μέσο ατομικής έκφρασης, εφόσον βέβαια ο καλλιτέχνης είχε και κάτι να πει»* (Gombrich, E. H., 1998).

Είναι χαρακτηριστικό ότι κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα σχηματοποιούνται και παγιώνονται πολλά από τα ουσιώδη γνωρίσματα - αλλά και τα στερεότυπα - που μέχρι τις μέρες μας προσδιορίζουν συνδεδεμένες με την καλλιτεχνική παραγωγή έννοιες:

- ο μελαγχολικός, ιδιόρρυθμος, αλλά και μεγαλοφυής καλλιτέχνης,
- η επιδίωξη της πρωτοτυπίας από το έργο τέχνης και η συνακόλουθη μετάθεση του ενδιαφέροντος από το ίδιο το έργο στη σύλληψή του και στην αρχική ιδέα,
- η έμφαση στην ακαδημαϊκή παιδεία που θα πρέπει να κατέχει ο δημιουργός, αφού πλέον θεωρείται διανοούμενος και όχι χειρώνακτας,
- η ταύτιση του δημιουργού με το έργο του,
- η παρουσία των δημιουργών σε εκθέσεις και η προσπάθειά τους να προσελκύσουν πελατεία στο πλαίσιο μιας ελεύθερης αγοράς,
- ο εντεινόμενος ανταγωνισμός με άλλα μέσα παραγωγής εικόνων (πιο συγκεκριμένα, με τη φωτογραφία), είναι ορισμένα από αυτά (Μάλαμα, 2008).

⁸ Τον Μάιο του 1912, περίπου 150 σουφραζέτες κατέστρεψαν με λιθοβολισμό τα κεντρικά καταστήματα του Λονδίνου. Η επίθεση τους στην Εθνική Πινακοθήκη, ανάγκασε πολλά μουσεία και εκθέσεις να κλείσουν τις πόρτες τους για τις γυναίκες.

Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, οι καλλιτέχνες και πιο συγκεκριμένα οι ζωγράφοι δεν ακολούθησαν τον συμβατικό τρόπο έκφρασης των προκατόχων τους, αλλά επεδίωξαν να εκφράσουν τα συναισθήματα, τις αγωνίες και την προσωπικότητά τους με άλλους τρόπους. Συνεπώς, αυτό το νέο είδος ελευθερίας οδήγησε στην εμφάνιση και ανάπτυξη διαφόρων καλλιτεχνικών ρευμάτων. Τα κυριότερα ήταν, το Νεοκλασικό που διήρκεσε μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα και το οποίο αντιπροσώπευε την «επίσημη» τέχνη, το Ρομαντικό, το ρεύμα του Ρεαλισμού, του Ιμπρεσιονισμού, του Μεταϊμπρεσιονισμού, του Συμβολισμού, του Εξπρεσιονισμού και το στυλ της Αρ Νουβό. Το καθένα από αυτά τα ρεύματα, αμφισβήτησε ή παράκαμψε περισσότερο ή λιγότερο τις συμβάσεις και την παράδοση, για να προχωρήσει την τέχνη μακρύτερα, προς το όραμα που είχε γι' αυτή και τα προβλήματα που θεωρούσε ότι έπρεπε να λύσει. Στο πλαίσιο των αναζητήσεών τους οι καλλιτέχνες στράφηκαν σε άλλες καλλιτεχνικές παραδόσεις, που θεωρούσαν πιο αυθεντικές και κυρίως προς την Ανατολή (Wordpress.com, 2018).

Αποτέλεσμα των ανωτέρω αποτέλεσε η αλλαγή προσανατολισμού των καλλιτεχνών, καθώς εισήγαγαν νέες θεματικές κατηγορίες και με αυτόν τον τρόπο ανανέωσαν και εμπλούτισαν τη θεματογραφία του παρελθόντος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες πλέον δεν περιορίζονται σε θέματα που σχετίζονται με τις γραφές και τους βίους αγίων, σε θέματα επιλεγμένα από την ελληνική μυθολογία, σε επεισόδια από τις ηρωικές στιγμές των Ρωμαίων, σε προσωπογραφίες ή ακόμα σε διάφορες στιγμές της καθημερινότητας. Αντιθέτως, έχουν την ευχέρεια και ελευθερία να διευρύνουν εντυπωσιακά τη γκάμα των θεματικών τους ενασχολήσεων. Ενδεικτικά, παρατηρείται εντυπωσιακή άνθηση στη θεματική κατηγορία του τοπίου. Επεισόδια από μυθιστορήματα, σκηνές από τη μεσαιωνική αλλά και - κυρίως - από τη σύγχρονη ιστορία έρχονται επίσης στο κέντρο της προσοχής.

Η ζωγραφική που αντλεί τα θέματά της από τη σύγχρονη ιστορική επικαιρότητα είχε μια μακριά παράδοση που οδηγούσε στην τέχνη των μεσαιωνικών χρόνων και της Αναγέννησης. Ωστόσο, ήδη από τη δεκαετία 1770-1780 εμφανίζεται ανανεωμένη, με εντελώς διαφορετική εστίαση και προβληματική. Και δεν είναι τυχαίο ότι η διαφορετική αυτή προσέγγιση αποτυπώνεται αρχικά στο έργο καλλιτεχνών όπως οι Benjamin West (1738 – 1820) και John Singleton Copley (1738 – 1815), οι οποίοι φτάνουν στην Ευρώπη (και συγκεκριμένα στην Αγγλία, τη στιγμή ακριβώς που πληρούνται οι προϋποθέσεις για την προετοιμασία της βιομηχανικής επανάστασης) από την Αμερική. Αυτό σημαίνει ότι δεν έχουν γαλουχηθεί από τη διδασκαλία των Ακαδημιών που εμμένει στα μυθολογικά κυρίως θέματα ή, ακόμη κι όταν στρέφεται στην εικονογράφηση σύγχρονων ιστορικών επεισοδίων, προτιμά να αποδίδει τους

ήρωες με αρχαίες φορεσιές ή γυμνούς, με τρόπο δηλαδή που να παραπέμπει στις παραστάσεις της κλασικής αρχαιότητας. Και ασφαλώς προδίδουν και μια διαφορετική αντίληψη της ιστορίας και του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζονται οι πρωταγωνιστές και οι ήρωές της (Μάλαμα Α. 2008).

Στην παρούσα μελέτη δε θα αναφερθούμε αναλυτικά στα καλλιτεχνικά ρεύματα του Νεοκλασικισμού, του Ρομαντισμού και του Ρεαλισμού δεδομένου ότι η περίοδος που εξετάζουμε αφορά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τον 20^ο αιώνα (1860-1960).

Εντούτοις, επιγραμματικά μπορούμε να αναφέρουμε ότι ο Νεοκλασικισμός, αποτέλεσε ένα κίνημα προπαγάνδας της ναπολεόντειας εξουσίας, αλλά και των Λουδοβίκων, πριν τον Ναπολέοντα. Οι καλλιτέχνες στράφηκαν στον κλασικό πολιτισμό, ως ένα μέσο εγκαθίδρυσης της νέας εξουσίας του Ναπολέοντα, ενός ανθρώπου χωρίς καταγωγή από βασιλική οικογένεια, αλλά και ένα μέσο νομιμοποίησης της αστικής τάξης, που ζητούσε εικαστική έκφραση ανάλογη με των πάλαι ποτέ αριστοκρατών. Στην συνέχεια ο Ρομαντισμός καλλιέργησε μία ειδυλλιακή εικόνα, τόσο του καλλιτέχνη ως προσωπικότητα, όσο και του εθνικού παρελθόντος, με τον Μεσαίωνα να επανέρχεται στο προσκήνιο. Τέλος, ο Ρεαλισμός αποτέλεσε για τους καλλιτέχνες το έναυσμα για να ασχοληθούν με το παρόν, γυρίζοντας την πλάτη τους στο παρελθόν. Στη ζωγραφική ο Ρεαλισμός σήμανε την στροφή προς τη φύση, έχοντας ως κύριο χαρακτηριστικό την καταγραφή της πραγματικότητας όπως είναι και όπως παρουσιάζεται στα μάτια του καλλιτέχνη (Πετρίδου Β., Ζιρώ Ο., 2015).

Ο Ιμπρεσιονισμός στην συνέχεια ενδιαφέρθηκε και εκείνος για το παρόν, αλλά το παρόν των αστών, επιδεικνύοντας την αστική ζωή και διασκέδαση, όπως στον 18^ο αιώνα το Ροκοκό επεδείκνυε με έμφαση τον τρόπο ζωής της αριστοκρατίας. Η διαφορά έγκειται στο ότι ο Ιμπρεσιονισμός απέκτησε μία καινοτόμα πρόσληψη του κόσμου, της πραγματικότητας, με το να τον αναπαριστά αισθητηριακά, και όχι ως έχει, αποτελώντας ίσως το πρώτο γνήσια πρωτοποριακό καλλιτεχνικό κίνημα. Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο Ιμπρεσιονισμός ήταν ένα είδος παραστατικής τέχνης που δε βασιζόταν σε ρεαλιστικές απεικονίσεις. Άλλωστε, η επιστημονική σκέψη της εποχής είχε αρχίσει να αναγνωρίζει ότι αυτό που γίνεται αντιληπτό από το μάτι και αυτό που τελικά κατανοεί ο εγκέφαλος είναι δύο διαφορετικά πράγματα. Όπως χαρακτηριστικά δήλωσε ένας από τους κορυφαίους Ιμπρεσιονιστές ζωγράφους, ο Claude Monet, *«Ακολουθώ τη Φύση, χωρίς να είμαι σε θέση να την αρπάξω. Ίσως το ότι έγινα ζωγράφος να οφείλεται στα λουλούδια»* (Claude Monet, Paintings, Biography, and Quotes).

Στο τέλος όμως του 19^{ου} αιώνα παρατηρήθηκε μία πληθώρα κινημάτων, κάποια εκ των οποίων έδωσαν ώθηση στον μοντερνισμό του 20ού αιώνα. Στην Γαλλία τις δύο τελευταίες δεκαετίες εμφανίστηκε ο Νεοϊμπρεσιονισμός και ο Μεταϊμπρεσιονισμός, με μία μορφή έκφρασης που έθεσε σε νέα βάση το τι αποκαλείται ζωγραφική. Παράλληλα, εμφανίστηκε το κίνημα του Συμβολισμού, έχοντας μία πανευρωπαϊκή εξάπλωση, καθώς και η Art Nouveau (Νέα Τέχνη), που επίσης γνώρισε ευρεία διάδοση.

Στο σημείο αυτό θεωρούμε χρήσιμο να αναφερθούμε στο ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο που υπήρχε στις αρχές και έως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα στον ευρωπαϊκό χώρο. Από τη μια μεριά είχαμε το ξέσπασμα των δύο Παγκόσμιων Πολέμων που είχαν ως αποτέλεσμα την αποδιάρθρωση της ευρωπαϊκής κοινωνίας και την πρωτοκαθεδρία της Αμερικής σε παγκόσμιο επίπεδο και από την άλλη τη ραγδαία ανάπτυξη των επιστημών και της τεχνολογίας και την έμφαση στη ψυχολογία. Στο πλαίσιο αυτό οι καλλιτέχνες υιοθέτησαν μία ριζοσπαστική στάση η οποία αφενός μεν τους απομάκρυνε από τις παραδόσεις του παρελθόντος αφετέρου δε τους ώθησε σε καλλιτεχνικούς πειραματισμούς καθώς και στη δημιουργία πρωτοποριακών κινήματων που σόκαραν. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίστηκε ως μοντερνισμός και διήρκησε σχεδόν μέχρι το τελευταίο τέταρτο του 20ου αιώνα. Την εποχή του μοντερνισμού στην αρχή του 20ου αιώνα εμφανίστηκε στις τέχνες μία σειρά από κινήματα τα οποία συναγωνίζονταν μεταξύ τους για την κορυφή της πρωτοπορίας (Avant-garde) δημοσιεύοντας μαχητικά μανιφέστα. Πολλά από αυτά τα κινήματα υιοθετήθηκαν από καλλιτέχνες οι οποίοι μεταπηδούσαν από το ένα στο άλλο ενώ διήρκησαν λίγα χρόνια και μερικά από αυτά περιορίζονταν σε ορισμένες ευρωπαϊκές χώρες. Η κοινή συνισταμένη τους ήταν η άρνηση των παραδοσιακών αρχών και γενικότερα των αξιών της αστικής τάξης και της κοινωνίας της μαζικής κατανάλωσης.

Ανάμεσα στα κινήματα μοντέρνας τέχνης που άνθισαν στις αρχές του 20ού αιώνα ήταν ο Φωβισμός, ο Κυβισμός, ο Εξπρεσιονισμός και ο Φουτουρισμός. Ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος έθεσε ένα τέλος σε αυτά τα καλλιτεχνικά ρεύματα, οδήγησε ωστόσο παράλληλα στη δημιουργία αρκετών νεότερων κινήματων (ή αντι-κινήματων), όπως ο Ντανταϊσμός και ο Υπερρεαλισμός. Άλλα ρεύματα όπως το Μπάουχαους (Bauhaus) ή το κίνημα του Νεοπλαστικισμού (κίνημα de Stijl) βοήθησαν επίσης σημαντικά στον ερχομό νέων ιδεών στην τέχνη και ειδικότερα σε ότι αφορά τη σύνδεση της με την αρχιτεκτονική και το σχέδιο. Μετά και τον Β' παγκόσμιο πόλεμο η Αμερική έγινε το επίκεντρο της μοντέρνας τέχνης και ο τόπος όπου αναπτύχθηκαν πολλές νέες τάσεις, όπως χαρακτηριστικά ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός

και η Ποπ Αρτ (Pop Art) στις δεκαετίες 50', 60' αντίστοιχα καθώς και ο Φωτορεαλισμός στη δεκαετία του '70. Αυτή η περίοδος συνδέεται και με την αποκαλούμενη μετα-μοντέρνα τέχνη. Στο σημείο αυτό είναι ενδιαφέρον να εξεταστεί ένα κοινωνικό ζήτημα το οποίο προκάλεσε πολλούς διαξιφισμούς και αφορά στην αλλαγή της θέσης της γυναίκας. Η Νέα Γυναίκα ήταν ένα φεμινιστικό ιδεώδες που εμφανίστηκε στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και είχε βαθιά επιρροή στο φεμινισμό του εικοστού αιώνα⁹. Η αλλαγή ξεκίνησε από τα τέλη του 18ου αιώνα με τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων από την πλευρά των γυναικών, είτε σχετικά με την ψήφο στις εκλογές, είτε για καλύτερα αμειβόμενη εργασία, είτε ακόμα και για σεξουαλική απελευθέρωση, ενώ αναφορικά με την εργασία, οι γυναίκες άρχισαν να ασχολούνται με αμιγώς «ανδρικά» επαγγέλματα, όπως τη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες. Οι γυναίκες από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα διεκδικούσαν δυναμικότερα έναν κόσμο που να τις περικλείει, και όχι να τις αγνοεί υποδειγματικά. Οι εργαζόμενες πλέον οργανώνονταν σε σωματεία και διεκδικούσαν ισότιμους όρους εργασίας με τους άνδρες, κάτι που απειλούσε την ανδρική εργασία. Άλλωστε, τον 19^ο αιώνα ο Φεμινισμός γίνεται οργανωμένο κίνημα με ορόσημο το πρώτο συνέδριο για τα δικαιώματα των γυναικών στο Seneca Falls, στη Νέα Υόρκη, το 1848 και κορυφώνεται τον 20ο αι., με πολλές χώρες μάλιστα να παραχωρούν δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες ήδη από τα πρώτα χρόνια αυτού του αιώνα. Αυτή η περίοδος θεωρείται το πρώτο κύμα του Φεμινισμού και αφορά στοιχειώδεις διεκδικήσεις δικαιωμάτων όπως αυτό της ψήφου. Περισσότερες διεκδικήσεις συναντάμε στο δεύτερο¹⁰ και τρίτο κύμα Φεμινισμού, τη δεκαετία του '60 και του '90, αντίστοιχα (Ρόκου Χ.-Β., 2019).

Ωστόσο, υπάρχουν ακόμη και σήμερα πολλές μουσουλμανικές χώρες, ιδιαίτερα στην Αφρική και στην Ασία, όπου η χειραφέτηση της γυναίκας εξακολουθεί να αποτελεί ένα ζητούμενο, ανεξάρτητα πώς η ίδια αισθάνεται. Η γυναίκα εξακολουθεί να αντιμετωπίζεται ως σεξουαλικό αντικείμενο και ως φτηνό εργατικό δυναμικό. Συνεπώς, τα φεμινιστικά κινήματα έχουν πολλή δουλειά ακόμη να κάνουν, προς την κατεύθυνση της πλήρους απελευθέρωσης της γυναίκας από την κοινωνική καταπίεση και εκμετάλλευση και την ουσιαστική ισότητα μεταξύ των δύο φύλων, ως προς τα κοινωνικά δικαιώματα (Τσαρδάκης Δ., 2019).

⁹ Ο όρος "Νέα Γυναίκα" επινοήθηκε από την συγγραφέα Σάρα Γκράντ στο άρθρο της "Η νέα πτυχή του γυναικείου ερωτήματος," που δημοσιεύτηκε στο North American Review το Μάρτιο του 1894.

¹⁰ Για παράδειγμα, το δεύτερο κύμα ασχολήθηκε με θέματα όπως η οικονομική ισότητα των φύλων και δικαιώματα γυναικείων μειονοτήτων ενώ το τρίτο κύμα με θέματα όπως η βία κατά των γυναικών, τη σεξουαλική απελευθέρωση, δικαιώματα αναπαραγωγής, την υποστήριξη μονογονικών οικογενειών κ.ά.

1.1 Ιμπρεσιονισμός

Σκοπός της παρούσας έρευνας είναι να παρουσιαστεί η γυναικεία φύση, έτσι όπως απεικονίζεται από τα έργα σημαντικών ζωγράφων. Προκειμένου να γίνει αυτό είναι απαραίτητο να αναφερθούμε αναλυτικά στα σημαντικά καλλιτεχνικά ρεύματα της περιόδου που εξετάζουμε (1860-1960).

Σύμφωνα με τις Ζιρώ Ο., Μερτζάνη Ε., Πετρίδου Β., «*Ο Ιμπρεσιονισμός είναι το κίνημα που σημάδεψε την οριστική στροφή στην ιστορία της ζωγραφικής από την τέχνη της εποχής της Αναγέννησης. Το κίνημα δημιούργησαν ζωγράφοι (μια γενιά καλλιτεχνών που γεννήθηκαν ανάμεσα στο 1830 και στο 1853), οι οποίοι συγκέντρωσαν την προσοχή τους στην προσπάθεια να μεταδώσουν στο θεατή των έργων τους τις εντυπώσεις που οι ίδιοι είχαν μπροστά στην πραγματικότητα. Τυπικά το κίνημα εμφανίστηκε το 1874, όταν ο Ντεγκά οργάνωσε στο στούντιο του φωτογράφου Ναντάρ την πρώτη έκθεση των Ιμπρεσιονιστών με έργα που είχαν απορριφθεί από το επίσημο Σαλόν. Έλαβαν μέρος σ' αυτήν 30 καλλιτέχνες. Ο Ιμπρεσιονισμός δεν έφερε μόνο τον καλλιτέχνη σε άμεση επαφή με την πραγματικότητα, αλλά κυρίως απελευθέρωσε από κάθε ακαδημαϊκή προκατάληψη τη δύναμη του χρώματος, ανοίγοντας το δρόμο για τη μοντέρνα τέχνη» (Ζιρώ Ο., Μερτζάνη Ε., Πετρίδου Β., 2002).*

Το κίνημα του ιμπρεσιονισμού ήταν η «νέα ζωγραφική» που έφερε στο προσκήνιο και τη «νέα γυναίκα». Γυναίκες ζωγράφοι όπως η Μπερτ Μορισό και η Μαίρη Κάσατ έπαιρναν μέρος στις μεγάλες εκθέσεις του Παρισιού. Αξίζει να αναφέρουμε ότι ο Ιμπρεσιονισμός καλλιεργήθηκε και άνθισε στο Παρίσι, την πρωτεύουσα της κομψότητας, της κουλτούρας και της διασκέδασης. Έννοιες όπως «γυναικείο φύλο, θηλυκότητα, ερωτισμός» επανεξετάστηκαν, λέξεις όπως «χειραφέτηση» και «ισότητα» άρχισαν να αποκτούν νόημα και οι εξιδανικευμένες, μυθικές Αφροδίτες των κλασικών ζωγράφων οδηγήθηκαν στην πόρτα εξόδου (Σπίνου Π.).

Οι Ιμπρεσιονιστές απέρριψαν τις κλασικές συμβάσεις και εστίασαν την προσοχή τους στην εντύπωση, στην άποψη των πραγμάτων· στη σύλληψη της υποκειμενικής ουσίας, της ατομικής εμπειρίας του σύγχρονου κόσμου. Το Παρίσι του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα ήταν μια πόλη σε γοργή μεταμόρφωση, με φαρδιές λεωφόρους και κομψούς δημόσιους χώρους. Ήταν η πόλη του μποντλερικού περιπατητή (flaneur), που πήγαινε απαρατήρητος αυτός παρατηρώντας όμως τα πάντα, τα μαγαζιά, τα πάρκα, τις αφίσες, την κίνηση των δρόμων και βέβαια τις γυναίκες. Ήταν όμως και η πόλη των αντιθέσεων. Από τη μία πλευρά φωταγωγημένοι με ηλεκτρικό ρεύμα δρόμοι και άμαξες που μετέφεραν τα καλοντυμένα ζευγάρια στις όπερες και

τα καφενεΐα και από την άλλη οι πόρνες που προσπαθούσαν να βγάλουν το μεροκάματο, οι εργάτριες των βιοτεχνιών και οι ανεξάρτητες, μορφωμένες γυναίκες των σαλονιών.

Αυτές τις γυναίκες του κόσμου ζωγράφισαν οι ιμπρεσιονιστές. Η Μίσια Σέρτ του Ρενουάρ κοιτάζει τον θεατή με την αυτοπεποίθηση που της δίνουν τα κοσμήματα και τα μεταξωτά της ρούχα. Το ίδιο και η δεσποινίς Σιζέτ Λεμέρ του Μανέ, που αναπέμπει, με την άψογη τουαλέτα και το κομψό καπέλο, μια αξιοθαύμαστη άνεση. *«Στα ασήμαντα πράγματα της ζωής, στην καθημερινή συναλλαγή των ανθρώπων, υπάρχει μια ταχύτητα, που επιβάλλει και στον καλλιτέχνη μια ταχύτητα εκτέλεσης»* έγραφε ο Μποντλέρ. Η ταχύτητα αυτή, ο αυθορμητισμός, παρατηρείται στον τρόπο του Πολ Σεζάρ Ελέ να συλλαμβάνει όχι μόνο γυναίκες σε διάφορες πόζες, αλλά και τις στιγμές του καθημερινού, συνηθισμένου βίου.

Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε πολλά έργα στα οποία οι Ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι αποτυπώνουν τη γυναικεία φύση. Η λιθογραφία του Μανέ της Μπερτ Μορισό¹¹, το πορτρέτο του Ντεγκά της αδελφής του¹², το πορτρέτο του Πισαρό με τη γυναίκα του να ράβει δίπλα σε ένα παράθυρο, εκφράζουν και την ατομικότητα της γυναίκας που απεικονίζουν όσο και την προσωπική ματιά του καλλιτέχνη που την απεικονίζει. *«Η γυναίκα δεν είναι μόνο το θηλυκό είδος. Είναι μια θεότητα, ένα άστρο που φωτίζει όλες τις λειτουργίες του ανδρικού μυαλού. Είναι όλες οι χάρες της φύσης, συγκεντρωμένες σε ένα πρόσωπο. Είναι το αντικείμενο του πιο μεγάλου θαυμασμού, που το θέαμα της ζωής μπορεί να προσφέρει στην ονειροπόληση ενός άνδρα»*. Αυτά έγραφε ο Σαρλ Μποντλέρ στο κείμενό του του 1859 «Ο ζωγράφος της σύγχρονης ζωής».

Στο σημείο αυτό θεωρούμε σκόπιμο να θέσουμε το εξής ερώτημα: Είναι οι γυναίκες των ιμπρεσιονιστών η εξιδανικευμένη γυναίκα του Μποντλέρ; Η Παριζιάνα που φανερώνεται μέσα από τα έργα του Ρενουάρ, του Ντεγκά, του Μπονάρ, του Ελέ και των άλλων, είναι μια πιο σύνθετη, πιο πολύμορφη γυναίκα από την παραδοσιακή, συμβολική μορφή της. Εντούτοις, δεν παύει να είναι ένα αντικείμενο του ανδρικού βλέμματος, καθώς η ίδια δεν παρουσιάζεται να βλέπει. Είναι αντικείμενο θαυμασμού για την ομορφιά της, όπως εκείνη η γυναίκα με την ακριβή φορεσιά και το πλούσιο καπέλο στο «Χορό του Μουλέν Ρουζ» του Τουλούζ-Λοτρέκ, αποδοσμένη όμως σε προφίλ με μάτια που δεν ξέρουμε πού ή τι βλέπουν· ή για την αγνή σοβαρότητά τους, όπως στην «Εκκλησία» του Τζέιμς Τισό όπου η μαυροντυμένη γυναίκα

¹¹ Η Μπερτ Μορισό με μπουκέτο από βιολέτες (γαλλικά: Berthe Morisot au bouquet de violettes) είναι μια ελαιογραφία σε καμβά του 1872, του Εντουάρ Μανέ. Απεικονίζει τη συνάδελφο ζωγράφο Μπερτ Μορισό (Berthe Morisot) ντυμένη με μαύρο πένθιμο φόρεμα, με ένα μόλις και μετά βίας ορατό μπουκέτο από βιολέτες.

¹² Ο Ντεγκά παρουσίαζε τις γυναίκες της διπλανής πόρτας ενώ παίρνουν το μπάνιο τους, σκυφτές, καθιστές, σε πόζες «διόλου αισθησιακές»: «Η γυναίκα την οποία ζωγραφίζει έχει κάτι το ζωώδες», έγραφαν οι κριτικοί, προσάπτοντάς του ότι δεν κάνει ζωγραφική, αλλά «πραγματεία για τα ζώα».

αποφεύγει το βλέμμα του ζωγράφου και όπου σαν σύμβολο αρετής κυριαρχεί το άσπρο μαντίλι της (The Guardian, 2006).



Από την παρούσα μελέτη δεν θα μπορούσε να απουσιάζει η αναφορά στους Έλληνες Ιμπρεσιονιστές. Στον ελλαδικό χώρο, τα έργα «Κοντά στο παράθυρο» του Ουμβέρτου Αργυρού (1884-1963) και η «Οικογενειακή στιγμή» του Συμεών Σαββίδη (1859-1927) αποτελούν αντιπροσωπευτικά έργα της οικογενειακής γαλήνης και του ιδιωτικού βίου της γυναίκας.

Ο Συμεών Σαββίδης, ο πιο αυθεντικός ιμπρεσιονιστής της Σχολής του Μονάχου¹³, περιλαμβάνει στη θεματογραφία του τη γυναίκα καλλιτέχνη, που αποτελεί

αγαπητό θέμα της ιμπρεσιονιστικής ζωγραφικής. Στο έργο του «Κυρία που διαβάζει γράμμα» απεικονίζει μια νέα, κομψά ντυμένη, στο εσωτερικό ενός μεγαλοαστικού σπιτιού, να μελετά ένα έργο τέχνης, βυθισμένη στις σκέψεις της, με γνώμονα όχι την πιστή απεικόνισή της αλλά την ανάδειξη της ενασχόλησής της και του ιδιωτικού-intime χώρου της, περιτριγυρισμένη από βιβλία και χαρτιά, ενδεικτικά της διανοητικής της εργασίας. Οι μορφές αποδίδονται με βάση τα φώτα και τις σκιές που δημιουργεί η φωτεινή δέσμη του φωτός που έρχεται από το παράθυρο, σύμφωνα με τον γερμανικό ιμπρεσιονισμό. Με τις ενασχολήσεις της γυναίκας της αστικής τάξης στον ελεύθερο χρόνο της, τονίζεται «η γυναικεία αρετή», όπως έχει διαμορφωθεί από τους παραδοσιακούς κώδικες της ελληνικής κοινωνίας. Οι «γυναικείες τέχνες» δηλαδή το εργόχειρο, η οικιακή οικονομία, η υγιεινή, η ωδική και η ιχνογραφία, θεωρούνται ότι προσιδιάζουν καλύτερα στο γυναικείο φύλο και συνδέονται με τις ιδέες του Ρουσό και την ταύτιση της γυναικείας φύσης με τη μητρότητα και τις κατ' οίκον δραστηριότητες (Καρακούρτη – Ορφανοπούλου Α., 2019).

¹³ Η σχολή του Μονάχου ή αλλιώς Ακαδημαϊκός Ρεαλισμός αποτελεί το πλέον σημαντικό εικαστικό κίνημα στην Ελλάδα του 19ου αιώνα, με έντονες επιρροές από την ομώνυμη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου. Η δημιουργία της οφείλεται κατά κύριο λόγο στους ιδιαίτερους δεσμούς που δημιουργήθηκαν ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Βαυαρία στα χρόνια του Όθωνα (Αμπάβη Α., 2011).

Οι σκηνές της καθημερινής ζωής των γυναικών αντιμετωπίστηκαν με μια τάση άλλοτε πιο ρεαλιστική και άλλοτε πιο ιδεαλιστική από ορισμένους καλλιτέχνες όπως στις «Σιδερώστρες» του Εμμανουήλ Ζαΐρη (1876 ή 1878-1948), που οι γυναικείες μορφές αποκτούν μνημειακές διαστάσεις και απεικονίζονται απορροφημένες στην εργασία τους. Η λιτή αυστηρή σύνθεση και η απουσία ανεκδοτολογικών στοιχείων προσδίδουν στη σκηνή μια κοινωνιολογική διάσταση, προβάλλοντας τις συνθήκες εργασίας των γυναικών. Διαπιστώνουμε, συνεπώς ότι η πνευματική χειραφέτηση της γυναίκας που ξεκίνησε από τα τέλη του 19ου αιώνα, συνέβαλε καθοριστικά στον επαναπροσδιορισμό της θέσης της μέσα στην οικογένεια και στην κοινωνία. Αυτή η εικόνα της «Νέας Γυναίκας» αποτυπώνεται με ξεκάθαρο τρόπο στην ίδια την τέχνη.

Ένας ακόμα σημαντικός Έλληνας Ιμπρεσιονιστής ζωγράφος, ο Νικόλαος Ξυδιάς στο έργο του «Γυναίκα που διαβάζει επιστολή», απεικονίζει μια νεαρή γυναίκα να διαβάζει ένα γράμμα, ενδεχομένως ερωτικό, αγαπημένο θέμα των Ελλήνων και ξένων ζωγράφων από την εποχή της ολλανδικής ηθογραφίας του 17ου αιώνα. Το άσπρο φόρεμα της γυναίκας, τα πολύτιμα δαχτυλίδια που φορά και το εσωτερικό του δωματίου αντανακλούν τον χαρακτήρα της αστικής τάξης και φανερώνουν την επιθυμία των γυναικών για μόρφωση και πνευματική χειραφέτηση, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποβάλλουν την κομπόχτη και τη θηλυκότητά τους.



Εικόνα 4: «Γυναίκα που διαβάζει επιστολή» (<https://thf.gr/>)

Αξίζει να σημειωθεί πως στην ανδροκρατούμενη ελληνική κοινωνία του 19ου αιώνα οι γυναίκες δημιουργοί είναι ελάχιστες και σχεδόν αγνοημένες από την ιστορία της τέχνης. Το παραπάνω γεγονός εξηγείται αν αναλογιστούμε τον ρόλο που διαδραμάτισαν οι κοινωνικές δομές και οι θεσμοί όσον αφορά στον αποκλεισμό των γυναικών από τον κόσμο των τεχνών. Και στο σημείο αυτό υπάρχει το εξής παράδοξο: ενώ οι γυναίκες απουσιάζουν παντελώς από τον κανόνα της υψηλής τέχνης, παρόλα αυτά δεσπόζουν σε αυτήν με την παρουσία τους ως θέμα ή ως εικόνα, επιβεβαιώνοντας την επικράτηση στερεοτύπων για τη γυναίκα και επιβεβαιώνοντας την επικράτηση μιας αυταρχικής ιδεολογίας που αποκλείει το γυναικείο φύλο από την καλλιτεχνική δημιουργία (Καρακούρτη – Ορφανοπούλου Λ., 2019).

1.2 Συμβολισμός

Το επόμενο καλλιτεχνικό κίνημα στο οποίο θα αναφερθούμε είναι ο Συμβολισμός. Το κίνημα του Συμβολισμού επισήμως ξεκινάει στις 18 Σεπτεμβρίου 1886, με την δημοσίευση του άρθρου «Le Symbolisme» στην εφημερίδα Le Figaro, από τον ελληνικής καταγωγής ποιητή Jean Moréas. Το κείμενο αυτό έμεινε γνωστό ως το Μανιφέστο του Συμβολισμού, διότι σκιαγράφησε τις βασικές αρχές, γύρω από τις οποίες κινήθηκε η μοντέρνα ποίηση της εποχής¹⁴. Όπως έγραψε ο νεοσυμβολιστής Γάλλος ποιητής Paul Valéry "αυτό που ονομάστηκε «συμβολισμός» μπορεί να συνοψιστεί πολύ απλά ως η κοινή πρόθεση μιας μεγάλης οικογένειας ποιητών (που κατά τα άλλα έχουν πολλές διαφορές μεταξύ τους) να πάρουν πίσω από τη μουσική αυτό που τους ανήκει". Σύμφωνα με το Μανιφέστο, οι τέχνες εξελίσσονται κυκλικά, παρουσιάζοντας το κάθε κίνημα ως τον επιθανάτιο ρόγχο του προηγούμενου, δηλαδή τον Ρομαντισμό σε σχέση με τον Νεοκλασικισμό, τον Παρνασσισμό σε σχέση με τον Ρομαντισμό και τέλος τον Ρεαλισμό/Νατουραλισμό σε σχέση με τον Παρνασσισμό, και τώρα, όπως επισημαίνει, ένα νέο κίνημα με το όνομα Συμβολισμός έρχεται να διαδεχθεί τον αποθανόντα Νατουραλισμό¹⁵ (Moréas J., 1886).

Οι συμβολιστές πίστευαν πως σκοπός της τέχνης είναι να συλλάβει και να εκφράσει περισσότερο απόλυτες αλήθειες, τις οποίες μπορεί να προσεγγίσει με έμμεσους τρόπους. Για αυτό το λόγο, έγραφαν με μεταφορικό τρόπο και χρησιμοποιώντας εικόνες και αντικείμενα με συμβολική έννοια. Έντονο ήταν και το μεταφυσικό ή μυστικιστικό στοιχείο. Ο θάνατος, μυθολογικά αλλά και δραματικά στοιχεία ήταν έντονα στη θεματολογία των συμβολιστών. Όπως και οι ποιητές, έτσι και οι ζωγράφοι χρησιμοποίησαν την έννοια της συμβολικής αναπαράστασης ενός αντικειμένου, παίζοντας και διαστρεβλώνοντας σημαίνοντα και σημαινόμενα, με αποτέλεσμα να μπερδεύουν τον θεατή, ο οποίος πρέπει να προσπαθήσει να κατανοήσει το αναπαριστώμενο θέμα. Στόχος των συμβολιστών ήταν η εξωτερίκευση των ιδεών και η προσπάθεια «να ντύσουν το ιδεατό σε μια αντιληπτή μορφή». Ενώ ο Ρεαλισμός, ο Νατουραλισμός και, κυρίως, ο Ιμπρεσιονισμός δεν επέτρεπαν το στοχασμό, καθώς παρέμεναν σε ένα εξωτερικό οπτικό φαινόμενο, ο Συμβολισμός από την πλευρά του αντιπαρέβαλε την πνευματικότητα, τη φαντασία και το όνειρο ως αναπόσπαστο μέρος της καλλιτεχνικής

¹⁴ Το έδαφος, όμως, είχαν ήδη προετοιμάσει οι θεωρίες του Schopenhauer, του Nietzsche, τα ποιήματα του Baudelaire.

¹⁵ Ο γαλλικός συμβολισμός γεννήθηκε σε μεγάλο βαθμό ως μια αντίδραση απέναντι στον Νατουραλισμό και τον Ρεαλισμό, ρεύματα που προηγήθηκαν χρονικά και που προσπάθησαν να συλλάβουν την πραγματικότητα με πιστό τρόπο. Ο συμβολισμός από την πλευρά του αντιπαρέβαλε την πνευματικότητα, τη φαντασία και το όνειρο ως αναπόσπαστο μέρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

δημιουργίας. Σε γενικές γραμμές, το έργο τέχνης των Συμβολιστών προσδοκούσε την απόδοση του πεδίου που εκτείνεται πέραν του αισθητού, στον κόσμο του ονείρου και της παραίσθησης, μέσω της χρήσης εικόνων και αντικειμένων με συμβολική έννοια. Αυτό επέβαλε την έντονη ύπαρξη του μεταφυσικού ή μυστικιστικού στοιχείου στη σύνθεση και την ιδιαίτερη επιμονή σε μυθολογικά και θρησκευτικά θέματα, σε διακοσμητικές συνθέσεις και τοπία.

Το συμβολιστικό δόγμα το διατύπωσε ο Albert Aurier σε ένα άρθρο του για τον Gauguin¹⁶ στο «*Mercure de France*» (1891). Σύμφωνα με αυτό ένα έργο πρέπει να είναι α) ιδεαλιστικό, με μοναδικό στόχο του την έκφραση της ιδέας, β) συμβολιστικό, αφού αυτή την ιδέα την αισθητοποιεί με μορφές, γ) συνθετικό, γιατί εκφράζει αυτές τις μορφές και τα σημεία με έναν τρόπο γενικά καταληπτό, δ) υποκειμενικό, αφού το αντικείμενο θα πρέπει να θεωρείται ως ένδειξη μιας ιδέας που έχει συλλάβει το υποκείμενο, ε) διακοσμητικό, καθώς η διακοσμητική ζωγραφική είναι μία τέχνη ταυτόχρονα συνθετική, συμβολιστική και ιδεαλιστική (Μποϊλέ Μ., 2010).

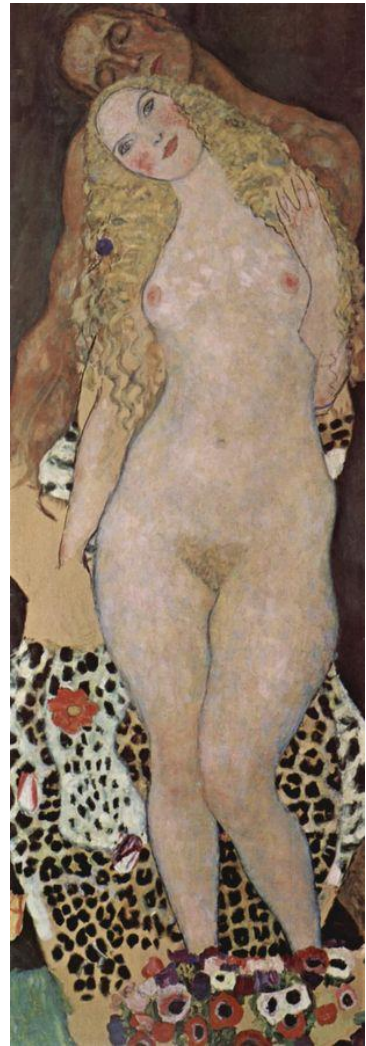
Υπήρξαν αρκετές ομάδες συμβολιστικών ζωγράφων και εικαστικών καλλιτεχνών, συχνά ετερόκλητων, μεταξύ των οποίων ο Gustave Moreau, ο Edvard Munch, ο Paul Gauguin και ο Gustav Klimt¹⁷. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο κίνημα του συμβολισμού (όπως και στα υπόλοιπα κινήματα) η γυναίκα παρέμενε στο επίκεντρο. Αυτό που άλλαξε ραγδαία είναι ο τρόπος με τον οποίο αναπαρίσταται το γυναικείο φύλο, και ο επικρατέστερος τύπος που γνώρισε πολύ μεγάλη διάδοση στα τέλη του 19^{ου} και αρχές 20^{ου} αιώνα είναι η μοιραία γυναίκα. Η *femme fatale* αποτέλεσε ένα από τα κύρια θέματα του συμβολισμού, είτε γιατί είναι αφ' εαυτής μοιραία ή γιατί είναι μοιραία τα αποτελέσματα που προκαλεί (*International Herald Tribune*, 2007).

Ένα από τα έργα στα οποία θα αναφερθούμε και θα αναλύσουμε στην παρούσα εργασία, στην προσπάθεια μας να παρουσιάσουμε τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται η γυναικεία φύση, είναι «*Η Εύα*» του Klimt. Πρόκειται για ένα από τα τελευταία και ανολοκλήρωτα έργα του ζωγράφου που τελείωσε το 1918. Στον πίνακα η ερωτική Εύα έχει αποπλανήσει με τα θέληγτρά της τον Αδάμ, ο οποίος έχει παραδοθεί και αφεθεί πάνω της. Η γυναικεία φιγούρα του πίνακα δείχνει να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στη σύνθεση, αφού είναι αποτυπωμένη με πιο φωτεινά

¹⁶ Ο Aurier πρωτοχρησιμοποίησε τον όρο συμβολισμός σε ένα άρθρο του για τον Πολ Γκογκέν. Έτσι, τα έργα του Γκογκέν «*Οραμα μετά το κήρυγμα: ο Ιακώβ παλεύοντας με τον Αγγελο*» (1888, από την περίοδο του στη Βρετανία) και «*Από πού ερχόμαστε, ποιοι είμαστε, πού πάμε*» (1897, από την εποχή του στην Ταϊτή), θεωρούνται τα θεμέλια, αλλά και οι υψηλότερες εκφάνσεις του συμβολισμού.

¹⁷ Το ύφος του Κλιμτ υπήρξε εν γένει ξεχωριστό και καινοτόμο, συνδυάζοντας στοιχεία του συμβολισμού και της Αρ Νουβό, με παράλληλες επιρροές από την αρχαία ελληνική, μυκηναϊκή και αιγυπτιακή αγγειογραφία, ενώ συχνά θεωρήθηκε προκλητικό για την εποχή του και υπέστη σκληρή κριτική ή αποδοκιμασία.

χρώματα σε αντίθεση με τα χρώματα του άνδρα που είναι σκοτεινά. Τα κεφάλια των δύο προσώπων γέρνουν ελαφρώς προς τα δεξιά τους. Ο Αδάμ έχει κλειστά τα μάτια ενώ της Εύας είναι ανοιχτά αποπνέοντας σιγουριά και ερωτισμό. Το βλέμμα των δύο ανθρώπων δεν συναντιέται και περισσότερο από τη στάση των σωμάτων τους φαίνεται ο Αδάμ να ακολουθεί τη γυναίκα. Οι φιγούρες είναι γυμνές και στατικές, ενώ δεν λείπει από τη βάση τους το χαρακτηριστικό διάκοσμο των γεωμετρικών σχεδίων. Ο Αδάμ αποτελεί φιγούρα δευτερεύουσας θα λέγαμε σημασίας στο έργο ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην Εύα, στη γυναικεία μορφή, όπως και στα περισσότερα αν όχι σε όλα τα έργα του καλλιτέχνη (Ρούσκα Β. 2016). Από την ανωτέρω ανάλυση διαπιστώνουμε ότι η γυναικεία φύση, η ανατομία και η αισθητική της έχουν ιδιαίτερη σημασία για τον Klimt. Ο Αδάμ παρουσιάζεται περισσότερο αδρανής και αμέτοχος ενώ η Εύα εμφανίζεται πιο ενεργητική, αφού το αριστερό της χέρι είναι λυγισμένο στο ύψος του ώμου της.



Συμπερασματικά, αυτό που κατόρθωσαν εικαστικά οι καλλιτέχνες του Συμβολισμού είναι να αναστρέψουν την εικόνα της Εύας και της σύγχρονης γυναίκας. Ενώ, δηλαδή, πίστευαν ότι κάθε γυναίκα έπρεπε να είναι ταπεινή για να εξιλεωθεί από το αμάρτημα της προγόνου τους, η νέα Εύα, και συνεπώς οι νέες γυναίκες δεν είναι πρόθυμες να εξιλεωθούν. Αντιθέτως, όπως φάνηκε από την παραπάνω ανάλυση, είναι περήφανες και ικανοποιημένες για το κατόρθωμά τους, αφού αυτό επεδίωκαν. Η Εύα έπαψε να είναι θύμα του φιδιού και της ευπιστίας της και μετατράπηκε σε θύτη, έχοντας για θύμα όλο το ανδρικό φύλο. Η γυναίκα, το αγαπημένο πρόσωπο του ευρωπαϊκού Συμβολισμού, ενσαρκώνει την μοιραία ομορφιά, που οδηγεί στον θάνατο και ταυτόχρονα συμβολίζει τη σύγκρουση του καλού με το κακό (Στειακάκης Β. 2013).

1.3 Art Nouveau

Ένα ακόμα καλλιτεχνικό ρεύμα που πρόκειται να εξετάσουμε είναι η Αρ Νουβό. Ο όρος Αρ Νουβό (Art Nouveau) σημαίνει Νέα Τέχνη (γνωστή και ως Jugendstil και Liberty)¹⁸ και ανθεί στα χρόνια 1895-1910. Δημιουργήθηκε ως αντίδραση προς τα ιστορικά στυλ του παρελθόντος, και στόχος της ήταν να δημιουργήσει έργα υψηλής αισθητικής και καλλιτεχνικής ποιότητας σε αντίθεση με τα άσχημα προϊόντα της μαζικής βιομηχανικής παραγωγής, που είχαν κατακλύσει την αγορά. Οι καλλιτέχνες της Αρ Νουβό αποδέχονται εν μέρει τις δυνατότητες της βιομηχανικής παραγωγής και προσπαθούν να εκμεταλλευτούν τις ιδιότητες των νέων υλικών, αναζητώντας νέους τρόπους έκφρασης. Πολλοί καλλιτέχνες εμπνεύστηκαν από τη γιαπωνέζικη τέχνη και ιδιαίτερα από την κινητικότητα των μορφών της.

Αναζητώντας τους λόγους για τους οποίους οι αρχές της Αρ Νουβό εξαπλώθηκαν σε όλη την Ευρώπη και επηρέασαν όλες τις μορφές της τέχνης, μπορούμε να πούμε ότι σημαντικοί παράγοντες υπήρξαν η οικονομική άνθηση της αστικής τάξης, καθώς και οι μεγάλες πολιτιστικές αναζητήσεις της εποχής (Ζιρώ Ο., Μερτζάνη Ε., Πετρίδου Β., 2002). Άλλωστε, ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της Αρ Νουβό είναι η διάθεση για χαρά, για διακόσμηση και για την αναζήτηση μιας εφήμερης ξεγνοιασιάς.

Σύμφωνα με τις Πετρίδου Β. και Ζιρώ Ό., «Στα έργα της *Art Nouveau*, της *Νέας Τέχνης*, η μορφή γίνεται αφηρημένη και αυτοδύναμη, απομακρύνεται από τους κανόνες της συμμετρίας, κυριαρχεί το ελεύθερο παιχνίδι της γραμμής, τα διακοσμητικά στοιχεία γίνονται ανάλαφρα και οι καλλιτέχνες εμπνέονται από το φυτικό και το ζωικό βασίλειο. Καθώς απομακρύνεται από το κλασικό λεξιλόγιο, στοχεύει στην υιοθέτηση της από όλα τα κοινωνικά στρώματα και κατακτά τον εσωτερικό χώρο των κατοικιών, των χώρων αναψυχής, των δημόσιων χώρων της πόλης, εκεί όπου βρίσκεται εδραιώνεται η γοητεία της μεγαλούπολης. Μετατρέπει το εξωτερικό σε εσωτερικό και καλύπτει με ευαισθησία τα σημεία εκείνα της πόλης όπου εγκαθίσταται όλο και περισσότερο ο γρήγορος ρυθμός της. Οι χωρικές και οι χρονικές αντιθέσεις της Μητρόπολης ενσωματώνονται στην κίνηση, στην πολυχρωμία, στον πλούτο των υλικών και στον αισθησιασμό των αντικειμένων της *Art Nouveau*» (Πετρίδου Β., Ζιρώ Ό., 2015).

Όπως αναφέρθηκε ανωτέρω, οι καλλιτέχνες της Αρ Νουβό επηρεάστηκαν έντονα από την ιαπωνική τέχνη. Κύριο χαρακτηριστικό των γιαπωνέζικων έργων είναι το φυσικό στοιχείο, η

¹⁸ Στη Γερμανία ονομάζεται Jugendstil, στη Βιέννη Secession, στην Αγγλία Modern Style, στην Ισπανία Modernismo και στην Ιταλία ονομάζεται Liberty και Arte Floreale.

πανδαισία χρωμάτων καθώς και η διακοσμητική επιμέλεια. Σήμα κατατεθέν του ιαπωνικού στοιχείου στην Αρ Νουβό αποτελεί η οφιοειδής κίνηση ή κίνηση του μαστίγιου που χτυπά στον αέρα. Η εμμονή με την φυσική απόδοση της εικόνας βασίζεται στην πεποίθηση των εκπροσώπων του εν λόγω κινήματος ότι η λειτουργία του αντικειμένου θα πρέπει να υπαγορεύει την μορφή του. Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό της Αρ Νουβό είναι η τάση των καλλιτεχνών να καταργήσουν τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των διάφορων μορφών τέχνης, γι' αυτό και στοιχεία της Αρ Νουβό τα συναντάμε στην αρχιτεκτονική, στην γλυπτική, στην διακόσμηση εσωτερικών χώρων, στην βιοτεχνία, στην κατασκευή κοσμημάτων και σε άλλους τομείς. Εκπρόσωποι του κινήματος παραμένουν στην αρχιτεκτονική ο Antoni Gaudí, ο Victor Horta και ο August Endel και στην ζωγραφική ο Aubrey Beardlsey, ο Edvard Munch και χαρακτηριστικότερος όλων ο Gustav Klimt (Φεύγα Ν, 2018).

Πιστός ακόλουθος της ιαπωνικής ζωγραφικής και χαρακτηριστικός εκπρόσωπος του εν θέματι κινήματος είναι ο Αυστριακός ζωγράφος Gustav Klimt, που έγινε ευρέως γνωστός με το έργο του «Το φιλί» όπου παρουσιάζει ένα ζευγάρι αγκαλιασμένο με τα σώματα των απεικονιζόμενων περιπλεγμένα μέσα σε περίτεχνες διακοσμητικές φόρμες¹⁹.



Εικόνα 5: Γκούσταφ Κλιμτ «Το Φιλί» 1907-1908 (<https://artsandculture.google.com>)

Επιχειρώντας μια ανάλυση του έργου διαπιστώνουμε ότι η γυναίκα, σε αντίθεση με όλα τα άλλα έργα του Κλιμτ, στα οποία ο ρόλος της είναι κυρίαρχος, εδώ είναι υποταγμένη στον

¹⁹ Εκτός από την ιαπωνική τέχνη, ένας άλλος βασικός παράγοντας που επηρέασε την τεχνοτροπία των καλλιτεχνών της Αρ Νουβό είναι το καλλιτεχνικό κίνημα των Arts & Crafts, το οποίο και στόχευε να θέσει ένα τέλος στον καθωσπρεπισμό της Βικτοριανής και της Γοτθικής εποχής, που δεν συνδέονταν πλέον με το νέο κύμα της βιομηχανικής ανάπτυξης.

άντρα. Κάθεται γονατισμένη μέσα στην αγκαλιά του συντρόφου της, με κλειστά τα μάτια περιμένοντας το φιλί με κάποια μικρή ταραχή. Το δεξί της χέρι έχει περάσει πίσω από τον λαιμό του άντρα ενώ το αριστερό της χέρι ακουμπά το χέρι του συντρόφου της. Τα ρούχα της γυναίκας είναι εφαρμοστά, προσδίδοντας της ακόμα περισσότερο ερωτισμό (iefimerida.gr, 2018).

1.4 Εξπρεσιονισμός

Για την τέχνη, ο όρος Εξπρεσιονισμός²⁰ αναφέρεται σε μια τάση της σύγχρονης ευρωπαϊκής τέχνης που παρουσίασε έντονη δράση την δεκαετία 1905-1920, ενώ εμφανίστηκε ξανά μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, χωρίς ουσιαστικά να εκλείψει, τόσο στις εικαστικές τέχνες, όσο στη λογοτεχνία ακόμη και τον κινηματογράφο μέχρι τις μέρες μας. Σε αντίθεση με τα σύγχρονά του κινήματα, τα οποία ανθούν στη Γαλλία την ίδια εποχή, ο Εξπρεσιονισμός, έχει ως κέντρο του τη νεοσύστατη Γερμανία²¹. Εδώ οι καλλιτέχνες δεν έχουν τη μακρά παράδοση του Salon και του Ακαδημαϊσμού, ούτε το ένδοξο πρόσφατο παρελθόν των Ρεαλιστών και των Ιμπρεσιονιστών. Από τη ζωγραφική του Ολλανδού Vincent Van Gogh, ο οποίος χρησιμοποιούσε το χρώμα και τη γραμμή συναισθηματικά για να εκφράσει, όπως έλεγε, "τα τρομερά πάθη του ανθρώπου" ή του Σκανδιναβού Edvard Munch στα έργα του οποίου εικονογραφείται με τρόπο πρωτόγνωρο ο ανθρώπινος πόνος και η δυστυχία, μέχρι τον Βέλγο James Ensor με τις σαρκαστικές μάσκες και τις νεκροκεφαλές ή την τέχνη της Αφρικής και της Ωκεανίας, και από τον Grünewald, τα χαρακτηριστικά της μεσαιωνικής και αναγεννησιακής χαρακτηριστικής του Βορρά, μέχρι τον προσφάτως αναδειχθέντα El Greco, ο οποίος επιμήκυνε τις μορφές των Αγίων προκειμένου να αποδώσει το Πάθος²², οι εξπρεσιονιστές αντλούν και ενσωματώνουν ποικίλα στοιχεία στο έργο τους.

²⁰ Ο όρος Εξπρεσιονισμός (expressionism, από τον λατινικό όρο expressio, -onis δηλαδή έκφραση) αποδίδεται στον Τσέχο ιστορικό τέχνης Antonin Matějček το 1910, ο οποίος χρησιμοποίησε τον όρο αυτό περισσότερο για να δηλώσει μια τάση αντίθετη στον Ιμπρεσιονισμό. Χαρακτηριστικά αναφέρει "...ένας Εξπρεσιονιστής επιθυμεί πάνω από όλα να εκφράσει τον εαυτό του".

²¹ Ο καλλιτεχνικός εξπρεσιονισμός γεννήθηκε το 1905, όταν ο Έρνστ Λούντβιχ Κίρχνερ (Ernst Ludwig Kirchner), ο Έριχ Χέκελ (Erich Heckel), ο Φρίτς Μπλέυλ (Fritz Bleyl) και ο Καρλ Σμιτ Ρότλουφ (Karl Schmidt Rottluff), ίδρυσαν στη Δρέσδη την ομάδα Die Brücke (Η Γέφυρα), τον ίδιο χρόνο που ξέσπασε και στο Παρίσι, στο Σαλόν το σκάνδαλο των φωβιστών (Ρουμπέκα Κ., 2010).

²² Σύμφωνα με τον Cassio, τρία υπήρξαν τα καθοριστικά στοιχεία της τέχνης του Greco: η προσωπικότητά του, η επίδραση της ιταλικής τέχνης και η επίδραση της φύσης και της ζωής της Καστίλης. Στη προσωπικότητα του καλλιτέχνη οφείλονται η ένταση που μεταγγίζει στις μορφές του, η δραματικότητα, η συνεχής έγνοια για νέα ζωγραφικά προβλήματα και η αυξανόμενη διέγερση που τον οδηγεί μέχρι την υπερβολή. Στην Ιταλία χρωστούσε τον ιδεώδη τόνο του πνεύματός του, τις πρώτες προσπάθειες στο χρώμα και τα ουσιαστικά στοιχεία της σύνθεσης και της μεθόδου. Η Ισπανία τέλος του προμήθευσε τη κατάλληλη ατμόσφαιρα για τον οικείο ρεαλισμό του, τη θλίψη του, τις βίαιες στάσεις του, τη λεπτότητα των κόκκινων και των γκριζών.

Εντούτοις, παρά το εύρος των πηγών, πρωταρχικός στόχος των εξπρεσιονιστών παραμένει αναμφισβήτητα η έκφραση του υποκειμενικού συναισθήματος και η απόδοση του υποκειμενικού βιώματος, της συναισθηματικής εντύπωσης ή κατάστασης. Οι εικόνες του εξωτερικού κόσμου και κυρίως η αναπαράστασή τους ή η εναρμόνιση με αυτές δεν αφορούν τους καλλιτέχνες του κινήματος²³. Αισθητικά κυριαρχεί το έντονο χρώμα, οι γωνιώδεις, επιθετικές φόρμες και το πάντοτε παρόν στοιχείο της παραμόρφωσης και της υπερβολής (Χρήστου Γ., 2017).

Στα πιο χαρακτηριστικά έργα των δημιουργών του εξπρεσιονισμού όλων των τάσεων, ολοκληρώνεται η απελευθέρωση της φόρμας από τους συμβατικούς τόπους και της παράδοσης, ενισχύεται η ανεξαρτησία και η δύναμη του χρώματος και της γραφής, που απολυτρώνεται από τη δουλειά της αντικειμενικής πραγματικότητας. Επιβάλλεται η εσωτερική εμπειρία σαν καθοριστική

καλλιτεχνική αρχή. Αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο τους δημιουργούς του εξπρεσιονισμού, είναι η ανανέωση με την πηγαιότητα και την αμεσότητα του βήματος (Κωστοπούλου Χ.).



Εικόνα 6: Ernst Ludwig Kirchner, «Dodo», 1907 (<https://www.pinterest.ch>)

²³ Όπως παρατηρεί ο Giulio Carlo Argan: "Η εξπρεσιονιστική παραμόρφωση δεν είναι καρικατούρα της πραγματικότητας. Είναι η *ομορφιά*, που, περνώντας από τη διάσταση του ιδεώδους στη διάσταση του πραγματικού, αντιστρέφει τη σημασία της, γίνεται *άσχημα*, αλλά πάντοτε διατηρώντας το πρόσημο της επιλογής της. Γι' αυτήν τη σχεδόν διαβολική *ομορφιά* του χρώματος, που συχνά συνοδεύεται από φιγούρες επιδεικτικά άσχημες (τουλάχιστον σύμφωνα με τους ισχύοντες κανόνες) η εικόνα αποκτά τη δύναμη αναντίρρησης τελεσίγραφου, σάμπως πραγματικά, πέρα από την εικόνα εκείνη, να μην μπορεί πλέον να υπάρξει σκέψη. Η εξπρεσιονιστική ποιητική, που ωστόσο παραμένει ιδεαλιστική, είναι η πρώτη ποιητική του *άσχημου*: αλλά το *άσχημο* δεν είναι άλλο από ένα *ωραίο* που έχει καταρρεύσει και εξευτελιστεί. Διατηρεί τον ιδεατό της χαρακτήρα όπως οι στασιαστές άγγελοι διατηρούν, αλλά με το αρνητικό πρόσημο του δαιμονικού, τον υπερφυσικό τους χαρακτήρα: και η ανθρώπινη κατάσταση, για τους Γερμανούς εξπρεσιονιστές, είναι ακριβώς η κατάσταση του έκπτωτου Αγγέλου. Υπάρχει λοιπόν μία διπλή κίνηση: πτώση και εξευτελισμός της πνευματικής ή θεϊκής αρχής, που, αποκαλυπτόμενη, ενώνεται με την υλική αρχή, άνοδος και εξαγνισμός της υλικής αρχής για να ενωθεί με την πνευματική" (Αργκάν Τζ. Κ., 2002).

Στο σημείο που η αναφορά στον εξπρεσιονισμό εμπίπτει στο πλαίσιο ανάλυσης της παρούσας εργασίας, μπορούμε να πούμε ότι ένα από τα αγαπημένα θέματα των εξπρεσιονιστών ήταν η εξερεύνηση της αόριστης και μυστηριώδους γυναικείας φύσης. Το ενδιαφέρον αυτό πήγαζε από τη σαφή αντίληψή τους για την ανάγκη μεταρρύθμισης σε πολλούς τομείς στις σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων. Ωστόσο, παρόλο που η επιρροή του αστικού γυναικείου κινήματος, καθώς και του κινήματος των σουφραζετών αντικατοπτρίζεται στις σελίδες περιοδικών, η πλειονότητα των άρθρων διαφωνεί με τους στόχους του γυναικείου κινήματος. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Barbara D. Wright στο άρθρο της “New Man, Eternal Woman: Expressionist Responses to German Feminism”, *«Ενώ ο λόγος ύπαρξης του άντρα είναι να απελευθερωθεί από όλες τις υλικές ανάγκες, το ιδιαίτερο γυναικείο χαρακτηριστικό είναι η ταύτιση με τη φύση και τις βιολογικές διαδικασίες, ιδίως της σεξουαλικότητας και της αναπαραγωγής»* (Wright B., 1987).

1.5 Κυβισμός

Ένα πρωτοποριακό καλλιτεχνικό κίνημα των αρχών του 20^{ου} αιώνα, που έφερε την επανάσταση στην ευρωπαϊκή ζωγραφική και γλυπτική ήταν ο Κυβισμός. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε το ανωτέρω κίνημα, δεδομένου ότι αποτέλεσε την πρώτη μορφή αφηρημένης τέχνης που εξελίχθηκε ως απάντηση σε έναν κόσμο που άλλαζε με πρωτοφανή ταχύτητα. Στον νέο αυτό κόσμο η γυναίκα απέκτησε διαφορετικό ρόλο και η θέση της σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο άλλαξε σε μεγάλο βαθμό.

Ο Κυβισμός «Cubisme» παραπέμπει στην περίοδο της γεωμετρίας. Η αποδέσμευση του ενστίκτου, ο άκρατος υποκειμενισμός που αρνείται καθιερωμένες αρχές, το υπέρμετρο πάθος, που συχνά πηγάζει από τις σκοτεινές περιοχές του υποσυνείδητου, παραχωρούν την θέση τους στη δύναμη της λογικής. Οι κυβιστές ενδιαφέρονταν για τα καθαρά ζωγραφικά προβλήματα, αντιδρώντας στο συναισθηματισμό και το διακοσμητικό συμβολισμό άλλων μετεμπρεσιονιστών. Το όνομα του κινήματος οφείλεται στον κριτικό του «Gil Blas» Louis Vauxcelles, που χρησιμοποίησε τις λέξεις «cube», «cubique» και «cubiste» για να χαρακτηρίσει τους γωνιώδεις όγκους (Ρουμπέκα Κ., 2009). Οι Κυβιστές κατηγορούσαν του Ιμπρεσιονιστές ότι είχαν μονάχα αμφιβληστροειδή και καθόλου μυαλό και ενδιαφέρθηκαν γι’

αυτά που αποκαλούμε "καθαρά ζωγραφικά προβλήματα", αντιδρώντας στο συναισθηματικό και διακοσμητικό συμβολισμό άλλων μετεμπρεσιονιστικών τάσεων (Χαραλαμπίδης Α., 1990).

Ο Κυβισμός ιστορικά θεωρείται ότι αρχίζει με το έργο του Pablo Picasso (Πάμπλο Πικάσο, 1881-1973) «Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν», που ζωγράφησε ανάμεσα στο 1906 και στο 1907. Παρ' όλα αυτά το έργο είχε παραμείνει στο ατελιέ του Picasso και εκτέθηκε στο κοινό δέκα χρόνια αργότερα, το 1916. Για το έργο είχαν προηγηθεί πλήθος προσχέδια και μήνες προετοιμασίας (Πετρίδου Β., Ζιρώ Ό., 2015). Κατά τη διάρκεια της ζωής του, ο Πικάσο ζωγράφησε πολλά πορτρέτα της ερωμένης του και διάσημης φωτογράφου Ντόρα Μάαρ. Το παρακάτω πορτρέτο την απεικονίζει να κάθεται σε μια καρέκλα και εκτελείται με τον τυπικό κυβισμό που φέρει παραμορφωμένες φόρμες και έντονα χρώματα (Ιωαννάτου Μ., 2020).



Μια πρώτη φάση του κυβισμού, που ονομάζεται συνήθως αναλυτικός κυβισμός, ξεκίνησε από την πρόθεση του Σεζάν να υποβάλει την πραγματικότητα σε λογική ανάλυση, με σκοπό να αποκαλύψει την εσωτερική δομή της και όχι να παρουσιάσει την εξωτερική της εμφάνιση²⁴. Εκτός από την επίδραση του Σεζάν, αποφασιστικό ρόλο στην εξέλιξη του κυβισμού έπαιξαν η γλυπτική των νέγων και η τέχνη των πρωτόγονων. Παράλληλα δυνάμωνε η τάση της καταργήσεως της τρίτης διαστάσεως και της προβολής όλων των σημείων του αντικειμένου στη δισδιάστατη επιφάνεια του μουσαμά, σε τέτοιο τρόπο ώστε το

Εικόνα 7: Πάμπλο Πικάσο, «Πορτρέτο της Ντόρα Μάαρ», 1937 (<https://www.infowoman.gr>)

²⁴ Ιδιαίτερα η κυβιστική ζωγραφική του Πικάσο επηρεάστηκε από την γλυπτική των αφρικανών, στην αναζήτηση της απλοποιήσεως και του σχηματισμού των μορφών, όπως αποδεικνύει και το περίφημο έργο του «Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν» του 1907. Την εποχή αυτή, από το 1907 έως το 1909, η λεγόμενη Σεζανική περίοδος, ο Πικάσο και ο Μπράκ ζωγράφισαν μια σειρά πινάκων στους οποίους η αναλυτική διάσπαση της μορφής που γινόταν με μεγάλη λογική συνέπεια, αλλά και με ελεύθερη φαντασία συνοδευόταν από εξαιρετικό περιορισμό του χρώματος.

πραγματικό αντικείμενο να παρουσιάζεται ταυτόχρονα από διάφορες οπτικές γωνίες (Ρουμπέκα Κ., 2009).

Γύρω στο 1912, αφού αυτή η αναλυτική μέθοδος του Κυβισμού είχε κάνει τα πάντα σε μία παράσταση συγκεκριμένα και αβέβαια, άρχισε μία αντίστροφη πορεία προς την ανασύνθεση των πραγμάτων. "Ο Συνθετικός Κυβισμός (1912-1914), ξεκίνησε ως μία μάλλον υποσυνείδητη αντίδραση των πρωτεργατών του Αναλυτικού Κυβισμού²⁵, που αποσυνθέτοντας προοδευτικά την ορατή πραγματικότητα την είχαν κάνει τελείως δυσανάγνωστη" (Χαραλαμπίδης Α., 1990).

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του Κυβισμού ήταν ότι κατάφερε να πείσει ότι η καλλιτεχνική δημιουργία μπορεί να μορφοποιηθεί με οποιοδήποτε υλικό. Έτσι νομιμοποιήθηκαν ανορθόδοξα υλικά όπως το μέταλλο, το σύρμα, το γυαλί και άλλα, που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη άλλων τάσεων όπως ο ντανταϊσμός ή η pop art.

Στο σημείο που αφορά στην έρευνά μας, τίθεται εύλογα το ερώτημα γιατί να αποδοθεί με τόσο αντιαισθητικό, για τα δεδομένα της εποχής, τρόπο η γυναικεία ομορφιά; Κάποιος θα μπορούσε να απαντήσει ότι στην ουσία επρόκειτο για άλλη μια εκδήλωση της εκκεντρικής τάσης μιας μερίδας καλλιτεχνών να παρουσιάζουν έργα αντισυμβατικά παράγοντας πιο εξεζητημένη τέχνη. Αντιθέτως, όμως οι κυβιστές παρουσιάζοντας τα πρόσωπα των γυναικών ταυτόχρονα σε προφίλ και ανφάς και "σπάζοντας" τη φόρμα του σώματος σε πολλαπλά επίπεδα, στην πραγματικότητα έδιναν σε κάθε γυναίκα ένα ξεχωριστό στυλ. Μπορούμε να πούμε ότι οι κυβιστές απεικόνιζαν τη νέα πραγματικότητα όσον αφορά τη φύση της γυναίκας, δεδομένου ότι επρόκειτο για μία εποχή που μεταβαλλόταν ο ίδιος ο ρόλος της γυναίκας.

1.6 Φουτουρισμός

Σε αντίθεση με πολλά άλλα κινήματα μοντέρνας τέχνης, όπως και με το Κυβισμό, το επόμενο κίνημα που θα εξετάσουμε, ενώ από τη μία πλευρά εξύμνησε την "εποχή της μηχανής" και το θρίαμβο της τεχνολογίας πάνω στη φύση, από την άλλη περιφρονούσε τις γυναίκες.

²⁵ Στην αρχή ζωγράφιζαν ρεαλιστικά μερικά αναγνωρίσιμα θραύσματα αντικειμένων, τις χορδές ενός μουσικού οργάνου, ένα καρφί κ.α. Ακολούθησε η πιστή μίμηση λέξεων από εφημερίδες, ποικίλων υλικών και πραγματικών μικροαντικειμένων, ώσπου αποφάσισαν να ενσωματώσουν αυτούσιο ένα αντικείμενο μέσα στον πίνακα, η μέρος αυτού με την τεχνική του collage.

Περισσότερο αναλυτικά μπορούμε να πούμε ότι ο Φουτουρισμός υπήρξε ένα κίνημα, του οποίου οι αρχές διατυπώνονται στο Μιλάνο το 1908 από τον ποιητή F. T. Marinetti (Μαρινέτι, 1876-1944), ενώ το Φουτουριστικό Μανιφέστο δημοσιεύεται το 1909 στο Παρίσι. Στις εξαγγελίες του, ο Marinetti κήρυξε το τέλος της τέχνης του παρελθόντος (Le Passisme) και τη γέννηση μιας τέχνης του μέλλοντος (Le Futurisme)²⁶. Οι Ιταλοί καλλιτέχνες επεδίωκαν την απεικόνιση της κίνησης πάνω στον πίνακα. Όπως ο κυβισμός «κατακερμάτιζε» το αντικείμενο για να το αποδώσει από όλες τις όψεις του, ο Φουτουρισμός κατατεμάχισε την κίνηση, παρουσιάζοντας στην εικονιστική επιφάνεια, τις διάφορες φάσεις της.

Ο βασικός στόχος του κινήματος ήταν μία «αληθινή επανάσταση της ευαισθησίας», η ρήξη με οτιδήποτε παλαιό, οτιδήποτε παραδοσιακό στην τέχνη. Η κίνηση για τους Φουτουριστές σήμαινε την έκφραση μια νέας ευαισθησίας, μιας νέας εποχής, της εποχής της μηχανής, της τρελής ταχύτητας και του δυναμισμού²⁷. Τα αντικείμενα σύμφωνα με τους Φουτουριστές, δεν υπάρχουν μεμονωμένα, όπως τίποτε δεν υπάρχει μεμονωμένο στην πραγματική ζωή. Τα αντικείμενα αλληλοτέμνονται και τέμνουν ταυτόχρονα το χώρο (Πετρίδου Β., Ζιρώ Ό., 2015).

Θεμελιώδεις αρχές του Φουτουρισμού αποτελούσαν η ολοκληρωμένη ρήξη με την παράδοση, η άρνηση του παρελθόντος, το οποίο αντιπροσώπευε βαθιές προκαταλήψεις και άγνοια, η πίστη στην τεχνολογία, ο εκθιασμός της μοντέρνας βιομηχανικής πόλης, της μηχανής και της ταχύτητας, ο μιλιταρισμός και η εξύμνηση του πολέμου ως ανώτατη μορφή δυναμισμού, ο πατριωτισμός και τέλος η απέχθεια και περιφρόνηση για τις γυναίκες.

²⁶ Ο Ιταλικός Φουτουρισμός ήταν το πρώτο πολιτιστικό κίνημα του 20ου αιώνα που προσπάθησε άμεσα και συνειδητά να αγγίξει ένα μαζικό κίνημα. Προκειμένου να το επιτύχει αυτό, αναγκάστηκε να χρησιμοποιήσει όχι μόνο τα διαθέσιμα μέσα της εποχής του, αλλά και να επινοήσει νέα. «Ήταν ένας θορυβώδης κήρυκας της επανερχόμενης αδιάκοπα στην τέχνη της εποχής μας θέλησης να εξισωθεί η τέχνη με τη ζωή, εξίσωση που εξακολουθεί να παραμένει άλυτη» (Τίνσταλ Κ., Μποτσόλα Α., 1984).

²⁷ Χαρακτηριστικά στο Μανιφέστο του 1909, αναφέρεται «Ας βγούμε απ' αυτό το απαίσιο κέλυφος σοφίας και ας ρίξουμε τους εαυτούς μας σαν περήφανα-ώριμα φρούτα στο ευρύ, παραμορφωμένο στόμα του ανέμου! Ας δώσουμε τους εαυτούς μας τελείως στο άγνωστο, όχι στην απόγνωση παρά μόνο για να τροφοδοτηθούν οι βαθιές πηγές του Παραλόγου! [...] Σκοπός μας είναι να τραγουδήσουμε τον έρωτα του κινδύνου, το φρόνημα της ενέργειας και της αφοβίας. Το θάρρος, η τόλμη και η εξέγερση θα είναι τα ουσιαστικά στοιχεία της ποίησης. Μέχρι σήμερα η λογοτεχνία έχει εκθειάσει την ακινησία της σκέψης, την έκσταση και τον ύπνο. Σκοπός είναι να εξάρουμε την επιθετική δράση, την πυρετώδη αυπνία, τον διασκελισμό του δρομέα, το θανάσιμο άλμα, την γροθιά και τον κόλαφο. [...] Πέρα από τον αγώνα, δεν υπάρχει άλλη ομορφιά. Έργο χωρίς επιθετικό χαρακτήρα δεν μπορεί να είναι αριστούργημα. Η ποίηση πρέπει να συλληφθεί ως βίαιη επίθεση κατά αγνώστων δυνάμεων, ως τιθάσευση και υποταγή τους ενώπιον του ανθρώπου. Βρισκόμαστε στο έσχατο ακρωτήριο των αιώνων! ... Ποιος ο λόγος να κοιτάμε προς τα πίσω, όταν αυτό που θέλουμε είναι να σπάσουμε τις μυστηριώδεις πόρτες του Αδύνατου; Ο Χώρος και ο Χρόνος πέθαναν χτες. Ζούμε ήδη στο απόλυτο, διότι έχουμε δημιουργήσει την αιώνια, πανταχού παρούσα ταχύτητα. [...] Θέλουμε να δοξάσουμε τον πόλεμο – μοναδική υγεία του κόσμου – τον μιλιταρισμό, τον πατριωτισμό, την καταστρεπτική χειρονομία των φιλελεύθερων, τις ωραίες ιδέες για τις οποίες πεθαίνουμε και την περιφρόνηση της γυναίκας. Θέλουμε να καταστρέψουμε τα μουσεία, τις βιβλιοθήκες, τις ακαδημίες κάθε είδους και να παλέψουμε εναντίον της ηθικότητας, του φεμινισμού, και εναντίον κάθε ανανδρίας καιροσκοπικής ή κερδοσκοπικής». (tvxs.gr, 2015).

Μπορούμε με βεβαιότητα να υποστηρίξουμε ότι από όλα τα πρωτοποριακά κινήματα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, ο ιταλικός φουτουρισμός φαινόταν αυτός με την περισσότερο μισογυνιστική ματιά. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Μαρινέτι, αμέσως μετά την έκδοση του πρώτου μανιφέστου, είχε διευκρινίσει ότι αναφερόταν περιφρονητικά στις γυναίκες του φεγγαρόφωτου (*chiaro di luna*), δηλαδή στη στερεοτυπική εικόνα της γυναίκας του 19ου αιώνα, των αναστεναγμών και των δακρύων, την ονειροπόλα και ανόητη που διαβάζει Ντ' Ανούντσιο²⁸. Και στο *Come si seducono le donne*, έναν κομψό οδηγό αποπλάνησης των γυναικών που ο Μαρινέτι έγραψε το 1916, τραυματίας πολέμου στο νοσοκομείο, επιτίθεται στον τύπο της γυναίκας που «εμείς οι εγωιστές, ζηλότυποι άντρες δημιουργήσαμε»: υποκρίτρια, μούσα ή *femme fatale*, ζει φυλακισμένη σε μια κοινωνία που πλάθει ψεύτικους μύθους όπως, για παράδειγμα, είναι η αιώνια συζυγική πίστη. Η γυναίκα που «οι άντρες δημιούργησαν», την οποία ο Μαρινέτι και οι φίλοι του μισούν, είναι αυτή που με τη φιληδονία της και τον επιθετικό ερωτισμό της αποδυναμώνει τον ανδρισμό τους. Είναι αυτή που με το συναισθηματισμό και τον αστικό κομφορμισμό της εναντιώνεται στο πόλεμο και είναι άρα εχθρός του νέου φουτουριστή άντρα, του υπεράνθρωπου (Ξυγκάκη Σ., 2019).

Την ίδια περίοδο έχουμε την ανάπτυξη διάφορων ψευδοεπιστημονικών θεωριών, που ακολούθησε την εμφάνιση του φεμινιστικού κινήματος στις προτεσταντικές χώρες και είχαν ως στόχο να νομιμοποιήσουν την κατωτερότητα της γυναίκας. Επίσης, το φεμινιστικό κίνημα που είχε αργήσει πολύ να αναπτυχθεί στην Ιταλία, συγκριτικά με τις χώρες του Βορρά, είχε βρεθεί συνθλιμμένο ανάμεσα στην κανονιστική συμπεριφορά που επέβαλε η καθολική εκκλησία και στην πίεση των σοσιαλιστών να ενσωματώσουν στο εργατικό κίνημα τις διεκδικήσεις των γυναικών για τα πολιτικά δικαιώματά τους. Συνεπώς, όπως χαρακτηριστικά δηλώνει η Silvia Contarini, καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο Paris Nanterre, «ο μισογυνισμός δεν αποτελούσε ένα διακριτό χαρακτηριστικό του φουτουρισμού, όπως συχνά παρουσιάζεται, γιατί έτσι είναι και πιο εύκολη η σύνδεση του με το φασισμό, αλλά μάλλον ένα από τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της Ευρώπης του *fin-de-siècle*». Άλλωστε, ο άντρας πίσω από το τιμόνι αποτέλεσε το πρότυπο αυτής της νέας εποχής. Στην πράξη αυτό σήμαινε ότι το αδύναμο γυναικείο φύλο, το οποίο κρατούσε πίσω τον άντρα, θεωρήθηκε ως μορφή εκφυλισμού που έπρεπε να ξεπεραστεί.

²⁸ Στο δεύτερο (κατά άλλους τρίτο) μανιφέστο Να σκοτώσουμε το φεγγαρόφωτο (*Uccidiamo il chiaro di luna*) που δημοσιεύτηκε τον Απρίλιο του 1909, καταρχάς στα γαλλικά, όπως όλα τα κείμενά του, καταδικάζει τη λυρική ποίηση του 19ου αιώνα, ενώ ο μυθιστοριογράφος και ποιητής Γκαμπριέλε Ντ' Ανούντσιο βρίσκεται, ειρωνικά ή πολεμικά, πάντα στο στόχαστρο του Μαρινέτι, καίτοι, για ένα διάστημα, συμπορεύτηκαν ιδεολογικά.

Στις αρχές της δεκαετίας του '20 το κίνημα του Φουτουρισμού προσπάθησε να μετεξελιχθεί σε κόμμα, αλλά απέτυχε. Στην ουσία αυτό σήμαινε ότι απέτυχε το εγχείρημα να ταυτιστεί η ζωή με την τέχνη. Ταυτόχρονα οι πολιτικές εξελίξεις της εποχής πυροδότησαν συζητήσεις που περιστρέφονταν γύρω από τις αρνητικές επιπτώσεις που επιφέρει στο γάμο η γυναικεία χειραφέτηση. Ο φασισμός επέβαλε στις γυναίκες το ρόλο της συζύγου και μητέρας. Είναι χαρακτηριστικό, άλλωστε ότι οι περισσότεροι θιασώτες του φασισμού ταυτίζονταν με τις αντιλήψεις των φουτουριστών σχετικά με τον ρόλο του πολέμου και την κατωτερότητα της γυναικείας φύσης.

Κάνοντας μία κριτική του Φουτουριστικού κινήματος, σχετικά με την αντιμετώπιση της γυναικείας φύσης, μπορούμε να διαπιστώσουμε το εξής παράδοξο: ενώ από τη μία πλευρά υπήρξε ένα κίνημα καινοτόμο και προοδευτικό όσον αφορά την τέχνη, από την άλλη ήταν τρομερά αντιδραστικό σε θέματα πολιτικών επιλογών. Η απέχθεια, δηλαδή των Φουτουριστών για το παρελθόν, ερχόταν σε αντίθεση με τις θέσεις τους για τις γυναίκες. Εν κατακλείδι, ο φόβος των Φουτουριστών ότι θα χάσουν τα ανδρικά τους προνόμια και η εμμονή τους με την ανωτερότητα του ανδρισμού, συνέβαλε στο να αναπαράγουν όλα τα στερεότυπα του 19ου αιώνα.

1.7 Ποπ Αρτ

Η Pop Art (pop= popular =λαϊκός) ήταν μια επιστροφή στον κόσμο της αναπαράστασης. Μια επιστροφή στον κόσμο των αντικειμένων που περιστοιχίζουν το σύγχρονο άνθρωπο των μεγαλουπόλεων και στη γύρω του πραγματικότητα, που απαρτίζεται από καταναλωτικά προϊόντα, διάσημους πρωταγωνιστές του κινηματογράφου, φωτογραφίες, τηλεόραση, έντυπα, κόμικς και όλα όσα συνθέτουν την καταναλωτική κοινωνία²⁹. Τόσο στη ζωγραφική, όσο και στη γλυπτική (στο βαθμό που μπορούμε πια να μιλάμε για τις δύο αυτές τέχνες χωριστά, αφού τα όριά τους αμβλύνονται), επανήλθαν προς εξέταση το collage και οι δυνατότητες που παρείχαν στους καλλιτέχνες τα ready made, η αξιοποίηση δηλαδή των έτοιμων αντικειμένων της μαζικής παραγωγής, στο πνεύμα κυρίως του δασκάλου του ντανταϊσμού Marcel Duchamp,

²⁹ Κύρια χαρακτηριστικά της Ποπ Αρτ αισθητικής αποτέλεσαν ο αυθορμητισμός, η δημιουργική υπερβολή, η ανάλαφρη διάθεση, η σάτιρα, οι έντονες χρωματικές αντιθέσεις και εν γένει η απόρριψη του παραδοσιακού. Η Ποπ Αρτ υπηρέτησε την αποκαλούμενη μαζική κουλτούρα και συνδέθηκε με ένα είδος εμπορικής τέχνης που απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό

χωρίς τον οποίο άλλωστε θα ήταν αδιανόητες πολλές μορφές της μεταπολεμικής τέχνης, μέχρι σήμερα.

Η Pop Art έκανε την εμφάνισή της στα μέσα της δεκαετίας του 1950 στη Μεγάλη Βρετανία με μια ομάδα νέων καλλιτεχνών κυρίως με τον Richard Hamilton (Ρίτσαρντ Χάμιλτον, 1922-2011) και τον Eduardo Paolozzi (Εντουάρντο Παολότσι, 1924-2005). Επρόκειτο για αρχιτέκτονες και συγγραφείς που πραγματοποιούσαν συναντήσεις στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης του Λονδίνου³⁰. Οι εν λόγω καλλιτέχνες ερεύνησαν τον τρόπο με τον οποίο οι διαφημίσεις διαμορφώνουν συμπεριφορές. Το αποτέλεσμα ήταν να προτείνουν μια «λαϊκή» τέχνη, δηλαδή μία τέχνη που να απευθύνεται στα πλατιά στρώματα του λαού. Χαρακτηριστικό της τέχνη αυτής ήταν η αξιοποίηση εικόνων και αντικειμένων μαζικής κουλτούρας, όπως διαφημίσεις, φωτογραφίες, κόμικς και άλλα.



Εικόνα 8: Άντι Γουόρχολ, «Είκοσι πέντε Μέριλιν», 1962 (<https://www.google.com>)

³⁰ Στη Γαλλία προτιμήθηκε ο όρος Νεορεαλισμός από τον όρο Pop Art. Εκπροσωπήθηκε από τον Arman, που άδειασε στο χώρο της γκαλερί ένα σωρό παλιόχαρτα, τον Manzoni, που πουλούσε κονσερβοποιημένη την αναπνοή του ως «αναπνοή του καλλιτέχνη», τον Klein, που χρησιμοποιούσε στις «ανθρωπομετρίες» του γυμνά μοντέλα βουτηγμένα στο χρώμα αντί για πινέλο, τον Cesar, που αξιοποιούσε τα συμπιεσμένα μέταλλα από τα νεκροταφεία αυτοκινήτων, τον Tinguely, που κατασκεύαζε θορυβώδεις μηχανές οι οποίες αυτοκαταστρέφονταν. Όλοι, με τα έργα τους, τόνισαν την προσωπικότητα του καλλιτέχνη επισημαίνοντας ακριβώς ότι, επειδή είναι καλλιτέχνης, έχει τη δύναμη να αναγορεύει σε τέχνη ό,τι εκείνος επιλέγει (Πετρίδου Β., Ζιρώ Ο., 2015).

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της ποπ κουλτούρας, ή αλλιώς «υλιστικής» κουλτούρας, ήταν ότι δεν αποσκοπούσε στο να ασκήσει κριτική στις συνέπειες του υλισμού και του καταναλωτισμού, αλλά απλά να αναγνωρίσει τη διαβρωτική τους παρουσία ως φυσικό γεγονός (Χελιώνη Ε., 2020). Ταυτόχρονα όμως κατάφερε και κάτι πολύ σημαντικό. Αυτό ήταν ότι αμφισβήτησε και «θόλωσε» τα όρια μεταξύ «υψηλής» τέχνης και «υποκουλτούρας». Διαπιστώνουμε συνεπώς ότι ένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά της ποπ αρτ ήταν ότι αμφισβήτησε την ιεράρχηση του πολιτισμού και πρέσβευε ότι η τέχνη μπορεί να δανειστεί από οποιαδήποτε πηγή.

Στο σημείο αυτό θεωρούμε σκόπιμο να αναφερθούμε σε έναν από τους πιο ευρηματικούς καλλιτέχνες της Ποπ Αρτ, τον Yves Klein (Υβ Κλάιν, 1928-1962). Στα εγκαίνια της έκθεσης του "Ανθρωπομετρικές της Μπλε Εποχής" που έλαβε χώρα το 1960 στο Παρίσι, ο Klein καθοδηγούσε τρία γυμνά μοντέλα που καλύφθηκαν με κολλώδη μπλε μπογιά πριν αφήσουν αποτυπώματα των σωμάτων τους σε έναν λευκό καμβά. Τα μοντέλα είχαν, σύμφωνα με τον ίδιο, μετατραπεί σε «ζωντανά πινέλα» (lifo.gr, 2016). Ένας επίσης σπουδαίος καλλιτέχνης, ο Άντι Γουόρχολ δημιούργησε το 1962 τις Είκοσι πέντε Μέριλιν, ένα από τα διασημότερα θέματά του, χρησιμοποιώντας ως βάση ένα φωτογραφικό πορτρέτο. Στο εν λόγω έργο η Μονρόε απεικονίζονταν ως προϊόν κουλτούρας συσκευασμένης για το κοινό, σαν καταναλωτικό αγαθό. Το πορτρέτο πέρα από φόρο τιμής στην ηθοποιό αποτελούσε και μία οξεία κριτική στη σαρωτική δύναμη της διασημότητας (Δημητρίου Α., 2019). Με αυτόν τον τρόπο, ο Γουόρχολ φιλοτεχνώντας τη Μέριλιν σε επανάληψη, την μετατρέπει σε ένα καταναλωτικό προϊόν. Στην ουσία το μήνυμα το οποίο θέλησε να περάσει στο κοινό ήταν ότι αυτό αποτελούσε και το τίμημα της δόξας της.

Οι άντρες καλλιτέχνες της ποπ αρτ αποτύπωναν τις γυναίκες ως αχόρταγες καταναλώτριες και σεξουαλικά αντικείμενα και μια κοινωνία χωρίς ηθικούς φραγμούς, πιστή μόνο στο κυνήγι της διασημότητας και του χρήματος (Μπάρκα Φ., 2010). Σύμφωνα με την ιστορικό τέχνης, Καλλιόπη Μηνιουδάκη: *«Τρεις είναι οι λόγοι για τους οποίους οι γυναίκες αγνοήθηκαν και παραμελήθηκαν κραυγαλέα αν και ζούσαν και εργάζονταν στους ίδιους κύκλους με τους διάσημους συναδέλφους τους. Το ίδιο τους το φύλο, ο τρόπος με τον οποίο γράφτηκαν και ορίστηκαν η ποπ και ο φεμινισμός και κυρίως ο ρόλος του τελευταίου απέναντι στο φαινόμενο της ποπ αρτ. Οι καλλιτέχνες της ποπ αρτ στράφηκαν στην πραγματικότητα και στην καθημερινότητα για να κραυγάσουν το τέλος του συμβολισμού και ως εκ τούτου του αντικειμένου, του αυθεντικού. Αντιμετώπισαν πολλά εμπόδια - η τέχνη τους θεωρήθηκε δογματική, μη τέχνη. Το 1965 άρχισαν να γράφονται τα πρώτα βιβλία. Στους πρώτους συλλογικούς τόμους η ποπ*

αρχίζει να χρεώνεται στην Αμερική και να συμπεριλαμβάνει μόνο το έργο 5-6 καλλιτεχνών: Γουόρχολ, Λίχτενσταϊν, Ρόζενκρουιστ, Ολντενμπουργκ, Γουέσελμαν. Ήταν λοιπόν το δικό τους έργο που όρισε και καθόρισε τα χαρακτηριστικά της. Καθώς οι γυναίκες δυσκολεύονταν να εκθέσουν, οι θεωρητικοί -συνειδητά ή όχι- τροφοδότησαν λάθος εντυπώσεις για το κίνημα της ποπ αρτ. Τέλος, ο σεξισμός του οπτικού πολιτισμού της ποπ αρτ, η δύσκολη θέση στην οποία τοποθετεί τη γυναίκα, προπαγανδίζοντας τους ρόλους, έκαναν τη γυναίκα ποπ άρτιστ αόρατη. Οι φεμινίστριες δεν μπορούσαν να συμβιβάσουν την pop με τον φεμινισμό» (Μηνιουδάκη Κ., 2020).

2. Η Απεικόνιση της Γυναικείας Φύσης στην Τέχνη: Έργα Σταθμοί.

Στο παρόν κεφάλαιο πρόκειται να εξετάσουμε έξι σημαντικά έργα τέχνης, αναλύοντας τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες αποτυπώνουν και παρουσιάζουν τη γυναικεία φύση.

2.1 Πρόγευμα στη χλόη (Μανέ)

Στο περίφημο Salon des Refuses, το 1863, η συμμετοχή που ξεχώρισε και προκάλεσε τις περισσότερες και εντονότερες συζητήσεις, καθώς φαινόταν να αντιστρατεύεται και να προκαλεί όλες τις συμβάσεις στις οποίες είχε συνηθίσει ο «εκπαιδευμένος θεατής» της εποχής, ήταν εκείνη του Edouard Manet (1832 – 1883), με κεντρικό έργο “Το πρόγευμα στη χλόη” («Le déjeuner sur l’herbe»). Κανένα απολύτως πρόσχημα δεν κινητοποιούνταν, για να δικαιολογήσει μια σύνθεση με ακαθόριστο θέμα και αποτέλεσμα, που κάθε άλλο παρά τελειοποιημένο εμφανιζόταν (Μάλαμα Α. 2008). Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι το εν λόγω έργο, που δεν είχε υποστεί το τελικό φινίρισμα, θεωρήθηκε από πολλούς ανολοκλήρωτο, χωρίς να αξίζει να παρουσιαστεί στο κοινό. Επιπλέον, προκαλούσε τα ήθη της εποχής, καθώς στο πρώτο πλάνο παρουσίαζε μία γυμνή γυναίκα, η οποία δεν συνδεόταν με κανένα αλληγορικό ή μυθολογικό στοιχείο.

Αν και το στυλ και οι ιδέες στον συγκεκριμένο πίνακα είχαν ήδη γίνει γνωστές τα προηγούμενα

χρόνια – σε έργα των Jacques-Louis David, Gustave Courbet και J.M.W. Turner – το έργο του Manet σηματοδότησε την απαρχή μιας νέας εποχής. Αυτό οφείλεται στο ότι αμφισβήτησε δύο κυρίαρχες τάσεις



στην παράδοση της ζωγραφικής. Από τη μία πλευρά το ότι η τέχνη πρέπει να απεικονίζει «ευγενή» θέματα και ιστορικές φιγούρες. Από την άλλη ότι οι σκηνές πρέπει να απεικονίζονται σύμφωνα με την παραδοσιακή προοπτική, δηλαδή να φαίνονται τρισδιάστατες (Clickatlife, 2017). Στο έργο του ο Manet επηρεάστηκε από δυο άλλα κλασσικά αναγεννησιακά έργα - το «Le Concert champêtre» του Giorgione (το οποίο πλέον αποδίδεται στον Titian) και την «Κρίση του Πάρι» του Raphael. Παίρνοντας διαφορετικά στοιχεία από αυτά τα δύο έργα, δημιούργησε μια σύγχρονη σκηνή, όπου δυο άνδρες βρίσκονται καθισμένοι σε ένα πάρκο με δυο γυναίκες.

Σχολιάζοντας το συγκεκριμένο έργο μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ο ζωγράφος έθεσε σε αμφισβήτηση αντιλήψεις αιώνων, καθώς στην αναγέννηση οι γυναικείες μορφές ήταν θεότητες ή νύμφες. Στον πίνακα, όμως του Manet δεν υπάρχει καμία εξιδανίκευση της γυναικείας φύσης. Αντιθέτως, η μια γυναίκα που κάθεται ανάμεσα στους δυο άνδρες είναι γυμνή.



Εικόνα 9: Μανέτ Έντουαρτ, «Πρόγευμα στη Χλόη», 1863.» (<https://www.google.com>)

Για όλους τους λόγους που αναφέρθηκαν ανωτέρω το έργο, θεωρήθηκε προκλητικό. Αντιτάχθηκε σε ό,τι πρέσβευε η ακαδημαϊκή ζωγραφική, δηλαδή στην προσκόλληση στο ιστορικό ή στο μυθολογικό θέμα, στην πραγμάτευση του θέματος με κιαροσκούρο, στην κλασική προοπτική, στην άψογη εκτέλεση. Αντί γι' αυτά ο Μανέ, σε ένα θέμα κλασικό, εισάγει ανθρώπους σύγχρονους και επίκαιρους, καθώς, τόσο οι άντρες όσο και οι γυναίκες, ζωγραφίστηκαν χωρίς μυθολογικές ή αλληγορικές παραπομπές.

Δύο άντρες και μια γυναίκα παριστάνονται να γευματίζουν καθισμένοι στη χλόη, σ' ένα ξέφωτο³¹. Οι μορφές έχουν οργανωθεί σε τριγωνική σύνθεση³². Στο πρώτο επίπεδο οι άνδρες εμφανίζονται ντυμένοι με ρούχα σύγχρονα. Αντίθετα η γυναίκα, πλάι τους, είναι γυμνή³³. Στην κορυφή της τριγωνικής σύνθεσης μια δεύτερη γυναίκα πλένεται στο ποτάμι. Μια νεκρή φύση γεμίζει το κάτω αριστερά κομμάτι του έργου. Το χρώμα εμφανίζεται προκλητικά πρόχειρο, απλωμένο με γρήγορη πινελιά, όχι με τα λεπτά περάσματα από το φως στη σκιά, αλλά σε πλατιές επίπεδες επιφάνειες, γεγονός που καταργεί την αίσθηση του βάθους, έτσι όπως έκανε από αιώνες η ζωγραφική με τη γραμμική ή ατμοσφαιρική προοπτική, μέσα δηλαδή, από τη βαθμιαία σμίκρυνση (συνίζηση) των μορφών που απομακρύνονται στο φόντο, και την εξασθένηση του χρώματος. Για παράδειγμα, η γυναικεία μορφή στην κορυφή της τριγωνικής σύνθεσης, απλουστευμένα χρωματικά και σχεδόν επίπεδη, δεν πείθει ότι απομακρύνεται στο βάθος³⁴ (Πετρίδου Β., Ζιρώ Ό., 2015). Όπως αναφέραμε παραπάνω, μεγάλη αντίδραση σε κοινό και κριτικούς προκάλεσε η γυναίκα στο πρώτο επίπεδο, η οποία, εντελώς γυμνή, χωρίς την πρόφαση της μυθολογίας ή της ιστορίας, θεωρήθηκε ότι κοιτούσε με αναίδεια προς το μέρος του θεατή, προσκαλώντας τον στον πίνακα.

³¹ Οι φιγούρες στο προσκήνιο είναι βασισμένες σε γνωστούς του καλλιτέχνη: ο ένας είναι ο γλύπτης Ferdinand Leenhoff και ο άλλος είναι ένα από τα αδέρφια του Manet – ο Eugene ή ο Gustave. Η γυναίκα που κάθεται ανάμεσα τους είναι η Victorine Meurent, η οποία υπήρξε το μοντέλο και για την «Olympia» του Manet, που ζωγράφησε την ίδια χρονιά.

³² Η πυραμίδα που σχηματίζεται με τις μορφές δηλώνει την προσπάθεια κατάρριψης των διαβαθμίσεων και της προοπτικής, ειδικά αν εστιάσει κανείς στο κινούμενο δεξί χέρι του άντρα που είναι σαν να αγγίζει σχεδόν τη γυναικεία μορφή του λουτρού.

³³ Η σκηνή αυτή σίγουρα θα προκαλούσε στη Γαλλία της εποχής του Manet, αφού η στάση της γυμνής γυναίκας ανάμεσα στους δυο ντυμένους άνδρες παραπέμπει στον ερωτισμό και το σεξ. Εκείνη την εποχή, τα πάγκα του Παρισιού ήταν ευρέως γνωστά για την πορνεία, η οποία ήταν διαδεδομένη σε όλη τη Γαλλία και τα κοινωνικά στρώματα.

³⁴ Ο Manet δεν προσπαθεί να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση του βάθους στα έργα του. Σε πολλά σημεία χρησιμοποιεί μάλιστα τις έντονες αντιθέσεις για να διαλύσει κάθε αίσθηση του τρισδιάστατου. Ένα καλό παράδειγμα της αντίθεσης είναι τα πόδια του άνδρα στο κέντρο και της γυμνής γυναίκας. Ο Γάλλος κριτικός τέχνης, Jules-Antoine Castagnary, είχε σχολιάσει χαρακτηριστικά ότι «καμία λεπτομέρεια δεν είναι ακριβής και αυστηρή μορφή της. Βλέπω δάχτυλα χωρίς κόκκαλα, κεφάλια χωρίς κρανία. Βλέπω φαβορίτες ζωγραφισμένες σαν δυο κομμάτια μαύρο πανί κολλημένα στα μάγουλα». Με την κατάρριψη της κλασικής προοπτικής, γίνεται σταδιακά ξεκάθαρο στον θεατή ότι δεν πρόκειται για μια σκηνή, αλλά για ξεχωριστές σκηνές – η «νεκρή φύση» κάτω αριστερά, η γυμνή γυναίκα και οι δυο ντυμένοι άνδρες, η γυναίκα που λούζεται μόνη της, το τοπίο – οι οποίες δεν συνδέονται απόλυτα μεταξύ τους.

Σχολιάζοντας το έργο του Manet και τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζει τη γυναίκα, μπορούμε να πούμε ότι συνδέεται άμεσα με μία ριζοσπαστική αντίληψη για επιστροφή στη φύση, χαλάρωση και κουβέντα. Επίσης, δεν πρέπει να παραβλέπουμε το γεγονός ότι το γυναικείο γυμνό επιτρεπόταν ως τότε μόνο σε θεές ως φυσική τους απεικόνιση και όχι με ηδονικό τρόπο. Αντιθέτως, εδώ έχουμε μια θνητή ολόγυμνη που κοιτά κατευθείαν στα μάτια τον θεατή.



Τέλος, χρειάζεται να προσθέσουμε ότι, η γυμνή μορφή του Manet σόκαρε, καθώς δείχνει να γευματίζει με χαλαρότητα, σαν κομμάτι μιας καθημερινής σκηνής και οι άνδρες δίπλα της να συνομιλούν, αντιμετωπίζοντας τη γύμνια της ως κάτι αναμενόμενο.

2.2 Η μικρή χορεύτρια δεκατεσσάρων ετών (Ντεγκά)

Ένα από τα πλέον σημαντικά έργα που θα παρουσιάσουμε και θα αναλύσουμε στην παρούσα εργασία είναι το διάσημο κέρινο αγαλματίδιο του Ντεγκά, το οποίο απεικονίζει μια νεαρή μπαλαρίνα και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην έκθεση των ιμπρεσιονιστών στο Παρίσι το 1881. Συγκεκριμένα, στην πέμπτη έκθεση ιμπρεσιονιστών ο Ντεγκά είχε αναγγείλει την παρουσίαση, αλλά τελικά εξέθεσε το γλυπτό την επόμενη χρονιά (1881). Λόγω του υπέρμετρου ρεαλισμού του, το εν λόγω έργο σκανδάλισε πολλούς θεατές, αλλά και κριτικούς, οι απόψεις των οποίων ήταν μικτές και κυμαίνονταν από περιφρόνηση και αποστροφή μέχρι θαυμασμό. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του διάσημου μυθιστοριογράφου, Joris-Karl Huysmans, ο οποίος έγραψε: «...αυτό το μικρό άγαλμα είναι η μοναδική, αληθινά μοντέρνα προσπάθεια που γνωρίζω στη γλυπτική» (Ελευθεροτυπία, 2009).

Ο καλλιτέχνης ασχολήθηκε με τον κόσμο των χορευτών, γι' αυτό απεικονίζει τις κοπέλες σε πρόβες ή ντυμένες με φτερά, ενώ περιμένουν την έναρξη της παράστασης. Ήταν ένας οξυδερκής παρατηρητής και ένας παράξενος, αλλά συμπαθητικός χρονικογράφος της καθημερινής ζωής των χορευτών (Μποζώνη Α., 2014). Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του έργου είναι ότι ο Ντεγκά χρησιμοποίησε μια νέα τεχνική στο γλυπτό. «Η Μικρή Χορεύτρια δεκατεσσάρων ετών» ήταν φτιαγμένο από κερί σε ένα μεταλλικό οπλισμό με οργανικά υλικά, όπως ξύλο, σχοινί, ακόμη και παλιά πινέλα στα χέρια. Στη συνέχεια καλύφθηκε από πηλό και όλα τα στρώματα ήταν περασμένα με κερί. Θέλοντας να δώσει στο γλυπτό ρεαλιστικά στοιχεία, ο καλλιτέχνης τοποθέτησε μια περούκα από ανθρώπινα μαλλιά στο κεφάλι και ολοκλήρωσε το έργο ντύνοντάς το με μία μεταξωτή φούστα, ένα πραγματικό μπούστο, και λινές πουέντ.



Εικόνα 10: Ντεγκά Εντγκάρ, «Η μικρή χορεύτρια δεκατεσσάρων ετών», 1879-1881.» (<https://www.lifo.gr>)

Στο σημείο αυτό θεωρούμε σκόπιμο να αναφέρουμε ότι ο Ντεγκά ασχολήθηκε με τη γλυπτική σε όλη του τη ζωή. Ωστόσο, η ψυχαναγκαστική τάση του να δουλεύει όλη την ώρα τα γλυπτά του, είχε ως αποτέλεσμα να τα αφήνει ημιτελή ή ακόμα και να καταστρέφει κάποια που μπορεί να είχε τελειώσει. Το ίδιο συνέβη και με το έργο «Η Μικρή Χορεύτρια δεκατεσσάρων ετών», το οποίο, όπως αναφέρθηκε παραπάνω δεν παρουσιάστηκε το 1880, αλλά ένα χρόνο

αργότερα³⁵. Όταν τελικά παρουσιάστηκε, πολλοί κριτικοί το απέρριψαν γιατί το θεώρησαν αποκρουστικό και κάτι σαν απειλή για την κοινωνία. Αυτό συνέβη διότι έως τότε το σύνηθες ήταν η παρουσίαση της γυναικείας φύσης σε θεματικές περισσότερο παραδοσιακές, όπως για παράδειγμα θεότητες, αλληγορικές φιγούρες, ηρωίδες της ιστορίας. Αντιθέτως, ο Ντεγκά παρουσίασε μια σύγχρονη κοπέλα της εργατικής τάξης, η οποία κάνει ένα κακόφημο επάγγελμα. Ακόμα και τα υλικά που χρησιμοποίησε, όπως ανθρώπινα μαλλιά, μετάξι, κορδέλα, λινό, σχοινί, φελλό, βαμβάκι, μουσελίνα, και μεταξωτό τούλι, προκάλεσαν αντιδράσεις. Εντούτοις, μπορούμε να αναγνωρίσουμε στον Ντεγκά ότι κατάφερε να αποδώσει στην φιγούρα της νεαρής μπαλαρίνας, την αίσθηση μιας ευαισθησίας και υπερηφάνειας, βάζοντας την να στέκεται όρθια, με τους ώμους της πίσω και το κεφάλι ψηλά.



Όταν ο Ντεγκά παρουσίασε το έργο «Μικρή χορεύτρια των 14 ετών», δεν ήταν καθόλου ασυνήθιστο για τα «μικρά ποντικάκια», όπως αποκαλούσαν τις ανήλικες χορεύτριες που

³⁵ Πολλοί πίστευαν ότι ο Ντεγκά άρχισε να δημιουργεί γλυπτά σε κεριά και πηλό λόγω της επιδεινούμενης όρασής του. Ο ίδιος, όμως, έβλεπε τα γλυπτά του ως πρόχειρα, μισοτελειωμένα σκίτσα τα οποία δημιουργούσε για δική του ικανοποίηση, ως τρόπο μελέτης της κίνησης. Ποτέ δεν τα χύτευσε σε μπρούτζο ισχυριζόμενος ότι: «Είναι τεράστια ευθύνη να αφήσω πίσω κάτι σε μπρούτζο - το μέσο αυτό είναι για την αιωνιότητα». Το μόνο γλυπτό που εξέθεσε ποτέ ήταν η «Μικρή δεκατετράχρονη χορεύτρια».

έμπαιναν στην Όπερα του Παρισιού για να κάνουν καριέρα μπαλαρίνας, να αναζητούν προστάτες ανάμεσα στους πλούσιους και ώριμους συνήθως θεατές που συγκεντρώνονταν για να τις δουν στην πίσω πόρτα του θεάτρου. Η μικρή χορεύτρια, ένα από τα διάσημα γλυπτά του ήταν η Μαρί βαν Γκέτεμ, κόρη μιας πλούστρας και η σχέση της με τον Ντεγκά έχει γίνει συχνά αντικείμενο πολλών θεωριών (Lumiere De La Lune, 2019). Εκείνη την εποχή οι μπαλαρίνες ήταν συνήθως κορίτσια που προέρχονταν από κατώτερα κοινωνικά στρώματα και φτωχές οικογένειες και για πολλούς είχαν την ίδια θέση με τις ιερόδουλες. Ο Ντεγκά είχε αληθινή εμμονή με αυτές με ένα τρόπο κυρίως ηδονοβλεπτικό³⁶. Χρειάζεται ωστόσο να τονίσουμε ότι ποτέ δεν υπήρχαν φήμες για σαρκικές σχέσεις με τις χορεύτριες που έκανε μέσα από τους πίνακές του διάσημες.

Όπως σημειώνουν οι «Times» του Λονδίνου με αφορμή μία έκθεση έργων του καλλιτέχνη στο Λονδίνο³⁷, «δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη ένδειξη που να υποδηλώνει ότι ο Ντεγκά είχε σαρκικές σχέσεις με τις χορεύτριες. Ωστόσο, η επαναληπτικότητα της αποτύπωσης των κινήσεων και των καθημερινών τους στιγμών σημαίνει ότι οι πίνακές του ήταν μάρτυρες μιας εποχής όπου οι μπαλαρίνες δεν είχαν μεγάλη απόσταση από τις εκδιδόμενες γυναίκες» (Τουλάτου Ι., 2011). Άνδρες με καπέλα εμφανίζονται σε διάφορα έργα του στηρίζοντας τη διαπίστωση αυτή³⁸. Το φουαγέ του χορού ήταν εκείνη την εποχή γεμάτο από πλούσιους θεατές και αποτελούσε το πιο «ζωντανό» σημείο συνάντησης στο Παρίσι, αν όχι στον κόσμο ολόκληρο. Εκεί έκαναν την εμφάνισή τους και οι χορεύτριες μετά την παράσταση για να συνεχίσουν τη βραδιά τους με τους ισχυρούς «προστάτες» τους.

2.3 Λουόμενες (Σεζάν)

Είναι δεδομένη η ιστορική διαπίστωση ότι η τέχνη υπήρξε ανέκαθεν πρωτοποριακή για την εποχή της. Γιατί ως ακατάσχετη εκφραστική δύναμη της ψυχής έχει την άνεση της επινόησης

³⁶ Σύμφωνα με τα αρχεία της Βιβλιοθήκης της Όπερας του Παρισιού ο Εντγκάρ Ντεγκά είχε παρακολουθήσει πάνω από 177 μπαλέτα και όπερες, ενώ κατάφερε να έχει ειδική πρόσβαση στα παρασκήνια προτού αποκτήσει αρκετά χρήματα για να μπορεί να πληρώνει το εισιτήριο των παραστάσεων.

³⁷ «Ο Ντεγκά και το μπαλέτο: Ζωγραφίζοντας την κίνηση» είναι ο τίτλος της έκθεσης που πραγματοποιήθηκε από τις 17 Σεπτεμβρίου ως τις 11 Δεκεμβρίου 2011 στη Βασιλική Ακαδημία Τεχνών του Λονδίνου εστιάζοντας στη σχετική με τον χορό δουλειά του Ντεγκά.

³⁸ Στην «Πρόβα μπαλέτου στη σκηνή» (1874), π.χ., αποτυπώνονται κορίτσια που χορεύουν ντυμένα με το χαρακτηριστικό τουλί της μπαλαρίνας υπό το βλέμμα ενός άνδρα ο οποίος κάθεται πιο πίσω, σε μια καρέκλα, φορώντας στραβά το καπέλο του. Η Ανν Ντιμά, μία από τις επιμελήτριες της έκθεσης στη Βασιλική Ακαδημία Τεχνών του Λονδίνου (2011), επισημαίνει ότι οι συνδρομητές της Όπερας πλήρωναν όχι μόνο για να έχουν ελεύθερη πρόσβαση στις πρόβες και στις παραστάσεις αλλά και για να έχουν τη δυνατότητα προσωπικών- βλέπε σεξουαλικών- σχέσεων με τις κοπέλες.

τρόπων γραφής και επικοινωνίας. Αυτό όμως που ο Σεζάν τόλμησε ήταν πραγματική επανάσταση που άνοιγε νέους ορίζοντες και προοπτικές για την εποχή του και τον αιώνα που ακολούθησε³⁹. Με τόλμη και αποφασιστικότητα θα επιφέρει στην τέχνη ριζικές αλλαγές και αισθητικές ανακατατάξεις που κλόνισαν τα θεμέλια μακραίωνων θεσμών ανα-ενοσιολογώντας με τον τρόπο αυτό τη μακρά περί «ωραίου» αντίληψη της Δύσης.

Αποδομώντας και αναδομώντας τη σύνθεση με δικά του κριτήρια, σύμφωνα με τη γεωμετρική τάξη, ανήγαγε τον μορφικό πλούτο της φύσης σε απλά γεωμετρικά σχήματα αναδεικνυόμενος με τον τρόπο αυτό εφευρέτης ενός δικού του εικονογραφικού σύμπαντος το οποίο άνοιγε τον δρόμο προς τη μεγάλη περιπέτεια του Μοντερνισμού. Ακούσια ή με επίγνωση, έγινε ο συντάκτης μιας άλλης, νέας γλώσσας στην τέχνη: αυτής του κυβισμού⁴⁰, τις αρχές του οποίου θα καθορίσουν δύο μόνο χρόνια μετά τον θάνατό του οι δύο εμβληματικές μορφές της πρωτοπορίας, ο Picasso και ο Braque (Κουτσομάλλης Κ., 2008).



Εικόνα 11: Σεζάν Πωλ, «Οι Λουόμενες», 1894-1905. (<https://commons.wikimedia.org/>)

³⁹ Ο Monet τον χαρακτήρισε «μεγαλύτερο ζωγράφο της εποχής του». Ο Picasso τον θεωρούσε πατέρα όλων, ο Klee ως τον κατ' εξοχήν δάσκαλο, ο Matisse ως τον καλό Θεό της ζωγραφικής, ο Kandinsky ως τον καλλιτέχνη που ξανάδωσε ψυχή στη ζωγραφική. Ο Maurice Denis τον θεωρούσε «πρόσωπο μυθικό» λέγοντας ότι ήταν «το θέμα συζητήσεων σε όλα τα εργαστήρια».

⁴⁰ Ο Σεζάν προαναγγέλλει τον κυβισμό αφού συνθέτει τις φόρμες του με βασικούς όγκους κι αφού αναλύει, σε κάποιο βαθμό, τις μεγάλες επιφάνειες σε μικρότερα επίπεδα.

Ο Τζούλιο Κάρλο Αργκάν στη μελέτη του *Η Μοντέρνα Τέχνη* γράφει: «*Η χωρίς συμβάντα βιογραφία του Σεζάν βοηθά να κατανοηθεί η ζωγραφική του, που ολοκληρώνει την καμπύλη του Ιμπρεσιονισμού και σχηματίζει τον κορμό απ' όπου θα γεννηθούν τα μεγάλα ρεύματα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. [...] Δεν επιδίωκε να δημιουργήσει μνημειώδη έργα, αριστουργήματα, τον αντάμειβε για τον καθημερινό του κόπο η ανακάλυψη μικρών αληθειών, που αποδείκνυαν την ορθότητα της έρευνάς του. Ο Σεζάν έπαιρνε τα θέματά του από τη λογοτεχνία και τη ρομαντική ζωγραφική, ιδίως αυτή του Ντελακρουά. Δεν υιοθετούσε την καθαρά “οφθαλμική” ζωγραφική των Ιμπρεσιονιστών. Ήθελε να είναι λογοτέχνης, αλλά τη λογοτεχνία που δημιουργούσε την έκανε σαν ζωγράφος. Δεν μετέφραζε το θέμα του σε φιγούρες, αλλά έχτιζε σιγά σιγά την εικόνα τους με τα υλικά της ζωγραφικής» (Γιαννόπουλος Κ., 2020).*

Απομακρυνόμενος από τις αρχές του ιμπρεσιονισμού, ο Σεζάν κατόρθωσε να αναπτύξει την προσωπική του τεχνοτροπία. Αντί για την αποτύπωση φευγαλέων στιγμών, ο Σεζάν θεωρούσε πως το αντικείμενο του πίνακα έπρεπε πρώτα να “διαβαστεί” από τον καλλιτέχνη με στόχο την κατανόηση της ουσίας του. Έπειτα, στο δεύτερο στάδιο, αυτή η ουσία έπρεπε να “υλοποιηθεί” στον καμβά μέσω των μορφών, των χρωμάτων και των σχέσεων τους στο χώρο. Οι συνθέσεις του λοιπόν κυριαρχούνταν από το χρώμα και τις μορφές, σπάζοντας όλα τα στερεότυπα της ακαδημαϊκής ζωγραφικής (The Art Story). Στόχος του Σεζάν ήταν να αποτυπώσει, με τα δικά του λόγια, “κάτι πέρα από την πραγματικότητα”⁴¹, γι’ αυτό άλλωστε από το 1880 αφιερώθηκε στην απεικόνιση σκηνών νεκρής φύσης, μεταθέτοντας το επίκεντρο του ενδιαφέροντος από τα ίδια τα αντικείμενα, στον τρόπο με τον οποίο δυνητικά συνδέονταν οι μορφές και τα χρώματα μέσω των επιφανειών και των περιγραμμάτων τους.

Το 1887 ο Σεζάν εξέθεσε με επιτυχία τις «Μεγάλες Λουόμενες». Το θέμα τον γοητεύει και το 1892 ήδη έχει πραγματοποιήσει μια ολόκληρη σειρά «Λουόμενων». Ο καλλιτέχνης δεν περιορίζεται στην αναδημιουργία της φύσεως, αλλά ενσωματώνει σε αυτή και την ανθρώπινη μορφή, με τέτοιο τρόπο ώστε όλα τα αισθητά στοιχεία, όπως δέντρα, νερό, βράχια, γυναικεία σώματα πλαστικά σχεδιασμένα, να γίνονται ουσιαστικά στοιχεία μιας αρχιτεκτονημένης σύνθεσης, που εκφράζεται με σαφή επίπεδα σε ρυθμούς αυστηρά συμμετρικούς και παράλληλους (Ρουμπέκα Κ., 2016). Η σύνθεση είναι βασισμένη σε ισοσκελές τρίγωνο, χτισμένη με συμμετρική ισορροπία: φιγούρες και κορμοί είναι τοποθετημένα σε ίση απόσταση από το νοητό κατακόρυφο άξονα. Με αυτόν τον τρόπο ο πίνακας μεταδίδει ηρεμία, σταθερότητα και αρμονία. Η τοποθέτηση όμως φιγούρων και κορμών πάνω στις διαγώνιες

⁴¹ Η κατά Σεζάν αισθητική αντίληψη έχει ως άξονα το απλό, το ανεπιτήδευτο, το εναργές και το νηφάλιο.

πλευρές του ισοσκελές τριγώνου δείχνουν έντονο δυναμισμό και κίνηση προς τα πάνω. Τα περιγράμματα είναι έντονα και οι μορφές σφιχτοδεμένες, ενώ ταυτόχρονα υπάρχει η αίσθηση της προοπτικής και του βάθους (Ιστορία της Τέχνης Β' Λυκείου). Χρειάζεται να αναφέρουμε ότι ο παραπάνω πίνακας άσκησε βαθιά επίδραση στον Πικάσο, ο οποίος βάσει αυτού ζωγράφησε τις Δεσποινίδες της Αβινιόν.

Το γυμνό έπαιξε κεντρικό ρόλο στην τέχνη του Σεζάν καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του. Παραδόξως, όμως για έναν καλλιτέχνη που αντλούσε τα θέματά του από τη ζωή, σπάνια χρησιμοποιούσε γυμνά μοντέλα στη διαδικασία εργασίας του. Λέγεται ότι αισθανόταν άβολα με γυμνά μοντέλα. «*Ζωγραφίζω την ακίνητη ζωή*», είπε κάποτε στο Renoir, «*Τα γυναικεία μοντέλα με φοβίζουν*» (Getty Museum). Για να φτιάξει τις «Λουόμενες», ο Σεζάν χρησιμοποίησε σχέδια που είχε κάνει νέος ή παρακολουθούσε στην άκρη του μικρού ποταμού που περνάει από το Αίξ τους στρατιώτες που έκαναν μπάνιο.

Σχολιάζοντας τη σχέση του με το άλλο φύλο, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο Σεζάν φοβόταν τις γυναίκες και σπάνια τις είχε χρησιμοποιήσει για μοντέλα. Για τον καλλιτέχνη, η γυναίκα ήταν ένα άγριο πλάσμα που του ενέπνεε παράξενα συναισθήματα. Μάλιστα, έφτασε στο σημείο να πει στον Vollard⁴² ότι «οι γυναίκες είναι μοσχάρια, μόνο τον υπολογισμό γνωρίζουν» (Dayde E., 2020). Είναι γνωστό άλλωστε ότι ο Σεζάν μισούσε να τον αγγίζουν και τα γυμνά του έχουν πάντα έναν απόμακρο χαρακτήρα, «σαν ο ζωγράφος να φοβόταν κάθε ανθρώπινη επαφή», σημείωσε ο Γερμανός φιλόσοφος Martin Heidegger. Εν κατακλείδι, η γυναίκα στον Σεζάν έχει έναν βάρβαρο και αμετάβλητο χαρακτήρα που θυμίζει πόρνη της αποκάλυψης.

2.4 Δεσποινίδες της Αβινιόν (Πικάσο)

Ο πίνακας Δεσποινίδες της Αβινιόν αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του κυβισμού και παρουσιάζεται το 1907, στην αρχή της οριοθέτησής του⁴³. Στις Δεσποινίδες της Αβινιόν, βρίσκουμε την παρουσία του Picasso, τελείως διαφορετική, απ' αυτές που είχαμε γνωρίσει, τη

⁴² Ο Ambroise Vollard (3 Ιουλίου 1866 - 21 Ιουλίου 1939) ήταν Γάλλος έμπορος τέχνης που θεωρείται ως ένας από τους σημαντικότερους εμπόρους της γαλλικής σύγχρονης τέχνης στις αρχές του εικοστού αιώνα. Πιστεύεται ότι υποστήριξε πολλούς άγνωστους καλλιτέχνες, όπως ο Paul Cézanne, Aristide Maillol, Pierre-Auguste Renoir, Louis Valtat, Pablo Picasso, André Derain, Georges Rouault, Paul Gauguin και Vincent Van Gοοκ. Ήταν επίσης συλλέκτης έργων τέχνης και εκδότης.

⁴³ Ο Κυβισμός, προσπαθεί να ξεπεράσει τον Φωβισμό, μέσα από την ολότητα των αντικειμένων. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια του Picasso, για τον Κυβισμό: «Μαθηματικά, τριγωνομετρία, χημεία, ψυχανάλυση, μουσική κι ένας Θεός ξέρει τι άλλο επιστρατεύτηκαν για να ερμηνεύσουν τον Κυβισμό. Αλλά αυτά όλα είναι ανοησίες που τυφλώνουν» (Καραλή Σ., 2017).

“γαλάζια”, μελαγχολική του περιόδο και τη “ροζ”, που χαρακτήριζε τα δύο προηγούμενα χρόνια του, στο Παρίσι (Καραλή Σ., 2017). Επιχειρώντας μια ανάλυση του πίνακα μπορούμε να πούμε ότι ο καλλιτέχνης έρχεται σε ρήξη με τη δυτική τέχνη, καθώς κεντρικό θέμα του έργου είναι πέντε πόρνες, σε έναν οίκο ανοχής της Αβινιόν⁴⁴. Η μνημειώδης σύνθεση των «Δεσποινίδων της Αβινιόν» αποτελεί αποφασιστικής σημασίας καμπή στην εξέλιξη του Πικάσο, αλλά και στην ιστορία της τέχνης γενικότερα. Η ρήξη με την παραδοσιακή ιλουζιονιστική Δυτική τέχνη είναι εδώ πραγματικά επαναστατική⁴⁵. Ο πίνακας παύει να συλλαμβάνεται σαν ένα «παράθυρο» στον ορατό κόσμο κι αντιμετωπίζεται σαν έργο ζωγραφικής, σαν ένα σύνολο από επινοημένες, επίπεδες ή σχεδόν επίπεδες φόρμες. Με τον τρόπο αυτό, ο Πικάσο έθεσε τις βάσεις για μια νέα αρχή.



Σε σχέση με τα ανωτέρω η Μπαλούτογλου Νάνσυ σε άρθρο της στο περιοδικό art.mag αναφέρει ότι «Με τις «Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν», ο Πικάσο επιδίωξε συνειδητά και προμελετημένα να ζωγραφίσει ένα ιδιαίτερα φιλόδοξο έργο, εν μέρει και ως απάντηση στην πρόκληση που είχε προκαλέσει από τη μία η προσπάθεια του Σεζάν να αναπλάσει την κλασική παράδοση με τις μνημειώδεις συνθέσεις του των τελευταίων χρόνων όπου κυριαρχεί η ανθρώπινη μορφή, από την άλλη στη «Χαρά της ζωής» του Ματίς. Ενάντια στους χαλαρού ρυθμούς, στη χαλαρή χωρικότητα, στην πλατιά μελωδική σύνθεση του έργου αυτού, ο Πικάσο επαναφέρει τη σφιχτή σε ένταση αρχιτεκτονική του έργου «Οι Λουόμενες» του Σεζάν. Αλλά τις ερμηνεύει με εξπρεσιονιστική σκληρότητα» (Μπαλούτογλου Ν., 2009).

Εξετάζοντας λεπτομερώς τον πίνακα χρειάζεται να αναφέρουμε ότι στην ουσία πρόκειται για ένα έργο με το οποίο ο Πικάσο ξεκίνησε την προσωπική του επανάσταση. Η νέγρικη τέχνη,

⁴⁴ Δεν είναι τυχαία άλλωστε τα λόγια του Ζωρζ Μπρακ προς τον Picasso, όταν αντίκρισε τον πίνακα: «Είναι σαν να μας δίνεις να φάμε στουπί και να πιούμε πετρέλαιο» (Καραλή Σ., 2017).

⁴⁵

που πρωτογνώρισε στον Derain και στον Matisse, τον απελευθέρωσε από τις εικαστικές συμβάσεις του παρελθόντος. Για τον καλλιτέχνη η ζωντάνια ενός πίνακα δεν ήταν η πιστή μίμηση της πραγματικότητας, αλλά η ανακατασκευή της, δίνοντας έμφαση στο ένστικτο και στις αρχέγονες παρορμήσεις. Υπάρχουν χαρακτηριστικά, όπως το ωοειδές πρόσωπο, με τις άδειες κόγχες, η μύτη που θυμίζει σφήνα, το σχεδόν ανύπαρκτο πιγούνι, το στόμα που παραπέμπουν στην Πρωτόγονη Τέχνη⁴⁶.

Αναλυτικότερα, τα πρόσωπα των γυναικών, που βρίσκονται δεξιά, θυμίζουν αφρικάνικες μάσκες, το πρόσωπο της όρθιας γυναίκας, έχει επιρροές από την Αιγυπτιακή τέχνη, ενώ τα πρόσωπα των άλλων δυο γυναικών θυμίζουν αρκετά μεσαιωνικές τοιχογραφίες της Καταλονίας. Ένα από τα αξιοσημείωτα στοιχεία του πίνακα είναι ότι ο θεατής ανακαλύπτει μια τέταρτη διάσταση, τον χρόνο. Αυτό οφείλεται στην προσπάθεια να συγκεραστούν μέσα στην ίδια εικόνα περισσότερες πλευρές της πραγματικότητας. Το αποτέλεσμα είναι ότι ο θεατής έχει την εντύπωση ότι βλέπει την ίδια στιγμή το αντικείμενο από πολλές διαφορετικές πλευρές (Πετρίδου Β., Ζιρώ Ο., 2015). Παρατηρώντας λεπτομερώς τον πίνακα διαπιστώνουμε ότι το σώμα των κοριτσιών αποτελείται από γεωμετρικές γραμμές, ενώ οι κοπέλες ξεχωρίζουν μεταξύ τους από μια λευκή ή σκοτεινή γραμμή. Η γεωμετρία αυτή, με τα ορθογώνια και τα τρίγωνα σχήματα, που αναπαριστούν τα μέρη του γυναικείου σώματος, δεν είναι επίπεδη.

Ο Picasso ζωγραφίζει τα σώματα των γυναικών μεγάλα, να γεμίζουν όλο το ζωγραφικό χώρο, τα μέρη τους σχεδιάζονται σαν γεωμετρικά σχήματα με λεπτή πινελιά και προμηνύουν τον κυβισμό στον οποίο θα οδηγήσουν. Σύμφωνα με τον Τζούλιο Κάρλο Αργκάν στο βιβλίο του *‘Η Μοντέρνα Τέχνη’*, «*Το εν λόγω έργο αυτό αποτελεί την πρώτη πράξη ρήξεως στην ιστορία της μοντέρνας τέχνης. Ο νεαρός ακόμη Picasso, γνωρίζει την τέχνη του Cezanne και με το έργο αυτό ξεπερνά την ποιητική των Φωβ, τη μεταϊστορική κλασικότητα και το μεσογειακό μύθο του Matisse. [...] Η τέχνη δεν είναι λυρική διαχυτικότητα, είναι πρόβλημα. [...] Στις Δεσποινίδες συμβαίνει μία εμφανής αλλαγή και ένας άλλος παράγοντας μπήκε στο παιχνίδι, το ενδιαφέρον του Picasso για τη νέγρική γλυπτική. [...] Δεν τον ενδιαφέρει το μοτίβο του εξωτικού, του άγριου, του απαίσιου, αλλά η πλαστική δομή που αποκλείει διάκριση μεταξύ φόρμας και χώρου. [...] Αντιλαμβάνεται ότι η αξία της νέγρικής τέχνης συνίσταται σε μία ενότητα, μίαν ακεραιότητα και μία τυπολογική απολυτότητα που η δυτική τέχνη αγνοεί. [...] Η νέγρική τέχνη, που συμπτκνώνει*

⁴⁶ Η Πρωτόγονη Τέχνη ενέπνευσε και τους εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες με μια γκροτέσκα έκφραση της ζωής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της γκροτέσκας οπτικής της τέχνης αποτελούν «Οι μάσκες» του Νόλντε. Σε αυτό το έργο διακρίνουμε αρκετά στοιχεία από την αφρικάνικη γλυπτική σε συνδυασμό με μια σειρά από έντονες αντιθέσεις τόσο στις γραμμές όσο και στις χρωματικές αποχρώσεις που στο σύνολο τους παρουσιάζουν μια παραμόρφωση. Με αυτόν τον τρόπο ο Νόλντε περνά το μήνυμα της παραμορφωμένης κοινωνίας του 20ου αιώνα.

όλο το χώρο στην πλαστική δομή της φόρμας είναι το ένα άκρο μίας διαλεκτικής σχέσης, ενός προβλήματος. Το άλλο άκρο είναι η ζωγραφική του Cezanne που επιλύει τις ιδιαίτερες μορφές στη δομή του χώρου" (Αργκάν Τζ. Κ., 2002).



Εικόνα 12: Πικάσο Πάμπλο, «Οι «Δεσποινίδες της Αβινιόν», 1907. (<http://www.artcoremagazine.gr>)

Έχοντας υπόψη ότι θεμέλιο της παρούσας έρευνας είναι η γυναίκα και ο τρόπος που απεικονίζεται η φύση της μέσα από την τέχνη, θα επιχειρήσουμε να κάνουμε μία κοινωνιολογική ανάλυση της πορνείας. Η ιερόδουλη από εκείνη την εποχή έως και σήμερα ανήκει σε ένα κομμάτι εργατικής τάξης με μια θέση υπακοής μπροστά στον απλό πελάτη. Έναν αιώνα πριν η ιερόδουλη ανήκε σε μια ανώτερη κοινωνική θέση, καθώς οι πελάτες της χάριζαν κοσμήματα, πλούσια δώρα και της παρείχαν και υπηρετικό προσωπικό. Θεωρούνταν μέλος της

λεγόμενης μπουρζουαζίας. Ουσιαστικά ο πίνακας δηλώνει στην πιο αγοραία και ακραία του μορφή την εμπορευματοποίηση της σεξουαλικότητας και την οικονομική ευχαρίστηση. Οικονομική ευχαρίστηση ενός πελάτη που πληρώνει για να ικανοποιήσει τις σεξουαλικές του επιθυμίες.

Ως μια προέκταση αυτού και με τα σημερινά δεδομένα του σεξ, αναρωτιόμαστε τι μπορεί να σημαίνει όντας ανεξάρτητη και αυτόνομη γυναίκα να σου συμπεριφέρονται σαν πόρνη; Ο Πικάσο με τις αλληγορικές φιγούρες των δεσποινίδων που παραπέμπουν σε κάτι ξένο (μοιάζουν με μιγάδες) προσπαθεί να δηλώσει τον φόβο του για τις γυναίκες και την εξάλειψη της ανδρικής ηγεμονίας και το άγχος των ανδρών. Σε αυτό το σημείο εισβάλλει και το ζήτημα της πορνείας (Αρβανιτίδου Α. Μ., 2015). Στην ουσία η οικονομικό – σεξουαλική ανταλλαγή που είναι βασικό χαρακτηριστικό της πορνείας, αποκλείει τις ιερόδουλες από το δικαίωμα της ελεύθερης επιλογής, καθώς επίσης και από τη δυνατότητα να δημιουργήσουν οικογένεια ή να απελευθερωθούν και να ζήσουν έναν αγνό έρωτα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι εκείνη την περίοδο οι ιερόδουλες και οι Αφρικανές θεωρούνταν εξίσου «βρώμικες», στοιχείο που ο Πικάσο προσθέτει στον πίνακα με ένα περίεργο τρόπο. Παίρνει την κλασική ομορφιά των μύθων, των στερεοτύπων και την ενσωματώνει στα περίεργα σώματα και αποκρουστικά πρόσωπα των γυναικών. Βλέπουμε γυναικεία σώματα με γνωστές πόζες, με φυσιολογικά ζωντανά ροζ χρώματα σε αντίθεση με τα μη φυσιολογικά πρόσωπα, με τις βίαιες πινελιές, τα περίεργα σκοτεινά μάτια που θυμίζουν δαίμονες (Καστρινάκη Π., 2014). Με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τις μάσκες στον πίνακά του για να ξορκίσει όλα αυτά που δεν καταλαβαίνει και για να διώξει το φόβο του για τα αφροδίσια νοσήματα που ήταν σε έξαρση εκείνη την περίοδο και ο ίδιος νόμιζε πως είχε κολλήσει. Συνεπώς, στον συγκεκριμένο πίνακα ο Πικάσο παρουσιάζει το εμπορευματοποιημένο σεξ, με τις ιερόδουλες του να εμφανίζονται απόμακρες και ελαφρώς βαριεστημένες, σαν να δηλώνουν με θράσος ότι αυτό που τους ενδιαφέρει είναι μόνο τα χρήματα.

2.5 Γυμνή γυναίκα με σηκωμένα χέρια (Πικάσο)

Η «Γυμνή γυναίκα με σηκωμένα χέρια» είναι κατά πάσα βεβαιότητα, η πρώτη ελαιογραφία που ο Πικάσο ολοκληρώνει μετά το αριστούργημά του «Οι δεσποινίδες της Αβινιόν». Τα δύο

έργα αποτελούν σημείο εκκίνησης μιας πολύ ευρύτερης περιπέτειας, του κυβισμού. Στον πίνακα διακρίνουμε τη σύνθεση των πολλαπλών και ετερόκλητων επιδράσεων του Πικάσο, με σκοπό μια εντελώς πρωτότυπη δημιουργία, απαλλαγμένη από οποιαδήποτε αναφορά στο παρελθόν.



Εικόνα 13: Πικάσο Πάμπλο, «Γυμνή γυναίκα με σηκωμένα χέρια», 1907. (<https://goulandris.gr>)

Σχετικά με το εν λόγω έργο αξίζει να σημειωθεί ότι η γονατιστή γυναίκα με τα ανασηκωμένα χέρια πίσω από το κεφάλι, η οποία είχε κάποτε θεωρηθεί ως χορεύτρια, το πρόσωπο που μοιάζει με μάσκα, τον αδρό υπαιγιμό του στόματος και την απουσία μαλλιών, δεν βρήκε εύκολα αγοραστή. Αντιθέτως μάλιστα πέρασε από τα χέρια αρκετών εμπόρων για κάμποσα χρόνια

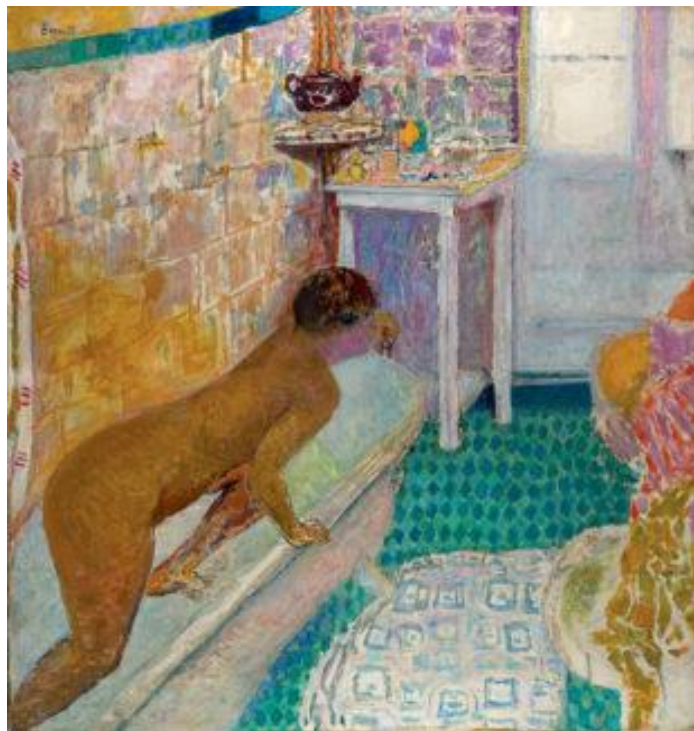
μέχρι να καταλήξει στα χέρια του μεγιστάνα της αυτοκινητοβιομηχανίας Κράισλερ (Αδαμοπούλου Μ., 2019).

Σχολιάζοντας τον πίνακα χρειάζεται να αναφέρουμε ότι τα χρώματα του χρησιμοποιήθηκαν είναι κυρίως σκούρα, με αποτέλεσμα να δημιουργούν μία επιθετική αίσθηση. Κυριαρχεί το κοκκινόμαυρο φόντο και μια σιλουέτα που μόνο ο θώρακάς της προσθέτει κάποια φωτεινή λάμψη. Η γαλάζια πτύχωση δεξιά αμβλύνει κάπως αυτή την εντύπωση, αλλά δεν μπορεί να αποκρύψει το γεγονός ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια εικόνα σπάνιας τραχύτητας (Μουσείο Γουλανδρή). Ακόμα και η γυναικεία σιλουέτα που ενώ έχει ανασηκωμένα τα χέρια πίσω από το κεφάλι δημιουργώντας την αίσθηση ότι κινείται, έχει στην ουσία απαθανατιστεί σε γονατιστή στάση, δίνοντας στο τελικό αποτέλεσμα μια αίσθηση αγριότητας. Το κεφάλι είναι εξίσου μεγάλο με το θώρακα, ο οποίος με τη σειρά του έχει το ίδιο μέγεθος με τις γάμπες. Το σώμα έχει σχεδιαστεί σαν μια σύγκρουση ανάμεσα σε καμπύλες, κοφτές διαγραμμίσεις του χώρου. Όσο για το πρόσωπο, το ωοειδές σχήμα του παραπέμπει σαφώς σε μάσκα, εντύπωση που επιτείνουν τα μάτια, εντελώς μαυρισμένα, που τα φαιδρύνουν ελάχιστα τα γκριζωπά περιγράμματα τα οποία, λόγω της παχιάς στρώσης χρώματος, γίνονται το κεντρικό σημείο του πίνακα. Η υπέρμετρα επιμήκη μύτη, η οποία συνοδεύεται δεξιά από μαύρες πυκνές γραμμές, η απουσία μαλλιών, καθώς και ο πολύ αδρός υπαινιγμός του στόματος τοποθετούν τη γυναικεία παρουσία του πίνακα σε θέση ειδώλου με οικουμενική σημασία.

Μελετώντας τον πίνακα χρειάζεται να τονίσουμε ότι η γυναίκα δεν μοιάζει να κρύβεται ή να αιφνιδιάζεται. Αντίθετα, διεκδικεί τη γυμνότητά της με δυναμισμό, που παραπέμπει σε ορισμένη αρρενωπότητα. Όπως αναφέρεται στην ιστοσελίδα του Μουσείου Γουλανδρή που φιλοξενεί τον πίνακα, η γυναίκα είναι *«Μόνη, χωρίς άλλα εξωτερικά στοιχεία να αποσπών το βλέμμα του θεατή, μοιάζει να επιτίθεται στα ίδια τα θεμέλια του θηλυκού ιδεώδους. Όσο κι αν έχει ανυψωθεί σε είδωλο, δεν παύει να δείχνει απειλητική, τρομακτική. Έχει χάσει την εύθραυστη ουσία της και δεν διστάζει να κοιτά ίσια στα μάτια όποιον τολμά να σταθεί απέναντί της»* (Μουσείο Γουλανδρή). Η στάση της μπορούμε να πούμε ότι είναι προκλητική και ατίθαση και με αυτόν τον τρόπο μοιάζει να διεκδικεί την ελευθερία της και τη θέση της σε μία καινούρια πραγματικότητα που την καθιστά αυτόνομη και ανεξάρτητη, αδιαφορώντας για το αν είναι όμορφη ή όχι.

2.6 Βγαίνοντας από την μπανιέρα

Το θέμα της γυναίκας που πλένεται κατέχει σημαντική θέση στο έργο του Bonnard. Συνδέεται στενά με το πρόσωπο της Marthe de Méligny, συντρόφου του Bonnard από το 1893 και συζύγου του από το 1925. Ο ζωγράφος γοητεύεται τόσο πολύ από το γυμνό σώμα της, ώστε το φωτογραφίζει σε πολλές ευκαιρίες και το ζωγραφίζει ακούραστα. Αρχικά τη ζωγραφίζει ενώ πλένεται μέσα σε ένα μαστέλο, αγαπημένο θέμα του Edgar Degas. Τον απασχολούν κυρίως οι διάφορες θέσεις που πρέπει να παίρνει το μοντέλο για να πλυθεί, ενώ ασχολείται πολύ λίγο με το πρόσωπο και τις γύρω λεπτομέρειες. Αργότερα το μαστέλο δίνει τη θέση του σε μια μπανιέρα. Η Marthe, μάλλον λόγω αναπνευστικής ευπάθειας, περνά πολλές ώρες μέσα στο λουτρό, βυθισμένη στο νερό. Εκείνος ο προσωπικός χώρος κινεί το ενδιαφέρον του Bonnard, που στο εξής απεικονίζει με λεπτομέρειες τη διακόσμηση και την επίπλωσή του. Το παράθυρο του δίνει την ευκαιρία να αναλύει τις παραλλαγές του φωτός επάνω στα πλακάκια και το λινόλεουμ. Το βάθος της μπανιέρας τού επιτρέπει να επικεντρώνεται στο βυθισμένο στο νερό σώμα και να αναλύει σχολαστικά πώς η διάθλαση του φωτός τροποποιεί την όψη του δέρματος. Κάποιες φορές της δίνει την όψη ενός παλλόμενου, αισθησιακού σώματος, που η ομορφιά του διεγείρει τον πόθο. Άλλοτε πάλι, την περιγράφει μελανή και άκαμπτη σαν πτώμα (Μουσείο Γουλανδρή).



Εικόνα 14: Μπονάρ Πιερ, «Βγαίνοντας από την μπανιέρα», 1926-1930. (<https://goulandris.gr>)

Κάνοντας μια ανάλυση του έργου, μπορούμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται για έναν ακόμη πίνακα που ουσιαστικά απεικονίζει την εμμονή του καλλιτέχνη προς τη σύζυγό του. Άλλωστε είναι ευρέως γνωστό ότι ο Μπονάρ δε σταματούσε να φωτογραφίζει και να ζωγραφίζει το γυμνό σώμα της γυναίκας του. Κι αν στην αρχή την ακολουθούσε στην κρεβατοκάμαρά τους για να της κλέψει την κατάλληλη πόζα, αργότερα επέλεξε να την απεικονίζει την ώρα που πλενόταν στο μαστέλο (Αδαμοπούλου Μ., 2019). Χρειάζεται εντούτοις να τονίσουμε ότι ο λόγος που ο ζωγράφος την παρουσιάζει στο συγκεκριμένο έργο στην μπανιέρα δεν συνδέεται με τον αισθησιασμό. Αντιθέτως, συνδέεται με προβλήματα υγείας της Μαρτ, καθώς η ίδια είχε πιθανότατα περάσει φυματιώδη λαρυγγίτιδα, η οποία της δημιούργησε αναπνευστική ευπάθεια. Αυτός ήταν και ο λόγος που αναγκαζόταν να περνά πολλές ώρες στο λουτρό βυθισμένη στο νερό. Άλλωστε, μία από τις ελάχιστες πολυτέλειες που διέθετε το σπίτι του ζεύγους στο Κανέ, γνωστό ως Αλσύλλιο, ήταν η μπανιέρα.

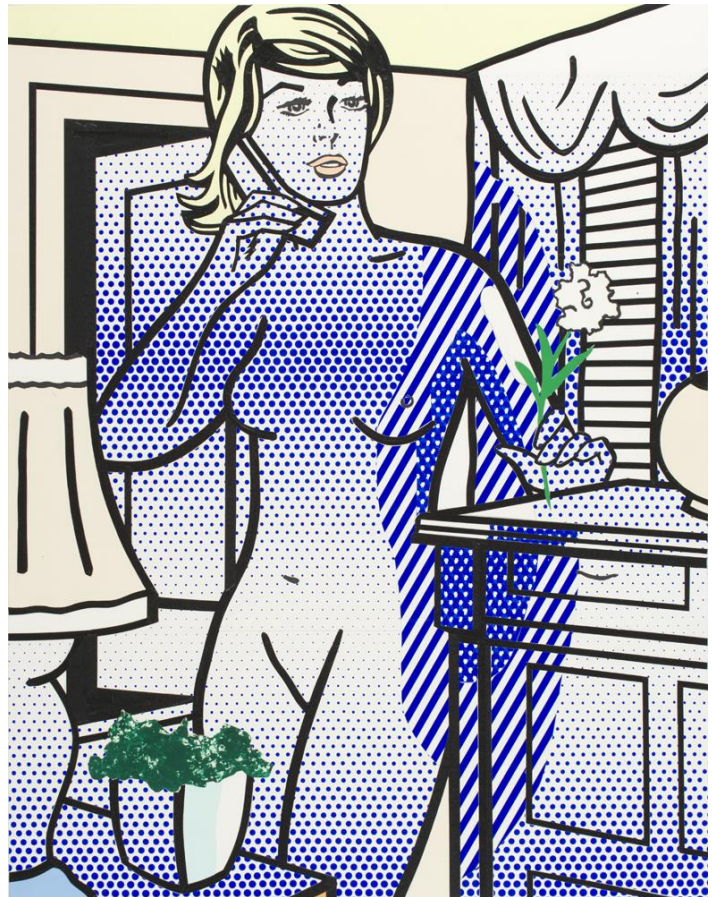
Συχνά, στους πίνακες όπου η Μαρτ απαθανατίζεται στο λουτρό της, μας προσφέρει την εικόνα ενός σώματος ακίνητου, αφημένου στη χαλάρωση της ευχάριστης στιγμής. Σε σπάνιες περιπτώσεις, όπως στο παρόν έργο, ξαφνικά ζωντανεύει, δείχνοντας αφάνταστη ευλυγισία και ενεργητικότητα. Κριτικοί και ιστορικοί τέχνης συμπίπτουν στην έκπληξή τους για το υπερβολικά επίμηκες γυναικείο σώμα που μοιάζει να ισορροπεί στην ολισθηρή επιφάνεια της μπανιέρας. Την αίσθηση κυματισμού ενισχύει το γεγονός ότι οι αρμοί στα πλακάκια και το χείλος της μπανιέρας ακολουθούν γραμμές παράλληλες προς τη Μαρτ, το κεφάλι της οποίας βρίσκεται ακριβώς στο κέντρο του πίνακα. Κατ' αυτό τον τρόπο, ανυψώνεται σε ένα μυστηριώδες είδωλο που, παρά την κεντρική θέση του στη σύνθεση, μοιάζει έτοιμο να δραπετεύσει από το παράθυρο. Το πρόσωπο, καλυμμένο με μοβ τόνους, παραμένει αιγισματικό, αγνώριστο.

Όπως αναφέρεται ενδεικτικά στην ιστοσελίδα του Μουσείου Γουλανδρή, «Η εναλλαγή ανάμεσα σε ρεαλιστικές ζώνες, ζωγραφισμένες με ακρίβεια –το λινόλεουμ, το χαλάκι του μπάνιου, τα πλακάκια, η τσαγιέρα, το τραπέζι– και επιφάνειες σκιαγραφημένες –τα υφάσματα επάνω στην καρέκλα, η αριστερή γάμπα, το πρόσωπο, το παράθυρο– μόνο δυσάρεστη δεν είναι. Η αριστοτεχνική επεξεργασία του χρώματος ενοποιεί το σύνολο και κάνει απολύτως λογική την περίπλοκη και εξεζητημένη προοπτική. Ο θεατής βυθίζεται στη σκηνή σε τέτοιο σημείο ώστε όταν ξαναβγαίνει από αυτή αισθάνεται σαν ηδονοβλεψίας σχεδόν, που έχει δει περισσότερα από όσα θα ήθελε ο ίδιος να δει» (Μουσείο Γουλανδρή). Σχολιάζοντας το αποτέλεσμα μπορούμε να πούμε ότι ο τρόπος με τον οποίο ο Μπονάρ χρησιμοποιεί τα χρώματα χαρίζει στην σύνθεση μια αίσθηση ηρεμίας και αρμονίας.

Εν κατακλείδι, αυτό που χρειάζεται να υπογραμμίσουμε για τον Μπονάρ είναι ότι ζωγραφίζει κυρίως από μνήμης, με βάση βέβαια πραγματικές εικόνες, τις οποίες επιχειρεί να αναπαραγάγει σύμφωνα με την οπτική εντύπωση που αποτυπώθηκε στη φαντασία του⁴⁷ (Θεοδωροπούλου Β., 2006). Εντούτοις, η διαφορά του από τους άλλους ζωγράφους και κυρίως από τους ιμπρεσιονιστές είναι ότι δεν ζωγραφίζει την επίδραση που έχει το φως στα τοπία ή τα αντικείμενα, αλλά αυτό που βλέπει με την φαντασία του, ένα είδος προσωπικής ονειροπόλησης.

2.7 Γυμνό με λευκό λουλούδι, κολλάζ για το «Γυμνό με κίτρινο λουλούδι»

Το «Γυμνό με λευκό λουλούδι» αποτελεί προπαρασκευαστικό κολλάζ της ελαιογραφίας «Γυμνό με κίτρινο λουλούδι». Ανήκει στη σειρά των Γυμνών που ο Lichtenstein φιλοτέχνησε από το 1993 μέχρι το θάνατό του. Τα *Γυμνά* είχαν κάνει επίσης την εμφάνισή τους στη δεκαετία του 1960. Πηγή έμπνευσης τα περιοδικά αισθηματικού περιεχομένου της εκδοτικής εταιρείας DC Comics, τα οποία απευθύνονταν σε ένα εφηβικό, θηλυκό κυρίως, κοινό. Η αφηγηματική ρηχότητα αυτών των κόμικς δεν ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη. Η έλξη που του ασκούν είναι καθαρά αισθητικής φύσεως.



Εικόνα 15: Λίχτενσταϊν Ρόι, «Γυμνό με λευκό λουλούδι», 1994. (<https://goulandris.gr>)

⁴⁷ Ο Πικάσο (1881-1973), εκπρόσωπος μιας εντελώς διαφορετικής άποψης για τη ζωγραφική, που θα γεννήσει τον κυβισμό, είχε κατακρίνει με έμφαση αυτή τη στάση, που για κείνον προϋποθέτει μια «παθητική» υποταγή του καλλιτέχνη στα μηνύματα της φύσης. Για τον Πικάσο, ο ζωγράφος πρέπει να επιλέγει το χρώμα και να συνθέτει τον πίνακα κατά βούληση κι όχι να ακολουθεί την «ευαισθησία» του, δουλεύοντας τις μορφές και δημιουργώντας αντιθέσεις (Θεοδωροπούλου Β., 2006).

Η εικαστική τεχνική του Lichtenstein ήταν πάντα αντικείμενο σχολαστικής επεξεργασίας και απαιτούσε πολλά στάδια. Στην περίπτωση του κολάζ, ως σταδίου της δημιουργικής διαδικασίας, πρώτα χαράζει με μολύβι τα περιγράμματα και στη συνέχεια τα τονίζει με μαύρη αυτοκόλλητη ταινία, τελειοποιώντας τις καμπύλες και δίνοντάς τους πιο ρευστή όψη. Γεμίζει την υπόλοιπη σύνθεση με μικρότερα ή μεγαλύτερα κομμάτια χαρτί ζωγραφισμένο ή τυπωμένο από πριν, προσπαθώντας με αυτό τον τρόπο να αναπαραγάγει τη χρωματική γκάμα που ήδη έχει φανταστεί με το μολύβι. Στο «Γυμνό με λευκό λουλούδι», η πιο έντονα γαλαζωπή επιφάνεια, που βρίσκεται επάνω σε μια νησίδα οριοθετημένη από χοντρές διαγώνιες γραμμές στο επίπεδο αριστερά του μοντέλου, είναι στην πραγματικότητα μια εις διπλούν εφαρμογή κουκκίδων Benday με στένσιλ. Τα μάτια, τα χείλη και το λουλούδι επιτρέπουν να φανεί το χαρτί που υπάρχει από κάτω και η χειρωνακτική πλευρά της δουλειάς του ζωγράφου (Μουσείο Γουλανδρή).

Από την αρχική εικόνα του κόμικ που ενέπνευσε το έργο ελάχιστα πράγματα μένουν. Τα μπαλόνια διαλόγου εξαφανίζονται, ο χώρος είναι ένα πολυτελές εσωτερικό, η κόμμωση της νεαρής γυναίκας δεν είναι στυλιζαρισμένη, το παλιό τηλέφωνο με καντράν έχει αντικατασταθεί από ένα κινητό και το καλώδιο στο αριστερό χέρι από ένα λουλούδι, πράγμα που κάνει τη σύνθεση ακόμη λιγότερο ρεαλιστική. Ο καλλιτέχνης με το εν λόγω έργο επιδιώκει να τονίσει τη σεξουαλικότητα της γυναικείας φιγούρας, η οποία στην αφετηρία της διέθετε ένα γλυκανάλατο αισθησιασμό. Συνεπώς, παρουσιάζεται στο κοινό ένα έργο στο οποίο η γυναίκα έχει ένα νέο πρόσωπο θηλυκότητας, φαίνεται περισσότερο ανεξάρτητη και χειραφετημένη, σίγουρη για τον εαυτό της και το βασικότερο απαλλαγμένη από την αρσενική παρουσία.

Σχολιάζοντας τον πίνακα μπορούμε να πούμε ότι ο καλλιτέχνης δεν έχει ως βασικό κίνητρο να αναδείξει το γυμνό σώμα μιας γυναίκας. Ο στόχος του είναι πολύ βαθύτερος. Προσπαθεί να ανατρέψει διάφορα στερεότυπα που σχετίζονται με τη γυναικεία φύση και σεξουαλικότητα. Η γυναίκα στον πίνακα στέκεται αγέρωχα χωρίς ίχνος ντροπής ή συστολής. Αυτή η σιγουριά και η αυτοπεποίθηση που αποπνέει σχετίζεται άμεσα με τη νέα πραγματικότητα. Μία πραγματικότητα που θέλει τη σύγχρονη γυναίκα δυναμική, αυτόνομη και έτοιμη να διεκδικήσει όλα όσα θέλει.

3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κεντρικός άξονας της παρούσας εργασίας είναι η φύση της γυναίκας και ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνεται μέσα από την τέχνη. Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας εξετάσαμε διάφορα σημαντικά καλλιτεχνικά ρεύματα και αναλύσαμε έργα σταθμούς της τέχνης του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα. Επισημάναμε ότι η τέχνη λειτουργεί με τρόπο εξωραϊστικό, μεταμορφωτικό ή ακόμα και παραμορφωτικό όσον αφορά τη γυναικεία φύση, ανάλογα με τις εποχές, τις μόδες, τις ιδεολογίες, το κοινωνικό στάτους.

Ανάλογα με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της κάθε εποχής, οι καλλιτέχνες αντιμετώπισαν τη γυναίκα ως μούσα, παρθένα, μάγισσα, νοικοκυρά ή ακόμα και θεά. Με αυτόν τον τρόπο η γυναικεία φύση και η αναπαράστασή της αποτέλεσε ένα από τα πιο κλασσικά και αγαπημένα θέματα στη ζωγραφική μέσα στους αιώνες. Όλες αυτές οι γυναίκες, αποτελούν στην ουσία δημιούργημα που προκύπτει από την αισθητική της εποχής τους και το όραμα του εκάστοτε καλλιτέχνη. Άλλες φορές έχουν βλέμμα ντροπαλό και γεμάτο συστολή, άλλες φορές άμεσο και προκλητικό, άλλοτε εμφανίζονται όμορφες με τη συμβατική έννοια του όρου και άλλοτε ενάντια στους κανόνες της κλασσικής ομορφιάς παρουσιάζονται με επιμηκυσμένους λαιμούς και αλλοιωμένα χαρακτηριστικά. Ένα από τα βασικά συμπεράσματα της έρευνάς μας, είναι ότι μέσα από την τέχνη καταδεικνύονται και οι αλλαγές της κάθε εποχής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι καλλιτέχνες αναλαμβάνουν να αναδείξουν μέσα από τους πίνακες τους όλες αυτές τις αλλαγές, οι οποίες σχετίζονται άμεσα με το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία. Άλλωστε, για πολλούς καλλιτέχνες η γυναίκα αποτελούσε ένα είδος αρχετύπου με το οποίο εξέφραζαν, όχι μόνο την κοσμοαντίληψη τους, αλλά και την καλλιτεχνική τους υπόσταση.

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά όλων των καλλιτεχνικών ρευμάτων, όλων των εποχών, είναι ότι εκφράστηκαν μέσα από την γυναικεία μορφή. Και στο σημείο αυτό χρειάζεται να αναφέρουμε το εξής παράδοξο: στην Ιστορία της Τέχνης υπάρχει ένα τεράστιο κενό που σχετίζεται με την ύπαρξη ελάχιστων γυναικών που να έχουν το ρόλο του δημιουργού. Στην πράξη το γεγονός αυτό σημαίνει ότι υπάρχει ένα βαθύτερο γυναικείο πρόβλημα που συνδέεται άμεσα με ζητήματα πολιτικής, κοινωνικής και πολιτιστικής ανισότητας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κωτίδης Α. στο άρθρο του “ Εικόνα και Αυτο-εικόνα της γυναίκας στην τέχνη του 20ου αι ”, *«Μια ερμηνευτική προσέγγιση του θέματος της γυναίκας στην τέχνη είναι μονομερής αν δει κανείς τη γυναίκα μόνο ως θέμα της τέχνης και όχι συνάμα ως δημιουργό. Κάθε έργο με θέμα τη γυναίκα είναι φορτισμένο στο εκφραστικό του μέρος από τις πολιτισμικές εντάσεις*

ανάμεσα στα δύο φύλα και η φόρτιση αυτή κατά κανόνα επηρεάζει και τη φυσιογνωμία του. Ειδικά όταν ο καλλιτέχνης είναι γυναίκα, το υποκείμενο (δημιουργός) και το αντικείμενο (θέμα) της καλλιτεχνικής δράσης ταυτίζονται, καθώς στο νοητικό υπόβαθρο της δημιουργού η υποκείμενη (και έσχατη) έννοια είναι ο άνθρωπος στη γυναικεία του υπόσταση. Γι' αυτό κάθε απόπειρα να διαχωρίσει κανείς την εξέταση του θέματος της γυναίκας στην τέχνη από το ρόλο της και ως δημιουργού δεν εξασφαλίζει την εγκυρότητα των συμπερασμάτων που υποτίθεται ότι υπόσχονται οι επιστημονικές προσεγγίσεις. Δεν είναι χωρίς σημασία το ότι για την ιστορία της τέχνης η μελέτη της γυναικείας καλλιτεχνικής δημιουργίας προέκυψε μόνο ως επιγέννημα των κοινωνικών συγκρούσεων που προκάλεσε η έξαρση του γυναικείου ζητήματος» (Κωτίδης Α., 2001-2002).

Είναι ενδεικτικό ότι με την άφιξη του φεμινιστικού κινήματος επήλθαν σημαντικές αλλαγές όσον αφορά την κοινωνική καταπίεση και την εκμετάλλευση των γυναικών. Η διεκδίκηση ατομικών δικαιωμάτων διαφόρων ομάδων όπως παιδιά και γονείς, μαθητές και καθηγητές, έγχρωμοι και λευκοί, καθώς και γυναίκες και άνδρες, έδωσε χώρο να αναπτυχθούν διάφορα κινήματα, ένα εκ των οποίων ήταν και το φεμινιστικό. Πλέον διεκδικείται δυναμικά η ισότιμη συμμετοχή της γυναίκας στην κοινωνική, πολιτική και πολιτισμική ζωή. Φυσικά, όλες οι ανωτέρω εξελίξεις είχαν άμεσο αντίκτυπο και στον τρόπο με τον οποίο άρχισε να αντιμετωπίζει τη γυναίκα και η τέχνη. Διεκδικείται συνεπώς και μέσα από την τέχνη μία εικόνα της γυναίκας, η οποία δεν συνδέεται με τις απαιτήσεις ενός ανδροκρατούμενου κόσμου, ούτε σχετίζεται με τις προσδοκίες των ανδρών.

Κλείνοντας το κεφάλαιο αυτό χρειάζεται να αναφέρουμε ότι η τέχνη αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα και πιο κεντρικά χαρακτηριστικά του ανθρωπίνου πολιτισμού. Καλλιτεχνικές δημιουργίες βρίσκουμε σε όλα τα πλάτη και τα μήκη της Γης, σε κάθε περίοδο της ιστορίας, από όλων των ειδών τους πολιτισμούς. Αντίστοιχα, οι γυναίκες συνιστούν περίπου τον μισό ανθρωπινό πληθυσμό. Ωστόσο, ακόμα και σήμερα υπάρχουν κοινωνίες που αντιμετωπίζουν τις γυναίκες ως κατώτερα όντα. Ταυτόχρονα, η τέχνη είναι ένας καθρέφτης που αντικατοπτρίζει τις αξίες και τις αρχές, τα ήθη και τα έθιμα του πολιτισμού που την παράγει και έτσι μέσα από την απεικόνιση της γυναίκας στην τέχνη μπορούμε να δούμε πώς οι άνθρωποι έχουν αντιμετωπίσει την θηλυκότητα και τη γυναικεία μορφή μέσα στον χρόνο. Ως μητέρα και δημιουργός, ως αντικείμενο του αντρικού σεξουαλικού πόθου και ως αυτόνομο ανθρώπινο όν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

* Baxandall M. (1988). «*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*». Oxford: Oxford University Press, σελ. 29-57. Online στο https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/438207/mod_page/content/5/Baxandall-period%20eye.pdf (τελευταία πρόσβαση 03 Οκτωβρίου 2020).

* Pykett L. (1996). «*Reading Fin de Siècle Fictions*». London: Routledge

Μεταφρασμένη βιβλιογραφία

* Αργκάν Τζ. Κ. (2002). «*Η Μοντέρνα Τέχνη*». Μτφ. Παπαδημήτρη Λ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

* Μπάρνς Ε. (2006). «*Ευρωπαϊκή Ιστορία. Ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεότεροι Χρόνοι*». Μτφ. Τάσος Δαρβέρης, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

* Τίνσταλ, Κ., Μποτσόλα, Α. (1984). «*Φουτουρισμός*». Αθήνα: Υποδομή.

* Gombrich, E. H. (1998). «*Το Χρονικό της Τέχνης*». Μτφ. Λίνα Κάσδαγλη. Αθήνα: ΜΙΕΤ

Ελληνική βιβλιογραφία

* Εμμανουήλ Μ., Πετρίδου Β., Τουρνικιώτης Π. (2008). «*Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη, Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον 18ο ως τον 20ο αιώνα*». Τόμος Β. Πάτρα: ΕΑΠ.

* Ζιρώ Ο., Μερτζάνη Ε., Πετρίδου Β. (2002). «*Ιστορία της Τέχνης για την Γ' Λυκείου*». Αθήνα: ΟΕΔΒ. Online στο http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/pdf/8547/3992/22-0135-02_Istoria-tis-Technis-G-Lykeiou-Epilogis-Vivlio-Mathiti/ (τελευταία πρόσβαση 01 Νοεμβρίου 2020).

* Ιστορία Γ' Γυμνασίου. «*Ενότητα 13 - Κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις της βιομηχανικής επανάστασης*». Αθήνα: Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος». Online στο http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/5204/Istoria-G-Gymnasiou_html-empl/index3_13.html (τελευταία πρόσβαση 10 Οκτωβρίου 2020).

* Ιστορία Γ' Γυμνασίου. «*Ενότητα 25 - Τέχνες και Γράμματα στον κόσμο τον 19ο αιώνα*». Αθήνα: Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος». Online στο http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/5204/Istoria-G-Gymnasiou_html-empl/index.html (τελευταία πρόσβαση 08 Οκτωβρίου 2020).

* Μάλαμα Α. (2008). «*Ιστορία της Τέχνης*». Αθήνα: Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων. Online στο <https://www.openbook.gr/istoria-tis-texnis/> (τελευταία πρόσβαση 15 Οκτωβρίου 2020).

* Πετρίδου Β., Ζιρώ Ό. (2015). «*Τέχνες και αρχιτεκτονική από την αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα*». Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Κεφ. 3^ο Νεοκλασικισμός. Online στο https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/3544/1/02_chapter_03.pdf (τελευταία πρόσβαση 25 Οκτωβρίου 2020).

* Χαραλαμπίδης Α. (1990). «*Η Τέχνη του 20ου αιώνα*». Τόμος Ι 1880-1920. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σελ.80.

Διαδίκτυο

* Αδαμοπούλου Μ. (2019). «*Οι 'Σταρ' του διπλανού μουσείου*». Τα Νέα. Online στο <https://www.tanea.gr/print/2019/09/28/lifearts/oi-star-lftou-diplanou-mouseiou/> (τελευταία πρόσβαση 21 Ιανουαρίου 2021).

* Αμπάβη Α. (2011). «*Η Σχολή του Μονάχου*». Online στο <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/270-i-sxoli-you-monaxou> (τελευταία πρόσβαση 01 Φεβρουαρίου 2021).

* Αρβανιτίδου Α. Μ. (2015). «*Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν και η τρομοκρατία του αιδείου*». Online στο <http://www.artcoremagazine.gr/eikastika/beaux-arts/oi-despoinides-tis-abinion-kai-i-tromokratia-tou-aidiou> (τελευταία πρόσβαση 20 Ιανουαρίου 2021).

* Γιαλκέτσης Θ. (2017). «*Απόπειρες ιστορικής ερμηνείας*». Η Εφημερίδα των Συντακτών. Online στο https://www.efsyn.gr/themata/idees-palies-kai-nees/98039_apopeires-istorikis-ermineias (τελευταία πρόσβαση 09 Οκτωβρίου 2020).

* Γιαννόπουλος Κ. (2020). «*Τέσσερα βλέμματα πάνω στον Σεζάν*». Online στο <https://diastixo.gr/arthra/14766-tessera-vlemmata> (τελευταία πρόσβαση 16 Ιανουαρίου 2021).

* Δημητρίου Α. (2019). «*Η Ιστορία Πίσω από τον Πίνακα: Όπλο του Αντι Γουόρχολ*». Online στο <https://www.culturenow.gr/h-istoria-piso-apo-ton-pinaka-oplo-toy-anti-goyorxol/> (τελευταία πρόσβαση 20 Δεκεμβρίου 2020).

* Ελευθεροτυπία (2009). «*Ντεγκά στην Αθήνα, έστω και... τρίτο χέρι*». Online στο <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=106181> (τελευταία πρόσβαση 10 Ιανουαρίου 2021).

* Θεοδοροπούλου Β. (2006). «*Ζωγραφική με όνειρο και χρώμα*». Online στο <https://www.kathimerini.gr/culture/244200/zografiki-me-oneiro-kai-chroma/> (τελευταία πρόσβαση 24 Ιανουαρίου 2021).

* Ιστορία της Τέχνης Β' Λυκείου. «*Σεζάν - Λουόμενες ανάλυση - Θέματα Τέχνης Β' Λυκείου*». Online στο <http://eikam.schools.ac.cy/index.php/el/yliko-themata-technis/themata-technis-ypost-yliko-b-lyk> (τελευταία πρόσβαση 18 Ιανουαρίου 2021).

- * Ιωαννάτου Μ. (2020). «*Η γυναίκα μέσα από 10+1 πίνακες διάσημων ζωγράφων*». Online στο <https://www.infowoman.gr/i-gynaika-mesa-apo-101-pinakes-diasimon-zografon/> (τελευταία πρόσβαση 19 Δεκεμβρίου 2020).
- * Καβατζικλής Δ. (2018). «*Η Ιστορία του Κινήματος των Σουφραζετών – Των Σημαντικότερων Γυναικών του 20ου Αιώνα*». Online στο <https://mikropragmata.lifo.gr/aksechasta/i-istoria-tou-kinimatos-ton-soufrazeton-ton-simantikoteron-gynaikon-tou-20ou-aiona/> (τελευταία πρόσβαση 12 Οκτωβρίου 2020).
- * Καρακούρτη – Ορφανοπούλου Λ. (2019). «*Γυναικείες εικόνες με την αύρα του Ιμπρεσιονισμού*». Online στο <https://thf.gr/el/quot-gynaikieies-eikones-me-tin-ayra-toy-impresionismoy-quot-tis-lamprinis-karakoyrti-orfanopoyloy/> (τελευταία πρόσβαση 10 Οκτωβρίου 2020).
- * Καραλή Σ. (2017). «*Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν και η επανάσταση της 4ης διάστασης*». Online στο <https://www.postmodern.gr/i-despinides-tis-avinion-ke-i-epanastasi-tis-4is-diastasis/> (τελευταία πρόσβαση 20 Ιανουαρίου 2021).
- * Καστρινάκη Π. (2014). «*Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν, Η αφετηρία της Μοντέρνας Τέχνης*». Online στο <https://artic.gr/oi-despinides-tis-avinion/> (τελευταία πρόσβαση 20 Ιανουαρίου 2021).
- * Κουτσομάλλης Κ. (2008). «*Paul Cézanne*». Το Βήμα. Online στο <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/paul-c-eacute-zanne/?fbclid=IwAR18xAYh0KnHObm55vFlwLQ85-LgvLF5UEtERhmEA4aCPidhSbKeIhm-0> (τελευταία πρόσβαση 15 Ιανουαρίου 2021).
- * Κωστοπούλου Χ. «*Εξπρεσιονιστές πριν τον Εξπρεσιονισμό*». Online στο <https://sites.google.com/site/harakostopoulou79/home/erga/keimena/prodromoi-expresionismou> (τελευταία πρόσβαση 16 Δεκεμβρίου 2020).
- * Κωτίδης Αντώνης «*Εικόνα και Αυτο-εικόνα της γυναίκας στην τέχνη του 20ου αι.*» Εγνατία, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Τεύχος Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 6, Θεσσαλονίκη 2001-02. Online στο https://www.hist.auth.gr/old_hist/sites/default/files/03_meletes_Kotidis.PDF (τελευταία πρόσβαση 09 Φεβρουαρίου 2021).
- * Μηνιουδάκη Κ. (2020). «*Οι φεμινίστριες την καταδίκασαν ως σεξιστική*». Online στο <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=194815> (τελευταία πρόσβαση 20 Δεκεμβρίου 2020).
- * Μουσείο Γουλανδρή. «*Βγαίνοντας από την μπανιέρα*». Online στο <https://goulandris.gr/el/artwork/bonnard-pierre-getting-out-of-the-bath> (τελευταία πρόσβαση 22 Ιανουαρίου 2021).
- * Μουσείο Γουλανδρή. «*Γυμνή γυναίκα με σηκωμένα χέρια*». Online στο <https://goulandris.gr/el/artwork/picasso-pablo-nude-woman-with-raised-arms> (τελευταία πρόσβαση 21 Ιανουαρίου 2021).

- * Μπαλούτογλου Ν. (2009). «Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν». Online στο <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/630-picasso> (τελευταία πρόσβαση 20 Ιανουαρίου 2021).
- * Μπάρκα Φ. (2010). «Η χαμένη τιμή των γυναικών της ποπ art». Η Ελευθεροτυπία. Online στο <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=194813> (τελευταία πρόσβαση 20 Δεκεμβρίου 2020).
- * Μποζώνη Α. (2014). «Ο Ντεγκά και η μικρή χορεύτριά του». Online στο <https://www.lifo.gr/team/arts/52262> (τελευταία πρόσβαση 05 Ιανουαρίου 2021).
- * Μποϊλέ Μ. (2010). «Συμβολισμός». Online στο <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/1973-symbolism> (τελευταία πρόσβαση 30 Νοεμβρίου 2020).
- * Ξυγκάκη Σ. (2019). «Φουτουρισμός και φεμινισμός: μια ασύμβατη σχέση;» Online στο <https://www.epohi.gr/article/24962/%CF%86%CE%BF%CF%85%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%86%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%B1%CF%83%CF%8D%CE%BC> (τελευταία πρόσβαση 20 Δεκεμβρίου 2020).
- * Ρόκου Χ. – Β. (2019). «Η θέση της γυναίκας: Από την ιστορία στη λογοτεχνία». Online στο <https://www.maxmag.gr/politismos/istoria/i-thesi-tis-gynaikas/> (τελευταία πρόσβαση 28 Οκτωβρίου 2020).
- * Ρούμπεκα Κ. (2009). «Κυβισμός». Online στο <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/886-cubism> (τελευταία πρόσβαση 19 Δεκεμβρίου 2020).
- * Ρουμπέκα Κ. (2010). «Εξπρεσιονισμός» Online στο <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/1099-expressionism> (τελευταία πρόσβαση 18 Δεκεμβρίου 2020).
- * Ρουμπέκα Κ. (2016). «Πωλ Σεζάν». Online στο <http://www.artmag.gr/art-history/artists-faces/item/7715-paul-cezanne> (τελευταία πρόσβαση 14 Ιανουαρίου 2021).
- * Ρούσκα Β. (2016). «Gustav Klimt, Αδάμ και Εύα (1917-18)». Online στο <https://cityculture.gr/gustav-klimt-adam-ke-eva-1917-18/> (τελευταία πρόσβαση 01 Δεκεμβρίου 2020).
- * Σουφλή Ε. (2016). «Η Γυναίκα στην Τέχνη: Ένα αφιέρωμα στις γυναίκες δημιουργούς που “χάθηκαν” στα βιβλία της Ιστορίας της Τέχνης». Online στο <http://www.artharbour.gr/politismos/eikastika/i-gynaika-stin-texni-ena-afierwma-stin-texni-eliza-soufli/> (τελευταία πρόσβαση 01 Οκτωβρίου 2020).
- * Σπίνου Π. «Η Γυναίκα στον Ιμπρεσιονισμό». Online στο <https://impresionismos.wordpress.com/%ce%b7-%ce%b3%cf%85%ce%bd%ce%b1%ce%af%ce%ba%ce%b1-%cf%83%cf%84%ce%bf%ce%bd-%ce%b9%ce%bc%cf%80%cf%81%ce%b5%cf%83%ce%b9%ce%bf%ce%bd%ce%b9%cf%83%ce%bc%cf%8c/> (τελευταία πρόσβαση 28 Νοεμβρίου 2020).

- * Στειακάκης Β. (2013). «*Το θέμα της «Σαλώμης» στο κίνημα του Ευρωπαϊκού Συμβολισμού*». Online στο <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/4504-to-thema-ths-salwmhs-sto-kinhma-tou-eurwpaikou-symbolismou> (τελευταία πρόσβαση 01 Νοεμβρίου 2020).
- * Τουλάτου Ι. (2011). «*Πόρνες οι μπαλαρίνες του Ντεγκά*». Το Βήμα. Online στο <https://www.tovima.gr/2011/09/11/culture/pornes-oi-mpalarines-toy-ntegka/> (τελευταία πρόσβαση 12 Ιανουαρίου 2021).
- * Τσαρδάκης Δ. (2019). «*Η γυναίκα και το φεμινιστικό κίνημα*». Online στο <https://www.capital.gr/me-apopsi/3347783/i-gunaika-kai-to-feministiko-kinima> (τελευταία πρόσβαση 30 Οκτωβρίου 2020).
- * Φεύγα Ν. (2018). «*Το Καλλιτεχνικό Κίνημα της Αρ Νουβό*». Online στο <https://www.maxmag.gr/politismos/kallitechniko-kinima-tis-ar-nouvo/> (τελευταία πρόσβαση 05 Δεκεμβρίου 2020).
- * Χελιώνη Ε. (2020). «*Pop Art: Ποια είναι η ιστορία του καλλιτεχνικού κινήματος;*». Online στο https://www.athensvoice.gr/culture/arts/659168_pop-art-poia-einai-i-istoria-toy-kallitechnikoy-kinimatos (τελευταία πρόσβαση 20 Δεκεμβρίου 2020).
- * Χρήστου Γ. (2017). «*Εξπρεσιονισμός*». Online στο <http://www.artycle.gr/theoria-istoria/133-expresionismos.html> (τελευταία πρόσβαση 15 Δεκεμβρίου 2020).
- * Alfavita (2017). «*Η Αφροδίτη του Χόλε Φελς: Η αρχαιότερη απεικόνιση του ανθρώπου ήταν γένους θηλυκού*». Online στο https://www.alfavita.gr/epistimi/236568_i-afroditi-toy-hole-fels-i-arhaioteri-apeikonisi-toy-anthropoy-itan-geoys-thilykoy (τελευταία πρόσβαση 05 Οκτωβρίου 2020).
- * Claude Monet. «*Paintings, Biography, and Quotes*». Online στο <https://www.claude-monet.com/quotes.jsp> (τελευταία πρόσβαση 26 Ιανουαρίου 2021)
- * Clickatlife (2017). «*Πρόγευμα στη χλόη: Η απαρχή της μοντέρνας ζωγραφικής*». Online στο <https://www.clickatlife.gr/culture/story/94110> (τελευταία πρόσβαση 03 Ιανουαρίου 2021)
- * Dayde E. (2020). «*Cézanne, les femmes et les baigneuses*». Online στο <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/cezanne-les-femmes-et-les-baigneuses-11131585/> (τελευταία πρόσβαση 19 Ιανουαρίου 2021).
- * The Guardian (2006). «*Το γυναικείο πρόσωπο μέσα από έργα των ιμπρεσιονιστών*». Η Καθημερινή. Online στο <https://www.kathimerini.gr/culture/269001/to-gynaikeio-prosopomesa-apo-erga-ton-impresioniston/> (τελευταία πρόσβαση 26 Νοεμβρίου 2020).
- * Getty Museum. «*The Eternal Feminine*». Online στο <https://www.getty.edu/art/collection/objects/810/paul-cezanne-the-eternal-feminine-1%27eternel-feminin-french-about-1877/> (τελευταία πρόσβαση 19 Ιανουαρίου 2021).
- * Iefimerida.gr (2018). «*Το διάσημο «Φιλί» του Κλιμτ -Η άγνωστη ιστορία του πίνακα με τα φύλλα χρυσού*». Online στο <https://www.iefimerida.gr/news/400978/diasimo-fili-toy-klimt-i->

[agnosti-istoria-toy-pinaka-me-ta-fylla-hrysoy-eikona](#) (τελευταία πρόσβαση 10 Δεκεμβρίου 2020).

* International Herald Tribune (2007). «Φεγγαλέα πράγματα και σύμβολα στην τέχνη». Η Καθημερινή. Online στο <https://www.kathimerini.gr/culture/303242/feygalea-pragmata-kai-symvola-stin-techni/> (τελευταία πρόσβαση 01 Δεκεμβρίου 2020).

* Lifo.gr (2016). «Yves Klein, ο άνθρωπος που ανακάλυψε ένα χρώμα». Online στο https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/124637 (τελευταία πρόσβαση 20 Δεκεμβρίου 2020)

* Lifo.gr (2019). «Guerrilla Girls: Οι Φεμινίστριες που Εμφανίζονται με Μάσκες Γορίλα και Κριτικάρον τον Σεξισμό». Online στο https://www.lifo.gr/videos/lifo_picks_arts/230799/guerrilla-girls-oi-feministries-poy-emfanizontai-me-maskes-gorila-kai-kritikaroy-n-ton-seksismo (τελευταία πρόσβαση 07 Οκτωβρίου 2020).

* Lumiere De La Lune (2019). «Οι Μικρές Χορεύτριες του Εντγκάρ Ντεγκά». Online στο <https://dromospoihs.home.blog/2019/07/19/ballet-dancers-edgar-degas/> (τελευταία πρόσβαση 11 Ιανουαρίου 2021).

* Moreas J. (1886). «The Manifesto of Symbolism». Translation by A.S. Kline. Online στο <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/MoreasManifesto.php> (τελευταία πρόσβαση 29 Νοεμβρίου 2020).

* The Art Story. «Paul Cézanne Artworks». <https://www.theartstory.org/artist/cezanne-paul/artworks/#nav> (τελευταία πρόσβαση 14 Ιανουαρίου 2021).

* Tvxs.gr (2015). «Το Μανιφέστο του Φουτουρισμού». Online στο <https://tvxs.gr/news/%CF%83%CE%B1%CE%BD-%CF%83%CE%AE%CE%BC%CE%B5%CF%81%CE%B1/%CF%84%CE%BF-%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CF%86%CE%AD%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%86%CE%BF%CF%85%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%8D> (τελευταία πρόσβαση 20 Δεκεμβρίου 2020).

* Wordpress.com (2018). «Οι εξελίξεις στις εικαστικές τέχνες, την αρχιτεκτονική και την μουσική στην Ευρώπη, κατά τον 19ο αιώνα». Online στο <https://kaneis.wordpress.com/2018/05/01/%ce%bf%ce%b9-%ce%b5%ce%be%ce%b5%ce%bb%ce%af%ce%be%ce%b5%ce%b9%cf%82-%cf%83%cf%84%ce%b9%cf%82-%ce%b5%ce%b9%ce%ba%ce%b1%cf%83%cf%84%ce%b9%ce%ba%ce%ad%cf%82-%cf%84%ce%ad%cf%87%ce%bd%ce%b5%cf%82-%cf%84/> (τελευταία πρόσβαση 20 Οκτωβρίου 2020).

* Wright B. (1987). «New Man - Eternal Woman: Expressionist Responses to German Feminism». The German Quarterly. Τεύχος 60, No. 4, σελ. 582-599. Online στο https://www.jstor.org/stable/407320?read-now=1&seq=8#page_scan_tab_contents (τελευταία πρόσβαση 17 Δεκεμβρίου 2020).