

Αυτοβιογραφικός λόγος στη ζωγραφική του 19^{ου}-20^{ου} αιώνα. Οι ζωγράφοι: Σοφία Λασκαρίδου και Θάλεια Φλωρά-Καραβία

Μαρία Παπανίκου

ΜΑ «Ιστορία, Ανθρωπολογία και Πολιτισμός στην Ανατολική και Νοτιοανατολική Ευρώπη», Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

Περίληψη

Η πολιτική φιλοσοφία την περίοδο της νεωτερικότητας προβληματοποιεί την έμφυλη ιδιότητα ως προς την πολιτειότητα με νέες πρακτικές ελέγχου και μορφές πειθαρχησης. Ωστόσο, κατά τον 19ο αιώνα οι γυναίκες αρχίζουν να διεκδικούν τα δικαιώματά τους και διατυπώνονται ερωτήματα, τα οποία αφορούν τη φύση τους, τη βιολογική και την κοινωνική τους θέση, καθώς επίσης τη σχέση τους με το δημόσιο και ιδιωτικό βίο. Βασικό ζητούμενο του παρόντος κειμένου είναι η συγκρότηση της γυναικείας υποκειμενικότητας στην τέχνη του 19ου αιώνα, όπως διαμορφώνεται μέσα από την επανάληψη πρακτικών της καθημερινής ζωής στον αυτοβιογραφικό λόγο δύο σημαντικών ζωγράφων της εποχής, της Σοφίας Λασκαρίδου και της Θάλειας Φλωρά-Καραβία, ενώ προσεγγίζει ανθρωπολογικά το φύλο και την τέχνη στον εικαστικό λόγο των δύο καλλιτεχνίδων. Η τέχνη ως ένα μέσο που νομιμοποιεί τις κοινωνικές ασυμμετρίες συμβάλλει στις έμφυλες διακρίσεις, ενώ αποκλείει το γυναικείο φύλο να ασχολείται με αυτήν, και καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας της τέχνης οι γυναίκες καλλιτέχνιδες είναι απύσες. Οι ζωγράφοι Σοφία Λασκαρίδου και Θάλεια Φλωρά-Καραβία αποτελούν δύο εξαιρέσεις της εποχής, ωστόσο η ιδιότητα τους ως καλλιτέχνιδες κρίνεται σύμφωνα με την ανδρική δημιουργία, χωρίς να μπορούν καλλιτεχνικά να τους ξεπεράσουν, ενώ μέσα από τις εμπειρίες και τα βιώματά τους συγκροτούνται ως δρώντα υποκείμενα.

Λέξεις κλειδιά: νεωτερικότητα, γυναικείο καλλιτεχνικό υποκείμενο, φύλο, τέχνη

Abstract

Political philosophy in the period of modernity is problematic and paradoxical for the female gender in terms of its capacity as a citizen with new practices of control and forms of discipline. However, during the 19th century women began to claim their rights and questions were raised, which concerned their nature, their biological and social status, as well as their relationship with public and private life. The main point of this text, which is based on my thesis, is the formation of female subjectivity in the art of the 19th century, as it is formed through the repetition of everyday life practices in the autobiographical speech of two important painters of the time, while approaching gender and art from an anthropological perspective through the visual discourse of the two artists. Art as a means that legitimizes the asymmetry of society contributes to gender discrimination, while excluding the female gender from engaging with it, and throughout the history of art women artists are absent. The painters Sofia Laskaridou and Thalia Flora-Karavia are two exceptions of the time, however their status as artists is judged according to male creation, without being able to surpass them artistically, while through their experiences they are constituted as acting subjects.

Key words: modernity, female artistic subject, gender, art

Εισαγωγή

Η πολιτική φιλοσοφία την περίοδο της νεωτερικότητας αποτελεί για το γυναικείο φύλο προβληματική ως προς την ιδιότητα του πολίτη (Αθανασίου 2006, σ. 40) με νέες πρακτικές ελέγχου και μορφές πειθάρχησης (Αστρινάκη 2011, σ. 75). Ωστόσο, κατά τον 19^ο αιώνα οι γυναίκες αρχίζουν να διεκδικούν τα δικαιώματά τους και διατυπώνονται ερωτήματα, τα οποία αφορούν τη φύση τους, τη βιολογική και την κοινωνική τους θέση, καθώς επίσης τη σχέση τους με το δημόσιο και ιδιωτικό βίο (Δαλακούρα, Ζιώγου-Καραστέργιου 2015, σ. 17). Βασικό ζητούμενο του παρόντος κειμένου¹ είναι η συγκρότηση της γυναικείας υποκειμενικότητας στην τέχνη του 19^{ου} αιώνα, όπως διαμορφώνεται μέσα από την επανάληψη πρακτικών της καθημερινής ζωής (Αστρινάκη 2011, σ. 64) στον αυτοβιογραφικό λόγο δύο σημαντικών ζωγράφων της εποχής, τη Σοφία Λασκαρίδου και τη Θάλεια Φλωρά-Καραβία, ενώ προσεγγίζει ανθρωπολογικά το φύλο και την τέχνη στον εικαστικό λόγο των δύο ζωγράφων. Οι εμπειρίες, οι αφηγήσεις και οι εντυπώσεις τους προβάλλουν τόσο τη συγκρότηση του εαυτού τους, όσο και την καλλιτεχνική τους υποκειμενικότητα μέσα από πατριαρχικές αντιλήψεις και στερεότυπα. Η μεθοδολογία μου στηρίζεται κατά βάση στις αυτοβιογραφίες των δύο καλλιτεχνίδων, το ημερολόγιο και τις εντυπώσεις από τον πόλεμο, τα έργα τους, όπως επίσης σε ετερογενείς βιβλιογραφικές πηγές και τον Τύπο της περιόδου.

Μεθοδολογία

Οι αναπαραστάσεις του φύλου στην ανθρωπολογία έχουν πολλές και διαφορετικές έννοιες και χρειάζεται να γίνουν κατανοητές σύμφωνα με τα πολιτισμικά συγκείμενα (στο ίδιο, σ. 60). Η έννοια της αναπαράστασης αποτελεί μία γλωσσική εικόνα που διαθέτει πολλά σύμβολα (Αναγνωστοπούλου 2007, σ. 15), τα οποία εξαρτώνται από την κουλτούρα μέσα στην οποία εντάσσονται (Δημητρίου 2009, σ. 89-90) και ειδικότερα στην τέχνη, θεωρείται ένα σύστημα συμβολισμού που βρίσκεται στο μυαλό ενός καλλιτέχνη, μία εικόνα νοητική που ανατυπώνεται πάνω σε ένα υλικό μέσο (στο ίδιο, σ. 86). Συγκεκριμένα, την περίοδο του 19^{ου} αιώνα που μελετάται στο παρόν κείμενο, το γυναικείο φύλο αναπαρίσταται στη ζωγραφική σύμφωνα με τα πολιτισμικά πρότυπα της εποχής και έχοντας ως αποδέκτες τους άνδρες. Η έμφυλη ταυτότητα του αποδέκτη ενός πίνακα ζωγραφικής επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες απεικονίζουν τη γυναικεία μορφή, ενώ αναπαράγονται πατριαρχικές αντιλήψεις για την κοινωνική θέση της γυναίκας (Σαρακατσιάνου 2015). Ως έμφυλη ταυτότητα θεωρείται ένα «προϊόν διαδικασιών κοινωνικής

¹ Το παρόν κείμενο βασίζεται στη διπλωματική μου εργασία στα πλαίσια του ΠΜΣ στην «Ιστορία Ανθρωπολογία και Πολιτισμός στην Ανατολική και Νοτιοανατολική Ευρώπη του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, με τίτλο «Εμφυλές Ταυτότητες στη Ζωγραφική του 19^{ου}-20^{ου} αιώνα μέσα από τη συγκριτική μελέτη της ζωής και του έργου της Σοφίας Λασκαρίδου και της Θάλειας Φλωρά-Καραβία», 2021.

κατασκευής που διαφέρουν ανάλογα με τα πολιτισμικά συγκείμενα» (Αθανασίου 2006, σ. 24), τα οποία συγκείμενα στο παρόν κείμενο νοούνται οι αυτοβιογραφίες και τα έργα των δύο ζωγράφων που επιχειρώ να μελετήσω μέσα από τη βιογραφική προσέγγιση. Μέσω αυτής προκύπτει ένα πεδίο έρευνας ταυτόχρονα με άλλες ερευνητικές και μεθοδολογικές πρακτικές, στο οποίο οι ερευνητές βασίζονται στις βιογραφικές αφηγήσεις, δηλαδή στις εμπειρίες και τα βιώματα του υποκειμένου, όπως αυτά διαμορφώθηκαν μέσα σε ένα πολιτισμικό, κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο (Τσιώλης 2010α, σ. 347). Κατά τον Bourdieu, υπό την έννοια της ιστορικής αφήγησης, η βιογραφία αναφέρεται ως μία ιστορία ζωής, η οποία παρουσιάζει μία αρχή, ένα πέρας και ένα τέλος και παραθέτει τα γεγονότα μέσα από μία χρονολογική σειρά, καθώς εξελίσσεται η αφήγηση. Για το υποκείμενο που είναι ο αφηγητής και το αντικείμενο που είναι το πρόσωπο για το οποίο καταγράφεται ο βίος, γίνεται αποδεκτό αυτό το νόημα της ύπαρξης. Συνήθως, το αντικείμενο ιδεολογικοποιεί τις εμπειρίες και τη ζωή του και, παρόλο που ο βιογράφος έχει τη δική του ερμηνευτική προσέγγιση, θα αποδεχτεί αυτή την «τεχνητή κατασκευή νοήματος» (Bourdieu 2000, σ. 75-76).

Στη βιογραφική έρευνα είναι σημαντικό να γίνει κατανοητό πώς τα ίδια τα υποκείμενα αντιλαμβάνονται τους θεσμούς και τις κοινωνικές αλλαγές, γεγονός το οποίο μπορεί να συμβεί μέσα από τη χρήση τεκμηρίων ζωής. Δηλαδή, μέσα από βιογραφικό υλικό, που αποτελείται από επιστολές, ημερολόγια, αυτοβιογραφίες κ.ά. (Σαββάκης 2015, σ. 68), δίνεται φωνή στις αδύναμες ομάδες ανθρώπων που είναι αποκλεισμένες από την επίσημη εκδοχή της κοινωνιολογικής και ιστορικής αφήγησης (Τσιώλης 2006, σ. 353), όπως στο παρόν κείμενο εξετάζονται τα ημερολόγια των καλλιτεχνιδων, «Οι εντυπώσεις από τον πόλεμο του 1912-13» της Θάλειας Φλωρά-Καραβία (2012) και το «Ημερολόγιο» της Σοφίας Λασκαρίδου (1955). Στη συγκεκριμένη εργασία διερευνάται η κοινωνική πραγματικότητα και η διαμόρφωση της υποκειμενικότητας των καλλιτεχνιδων, μέσα από τη βιωματική τους εμπειρία, καθώς και η εικόνα του εαυτού τους που διαμορφώνεται μέσα από την αφήγησή τους (Τσιώλης 2010β, σ. 87), ενώ συγκροτείται η ταυτότητά τους γύρω από την τέχνη.

Τέχνη και Φύλο

Ο καλλιτέχνης του 19^{ου} αιώνα απελευθερώνεται από το σύστημα της πατρωνίας του προηγούμενου αιώνα, με την διακήρυξη του Ζαν Ζακ Ρουσώ: «Αν δεν είμαι καλύτερος, είμαι τουλάχιστον διαφορετικός.», να είναι ένα από τα βασικά γνωρίσματα αυτής της περιόδου (Ζαν Ζακ Ρουσώ όπως παραπέμπεται σε: Forney, Dell'Antonio, Machlis 2013, σ. 191). Πλέον, κυριαρχεί η θεωρία πως η τέχνη εκφράζει αυτό που ο δημιουργός θέλει να μεταφέρει από τον εαυτό του στα

έργα του (Levi-Strauss 1991, σ. 32), ενώ οι καλλιτέχνες αγωνίζονται για την ατομική ελευθερία και την καλλιτεχνική τους υποκειμενικότητα (Hauser 1970, σ. 259).

Ταυτόχρονα όμως, η τέχνη αποτελεί ένα μέσο που νομιμοποιεί την ασυμμετρία της κοινωνίας, ενώ συμβάλλει στην κοινωνική διάκριση των δυτικών με τους «Άλλους» και στις έμφυλες διακρίσεις. Πρόκειται για μία αρχή κοινωνικού κύρους που αποκλείει το γυναικείο φύλο να ασχολείται με αυτήν (Δημητρίου 2009, σ. 323). Καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας της τέχνης, και ιδιαίτερα τον 19^ο αιώνα που εξετάζω στο παρόν κείμενο, το γυναικείο φύλο είναι απόν και αποκλεισμένο από την τέχνη. Ως καλλιτεχνικές ιδιοφυΐες χαρακτηρίζονται οι άνδρες με τα έργα τους να εντάσσονται στην «υψηλή τέχνη», σε αντίθεση με τη γυναικεία καλλιτεχνική ικανότητα που θεωρείται υποδεέστερη (Πασχαλίδης 1999, σ. 90).

Όμως, οι έμφυλες διακρίσεις που δημιουργούνται τον 19^ο αιώνα και ορίζουν τη σχέση του γυναικείου φύλου με τον δημόσιο και ιδιωτικό βίο βασίζονται στις κοινωνικοπολιτικές και τις φιλοσοφικές αναζητήσεις του 18^{ου} αιώνα και στη διαμόρφωση των ιδεών του Διαφωτισμού. Στις νέες θεωρητικές προσεγγίσεις αυτού του ρεύματος σκέψης που αφορούν τα δικαιώματα και τη φύση του ανθρώπου, όπως επίσης τη διαπαιδαγώγηση και την εκπαίδευση του, που θεωρείται βασικός παράγοντας για τη διαμόρφωση της ιδιότητας του πολίτη και για τον κοινωνικοπολιτικό εκσυγχρονισμό των κοινωνιών, αναδύεται το γυναικείο ζήτημα. Τίθεται το ερώτημα εάν η γυναίκα μπορεί να συμμετέχει στα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα με τη λογικότητα και την ευχέρεια του ορθού λόγου που ο άντρας διαθέτει (Δαλακούρα, Ζιώγου-Καραστέργιου 2015, σ. 17). Ταυτόχρονα, διαμορφώνεται μία σύγκρουση διαφορετικών αντιλήψεων και σύλληψης της καθημερινότητας και της αναδιοργάνωσης της ανθρώπινης ζωής σε ιδιωτική και δημόσια σφαίρα που οδηγούν σε νέες εννοιολογήσεις τόσο του εαυτού και της υποκειμενικότητας όσο και του φύλου, και κατ' επέκταση, στη γέννηση του φεμινισμού. Μέσω του φεμινισμού, το γυναικείο φύλο αρχίζει να αντιλαμβάνεται με διαφορετικό τρόπο τον εαυτό του και την κοινωνική του θέση σε σχέση με το αντρικό, ενώ συμβάλλει στη συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας (Αλεξάντερ 1997, σ. 241-242).

Γυναικείο καλλιτεχνικό υποκείμενο

Η υπόσταση του καλλιτέχνη την περίοδο του 19^{ου} αιώνα συγκροτείται ως ένα νέο ιστορικό και κοινωνικό υποκείμενο, το οποίο συνδέεται με τη συγκρότηση του ίδιου του νεότερου πολιτισμού της Δύσης και την άνοδο της αστικής τάξης (Δασκαλοθανάσης 2017, σ. 21). Στην ιστορία της τέχνης, οι αναφορές που γίνονται για τους μεγάλους δημιουργούς και τους καλλιτέχνες είναι ανδροκρατικές και ο ρόλος του γυναικείου φύλου αγνοείται. Ακόμα και στην περίπτωση της προϊστορικής τέχνης, επειδή κύριο θέμα είναι τα ζώα, σχετίζεται με τους «άνδρες-κυνηγούς», ενώ παρατηρούνται έμφυλες διακρίσεις ακόμα από την κλασική αρχαιότητα, όταν στη γλυπτική

αναδεικνύεται ο ανδρικός χαρακτήρας της τέχνης και η κοινωνική υπεροχή, καθώς εκθειάζεται το ρωμαλέο και γυμνό ανδρικό σώμα, σε αντίθεση με το γυναικείο που είναι πάντα ντυμένο (Δημητρίου 2009, σ. 325). Ουσιαστικά, το γυναικείο φύλο κερδίζει αργά τη θέση του στην τέχνη. Στην περίπτωση του θεάτρου, οι άνδρες υποδύονται τους γυναικείους ρόλους και στην πορεία που η γυναίκα παρουσιάζεται στη σκηνή, η πρωταντόνα θεωρείται «πόρνη». Στη ζωγραφική παρουσιάζεται στο ρόλο του μοντέλου στη σπουδή του γυμνού, ενώ στην καλλιτεχνική συγγραφή, μία γυναίκα δε μπορεί να είναι συγγραφέας, καθώς αντίκειται «στα καθήκοντα της μητρότητας», και όταν παρ' όλα αυτά, αρχίζουν να συγγράφουν, χρησιμοποιούν ψευδώνυμα ή διατηρούν την ανωνυμία τους ή υπογράφουν μόνο με τα αρχικά τους (στο ίδιο, σ. 326).

Το 1971 τίθεται για πρώτη φορά το ζήτημα της απουσίας της γυναίκας από την ιστοριογραφία από την ιστορική τέχνη Linda Nochlin (Ιγγλέση και Αβδελά 1993, σ. 137). Η ίδια θέτει το ερώτημα γιατί δεν υπάρχουν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες και εξηγεί πως το ζήτημα του μεγάλου καλλιτέχνη και της γυναικείας καλλιτεχνικής δημιουργίας οφείλεται στο γυναικείο ζήτημα και στην υποτέλεια της γυναίκας των περασμένων αιώνων. Κατά τη Linda Nochlin, η δημιουργία της Τέχνης τόσο όσον αφορά το αντικείμενο της όσο και τον ίδιο το δημιουργό διαμορφώνονται μέσα σε μία κοινωνική δομή από συγκεκριμένους κοινωνικούς θεσμούς. Οι δημόσιες Σχολές Τέχνης λειτουργούν από άντρες για άντρες με το γυναικείο φύλο να είναι αποκλεισμένο, το οποίο αναδεικνύει πως ανεξάρτητα με το αν υπάρχει μεγαλοφυής καλλιτέχνιδα, για τη γυναίκα είναι δύσκολο να φτάσει στο ίδιο καλλιτεχνικό επίπεδο με τον άντρα διότι δε διαθέτει τα μέσα να το επιτύχει (Nochlin 1988). Το άρθρο της Nochlin πυροδοτεί μία σειρά ερευνών τη δεκαετία του '70, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί η πρώτη γενιά φεμινιστριών και κριτικών τέχνης και καλλιτεχνιδων επηρεασμένων από το φεμινιστικό κίνημα, και δημιουργούνται δύο ρεύματα που αφορούν το ερώτημα, αν υπάρχει γυναικεία τέχνη και αν οφείλεται σε κοινωνικούς, ιστορικούς ή σε βιολογικούς παράγοντες (Ιγγλέση και Αβδελά 1993, σ. 139). Το πρώτο ρεύμα της «πρώτης γενιάς» του 1970 διακρίνει μία γυναικεία τέχνη, στην οποία οι καλλιτέχνιδες εφαρμόζουν μία συμβολική και εικαστική γραμμή που είναι διαφορετική από αυτή των ανδρών ως προς το περιεχόμενο και τη μορφή. Πρόκειται για μία θηλυκή εικονογραφία που η γυναικεία εμπειρία απεικονίζεται μέσα από τον κεντρικό πυρήνα του γυναικείου σώματος, δηλαδή μέσα από τη μήτρα και τον κόλπο (στο ίδιο, σ. 139). Σε αυτό το ρεύμα, οι καλλιτέχνιδες δημιουργούν έργα με μία προκλητική θεματική, εκφράζοντας την αντίθεση και την απόρριψή τους στην κλασική τέχνη που απεικονίζει τα γυναικεία σώματα εξιδανικευμένα και καλυμμένα (στο ίδιο, σ. 140). Το δεύτερο ρεύμα της ίδιας γενιάς έρχεται σε αντίθεση με αυτή τη θέση και ορίζει ως γυναικεία τέχνη αυτό που το γυναικείο φύλο έχει μάθει να κατανοεί στην κοινωνία στην οποία ζει και μέσα από την οποία έχει μάθει να παρατηρεί και να αντιλαμβάνεται το γυναικείο σώμα, ενώ βρίσκεται σε συνθήκες υποτέλειας (στο ίδιο, σ. 141).

Η δεύτερη γενιά φεμινιστριών τέχνης διαμορφώνεται τη δεκαετία του '80 και οι γυναίκες θεωρητικοί μέσα από τις ριζοσπαστικές θέσεις τους εστιάζουν στην ιστορικότητα της διαμόρφωσης της γυναικείας υποτέλειας και της αντρικής κυριαρχίας στα έργα των γυναικών, όπως επίσης και στις σχέσεις που διακρίνονται ανάμεσα στην τέχνη και την ιδεολογία, αλλά και το ίδιο το έργο τέχνης (στο ίδιο, σ. 142). Οι θεωρητικοί επικεντρώνονται ιδιαίτερα στον τρόπο με τον οποίο έχει κατασκευαστεί η έμφυλη διαφορά στις δημιουργίες των καλλιτεχνών, ενώ το γυναικείο φύλο εξετάζεται ως κοινωνική κατασκευή. Υπό αυτή την εννοιολόγηση, ένα έργο τέχνης προβάλλει τις έμφυλες διαφορές σε συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, ενώ δεν απεικονίζει και δεν εκφράζει τη θέση του γυναικείου φύλου στην κοινωνία (στο ίδιο, σ. 143).

Τη δεκαετία του '90 διαμορφώνεται το τρίτο κύμα του φεμινισμού και οι προβληματισμοί των θεωρητικών της τέχνης στρέφονται σε ευρύτερες αναζητήσεις που παράγει η φεμινιστική και πολιτισμική κριτική. Συγκεκριμένα, οι θεωρητικοί μελετούν την καλλιτεχνική δημιουργία και άλλων πολιτισμών πέραν του δυτικού, ενώ ταυτόχρονα το ενδιαφέρον τους στρέφεται προς τις μεταποικιακές σπουδές, τη διερεύνηση της ατομικής και συλλογικής μνήμης και τη συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας. Πλέον, γίνονται γνωστές καλλιτέχνιδες εκτός δυτικού κόσμου, για παράδειγμα τη Μέση Ανατολή, όπως είναι η Ιρανή εικαστικός Shirin Neshat (Κλαδούχου 2013, σ. 19). Επιπλέον, το ενδιαφέρον αρκετών θεωρητικών επικεντρώνεται στις αναπαραστάσεις της σεξουαλικότητας του φύλου μέσα από την επικρατούσα τάση της θεωρίας της επιτελεστικότητας (στο ίδιο, σ. 20).

Διαμόρφωση της γυναικείας υποκειμενικότητας στη ζωγραφική του 19ου αιώνα

Η διαμόρφωση της γυναικείας υποκειμενικότητας αρχίζει να καλλιεργείται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, με τις γυναίκες πλέον, να αντιλαμβάνονται διαφορετικά τη θέση που τους αντιστοιχεί μέσα στην κοινωνία, ενώ αντιμετωπίζουν τον εαυτό τους ως *υποκείμενο*. Οι αντιλήψεις και οι σκέψεις τους αρχίζουν να διαφοροποιούνται και συνειδητοποιούν πως είναι μέρος μίας κοινωνικής κατασκευής και όχι μόνο μίας βιολογικής κατηγορίας (Βαρίκα 1996, σ. 176) που έως τότε πίστευαν, δηλαδή, ως ένα πεπρωμένο που η φύση και ο Θεός έπλασε (στο ίδιο, σ. 184) να βρίσκεται υπό την κυριαρχία του άνδρα, χωρίς να διερωτώνται για τη μοίρα ή τη φύση τους (Ehrenreich και English 2003, σ. 315).

Στο πλαίσιο αυτό εξετάζω τη ζωή και το έργο δύο ζωγράφων του 19^{ου} αιώνα, της Σοφίας Λασκαρίδου και της Θάλειας Φλωρά-Καραβία. Οι δύο καλλιτέχνιδες θεωρούνται πρωτοπόρες ζωγράφοι που η καλλιτεχνική τους πορεία διαμορφώνεται μία περίοδο που θέλει τη γυναίκα να ασχολείται με την τέχνη μόνο στο πλαίσιο των οικιακών της καθηκόντων (Linden 1993, σ. 56), με σκοπό την εξέλιξη της πνευματικής της καλλιέργειας και την ολοκλήρωση του κοινωνικού της ρόλου

ως συζύγου και μητέρας (Βαρίνα 1996, σ. 57). Οι καλλιτέχνιδες όμως διεισδύουν στον κόσμο της τέχνης και πραγματοποιούν ταξίδια για εκπαιδευτικούς και επαγγελματικούς λόγους σε διάφορα μέρη της Ελλάδας και του εξωτερικού, μέσα από τα οποία αποκτούν κοινωνική εμπειρία, η οποία ενισχύει τόσο στη συγκρότηση της υποκειμενικότητας όσο και της έμφυλης και καλλιτεχνικής τους ταυτότητας (Αστρινάκη 2011, σ. 97). Οι δύο ζωγράφοι είναι μία ένδειξη της προσπάθειας και των δυνατοτήτων που μπορεί να προσφέρει η εκπαίδευση στο γυναικείο φύλο, και μέσα από τα έργα τους μεταφέρουν έννοιες που οι λέξεις δε μπορούν να αποδώσουν. Επίσης αναδεικνύονται συνήθειες και πρακτικές της εποχής τους, ενώ υπάρχουν αναπαραστατικά χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε συγκεκριμένες αναφορές της κοινωνικής θέσης του νεωτερικού υποκειμένου (Layton 2003, σ. 123).

Οι δύο καλλιτέχνιδες σπουδάζουν κυρίως σε ιδιωτικές Σχολές Καλών Τεχνών στην Ελλάδα και το εξωτερικό, καθώς στις αντίστοιχες κρατικές, τόσο στην Ελλάδα όσο και την υπόλοιπη Ευρώπη απαγορεύεται η φοίτηση για τις γυναίκες. Όμως, η Σοφία Λασκαρίδου, έπειτα από αίτημα της στον Βασιλιά Γεώργιο Α', είναι η πρώτη γυναίκα που εισάγεται στη δημόσια Σχολή Ζωγραφικής, ενώ το 1903 ψηφίζεται νόμος για την εισαγωγή των γυναικών στη Σχολή Ζωγραφικής του Πολυτεχνείου. Ωστόσο, το γεγονός αυτό προκάλεσε αντιδράσεις τόσο από τους μαθητές όσο και από τους καθηγητές τις Σχολής, σε σημείο που δέχεται υβριστικά και απειλητικά γράμματα (Λασκαρίδου 1955, σ. 7-8). Για τον λόγο αυτόν, η Σοφία Λασκαρίδου θεωρείται σύμβολο της χειραφέτησης και της καταξίωσης του γυναικείου φύλου στον καλλιτεχνικό χώρο (Παπανικολάου 2006, σ. 45). Παρ' όλα αυτά, η επαγγελματική της ενασχόληση με την τέχνη αρχίζει μετά το θάνατο του πατέρα της Λάσκαρη Λασκαρίδη, δηλαδή του μιας πατριαρχικής υπόστασης που λαμβάνει όλες τις αποφάσεις και ο κανόνας επιτελείται με την υποταγή (Ehrenreich και English 2003, σ. 315). Όπως η ίδια αναφέρει: «Εκείνη την εποχή στην κοινωνική μας θέση δεν ταίριαζε τέτοια χειραφέτηση» (Λασκαρίδου 1955, σ. 7). Για την αστική κοινωνία, το γυναικείο φύλο μπορεί να δημιουργήσει έργα τέχνης, τα οποία αναπαριστούν θέματα και εκφράζουν την ομορφιά και την ευαισθησία της γυναίκας, ωστόσο μόνο στο πλαίσιο της ιδιωτικής σφαίρας (Linden 1993, σ. 56).

Από την άλλη, η Θάλεια Φλωρά-Καραβία γεννήθηκε σε ένα μικρό χωριό της Κοζάνης και μεγάλωσε στην Κωνσταντινούπολη. Ο πατέρας της, ο ιερέας Χριστόδουλος Φλωράς συνειδητοποίησε την κλίση της κόρης του και την ενθάρρυνε να σπουδάσει καλές τέχνες (Χαραλαμπίδης 2018), όπως το ίδιο έκανε και ο αδερφός της Λάζαρος που στήριξε οικονομικά τις σπουδές της στο Μόναχο (Θ. Φλωρά-Καραβία, *η Ζωγράφος των Βαλκανικών Πολέμων* 2012). Όπως αναφέρει η Βαρίνα στη μελέτη της: «ανήκουν σε εκείνο το σπάνιο είδος ανδρών που ακολουθούν το πνεύμα του Διαφωτισμού και τη λογική της Ελευθερίας και της Ισότητας» (1996, σ. 194), γεγονός

ασυνήθιστο για την περίοδο του 19^{ου} αιώνα που το γυναικείο φύλο έχει συνδεθεί με τη φύση και την ιδιωτική σφαίρα (Μπακαλάκη και Ελεγκίτου 1987, σ. 19).

Ακολουθώντας τη διαδρομή των καλλιτεχνιδων μέσα από την αυτοβιογραφία τους επιχειρώ να εξετάσω συναισθήματα και εμπειρίες που έχουν βιώσει, καθώς και τις σημαντικές στιγμές που τις έχουν σημαδέψει, μέσα από τις οποίες συγκροτούνται ως δρώντα υποκείμενα (Γκέφου-Μαδιανού 1999, σ. 205). Η προσωπική αφήγηση και τα συναισθήματα, όπως επίσης και η πολιτισμική εμπειρία που βιώνει κάθε άτομο αναδεικνύουν την αλληλεπίδραση του εαυτού με τον πολιτισμό και της συγκρότησή του ως υποκειμένου δράσης (στο ίδιο, σ. 202). Δύο σημαντικές πηγές για τη μελέτη των δύο ζωγράφων είναι οι «Εντυπώσεις από τον πόλεμο» (2012) της Θάλειας Φλωρά-Καραβία και το «Ημερολόγιο μου» (1955) της Σοφίας Λασκαρίδου. Το ημερολόγιο της Σοφίας Λασκαρίδου χαρακτηρίζεται ως ένα γνήσιο λογοτεχνικό έργο (Χατζίνης 1956), στο οποίο η καλλιτέχνιδα καταγράφει όλες τις αναμνήσεις της από την περίοδο που ταξιδεύει σε διάφορα μέρη του εξωτερικού και της Ελλάδας για τις καλλιτεχνικές της σπουδές, εξιστορώντας τα πιο σημαντικά γεγονότα και τους ανθρώπους που τη σημάδεψαν, ενώ ολοκληρώνει το συγγραφικό της έργο με εικοσιπέντε εικόνες από τους πίνακες της. Από την άλλη, «Οι εντυπώσεις από τον πόλεμο» της Φλωρά-Καραβία θεωρείται ένα έργο-τεκμήριο (Θ. Φλωρά-Καραβία, *η Ζωγράφος των Βαλκανικών Πολέμων* 2012), καθώς η ζωγράφος κρατά γραπτές και εικαστικές σημειώσεις, καθ' όλη τη διάρκεια του πολέμου, οι οποίες έχουν τη ζωντάνια του στιγμιότυπου (στο ίδιο, 2012). Τα ημερολόγια, οι εξομολογήσεις, οι αυτοβιογραφίες και οι προφορικές αφηγήσεις ζωής θεωρούνται τρόποι έκφρασης της υποκειμενικής και ατομικής εμπειρίας, όπου αναζητούνται συγκινήσεις και βιώματα. Αυτά τα τεκμήρια θεωρούνται γνήσια έκφραση της υποκειμενικότητας, ως μία μορφή έκφρασης του εαυτού (Πομάτα 1997, σ. 192).

Αρχικά, η καλλιτεχνική πορεία των δυο γυναικών καλλιεργείται στο Μόναχο, όπου ταξιδεύουν για να σπουδάσουν σε Σχολές Καλών Τεχνών και ιδιαίτερα στην Ακαδημία Μονάχου (Λασκαρίδου 1955, σ. 17). Η καλλιτεχνική τους ανησυχία και η θέληση τους για περισσότερη γνώση δεν τους επιτρέπουν να παραιτούνται σε μία σχολή. Επιθυμούν να γνωρίσουν στοιχεία από όλες τις τάξεις που κυριαρχούν εκείνη την περίοδο, καθώς και καθηγητές, ενώ καλλιεργούν το δικό τους στυλ. Η Λασκαρίδου αναφέρει: «Εμένα με φώναζαν πάντα αναρχική γιατί το δικό μου έργο ξεχώριζε από τα' άλλα. Προσπαθούσα να μη χάσω την ατομικότητα μου, τον δικό μου ρυθμό εργασίας» (στο ίδιο, σ. 173). Εξάλλου, το στυλ του κάθε καλλιτέχνη είναι οι δημιουργικές του προθέσεις που δηλώνουν την ταυτότητα του και την ατομική του έμπνευση (Δημητρίου 2009, σ. 94). Η καλλιτεχνική υποκειμενικότητα της Φλωρά-Καραβία αρχίζει να διαμορφώνεται, όταν ενθαρρύνεται από τον καθηγητή της Νικόλαο Γύζη να εμπνευστεί τα δικά της έργα και να σταματήσει να αρκείται στις αντιγραφές (Τσουριάννη 2002, σ. 22). Το έργο ενός καλλιτέχνη είναι

το μέσον να εκφράσει τον εαυτό του (Layton 2003, σ. 31), ενώ η δημιουργικότητά του διαμορφώνεται καθώς παρατηρεί τα πράγματα και όχι όταν προσπαθεί με κόπο να τα αντιγράψει (Levi-Strauss 1991, σ. 42). Και η ίδια η ζωγράφος αναφέρει ότι η αντιγραφή πνίγει τον αυθορμητισμό και την πρωτοβουλία ενός σπουδαστή (Τσουργιάννη 2002, σ. 22).

Επιπρόσθετα, βασικό ζητούμενο στη σπουδή της τέχνης θεωρείται η μελέτη σχεδίου εκ του φυσικού γυμνού μοντέλου. Αρχικά, η γυναίκα αποκλείεται από το μάθημα της γυμνογραφίας και έτσι, στερείται από βασικούς κανόνες και γνώσεις της εικαστικής σπουδής, με αποτέλεσμα να περιορίζονται τόσο οι θεματικές της επιλογές όσο και οι δυνατότητες εξέλιξης της (Σαρακατσιάνου 2011, σ. 105). Μέσα από τη σπουδή γυμνού αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο οι γυναίκες αντιλαμβάνονται και αντιμετωπίζουν τον κόσμο. Η επεξήγηση δίνεται μέσα από την εικόνα του καθρέφτη: καθώς η γυναίκα ζει μέσα σε έναν περιορισμένο χώρο υπό την κυριαρχία ενός άνδρα, αρχικά του πατέρα της και στην πορεία του συζύγου της, παρατηρώντας τον εαυτό της πάντα μέσα από το βλέμμα τους, θα στραφεί τελικά στην παρατήρηση του εαυτού της ως υποκείμενο (Berger 1986, σ. 46-47), με αποτέλεσμα να αναζητήσει δικαιώματα και επιθυμίες που επηρεάζουν στη συγκρότηση του γυναικείου φύλου ως δρών υποκείμενο (Γκέφρου-Μαδιανού 1999, σ. 205). Η Λασκαρίδου περιγράφει στο ημερολόγιό της μία τέτοια στιγμή έμπνευσης γυμνού εκ του φυσικού, μία στιγμή στην οποία αναδεικνύεται η γέννηση του καλλιτέχνη (Tamboukou 2009, σ. 13):

«Ο Έρικ τώρα βγάζει μία μία τις φουρκέττες από τα μαλλιά μου [...] τα μαλλιά σκέπασαν την αγκαματένια πλάτη σαν μαύρος μανδύας. Ναι τώρα είναι τέλεια η εικόνα μέσα στον καθρέφτη [...] κύτταξα σαν υπνωτισμένη στον καθρέφτη, να εντυπωθή στη μνήμη μου η εικόνα, η σύνθεση, όλα είναι τέλεια. Πάει η γυναίκα, πάει, γεννήθηκε η καλλιτέχνιδα, φώναξε απελπισμένος ο Έρικ, ... Σηκώθηκα, έτρεξα μέσα στο ατελιέ κι άρχισα να ζωγραφίζω μ' αφάνταστη έμπνευση [...] παρατηρώ πάλι στον καθρέφτη και τρέχω πίσω στο έργο μου. Τελείωσα. Έγινε απροσδόκητα πρωτότυπο και ωραίο. Είμαι ευχαριστημένη, βάζω και την υπογραφή μου» (Λασκαρίδου 1955, σ. 135-136).

Η υπογραφή της ζωγράφου προσδίδει το καλλιτεχνικό στοιχείο, ενώ η γυμνή μορφή ζωντανεύει μέσα από την αφήγησή της (Tamboukou 2009, σ. 12). Η καλλιτέχνιδα κατορθώνει να κρατήσει το μοντέλο στη μνήμη της, έτσι ώστε να πάρει από μόνο του τη θέση του στον καμβά (Levi-Strauss 1991, σ. 43). Σε αυτή τη στιγμή έμπνευσης της ζωγράφου θεωρώ πως το γυναικείο καλλιτεχνικό υποκείμενο διαμορφώνεται μέσα από την ίδια ως μοντέλο κι ενώ παρατηρεί τον εαυτό της στον καθρέφτη, το γυναικείο βλέμμα συναντιέται με τη δική της δημιουργικότητα, και γίνεται ο εαυτός της ένα έργο τέχνης (Foucault 1984, σ. 351).

Η μετακίνηση των καλλιτέχνιδων στο εξωτερικό σημαίνει πως έρχονται αντιμέτωπες με δυσκολίες και βιώματα πατριαρχικών αντιλήψεων, ωστόσο θα μετατρέψουν τις συνθήκες αυτές σε «προτερήματα ενδυνάμωσης που θα τις μεταμορφώσουν σε κριτικά σκεπτόμενα υποκείμενα» (Τσιμπιρίδου 2013, σ. 136). Ο πατριωτισμός για τη Φλωρά-Καραβία και η συνεχής αναζήτηση για καινούργιες ζωγραφικές εμπειρίες, την οδηγούν στην απόφαση να ακολουθήσει τα ελληνικά στρατεύματα (Τσουργιάννη 2012, xii). Ανάμεσα όμως στα συνταρακτικά γεγονότα του πολέμου, επιλέγει να εστιάσει στη ζωή του στρατιώτη, όταν βρίσκεται σε στιγμές ανάπαυσης. Έχοντας πάντα μαζί της το χρωστήρα και τη γραφίδα της, ζωγραφίζει κάθε τι «εν τη γενέσει του», έτσι ώστε να καταγράψει τόσο τη στιγμή και το τοπίο όσο και τον άνθρωπο (στο ίδιο, xvi). Η ίδια αναφέρει : «Κάτι το συνταρακτικό μου έδωκε του σκούντημα να πάγω να ιδώ τον απλευθερωτικόν αυτόν αγώνα από κοντά, με τα μολύβια μου και τους χρωστήρες, με την υποχρέωση να γράφω στην Αλεξανδρινή Εφημερίδα» (Φλωρά-Καραβία 2012).

Πρόκειται για ένα ψυχογράφημα των ανθρώπων ανεξάρτητο από εθνικότητα, αξίωμα, θρησκεία και φύλο (Τσουργιάννη 2012, xvi), καθώς μονάχα με τη ζωγραφική της φιλοδοξεί να αποδώσει μέσα από τις χαρακτηριστικές γραμμές του σώματος των ανθρώπων, τα διαφορετικά συναισθήματα και βιώματα που υπάρχουν στο μυαλό τους (Strauss 1991, σ. 15). Ανάμεσα τους, ιδιαίτερη θέση κατέχουν οι γυναίκες, τις οποίες η ζωγράφος απεικονίζει ως ηρωίδες που δε δειλιάζουν στις δύσκολες αυτές συνθήκες και βοηθούν τους στρατιώτες (Φλωρά-Καραβία 2012, σ. 93), άλλοτε ως νοσοκόμες να φροντίζουν τους ασθενείς, άλλοτε ως αδελφές και άλλοτε ως μητέρες, έτσι ώστε να νιώσουν οι στρατιώτες μία παρηγοριά: «να φέρη στον άρρωστο λιγάκι σπίτι που το στερήθηκαν τόσο καιρό» (στο ίδιο, σ. 103). Χαρακτηριστικός όμως είναι ο ρόλος της νοσοκόμας που λειτουργεί ως μάνα τη στιγμή που ο στρατιώτης πεθαίνει : «τρυφερά τα γυναικεία χέρια σαν μητέρας το διορθώνουν, του χαϊδεύουν το πρόσωπο» (στο ίδιο, σ. 121). Οι γυναίκες και οι άνδρες, συνήθως, συλλαμβάνουν τους εαυτούς τους ως φυσικές κατηγορίες, ενώ οι έννοιες και οι δραστηριότητες τους θεωρούνται αυτονόητες (Μπακαλάκη 1997, σ. 211) κι έτσι οι νοσοκόμες θεωρούν αυτονόητο να πράζουν ως αδελφές και μητέρες και κατ' επένταση η ζωγράφος να συλλάβει και να απεικονίσει τη στιγμή. Ωστόσο, μέσα από αυτούς τους ρόλους διαφαίνεται πώς η γυναικεία συμβολή στον πόλεμο επηρεάζει την υποκειμενικότητά τους, διότι για τις ίδιες τις γυναίκες, σε μία περίοδο κατά την οποία είναι αποκλεισμένες από τη δημόσια σφαίρα, εμφανίζεται μία ευκαιρία να πάρουν μέρος στην πολιτική δράση ως ανεξάρτητα μέλη του έθνους και ως δρώντα υποκείμενα (Βαρίκα 1996, σ. 236).

Επιπρόσθετα, στις εντυπώσεις της ζωγράφου απεικονίζονται γυναίκες εντός του οίκου να φροντίζουν τους στρατιώτες και γενικότερα τους άνδρες: «όταν ήρχετο ο στρατός και τον περίμεναν, οι γυναίκες εζύμωναν νυχθημερόν» (Φλωρά-Καραβία 2012, σ. 44), ενώ σε άλλο σημείο αναφέρει

πως: «ούτε οι γυναίκες εδειλίσαν, αλλά κατεγίνοντο να ετοιμάζουν με ζήλον και χαράν το δείπνον του στρατού» (στο ίδιο, σ. 29). Και εδώ η γυναίκα βρίσκεται στην ιδιωτική σφαίρα και είναι υποταγμένη στη βιολογική της φύση με μία από τις κυριότερες ευθύνες της να είναι το μαγείρεμα (Μπακαλάκη 1994, σ. 21). Όμως, η συγκέντρωση γύρω από το τραπέζι του φαγητού προσδίδει στη γυναίκα μία διαφορετική δυναμική θέση, καθώς διαχειρίζεται ζητήματα που ανήκουν στην ιδιωτικότητα της οικογένειας (Δημητρίου-Κοτσώνη 2001, σ. 121). Το τραπέζι λειτουργεί ως το μέσο που συγκεντρώνει την οικιακή ομάδα και συμβάλει στη συλλογικοποίησή της, ενώ μέσα από αυτή τη συγκέντρωση αναπαρίσταται, αφενός, ο βασικός ρόλος της «γυναίκας-νοικοκυράς», και, αφετέρου, η συμπεριφορά των μελών και ο τρόπος με τον οποίο εκφράζονται και συμμετέχουν (στο ίδιο, σ. 123). Όπως περιγράφει και η ίδια η ζωγράφος:

«Το βράδυ η οικογένεια συγκεντρώνεται γύρω από το τραπέζι, στην παρεστιά [...] οι πρώτες θέσεις στην αναπαυτική πρωτιά, την θέσιν δηλαδή δίπλα στη φωτιά, δίδονται στους ξένους και τους γεροντότερους. Ολόκληρο προσοίμιον ευχών, εις τα οποίας δίνει το σύνθημα ο οικογενειάρχης, κι ευλαβές σταυροκόπημα αγιάζουν το τραπέζι, εις το οποίον δέχονται τον ξένον με απλότητα και αγάπην» (Φλωρά-Καραβία 2012, σ. 24).

Επιπλέον, η συγκέντρωση λειτουργεί στα υποκείμενα ως *habitus*, καθώς εγγράφονται τα όρια που θέτει η κοινωνία σε συνδυασμό με τη βιωματική και αντικειμενική τους θέση μέσα στο κοινωνικό σύστημα που βρίσκονται. Κάθε συλλογική ομάδα αποτελεί πεδίο της κοινωνικής πρακτικής και αναπαράγονται πολιτισμικά και κοινωνικά πρότυπα (Δημητρίου-Κοτσώνη 2001, σ. 129).

Ενάντια στους περιορισμούς και τις απαγορεύσεις που δέχεται το γυναικείο φύλο αυτή την περίοδο, οι καλλιτέχνιδες ως χειραφετημένα υποκείμενα καλλιεργούν την καλλιτεχνική τους υποκειμενικότητα μέσα από εμπειρίες που αποκτούν από τα ταξίδια τους, ενώ η ανησυχία τους για νέες αναζητήσεις, τις οδηγεί σε νέες εικαστικές εμπειρίες. Ταυτόχρονα, λαμβάνουν μέρος σε πολλές εκθέσεις τόσο της Ελλάδας όσο και του εξωτερικού, και αναγνωρίζονται από τον Τύπο και από τον καλλιτεχνικό χώρο. Ωστόσο, για να τονιστεί η σπουδαιότητά της τέχνης και του ταλέντου τους χρειάζεται να συγκριθούν με το ταλέντο ενός άντρα. Στους τομείς που τα επιτεύγματα των γυναικών εμφανίζονται ως εξαίρεση, η αξία τους χρειάζεται να παρουσιαστεί μέσα από την αξία ενός άντρα (Κέλι 1997, σ. 124). Για παράδειγμα, έπειτα από μία έκθεση στην αίθουσα του Παρνασσού στο Ζάππειο, ο αρθρογράφος της εφημερίδας «Νέον Άστυ» (13/11/1902) χαρακτηρίζει τη Σοφία Λασκαρίδου ως: «μία λεπτή με πνευματώδη και φωτεινή φυσιογνωμία, ένα υπόδειγμα υπομονής που μέσα σε μία μέρα μπορεί να τελειώσει ένα έργο με ευκολία, όπως με την ευκολία ο διάσημος

ζωγράφος Τιντορέττο τελείωνε έναν ολόκληρο πίνακα σε μία εβδομάδα». Επίσης, για τη Θάλεια Φλωρά-Καραβία, ο Άγγελος Προκοπίου αναφέρει: «Δεν ήταν η μεγαλύτερη ζωγράφος μέσα στις Ελληνίδες. Ήταν η μεγαλύτερη ζωγράφος στην Ελλάδα, όταν ακόμη ζούσε και ο Ιακωβίδης» (Τσουργιάννη 2002, σ. 18).

Μπορούμε να σταθούμε μάλιστα στα λόγια της Σοφίας Λασκαρίδου, όταν ένα βράδυ στο ατελιέ της στην Αθήνα συλλογίζεται μόνη της ανάμεσα στα έργα και τις αναμνήσεις της, ενώ διερωτάται: «όμως τόσα έργα μου εδώ γύρω δεν θα θυμήσουν τον δημιουργό τους; Αυτά θα μείνουν, ο ζωγράφος θα ξεχασθή. Μόνον αν ήμουν Μιχαήλ Άγγελος, Ραφαήλος, Θεοτοκόπουλος, αυτοί είναι εξαιρέσεις, είναι αθάνατοι!», (Λασκαρίδου 1955, σ. 294). Ίσως επειδή, εκείνη την περίοδο που η τέχνη είναι ανδροκρατούμενη, η ζωγράφος γνωρίζει ότι είναι πολύ δύσκολο για τις γυναίκες καλλιτέχνιδες να περάσουν στο πάνθεον της ιστορίας της.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα μελέτη εξετάστηκε η συγκρότηση του γυναικείου υποκειμένου στη ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα μέσα από τον αυτοβιογραφικό λόγο της Σοφίας Λασκαρίδου και της Θάλειας Φλωρά-Καραβία. Ο υποβιβασμός της γυναίκας στην εκπαίδευση και ο διαχωρισμός της ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας είχαν ως αποτέλεσμα η γυναίκα να κερδίσει αργά τη θέση της στην τέχνη. Ακόμα όμως και όταν αυτή καταφέρει να διεισδύσει στον καλλιτεχνικό κόσμο, τα γυναικεία έργα θεωρούνται ερασιτεχνικά, ενώ η μεγαλοφυΐα του δημιουργού και της ανώτερης τέχνης αποδίδεται μόνο για τους άντρες καλλιτέχνες. Οι δύο ζωγράφοι που εξετάζονται στο παρόν κείμενο αποτελούν εξαιρέσεις της εποχής, ωστόσο η ιδιότητα τους ως καλλιτέχνιδες κρίνεται σύμφωνα με την ανδρική δημιουργία, χωρίς να μπορούν καλλιτεχνικά να τους ξεπεράσουν. Στην περίπτωση της Σοφίας Λασκαρίδου, η καλλιτεχνική της υποκειμενικότητα άρχισε να καλλιεργείται μέσα από τη διεκδίκηση της για την εισαγωγή των γυναικών στην Κρατική Σχολή Καλών Τεχνών και να διαμορφώνεται μέσα από τη μετακίνηση της στο εξωτερικό, τις εμπειρίες και τα συναισθήματα που βιώνει. Στην περίπτωση της Θάλειας Φλωρά-Καραβία, η ανησυχία της για νέες ζωγραφικές εμπειρίες διαμορφώνουν την καλλιτεχνική της υποκειμενικότητα, ιδιαίτερα όταν ακολουθεί τον ελληνικό στρατό στους πολέμους. Στον αυτοβιογραφικό λόγο των συγγραφέων και στα έργα τους, ως τόποι συγκρότησης της υποκειμενικότητάς τους, απεικονίζονται συναισθήματα και εμπειρίες, καθώς και οι έμφυλες διαφορές και οι πατριαρχικές αντιλήψεις της εποχής, ενώ προβάλλονται νέα γυναικεία υποκείμενα, τα οποία θα αποστασιοποιηθούν από το αντρικό βλέμμα.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- Forney, K., Dell'Antonio, A. and Machlis, J. (2013) *The Enjoyment of Music*. NY: Norton.
- Foucault, M. (1984) "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress" in Rabinow, P. (ed.) *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, pp. 340-373.
- Nochlin, L. (1988) *Women, Art, Power And Other Essays*. London: Routledge.
- Tamboukou, M. (2009) "Leaving the Self: Nomadic Passages in the Memoir of a Woman Artist", *Australian Feminist Studies*, 24(61), pp. 307-324 [online]. Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08164640903075081> (Accessed: 20 June 2021).

Ελληνόγλωσση

- Αθανασίου, Α. (2006) «Φύλο, εξουσία, και υποκειμενικότητα μετά το δεύτερο κύμα» στο Αθανασίου, Α. (επιμ.) *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Νήσος, σ. 13-138.
- Αλεξάντερ, Σ. (1997) «Γυναίκες, τάξη και έμφυλη διαφορά στις δεκαετίες 1830 και 1840. Ορισμένες σκέψεις για τη συγγραφή μιας φεμινιστικής ιστορίας» στο Αβδελά Ε., Ψαρρά Α. (επιμ.) *Σιωπηρές ιστορίες, γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 231-284.
- Αναγνωστοπούλου, Δ. (2007) *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκη.
- Αστρινάκη, Ρ. (2011) «Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του φύλου: Μία επισκόπηση» στο Καντσά, Β., Μουτάφη, Β. και Παπαταξιάρχης, Ε. (επιμ.) *Μελέτες για το φύλο στην Ανθρωπολογία και την Ιστορία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 17-127.
- Βαρίκα, Ε. (1996) *Η Εξέγερση των Κυριών. Η γένεση μίας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Berger, J. (1986) *Η εικόνα και το βλέμμα*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Bourdieu, P. (2000) *Πρακτικοί λόγοι για τη θεωρία της δράσης*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1999) *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Δαλακούρα, Κ. και Ζιώγου-Καραστεργίου, Σ. (2015) *Η εκπαίδευση των γυναικών-Οι γυναίκες στην εκπαίδευση (18^{ος}-20^{ος} αιώνας). Κοινωνικοί, ιδεολογικοί, εκπαιδευτικοί μετασχηματισμοί και η γυναικεία παρέμβαση*. Αθήνα: Ελληνικά ακαδημαϊκά ηλεκτρονικά συγγράμματα και βοηθήματα.

- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2017) *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Άγρα.
- Δημητρίου, Σ. (2009) *Η πολιτική διάσταση στην τέχνη. Μία ανθρωπολογική προσέγγιση*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Δημητρίου-Κοτσώνη, Σ. (2001) «Το τραπέζι του φαγητού: συμβολικός διάλογος, πρακτική και επιτέλεση» στο Δημητρίου, Σ. (επιμ.) *Ανθρωπολογία των φύλων*. Αθήνα: Σαββάλας, σ. 95-137.
- Ehrenreich, B. και English, D. (2003) «Το γυναικείο ζήτημα» στο Gieben, B., Hall, S. (επιμ.) *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας. Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*. Αθήνα: Σαββάλας, σ. 313-320.
- Hauser, A. (1970) *Κοινωνική ιστορία της τέχνης. Νατουραλισμός, ιμπρεσιονισμός, κινηματογράφος*. Αθήνα: Κάλβος.
- Θ. Φλωρά-Καραβία: *η ζωγράφος των Βαλκανικών Πολέμων* (2012) σκηνοθετημένο από Ξαρχάκου Πανδώρα [ντοκιμαντέρ]. Αθήνα : ΕΡΤ Α.Ε [διαδικτυακό]. Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=4-ZkcYTykXY> (Ανακτήθηκε : 28 Δεκεμβρίου 2022).
- Ιγγλέση, Χ. και Αβδελά, Ε. (1993) «Φεμινιστικές προσεγγίσεις στην ιστορία της τέχνης» στο Δαρζέντα-Γοργία, Ε. (επιμ.) *Κενά στην ιστορία της τέχνης. Γυναίκες καλλιτέχνιδες*. Αθήνα: Γκοβόστη, σ. 137-151.
- Κέλι, Τ. (1997) «Η κοινωνική σχέση των φύλων. Μεθοδολογικές επιπτώσεις της ιστορίας των γυναικών» στο Αβδελά, Ε. και Ψαρχά, Α. (επιμ.) *Σιωπηρές ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 121-147.
- Κλαδούχου, Ε. (2013) *Όροι συμμετοχής στο καλλιτεχνικό πεδίο: Προσέγγιση με την οπτική του φύλου*. Αθήνα: Υπουργείο Εσωτερικών και Γενική Γραμματεία Ισότητας των Φύλων.
- Λασκαρίδου, Σ. (1955) *Από το ημερολόγιό μου. Θύμησης και στοχασμοί*. Αθήνα: Ιδιωτική.
- Layton, R. (2003) *Η ανθρωπολογία της τέχνης*. Αθήνα: Εκδόσεις του 21^{ου}.
- Levi-Strauss, C. (1991) *Κοιτάζω, ακούω, διαβάζω*. Αθήνα: Γκοβόστη.
- Linden, R. (1993) «Κενά στην ιστορία της τέχνης: γυναίκες καλλιτέχνιδες» στο Δαρζέντα-Γοργία, Ε. (επιμ.) *Κενά της ιστορίας της τέχνης. Γυναίκες καλλιτέχνιδες*. Αθήνα: Γκοβόστη, σ. 49-60.
- Μπακαλάκη, Α. και Ελεγκίτου, Ε. (1987) *Η εκπαίδευση «Εις τα του οίκου» και τα γυναικεία καθήκοντα. Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους έως την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1929*. Αθήνα: Ιστορικό αρχείο της Ελληνικής νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.

- Μπακαλάκη, Α. (1994) «Από την ανθρωπολογία των γυναικών στην ανθρωπολογία των φύλων» στο Μπακαλάκη Α. (επιμ.) *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 13-65.
- Μπακαλάκη, Α. (1997) «Είναι η ανθρωπολογία των γυναικών για την ανθρωπολογία του φύλου ό,τι η παιδική ηλικία για την ωριμότητα;», *Μνήμων*, 19, σ. 211-223.
- Παπανικολάου, Μ. (2006) *Η ελληνική τέχνη του 20ου αιώνα: ζωγραφική-γλυπτική*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Πασχαλίδης, Γ. (1999) «Εισαγωγή στην έννοια του πολιτισμού» στο Βούρτσης, Ι., Μανακίδου, Ε., Πασχαλίδης, Γ. και Σμπόνιας, Κ. (επιμ.) *Εισαγωγή στον Ελληνικό Πολιτισμό: Τόμος Α'. Η Έννοια του Πολιτισμού. Όψεις του Ελληνικού Πολιτισμού*. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, σ. 21-102.
- Πομάτα, Τ. (1997) «Η ιστορία των γυναικών: ένα ζήτημα ορίων» στο Αβδελά, Ε. και Ψαρρά, Α. (επιμ.) *Σιωπηρές ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 149-229.
- Σαββάκης, Μ. (2015) «Η βιογραφική έρευνα ως μεθοδολογική τεχνική κατανόησης και ανάλυσης της ψυχικής οδύνης» στο Ζήσης, Α. (επιμ.) *Ανισότητες και ψυχική καταπόνηση: κοινωνικές συνθήκες, δρώντες και ιδεολογίες των επαγγελματιών στη σύγχρονη Ελλάδα*. Μυτιλήνη: ΕΛΚΕ/Πανεπιστήμιο Αιγαίου, σ. 67-84.
- Σαρακατσιάνου, Β. (2011) «Εικαστική γραφή και έμφυλες ταυτότητες στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα», στο Δημάδης, Κ. (επιμ.) *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο από το 1204 έως σήμερα. Πρακτικά Δ' Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου 79 Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα, 9-12/9/2010*. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, σ. 101-113.
- Σαρακατσιάνου, Β. (2015) «Η αναγινώσκουσα στη νεοελληνική τέχνη : θεσμικές αλλαγές στην εκπαίδευση των γυναικών στην καμπή του 19^{ου} προς τον 20^ο αιώνα» στο Δημάδης, Κ. (επιμ.) *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204- 2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, σ. 481-506.
- Τσιμπιρίδου, Φ. (2013) «Προς μία δημιουργική κριτική του Ανθρώπινου: Εμπειρίες επισφάλειας, αντίστασης και υπομόνευσης από μία τραβεστί Κούρδισσα φεμινίστρια καλλιτέχνη της πόλης» στο *Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών*, Ειδικό τεύχος 140-141, Β'-Γ', σ. 133-151.
- Τσιώλης, Γ. (2006) *Ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις-Η βιογραφική προσέγγιση στην κοινωνιολογική ποιοτική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική.

- Τσιώλης, Γ. (2010α) «Η επικαιρότητα της βιογραφικής προσέγγισης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα» στο Δαφέρμος, Μ., Πουρκός, Μ. (επιμ.) *Ποιοτική έρευνα στις κοινωνικές επιστήμες: επιστημολογικά, μεθοδολογικά και ηθικά ζητήματα*. Αθήνα: Τόπος, σ. 347-370.
- Τσιώλης, Γ. (2010β) «Η βιογραφική προσέγγιση στην έρευνα του φύλου», στο Παπαγεωργίου, Γ. (επιμ.) *Η έρευνα του φύλου στην Ελλάδα*. Αθήνα: Gutenberg, σ. 67-94.
- Τσουργιάννη, Δ. (2002) *Η ζωγράφος Θάλεια Φλωρά-Καραβία (1871-1960)*, Διδακτορική διατριβή. Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Τσουργιάννη, Δ. (2012) «1912-1913: η συμμετοχή της Φλωρά-Καραβία στον Α' Βαλκανικό Πόλεμο» στο Καραπάνου, Α. (επιμ.) *Εντυπώσεις από τον πόλεμο του 1912-13, Μακεδονία-Ήπειρος*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- «Φαιδρυντήρια», *Νέον Άστυ*, 13 Νοεμβρίου 1903.
- Φλωρά-Καραβία, Θ. (2012) *Εντυπώσεις από τον πόλεμο του 1912-13, Μακεδονία-Ήπειρος*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- Χαραλαμπίδης, Α. (2018) *Η ζωγράφος Θάλεια Φλωρά-Καραβία* [διαδικτυακό]. Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=SLJjvXD-Uzk&t=1s> (Ανακτήθηκε: 26 Απριλίου 2020).
- Χατζίνης, Γ. (1956) «Αντί Προλόγου» στο Λασκαρίδου, Σ. *Από το ημερολόγιο μου. Θύμησες και στοχασμοί*. Αθήνα: Ιδιωτική, σ. 5-6.