ΤΜΗΜΑ ΒΑΛΚΑΝΙΚΩΝ, ΣΛΑΒΙΚΩΝ & ΑΝΑΤΟΛΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Π.Μ.Σ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ & ΝΟΤΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Θέμα: «Έμφυλες Ταυτότητες στη Ζωγραφική του 19ου – 20ου αιώνα μέσα από τη συγκριτική μελέτη της ζωής και του έργου της Σοφίας Λασκαρίδου και της Θάλειας Φλωρά-Καραβία»

ΠΑΠΑΝΙΚΟΥ ΜΑΡΙΑ (hac 19010)
ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΣΙΔΕΡΗ ΕΛΕΝΗ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2021

Η έγκριση της Μεταπτυχιακής Εργασίας από το Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει αναγκαστικά ότι αποδέχεται το Τμήμα τις γνώμες του συγγραφέα.

Αυτοπροσωπογραφία της

Θάλειας Φλωρά – Καραβία

«Πορτραίτο της Σοφίας Λασκαρίδου»,

Θάλεια Φλωρά - Καραβία

Ευχαριστίες

Για την εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας θα ήθελα, πρωτίστως, να ευχαριστήσω επιβλέπουσα μου, κυρία Σιδέρη Ελένη, καθηγήτρια ανθρωπολογίας του τμήματος Β.Σ.Α.Σ, για την ευκαιρία που μου έδωσε και την εμπιστοσύνη που μου έδειξε να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα. Την ευχαριστώ για την καθοδήγηση, τη βοήθεια, και την άψογη συνεργασία που είχαμε καθ' όλη τη διάρκεια της εργασίας.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του ΠΜΣ «Ιστορία, Ανθρωπολογία και Πολιτισμός της Ανατολικής και Νοτιοανατολικής Ευρώπης» για τα απαραίτητα εφόδια που μου έδωσαν στη διάρκεια του προγράμματος, όπως επίσης τους συμφοιτητές μου για την υποστήριξή τους.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου και ιδιαίτερα, τους γονείς μου για την αμέριστη υποστήριξη τους, τους συγγενείς μου που με στήριξαν με τη φιλοξενία τους στη Θεσσαλονίκη για να μπορέσω να παρακολουθήσω τα μαθήματα και τους φίλους μου που με ενθαρρύνουν σε κάθε μου προσπάθεια.

Περίληψη

Η παρούσα ερευνητική εργασία ασχολείται με τη συγκρότηση του γυναικείου υποκειμένου του 19ου αιώνα μέσα από την τέχνη και πιο συγκεκριμένα, τη ζωγραφική. Εξετάζεται το στοιχείο της νεωτερικότητας και η διαμόρφωσή του νεωτερικού υποκειμένου στο πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας, μέσα από την τέχνη και την εκπαίδευση των γυναικών. Στο θεωρητικό μέρος παρουσιάζεται η σύνδεση των εννοιών της υποκειμενικότητας, της ταυτότητας και της εμπειρίας με τη γέννηση του φεμινιστικού κινήματος, την ιστορία της τέχνης και την ανθρωπολογία της τέχνης, ενώ παρουσιάζεται το γυναικείο καλλιτεχνικό υποκείμενο μέσα από τη φεμινιστική κριτική και ταυτόχρονα, γίνεται ανθρωπολογική προσέγγιση του φύλου. Στο εθνογραφικό μέρος της εργασίας εξετάζονται οι αυτοβιογραφίες και τα έργα των δύο καλλιτέχνιδων της Σοφίας Λασκαρίδου και της Θάλειας Φλωρά- Καραβία, το έργο και η αυτοβιογραφία των οποίων αποτελούν παραδείγματα διαμόρφωσης του υποκειμένου και ιδιαίτερα, του καλλιτεχνικού υποκειμένου στο πλαίσιο της περιόδου του 19ου αιώνα. Η προσέγγιση γίνεται με βάση την ανθρωπολογία του φύλου και της τέχνης και τη φεμινιστική κριτική, όσον αφορά τη διαμόρφωση του γυναικείου υποκειμένου στην εποχή της νεωτερικότητας, μέσα από το πεδίο της βιογραφικής έρευνας με σκοπό να μελετηθούν οι έμφυλες ταυτότητες στη ζωή και τα έργα των δύο καλλιτεχνών. Οι συνθήκες της εποχής καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού υποκειμένου, ενώ η γυναίκα καλλιτέχνιδα απουσιάζει αρκετά από την εικαστική δημιουργία ή περιορίζεται σε συγκεκριμένα θέματα. Η βιογραφική έρευνα περιλαμβάνει τη μελέτη της αυτοβιογραφίας των ζωγράφων μέσα από το ημερολόγιο της Σοφίας Λασκαρίδου και τις εντυπώσεις από τον πόλεμο της Θάλειας Φλωρά-Καραβία, στα οποία προβάλλονται ζητήματα του γυναικείου φύλου μέσα από την ιδιωτική και δημόσια σφαίρα των δύο καλλιτέχνιδων. Η αφήγηση των εμπειριών τους προβάλλει μηχανισμούς καταπίεσης, όπως η πατριαρχική κυριαρχία και αποσιωπημένα θέματα του γυναικείου φύλου, που συμβάλλουν στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας τους. Μέσα από όλα τα παραπάνω γίνεται μία προσπάθεια να σκιαγραφηθεί η συγκρότηση του γυναικείου καλλιτεχνικού υποκειμένου την περίοδο της νεωτερικότητας και να αναδειχθεί αυτή η διαμόρφωση μέσα από τις εμπειρίες ζωής και τα έργα των δύο καλλιτέχνιδων.

Λέξεις- κλειδιά: νεωτερικότητα, καλλιτεχνικό υποκείμενο, έμφυλη ταυτότητα, τέχνη, φύλο, βιογραφία

Abstract

The present research work is about the composition of the female subject of the 19th century through art and more specifically through painting. The element of modernity and the formation of the modern subject through the art and education of women in the context of the Greek society are examined. The theoretical part presents the connection of the concepts of subjectivity, identity and experience with the birth of the feminist movement, the history of art and the anthropology of art, while it presents the female artistic subject through feminist critique. At the same time there is an anthropological approach of the gender. The ethnographic part of the work examines the autobiographies and works of the two artists Sofia Laskaridou and Thalia Flora-Karavia, whose work and autobiography are examples of shaping the subject and especially the artistic subject in the period of the 19th century. The approach of shaping the female subject in the age of modernity is based on the anthropology of gender, art and feminist critique, through the field of biographical research in order to study the gender identities in lives and works of the two artists. The time circumstances largely determine the formation of the artistic subject, while the female artist is quite absent from the artistic creation or it is limited to create specific art topics. The biographical research includes the study of the autobiography of the painters through the diary of Sofia Laskaridou and the impressions from the war of Thalia Flora-Karavia, in which issues of the female gender are projected through the two artists' private and public sphere. The narration of their experiences reveals mechanisms of oppression, such as patriarchal domination and hidden issues of the female gender that contribute to the formation of their subjectivity. Through all the aforementioned, an attempt is made to outline the formation of the female artistic subject in the period of modernity and to highlight this process through the life experiences and works of the two artists.

Key-words: modernity, artistic subject, gender identity, art, biography

Περιεχόμενα

1.Ευχαριστίες.....5

2.Περίληψη.....6

3.Εισαγωγή.....11

4.Μεθοδολογία.....15

5.Θεωρητικό Πλαίσιο.....18

1.Νεωτερικό υποκείμενο – Έμφυλο υποκείμενο:.....18

2.Καλλιτέχνης ως υποκείμενο: Γυναίκα καλλιτέχνης: 23

3.Ελληνική νεωτερικότητα, έμφυλο υποκείμενο και γυναίκα καλλιτέχνης στην Ελλάδα 28

6.Εθνογραφικό Μέρος.....37

1.Προς μία διαμόρφωση της γυναικείας υποκειμενικότητας στη ζωγραφική του 19ου αιώνα: 37

7.Συμπεράσματα.....70

8.Βιβλιογραφία 73

9.Κατάλογος εικόνων.....83

Για την Ειρήνη και την Ευγενία,

δύο όμορφες ψυχές που έφυγαν νωρίς …

Η Θάλεια Φλωρά και η Σοφία Λασκαρίδου στην έκθεση του 1906

Εισαγωγή

Τα ζητήματα του φύλου είναι ένα θέμα που έχει κεντρίσει το ενδιαφέρον την ανθρωπολογίας (Αθανασίου 2006, Αστρινάκη 2011, Σωτηρίου 2001, Μπακαλάκη 1994), το οποίο μέσα από την εννοιολόγησή του ως κατασκευή αποτελεί κυρίαρχο σημείο σε μελέτες που αφορούν την αποφυσικοποίηση πολλών εννοιών (Παπαταξιάρχης 1997: 206). Η προσέγγιση του φύλου ως πολιτισμική κατασκευή διαφοροποιεί τις κατηγορίες «θηλυκό» και «αρσενικό», τις σχέσεις που έχουν μεταξύ τους και τις ταυτότητες που τις παράγουν, ενώ εξετάζεται μέσα από την αλληλόδρασή του με άλλα νοήματα και σύμβολα, όπως επίσης με όψεις της εμπειρίας και της κοινωνικής ζωής (Αστρινάκη 2011: 28). Στο πλαίσιο της πολιτισμικής κατασκευής είναι ενδιαφέρον να μελετήσουμε πώς συγκροτούνται οι έμφυλες ταυτότητες και ιδιαίτερα, η συγκρότηση του θηλυκού υποκείμενου, το οποίο διαμορφώνεται μέσα από την καθημερινή επανάληψη πρακτικών της καθημερινής ζωής (στο ίδιο: 64).

Η έννοια της γυναίκας αναφέρεται στο θηλυκό υποκείμενο (Braidotti 2006: 201), το οποίο βρίσκεται σε μία συνεχή διαπραγμάτευση και τα νοήματα που εμπεριέχει είναι πολύπλευρα και ανάλογα της ιστορικής περιόδου (Χαντζαρούλα 2001: 151). Η ιστορία και η μελέτη των γυναικών θεωρείται η μελέτη «των ρόλων και των θέσεων που έχουν στην κοινωνία», σε συσχέτιση με αυτή των ανδρών (Βαρίκα 1996: 24). Καθ' όλη τη διάρκεια των ιστορικών χρόνων, το γυναικείο φύλο είναι αποκλεισμένο από τους νόμους, την επιστήμη κ.ά., όπως επίσης και την τέχνη (Κέλι 1997: 124) που μας απασχολεί στην παρούσα ερευνητική εργασία.

Βασικό ζητούμενο της εργασίας είναι η συγκρότηση της γυναικείας υποκειμενικότητας στην τέχνη του 19^{ου} αιώνα μέσα από τις αυτοβιογραφίες δύο σημαντικών ζωγράφων της περιόδου, τη Σοφία Λασκαρίδου και τη Θάλεια Φλωρά – Καραβία. Το κείμενο διαχωρίζεται στο θεωρητικό και το εθνογραφικό μέρος. Η μεθοδολογία μου στηρίζεται κατά βάση στα ημερολόγια των καλλιτέχνιδων, τα οποία αποτελούν βασικό υλικό για την παρούσα ερευνητική εργασία. Η βιογραφική προσέγγιση θεωρείται σημαντική, καθώς αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο τα δρώντα υποκείμενα αντιλαμβάνονται τους θεσμούς και τις κοινωνικές αλλαγές (Σαββάκης 2015: 68), όπως επίσης τον τρόπο με τον οποίο κατανοούν και μεταφράζουν το βιωματικό τους κόσμο (Τσιώλης 2013: 386). Η προσέγγιση της διαδρομής ενός

ατόμου μέσα από την ιστορία ζωής του, δηλαδή του τρόπου με τον οποίο βιώνει σημαντικά γεγονότα και δομεί τη βιογραφική εμπειρία του, θεωρείται η βάση για τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας του (στο ίδιο: 389). Οπότε, το ερευνητικό ερώτημα που προκύπτει είναι πώς συγκροτείται το θηλυκό υποκείμενο καλλιτέχνης στη ζωγραφική του 19ου αιώνα.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας, που καταγράφεται το θεωρητικό πλαίσιο μέσα από ετερογενής πηγές, θα επικεντρωθώ σε τρία σημεία. Το πρώτο κεφάλαιο προσεγγίζει ιστορικά το νεωτερικό υποκείμενο και το υποκείμενο καλλιτέχνης. Το νεωτερικό υποκείμενο εξετάζεται μέσα από το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου, ενώ περικλείει την ιστορία της τέχνης με ιδιαίτερη έμφαση στο ρεύμα του ιμπρεσιονισμού, το οποίο εκπροσωπούν οι δύο καλλιτέχνιδες (Παπανικολάου 2006: 29). Ταυτόχρονα, προσεγγίζει ανθρωπολογικά την τέχνη ως ένα μέσο που νομιμοποιεί την ασυμμετρία της κοινωνίας και συμβάλει στις έμφυλες διακρίσεις. Ως ακρογωνιαία λίθος της υποτίμησης της γυναικείας εμπειρίας και της υποτέλειας του θηλυκού υποκειμένου θεωρείται η περίοδος της νεωτερικότητας. Η πολιτική φιλοσοφία αυτής τη περιόδου που κληροδοτεί ο Διαφωτισμός αποτελεί για το γυναικείο φύλο παράδοξη ως προς την ιδιότητα του πολίτη (Αθανασίου 2006: 40) με νέες πρακτικές ελέγχου και πειθάρχησης (Αστρινάκη 2011: 75).

Συγκεκριμένα, κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα οι γυναίκες αρχίζουν να διεκδικούν τα δικαιώματά τους, ενώ αναπτύσσεται μία συζήτηση, όσον αφορά τις κυρίαρχες αξίες του γυναικείου φύλου, τη φύση τους, τη βιολογική και την κοινωνική τους θέση, όπως επίσης τη σχέση τους με το ιδιωτικό και δημόσιο βίο και τη συμπεριφορά τους. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα να «παγιωθεί ιδεολογικά η υποδεέστερη κοινωνικοπολιτική τους θέση», ενώ αναπτύσσονται νέες επιστημονικές θεωρίες για την έμφυλη διαφορά. Πλέον, διατυπώνονται ερωτήματα γύρω από το γυναικείο ζήτημα που αφορούν τους κοινωνικούς ρόλους και τη γυναικεία φύση (Δαλακούρα 2015:17). Στο πλαίσιο της γυναικείας φύσης αναζητείται και ο χαρακτήρας της γυναικείας εκπαίδευσης, δηλαδή να προετοιμάσουν τις γυναίκες για κατάλληλες συζύγους και μητέρες (Μπακαλάκη 2011: 527). Τον ίδιο σκοπό επίσης έχει και η καλλιτεχνική εκπαίδευση, δηλαδή συντελεί στη σωστή προετοιμασία για την εκπλήρωση των κοινωνικών και οικιακών υποχρεώσεων, ως μία προέκταση της προίκας (Σαρακατσιάνου 2014: 483).

Τα ζητήματα υποκειμενικότητας, ταυτότητας και εμπειρίας συνδέονται με τη γέννηση του φεμινισμού (Χαντζαρούλα 2011: 147). Το άρθρο της Linda Nochlin «Γιατί δεν υπάρχουν μεγάλες καλλιτέχνιδες» (1971) πυροδοτεί μία σειρά ερευνών τη δεκαετία του ’70, με αποτέλεσμα να διαμορφωθεί η πρώτη γενιά φεμινιστριών ιστορικών και κριτικών τέχνης, οι οποίες μελετούν το ζήτημα «Γυναίκες και Τέχνη» (Ιγγλέση-Αβδελά 1993: 139). Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην έμφυλη διαφορά στα έργα των καλλιτεχνών, ενώ η γυναίκα αντιμετωπίζεται μέσα από τη θεωρητική εννοιολόγηση ως κοινωνική κατασκευή (στο ίδιο 143). Πλέον, η κυρίαρχη κριτική άποψη αναγνωρίζει στα έργα τα πατριαρχικά στοιχεία που προσδιορίζουν το γυναικείο φύλο ως αντικείμενο, ενώ ταυτόχρονα οι εκπρόσωποι αυτής της άποψης στηρίζουν το θεωρητικό πλαίσιο σε μία διεπιστημονική ερευνητική μελέτη (στο ίδιο: 146). Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζονται τα παραπάνω, δηλαδή, αρχικά, πώς το καλλιτεχνικό υποκείμενο εμφανίζεται και διαμορφώνεται ιστορικά, πώς εξετάζεται το γυναικείο καλλιτεχνικό υποκείμενο μέσα από τη φεμινιστική κριτική, ενώ ταυτόχρονα προσεγγίζεται ανθρωπολογικά η έννοια του φύλου.

Στο τρίτο κεφάλαιο της παρούσας ερευνητικής εργασίας εξετάζεται η ελληνική πραγματικότητα την περίοδο του 19ου αιώνα. Το φαινόμενο της νεωτερικότητας στην Ελλάδα διαμορφώνεται διαφορετικά σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη, διότι έχει να αντιμετωπίσει άλλου είδους ζητήματα, όπως είναι ο Βαλκανικός πόλεμος (Δασκαλοθανάσης 2000: 42). Οι αντιλήψεις για το γυναικείο φύλο κυμαίνονται στο πλαίσιο της ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας, ωστόσο η γυναικεία εκπαίδευση τίθεται ως ένα σημαντικό ζήτημα, καθώς συμβάλλει στον εξευρωπαϊσμό του κράτους, μολονότι βασίζεται στη γυναικεία φύση και τον προορισμό του γυναικείου φύλου (Μπακαλάκη 2011: 526-527). Η ίδια αντίληψη ισχύει και για την καλλιτεχνική εκπαίδευση, ενώ στα παρθεναγωγεία διδάσκονται τα εργόχειρα, το ράψιμο και το κέντημα ως γυναικείες τέχνες (στο ίδιο: 538). Η γυναικεία τέχνη θεωρείται ένα επιπλέον προσόν για τον κοινωνικό τους προορισμό ως σύζυγοι. Πρόκειται για μία αντίληψη που ενστερνίζεται η αστική τάξη του 19ου αιώνα, με αποτέλεσμα η καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα και τα μνημειώδη έργα να αποδίδονται στους άντρες, ενώ στις γυναίκες οι μικρογραφίες, οι προσωπογραφίες και τα λουλούδια και έτσι, τα έργα να αξιολογούνται πάντα, σύμφωνα με το φύλο (Chadwick 1990: 40). Ουσιαστικά, η γυναίκα χάνει την ατομικότητα και υποβιβάζεται ως καλλιτέχνης, οπότε το υποκείμενο

δημιουργός που προσπαθεί να εκφραστεί, συνήθως, μετατρέπεται σε αντικείμενο-σύμβολο της ανδρικής δημιουργικότητας (στο ίδιο: 21).

Στη δεύτερη ενότητα της εργασίας παρουσιάζεται το εθνογραφικό μέρος, στο οποίο εξετάζεται η διαμόρφωση του υποκειμένου μέσα από τη ζωή και το έργο των ζωγράφων Σοφία Λασκαρίδου και Θάλεια Φλωρά – Καραβία. Η συγκρότηση της υποκειμενικότητας τους διερευνάται μέσα από τις εμπειρίες και τα βιώματά τους, όταν ταξιδεύουν στο εξωτερικό και την Ελλάδα είτε για σπουδές είτε για επαγγελματικούς λόγους. Οι αφηγήσεις τους, οι εντυπώσεις και τα έργα τους προβάλλουν τόσο τη συγκρότηση του εαυτού τους, όσο και την καλλιτεχνική τους υποκειμενικότητα μέσα από πατριαρχικές αντιλήψεις και στερεότυπα. Η έρευνα μου βασίζεται στις αυτοβιογραφίες των δύο καλλιτέχνιδων, το ημερολόγιο και τις εντυπώσεις από τον πόλεμο, τα έργα τους, όπως επίσης σε ετερογενής βιβλιογραφικές πηγές και τον Τύπο της περιόδου. Η ερευνητική εργασία ολοκληρώνεται με τα συμπερασματικά σχόλια, τη βιβλιογραφία και τους πίνακες των καλλιτέχνιδων.

Μεθοδολογία

Για την ανθρωπολογία, οι αναπαραστάσεις του φύλου έχουν πολλές και διαφορετικές έννοιες και χρειάζεται να κατανοηθούν σύμφωνα με τα πολιτισμικά συγκείμενα (Αστρινάκη 2011:60). Η έννοια της αναπαράστασης αποτελεί μία γλωσσική εικόνα που διαθέτει πολλά σύμβολα (Αναγνωστοπούλου 2006: 15), τα οποία σύμβολα έχουν σχέση με την κουλτούρα στην οποία βρίσκονται (Δημητρίου 2009: 90). Πρόκειται για ένα συμβολικό σύστημα που υπάρχει στο μυαλό ενός καλλιτέχνη, μία νοητική εικόνα που εξωτερικεύεται και ανατυπώνεται πάνω σε ένα υλικό μέσο (στο ίδιο: 86). Έτσι, τη συγκεκριμένη περίοδο, η αναπαράσταση της γυναίκας μεταφέρεται στον καμβά τόσο από άνδρες καλλιτέχνες, όσο και από γυναίκες καλλιτέχνιδες, σύμφωνα με τα πολιτισμικά δεδομένα της περιόδου και τον αποδέκτη ενός έργου τέχνης που είναι, κατά κανόνα, οι άνδρες. Η έμφυλη ταυτότητα βρίσκεται στη συνείδηση ενός καλλιτέχνη και η απεικόνιση του γυναικείου φύλου στα έργα τέχνης αναπαριστά την εικόνα της ιδανικής γυναίκας, σύμφωνα με τα δεδομένα και τα πρότυπα της εποχής (Σαρακατσιάνου 2014). Υπό αυτή την έννοια, η έμφυλη ταυτότητα είναι ένα «προϊόν διαδικασιών κοινωνικής κατασκευής, οι οποίες διαφέρουν ανάλογα με τα πολιτισμικά συγκείμενα» (Αθανασίου 2006: 24). Ως συγκείμενα στη συγκεκριμένη μελέτη μπορούν να νοηθούν τόσο οι αυτοβιογραφίες, όσο και τα έργα τέχνης των δύο ζωγράφων που θα μελετηθούν μέσα από τη βιογραφική προσέγγιση. Με τη βιογραφική προσέγγιση μπορεί να μελετηθεί ένα πεδίο έρευνας ταυτόχρονα με άλλες ερευνητικές και μεθοδολογικές πρακτικές με κοινό παρονομαστή τις βιογραφικές αφηγήσεις, δηλαδή βιώματα, εμπειρίες και γεγονότα του υποκειμένου που εξελίσσονται μέσα σε ένα κοινωνικό, ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο (Τσιώλης 2010(α): 347), το οποίο χρειάζεται να γίνει κατανοητό, έτσι ώστε να μπορούμε να εξετάσουμε ως φορείς νοήματος τις αφηγήσεις ζωής και τα ίδια τα έργα.

Η βιογραφική έρευνα χρονολογείται στις αρχές του 20ου αιώνα, όταν οι ερευνητές Znaniecki και Thomas δημοσιεύουν τη μελέτη τους για τον «Πολωνό Χωρικό στην Ευρώπη και την Αμερική, 1917 – 1918» (1927). Η βιογραφική προσέγγιση αναδεικνύει τη σπουδαιότητα μίας κοινωνικής σχέσης και ενός κοινωνικού φαινομένου μέσα από το νόημα και τη σημασία που δίνει το δρών υποκείμενο και όχι μόνο, από τις συνθήκες που τα προκαλούν. Για τη βιογραφική έρευνα θεωρείται σημαντικό να γίνει κατανοητό ο τρόπος με τον οποίο τα ίδια τα υποκείμενα αντιλαμβάνονται τους θεσμούς και τις

κοινωνικές αλλαγές και αυτό μπορεί να γίνει μέσα από τη χρήση τεκμηρίων ζωής. Δηλαδή, μέσα από βιογραφικό υλικό που αποτελείται από ημερολόγια, επιστολές, προσωπικά γράμματα, αυτοβιογραφίες κ. ά. (Σαββάκης 2015: 68), όπως στην παρούσα εργασία εξετάζεται το ημερολόγιο της Σοφίας Λασκαρίδου και οι εντυπώσεις μέσα από τον πόλεμο της Θάλειας Φλωρά – Καραβία, ένα έργο το οποίο δημιουργείται από μία γυναίκα καλλιτέχνιδα και ωστόσο αποτελεί ένα τεκμήριο (Παυλόπουλος 2013).

Τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 πολλές κοινωνικές έρευνες διεξάγονται μέσω της βιογραφικής μεθόδου, καθώς υπάρχει μία μετάβαση στην ανάλυση κοινωνιολογικών υποδειγμάτων από το κανονιστικό (normative) στο ερμηνευτικό (interpretive). Το ερμηνευτικό υπόδειγμα δίνει έμφαση στην οπτική των δρώντων υποκειμένων, όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα κατανοούν και μεταφράζουν την κοινωνική πραγματικότητα και τον βιωματικό τους κόσμο που, έως τότε, η θεωρία του δομολειτουργισμού διατηρούσε μία παθητική θέση. Στο ερευνητικό επίπεδο, το ερμηνευτικό υπόδειγμα εκφράζεται με τη θεωρία του νεοθετικιστικού παραδείγματος, δηλαδή μέσω της ποσοτικής και της ποιοτικής έρευνας (Τσιώλης 2013: 386). Επιπρόσθετα, κατά τον Bourdieu, η βιογραφία είναι μία ιστορία της ζωής υπό την έννοια της ιστορικής αφήγησης, η οποία παρουσιάζει μία αρχή, ένα πέρασμα και ένα τέλος, ενώ παραθέτει τα γεγονότα κατά μία χρονολογική σειρά, όπου εξελίσσεται η αφήγηση. Το υποκείμενο που είναι ο ερευνητής και το αντικείμενο που θεωρείται το πρόσωπο, του οποίου καταγράφεται ο βίος, αποδέχονται αυτό το νόημα της ύπαρξης. Το αντικείμενο συνήθως ιδεολογικοποιεί τη ζωή του και, παρόλο που ο βιογράφος ξεκινάει με τη δική του ερμηνευτική προσέγγιση, αποδέχεται αυτή την «τεχνητή κατασκευή νοήματος» (Bourdieu 2000: 75-76).

Εντούτοις, ένας σημαντικός παράγοντας που συνέβαλε στην ανάδειξη της βιογραφικής μεθόδου θεωρείται το επιστημονικό ενδιαφέρον για τις βιογραφικές αφηγήσεις και τις ιστορίες ζωής, έτσι ώστε να δοθεί φωνή στις αδύναμες ομάδες ανθρώπων, οι οποίες είναι αποκλεισμένες από την επίσημη εκδοχή της κοινωνιολογικής και ιστορικής αφήγησης. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται από τις φεμινίστριες ιστορικούς την δεκαετία του 1970, οι οποίες μελετούν βιογραφικές και προφορικές πηγές με σκοπό την προβολή την ιστορία των γυναικών (Τσιώλης 2006: 353). Συγκεκριμένα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 που το δεύτερο κύμα του φεμινισμού προβάλει τις κοινωνικές αδικίες που πράττονται εις βάρος των γυναικών, όπως επίσης τη χειραφέτηση τους, η φεμινιστική έρευνα εστιάζει στους μηχανισμούς

με τους οποίους λειτουργεί η πατριαρχία στην καθημερινότητα των γυναικών και αυτό, μέσα από την οπτική των ιδίων (Τσιώλης 2010β: 68).

Η φεμινιστική έρευνα αναδεικνύει θέματα από την ιδιωτική σφαίρα των γυναικών, τα οποία έως τότε ήταν αποσιωπημένα, θέματα που αφορούν την οικιακή εργασία, τη σεξουαλικότητα, τη μητρότητα κ.ά. Στο πλαίσιο αυτό, οι βιογραφικές αφηγήσεις και οι ιστορίες των γυναικών λειτουργούν ως ένα μέσο να μελετηθούν οι βιωματικοί κόσμοι των υποκειμένων μέσα από τη δική τους οπτική (στο ίδιο: 70). Έτσι, με τον τρόπο αυτό μπορούν να διακριθούν τόσο οι απόκρυφοι μηχανισμοί καταπίεσης, όσο και οι ενέργειες αντίστασης των ίδιων των γυναικών (στο ίδιο: 71). Γενικότερα, οι βιογραφίες που αναδεικνύουν την πατριαρχική κυριαρχία λειτουργούν, αφενός, ως ένα μέσο ατομικής συνειδητοποίησης του υποκειμένου και, αφετέρου, καταδεικνύουν τα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα που υπάρχουν (στο ίδιο: 72).

Τέλος, στην πορεία της φεμινιστικής έρευνας και της μελέτης του φύλου, η βιογραφική προσέγγιση αναδεικνύει τις διαφορές που υπάρχουν μεταξύ των γυναικών, όπως επίσης την πολλαπλότητα και αντιφατικότητα των βιωματικών κόσμων τους και τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζονται τις καταστάσεις (στο ίδιο: 73). Ιδιαίτερα, στο τέλος της δεκαετίας του 1980 το ενδιαφέρον για τη βιογραφική μέθοδο εντείνεται, ενώ πλέον, οι βιογραφίες κατανοούνται ως «κοινωνική πραγματικότητα, ως κοινωνικό μόρφωμα» (στο ίδιο: 76). Στο εθνογραφικό μέρος της εργασία θα επιχειρήσω να σχολιάσω τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας και την κοινωνική πραγματικότητα των καλλιτέχνιδων, μέσα από τη βιωματική τους εμπειρία, η οποία γυναικεία εμπειρία την περίοδο του 19^{ου} αιώνα υποτιμάται και δημιουργούνται νέες πρακτικές ελέγχου (Αστρινάκη 2011: 75). Οι καλλιτέχνιδες μέσα από την αφήγηση τους διαμορφώνουν την εικόνα του εαυτού τους (Τσιώλης 2010β: 87), ενώ συγκροτείται η ταυτότητα τους γύρω από την τέχνη.

Θεωρητικό Πλαίσιο

1.Νεωτερικό υποκείμενο – Έμφυλο υποκείμενο:

Η εποχή της νεωτερικότητας ως ιστορική αναφορά καθορίζεται από το «ρεύμα σκέψης» του Διαφωτισμού, το οποίο επηρεάζει όλες τις θεωρητικές προσεγγίσεις, όπως επίσης τις πολιτικές και κοινωνικές πρακτικές του δυτικού κόσμου (Δαλακούρα – Ζιώγου-Καραστέργιου 2015: 17). Ταυτόχρονα, η εποχή της νεωτερικότητας αποτελείται τόσο από την αύξουσα εκβιομηχάνιση, όσο από τη συσσώρευση των πληθυσμών στα μεγάλα αστικά κέντρα, τα οποία επηρεάζουν την καθημερινή ζωή του ανθρώπου και κατ' επέκταση, τη διαμόρφωση μιας κοινωνίας. Διότι, παρουσιάζεται ένας νέος βιομηχανικός τρόπος παραγωγής, όπως επίσης διαφοροποιείται το αστικό περιβάλλον των πόλεων. Το γεγονός αυτό για την τέχνη σημαίνει πως χρειάζεται να καλλιεργηθούν νέες καινοφανείς καλλιτεχνικές ιδέες, οι οποίες θα συμβαδίζουν με τις νέες καταστάσεις. Έτσι, το νέο αστικό τοπίο, τα νέα τεχνολογικά και μηχανολογικά θέματα εντάσσονται στις εικαστικές τέχνες, ιδιαίτερα από την περίοδο του Ιμπρεσιονισμού, και έπειτα (Δασκαλοθανάσης 2000: 41).

Συγκεκριμένα, το τέλος του 18ου αιώνα βρίσκει την Ευρώπη αντιμέτωπη με τη Γαλλική Επανάσταση, γεγονός το οποίο οδηγεί σε μία νέα πολιτική και οικονομική κατάσταση. Η αριστοκρατική τάξη αποδυναμώνεται και η ισχύς μεταφέρεται στη μεσαία τάξη, η οικονομία της οποίας στηρίζεται, κατά πολύ, στην εξέλιξη του καπιταλισμού και της βιομηχανικής ανάπτυξης (Machlis 1996: 206). Η παλαιά τάξη πραγμάτων δίνει τη θέση της σε μία καινούργια εποχή που χαρακτηρίζεται από τη συγκέντρωση του πληθυσμού στις μεγάλες αστικές περιοχές. Η μετακίνηση μεγάλων αγροτικών πληθυσμών προς τις αστικές περιοχές μεταβάλλει τις συνθήκες ζωής στην πόλη, όπου δημιουργούνται νέες κοινωνικές δομές, ενώ αναπτύσσεται η αστική τάξη και ένα νέο «βιομηχανικό προλεταριάτο» (Εμμανουήλ 2008:24).

Ταυτόχρονα, η Γαλλική Επανάσταση συμβάλει στην αφύπνιση εθνικών συνειδήσεων πολλών λαών των ευρωπαϊκών χωρών, μία εκ των οποίων είναι και η Ελλάδα, με αποτέλεσμα να ξεσπάσουν εθνικές επαναστάσεις για την ανεξαρτησία τους από την ξένη κυριαρχία (στο ίδιο: 23). Γέννημα αυτών των πολιτικών και κοινωνικών

ανακατατάξεων, καθώς επίσης των μεγάλων κοινωνικών συγκρούσεων που δημιουργεί η Γαλλική Επανάσταση, θεωρείται το Ρομαντικό ρεύμα του 19ου αιώνα. Την περίοδο αυτή διαμορφώνεται μία νέα κοινωνία, η οποία βασίζεται στην ελεύθερη πρωτοβουλία και στην εξύψωση του ατόμου και ταυτόχρονα, στην τέχνη εκφράζεται ένα νέο αίσθημα ατομικότητας και προσωπικής έκφρασης του καλλιτέχνη. Η θέση του δημιουργού αλλάζει, ο οποίος είναι απελευθερωμένος από το σύστημα της πατρωνίας του προηγούμενου αιώνα, με την διακήρυξη του Ζαν Ζακ Ρουσώ, «Αν δεν είμαι καλύτερος, είμαι τουλάχιστον διαφορετικός», να είναι ένα από τα κύρια γνωρίσματα αυτής της περιόδου (Machlis 1996: 265-266).

Καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα επικρατούν μεγάλα καλλιτεχνικά κινήματα. Μία νέα κοινωνία δημιουργείται, η οποία αρχίζει να κυριαρχείται από αξίες και ανάγκες που είναι κατά βάση υλιστικές και τα έργα τέχνης αποκτούν διαφορετικό νόημα από αυτό της ρομαντικής εποχής της πρώτης περιόδου (Εμμανουήλ 2008: 36), όπου κυριαρχεί η θεωρία πως η τέχνη εκφράζει αυτό που ο καλλιτέχνης θέλει να απεικονίσει από τον εαυτό του στα έργα του (Strauss 1991: 32). Ένα έργο γίνεται αντικείμενο συναλλαγής και η αξία του αυξάνεται όσο πιο ρεαλιστική είναι η αναπαράστασή του. Επομένως, διαμορφώνεται ένα νέο ρεύμα, αυτό του ρεαλισμού, το οποίο διακρίνεται μέσα από την ακαδημαϊκή γραμμή που αναπαριστά σκηνές από την ιστορία και τη μυθολογία, όπως επίσης μέσα από την τάση του νατουραλισμού, δηλαδή τη ζωγραφική του τοπίου, όπου οι καλλιτέχνες απεικονίζουν στα έργα τους θέματα εμπνευσμένα από τη φύση, σκηνές της καθημερινής ζωής, αλλά και της αγροτικής ζωής. Πρόκειται για μία τάση που αναδεικνύει την επιθυμία του ανθρώπου να ξεφύγει από τα αστικά κέντρα, ψάχνοντας διεξόδους στη ζωή της υπαίθρου και της φύσης (Εμμανουήλ 2008: 36).

Η καλλιτεχνική εξέλιξη του 19^{ου} αιώνα όμως δε σταματά εδώ, καθώς στην πορεία καλλιεργείται το ρεύμα του ιμπρεσιονισμού, το οποίο ενισχύει την υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη. Οι δημιουργοί απεικονίζουν στα έργα τους επίσης σκηνές από τη φύση και την καθημερινότητα, όπως και στον νατουραλισμό, με μία νέα όμως τεχνοτροπία. Συγκεκριμένα, οι ζωγράφοι αρχίζουν να δημιουργούν και να ολοκληρώνουν το έργο τους έξω στην ύπαιθρο, απεικονίζοντας τη φύση (στο ίδιο: 43). Το κύριο ενδιαφέρον των ιμπρεσιονιστών, όπως είναι η Σοφία Λασκαρίδου και η Θάλεια Φλωρά – Καραβία (Παπανικολάου 2006: 29), είναι οι μεταβολές στο περιβάλλον και την ατμόσφαιρα που δημιουργούνται από το φως, οι οποίοι καθώς ζωγραφίζουν επί τόπου χρειάζεται να

αλλάξουν τις τεχνικές μεθόδων τους. Αυτό σημαίνει ότι το αντικείμενο τους που είναι η φύση, επειδή συνεχώς μεταβάλλεται, είτε από ένα σύννεφο που θα αλλάξει το φως είτε από τον αέρα, ο καλλιτέχνης χρειάζεται να συλλάβει τη στιγμιαία εντύπωση με γρήγορες κινήσεις, με γρήγορες πινελιές, χωρίς να δίνει σημασία στη λεπτομέρεια, αλλά στην εντύπωση του συνόλου (Εμμανουήλ 2008: 43). Ωστόσο, το σημαντικό διανόημα αυτής της περιόδου είναι ο αγώνας των καλλιτεχνών για ατομική ελευθερία, την απόλαυση της ζωής και η επιθυμία να εκφράσουν την ατομικότητας τους και την καλλιτεχνική τους υποκειμενικότητα (Hauser 1970: 259), και κατ' επέκταση, της γυναικείας καλλιτεχνικής υποκειμενικότητας που αναζητείται στην παρούσα εργασία. Επιπλέον, μέχρι τα τέλη του αιώνα θα εμφανιστούν καλλιτέχνες που θα χαράξουν μία νέα καλλιτεχνική πορεία μέσα από τα ρεύματα του νεοϊμπρεσιονισμού, του συμβολισμού και του αρ νουβώ και το υποκείμενο καλλιτέχνης αρχίζει να σκέφτεται και να παρουσιάζει διαφορετικά έργα τέχνης ως προς το χρώμα και το σχέδιο, από αυτά των προηγούμενων δεκαετιών (Εμμανουήλ 2008: 48).

Ουσιαστικά, οι καλλιτέχνες τον 19ο αιώνα αποφασίζουν οι ίδιοι τα ζωγραφικά τους θέματα, καθώς επίσης ποιο ύφος και στυλ θα ακολουθήσουν. Ωστόσο, αυτό σημαίνει πως υπάρχουν πολλές πιθανότητες να απομακρυνθούν από το γούστο του κοινού και κατ' επέκταση, από την αγοροπωλησία ενός έργου. Το γεγονός αυτό όμως έχει δύο παραμέτρους, αφενός, ο καλλιτέχνης μπορεί να υποκύψει και να ικανοποιήσει έναν πελάτη για οικονομικούς λόγους, που σημαίνει πως θα χάσει την εκτίμηση των υπολοίπων στον κύκλο του, καθώς επίσης τον αυτοσεβασμό του. Αφετέρου, ο καλλιτέχνης μπορεί να μη συμβιβαστεί με διαφορετικές καλλιτεχνικές αντιλήψεις από τις δικές του και συνεπώς, να βιώνει μία δυσχερής οικονομική κατάσταση. Για το λόγο αυτό, ανάμεσα στους καλλιτέχνες δημιουργείται ένα χάσμα, το οποίο επιδεινώνεται ακόμα περισσότερο με τη βιομηχανική ανάπτυξη και «την παρακμή της χειροτεχνίας» που έχει ως αποτέλεσμα την εξέλιξη μίας νέας μεσαίας τάξης, η οποία αναζητά φθηνή παραγωγή και πώληση (Combrich 1998: 501).

Κατ' ουσίαν, ο καλλιτέχνης ως δημιουργός, από την περίοδο της Αναγέννησης και έπειτα, ευνοείται επαγγελματικά στις αριστοκρατικές Αυλές, ενώ την περίοδο του Ακαδημαϊσμού αντιμετωπίζεται ως ένα πρόσωπο μεγαλοφυΐας. Ωστόσο, από την περίοδο του ρομαντισμού και προς τα τέλη του 19ου αιώνα έρχεται σε σύγκρουση τόσο με την αστική τάξη, όσο και με τους αστικοποιημένους καλλιτέχνες, γίνεται ένα πρόσωπο μποέμ που, στην πορεία, αντιμετωπίζεται ως περιθωριακός, ένας καλλιτέχνης

καταραμένος με τάσεις αυτοκτονίας. Δηλαδή, στη δυτική κοινωνία, η θέση του καλλιτέχνη μεταβάλλεται από «σύμβολο της δύναμης» σε «αντικείμενο των μηχανισμών της», γεγονός το οποίο έχει συνέπειες και στην τέχνη (Δημητρίου 2009: 276). Η αστική τάξη αντιμετωπίζει τον καλλιτέχνη, αρχικά, ως πρότυπο, ενώ εκθειάζει τα έργα του, καθώς επίσης ως τον 18ο αιώνα, κάθε αστικό σπίτι λειτουργεί ως αναγνωστήριο βιβλίων. Ιδιαίτερη εκτίμηση δείχνουν στους εικαστικούς, διότι μέσα από τα έργα τους προβάλλουν τις κοινωνικές αξίες, με αποτέλεσμα να αυξάνετε το κοινωνικό κύρος τους. Εντούτοις, από το 19ο αιώνα και έπειτα, η αστική τάξη συμπεριφέρεται απαξιωτικά στους καλλιτέχνες (στο ίδιο: 276). Ο καλλιτέχνης βρίσκεται διχασμένος και έκπτωτος, καθώς έρχεται αντιμέτωπος με ένα σύστημα, το οποίο εξαρχής τον αναδεικνύει ως έμβλημα πολιτισμού και μεγαλοφυΐας, ενώ στην πορεία, γίνεται περιθωριακός και βλέπει το έργο του να εμπορευματοποιείται. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα, τη ρήξη μεταξύ των καλλιτεχνών και των προμηθευτών και συγκεκριμένα, παρουσιάζεται μία ενδοταξική αντίθεση (στο ίδιο:277).

Ταυτόχρονα, η τέχνη θεωρείται ένα μέσο που νομιμοποιεί την ασυμμετρία της κοινωνίας, το οποίο μέσο συμβάλλει στην κοινωνική διάκριση των δυτικών με τους «άλλους», όπως επίσης στις έμφυλες διακρίσεις. Επομένως, η τέχνη αποτελεί μία αρχή «κοινωνικού κύρους», καθώς αποκλείει το γυναικείο φύλο να ασχολείται με αυτήν (στο ίδιο: 323). Καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας της τέχνης, το γυναικείο φύλο είναι απών και όχι, γιατί δεν υπάρχουν γυναίκες καλλιτέχνιδες, αλλά διότι πρόκειται για μία περίοδος που η γυναίκα είναι αποκλεισμένη από την τέχνη, η οποία τέχνη έχει ανδροκεντρικό χαρακτήρα. Επιπλέον, η ανδρική τέχνη εντάσσεται στην «υψηλή τέχνη», η οποία ταυτόχρονα λειτουργεί και ως μία τέχνη που «κατέχει μία προνομιακή θέση σε μία ιεραρχικά δομημένη εξουσία» (Πασχαλίδης 1999:77), ενώ η γυναικεία καλλιτεχνική ικανότητα υποτιμάται, που σημαίνει, επίσης, πως συντελεί στην επικράτηση της πατριαρχίας (στο ίδιο: 90). Παρ' όλα αυτά, η γυναίκα θα διεκδικήσει τη συμμετοχή της στον κόσμο της τέχνης και θα τα καταφέρει, παρόλο που εξαρχής θα δεχθεί υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς (Δημητρίου 2001: 62).

Εντούτοις, οι απαρχές της διαμόρφωσης των έμφυλων διαφορών και ιδεολογιών που δημιουργούνται τον 19ο αιώνα και ορίζουν τη σχέση του γυναικείου φύλου με τη δημόσια και ιδιωτική σφαίρα έχει τις βάσεις του στις κοινωνικοπολιτικές και φιλοσοφικές αναζητήσεις του 18ου αιώνα και τη διαμόρφωση του Διαφωτισμού. Η

μόνη πηγή της αλήθειας και της γνώσης θεωρείται η φύση ως διακριτή εμπειρία. Κύριος παράγοντας για τη διαμόρφωση της ιδιότητας του πολίτη και για τον κοινωνικοπολιτικό εκσυγχρονισμό των κοινωνιών θεωρείται η διαπαιδαγώγηση και η εκπαίδευση. Στη συζήτηση αυτή αναδύεται και το γυναικείο ζήτημα, η γυναικεία φύση συγκρίνεται με αυτή του άνδρα και αν διαθέτει τις ίδιες ιδιότητες, δηλαδή αν μπορεί η γυναίκα να συμμετέχει στα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα με την ίδια λογική και τη ευχέρεια του ορθού λόγου που διαθέτει ο άντρας. Ταυτόχρονα, τη συγκεκριμένη περίοδο αναπτύσσεται η συζήτηση περί ανθρώπινων δικαιωμάτων και δημιουργούνται τα έθνη-κράτη και ο εθνικισμός, που σημαίνει πως καλλιεργούνται νέοι κανόνες και αλλαγές στη διαμόρφωση μίας κοινωνίας (Δαλακούρα 2015: 17). Πρόκειται για μία σύγκρουση διαφορετικών τρόπων σκέψης και σύλληψης της καθημερινής ζωής που οδηγούν σε μία νέα έννοια τόσο του εαυτού και της υποκειμενικότητας, όσο και του φύλου (Kirkpatrick 1989: 3). Δηλαδή, δημιουργούνται νέες μορφές παραγωγής μέσα από ένα καινούργιο εργασιακό σύστημα με ανταγωνιστικές επιχειρήσεις και μισθολογικές συμβάσεις, οι οποίες διαλύουν τις παραδοσιακές κοινότητες. Το γεγονός αυτό οδηγεί στην απομάκρυνση των ανθρώπων από τις αγροτικές κοινότητες, τις συντεχνίες και τις διευρυμένες οικογένειες, με αποτέλεσμα το πεδίο της ανθρώπινης δραστηριότητας να διαμορφωθεί στην ιδιωτική σφαίρα εντός του οίκου και το δημόσιο χώρο (στο ίδιο).

Καταλυτικά είναι σημαντικό να προστεθεί, το οποίο θα αναλυθεί περισσότερο στο επόμενο κεφάλαιο, πως η αναδιοργάνωση της ανθρώπινης ζωής σε ιδιωτική και δημόσια σφαίρα συνδέεται ταυτόχρονα, με τη σεξουαλικότητα και την υποκειμενικότητα των γυναικών και κατ' επέκταση, με τη γέννηση του φεμινισμού (στο ίδιο: 5). Η εμφάνιση του φεμινισμού θεωρείται επίσης απόρροια της βιομηχανικής επανάστασης, η οποία αποφέρει το διαχωρισμό του οίκου και της εργασίας, όπως επίσης της κυριαρχίας της αστικής τάξης σε ιδεολογικό επίπεδο και την εμφύσηση του οικιακού ιδεώδες στα στρώματα της εργατικής κοινότητας. Με το φεμινισμό, οι γυναίκες αρχίζουν να αντιλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο τους εαυτούς τους και την κοινωνική τους θέση, σε σχέση με το αντρικό φύλο, ενώ παράλληλα, συγκροτούν μία ταυτότητα (Αλεξάντερ 1997: 241-242).

2.Καλλιτέχνης ως υποκείμενο: Γυναίκα καλλιτέχνης:

Η έννοια καλλιτέχνης δεν υπήρχε ανέκαθεν, αλλά εμφανίζεται ιστορικά από τη μεσαιωνική περίοδο που η τέχνη αλλάζει περιεχόμενο και δεν αποτελεί χειρωνακτική εργασία, όπως θεωρείται στην αρχαιότητα (Δασκαλοθανάσης 2017: 14). Ακόμα και τη βυζαντινή περίοδο, τα μεγάλα επιτεύγματα θεωρούνται αποτέλεσμα μίας συλλογικής εργασίας. Ουσιαστικά, η έννοια του δημιουργού και του καλλιτέχνη εμφανίζεται από την Αναγέννηση και έπειτα, με τη ζήτηση καινούργιων και μοναδικών έργων με υψηλές οικονομικές απολαβές. Η ζήτηση αυτή έχει ως αποτέλεσμα να διαμορφωθεί μία νέα κοινωνική και ατομική συνείδηση του δημιουργού και συγχρόνως, την ανύψωση της κοινωνικής θέσης του καλλιτέχνη, γεγονός το οποίο διαμορφώνεται πλήρως τον 17ο και 18ο αιώνα (στο ίδιο:18). Πιο συνοπτικά μπορούμε να αναφέρουμε πως τον 15ο και 16ο αιώνα ο καλλιτέχνης αναδύεται ως θεωρητικός, τον 17ο αιώνα ως ακαδημαϊκός και τον 18ο αιώνα ως δημόσιο πρόσωπο. Τον 19ο αιώνα συγκροτείται η έννοια του καλλιτέχνη ως νέο ιστορικό και κοινωνικό υποκείμενο, το οποίο συνδέεται με τη συγκρότηση του ίδιου του νεότερου πολιτισμού της Δύσης και την άνοδο της αστικής τάξης (στο ίδιο: 20-21).

Στην ιστορία της τέχνης, οι αναφορές που γίνονται για τους καλλιτέχνες και τους μεγάλους δημιουργούς είναι ανδροκρατικές. Ακόμα και στην περίπτωση της προϊστορικής τέχνης, λόγω ότι το θέμα της είναι τα ζώα, αποδίδεται στους άνδρες κυνηγούς-τροφοσυλλέκτες. Οι έμφυλες διακρίσεις στην τέχνη παρατηρούνται από την κλασική αρχαιότητα, όταν στη γλυπτική εκθειάζεται το γυμνό και ρωμαλέο γυμνό ανδρικό σώμα, ενώ το γυναικείο είναι πάντα ντυμένο. Ουσιαστικά, αναδεικνύεται ο ανδρικός χαρακτήρας της τέχνης, όπως επίσης η κοινωνική υπεροχή (Δημητρίου 2009: 325). Το γυναικείο φύλο κερδίζει αργά τη θέση του στην τέχνη. Ακόμα και στην περίπτωση του θεάτρου, οι γυναικείοι ρόλοι υποδύονται από τους άνδρες, ενώ αργότερα η πριμαντόνα θεωρείται μία γυναίκα πόρνη (στο ίδιο: 326). Συγκεκριμένα, το 1836 σε μία ελληνική εφημερίδα δημοσιεύεται ένα άρθρο, το οποίο αναφέρει πως οι ηθοποιοί γυναικείων ρόλων «έχουν φωνήν ξηράν, βραχνήν και αλύγιστην και επεδεικνύον ανδρείους μύστακας» (Βαρίκα 1996: 47).

Η απουσία της γυναίκας από την ιστοριογραφία και ιδιαίτερα, γιατί δεν υπάρχουν σπουδαίες καλλιτέχνιδες τίθεται για πρώτη φορά ως ερώτημα το 1971 από την ιστορικό

τέχνης Linda Nochlin, και αφορά το θέμα της γυναικείας καλλιτεχνικής δημιουργίας (Ιγγλέση-Αβδελά 1993: 137). Το ζήτημα του μεγάλου καλλιτέχνη κατά τη L. Nochlin οφείλεται, ουσιαστικά, στο γυναικείο ζήτημα και την υποτέλεια της γυναίκας των περασμένων αιώνων. Η ίδια επίσης θεωρεί πως, όπως δεν υπάρχουν μεγάλοι καλλιτέχνες από την αριστοκρατική τάξη, το ίδιο δεν υπάρχουν και γυναίκες καλλιτέχνιδες. Διότι, η δημιουργία της Τέχνης τόσο όσον αφορά το αντικείμενο της, όσο και τον ίδιο το δημιουργό διαμορφώνονται μέσα σε μία κοινωνική δομή από συγκεκριμένους κοινωνικούς θεσμούς. Οι δημόσιες Σχολές Τέχνης λειτουργούν από άντρες για άντρες με τις γυναίκες να είναι αποκλεισμένες, το οποίο αναδεικνύει πως ανεξάρτητα με το αν υπάρχει μεγαλοφυής καλλιτέχνιδα ή με ταλέντο , η γυναίκα δε μπορεί να φτάσει στο ίδιο καλλιτεχνικό επίπεδο με τον άντρα, διότι δε διαθέτει τα μέσα να το επιτύχει (Nochlin 1971).

Παρόλο που το άρθρο της L. Nochlin δέχεται κριτική, πυροδοτεί ωστόσο μία σειρά ερευνών τη δεκαετία του ’70 και δημιουργείται η πρώτη γενιά φεμινιστριών ιστορικών και κριτικών τέχνης, αλλά και καλλιτέχνιδων, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν δύο ρεύματα που αφορούν το ερώτημα, αν υπάρχει γυναικεία τέχνη και πού οφείλεται. Δηλαδή, αν πρόκειται για κοινωνικούς και ιστορικούς παράγοντες ή βιολογικούς παράγοντες (Ιγγλέση-Αβδελά 1993: 139). Αξίζει να σημειωθεί πως το φεμινιστικό κίνημα στην τέχνη συμπεριλαμβάνεται στο ευρύτερο πεδίο του φεμινισμού. Τα θέματα όμως που απασχολούν τις φεμινίστριες καλλιτέχνιδες και θεωρητικούς είναι η έννοια του μεγάλου καλλιτέχνη, η διάκριση της υψηλής τέχνης που αναφέρεται στην ανδρική τέχνη με την χειροτεχνία να αφορά τα γυναικεία έργα, όπως επίσης η αναζήτηση της γυναικείας τέχνης βάση της γυναικείας αισθητικής και ευαισθησίας και, τέλος, το ζήτημα της σεξουαλικότητας του γυναικείου φύλου (Κλαδούχου: 11).

Το πρώτο ρεύμα της «πρώτης γενιάς» χαρακτηρίζει μία γυναικεία τέχνη, που σημαίνει πως οι γυναίκες καλλιτέχνιδες χρησιμοποιούν μία συμβολική και εικαστική γραμμή, η οποία διαφέρει από αυτή των ανδρών τόσο ως προς το περιεχόμενο, όσο και ως προς τη μορφή. Πιο αναλυτικά, πρόκειται για μία θηλυκή εικονογραφία που η γυναικεία εμπειρία απεικονίζεται μέσα από τη μήτρα και τον κόλπο, δηλαδή από τον κεντρικό πυρήνα του γυναικείου σώματος (Ιγγλέση-Αβδελά 1993: 139). Οι καλλιτέχνιδες που ανήκουν σε αυτό το ρεύμα δημιουργούν έργα με μία προκλητική θεματική, εκφράζοντας με αυτό τον τρόπο την απόρριψη και την αντίθεση τους στην κλασική ευρωπαϊκή τέχνη που απεικονίζει τα γυναικεία σώματα καλυμμένα και

εξιδανικευμένα, ενώ τα σεξουαλικά όργανα αντιμετωπίζονται ως απειλητικά και μυστηριώδη. Για παράδειγμα, η Αμερικανίδα καλλιτέχνιδα Judy Chicago μέσα από το έργο της «Mestruation Bathroom» εκφράζει τις λειτουργίες του σώματος του γυναικείου φύλου και αρνείται να αποδεχτεί την απαγόρευση που υπάρχει γύρω από την έμμηνο ρύση (στο ίδιο: 140). Το δεύτερο ρεύμα της πρώτης γενιάς έρχεται σε αντίθεση με την παραπάνω άποψη και αυτό που αναφέρεται ως γυναικεία ευαισθησία, το μεταφράζουν ως τον τρόπο που το γυναικείο φύλο έχει μάθει να κατανοεί την κοινωνία στην οποία ζει και να αντιλαμβάνεται το σώμα του, ενώ βρίσκεται σε συνθήκες υποτέλειας. Το έργο τέχνης δε λειτουργεί ως ένας καθρέφτης που αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, αλλά θεωρείται μία κατασκευή, όπου απεικονίζονται σημαίνοντα χαρακτηριστικά από την πραγματικότητα και η σύνθεση τους αναδεικνύει ένα σύνολο γνώριμων σημείων επικοινωνίας (στο ίδιο: 141). Οι συγκεκριμένες θεωρίες που αναπτύσσονται από τους ιστορικούς και κριτικούς τέχνης της πρώτης γενιάς θεωρούνται μία σημαντική υποδομή για τις μετέπειτα μελέτες των θεωρητικών της δεύτερης γενιάς (στο ίδιο: 142).

Συγκεκριμένα, τη δεκαετία του ΄80 διαμορφώνεται η δεύτερη γενιά φεμινιστριών τέχνης, των οποίων οι προβληματικές διαφέρουν, ενώ αναδεικνύονται μέσα από τις ριζοσπαστικές τους θέσεις, καθώς εστιάζουν στη μελέτη των ιστορικών μορφών που η γυναικεία υποτέλεια και η αντρική κυριαρχία κατέχουν στις αναπαραστάσεις των γυναικών, όπως επίσης στις σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στην τέχνη και την ιδεολογία, αλλά και το ίδιο το έργο τέχνης (στο ίδιο). Οι μελέτες επικεντρώνονται στον τρόπο με τον οποίο έχει κατασκευαστεί η έμφυλη διαφορά στα έργα των καλλιτεχνών και όχι στη μελέτη της γυναικείας ευαισθησίας. Το γυναικείο φύλο εξετάζεται ως κοινωνική κατασκευή και σύμφωνα με αυτή την εννοιολόγηση, ένα έργο τέχνης προβάλλει τις έμφυλες διαφορές σε συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, ενώ δεν εκφράζει και δεν απεικονίζει τη θέση του γυναικείου φύλου στην κοινωνία (στο ίδιο: 143). Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της δεύτερης γενιάς είναι η θεωρητική αντίληψη ότι η τέχνη αποτελείται τόσο από την ατομική, όσο και από τη συλλογική έκφραση. Ουσιαστικό επίσης είναι το γεγονός ότι αναθεωρείται η ιεραρχία της τέχνης, έναντι της υψηλής και της κατώτερης, όπως επίσης και η έννοια του χαρισματικού καλλιτέχνη (στο ίδιο 144). Αξιοσημείωτο, επιπροσθέτως, θεωρείται η διαφορετική αντίληψη των ανδρών θεωρητικών, οι οποίοι μελετούν τα έργα των γυναικών καλλιτέχνιδων μέσα από τα στερεότυπα που αναφέρονται για τις γυναίκες και την κοινωνική κατασκευή του

γυναικείου φύλου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα των διαφορετικών τρόπων προσέγγισης είναι το έργο της ζωγράφου Helen Frankenthaler, εκπρόσωπος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, η οποία δέχεται μία κριτική με στερεοτυπικές αντιλήψεις και το έργο της υποτιμάται, ενώ περιγράφεται ως «α – ιστορικό, θηλυκό, λυρικό και κοντά στη φύση» (στο ίδιο: 145).

Τη δεκαετία του ’90 διαμορφώνεται το τρίτο κύμα του φεμινιστικού κινήματος και οι προβληματισμοί των φεμινιστριών της τέχνης στρέφονται στις ευρύτερες αναζητήσεις του φεμινισμού. Αυτό σημαίνει πως οι θεωρητικοί διερευνούν την καλλιτεχνική δημιουργία και άλλων πολιτισμών, εκτός του δυτικού, ενώ ταυτόχρονα στρέφονται προς τις μετα-αποικιακές σπουδές και τη μελέτη της ατομικής και συλλογικής μνήμης[1], όπως επίσης τη συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας. Πλέον, αρχίζουν να γίνονται γνωστές καλλιτέχνιδες και από μέρη εκτός της Ευρώπης και του δυτικού κόσμου, για παράδειγμα από μέρη της Μέσης Ανατολής, όπως είναι η Ιρανή εικαστικός Shirin Neshat (Κλαδούχου: 19). Συγχρόνως, πολλοί θεωρητικοί εξετάζουν τις αναπαραστάσεις της σεξουαλικότητας του φύλου μέσα από την επικρατούσα τάση της θεωρίας της επιτελεστικότητας (στο ίδιο: 20). Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη θεωρία, το βιολογικό και το κοινωνικό φύλο θεωρείται αποτέλεσμα συνεκτικών και επαναλαμβανόμενων πρακτικών, οι οποίες πρακτικές κατασκευάζονται ως υποχρεωτικές και οι άνθρωποι ταυτίζονται με αυτές. Μέσα από αυτό το γεγονός προκύπτει να επιβάλλονται ή να αποκλείονται κάποιες συμπεριφορές και η έμφυλη ταυτότητα διαμορφώνεται στο πλαίσιο του κοινωνικού φύλου, όπως αυτό σταδιακά συγκροτείται μέσα από τις καθημερινές επαναλαμβανόμενες σωματικές πρακτικές (Αστρινάκη 2011: 64).

Επιπρόσθετα, είναι σημαντικό να σημειωθεί πως για την ανάλυση των έργων τέχνης, σύμφωνα με τις μελέτες της δεύτερης γενιάς χρειάζεται παράλληλα, η γνώση και άλλων επιστημών (Ιγγλέση-Αβδελά 1993: 143), όπως της ανθρωπολογίας που μας

[1] Σύμφωνα με τη θεωρία του Halbawachs, η μνήμη λειτουργεί ατομικά και εμφανίζεται στη συνείδηση του κάθε ατόμου, ανακαλώντας γεγονότα από τα οποία έχει περάσει, ενώ τοποθετεί τις αναμνήσεις μέσα στο χώρο και το χρόνο (Halbawachs 2013: 79). Ταυτόχρονα, η μνήμη συσχετίζεται με το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο το υποκείμενο βρίσκεται, ενώ δανείζεται εργαλεία από το περιβάλλον του και εντάσσονται καταστάσεις από τη ζωή τους, την οικογένεια τους, τη θρησκευτική ομάδα κ.ά. (στο ίδιο: 76) και αφήνει τα ίχνη της στα βιβλία και τις γκραβούρες (στο ίδιο: 91). Στα βιβλία, στην παρούσα εργασία στα ημερολόγια, θα επιχειρήσω να σχολιάσω τα ίχνη της μνήμης των δύο καλλιτέχνιδων, όπου καταγράφονται οι αναμνήσεις τους.

απασχολεί στην παρούσα εργασία. Η συμβολή της ανθρωπολογίας είναι σημαντική στη φεμινιστική θεωρία και, ιδιαίτερα, στην κατανόηση της έννοια του φύλου ως πολιτισμική κατασκευή (Αθανασίου 2006: 28) που απασχολεί τη δεύτερη γενιά του φεμινισμού. Ωστόσο, είναι ουσιαστικό να τονιστεί πως μία συζήτηση γύρω από το φύλο έρχεται αντιμέτωπη με τις αντιλήψεις του 19ου αιώνα (Παπαταξιάρχης 1997: 201) που οι γυναίκες αρχίζουν να διεκδικούν τα δικαιώματά τους και αναπτύσσεται μία συζήτηση, όσον αφορά τις κυρίαρχες αξίες του γυναικείου φύλου, τη φύση τους, τη βιολογική και κοινωνική τους θέση, όπως επίσης τη σχέση τους με το ιδιωτικό και δημόσιο βίο, και τη συμπεριφορά τους (Δαλακούρα, Ζιώγου - Καραστεργίου 2015:17). Η φιλοσοφία της δυτικής νεωτερικότητας προορίζει τις γυναίκες σε μία παράδοξη και προβληματική θέση ως προς την ιδιότητα του πολίτη (Αθανασίου 2006: 40). Πλέον όμως, το φύλο δεν είναι βιολογικό δεδομένο, δεν είναι ένα δημιούργημα της φύσης, αλλά είναι μία πολιτισμική κατασκευή που είναι θεσμοθετημένη κοινωνικά και συμβολικά (Παπαταξιάρχης 1997: 201), η οποία οργανώνει και διαφοροποιεί τις κατηγορίες «θηλυκό» και «αρσενικό», τις σχέσεις που έχουν μεταξύ τους και τις ταυτότητές που παράγουν (Αστρινάκη 2011: 28).

Τέλος, στην παρούσα εργασία είναι σημαντικό να τονιστεί η εννοιολόγηση του φύλου στο πλαίσιο της ανθρωπολογίας, καθώς συνδέεται με τη συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητας και του υποκειμένου. Το φύλο διαχωρίζεται σε τρεις θεωρητικές εκδοχές (Παπαταξιάρχης 1997: 203). Η έννοια του φύλου προσεγγίζεται ως ρόλος μέσα από ρεύματα σκέψης, ένα εκ των οποίων είναι ο δομολειτουργισμός που εστιάζει στη συμπεριφορά ανδρών και γυναικών, χωρίς να δίνουν προσοχή σε αξιολογήσεις που είναι πολιτισμικές. Η συγκεκριμένη οπτική προσεγγίζει το φύλο μέσα από το γυναικείο και ανδρικό «ρόλο» και θέτει κάποιους όρους, έτσι ώστε να μελετηθεί η «θέση των γυναικών» και το «γυναικείο ζήτημα» σε διαφορετικές κοινωνίες (Παπαταξιάρχης 1997: 203). Μία επιπλέον προσέγγιση είναι το φύλο ως «κοινωνική σχέση» που παρουσιάζεται μέσα από τη φεμινιστική θεωρία και το φύλο αναδεικνύεται ως ένα εργαλείο ανάλυσης. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη θεώρηση, το φύλο χρειάζεται να μελετηθεί μέσα από τη σχέση που έχουν μεταξύ τους οι άνδρες και οι γυναίκες, (στο ίδιο: 204), ενώ παράλληλα επικεντρώνεται στην ανάλυση των νοημάτων και των συμβόλων (Αστρινάκη 2011: 29). Επιπρόσθετα, μία ακόμα θεωρητική εννοιολόγηση του φύλου είναι ως «κοινωνική κατασκευή». Το φύλο ως κοινωνική κατασκευή έρχεται σε αντίθεση με το βιολογικό φύλο και αποδίδει στο φύλο ένα πολιτισμικό νόημα.

Ωστόσο, ως πολιτισμός στην ανθρωπολογία καθορίζεται ένα ανοιχτό σύστημα συμβολικών νοημάτων. Σύμφωνα με τη θεώρηση πως το φύλο ορίζεται ως ένα πολιτισμικό σύμβολο σημαίνει πως κατέχει ένα πεδίο ορισμού, το οποίο αλληλοεπιδρά με σύμβολα που με τη σειρά τους μεταφέρουν το νόημα που του προσδίδουν (Παπαταξιάρχης 1997: 205). Επιπρόσθετα, ο ρόλος κάποιων συμβόλων στην οργάνωση ενός πολιτισμού είναι περισσότερο βασικός, καθώς ορίζονται ως ένα σύμβολο κεντρικό, όπως θεωρείται το φύλο. Διότι, μέσω του φύλου συλλαμβάνεται «πολιτισμικά ο εαυτός και το υποκείμενο αποκτά ταυτότητα που κάνουν δυνατή την επικοινωνία» (στο ίδιο). Στον κλάδο της ανθρωπολογίας η εννοιολόγηση του φύλου ως «κατασκευή» αποτελεί βασικό στοιχείο στην αποδόμηση πολλών εννοιών, όπως είναι η σεξουαλικότητα, η συγγένεια κ.ά., για τη συγκρότηση του οποίου συμβάλει σημαντικά η φεμινιστική κριτική (στο ίδιο: 206).

3.Ελληνική νεωτερικότητα, έμφυλο υποκείμενο και γυναίκα καλλιτέχνης στην Ελλάδα:

Στην Ελλάδα του 19ου αιώνα, το φαινόμενο της νεωτερικότητας δεν εξελίσσεται με την ίδια ένταση όπως τις δυτικές κοινωνίες, διότι η Ελλάδα αντιμετωπίζει διαφορετικού είδους ζητήματα, όπως είναι η ήττα από τους Τούρκους στον πόλεμο του 1897, οι Βαλκανικοί πόλεμοι, καθώς επίσης η Μικρασιατική Καταστροφή (Δασκαλοθανάσης 2000: 42). Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα αρχίζει να καλλιεργείται το όραμα της Μεγάλης Ιδέας, το οποίο ενσαρκώνει την πεποίθηση των Ελλήνων να αποκτήσουν ξανά παλιά ελληνικά εδάφη που κατοικούνται ακόμα από ελληνικούς πληθυσμούς. Στην ενίσχυση αυτού του οράματος ενσωματώνεται μία νέα ιδεολογική τροπή, δηλαδή της συνέχειας του Ελληνισμού από την αρχαιότητα και την εθνικής ταυτότητας. Στο πλαίσιο αυτό δίνεται έμφαση στο βυζαντινό παρελθόν και την λαϊκή παράδοση, με την ύπαιθρο να αποτελεί σημείο εθνικής αναφοράς, ενώ διαμορφώνεται η επιστήμη της Λαογραφίας, της Γλωσσολογίας, και στο πεδίο της τέχνης, η ηθογραφία (Λαμπράκη – Πλάκα 2013: 32), δηλαδή η αφηγηματική αναπαράσταση των εθίμων και των ηθών των ανθρώπων της υπαίθρου στην καθημερινή τους ζωή (Δασκαλοθανάσης 2000: 33). Η αναζήτηση της ελληνικότητας στην τέχνη διαμορφώνεται, ιδιαίτερα, μετά

την Μικρασιατική καταστροφή, με τους καλλιτέχνες να αναζητούν τόσο να διαφοροποιηθούν από τη Δύση και τις νεωτερικές καλλιτεχνικές τάσεις, όσο και από το οθωμανικό απολίτιστο παρελθόν. Στο πλαίσιο αυτό, σημαντικό ρόλο θα δοθεί στις καταβολές της βυζαντινής τέχνης στη νεοελληνική τέχνη και την αδιάσπαστη συνέχεια τους, καθώς η βυζαντινή τέχνη θεωρείται κληρονόμος της αρχαιοελληνικής τέχνης, όπως επίσης και μία στροφή προς την παράδοση, δηλαδή τη λαϊκή τέχνη και τη λαϊκή πολιτιστική παράδοση (στο ίδιο: 56).

Επίσης, στην Ελλάδα η εκβιομηχάνιση και η αστικοποίηση αναπτύσσονται με διαφορετικούς και βραδείς ρυθμούς. Η νέα βιομηχανική εποχή αποτελεί «το υπόβαθρο διαμόρφωσης ενός νέου πολιτισμού», ωστόσο η αργή εξέλιξη των ελληνικής τέχνης δε δημιουργεί προϋποθέσεις να διαμορφωθούν καλλιτεχνικές πρωτοποριακές ομάδες κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα και, για το λόγο αυτό, καλλιεργούνται διαφορετικές καλλιτεχνικές μορφές (Δασκαλοθανάσης 2000: 42-43). Ταυτόχρονα, η τέχνη του 19ου αιώνα ταυτίζεται με την απελευθέρωση του ελληνικού κράτους και τη βασιλεία του Όθωνα. Η νεοελληνική τέχνη εξελίσσεται σε μία περίοδο που διαμορφώνεται η κοινωνική εικόνα του νέου βασιλείου, με αποτέλεσμα να έχει λειτουργικό και θεσμικό ρόλο. Το γεγονός αυτό διαφαίνεται μέσα από την ίδρυση της «Σχολής των Τεχνών» με βασιλικό διάταγμα το 1836, τη διδασκαλία από ξένους δασκάλους, όπως επίσης η χορήγηση υποτροφιών για φοίτηση στο Μόναχο. Κύριος στόχος του νέου κράτους είναι να «εξευρωπαΐσει τη γλώσσα της ζωγραφικής» (Λαμπράκη-Πλάκα 2013: 58), καθώς, έως τότε, οι καλλιτεχνικές εκφράσεις, όπως είναι η λαϊκή τέχνη και η θρησκευτική ζωγραφική βρίσκονται εκτός των προσδοκιών της άρχουσας τάξης, όσον αφορά το ρόλο που έχει η τέχνη στο νέο βασίλειο (στο ίδιο). Οπότε, η Ακαδημία του Μονάχου γίνεται πόλος έλξης για πολλούς Έλληνες καλλιτέχνες, πολλοί από τους οποίους θα διδάξουν αργότερα, στην ίδια ακαδημαϊκή γραμμή στο «Σχολείο Καλών Τεχνών της Αθήνας». Ωστόσο, η επιλογή τους να φοιτήσουν στην Ακαδημία του Μονάχου ενισχύεται κατά πολύ, εκτός των άλλων, και από το φιλελληνισμό του Λουδοβίκου Α΄ που φιλοδοξεί στην «αναγέννηση του αρχαίου ελληνικού πνεύματος» (Δασκαλοθανάσης 2000: 31).

Η ακαδημαϊκή γραμμή του Μονάχου συνεχίζει να καλλιεργείται στην Ελλάδα και τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Εντούτοις, οι καλλιτεχνικές τάσεις που εξελίσσονται και κυριαρχούν στην Ευρώπη έχουν αντίκτυπο και στην ελληνική τέχνη, αφενός, γιατί τα θέματα του ακαδημαϊσμού συνεχώς επαναλαμβάνονται και, αφετέρου,

οι συνθήκες πάνω στις οποίες αναπτύχθηκε η συγκεκριμένη τάση αρχίζουν να μεταβάλλονται. Η νεοελληνική κοινωνία, πλέον, χρειάζεται να επαναπροσδιορίσει τη θέσης της, όσον αφορά τις εξελίξεις που εμφανίζονται στη Δυτική Ευρώπη, ενώ παρατηρούμε πως οι κυρίαρχες αντιλήψεις βρίσκονται προς την κατεύθυνση του δυτικού ευρωπαϊκού κέντρου. Η Ελλάδα φιλοδοξεί να ενταχθεί στη Δύση, γεγονός το οποίο έχει ως επακόλουθο, να βρεθεί αντιμέτωπη με τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις που εμφανίζονται στις δυτικές ευρωπαϊκές κοινωνίες (στο ίδιο: 40). Μία από αυτές τις εξελίξεις που εμφανίζεται από τα τέλη του 18ου αιώνα έως τα μέσα του 20ου αιώνα θεωρείται το «φαινόμενο της νεωτερικότητας», το οποίο διαμορφώνεται ως «καινοφανή εκδοχή» του πολιτισμού στην Ευρώπη και περιλαμβάνει κάθε «καινοτόμο καλλιτεχνική έκφραση» (στο ίδιο: 41).

Αξίζει να σημειωθεί πως μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας, κάποιες κυρίαρχες αξίες αλλάζουν. Ωστόσο, όσον αφορά την γυναικεία εργασία, τις έμφυλες διαφορές, τον εγκλεισμό των γυναικών και την πατρική εξουσία αξιολογούνται σύμφωνα με τον εξευρωπαϊσμό και τις νέες ανάγκες της ζωής της πόλης, δηλαδή υπάρχουν ουσιαστικές μεταβολές στη ζωή του γυναικείου φύλου. Πιο αναλυτικά, η εργασία των γυναικών κατά την προεπαναστατική κοινωνία θεωρείται κυρίαρχη αξία σε συμβολικό και πρακτικό επίπεδο, χωρίς όμως αυτό να δηλώνει πως οι γυναίκες κατέχουν περισσότερη ανεξαρτησία και δεν καταπιέζονται. Απλά, η εργασία της γυναίκας θεωρείται ένας βασικός οικονομικός παράγοντας. Εντούτοις, μετά την επαναστατική εποχή δημιουργούνται εργασιακοί κανόνες, όπως είναι η μισθωτή εργασία και το ωράριο, όπως επίσης η εξάπλωση της αγοράς, τα οποία συμβάλλουν στην κοινωνική διαμόρφωση της αστικής ζωής και τη γυναικεία υποτέλεια μέσα στην κοινωνία και την οικογένεια (στο ίδιο: 50).

Ο νεοελληνικός Διαφωτισμός διαμορφώνεται στα πρότυπα του ευρωπαϊκού, όπως επίσης και οι φιλοσοφικές και κοινωνικοπολιτικές ιδεολογίες. Ωστόσο, η θεωρία που ταυτίζει το γυναικείο φύλο με τη φύση και το ιδιωτικό, ενώ το ανδρικό φύλο με τον πολιτισμό και το δημόσιο χαρακτηρίζει την εποχή της νεωτερικότητας του δυτικού κόσμου (Φουρναράκη 1999: 192). Όσον αφορά το γυναικείο ζήτημα υπάρχουν κάποιες διαφορές με τις πατριαρχικές αντιλήψεις του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού. Για παράδειγμα, λόγω της εθνικής συγκρότησης και της παιδείας του γένους εντάσσουν τις γυναίκες στην εκπαίδευση και προβάλλουν την αναγκαιότητα, ενώ θεωρείται το ίδιο πνευματικά και διανοητικά ισότιμη με τον άνδρα. Εντούτοις, όσον αφορά τη

διαφορετική διδακτέα ύλη στα σχολεία θηλέων βασίζεται στον κοινωνικό προορισμό του γυναικείου φύλου (στο ίδιο: 23). Ουσιαστικά, η γυναικεία εκπαίδευση διαμορφώνεται, όπως την αντιλαμβάνονται οι διανοούμενοι και οι εκπαιδευτικοί της περιόδου (Μπακαλάκη 2011: 524).

Η γυναίκα από την επαναστατική περίοδο και έπειτα, είναι περιορισμένη και απούσα από το δημόσιο χώρο. Για παράδειγμα, οι πλατείες, τα πεζοδρόμια, τα καφενεία, οι λαϊκές ταβέρνες είναι χώροι που επιτρέπεται να κυκλοφορούν μόνο οι άνδρες. Οι δημόσιοι χώροι γενικότερα είναι απαγορευμένοι. Στην ουσία, οι γυναίκες είναι αθέατες με ελάχιστες μόνο εξαιρέσεις και αυτές μόνο, υπό τη συνοδεία κάποιου άνδρα. Ο αποκλεισμός ισχύει για τις γυναίκες όλων των τάξεων, ακόμα και της χαμηλής που θεωρείται πως πηγαίνουν στο χώρο εργασίας. Ωστόσο, η αργή εξέλιξη της εκβιομηχάνισης ευνοεί την εργασία με το κομμάτι από το σπίτι που περιορίζει τις γυναίκες στον οίκο, με αποτέλεσμα την αποκοινωνικοποίησή τους (Βαρίκα 1996: 46). Επιπλέον, η οργάνωση της νέας αστικής ζωής διαμορφώνεται, πλέον, διαφορετικά. Η νέα αστική κατοικία, η οποία είναι κτισμένη με εσωτερικές αυλές, απομονωμένες από τον έξω κόσμο αποτελούν ένα φραγμό τόσο μεταξύ των δύο φύλων, όσο και των γυναικών μεταξύ τους. Η νέα «αστική κοινωνικότητα» συμβάλει κατά πολύ, σε μία απομόνωση των γυναικών από την κοινωνία και το νεωτερικό γυναικείο υποκείμενο υπόκεινται σε μεγαλύτερους πατριαρχικούς περιορισμούς (στο ίδιο: 55).

Την περίοδο του 19ου αιώνα η πρώτη ολοκληρωμένη υπεράσπιση για την ισότητα των γυναικών τοποθετείται από το φιλόσοφο John Stuart Mill και την Αγγλίδα ριζοσπάστρια Harriet Taylor (Δαλακούρα 2015: 26). Στην Ελλάδα εμφανίζεται μία ομάδα γυναικών των μεσαίων στρωμάτων τέλη της δεκαετίας του 1880, η οποία συσπειρώνεται γύρω από το όνομα της Καλλιρόης Παρρέν και εκδίδουν ένα εβδομαδιαίο φεμινιστικό περιοδικό, το λεγόμενο «η Εφημερίς των Κυριών». Πρόκειται για το πρώτο φεμινιστικό ρεύμα στην Ελλάδα, το οποίο συμβάλλει στη χειραφέτηση των γυναικών, όσον αφορά την πρόσβαση στην εργασία και το δικαίωμα στην εκπαίδευση, όπως επίσης στη διαμόρφωση μίας συλλογικής ταυτότητας (Βαρίκα 1996: 274).

Συγκεκριμένα, μέσα από την εκπαίδευση των γυναικών διαφαίνονται οι έμφυλες διαφορές. Από το 1834 που η εκπαίδευση γίνεται υποχρεωτική και για τα δύο φύλα, το γυναικείο ποσοστό φοίτησης είναι αρκετά μικρότερο από το ανδρικό. Για τους άνδρες,

η εκπαίδευση σημαίνει πρόσβαση στις υπηρεσίες του δημοσίου και της πόλης, ενώ για τις γυναίκες έχει διακοσμητική λειτουργία (στο ίδιο: 77). Ωστόσο, η διάκριση στη φοίτηση μεταξύ των δύο φύλων οφείλεται και στη μέριμνα του ίδιου του κράτους, ιδιαίτερα, από την περίοδο του 1852 που θεσμοθετείται η μικτή φοίτηση. Η κρατική πολιτική επενδύει σε σχολεία αρρένων, ενώ τα σχολεία θηλέων είναι ελάχιστα, ιδίως σε περιοχές που δε μπορούν να συντηρηθούν δύο κτήρια. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα, αφενός, τον αποκλεισμό των γυναικών από την εκπαίδευση και, αφετέρου, την ίδρυση ιδιωτικών σχολείων, τα οποία οφείλονται σε ξένες δωρεές (στο ίδιο: 78).

Επομένως, η γυναικεία εκπαίδευση αποκτάει ταξικό ζήτημα, διότι μπορούν να φοιτήσουν τα κορίτσια των μεγαλοαστών και των οικονομικά ευκατάστατων των μεσαίων στρωμάτων. Η εκμάθηση των κοριτσιών εστιάζει στην ραπτική της Ευρώπης, τους καλούς τρόπους και το savoir vivre (στο ίδιο). Παρόλο όμως, τον ταξικό χαρακτήρα που φαίνεται να αποκτάει η εκπαίδευση, στην πορεία, τα δίδακτρα γίνονται πιο προσιτά, με αποτέλεσμα να μπορούν να φοιτήσουν γυναίκες από όλα τα στρώματα. Η γυναικεία εκπαίδευση σημαίνει ένα επιπλέον προσόν στην προίκα που οφείλει να διαθέτει μία κοπέλα, έτσι ώστε να ολοκληρώσει το μοναδικό σκοπό που έχει η γυναίκα αυτή την περίοδο, δηλαδή την κοινωνική αποκατάσταση που εξασφαλίζει ο γάμος, (στο ίδιο: 79).

Πιο αναλυτικά, καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, η γυναικεία εκπαίδευση θεωρείται ουσιαστικά διακοσμητική, καθώς κύριος σκοπός της είναι να τις προετοιμάσει για σωστές συζύγους και μητέρες. Για το λόγο αυτό, οι μαθήτριες μαθαίνουν την τέχνη των χειροτεχνημάτων και των εργόχειρων, όπως επίσης διδάσκονται θρησκευτική παιδεία και οικιακή οικονομία (Κλαδούχου: 44). Παρομοίως, οι παιδαγωγοί προτείνουν την εκμάθηση γαλλικών, τραγουδιού και πιάνου, όχι ως τέχνη, αλλά με σκοπό την εξέλιξη της πνευματική καλλιέργειας για την ολοκλήρωση του κοινωνικού γίγνεσθαι (Βαρίκα 1996: 57). Εντούτοις, μαθήματα όπως τα συγκεκριμένα, δηλαδή οι ξένες γλώσσες, το κέντημα, ο χορός, η μουσική και η ζωγραφική χαρακτηρίζονται ως στοιχεία διακοσμητικής και ανούσιας εκπαίδευσης, σε αντίθεση με τη διδασκαλία της οικιακής οικονομίας που γίνεται κοινά αποδεκτή ως ένα ωφέλιμο μάθημα για τη γυναίκα σύζυγο και μητέρα (Μπακαλάκη 2011: 532).

Από τα μέσα του 19ου αιώνα που η γυναίκα αρχίζει να εξιδανικεύεται, η εκπαίδευση θεωρείται, πλέον, απαραίτητη. Η εκπαίδευση αποκτάει νέα σημασία, διότι οι γυναίκες ως μητέρες και σύζυγοι έχουν σημαντικό ρόλο ως πολίτες της χώρας, που σημαίνει πως καλούνται να εκπληρώσουν μία εθνική και κοινωνική αποστολή, χωρίς όμως να αποκτούν επαγγελματικά δικαιώματα, εκτός κάποιων εξαιρέσεων που οδηγούν στο επάγγελμα της δασκάλας και της γραφούσας (Αβδελά 2002: 339), στο όνομα της Μεγάλης Ιδέας και της εθνικής αναγέννησης (Βαρίκα 1996: 132). Για το λόγο αυτό, η εκπαίδευση αποκτάει, αφενός, ένα ρόλο ευρωπαϊκής εκσυγχρόνισης του γυναικείου φύλου και, αφετέρου, ως μητέρες ικανές να αναθρέψουν άξιους Έλληνες πολίτες που μπορούν να πολεμήσουν για τη χώρα τους, και να μεταδώσουν την ιστορία του ελληνικού πολιτισμού στην Ανατολή (στο ίδιο: 127). Ουσιαστικά, η κυρίαρχη αντίληψη είναι πως οι γυναίκες χρειάζεται να προετοιμαστούν για το φυσικό τους ρόλο. Ωστόσο, ανάμεσα σε όλα τα παραπάνω δημιουργούνται δύο νέα στερεότυπα για τη γυναίκα. Αφενός, η γυναίκα εμφανίζεται ως αγράμματη, το οποίο θεωρείται αρνητικό για την οικογένεια της, ενώ ταυτόχρονα θεωρείται υπεύθυνη για την οπισθοδρομικότητα της Ελλάδας και την ανικανότητά της να σπάσει του δεσμούς από το οθωμανικό παρελθόν. Αφετέρου, η μορφωμένη γυναίκα, η απόφοιτη του παρθεναγωγείου παρουσιάζεται ως ματαιόδοξη, φαντασμένη, μία ελαφρόμυαλη προσωπικότητα με άχρηστες γνώσεις και, φυσικά, αμφιβόλου ηθικής και αναξιόπιστη ως μητέρα (Μπακαλάκη 2011: 530).

Το ίδιο περιορισμένη είναι και η καλλιτεχνική εκπαίδευση, η οποία θεωρείται αποδεκτή επίσης ως ένα επιπλέον προσόν για την προίκα. Ταυτόχρονα, η ενασχόληση με την τέχνη περιορίζει τη γυναίκα εντός του οίκου, επομένως βρίσκεται μακριά από επιλογές που μπορούν να εκθέσουν την υπόληψή και την ηθική της. Ως εκ τούτου, η εντός του οίκου καλλιτεχνική εκμάθηση έχει ως αποτέλεσμα, την απομάκρυνση των γυναικών από την επιθυμία να σπουδάσουν στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Ουσιαστικά, πρόκειται για μία ερασιτεχνική ενασχόληση με φιλανθρωπικά χαρακτηριστικά, χωρίς να έχει κάποιο βιοποριστικό προσανατολισμό (Σαρακατσιάνου 2014), και χωρίς να απειλείται ο θεσμός της οικογένειας (Κλαδούχου 24). Οι γυναίκες των μεσαίων και κατώτερων στρωμάτων φοιτούν ιχνογραφία και ζωγραφική είτε ιδιωτικά είτε στα Παρθεναγωγεία της Φιλεκπαιδευτικής, ενώ της άρχουσας τάξης δέχονται μαθήματα από ιδιώτη δάσκαλο ζωγραφικής, με μοναδικό σκοπό την εξευγένιση της φύσης τους (στο ίδιο).

Όπως και η γενική εκπαίδευση, έτσι και η καλλιτεχνική οφείλεται στην ιδιωτική πρωτοβουλία. Το 1887 ιδρύεται η πρώτη Καλλιτεχνική Σχολή για γυναίκες από την Καλλιρόη Παρρέν, το 1892 ξεκινούν στο Αρσάκειο τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής, ενώ την περίοδο του 1894 μπορούν να παρακολουθήσουν μαθήματα ως ακροάτριες στο Πολυτεχνείο. Στη συνέχεια, το 1898 ιδρύεται η Καλλιτεχνική Σχολή Κυριών από την Εταιρεία Φιλότεχνων, η οποία κλείνει έπειτα από τρία χρόνια λειτουργίας, με αποτέλεσμα πολλές φοιτήτριες να διεκδικήσουν, επιτυχώς, να σπουδάσουν στην Καλλιτεχνική Σχολή του Πολυτεχνείου (Γεωργιάδου-Κούντουρα 1993: 20).

Εντούτοις, η γυναικεία καλλιτεχνική εκπαίδευση απέχει κατά πολύ από αυτή των ανδρών, καθώς οι γυναίκες δεν αποκτούν δίπλωμα στο τέλος της φοίτησης, όπως επίσης υπάρχει μία διαφοροποίηση στον τρόπο και το πρόγραμμα διδασκαλίας. Για παράδειγμα, η γυναίκα αποκλείεται από το μάθημα της γυμνογραφίας και περιορίζεται από βασικούς κανόνες της εικαστικής σπουδής, με αποτέλεσμα να περιορίζονται τόσο οι θεματικές της επιλογές, όσο και οι δυνατότητες εξέλιξης της (Σατακατσιάνου 2010: 4). Κατ' ουσίαν, για την περίοδο του 19ου αιώνα, η γυναικεία τέχνη αποτελεί μία προέκταση των καθηκόντων της του οίκου. Το γυναικείο δημιουργικό έργο περιορίζεται στο κέντημα, τις μινιατούρες και τη ζωγραφική με θέματα που, αφενός, απεικονίζουν άνθη και σκηνές που αφορούν την ιδιωτική σφαίρα της καλλιτέχνιδας και, αφετέρου, εκφράζουν την ομορφιά και την ευαισθησία της γυναικείας φύσης (Linden 1993: 56).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η αύξηση των καλλιτέχνιδων από το 1880 και η συμμετοχή τους σε εκθέσεις δε διακρίνεται ως απειλή από την πατριαρχική αντίληψη, διότι θεωρείται πως διακατέχεται από ερασιτεχνισμό, σε αντίθεση με τον ανδρικό επαγγελματισμό και την ευφυία του άνδρα καλλιτέχνη, ενώ τα γυναικεία έργα τέχνης χαρακτηρίζονται ως «γυναικεία». Η Σοφία Λασκαρίδου και η Θάλεια Φλωρά – Καραβία δε χαρακτηρίζονται ως ερασιτέχνιδες, ωστόσο θεωρούνται εξαιρέσεις. (Κλαδούχου 25). Στην τέχνη υπάρχει μία ανδρική υπεροχή και διακατέχεται από ανδροκεντρισμό. Οι μεγάλοι δημιουργοί και τα αξιέπαινα έργα θεωρούνται χαρακτηριστικά των ανδρών μόνο, ενώ των γυναικών είναι δημιουργικά κατώτερα έργα (Στάγκος 1993: 63). Η ενασχόληση των γυναικών με την τέχνη στο βαθμό που δε διεκδικούν επαγγελματικά δικαιώματα και περιορίζεται στα οικιακά και φιλανθρωπικά καθήκοντα είναι αποδεκτή, ενώ συγχρόνως, λειτουργεί και ως ένα ακόμα μέσο να προβληθεί η οικονομική ευχέρεια του άνδρα προστάτη (Σαρακατσιάνου 2010: 4).

Ωστόσο, το ζήτημα πρόσβασης των γυναικών στην Καλλιτεχνική Σχολή του Πολυτεχνείου και κατ' επέκταση, στο μάθημα του γυμνού αρχίζει να αλλάζει τα έως τότε δεδομένα. Οι γυναίκες αρχίζουν να διεκδικούν ίσες ευκαιρίες στην εκπαίδευση, το οποίο φανερώνει την επιθυμία τους να εξελιχθούν προσωπικά και επαγγελματικά. Το γεγονός αυτό σημαίνει πως οι γυναίκες αρχίζουν να βγαίνουν στο δημόσιο χώρο που έως τότε ήταν απρόσιτος για εκείνες, ενώ παράλληλα αρχίζει να αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο οι ίδιες αντιλαμβάνονται και αντιμετωπίζουν τον κόσμο, και αυτό συμβαίνει, ιδιαίτερα, μέσα από τη σπουδή του γυμνού. Η επεξήγηση δίνεται μέσα από την εικόνα του καθρέφτη, δηλαδή, καθώς η γυναίκα αποκτάει ταυτότητα μέσα από τον πατέρα και στην πορεία, το σύζυγο της, παρατηρεί και αντιλαμβάνεται τον εαυτό της σύμφωνα με τον τρόπο που οι άνδρες την κοιτάζουν. Τώρα όμως, μέσα από τη μελέτη γυμνού, οι καλλιτέχνιδες θέτουν τον εαυτό τους στη διαδικασία να στρέψουν το βλέμμα τους στη μελέτη και παρατήρηση του άλλου και ιδίως του άνδρα, το οποίο σταδιακά, θα τις μετατρέψει από αντικείμενο του ανδρικού βλέμματος σε υποκείμενο, το οποίο θα εκφράσει επιθυμίες και θα αναζητήσει δικαιώματα (στο ίδιο: 5-6).

Εκτός των άλλων, η μελέτη σχεδίου εκ του φυσικού γυμνού μοντέλου θεωρείται ένα σημαντικό μάθημα στην εκπαίδευση ενός καλλιτέχνη. Οι παραδοσιακοί ζωγράφοι του 19ου αιώνα, δε θεωρούν σπουδαίο έργο έναν πίνακα με ντυμένες μορφές, διότι η κλασική εξιδανίκευση από την αρχαιότητα ακόμα, αναπαρίσταται μέσα από τη τελειότητα του γυμνού σώματος (Nochlin 1971). Συνεπώς, η απαγόρευση σπουδής του γυμνού μοντέλου στην εκπαίδευση των γυναικών περιορίζει την καλλιτεχνική τους καλλιέργεια και εξέλιξη, με αποτέλεσμα οι πίνακες των γυναικών να μη θεωρούνται σημαντικά έργα και οι ίδιες οι καλλιτέχνιδες να μη συγκαταλέγονται στην υψηλότερη μορφή τέχνης (στο ίδιο).

Επιπρόσθετα, από τα μέσα του 19ου αιώνα που οι καλλιτέχνες στην Ευρώπη στρέφονται προς την απεικόνιση ηθογραφικών αναπαραστάσεων, δηλαδή αναπαραστάσεις μέσα από την καθημερινότητα της αστικής ζωής και του αστικού τοπίου, στην Ελλάδα συνήθως καλλιτεχνούνται σκηνές που προβάλλουν τον οικογενειακό βίο. Ιδιαίτερα όμως απεικονίζονται γυναικείες μορφές, οι οποίες για παράδειγμα, είτε διαβάζουν βιβλία και γράφουν επιστολές είτε βρίσκονται μπροστά στον καθρέφτη, με αποτέλεσμα να δοθεί έμφαση σε θέματα που αφορούν σκηνές από τον ιδιωτικό βίο, θέματα τα οποία οι γυναίκες καλλιτέχνιδες γνωρίζουν καλά. Ωστόσο, στο πλαίσιο αυτό, η γυναίκα που διαβάζει συσχετίζεται και εξιδανικεύεται με τον

αστικό οικιακό βίο και, ενώ οι ρυθμοί αστικοποίησης αυξάνονται, η στροφή προς την οικογένεια και τον οίκο παρουσιάζεται ως συνώνυμο της αρμονίας και της ήρεμης ζωής (Σαρακατσιάνου 2014).

Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα την εξύψωση του οικιακού ιδεώδες, του οποίου κύριος αποδέκτης θεωρείται η αστική τάξη. Ταυτόχρονα, για το γυναικείο ζήτημα σημαίνει την εξιδανίκευση της οικοδέσποινας και κατ' επέκταση, της μητέρας και της συζύγου. Η γυναίκα απεικονίζεται στα έργα της περιόδου, μέσα από τη μορφή της αναγιγνώσκουσας (στο ίδιο: 5), σύμφωνα με τα πρότυπα ενός γυναικείου πορτρέτου που είναι καλλωπισμένο με κοσμήματα και τουαλέτες. Εντούτοις, η αποτύπωση του γυναικείου φύλου με ένα βιβλίο αποτελεί απόδειξη πως δε χάνεται η θηλυκότητα της γυναίκας και βασικά χαρακτηριστικά της ταυτότητας της γυναίκας μέσα από τη χειραφέτηση και την εκπαίδευση, άποψη η οποία διατηρείται αυτή την περίοδο (στο ίδιο: 7). Οι αναπαραστάσεις γυναικείων μορφών που διαβάζουν αναδεικνύει μία νέα εικόνα της γυναίκας, η οποία μπορεί μέσα από την ανάγνωση να διευρύνει τους ορίζοντες της και τα ενδιαφέροντα της, όπως επίσης να διεκδικήσει το ατομικό της δικαίωμα στην εκπαίδευση, την εργασία, ακόμα και τον προσωπικό της χώρο. Η ανάγνωση και κατ' επέκταση η εκπαίδευση θα αποτελέσει για τη γυναίκα το μέσο να ενταχθεί στο δημόσιο βίο και να αλλάξει την κοινωνική της θέσης, καθώς επίσης να διευρύνει την ατομικότητά της (στο ίδιο: 10).

Εθνογραφικό Μέρος

1.Προς μία διαμόρφωση της γυναικείας υποκειμενικότητας στη ζωγραφική του 19ου αιώνα:

Η διαμόρφωση της γυναικείας υποκειμενικότητας αρχίζει να καλλιεργείται από τα μέσα του 19ου αιώνα. Πλέον, οι γυναίκες αντιμετωπίζουν τον εαυτό τους ως υποκείμενο και αντιλαμβάνονται διαφορετικά τη θέση που τους αντιστοιχεί μέσα στην κοινωνία. Οι σκέψεις και οι αντιλήψεις τους αρχίζουν να μεταβάλλονται, ενώ συνειδητοποιούν πως είναι μέρος μίας κοινωνικής κατασκευής που μπορεί να μεταβληθεί και όχι μόνο, μίας βιολογικής κατηγορίας (Βαρίκα 1996: 176) που έως τότε πίστευαν. Δηλαδή, ένα πεπρωμένο που η φύση και ο Θεός έπλασε (στο ίδιο: 184) να βρίσκεται υπό την κυριαρχία του άνδρα, χωρίς να αναρωτιούνται ποια θα είναι η μοίρα τους (Ehrenreich, English 2003: 313).

Στο πλαίσιο αυτό, θα εξετάσω τη ζωή και το έργο των δύο καλλιτέχνιδων της ζωγραφικής του 19ου αιώνα, της Σοφίας Λασκαρίδου και της Θάλειας Φλωρά – Καραβία. Πρόκειται για δύο πρωτοπόρες ζωγράφους που η καλλιτεχνική τους πορεία διαγράφεται μία περίοδο που θέλει τη γυναίκα να ασχολείται με την τέχνη μόνο μέσα στο πλαίσιο των οικιακών καθηκόντων της (Linden 1993: 56), όπως επίσης για την εξέλιξη της πνευματική καλλιέργειας για την ολοκλήρωση του κοινωνικού γίγνεσθαι (Βαρίκα 1996: 57), δηλαδή ένα επιπλέον προσόν για την προίκα της (Σαρακατσιάνου 2014: 4). Ωστόσο, οι δύο καλλιτέχνιδες διεισδύουν στον κόσμο της τέχνης και μέσα από τα ταξίδια που πραγματοποιούν σε διάφορα μέρη της Ελλάδας και του εξωτερικού, είτε για επαγγελματικούς λόγους είτε για εκπαιδευτικούς αποκτούν κοινωνική εμπειρία, η οποία ενισχύει στη συγκρότηση της υποκειμενικότητας και της έμφυλης ταυτότητας τους (Αστρινάκη 2011: 97), καθώς επίσης της καλλιτεχνική τους ταυτότητας.

Από τα μέσα του 19ου αιώνα που αρχίζει να μεταβάλλεται η συμπεριφορά και οι αντιλήψεις των γυναικών των μεσαίων αστικών τάξεων και να διεκδικούν ίσες ευκαιρίες στην εκπαίδευση και την εργασία (Βαρίκα 1996: 177), οι δύο καλλιτέχνιδες είναι μία ένδειξη αυτής της προσπάθειας, αλλά και των δυνατοτήτων που μπορεί να

προσφέρει η εκπαίδευση στις γυναίκες (στο ίδιο: 192). Οι προσωπικότητες των δύο γυναικών χαρακτηρίζονται ως παράτολμη με ανεξάρτητο πνεύμα και ελεύθερη σκέψη η Σοφία Λασκαρίδου (Στεργίου 2007: 31), και ως ένας άνθρωπος μαχητικός με επιμονή και αποφασιστικότητα η Θάλεια Φλωρά – Καραβία (Χαραλαμπίδης 2018). Στο σημείο αυτό είναι ουσιαστικό να τονιστεί πως οι γυναίκες της περιόδου του 19ου αιώνα αναγνωρίζονται ως αντάξιες του ανδρικού καλλιτεχνικού φύλου, δηλαδή στον κόσμο της μεγάλης τέχνης, όταν κατά τους κριτικούς της εποχής υπερβαίνουν τη θηλυκότητα και τις ικανότητές τους και παρουσιάζονται ως επιβλητικές και σοβαρές, όπως οι άνδρες. Η τέχνη της Σοφίας Λασκαρίδου αναφέρεται ως μία ανδρική τέχνη, ενώ της Θάλειας Φλωρά – Καραβία «αγγίζει την ανδρική καλλιτεχνία» (Πάκα 2012: 236), η οποία θεωρείται μία γυναίκα εξαίρεση, μία ανδρογυναίκα, ενώ επισημαίνεται πως η καλλιτεχνικής της αξία οφείλεται στο γεγονός ότι μαθήτευσε δίπλα στις καλλιτεχνικές ιδιοφυίες, τον Ιακωβίδη και τον Γύζη (στο ίδιο).

Εξίσου σημαντική είναι η ενθάρρυνση που λαμβάνουν οι καλλιτέχνιδες από το οικογενειακό τους περιβάλλον, για να δραστηριοποιηθούν στον ανδροκρατούμενο χώρο της τέχνης. Η Σοφία Λασκαρίδου είναι γόνος μίας αστικής οικογένειας της Αθήνας. Η μητέρας της Αικατερίνης Λασκαρίδη θεωρείται μία από τις πρωτοπόρες της γυναικείας χειραφέτησης (Στεργίου 2007: 30) και με δική της προτροπή, η καλλιτέχνιδα εμφανίζεται μπροστά στο Βασιλιά Γεώργιο Α΄, για να αιτηθεί την εισαγωγή των γυναικών στη Σχολή Ζωγραφικής του Πολυτεχνείου, καθώς δε δέχεται γυναίκες (Λασκαρίδου 1955: 7). Αξιοσημείωτο όμως είναι το γεγονός πως παρόλο που η ζωγράφος έχει διαφορετική ανατροφή από αυτή των κοριτσιών της αστικής Αθήνας και μπορεί να ταξιδέψει μόνης της σε διάφορα μέρη της Ελλάδας, για να γεμίσει τους πίνακες της με διάφορα θέματα της φύσης, στο ημερολόγιο της (Λασκαρίδου 1960: 22) αναφέρει πως ασχολείται με τη ζωγραφική επαγγελματικά μόνο μετά το θάνατο του πατέρα της Λάσκαρη Λασκαρίδη, «Εκείνη την εποχή στην κοινωνική μας θέση δεν ταίριαζε τέτοια χειραφέτηση» (στο ίδιο). Για την αστική κοινωνία, η γυναικεία τέχνη θεωρείται ως προέκταση των καθηκόντων του οίκου, όπου το γυναικείο φύλο μπορεί να δημιουργήσει έργα τέχνης, τα οποία αναπαριστούν θέματα που εκφράζουν και παρουσιάζουν την ομορφιά και την ευαισθησία της γυναίκας, (Linden 1993: 56). Η αποθάρρυνση και η πατριαρχική αντίληψη του πατέρα, δηλαδή του οικογενειάρχη που λαμβάνει όλες τις αποφάσεις είναι ο κανόνας που επιτελείται με την υποταγή (Ehrenreich, English 2003: 315).

Από την άλλη η Θάλεια Φλωρά – Καραβία, ενώ γεννήθηκε σε ένα μικρό χωριό της Κοζάνης, ο πατέρας της ο ιερέας Χριστόδουλος Φλωράς θεωρεί πως για να έχουν τα παιδιά του ένα ευοίωνο μέλλον χρειάζεται να μετακομίσουν σε μία κοσμοπολίτικη πόλη, την Κωνσταντινούπολη. Γεγονός που είναι αξιοσημείωτο, καθώς μία τέτοια αντίληψη έρχεται από έναν ιερέα, ο οποίος συνειδητοποιεί την κλίση της κόρης του και την ενθαρρύνει (Χαραλαμπίδης 2018), όπως το ίδιο την ενθαρρύνει και την ενισχύει οικονομικά να ολοκληρώσει τις σπουδές της στο Μόναχο, ο αδερφός της Λάζαρος (Τσουργιάννη 2013). Όπως αναφέρει η Βαρίκα στη μελέτη της (1996: 194) «ανήκουν σε εκείνο το σπάνιο είδος ανδρών που ακολουθούν το πνεύμα του Διαφωτισμού και τη λογική της Ελευθερίας και της Ισότητας», κάτι το οποίο δεν είναι σύνηθες την περίοδο του 19ου αιώνα που το γυναικείο φύλο έχει συνδεθεί με τη φύση και την ιδιωτική σφαίρα (Μπακαλάκη, Ελεγμίτου 1987: 19).

Πιο αναλυτικά, όσον αφορά τη γυναικεία εκπαίδευση, η ιδεολογία του 19ου αιώνα περιορίζεται σε μία συγκεκριμένη κατεύθυνση που συμβάλλει στη διαμόρφωση του γυναικείου προορισμού που δεν είναι άλλος από αυτόν της καλής συζύγου και μητέρας, και της οικοδέσποινας. Τα φύλα διαχωρίζονται σε άνδρες και γυναίκες, στα οποία αποδίδονται διαφορετικές ψυχολογικές και βιολογικές ιδιότητες. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το γυναικείο φύλο να διαμορφώνεται σύμφωνα με αυτή την οπτική, όπως συμβαίνει και στην εκπαίδευση (Μπακαλάκη, Ελεγμίτου 1987: 17-18). Η δημοτική εκπαίδευση είναι υποχρεωτική και για τα δύο φύλα και, συνήθως, μόνο το ανδρικό φύλο συνεχίζει στη μέση εκπαίδευση και το πανεπιστήμιο (Βαρίκα 1996: 188). Την περίοδο αυτή γίνεται λόγος για διαφορετικό προορισμό ανάμεσα στα δύο φύλα, η οποία θέλει τη γυναίκα να είναι πιο κοντά στη φύση. Αυτός είναι ένας βασικός λόγος που οι γυναίκες πρέπει να υπακούν και να υποτάσσονται στους άντρες, ενώ η σωματική και διανοητική εντατική εργασία θεωρείται επισφαλής για τις ίδιες (Μπακαλάκη, Ελεγμίτου 1987: 19-20). Επιπλέον, αρκετοί είναι αυτοί που υποστηρίζουν πως η γυναικεία εκπαίδευση πρέπει να περιορίζεται στο δημοτικό (στο ίδιο: 24), ενώ ταυτόχρονα υπάρχει και η αντίθετη οπτική που υποστηρίζει τη σπουδαιότητα της παιδείας, για το λόγο όμως ότι συμβάλλει στην ανατροφή άξιων συζύγων και ανδρών που θα υπερασπιστούν το έθνος (στο ίδιο: 25). Οπότε, ανάμεσα στην αριθμητική, τη γραφή και την ανάγνωση, ταυτόχρονα διδάσκονται το πλέξιμο, τη ραπτική και το κέντημα (στο ίδιο: 34). Στο ίδιο πλαίσιο κυμαίνεται και η καλλιτεχνική εκπαίδευση, η οποία επίσης γίνεται αποδεκτή ως συμπλήρωμα της προίκας. Η ενασχόληση όμως της

γυναίκας με την τέχνη σημαίνει, αφενός, πως βρίσκεται εντός του οίκου, δηλαδή μακριά από επιλογές που μπορούν να εκθέσουν την υπόληψη και την ηθική της. Αφετέρου, η εντός του οίκου εκπαίδευση σημαίνει πως απομακρύνει τις γυναίκες από την επιθυμία να συνεχίσουν σε πανεπιστημιακές σπουδές. Πρόκειται δηλαδή, για μία ερασιτεχνική ενασχόληση, χωρίς να έχει κάποιο βιοποριστικό προσανατολισμό (Σαρακατσιάνου 2014), ενώ γενικότερα, μοναδικός επαγγελματικός προσανατολισμός μίας γυναίκας είναι αυτός της δασκάλας (Μπακαλάκη, Ελεγμίτου 1987: 28).

Ωστόσο, το επάγγελμα της δασκάλας για πολλές γυναίκες λειτουργεί ως μοχλός μεταπήδησης σε επαγγέλματα που θεωρούνται απαγορευμένα για τις ίδιες, το οποίο αρχικά ορίζεται ως προέκταση της φύσης τους και ως μία πρακτική που θα τις εντάξει στην ιδιωτική σφαίρα. Εντούτοις, οι γυναίκες το χρησιμοποιούν προς όφελος τους, ως έναν τρόπο για να γίνουν ανεξάρτητες και να μπορέσουν να διεισδύσουν στη δημόσια σφαίρα (Βαρίκα 1996: 242). Η Θάλεια Φλωρά – Καραβία σπουδάζει στο Ζάππειο Παρθεναγωγείο της Πόλης και στην πορεία εργάζεται ως δασκάλα για ένα μικρό χρονικό διάστημα για χάρη του Παρθεναγωγείου, από το οποίο κερδίζει υποτροφία για να συνεχίσει τις καλλιτεχνικές της σπουδές στο Μόναχο (Τσουργιάννη 2002: 3), ενώ αργότερα θα ιδρύσει και θα διδάξει στη δική της Καλλιτεχνική Σχολή για γυναίκες (στο ίδιο: 14). Από την άλλη, η Σοφία Λασκαρίδου χρειάζεται να εξασκήσει το επάγγελμα της δασκάλας έπειτα από τις σπουδές της και την καλλιτεχνική της πορεία, όταν θα συνεχίσει να λειτουργεί τη Σχολή Νηπιαγωγών της μητέρας της (Στεργίου 2007: 44). Στα τέλη του 19ου και αρχές του 20ου αιώνα οι περισσότερες γυναίκες των μεσαίων στρωμάτων, που με τον δικό τους τρόπο η κάθε μία έχουν διεισδύσει στη δημόσια σφαίρα και έχουν καταφέρει να ξεπεράσουν τα όρια της σφαίρα που τους επιτρέπει η νέα πατριαρχική τάξη, έχουν σπουδάσει δασκάλες (Βαρίκα 1996: 244).

Όσον αφορά τις καλλιτεχνικές σπουδές και οι δύο καλλιτέχνιδες σπουδάζουν σε ιδιωτικές Σχολές Καλών Τεχνών στην Ελλάδα και το εξωτερικό, καθώς στις κρατικές Σχολές Καλών Τεχνών, τόσο στην Ελλάδα όσο και την υπόλοιπη Ευρώπη απαγορεύεται η φοίτηση για το γυναικείο φύλο. Ωστόσο, στην Ελλάδα το 1903 ψηφίζεται νόμος για την εισαγωγή των γυναικών στη Σχολή Ζωγραφικής του Πολυτεχνείου, έπειτα από παρέμβαση της Σοφίας Λασκαρίδου. Το γεγονός προκαλεί αντιδράσεις και φασαρίες τόσο από τους μαθητές, όσο και από τους καθηγητές τις Σχολής. Μία τέτοιου είδους χειραφέτηση για τα κορίτσια θεωρείται απρεπή, σε σημείο που η ζωγράφος λαμβάνει πολλά απειλητικά γράμματα, όπως για παράδειγμα από έναν

φανατικό αντιφεμινιστή πως θα της ρίξει βιτριόλι, «στο ωραίο σου μουτράκι αν τολμήσεις να μπεις στο Πολυτεχνείο». Στην πορεία, οι αντιδράσεις σταματούν και η εισαγωγή γυναικών στη Σχολή Καλών Τεχνών γίνεται αποδεκτή, καθώς κανείς δε μπορεί, πλέον, να έρθει αντιμέτωπος με το νόμο (Λασκαρίδου 1955: 8). Για το λόγο αυτό, η Σοφία Λασκαρίδου θεωρείται τόσο το σύμβολο της χειραφέτησης όσο και της καταξίωσης της παρουσίας του γυναικείου φύλου στον καλλιτεχνικό χώρο που η παρουσία της γυναίκας είναι εξαιρετικά δύσκολη (Παπανικολάου 2006:45). Ως υπόδειγμα όμως χειραφετημένης γυναίκας θεωρείται και η Θάλεια Φλωρά – Καραβία, λόγω της συμμετοχής της στον Α΄ Βαλκανικό Πόλεμο ως πολεμική ανταποκρίτρια της αλεξανδρινής «Εφημερίδος» (Βερέμης 2013).

Η πορεία που ακολουθούν οι δύο καλλιτέχνιδες έχει κοινές διαδρομές με το Μόναχο και το Παρίσι να θεωρούνται από τους πιο σημαντικούς καλλιτεχνικούς προορισμούς, όπου έρχονται σε επαφή με νέα ρεύματα και μετασχηματίζεται η καλλιτεχνική τους ταυτότητα. Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι σε μία περίοδο που οι γυναίκες χρειάζονται συνοδεία για να βγουν έξω από τον οίκο και, παρόλο που προς το τέλος του αιώνα η παρουσία της γυναίκας της αστικής τάξης στο δημόσιο χώρο διασκέδασης, όπως επίσης στις πολιτιστικές και κοινωνικές εκδηλώσεις γίνεται όλο και πιο αισθητή, δε μπορεί όμως να κυκλοφορήσει έξω στους δρόμους, χωρίς τη συνοδεία κάποιου άνδρα ή του υπηρέτη, ιδιαίτερα, όταν είναι ανύπαντρη (Βαρίκα 1996: 100), πόσο μάλλον να ταξιδέψουν μόνες τους. Μία αντίληψη, την οποία μπορούμε να διακρίνουμε από τα πρώτα ακόμα λόγια στο ημερολόγιο της Σοφίας Λασκαρίδου, «Είναι η πρώτη φορά που βρίσκομαι μόνη στις δυσκολίες της ζωής. Πώς θα τα καταφέρω στον ξένο τόπο;». Ως ζωγράφοι όμως χρειάζεται να βγουν στην ύπαιθρο να παρατηρήσουν τη φύση και τα χρώματα, έτσι ώστε να γίνουν πιο δημιουργικές, διότι ένας ζωγράφος γίνεται δημιουργικός, καθώς παρατηρεί τα πράγματα και αποδίδει στο έργο του αυτό που έχει κρατήσει καλά στη μνήμη του (Strauss 1991: 42). Πώς όμως μία γυναίκα ζωγράφος αυτή της περιόδου θα γίνει πιο δημιουργική, όταν δε μπορεί να βρίσκεται στο δημόσιο χώρο; Η Σοφία Λασκαρίδου από μικρή ταξιδεύει σε διάφορα μέρη της Αττικής και της υπόλοιπης Ελλάδας για να γεμίσει τους πίνακες της με καινούργια θέματα της φύσης (Faen 1955: 304). Ταυτόχρονα, μέσα από τα ταξίδια τους αποκτούν βιώματα με ανθρώπους, τους οποίους γνωρίζουν από διάφορα έθνη, με άλλη θρησκεία και πολιτισμό, όπου έρχονται

αντιμέτωπες με άλλα ήθη και έθιμα με πατριαρχικές αντιλήψεις, γεγονός το οποίο συμβάλλει στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητά τους.

Για παράδειγμα, αυτή την περίοδο που το γυναικείο φύλο κερδίζει αργά τη θέση του στην τέχνη, μία τέχνη η οποία έχει ανδροκρατικό χαρακτήρα (Δημητρίου 2009: 325), οι καλλιτέχνιδες επιχειρούν να διοργανώσουν μία έκθεση σε μία μικρή αίθουσα του Συλλόγου «Παρνασσός». Πρόκειται για ένα τολμηρό εγχείρημα, αφενός, γιατί δύο γυναίκες ζωγράφοι αποφασίζουν να διοργανώσουν μόνες τους την έκθεση και, αφετέρου, διεξάγεται σε μία αίθουσα, η οποία, έως τότε, θεωρείται προπύργιο της ανδρικής ζωγραφικής (Τσουργιάννη 2013). Η έκθεση περιγράφεται από τη Σοφία Λασκαρίδου στο ημερολόγιο της, ως μία αξέχαστη εμπειρία που γεμάτες ενθουσιασμό για την τέχνη και τη ζωή εκθέτουν τα έργα τους, χωρίς τον κατάλληλο φωτισμό, ανακατωμένα και στοιβαγμένα σε μία στενή αίθουσα, με αποτέλεσμα να χάνουν σημαντικά από καλλιτεχνικής οπτικής (Λασκαρίδου 1960: 8). Η έκθεση έχει θερμή υποδοχή από το κοινό και τον Τύπο, παράλληλα με τις γελοιογραφίες του Δημήτριου Γαλάνη και, ιδιαίτερα, του Παύλου Μαθιόπουλου, η οποία παρουσιάζει άνδρες της Τέχνης και της διανόησης να υποκλίνονται μπροστά στη Σοφία Λασκαρίδου (Στεργίου 2007: 29). Συγκεκριμένα, ο αρθρογράφος της εφημερίδας «Νέον Άστυ» (27/4/1906) παρουσιάζει την έκθεση ως μία μικρή, αλλά γενναία έκθεση που μπορεί να υπερηφανευθεί πως έχει περισσότερη ουσία από τις μεγαλύτερες, ενώ χαρακτηρίζει τις ζωγράφους ως δύο αληθινές καλλιτέχνιδες, τα έργα της Σοφίας Λασκαρίδου ζωντανά με φως και αντίληψη και της Θάλεια Φλωρά – Καραβία με αίσθημα και ποίηση. Τέλος, επισημαίνει πως «Η έκθεσις των μας συμπληρώνει την πεποίθησην, την οποίας εσχημάτισαν ανέκαθεν οι φιλότεχνοι, ότι δύο ειλικρινείς και εμπνευσμένοι χρωστήρες κρατούνται μέσα εις τα αβρά αυτά γυναικεία δάκτυλα».

Επιπρόσθετα, η εφημερίδα «Ακρόπολις» (3/5/1906) αναφέρει πως «Έπρεπε να ευρεθούν δύο δεσποινίδας δια να αβγή ασπροπρόσωπην ως λέγομεν, η Ελληνική τέχνη κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνας και να μη νομίσωσιν αι τόσαι χιλιάδες ξένων τε και ομογενών , ότι η Ελλάς η πάλαι κοιτίς των Τεχνών, στερείται σήμερον τελείως πάσης καλλιτεχνικής κινήσεως και πάσης Τέχνης εν γένει». Οι ζωγράφοι παρουσιάζονται ως δύο Καρυάτιδες της τέχνης και ως δύο θεές της Αρχαιότητας, τη θεά της βλάστησης Θάλεια, την οποία συνδέει με τη θεά Άρτεμις, και τη θεά της Σοφίας, δηλαδή τη θεά Αθηνά. Σε συμβολικό επίπεδο, η θεά Άρτεμις είναι η τιμημένη παρθένα, η θεά του κυνηγιού που με τα χρυσά της βέλη προκαλεί στεναγμούς, κατά τον Ομηρικό Ύμνο,

στην οποία προσφέρονται θυσίες και από τα δύο φύλα κατά την έξοδο τους από την παιδική ηλικία. Οι περισσότερες προσφορές που έχουν καταγραφεί είναι παιχνίδια, πλεξούδες και κούκλες που χρησιμοποιούν τα κορίτσια. Το ίδιο όμως και τα αγόρια χρειάζεται να αφήσουν το βασίλειο της θεάς, όταν γίνονται στρατιώτες και πολίτες, όπως και με το γάμο. Πριν από το γάμο, τα δύο φύλα είναι υποχρεωμένα να κερδίσουν την εύνοια της και να την ευχαριστήσουν, το οποίο σε περίπτωση που λησμονηθεί είναι το ίδιο επικίνδυνο, όπως να μην επιθυμούν να συνεχίσουν στο γάμο, διότι θεωρείται πως προσβάλλουν τη θεά Αφροδίτη που προστατεύει το γάμο (Zaidman, Pantel 2012: 184). Εμμέσως με την τελετή του γάμου σχετίζεται και η θεά Αθηνά, διότι είναι αυτή που εκπαιδεύει την υφαντική και την επεξεργασία του μαλλιού στα κορίτσια, καθώς είναι η κύρια οικονομική ενίσχυση της μέλλουσας συζύγου στον οίκο του άντρα (στο ίδιο: 185). Κατά βάση θεωρώ πως ο χαρακτηρισμός του αρθρογράφου για τις καλλιτέχνιδες ως θεαίνες που σχετίζονται με το γάμο παραπέμπει σε μία κοινωνική κατασκευή που θέλει το γυναικείο φύλο να λειτουργεί μόνο ως σύζυγος και κατ' επέκταση, ως μητέρα, το οποίο θεωρείται και ο μοναδικός σκοπός μίας γυναίκας αυτής της περιόδου (Βαρίκα 1996: 79). Ταυτόχρονα, γύρω από κάθε θεό και θεαίνα της αρχαιότητας υπάρχει ένας μύθος που διαμορφώνει πρότυπα και ιδέες, τα οποία με τη σειρά τους επηρεάζουν την κοινωνία και δημιουργούν τετριμμένες συμπεριφορές απέναντι στη γυναίκα, όπως επίσης επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο η ίδια η γυναίκα βλέπει τον εαυτό της (Κέκκου 2001: 73).

Ακολουθώντας τη διαδρομή τους μέσα από την αυτοβιογραφία των καλλιτέχνιδων, θα επιχειρήσω να εξετάσω το βασικό σταθμό της ζωή τους, τις σημαντικές στιγμές που τις έχουν σημαδέψει, συναισθήματα και εμπειρίες που έχουν βιώσει, μέσα από τα οποία συγκροτούνται ως δρώντα υποκείμενα (Γκέφου - Μαδιανού 1999: 205). Η πολιτισμική εμπειρία, η προσωπική αφήγηση και τα συναισθήματα που βιώνει κάθε άτομο αναδεικνύει την αλληλεπίδραση του εαυτού με τον πολιτισμό, δηλαδή πώς συγκροτούνται ως υποκείμενα δράσης (στο ίδιο: 202). Οι δυο σημαντικές πηγές για τη μελέτη των δύο καλλιτέχνιδων είναι το «Ημερολόγιο μου» της Σοφία Λασκαρίδου και οι «Εντυπώσεις από τον πόλεμο» της Θάλειας Φλωρά – Καραβία. Το ημερολόγιο της Σοφίας Λασκαρίδου χαρακτηρίζεται ως ένα γνήσιο λογοτεχνικό έργο (Χατζίνης 1955), στο οποίο η καλλιτέχνιδα καταγράφει όλες τις αναμνήσεις της από την περίοδο που ταξιδεύει σε διάφορα μέρη του εξωτερικού και, ιδιαίτερα, στο Μόναχο για τις καλλιτεχνικές της σπουδές, εξιστορώντας τα πιο σημαντικά, για την ίδια, γεγονότα και

ανθρώπους, αλλά και κάποιες στιγμές που βιώνει στην Ελλάδα και την έχουν σημαδέψει, ενώ ολοκληρώνει το συγγραφικό έργο της με εικοσιπέντε εικόνες από τους πίνακες της. Από την άλλη, οι εντυπώσεις της Θάλειας Φλωρά – Καραβία θεωρείται ένα συγγραφικό έργο που αποτελεί τεκμήριο (Παυλόπουλος 2013), διότι καθ' όλη τη διάρκεια του πολέμου, η ζωγράφος κρατά γραπτές και εικαστικές σημειώσεις, τα οποία έχουν τη ζωντάνια του στιγμιότυπου, καθώς λόγω των συνθηκών χρειάζεται να ζωγραφίζει με ρυθμούς ιμπρεσιονιστικούς. Δηλαδή, να καταγράψει και να σκιτσάρει τη φευγαλέα και γρήγορη εντύπωση τόσο των τοπίων, όσο και των ανθρώπων που συναντάει σε αυτό το οδοιπορικό. Η ζωγράφος όμως επιλέγει να μην καταγράψει τη βία του πολέμου και εστιάζει στον στρατιώτη, αφού αφήσει το πεδίο μάχης (Τσουργιάννη 2013). Οι ιστορικοί ζωγράφοι, όπως θεωρείται η Θάλεια Φλωρά – Καραβία επιλέγουν τι θα ζωγραφίσουν, δεν ακολουθούν την αισθητικότητά τους, αλλά έπειτα από σκέψη διαλέγουν οτιδήποτε υπάρχει μέσα στη φύση, το οποίο βρίσκεται σε αρμονία με το θέμα τους (Strauss 1991: 37). Τα ημερολόγια, οι αυτοβιογραφίες, οι εξομολογήσεις και οι προφορικές αφηγήσεις ζωής θεωρούνται ένας τρόπος έκφρασης της υποκειμενικής και ατομικής εμπειρίας, όπου αναζητούνται συγκινήσεις, συναισθήματα και βιώματα. Αυτά τα τεκμήρια θεωρούνται ως η γνήσια έκφραση της υποκειμενικότητας, ως μία μορφή έκφρασης του εαυτού (Πομάτα 1997: 192).

Αρχικά, η καλλιτεχνική τους πορεία καλλιεργείται στο Μόναχο, όπου ταξιδεύουν για να σπουδάσουν σε Σχολές Καλών Τεχνών. Το Μόναχο θεωρείται η πόλη των Καλών Τεχνών της Γερμανίας, γεγονός το οποίο οφείλεται στο Βασιλιά Λουδοβίκο τον Ε΄, καθώς ο ίδιος ήταν καλλιτέχνης και λάτρης του ωραίου. Πρόκειται για μία πόλη γεμάτη Μουσεία, πλατείες στολισμένες με αγάλματα, όπως επίσης κτήρια με ιδιόρρυθμη αρχιτεκτονική, ενώ είναι γεμάτη σχολές Καλών Τεχνών, στις οποίες φοίτησαν πολλοί Έλληνες και ξένοι καλλιτέχνες (Λασκαρίδου 1955: 17). Ιδιαίτερο ρόλο κατέχει η Βασιλική Ακαδημία των Εικαστικών Τεχνών που ιδρύθηκε το 1808 και γίνεται πόλο έλξης πολλών Ελλήνων καλλιτεχνών. Η πόλη κοσμείται με κτήρια, η αρχιτεκτονική των οποίων είναι βασισμένη στους ρυθμούς της Αρχαιότητας, λόγω του φιλελληνισμού του Λουδοβίκου του Ε΄. Επίσης, είναι σημαντικό να αναφερθεί πως το κύριο πνεύμα της Ακαδημίας του Μονάχου υιοθετείται από τις κλασικιστικές αρχές της τέχνης της αρχαιότητας και τη μελέτη των παραδοσιακών αρχών, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μία ακαδημαϊκή και συντηρητική γραμμή. Το γεγονός αυτό σημαίνει πως τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα που διαμορφώνονται στην Ευρώπη, δε

βρίσκουν πρόσφορο έδαφος στην Ακαδημία και ως ένα βαθμό, ισχύει και για τις υπόλοιπες σχολές του Μονάχου (Δασκαλοθανάσης 2000: 32).

Η καλλιτεχνική τους ανησυχία και η θέληση τους για όλο και περισσότερη καλλιτεχνική γνώση διακρίνεται από το γεγονός ότι δε μένουν μόνο σε μία σχολή. Επιθυμούν να γνωρίσουν όσα περισσότερα μπορούν από όλες τις τάσεις που κυριαρχούν αυτή την περίοδο και τους καθηγητές, ενώ διαμορφώνουν το δικό τους στυλ. Η Σοφία Λασκαρίδου αναφέρει πως «εμένα με φώναζαν πάντα αναρχική γιατί το δικό μου έργο ξεχώριζε από τα' άλλα. Προσπαθούσα να μη χάσω την ατομικότητα μου, τον δικό μου ρυθμό εργασίας» (Λασκαρίδου 1955: 173). Το στυλ του κάθε καλλιτέχνη είναι οι δημιουργικές του προθέσεις που δηλώνουν την ταυτότητα και την ατομική του έμπνευση (Δημητρίου 2009: 94), το οποίο θεωρείται σημαντικό, γιατί πρόκειται για μία περίοδο στην οποία η ατομικότητα του καλλιτέχνη αρχίζει να κυριαρχεί και μέσα από το δικό του στυλ κατασκευάζεται η ταυτότητα του υποκειμένου, και στην προκειμένη περίπτωση για τις καλλιτέχνιδες, ως γυναίκα καλλιτέχνης. Η καλλιτεχνική υποκειμενικότητα της Θάλεια Φλωρά – Καραβία αρχίζει να διαμορφώνεται, όταν θα ακολουθήσει την καθοδήγηση του Νικόλαου Γύζη να εμπνευστεί τα δικά της έργα, να δημιουργήσει τους δικού της πίνακες και να σταματήσει να αρκείται στις αντιγραφές (Τσουργιάννη 2002: 22). Το έργο ενός καλλιτέχνη είναι το μέσον να εκφράσει τον εαυτό του (Layton 2003: 31) και η ίδια η Θάλεια Φλωρά – Καραβία αναφέρει πως η αντιγραφή πνίγει τον αυθορμητισμό και την πρωτοβουλία ενός σπουδαστή (Τσουργιάννη 2002: 22). Το ίδιο ως καλλιτέχνιδα θεωρώ πως μέσα από την αντιγραφή δε μπορεί να καλλιεργηθεί τόσο η φαντασία και η δημιουργικότητα ενός καλλιτέχνη, όσο και η υποκειμενικότητα του, καθώς ακολουθεί και σχεδιάζει το στυλ κάποιου άλλου ζωγράφου, μίας άλλης καλλιτεχνικής έμπνευσης. Ένας ζωγράφος γίνεται δημιουργικός, καθώς παρατηρεί τα πράγματα και όχι όταν προσπαθεί με κόπο να τα αντιγράψει (Strauss 1991: 42).

Στο ίδιο πλαίσιο βρίσκεται η μελέτη σχεδίου εκ του φυσικού γυμνού μοντέλου και για τις γυναίκες έχει μία επιπλέον ιδιαιτερότητα, διότι μέσα από τη μελέτη γυμνού αρχίζουν να αντιλαμβάνονται τον κόσμο διαφορετικά. Για το λόγο ότι η γυναίκα ζει μέσα σε ένα περιορισμένο χώρο υπό την κυριαρχία ενός άνδρα, παρατηρώντας τον εαυτό της πάντα μέσα από το βλέμμα του, με τη μελέτη γυμνού θα στρέψει το βλέμμα της στην παρατήρηση του άλλου και θα δει τον εαυτό της ως υποκείμενο (Berger 1986: 46 - 47). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, η γυναίκα να εκφράσει επιθυμίες και να αναζητήσει

δικαιώματα που επηρεάζουν στη συγκρότηση του γυναικείου φύλου ως δρών υποκείμενο (Γκέφου – Μαδιανού 1999: 205).

Τόσο η Σοφία Λασκαρίδου (εικόνα 1), όσο και η Θάλεια Φλωρά – Καραβία (εικόνες 2,3) διδάσκονται μαθήματα γυμνού στο Μονάχο, ωστόσο στο μάθημα ανατομίας που σπούδαζε η πρώτη αναφέρει πως για τη διδασκαλία χρησιμοποιούν σώματα γυναικεία, «Ένα βράδυ έφεραν στη μεγάλη αυτή αίθουσα ένα πτώμα. Μία νέα 18 χρονών, …, το κακόμοιρο το κορίτσι έμοιαζε σαν να κοιμόταν. Το νεανικό της σώμα σου έδινε την εντύπωσι αγάλματος της αρχαίας κλασσικής εποχής. Ιδίως το παρθενικό της στήθος ήταν θαυμάσιο. Δυστυχώς το ένα μόνον. Το άλλο είχε κιόλας χρησιμεύσει στη διδασκαλία της εγχειρήσεως του καρκίνου» (Λασκαρίδου 1955: 124). Για την επιστήμη της ιατρικής στο πλαίσιο της δυτικής νεωτερικότητας, το γυναικείο σώμα γίνεται συνώνυμο της φύσης λόγω της βιολογίας του, ενώ αποδίδεται μια σεξουαλική διάσταση. Συγκεκριμένα, το ανδρικό σώμα ταυτίζεται με το οικουμενικό και ιδανικό τύπο του ανθρώπινου σώματος που παραμένει αμόλυντο, σε αντίθεση με το γυναικείο που συσχετίζεται με την ιδιαιτερότητα, τη διαφοροποίηση και τις μη συγκρατημένες ορμόνες. Τα σώματα παρουσιάζονται στο πλαίσιο του «πολιτισμένου σώματος» και ως υπόδειγμα θεωρείται το λευκό, ανδρικό, ετερόφυλο, υγιές και αρτιμελές και οτιδήποτε άλλο βρίσκεται εκτός αυτής της νόρμας θεωρείται το «Άλλο», το διαφορετικό και μη αποδεκτό (Αθανασίου 2011: 228-229). Κεντρικό ρόλο στην ιατρική του 18^{ου} αιώνα αποδίδεται στο στήθος, το οποίο συμβολίζει το δεσμό μητέρας και παιδιού, και ταυτόχρονα τη σεξουαλική επιθυμία του άνδρα, ενώ στα ιατρικά κείμενα του 19^{ου} αιώνα δίνεται έμφαση στη μήτρα που προβάλλει την αναπαραγωγική λειτουργία της γυναίκας (στο ίδιο: 237).

Επιπλέον, το γυναικείο γυμνό αποτελεί ένα θέμα της δυτικής τέχνης, όπου ο βασικός πρωταγωνιστής του έργου δεν απεικονίζεται ποτέ, καθώς είναι το ανδρικό φύλο που απευθύνεται πάντα σε αυτό (Berger 1980: 54). Στα έργα γυμνού εγγράφονται έμφυλες συγκρούσεις και ηδονοβλεπτικές πρακτικές, ενώ τίθενται αρχές θέασης και θεατών, ιδιαίτερα στα έργα των ανδρών (Πάκα 2012: 24), μέσα από το βλέμμα του άντρα (Berger 1980: 46). Παρόλο που γίνεται μία προσπάθεια περαιτέρω εξέτασης του γυναικείου βλέμματος στα έργα γυναικών ζωγράφων (Πάκα 2012: 24), εντούτοις στην τέχνη του 19^{ου} αιώνα δεν υπάρχουν έργα που να προβάλλουν τις γυναικείες ερωτικές ανάγκες ή φαντασιώσεις, δε θεωρείται καν επιτρεπτό να ονειρεύονται κάτι τέτοιο, πόσο μάλλον να το μεταφέρουν στον καμβά (Nochlin 2018: 138-139). Η Σοφία Λασκαρίδου

και η Θάλεια Φλωρά – Καραβία έχουν δημιουργήσει έργα με γυμνό, συγκεκριμένα η πρώτη περιγράφει μία τέτοια στιγμή στο ημερολόγιό της, πώς εμπνεύστηκε την παράσταση[2] και μετέφερε στον καμβά την εικόνα, όταν βρισκόμενη στο ατελιέ ενός φίλου της και συμμαθητή της θεωρεί πως από τη διακόσμηση λείπει το γυναικείο σώμα, μία στιγμή που αναδεικνύεται η γέννηση του καλλιτέχνη (Ταμπούκου 2009: 13), «Έπρεπε να παίρναμε μαζύ ένα μοδέλλο. – Αλλά ξεχνάτε ότι ήλθαμε να καπνίσουμε και όχι να ζωγραφίσουμε; - Αδιάφορο, αυτό λείπει. – Μα σεις δεν είσθε γυναίκα; - Αλήθεια είπα γελώντας, αυτές οι μπιτζάμες μ' έκαναν και το ξέχασα. Ο Έρικ τώρα βγάζει μία μία τις φουρκέττες από τα μαλλιά μου. –Αφήστε με να δω μακρυά μαλλιά πάνω σε γυναικείους ώμους. Έφυγε και η τελευταία φουρκέττα. Τίναξα το κεφάλι και τα μαλλιά σκέπασαν την αγαλματένια πλάτη σαν μαύρος μανδύας. Είχα βγάλει τις μπιτζάμες. Ναι τώρα είναι τέλεια η εικόνα μέσα στον καθρέφτη. Ως τη μέση ανέβαινε το φως σε χίλιες αποχρώσεις. Το παρθενικό στήθος άσπριζε, φεγγοβολούσε, το κεφάλι γυρτό χανόταν μέσα στον μαβή καπνό, … Τα πόδια στην γη και τη σκέψη ψηλά στ' άφθαστα ιδανικά, λέει ο Έρικ, τι θαυμάσιος πίνακας θα γινόταν αυτός και ο τίτλος του έργου είναι έτοιμος. Ηδονή, … Κύτταζα σαν υπνωτισμένη στον καθρέφτη, να εντυπωθή στη μνήμη μου η εικόνα, η σύνθεση, όλα είναι τέλεια. –Πάει η γυναίκα, πάει, γεννήθηκε η καλλιτέχνιδα, φώναξε απελπισμένος ο Έρικ, … Σηκώθηκα, έτρεξα μέσα στο ατελιέ κι άρχισα να ζωγραφίζω μ' αφάνταστη έμπνευση. Γυρίζω στο δωμάτιο της ηδονής. Μερικές λεπτομέρειες μου διαφεύγουν. Ξαναπαίρνω την πόζα μου. Παρατηρώ πάλι στον καθρέφτη και τρέχω πίσω στο έργο μου. Τελείωσα. Έγινε απροσδόκητα πρωτότυπο και ωραίο. Είμαι ευχαριστημένη, βάζω και την υπογραφή μου» (Λασκαρίδου 1955: 135 – 136). Το καλλιτεχνικό στοιχείο στη συνάντηση δίνεται μέσα από την υπογραφή της καλλιτέχνιδας, ενώ η γυμνή μορφή αυτού του έργου ζωντανεύει μέσα από την αφήγησή της (Ταμπούκου 2009: 12). Το δρών υποκείμενο και η εκδήλωση της σεξουαλικότητας της καταχωρεί καλά στη μνήμη το μοντέλο και παίρνει μόνο του τη θέση του στον καμβά (Strauss 1991: 43), ενώ θεωρώ πως το γυναικείο καλλιτεχνικό υποκείμενο διαμορφώνεται μέσα από την ίδια τη ζωγράφο ως μοντέλο να παρατηρεί τον εαυτό της στον καθρέφτη, το γυναικείο βλέμμα υπάρχει για

[2] Η παράσταση αποτελεί εσωτερικό συμβολικό σύστημα που έχει στο μυαλό του άτομο, ενώ αναπαράσταση θεωρείται το εξωτερικό συμβολικό σύστημα, δηλαδή η μεταφορά της παράστασης πάνω σε ένα υλικό μέσο (Δμητρίου 2009: 86). Στην προκειμένη περίπτωση ως υλικό μέσο θεωρείται ο καμβάς.

τη δική της δημιουργικότητα (εικόνα 4), ενώ δημιουργεί τον εαυτό της ως ένα έργο τέχνης (Foucault 1984: 351).

Η μετακίνηση στο Μόναχο, στην ευρωπαϊκή πόλη, όπου δεσπόζει ο πολιτισμός και οι τέχνες αποτελεί ιδιαίτερα, για τη Σοφία Λασκαρίδου ένα μέρος που έρχεται αντιμέτωπη με βιώματα πατριαρχικής αντίληψης. Η ιδέα της πολιτισμένης πόλης, και της πόλης των ονείρων και των ιδανικών καταρρίπτεται (Λασκαρίδου 1955 14), όταν έρχεται αντιμέτωπη με περιστατικά έμφυλης βίας. Ωστόσο, η καλλιτέχνιδα μετατρέπει τις συνθήκες αυτές σε «προτερήματα ενδυνάμωσης που θα τη μεταμορφώσουν σε ένα κριτικά σκεπτόμενο υποκείμενο» (Τσιμπιρίδου 2013: 136), όπου συνεχίζει να ζει για να καλλιεργηθεί ως καλλιτέχνης. Στο ίδιο πλαίσιο βρίσκεται και η Θάλεια Φλωρά – Καραβία, καθώς ο πατριωτισμός της και η συνεχής αναζήτηση για καινούργιες ζωγραφικές εμπειρίες, την οδηγούν στην απόφαση να ακολουθήσει τα ελληνικά στρατεύματα (Τσουργιάννη 2012: XII) και, ενώ βιώνει συνταρακτικά γεγονότα μέσα στον πόλεμο, επιλέγει να εστιάσει στη ζωή του στρατιώτη σε στιγμές ανάπαυσης. Έχοντας πάντα μαζί της το χρωστήρα και τη γραφίδα της απεικονίζει κάθε τι «εν τη γενέσει τους», έτσι ώστε να καταγράψει τόσο τη στιγμή και το τοπίο, όσο και τον άνθρωπο (στο ίδιο: XVI). Ένα ψυχογράφημα των ανθρώπων (Χαραλαμπίδης 2006: 22) που δε διακρίνει εθνικότητα, αξίωμα, θρησκεία και φύλο (Τσουργιάννη 2012: XVI), απλά μόνο μέσα από τη ζωγραφική της επιθυμεί να αποδώσει μέσα από τις χαρακτηριστικές γραμμές του σώματος του ανθρώπου, τα διαφορετικά συναισθήματα και βιώματα που υπάρχουν στο μυαλό τους (Strauss 1991: 15).

Μέσα από τα αυτοβιογραφικά παραδείγματα της Σοφίας Λασκαρίδου αναδεικνύεται πως στην ιδέα της ευρωπαϊκής πόλης διαφαίνεται ουσιαστικά, μία κοινωνία συντηρητική και πατριαρχική που θέλει τη γυναίκα να ελέγχεται τόσο στο δημόσιο χώρο, όσο και τον ιδιωτικό . Υπάρχουν περιστατικά ανδρικής κυριαρχίας που η γυναίκα ως υποτελής, έρμαιο των ορέξεων του άντρα, ο οποίος περιγράφει ως ανδραγαθήματα τις πράξεις του και θεωρεί πως μπορεί να παντρευτεί όποια γυναίκα επιθυμεί, ακόμα και στο δημόσιο χώρο ανάμεσα στον κόσμο, δε θα διστάσει να συμπεριφερθεί βίαια (Λασκαρίδου 1955: 98), καθώς επίσης σκηνές που ο άνδρας θεωρεί πως οι γυναίκες δε μπορούν να έχουν τα ίδια δικαιώματα που έχουν και οι ίδιοι, τις κακοποιεί έως ότου λιποθυμήσουν από τον πόνο (στο ίδιο: 182). Ανάλογη στιγμή πατριαρχικής συνήθειας είναι και η εξής, όπως αναφέρει η καλλιτέχνιδα γυρίζοντας από μία γιορτή της πόλης, γνωστή ως Octoberfest, κατεβαίνει από λάθος ένα σταθμό

πιο κάτω, με αποτέλεσμα να αναγκαστεί να γυρίσει περπατώντας μέσα από ένα μονοπάτι στο δάσος, όπου συναντάει έναν άγνωστο άνδρα. Η ίδια περιγράφει το περιστατικό με έντονα συναισθήματα φόβου, «Η καρδιά μου κτυπά να σπάση, τα πόδια τρέμουν και τώρα τι θα γίνει; Ο άνθρωπος πλησιάζει, σταματάει, με καλησπερίζει, λέει: Τέτοια ώρα δεν ταιριάζει να πηγαίνουν κοπέλλες μόνες στο δάσος. Κοιτάξετε να φτάσετε στο Dachaou πριν νυχτώσει. Του εξήγησα την ανάγκη που μ' έκανε να περάσω απ' εδώ. Με κυττάζει, γιατί δε φεύγει; Μα κι εγώ τι στέκω με τόση εμπιστοσύνη; Τον ρωτώ: είναι μακρύα το Dachaou; - Κανένα τέταρτο. Τότε βιαστικά λέω ευχαριστώ κι αρχίζω να τρέχω, τρέχω σαν να με κυνηγούν» (Λασκαρίδου 1955: 18). Στο σημείο αυτό είναι χαρακτηριστικά τα λόγια που χρησιμοποιεί ο άνδρας, δηλαδή, δεν ταιριάζει σε μία γυναίκα να βρίσκεται μόνη μέσα στο δάσος. Το γεγονός αυτό σχετίζεται με το διαχωρισμό δημόσιου και ιδιωτικού βίου και τη γυναικεία υποτέλεια, καθώς οι γυναίκες ανήκουν στην ιδιωτική σφαίρα (Χαντζαρούλα 2011: 176), ενώ στο δημόσιο χώρο κυκλοφορούν μόνο υπό τη συνοδεία ενός άντρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα επίσης δημόσιου ελέγχου για μία γυναίκα στο Μόναχο είναι τη νύχτα που η καλλιτέχνιδα φεύγει από το σπίτι του συμμαθητή της, και καταλήγει στην αστυνομία να απολογείται από πού ερχόταν τόσο αργά (στο ίδιο: 138). Το ίδιο χαρακτηριστικά όμως είναι και τα λόγια της καλλιτέχνιδας, διότι χρειάζεται να εξηγήσει σε έναν άγνωστο, για ποιο λόγο βρίσκεται μόνη εκείνη την ώρα στο δάσος, ενώ ταυτόχρονα ζει μία συναισθηματική πάλη. Ο συγκεκριμένος διάλογος αναδεικνύει πως οι κανόνες της πατριαρχίας έχουν εγγραφεί στο σώμα της γυναίκας, όπως αναφέρει η θεωρία πρακτικής του Bourdieu για την εγγραφή, το habitus, πολιτισμικών και κοινωνικών αρχών στο σώμα (Δημητρίου Κοτσώνη 2001: 105), όπως επίσης μέσω του habitus ενσωματώνονται και τα συναισθήματα, τα οποία επηρεάζουν τον τρόπο που σκέφτεται το ίδιο το υποκείμενο (Γκέφου – Μαδιανού 1999: 206). Αυτό σημαίνει πως έχει εγγραφεί στο σώμα της γυναίκας μία κοινωνική κατασκευή που δεν την επιτρέπει να βρίσκεται μόνη έξω στο δάσος και για το λόγο αυτό, χρειάζεται να εξηγήσει και να νιώσει την αίσθηση του φόβου. Ταυτόχρονα, η απουσία από το δημόσιο χώρο για τη γυναίκα καλλιτέχνη σημαίνει πως το θεματικό καλλιτεχνικό της έργο περιορίζεται στα του οίκου εικόνες με στιγμές από την καθημερινότητά της γυναίκας, της οικογένειας, εικόνες από λουλούδια και μινιατούρες, με αποτέλεσμα να στερείται φαντασίας και να θεωρείται ερασιτέχνης (Linden 1993: 56).

Ακόμα όμως και στον ιδιωτικό χώρο, η γυναίκα είναι περιορισμένη και ελεγχόμενη, χωρίς να λείπουν τα συναισθήματα του φόβου που το γυναικείο υποκείμενο μπορεί να αισθανθεί. Συγκεκριμένα, το δωμάτιο που διαμένει είναι στο ισόγειο ενός σπιτιού, οπού υπάρχει ακόμα ένα ανοίκιαστο δωμάτιο και λόγω της γιορτής νοικιάζεται σε τρεις άντρες, «Μου φάνηκαν από την αρχή ύποπτοι. Με κοίταζαν επισταμένως. Έβλεπαν μέσα από το παράθυρο στο δωμάτιο μου» (στο ίδιο: 19). Πράγματι, η διαίσθηση της τη δικαιώνει, ωστόσο η ίδια θα υπερασπιστεί τον εαυτό της, όταν ένα απόγευμα που η νοικοκυρά της φεύγει για την πόλη και η καλλιτέχνιδα κλειδώνεται από νωρίς στο δωμάτιο της, το βράδυ ακούει τους τρεις άντρες να γυρίζουν από έξω και, αντί να συνεχίσουν τη διαδρομή προς το δωμάτιο τους, αρχίζουν να βροντούν και να κλωτσούν την πόρτα του δικού της για να τους ανοίξει, «-Ανοίξτε, -Τι θέλετε;, -Ανοίξετε ό,τι θέλουμε εμείς το ξέρουμε» (στο ίδιο: 20). Παρόλο που τους προτρέπει να φύγουν και πως κρατάει το ρεβόλβερ της συνεχίζουν να βροντούν την πόρτα, εωσότου κουράζονται και φεύγουν. «Μ' έπιασε νευρική κατάσταση, ξεσπώ σε κλάμματα. Και τώρα τι θα γίνει;» (στο ίδιο: 21). Από πού μπορεί αυτοί οι άνδρες να πήραν το δικαίωμα να συμπεριφερθούν κατά αυτό τον τρόπο και να απαιτήσουν με τη βία να μπουν στο δωμάτιο της; Η ιδιοκτήτρια θα μπορούσε να της απαντήσει από το φως που έχει ως αργά τη νύχτα αναμμένο, το οποίο σκανδαλίζει όλο το χωριό και σημαίνει πως κάποιον περιμένει, «Η χωριάτισσα μου το έκανε παρατήρησι ότι θα δυσφημήσω το σπίτι της.- Μα γιατί; Δεν καταλαβαίνω; - Το φως θα πη ότι κάποιους περιμένετε» (στο ίδιο: 20). Για να μπορέσει κάποιος να εκλογικεύσει αυτήν την οπτική χρειάζεται να σκεφτεί πως τη συγκεκριμένη περίοδο στη συγκεκριμένη περιοχή, οι άνθρωποι κοιμούνται από νωρίς και οτιδήποτε άλλο δηλώνει μία ανήθικη εκδοχή, ενώ αναδεικνύεται πως η γυναίκα ελέγχεται ακόμη και στην ιδιωτική σφαίρα και δε νιώθει προστατευμένη ούτε στον ιδιωτικό της χώρο, πόσο μάλλον για μία γυναίκα καλλιτέχνιδα, καθώς το γυναικείο φύλο δε θεωρείται ικανό να συνεισφέρει στον πολιτισμό και την τέχνη, αφενός (Chadwick 1990: 40) και, αφετέρου, δέχεται υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς (Δημητρίου 2001: 62). Ταυτόχρονα, αναδεικνύεται και μία πολιτιστική διαφορά (Ταμπούκου 2009: 9), όταν η καλλιτέχνιδα απαντάει πως «Έτσι είμαστε συνηθισμένοι να κοιμώμαστε αργά, όχι με τις κότες» (Λασκαρίδου 1960: 20).

Οι πατριαρχικές συνήθειες δεν παραλείπονται επίσης από τις εντυπώσεις της Θάλειας Φλωρά, με τη διαφορά ότι αναφέρεται σε ανθρώπους διαφορετικής εθνικότητας και θρησκείας. Το οδοιπορικό της καλλιτέχνιδας ξεκινάει από τη

Θεσσαλονίκη. Εκεί, στο διοικητήριο της πόλης, ο νομάρχης κ. Π. Αργυρόπουλος δέχεται στο γραφείο του πολίτες και ακούει τα προβλήματά τους, ένας από τους οποίους είναι και ο Μουφτής. Συνοδευόμενος από τον διερμηνέα του εξηγεί πως ο στρατός κατέλαβε το σπίτι του και, κατά το Κοράνι, δεν επιτρέπεται οι γυναίκες μουσουλμάνες να διαμένουν υπό την ίδια στέγη με ξένους άνδρες (Φλωρά – Καραβία: 10). Μία κατασκευή του γυναικείου φύλου, η οποία διαμορφώνεται μέσα από τη θρησκευτική αντίληψη και θέλει τη γυναίκα να μη βρίσκεται στον ίδιο χώρο με τους ξένους άντρες. Για τους μουσουλμάνους, ο ρόλος της θρησκείας διεισδύει στις συμπεριφορές και τις αντιλήψεις των ανθρώπων, με αποτέλεσμα να επηρεάζει την κοινωνία, ενώ υπάρχουν και οι περιπτώσεις που τα θρησκευτικά κείμενα κατανοούνται λανθασμένα (Ζαϊμάκης – Καπράνη 2005: 86), μέσα από μία ουσιοκρατική προσέγγιση (Τσιμπιρίδου 2006: 43). Αυτό σημαίνει πως η κουλτούρα και ο πολιτισμός μίας κοινωνίας ή μίας μουσουλμανικής κοινότητας ταυτίζεται με θρησκευτικές δοξασίες και κατ' επέκταση, διαμορφώνεται ένας θρησκευτικός λόγος που ενισχύει την πατριαρχική αντίληψη (Ζαϊμάκης – Καπράνη 2005: 86).

Σε άλλο σημείο του έργου της αναφέρει για τη Θεσσαλονίκη και τον κόσμο της, ένα μωσαϊκό εθνικοτήτων και θρησκειών, «Ύστερα από την εικοσαήμερη περιπλάνηση στης μικρές επαρχιακές πόλεις και τα καμμένα χωριά της Μακεδονίας, η Θεσσαλονίκη επήρε στα μάτια μου διαστάσεις Παρισιού, με τα ηλεκτροφώτιστα ξενοδοχεία, τ' αυτοκίνητα, τ' αμάξια, τα ηλεκρικά τραμ και τα πυκνά πλήθη» (Φλωρά –Καραβία: 46). Παρακάτω συνεχίζει, «Άλλαξε πολύ πραγματικώς η όψι της πόλεως, αυτές της τελευταίες ημέρες. Ο κόσμος της Θεσσαλονίκης άρχισε να φαίνεται και να κινήται, …, Τόρα άρχισαν να βγαίνουν και οι χανούμισσες με το νωχελές βάδισμα τους και τα μάτια λαμπυρίζοντα κάτω από τον πυκνό μαύρο πέπλο, κομψότατες με το μαύρο φερετζέ, οπόθεν ξεπρονάλλει το δαντελλωμένο μανίκι κατά τον τελευταίο συρμό, και κόσμημα επί του στήθους. Η έκφρασις των μένει μυστήριον, γιατί δε φαίνεται» (στο ίδιο: 48). Στη μουσουλμανική κοινωνία, η ένδυση θεωρείται το σύμβολο της κουλτούρας τους, ενώ λειτουργεί ως ένα μέσο διάκρισης από τις άλλες κοινωνίες. Η μουσουλμάνα γυναίκα αποτελεί φορέα «συμβολικού συνοριακού φρουρού για την κοινότητα» (Ζαϊμάκης – Καπράνη 2005: 104), και το ντύσιμο θεωρείται στοιχείο της εξωτερικής της εικόνας στο δημόσιο χώρο. Κατά τη θρησκεία τους, οι μουσουλμάνοι πρέπει να προστατεύονται από τις σωματικές επιθυμίες και τους πειρασμούς που θα τους οδηγήσουν σε ανήθικες πρακτικές. Αυτό σημαίνει πως πρέπει να ντύνονται

αναλόγως, για την αποφυγή της ηθικής παρακμής. Όσον αφορά το ντύσιμο στους άνδρες είναι υποχρεωμένοι να καλύπτουν την περιοχή του ομφαλού, ενώ για τις γυναίκες οι ενδυματολογικοί κανονισμοί είναι πιο αυστηροί. Για να βγουν έξω από το σπίτι χρειάζεται να είναι σεμνά ντυμένες, χωρίς να αποκαλύπτουν τα μέρη του σώματος τους, εκτός από τις παλάμες και τα πέλματα (στο ίδιο). Μεταξύ των ηλικιωμένων γυναικών και τις μεσήλικες με τις νεότερες υπάρχουν κάποιες διαφορές, όπως για παράδειγμα, ο φερετζές χρησιμοποιείται ως εξωτερικό ένδυμα, το οποίο καλύπτει όλο το σώμα, συνδυάζεται με τη μαντίλα και φοριέται μετά το γάμο από τις ηλικιωμένες και σε λιγότερο βαθμό από τις μεσήλικες. Οι πιο νέες γυναίκες φορούν μπεζ μαντίλα, ενώ οι υπόλοιπες μαύρη και, αντί του φερετζέ, φορούν ολόσωμο μαντό διαφορετικών χρωμάτων. Επίσης, οι ανύπανδρες γυναίκες, συνήθως, περιορίζονται μόνο στη χρήση της μαντίλας και σε κάποιες περιπτώσεις ντύνονται σύμφωνα με το δυτικό ενδυματολογικό στυλ. Ουσιαστικά, η κάθε ενδυματολογική επιλογή καθορίζεται αναλόγως το πολιτισμικό περιβάλλον που βρίσκεται η μουσουλμανική κοινότητα (στο ίδιο: 105). Οι γυναίκες πρέπει να προστατεύουν μέσα από το ντύσιμο τους να μην εκτεθεί το σώμα τους, η προβολή του οποίου μπορεί να προκαλέσει στον άντρα τη σωματική ηδονή, την τρέλα και να επιζητήσουν πολλά περισσότερα από τα επιτρεπτά (Τσιμπιρίδου 2006: 42). Μέσα από την κάλυψη του σώματος της γυναίκας προστατεύεται το αίσθημα της σωματικής επιθυμίας του άνδρα (στο ίδιο: 106). Η έκθεση του γυναικείου σώματος λειτουργεί στο πλαίσιο του μιάσματος και κατ' επέκταση, προκαλεί μία καταστρεπτική μόλυνση, όσον αφορά τα πρότυπα αγνότητας και ηθικής (στο ίδιο: 107).

Από την άλλη, στις γυναίκες της Δύσης διακρίνουμε μέσα από το ημερολόγιο της Σοφίας Λασκαρίδου μία διαφορετική πρακτική, η οποία ακολουθεί τη μόδα της εποχής, με καταστρεπτικές, ωστόσο, για το σώμα συνέπειες που η ζωγράφος επισημαίνει, «Ο καθηγητής συνέκρινε το θαυμάσιο σώμα της Αφροδίτης της Μήλου με το γυναικείο μοδέρνο στρεβλωμένο τότε από τον κορσέ σώμα. Έδειχνε τα κατεστραμμένα γυναικεία όργανα, τις βλαβερές καλτσοδέτες, τα ψηλά τακούνια με τα στενά παπούτσια, την σχέσι τους με τα μάτια, τους στενούς γιακάδες με την ατροφία των κυττάρων και τόσα άλλα ενδιαφέροντα θέματα. Πρώτη η Γερμανία έκανε πόλεμο ενάντια στα ανθυγιεινά στρεβλώματα του γυναικείου σώματος που είναι το θύμα της μόδας» (Λασκαρίδου 1955: 123). Η φροντίδα του γυναικείου σώματος προσδιορίζεται μέσω της υγιεινής, αλλά και του πολιτισμού. Εδώ, πρόκειται για ένα είδος καλλωπισμού που ακολουθεί

τη μόδα, γενικότερα όμως για τις γυναίκες θεωρείται, εκτός από την εμφάνιση, ως ένας τρόπος να αποκρύψουν τυχών ατέλειες (Μπακαλάκη 2011: 45). Στην προκειμένη περίπτωση, ο κορσές θα «συμμαζέψει» την περιοχή της κοιλιακής χώρας, έτσι ώστε να φαίνεται ευθύγραμμη η κοιλιά και η πλάτη, ενώ τα τακούνια και τα ψηλά παπούτσια προσδίδουν ύψος και καλαίσθητο πόδι. Ο καλλωπισμός λειτουργεί ως ένα μέσο καλαισθησίας με σκοπό την εύρεση συζύγου, ενώ ταυτόχρονα θεωρείται και ως ένα στοιχείο ματαιοδοξίας και κενότητας (στο ίδιο: 46).

Στο πλαίσιο της πατριαρχικής αντίληψης μέσα όμως από την ιεραρχία του αξιώματος αναδεικνύεται στις εντυπώσεις της ζωγράφου στο παρακάτω σημείο. Η «Σκηνούπολις» είναι μία συνοικία έξω από τη Θεσσαλονίκη, όπου διαμένουν οι πρόσφυγες σε σκηνές. Τούρκοι πρόσφυγες που έχασαν τα σπίτια τους, των χωριών που κατέλαβαν οι Βούλγαροι και τώρα δε μπορούν να γυρίσουν πίσω. Ο ταγματάρχης Δελλαπόρτας έχει την επίβλεψη τους, τους φροντίζει με φάρμακα, γιατρούς και οτιδήποτε άλλο χρειάζονται. Μπροστά στην εικόνα της επισκέψεως του αγαπημένου τους «Κομαντάν μπέης», όπως τον αποκαλούν, τον περιτριγυρίζουν με τεμενέδες και μειδιάματα, καθώς επίσης με σταυρωμένα χέρια, όλα στοιχεία σεβασμού και υποταγής, ενώ στο βλέμμα τους διακρίνεται η ταπείνωση, « Ω εκείνα τα βλέμματα είνε απερίγραπτα! Όλη η ταπείνωσις μιας φυλής που έχει συντριβεί ασυνειδήτως επάνω στον ύπνο της, εμπρός στον νικητή, από τον οποίον τώρα κρέμεται η ζωή της, ζωγραφίζεται σ' αυτά τα μάτια που έκλαψαν από πείνα κι από κρύο, που γέμισαν εικόνες φρίκης» (εικόνα 5) (Φλωρά – Καραβία: 58-59). Στον πόλεμο πηγαίνουν οι άνδρες όλων των εθνικοτήτων για να υπερασπιστούν το έθνος τους, τις αξίες και τα σύνορα τους (Kesic 2006: 572), ενώ εκπαιδεύονται υπό πατριαρχικούς θεσμούς (στο ίδιο: 576). Το έθνος γίνεται «το αντικείμενο μια αφηρημένης λατρείας» και οι άνθρωποι εξαπολύουν κάθε είδους βία σε όλους όσους εναντιώνονται (στο ίδιο: 577) και έτσι, στο πέρασμα τους αφήνουν εικόνες φρικαλεότητας. Επιπρόσθετα, διακρίνεται ένα είδος υποταγής στο αξίωμα, μία πατριαρχική αντίληψη προς τους ιεραρχικά ανώτερους, όπως είναι στην κλασική πατριαρχία προς τους γηραιότερους (Kandiyoti: 112), ταυτόχρονα με το συναίσθημα του σεβασμού, λόγω της φροντίδας που τους παρέχει ο ταγματάρχης.

Ακόμα και όταν ο πόλεμος τελειώνει, σε στιγμές ειρήνης, τα αρνητικά συναισθήματα παραμένουν για αυτούς που πολέμησαν μεταξύ τους. Η Σοφία Λασκαρίδου αναφέρει στο ημερολόγιο της για μία τέτοια στιγμή που η ίδια ως ο

διαμεσολαβητής προσπαθεί να κατευνάσει τα πνεύματα, όταν θα χρειαστεί να χορέψει με έναν συμφοιτητή της από την Βουλγαρία, «Εκείνη τη στιγμή πετιέται ο Ουμβέρτος, (Έλληνας), με τραβά ορμητικά και λέει: Στα σύνορα σκοτώνονται τ' αδέλφια μας από δαύτους και σεις χορεύεται μ' αυτόν τον Βούλγαρο;» (Λασκαρίδου 1955: 42). Στο σημείο αυτό, θεωρώ πως είναι αρκετά ενδιαφέρουσα η οπτική της ζωγράφου που επισημαίνει πως το επεισόδιο έληξε χάρη στη δική της παρέμβαση, μία αφήγηση της συγκρότησής του θηλυκού υποκειμένου, «Βλέπετε σε πόση δύσκολη θέση βρίσκεται πάντα η γυναίκα, πόση εξυπνάδα, αυταπάρνησι και υπομονή χρειάζεται στη ζωή της. να συμβιβάζη τους διάφορους χαρακτήρες και τις περιστάσεις με μόνο το γλυκό χαμόγελο για ασπίδα» (στο ίδιο: 43).

Ο πόλεμος γενικότερα θεωρείται μία μορφή, η οποία είναι έμφυλα προσδιορισμένη, καθώς διατηρεί μία «ιδεολογική κατασκευή του φύλου» που παρουσιάζεται με όρους θηλυκότητας και ανδρισμού. Οι άνδρες πολεμούν τόσο για εθνικές αξίες, όσο και για να προστατεύσουν τις οικογένειες τους, τις γυναίκες και τα παιδιά τους. Από την άλλη μεριά, οι γυναίκες διατηρούν το ρόλο των προστατευμένων, καθώς είναι αυτές που απελευθερώνονται, ενώ οι άνδρες θεωρούνται οι απελευθερωτές (Kesic 2006: 572). Ταυτόχρονα, οι γυναίκες είναι αυτές που μένουν πίσω και τους ανατίθενται διάφοροι ρόλοι, της νοσοκόμας που θα περιποιηθεί τα τραύματα του στρατιώτη ή της γυναίκας που θα περιμένει πίσω και θα ετοιμάζει τα φαγητά των φαντάρων.

Οι γυναίκες στις εντυπώσεις της Θάλειας Φλωρά – Καραβία παρουσιάζονται μέσα από διάφορους ρόλους. Στο στρατιωτικό νοσοκομείο της Φιλιππιάδας της Πρέβεζας, το σκηνικό παρουσιάζεται γεμάτους δυστυχείς και πληγωμένους ασθενείς που τόσο οι γιατροί, όσο και νοσοκόμες δίνουν τον δικό τους αγώνα σε αυτό τον πόλεμο, καθώς προσπαθούν να ανακουφίσουν και να θεραπεύσουν τους στρατιώτες. «Τη λάμπα κρατεί ασπροντυμένη κυρία, νοσοκόμος, και ο γιατρός με ψαλίδια προσπαθεί προσεκτικά να πίαση τη σφαίρα μέσα στην πληγή». Παρακάτω συνεχίζει, «πολλές κυρίες των Αθηνών εργάζονται με μεγάλον ζήλον και αφοσίωσιν, όπως είνε αι κυρίαι Μάνου, …, και της κυρίας Πέρ. Αργυροπούλου, η οποία με υπέροχο θάρρος, αψηφούσα τον κίνδυνον, σαν σωστή Μανιάτισσα, εργάζεται εις το νοσοκομείον των μολυσματικών νοσημάτων» (Φλωρά – Καραβία: 88). Σε αυτό το σημείο μπορούμε να διακρίνουμε πως στις γυναίκες δεν υπάρχει ιεραρχία, γυναίκες όλων των τάξεων, η καθεμία προσφέρει στην περίθαλψη του στρατιώτη με το δικό της τρόπο, «Η ευσπλαχνική Βασίλισσα ξέρει τόσο πολύ να συμπονή το λαό της, με ευαγγελική

απλότητα πηγαίνει στο προσκέφαλο των ασθενών και φροντίζει για τους πάσχοντας που είνε τόσοι πολλοί» (στο ίδιο: 63). Επίσης, η πριγκίπισσα Αλίκη προσφέρει ως νοσοκόμα και η πριγκίπισσα Ελένη (εικόνα 6), της οποίας το νοσοκομείο θυμίζει ολόκληρη συνοικία, και διευθύνει η κόμισσα Λούντζη (στο ίδιο: 116), όπως πολλές ακόμα γυναίκες. Οι γυναίκες λειτουργούν ως ηρωίδες που δε δειλιάζουν να εργαστούν υπό τις δύσκολες αυτές συνθήκες και να βοηθήσουν τους στρατιώτες (στο ίδιο: 93). Ταυτόχρονα, ως νοσοκόμες δίπλα στο προσκέφαλο τους φροντίζουν τους ασθενείς, άλλοτε ως αδελφές και άλλοτε ως μητέρες, έτσι ώστε να νιώσουν οι στρατιώτες μία παρηγοριά, «να φέρη στον άρρωστο λιγάκι σπίτι που το στερήθηκαν τόσο καιρό» (στο ίδιο: 103). Ιδιαίτερος όμως είναι ο ρόλος της νοσοκόμας που λειτουργεί ως μάνα τη στιγμή που ο στρατιώτης πεθαίνει, «τρυφερά τα γυναικεία χέρια σαν μητέρας το διορθώνουν, του χαϊδεύουν το πρόσωπο, χλιαρό ακόμα… και κάτω από την έρημη σκηνή, ο ταπεινός στρατιώτης, ο άγνωστος ήρως πήρεν από άγνωστα χείλη φιλιά και δάκρυα, που δεν τα πήρεν από τους δικούς του, που θα τον λαχταρούνε, που θα τον περιμένουν» (στο ίδιο: 121). Οι γυναίκες και οι άνδρες, συνήθως, συλλαμβάνουν τους εαυτούς τους ως φυσικές κατηγορίες, ενώ οι έννοιες και οι δραστηριότητες τους θεωρούνται αυτονόητες (Μπακαλάκη 1997: 211). Εδώ, οι γυναίκες λειτουργούν ως νοσοκόμες, μητέρες και αδελφές, γεγονός το οποίο το δρών υποκείμενο που είναι η ζωγράφος αναγνωρίζει, περιγράφει και σκιαγραφεί, δηλαδή είναι αυτονόητο πως η νοσοκόμα θα έχει το άγγιγμα και τη φροντίδας της μητέρας. Στο συγκεκριμένο σημείο μπορούμε να προσεγγίσουμε τις εικόνες της ζωγράφου ως παραδείγματα, όπου το έργο τέχνης αναπαριστά σημαίνοντα χαρακτηριστικά από την πραγματικότητα, τα οποία παραπέμπουν σε γνώριμα σημεία επικοινωνίας, όπως δηλαδή προσεγγίζει το δεύτερο ρεύμα της πρώτης γενιάς του φεμινισμού τέχνης, και όχι ως μία γυναικεία τέχνη κατά το πρώτο ρεύμα (Ιγγλέση – Αβδελλα 1993: 141). Ταυτόχρονα, μπορούμε να διακρίνουμε πως στα έργα της ζωγράφου απεικονίζονται έμφυλες διαφορές μέσα σε μία συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, μέσα δηλαδή από τη διάκριση ρόλων που υπάρχουν στον πόλεμο που σύμφωνα με τη θεωρητική αντίληψη της δεύτερης γενιάς των φεμινιστών κριτικών και ιστορικών τέχνης, το σημαινόμενο γυναίκα αντιμετωπίζεται ως μία κοινωνική κατασκευή που σε συσχέτιση με τα πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα αναδεικνύονται ζητήματα φυλής, τάξης και σεξουαλικότητας, ζητήματα τα οποία αναδεικνύονται στο εικαστικό έργο της ζωγράφου (Κλαδούχου: 18).

Υπάρχουν όμως και οι γυναίκες που φροντίζουν τους στρατιώτες και γενικότερα τους άνδρες, το οποίο συμβαίνει εντός του οίκου. Μία κοινωνική κατασκευή που θέλει τη γυναίκα να βρίσκεται στην ιδιωτική σφαίρα, να αντιπροσωπεύει τη φύση και υποταγμένη στη βιολογική της φύσης, με μία από τις κυριότερες ευθύνες της να είναι το μαγείρεμα (Μπακαλάκη 1996: 21). Μία κατασκευή, η οποία παρουσιάζεται στις εντυπώσεις της Θάλειας Φλωρά - Καραβία, «όταν ήρχετο ο στρατός και τον περίμεναν, οι γυναίκες εζύμωναν νυχθημερόν» (Φλωρά Καραβία: 44), ενώ σε άλλο σημείο αναφέρει πως, «ούτε οι γυναίκες εδειλιασαν, αλλά κατεγίνοντο να ετοιμάζουν με ζήλον και χαράν το δείπνον του στρατού» (στο ίδιο: 29). Επίσης, δεν παραλείπονται και εικόνες που προβάλουν τη γυναίκα με μία σφουγγαρίστρα ή σκούπα στο χέρι και στα ενδότερα του οίκου, «ήταν Σάββατο και το σπήτι εσουγγαρίζετο από τα κεραμίδια έως την αυλή. Η οικοδέσποινα με το φακιόλι εσηκώθη από τον κουβάν του σφουγγαρίσματος και με ύφος και στάσιν μεγάλης αρχόντισσας σ' επίσημες υποδοχές, μου απλώνει το βρεγμένο χέρι και με οδηγεί φιλοφρόνως στην καλή καμάρα» (στο ίδιο: 17), και συνεχίζει παρακάτω, «παιδιά, γρηές με τη σκούπα στο χέρι, κορίτσια με της στάμνες, γυναίκες με τα μικρά στην αγκαλιά» (στο ίδιο: 31).

Ομοίως, η συγκέντρωση γύρω από το τραπέζι του φαγητού δίνει στη γυναίκα μία διαφορετική δυναμική θέση, η οποία διαχειρίζεται ζητήματα που ανήκουν στην ιδιωτική σφαίρα της οικογένειας (Δημητρίου – Κοτσώνη: 121), ενώ ταυτόχρονα δίνει μία πολιτισμική διάσταση, όπως αναδεικνύεται στα λόγια της Θάλειας Φλωρά – Καραβία κατά τη φιλοξενία της στο σπίτι του κ. Τσιτσελίκη στην Κοζάνη. Το βράδυ η οικογένεια συγκεντρώνεται γύρω από το τραπέζι, στην «παρεστιάν». «Οι πρώτες θέσεις στην αναπαυτική πρωτιά, την θέσιν δηλαδή δίπλα στη φωτιά, δίδονται στους ξένους και τους γεροντότερους. Ολόκληρο προοίμιον ευχών, εις τα οποίας δίνει το σύνθημα ο οικογενειάρχης, κι ευλαβές σταυροκόπημα αγιάζουν το τραπέζι, εις το οποίον δέχονται τον ξένον με απλότητα και αγάπην» (Φλωρά - Καραβία: 24). Τόσο η κατανάλωση, όσο και η ετοιμασία του φαγητού θεωρείται καθημερινή ανάγκη όλων των ανθρώπων, η οποία έχει πολλές συμβολικές διαστάσεις (Δημητρίου – Κοτσώνη 2001: 97). Για την προετοιμασία του φαγητού υπάρχει μία ποικιλόμορφη διαπολιτισμική ιστορία και διαμορφώνεται διαφορετικά από κοινωνία σε κοινωνία, καθώς επίσης από εποχή σε εποχή. Για παράδειγμα, στη χριστιανική κοινωνία, τα μέλη συγκεντρώνονται γύρω από το τραπέζι και προσεύχονται πριν το φαγητό (στο ίδιο: 99). Το τραπέζι λειτουργεί ως το μέσο που συγκεντρώνει την οικιακή ομάδα και

αποδίδεται η συλλογικότητά αυτής της ομάδας, ενώ μέσα από αυτή τη συγκέντρωση αποδίδεται, αφενός, ο βασικός ρόλος της «γυναίκας – νοικοκυράς» και, αφετέρου, η συμπεριφορά των μελών και ο τρόπος με τον οποίο συμμετέχουν και εκφράζονται (στο ίδιο: 123). Επιπλέον, η συγκέντρωση λειτουργεί στα υποκείμενα ως habitus, καθώς διαγράφονται τα όρια που θέτει η κοινωνία σε συνδυασμό με την αντικειμενική και βιωματική τους θέση μέσα στο κοινωνικό σύστημα που βρίσκονται. Κάθε συλλογική ομάδα αποτελεί πεδίο της κοινωνικής πρακτικής και αναπαράγονται κοινωνικά και πολιτισμικά πρότυπα (στο ίδιο: 129), όπως για παράδειγμα, τα μέλη της οικογένειας, όπου φιλοξενείται η ζωγράφος αναπαράγουν κοινωνικά πρότυπα μέσα από τον τρόπο και τη σειρά που πρέπει να καθίσουν στο τραπέζι. Επιπλέον, όσον αφορά τη φιλοξενία διαθέτει ένα χαρακτήρα πολιτικό, καθώς είτε λειτουργεί ως γόητρο είτε αποσκοπεί στη δημιουργία σχέσεων με τους πιο ισχυρούς. Το φαγητό ως δώρο ανάμεσα στις ομάδες λειτουργεί ως σχέση αμοιβαιότητας, όπως επίσης αναδεικνύει τελετουργικές και εορταστικές πρακτικές (στο ίδιο: 114).

Μέσα από τα αυτοβιογραφικά στοιχεία των δύο καλλιτέχνιδων δε λείπουν, επίσης, και οι λαϊκές παραδόσεις από τις οποίες μπορούμε να αναγνωρίσουμε έμφυλα χαρακτηριστικά και κοινωνικά ζητήματα της περιόδου. Για παράδειγμα, η Σοφία Λασκαρίδου περιγράφει για την περίοδο των Αποκριών. Την τελευταία Κυριακή της Αποκριάς διοργανώνονται πολλοί χοροί μεταμφίεσης. Το Καρναβάλι για τη Γερμανία είναι μία περίοδος που όλος ο κόσμος αλλάζει ιδιοσυγκρασία με γλέντια και χορούς (Λασκαρίδου 1955: 69), ενώ δίνει ελευθερία στις γυναίκες που είναι κλεισμένες στα σπίτια να βγουν έξω στους δρόμους να διασκεδάσουν, χωρίς τίποτα να απαγορεύεται. Ακόμα και οι γυναίκες της «καλής κοινωνίας» φορούν τη μάσκα και βγαίνουν στους δρόμους και αν είναι τυχερές να γνωρίσουν τον άντρα που θα παντρευτούν (στο ίδιο: 70) ή ακόμα, να γεννήσουν παιδιά εκτός γάμου (στο ίδιο: 72). Πρόκειται για μία περίοδο απόλυτης ελευθερίας που οι άνθρωποι φορούν τη «μάσκα της ειλικρίνειας», η οποία αποκαθίσταται όταν το καρναβάλι τελειώνει με την «προσωπίδα της υποκρισίας της καθημερινής ζωής», ενώ «την τελευταία νύχτα γίνεται ο σπαρακτικός αποχαιρετισμός της ελευθερίας. Η Γερμανία εισέρχεται πάλι στα δεσμά της φαινομενικής ηθικής του verboten απαγορεύεται το κάθε τι. Είδα μία κοπέλλα να κλαίη στ' αληθινά για το τέλος του Καρναβαλιού» (στο ίδιο: 75).

Η γιορτή του καρναβαλιού θεωρείται ένα είδος «τελετουργικής-παραστατικής μορφής» της λαϊκής κουλτούρας (Μπαχτίν 2019: 5). Κατά τη διάρκεια του

Καρναβαλιού υπάρχει μόνο η καρναβαλική ζωή, ζεις βάση των κανόνων του, δηλαδή βάση της καρναβαλικής ελευθερίας που συμβάλλει στην ανανέωση και την αναγέννηση όλου του κόσμου (στο ίδιο: 9). Ιδιαίτερα σημαντικό είναι πως στο καρναβάλι δεν υπάρχουν ιεραρχικές σχέσεις, όλοι είναι ίσοι και διαμορφώνεται μία ελεύθερη και ειλικρινής επικοινωνία που δεν υπάρχει εκτός της καρναβαλικής ζωής, δηλαδή στη συνηθισμένη καθημερινή ζωή (στο ίδιο: 13). Ταυτόχρονα, χρησιμοποιείται ένας οικείος λόγος, μία γλώσσα διαφορετική από αυτή της εκκλησίας, των σχολών, του δικαστηρίου και των κυρίαρχων τάξεων (στο ίδιο: 177). Το καρναβάλι είναι οργανωμένο με τον τρόπο του λαού, το πλήθος στις πλατείες και τους δρόμους θεωρείται το «λαϊκόν όλον». Πρόκειται για μία οργάνωση του λαού που το άτομο ανήκει σε μία ομάδα και είναι μέρος της συλλογικότητας, ενώ υπάρχει μία «φυσική επαφή των σωμάτων». Μέσα σε αυτή τη συλλογικότητα, το άτομο μέσα από τις μεταμφιέσεις παύει να είναι ο εαυτός του και υπάρχει μία ανταλλαγή σωμάτων και μία ανανέωση (στο ίδιο: 295). Το καρναβάλι είναι μία γιορτή που ο ίδιος ο λαός προσφέρει στον εαυτό του, ενώ όσοι συμμετέχουν είναι χαρούμενοι (στο ίδιο: 289). Επίσης, τονίζεται έντονα «το στοιχείο του γίγνεσθαι και της ανάπτυξης», της αναγέννησης και το γεννητικό στοιχείο, δηλαδή ο τοκετός, η εγκυμοσύνη και η αναπαραγωγική δύναμη (στο ίδιο: 296).

Το γενετήσιο στοιχείο ως αντίληψη και όχι ως εικόνα όπως υπάρχει στο καρναβάλι υπάρχει και σε άλλες λαϊκές γιορτές. Στην Ελλάδα αντίστοιχα, την Πρωτομαγιά κάθε οικογένεια πηγαίνει στην εξοχή, ενώ στην Αθήνα η γιορτή ξεκινάει από την παραμονή το βράδυ με την οδό Πατησιών να είναι γεμάτη στεφάνια σε κάθε γωνιά, σπίτι ή δέντρο. Αυτό το βράδυ οι νέοι βγαίνουν έξω και τα δύο φύλα συναναστρέφονται μεταξύ τους. Κάθε οικογένεια αγοράζει ένα στεφάνι από λουλούδια, το οποίο θα κρεμάσουν στην εξώπορτα του σπιτιού με την κόρη να εύχεται στον πατέρα της, «Και του χρόνου πατέρα. – Ευχαριστώ παιδί μου, καλά στέφανα στο κεφαλάκι σου κι να σου δώση ο Θεός να σε δω καλοπαντρεμένη» (Λακσαρίδου 1955: 158). Η μητέρα μπαίνει με το δεξί, έτσι ώστε να πάνε όλα δεξιά και όμορφα, ενώ η κόρη έχει ήδη ονειρευτεί το νυφικό. Με τον ίδιο απώτερο σκοπό του γάμου, την παραμονή του Αγίου Ιωάννη του Πηδηχτή τα κορίτσια πηδούν πάνω από τη φωτιά τρεις φορές και από την ίδια μεριά, ενώ κοιτάζουν προς την Ανατολή, έτσι ώστε να παντρευτούν στο χρόνο πάνω. Ωστόσο, τα κορίτσια αυτά μπορεί να έχουν ήδη τον αγαπημένο τους που περιμένει να αποκτήσει τη δική του δουλειά για να ζητήσει την κοπέλα από τον πατέρα της (στο ίδιο). Το

ζήτημα του γάμου για μία γυναίκα, δηλαδή να μη μείνει ανύπαντρη ή κατά τη λαϊκή ρήση να μη μείνει στο ράφι είναι μία από τις βασικές ανησυχίες της ίδιας της γυναικάς, όσο και της οικογένειας της. Κάθε νέο κορίτσι επιθυμεί το γάμο, να γνωρίσει ένα νέο αγόρι που θα αγαπήσει, θα παντρευτεί και θα γίνει μητέρα είτε βρίσκεται στη Γερμανία είτε στην Ελλάδα. Αυτός είναι ο προορισμός μίας γυναίκας, από την ώρα ακόμα που γεννιέται σε κάθε ευχή υπάρχει το «να καλοπαντρευτεί», μία κοινωνική κατασκευή που κυριαρχεί μέχρι και τη σημερινή εποχή. Τι θα γίνει όμως αν ο άντρας που η ίδια επιθυμεί δεν τα καταφέρει, ή αν η κοπέλα δε βρει κάποιον να αγαπήσει και να παντρευτεί, ή ακόμα χειρότερα μία γυναίκα να μείνει έγκυος εκτός γάμου; Μέσα από το ημερολόγιο της Λασκαρίδου, όσον αφορά τα δύο πρώτα ερωτήματα, παρατηρούμε πως στην Ελλάδα, πιθανότατα, θα την προξένευαν με κάποιον άγνωστο, όπως και γίνεται «Στο χρόνο απάνω την πάντρεψαν δια της βίας με ένα διαλεχτό του πατέρα της. όμως η καρδιά της δεν έπαυσε ποτέ ν' αγαπάη τον καλό της.» (στο ίδιο: 162). Από την άλλη στη Γερμανία, όσον αφορά το ζήτημα της ανύπαντρης μητέρας, όπως διαφαίνεται στο ημερολόγιο της καλλιτέχνιδας για τη συγκεκριμένη περίοδο και γεωγραφική περιοχή, ο νόμος προστατεύει τις γυναίκες, καθώς ο πατέρας είναι υποχρεωμένος να πληρώνει διατροφή έως την ενηλικίωση του παιδιού (στο ίδιο 70).

Από τα μέσα του 19ου αιώνα, οι γυναίκες καλλιτέχνιδες από όλο τον κόσμο ταξιδεύουν τόσο στο Μόναχο, όσο και το Παρίσι, ως τα πιο σημαντικά καλλιτεχνικά κέντρα που οι γυναίκες μπορούν να σπουδάσουν. Παρόλο που αποκλείονται από τις κρατικές σχολές και σπουδάζουν σε ιδιωτικά ατελιέ, νιώθουν, ωστόσο, περισσότερο απελευθερωμένες σε σχέση με το γυναικείο περιορισμό που βιώνει το γυναικείο φύλο στα μέρη καταγωγής τους. Έπειτα από τις σπουδές στο Μόναχο, οι καλλιτέχνιδες επιθυμούν να ανοίξουν τους ορίζοντες τους σε νέες διαδρομές τέχνης με το Παρίσι να είναι ο επόμενος καλλιτεχνικός σταθμός. Το καλλιτεχνικό κέντρο του Παρισίου που πλεονεκτεί ως προς τις ιδιωτικές σχολές και τους ιστορικούς τέχνης γίνεται πόλος έλξης για πολλούς καλλιτέχνες, ενώ θεωρείται ως η πιο ιδανική πόλη για νέες καλλιτεχνικές ιδέες και για έναν μποέμ τρόπο ζωής. Οι γυναίκες αποκλεισμένες από τις κρατικές σχολές, αλλά και από τη μποέμ κοινωνία[3], θα καταφέρουν σταδιακά να

[3] Η μποέμ κοινωνία στη Γαλλία δε θεωρείται ένα ξεκάθαρο και ενιαίο φαινόμενο. Ο Hauser διακρίνει αυτή τη μορφή ζωής των καλλιτεχνών σε τρεις φάσεις, στη μποέμ της ρομαντικής εποχής, της νατουραλιστικής, όπως επίσης και της ιμπρεσσιονιστικής εποχής. Η μποέμ θεωρείται μία διαμαρτυρία της καλλιτεχνικής νεολαίας και φοιτητών εναντίον της αστικής τάξης, οι περισσότεροι από τους οποίους είναι γόνοι πλούσιων οικογενειών. Πρόκειται ιδιαίτερα για τους μποέμ της ρομαντικής εποχής που επιθυμούν να πρωτοτυπήσουν και να ζήσουν διαφορετικά από τις αστές

διεισδύσουν στο χώρο τις τέχνης ως επαγγελματίες καλλιτέχνιδες (Ταμπούκου 2009: 5).

Αρχικά, η Σοφία Λασκαρίδου επιθυμεί να γνωρίσει νέες τεχνικές για να μπορεί να αποδώσει στους πίνακες της, τη δική της ατομικότητα και το δικό της στυλ. Για το λόγο αυτό αλλάζει συνεχώς σχολές, «βρίσκω ότι κάθε καθηγητής ότι συμβουλή έχει να σου δώση τη λέει απάνω στην διόρθωση το έργου μέσα σε τρεις μήνες το πολύ. Έπειτα επαναλαμβάνεται η ίδια πάλι διδασκαλία. Πηγαίνω τότε σε άλλον. Κάτι καινούργιο θα βρη να πη κι αυτός. Βλέπω σε κάθε νέα Σχολή άλλες αντιλήψεις της Τέχνης, ακούω καινούργια πράγματα» (Λασκαρίδου 1955: 173). Έτσι, στεναχωρημένη και απογοητευμένη από την περιορισμένη αντίληψη της τέχνης στις σχολές του Μονάχου που δεν έχουν, πλέον, να διδάξουν κάτι καινούργιο στη ζωγράφο νιώθει πως χρειάζεται να γνωρίσει νέους ορίζοντες και με προτροπή ενός καθηγητή της ταξιδεύει για το Παρίσι, όπου καινούργιοι ορίζοντες παρουσιάζονται στην αισθητική της (στο ίδιο: 176). Μέσα από την ίδια καλλιτεχνική οπτική βλέπει και η Θάλεια Φλωρά – Καραβία τη φυγή της στο Παρίσι, «Δεν μπορούσαν να μου γεμίσουν την ψυχή μου οι υλικές επιτυχίες των πορτραίτων μου και σ' αυτές άρχισα να βλέπω μόνον να φύγω να πάγω εκεί που με είλκυαν η νοσταλγίες για μία καθαρή τέχνη» (Τσουργιάννη 2002: 39). Εκεί, η καλλιτέχνιδα έρχεται σε επαφή με νέα ρεύματα που αναπτύσσονται αυτή την περίοδο που την επηρεάζουν στο καλλιτεχνικό της έργο και ιδιαίτερα, η τέχνη του ιμπρεσιονισμού (Παυλόπουλος 2013), ενώ νιώθει πως βρίσκεται σε μία ασφαλή πνευματική εστία, «Ένοιωθα σαν κάποια πατρίδα μου, που άνοιγε τους κόλπους της να με δεχθεί με αγάπη, όπως δέχεται με την απέραντη πνευματικότητα της όλα εκείνα τα πλήθη που έρχονται απ' όλον τον κόσμο να εύρουν μία ασφαλή πνευματική εστία. Δεν ένοιωσα εκείνη την κρυάδα της ξενιτειάς και άρχισα να δουλεύω σαν μία αρχάρια μαθήτρια» (Τσουργιάννη 2002: 11).

Για τη Σοφία Λασκαρίδου, η μετακίνηση της στο Παρίσι δε σημαίνει μόνο επαφή με νέα καλλιτεχνικά κινήματα, αλλά από το ημερολόγιο της γνωρίζουμε εμπειρίες, μέσα από τις οποίες έρχεται αντιμέτωπη με τον φόβο και διαφορετικά καλλιτεχνικά

οικογένειες τους, οι οποίοι ωστόσο μπορούν να γυρίσουν ανά πάσα στιγμή πίσω στην αστική κοινωνία. Η μποέμ της νατουραλιστικής κοινωνίας διαμορφώνεται από ένα καλλιτεχνικό προλεταριάτο που η ζωή τους βρίσκεται έξω από την αστική τάξη και ο αγώνας εναντίον τους αποτελεί ανάγκη και όχι ένα παιχνίδι. Η μποέμ της επόμενης γενιάς αποτελεί μία κοινωνία παρανόμων που ζει στην αναρχία και την εξαχρείωση, οι οποίοι αποστασιοποιούνται τόσο από την αστική τάξη όσο και από το δυτικό πολιτισμό (Hauser 1970: 247-248).

ενδιαφέροντα, όταν η καλλιτέχνιδα αισθάνεται την ανάγκη να δημιουργήσει ένα έργο, για το οποίο χρειάζεται να αφήσει τους δρόμους της αστικής τάξης και να βρεθεί στη γειτονιά της ενδημικής ασθένειας του Παρισίου, όπως αναφέρει, στους λεγόμενους απάχηδες (Λασκαρίδου 1955: 218), ένα σύνολο ανθρώπων στο Παρίσι που επιτίθονται στους ανθρώπους για να τους ληστέψουν. Συνοδευόμενη από την παρέα της πηγαίνει στην ταβέρνα, όπου συχνάζουν οι απάχηδες για να εμπνευστεί και να απεικονίσει το θέμα της (εικόνα 7). Η καλλιτέχνιδα παραμερίζει κάθε κίνδυνο και η μοναδική της σκέψη είναι να γνωρίσει το καινούργιο της μοντέλο, το νεαρό απάχη για να καλλιτεχνήσει το έργο που επιθυμεί, «-Τρελλαθήκατε να φέρετε ένα αλήτη σπίτι σας; Αν σας κακοποιήση; -Δε βαριέστε, όλα γραφτά είναι, το πολύ να μου κλέψει τίποτα, κάποια θυσία και αβαρία χρειάζεται οπωσδήποτε για την επιτυχία κάθε έργου», (στο ίδιο: 223). Ωστόσο, είναι σημαντικό ότι για χάρη της τέχνης και την καλλιτεχνική της υποκειμενικότητα αισθάνεται το φόβο στον ιδιωτικό της χώρο από το μοντέλο της, καθώς καλλιτεχνεί υπό την απειλή του στιλέτου και με την ανάμνηση ενός δακτυλιδιού που δίνει στο νεαρό απάχη (στο ίδιο 224). Η ιδιωτική της σφαίρα ελέγχεται από τον απάχη, ενώ για την ίδια γίνεται απειλητική και επικίνδυνη (Ταμπούκου 2009: 10). Την ίδια όμως απειλή νιώθει και στο δημόσιο χώρο, λίγες μέρες νωρίτερα από την ίδια φυλή, όταν βρισκόμενη μαζί με τη φίλη της έξω στους δρόμους του Παρισιού, τις επιτίθονται και τις ληστεύουν δύο απάχηδες. Για την ίδια, η επιθυμία της να ζωγραφίσει έναν πίνακα με αυτό το θέμα είναι φυσικό μέσα σε αυτές τις εντυπώσεις που ζει (στο ίδιο: 219), ενώ μέσα από την εμπειρία της συγκροτείται η έμφυλη καλλιτεχνική υποκειμενικότητά της (Αστρινάκη 2011: 97).

Η Σοφία Λασκαρίδου και η Θάλεια Φλωρά Καραβία θεωρούνται ως οι γυναίκες ζωγράφοι που απεικονίζουν το νέο φεμινιστικό υποκείμενο, ως ένα νέο πολιτισμικό υποκείμενο και προσδίδουν στη ζωγραφική νέες κοινωνικές διαστάσεις (Πάκα 2012: 28). Τα έργα μεταφέρουν έννοιες που δεν αποδίδουν οι λέξεις και δε μπορούν να ειπωθούν με διαφορετικό τρόπο, τα οποία όμως συμβάλλουν στις μεγαλύτερες αλλαγές της κοινωνίας (Ρίκου 2013: 32). Τα έργα των ζωγράφων μένει ανεξίτηλο στο χρόνο και κρύβει διάφορες πτυχές του δημιουργού. Η Σοφία Λασκαρίδου και η Θάλεια Φλωρά – Καραβία έχουν φιλοτεχνήσει πολλά έργα, μέσα από τα οποία αναδεικνύονται συνήθειες και πρακτικές της εποχής τους, ενώ υπάρχουν αναπαραστατικά χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε συγκεκριμένες αναφορές της κοινωνικής θέσης του νεωτερικού υποκειμένου (Layton 2003: 123). Μία περίοδο που είναι δύσκολη για

τη γυναίκα καλλιτέχνη τολμούν να αναδείξουν το ταλέντο τους και να ακολουθήσουν τη δική τους καλλιτεχνική πορεία, να καλλιεργήσουν τη δική τους τεχνική, ενώ η τέχνης τους λειτουργεί διαφορετικά. Η Θάλεια Φλωρά – Καραβία, παρόλο που έχει ζωγραφίσει πολλά έργα, θα μείνει, ωστόσο, γνωστή στην ιστορία ως πολεμική ζωγράφος, καθώς ακολουθεί τα ελληνικά στρατεύματα σε δύο πολέμους, το οποίο σημαίνει πως το εικαστικό της έργο συμβάλλει στη συλλογική μνήμη. Για την ίδια όμως το γεγονός αυτό αναδεικνύει πως έχει «έναν ιστό στη σκέψη της» που καθορίζει όλη της την καλλιτεχνική πορεία , δηλαδή ένας ιστός που πλέκεται γύρω από την εικαστική των πολέμων, από την αποτύπωση ιστορικών σκηνών (Παυλόπουλος 2013). Ακόμα και όταν κατά τον ελληνοϊταλικό πόλεμο βρίσκεται σε ηλικία που δεν την επιτρέπει να ακολουθήσει τον ελληνικό στρατό, επιλέγει να μείνει στα μετόπισθεν και να ζωγραφίσει τον πόλεμο μέσα από τα δικά της μάτια, απεικονίζοντας των ηρωισμό των ανθρώπων και τις πληγές του πολέμου. Τα έργα της καλλιτέχνιδας όμως μιλούν και προβάλλουν τη γυναικεία συμβολή στον πόλεμο που έως τότε το γυναικείο φύλο περιορισμένο στην ιδιωτική σφαίρα, δε μπορούσε να αποδείξει την αξία του (Τσουργιάννη 2002: 117). Επίσης, η συμμετοχή των γυναικών στον πόλεμο επηρεάζει την υποκειμενικότητά τους, καθώς για τις ίδιες είναι μία ευκαιρία να πάρουν μέρος στην πολιτική δράση ως ανεξάρτητα μέλη του έθνους και ως δρώντα υποκείμενα (Βαρίκα 1996: 236).

Ένα σημαντικό ιστορικό έργο θεωρείται «Ο Χορός του Ζαλόγγου» (εικόνα 8), το οποίο η ζωγράφος εμπνέεται από τους στίχους του Διονύσιου Σολωμού (στο ίδιο: 143). Εδώ, οι μορφές δρουν ως σύμβολα (Ρίκου 2013: 53) με τον χορό του Ζαλόγγου να λειτουργεί ως τη συνειδητή πράξη των γυναικών μέσα από μία τελετουργική διαδικασία, δηλαδή πέφτουν στο γκρεμό για να γλυτώσουν από τον εχθρό, καθώς τραγουδούν και χορεύουν (Λουτζάκη: 17). Το γεγονός αυτό διαμορφώνει την ταυτότητα της Σουλιώτισσας σε εθνική ταυτότητα, η οποία συμπεριλαμβάνεται στο πλαίσιο της ελληνικής και της χριστιανικής ταυτότητας. Η πράξη αυτή των γυναικών έχει στοιχεία ηρωισμού, όπως επίσης αγάπης για την ελευθερία και την πατρίδα. Η απεικόνιση αυτή της πράξης αναδεικνύει την αυτοθυσία των γυναικών να υπερασπιστούν την υπόληψη και την ηθική τους, παρά να εξαχρειωθούν από τον εχθρό (στο ίδιο: 23), και η ζωγράφος επιδιώκει «την αισθητική συγκίνηση του θεατή» (Ρίκου 2013: 62).

Επιπρόσθετα, από το ζωγραφικό έργο της δε γίνεται να παραλείψω έργα που δε συγκαταλέγονται στο ιστορικό είδος, στα οποία απεικονίζεται η γυναίκα της εποχής μέσα από συμβολισμούς. Συγκεκριμένα, το έργο «Η Ανάγνωσις» (εικόνα 9) απεικονίζει μία γυναίκα της αστικής τάξης ντυμένη με πολυτελή ενδύματα, η οποία διαβάζει καθώς είναι ξαπλωμένη στον καναπέ της. Το ίδιο αναπαριστά το «Εις το καλλωπιστήριον» (εικόνα 10) της Σοφία Λασκαρίδου, δηλαδή γυναικεία πρότυπα της εποχής μέσα από τις μακριές τουαλέτες, τις επιμελημένες κομμώσεις και τα κοσμήματα. Μία εικόνα που απεικονίζει το οικιακό ιδεώδες της αστικής τάξης, η οποία θέλει το γυναικείο φύλο εγκλωβισμένο στην ιδιωτική σφαίρα (Σαρακατσιάνου 2014). Η γυναίκα παρουσιάζει τον εαυτό της ως ένα κόσμημα, το αγαπημένο κόσμημα του άντρα που γίνεται το αντικείμενο θαυμασμού του (Πάκα 2012: 230). Ωστόσο, «Η Ανάγνωσις» (εικόνα 11) είναι ένας τίτλος που δίνει και η Σοφία Λασκαρίδου στο έργο της, έργο το όποιο, όπως της Θάλειας Φλωρά – Καραβία, αλλά και το «Σχέδιον διά τας Αθήνας» της Λασκαρίδου (εικόνα 12), αναδεικνύουν πως το γυναικείο φύλο μέσα από την εκπαίδευση και την ανάγνωση μπορεί να παρακολουθεί και ίσως, να συμμετέχει στις πνευματικές ανησυχίες της περιόδου. Οι εικόνες προβάλλουν πως οι γυναίκες μέσα από τη δυνατότητα της ανάγνωσης και κατ' επέκταση, της καλλιέργειας τους, θα αναζητήσουν την ατομικότητα τους μακριά από την ανδρική κυριαρχία, ενώ θα αναθεωρήσουν την αρνητική εικόνα που έχουν για τον εαυτό τους, (Σαρακατσιάνου 2014).

Επιπλέον, οι καλλιτέχνιδες μέσα από την απεικόνιση της γυναικείας μορφής προβάλλουν τις πατριαρχικές αντιλήψεις που επικρατούν αυτή την περίοδο. Η αναγιγνώσκουσα στη ζωγραφική θεωρείται ένα παραδοσιακό θέμα, το οποίο το συναντάμε σε πολλούς ζωγράφους της δυτικής Ευρώπης (στο ίδιο). Στα έργα απεικονίζεται «η έμφυλη ταυτότητα του βλέμματος», που σημαίνει πως το γυναικείο φύλο απεικονίζεται μέσα από τον τρόπο που η γυναίκα βλέπει τον εαυτό της, ενώ προσδιορίζει μέσα από το ντύσιμο της και τις εκφράσεις της, πώς μπορούν οι άλλοι να της συμπεριφερθούν. Το γυναικείο φύλο βρίσκεται υπό την επίβλεψη των αντρών σε ένα περιορισμένο χώρο, το οποίο αναδεικνύει πως από την παιδική της ηλικία έχει μάθει να επιθεωρεί τον εαυτό της για την κάθε της κίνηση, δηλαδή στον τρόπο που περπατάει, που ντύνεται και που αισθάνεται, ιδιαίτερα όμως, στον τρόπο με τον οποίο φαίνεται απέναντι στους άντρες (Berger 1986: 46). Έργα όπως είναι «Η Βασιλόπαις Μαρία» (εικόνα 13) και το «Πορτρέτο της Αγγελικής Παναγιωτάτου» (εικόνα 14) της

Θάλειας Φλωρά – Καραβία κυμαίνονται σε αυτή την αντίληψη. Το γυναικείο φύλο αναπαρίσταται διαφορετικά από τους άντρες, καθώς ο άντρας είναι ο ιδανικός θεατής και ο κύριος αποδέκτης, η γυναίκα απεικονίζεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να τον κολακεύει (στο ίδιο: 64). Από την άλλη, στο έργο «Νέα γυναίκα» (εικόνα 15) η Θάλεια Φλωρά – Καραβία απεικονίζει τη μορφή μίας γυναικάς, η οποία δεν έρχεται σε επαφή με τον θεατή, παρόλο που βρίσκεται πολύ κοντά του, ενώ ο καθρέφτης βρίσκεται πίσω της. Με τον τρόπο αυτό, η ζωγράφος δίνει μία διαφορετική διάσταση από αυτή που αναπαριστά τη γυναίκα ως νάρκισσο απέναντι στο είδωλο της, το οποίο στο έργο φαίνεται να το αγνοεί, ενώ βρίσκεται βυθισμένη στις σκέψεις της προβάλλοντας τη γυναίκα ως ένα σκεπτόμενο υποκείμενο (Πάκα 2012: 243).

Ένα βράδυ που βρίσκεται στο ατελιέ της στην Αθήνα η Σοφία Λασκαρίδου, όταν πια τα χρόνια έχουν περάσει, συλλογίζεται μόνη της ανάμεσα στα έργα της και τις αναμνήσεις της, ποιος άραγε θα θυμάται το δημιουργό τους, «όμως τόσα έργα μου εδώ γύρω δεν θα θυμήσουν τον δημιουργό τους; Αυτά θα μείνουν, ο ζωγράφος θα ξεχασθή. Μόνον αν ήμουν Μιχαήλ Άγγελος, Ραφαήλος, Θεοτοκόπουλος, αυτοί είναι εξαιρέσεις, είναι αθάνατοι!», (Λασκαρίδου 1955: 294). Η σύγκριση του εαυτού της με τους συγκεκριμένους ζωγράφους θεωρώ πως αναδεικνύει το γεγονός της απουσίας των γυναικών από την ιστορία. Η Σοφία Λασκαρίδου θεωρείται μία σημαντική ζωγράφος με εξαιρετικό ταλέντο, όπως και η Θάλεια Φλωρά - Καραβία που δεν υστερούν σε σχέση τόσο με τους αναφερόμενους ζωγράφους, όσο και με πολλούς άντρες της εποχής τους. Ωστόσο, η τέχνη τους καλλιεργείται μία περίοδο που η κοινωνική δομή είναι ανδροκρατούμενη, ενώ η τέχνη έχει ανδροκεντρικό χαρακτήρα, γεγονός το οποίο η καλλιτέχνιδα γνωρίζει. Το ερώτημα που θέτει στον εαυτό της θεωρώ πως είναι απόρροια των κοινωνικών κατασκευών της περιόδου και όχι αμφισβήτησης του ταλέντου της.

Οι καλλιτέχνιδες έχουν λάβει μέρος σε πολλές εκθέσεις τόσο της Ελλάδας, όσο και του εξωτερικού και έχουν αναγνωριστεί από τον Τύπο και από τον καλλιτεχνικό χώρο. Σε μία έκθεση στην αίθουσα του Παρνασσού στο Ζάππειο η Σοφία Λασκαρίδου χαρακτηρίζεται από τον αρθρογράφο της εφημερίδας Νέον Άστυ (13/11/1902), ως μία λεπτή με πνευματώδη και φωτεινή φυσιογνωμία, ένα υπόδειγμα υπομονής που μέσα σε μία μέρα μπορεί να τελειώσει ένα έργο με υπομονή και ευκολία, ενώ την συγκρίνει με το διάσημο ζωγράφο Τιντορέττο, ο οποίος με την ίδια ευκολία τελείωνε έναν ολόκληρο πίνακα σε μία εβδομάδα. Λίγα χρόνια αργότερα σε μία έκθεση της, ο

αρθρογράφος της εφημερίδας Εμπρός (08//11/1908) που την είχε χαρακτηρίσει Καρυάτιδα της Τέχνης, τώρα πλέκει ένα μεγαλύτερο εγκώμιο, της αξίζουν να προστεθούν φύλλα στη δάφνη με την οποία είναι στεφανωμένη, όπως αναφέρει, ενώ την χαρακτηρίζει ως ηρωίδα και ιέρεια της Τέχνης. Διότι, χάρη τις τοπογραφίες της γνωρίζουν μέρη άγνωστα της Ελλάδας, για το οποίο θα έπρεπε να της δοθεί όχι απλά ένας έπαινος, αλλά εθνική ευγνωμοσύνη. Ταυτόχρονα, για τη Θάλεια Φλωρά – Καραβία, ο Άγγελος Προκοπίου αναφέρει πως «Δεν ήταν η μεγαλύτερη ζωγράφος μέσα στις Ελληνίδες. Ήταν η μεγαλύτερη ζωγράφος στην Ελλάδα, όταν ακόμη ζούσε και ο Ιακωβίδης» (Τσουργιάννη 2002: 18).

Ουσιαστικό να τονιστεί, επίσης, είναι το γεγονός πως, παρόλο που οι αρθρογράφοι παρουσιάζουν θετικά την πορεία των ζωγράφων και το καλλιτεχνικό τους ταλέντο, ωστόσο, πολλές φορές χαρακτηρίζουν με ένα διαφορετικό τρόπο το έργο τους σε σύγκριση με ενός άντρα ζωγράφου και σε αυτό το σημείο θεωρώ πως γίνεται μία έμφυλη διάκριση. Για παράδειγμα, στην εφημερίδα Νέον Άστυ (13/11/1903), ο αρθρογράφος αναφερόμενος στην έκθεση του Παρνασσού, όπου λαμβάνουν μέρος σημαντικοί και καταξιωμένοι καλλιτέχνες ανάμεσα στους οποίους βρίσκεται και η Σοφία Λασκαρίδου χρησιμοποιεί τους εξής χαρακτηρισμούς, «ο βαθύς και τόσον αφελής μυστικισμός του Λύτρα, η δύναμις και η ζωντανή ακρίβεια του Ιακωβίδου, η λεπτοτάτη και αβρά τεχνοτροπία του Μποκατσιάμπη, ο τολμηρός συμβολισμός του Αριστέως…», αλλά «η λεπτή χάρις της Λασκαρίδου». Πρόκειται για μία περίοδο που δε θεωρείται σύνηθες η γυναίκα να βρίσκεται στην πρώτη γραμμή της τέχνης και ενώ η καλλιτέχνιδα δέχεται θετική κριτική, εντούτοις τα περιγραφικά γνωρίσματα που χρησιμοποιούνται για να την χαρακτηρίσουν εστιάζουν στον καλλιτέχνη ως θηλυκό υποκείμενο. Δηλαδή, η λεπτή χάρις ή η λεπτή και φωτεινή φυσιογνωμία, ενώ ταυτόχρονα, για να τονιστεί η αξία της τέχνης της γίνεται συσχετισμός με τη τέχνη ενός άντρα, όπως γίνεται με τον Τιντορέττο και με τον Ιακωβίδη για τη Θάλεια Φλωρά – Καραβία. Στους τομείς που τα επιτεύγματα των γυναικών εμφανίζονται ως εξαίρεση, τις παρουσιάζουν το ίδιο αδίστακτες με το ανδρικό φύλο, όπως επίσης ότι διαθέτουν αντρικά μυαλά, ενώ καλλιτεχνούν και συγγράφουν όπως οι άντρες (Κέλι 1997: 124).

Σε πείσμα των καιρών, ενάντια στις απαγορεύσεις και τους περιορισμούς που δέχεται το γυναικείο φύλο, οι καλλιτέχνιδες επιχειρούν και διεκδικούν τη συμμετοχή τους στην τέχνη. Η δυναμική τους τόσο ίδια και τόσο διαφορετική, ως θηλυκά χειραφετημένα υποκείμενα διαμορφώνουν την καλλιτεχνική τους υποκειμενικότητα

μέσα από τις εμπειρίες που αποκτούν από τη μετακίνηση τους στα διάφορα μέρη που ταξιδεύουν, ενώ η ανησυχία τους για νέες καλλιτεχνικές αναζητήσεις, τις οδηγεί σε νέες εικαστικές εμπειρίες. Αρχικά, η Θάλεια Φλωρά – Καραβία δε διστάζει να ακολουθήσει τον ελληνικό στρατό στον Α΄ Βαλκανικό Πόλεμο (Τσουργιάννη 2012: XII) και αργότερα στην Μ. Ασία (Μπόντας 2001: 45). «Ήμουν στη Γερμανία όταν εκηρύχθηκε ο πρώτος πόλεμος των συμμάχων κρατών του Αίμου, Ελλάδος, Σερβίας και Βουλγαρίας εναντίον της Τουρκίας. Εκεί μακρυά ήταν κάτι ξαφνικό και απρόοπτο για τον Ελληνικό κόσμο, το πρώτο αυτό ξύπνημα στη σκέψη του πολέμου, προ πάντων για τον κόσμο της τέχνης, που δεν παρακολουθούσε και πολύ τις διπλωματικές ενέργειες των πολιτικών ηγετών» (Φλωρά – Καραβία). Ο κόσμος της τέχνης, όπως διαφαίνεται περισσότερο στο ημερολόγιο της Σοφίας Λασκαρίδου συμμετέχει σε μία κοινωνική ζωή μέσα από εκθέσεις, καλλιτεχνικές δεξιώσεις και χορούς και ίσως, όπως επισημαίνει η καλλιτέχνιδα να μην έχει ως κύριο ενδιαφέρον τις διπλωματικές εξελίξεις. Συγκεκριμένα, την περίοδο που η Ελλάδα βιώνει τους βαλκανικούς πολέμους είναι μία σημαντική εποχή για την τέχνη και την επιστήμη επίσης που διανύει η Ευρώπη και μέσα σε αυτή τη θαυμαστή εποχή για την τέχνη η ζωγράφος επιλέγει να βρεθεί στον πόλεμο και να αποτυπώσει την εικόνα του μετώπου (Βερέμης 2013). Στο συγκεκριμένο σημείο όμως υπάρχει άλλη μία οπτική, που θα ήθελα να προσθέσω, που επιβεβαιώνει την πατριαρχική διάσταση του πολέμου με τους πολιτικούς ηγέτες, δηλαδή τους άνδρες να αποφασίζουν για το παρελθόν και το μέλλον των εθνών και των ανθρώπων (Kesic 2006: 572).

Για τη ζωγράφο όμως η απόφαση να ακολουθήσει τα ελληνικά στρατεύματα σε αυτό το οδοιπορικό την καθορίζει στην μετέπειτα καλλιτεχνική της εξέλιξη και τη συγκρότηση της ως καλλιτεχνικό υποκείμενο. Έτσι, υποκινούμενη από τη συνεχής αναζήτηση για καινούργιες ζωγραφικές εμπειρίες, ταυτόχρονα με το αίσθημα του πατριωτισμού, βρίσκεται δίπλα στην πρώτη γραμμή του πολέμου, «Κάτι το συνταρακτικό μου έδωκε το σκούντημα να πάγω να ιδώ τον απελευθερωτικόν αυτόν αγώνα από κοντά, με τα μολύβια μου και τους χρωστήρες, με την υποχρέωση να γράφω στην Αλεξανδρινή Εφημερίδα, …, Εκείνη την εποχή, σημείωνα με λόγια και εικόνες τις εντυπώσεις μου, όθε περνούσα, βιαστικά, αρπαχτά, κατ’ ανάγκην απεριποίητα. Κι όπως δε τολμά κανείς ν’ αγγίση τα παληά ενθύμια, μη τους αλλάξη όψη, έτσι τόρα κι εγώ τα’ άφηκα με την παληά τους χροιά, με την πνοή εκείνου του καιρού» (Φλωρά –

Καραβία). Η δική της προσωπική εμπειρία και τα συναισθήματά της λαμβάνονται ως τη γνήσια έκφραση της υποκειμενικότητάς της (Πομάτα 1997: 192).

Την ίδια θαυμαστή εποχή για τις τέχνες ζει και η Σοφία Λασκαρίδου, η οποία μέσα από το ημερολόγιο και την αφήγηση για τη ζωής της επισημαίνει ιδιαίτερα τους κινδύνους που βίωσε, όπως επίσης και την ελευθερία της τέχνης που έζησε στο Μόναχο και το Παρίσι, αλλά και την αναζήτηση της δικής της προσωπικής ελευθερίας που αναδεικνύεται μέσα από τις συνεχείς μετακινήσεις της κάθε φορά που αισθάνεται πως εγκλωβίζεται σε μία πανσιόν, είτε γιατί χρειάζεται να σβήνει νωρίς το φως τη νύχτα να μη σκανδαλίζει το χωριό (Λασκαρίδου 1960: 19) είτε γιατί αρρώστησε και φοβούνται μήπως ασθενεί από φυματίωση (στο ίδιο: 103). Η ίδια αναφέρει πως είναι μία προσωπικότητα ελεύθερη που απεχθάνεται την υποκρισία και το ψέμα, μία γυναίκα που έχει ευθύνη των πράξεων της, με ένα χαρακτήρα ιδιόρρυθμο που δε μπορεί να συμβιβαστεί με τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής και, για το λόγο αυτό, έχει παρεξηγηθεί ο τρόπος ζωής της (στο ίδιο: 12). Παρόλο που είναι ένα πνεύμα ανυπότακτο και ελεύθερο, ταυτόχρονα, η καλλιτέχνιδα θεωρεί τον εαυτό της démodé στο σύγχρονο τρόπο ζωής, πως είναι «έξω από τη μόδα», καθώς οι καιροί έχουν αλλάξει και το περιβάλλον που ζει τώρα είναι διαφορετικό, ενώ η ίδια επιμένει στις οικογενειακές παραδόσεις, στην αγάπη προς το πλησίον, την καλοσύνη και την ευγένεια. Ωστόσο, νιώθει πως τώρα, «πρέπει κι εγώ να γίνω εγωίστρια, να φέρωμαι σαν άνδρας, να καπνίζω, να κάθωμαι με το ένα γόνατο επάνω στο άλλο, να χειρονομώ, να φωνάζω, όποιος δεν έχει γροθιά πρέπει να έχει στομάχι, όπως λέει η παροιμία, να δέχωμαι τις αδικίες της κοινωνίας, την εκμετάλλεσι κάθε επιτήδειου ανθρώπου. Δύσκολη η θέσις μιας γυναίκας μέσα στα λογιών λογιών θηρία» (Λασκαρίδου 1955: 93). Μία περίοδο που η έννοια του πολίτη αποτελεί μία κατηγορία πατριαρχική και η έννοια του ατόμου διαμορφώνεται μέσα από ανδρικά πρότυπα, όπου ο διαχωρισμός της δημόσιας και της ιδιωτικής σφαίρας διακρίνει τον κόσμο των αντρών και των γυναικών, για να κερδίσουν οι γυναίκες πολιτικά δικαιώματα σε μία πατριαρχική κοινωνία που τα δικαιώματά τους είναι ασήμαντα, όπως επίσης να διεκδικούν ισότητα σημαίνει πως αποδέχονται την αντίληψη του πολίτη μέσα από την πατριαρχική δομή, δηλαδή οι γυναίκες πρέπει να συμπεριφέρονται όπως οι άντρες (Χαντζαρούλα 2011: 180).

Είναι ουσιαστικό, επίσης, να αναφερθεί πως ανάμεσα στις εμπειρίες των ζωγράφων και τα έντονα βιώματα που ζουν στις καλλιτεχνικές τους αναζητήσεις,

υπάρχουν δύο έρωτες που αφήνουν πίσω. Αρχικά, η Θάλεια Φλωρά – Καραβία γνωρίζει το σύζυγο της Νικόλαο Καραβία, στο ταξίδι της στο Κάιρο και στη συνέχεια παντρεύονται. Ο Νικόλαος Καραβίας (εικόνα 16) διευθύνει την Αλεξανδρινή «Εφημερίδα», στην οποία η ζωγράφος στέλνει ανταποκρίσεις από τον Α΄ Βαλκανικό Πόλεμο και τον πόλεμο της Μ. Ασίας και συντάκτης της εφημερίδας «Κάιρον». Ο σύζυγος της ενθαρρύνει το δύσκολο καλλιτεχνικό δρόμο που επιθυμεί η ζωγράφος και είναι μαζί έως το τέλος της ζωής τους (Μπόντας 2001: 43). Ο έρωτας της Σοφίας Λασκαρίδου με το λογοτέχνη Περικλή Γιαννόπουλο όμως καταλήγει σε μία τραγωδία και γίνεται γνωστός πολλά χρόνια αργότερα. Η ζωγράφος αφιερώνει ένα δεύτερο ημερολόγιο, συμπλήρωμα του πρώτου, «Από το ημερολόγιο μου, Συμπλήρωμα, Μία αγάπη μεγάλη» (1960), στο οποίο μιλάει μόνο για την αγάπη της με τον Περικλή Γιαννόπουλο. Η εννοιολόγηση της ρομαντικής αγάπης στο πλαίσιο της νεωτερικής κοινωνίας συσχετίζεται με την ενδυνάμωση του ατόμου και αποτελεί καθοριστικό ρόλο για τη συγκρότηση του υποκειμένου και στον τρόπο με τον οποίο κατανοεί τον εαυτό του στην κοινωνία (Σιώτου 2011: 2), ενώ τα συναισθήματα ορίζουν τα άτομα ως «υποκείμενα δράσης και φορείς αλληλόδρασης» (Γκέφου – Μαδιανού 1999: 205).

Η Σοφία Λασκαρίδου ζει τη ρομαντική αγάπη με τον Περικλή Γιαννόπουλο (εικόνα 17) και οι δύο λάτρεις της τέχνης περιπλανιούνται σε όλη την Αττική, όπου γεννιούνται θαυμαστά έργα και σπάνιες σκέψεις (Λασκαρίδου 1960: 15). Η αγάπη για τον Περικλή σημαίνει ένας όμορφος γάμος, ωστόσο τόσο ο πατέρας της αρνείται, όσο και για την ίδια, η τέχνη είναι πιο σημαντική, «Η τέχνη μου γέμιζε χαρά την ζωή μου. Ήμουν ελεύθερο πουλί, …, αυτό δε μπορούσε να το καταλάβη ο Περικλής μου, ότι προτιμούσα την ελευθερία πάνω από τον έρωτα» (στο ίδιο: 22). Όταν η ζωγράφος αποφασίζει να φύγει για το Μόναχο, παρακαλεί τον Περικλή να πάει μαζί της, σκεπτόμενη πως εκεί θα ζήσουν ελεύθεροι την αγάπη τους. Ο ίδιος όμως ο Περικλής Γιαννόπουλος δε δέχεται να ακολουθήσει τη μεγάλη του αγάπη στο δρόμο που η τέχνη της χαράσσει, αρκούμενος στην αλληλογραφία και την αγάπη τους που θα μείνει «ιερό φυλαχτό στα βάθη της ψυχή τους» (στο ίδιο: 23). Η χαριστική βολή για τον Περικλή έρχεται, όταν τυχαία συναντάει τη μητέρα της καλλιτέχνιδας, η οποία επισημαίνει τη σπουδαιότητα της τέχνης στη ζωή της ζωγράφου. Στις 8 Απριλίου 1910, ο Περικλής Γιαννόπουλος αυτοκτονεί στην ακρογιαλιά του Σκαραμαγκά (Χατζίνης 1960: 8). Λίγες μέρες νωρίτερα έστειλε ένα γράμμα στη ζωγράφο, «Αθήναι, Σοφία μου, ένα ύστατο χαίρε από την Αττική Γη που αφήνω για πάντα. Με άπειρα γλυκύτατα φιλιά. Χαίρε

σοφία μου» (στο ίδιο: 25). Με την ίδια να την διαπερνά το αίσθημα του φόβου, όταν αντιλαμβάνεται πως κάτι άσχημο πρόκειται ναι συμβεί. Η μόνη στιγμή που ως άνθρωπος λυγίζει είναι στο άκουσμα του θανάτου του αγαπημένου της, «έτσι απρόοπτα, απροσδόκητα ν' ακούω την καταστροφή της ζωής μου, τον θάνατο του αγαπημένου μου» (στο ίδιο: 26). Ίσως να είναι και η μόνη στιγμή που σκέφτεται τον κοινωνικό διασυρμό και θέλει να αποστασιοποιηθεί από τα κοινωνικά βλέμματα. Τόσο η ίδια, όσο και ο Περικλής Γιαννόπουλος επιθυμούν την ιδιωτικότητά τους. Όταν μαζί με τη φίλη της πηγαίνουν στο σημείο, όπου ο Περικλής αυτοκτονεί προσπαθούν να μην αποκαλυφθεί η ταυτότητά τους, με τον Τύπο της εποχής να μιλάει για δύο γυναίκες μυστήριο (Φ. Γερμανός 1961). «Αν εμέναμε κοντά του, θα ρωτούσαν ποιες ήμαστε, δεν ήθελα να προδώσω το μυστικό μας» (1960: 30). Αργότερα γίνεται γνωστό πως η μία γυναίκα είναι η Σοφία Λασκαρίδου, η μούσα του Περικλή Γιαννόπουλου (Χατζίνης 1960: 9).

Τέλος, μέσα από την ιστορία της καλλιτέχνιδας μπορούμε να διακρίνουμε πώς διαμορφώνεται η υποκειμενικότητά της, καθώς μέσα από μία μεγάλη ρομαντική αγάπη δύο ανθρώπων, η ίδια δεν ακολουθεί τα στερεότυπα της εποχής που θέλουν τη γυναίκα να καταλήγει στον ιδιωτικό χώρο μέσα από ένα γάμο. Η ζωγράφος ακολουθεί τη δική της πορεία μέσα από τις σπουδές της για την καλλιτεχνική της εξέλιξη και συγκροτεί τη δική της ταυτότητα. Το ίδιο διαφαίνεται και στη Θάλεια Φλωρά – Καραβία, η οποία παρόλο που η αγάπη της με το Νικόλαο Καραβία καταλήγει σε γάμο, εντούτοις ακολουθεί την καλλιτεχνική της πορεία, αφήνοντας πίσω την οικογένειά της.

Συμπεράσματα

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξέτασε τη συγκρότηση του γυναικείου υποκειμένου στη ζωγραφική του 19ου αιώνα μέσα από τη ζωή και τα έργα της Σοφίας Λασκαρίδου και της Θάλειας Φλωρά – Καραβία. Στο πλαίσιο αυτό μελετήθηκε το νεωτερικό καλλιτεχνικό υποκείμενο και ιδιαίτερα, η γυναίκα καλλιτέχνιδα στην Ελλάδα και την Ευρώπη, όπως επίσης το γυναικείο καλλιτεχνικό υποκείμενο μέσα από τη φεμινιστική κριτική.

Τα εθνογραφικά δεδομένα ανέδειξαν κάποιες σημαντικές στιγμές έκφρασης του εαυτού των δύο καλλιτέχνιδων, μέσα από τις οποίες διαφαίνονται πατριαρχικές αντιλήψεις και πρακτικές ελέγχου που βιώνουν οι γυναίκες της περιόδου και οι ιδιαίτερα οι καλλιτέχνιδες, είτε μέσα από την εκπαίδευση είτε μέσα από την καλλιτεχνική τους πορεία. Ο υποβιβασμός της γυναίκας στην εκπαίδευση και ο διαχωρισμός της ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας έχουν ως αποτέλεσμα η γυναίκα να κερδίσει αργά τη θέση της στην τέχνη. Ακόμα όμως και όταν θα καταφέρει να διεκδικήσει συμμετοχή, τα γυναικεία έργα θεωρούνται ερασιτεχνικά και η μεγαλοφυία του δημιουργού και της ανώτερης τέχνης αποδίδεται μόνο για τους άντρες καλλιτέχνες.

Οι δύο καλλιτέχνιδες που εξετάζονται στην παρούσα εργασία αποτελούν δύο εξαιρέσεις της εποχής, καθώς αναγνωρίζονται για την καλλιτεχνική τους πορεία ως δύο επαγγελματίες ζωγράφοι, τόσο από τον Τύπο και τους κριτικούς, όσο από τους άνδρες καλλιτέχνες. Παρ' όλα αυτά, προβάλλονται ως δύο καλλιτέχνιδες που ζωγραφίζουν όπως οι άνδρες, έχουν μαθητεύσει δίπλα σε άνδρες, ενώ για να αναδειχθεί η καλλιτεχνική τους δημιουργία, τα έργα τους συγκρίνονται με αυτά των ανδρών. Ουσιαστικά, η ιδιότητα τους ως καλλιτέχνιδες κρίνεται σύμφωνα με την ανδρική δημιουργία, χωρίς να μπορούν καλλιτεχνικά να τους ξεπεράσουν.

Στην περίπτωση της Σοφίας Λασκαρίδου, η καλλιτεχνική της υποκειμενικότητα άρχισε να καλλιεργείται, όταν ακόμα από μικρή ταξίδευε στην ύπαιθρο για να γεμίσει τη μνήμη της με εικόνες που μετέφερε στον καμβά. Στην πορεία και ιδιαίτερα, μέσα από τη διεκδίκηση της για την εισαγωγή των γυναικών στην Κρατική Σχολή Καλών Τεχνών διαμορφώνεται ένα νέο φεμινιστικό καλλιτεχνικό υποκείμενο, το οποίο αρχίζει να συγκροτείται μέσα από τη μετακίνηση της στο Μόναχο και έπειτα, στο Παρίσι. Εκεί, η καλλιτεχνική της πορεία διαγράφεται μέσα από πρακτικές ελέγχου με έντονα

συναισθήματα, τα οποία η ίδια καταφέρνει να ελέγξει και να αφήσει πίσω της, ενώ κάθε φορά που εγκλωβίζεται, αναζητεί την ελευθερία της. Για τη Σοφία Λασκαρίδου, η τέχνη καθορίζει τη ζωή της, ενώ στην καλλιτεχνική της εξέλιξη δεν αφήνει τίποτα να σταθεί εμπόδιο, ακόμα και τη μεγάλη της αγάπη.

Στην περίπτωση της Θάλειας Φλωρά – Καραβία, η ανησυχία της για νέες ζωγραφικές εμπειρίες διαμορφώνουν την καλλιτεχνική της υποκειμενικότητα, ιδιαίτερα όταν ακολουθεί τον ελληνικό στρατό στους πολέμους. Η ζωγράφος ζει στο Μόναχο, το Παρίσι και σε αρκετά μέρη του εξωτερικού, όπου δέχεται επιρροές από τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα της περιόδου. Ωστόσο, η καλλιτεχνική της υποκειμενικότητα συγκροτείται ιδιαίτερα, όταν στην πορεία βρίσκεται στον πόλεμο να απεικονίσει το μέτωπο ως πολεμική ανταποκρίτρια, χωρίς όμως να αποδώσει τις φρίκες του πολέμου, παρά μόνο τις στιγμές που η ίδια θεωρεί πιο σημαντικές και προβάλλοντας αρκετά τη συμμετοχή της γυναίκας.

Οι δύο καλλιτέχνιδες ζουν μία περίοδο που το γυναικείο φύλο είναι περιορισμένο στο δημόσιο χώρο και διεκδικούν μία θέση στον ανδροκρατούμενο κόσμο της τέχνης. Η Σοφία Λασκαρίδου και η Θάλεια Φλωρά – Καραβία είναι δύο νέα φεμινιστικά καλλιτεχνικά υποκείμενα, τα οποία στα έργα τους, ως τόποι συγκρότησης της υποκειμενικότητας τους απεικονίζουν μέσα από τις εμπειρίες τους και τα συναισθήματα τους, τις έμφυλες διαφορές στο κοινωνικό πλαίσιο που βρίσκονται και τις πατριαρχικές αντιλήψεις που επικρατούν, ενώ προβάλλουν ένα νέο γυναικείο υποκείμενο, το οποίο θα αποστασιοποιηθεί από το βλέμμα του άντρα.

Τέλος, ακόμα όμως και στη δική μας εποχή που το γυναικείο φύλο έχει κερδίσει τη συμμετοχή του στην τέχνη, παρ' όλα αυτά δέχεται έμφυλες διακρίσεις που επηρεάζουν την καλλιτεχνική του εξέλιξη. Μέσα από τη δική μου εμπειρία ως εικονογράφος θρησκευτικής ζωγραφικής και αναζητώντας εργασία σε ένα χώρο ανδροκρατούμενο και πατριαρχικά δομημένο είναι αρκετά δύσκολο να μπορέσει μία γυναίκα να εξελιχθεί, και πάντα συντροφιά με την επιμονή και την υπομονή. Κατά τη διάρκεια της μελέτης μου και διερευνώντας τη συγκρότηση του καλλιτεχνικού υποκειμένου των δύο ζωγράφων, άρχισα να διερωτώμαι για τη δική μου καλλιτεχνική υποκειμενικότητα. Σε αυτό το ερευνητικό ταξίδι της τέχνης και του φύλου, πολλές φορές αναρωτήθηκα σε ποιο σημείο βρίσκομαι ως καλλιτέχνιδα και κατά πόσο η επαγγελματική μου εξέλιξη επηρεάζεται από το φύλο μου. Μέσα από τις αναμνήσεις,

τα έργα και τα ταξίδια των δύο ζωγράφων σύγκρινα τον τρόπο με τον οποίο εξελίσσομαι και πώς πρέπει να συνεχίσω, έτσι ώστε, να καλλιεργηθεί η δική μου καλλιτεχνική υποκειμενικότητα και όπως ο Levi Strauss επισημαίνει στη μελέτη του (1991: 191), να «διαφοροποιηθώ και να υπάρχω μέσα από τα έργα μου», όπως η Σοφία Λασκαρίδου και η Θάλεια Φλωρά – Καραβία κατάφεραν να διαφοροποιηθούν και να υπάρχουν μέσα από τα έργα τους.

Βιβλιογραφία

- Αβδελά Ε., 2002, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», *στο Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, επιμ. Χατζηιωσήφ Χρ., Β΄ τόμος, Μέρος 1ο, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα.

- Αθανασίου Α., 2006, «Φύλο, εξουσία, και υποκειμενικότητα μετά το δεύτερο κύμα» στο *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επιμ. Αθανασίου Α., μτφ. Μαρκέτου Π. κ.ά., εκδ. Νήσος, Αθήνα.

- Αθανασίου Α., 2011, «Το φύλο και η σεξουαλικότητα στους λόγους και τις πρακτικές της βιο-επιστήμης: Επιστημιολογίες και τεχνολογίες του έμφυλου σώματος» στο *Μελέτες για το φύλο στην Ανθρωπολογία και την Ιστορία,* επιμ. Β. Καντσά, Β. Μουτάφη, Ε. Παπαταξιάρχης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

- Αλεξάντερ Σ., 1997, «Γυναίκες, τάξη και έμφυλη διαφορά στις δεκαετίες 1830 και 1840. Ορισμένες σκέψεις για τη συγγραφή μιας φεμινιστικής ιστορίας» στο *Σιωπηρές Ιστορίες, Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, επιμ., Αβδελά Ε. – Ψαρρά Α., εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

- Αναγνωστοπούλου Δ., 2007, *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία,* εκδ. Πατάκη, Αθήνα.

- Αστρινάκη Ρ., 2011, «Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του φύλου: Μία επισκόπηση», στο *Μελέτες για το φύλο στην Ανθρωπολογία και την Ιστορία,* επιμ. Β. Καντσά, Β. Μουτάφη, Ε. Παπαταξιάρχης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

- Βαρίκα Ε., 1996, Η Εξέγερση των Κυριών, Η γένεση μίας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα.

- Βερέμης Θ., 2013, «Θ. Φλωρά – Καραβία, η Ζωγράφος των Βαλκανικών Πολέμων», Τσιφτσή Αν. (αρχισυνταξία), Ξαρχάκου Π. (σκηνοθεσία), Αρχείο ΕΡΤ, Ανακτήθηκε από https://www.youtube.com/watch?v=4-ZkcYTykXY&t=1445s

- Berger J, 1986, *Η εικόνα και το βλέμμα*, μτφ. Κονταράτου Ζ., εκδ. Οδυσσεάς, Αθήνα.

- Bourdieu P., 2000, *Πρακτικοί Λόγοι για τη Θεωρίας της Δράσης*, μτφ. Τουτουντζή Ο., εκδ. Πλέθρον, Αθήνα.
- Braidotti R., 2006, «Ενσώματη ταυτότητα, διαφορά και το νομαδικό υποκείμενο» στο *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επιμ. Αθανασίου Α., μτφ. Μαρκέτου Π. κ.ά., εκδ. Νήσος, Αθήνα.
- Γερμανός Φ., 1961, *Περικλής Γιαννόπουλος – Σοφία Λασκαρίδου: Μια τραγική ιστορία αγάπης,* Ανακτήθηκε στις 10 Νοεμβρίου 2020 από www.ithaque.gr.
- Γεωργιάδου – Κούντουρα Ε., 1993, «Η Γυναίκα στη Νεοελληνική Ζωγραφική του ΙΘ΄ Αιώνα, Εικόνα και Δημιουργός», στο *Κενά της Ιστορίας της Τέχνης, Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*, επιμ. Δαρτζέντα – Γοργία Ε., εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα.
- Γκέφου – Μαδιανού Δ., 1999, *Πολιτισμός και Εθνογραφία, Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Chadwick W., 1990, *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London.
- Combrich E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Κασδαγλή Λ., εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994.
- Δαλακούρα Κ, Ζιώγου – Καραστεργίου Σ., 2015, Η εκπαίδευση των γυναικών – Οι γυναίκες στην εκπαίδευση (18ος – 20ος αιώνας), Κοινωνικοί, ιδεολογικοί, εκπαιδευτικοί μετασχηματισμοί και η γυναικεία παρέμβαση, Ελληνικά ακαδημαϊκά ηλεκτρονικά συγγράμματα και βοηθήματα, Αθήνα.
- Δασκαλοθανάσης Ν., 2000, «Αρχές και Αξίες της Νεότερης Ελληνικής Τέχνης» στο *Τέχνες Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας, Νεότερη και Σύγχρονη Τέχνη*, τ. Γ΄, ΕΑΠ, Πάτρα.
- Δασκαλοθανάσης Ν., 2017, *Ο Καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, εκδ. Άγρα, Αθήνα.
- Δημητρίου Σ., 2001, «Καταγωγή και Διαπραγμάτευση της ασσυμετρίας των φύλων» στο *Ανθρωπολογία των φύλων*, επιμ. Δημητρίου Σ., εκδ. Σαββάλας, Αθήνα.

- Δημητρίου Σ., 2009, Η Πολιτική Διάσταση στην Τέχνη. Μία ανθρωπολογική προσέγγιση, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα.
- Δημητρίου – Κοτσώνη Σ, 2001, «Το τραπέζι του φαγητού: Συμβολικός Διάλογος, Πρακτική και Επιτέλεση» στο » στο *Ανθρωπολογία των φύλων*, επιμ. Δημητρίου Σ., εκδ. Σαββάλας, Αθήνα.
- Εμμανουήλ. Μ. κ.ά.. 2008, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, τ. Β΄. *Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον 18ο ως τον 20ο αιώνα,* β΄εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα.
- Ehrenreich B, English D., 2003, «Το Γυναικείο Ζήτημα» στο *Η Διαμόρφωση της Νρωτερικότητας. Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, επιμ. Hall S., Gieben B., μτφ. Τσακίρης Θ., Τσακίρης Β., εκδ. Σαβάλλας, Αθήνα.
- Ζαϊμάκης Γ., Καπράνη Κ., 2005, «Μουσουλμάνες γυναίκες και πολιτισμική αλλαγή: ετερότητα, φύλο και θρησκεία σε έναν αγροτικό οικισμό στη δυτική Θράκη» στο Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, τ. 116, Α΄, σ.σ. 79-110.
- Halbwachs M., 2013, *Η συλλογική μνήμη*, επιστημονική επιμ. Μαντόγλου Ά., μτφ. Πλυτά Τ., εκδ. Παπαζήση, Αθήνα.
- Hauser A., 1970, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης, Νατουραλισμός, Ιμπρεσσιονισμός, Κινηματογράφος*, μτφ. Κονδύλη Τ., τομ. Δ΄, εκδ. Κάλβος Αθήνα.
- Faen L., 1955, «Βιογραφικαί σημειώσεις δια την καλλιτέχνιδα ζωγράφον Σοφίαν Λ. Λασκαρίδου» στο *Από το Ημερολόγιο μου, Θύμησες και Στοχασμοί*, Αθήνα.
- Foucault M., 1984, «On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress» στο *The Foucault Reader*, Editor Rabinow Paul, Pantheon Books, New York.
- Ιγγλέση, Χ. και Αβδελά, Ε., 1993, «Φεμινιστικές προσεγγίσεις στην Ιστορία της Τέχνης» στο *Κενά της Ιστορίας της Τέχνης, Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*, επιμ. Δαρτζέντα – Γοργία Ε., εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα.

- Κέκκου Μ., 2001, «Η σύγκρουση των δύο φύλων όπως αντανακλάται στην αρχετυπική μορφή της Μήδειας» στο » στο *Ανθρωπολογία των φύλων*, επιμ. Δημητρίου Σ., εκδ. Σαββάλας, Αθήνα.
- Κέλι Τ., 1997, «Η κοινωνική σχέση των φύλων. Μεθοδολογικές επιπτώσεις της ιστορίας των γυναικών» στο στο *Σιωπηρές Ιστορίες, Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, επιμ., Αβδελά Ε. – Ψαρρά Α., εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Κλαδούχου Ε., Μελέτη: Όροι συμμετοχής στο καλλιτεχνικό πεδίο: Προσέγγιση με την οπτική του φύλου, Υπουργείο Εσωτερικών και Γενική Γραμματεία Ισότητας των Φύλων.
- Kandiyoti D., 2006, «Ισλάμ και πατριαρχία: Μία συγκριτική ανάλυση» στο *Μουσουλμάνες της Ανατολής, Αναπαραστάσεις, πολιτισμικές σημασίες και πολιτικές*, επιμ. Τσιμπιρίδου Φ., μτφ. Κιτίδη Κ, εκδ. Κριτική, Αθήνα.
- Kesic V., 2006, «Μουσουλμάνες, Κροάτισσες, Σέρβες, Αλβανές» στο *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επιμ. Αθανασίου Α., μτφ. Μαρκέτου Π. κ.ά., εκδ. Νήσος, Αθήνα.
- Λαμπράκη – Πλάκα Μ., 2013, «19ος αιώνας, Η ζωγραφική του ελεύθερου κράτους τα χρόνια της Βασιλείας του Όθωνα 1832-1862» στο *Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Τέχνης*, Εθνική πινακοθήκη και μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα.
- Λασκαρίδου Σ., 1955, *Από το Ημερολόγιο μου, Θύμησες και Στοχασμοί*, Αθήνα.
- Λασκαρίδου Σ., 1960, *Από το Ημερολόγιο μου, Συμπλήρωμα: Μία αγάπη μεγάλη*, Αθήνα.
- Λουτζάκη Ρ., «Ο χορός του Ζαλόγγου» στο Αρχαιολογία και Τέχνες, τχ. 100.
- Layton R., 2003, *Η Ανθρωπολογία της Τέχνης*, μτφ. Τερζάκης Φ., επιμ. Φραγκόπουλος Μ., εκδ. Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.
- Levi-Strauss Cl., 1991, *Κοιτάζω, Ακούω, Διαβάζω*, μτφ. Τσελέντη Ε., εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα.

- Linden R., 1993, «Κενά στην Ιστορία της Τέχνης, Γυναίκες Καλλιτέχνιδες» στο *Κενά της Ιστορίας της Τέχνης, Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*, επιμ. Δαρτζέντα – Γοργία Ε., εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα.

- Μπακαλάκη Α, 1994, «Από την ανθρωπολογία των γυναικών στην ανθρωπολογία των φύλων» στο *Ανθρωπολογία Γυναίκες και Φύλο*, επιμ. Μπακαλάκη Α. εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

- Μπακαλάκη Α., 1997, «Είναι η ανθρωπολογία των γυναικών για την ανθρωπολογία του φύλου ό,τι η παιδική ηλικία για την ωριμότητα;» στο Μνήμων, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, τ. 19, Αθήνα.

- Μπακαλάκη Α., 2011, «Καθαριότητα, καλλωπισμός και ο γυναικείος προορισμός. Αντιλήψεις για τη φροντίδα του γυναικείου σώματος στη νεότερη Ελλάδα», στο Αρχαιολογία και Τέχνες.

- Μπακαλάκη Α. – Ελεγμίτου Ε., 1987, *Η εκπαίδευση «Εις τα του οίκου» και τα γυναικεία καθήκοντα, Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους έως την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1929*, Ιστορικό αρχείο της Ελληνικής νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα.

- Μπαχτίν Μ., 2017, *Ο Ραμπελάι και ο κόσμος του, Για τη Λαϊκή Κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, μτφ. Πινακούλας Γ., επιμ. Ξιφαρά Φ., Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Κρήτη.

- Μπόντας Γ., 2001, «Η Σιατιστινή ζωγράφος Θάλεια Φλωρά – Καραβία» στο περιοδικό Ελιμειακά, τ. 46, Θεσσαλονίκη.

- Machlis J. κ.ά., 1996, *Η Απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία-Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής,* μτφρ.- Μουσική Επιμ. Δ. Πυργιώτης. εκδ. fagotto books.

- Nochlin, L., 1971, «Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;», άρθρο από τη συλλογή Art and Sexual Politics, επιμ. Hess, T. και Baker, E., Νέα Υόρκη, Collier Book, 1973, μτφ. Μητσού - Παππά, Μ., στο Σκούπα, τευχ. 5, Ιούλιος, Αθήνα.

- Nochlin L., 1988, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York London.

- Πάκα Α., 2012, *Γυναικείες μορφές στην ελληνική ζωγραφική στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου. Φεμινιστική κριτική προσέγγιση*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη.
- Παπανικολάου Μ., 2006, Η Ελληνική Τέχνη του 20ου αιώνα, Ζωγραφική – Γλυπτική, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη.
- Παπαταξιάρχης Ε., 1997, «Το φύλο στην ανθρωπολογία και την ιστοριογραφία: ορισμένες γνωστικές και μεθοδολογικές προεκτάσεις» στο Μνήμων, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, τομ 19, Αθήνα.
- Πασχαλίδης Γ., 1999, «Εισαγωγή στην έννοια του Πολιτισμού» στο Εισαγωγή στον Πολτισμό. Η έννοια του Πολιτισμού. Όψεις του Ελληνικού Πολιτισμού, τομ. Α΄, ΕΑΠ, Πάτρα.
- Παυλόπουλος Δ., 2013, 2013, «Θ. Φλωρά – Καραβία, η Ζωγράφος των Βαλκανικών Πολέμων», Τσιφτσή Αν. (αρχισυνταξία), Ξαρχάκου Π. (σκηνοθεσία), Αρχείο ΕΡΤ, Ανακτήθηκε από https://www.youtube.com/watch?v=4-ZkcYTykXY&t=1445s.
- Πομάτα Τ., 1997, «Η ιστορία των γυναικών: ένα ζήτημα ορίων» στο στο *Σιωπηρές Ιστορίες, Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, επιμ., Αβδελά Ε. – Ψαρρά Α., εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Ρίκου Ε., 2013, «Προτάσεςι για μία ανθρωπολογία των σύγχρονων εικαστικών τεχνών» στο *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη,* επιμ. Ρίκου Ε., εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Σαββάκης Μ., 2015, «Η βιογραφική έρευνα ως μμεθοδολογική τεχνική κατανόησης και ανάλυσης της ψυχικής οδύνης» στο *Ανισότητες και Ψυχική Καταπόνηση: Κοινωνικές Συνθήκες, Δρώντες και Ιδεολογίες των Επαγγελματιών στη Σύγχρονη Ελλάδα, Μυτιλήνη*, επιμ. Ζήσης Α., ΕΛΚΕ/Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 2015, σ.σ. 67-84.
- Σαρακατσιάνου Β., 2010, «Εικαστική γραφή και έμφυλες ταυτότητες στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα», στο Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο από το 1204 έως σήμερα, Πρακτικά Δ΄ Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου

Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12/9/2010, επιμ. Δημάδης Κ., Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών 2011, Αθήνα.

- Σαρακατσιάνου Β., 2014, «Η αναγιγνώσκουσα στη νεοελληνική τέχνη : θεσμικές αλλαγές στην εκπαίδευση των γυναικών στην καμπή του 19ου προς τον 20ό αιώνα» στο Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014) : οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία : Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, επιμ. Κ. Α. Δημάδης, Αθήνα.
- Σιώτου Α., 2011, παρουσίαση της διδακτορικής έρευνας «Ερωτικό συναίσθημα, έμφυλες ταυτότητες και σχέσεις εξουσίας στα πλαίσια της διεθνικής κινητικότητας των μεταναστών» στο Πρόγραμμα Διαλέξεων του Τμήματος Ιστορίας – Αρχαιολογίας. Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος.
- Σιώτου Α., 2015, *Ερωτικό συναίσθημα, έμφυλες ταυτότητες και σχέσεις εξουσίας στο πλαίσιο της δια-εθνικής κινητικότητας μεταναστών,* Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Αθήνα.
- Στάγκος Ν., 1993, «Γυναίκες, Τέχνη και Εκδόσεις» στο *Κενά της Ιστορίας της Τέχνης, Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*, επιμ. Δαρτζέντα – Γοργία Ε., εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα.
- Στεργίου Α. Θ., 2007, *Πρωτοπόρες Ελληνίδες Ζωγράφοι*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Tamboukou M., 2009, «Leaving the self: nomadic passages in the memoir of a woman artist» στο στο Australian Feminist Studies, τομ. 24, αρ. 61, Ανακτήθηκε απο https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08164640903075081
- Τσιμπιρίδου Φ., 2006, «Η γυναίκα στο Ισλάμ: Μία κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση» στο *Μουσουλμάνες της Ανατολής, Αναπαραστάσεις, πολιτισμικές σημασίες και πολιτικές*, επιμ. Τσιμπιρίδου Φ., μτφ. Κιτίδη Κ, εκδ. Κριτική, Αθήνα.

- Τσιμπιρίδου Φ., 2013, «Προς μία δημιουργική κριτική του Ανθρώπινου: Εμπειρίες επισφάλειας, αντίστασης και υπομόνευσης από μία τραβεστί Κούρδισσα φεμινίστρια καλλιτέχνιδα της πόλης» στο Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών, τ. 140, Β΄-Γ΄.

- Τσιώλης Γ., 2006, *Ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις – Η βιογραφική προσέγγιση στην κοινωνιολογική ποιοτική έρευνα*, εκδ. Κριτική Α.Ε., Αθήνα.

- Τσιώλης Γ., 2010(α), «Η Επικαιρότητα της Βιογραφικής Προσέγγισης στην Ποιοτική Κοινωνική έρευνα» στο Μ. Πουρκός & Μ. Δαφέρμος (επιμ.) *Ποιοτική Έρευνα στις Κοινωνικές Επιστήμες: Επιστημολογικά, Μεθοδολογικά και Ηθικά Ζητήματα*, επιμ. Πουρκός Μ & Δαφέρμος Μ., εκδ. Τόπος, Αθήνα.

- Τσιώλης Γ., 2010(β), «Η βιογραφική προσέγγιση στην έρευνα του φύλου», στο *Η Έρευνα του Φύλου στην Ελλάδα*, επιμ. Παπαγεωργίου Γ., εκδ. Gutenberg, Αθήνα.

- Τσιώλης Γ., 2013, «Οι βιογραφικές (ανα)κατασκευές της κοινωνικής εμπειρίας. Προκλήσεις και προοπτικές της ανακατασκευαστικής βιογραφικής έρευνας» στο *Βιογραφικές (ανα)κατασκευές στην ύστερη νεωτερικότητα Θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα της βιογραφικής έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες,* επιμ. Τσιώλης Γ, Σιούτη Ε., μτφ. Τσιώλης Γ., Τάσης Θ., εκδ. Νήσος, Αθήνα.

- Τσουργιάννη Δ., 2002, *Η ζωγράφος Θάλεια Φλωρά-Καραβία (1871-1960),* Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα.

- Τσουργιάννη Δ., 2012, «1912-1913: η συμμετοχή της Φλωρά – Καραβία στον Α΄ Βαλκανικό Πόλεμο» στο *Εντυπώσεις από τον πόλεμο του 1912-13, Μακεδονία-Ήπειρος*, επιμ. Καραπάνου Α., Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα.

- Τσουργιάννη Δ., 2013, «Θ. Φλωρά – Καραβία, η Ζωγράφος των Βαλκανικών Πολέμων», Τσιφτσή Αν. (αρχισυνταξία), Ξαρχάκου Π. (σκηνοθεσία), Αρχείο ΕΡΤ, Ανακτήθηκε από https://www.youtube.com/watch?v=4-ZkcYTykXY&t=1445s.

- Φλωρά-Καραβία Θ., 2012, *Εντυπώσεις από τον πόλεμο του 1912-13, Μακεδονία-Ήπειρος*, επιμ. Καραπάνου Α., Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα.
- Φουρναράκη Ε., 1999, «Επάγγελμα: Δασκάλα Η εκπαίδευση στα Παρθεναγωγεία και η θέση τους στην ελληνική κοινωνία», στην εφημερίδα Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες, Κυριακή 2 Μαΐου 1999, Εμπορεική Τράπεζα, Αθήνα.
- Χαντζαρούλα Π., 2011, «Ιστοριογραφικές προσεγγίσεις του φύλου», στο Μελέτες για το φύλο στην Ανθρωπολογία και την ιστορία, επιμ. Β. Καντσά, Β. Μουτάφη, Ε. Παπαταξιάρχης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Χαραλαμπίδης Αλ., 2018, «Η ζωγράφος Θάλεια Φλωρά – Καραβία», Siatista info, Πέλεκον 2018, Ανακτήθηκε από https://www.youtube.com/watch?v=SLJjvXD-Uzk&t=1s
- Χατζίνης Γ, 1955, «Αντί Προλόγου» στο *Από το Ημερολόγιο μου, Θύμησες και Στοχασμοί*, Αθήνα.
- Zaidman L. B. – Pantel P. S., 2012, *Η Θρησκεία στις Ελληνικές πόλεις της Κλασικής Εποχής*, μτφ. Μπούρας Κ., επιμ. Τριανταφύλου Μ., εκδ. Πατάκη. Αθήνα.

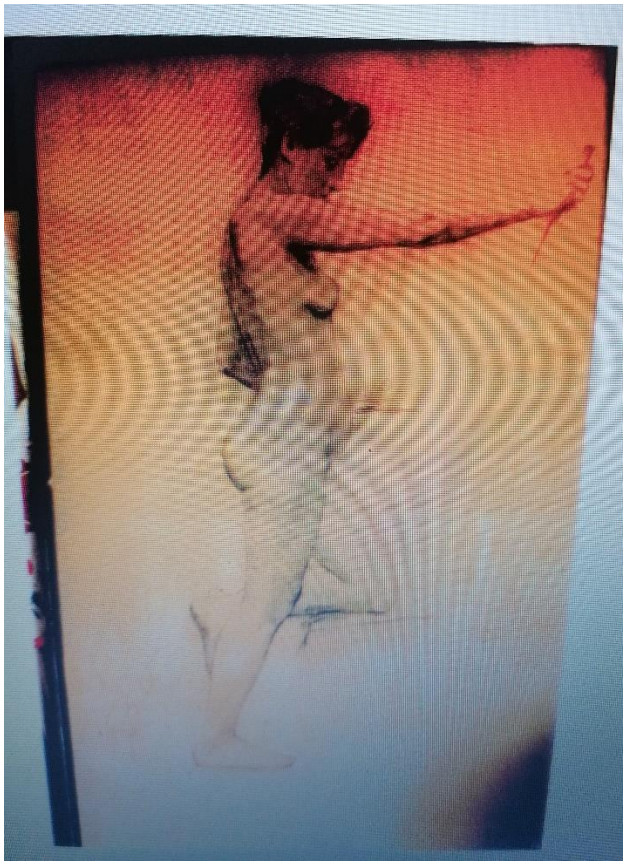
Εφημερίδες

- Φυσιογνωμίαι Ζωγράφων. Φωκάς, Λασκαρίδου, Οθωναίος, 1902, 13 Νοεμβρίου, *Νέον Άστυ*, Ανακτήθηκε από https://library.parliament.gr/
- Φαιδρυντήρια, 1903, 13 Νοεμβρίου, *Νέον Άστυ*, Ανακτήθηκε από https://library.parliament.gr/.
- Μία Έκθεσις, 1906, 27 Απριλίου, *Νέον Άστυ*, Ανακτήθηκε από https://library.parliament.gr/
- Φιλαδελφεύς Α., 1906, 3 Μαΐου, *Ακρόπολις*, Ανακτήθηκε από https://library.parliament.gr/

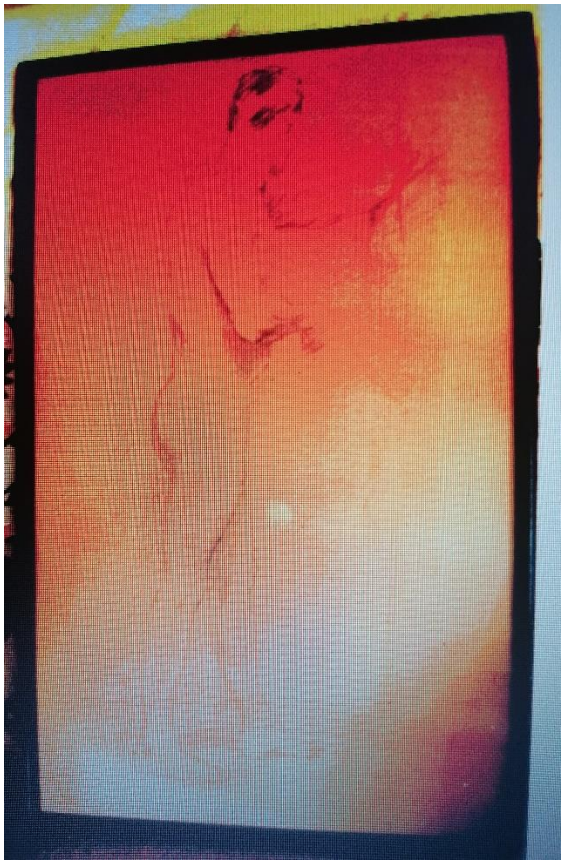
- Φιλαδελφεύς Α., 1908, 8 Νοεμβρίου, *Εμπρός*, Ανακτήθηκε από https://library.parliament.gr/.

Κατάλογος εικόνων

εικόνα 1: Σοφία Λασκαρίδου, «Γυναικείο Γυμνό», 1908-1915.

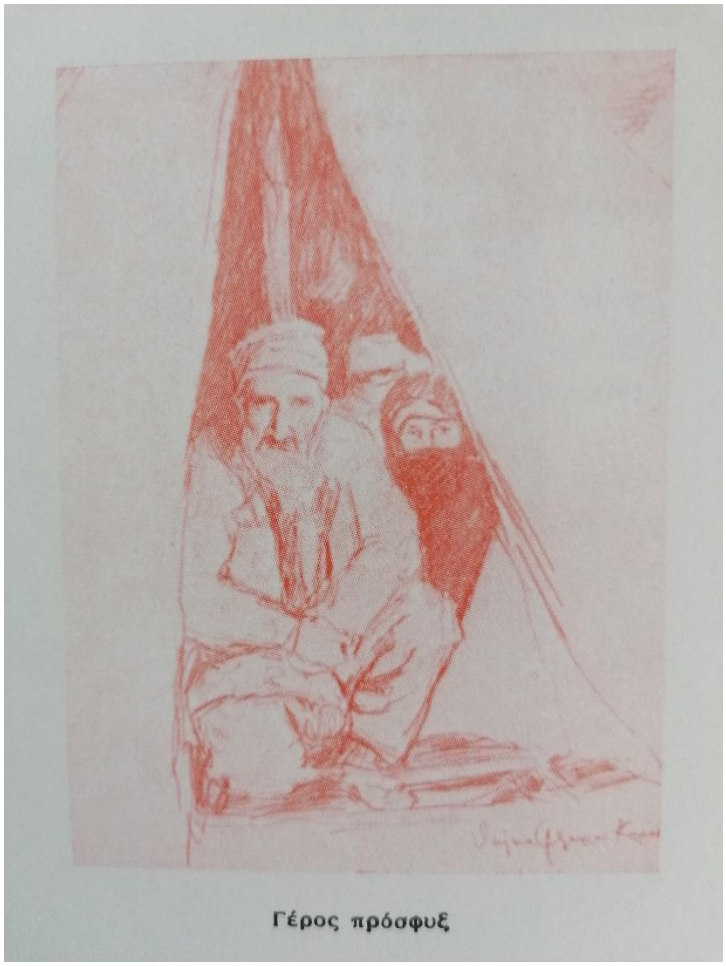


Εικόνα 2: Θάλεια Φλωρά – Καραβία, «Σπουδή γυμνού».



Εικόνα 3: Θάλεια Φλωρά – Καραβία, «Σπουδή ανδρικού γυμνού».

Εικόνα 4: Σοφία Λασκαρίδου, «Εμπρός στον καθρέπτην», 1911.



Εικόνα 5: Θάλεια Φλωρά – Καραβία, «Γέρος πρόσφυξ», 1912.

Εικόνα 6: Θάλεια Φλωρά – Καραβία, «Αι πρισγκήπισαι Ελένη και Αλίκη εν Εμίν – Αγά, 1913.

Εικόνα 7: Σοφία Λασκαρίδου, «Απάχηδες στην ταβέρνα, 1912.

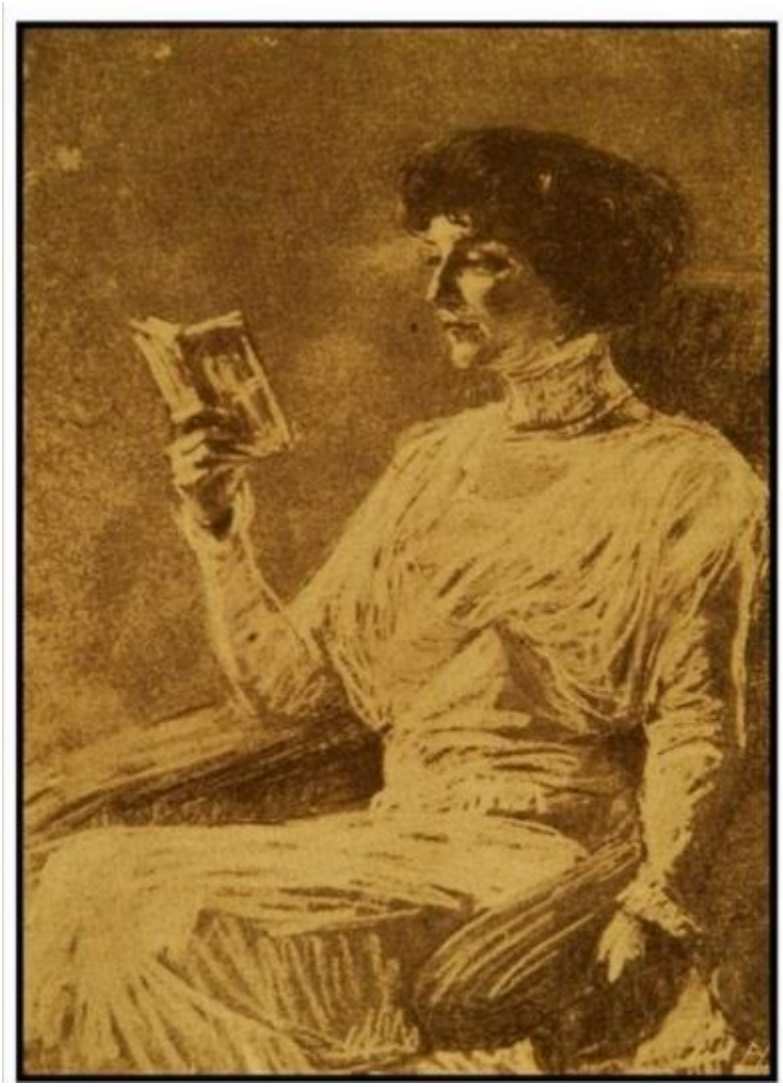
Εικόνα 8: Θάλεια Φλωρά – Καραβία, «Ο χορός του Ζαλόγγου», 1947.

Εικόνα 9: Θάλεια Φλωρά – Καραβία, «Η ανάγνωσις», 1901.

Εικόνα 10: Σοφία Λασκαρίδου, «Εις το Καλλωπιστήριον», 1911.

Εικόνα 11: Σοφία Λασκαρίδου, «Η ανάγνωσις», 1911.

Εικόνα 12: Σοφία Λασκαρίδου, «Σχέδιον διά τας Αθήνας», 1907.

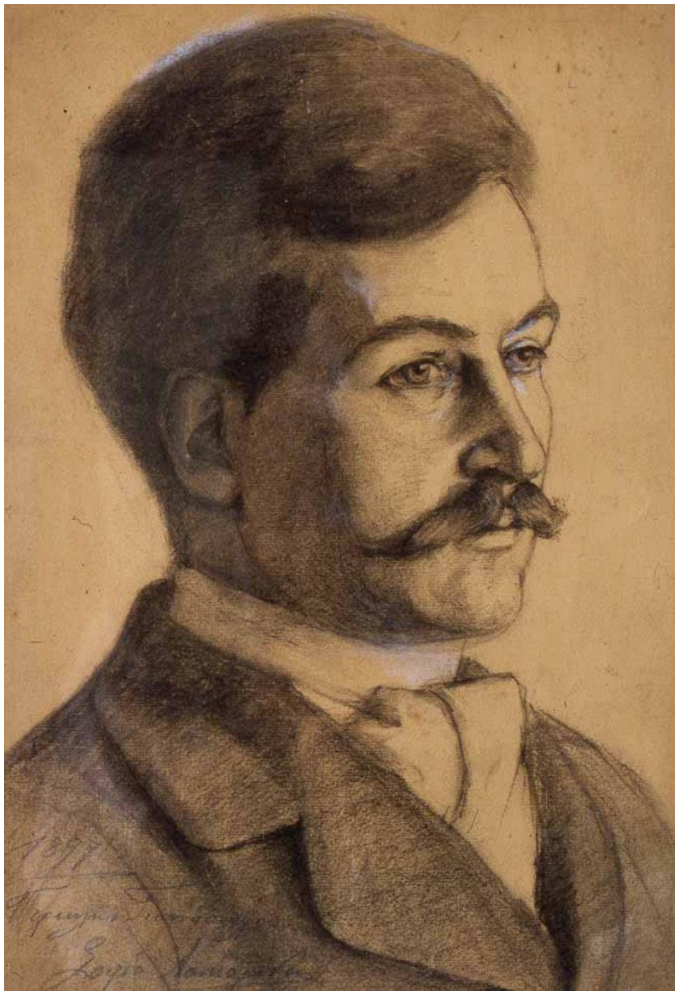


Εικόνα 13: Θάλεια Φλωρά – Καραβία, «Η Βασιλόπαις Μαρία», 1913.

Εικόνα 14: Θάλεια Φλωρά – Καραβία, «Πορτραίτο της Αγγελικής Παναγιωτάτου», 1936.

Εικόνα 15: Θάλεια Φλωρά – Καραβία, «Νέα Γυναίκα», 1907.

Εικόνα 16: Θάλεια Φλωρά – Καραβία, «Πορτραίτο του Νικολάου Καραβία», 1907.



Εικόνα 17: Σοφία Λασκαρίδου, «Πορτραίτο του Περικλή Γιαννόπουλου».