

**Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

*Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη*

**Μεταπτυχιακή Διατριβή**



**Ο Ερωτισμός και η Απεικόνιση της Γυναίκας στη  
Νεότερη Κυπριακή Τέχνη**

**Ισαβέλλα Χριστοφόρου Λαζάρου**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Δρ: Έφη Κυπριανίδου**

**Ιανουάριος 2017**

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

***Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη***

**Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Ο Ερωτισμός και η Απεικόνιση της Γυναίκας στη Νεότερη  
Κυπριακή Τέχνη**

**Ισαβέλλα Χριστοφόρου Λαζάρου**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Δρ. Έφη Κυπριανίδου**

Η παρούσα πτυχιακή εργασία υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση πτυχιακού τίτλου σπουδών στην Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

**Ιανουάριος 2017**



## Περίληψη

Η απεικόνιση της γυναίκας, ο ερωτισμός, ο αισθησιασμός αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης που οδήγησε σε μεγάλα αριστουργήματα στο πέρασμα των αιώνων. Το γυναικείο σώμα εξυμνήθηκε από τους καλλιτέχνες σε διάφορες χρονικές περιόδους της ιστορίας της τέχνης αντικατοπτρίζοντας τις εκάστοτε κοινωνικό-ιδεολογικές και αισθητικές αντιλήψεις αλλά και το εκάστοτε σχήμα κοινωνικών αξιών διαμέσου των εποχών.

Για ορισμένους καλλιτέχνες η απεικόνιση του γυμνού δεν αποτελεί παρά ένα μέρος της εξερεύνησης της ανθρώπινης μορφής. Για άλλους συνιστά το πεδίο συμβολιστικών προσεγγίσεων, σημασιολογικών ερμηνειών, καθώς και την έκφραση της ανάγκης για διερεύνησης του ερωτισμού που αποπνέει το γυμνό σώμα.

Η τέχνη αποτελεί την αντανάκλαση των αξιών του πολιτισμού, το παράγωγο των διανοητικών και πολιτισμικών επιτευγμάτων της κοινωνίας. Έτσι, μέσα από την απεικόνιση της γυναίκας στην τέχνη μπορεί κανείς να δει πως οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν την θηλυκότητα και τη γυναικεία μορφή διαχρονικά, ως μητέρα, ως σύζυγο ή ως αντικείμενο του αντρικού σεξουαλικού πόθου.

Η εξέλιξη και διαμόρφωση της Κυπριακής τέχνης είναι ιδιότυπη και αποκλίνει από την ελληνική και ευρωπαϊκή τουλάχιστον σε επίπεδο χρονικό. Η περίπτωση της Κύπρου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς οι Κύπριοι καλλιτέχνες μέσα από ιδιαίτερα δύσκολες ιστορικές συγκυρίες προσπάθησαν να μεταλαμπαδεύσουν στην απομονωμένη από τα ευρωπαϊκά εικαστικά δρώμενα κυπριακή κοινωνία το ενδιαφέρον για την εικαστική δημιουργία.

Η διατριβή θα επιχειρήσει τη διερεύνηση, εξέταση, καταγραφή καθώς και ανάλυση της γυναικείας παρουσίας και του ερωτισμού της, τόσο στην δυτική όσο και στην κυπριακή τέχνη του 19<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αι. Στόχος της διατριβής είναι η ανάδειξη πτυχών της Κυπριακής Τέχνης, που δεν έτυχαν μέχρι τώρα της δέουσας προσοχής.

Μέσω της ιστορικής έρευνας με την ανάλυση πηγών και κειμένων (βιβλιογραφική και περιγραφική έρευνα) η παρούσα εργασία θα επιδιώξει να ενδιατρίψει στην Κυπριακή εικαστική παραγωγή και συγκεκριμένα στο κομμάτι εκείνο που αφορά το γυναικείο

σώμα και τον ερωτισμό που αυτό αποπνέει. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας θα χρησιμοποιηθεί η μέθοδος της συστηματικής ανασκόπησης (systematic review). Η εργασία θα επιδιώξει να εντοπίσει, να συνοψίσει, να ταξινομήσει και να συγκρίνει δημοσιευμένο υλικό για να απαντήσει σε σαφώς διατυπωμένα ερωτήματα από τον ερευνητή.

## Summary

The representation of women, eroticism and sensuality have always acted as sources of inspiration, leading to great masterpieces in the past centuries. The female body has been praised by artists in various time periods in the history of art, reflecting the existing socio-ideological and sensual perceptions, as well as the values and morals through the eras.

For some artists, the depiction of nudity is solely a part of the exploration of the human form. For others, on the other hand, this constitutes the field of symbolic approaches, semantic representations as well as the expression of a need to explore the eroticism that the female nude evokes.

The relationship between woman and art does not only constitute a plain story of sexism. Art is a reflection of the values of civilization and the derivative of intellectual and cultural achievements of society. Thus, through the representation of women in art, it becomes evident that people treat and have always treated femininity and the female figure as the mother, the subject of male sexual desire or as the autonomous human being.

The evolution and formation of Cypriot art greatly differs from Greek and Western art, at least as far as the time period under investigation is concerned. The case of Cyprus is of great interest since Cypriot artists, through particularly difficult historical circumstances, they tried to pass on the Cypriot society, that was isolated from the European art developments, the interest for artistic creation.

This thesis will attempt to investigate, examine, register and analyze the female presence and its eroticism, both in western and Cypriot art in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, with the aim to highlight aspects of Cypriot art that have not been examined so far.

For the purposes of this research the methods of systematic review will be implemented. The aim of this research is to identify, summarize, classify and compare related published material that relate to clearly formulated questions posed by the researcher.

## **Ευχαριστίες**

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτριά μου Δρ. Έφη Κυπριανίδου για τη βοήθεια, την υπομονή και τη στήριξή της. Θα ήταν παράλειψή αν δεν ευχαριστούσα τα Μέλη του Ακαδημαϊκού Προσωπικού του Τμήματος Πολιτιστικής Πολιτικής και Ανάπτυξης του ΑΠΚΥ για όλα όσα μου δίδαξαν και την αγάπη με την οποία με περιέβαλαν. Ευχαριστώ από καρδιάς την φίλη μου Στέλλα Θεοχάρους, η στήριξη της οποίας ήταν καθοριστική κατά την διάρκεια της διεκπεραίωσης του έργου.

Τέλος θερμότερες ευχαριστίες στους γονείς μου, στον σύζυγό μου Λάζαρο και στα παιδιά μου Πέτρο και Θέλμα γιατί με άντεξαν τόσο στο δύσκολο αυτό έργο μου, όσο και τα τελευταία αυτά χρόνια.

**Τη διατριβή αυτήν την αφιερώνω στα παιδιά μου.**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	8
Κεφάλαιο 1	10
1.Ο Ερωτισμός και η Απεικόνιση της Γυναίκας το 19 <sup>ο</sup> -20 <sup>ο</sup> αιώνα στη Δύση	11
1.1.Ερωτισμός και Σεξουαλικότητα στην Τέχνη	11
1.2.Το Γυναικείο Γυμνό	13
1.3. Nude and Naked	18
1.4.Φεμινιστικό γυμνό	19
1.5.Απεικονίσεις Γυναικών στη Δυτική Τέχνη του 19 <sup>ου</sup> -20 <sup>ου</sup> αιώνα.	20
Κεφάλαιο 2	28
2.Σύγχρονες Προσεγγίσεις: Από το Μοντερνισμό στο Μεταμοντερνισμό: Το Φεμινιστικό Κίνημα στην Τέχνη	28
2.1. Τα Καλλιτεχνικά Ρεύματα της Δύσης το 19 <sup>ο</sup> -20 <sup>ο</sup> αιώνα	28
2.2.«Γιατί δεν υπάρχουν Μεγάλες Γυναίκες Καλλιτέχνες;»	33
2.3. Οι φεμινιστικές Θεωρήσεις ως Εργαλεία Κριτικής της Τέχνης	38
Κεφάλαιο 3	45
3. Ο Ερωτισμός και η Απεικόνιση της Γυναίκας το 19 <sup>ο</sup> -20 <sup>ο</sup> αιώνα στην Κύπρο	45
3.1.Η Κυπριακή Τέχνη το 19 <sup>ο</sup> -20 <sup>ο</sup> αιώνα	45
3.2.Απεικονίσεις Γυναικών στην Κυπριακή Τέχνη του 19 <sup>ου</sup> -20 <sup>ου</sup> αιώνα. Η πολυπλοκότητα στην Αναπαράσταση του Γυναικείου Φύλου	55
3.2.1.Το Ζήτημα της Αναπαράστασης της Μητρότητας	55
3.2.2. Η Γυναικεία Μορφή ως Σύμβολο και Αλληγορία. Ιδεολογικά Σύμβολα και Μεταλλάξεις	58
3.2.3. Αναπαραστάσεις της Γυναίκας στο Δημόσιο Χώρο: Η Γυναίκα ως Εργάτρια	59
3.2.4. Η Γυναίκα στη Θρησκευτική Τέχνη	60
3.2.5. Ερωτικές Απεικονίσεις του Γυναικείου Σώματος. Η Γυναίκα ως Σεξουαλικό Υποκείμενο	61
3.3. Η Θέση των Κυπρίων Καλλιτέχνιδων στην Ιστορία της Κυπριακής Τέχνης	64
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	70
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	79
Κατάλογος έργων και Εικόνες	79
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	97



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η απεικόνιση της γυναίκας, καθώς και ο ερωτισμός και ο αισθησιασμός που αποπνέει η γυναικεία μορφή, αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και δημιουργίας αριστουργηματικών έργων τέχνης μέσα στο χρόνο. Στη διαδοχή των εποχών, τόσο στη Δύση όσο και στην Κύπρο, η απόδοση της γυναικείας μορφής γινόταν στη βάση των εκάστοτε κοινωνικών-ιδεολογικών και αισθητικών αντιλήψεων (Νικήτα 2012).

Μέσα από μια προσεκτική μελέτη της θεματογραφίας μπορεί να διαπιστωθούν οι πολλαπλές μορφές και οι πολυσχιδείς συμβολισμοί της γυναίκας. Η τελευταία παρουσιάζεται ως γενεσιουργός της ζωής, σύμβολο αναγέννησης της φύσης, στοργική μητέρα, σύμβολο της αυτοθυσίας, της αφοσίωσης, της ομορφιάς και του έρωτα. Άλλοτε υπηρετεί το ρόλο της εξιδανικευμένης μούσας των δημιουργών κι άλλοτε απομυθοποιείται ή αποκαλύπτεται στην καθημερινή ζωή. Αποτελεί μια μορφή που μεταμορφώνεται διαδοχικά, προσαρμοζόμενη στις εκάστοτε κοινωνικές και ιδεολογικές συνθήκες. Ανάμεσα στις πολλαπλές της όψεις, η γυναίκα χρησιμοποιείται ως αντικείμενο εμπορικής εκμετάλλευσης στη διαφήμιση και στα Μέσα Ενημέρωσης. Στις πολλαπλές αναπαραστάσεις της μορφής της, η γυναίκα συμβαίνει να παρουσιάζεται ως έρμαιο καταστάσεων αλλά και ως αυτή που καθορίζει την προσωπική της πορεία και αρθρώνει τον δικό της λόγο (Νικήτα 2012).

Το γυναικείο γυμνό εξυμνήθηκε από τους καλλιτέχνες σε διάφορες χρονικές περιόδους της ιστορίας της τέχνης. Ως αυτόνομο είδος επανήλθε στην τέχνη, περί τα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα κατά την διάρκεια της Αναγέννησης. Αυτή την εποχή, αποτέλεσε κοινή πρακτική κάθε γυμνό να έχει πρότυπο την Αφροδίτη, να είναι «ντυμένο» με τη θριαμβική γύμνια της θεάς του Έρωτα που αποτελεί το ισχυρότερο σύμβολο του γυναικείου ερωτισμού. Ο ερωτισμός αποτέλεσε μέρος του έργου των μεγαλύτερων καλλιτεχνών και μονοπώλησε το μεγαλύτερο μέρος του corpus της καλλιτεχνικής δημιουργίας, προβάλλοντας την αποθέωση της ερωτικής απόλαυσης. Με το πρόσχημα της μυθολογίας, τα γυμνά της Αναγέννησης υμνούσαν την κλασική ομορφιά και την αγνή γυναικεία μορφή, χωρίς να προκαλούν τον αστικό καθωσπρεπισμό. Χαρακτηριστικά παραδείγματα «*Η Γέννηση της Αφροδίτης*»(1485-6) του Μποτιτσέλλι και «*Η Αφροδίτη του Ουρμπίνο*», (1538) του Τισιάνο. Την εποχή του Ρεαλισμού και του

Ιμπρεσιονισμού το γυμνό απομυθοποιείται, καθώς η απεικόνισή του στερείται τη μυθική αύρα της εξιδανίκευσης,<sup>1</sup> (Nead 1992:18).

Για ορισμένους καλλιτέχνες, η απεικόνιση του γυμνού δεν αποτελούσε παρά ένα μέρος της εξερεύνησης της ανθρώπινης μορφής. Για άλλους πάλι αποτέλεσε ένα πεδίο συμβολιστικών προσεγγίσεων, σημασιολογικών ερμηνειών, καθώς και την έκφραση της ανάγκης για διερεύνηση του ερωτισμού που εκπέμπει το γυμνό σώμα.

Στην πρώτη ενότητα της παρούσας διατριβής, αφού αρχικά θα αναλυθούν οι έννοιες του ερωτισμού, της σεξουαλικότητας και του γυμνού, στη συνέχεια θα επιχειρηθεί η διερεύνηση, εξέταση, καταγραφή και ανάλυση της γυναικείας παρουσίας και του ερωτισμού στη δυτική τέχνη το 19<sup>ο</sup>-20<sup>ο</sup> αιώνα.

Η δεύτερη ενότητα θα παρουσιάσει τις σύγχρονες προσεγγίσεις που έλαβαν χώρα στη Δύση και θα επιδιώξει να απαντήσει στο ερώτημα *«γιατί δεν υπήρξαν μεγάλες γυναίκες καλλιτέχνιδες»*, καθώς και την επίδραση που είχαν οι φεμινιστικές κριτικές στην εξέλιξη της απεικόνισης του γυναικείου σώματος. Οι πρώτες φεμινίστριες αναζήτησαν καινούριους τρόπους έκφρασης συμπεριλαμβάνοντας τις εμπειρίες των γυναικών. Η Φεμινιστική τέχνη αμφισβήτησε τα στερεότυπα που προέκριναν την αντρική καλλιτεχνική εμπειρία ως τον κανόνα. Επεδίωξε να ανακαλύψει καλλιτέχνιδες οι οποίες θάφτηκαν από τη μνήμη και την ιστορία της πατριαρχικής κοινωνίας και να τις συμπεριλάβει στην ιστορία της τέχνης. Η γυναικεία τέχνη που ασχολείται με το σώμα αποτέλεσε προσπάθεια δημιουργίας μιας διαφορετικής οπτικής για τις γυναίκες. Σκοπός του κεφαλαίου είναι να καταδείξει πώς οι φεμινιστικές θεωρήσεις ως εργαλεία κριτικής και η φεμινιστική τέχνη μετέβαλαν ριζικά την αναπαράσταση του γυναικείου σώματος στην τέχνη.

Προκειμένου να γίνει κατανοητή η πορεία της τέχνης του 20ού αιώνα, είναι απαραίτητη η συνοπτική εξέταση του τι προηγήθηκε, του τρόπου διαμόρφωσής της,

---

<sup>1</sup>Μέχρι το 19<sup>ο</sup> αιώνα στη δυτική ζωγραφική, το σώμα στεκόταν ως μια ιδεατή, μυθολογική ή ιστορική φιγούρα ή παρουσίαζε εξιδανικευμένα (δίνοντας τον χαρακτήρα του ιδανικού) μια σύγχρονη σημαντική προσωπικότητα. Ο καλλιτέχνης ζωγράφιζε το ανθρώπινο σώμα, με τρόπο που να είναι αρεστό στο κοινό και στον πελάτη του, συγκαλύπτοντας τα άσχημα χαρακτηριστικά του. Η αναπαράσταση του σώματος επιδίωκε την ικανοποίηση των προσδοκιών του πελάτη παρά την αντικειμενική αποτύπωση του ανθρώπινου σώματος.

των παραγόντων που την επηρέασαν, καθώς επίσης και των εξελίξεων που επηρέασαν τον κοινωνικό ιστό. Στην τρίτη ενότητα, μέσα από μια ιστορική αναδρομή της Κυπριακής τέχνης κατά το 19<sup>ο</sup>-20<sup>ο</sup> αιώνα θα διερευνηθούν οι λόγοι για τους οποίους η Κύπρος δεν μπόρεσε να ακολουθήσει τα καλλιτεχνικά ρεύματα της Δύσης. Ακολούθως, θα εξεταστεί πώς απεικονίζεται η γυναίκα στην νεότερη Κυπριακή τέχνη, μέσα από τις κατηγορίες της γυναίκας ως μάνας, εργάτριας, συμβόλου, ηρωίδας, αντικείμενου πόθου και σεξουαλικού υποκειμένου. Ακολούθως θα εξετάσει τη θέση των Κυπρίων καλλιτέχνιδων στην ιστορία της Κυπριακής τέχνης και αν αυτές ακολούθησαν την ίδια πορεία με τις γυναίκες της Δύσης.

Στόχος της διατριβής είναι η ανάδειξη πτυχών της Κυπριακής τέχνης που δεν έτυχαν μέχρι τώρα της δέουσας προσοχής καθότι η εξέλιξη και διαμόρφωση της είναι ιδιότυπη και αποκλίνει από την Ελληνική και Δυτική τέχνη τουλάχιστον σε επίπεδο χρονικό.

# Κεφάλαιο 1

## 1.Ο Ερωτισμός και η Απεικόνιση της Γυναίκας το 19<sup>ο</sup>-20<sup>ο</sup> αιώνα στη Δύση

### 1.1.Ερωτισμός και Σεξουαλικότητα στην Τέχνη

Ο Ερωτισμός αποτελεί «το σύνολο των στοιχείων τα οποία συντελούν στη δημιουργία ερωτικής διάθεσης» (Τεγόπουλος 2004:477). Στο λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας του Μπαμπινιώτη ο ερωτισμός ερμηνεύεται ως «η έντονη διάθεση και ροπή για ερωτικές απολαύσεις. Είναι η ερωτική διάθεση που αποπνέει κάποιος ή κάτι, όπως ένας ζωγραφικός πίνακας που αναδίδει» (Μπαμπινιώτης 2004:379).

Ερωτισμός είναι η γλώσσα της ψυχής που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τα θέματα του έρωτα. Πιο συγκεκριμένα συνιστά κάτι περισσότερο από γλώσσα-είναι το ύφος και ο τρόπος του κάθε ανθρώπου στο ερωτικό πεδίο, με ρητή αναφορά στη σεξουαλικότητα. Αποτελεί τον ιδιαίτερο τρόπο σύμφωνα με τον οποίο συντελείται η ιδιότυπη σκηνοθεσία της ενορμητικής απαίτησης μέσα στη φαντασίωση (Σιδέρης 2010:34-37).

Με την ψυχαναλυτική έννοια, ο έρωτας είναι ενόρμηση, που συναρπάζει και πηγάζει από το σώμα «που θέλει και ζητεί», κατά τον Καβάφη, και κατακυριεύει την ψυχή. Η ερωτική διέγερση έχει σωματική καταβολή και συνιστώσα. Δεν υπάρχει έρωτας που να μην περιέχει σεξουαλικότητα, δηλαδή σωματική λειτουργία που προσπορίζει ηδονή (Σιδέρης 2010:33). Χωρίς το σώμα δεν υφίσταται ερωτισμός. Ο έρωτας συνίσταται σε μια εσωτερική ορμή του ατόμου με σεξουαλική υπόσταση (Σιδέρης 2010:54). Υπάρχει μεγάλη γκάμα δραστηριοτήτων και εμπειριών που ανήκουν σαφέστατα στη σφαίρα του ερωτισμού όπως το πώς και τι κοιτάς στον άλλον, τι θέλεις να δείξεις για να δει ο άλλος (Σιδέρης 2010:27).

Η σεξουαλικότητα αποτελεί έννοια οικουμενική που δύσκολα μπορεί να οριστεί, παρόλο που υφίσταται από τις απαρχές της ανθρωπότητας. Μεταλλάσσεται διαρκώς ως προς τη μορφή και την έκφρασή της, και γι αυτό αποτελεί αντικείμενο εξέτασης ήδη από την αρχαιότητα. Ψυχολόγοι, αναλυτές, φιλόσοφοι καθώς και καλλιτέχνες προσπάθησαν να εξηγήσουν την κινητήρια αυτή δύναμη (Δαπόλα 2016).

Η σεξουαλικοποίηση αποτελεί την πραγμάτωση και αντικειμενοποίηση του έρωτα και συνίσταται ως αναπόσπαστο τμήμα της προσωπικότητας του ατόμου, εξυπηρετώντας μια βασική ανάγκη που συνυπάρχει μαζί με τις υπόλοιπες πτυχές της ζωής. Στην πραγματικότητα, η σεξουαλικοποίηση αποτελεί ένα πρίσμα διαμέσου του οποίου τα δύο φύλα κατανοούν και ανταποκρίνονται στον κόσμο. Αυτό το πρίσμα έχει γενετικές, ψυχολογικές, πολιτισμικές, βιολογικές, πνευματικές, κοινωνικές και εκπαιδευτικές συνιστώσες, οι οποίες επηρεάζονται από τον τρόπο και την εποχή που ζει κάποιος και από τι θεωρεί ο ίδιος ως σημαντικό.

Η πολιτική, η θρησκεία και η σεξουαλικότητα αποτέλεσαν τη θεματολογία που επηρέασε τόσο την παραγωγή, τις εικόνες όσο και το στυλ των καλλιτεχνών διαμέσου των αιώνων (Freeland 2005:111-113). Ως κοινωνική ή πολιτική συνιστώσα, η σεξουαλικότητα, αποτελεί επιλογή του κάθε ατόμου ξεχωριστά, που καθορίζει τη ζωή του. Ανέκαθεν το γυμνό σώμα και η σεξουαλικότητα ήταν προσφιλή θέματα της τέχνης, αποδίδοντας λεπτομέρειες και συμβολισμούς με ερωτική διάσταση. Αποτελούσε αντικείμενο αναπαράστασης για όλα τα ρεύματα. Στη μεταπολεμική Ευρώπη και στην Κύπρο, υπήρχε καταστολή της σεξουαλικότητας, που επέβαλλε μια πουριτανική και σεμνότυφη κοινωνία. Ως αποτέλεσμα, οποιαδήποτε ελεύθερη σεξουαλική έκφραση καλύπτεται πίσω από ηθικολογικές κουρτίνες και απαγορεύεται. Αν και η θρησκεία καταδίκασε κάθε σαρκική απόλαυση, η σεξουαλικότητα σταθερά αποτελούσε μια πραγματικότητα, επειδή μια τόσο έντονη παρόρμηση όπως η σεξουαλική δεν ήταν εύκολο να εξοστρακιστεί από το πλαίσιο της ανθρώπινης ύπαρξης. Στη σύγχρονη κοινωνία η σεξουαλικότητα απαλλάχθηκε σταδιακά και εν μέρει από τις διάφορες εξουσίες (πολιτικό-θρησκευτικές), αναδεικνύοντας τις αισθητικές και επικοινωνιακές της ιδιότητες.

Η σεξουαλικότητα δεν αποτυπώνεται μόνο μέσα από το γυμνό, αλλά εισχωρεί στα ρευστά όρια των φαντασιώσεων, αναπαραστάσεων σεξουαλικών σκηνών και σε

ταξίδια εξερεύνησης του σώματος. Οι καλλιτέχνες παρουσιάζουν τους κοινωνικούς αποκλεισμούς και τα στερεότυπα, τις μορφές ελέγχου και χειραγώγησης.

Τίθεται το ερώτημα: *«Για να κατανοήσει κανείς ένα έργο τέχνης μήπως το φύλο ή ο σεξουαλικός προσανατολισμός του καλλιτέχνη αποτελούν άραγε σημαντικά στοιχεία;»* Το φύλο είναι άμεσα συνυφασμένο με την ιστορία της τέχνης. Παρακολουθώντας τους πίνακες στα μουσεία διαπιστώνει κανείς ότι είναι διάσπαρτοι από γυναικεία γυμνά και όχι ανδρικά, φιλοτεχνημένα από άνδρες ζωγράφους. Αποτελεί απόρροια του γεγονότος ότι οι άνδρες καλλιτέχνες έβλεπαν συχνά τις γυναίκες ως σεξουαλικά αντικείμενα, ως μούσες καθώς και ως πηγή έμπνευσης. Το φύλο έχει σημασία αν εμβαθύνει κανείς σε ερωτήματα σχετικά με το ποιος και γιατί μπήκε στον κανόνα της ιστορίας της εικαστικής τέχνης, καθώς και με ποια είδη έργων. Το τελευταίο (φύλο) καθώς και η σεξουαλική προτίμηση στην ιστορία της τέχνης ενδεχομένως να έχουν σημασία, εφόσον αντανάκλα κάποιο προσωπικό ενδιαφέρον που ο καλλιτέχνης προσπαθεί να προβάλει διαμέσου των έργων του. Μέσα από αυτά ο καλλιτέχνης μπορεί να εκφράσει συναισθήματα, να προβάλλει πολιτικούς στόχους, ή θρησκευτικό ενδιαφέρον (Freeland 2005:111-113).

## **1.2.Το Γυναικείο Γυμνό**

Ένα από τα πιο πολυσυζητημένα και δημοφιλή θέματα στην τέχνη αποτελεί το γυναικείο γυμνό. Η θέα του προκαλεί ποικίλους συνειρμούς και ανάμεικτα συναισθήματα ίσως περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη εικόνα. Καλλιτέχνες στο διάβα των αιώνων περιθωριοποιήθηκαν, κατηγορήθηκαν, αφορίστηκαν, εξαιτίας της χρήσης του στη θεματολογία τους, αλλά παράλληλα κέρδισαν το θαυμασμό, την αποδοχή και τη λατρεία του κόσμου για τα έργα τους.

Η γύμνια αποτελεί το πιο ισχυρό οπτικό σημάδι που δεικνύει πως ένα σώμα είναι διαθέσιμο για σεξουαλική επαφή. Θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι η τέχνη που αναπαριστά το γυμνό εξυπηρετεί τον καλλιτέχνη ως σεξουαλικό δέλεαρ. Το γυναικείο γυμνό απέκτησε διάφορες αμφισημίες και ερμηνείες σχετικά με την κατασκευή του κοινωνικού φύλου και της ταυτότητας. Αυτές οι αμφισημίες

διδασκάνε στις αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος, αποδίδοντας το νόημα με ή δίχως διαφάνεια. Ως αποτέλεσμα, το γυναικείο γυμνό κατέστη το πλέον συναρπαστικό σύμβολο της δυτικής οπτικής τέχνης. Οι καλλιτέχνες το εκμεταλλεύονταν και το εξευγένιζαν, στο πέρασμα των αιώνων ενώ οι φιλότεχνοι υπέκυπταν στη γοητεία του και σοκάρονταν από τον ερωτισμό του. Οι φεμινίστριες και οι ψυχαναλυτές ήταν οι πρώτοι που διερεύνησαν την αμφισημία της ερωτικής του έλξης (Mac Donald 2001:7).

Στην αρχαιότητα το ανθρώπινο σώμα θεωρούνταν θεού έργο και η έννοια του γυμνού, όπως συναντάται σήμερα, δεν υπήρχε. Η προσπάθεια αναπαράστασης του ήταν αυτοσκοπός. Με την εξάπλωση του Χριστιανισμού επέρχεται και ο συντηρητισμός. Αποτελούσε αμαρτία η γυμνή απεικόνιση του ανθρώπινου σώματος. Η παραμικρή υποψία λεπτομέρειας αυτού ισοδυναμούσε με αφορισμό ή ακόμη και θάνατο από την Ιερά Εξέταση. Στην Αναγέννηση το γυμνό επανέρχεται. Ο κόσμος διψούσε για την αναζήτηση της τελειότητας και της υψηλής αισθητικής, που γρήγορα απενεχοποίησε τη θέα του γυμνού. Οι καλλιτέχνες προχώρησαν σε δύο πρωτοπορίες. Χρησιμοποίησαν αφενός για πρώτη φορά γυμνά μοντέλα στα εργαστήρια τους<sup>2</sup> και, αφετέρου, έκαναν ανατομία σε νεκρά σώματα κατά ομάδες για να μπορέσουν να αντιληφθούν την ανθρώπινη ανατομία ώστε να μπορέσουν να απεικονίσουν το ανθρώπινο σώμα με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη λεπτομέρεια. Επεδίωκαν οι αναπαραστάσεις των γυμνών στα έργα τους να μην έχουν χυδαίους συνειρμούς. Πρώτιστα τοποθετούσαν τα σώματα σε κομπές, φυσικές στάσεις, όπως έπρατταν οι αρχαίοι. Ακολούθως σχεδίαζαν τις φιγούρες πιο περίπλοκες δίνοντάς τους κίνηση. Μέχρι τότε, δεν υπήρχε πουθενά υποψία τριχοφυΐας και αυτό παρέπεμπε στην αγνότητα και καθαρότητα (Mac Donald 2001:7).

Το γυμνό σώμα κατατάσσεται ως θεματολογία κατά τον ίδιο τρόπο που συγκαταλέγονται η τοπιογραφία και η νεκρή φύση και αποτελούσε παράδοση της δυτικής τέχνης. Χρησιμοποιήθηκε για να εκφράσει το ιδανικό τόσο της αντρικής όσο και της γυναικείας ομορφιάς. Το γυμνό μεταμορφώνεται από τον καλλιτέχνη σε αισθητικό αντικείμενο, συνήθως με ωφελιμιστικούς ή διακοσμητικούς σκοπούς. Συγκεκριμένα, το γυναικείο σώμα αντιμετωπίστηκε ως οπτικό αντικείμενο που

---

<sup>2</sup> «Η Γέννηση της Αφροδίτης» (1485-6), Μποτιτσέλι

παρουσίαζε διαφορετικούς ρόλους, είτε ως σύμβολο της κλασικής ομορφιάς, ως εικόνα αισθησιασμού, ή ακόμα και ως αντικείμενο ηδονής για τον αντρικό κοινό. Παρότι, πάντοτε το γυναικείο γυμνό συνυπήρχε με το αντρικό, δινόταν περισσότερη σημασία στο πρώτο (Mac Donald 2001:18).

Μέχρι και το 19<sup>ο</sup> αιώνα στη δυτική ζωγραφική, το σώμα είτε στεκόταν ως μια ιδεατή, μυθολογική ή ιστορική φιγούρα-όπως η Αφροδίτη, ο Αδάμ και η Εύα- είτε παρουσίαζε εξιδανικευμένα μια σύγχρονη σημαντική προσωπικότητα, όπως ένας στρατηγός ή ένας πλούσιος έμπορος. Ο καλλιτέχνης όφειλε να ζωγραφίζει το ανθρώπινο σώμα, με τρόπο που να είναι αρεστό τόσο στο κοινό του όσο και στον πελάτη του, συγκαλύπτοντας τα άσχημα χαρακτηριστικά του. Η αναπαράσταση δηλαδή του σώματος επιδίωκε να ικανοποιήσει τις ματαιοδοξίες και προσδοκίες του πελάτη παρά, να αποτυπώσει αντικειμενικά το ανθρώπινο σώμα (Nead 1992:18).

Η έλευση του Ρεαλισμού το 19<sup>ο</sup> αιώνα μετέτρεψε τις ιδεατές αποτυπώσεις της θηλυκότητας σε εικόνες που πλησίαζαν υπαρκτά πλάσματα. Η έμφαση του αισθητικού ενδιαφέροντος μετατοπίστηκε. Σημασία δεν είχε πλέον αυτό που απεικονιζόταν, αλλά ο τρόπος με τον οποίο παρουσιαζόταν η εικόνα αυτή. Με το πέρασμα του 20ού αιώνα, η σχέση της τέχνης με την ανθρώπινη μορφή άλλαξε αισθητά. Μετά από αιώνες συντηρητισμού, διαφοροποιείται ριζικά η αντιμετώπιση απέναντι στο σώμα του αντικειμένου, καθώς και η στάση του καλλιτέχνη και του θεατή απέναντι σ' αυτό. Κύρια αιτία της εξέλιξης αυτής ήταν ότι το σώμα, από απεικονιζόμενο ως ακίνητο και παθητικό, απέκτησε κινητικότητα εκπροσωπώντας τις ανθρώπινες σχέσεις. Οι μοντέρνοι καλλιτέχνες συνέχισαν να διερευνούν τα κλασικά θέματα, αλλά με πιο αφηρημένες αναπαραστάσεις. Σταδιακά, το ζητούμενο δεν ήταν η εξιδανίκευση αλλά η απεικόνιση κάθε άτομου ξεχωριστά επιδιώκοντας να προβάλλουν την ομορφιά με άλλα μέσα.

Τον 20<sup>ο</sup> αιώνα οι καλλιτέχνες «αποφασίζουν» να σκανδαλίσουν το κοινό, κουρασμένοι πια από τον ψεύτικο συντηρητισμό της κοινωνίας τους, με πίνακες που απεικονίζουν τα μοντέλα τους γυμνά, με τριχοφυΐα και σε πόζες που κοιτάνε κατευθείαν στα μάτια το θεατή, (π.χ. «*Ορθιο Γυμνό*»- «*Γυμνό Κορίτσι*», (1910), του Σίλε). Πρόθεσή τους ήταν να θυμίσουν στον κόσμο, αρετές όπως η ευθύτητα, η



ειλικρίνεια και η αυθεντικότητα που έπαψαν να υπάρχουν και ήταν επιτακτική ανάγκη της αυτοκριτικής (Nead 1992:18).

Παρατηρώντας κανείς την ιστορία του γυναικείου γυμνού συμπεραίνει ότι οι θέσεις που αναλαμβάνει τόσο το θηλυκό όσο και το αρσενικό είναι ξεκάθαρες. Ο άντρας είναι σχεδόν πάντοτε ο καλλιτέχνης, ενώ η γυναίκα υιοθετεί τη θέση του αντικειμένου που οριοθετείται από τη ματιά του καλλιτέχνη. Η παράδοση του γυναικείου γυμνού δεν είναι απλώς επιβολή ελέγχου του καμβά ή του γυναικείου σώματος από τον άντρα καλλιτέχνη ή θεατή. Υπάρχει μια άλλη διάσταση πίσω από όλο αυτό. Όπως αναφέρει ο Berger:

*«Ο μύθος της καλλιτεχνικής «ιδιοφυίας» εμπεριέχει ένα μοντέλο ανδρισμού και ελεύθερης σεξουαλικότητας, που χρειάζεται να περιοριστεί μέσα από κάποιες φόρμες. Η γυναίκα και η θηλυκότητα προσφέρουν αυτό το πολιτισμικό πλαίσιο»* (Berger 2003:37).

Η γυναίκα ελέγχει την ασυγκράτητη και ατομικιστική δημιουργικότητα του αρσενικού καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τον ίδιο:

*«Ο ανδρισμός θεωρείται πια ένα ανεξέλεγκτο ένστικτο και η αυστηρότητα του σχεδιασμού και η οριοθέτηση της μορφής του γυναικείου γυμνού-υψηλή τέχνη και θηλυκότητα- προσδίδουν τάξη στην αντρική ασυναρτησία, μαζί εκπολιτίζουν και δαμάζουν την αντρική σεξουαλικότητα»* (Berger 2003:37).

Από παραδείγματα γυμνών της δυτικής ζωγραφικής μπορεί κανείς να διακρίνει κάποιες συμβάσεις μέσα από τις οποίες οι άντρες έβλεπαν τις γυναίκες και τις αντιμετώπιζαν ως θέαμα. Τα πρώτα γυμνά απεικόνιζαν τον Αδάμ και την Εύα. Σύμφωνα με την ιστορία της γένεσης, οι πρωτόπλαστοι, τρώγοντας το μήλο της γνώσης, ανακάλυψαν τη γύμνια τους με αποτέλεσμα να δουν ο ένας τον άλλον αλλιώς. Η γύμνια, δηλαδή, δημιουργήθηκε ως νοητική έννοια. Στους πίνακες του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης παρατηρεί κανείς τους πρωτόπλαστους να προσπαθούν να κρύψουν το γυμνό τους σώμα - και κατ' επέκταση την ντροπή τους, από κάποιον αόρατο θεατή, και όχι ο ένας από τον άλλο. Αυτό έχει σαν συνέπεια η ντροπή τους να γίνεται αντικείμενο επίδειξης. Σταδιακά, χρησιμοποιήθηκαν νέα θέματα για την απεικόνιση του γυμνού. Αλλά, σε όλα παραμένει η αίσθηση πως το αντικείμενο (γυναίκα) έχει πλήρη επίγνωση ότι υπάρχει κάποιος παρατηρητής. Δεν είναι γυμνή όπως είναι η ίδια, αλλά όπως τη βλέπει ο παρατηρητής. Ο κύριος πρωταγωνιστής δεν απεικονίζεται ποτέ, είναι ο θεατής και θεωρείται δεδομένο πως

είναι άντρας. Τα πάντα στον πίνακα περιστρέφονται γύρω από αυτόν, υπάρχουν ως αποτέλεσμα της ύπαρξής του και γι αυτόν οι φιγούρες αντιλαμβάνονται τη γύμνια τους. Αλλά, αυτός είναι ξένος που ακόμα φοράει τα ρούχα του (Berger 2003:39).

Ο Μοντερνισμός επιτέθηκε στις παραδοσιακές ιεραρχημένες δομές. Η καλλιτεχνική έκφραση δεν στόχευε στην αποτύπωση της πραγματικότητας, αλλά επεδίωκε να εκφράσει την ποικιλία των ανθρώπινων εμπειριών. Ειδικά η ζωγραφική επαναδιαπραγματεύθηκε τα συναισθήματα και κοινωνικοπολιτικά θέματα που εξαφανίστηκαν, ενώ διατηρήθηκαν τα τυπικά κριτήρια της δημιουργίας ενός νοήματος.

Το γυναικείο γυμνό αποτελεί από μόνο του μια πολιτισμική και σεξουαλική κατηγορία. Είναι μέρος της πολιτιστικής βιομηχανίας, στην οποία η γλώσσα και οι θεσμοί προτείνουν συγκεκριμένους ορισμούς του φύλου και της σεξουαλικότητας και ειδικές μορφές γνώσης και απόλαυσης. Προφανώς, είναι αθέμιτο να εγκαταλειφθεί η μεταφορική καλλιτεχνική γλώσσα ολωσδιόλου, αλλά είναι ξεκάθαρο πως η σεξουαλικοποιημένη μεταφορά του γυναικείου γυμνού διαμέσου της τέχνης ενίσχυσε συστηματικά την αισθητική και τις συμπεριφορές απέναντι στο γυναικείο σώμα και την αισθητική που επέβαλλε η πατριαρχία.

Στις δυτικές απελευθερωμένες κοινωνίες, παρότι η ισότητα των φύλων θεωρείται δεδομένη, χρειάστηκε οι γυναίκες να δώσουν μεγάλους αγώνες (από τις σουφραζέτες μέχρι το κίνημα απελευθέρωσης των γυναικών το 1970), ώστε να αποκτήσουν έλεγχο στην αναπαράσταση του σώματός τους στην τέχνη. Εντούτοις, παρά τις προσπάθειές τους, μέχρι σήμερα η παθητική απεικόνιση του σεξουαλικού θηλυκού υφίσταται ακόμα στην πορνογραφία και στη διαφήμιση, καταδηλώνοντας τη συνεχή ανάγκη για μια τέχνη που θα αγκαλιάζει το γυμνό και θα προκαλεί τις βαθιές ριζωμένες προκαταλήψεις και συμβάσεις του κοινού.

Στην ιστορία της Δύσης, η αμφισβήτηση καρτεσιανού τύπου της ενότητας σώματος και πνεύματος αποτελεί τον κανόνα. Σάρκα και ψυχή αντιμετωπίστηκαν ως ανεξάρτητες διαστάσεις της ανθρώπινης φύσης και αντίθετες. Η αιώνια πάλη των ανθρώπινων υποστάσεων απεικονίστηκε κάποιες φορές με διάθεση ηθικής

καθοδήγησης και άλλες με αισθητικά κίνητρα, στο δημοφιλέστερο πεδίο μορφικού πειραματισμού, τη ζωγραφική απόδοση του Ερωτισμού (Γιαγιάννου 2013).

### 1.3. Nude and Naked

Ο Clark στο βιβλίο του «*The nude: a study of ideal artt*» (Clark 1972) προβαίνει στη διάκριση ανάμεσα στο «*Nude*» (Γυμνό) και στο «*Naked*» (Ξεγυμνωμένο Σώμα). Το «*Naked*» συνιστά μια πρωταρχική μορφή της έννοιας του Γυμνού, δηλαδή το σώμα πριν μεταμορφωθεί αισθητικά μέσα στο έργο τέχνης. Το «*Nude*» σύμφωνα με τον Clark αποτελεί τη μετάβαση από το πραγματικό στο ιδεατό, η διαδικασία μέσα από την οποία το γυμνό μεταμορφώνεται ώστε να καταστεί ένα τέλει αντικείμενο τέχνης. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά:

«*Το γυμνό παραμένει το πιο ολοκληρωμένο παράδειγμα μεταμόρφωσης της ύλης σε μορφή*» (Clark 1972).

Με την ευρύτερη έννοια του γυμνού, ο Clark θεωρεί ότι το αντικείμενο του γυμνού είναι θηλυκό, ενώ ο παρατηρητής άντρας. Τα σεξουαλικά ένστικτα στα οποία ανατρέχει ο ίδιος, βασίζονται αποκλειστικά σε αυτά του ετεροφυλόφιλου άντρα ειδήμονα. Οι έννοιες «*nude*» και «*naked*» αποτελούν μια διαφοροποίηση μεταξύ των σωμάτων που στερούνται το ρουχισμό τους, απροστάτευτα και κουλουριασμένα και στο σώμα το «*ντυμένο*» διαμέσου της τέχνης: το γυμνό είναι η αναδιαμόρφωση του σώματος.

Όπως υποστηρίζει ο ίδιος: «*υπάρχει το γυμνό και το ξεγυμνωμένο*» (Clark 1972). Στην πρώτη περίπτωση το μοντέλο παρουσιάζεται στον καλλιτέχνη ως άρατος μάρτυρας της ομορφιάς του. Συμπεριφέρεται σαν να μην βλέπει κανείς τη γυμνή του παρουσία. Στη δεύτερη περίπτωση, η γλώσσα του σώματος του (στάση του κορμιού, το βλέμμα) αποκαλύπτει τη διάθεση για ένα διαρκές ερωτικό παιχνίδι, πρώτιστα με το δημιουργό και κατόπιν με το θεατή. Το μοντέλο έχει τη διάχυτη συναίσθηση ότι αποτελεί το αντικείμενο θαυμασμού, πόθου, έμπνευσης (Μουζακιώτου 2013).

Η αρνητική έννοια του ξεγυμνωμένου σώματος (*naked*), παρά τις αισθητικές επιτυχίες του γυμνού ως μορφή τέχνης, είναι πάντα παρούσα. Αν θεωρηθεί ότι το «*nude*» είναι το σώμα μέσα από την αναπαράσταση, τότε η έννοια του «*naked*»

αναφέρεται στο ίδιο αυτό σώμα έξω από την καλλιτεχνική αναπαράσταση, ως μια πρωταρχική μορφή της έννοιας του γυμνού (Καίσαρ 2014:27).

Το «*nude*» ή «*naked*», η ερωτική συνεύρεση, η σεξουαλική κυριαρχία, ο ερωτικός πόνος ή υπαινιγμός, η θρησκευτική έκσταση που, σύμφωνα με την Γιαγιάννου: «*αποτελούν παραλλαγές του ίδιου θέματος, με κεντρικό διακύβευμα το σώμα ως βέβηλο ή ως ιερό, ως οίκο μιας εσωτερικής αλήθειας ή ως άδειο οργανικό περίβλημα που εξαντλείται στη νευροφυσιολογική του διάσταση, ως παθητικό αντικείμενο ή ως επιθετικό υποκείμενο*» (Γιαγιάννου 2013:1).

Τελικά, το σώμα ως φόρμα έχει διαχρονικά την πρωτοκαθεδρία στην φυσική περιέργεια του ανθρώπου, επειδή δεν αποτελεί ποτέ μόνο φόρμα γι' αυτόν. Το σώμα είναι ο απόλυτος φορέας, με μια έννοια που ξεπερνά τη μεταφυσική της θρησκείας και την κυριολεξία της επιστήμης. Αποτελεί ένα σχήμα πεπερασμένο αλλά αξεπέραστο, που υμνείται, αλλά και βεβηλώνεται διαδοχικά από τους καλλιτέχνες κάθε ρεύματος και κάθε ιδιοσυγκρασίας (Γιαγιάννου 2013:1).

#### **1.4.Φεμινιστικό γυμνό**

Η φεμινιστική τέχνη και θεωρία από το 1970-1990 άλλαξε ριζικά τον τρόπο αναπαράστασης του γυναικείου σώματος. Ενώ η παράδοση του γυναικείου γυμνού οργανωνόταν γύρω από την αρχή της ακεραιότητας του σώματος και των φυσικών του ορίων, η νέα φεμινιστική τέχνη επιδίωξε να εξετάσει νέους τρόπους διάσπασης των κυρίαρχων καλλιτεχνικών και σωματικών αρχών. Η φεμινιστική τέχνη διερεύνησε τους ορισμούς της ομορφιάς και της υγείας που παρήγαγαν για χρόνια η τέχνη και η ιατρική. Εν ολίγοις, η φεμινιστική τέχνη και θεωρία συνέπραξαν στην πολιτική αυτό-ορισμού της γυναίκας με την μεταβολή της απεικόνισής της. Το φεμινιστικό κίνημα αμφισβήτησε τις αρχές αναπαράστασης των γυναικών όπως αυτές ορίζονταν στα πλαίσια της πατριαρχικής και φαλλοκρατικής κοινωνίας, διεκδικώντας το δικαίωμα της αυτοαναπαράστασης. Διεκδικείται πλέον δυναμικά «*η ανάδειξη μιας νέας γυναικείας υποκειμενικότητας μέσα από τα μίντια και τις οπτικές τέχνες*» (Nead 1992:60).

## 1.5.Απεικονίσεις Γυναικών στη Δυτική Τέχνη του 19<sup>ου</sup> -20<sup>ου</sup> αιώνα.

Μέχρι την επαναστατική εμφάνιση του Ιμπρεσιονισμού η αναζήτηση του ιδανικά Ωραίου εξακολουθούσε να είναι το δέον. Το εύσχημο σώμα συνηγορεί με την ιδέα της τέλει ομορφιάς και αποτελεί τη βασική επιδίωξη των καλλιτεχνών. Μέχρι τότε οι καλλιτέχνες συνδιαλέγονται με την αρχαία Ελλάδα, στη βάση του σεβασμού της εφαρμογής των σωστών αναλογιών. Όταν εμφανίζεται ο Έγκον Σίλε (1890-1918) η κοινωνία και η κριτική αντιμετώπισαν ήδη την αλλαγή του κανόνα των ιδανικών και τέλει αναλογιών και την ανατροπή του εξωραϊσμού της γυναικείας μορφής κάποτε με επιφύλαξη και άλλοτε με σκληρότητα. Ήδη από την «Γέννηση της Αφροδίτης» (1485), του Μποτιτσέλι παρατηρούνται ασυμμετρίες και διακριτικές παραμορφώσεις του σώματος. Ωστόσο δεν επεμβαίνουν στην αρμονία της σύνθεσης και σε καμία περίπτωση δεν οδηγούν σε σύγκρουση με το Ωραίο. Η «Γυμνή Μάχα» (1796-1798), του Γκόγια, [εικ.1], από την άλλη απεικονίζεται χωρίς συστολή και ντροπή αλλά απροκάλυπτα αφήνει να φανεί η ηβική περιοχή. Η βασιλική αυλή σκανδαλίζεται από το γλυκό μειδίαμα που στολίζει τα χείλη της και παραπέμπει το ζωγράφο ενώπιον της Ισπανικής Ιεράς Εξέτασης και εκτός αυλής (Γιαγιάννου 2013:2).

Σταδιακά επέρχεται η ρήξη με το Ωραίο. Το 1808, «Η Λουόμενη της Valpincon» του Ingres,[εικ.2] παρουσιάζει μεγάλες παραμορφώσεις του σώματος. Δεν υπάρχει αντίστοιχο προηγούμενο στην ιστορία της δυτικής τέχνης, που να αντιπαρατίθεται με τέτοια σιγουριά στο παραδοσιακό Ωραίο. Στην «Μεγάλη Οδαλίσκη» (1814), [εικ3], ο ίδιος πάλι, απεικονίζει μια γυναίκα του χαρεμιού. Αντιμετωπίζει τη χλεύη της κριτικής επειδή οι συντηρήσεις και οι επιμηκύνσεις του δεν δείχνουν τον ανάλογο σεβασμό στην ανατομία, της γυναικείας μορφής που απεικονίζει. Του άρεσε να απεικονίζει τη γυναικεία μορφή, στην φόρμα που αυτός θεωρούσε ιδεώδη. Συχνά αυτό τον οδηγούσε σε ανατομικά σφάλματα, ένα από τα οποία διέπραξε στον πίνακα αυτό. Σύμφωνα με έρευνα των Maigne, Chatellier, Norloff (2004) η απεικονιζόμενη μορφή, λαμβανομένων όλων των διαστάσεων της θα έπρεπε να διαθέτει πέντε σπονδύλους, περισσότερους από το κανονικό. Οι ερευνητές υποστηρίζουν ότι ο Ingres γνώριζε την ανακρίβεια αυτή, αλλά ήθελε να απεικονίσει το χάσμα μεταξύ των σκέψεών της, τοποθετώντας το κεφάλι της οδαλίσκης πολύ μακρύτερα από την λεκάνη της. Αυτό εκφραζόταν από την ψυχρή και παραιτημένη έκφρασή της, και του

κοινωνικού της ρόλου που συμβολίζεται από την επίσης επιμηκυμένη λεκάνη (Ιττεν 2011:129).

Το 1857, ο Μίλλε ζωγραφίζει τις «σταχομαζώχτρες», [εικ.4], χωρίς δραματικό επεισόδιο ούτε εικονογράφηση κάποιας ιστορίας. Απεικονίζονται τρεις μορφές που εργάζονται σκληρά σε ένα χωράφι θερισμού χωρίς να διαφαίνονται ούτε όμορφες ούτε χαριτωμένες. Οι κινήσεις τους είναι αργές και βαριές και είναι αφοσιωμένες στη δουλειά τους. Ο ζωγράφος έδωσε έμφαση στις μετρημένες τους κινήσεις. Αποδόθηκε έτσι σε αυτές μία αξιοπρέπεια πιο φυσική από τους ακαδημαϊκούς ήρωες. Αποφεύγοντας συναισθηματισμούς και εξιδανικεύσεις ο καλλιτέχνης απεικονίζει το μάζεμα του σιταριού από τρεις απλές γυναίκες κατώτερης κοινωνικής τάξης, του καθημερινού μόχθου και της δύσκολης δραματικής ζωής της υπαίθρου. Οι γυναικείες μορφές μοιάζουν στατικές, χωρίς τίποτε το χαριτωμένο ή το άξιο λόγου, χωρίς εντυπωσιακά χρώματα. Δεν φαίνονται τα πρόσωπά τους, παρά μόνο διαφαίνεται η κούραση των σωμάτων τους. Οι λυγισμένες πλάτες συμβολίζουν τον καθημερινό μόχθο της επιβίωσης (Gombrich 1994:511).

Το 1863, η κλασική αναπαράσταση του γυναικείου σώματος δέχεται ακόμα ένα «χτύπημα», από μια κοινή γυναίκα, την «Ολυμπία» του Μανέ, [εικ.5]. Με τον ιδεαλισμό να έχει εξοβελιστεί, η χρήση μιας πόρνης, ως μοντέλου, στηλιτεύεται από την κριτική επιτροπή του Σαλόν του Παρισιού. Τα ενδυματολογικά αξεσουάρ τονίζουν τη γυμνότητα και σοκάρουν και η αντιθετική σύγκριση με την «Αφροδίτη του Ουρμπίνο» του Τιτσιάνο του 1538, η οποία ενσαρκώνει το ιδανικά και αιώνια Ωραίο, και μία θεά, σε αντίθεση με την «Ολυμπία», που παρουσιάζεται ως κυρίαρχη γυναίκα με δύναμη, λόγω του 'εμπορεύματός' της, καταβαρυνώνει την Ολυμπία στη μαύρη λίστα των απορριφθέντων (Γιαγιάννου 2013:2). Το πιο σημαντικό στο έργο αυτό είναι ότι ο Μανέ παρουσιάζει μια κοινή γυναίκα χωρίς καμία εξιδανίκευση, ανατρέποντας και προκαλώντας τις παραδοσιακές αρχές που στηρίζονταν στα κλασικά και αναγεννησιακά πρότυπα.

Στον Ιμπρεσιονισμό έννοιες όπως γυναικείο φύλο, ερωτισμός, θηλυκότητα επανεξετάζονται και οι εξιδανικευμένες μυθικές Αφροδίτες αντικαθίστανται από την απλή καθημερινή γυναίκα. Οι γυναίκες της εποχής διακρίνονται στις εξής κατηγορίες: αφενός τις γυναίκες της μεσοαστικής τάξης οι οποίες είναι «ανεξάρτητες»

και μορφωμένες και, αφετέρου, τις γυναίκες της κατώτερης εργατικής τάξης. Οι τελευταίες αποτελούσαν συνήθως το υπηρετικό προσωπικό των πρώτων, είτε ήταν εργάτριες ακόμη και πόρνες (Wilson 1992:99). Οι ταξικές ανισότητες τόσο σε επίπεδο ιδιωτικού όσο και σε επίπεδο δημόσιου χώρου ήταν πρόδηλες. Στον οικιακό χώρο, παρουσιάζονται οι μεσοαστές μητέρες να μεγαλώνουν τα παιδιά, ενώ υπήρχαν οι γυναίκες της κατώτερης εργατικής τάξης στην δούλεψή τους. Η γυναίκα στους πίνακες της εποχής, απεικονίζεται κυρίως ως αντικείμενο πόθου υπό την εποπτεία ενός άντρα, ο οποίος εν αντιθέσει με αυτήν απολαμβάνει αμέριστη ελευθερία κινήσεων, τόσο εντός όσο και εκτός σπιτιού. Η γυναίκα αναφέρεται πάντα μέσα από χαρακτηρισμούς σχετικά με τον άντρα, όπως πόρνη, χήρα, ερωμένη (Wolf 1985:44). Η μεσοαστή γυναίκα αποτελεί τον «καθρέφτη» της κοινωνικής της θέσης και του γοήτρου του συζύγου της. Η γυναίκα της εργατικής τάξης αποτελεί αντικείμενο πόθου, σεξουαλικά διαθέσιμη, χωρίς ηθικές αξίες, τόσο εντός όσο και εκτός του ιδιωτικού χώρου. Το βλέμμα του καλλιτέχνη στον πίνακα των ιμπρεσιονιστών είναι γένους αρσενικού, και προορίζεται για άντρες, οι οποίοι παρατηρούν το γυμνό σώμα με ηδονοβλεπτική διάθεση αλλά και με κυριαρχία. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο πίνακας του Edgar Degas, «*Προσωπογραφία του Henry Levy*» (1878), [εικ.6], ο οποίος απεικονίζει τον συνάδελφό του Henry Levy ενδεδυμένο με μπουρζουά ενδυμασία και στα πόδια του κάθεται μια γυναίκα η οποία στην ουσία είναι μια πάνινη κούκλα. Οι κριτικοί διαπιστώνουν ότι ήθελε να δείξει την κυριαρχία του ζωγράφου πάνω στο μοντέλο του και να καταδείξει τη θέση της γυναίκας το 19<sup>ο</sup> αιώνα (Wolf 1985:45).

Η Pollock στην μελέτη της (1988), καταδεικνύει ότι η θεματική των απεικονίσεων των αντρών είναι εκ διαμέτρου αντίθετες αναφορικά με την απεικόνιση της γυναίκας την εποχή του Ιμπρεσιονισμού από αυτή των γυναικών συναδέλφων τους. Η έμφυλη διαφορά είναι πρόδηλη καθώς οι καλλιτέχνιδες φαίνεται να αποτυπώνουν εικόνες από ιδιωτικές τους στιγμές που έχουν να κάνουν αναφορικά με την καθημερινότητά τους μέσα στο σπίτι, όπως τη μητρότητα και την ανατροφή των παιδιών. Αντίθετα οι άντρες αποτυπώνουν στιγμές από τη ζωή στη πόλη, κοινωνικές εκδηλώσεις. Οι καλλιτέχνιδες περιορίζονται στην απεικόνιση του τρόπου ζωής στο σπίτι και ανήκουν στη μεσαία-αστική τάξη. Οι πίνακές τους αντικατοπτρίζουν τους περιορισμούς της εποχής αναφορικά με το φύλο τους. Αποφεύγουν να ζωγραφίσουν σκηνές από δρόμους της πόλης, αστικά τοπία, κάτι που έπρατταν οι άντρες (Pollock 1988:35).

Η Pollock (1988) αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο η γυναίκα ήταν συνδεδεμένη νοερά και φυσικά με τον χώρο της εστίας στις ιμπρεσιονιστικές δημιουργίες των Cezanne, Monet, Degas, και γενικότερα στον μοντερνισμό. Η ασυνόδευτη γυναίκα που περιφερόταν στους δρόμους τα πρωινά παρέπεμπε στη γυναίκα της κατώτερης κοινωνικής τάξης και στην εργάτρια. Ενώ η γυναίκα που περιφερόταν στους χώρους διασκέδασης τις βραδινές ώρες, θεωρείτο γυναίκα χαμηλών ηθών. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο πίνακας «*A bar at the Folies-Belgere*» του Μανέ (1882), [εικ.7].

Κατά την υπό εξέταση περίοδο μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι, οι ρόλοι που επωμίστηκαν τα δυο φύλα ήταν περιοριστικοί. Από τη μία η απεικόνιση γυμνών γυναικών σε εσωτερικούς χώρους δείχνει να παραπέμπει στα μυστικά της κρεβατοκάμαρας, από την άλλη οι ίδιες εικόνες σε εξωτερικό χώρο καταδεικνύουν ότι η γυναίκα συμμετέχει στην ίδια τη φύση αποτελώντας ένα από τους καρπούς της. Παράδειγμα αποτελεί ο πίνακας του Μανέ «*Πρόγευμα στην χλόη*», (1883), [εικ.8]. Η γυναίκα είναι γυμνή ενώ οι άντρες ντυμένοι με μικροαστική αμφίεση. Η γυναίκα κοιτάζει το θεατή, σαν να θέλει να προσφέρει τον εαυτό της με αφοπλιστική ειλικρίνεια (Κολοβού 2015).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν τα γυμνά του Ματίς. Δεν ζωγραφίζει τα γυμνά του όπως αυτά της Αναγέννησης που απεικονίζουν το γυμνό εξιδανικευμένα με το πρόσχημα της μυθολογίας (π.χ. «*Γέννηση της Αφροδίτης*» του Μπουγκερώ, 1879). Το έργο του Ματίς «*Μπλε γυμνό*» (1906), [εικ.9], σφύζει από ενέργεια και ηλεκτρίζει από το δυναμισμό του. Σχεδόν ολόκληρη η επιφάνεια του πίνακα καλύπτεται από τη μορφή μιας γυμνής ξαπλωμένης ιερόδουλης, που προτάσσει με το άνοιγμα των χεριών της το στήθος της και τα πόδια της να είναι έτσι τοποθετημένα που να τονίζουν τη λεκάνη της. Το έργο παραπέμπει και υπονοεί συγκεκριμένη ερωτική φαντασίωση. Η απόδοση του θηλυκού περιέχει ρώμη με ιδιαίτερα έντονο το πριμιτιβιστικό στοιχείο. Προκαλείται παραδοσιακή ηδονοβλεπτική υπεροχή απέναντι στο πρωτόγονο γυναικείο σώμα (ιδιαίτερα μέσα από τα μάτια του «ανώτερου» φυλετικά ανθρώπου) αλλά και δέος καθώς και φόβο. Επειδή θεωρείται γυναίκα «*κατώτερη φυλετικά και σεξουαλικά*», δεν μπορεί να αποδίδεται με ναρκισσιστική διάθεση. Ο ίδιος ο δημιουργός είχε δηλώσει ότι:



«αν συναντούσα μια τέτοια γυναίκα στο δρόμο, θα τρεπόμουν σε φυγή κατατρομαγμένος» (Ουζούνογλου 2015).

Συμπερασματικά, το γυμνό του Ματίς παρουσιάζει μια προβληματική. Το έργο δεν δημιουργήθηκε όπως τα έργα της Αναγέννηση, προς τέρψιν του θεατή και ανάδειξη του ιδεατού αλλά μέσα από την απλότητα του στην απόδοση να αποτελέσει ένα μέσο έκφρασης των συναισθημάτων του καλλιτέχνη (Ουζούνογλου 2015).

Λίγο πριν τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο, που θα επιφέρει τεράστιο πλήγμα στον φιλελεύθερο, αστικό πολιτισμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς και στην πεποίθηση ότι η Ευρώπη αποτελεί το κέντρο του κόσμου, ο Έγκον Σίλε καταφέρνει ένα αισθητικό πλήγμα στις ζωγραφικές φόρμες. Υπακούοντας την έμφυτη δεξιοτεχνία του διαλύει την δήθεν ακέραιη φιγούρα της ιδανικής Ομορφιάς. Η σχέση Σίλε και ιδανικά Ωραίου έχει αξιοσημείωτες ιδιαιτερότητες, αναφορικά με το συγκείμενο της εποχής. Απογυμνώνει την ομορφιά από κάθε εξωραϊστικό στοιχείο και αριστοτεχνικά βέβηλα, αφήνει 300 πίνακες και 3000 σχέδια, κατά την σύντομη ζωή του (Γιαγιάννου 2013:2).

Άξια μνείας αποτελούν δύο έργα του Σίλε το «*Ορθιο Γυμνό*», [εικ.10] και το «*Γυναικείο Γυμνό*», [εικ.11], του (1910). Στο πρώτο απεικονίζεται ένα έφηβο κορίτσι σε μια πόζα που προκαλεί. Αυτό τονίζεται περισσότερο με το απαλό κόκκινο που χρησιμοποιεί στις ερωτογενείς περιοχές, ενώ το υπόλοιπο σώμα έχει αποδοθεί με τρόπο που παραπέμπει σε μια νεκροζώντανη παρουσία. Σαν να είναι ένα στοιχειωμένο κορίτσι. Το βλέμμα του κοιτάει τον θεατή έντονα και διεισδυτικά σαν να αρέσκεται με την προκλητική της στάση. Το δεύτερο γυμνό παραπέμπει προφανώς στην ίδια γυναίκα σε πιο ώριμη ηλικία να παρουσιάζεται με περισσότερη δόση εσωτερικού βλέμματος με την φιγούρα της το ίδιο νεκροζώντανη (Ουζούνογλου 2015).

Μεταξύ 1870 και 1910 αρχίζει μια επανάσταση στην ιστορία του γυμνού πορτραίτου. Ως ρηξικέλευθο νέο μέσο έρχεται η φωτογραφία και επαναδιαπραγματεύεται την ιδέα της ομορφιάς, ενάντια στο παραδοσιακό Ωραίο, χωρίς εξιδανίκευση του αντικειμένου της. Το αισθητικό και ηθικό όραμα τέλειας αναλογίας σώματος-πνεύματος σε μια ιδεώδη μορφή ξεμακρύνει. Σ' αυτό βοήθησε η τεράστια ζήτηση εικόνων από νέες επιστήμες όπως της εθνολογίας, ψυχολογίας, της φαρμακολογίας καθώς και στο

αίτημα της κοινωνίας για ερωτικές εικόνες, που να μην απευθύνονται στην προνομιά ομάδα. (Γιαγιάννου 2013:2). Η εξέγερση ενάντια στο Ωραίο, ως αυτοσκοπό, υποθάλπεται από την πρωτοφανή πληθώρα εικόνων. Η διαθεσιμότητα ερωτικών εικόνων μιας πρώιμης πορνογραφίας μεταβάλλουν την αντίληψη του κοινού αναφορικά με την ανθρώπινη μορφή. Κατά τον Shroeder, η πληθώρα οπτικής πληροφορίας αναγνωρίζεται ως η βασική στιλιστική επίδραση στον Αυστριακό Εξπρεσιονισμό (Schroeder 2006).

Το «*Κορίτσι με τα Μαύρα Μαλλιά*» του Σίλε, (1910), [εικ.12], αποτελεί μία από τις δύο υδατογραφίες με κοινή θεματολογία, μοντέλο και σύνθεση, σε παραλλαγή. Ο ζωγράφος βρισκόταν σε οικονομική ανέχεια εκείνη την εποχή και μη μπορώντας να προσλάβει επαγγελματίες, χρησιμοποιεί ως μοντέλα έφηβες της εργατικής τάξης καθώς και νεαρές πόρνες. Το κορίτσι ενδεχομένως ανήκει στην δεύτερη κατηγορία. Παρουσιάζεται μισοξαπλωμένο και ημίγυμνο, με τρόπο που να αποκαλύπτει τα γεννητικά της όργανα κάτω από την σηκωμένη φούστα. Ο ζωγράφος δεν υποκύπτει σε καμιά ωραιοποίηση ή σεμνοτυφία επιθυμώντας το βλέμμα του θεατή να εστιάσει στην περιοχή-ταμπού. Κατά την Γιαγιάννου «*η αξία της φύστας είναι ότι τονίζει την γύμνια, στρώνοντας το έδαφος για την παραβίαση του κανόνα και της κοινωνικής αιδημοσύνης*» (Γιαγιάννου 2013:3).

Ο Μπαλτίς από την άλλη εναντιώνεται στον ηθικισμό, ζωγραφίζοντας λεπταίσθητες λάγνες υπάρξεις, σε σκηνικά που σκανδαλίζουν. Χαρακτηριστικό έργο του το «*Γυμνό με γάτα*», (1949), [εικ.13]. Στον πίνακα «*Γυμνό σε ανάπαυση*», (1977), [εικ.14], παρουσιάζει μια σκηνή με έντονη σαγήνη που οργανώνεται διαμέσου του βλέμματος, όχι ως εργαλείο, σαν πεδίο αισθητηριακής αντίληψης. Το θέμα του καλλιτέχνη αποτελούν παιδίσκες στην πρώτη εφηβεία ημι-αποκεκαλυμμένες ή γυμνές σε στάσεις που δεν είναι κατά ανάγκη επιδεικτικά ερωτικές, αλλά που κινητοποιούν το βλέμμα με τρόπο που αναπόφευκτα καταλήγει σε μια ερωτική διερώτηση. Ο συγκεκριμένος πίνακας λειτουργεί με τέτοιο τρόπο ώστε τοποθετεί τον θεατή σε μια εκ πρώτης όψεως «*ηδονοβλεπτική θέση*» (Σιδέρης 2010:65).

Μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα επικρατούσε η αντίληψη της υπεροχής της αντρικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Δημιουργείται έτσι το φεμινιστικό κίνημα με στόχο την αμφισβήτησή του. Το τελευταίο προσδοκούσε να επιδιώξει έναν εορτασμό του

γυναικείου φύλου και γίνεσθαι. Οι πρώτες φεμινίστριες αναζήτησαν καινούριους τρόπους έκφρασης, συμπεριλαμβάνοντας τις εμπειρίες των γυναικών. Βασικές αρχές της Φεμινιστικής Τέχνης αποτέλεσαν η αναγωγή τόσο της εμπειρίας όσο και του νοήματος σε στοιχεία ισάξια σε μορφή και η αμφισβήτηση των κανόνων που διέπουν τη σημερινή δυτική τέχνη, γιατί αυτή θεωρήθηκε ότι αντιπροσωπεύει την αντρική οπτική. Οι φεμινίστριες έπαιζαν με την ιδέα της ταυτότητας, του φύλου και της μορφής. Η προσπάθειά τους ήταν να δημιουργηθεί μια καινούρια οπτική για τις γυναίκες. Οι εικόνες που θα ακολουθήσουν περαιτέρω αντέκρουσαν τις υπάρχουσες καλλιτεχνικές συμβάσεις και έκαναν ορατές καινούριες πλευρές του γυναικείου σώματος που μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν άγνωστες.

Η Jenny Saville (1970-), έγινε ξακουστή για τις απεικονίσεις της, οι οποίες παρουσιάζουν συνήθως το γυναικείο σώμα χωρίς καμιά επιθυμία ωραιοποίησης και συσχετισμού με τις παραδοσιακές αντιλήψεις. Η ίδια παρουσιάζει τον εαυτό της ως φεμινίστρια. Τα πλείστα γυμνά της αντικατοπτρίζουν υπέρβαρες γυναίκες ή μελανιασμένες και ξυλοφορτωμένες. Το φεμινιστικό αντικείμενό της, αποτελούν συχνά απρόσωπες γυναίκες με τεράστια σώματα καταδεικνύοντας την αντίθεσή της απέναντι στα σύγχρονα πρότυπα ομορφιάς. Στα έργα της περιλαμβάνονται κυρίως παραμορφωμένες σάρκες, θύματα τραύματος, φωτογραφίες λιποαναρρόφησης, διορθώσεις παραμορφώσεων, καταστάσεις ασθένειας και τρανσέξουαλ ασθενείς (Cooke 2010). Στην εποχή της τεχνολογίας η Saville επαναπροσδιορίζει τις αρχές της κλασικής ζωγραφικής σωμάτων, ξανακερδίζοντας μια θέση γι' αυτήν στην ιστορία της τέχνης (Rowley 1996:91).

Στον πίνακά της «*Branded*» (1992), [εικ.15], η Saville απεικονίζει πάνω στο σώμα μιας υπέρβαρης γυναίκας το πρόσωπό της. Στο έργο παρουσιάζεται ένα παράδειγμα σύγκρισης των ανθρώπινων νοητικών κατασκευών με τις φυσικές μορφές. Η γυναίκα παρουσιάζεται υπερβολικά κοντή, ούτως ώστε γοφοί και κοιλιά να φαίνονται εξωπραγματικοί, ενώ η κοιλιά και τα στήθη της φαίνονται γιγάντια. Ωστόσο, η στάση της είναι φυσικότερη από αυτήν που θα έπαιρνε μια γυναίκα-μοντέλο. Είναι χαραγμένες πάνω στο σώμα της λέξεις με κόκκινο χρώμα όπως «*υποστηρικτική*», «*σημαδεμένη*» και «*διακοσμητική*», λέξεις που αποκαλύπτουν αφύσικες κοινωνικές θέσεις που δίνονται στις γυναίκες. Χρησιμοποιούνται δε, τόσο συχνά που τελικά σημαδεύουν ανεξίτηλα τη γυναίκα. Η τελευταία τραβάει την κοιλιά της προς τα έξω

αντιμετωπίζοντάς την σαν λίπος που δεν θα έπρεπε να βρίσκεται εκεί. Αποστρέφει το βλέμμα της από το κορμί της και είναι έκδηλη η απέχθειά της αφενός για το ίδιο της το σώμα αφετέρου για τις λέξεις που είναι χαραγμένες στο κορμί της και φαίνονται σαν να τη χαρακτηρίζουν. Ο πίνακας σημάδεψε την ιστορία των φεμινιστικών πρακτικών. Βασίζεται στην αυτοεξέταση ως αφετηρία, για να ευαισθητοποιήσει το κοινό να ασχοληθεί με θέματα, όπως η σωματική και φυσική ιδιότητα της γυναίκας (Davies 1994).

Στον πίνακα «*Plan*» του (1993), [εικ.16], της ίδιας, διαφαίνεται μια γυναίκα καλυμμένη με κόκκινα σημάδια που χρησιμοποιούνται για τη λιποαναρρόφηση. Η γυναίκα βλέπει προς τα κάτω σαν να παρατηρεί το βάρος της σε μια ζυγαριά, συναντώντας όμως παράλληλα και το βλέμμα του κοινού. Το στήθος της είναι μεγάλο και βαρύ και για να δει το υπόλοιπο σώμα της χρειάζεται να το ανασηκώσει. Ο πίνακας προσδίδει ένα εφέ υπερβολής. Η αίσθηση του έργου είναι ότι βλέπει κανείς την εικόνα κάποιου ο οποίος είναι εξαναγκασμένος να συγκρίνει το σώμα του με τις ιδανικές αναλογίες και εικόνες ομορφιάς που προβάλλουν τα κυρίαρχα Μέσα Ενημέρωσης και πως ενδεχομένως η γυναίκα νιώθει τον εαυτό της παχύτερο από ότι υφίσταται (Davies 1994). Άλλα παρόμοια έργα της αποτελούν το Τρίπτυχο «*Stragedy*», (1993-4), [εικ.17] και το «*Trace*», (1993-4).

Το έργο της αλλά και άλλων φεμινιστριών, προσπαθεί να δημιουργήσει μια καινούρια αντίληψη για το τι αποτελεί ομορφιά. Η τελευταία είναι συνήθως η αντρική αντίληψη του γυναικείου σώματος. Οι γυναίκες της ζωγράφου είναι όμορφες διαμέσου της ιδιαιτερότητά τους. Πείστηκαν όμως από την κοινωνία να αποστρέφονται το ίδιο τους το σώμα. Οι πίνακές της παρουσιάζουν κάτι ανάμεσα στην πραγματικότητα και σε αυτό που βλέπουν οι ίδιες στον καθρέφτη και τη ζυγαριά τους. Στα έργα της καταδεικνύεται η καθημερινή διαμάχη του γυναικείου σώματος με συγκεκριμένη εμφάνιση ενάντια στις επιταγές της σύγχρονης αισθητικής που προκρίνουν το ποθητό θηλυκό με το αδύνατο σώμα. Μέσα από τη δουλειά της διαφαίνεται μια νέα εικόνα για το γυναικείο σώμα που συγκρούεται με τα στερεότυπα πρότυπα της αντρικής αντίληψης της τέχνης. Εκφράζει τη δική της γυναικεία άποψη και τον τρόπο με τον οποίο μια γυναίκα κοιτάζει η ίδια τον εαυτό της μέσα σε ένα κόσμο σεξουαλικών προτύπων και στερεοτύπων (Frank 2012).

# Κεφάλαιο 2

## 2.Σύγχρονες Προσεγγίσεις: Από το Μοντερνισμό στο Μεταμοντερνισμό: Το Φεμινιστικό Κίνημα στην Τέχνη

### 2.1. Τα Καλλιτεχνικά Ρεύματα της Δύσης το 19<sup>ο</sup> -20<sup>ο</sup> αιώνα

Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, το φαινόμενο της νεωτερικότητας (Μοντερνισμός) διαμορφωνόταν ως πρωτοφανής εκδοχή του πολιτισμού της Ευρώπης. Συμπεριλάμβανε όλα τα είδη καινοτομίας και καλλιτεχνικής έκφρασης, κυριαρχώντας αποκλειστικά μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα. Η νεωτερικότητα ήταν άμεσα συνυφασμένη με την εντατικοποιημένη αστικοποίηση και την ταχεία εκβιομηχάνιση (Δασκαλοθανάσης 1999:41).

Η αστάθεια και η περίοδος των μεγάλων ρήξεων ξεκίνησε με τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Η επιτάχυνση των γεγονότων ήταν ραγδαία. Η Ευρώπη διένυε περίοδο αβεβαιότητας και ανασφάλειας, τα σύνορα της μεταβάλλονταν, η οικονομική ισορροπία και η διεθνής επικοινωνία καταστρέφονταν. Η σκληρότητα του πολέμου ήταν αφόρητη και η διάρκεια πρωτοφανής αφού πίστευαν ότι ο πόλεμος θα είχε βραχεία διάρκεια. Αντίθετα με τις προσδοκίες ο πόλεμος διήρκεσε τέσσερα χρόνια παρασύροντας στη δίνη του τις πλείστες χώρες της Ευρώπης, την Ιαπωνία και τις ΗΠΑ. Αφού τέλειωσε ο πόλεμος δεν υπήρχε πλέον επιστροφή στην προπολεμική κατάσταση και αναδύθηκε ένας κόσμος αλλιώτικος και όχι ειρηνικός. Ο πολιτισμός άλλαξε ανεπιστρεπτί, και κατέρρευσαν οι αξίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Με την έλευση του Ιμπερσιονισμού, δημιουργήθηκαν οι συνθήκες για την τέχνη του 20ού αιώνα. Γύρω στο 1910, διαδέχτηκε τον ενθουσιασμό της βιομηχανικής προόδου η αίσθηση της αλλαγής που προκαλούσε στις κοινωνικές δομές και τότε άρχισαν να εμφανίζονται τα διάφορα καλλιτεχνικά πρωτοποριακά κινήματα, που σκόπευαν να μεταλλάξουν τους στόχους της τέχνης, κάποιες φορές με παρορμητικό και άλλες φορές με επιθετικό τρόπο. Στην προσπάθειά τους να επικοινωνήσουν οι καλλιτέχνες πειραματίστηκαν με

την αναζήτηση της συνθετικής τάξης πέρα από την αναπαραστατική πιστότητα (Κυβισμός), με την έκρηξη του χρώματος (Φωβισμός) και με την εκφραστική δύναμη (Εξπρεσιονισμός), με την ελευθερία του καλλιτέχνη να υιοθετεί τη δική του προσωπική γραφή ανακαλύπτοντας μορφές που να απευθύνονται τόσο στο νου όσο και στη φαντασία του θεατή (Αφαίρεση). Οι καλλιτέχνες του 20ού αιώνα απέβλεπαν προς το λιγότερο προφανές και ευδιάκριτο, ανατρέχοντας σε πρότυπα της πρωτόγονης ή της ανεπιτήδευτης τέχνης των παιδιών και όχι στη δυτική τέχνη αναζητώντας εντονότερες συγκινήσεις και καινούριους τρόπους έκφρασης (Ζίρω, Μερτζάνη, Πετρίδου 2005:260).

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα εγκαταλείπονται τα καθιερωμένα θέματα του παρελθόντος καθώς και η εξωτερική επαφή με το αντικειμενικό. Έτσι, επιχειρείται μια υποκειμενική ερμηνεία της οπτικής πραγματικότητας. Σύντομα όμως οι καλλιτέχνες επιδιώκουν την δημιουργία μιας καινούριας πραγματικότητας, ανεξάρτητης από την καθιερωμένη. Αυτό έχει σαν συνέπεια την άρνηση της αναφοράς στο συγκεκριμένο, την υπέρβαση του χώρου της κεντρικής προοπτικής που κατακτήθηκε στην Αναγέννηση. Αποκαλύπτεται στην καλλιτεχνική δημιουργία μια επίθεση ενάντια της γνωστής εικόνας του κόσμου και επικράτηση των καθαρά υποκειμενικών τύπων. Συνέπεια των προαναφερθέντων ήταν το πέρασμα από την σχετική ενότητα των άλλων στην πολλαπλότητα και αντιφατικότητα, από το εξωτερικό στο εσωτερικό, από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο ( Χρήστου 1982:10-11).

Στα μεγάλα κέντρα της Ευρώπης, και ιδιαίτερα στο Παρίσι, διαμορφώθηκε ένας συγκροτημένος αντίλογος στην ακαδημαϊκή τέχνη από καλλιτέχνες που αντιμετώπιζαν τη ζωγραφική με τη δημιουργική πνοή της κριτικής αξιοποίησης των παλαιότερων επιτευγμάτων και της χάραξης καινούριων δρόμων, μέσα από στροφές ή τομές. Από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετέπειτα το σύνολο των τομών αυτών είχε, παρά τις επιμέρους διαφορές, ορισμένους κοινούς τόπους και χαρακτηρίζεται με τον όρο «Μοντερνισμός» (Greenberg 1982:6-7). Πρώτιστες επιδιώξεις του Μοντερνισμού αποτέλεσαν δύο συνιστώσες:(α) η ανάδειξη της αυτονομίας της από άλλες μορφές τέχνης και (β) η δυνατότητα της αυτοαναφοράς. Το μέσο για την επίτευξη της πρώτης συνιστώσας ήταν η επίπεδη απεικόνιση αποσυνδέοντας το Μοντερνισμό από την τέχνη της Αναγέννησης, που βασιζόταν στην προοπτική αναπαράσταση. Συνδέθηκε

έντονα με τη λαϊκή τέχνη καθώς και την τέχνη των εξωευρωπαϊκών πολιτισμών.<sup>3</sup> Μέσο για την επίτευξη της δεύτερης επιδίωξης αποτελούσε η παραμόρφωση, η κατάργηση του θέματος, η διάσπαση της μορφής, η προβολή της ιδιοσυστασίας των υλικών<sup>4</sup> και η ένταξη των ιδιοτήτων τους στο εικαστικό αποτέλεσμα. Υποβαθμίστηκε ο ρόλος του θέματος και αναδείχθηκε ο ρόλος της μορφής, μέσω της οποίας συντελέστηκε η επανάσταση του Μοντερνισμού (Κωτίδης 2000:86).

Ο Μοντερνισμός αποτελεί τη ριζική ρήξη με το παρελθόν στην τέχνη και ταυτόχρονα αναζητά νέες μορφές έκφρασης διανύοντας μια περίοδο πειραματισμού για τις τέχνες. Στις αρχές του 20ού αιώνα αναπτύσσεται από τον Freud η ψυχανάλυση ως η «επιστήμη του υποσυνείδητου». Έτσι η τελευταία και η μοντερνιστική τέχνη έχοντας κοινό ιστορικό υπόβαθρο, διαπλέκονται με διαφορετικούς τρόπους. Οι καλλιτέχνες αντλούν στοιχεία διαμέσου της ψυχανάλυσης, για να εξερευνήσουν οπτικά τις ιδέες της, κάτι που συμβαίνει το 1920-1930, μέσω του Σουρεαλισμού. Αναντίρρητα, στις μεταγενέστερες δεκαετίες 1970-1980, ο Φεμινισμός τις επικρίνει τόσο σε θεωρητικό όσο και πολιτικό επίπεδο (Foster, Krauss, Bois & Buchloh 2009:15).

Στις αρχές του εικοστού αιώνα διαπιστώνεται απομάκρυνση της τέχνης από την οπτική πραγματικότητα και ταυτόχρονα μια έντονη μεταβολή των γνωστών μορφοπλαστικών μέσων σε σκοπούς. Την προσπάθεια της αντικειμενικής εξωτερικής περιγραφής του φυσικού κόσμου του Ρεαλισμού ακολούθησε η υποκειμενική μετάφραση του Ιμπρεσιονισμού και αργότερα οι προσπάθειες των ανεξάρτητων μετεμπρεσιονιστικών ρευμάτων για μια ουσιαστική ερμηνεία της. Το κέντρο βάρους μετατοπίστηκε από την εξωτερική πραγματικότητα στην εσωτερική της αλήθεια και οι καλλιτέχνες υποχρεώθηκαν να περάσουν στην ουσιαστική απόδοση του περιεχομένου της. Την περίοδο αυτή η τέχνη επιδιώκει να δώσει μια δική της βιωματική αλήθεια του κόσμου, χωρίς αναφορά στην περιγραφή, τη μίμηση το γνωστό και το καθιερωμένο. Τα πλείστα σημαντικά ρεύματα, της πρώτης και δεύτερης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα, επιτίθενται κατά της οπτικής πραγματικότητας. Σύμφωνα με τον Χρήστου:

---

<sup>3</sup> Όπως τη σινοϊαπωνική

<sup>4</sup> Χρώμα, ξύλο, πέτρα, μέταλλο.

*«Ο φωβισμός αμφισβητεί το ρεαλιστικό χρώμα, ο εξπρεσιονισμός τη ρεαλιστική φόρμα, ο κυβισμός το ρεαλιστικό χώρο, ο φουτουρισμός κάθε δεσμό με το παρελθόν, ενώ ο ορφισμός ενδιαφέρεται να κάνει τη ζωγραφική μουσική».*

Μετά το Β Παγκόσμιο Πόλεμο, το κέντρο βάρους μετατοπίζεται σε νέες κατευθύνσεις. Χαρακτηριστικά αυτής της τέχνης αποτελούν η πολλαπλότητα των αναζητήσεων και η επιβολή του εσωτερικού στο εξωτερικό, η θέληση πειραματισμού και η άρνηση κάθε καθιερωμένου τύπου. Στο προσκήνιο τίθενται ρεύματα και καλλιτέχνες, που χρησιμοποιούν τις κατακτήσεις του παρελθόντος μόνο για να τις αμφισβητήσουν. Η τέχνη διακρίνεται για την αντιφατικότητα της, την παρουσία πλήθους τάσεων και αναζητήσεων, που οδεύουν παράλληλα αλλά και αλληλοσυμπλέκονται (Χρήστου 1983:12).

Η δεκαετία του 60' ήταν αυτή της βιομηχανικής επανάστασης, της υπερκατανάλωσης, και της αύξησης των μέσων επικοινωνίας. Τις δεκαετίες 1960-70 προβάλλονται τα κινήματα της αμφισβήτησης. Το φεμινιστικό κίνημα το οποίο έθεσε νέες βάσεις για το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία και διεκδίκησε ίσους όρους εργασίας δημιούργησε την επιθυμία στον καλλιτέχνη να επαναπροσδιορίσει τις σχέσεις του, τόσο με το έργο όσο και με το κοινό του. Η επίδειξη δεξιοτήτων αμφισβητείτε και οι καλλιτέχνες ανατρέχουν σε αντικείμενα και υλικά της βιομηχανικής παραγωγής (Ζίρω, Μερτζάνη, Πετρίδου 2005:328).

Ο όρος «*Μεταμοντερνισμός*» χρησιμοποιήθηκε για να χαρακτηρίσει την κατάρριψη της ενιαίας παράδοσης του Μοντερνισμού. Σύμφωνα με τον Chadwick, από τις απαρχές του ο φεμινισμός,

*«[...]δεσμεύτηκε να εκθέσει τις υποθέσεις στις οποίες βασίζονται αρκετές από τις πεποιθήσεις που καθόρισαν την πρωτοπορία στην τέχνη, μέσα στα πλαίσια του Μοντερνισμού»* (Chadwick 2007:380).

Ο «*Μεταμοντερνισμός*» επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στους τρόπους παραγωγής και ενίσχυσης της σεξουαλικής και κοινωνικής διαφοράς μέσα από τις αναπαραστάσεις που αντλεί από τα ΜΜΕ και τη λαϊκή κουλτούρα. Τις δεκαετίες 1970-1980, πολλοί καλλιτέχνες, τόσο άνδρες όσο και γυναίκες, εργάστηκαν για την αποδοχή της γλώσσας από την πατριαρχική τάξη, προβάλλοντας τους τρόπους με τους οποίους οι εικόνες κωδικοποιούνται για να επαναδιαπραγματευθούν τη θέση των



γυναικών και των μειονοτήτων ως το «άλλο» μέσα στα πλαίσια της πατριαρχικής κοινωνίας (Chadwick 2007:380).

Σύμφωνα με τον Edward Lucie-Smith: οι πολέμοι και οι οπαδοί των σύγχρονων καλλιτεχνικών κινημάτων τα ταύτισαν με τον ερωτισμό ταυτίζοντας τη σεξουαλική με την καλλιτεχνική επανάσταση. Αντίθετα με τη λογοτεχνία και το θέατρο, όπου σήμερα υπάρχει μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης της σεξουαλικότητας και της σεξουαλικής δραστηριότητας, δεν συμβαίνει το ίδιο με τη ζωγραφική και τη γλυπτική. Παρά το γεγονός ότι η σύγχρονη τέχνη συμπεριλαμβάνει στη θεματολογία της μια μεγάλη ποικιλία σεξουαλικών θεμάτων, ενώ παράλληλα ο μοντερνισμός εντάσσει στις μάχες του τις ερωτικές παρορμήσεις, ο ισχυρισμός ότι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες παραγνωρίζουν τις δυνατότητες του σεξουαλικού σκανδάλου μέσα στην προσπάθειά τους να αναπαραστήσουν το σκανδαλώδες, απορρίπτεται. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Smith, το αδιάλειπτο ενδιαφέρον για τα ερωτικά θέματα ήταν το στοιχείο που κράτησε ζωντανή την εικονιστική τέχνη στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το έντονο ερωτικό περιεχόμενο σε ορισμένα είδη καθαρά παραδοσιακής εικονιστικής τέχνης χαρακτηρίστηκαν ως «μοντερνισμός» τόσο από κριτικούς όσο και από το κοινό (Lucie-Smith 1985:291-2).

Η εξέλιξη της δυτικής τέχνης από την αφαίρεση προς μια τέχνη ελεύθερη και εγκεφαλική από τις δεσμεύσεις τόσο των υλικών όσο και της τεχνικής ήταν απόρροια αφενός μιας κορεσμένης μορφολογικά εικαστικής δημιουργίας, αφετέρου μιας πολιτικοποιημένης ιδεολογικά κοινωνίας (Παπανικολάου 2006:328).

Τα διεθνή γεγονότα, ο ψυχρός πόλεμος, η οικονομική κρίση και η εύθραυστη πολιτική ισορροπία, που επιβλήθηκε σ' έναν κόσμο «κομμένο στα δυο» (Παπανικολάου 2006:328), επηρέασαν στη μετατροπή του καλλιτεχνικού κλίματος, ώστε να ανακαλυφθούν νέες ιδέες αναφορικά με την καλλιτεχνική δημιουργία. Αντιδρώντας, εφευρίσκονται νέα είδη έκφρασης (conceptual art), καθώς και νέοι τρόποι παρουσίας της τέχνης και των καλλιτεχνών (performance art). Η τέχνη δεν έχει πια κανέναν περιορισμό έκφρασης και ούτε υπόκειται σε έλεγχο των φORMALISΤΙΚΩΝ της επιλογών (Παπανικολάου 2006:328).

## 2.2. «Γιατί δεν υπάρχουν Μεγάλες Γυναίκες Καλλιτέχνες;»

Η άποψη του Ήγκλετον (1986:6) για την υπάρχουσα συστοιχία μεταξύ καλλιτεχνικού έργου και κυρίαρχων αντιλήψεων για την εξουσία αποτελεί διαχρονικό φαινόμενο της τέχνης. Η τέχνη αναδεικνύει κάθε φορά τη σχέση της με τα σημαντικά (ενίοτε οικουμενικά) αιτήματα κοινωνικής αλλαγής. Τέχνη και εξουσία βρίσκονται σε μια διαλεκτική σχέση, οι επιπτώσεις της οποίας διαμορφώνονται ανάλογα με την εποχή και τις περιστάσεις στις οποίες λαμβάνει χώρα (Γκασούκα 2004:722).

Είναι γνωστό, ότι οι γυναίκες περιορισμένες στο περιθώριο του πατριαρχικού Λόγου, στη «χώρα της σιωπής», δεν είχαν άλλη επιλογή από το να εσωτερικεύσουν μian ανδρική ενόραση του κόσμου. Οι οποιεσδήποτε προσπάθειές τους να διαμορφώσουν με σύμβολα έκφρασης της υποκειμενικότητας και της επιθυμίας τους, «ένα γυναικείο αλφαβητάρι», χάνονται σε διάφορα «ατυχήματα» μιας πολιτιστικής παράδοσης που εμφορείται από πατριαρχικά πρότυπα (Γκαμπίτογλου 1996:6).

Ένας βασικός λόγος της περιθωριοποίησης αποτέλεσε το γεγονός ότι διακοσμητικές τέχνες, όπως η υφαντουργία και άλλες συναφείς δεν συγκαταλέγονταν στις «καλές τέχνες», παρά στις «χειροτεχνίες», υποβαθμίζοντας το ταλέντο των γυναικών. Σημαντικό παράγοντα για την ανδρική μονοκρατορία αποτελούσε το γεγονός ότι οι γυναίκες για μεγάλο χρονικό διάστημα στερούνταν του δικαιώματος μόρφωσης, κάτι που τις απέκλειε από τη σφαίρα των τεχνών. Από την άλλη, οι άντρες καλλιτέχνες του χώρου εκούσια τις εξοστράκιζαν θεωρώντας τις κατώτερες τόσο στην παρουσία όσο και στο δημιουργικό τους ταλέντο (Σουφλή 2016).

Οι συνθήκες υπήρξαν πάντοτε εξαιρετικά δύσκολες για τις γυναίκες: Αφενός, αμφισβητήθηκε η δυνατότητά τους στην καλλιτεχνική δημιουργία, καθώς μια τέτοια ενασχόληση τις αποσπούσε από τον «φυσικό τους» προορισμό, της μητρότητας και της προσφοράς υπηρεσιών έναντι της οικογένειας (Cole 1981:219-245). Αφετέρου, το «οικουμενικό ισοδύναμο», δηλαδή η γλώσσα, ήταν ανδροκεντρική, διαμορφωμένη με τρόπο που να αναδεικνύει τις διάφορες έμφυλες κοινωνικές ασυμμετρίες, καθιστώντας το γυναικείο φύλο αόρατο (Coldhill 1984). Κατά κανόνα βρίθει από σεξισμό και διέπεται από προκαταλήψεις (Cameron and Kuhrt 1993).

Επειδή για αρκετό χρονικό διάστημα οι γυναίκες απουσίαζαν από την τέχνη, ενδιαφέρει να διαφανεί πως αυτή η απουσία καθοριζόταν τελικά με όρους ανδρικούς, ως «φυσική», προέκταση της ιεραρχημένης κοινωνικά σχέσης αρσενικού/θυλυκού και της δυτικής κατασκευής της ταύτισης των ανδρών με τον πολιτισμό και τις εκφάνσεις του (Σουφλή 2016).

Η Linda Nochlin, το 1971, έγραψε ένα σημαντικό δοκίμιο: «Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;» Σύμφωνα με την ίδια, η πρώτη αντίδραση των φεμινιστριών ήταν να ξεθάψουν από το χρονοντούλαπο παραδείγματα άξιων ή μη καλλιτέχνιδων στη πορεία της Ιστορίας. Οι θέσεις αυτές, άσχετα αν εμφορούνται από μια φεμινιστική οπτική, σίγουρα είναι άξιες λόγου, από τη μία γιατί εμπλουτίζουν τις γνώσεις των ανθρώπων για τα κατορθώματα των γυναικών και από την άλλη για την Ιστορία της Τέχνης ευρύτερα. Αλλά δεν καταφέρνουν να αμφισβητήσουν τις υποθέσεις που κρύβονται πίσω από το εν λόγω ερώτημα. Αντίθετα, στην προσπάθεια απάντησής του, επιτείνουν σιωπηρά τις αρνητικές του επιπτώσεις ( Σουφλή 2016).

Άλλη προσπάθεια απάντησης του ερωτήματος που συναντάται σε πολλές σύγχρονες φεμινίστριες, είναι πως υπάρχει ένα αλλιώτικο ‘μεγαλείο’ στην τέχνη των γυναικών σε σχέση με των ανδρών, προβάλλοντας ένα ξεχωριστό, αναγνωρίσιμο στιλ, διαφορετικό στις δομικές και στις εκφραστικές ιδιότητες, βασισμένο στις εμπειρίες των γυναικών. Γενικά, η εμπειρία των γυναικών στην κοινωνία, είναι αλλιώτικη από των αντρών και η τέχνη που παράγεται απ’ αυτές με την πρόθεση να προβάλουν μια ομαδική ταυτότητα γυναικείας εμπειρίας, ενδεχομένως, να θεωρείται ως φεμινιστική και γιατί όχι γυναικεία τέχνη. Αυτά ωστόσο είναι πιθανολογίες. Στην ουσία δεν εντοπίζονται τέτοια χαρακτηριστικά «θηλυκότητας» που να ενώνουν τα στιλ των γυναικών καλλιτεχνών γενικά. Σίγουρα ούτε μια ανεπαίσθητη αίσθηση θηλυκότητας φαίνεται να ενώνει τη δουλειά των Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffman, Rosa Bonheur, Georgia O Keefe (Nochlin 1988:145-168). Το σίγουρο είναι ότι όλες οι γυναίκες της τέχνης βρίσκονται εγγύτερα σε καλλιτέχνες της εποχής και τη νοοτροπία τους. Μπορεί να υποστηριχθεί δε ότι οι καλλιτέχνιδες είναι πιο λεπτεπίλεπτες, εσωστρεφείς, και εκλεπτυσμένες στη χρήση του μέσου τους. Αυτό όμως, μπορεί να χαρακτηρίζει και

άντρες καλλιτέχνες.<sup>5</sup> Η Nochlin ασχολήθηκε με καλλιτέχνιδες του παρελθόντος, όπως τη Rosa Bonheur, τη Suzanne Valadon και την Helen Frankenthaler. Όμως η συγγραφέας, θεωρούσε δύσκολο να εντοπίσει γυναικεία παραδείγματα συγκρίσιμα με τους σπουδαιότερους άνδρες καλλιτέχνες, κι αυτή η δυσκολία ενέπνευσε το δοκίμιό της (Nochlin 1988:145-168).

Το πρόβλημα έγκειται στην λάθος κατανόηση του τι είναι Τέχνη. Μπορεί να απαντήσει κανείς ότι: η δημιουργία Τέχνης εμπεριέχει μια προσωπικά συνεπή γλώσσα δομής, η οποία εξαρτάται από συγκεκριμένες, προσωρινά καθορισμένες συμβάσεις, συστήματα σημειογραφίας, που μαθαίνονται διαμέσου διδασκαλίας, ή μια μακρά περίοδο προσωπικών πειραματισμών (Nochlin 1988:145-168).

Σύμφωνα με τη Nochlin, αυτοί που έχουν προνόμια είναι αναπόφευκτο να τα περιφρουρούν ζηλότυπα μέχρι κάποια ισχυρότερη δύναμη να τους υποχρεώσει να υποκύψουν. Όπως σημειώνει ο John Stuart Mill:

*«Οτιδήποτε είναι συνηθισμένο φαίνεται φυσιολογικό. Η υποταγή των γυναικών στους άνδρες είναι ένα παγκόσμιο έθιμο και κάθε παρέκκλιση από αυτό είναι φυσικό να μη φαίνεται φυσιολογική»* (Linden 1993:8).

Για να εξηγήσει τις γυναικείες απουσίες στην τέχνη, η Nochlin προέβαλε τα κοινωνικό-οικονομικά δεδομένα της ζωής των γυναικών στο παρελθόν. Είναι αυτό που η ίδια αποκαλεί *«μύθο του Μεγάλου Καλλιτέχνη»*, ο οποίος υποστηρίζει ότι η ιδιοφυία αποκαλύπτεται ασχέτως των περιστάσεων (Linden 1993:49). Απεναντίας οι καλλιτέχνες χρειάζονται υλικά και εκπαίδευση. Πολλοί φημισμένοι ζωγράφοι προέρχονται από συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες. Οι πλείστοι είχαν πατέρα καλλιτέχνη, που ενθάρρυνε το ενδιαφέρον του γιου του για την τέχνη. Λιγότεροι όμως πατέρες ενθάρρυναν το ταλέντο που εντόπιζαν στις κόρες τους αν και στην πραγματικότητα, οι περισσότερες καλλιτέχνιδες είχαν πατέρα καλλιτέχνη. Η τέχνη απαιτούσε οικονομική υποστήριξη, κάτι που οι γυναίκες ήταν αδύνατο να εξασφαλίσουν αλλά και ακαδημαϊκή εκπαίδευση, από την οποία ήταν αποκλεισμένες. Οι αυστηρές κοινωνικές επιταγές αναφορικά με τον ρόλο τους στην οικογένεια τις αποθάρρυναν να αντιμετωπίσουν την τέχνη εκτός από χόμπι. Η Nochlin συμπέρανε ότι

---

<sup>5</sup> Εσωστρεφής Redon, διαφορετική χρήση χρωστήρα από τον Corot.

οι γυναίκες πρέπει να «*παραδεχτούν ευθαρσώς την πραγματικότητα της ιστορίας και της παρούσας κατάστασής τους, χωρίς να εφευρίσκουν δικαιολογίες*» (Freeland 2005:101).

Από τις αρχές του 1970 και έπειτα ο κανόνας της υψηλής τέχνης αποτέλεσε αντικείμενο κριτικών αμφισβητήσεων. Σύμφωνα με τον Πασχαλίδη οι κυριότερες αφορούσαν: (α) «*στον ουσιαστικό αποκλεισμό των γυναικών καλλιτεχνών, και (β) στον εθνοκεντρισμό, και πιο συγκεκριμένα, τον ευρωκεντρισμό*» (Πασχαλίδης 1999:89).

Εκτός από στερεότυπες αναφορές στις καλλιτέχνιδες της Αναγέννησης του Vasari στους *Βίους*, τα επίσημα εγχειρίδια της ιστορίας της τέχνης του 20ού αιώνα-όπως, η *Ιστορία της Τέχνης* του Gombrich-δεν συμπεριλαμβάνουν σχεδόν καμία αναφορά σε γυναίκες καλλιτέχνιδες. Με τη δημοσιοποίηση του δοκιμίου της Nochlin, η απουσία αυτή αποτέλεσε το επίκεντρο της φεμινιστικής τεχνοκριτικής, καταγγέλλοντας τον ανδροκεντρικό χαρακτήρα του κανόνα. Η υποτίμηση της καλλιτεχνικής ικανότητας των γυναικών διατρέχει όλη την πολιτισμική ιστορία. Ο Πασχαλίδης αναφέρει ότι η υψηλή τέχνη αποκτά έναν αυστηρά δογματικό χαρακτήρα στη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα όταν θεμελιώνεται η έννοια και ο κανόνας της. Αναπόφευκτα η σύγχρονη πατριαρχική ιδεολογία από την οποία εμφορούνται οι κοινωνικές αξίες επηρεάζει τη διαμόρφωση της έννοιας της υψηλής τέχνης, με τον αποκλεισμό του γυναικείου φύλου (Πασχαλίδης 1999:90).

Τη δεκαετία του 1980' η φεμινιστική τεχνοκριτική επικέντρωσε την προσοχή στο εξής παράδοξο: ενώ οι γυναίκες απουσιάζουν παντελώς από τον κανόνα της υψηλής τέχνης, εντούτοις, δεσπόζουν με την παρουσία τους σε αυτήν ως εικόνα. Έτσι, άρχισαν, να εξετάζονται όλα τα αριστουργήματα των τεχνών, από την άποψη του πώς αποτύπωσαν και δημιούργησαν τα κυρίαρχα στερεότυπα για τη γυναίκα, που επικρατούν στη δυτική κοινωνία τους δύο τελευταίους αιώνες. Διαπιστώθηκε ότι τα έργα τέχνης, που για καιρό θεωρούνταν ως πεμπουσία της δυτικής καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας, σύμπραξαν στη διαμόρφωση και επικράτηση μιας αυταρχικής ιδεολογίας, της πατριαρχίας (Chadwich 1993:109, Πασχαλίδης 1999:90).

Το ερώτημα «*γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;*» οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι η Τέχνη δεν αποτελεί ελεύθερη αυτόνομη δραστηριότητα ενός υπερ-προικισμένου ατόμου, που 'επηρεάστηκε' από προηγούμενους καλλιτέχνες Όπως

αναφέρει χαρακτηριστικά η Nochlin, η ανάπτυξη του δημιουργού της τέχνης καθώς και η φύση και η ποιότητα του έργου τέχνης:

*«Λαμβάνουν χώρα μέσα σε μια κοινωνική περίσταση, αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία αυτής της κοινωνικής δομής, και διαμεσολαβούνται και αποφασίζονται από συγκεκριμένους και προσδιορισμένους κοινωνικούς θεσμούς, είτε αυτοί ονομάζονται Ακαδημίες Τέχνης, συστήματα υποστήριξης, μυθολογίες για τον θεϊκό δημιουργό, καλλιτέχνες ως αρσενικά όντα ή κοινωνικοί απόβλητοι» (Nochlin 1988:145-168).*

Η απάντηση του επί συζήτηση ερωτήματος δεν έγκειται στην ατομική μεγαλοφυΐα ή στην έλλειψή της, αλλά στους δεδομένους κοινωνικούς θεσμούς και αυτά που απαγορεύουν ή προωθούν σε διαφορετικές τάξεις. Ο αποκλεισμός πρόσβασης γυναικών καλλιτεχνών σε γυμνά μοντέλα από την Αναγέννηση μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, επηρέασε την εξέλιξή τους. Οι γυναίκες δεν είχαν κάποιον άλλο ρόλο πέρα από αυτόν του ίδιου του γυμνού μοντέλου. Οι κανόνες ευπρέπειας αποδέχονταν μια χαμηλής στάθμης γυναίκα να αποκαλύπτεται γυμνή σαν αντικείμενο σε άνδρες, αλλά απαγορευόταν σε μια γυναίκα να συμμετέχει στη μελέτη του γυμνού άντρα ως αντικείμενο, ή ακόμη και κάποιας άλλης γυναίκας (Nochlin 1988:145-168).

Οι διακρίσεις ήταν άφθονες για τις γυναίκες όπως το σύστημα μαθητείας, το ακαδημαϊκό εκπαιδευτικό πρότυπο, το οποίο, αποτελούσε κλειδί για την επιτυχία όπως και η συμμετοχή σε διαγωνισμούς, κάτι φυσικά ασύλληπτο για τις γυναίκες, οι οποίες ήταν αποκλεισμένες μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ακόμη, αρνητική συνιστώσα αποτέλεσε το γεγονός ότι δεν γίνονταν αποδεκτές ως επαγγελματίες ζωγράφοι. Άξιο λόγου αποτελεί το γεγονός ότι παρά τις δυσκολίες, την αποστέρηση από εκπαιδευτικές διευκολύνσεις και απολαβές, είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι μερικές γυναίκες επέμεναν κι αναζήτησαν το επάγγελμά τους στο χώρο των Τεχνών (Nochlin 1988:145-168).

Η γυναίκα της Αναγέννησης και μετέπειτα ήταν κοινωνικά αποκλεισμένη σε αντίθεση με τους άντρες στο να ανταλλάξει ιδέες, να λαμβάνει μέρος σε ανθρωπιστικούς κύκλους, να δημιουργεί σχέσεις με προστάτες των Τεχνών, να ταξιδεύει ελεύθερα. Η εικόνα της 'κυρίας ζωγράφου' όφειλε να είναι σεμνή ως όφειλε, 'μια καλοαναθρεμμένη νέα γυναίκα', η οποία είχε σαν πρώτιστο μέλημά της τον σύζυγο και τα παιδιά της (Nochlin 1988:145-168).

Εντούτοις, υπάρχουν κάποιες γυναίκες, στο πέρασμα των αιώνων, που παρά τις αντιξοότητες, κατάφεραν να διαπρέψουν, παρουσιάζοντας κάποιες εντυπωσιακές ιδιότητες. Χωρίς εξαίρεση όλες σχεδόν ήταν θυγατέρες πατέρων καλλιτεχνών ή γενικά αργότερα στο 19<sup>ο</sup>- 20<sup>ο</sup> αιώνα, είχαν στενή προσωπική επαφή με μια κυρίαρχη αρσενική καλλιτεχνική προσωπικότητα. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν η Rosa Bonheur, η πιο φημισμένη ζωγράφος ζώων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η Marietta Robusti, κόρη του Tintoretto, η Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, που όλες ήταν παιδιά καλλιτεχνών τον 19<sup>ο</sup> αιώνα (Nochlin 1988:145-168).

Ο φεμινισμός έπαιξε καταλυτικό ρόλο και επηρέασε τις γυναίκες στον κόσμο της τέχνης (Linden 1993:49). Τις τελευταίες δεκαετίες η εισαγωγή του κοινωνικού φύλου (gender), ως αναλυτικής κατηγορίας στη φεμινιστική σκέψη συνέτεινε τόσο στην ανάπτυξη και χειραφέτησή των γυναικών, όσο στο να προβληθεί η άνιση μεταχείριση τους. Διαμόρφωσε έτσι τις συνθήκες ανάπτυξης ενός γόνιμου διαλόγου διαμέσου της «ανδρικής» και «γυναικείας» οπτικής στο πλαίσιο των κοινωνικών επιστημών (Bock 1993).

Ο φεμινιστικός λόγος προσφέρει μια διάσταση που μέχρι σήμερα αγνοήθηκε και με αυτήν την έννοια εκδημοκρατικοποιεί την ιστορία των τεχνών και συμβάλλει σημαντικά στην ανάπτυξη της κοινωνικής ιστορίας, και της ιστορίας των ιδεών (Σουφλή 2016).

### **2.3. Οι φεμινιστικές Θεωρήσεις ως Εργαλεία Κριτικής της Τέχνης**

Τη δεκαετία του 60' στην Αμερική υπήρχε αναβρασμός διάφορων κινημάτων όπως των Πολιτικών Δικαιωμάτων, της Μαύρης Συνείδησης καθώς και το Αντιπολεμικό. Διάφορες κινητοποιήσεις φοιτητών στη Γαλλία κορυφώνονται, ενώ κινήματα εθνικής ανεξαρτησίας ξεπροβάλλουν σε αρκετά σημεία του κόσμου. Με αυτά τα δεδομένα γεννιέται και το Κίνημα των Γυναικών γνωστό αρχικά σαν «*Κίνημα Απελευθέρωσης των Γυναικών*», ανανεώνοντας προσπάθειες τεσσάρων περίπου αιώνων για ανθρώπινα δικαιώματα. Το φεμινιστικό αυτό κύμα βασίστηκε στις πολιτιστικές και πολιτικές δυνάμεις των Νέων Αριστερών Κινήματων (Σουφλή 2016).

Παίρνοντας ως βάση τη θεωρία του Althusser και με δεδομένη τη θέση ότι το εκάστοτε πλαίσιο συνθηκών μεταλλάσσεται στη διάρκεια μιας μακράς χρονικής περιόδου μέσα από τη σύγκρουση της ηγεμονίας και αντι-ηγεμονίας η φεμινιστική ιστορία της τέχνης εδράζεται σε έναν κοινωνικό-πολιτικό ριζοσπαστισμό που στόχευε να μετασχηματίσει τον κόσμο (Αθανασίου 2006:138). Αν και υπάρχουν αρκετά παραδείγματα καλλιτεχνικής δημιουργίας στον 20<sup>ο</sup> αιώνα όπου τίγονται ζητήματα κοινωνικής αντίληψης του φύλου, μπορεί να γίνει λόγος για μια «φεμινιστική» τέχνη μόνο στη βάση του προσδιορισμού της καλλιτεχνικής παραγωγής που γεννήθηκε μέσα στο πολιτικό κλίμα του 1968 και ευρύτερα την πολιτική αναταραχή της δεκαετίας του 1960. Τα έργα γυναικών της δεκαετίας του 50' που ακολουθούν το καλλιτεχνικό ιδίωμα της εποχής τους (π.χ. Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός) των Elaine de Kooning και Lee Krasner δεν αποτελούν σημείο εκκίνησης μιας φεμινιστικής περιодολόγησης αλλά επισκιάστηκαν από το έργο των διάσημων συζύγων τους (De Kooning, Pollock αντίστοιχα). Αργότερα αποτέλεσαν σημείο έρευνας στο πλαίσιο μιας συνολικής επανατοποθέτησης της ιστορίας της τέχνης (Althusser 1999:82). Στο πλαίσιο αυτό γυναίκες θεωρητικοί ερεύνησαν τους τρόπους με τους οποίους ορισμένες ιδεολογίες συντηρούσαν ένα σεξιστικό και ρατσιστικό κοινωνικό σύστημα. (Pollock 1987:79-80).

Αρκετές καλλιτέχνιδες της εποχής συμμετείχαν με διάφορους τρόπους στο Κίνημα των Γυναικών. Ένας από αυτούς ήταν η οργάνωση «*Women's Art Movement*». Η πολιτική του κινήματος για αποκέντρωση της φεμινιστικής δράσης βρήκε ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος στην Αγγλία. Το 1966, ιδρύθηκε στις ΗΠΑ, η Διεθνής Οργάνωση Γυναικών, δίνοντας στο γυναικείο κίνημα συμβολική και πολιτική νομιμότητα (Napikoski 2013). Αργότερα, το 1970 ιδρύεται στη Νέα Υόρκη η Επιτροπή Ad Hoc Committee of Women Artists με σκοπό να διαμαρτυρηθεί ενάντια στο μικρό ποσοστό (5%) της παρουσίας γυναικών στην ετήσια εκπροσώπηση των γυναικών προχωρώντας σε ακτιβιστικές ενέργειες. Ο ακτιβισμός ως μέτρο διεκδίκησης ισότιμης εκπροσώπησης χαρακτηρίζει περισσότερο την αμερικάνικη συνδικαλιστική δραστηριότητα των γυναικών. Οι δε θεωρητικές αναζητήσεις της περιόδου εστίαζαν στην αλλαγή της ιστορικής κατανόησης, στη μεταγραφή της ιστορίας της τέχνης. Μια κυρίαρχη μορφή στην άρθρωση του φεμινιστικού λόγου, η Lucy Lippard, διακηρύττει ότι «ο φεμινισμός δεν είναι στυλ ή κίνημα, είναι σύστημα αξιών και τρόπος ζωής» (Napiloski 2013).



Ταυτόχρονα, η αγγλική σκηνή κινητοποιείται με πειραματισμό και συστηματικότητα. Η «*Women's liberation Art Group*» διοργανώνει την πρώτη Έκθεσή της, το 1971. Την ίδια χρονιά γίνεται κατάληψη στην Corcoran Biennial στην Washington από καλλιτέχνιδες οι οποίες διαμαρτύρονται για την εξαίρεσή τους από τα μουσεία. Το 1971, η Judy Chicago, από τις πιο επιφανείς ακτιβίστριες του κινήματος, δημιούργησε στο Cal State Fresno, ένα πρόγραμμα φεμινιστικής τέχνης. Το 1972, δημιουργεί το Womanhouse με τη Miriam Schapiro στο California Institute of the Arts, περιλαμβάνοντας ένα πρόγραμμα φεμινιστικής τέχνης. Το Womanhouse αποτελούσε μια συλλογική εγκατάσταση έρευνας και τέχνης. Εκεί δούλευαν μαζί σε εκθέσεις, πραγματοποιούσαν περφόρμανς και ανέπτυσαν τη φεμινιστική συνείδηση και τέχνη. Σταδιακά, απέκτησε παγκόσμια δημοσιότητα και μέσα από αυτό έγινε γνωστό το φεμινιστικό κίνημα στην τέχνη (Nochlin (1988:69).

Το κίνημα του φεμινισμού στην τέχνη προώθησε την ιδέα οι εμπειρίες των γυναικών να εκφράζονται δια μέσου της τέχνης, παρότι παλαιότερα αγνοούνταν. Η φεμινιστική τέχνη στην Αμερική σχετίστηκε με ένα είδος επανάστασης. Οι πρώτες φεμινίστριες αναζήτησαν καινούριους τρόπους έκφρασης, συμπεριλαμβάνοντας τις εμπειρίες των γυναικών. Σύντομα οι φεμινίστριες καλλιτέχνιδες αντιλήφθηκαν πόσο δύσκολο ήταν με την επανάστασή τους να αλλάξουν τον τρόπο λειτουργίας της κοινωνίας. Η φεμινιστική τέχνη αμφισβήτησε τόσο τη δυνατότητα της αντρικής καλλιτεχνικής εμπειρίας ως τον κανόνα, όσο και την εμπειρία των λευκών και των ετεροφυλόφιλων καλλιτεχνών. Επιδίωξε να ανακαλύψει καλλιτέχνιδες και να τις εντάξει στην ιστορία της τέχνης, όπως την Frida Kahlo και τη Lee Krasner. Πριν από το κίνημα του φεμινισμού πολλοί ιστορικοί τέχνης περιέγραφαν τις γυναίκες καλλιτέχνιδες ως συνεργάτες στα καλλιτεχνικά κινήματα όπου κυριαρχούσαν άντρες. Αυτό ενέτεινε τις απόψεις των φεμινιστριών αναφορικά με την ένταξη των γυναικών στις κατηγορίες της τέχνης που δημιουργήθηκαν από άντρες καλλιτέχνες (Narikoski 2013).

Βασικές αρχές της φεμινιστικής τέχνης αποτέλεσαν η αναγωγή τόσο της εμπειρίας όσο και του νοήματος σε στοιχεία ισάξια σε ότι αφορά τη μορφή καθώς και η αμφισβήτηση των κανόνων που διέπουν την σημερινή δυτική τέχνη, η οποία αντιπροσωπεύει την αντρική οπτική. Οι φεμινίστριες έπαιξαν με την ιδέα της ταυτότητας, του φύλου και της μορφής (Narikoski 2013).

Η γυναικεία τέχνη που ασχολείται με το σώμα, αποτέλεσε μια προσπάθεια για να δημιουργηθεί ένα νέο είδος οπτικής για τις γυναίκες και να ξανασυζητηθούν θέματα τα οποία οι οπτικές τέχνες αγνοούσαν για καιρό. Το 1978, η Tickner έγραψε το άρθρο της με τίτλο «*The body politic: female sexuality and women artists since 1970*», το οποίο ανέλυε την πρόσφατη τέχνη του σώματος παρεμβαίνοντας στην επίσημη δημόσια πολιτιστική σκηνή. Η έκδοση του ήταν η απαρχή μιας αλυσίδας αντιδράσεων από ηλικιωμένους άντρες καλλιτέχνες και ακαδημαϊκούς. Η Tickner έθεσε «*τη σωματική τέχνη στο κέντρο της κοινωνικής και ιστορικής κατασκευής της γυναικείας σεξουαλικότητας*». Οι προσπάθειες αυτές αποτελούσαν μια αντίδραση ενάντια στις απεικονίσεις του γυναικείου σώματος που παρήγαγε η παράδοση του Playboy/Old master, διαφοροποιώντας τις εικόνες του γυναικείου σώματος που μπορούν να παραχθούν από μια γυναίκα έναντι των αντρών (Napikoski 2013).

Μέσα από το άρθρο της η Tickner ασκεί κριτική στην πατριαρχική βάση των περισσότερων γυναικείων εικόνων, υποστηρίζοντας ότι «*το να ζεις σε ένα θηλυκό σώμα είναι διαφορετικό από το να το βλέπεις ως άντρας*» (Nead 1992:64-5). Έθεσε το πλαίσιο για την επανάκτηση του γυναικείου σώματος και την εξερεύνηση της γυναικείας σεξουαλικότητας και του ερωτισμού από την προοπτική των γυναικών καλλιτεχνών. Σχεδιάστηκαν πολλά έργα με μορφές γυναικείων γεννητικών οργάνων που προκάλεσαν τον χλευασμό του κοινού. Τέτοιες εικόνες επιβεβαίωναν την ύπαρξη της γυναικείας σεξουαλικότητας, αλλά παράλληλα απαιτούσαν την αναγνώριση τους από την κυρίαρχη κουλτούρα (Nead 1992:64).

Σύμφωνα με την Chicago, οι καλλιτέχνιδες αυτές χρησιμοποιούσαν τις εικόνες με σκοπό την αποδυνάμωση των δομών της κοινωνίας που όριζαν τους φυλετικούς ρόλους δημιουργώντας αρνητικές εντυπώσεις για τα γυναικεία χαρακτηριστικά, εκφράζοντας έτσι την ταυτότητά τους με θετικό τρόπο (Chicago 1972:294).

Όπως γράφει η Chicago στο κείμενό της «*Female imaginery*», οι οπτικοί συμβολισμοί που κυριαρχούν στη φεμινιστική τέχνη αποκλήθηκαν ‘*τέχνη της μήτρας ή του αιδoίου*’. Οι καλλιτέχνιδες επεδίωξαν την ολοκληρωτική ανατροπή του τρόπου

με τον οποίο τις αντιμετωπίζει η κουλτούρα και ο πολιτισμός,<sup>6</sup> χρησιμοποιώντας την κεντρική κοιλότητα που τις καθορίζει ως γυναίκες σαν σκελετό των νέων τους εικόνων. Οι γυναίκες παρατηρώντας τον εαυτό τους να υποβαθμίζεται σε κάτι αηδιαστικό, πήραν το σύμβολο της διαφορετικότητας τους και το ανέδειξαν στο υψηλότερο βάθρο της εικονογραφίας τους (Chicago 2003:43).

Πολλοί κριτικοί τη δεκαετία του 70' υποστήριξαν πως οι φεμινίστριες καλλιτέχνιδες ήταν απολυτοκρατικές, στηριζόμενοι στο γεγονός ότι αυτές κατασκεύαζαν τέχνη με γυναικεία γεννητικά όργανα, διαιωνίζοντας με τον τρόπο αυτό το μύθο ότι τα πιο σημαντικά τους στοιχεία απορρέουν από τα βιολογικά τους χαρακτηριστικά. Η Chicago αντιτίθεται στην άποψη αυτή, υποστηρίζοντας ότι τα έργα γυναικών παρεξηγούνται, γιατί υποστηρίζουν κάποιες καινούριες αξίες διαφορετικές από αυτές της μαζικής σημερινής κουλτούρας. Είναι προφανές ότι η καλλιτέχνιδα που βλέπει τις δυνατότητές της, θα κατανοήσει πως οι αξίες της κοινωνίας που την ορίζουν ως παθητική και κατώτερη δεν υφίστανται. Προκαλώντας τις αξίες αυτές, θα προκαλέσει ταυτόχρονα και τους άλλους, προβάλλοντας τη διαφορετική αντίληψη του εαυτού της και ορίζοντας τις εμπειρίες της μέσα από τον καινούριο τρόπο αντίληψης, που στη βάση του διαφέρει πολύ από τον τρόπο που ορίζεται η γυναίκα στην κοινωνία (Chicago 2003:43).

Το 1985, στη Νέα Υόρκη, μία ομάδα από ακτιβίστριες καλλιτέχνιδες διαμαρτυρήθηκε ενάντια στο σεξισμό του κόσμου της τέχνης. Ονομάζονταν «*Guerrilla Girls*», ήταν ντυμένες συμβατικά στα μαύρα, φορούσαν μάσκες γορίλλα και δημιουργούσαν γιγαντοαφίσες θέτοντας ερωτήματα όπως: «*πρέπει να είναι γυμνές οι γυναίκες για να μπουν στο Metropolitan Museum;*». Η αφίσα έγραφε ότι μόνο το 5% των καλλιτεχνών στην πτέρυγα της μοντέρνας τέχνης είναι γυναίκες, σε σύγκριση με τα γυμνά που αποτελούν το 85%. Διάφορες διαφημίσεις τους δημοσιεύονταν σε περιοδικά, αφισοκολλούνταν στους δρόμους ή προβάλλονταν λάθρα στις τουαλέτες μουσείων και θεάτρων (Freeland 2005:98). Το πρότζεκτ των «*Guerilla*» στόχευε να ξεσηκώσει τις καλλιτέχνιδες και να ταρακουνήσει τον χώρο της τέχνης, προκειμένου να τερματιστεί ο αποκλεισμός των καλλιτεχνιδων. Ενεθάρρυναν μελετητές να συμβάλουν στην ανάδυση όλων των ξεχασμένων καλλιτεχνιδων των περασμένων

---

<sup>6</sup>Δηλαδή την άποψη ότι το να είσαι γυναίκα συνεπάγεται αυτόματα πως είσαι αντικείμενο περιφρόνησης και ότι το σύμβολο της θηλυκότητας, το αιδοίο είναι απαξιωμένο.

αιώνων, ώστε να αποκτήσουν ισότιμη καταξίωση στον χώρο της τέχνης (Σουφλή 2016).

Οι γυναίκες που δημιούργησαν τέχνη σε αντίξοες συνθήκες, αντί να τιμηθούν για το όραμά τους, απαξιώνονται. Ενδεχομένως κάποτε η γυναικεία αντίληψη της πραγματικότητας να εμπλουτίσει τη γλώσσα και τις εικόνες της κοινωνίας και να διευρύνει τους ορίζοντες βοηθώντας την ανθρωπότητα. Αρκετές καλλιτέχνιδες απέρριψαν τη φεμινιστική θεωρία, θέλοντας να μην υπάρχουν διακρίσεις ανάμεσα στη δουλειά τους, μιας και ορισμένοι υποστηρίζουν ότι η κριτική της φεμινιστικής τέχνης αποτελεί μια ακόμα διάκριση ενάντια στις γυναίκες καλλιτέχνιδες (Δημητρακάκη 2010).

Η σύγχρονη τέχνη αναμφίβολα θα ήταν διαφορετική χωρίς τον κριτικό παρεμβατισμό της φεμινιστικής πολιτικής τόσο στη θεωρία όσο και στην πρακτική της σύγχρονης τέχνης. Τα τελευταία δέκα χρόνια, γίνεται λόγος για ένα «τρίτο κύμα» φεμινισμού στην τέχνη, μετά τη σχετική ύφεση της δεκαετίας του 90, όπου ένας κωμικοτραγικός μετα-φεμινισμός θεώρησε με αφέλεια δεδομένη την ισότητα των φύλων. Πλήθος ομαδικών εκθέσεων και συνεδρίων παγκοσμίως, ειδικά αφιερώματα στον τύπο και σε διεθνείς επιθεωρήσεις της τέχνης ωθούν κάποιους να αναφέρονται σε μια αναβίωση της φεμινιστικής πολιτικής στην τέχνη (Δημητρακάκη 2010).

Σήμερα το ενδιαφέρον για τη φεμινιστική τέχνη δηλώνει την αφομοίωση της τελευταίας από την πληθώρα των συντηρητικών κατά βάση θεσμών (μουσείο, αγορά), στους οποίους κάποιες φεμινίστριες θεωρητικοί και εικαστικοί είχαν δει με καχυποψία. Ο λόγος είναι ότι το ριζοσπαστικό «δεύτερο φεμινιστικό κύμα» της δεκαετίας του 60', θέτοντας το ερώτημα *«πώς παράγεται και αναπαράγεται το έμφυλο υποκείμενο;»* θέλησε να προβεί σε έναν καθολικό μετασχηματισμό του κόσμου της τέχνης. Η προσπάθεια δεν ήταν εντελώς επιτυχής γιατί κάτι τέτοιο θα απαιτούσε το μετασχηματισμό κοινωνικο-οικονομικών δομών πέρα από τα στενά όρια της τέχνης (Linden 1993:51).

Τα τελευταία χρόνια έγιναν διάφορες επιστημονικές έρευνες αναφορικά με τα θέματα αυτά, κυρίως από φεμινίστριες ακαδημαϊκούς σε συνεργασία με καλλιτέχνιδες. Γράφτηκαν διάφορα συγγράμματα και κατάλογοι και οργανώθηκαν εκθέσεις.

Καλλιτέχνιδες και ιστορικοί τέχνης δημιούργησαν ομάδες εργασίας με στόχο να συζητήσουν τα θέματα αυτά και να τα βελτιώσουν. Πολλά ιδρύματα σκοπεύουν να προωθήσουν τη σύγχρονη συμβολή των γυναικών δημιουργών και τη χειραφέτησή τους. Τέτοιο ίδρυμα αποτελεί το Ολλανδικό Ίδρυμα Γυναικών στις Οπτικές Τέχνες. Εκδίδει περιοδικό τέχνης, οργανώνει συμπόσια και εκθέσεις και επιδιώκει να διατηρήσει ζωντανή τη συζήτηση για τα φεμινιστικά θέματα (Linden 1993:51).

Στη δεκαετία του 90', την εποχή του μεταφεμινισμού, η φεμινιστική πολιτική καταρρέει και ο φεμινισμός γίνεται ακαδημαϊκή υπόθεση. Σωρεία έργων με γυναικεία σώματα πλαισιώνουν τα μουσεία, παρέχοντας ένα εύκολα καταναλώσιμο θέαμα, καθώς η συζήτηση για τη σεξουαλικότητα πλέον μετατρέπεται. Κατά τη δεκαετία αυτή η πολιτική της σεξουαλικότητας στην τέχνη οδεύει σε άλλο δρόμο, το νοσοκομειακό θάλαμο, όπου η gay κοινότητα βιώνει το δράμα του AIDS (Δημητρακάκη 2010).

Τα δεδομένα αλλάζουν με την παγίωση της παγκοσμιοποίησης, αναδεικνύοντας μια νέα γενιά φεμινιστικής σκέψης και εικαστικής πραγμάτευσης. Οι εικαστικοί πραγματεύονται πλέον τους όρους μιας συνολικής θεώρησης του γυναικείου ζητήματος, όπου το τοπικό οδηγεί αναπόφευκτα στο παγκόσμιο. Σύμφωνα με την Δημητρακάκη:

*«Στο επίκεντρο βρίσκονται οι «γυναίκες» ως δυναμική συλλογικότητα παρά η «γυναίκα» ως σημείο-αναπαράσταση, η διακίνηση και κατανάλωση έμφυλων σωμάτων παρά η αναζήτηση συμβολικών όρων παραγωγής της σεξουαλικής διαφοράς»* (Δημητρακάκη 2010).

# Κεφάλαιο 3

## 3. Ο Ερωτισμός και η Απεικόνιση της Γυναίκας το 19<sup>ο</sup> -20<sup>ο</sup> αιώνα στην Κύπρο

### 3.1. Η Κυπριακή Τέχνη το 19<sup>ο</sup> -20<sup>ο</sup> αιώνα

Η τέχνη είναι άμεσα συνυφασμένη με τα κοινωνικό-ιστορικά φαινόμενα και σκοπός της είναι να διεγείρει συναισθήματα (Reinach&Peyre 2010:19-20). Προκειμένου να εντοπιστούν τα φαινόμενα αυτά και να γίνουν κατανοητά θα επιχειρηθεί επεξήγηση μέσα στο κυπριακό ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο.

Κατά τη διάρκεια της οθωμανικής κυριαρχίας (1571-1878) η Κύπρος γνώρισε την πιο σκοτεινή πολιτισμική περίοδο της ιστορίας της. Η εικαστική έκφραση περιορίστηκε στη συνέχιση της βυζαντινής και λαϊκής τέχνης (Νικήτα 1997:8). Το 1878, οι Οθωμανοί παραχώρησαν το νησί στη Μεγάλη Βρετανία. Η αγγλική αποικιοκρατία ήταν κάτι από το οποίο οι Ελληνοκύπριοι θέλησαν να απαλλαγούν προκειμένου να πραγματοποιηθεί ο εθνικός στόχος της ένωσης με την Ελλάδα. Η τέχνη με την έννοια της δημιουργικής και πνευματικής αναζήτησης δεν καλλιεργήθηκε στην Κύπρο. Έτσι, η εξέλιξη της τον 20<sup>ο</sup> αιώνα επηρεάστηκε από τις προηγούμενες πολιτικές συνθήκες που αντιμετώπιζε το νησί εκείνη την περίοδο και κινήθηκε γύρω από συγκεκριμένα συστήματα αξιών και εννοιών του κοινωνικού και πολιτικού περιβάλλοντος της εποχής (Σχίζα 2006:738).

Το ενδιαφέρον της αστικής τάξης (περιορισμένο βέβαια) μαζί με την εισαγωγή των καλλιτεχνικών μαθημάτων στα σχολεία, δημιούργησε κάποιες ανάγκες. Δεν μπορούσαν όμως αυτές να ικανοποιηθούν από την ντόπια προσφορά. Το 17<sup>ο</sup> -18<sup>ο</sup> αιώνα συναντώνται απεικονίσεις των κύπριων γυναικών στο έργο ξένων περιηγητών που επισκέπτονται το νησί. Από το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα το νησί άρχισε να

προσελκύει καλλιτέχνες από τον ευρύτερο ελληνικό χώρο, οι οποίοι διέμεναν για κάποια χρονικά διαστήματα (Νικήτα 1997:10).<sup>7</sup>

Η πρώτη πολιτιστική αφύπνιση εντοπίζεται κοντά στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Αμέσως μετά την άφιξη των Άγγλων αρχίζουν να κυκλοφορούν οι πρώτες εφημερίδες και λίγο αργότερα πραγματοποιούνται οι πρώτες εκδόσεις λογοτεχνικών βιβλίων και περιοδικών. Την περίοδο αυτή, οι πρόδρομοι της σύγχρονης Κυπριακής τέχνης ήταν οι λαϊκοί ζωγράφοι και οι γλύπτες. Αυτοί κατάφεραν να διατηρήσουν το νήμα της πολιτιστικής συνείδησης. Ασχολούνταν με τη φιλοτέχνηση τοιχογραφιών σε καφενεία και χώρους συνάθροισης καθώς και με θέματα από την ελληνική παράδοση και ιστορία. Έτσι, πέρα από τη λαϊκή και θρησκευτική τέχνη, ο 19<sup>ος</sup> αιώνας έχει να παρουσιάσει ελάχιστα δείγματα «έντεχνης» επώνυμης τέχνης (Σχίζα 2006:738-9). Τα πρώτα σημάδια ανανέωσης της Κυπριακής τέχνης εμφανίστηκαν μόλις στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και συνεχίστηκαν εντονότερα με την ανακήρυξη της Κυπριακής Δημοκρατίας, το 1960 (Σχίζα 2006:739).

Για την καλύτερη κατανόηση οι καλλιτέχνες του 20ού αιώνα θα χωριστούν σε 3 ομάδες. Η πρώτη γενιά είναι οι καλλιτέχνες που γεννήθηκαν το 1900-1922, με προεξάρχοντες τους Ιωάννη Κισσονέργη (1889-1963), Τηλέμαχο Κάνθο (1910-1983), Αδαμάντιο Διαμαντή (1900-1994), Γεωργίου Γεώργιο (1901-1972), Λουκία Νικολαΐδου (1909-1994). Πρόκειται για τους δημιουργούς -«πατέρες»- της σύγχρονης τέχνης που ανδρώθηκαν τα χρόνια του μεσοπολέμου. Η δεύτερη γενιά αποτελείται από τους δημιουργούς που έρχονται στον κόσμο το μεσοπόλεμο, δηλαδή ανάμεσα στο 1922, μεταξύ των οποίων οι Χριστόφορος Σάββα (1924-1968), Καίτη Στεφανίδου (1925-2012), Λευτέρης Οικονόμου (1930-2007), ενώ η τρίτη γενιά αποτελείται από τους καλλιτέχνες που γεννήθηκαν μετά το 1940 και άρχισαν να εμφανίζονται, άλλος νωρίτερα και άλλος αργότερα, μετά το 1965, σε μια περίοδο δηλαδή που η Κύπρος αποτελεί ανεξάρτητο κράτος (Χρήστου 1983:14).

Οι πρώτοι Κύπριοι καλλιτέχνες του 20<sup>ου</sup> αι. αναζητούσαν τη θεματολογία τους στην πηγή του πολιτισμού τους για να αφομοιώσουν τα στοιχεία σύνθεσής του στο πλαίσιο των αναζητήσεων των παγκοσμίων ρευμάτων, θέτοντας έτσι τα θεμέλια για τη δημιουργία μιας αυθεντικής τέχνης που να εμπερικλείει τους σύγχρονους

---

<sup>7</sup>Θωνας Γιαβόπουλος (1854-1936), και Καλύμνιος Καλλίρης.

προβληματισμούς διατηρώντας και αντλώντας ταυτόχρονα στοιχεία της τοπικής, εθνικής και βυζαντινής παράδοσης (Σχίζα 2006:739).

Πρώτη πολιτιστική σημαντική κίνηση αποτελεί η προσπάθεια καθιέρωσης του θεσμού Ετήσιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης. Οι εκθέσεις αυτές άσχετα από την καλλιτεχνική τους αξία αποτέλεσαν την πρώτη οργανωμένη προσπάθεια προβολής της εικαστικής δημιουργίας στο νησί. Η πρώτη Καλλιτεχνική Έκθεση έλαβε χώρα το 1931 κι ακολούθησαν κι άλλες πάνω σε ετήσια βάση μέχρι το 1939. Το χαμηλό καλλιτεχνικό επίπεδο των έργων, δεν συνέδραμε στη σωστή αισθητική διαπαιδαγώγηση του κοινού, ούτε και στην εδραίωση σωστών καλλιτεχνικών αξιών. Η έλλειψη προβληματισμού ήταν κυρίαρχη τόσο στη φόρμα όσο και στη θεματογραφία. Το σύνολο σχεδόν των έργων αποτελούσαν τοπιογραφίες και ηθογραφίες της ντόπιας ζωής, τα περισσότερα χωρίς καλλιτεχνική έμπνευση (Νικήτα 1997:16-7). Παρά τα μειονεκτήματα των εκθέσεων αυτών δόθηκε η ευκαιρία σε κάποιους ζωγράφους να παρουσιάσουν δείγματα της δουλειάς τους και σε άλλους αποτέλεσε κίνητρο να πειραματιστούν στην εικαστική πράξη. Προσέφερε επίσης μια μοναδική ευκαιρία συνάντησης με το έργο τέχνης, όσο πρωτόλειο και αν ήταν αυτό, συμβάλλοντας στη γνωριμία και τη σταδιακή αποδοχή και εκτίμησή του (Νικήτα 1997:28).

Η δεκαετία 1950-1960 ήταν δύσκολη και πολυτάραχη. Ξεκίνησε αφήνοντας πίσω της ένα καταστροφικό πόλεμο, που επιδείνωσε το οικονομικό επίπεδο των Κυπρίων. Η οικονομική δυσπραγία είχε ως αποτέλεσμα την πρόκληση ενός μεγάλου κύματος μετανάστευσης ιδιαίτερα προς την Βρετανία. Στο τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αναζωπυρώθηκε ο πόθος των Κυπρίων για ένωση με την Ελλάδα. Ο εθνικοαπελευθερωτικός αγώνας καλλιέργησε φόβους και υπέθαλψε την αποστροφή σε οτιδήποτε ξενόφερτο, το οποίο ενδεχομένως θα μπορούσε να απειλήσει ή να αλλοιώσει τα πατροπαράδοτα ήθη και αξίες. Αυτό το ιδεολογικό κλίμα, άσκησε σημαντική επιρροή στην καλλιτεχνική δημιουργία του νησιού (Νικήτα 1997:6).

Τα έντονα πολιτικά γεγονότα τη δεκαετία αυτή δεν άφησαν περιθώρια πολιτιστικής ανάπτυξης στον τόπο ούτε ουσιαστικής καλλιτεχνικής κίνησης, ιδιαίτερα όσον αφορά στην εικαστική τέχνη (Νικήτα 1997:7). Την περίοδο αυτή ο αριθμός των καλλιτεχνών που ζουν και δημιουργούν στο νησί είναι περιορισμένος και το έργο τέχνης έχει ελάχιστους αποδέκτες. Οι κοινωνικοοικονομικές και πολιτικές, συνθήκες του νησιού



δεν ευνόησαν τη δημιουργία εύπορης αστικής τάξης, η οποία θα μπορούσε να αποτελέσει το φυσικό αποδέκτη και υποστηρικτή των έργων τέχνης. Η κυπριακή κοινωνία την περίοδο αυτή είναι κατά κύριο λόγο αγροτική, λειτουργώντας με βάση τις αξίες των παραδοσιακών κλειστών κοινωνιών. Επιπλέον, το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο αποτέλεσε έναν ακόμη ανασταλτικό παράγοντα στην δημιουργία κουλτούρας που θα αντιμετώπιζε θετικά κάθε έργο τέχνης. Άξιο μνείας αποτελεί το γεγονός ότι τα πρώτα σχολεία Μέσης Εκπαίδευσης ιδρύονται μόλις στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αι. Οι ιστορικό-πολιτικές συνθήκες κράτησαν μακριά τους επικοινωνιακούς δρόμους με ρηξικέλευθα καλλιτεχνικά ρεύματα που κυριαρχούσαν στα διεθνή εικαστικά δρώμενα μετά το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου (Νικήτα 1997:6-7).

Με την εγκαθίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας, το 1960, δημιουργείται πρόσφορο έδαφος για τους καλλιτέχνες όσο αφορά τη δυνατότητα προβολής του έργου τους στο εξωτερικό με την παροχή κινήτρων για να συμμετέχουν σε διεθνείς εκθέσεις. Παρατηρείται επίσης αύξηση στον αριθμό των Κυπρίων που φοιτούν σε Σχολές Καλών Τεχνών, κυρίως στην Βρετανία αλλά και στην Αθήνα με πρώτο Κύπριο τον γλύπτη Θυμόπουλο. Το 1963, η Κύπρος λαμβάνει μέρος για πρώτη φορά στη Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας ανοίγοντας το δρόμο για διεθνή προβολή της εικαστικής της δημιουργίας (Σχίζα 2006:745-6). Τη δεκαετία του 60, το καλλιτεχνικό δυναμικό της Κύπρου που μέχρι τότε βρισκόταν σε αδράνεια εξαιτίας των προαναφερθέντων συνθηκών βρήκε τις κατάλληλες συνθήκες κι άρχισε σταδιακά να αποκαλύπτει την πληθωρική του εκφραστικότητα (Νικήτα 1997:7). Η πολιτιστική ανάπτυξη της Κύπρου βρισκόταν για πρώτη φορά στα χέρια του λαού της. Το 1961, ιδρύεται το Τμήμα Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης με σκοπό να καταστήσει θεσμό το ενδιαφέρον της Πολιτείας για τα Γράμματα και τις Τέχνες (Νικήτα 2009:53).

Η Κυπριακή Δημοκρατία δημιούργησε τους αναγκαίους θεσμούς που της επέτρεψαν να λειτουργήσει ως ανεξάρτητο κράτος, ως μέλος του ΟΗΕ, του Συμβουλίου της Ευρώπης και της Κοινοπολιτείας. Σταδιακά εγκαθίστανται ξένες πρεσβείες. Η συμβολή των τελευταίων σημαντική αφού ωθεί τα πρώτα ανοίγματα προς το σύγχρονο δυτικό πολιτισμό. Το 1965, δημιουργήθηκε το Υπουργείο Παιδείας και η Μορφωτική Υπηρεσία, που έδωσαν ώθηση στα εικαστικά του νησιού, ιδιαίτερα όσον

αφορά την προβολή της κυπριακής τέχνης στο εξωτερικό με τη συμμετοχή σε Διεθνείς Εκθέσεις και Μπιενάλε (Νικήτα 1997:8).<sup>8</sup>

Μετά το 1960, προστέθηκε η επιθυμία ανανέωσης της γλώσσας της τέχνης. Αυτή η τάση ήταν έκδηλη στο έργο αρκετών νέων καλλιτεχνών που συνύφαναν στο κομμάτι της ιστορίας της Κύπρου το όραμα της δημιουργίας μιας κοινής γλώσσας με τον υπόλοιπο κόσμο (Στρούζα 1997:177). Η περίοδος αυτή αντιπροσωπεύει ένα στάδιο μετάβασης του παραδοσιακού κοινωνικού συστήματος αυτοσυντήρησης σε διεθνή πρότυπα αυτοδιαχείρισης και ανάπτυξης των σχέσεων με τον υπόλοιπο κόσμο (Στρούζα 1997:178).

Μερίδα νέων καλλιτεχνών άρχισε να εκφράζεται έχοντας σαφείς αναφορές στα σύγχρονα εικαστικά λεξιλόγια που αναπτύσσονταν στο διεθνή χώρο. Έχοντας όλοι σπουδάσει στο εξωτερικό και θέλοντας να συγχρονιστούν με τα δρώμενα στα κέντρα των σπουδών τους, ασπάζονται το πνεύμα του διεθνισμού και της τέχνης δίχως σύνορα. Η εποχή αυτή σηματοδοτεί και τις πρώτες προσπάθειες ρήξης με το παρελθόν και την αναζήτηση νέων θεμάτων και μορφών εικαστικής έκφρασης άμεσα συνυφασμένων με εκείνες που επικρατούν στην Ευρώπη. Η αντίδραση της παλαιότερης γενιάς στις νέες, ρηξικέλευθες καλλιτεχνικές τάσεις ήταν αναπόφευκτη, καθώς αυτή απειλούσε τις κατεστημένες καλλιτεχνικές αντιλήψεις, (Αδαμάντιος Διαμαντής), (Νικήτα 1997:9).

Η εδραίωση αρχικά μιας διαλεκτικής σχέσης (δεκαετία του 60 και 70) με τα μοντέρνα κινήματα και αργότερα, μιας κριτικής προσέγγισης των σύγχρονων θεωρητικών απόψεων αναφορικά με την τέχνη που αναπτύσσεται από το 1980 και μετά συνιστά ένα πολύ ενδιαφέρον κεφάλαιο της πνευματικής ζωής της Κύπρου (Στρούζα 1997:177). Οι αρχές της δεκαετίας του 60' αντιπροσωπεύουν ένα στάδιο μετάβασης του παραδοσιακού κοινωνικού συστήματος αυτοσυντήρησης σε διεθνή πρότυπα αυτοδιαχείρισης και ανάπτυξης των σχέσεων με τον υπόλοιπο κόσμο (Στρούζα 1997:178).

---

<sup>8</sup> Μπιενάλε Νέων Παρισίων, Νέο Δελχί, Βενετίας, Λουμπλιάνας.

Στο χώρο των εικαστικών τεχνών η καλλιτεχνική κοινότητα διχάστηκε αναφορικά με το θέμα της γλώσσας και του προσδιορισμού της κυπριακής πολιτισμικής ταυτότητας. Η μια παράταξη καλλιτεχνών υποστήριξε τη συντήρηση εικαστικών προτύπων<sup>9</sup>, η άλλη παράταξη δεν έβρισκε σύμφωνους τους πρώτους αναφορικά με την ιδέα της συντήρησης μιας τέτοιας παράδοσης, μέσα στη ροή των γεγονότων που μετάλλαζαν σταδιακά την ευαισθησία του ίδιου του κυπριακού χώρου. Στην αρχή ήταν ορισμένοι ολιγάριθμοι, αλλά διορατικοί Κύπριοι καλλιτέχνες. Η δική τους στάση αναφορικά με την εικαστική γλώσσα πυροδότησε μία αντίθετη αντίληψη, εμπνευσμένη από το όραμα του διεθνισμού. Με αυτό το «πρωτοποριακό» πνεύμα, κατάφεραν για πρώτη φορά οι Κύπριοι ζωγράφοι, να χαράξουν ένα δρόμο εικαστικής αναζήτησης ανοιχτό στη σκέψη διαφορετικών πολιτισμών της σύγχρονης εποχής (Στρούζα 1997:178).

Η διαδικασία μετάπλασης των νέων στοιχείων, δανεισμένων από τις θεωρητικές αρχές της μοντέρνας τέχνης<sup>10</sup> σ' ένα προσωπικό ιδίωμα υπήρξε διαφορετική και σταδιακή μεταξύ των πρώτων καλλιτεχνών, ανάλογα με την ειδική παιδεία του καθενός. Στα τέλη της δεκαετίας του 50' επιστρέφουν στο νησί κάποιοι καλλιτέχνες, που θα αποτελέσουν τους πυρήνες για την εδραίωση μιας διαλεκτικής σχέσης με τον διεθνισμό: Στέλιος Βότσης (1929), Ανδρέας Σαββίδης (1930), Ανδρέας Χρυσόχοος (1929). Οι τελευταίοι σπούδασαν όλοι στην Αγγλία και εργάστηκαν στην Κύπρο με οξύ διερευνητικό πνεύμα, καταφέρνοντας τελικά να απελευθερώσουν τα προσωπικά τους πολιτισμικά βιώματα μέσα από τη χρήση του εικαστικού λεξιλογίου της μοντέρνας τέχνης (Στρούζα 1997:178).

Στα τέλη της δεκαετίας του 60', η βαθιά κατάρτιση και αφομοίωση των αρχών της μοντέρνας τέχνης των νεο-πρωτοποριών από τους προαναφερθέντες και ταυτόχρονα, νεότερους όπως ο Σφήκας και ο Μακρίδης, που εμφυσούν την τάση για ριζικότερες τομές στα θέματα της τέχνης εμπνευσμένες από τις αρχές της εννοιολογικής προσέγγισης του έργου τέχνης, δημιουργούν τις κατάλληλες συνθήκες για την ανάπτυξη πειραματικών χειρισμών της εικαστικής γλώσσας. Κάποιοι δε παρουσιάζονται με ιδιαίτερα επινοητικό πνεύμα, όπως ο Ανδρέας Λαδόμματος

---

<sup>9</sup> Βυζαντινή και λαϊκή ζωγραφική

<sup>10</sup> Αρχικά από τον κυβισμό, ορφισμό, νεοπλαστικισμό και αργότερα από μιναλιστικές τάσεις και την εννοιολογική τέχνη

(1940). Από τα μέσα της δεκαετίας του 60, η επόμενη γενιά που συμπεριλαμβάνει τα ονόματα των Αγγέλου Μακρίδη (1942), Γιώργου Σφήκα (1943), Μίκη Φοινικαρίδη (1940), Νίκου Κουρούση (1938), θα ενισχύσει με ανανεωμένο πνεύμα τη νέα καλλιτεχνική σκηνή που διαμορφώθηκε στην Κύπρο (Στρούζα 1997:178-9).

Οι νέες τάσεις ενισχύονται συνεχώς και αποκρυσταλλώνονται γύρω στα τέλη της ίδιας δεκαετίας. Από τη Γ' Παγκύπρια Έκθεση του Επιμελητηρίου Καλών Τεχνών το 1967, δίνεται περισσότερη προβολή στους νέους καλλιτέχνες που εκπροσωπούν την τέχνη δίχως σύνορα. Από το 1969 την ευθύνη για την οργάνωση της εν λόγω έκθεσης αναλαμβάνει το Υπουργείο Παιδείας. Το γεγονός ότι δίνεται σημαντική θέση στους καλλιτέχνες της νέας γενιάς που εκπροσωπούν νέες τάσεις, επιβεβαιώνει και τη θέληση του Υπουργείου Παιδείας να τους στηρίξει (Νικήτα 1997:10).

Η πορεία αυτή ανακόπηκε βίαια τον Ιούλιο του 1974 λόγω του πραξικοπήματος και της τουρκικής εισβολής. Οι νέες πραγματικότητες αλλάζουν ριζικά τα δεδομένα τόσο της κυβέρνησης όσο και του λαού. Προτεραιότητα αποτελεί πλέον η επιβίωση του Κυπριακού Κράτους και η αντιμετώπιση της μεγάλης καταστροφής. Η πολιτιστική ζωή παγώνει και οι δημιουργοί στέκονται αμήχανοι απέναντι στα ιστορικά γεγονότα. Η βιωματική σχέση με τα ιστορικά γεγονότα αναπόφευκτα θα ανατρέψει την πορεία της κυπριακής τέχνης κι αυτή θα συνδεθεί έμμεσα ή άμεσα, συνειδητά ή ασυνειδήτα με το πολιτικό πρόβλημα της Κύπρου. Παραμερίζεται η εμμονή στη φόρμα στα σχήματα και στο χρώμα που χαρακτήριζε τις νέες τάσεις και επαναφέρεται το ενδιαφέρον στη φόρμα και στο μήνυμα. Οι καλλιτέχνες επιθυμούν να επικοινωνήσουν μέσα από τα εύληπτα μηνύματα, να διηγηθούν, να καταγράψουν, να καταγγείλουν (Νικήτα 1997:10).

Σύμφωνα με την Μαραγκού *«η τέχνη της εποχής εκείνης μίλησε από μόνη της»*. Η πληγή ήταν ανυπέρβλητη και τα έργα που ακολούθησαν το 1974 χαρακτηρίζονται από νευρικότητα και σχιζοφρένεια. Οι πινελιές ήταν αόρητες, όπως τα γεγονότα που έσκισαν τις ψυχές των ανθρώπων δείχνοντας την δυσκολία στην αποτύπωση του πόνου με τη χρήση του χρώματος. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Μαραγκού:

*«Το χρώμα από μόνο του είναι σημείο ύπαρξης, σχεδόν χαράς, ο παραλογισμός της πολιτικής αποτυπώνεται με το μαύρο, το γκριζο, τα χρώματα της γης, της καταστροφής»* (Μαραγκού 2002:11).

Έπειτα από μια περίοδο στασιμότητας της έντονης διερευνητικής τάσης, που εκδηλώθηκε τις δεκαετίες του 60' και του 70' η καλλιτεχνική σκηνή της Κύπρου θα αφυπνιστεί ξανά, σταδιακά μεν αλλά σταθερά και θα αρχίσει να ωριμάζει μέσα στα χρόνια της δεκαετίας του 80'. Η διαμόρφωση του νέου σκηνικού της κυπριακής τέχνης, δημιουργεί ένα τρίπτυχο ερεθισμάτων: 1) Το νέο δυναμικό διαπλάθεται από τα διδάγματα των μεταμοντέρνων θεωριών του διεθνούς χώρου, 2) πολλοί νέοι καλλιτέχνες δέχονται την παιδεία τους, για πρώτη φορά σε χώρες του Ανατολικού μπλοκ, της μεγάλης προσφοράς υποτροφιών και οικονομικών ελαφρύνσεων, και 3) μεγαλύτερη μερίδα νέων επιλέγουν σπουδές στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας. Επιστρέφοντας στην Κύπρο, μεταφέρουν τις εκάστοτε ακαδημαϊκές επιρροές της κάθε σχολής, που συγκαταλέγονται από τις αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού μέχρι τα χαρακτηριστικά πλαστικά ιδιώματα της Σχολής της Αθήνας (Στρούζα 1997:181).

Υπήρξαν ωστόσο, και δείγματα ανεξάρτητης γραφής, που το καθένα αντιπροσωπεύει μια προσωπική σχέση με την ιστορία της εικαστικής έκφρασης. Ο συνδυασμός της αναφοράς στην αφαίρεση και στον ονειρικό κόσμο του Γλαύκου Κουμίδη (1950), η χειρονομαϊκή γραφή της Ελένης Νικοδήμου (1955), ή η σύνταξη μιας νέας μυθογραφίας της εικόνας του Χρήστου Πετρίδη (1958), αλλά και άλλων αξιόλογων καλλιτεχνών σκιαγραφούν μια νέα ποιοτική σχέση με τη ζωγραφική, τη δεκαετία του 80' και μετέπειτα, με κύριο χαρακτηριστικό τη σύνταξη ενός πολύ προσωπικού εικαστικού λεξιλογίου (Στρούζα 1997:181).

Παράλληλα, μια διαφορετική στάση προτείνεται αρχικά από λίγους νέους καλλιτέχνες, οι οποίοι πρωτοστατούν για ανανέωση και συνέχιση του χαρακτηριστικού διερευνητικού πνεύματος της σύγχρονης Κυπριακής τέχνης. Καλλιτέχνες όπως ο Θεόδουλος (1956) και η Μαρία Λοϊζίδου (1958) εκδηλώνονται με ευαισθησία και κριτική δράση απέναντι στην πτώση των ιδεολογικών ερεισμάτων που αντιμετώπισε ο πνευματικός κόσμος του πλανήτη από το 1975 και μετά (Στρούζα 1997:182).

Οι νέοι αυτοί καλλιτέχνες αντιμετωπίζουν με κριτική διάθεση την παγκόσμια ιδεολογική κρίση η οποία έγινε αντικείμενο των θεωρητικών επεξεργασιών πάνω στις οποίες αναφέρθηκαν τα νέα κινήματα της δεκαετίας του 80', με την επιστροφή της

εικαστικής γλώσσας σε παλαιότερα πρότυπα. Όπως χαρακτηριστικά γράφει η Στρούζα:

*«Οι ανατρεπτικές και καταστροφικές συνέπειες μέσα στα διάφορα κοινωνικά συστήματα, ύστερα από την κατάρρευση των ιδεολογικών τους θεμελίων, δεν αποτελεί γι' αυτούς μόνο μια θεωρία αλλά μια πραγματικότητα βιωμένη πρωθύστερα»* (Στρούζα 1997:182).

Η Κύπρος, ως ένας περιφερειακός χώρος βίωσε στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία τα αξιώματα περί αναθεώρησης των αξιών. Οι καλλιτέχνες, αντιλαμβάνονται με ιδιαίτερη ευαισθησία ότι η «τραγική» τους θέση δεν πρέπει να περιορίζεται στα τοπικά τους όρια. Κατά παράδοξο τρόπο, στην Κύπρο, η εμπειρία του κατακερματισμού της πολιτισμικής ακεραιότητας του νησιού, ενισχυμένη από τις παγκόσμιες μετατοπίσεις του κέντρου βάρους των ιδεολογιών, αποτέλεσε έναυσμα επερώτησης ζητημάτων αναφορικά με την ουσία των πραγμάτων και κατ' επέκταση την ουσία της τέχνης και της καλλιτεχνικής πράξης στο σύγχρονο κόσμο (Στρούζα 1997:181-2).

Στις μέρες μας αρχίζει να δίνεται η εικόνα εσωτερικών πνευματικών ζυμώσεων αναφορικά με τον προσδιορισμό της τέχνης. Καίρια ερωτήματα που αφορούν το παγκόσμιο αίτημα και πρόβλημα της οικουμενικής συνύπαρξης των πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων -υπό το πέπλο του Κυβερνοχώρου- διερευνώνται από αντιθετικές ιδεολογικές προοπτικές μεταξύ των καλλιτεχνών. Εμφανίζονται έτσι διαρκώς νέες προτάσεις και στάσεις (Στρούζα 1997:183).

Οι διαφοροποιήσεις αναφορικά με την πολυμορφία της εικαστικής γλώσσας που ισχύει στις μέρες μας και που ταυτόχρονα, καλλιεργούνται αλλά και εντείνονται στην Κύπρο, αποτελούν ένδειξη ωριμότητας του πνεύματος που απορρίπτει την παθητική αποδοχή των γεγονότων και των τάσεων, διεκδικώντας μια ζωτική συμμετοχή και μια διαλεκτική σχέση με την σύγχρονη εποχή (Στρούζα 1997:183).

Συνοψίζοντας η σύγχρονη Κυπριακή τέχνη δεν ακολούθησε τα καλλιτεχνικά ρεύματα του 19<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αλλά διαμορφώθηκε κι εξελίχθηκε ιδιότυπα και διαφορετικά από την ελληνική και τη δυτική. Λόγω της σημαντικής γεωπολιτικής της θέσης, η οποία τη μετέτρεψε σε θέλγητρο των κατά καιρούς ισχυρών, η Κύπρος δεν γνώρισε μακρές

περιόδους ειρήνης, πολιτικής σταθερότητας και οικονομικής ευμάρειας. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα την παρεμπόδιση της εντόπιας καλλιτεχνικής παραγωγής (Σχίζα 2006:735, Χρήστου 1983:10). Ενώ στη Δύση, η πορεία της τέχνης του 19<sup>ου</sup> αιώνα καθορίστηκε από τα πολλά και σύνθετα καλλιτεχνικά ρεύματα, η Κύπρος παρέμεινε στο περιθώριο, εξαιτίας της ανάγκης της για εθνική επιβίωση. Ως αποτέλεσμα, οι πρώτες ταυτίσεις των Κυπρίων καλλιτεχνών με τις ανανεωμένες μορφές τέχνης των οποίων οι βάσεις τέθηκαν τον προηγούμενο αιώνα, στο νησί να έρθουν πολύ αργότερα.

Η μορφοπλαστική ικανότητα των Κυπρίων είναι ένα στοιχείο που συνθέτει την ιδιοτυπία της Κυπριακής τέχνης. Από παλιά οι Κύπριοι δεικνύουν γερές ικανότητες στην παραγωγή μορφών από ποικίλα υλικά. Δεν έχει παρά να κοιτάξει κανείς τα πήλινα αγαλματίδια της χάλκινης εποχής ή τα μεγάλα τοιχογραφικά σύνολα της βυζαντινής ή ακόμα τη λαϊκή τέχνη του νησιού που, από ένστικτο διάσωσε και ανανέωσε τις αρχαίες μορφές. Μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι., οι μορφές αυτές κι οι παραδοσιακές τεχνικές, ήταν τόσο προηγμένες και «λειτουργικές», ώστε να επαρκούν για τις χρήσεις και την ανώνυμη αισθητική έκφραση μιας εσωστρεφούς αγροτικής κοινωνίας. Οι φόρμες και οι τεχνικές της Δύσης δεν είχαν φτάσει στην Κύπρο, όπως εκατό χρόνια πρωτότερα στην Ελλάδα, για να εκτοπίσουν τις ντόπιες παραδοσιακές. Μπορούσαν έτσι, ακόμα και μέσα στον προχωρημένο 20<sup>ο</sup> αιώνα, να κορυφωθούν, επώνυμα πια οι πηγαίες μορφοπλαστικές ικανότητες του Κυπριακού λαού, στο έργο δυο γεωργών «ασπούδαχτων», του Μιχαήλ Κκάσιαλου (1885-1974) και του Κώστα Αργυρού (γλύπτη, 1917).

Η κοινωνική προέλευση των καλλιτεχνών αποτελεί ακόμη ένα στοιχείο που συνθέτει την ιδιοτυπία της τέχνης της Κύπρου. Οι «σπουδαγμένοι» φορείς βγαίνουν από τα λαϊκά, αγροτικά στρώματα του κυπριακού λαού. Σχεδόν κανενός η οικογένεια δεν πέρασε από ένα κάπως μακρύτερο στάδιο αστικού εγκλιματισμού. Οι μορφές και οι τεχνικές της λαϊκής τέχνης, τους ήταν οικείες ακόμα κι αν δεν της ασκούσαν οι ίδιοι. Η ανυπαρξία Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών είναι ακόμη ένα στοιχείο διαφορετικό στα δρώμενα της Κύπρου. Μετά την αποφοίτησή τους, όσοι Κύπριοι θέλουν να σπουδάσουν Τέχνες, αναγκάζονται να μεταβούν στο εξωτερικό, το οποίο δεν υπήρξε σε καμία περίπτωση η Αθήνα, αλλά το Λονδίνο. Τους διευκόλυνε, η αποικιακή εξουσία άλλωστε να εκπαιδευτούν στην Αγγλία. Αυτό ήταν το κοινωνικό-

οικονομικό κλίμα στο οποίο μορφώνονταν και δούλευαν οι Κύπριοι δημιουργοί, στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Ξύδης 1984:19).

Διαπιστώνεται ότι στη σύγχρονη κυπριακή τέχνη απουσιάζει κάθε ακαδημαϊκή επίδραση και δυνατότητα μεταφοράς ιδεών από τις ξένες γνωριμίες τους. Αποδεικνύεται ότι, ενώ οι πλείστοι καλλιτέχνες σπουδάζουν στην Αγγλία, λιγότεροι στην Ελλάδα και πολύ λίγοι σε διάφορα κέντρα, δύσκολα μπορεί να εξακριβωθεί μια δουλική υποταγή τους στα κέντρα της μαθητείας τους. Θετικό στοιχείο της νεότερης κυπριακής δημιουργίας αποτελεί η απουσία στενής εξάρτησης από ένα σημαντικό κέντρο- λόγου χάριν του Μονάχου για την ελληνική τέχνη του 19<sup>ου</sup> αι.- γεγονός με καθοριστική σημασία για την εξέλιξή της. Με δεσμούς αφενός με την αγγλική αφετέρου και την ελληνική τέχνη, όμως ταυτόχρονα ανοιχτή σ' όλες τις αναζητήσεις, η τέχνη της Κύπρου προχώρησε γρήγορα σε μια νέα διεργασία κατευθύνσεων, προερχόμενη από κάθε περιοχή (Ξύδης 1984:10).

## **3.2.Απεικονίσεις Γυναικών στην Κυπριακή Τέχνη του 19<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αιώνα. Η πολυπλοκότητα στην Αναπαράσταση του Γυναικείου Φύλου**

### **3.2.1.Το Ζήτημα της Αναπαράστασης της Μητρότητας**

Η διαπραγμάτευση της γυναικείας απεικόνισης και της μητρότητας αποτελεί κυρίαρχο συστατικό της θεματογραφίας πολλών Κύπριων ζωγράφων. Θα εξεταστούν, όμως οι απεικονίσεις του Αδαμάντιου Διαμαντή (1900-1994) καθότι θεωρούνται αντιπροσωπευτικές όσον αφορά αυτήν την θεματογραφία. Η γυναίκα μπαίνει συστηματικά στο έργο του από το 1941 και θα αποτελέσει –με ελάχιστες εξαιρέσεις κάποιων τοπίων-το αποκλειστικό θέμα της δουλειάς του. Ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται να απεικονίσει συγκεκριμένες προσωπογραφίες γυναικών, αλλά να απομονώσει και να εξάρει τα καθολικότερα και γενικότερα χαρακτηριστικά του φύλου και της φυλής, που έμειναν αναλλοίωτα διαμέσου των αιώνων (Νικήτα 1998:139).

Πρώτιστο ενδιαφέρον του ζωγράφου αποτελεί η ιδεατή και συμβολική απόδοση της γυναίκας όπως η γυναίκα-σύμβολο, η γυναίκα-Μάνα, η γυναίκα-Γη, η γυναίκα-Παναγιά. Πέρα από οποιουσδήποτε συμβολισμούς, προσπαθεί να μεταφέρει τον



ιδιαίτερο ψυχισμό της γυναίκας, όπως διαμορφώθηκε μέσα σ' ένα πατριαρχικό ανδροκρατούμενο περιβάλλον, όπου η γυναίκα παίρνει τη θέση αυτή είτε θεληματικά είτε από ανδρική αυθαιρεσία. Με σύνεση κρατιέται στη θέση αυτή της μάνας και της κυριάρχου στο σπίτι (Νικήτα 1984-1990). Ο καλλιτέχνης αποδεσμεύεται από την εξωτερική πραγματικότητα και προσπαθεί με διεισδυτική παρατηρητικότητα και ερμηνευτική ευαισθησία, να αποδώσει τον εσωτερικό ψυχικό κόσμο της γυναίκας, χωρίς να περιοριστεί ποτέ στα εξωτερικά της χαρακτηριστικά. Εξάλλου, η προσέγγισή του δεν υπήρξε ποτέ αισθησιακή γι' αυτό δεν προβάλλεται κανένα στοιχείο θηλυκότητας (Νικήτα 1988:139).

Ουσιαστική και καίρια αποτελεί η παρατήρηση του Χρύσανθου Χρήστου, που αναφέρεται στην εικαστική διαπραγμάτευση τόσο της ανδρικής όσο και γυναικείας μορφής του Διαμαντή. Γράφει χαρακτηριστικά:

*«Στις ανδρικές μορφές ο Διαμαντής μένει περισσότερο στη ρεαλιστική περιγραφή, βασίζεται στις σχεδιαστικές αξίες και δεν ενδιαφέρεται να προχωρήσει πολύ μακριά από το εξωτερικό. Στις γυναίκες του αντίθετα, στρέφεται ιδιαίτερα στη σχηματοποίηση, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στο χώρο και αποβλέπει σχεδόν πάντα στο εσωτερικό. Έτσι, έχουμε την επικράτηση του ατομικού και ακόμη του ειδικού στις ανδρικές, του τυπικού και του καθολικού στις γυναικείες, με συνέπεια μια πραγματικά εξαιρετική διεύρυνση του εκφραστικού περιεχομένου των έργων του» (Χρήστου 1983:20).*

Στο θέμα της μητρότητας ο Διαμαντής προσδίδει συμβολικές προεκτάσεις προβάλλοντας τη συνέχεια και την αέναη ανανέωση της ζωής (Νικήτα 1997:174). Τον καλλιτέχνη δεν απασχολεί το ηθογραφικό στοιχείο, αλλά επιδιώκει να περάσει από τον εξωτερικό κοινωνικό χώρο στον εσωτερικό, ψυχικό και συμβολικό. Χαρακτηριστικό αυτών των προθέσεων του αποτελεί το έργο «Πατριαρχικό», (1948), [εικ.18], που δίνει μια σύγχρονη απόδοση της Θείας Οικογένειας. Η γυναικεία μορφή αποδίδεται στον τύπο της Παναγίας (Νικήτα 2002:8). Το κεφάλι της καλύπτει μακρύ λευκό πέπλο, χρώμα συμβολικό αγαθών και ειλικρινών αισθημάτων. Κόντρα στο λαμπερό λευκό, αντιπαραθέτει με σκοτεινό καφέ χρώμα, το πρόσωπο το οποίο αποδίδεται αντιρρεαλιστικά. Ίσως ο καλλιτέχνης να ήθελε με τη χρωματική αυτή υπερβολή να δηλώσει το σκληρό ρόλο της αγρότισσας. Ο τίτλος του έργου είναι κραυγαλέος. Προδίδει τις προθέσεις του ζωγράφου να απεικονίσει την πατριαρχική οργάνωση της κυπριακής κοινωνίας. Σύμφωνα με αυτήν, ο άνδρας, σύμβολο της

εξουσίας και του γένους, αποδίδεται ως μια αρχέγονη σεβάσμια μορφή, σε αντίθεση με τη νεανική, τρυφερή μορφή της μητέρας-δημιουργού της ζωής (Νικήτα 2002:8).

Εκτός από τα έργα με κύριο θέμα τη μητρότητα, κυριαρχεί στη δουλειά του, η σχέση μητέρας-παιδιού αλλά και με θέμα τις σκηνές από την αγροτική ζωή όπως και στην σειρά «*Αγωνίες*» (1968), [εικ.19] (Νικήτα 1998:144, Νικήτα 2002:8). Στα έργα αυτά ο καλλιτέχνης δίνει το ιδεατό περιεχόμενο της μητρότητας. Οι θεματικές ή υφολογικές αναφορές στην Παναγία αντικατοπτρίζουν μια σχέση απόλυτης αγάπης, αφοσίωσης και πόνου (Νικήτα 2002:8). Τη σχέση μητέρας-παιδιού ο Διαμαντής την απεικονίζει με διάφορους τρόπους, μέσα στο πνεύμα διαφορετικών προβληματισμών. Οποιοδήποτε όμως και αν είναι το επιμέρους εικαστικό λεξιλόγιο, παραμένει σταθερό σημείο η αναφορά στη Μητέρα-Παναγία. Ενδεικτικό αυτής της μέριμνας αποτελεί το έργο «*Γέννηση*» (1959) (Νικήτα 2002:45).

Στο έργο «*Θηλασμός*», (1961) [εικ.20], διαφαίνεται μια μνημειακή μητέρα που απλώνεται πληθωρικά γεμίζοντας με τον όγκο της συμβολικά όλο το έργο. Ο μεγαλειώδης τρόπος και οι πολύ μεγάλες επιφάνειες που αναπτύσσεται το θέμα καταδεικνύουν την πρόθεση του καλλιτέχνη να προβάλλει το θηλασμό ως την πρωταρχική πράξη ζωής, απόλυτης αγάπης και προσφοράς. Αποτελεί κυκλική σύνθεση τριών προσώπων, την μητέρα σαν γαλακτοτροφούσα Παναγία να κρατά τρυφερά το νεογέννητο, αγκαλιάζοντάς το. Οι φιγούρες των δυο παιδιών αποδίδονται ως αναπόσπαστο μέρος της μητέρας η οποία τα ζωογονεί με αγάπη και τροφή, παρουσιάζοντας το θέμα του, με τα παιδιά προσκολλημένα στη μητέρα-ζωοδόχο. Με την ίδια λογική κινείται και το έργο του 1966, «*Μάνα, κόρη, νεογέννητο*» [εικ.21].

Μια άλλη κατηγορία έργων του Διαμαντή με θέμα τη μητρότητα αποτελούν αυτά με αλληγορικό χαρακτήρα, στα οποία η μητρότητα συνδέεται άμεσα με τη γονιμότητα της γης, την ανανέωση της ανθρώπινης ζωής και την αναγέννηση της φύσης. Στο έργο «*Μητρότητα*» (1960-61), [εικ.22], ο ζωγράφος απεικονίζει τη μορφή μιας μητέρας που κρατά μαζί με το βρέφος της κι ένα πράσινο τρυφερό κλαδί καρυδιάς. Αυτό αποτελεί πράξη καθαρά συμβολική και πρόθεση του ζωγράφου είναι να συνδέσει το ανθρώπινο βλαστάρι με τα βλαστάρια της γης (Νικήτα 1998:50).

### 3.2.2. Η Γυναικεία Μορφή ως Σύμβολο και Αλληγορία. Ιδεολογικά Σύμβολα και Μεταλλάξεις

Ο Διαμαντής στο έργο του «Φυτεύτριες», (1932-33), [εικ.25], συνδυάζει θαυμάσια την ανθρώπινη μορφή και το φυσικό χώρο, υποβάλλοντας σε αυτό καθαρά συμβολικές προεκτάσεις. Για τις γυναίκες που σκυμμένες δένονται κυριολεκτικά με τη γη, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί τη μνημειακοποίηση και τη σχηματοποίηση των μορφών, ενώ για το φυσικό χώρο ένα απρόσωπο και ουδέτερο τοπίο. Ο Διαμαντής δίνει έμφαση στα τυπικά στοιχεία και όχι σε συγκεκριμένες γυναίκες, αλλά τη γυναίκα-μητέρα πηγή της ζωής. Το σύνολο παρουσιάζεται σαν μια αιώνια διαδικασία, και λειτουργία της ζωής, που δεν περιορίζεται τοπικά και χρονικά. Ο ζωγράφος δίνει το αρχετυπικό περιεχόμενο του θέματος, τη γυναίκα που φυτεύει για να συνεχίσει τη ζωή, όχι ένα συγκεκριμένο σπόρο (Χρήστου 1994:11). Το φύτευμα του σπόρου αποδίδεται ως μια τελετουργία δεμένη τόσο με τη γονιμοποίηση όσο και με τον αέναο κύκλο της ζωής (Νικήτα 2002:6).

Στο έργο της Νικολαΐδου «Στα Χωράφια», (1933-36), [εικ.26], οι κυρίαρχες γυναικείες μορφές, απεικονίζονται με μνημειώδη τρόπο. Η ξαπλωμένη φιγούρα, μπορεί να θεωρηθεί ως σύμβολο της μητέρας-γης, πράγμα που ενισχύεται και με αναφορά στο έργο της «Οι αγαθοί καρποί της γης», (1933-36), [εικ.27] (Δανός 2006:12). Το καρπούζι είναι και αυτό συμβολικό, υποβάλλοντας την αγάπη για τη ζωή και τις χαρές της (Νικήτα 2002:6).

Στο έργο «Γυναίκα με Απλωμένα Χέρια», (1983-4) ο Διαμαντής συναντά τον Γκρέκο. Το έργο, απεικονίζει γυναίκες πεσμένες κάτω να προσπαθούν να προφυλάξουν τα παιδιά τους. Τα απλωμένα χέρια της γυναίκας καταδεικνύουν την ανάγκη να αγκαλιάσει όλο τον κόσμο και να σώσει τη ζωή. Η μεγάλη γυναικεία μορφή με τα απλωμένα χέρια, ενδέχεται να συμβολίζει την Κύπρο που προσπαθεί να αγκαλιάσει και να προφυλάξει όλα τα παιδιά της, μπορεί όμως να είναι η Παναγία του Ελέους, στην οποία καταφεύγουν όλοι για να σωθούν, μπορεί να είναι η προσωποποίηση της ίδιας της μοίρας που απλώς καταφάσκει τη συγκεκριμένη στιγμή. Με τη σκόπιμη θεματική αοριστία μεταφέρεται το κέντρο βάρους από το ειδικό-την κυπριακή τραγωδία-στο καθολικό, δηλαδή σε κάθε ανάλογη στιγμή της ανθρώπινης ιστορίας

(Χρήστου 1994:20). Το μνημειακό και διαχρονικό έργο «*Τρεις Μάνες*» (1972), [εικ.23], προβάλλει τρεις ελεγειακές γυναικείες μορφές. Το έργο καταμαρτυρεί τη σκληρή μοίρα της Κύπρου αποτελώντας ταυτόχρονα προφητικό προάγγελμα της τραγωδίας του 1974 (Νικήτα 2002:8).

### **3.2.3. Αναπαραστάσεις της Γυναίκας στο Δημόσιο Χώρο: Η Γυναίκα ως Εργάτρια**

Ο Τηλέμαχος Κάνθος δημιουργεί μια σειρά σχεδίων με θέμα το «*Γυναικοπάζαρο*», (1946), το Μεσαιωνικό αυτό θεσμό που επιβίωνε ακόμη τότε στη Λευκωσία, όπου Τουρκοκύπριες και Ελληνοκύπριες γυναίκες πωλούσαν τα υφαντά τους αγωνιζόμενες για τον ίδιο σκοπό, την επιβίωση. Ήταν από τις λίγες φορές που η γυναίκα παρουσιαζόταν στο Δημόσιο χώρο. Εκτός από την καλλιτεχνική τους αξία, τα σχέδια αυτά αποτελούν σημαντικά ντοκουμέντα της παραδοσιακής ζωής στη Λευκωσία. Ο ίδιος αναφέρει ότι το έργο αυτό, του έδωσε την ευκαιρία να δει το χαρακτήρα της Κυπρίας «*την οποία ήβρα<sup>11</sup> ένα φορέα πολιτισμού*» (Νικήτα 2002:4).

Το έργο «*Θυγατέρες του Θεού*», (χ.χ.), της Νικολαΐδου, απεικονίζει σύμφωνα με πληροφορίες των θυγατέρων της ζωγράφου, μια φίλη της στα δεξιά, και τη modίστρα τους, αριστερά. Εκείνη την εποχή οι modίστρες ήταν φτωχές γυναίκες ως επί το πλείστο από αγροτικές οικογένειες, που μετακινήθηκαν στις πόλεις με απώτερο σκοπό να δουλέψουν επισκεπτόμενες διάφορα σπίτια. Η εξωτερική τους εμφάνιση υποδηλώνει ξεκάθαρα τη διαφορετική τάξη των δύο γυναικείων φιγούρων. Η modίστρα, απεικονίζεται ντυμένη απλά, είναι άβαφη και δεν φοράει κοσμήματα, κρατώντας στο χέρι το ύφασμα που θα ράψει. Αντίθετα, η αστή πελάτισσά της είναι περιποιημένη, βαμμένη και αποπνέει έναν διαφορετικό αέρα.

Όπως πολλά έργα της με απεικονίσεις γυναικών, η καλλιτέχνη υπερβαίνει τη συγκεκριμένη οπτική εμπειρία και ερευνά τα μυστικά βάθη της ανθρώπινης ψυχής και σκέψης. Δεν περιορίζεται στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, αλλά με ευαισθησία και διαισθητική παρατηρητικότητα ανασύρει στην επιφάνεια πτυχές της γυναικείας ψυχολογίας. Η νεαρή modίστρα αποπνέει μελαγχολική διάθεση,

---

<sup>11</sup> Βρήκα.

χαρακτηριστικό στοιχείο πολλών γυναικείων μορφών στο έργο της ζωγράφου. Ο τίτλος του έργου προσδίδει αινιγματικό περιεχόμενο παραπέμποντας στην ιδιαίτερη σχέση που ανέπτυξε η καλλιτέχνιδα με τους Συμβολιστές (Δανός 2006:14).

Ο Λευτέρης Οικονόμου (1930-2007), δημιούργησε το έργο, «*Στην Αγορά του Αγίου Αντωνίου*», (1959), [εικ.28]. Στο έργο υπάρχει μια νέα τεχνική, αυτή της αποσπασματοποίησης.<sup>12</sup> Η εποχή αυτή μέχρι και το 1962, προσδιορίζεται από την εισδοχή ενός πρώιμου Κυβισμού με γνωρίσματα από τον Ορφισμό, χωρίς όμως να εγκαταλείπεται το θέμα. Τα θέματα αφορούν στην καθημερινή αγροτική ζωή των Κύπριων γυναικών, τον καθημερινό μόχθο, την βιοπάλη προβάλλοντας έκδηλα την κούραση και την ταλαιπωρία τους και είναι πολυπρόσωπα. (Δανός, Λοΐζου 2002:102).

### 3.2.4. Η Γυναίκα στη Θρησκευτική Τέχνη

Στην κατηγορία αυτή προβάλλεται η Ιερή μορφή της γυναίκας, ως πρότυπο αγνότητας, πνευματικότητας και θρησκευτικότητας. Ο Αντρέας Χρυσόχοος (1929), το 1988 δημιουργεί τα έργα «*Γλυκοφιλούσα*», [εικ.29], και «*Γαλάζια Παναγιά*» [εικ.30]. Στο έργο «*Γαλάζια Παναγιά*» διαγράφονται μέσα από το θλιμμένο βλέμμα της Παναγίας, η βαθιά σιωπή και η σκεπτικότητα. Η ευαισθησία της ψυχής των θρησκευτικών γυναικείων φιγούρων επιτονίζονται από τα γεωμετρικά περιβάλλοντα και την αφαιρετική τάση με τη σχηματοποίηση και τη γραμμική απόδοση των θεμάτων που αγκαλιάζουν το πρόσωπο. Η συνύπαρξη τόσο ζεστών όσο και κρύων τόνων και η προσέγγιση στα πρότυπα της βυζαντινής εικονογραφίας ενισχύουν τη θρησκευτική κατάνυξη. Το έργο «*Γλυκοφιλούσα*», αποτελείται από τέσσερις εκδοχές της ίδιας σύνθεσης. Διαφοροποιείται ιδιαίτερα στο χρώμα της Παναγίας και του Βρέφους, παρουσιάζοντας τη μελαχρινή, τη λευκή και τη νέγρα μητέρα. Αναδύεται έτσι η πανανθρώπινη φύση της Παναγίας ανεξαρτήτως χρώματος, εκφράζοντας με τον τρόπο αυτό, το μεταφυσικό και το πνευματικό καθώς και την πραγματική διάσταση της Αγίας μητέρας (Δανός, Λοΐζου 2002:46).

---

<sup>12</sup> Διάσπαση της εικόνας.

### 3.2.5. Ερωτικές Απεικονίσεις του Γυναικείου Σώματος. Η Γυναίκα ως Σεξουαλικό Υποκείμενο

Η Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου (1909-1994), είναι η πρώτη γυναίκα που σπούδασε Καλές Τέχνες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, παρουσιάζουν τα έργα που δημιούργησε τα έτη 1933-37 (Νικήτα 2002:2). Όπως καταγράφει ο Δανός πολλά από τα έργα της απεικονίζουν γυμνά, τοποθετώντας την ανάμεσα σε ευρωπαίους καλλιτέχνες, κυρίως άντρες συναδέλφους της, στο έργο των οποίων το γυμνό κατέχει κεντρική θέση. Η ζωγράφος διαφοροποιείται με την μετα-ιμπρεσιονιστική παράδοση που θέλει την απεικόνιση από τους άντρες καλλιτέχνες του γυμνού γυναικείου σώματος προς τέρψη του ανδρικού βλέμματος, καθώς η ίδια διαπραγματεύεται το θέμα στα πλείστα έργα της διαφορετικά από την προαναφερθείσα τάση. Είτε σε πρώιμες μελέτες της όπως το «*Μελέτη Γυμνού*», (1929), [εικ.31] είτε σε έργα που δημιουργήθηκαν μετά την ολοκλήρωση των σπουδών της στο Παρίσι όπως το «*Γυμνό*», (1933-36),[εικ.32], η απόδοση των μορφών αποδίδονται με μνημειώδη χαρακτήρα, παρέχοντας αίσθηση αυτοαναφορικότητας (Δανός 2006:16).

Στο έργο της «*Οι αγαθοί καρποί της γης*», (1933-36), [εικ.27], απεικονίζονται και πάλι δύο φιγούρες ως κόρη και μάνα. Οι θηλυκές μορφές της, χαρακτηρίζονται από αισθησιακότητα, στοιχείο που απουσιάζει από έργα άλλων ζωγράφων, όπως για παράδειγμα τις θηλυκές φιγούρες του Διαμαντή (Δανός 2006:12). Δεν ζωγραφίζει όπως ο τελευταίος για να τονίσει τις αξίες της παράδοσης, αλλά για να καταδείξει την αντίθεση ανάμεσα στην παράδοση και το νεοτερισμό.

Στον πίνακα «*Μετά το Μπάνιο*», (1933-36), [εικ.33], διαφαίνεται η αγάπη της Νικολαΐδου για αποτύπωση σκηνών ιδιωτικής ζωής. Το έργο αποτελεί κατά το Δανό μια «*σιωπηλή ανθρώπινη στιγμή, κλεμμένη στο χρόνο*» (Δανός 2006:12). Είναι έργο πολύ γυναικείο, όπως άλλωστε οι πλείστοι πίνακές της, όπου προβάλλει ένα κόσμο γυναικείων αισθημάτων, στον οποίο είναι ταυτόχρονα και πρωταγωνίστρια και θεατής (Νικήτα 2002:6).

Ενδιαφέρουσα δουλειά της, αποτελεί το έργο «*Προσωπογραφία μιας φίλης*»(χ.χ.) [εικ.34]. Η απεικόνιση της γυναίκας δεν παρουσιάζει τα στερεότυπα και αρχέτυπα,

αλλά διεκδικεί την ατομική της υπόσταση. Ενδεχομένως το έργο να αποτελεί την αυτοπροσωπογραφία της, αφού δεν απεικονίζει μια απλή καθημερινή γυναίκα, αλλά μια γυναίκα-καλλιτέχνη. Είναι εντυπωσιακά δοσμένη, κρατά επιδεικτικά τα πινέλα της και το βλέμμα της είναι γεμάτο αυτοπεποίθηση, κοιτάζοντας κατευθείαν τον θεατή. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Δανός:

*«Ενάντια σε παράδοση αιώνων [...], η οποία θέλει τον άντρα ως καλλιτέχνη-δημιουργό και τη γυναίκα ως μοντέλο-“θέμα”-δημιουργία του, η “φίλη” του έργου αυτού προβάλλει δυναμικά την ιδιότητά της δημιουργού-κυρίαρχου του εαυτού της»* (Δανός 2006:20).

Όπως και η Νικολαΐδου, έτσι και ο Γεώργιος Πολυβίου, (1902-1972) παράγει μεγάλο αριθμό γυμνών έργων. Τα γυναικεία γυμνά του, είναι ταυτόχρονα απόμακρα και αισθησιακά δείχνοντας εσωστρέφεια. Ελκύουν το μάτι του θεατή, ανυπεράσπιστα, με ομορφιά και ερωτισμό. Παρόλα αυτά, εκφράζουν αγνότητα κι ένα εσωτερικό εύθραυστο κόσμο. Εκπέμπουν χάρη και κομψότητα, στοιχεία που διαφαίνονται από το μακρόστενο σχήμα των φιγούρων. Ο γλυπτικός όγκος των γυναικείων σωμάτων και η ασαφής υφή τους τα παρουσιάζει απομακρυσμένα. Τέτοια έργα αποτελούν «*το Γυμνό όρθιο*» (1957), [εικ.35], «*το Γυμνό που κάθεται*», (1960 περίπου) [εικ.36], «*το Γυμνό*», (1964) [εικ.37], και «*Γυμνό*», (1961-2)[εικ.38] (Inatci 2005:80, Νικήτα 2002:4).

Γράφει ο Δανός:

*«Τόσο στο «Ξεντώνεται» (1946) όσο και στο Γυμνό όρθιο (1957 [εικ.35]), υπάρχει ένα μανιεριστικά κομψό στυλιζάρισμα, που συναντάται στα έργα του Ιταλού καλλιτέχνη Amadeo Modigliani (1884-1920). Επιπλέον, το πρωιμότερο έργο εκ των δύο αποτελεί αναφορά σε πολλά έργα της περιόδου και του ευρύτερου περιβάλλοντος του ιμπρεσιονισμού, όπου ο (άντρας) καλλιτέχνης- και κατ' επέκταση, ο θεατής- παρακολουθεί ηδονοβλεπτικά την (ως επί το πλείστον) γυναικεία παρουσία, σε καθημερινές στιγμές του ιδιωτικού της βίου. Αντίθετα, στο Γυμνό όρθιο (1957), η γυμνή (ακριβέστερα, γδυμένη) θηλυκή μορφή σχεδόν παθητικά προσφέρεται προς τέρψη του θεατή»* (Δανός 2006:16).

Ο Γιώργος Μαυροΐδης (1912-2003), στο έργο του «*Γυμνό Όρθιο*»,(χ.χ.) [εικ.39], δεν ζωγραφίζει τίποτε το αμφίβολο και διφορούμενο, αλλά μορφές οικείες, αρνούμενος κάθε εξιδανίκευση. Εραστής τόσο της αλήθειας όσο και της ελευθερίας επιχείρησε να

αγγίζει το νόημα της αιωνιότητας μέσα στον καθημερινό και εφήμερο βίο. Ο ζωγραφικός του μύθος εξυφαίνεται μέσα από την ανθρωποκεντρική του εικαστική αφήγηση.

Από τη Δεύτερη γενιά, ο καλλιτέχνης που ενσαρκώνει τη μετάβαση από μια τέχνη προσηλωμένη αποκλειστικά στις τοπικές της καταβολές προς μια τέχνη με ευρύτερους ορίζοντες, χωρίς να αποκόβεται από τα κυπριακά δεδομένα, είναι ο Χριστόφορος Σάββα (1924-1968) (Ξύδης 1984:12, Ρούπα 2010:219). Δημιουργεί μια σειρά από γυμνά όπου διαφαίνεται όλη η αξία του σαν κολορίστα.<sup>13</sup> Στο «*Ξαπλωμένο Γυμνό*», (1956) η μελετημένη σύνθεση και δομή είναι το αποτέλεσμα της μαθητείας του στο Lhote αποδίδοντας στο έργο του αυστηρότητα και πειθαρχία. Στο «*Γυμνό*»,(1956-59), ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί διάφορους τόνους και αποχρώσεις αποκαλύπτοντας μια αποδέσμευση από τα κάπως αυστηρά πλαίσια στα οποία κινήθηκε στην αρχή. Νιώθει σιγουριά στην κυριότητα των μέσων του και αφήνεται πιο ελεύθερος να κινηθεί με διαίσθηση και συναίσθημα κερδίζοντας σε εκφραστική δύναμη (Οικονόμου 1988:46).

Ο Γιώργος Κοτσώνης (1940), στις «*Λαναΐδες*», (1972), [εικ.24], προβάλλει μια ισορροπημένη, αρμονική σύνθεση, όπου τα γυμνά σώματα και ο περιβάλλον χώρος αποδίδονται με απόλυτα ελεγμένη γεωμετρικότητα. Αυτό που διαφαίνεται στο έργο είναι περισσότερο ένας πιο απλουστευμένος και πιο αρμονικός κυβισμός (Μιχαήλ 2009:48).

Ο Στέλιος Βότσης (1929), στο έργο του «*Ζευγάρι*», (1987), [εικ.40], παρουσιάζει ένα ανδρόγυνο τοποθετημένο σε έναν διαγραμμισμένο πίνακα, με τον άνδρα να αγκαλιάζει τη γυναίκα από τους ώμους. Το σαρκώδες γήινο γυναικείο σώμα, και κατά το Δανό το «*συναρμολογημένο με χρώματα*» (Δανός, Λοΐζου 2009:10) κεφάλι του άνδρα, παρουσιάζουν μια αντίθεση. Προβάλλεται η συνάντηση δύο κόσμων. Ο μασκοφορεμένος άντρας όταν αγγίζει τη γυναίκα γίνεται ζεστός και ανθρώπινος, δεχόμενος την αγάπη της. Σύμφωνα με το Δανό: «*Αυτή, σαν άλλη σύζυγος του Αρνολφίνι, με ευγενική χειρονομία προσπαθεί να επικοινωνήσει με το άλλο πρόσωπο*». Η γυμνή γυναικεία μορφή, δεν προκαλεί, αλλά εντείνει την αντίθεση των δύο κόσμων. Το 1992, ο καλλιτέχνης με τον ίδιο συμβολικό τρόπο προβάλλει χωρίς ενδοιασμούς τη γυμνή γυναικεία φιγούρα, αποκλείοντας κάθε τι προκλητικό. Η

---

<sup>13</sup> «*Γυμνό που κάθεται*»,(1957), «*Γυμνό που αναπαύεται*», (1957)



ενέργεια διοχετεύεται τόσο στο γυναικείο κορμί όσο και στον ανδρικό πρόσωπο, κυρίως όμως στα χέρια, που λειτουργούν ως εκφραστές συναισθημάτων και προθέσεων (Δανός, Λοϊζου 2009:10).

Στο έργο του «*Δύο Κορίτσια*», (χ.χ.), θέλοντας να κριτικάρει και να διαμαρτυρηθεί για τη σύγχρονη κοινωνία προβάλλει τις μορφές σαν άλλες μέδουσες, με ανδρικά σεξουαλικά όργανα στο κεφάλι-σύμβολα «*αγιότητας*» και ανηθικότητας (Δανός, Λοϊζου 2009:10).

Ο Νίκος Κουρούσις (1937), χρησιμοποιεί στα παλαιότερα έργα του, μέλη του ανθρώπινου σώματος συχνά σχηματοποιημένα, πάντοτε με έμφαση στα ερωτικά και αισθησιακά χαρακτηριστικά. Πρόθεση του καλλιτέχνη είναι να ανεβάσει σ' άλλη διάσταση τις βασικές λειτουργίες της ζωής. Το έργο του έχει συμβολικές προεκτάσεις και πολύ διαφανείς υπαινιγμούς. Από το 1974 διατηρεί στα έργα του πάντα την επιθυμία να δώσει ένα πρωταρχικό σεξουαλικό περιεχόμενο, πιο εσωτερικό με περισσότερο καθολικό χαρακτήρα, σχεδόν σαν αφητηρία της ίδιας της ζωής. Στα έργα του, κυρίως της περιόδου 1974-76, παρουσιάζει μεγάλες ουδέτερες επιφάνειες και δύο ανθρώπινες μορφές σχηματοποιημένες, μία ανδρική και μια γυναικεία, δίνοντας ένα είδος έλξης και απώθησης, θετικών και αρνητικών τύπων, που διευρύνουν το εκφραστικό περιεχόμενο των έργων του. Έντονη αποτελεί η αίσθηση του χωρισμού και παράλληλα η επιθυμία της ένωσης των δυο μορφών, της ανδρικής και της γυναικείας, εκφράζοντας συμβολικές προεκτάσεις (Χρήστου 1983:81).

### **3.3. Η Θέση των Κυπρίων Καλλιτέχνιδων στην Ιστορία της Κυπριακής Τέχνης**

Στην Κύπρο, εξαιτίας των προαναφερθέντων ιστορικών συνθηκών η ιστορία της εικαστικής δημιουργίας ξεκίνησε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και εντάθηκε μετά την ανεξαρτησία. Αν και η ιστορία της είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη δυτική, ακολούθησε ρεύματα και τάσεις ετεροχρονισμένα, διαγράφοντας πορεία άμεσα συνυφασμένη με τις ιδιαίτερες κοινωνικοοικονομικές και ιστορικές συνθήκες (Νικήτα 2010).

Επειδή η ιστορία της τέχνης του νησιού γράφεται μόλις τον 20ό αιώνα, η Κύπρια καλλιτέχνης δεν έζησε τον μακροχρόνιο αποκλεισμό της Ευρωπαϊκής συναδέλφου της. Η γυναικεία δημιουργία στην Κύπρο αρχίζει ταυτόχρονα με αυτήν του άντρα καλλιτέχνη, χωρίς όμως να είναι όμοια. Παρουσιάζει τις δικές της ιδιαιτερότητες, απόρροια του γεγονότος ότι είναι πιο δύσκολο για αυτήν απ' ό,τι για τον άντρα να ξεφύγει από τα κοινωνικά συμφραζόμενα που καθορίζονται από τη θέση της στην κοινωνία ( Νικήτα 2010).

Ότι δημιουργούσαν οι Κύπριες καλλιτέχνιδες το έκαναν για την ευχαρίστησή τους, χωρίς να το εξελίσσουν, αφενός γιατί τους έλειπε το κουράγιο να παρουσιάσουν αλλά και να απαιτήσουν την οριοθέτηση του ως έργο και δημιουργικής διαδικασίας. Σημαντικό παράγοντα αποτέλεσε το γεγονός ότι δεν υπήρχαν δομές-γκαλερί, σχολή καλών τεχνών-ούτε θεωρητικό και κριτικό υπόβαθρο που θα ενθάρρυνε τους καλλιτέχνες σ' αυτή την πορεία. Η έλλειψη τόσο ακροατών όσο και συνομιλητών, όπως για παράδειγμα η παρουσία κριτικών τέχνης που να κατανοούν τα προβλήματα που τους έθετε η τέχνη σε σχέση με τη δημιουργική διαδικασία, σε συνδυασμό με το κοινωνικό περιβάλλον, αποτέλεσαν ενδεχομένως σημαντικούς παράγοντες που δεν αναπτύχθηκαν πιο πρωτοπόρες πρωτοβουλίες (Μιχαήλ 2009:22).

Το εγχείρημα της φοίτησης σε πανεπιστημιακές σχολές, δεν ήταν καθόλου εύκολο στην Κύπρο. Η γυναίκα αποκλειόταν αφενός από την πανεπιστημιακή μόρφωση αφετέρου από τη δημιουργία επαγγελματικής απασχόλησης και ο ρόλος της, ήταν προδιαγεγραμμένος με σαφήνεια, περιορίζοντάς την στην εκτέλεση των κοινωνικά προκαθορισμένων καθηκόντων της ως συζύγου και μητέρας (Νικήτα 2002:2).

Μεταξύ των σκαπανέων του 20ού αιώνα της Κυπριακής τέχνης κατέχει σημαντική θέση μία γυναίκα: η Λουκία Νικολαΐδου, που πραγματοποίησε μια καλλιτεχνική επανάσταση στην Κυπριακή τέχνη, κομίζοντας τάσεις και ρεύματα εντελώς άγνωστα μέχρι τότε. Αποτελεί την πρώτη Κύπρια γυναίκα που πραγματοποίησε σπουδές στην τέχνη. Σε μια εποχή που το ποσοστό αναλόγων γυναικών ήταν τεράστιο, ενώ αυτό που έλαβαν πανεπιστημιακή μόρφωση μηδαμινό, το γεγονός ότι μπόρεσε να αψηφήσει τις κοινωνικές προκαταλήψεις που καθόριζαν τη θέση και τον ρόλο της γυναίκας στην κλειστή Κυπριακή πατριαρχική κοινωνία των αρχών του 20ού αιώνα, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μια μικρή επανάσταση. Ωστόσο δεν μπορεί να

παραλειφθεί το γεγονός ότι προερχόταν από εύπορη, αστική και καλλιεργημένη οικογένεια, η οποία στήριζε τη δυνατή θέλησή της να σπουδάσει τέχνη. Εντούτοις, όταν ολοκλήρωσε τις σπουδές της και επέστρεψε στην Κύπρο, βρέθηκε αντιμέτωπη με τα ήθη της συντηρητικής Κυπριακής κοινωνίας και τις αντιλήψεις της αναφορικά με το γυναικείο φύλο, επηρεάζοντας την καλλιτεχνική της πορεία και ειδικά τη θεματογραφία της. Η πρώτη ατομική της έκθεση το 1934, άφησε αδιάφορο το Κυπριακό κοινό, αν και θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους σταθμούς της σύγχρονης Κυπριακής τέχνης. Η πρωτοποριακή εργασία της για τα Κυπριακά εικαστικά δρώμενα παρεξηγήθηκε από τους λιγοστούς επισκέπτες που την επισκέφθηκαν γιατί δεν είχαν την αναγκαία παιδεία να την προσεγγίσουν. Η υποκειμενική απόδοση του ορατού κόσμου και η άρνηση ενός νατουραλιστικού λεξιλογίου, θεωρήθηκε από τους επισκέπτες ως αδυναμία, παρόλο που η ζωγράφος, προβλέποντας την πιθανή αυτή αντίδραση του κοινού, συμπεριέλαβε στην έκθεση και δυο ακαδημαϊκά έργα προκειμένου να αντιληφθεί ο επισκέπτης (Νικήτα 2002:4).

Εκτός από τη Λουκία Νικολαΐδου, η οποία συγκαταλέγεται στους πρωτοπόρους της πρώτης γενιάς και στους έξι καλλιτέχνες που ολοκλήρωσαν σπουδές σε Σχολές Καλών Τεχνών, από το 1920-1939 ο αριθμός των καλλιτεχνίδων που σπούδασαν αυξάνεται: Παυλίνα Παυλίδου (1922-1993), Καίτη Στεφανίδου (1925), Ελένη Χαρεικλίδου (1926-1978), Έλλη Μιτζή (1930-1997) και Βέρα Χατζηδά (1936), ενώ ακολουθούν οι Γιούλικα Λακερίδου (1940), Στέλλα Μιχαηλίδου (1941) κ.ά. Η Καίτη Στεφανίδου εμβάθυνε στα διδάγματα του ιστορικού μοντερνισμού, βοηθώντας την Κυπριακή τέχνη να προχωρήσει. Η Βέρα Χατζηδά ήταν αυτή που άνοιξε το διάλογο με την οπτική τέχνη. Πέρα από τις πρωτοπόρες αυτές καλλιτέχνιδες πρωτοστάτησαν κι άλλες αργότερα, διευρύνοντας τους ορίζοντες της τέχνης του νησιού.

Σημαντική συνιστώσα αποτελεί το γεγονός ότι αυτές οι Κύπριες καλλιτέχνιδες προέρχονταν από την αστική τάξη και από μορφωμένες οικογένειες, γιατί η χειραφέτηση της γυναίκας είχε πάντα ως αφετηρία τις πόλεις και τα πιο μορφωμένα οικογενειακά περιβάλλοντα. Σε αντίθεση με τους άντρες, σύμφωνα με τον Ξυδή, οι οποίοι προέρχονται από λαϊκά στρώματα. Η αιτία πιθανόν να πηγάζει από το γεγονός ότι οι άντρες ακολούθησαν το μεταναστευτικό ρεύμα προς την Βρετανία για καλύτερη διαβίωση και ταυτόχρονα σπούδαζαν και εργάζονταν (Ξύδη 1984).

Ένα από τα πρώτα επαγγέλματα που κατέκτησαν στην Κύπρο οι γυναίκες ήταν της εκπαιδευτικού. Γι αυτό το επάγγελμα προορίζονταν και οι ελάχιστες γυναίκες που σπούδασαν τέχνη. Η δημιουργία όλο και περισσότερων Σχολών Μέσης Εκπαίδευσης κι η διδασκαλία του μαθήματος της τέχνης, δημιούργησε την ευκαιρία για τις γυναίκες να εξασκήσουν ένα αξιοπρεπές επάγγελμα, (ανάλογα με την νοοτροπία της εποχής), το οποίο θεωρείτο ότι ταίριαζε απόλυτα στη γυναικεία φύση. Εκτός από την Νικολαΐδου και την Παυλίδου, οι οποίες έζησαν μεγάλο μέρος της ζωής τους στο εξωτερικό, οι άλλες γυναίκες που ολοκλήρωσαν σπουδές στην τέχνη, τη συγκεκριμένη εποχή, εργάστηκαν μέχρι τη συνταξιοδότησή τους στη δημόσια εκπαίδευση. Το ίδιο συνέβη και με τη μεγάλη πλειοψηφία των γυναικών της νεότερης γενιάς. Η εργασία στην εκπαίδευση αποτελούσε ένα επάγγελμα που τους εξασφάλιζε οικονομικά. Ενδεχομένως αυτή η οδός να ήταν και η μόνη γιατί στο νησί δεν υπήρχε και ούτε υπάρχει ακόμη η αγορά που θα στηρίζει την καλλιτεχνική δημιουργία ούτως ώστε να επιτρέψει στον καλλιτέχνη να ζήσει αποκλειστικά από την καλλιτεχνική του δραστηριότητα (Νικήτα 2010).

Ζώντας σε μια παραδοσιακή κλειστή κοινωνία, η οποία θεωρεί τον γάμο ως προορισμό ζωής και ως ένδειξη κοινωνικής χειραφέτησης η συντριπτική πλειοψηφία των Κύπριων καλλιτέχνιδων δημιούργησαν οικογένεια προσθέτοντας έναν ακόμη ρόλο στην γυναίκα, επιβαρύνοντάς την με πολλές υποχρεώσεις σε μια κοινωνία, η οποία δεν ήταν οργανωμένη για να στηρίζει την εργαζόμενη γυναίκα και να της παρέχει την αναγκαία βοήθεια. Έτσι, η Κύπρια εικαστικός είχε τη μεγαλύτερη ευθύνη για το μέγλωμα των παιδιών και τη φροντίδα του νοικοκυριού. Αυτό τη διαφοροποίησε δραστικά από τον άνδρα συνάδελφό της, ο οποίος είχε όλο το χρόνο να αφοσιωθεί απερίσπαστα στην εικαστική δημιουργία. Διαπιστώνεται έτσι ότι δημιουργούν λιγότερο από τους άνδρες συναδέλφους τους κι ακόμη εμφανίζονται σπανιότερα στο κοινό με ατομικές εκθέσεις. Αυτό δεν τους επέτρεψε να αποκτήσουν εύκολα το «καθεστώς του καλλιτέχνη» (Νικήτα 2010).

Αρνητική συνιστώσα αποτελεί και η προκατάληψη του αγοραστικού κοινού έναντι στο έργο των καλλιτέχνιδων. Απόρροια αυτού αποτελεί το γεγονός ότι μεταξύ των εμπορικών καλλιτεχνών δεν συμπεριλαμβάνεται καμία γυναίκα.<sup>14</sup> Ακόμη, οι

---

<sup>14</sup> Με εξαίρεση την Ελένη Νικοδήμου.

καλλιτέχνιδες που εκπροσώπησαν το νησί σε σημαντικές διεθνείς εικαστικές διοργανώσεις είναι πολύ λιγότερες από τους άνδρες. Για παράδειγμα τη Διεθνή Μπιενάλε Βενετίας από το 1985 που παίρνει μέρος συστηματικά η Κύπρος μέχρι σήμερα, εκπροσώπησαν την Κύπρο δεκατρείς άντρες και μόνο τρεις γυναίκες.

Οι Κύπριες δεν συμμετείχαν στις φεμινιστικές κινήσεις της δεκαετίας του 60' και μετά, όπως έπραξαν οι γυναίκες της Δύσης, γιατί έπρεπε να αντιμετωπίσουν τις ιστορικές εξελίξεις και τις συνέπειες του ένοπλου αγώνα της δεκαετίας 1950-1960. Από την άλλη η πλειοψηφία των επικρατέστερων πολιτικών κομμάτων ήταν ανδροκρατούμενη και οι γυναίκες δεν ήταν οργανωμένες για να αναπτύξουν φωνή για τα δικαιώματά τους (Hadjiravliou 2010).

Τη σημερινή εποχή τα δεδομένα διαφοροποιούνται. Η γυναίκα καλλιτέχνης αντιμετωπίζει με μεγαλύτερο επαγγελματισμό την καλλιτεχνική της καριέρα, η οποία αποτελεί πια μια συνειδητή επιλογή, για την οποία και θυσιάζει πολλές απαιτήσεις άλλων κοινωνικών παραδοσιακών της ρόλων. Τα έργα τους αποκτούν σήμερα περισσότερη ορατότητα στην καλλιτεχνική σκηνή, και ο αριθμός των γυναικών καλλιτεχνών είναι ο ίδιος, αν όχι μεγαλύτερος μ' αυτό των ανδρών.

Στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, οι γυναίκες είναι πιο έτοιμες για να αμφισβητήσουν τις πατριαρχικές δομές και γίνονται προσπάθειες από Κύπριες καλλιτέχνιδες να απεικονίσουν οι ίδιες τον εαυτό τους, απαλλαγμένες από ταμπού και προκαταλήψεις της πατριαρχικής κοινωνίας. Το *washing up ladies* είναι μία γυναικεία εικαστική πλατφόρμα με οργανώτριες τη Λία Λαπίθη (1963) και τη Μαριάννα Καφαρίδου (1965) που έχει σαν θέμα και στόχο να εξετάσει τη διάκριση των δύο φύλων και πως οι γυναίκες αποδέχονται το στάτους κβο, ενώ οι άνδρες συνεχίζουν να παίζουν τους ίδιους πατριαρχικούς ρόλους. Γίνονται επίσης ατομικές και ομαδικές εκθέσεις προβάλλοντας τη γυναικεία απεικόνιση και παρουσιάζοντας τον ερωτισμό και τη γυναικεία σεξουαλικότητα με την γυναικεία οπτική. Μια τέτοια προσπάθεια αποτέλεσε η ομαδική έκθεση «*Αυστηρώς Κατάλληλο για Ενηλίκους – η Σεξουαλικότητα στη Σύγχρονη Κυπριακή Τέχνη* (2016). Στο εγχείρημα αυτό συμμετείχαν η Μαρία Λιανού (1973), η Όλγα Σπανού (1955), η Μυρτώ Μακρίδου (1975). Ανάλογες προσπάθειες γίνονται κι από άλλες καλλιτέχνιδες όπως η Έφη Σπύρου (1983), η Λητώ Κάττου (1990) και η Μαρία Λοϊζίδου (1958). Μπορεί να

υποστηριχθεί ότι οι προαναφερθείσες ενέργειες και παρόμοιές τους ήταν μεμονωμένες. Διαπιστώθηκε ότι η Κύπρος δεν γνώρισε ισχυρό, οργανωμένο φεμινιστικό κίνημα, ούτε η Κύπρια καλλιτέχνιδα πρωταγωνίστησε σε φεμινιστικό αγώνα αντίστοιχο της Ευρωπαϊάς συναδέλφου της.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η τέχνη είναι ένας καθρέφτης που αντικατοπτρίζει τις αξίες του πολιτισμού και της κοινωνίας που της παράγει. Έτσι, μέσα από την απεικόνιση της γυναίκας στην τέχνη μπορεί να διαπιστωθεί πως οι άνθρωποι αντιμετώπισαν τη θηλυκότητα και τη γυναικεία μορφή διαχρονικά, ως μητέρα και δημιουργό, ως αντικείμενο του αντρικού σεξουαλικού πόθου, ως σύμβολο αυτοθυσίας, αφοσίωσης και ομορφιάς.

Στη διαδοχή των εποχών στη Δύση, η απόδοση της γυναικείας μορφής γινόταν στη βάση των εκάστοτε κοινωνικό-ιδεολογικών και αισθητικών αντιλήψεων. Από τη μελέτη της θεματογραφίας διαπιστώθηκαν οι πολλαπλές και πολυσχιδείς όψεις της γυναίκας. Το γυναικείο γυμνό εξυμνήθηκε διαμέσου των αιώνων αλλά σαν αυτόνομο είδος επανήλθε την Αναγέννηση. Κάθε γυμνό αποτέλεσε κοινό τόπο να έχει πρότυπο την θεά Αφροδίτη, που με πρόσχημα επίπλαστης διαστολής και αστικού καθωσπρεπισμού να έχει τέλειες αναλογίες. Μέχρι το 19<sup>ο</sup> αιώνα, στη δυτική ζωγραφική, το σώμα απεικονιζόταν ως μια μυθολογική φιγούρα, με τρόπο που να είναι αρεστό στο κοινό, αλλά και στον πελάτη, ικανοποιώντας τις ματαιοδοξίες του. Σπάνια απεικόνιζαν τις γυναίκες στα οικιακά τους περιβάλλοντα, αλλά ως βιβλικές μορφές σε πορτραίτα υψηλής κοινωνίας ή ως γυμνά. Οι απεικονίσεις αυτές ήταν το αντίθετο του καθημερινού τους ρόλου.

Την εποχή του Ρεαλισμού και του Ιμπρεσιονισμού το γυμνό απομυθοποιείται και η απεικόνισή του στερείται τη μυθική αύρα της εξιδανίκευσης. Η έλευση του Ρεαλισμού μετέτρεψε τις ιδεατές αποτυπώσεις της θηλυκότητας σε υπαρκτά πλάσματα. Περνώντας στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, η απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής αλλάζει ριζικά, αντικαθιστώντας αιώνες συντηρητισμού. Οι καλλιτέχνες, κουρασμένοι από το ψεύτικο συντηρητισμό της κοινωνίας, απεικονίζουν πλέον τη γυναίκα με τριχοφυΐα και σε πόζες που κοιτάζουν τον θεατή κατευθείαν στα μάτια.

Ερευνώντας την ιστορία του γυναικείου γυμνού διαφαίνεται ότι οι θέσεις που αναλαμβάνει τόσο το θηλυκό όσο και το αρσενικό είναι ξεκάθαρες. Ο άντρας

πάντοτε είναι ο καλλιτέχνης και η γυναίκα υιοθετεί τη θέση του αντικειμένου που οριοθετείται από τη ματιά του καλλιτέχνη. Στις δυτικές απελευθερωμένες κοινωνίες παρότι η ισότητα των φύλων θεωρείται δεδομένη, χρειάστηκε μεγάλους αγώνες από τη γυναίκα για να αποκτήσει τον έλεγχο του σώματός της. Παρ' όλες τις προσπάθειες της, υφίσταται ακόμα στην πορνογραφία και στη διαφήμιση.<sup>15</sup>

Διαπιστώθηκε από την παρουσίαση συγκεκριμένων έργων, ότι η απεικόνιση της γυναίκας από το 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετά στη Δύση παρουσιάζει σταδιακά αλλαγές ξεφεύγοντας από τη σκηνοθετημένη στάση της Αναγέννησης. Κάποιες φορές παρουσιάζεται χωρίς συστολή καθώς και ντροπή και σκανδαλίζει, ενώ άλλες φορές απεικονίζεται με μεγάλες παραμορφώσεις, χωρίς να διαφαίνεται ούτε όμορφη ούτε χαριτωμένη. Όλα αυτά σοκάρουν, και σκανδαλίζουν αφού παρουσιάζει ακριβώς το αντίθετο του ιδανικά και αιώνια Ωραίου και έτσι επέρχεται η ρήξη με αυτό.

Ο Ιμπρεσιονισμός επανεξέτασε έννοιες όπως γυναικείο φύλο, ερωτισμός, θηλυκότητα. Η εξιδανίκευση της γυναίκας που υφίσταται μέχρι εκείνη την εποχή αντικαθίστανται από την απλή καθημερινή γυναίκα. Οι γυναίκες της εποχής διακρίνονται αφενός ως γυναίκες της μεσοαστικής τάξης οι οποίες είναι «ανεξάρτητες» και μορφωμένες και αφετέρου ως γυναίκες της κατώτερης εργατικής τάξης, οι οποίες αποτελούσαν το υπηρετικό προσωπικό των πρώτων καθώς και πόρνες (Wilson 1992:99). Οι ταξικές ανισότητες ήταν πρόδηλες τόσο στον ιδιωτικό όσο και στο δημόσιο χώρο. Στον οικιακό χώρο, οι μεσοαστές μητέρες μεγαλώνουν τα παιδιά στο σπίτι, ενυπάρχοντας με τις γυναίκες της κατώτερης εργατικής τάξης στην δούλεψή τους. Η γυναίκα απεικονίζεται συνήθως ως αντικείμενο πόθου υπό την εποπτεία του άντρα, ο οποίος απολαμβάνει αμέριστη ελευθερία κινήσεων, εντός και εκτός οίκου. Η γυναίκα αναφέρεται πάντα με χαρακτηρισμούς σχετικά με τον άντρα, όπως πόρνη, χήρα, ερωμένη (Wolf 1985:44). Η μεσοαστή γυναίκα αποτελεί τον «καθρέφτη» της κοινωνικής της θέσης και η γυναίκα της εργατικής τάξης αντικείμενο πόθου, χωρίς ηθικές αξίες καθώς και σεξουαλικά διαθέσιμη τόσο στο δημόσιο όσο και στον ιδιωτικό χώρο.

---

<sup>15</sup> Επίκαιρο παράδειγμα αποτελεί η διαφήμιση του αρώματος J' Adore της Dior, όπου η Charlie Thegon επιδεικνύει το σώμα της και την ομορφιά της, ώστε να προσελκύσει καταναλώτριες.



Μεταξύ 1870 και 1910 επέρχεται επανάσταση στην ιστορία του γυμνού, αφού ως ρηξικέλευθο νέο μέσο εμφανίζεται η φωτογραφία, η οποία επαναδιαπραγματεύεται την ιδέα της ομορφιάς, ενάντια στο παραδοσιακό Ωραίο, χωρίς εξιδανικεύσεις, μεταβαίνοντας από το ιδεατό στο πραγματικό. Σιγά-σιγά οι καλλιτέχνες ζωγραφίζουν λεπταίσθητες λάγνες υπάρξεις, καθώς και σκηνές με έντονη σαγήνη που οργανώνονται διαμέσου του βλέμματος και σκανδαλίζουν αφού τοποθετούν τον θεατή σε μια εκ πρώτης όψης ηδονοβλεπτική θέση.

Μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα η δυνατότητα της αντρικής καλλιτεχνικής δημιουργίας θεωρείτο «αποκλειστική». Δημιουργείται έτσι, σταδιακά το φεμινιστικό κίνημα με στόχο την αμφισβήτησή της, προκειμένου να βοηθήσει να αποσταθεροποιηθούν οι τρέχουσες ιδέες για τα γυναικεία σώματα. Οι πρώτες φεμινίστριες αναζήτησαν νέα εκφραστικά μέσα συμπεριλαμβάνοντας τις εμπειρίες των γυναικών. Η φεμινιστική τέχνη επεδίωξε να ανακαλύψει καλλιτέχνιδες και να τις εντάξει στην ιστορία της τέχνης. Προκάλεσε την αισθαντικότητα και την εξυγίανση του γυναικείου σώματος μέσα στην πατριαρχική κοινωνία. Προσπάθησε να διαρρήξει τα όρια της αναπαράστασης και να παρουσιάσει το σώμα της γυναίκας ως ενεργό, και ως αιτία αλλαγής ενάντια στις κατεστημένες στατικές μορφές. Βασικές αρχές της Φεμινιστικής Τέχνης αποτέλεσαν η αναγωγή της εμπειρίας και του νοήματος σε στοιχεία ισάξια σε μορφή και η αμφισβήτηση των δυτικών κανόνων γιατί αυτή αντιπροσωπεύει την αντρική οπτική. Οι φεμινίστριες έπαιξαν με την ιδέα της ταυτότητας, του φύλου και της μορφής και προσπάθησαν να δημιουργήσουν μια καινούρια οπτική για τις γυναίκες. Πολλά έργα φεμινιστριών αντέκρουσαν τις υπάρχουσες καλλιτεχνικές συμβάσεις και έκαναν ορατές καινούριες πτυχές του γυναικείου σώματος που ήταν άγνωστες μέχρι τότε. Μέσα από τα έργα τους προσπάθησαν να αναγνωριστεί η συμβολή τους αφού ξαναγραφτεί η ιστορία, να στηριχθεί το επαναστατικό και θεωρητικό έργο σύγχρονων δημιουργών και να συμβάλει το έργο τους στην ανατροπή των πατριαρχικών δομών αναπαράστασης.

Ένα ιδανικό του γυμνού φεμινιστικού σώματος μπορεί να ανιχνευθεί αν επικεντρωθεί κανείς στην αμφισημία της τέχνης και στους ποικίλους τρόπους με τους οποίους η εκάστοτε καλλιτέχνιδα το αντιλαμβάνεται. Το φεμινιστικό γυμνό αποτελεί έννοια που μπορεί να σημαίνει διαφορετικά πράγματα. Δεν υπάρχει ένα απόλυτο ιδανικό, αλλά

πολλές διαφορετικές αποδόσεις της ίδιας αλήθειας, από διαφορετικές οπτικές (Parker, Pollock 1981:120).

Ενώ στην Δύση συνέβαιναν τα προαναφερθέντα, η Κύπρος ακολούθησε την δική της διαφορετική πορεία η οποία ήταν άμεσα συνυφασμένη με τις κοινωνικό-πολιτικές της συνθήκες. Για τρεις αιώνες, από το 1571 μέχρι το 1878 πέφτει στα χέρια των Οθωμανών. Η μακρά αυτή περίοδος είχε σαν αποτέλεσμα την προσκόλληση στη βυζαντινή και λαϊκή παράδοση με αποτέλεσμα την αδυναμία της κυπριακής τέχνης να ακολουθήσει τις εξελίξεις της Δύσης. Με τη Βρετανική κυριαρχία, οι Άγγλοι ζωγράφοι που φτάνουν στο νησί, αφήνουν το δικό τους στίγμα. Η τέχνη όμως της Κύπρου μένει αμέτοχη στα κινήματα που συγκλονίζουν την Ευρώπη τον 20<sup>ο</sup> αιώνα λόγω των ιδιαίτερων ιστορικό-κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών του νησιού που καθορίζουν την εξελικτική πορεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Διαπιστώθηκε ότι από τη σύγχρονη Κυπριακή τέχνη απουσιάζει οποιαδήποτε ακαδημαϊκή επίδραση και δυνατότητα μεταφοράς ιδεών εξαιτίας της έλλειψης επαφής με τα καλλιτεχνικά δρώμενα στη Δύση. Αποδείχτηκε ότι, ενώ οι περισσότεροι καλλιτέχνες φοιτούν στην Αγγλία, λιγότεροι στην Ελλάδα και πολύ λίγοι σε άλλα κέντρα, δύσκολα μπορεί να εξακριβωθεί μια δουλκή υποταγή τους στα κέντρα της μαθητείας τους. Με δεσμούς τόσο με τη Βρετανική όσο και την Ελληνική τέχνη, όμως ταυτόχρονα ανοιχτή σ' όλες τις αναζητήσεις, η τέχνη της Κύπρου καθόρισε την δική της πορεία.

Οι Κύπριοι καλλιτέχνες της πρώτης γενιάς απεικόνισαν τις ασχολίες και τον κόσμο της παραδοσιακής γυναίκας της Κύπρου. Χρησιμοποίησαν ευανάγνωστο, παραστατικό λόγο, παρουσιάζοντας την με την παραδοσιακή της ενδυμασία, εν ώρα εργασίας, στο σπίτι ως μητέρα ή σύζυγος καθώς και στους αγρούς ως εργάτρια. Μετά το Β Παγκόσμιο Πόλεμο η θέση της Κύπριας στην κοινωνία αρχίζει να αλλάζει. Με τη σταδιακή αστικοποίηση της Κύπρου και την πρόσβαση της γυναίκας στην εκπαίδευση, δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για διεκδίκηση κοινωνικών ρόλων στους οποίους μέχρι τότε πρωταγωνιστούσαν οι άντρες. Παρά την 'απελευθέρωση' από ποικίλους καταπιεστικούς θεσμούς και αντιλήψεις, τα ανδρογενή κοινωνικό-οικονομικά και πολιτιστικά συστήματα προβάλλουν ιδιαίτερες αντιστάσεις. Αυτή η μετάβαση από το κλειστό παραδοσιακό σ' ένα ανοικτό σύστημα αξιών αντανακλάται στα έργα διάφορων καλλιτεχνών. Η ματιά των ζωγράφων γίνεται πιο προσωπική και υποκειμενική. Η τέχνη που αναπτύχθηκε στην Κύπρο ήταν άμεσα συνυφασμένη με

το πεπρωμένο του νησιού. Έτσι, διάφοροι καλλιτέχνες δημιούργησαν έργα με αφηγήσεις τις περιπέτειες του νησιού. Σε όλους αυτούς τους αγώνες, η Κύπρια ήταν πάντοτε παρούσα, ως σύζυγος, μητέρα και στήριγμα της οικογένειας ακόμη και ως μαχητική αγωνίστρια (Νικήτα 2010).

Η διαπραγμάτευση της γυναικείας απεικόνισης και της μητρότητας αποτελεί κυρίαρχο συστατικό της θεματογραφίας πολλών Κυπρίων ζωγράφων, οι οποίοι προσπαθούν να αποδώσουν τον ιδιαίτερο ψυχισμό της γυναίκας, έτσι όπως διαμορφώθηκε στο πατριαρχικό ανδροκρατούμενο περιβάλλον. Η γυναίκα με σύνεση κρατιέται στη θέση αυτή της μάνας, της συζύγου και της κυριάρχου στο σπίτι. Οι καλλιτέχνες αποδεσμεύονται από την εξωτερική πραγματικότητα και προσπαθούν με διεισδυτική παρατηρητικότητα, να αποδώσουν τον εσωτερικό ψυχικό κόσμο της γυναίκας. Η προσέγγισή τους δεν υπήρξε αισθησιακή γι' αυτό δεν προβάλλονται στοιχεία θηλυκότητας. Τέτοια παραδείγματα διαφάνηκαν από τα έργα του Διαμαντή, «*Θηλασμός*», (1961), «*Μητρότητα*» (1961). Στην κατηγορία γυναίκα στη θρησκευτική τέχνη, η τελευταία προβάλλεται ως Ιερή μορφή, πρότυπο αγνότητας, πνευματικότητας και θρησκευτικότητας παρουσιάζοντας τα έργα «*Γλυκοφιλούσα*» και «*Γαλάζια Παναγιά*», (1988), του Αντρέα Χρυσόχου.

Στο ανδροκρατούμενο καλλιτεχνικό τοπίο της Κύπρου του προηγούμενου αιώνα ξεχωρίζει μια ζωγράφος η Λουκία Νικολαΐδου. Πολλά από τα έργα της απεικονίζουν γυμνά, εντάσσοντάς την ανάμεσα σε ευρωπαίους άντρες καλλιτέχνες, στο έργο των οποίων το γυμνό κατέχει κεντρική θέση. Η Νικολαΐδου διαφοροποιείται από τη μεταμπρεσιονιστική παράδοση που θέλει την απεικόνιση από τους άντρες καλλιτέχνες του γυμνού γυναικείου σώματος προς τέρψη του ανδρικού βλέμματος και διαπραγματεύεται το θέμα διαφορετικά με ένα δικό της τρόπο.

Οι θηλυκές μορφές της Νικολαΐδου, χαρακτηρίζονται από αισθησιακότητα, στοιχείο που απουσιάζει από έργα άλλων καλλιτεχνών της εποχής, όπως για παράδειγμα τις θηλυκές φιγούρες του Διαμαντή. Δεν ζωγραφίζει όπως ο τελευταίος για να τονίσει τις αξίες της παράδοσης, αλλά για να καταδείξει την αντίθεση ανάμεσα στην παράδοση και το νεοτερισμό. Στα έργα της διαφαίνεται η αγάπη της για αποτύπωση σκηνών ιδιωτικής ζωής. Αποτελούν έργα πολύ γυναικεία, όπου προβάλλει ένα κόσμο

γυναικείων αισθημάτων, στον οποίο είναι ταυτόχρονα και πρωταγωνίστρια και θεατής (Νικήτα 2002:6).

Ο Γεώργιος Πολυβίου (1902-1972), παράγει μεγάλο αριθμό γυμνών έργων τα οποία είναι ταυτόχρονα απόμακρα και αισθησιακά. Ελκύουν το μάτι του θεατή με ερωτισμό και ομορφιά. Εντούτοις, εκφράζουν αγνότητα κι ένα εσωτερικό εύθραυστο κόσμο, εκπέμποντας χάρη και κομψότητα. Κάποια από αυτά αποτελούν αναφορά σε πολλά έργα του Ιμπρεσιονισμού, όπου ο άντρας καλλιτέχνης και ταυτόχρονα θεατής, παρακολουθεί ηδονοβλεπτικά τη γυναικεία παρουσία, ενώ κάποια άλλα οι γδυμένες γυναικείες παρουσίες προσφέρονται οι ίδιες προς τέρψιν του θεατή.

Ο Γιώργος Μαυροΐδης (1912-2003), στα έργα του ζωγραφίζει μορφές οικείες, αρνούμενος κάθε εξιδανίκευση. Εραστής της αλήθειας προσπαθεί να αγγίξει το νόημα της αιωνιότητας μέσα στον καθημερινό και εφήμερο βίο. Ο ζωγραφικός του μύθος εξυφαίνεται διαμέσου της ανθρωποκεντρικής του εικαστικής αφήγησης.

Ο Χριστόφορος Σάββα(1924-68), ενσαρκώνει εντυπωσιακά τη μετάβαση από την τέχνη που είναι προσηλωμένη αποκλειστικά στις τοπικές της καταβολές προς μια τέχνη με ευρύτερους ορίζοντες και δημιουργεί μια σειρά από γυμνά όπου αφήνεται ελεύθερος να κινηθεί με διαίσθηση και συναίσθημα. Από την άλλη η γυναικεία γυμνή απεικόνιση του Στέλιου Βότση δεν προκαλεί και αποκλείει κάθε τι προκλητικό. Κριτικάρει και διαμαρτύρεται για τη σύγχρονη κοινωνία.

Ο Νίκος Κουρούσης (1937), χρησιμοποιεί σχηματοποιημένα ανθρώπινα μέλη, με έμφαση στα ερωτικά και αισθησιακά χαρακτηριστικά. Πρόθεση του είναι να ανεβάσει τις βασικές λειτουργίες της ζωής σ' άλλη διάσταση προβάλλοντας διαφανείς υπαινιγμούς. Από το 1974 στα έργα του παρουσιάζει τόσο ανδρικές όσο και γυναικείες μορφές, με πρόθεση απόδοσης σεξουαλικού περιεχομένου. Ταυτόχρονα οι μορφές του δίνουν ένα είδος έλξης και απώθησης, θετικών και αρνητικών τύπων, διευρύνοντας έτσι το εκφραστικό περιεχόμενο των έργων του (Χρήστου 1983:81).

Ο Γιώργος Κοτσώνης, (1940), επικεντρώνεται στην απεικόνιση της γυναικείας φιγούρας δίνοντας έμφαση στην εσωτερικότητα και το κάλλος. Η γυμνογραφία του

αποκαλύπτει ότι η αναζήτηση του κάλλους αποτελεί ίσως η πεμπτουσία της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και της τέχνης αυτής καθ' αυτής.

Σημαντική συνιστώσα στην εξέλιξη και διαμόρφωση της Κυπριακής τέχνης αποτελεί το γεγονός ότι η γυναικεία δημιουργία αρχίζει ταυτόχρονα με του άντρα καλλιτέχνη, χωρίς όμως να ομοιάζει. Παρουσιάζει τις δικές της ιδιαιτερότητες, απόρροια του γεγονότος ότι τα κοινωνικά συμφραζόμενα που καθορίζονται από τη θέση της στην κοινωνία την κρατούσαν μακριά.

Η Κύπρια καλλιτέχνηδα, έδωσε τις δικές της μάχες και αγώνες, για να αρθρώσει το δικό της εικαστικό λόγο, απελευθερώνοντας τη δημιουργική της ικανότητα, προκειμένου να κατακτήσει ισάξια θέση στην τέχνη, παρά τις αναστολές που της επέβαλε η παραδοσιακή κουλτούρα και η πατριαρχική κοινωνία. Εντούτοις, υπήρξαν αρκετές δυσκολίες. Το γεγονός ότι δεν υπήρχε θεσμοθετημένη παιδεία στην Κύπρο μέχρι το 1960, τα γεγονότα σε πολιτικό επίπεδο και οι συνέπειές τους στην εξέλιξη της κοινωνίας ήταν καθοριστικοί παράγοντες σε ότι αφορά τις κοινωνικές παραστάσεις για το ρόλο του γυναικείου φύλου. Οι προτεραιότητες των ανθρώπων ήταν διαφορετικές από αυτών στη Δύση. Όσες γυναίκες ασχολούνταν με την τέχνη ήταν μέλη μιας ελίτ που δεν είχαν βιοποριστικούς λόγους ενασχόλησης. Αρνητικό δεδομένο αποτελούσε το γεγονός απουσίας δομών, γκαλερί, σχολών καλών τεχνών, θεωρητικό και κριτικό υπόβαθρο, έλλειψη καλλιτεχνικού διαλόγου και κριτικών τέχνης.

Στην Κύπρο η καλλιτεχνική παραγωγή γενικά, και των καλλιτεχνίδων ειδικότερα, δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο επιστημονικής διερεύνησης. Στην εντόπια παραγωγή της ιστορίας της τέχνης δεν μπορεί κανείς να αναφερθεί στη συγκρότηση ενός διακριτού ακαδημαϊκού πεδίου που να χρησιμοποιεί το φύλο ως αναλυτικό εργαλείο ή που εν γένει να ενημερώνει και να συνομιλεί με τις φεμινιστικές θεωρητικές και καλλιτεχνικές εξελίξεις του αντίστοιχου διεθνούς πεδίου. Η έλλειψη αυτή, συνδέεται και με την πρόσληψη και εξέλιξη του φεμινισμού στην Κύπρο, το οποίο δεν ήταν οργανωμένο, αν και οι Κύπριες καλλιτέχνιδες έδωσαν τις δικές τους μάχες. Σημαντικό παράγοντα στη μη συμμετοχή των καλλιτεχνίδων της Κύπρου στο αντίστοιχο φεμινιστικό κίνημα της δεκαετίας του 60' και μετά αποτέλεσε το γεγονός ότι έπρεπε να αντιμετωπίσει όλες τις ιστορικές εξελίξεις και ιδιαίτερα τον ένοπλο

αγώνα της δεκαετίας 1950-1960, παράγοντες που την κράτησαν μακριά. Τα έντονα πολιτικά γεγονότα τη δεκαετία αυτή δεν άφησαν περιθώρια πολιτιστικής ανάπτυξης στον τόπο ούτε ουσιαστικής καλλιτεχνικής κίνησης, ιδιαίτερα όσον αφορά στην εικαστική τέχνη. Την περίοδο αυτή ο αριθμός των καλλιτεχνών που ζουν και δημιουργούν στο νησί είναι περιορισμένος και το έργο τέχνης έχει ελάχιστους αποδέκτες. Η κυπριακή κοινωνία την περίοδο αυτή είναι κατά κύριο λόγο αγροτική, λειτουργώντας με βάση τις αξίες των παραδοσιακών κλειστών κοινωνιών. Επιπλέον, το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο αποτέλεσε έναν ακόμη ανασταλτικό παράγοντα στην δημιουργία κουλτούρας που θα αντιμετώπιζε θετικά κάθε έργο τέχνης, πόσο μάλλον να πρωτοστατήσει σε ένα φεμινιστικό κίνημα. Από την άλλη οι γυναίκες δεν ήταν οργανωμένες για να αναπτύξουν φωνή για τα δικαιώματά τους λόγω του ότι η πλειοψηφία των επικρατέστερων πολιτικών κομμάτων ήταν ανδροκρατούμενη. Διαπιστώθηκε ότι εκτός από κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις των τελευταίων χρόνων η Κύπρια καλλιτέχνη δεν προσπάθησε να στρατεύσει τη δημιουργική της ικανότητα με οποιοδήποτε τρόπο ως απόρροια αμφισβήτησης του κατεστημένου, διαμαρτυρόμενη σε ένα φεμινιστικό κίνημα.

Στις μέρες μας διαφαίνονται κάποιες ελπιδοφόρες ενδείξεις. Η Κύπρια καλλιτέχνη μιλά για τον εαυτό της και για τη σχέση της με το διαφορετικό και το 'άλλο'. Διερευνά την ταυτότητά της, μιλά για προσωπικά βιώματα, φόβους και οράματα. Απέκτησε πλέον μια σχετική οικονομική ανεξαρτησία, τον δικό της ζωτικό χώρο δημιουργίας και οι κοινωνικές πεποιθήσεις άρχισαν να αλλάζουν. Σίγουρα δεν είναι όλα ρόδινα και υπάρχουν πολλά άλλα που μπορούν να γίνουν, όπως η ίδρυση Σχολής Καλών Τεχνών στην Κύπρο, πιο έντονη εκπροσώπηση σε διεθνείς εκθέσεις και περισσότερη αποδοχή τους από το αγοραστικό κοινό, μέσω της στήριξής τους από τους φορείς της αγοράς της τέχνης, καθώς και απαλλαγή προτύπων συνδεδεμένων αποκλειστικά με την εικόνα τους κυρίως από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης.

Καταλήγοντας, το ζήτημα δεν είναι πως θα μοιραστούν άντρες- γυναίκες καλλιτέχνες σε αντίπαλα στρατόπεδα αλλά πως θα απαλλαγούν από ταμπέλες και σεξιστικές πρακτικές που δυναστεύουν όλους και να συμπορευτούν. Το «οικουμενικό καλλιτεχνικό ισοδύναμο», δηλαδή η γλώσσα, δεν πρέπει να είναι ανδροκεντρική καθιστώντας το γυναικείο φύλο αόρατο, αλλά είναι καιρός να επέλθει η εκδημοκρατικοποίηση των τεχνών. Κάποτε η γυναικεία αντίληψη της

πραγματικότητας πρέπει να εμπλουτίσει τη γλώσσα και τις εικόνες της κοινωνίας διευρύνοντας τους ορίζοντες, βοηθώντας την ανθρωπότητα.

Όσο κι αν αλλάζουν τα πράγματα, καθώς η ανθρωπότητα κάνει βήματα μπροστά, μέσα από την αλήθεια του καλλιτεχνικού έργου, η τέχνη πάντα επαγρυπνεί και ονειρεύεται, κρίνει και κρίνεται, απειλεί και απειλείται. Η τέχνη ανατρέπει και ανατρέπεται. Έτσι, η Κύπρια καλλιτέχνιδα θα συνεχίσει την πορεία της συμπληρώνοντας τον εαυτό της και την δημιουργία της.

# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

## Κατάλογος έργων και Εικόνες

1. Francisco Goya, «Γυμνή Μάχα», 1796-1798.

Ελαιογραφία 97×190, [Μουσείο Ντελ Πράδο, Μαδρίτη].



2. Ζαν Ωγκύστ Ντομινίκ Ενγκρ, «Η Λουόμενη της Valpicon», 1808.

Λάδι σε καμβά, 1.46×97.5, [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι].





3.Ζαν Ωγκύστ Ντομινίκ Ενγκρ, «Μεγάλη Οδαλίσκη», 1814.

Ελαιογραφία, 0.91×1.63, [Μουσείο Λούβρου, Παρίσι].



4.Jean-Francois Millet, «Σταχομαζώχτρες», 1857.

Ελαιογραφία, 85.5×111, [Μουσείο D' Orsay, Paris].



5.Εντουάρ Μανέ, «Ολυμπία», 1863.

Λάδι σε καμβά, 130.5×190, [Μουσείο D' Orsay, Paris].



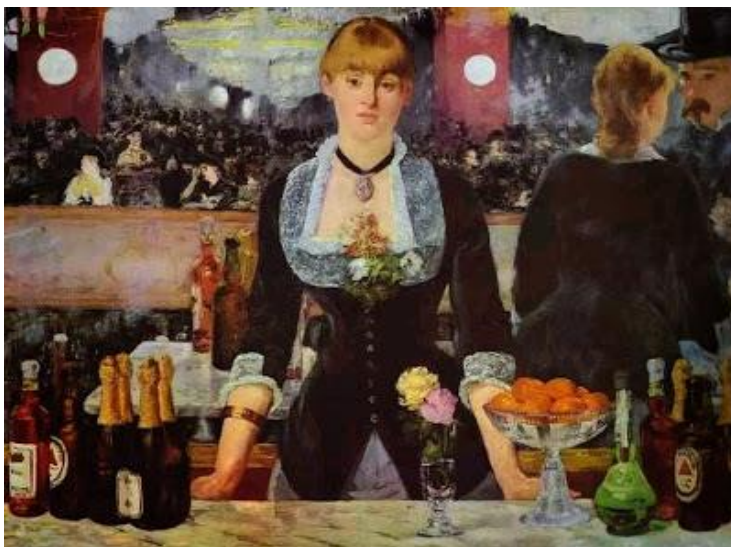
6. Edgar Degas, «Πορταίτο του Henri Levy», 1878.

Λάδι σε καμβά, 27×41, [Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon, Portugal].



7. Εντουάρ Μανέ, «A bar at the Folies Belgere», 1882.

Λάδι σε καμβά, 96×130, [Courtauld Gallery, London].



8.Εντουάρ Μανέ, «Πρόγευμα στη γλόη», 1883.

Λάδι σε καμβά, 208×265.5, [Μουσείο Ορσέ].



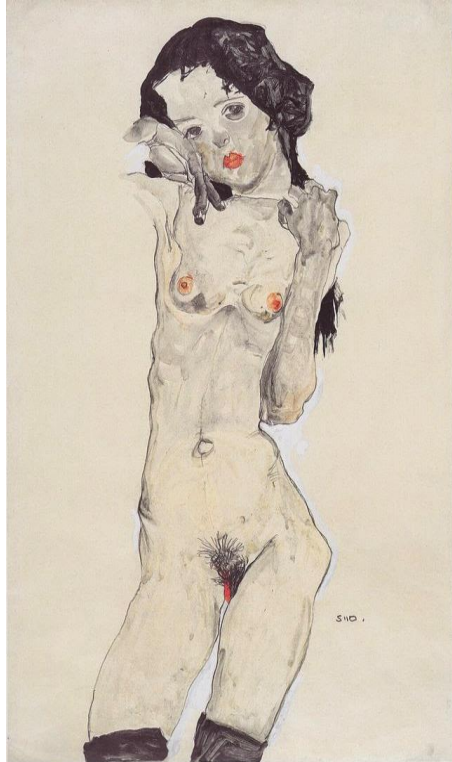
9.Ανρί Ματίς, «Μπλε Γυμνό», 1906.

Λάδι σε καμβά, 279×181, [Baltimore Museum of Art].

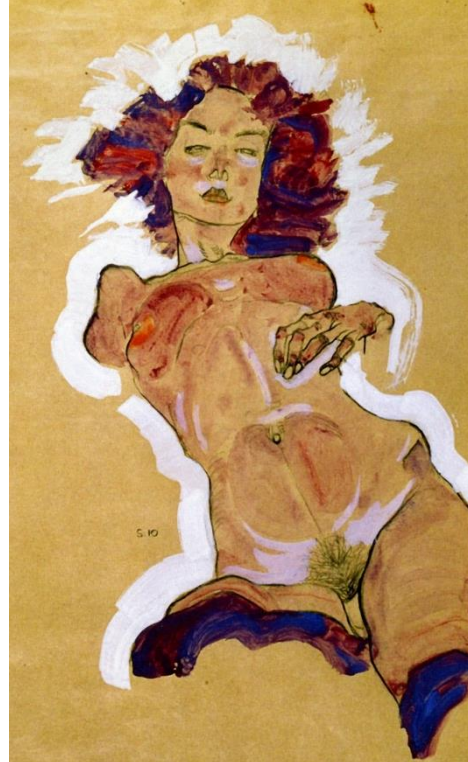




10. Έγκον Σίλε, «*Όρθιο Γυμνό*», 1910.  
Υδατογραφία, 44.8×29.9, [Graphische  
Saamlung Albertina, Vienna].



11. Έγκον Σίλε «*Γυναικείο Γυμνό*», 1910.  
Υδατογραφία, 44.3×30.6, [Graphische  
Sammlung Albertina, Vienna].



12. Έγκον Σίλε, «*Κορίτσι με τα Μαύρα Μαλλιά*», 1910-11.  
Υδατογραφία, 56.5×36.2, [Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Νέα Υόρκη].



13. Ζαν Μπαλτίς, «Γυμνό με γάτα», 1949.

Λάδι σε καμβά, 65.1×80.5, [National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia].



14. Ζαν Μπαλτίς, «Γυμνό σε ανάπαυση», 1977.

Λάδι σε καμβά, 206×150εκ., [Private Collection].



15. Jean Saville, «*Branded*», 1992

Oil and mixed media on canvas, 209.5×79, [Saatchi Collection, London].

16. Jean Saville, «*Plan*», 1993.

Oil on canvas 274×213.5, [Saatchi Collection, London].

15.



16.



17. Jean Saville, «*Strategy*», triptych 1993-4.

Oil on canvas 274×640cm, [Saatchi Collection, London].





18.Αδαμάντιος Διαμαντής, «Πατριαρχικό», 1948.

Λάδι,61×48, [Συλλογή Αλέκου Διαμαντή]



19.Αδαμάντιος Διαμαντής, «Αγωνίες 4», 1968.

Λάδι, 91×127, [Κρατική Συλλογή Έργων Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης]



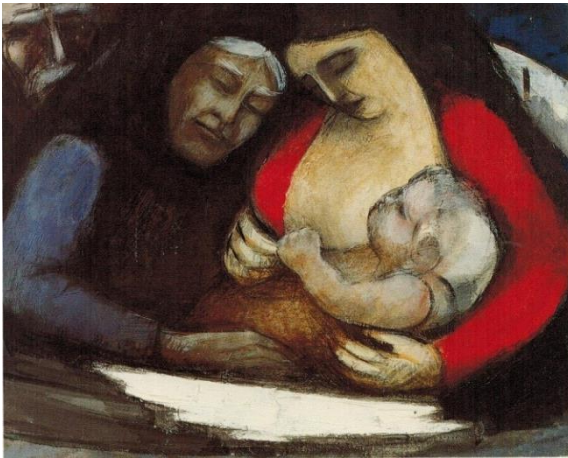
20.Αδαμάντιος Διαμαντής, «Θηλασμός», 1961.

Λάδι σε καμβά 92×127, [Συλλογή Αλέκου Διαμαντή].



21. Αδαμάντιος Διαμαντής, «Μάνα-κόρη-νεογέννητο», 1966.

Λάδι, 42×52, [Συλλογή Κώστα Γρηγορίου].



22. Αδαμάντιος Διαμαντής, «Μητρότητα», 1960-1.

Λάδι σε καμβά, 81×55, [Συλλογή Αλέκου Διαμαντή].

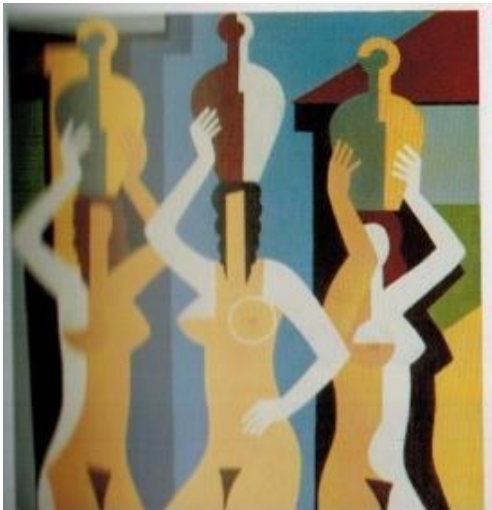




23. Αδαμάντιος Διαμαντής, «Τρεις Μάνες», 1972.  
Ακρυλικό, 86×102, [Συλλογή Αλέκου Διαμαντή].

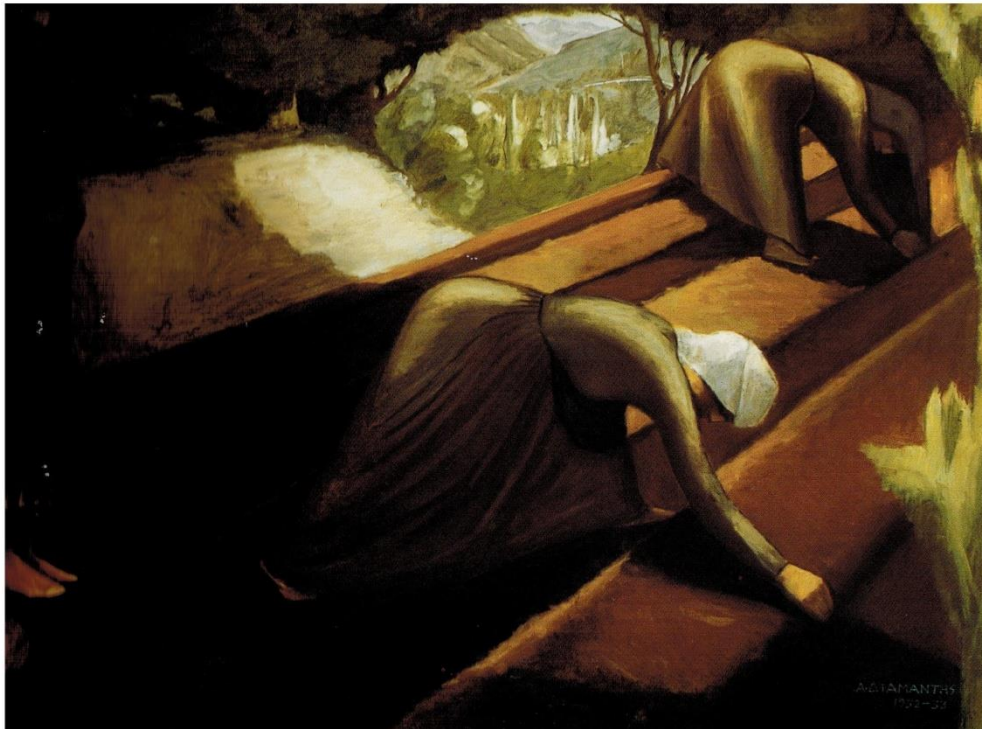


24. Κοτσώνης, «Δαναΐδες», 1972.  
Ακρυλικό, 176×66, [Συλλογή του Καλλιτέχνη].



25. Αδαμάντιος Διαμαντής, «Φυτεύτριες», 1932-33.

Λάδι, 104×187, [Κρατική Συλλογή Έργων Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης].



26. Λουκία Νικολαΐδου, «Στα χωράφια», 1933-36.

Λάδι, Άγνωστες διαστάσεις, [Συλλογή Οικογένειας Καλλιτέχνη].



27. Λουκία Νικολαΐδου, «Αγαθοί καρποί της γης», 1933-36.

Λάδι σε καμβά, Άγνωστες Διαστάσεις, [Κρατική Συλλογή Έργων Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης].



28. Λευτέρης Οικονόμου, «Στην αγορά του Αγίου Αντωνίου», 1959.

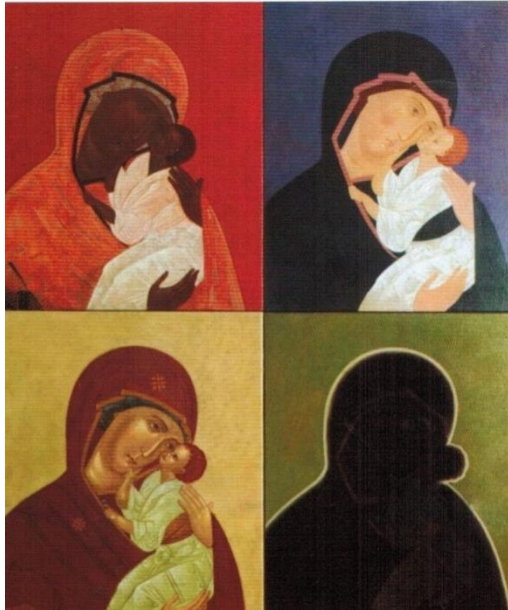
Λάδι σε καμβά, 71×95, [Συλλογή Λευτέρη Οικονόμου].





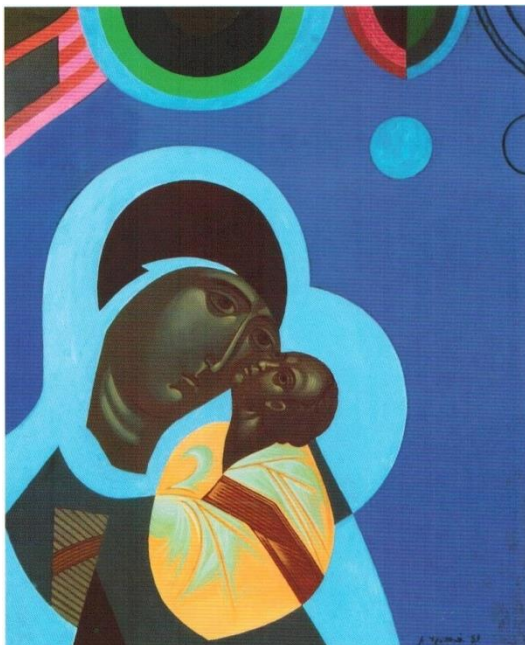
29. Αντρέας Χρυσόχοος, «Γλυκοφιλούσα», 1989.

Ακρυλικό σε καμβά, 126×106, [Συλλογή Πινακοθήκης Ιδρύματος Αρχ. Μακαρίου Γ].



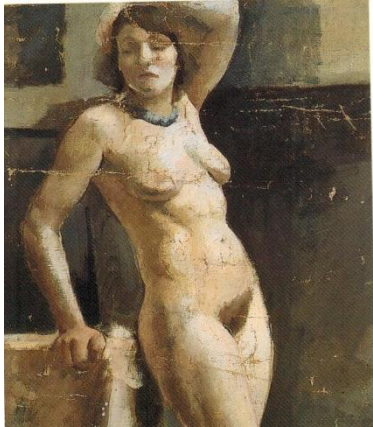
30. Αντρέας Χρυσόχοος, «Γαλάζια Παναγιά», 1989.

Ακρυλικό σε καμβά, 58×48, [Συλλογή Αντώνη Δανού].



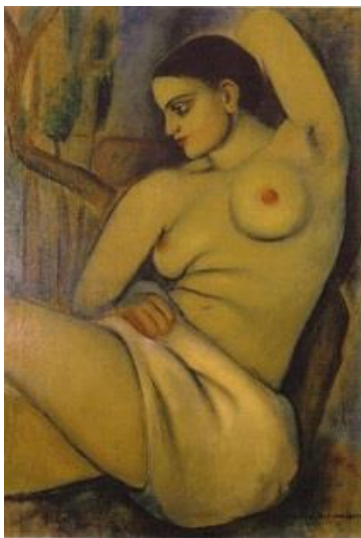
31. Λουκία Νικολαΐδου, «Μελέτη Γυμνού», 1929.

Λάδι σε καμβά, 60×50, [Συλλογή Μιχάλη και Αργυρώς Κοραή]



32. Λουκία Νικολαΐδου, «Γυμνό», 1933-36.

Λάδι σε καμβά, 103×70.5, [Δημοτική Πινακοθήκη Λεμεσού].



33. Λουκία Νικολαΐδου, «Μετά το μπάνιο», 1933-6.

Λάδι σε καμβά, 60 ×50, [Συλλογή Σόλωνα και Ελένης Νικήτα ]



34.Λουκία Νικολαΐδου,« Προσωπογραφία μιας Φίλης»,(χ.χ.)

Λάδι, 68×58, [Κρατική Συλλογή Έργων Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης].



35.Γεώργιος Γεωργίου, «Γυμνό Όρθιο», 1957.

Λάδι σε ξύλο, 64×39,5,[Συλλογή Τέλλου και Μαρίνας Παπαγεωργίου]



36. Γεώργιος Γεωργίου, «Γυμνό που κάθεται», 1960.

Λάδι σε ξύλο, Άγνωστες διαστάσεις, [Συλλογή Γιάγκου και Μύρνας Κλεόπα].



37. Γεώργιος Γεωργίου, «Γυμνό», 1961.

Λάδι σε ξύλο, Άγνωστες διαστάσεις, [Συλλογή Lisette Modebe]



38.Γεώργιος Γεωργίου, «Γυμνό», 1964.

Λάδι, σε ξύλο, Άγνωστες διαστάσεις, [Συλλογή Κύπρου και Χάρας Ηλιάδη].



39.Γιώργος Μαυροΐδης,« Γυμνό Όρθιο», (χ.χ).

Λάδι, 60×60, [Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β.&Μ. Θεοχαράκη].





40.Στέλιος Βότσης, «Ζευγάρι», 1987.

Ακρυλικό σε καμβά, Άγνωστες διαστάσεις, [Ιδιωτική Συλλογή].



# ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Althusser, L. (1999). *Ιδεολογία και Ιδεολογικοί Μηχανισμοί του Κράτους*, στο Θέσεις, (1964-1975) (1η). Αθήνα: Θεμέλιο.
- Berger, J. (2013). *Ways of Seeing*. In *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- Bock, G.(2013). *Πέρα από τις Διχοτομίες. Προοπτικές στην Ιστορία των Γυναίκων*. Δίμη, Φεμινιστικό Περιοδικό.
- Butler, C., & Schwartz, A.(2007). *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. Retrieved from [http://www.academia.edu/download/34749629/Wilson\\_ModernWomen\\_\\_Review\\_2011\\_.pdf](http://www.academia.edu/download/34749629/Wilson_ModernWomen__Review_2011_.pdf) 22/12/16
- Cameron, A., & Kuhrt, A. (1993). *Images of Women in Antiquity*. Retrieved from <https://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=Yrjb23YVIfYC&oi=fnd&pg=PR1&dq=Images+of+Women+in+Antiquity&ots=VBUziPirdH&sig=dfvY7RDxyPIZgkRGd7G0oLWHpzM> 22/12/16
- Chadwick, W. (1993). *Η Θέση της Γυναίκας στην Ιστορία της Τέχνης*. In *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης, Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*, Αθήνα: Γκοβόστης.
- Chadwick, W. (1997). *Women, Art, and Society*. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/pdf/1358283.pdf> 22/12/16
- Chicago, J. (1972). *Woman as Artist*. In H. Robinson (Ed.), *Feminism Art Theory: An Anthology 1968-2014*. John Wiley & Sons.
- Chicago, J. (2003). *Female Imaginary*. In A. Jones (Ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*. London, New York: Routledge.
- Clark, K. (1972). *The Nude, a Study in Ideal Form*. Princeton University Press.
- Cole, G. (1981). *Could Greek Women Read and Write?* In Foley H. (Ed.), *Reflections of Women in Antiquity*. Routledge.
- Cooke, R. (2010). *Jenny Saville: "I Want to be a Painter of Modern Life, and Modern Bodies"* | *Art and Design* | *The Guardian*. Retrieved December 9, 2016, from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/09/jenny-saville-painter-modern-bodies>
- Davies, H. (1994). *Interview: This is Jenny, and this is her Plan: Men Paint Female Beauty in Stereotypes; Jenny Saville Paints it the Way it is. And Charles Saatchi is paying her to keep doing it* | *The Independent*. Retrieved December 9, 2016, from <http://www.independent.co.uk/life-style/interview-this-is-jenny-and-this-is-her-plan-men-paint-female-beauty-in-stereotypes-jenny-saville-1426296.html>
- Foley, H. P. (1981). *The Conception of Women in Athenian Drama*. In *Reflections of Women in Antiquity*. Gordon and Breach Science Publishers.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. (2009). *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: Επίκεντρο. Εθνικής Τραπέζης.
- Frank, P. (2012). *Jenny Saville at Modern Art Oxford: Her First Solo Exhibition in A UK Public Gallery*, Στο περιοδικό : *The Huffington Post*.
- Freeland, C. (2005). *Μα είναι αυτό Τέχνη;: Εισαγωγή στη Θεωρία της Τέχνης*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Gombrich, H. E. (1994). *Το Χρονικό της Τέχνης (1η)*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα

- Greenberg, C. (1982). *Modernist Painting*. In F. Frascina, C. Harrison, & D. Paul (Eds.), *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*. London: Harper & Row.
- Hadjipavlou, M. (2010). *Cypriot Feminism: An Opportunity to Challenge Gender Inequalities and Promote Women's Rights and a Different Voice*.
- Ϊnatçi, Ü., Marangu, A., Shiza, M., & Tumazis, Y. (2005). *Η Κυπριακή Τέχνη τον 20ο αιώνα*. Chr.Nicolaou and Sons Ltd.
- Johannes, I. (1998). *Τέχνη του Χρώματος*. Αθήνα: Κείμενα Εικαστικών Καλλιτεχνών.
- Jones, A. (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*.
- Linden, R. (1993). *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης*. Αθήνα: Γκοβότση.
- Lucie-Smith, E. (2003). *Sexuality in Western Art*. Thames and Hudson.
- Mahon, A. (2007). *Eroticism and Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Maigne J., Chatellier G., Norloff h., (2004). *Journal of the Royal Society of Medicine*, στο <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079534/> 26/12/16.
- Marangou, A., Schiza, M., Toumazis, Y., & Inatchi, U. (2005). *Η Κυπριακή Τέχνη τον 20ό αιώνα / Cyprus Art in the 20th Century / Yirminci Yüzyıl'da Kıbrıs Sanatı: Anna Marangou, Marina Schiza, Yiannis Toumazis Umit Inatchi: 9789963912605*: Amazon.com: Books. Nicosia: New Cyprus Association.
- McDonald, H. (2001). *Erotic Ambiguities : The Female Nude in Art*. Routledge.
- Napikoski, L. (2013). *The Feminist Movement in Art: New and Evolving Perspectives* διαθέσιμο στο [http://womenshistory.about.com/od/Feminism/a/feminist\\_art.htm](http://womenshistory.about.com/od/Feminism/a/feminist_art.htm) και Charlyfap Feminist Art and Womanhouse διαθέσιμο στο <http://charyfap.wordpress.com> and *feminist-art-and-woman-house/* 27/12/16.
- Nead, L. (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London & New York: Routledge.
- Nochlin, L. (1998). *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row, Publishers, Inc.
- Parker, R., & Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*.
- Pollock G. (1987). *Feminism and Modernism*. In R. Parker & G. Pollock (Eds.), *Framing feminism*. London: Routledge.
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*.
- Reinach, S., & Peyre, R. (2010a). *Γενική Ιστορία της τέχνης (1η)*. Αθήνα: Νίκας / Ελληνική Παιδεία Α.Ε.
- Reinach, S., & Peyre, R. (2010b). *Ιστορία της τέχνης*. Αθήνα: Νίκας/Ελληνική Παιδεία Α.Ε.
- Rowley, A. (1996). *On Viewing Three Paintings by Jenny Saville: Rethinking. Generations & Geographies in the Visual Arts*
- Schroeder, K. (2006), *Egon Schiele: Eros and Passion*: Prestel.
- Shaw, J. (2005). *Why Does Feminism Matter to Aesthetics? Postgraduate Journal of Aesthetics*.
- Wilson, E. (1992). *The Invisible Flâneur*. *New Left Review*. Retrieved from <http://search.proquest.com/openview/5b77d2a067822b066db09dd998c7b540/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1819646> 1/12/16

Wolff, J. (1985), *The Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity, Theory, Culture and Society*, στο [https://www.arch.ntua.gr/sites/default/files/project/6856/flaneur\\_flaneuse-souila.pdf](https://www.arch.ntua.gr/sites/default/files/project/6856/flaneur_flaneuse-souila.pdf) 1/12/16.

- Αθανασίου, Α. (2006). *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*. (Α. Αθανασίου, Ed.) (1η). Αθήνα: Νήσος.
- Γιαγιάννου, Μ. (2013). *Στα Σύνορα Ερωτισμού και Θανάτου: Έγκον Σίλε – Μέρος Α' – η Γραπτομηχανή της Μ*. Retrieved November 3, 2016, from <https://mariagiagiannou.wordpress.com/2013/08/04/στα-σύνορα-ερωτισμού-και-θανάτου-έγκο/>
- Γκασούκα, Μ. (2004). *Η Κοινωνική Θέση των Γυναικών στο Έργο του Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Φιλιππότη.
- Γκαμπίτογλου, Α. (1996). *Κόρες της Σαπφώς: Ποίηση, Γλώσσα, Επιθυμία*, στο *Οι Γυναικείες Σπουδές στην Ελλάδα και η Ευρωπαϊκή Εμπειρία*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Δανός, Α. (2006). *Η Ανθρώπινη Μορφή στη Νεότερη Κυπριακή Τέχνη: οι Πρώτες Γενιές*. Ίδρυμα Ευαγόρα Λανίτη & Κάθλην Λανίτη. Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού.
- Δαπόλα, Ε. (2016). «*Αυστηρώς Κατάλληλο για Ενηλίκους – Σεξουαλικότητα στην Κυπριακή Τέχνη*». Retrieved December 7, 2016, from <http://www.parathyro.com/?p=43904>
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (1999). *Τέχνες 1: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας*. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Δημητράκη, Α. (2010). *Η Σχεδόν Αναίμακτη Επανάσταση*. Retrieved November 12, 2016, from <http://www.bookpress.gr/afieromata/maios/anaimakti-epanastasi>
- Δούκα-Καμπίτογλου, Α. (1996). *Κόρες της Σαπφώς: Ποίηση, Γλώσσα, Επιθυμία*. In *Οι Γυναικείες Σπουδές στην Ελλάδα και η Ευρωπαϊκή Εμπειρία*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Ζίρω, Ο., Μερτζάνη, Ε., & Πετρίδου, Β. (2005). *Ιστορία της Τέχνης*. Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων.
- Ίττεν, Γ. (2011), *Τέχνη του Χρώματος, μετάφραση Ιωάννα Ομορφοπούλου*: Αθήνα, Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων.
- Κολοβού, Α. (2015) στο <http://www.lifo.gr/team/sansimera/57212> 24/12/16
- Κωτίδης, Α. (2000). *Τέχνες 1: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Το Μεταπολεμικό Πρόσωπο της Ελληνικής Τέχνης*, Τόμος Γ. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Λοΐζου, Τ. (2002). *Εκατό Χρόνια Κυπριακής Τέχνης, Οι θεμελιωτές*. Λάρνακα: Έκδοση Δήμου Λάρνακας.
- Λοΐζου, Τ., & Δανός, Α. (2009). *Κύπριοι Καλλιτέχνες, η Δεύτερη Γενιά (Τόμος 2)*. Λευκωσία: Εν Τύποις.
- Μαυρωτάς, Τ. (2011) στο <http://www.elculture.gr/blog/mavroidis> 27/12/16
- Μιχαήλ, Α. (2009). *1960-1980 Διάλογος με τα Σύγχρονα Ρεύματα και Αναζήτηση Ταυτότητας*. Λεμεσός: Ίδρυμα Ευαγόρα και Κάθλην Λανίτη.
- Μουζακιώτου, Σ. (2013). *Η Έννοια του Γυμνού ή του Ξεγυμνωμένου στη ζωγραφική*

- τέχνη του Μπαλτίς | Έκφραση. Retrieved December 7, 2016, from [http://www.ekfrasi.net/full\\_product.php?prod\\_id=4245](http://www.ekfrasi.net/full_product.php?prod_id=4245)*
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2004), *Λεξικό για το Σχολείο και το Γραφείο*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας,
- Νικήτα, Ε. (1984), *Ηχογραφημένες Συνεντεύξεις Ελένης Νικήτα με Α. Διαμαντή, Φεβρουάριος 1984-Δεκέμβριος 1990*, Αρχείο Ε. Νικήτα.
- Νικήτα, Ε. (1997). *Η Εικαστική Κίνηση στην Κύπρο. Από τις Αρχές του Αιώνα μας ως την Ανεξαρτησία*. Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού-Πολιτιστικές Υπηρεσίες.
- Νικήτα, Ε. (1997), *Κύπρος, Επτά Ημέρες, Ο Αδαμάντιος Διαμαντής, Με το Ρωμαέο Έργο του Άνοιξε Νέους Δρόμους στη Ζωγραφική της Κύπρου*, Αθήνα: Καθημερινή.
- Νικήτα, Ε. (1998). *Αδαμάντιος Διαμαντής. Η ζωή και το έργο του. Η Καθημερινή*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου.
- Νικήτα, Ε. (2002a). *Τηλέμαχος Κάνθος, 1910-1993, Κύπριοι Καλλιτέχνες, Η Πρώτη Γενιά*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής, Εν Τύποις.
- Νικήτα, Ε. (2002b). *Αδαμάντιος Διαμαντής, 1900-1994, Κύπριοι Καλλιτέχνες, Η Πρώτη Γενιά, Τόμος 9*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής, Εν Τύποις.
- Νικήτα, Ε. (2002c). Νικήτα Ε., (2002.β), *Κύπριοι Καλλιτέχνες: Η Πρώτη Γενιά. Τόμος 10: Λουκία Νικολαΐδου-Βασιλείου 1909-1994*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Κέντρο Ομίλου Λαϊκής, Εν Τύποις.
- Νικήτα, Ε. (2009). *1960-1980 Διάλογος με τα Σύγχρονα Ρεύματα και Αναζήτηση Ταυτότητας*. Λεμεσός: Ίδρυμα Ευαγόρα και Κάθλην Λανίτη.
- Νικήτα,Ε.(2010), στο [washing-up-ladies.blogspot.com.cy/2010/06/washing-up-ladies-162010.html](http://washing-up-ladies.blogspot.com.cy/2010/06/washing-up-ladies-162010.html) 24/12/16.
- Νικήτα, Ε. (2012). *Η δρ Ελένη Νικήτα Γράφει για τη Γυναίκα στη Σύγχρονη Κυπριακή Τέχνη, έτσι όπως Παρουσιάζεται μέσα από το Εικαστικό Αφιέρωμα στη Γυναίκα με τίτλο «Mixed Messages», από το Πολιτιστικό Κέντρο της Λαϊκής Τράπεζας. Retrieved December 7, 2016, from <http://www.parathyro.com/?p=9777>*
- Ξύδης, Α. (1984). *Σύγχρονη Κυπριακή Τέχνη. Πρώτη Γενιά της Ανεξαρτησίας*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη Αλέξανδρου Σούτζου.
- Οικονόμου, Κ. (1988). *Χριστόφορος Σάββα, η Ζωή και το Έργο του*. Λευκωσία: Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας.
- Ουζούνουγλου, Μ. (2015). *Το Γυμνό στη Ζωγραφική του Ματίς, Κίρχνερ και Σίλε*, στο <http://texni-zoi.blogspot.com/2015/05/blog-post.html> 4/12/16
- Παπανικολάου, Μ., (2006). *Η Ελληνική Τέχνη του 20ου αιώνα. Ζωγραφική - Γλυπτική*. Αθήνα: Βάνιας.
- Πασχαλίδης, Γ. (1999). *Η Κριτική του Κανόνα, στο Εισαγωγή στον Ελληνικό Πολιτισμό, Η Έννοια του Πολιτισμού, Όψεις του Ελληνικού Πολιτισμού*. Πάτρα: Έλληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Ρούπα, Ε. (2010). *Ιστορία της Κύπρου, Ανεξαρτησία-Τούρκικη Εισβολή-Η Κύπρος σήμερα*. Λευκωσία: Οδύσσεια.
- Σιδέρης, Ν. (2010). *Ο Ερωτισμός στην Τέχνη. Εικαστικές φαντασιώσεις*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Τεγόπουλος, Φ. (2004). *Μικρό Ελληνικό Λεξικό*, Αθήνα: Αρμονία.
- Σουφλή, Ε. (2016). *Η Γυναίκα στην Τέχνη, Ένα Αφιέρωμα στις Γυναίκες Δημιουργούς, Ε.Σουφλή. Retrieved December 7, 2016, from [http://www.artharbour.gr/afierwmata/i-gynaika-stin-texni-ena-afierwma-stin-](http://www.artharbour.gr/afierwmata/i-gynaika-stin-texni-ena-afierwma-stin)*

*texni-eliza-soufli/*

- Στρούζα, Ε. (1997). *Η Νέα Εικαστική Γλώσσα. Χαρακτηρίζει το Έργο των Κυπρίων Καλλιτεχνών τα Κρίσιμα Χρόνια από το 1960-1974. Κύπρος, Επτά μέρες*. Αθήνα.
- Σχίζα, Μ. (2006). *Ιστορία των Ελλήνων (Τόμος 15)*. Αθήνα: Δομή.
- Χατζηαντωνίου, Κ. (2010). *Ιστορία της Κύπρου, Ανεξαρτησία-Τούρκικη Εισβολή-Η Κύπρος Σήμερα*. Λευκωσία: Οδύσσεια.
- Χρήστου, Χ. (1983). *Σύντομη Ιστορία της Νεώτερης και Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης*. Λευκωσία: Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας.
- Χρήστου, Χ. (1994a). *Αδαμάντιος Διαμαντής, Κρατική Πινακοθήκη Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης*. Λευκωσία: Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού.
- Χρήστου, Χ. (1994b). *Η Ζωγραφική του 20ού Αιώνα (Τόμος Α')*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.