



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών



**Π.Μ.Σ. «Εικαστικές τέχνες και τοπίο: προσεγγίσεις του φυσικού και αστικού χώρου»**

(Visual Arts and Landscape: Approaches to Natural and Urban Space)

Διπλωματική εργασία

Κατεύθυνση: «Εικαστικές Πρακτικές» (“Visual Art Practices”)

**Τίτλος: «Τοπία της θηλυκότητας: η σημαία, το ψωμί, το γυναικείο σώμα»**



Στεφάνια Βελδεμίρη

A.E.M. 33

Επιβλέπων καθηγητής: Γιάννης Ζιώγας

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: Ζωή Γοδόση, Σοφία Παπαδοπούλου

Ψαράδες, Φλεβάρης 2023

Copyright © Στεφανία Βελδεμίρη, 2023

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό απευθύνονται προς την συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τη συγγραφέα και μόνο.

**Όνοματεπώνυμο: Στεφανία Βελδεμίρη**

**A.E.M. 33**

**Ηλεκτρονική διεύθυνση: [stefi.veldemiri@gmail.com](mailto:stefi.veldemiri@gmail.com)**

**Έτος εισαγωγής: 2021**

**Κατεύθυνση: «Εικαστικές Πρακτικές» (VisualArtPractices)**

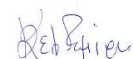
**Τίτλος διπλωματικής εργασίας: «Τοπία της θηλυκότητας: η σημαία, το ψωμί, το γυναικείο σώμα»**

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας, η βιβλιογραφία και οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει, έχουν δηλωθεί κατάλληλα με παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Επισημαίνεται πως η συγκεκριμένη επιλογή βοηθά στον περιορισμό της λογοκλοπής διασφαλίζοντας έτσι τη συγγραφέα.

Ημερομηνία: 27-2-2023

Η δηλούσα

Στεφανία Βελδεμίρη



## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Ευχαριστώ τους καθηγητές μου, Γιάννη Ζιώγα, Ζωή Γοδόση και Σοφία Παπαδοπούλου για τους νέους δρόμους που άνοιξαν στο μυαλό μου σχετικά την εικαστική σκέψη και πρακτική και τη στήριξή τους κατά τη διάρκεια δημιουργίας των έργων και συγγραφής της παρούσας εργασίας. Επίσης, τους δασκάλους μου Γιώργο Τσακίρη και Βασίλη Βασιλακάκη και τις συναδέλφισσες εικαστικούς Ιουλία Φλωρέντζη και Βάλια Λολίδου για τις συνεντεύξεις τους και την δημιουργική συναναστροφή, την Άννα Μιχελή και την Ηρώ Βαλσαμάκη για τη στήριξη, το μοίρασμα της δημιουργικότητας και τη φιλία, καθώς και την οικογένεια μου Τάσο Μπουκουβάλα, Κατερίνα και Άγγελο Μπουκουβάλα Βελδεμίρη χωρίς την αγάπη, τη στήριξη και την υπομονή τους, δεν θα τα είχα καταφέρει.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Copyright.....	1
Δήλωση για τα πνευματικά δικαιώματα.....	2
Ευχαριστίες.....	3
Περιεχόμενα.....	4
Περίληψη.....	6
Λέξεις-κλειδιά.....	6
Εισαγωγή.....	8

### A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

#### Κεφάλαιο 1. Η γυναίκα στη νεότερη και σύγχρονη ιστορία.

1.1. Ταυτότητα και πλαίσιο αναφοράς.....	10
--	----

#### Κεφάλαιο 2. Η εικόνα της γυναίκας στο κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο της μετα-νεωτερικής Ελλάδας

2.1. Έμφυλες παραδοχές, στερεότυπα και διακρίσεις.....	12
2.2. Δικαιώματα και ρόλοι.....	13

#### Κεφάλαιο 3. Η θέση των γυναικών στον χώρο της σύγχρονης τέχνης

3.1. Εικαστικές αναπαραστάσεις του γυναικείου φύλου στη σύγχρονη τέχνη.....	14
3.2. Η γυναίκα εικαστικός.....	17

#### Κεφάλαιο 4. Το τοπίο και η περιπατητική πρακτική .....20

### B. ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

#### Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup> : Προίκα, εγκατάσταση με φθαρμένες ελληνικές σημαίες που έχουν συντηρηθεί εικαστικά

1.1. Αναφορές από τη εικαστική χρήση της σημαίας στο παρελθόν.....	22
1.2. Η σημαία εννοιολογικά και αλληγορικά.....	28
1.3. Η προίκα ως θεσμός.....	29
1.4. Η έννοια της φθοράς και της συντήρησης.....	31
1.5. Εικαστική συντήρηση.....	33
1.6. Η δημιουργία του έργου και τα στάδιά της/ περιγραφή και ανάλυση .....	34

## **Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup> : Ψωμί**

- 2.1. Αναφορές από την εικαστική χρήση του ψωμιού στο παρελθόν..... 43
- 2.2. Το ψωμί εννοιολογικά.....47
- 2.3. Η δημιουργία του έργου και τα στάδιά της/ περιγραφή και ανάλυση έργου.....48

## **Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup> : Γυναίκα**

- 3.1. Το γυναικείο σώμα στην τέχνη.....51
- 3.2. Η δημιουργία του έργου και τα στάδιά της/ περιγραφή και ανάλυση έργου.....53
- Γ. Συμπεράσματα..... 61
- Επίλογος..... 62
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... 63**
- ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ..... 65**

## Περίληψη

Μέσω των έργων που παρουσιάζονται ακολούθως, επιχειρείται η εικαστική αποτύπωση της εικόνας της γυναικείας ψυχосύνθεσης, από τη οπτική της δημιουργού, όπως αυτή διαμορφώθηκε μέσα από τις σύνθετες συνθήκες της οικονομικής και υγειονομικής κρίσης κατά την περίοδο 2009-2023 στην Ελλάδα. Ως κεντρικός άξονας της παραγωγής των εικαστικών έργων καθορίζεται η διερεύνηση και η μελέτη των διαδικασιών στο υπάρχον πολιτισμικό και κοινωνικο-οικονομικό πλαίσιο που πυροδοτούν μια σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ της φθοράς της ύλης και των άυλων στοιχείων, όπως του συναισθήματος της τρυφερότητας.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη, το θεωρητικό και το εικαστικό. Στο πρώτο κεφάλαιο του θεωρητικού μέρους, παρουσιάζεται η θέση της γυναίκας στη νεότερη και σύγχρονη ιστορία. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται ζητήματα που αφορούν τις έμφυλες παραδοχές, τα στερεότυπα, τις διακρίσεις και τα δικαιώματα των γυναικών. Το τρίτο κεφάλαιο αφορά στη σύγχρονη Ελληνίδα εικαστικό και τη θέση της στο εικαστικό τοπίο. Στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται η μετάβαση από το θεωρητικό στο εικαστικό κομμάτι της εργασίας και παρουσιάζεται ο τρόπος, κατά τον οποίο το τοπίο, η περιπατητική τέχνη και η επιστροφή στον τόπο των Ψαράδων Πρεσπών, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη δημιουργική διαδικασία και την τελική διαμόρφωση των έργων. Στο δεύτερο μέρος εκτίθενται σε αναλυτική παρουσίαση τρία εικαστικά έργα. Στο πρώτο μέρος κάθε κεφαλαίου γίνονται αναφορές σε καλλιτέχνες που έχουν παράξει έργο που παρουσιάζει ομοιότητες με τα έργα αυτά, είτε όσον αφορά τη χρήση του μέσου, είτε όσον αφορά την εννοιολογική προσέγγισή τους. Στο δεύτερο μέρος ακολουθεί η περιγραφή και η ανάλυση των έργων.

Το πρώτο έργο με τίτλο: *Εγώ ακόμη σαγαπάω*, είναι μια ιδιότυπη «προίκα» από ελληνικές σημαίες, οι οποίες έχουν δεχτεί εργασίες εικαστικής συντήρησης. Η «προίκα» αποτελείται από:

- ένα λάβαρο υφασμάτινης ελληνικής σημαίας, το οποίο συλλέχθηκε από τον κάδο απορριμμάτων του σιδηροδρομικού σταθμού της Θεσσαλονίκης. Το λάβαρο κατά την πρώτη φάση επεξεργασίας, συντηρήθηκε σαν αντικείμενο συλλογής λαογραφικού μουσείου, ακολουθώντας όλες τις τυπικές και καθορισμένες από την δεοντολογία της επιστήμης της συντήρησης διαδικασίες, από το στάδιο της καταγραφής μέχρι και το στάδιο της στερέωσης. Μετά την ολοκλήρωση του σταδίου της στερέωσης, αποφασίστηκε η πραγματοποίηση της εικαστικής παρέμβασης και έτσι στο τελικό στάδιο της συμπλήρωσης χρησιμοποιήθηκαν κομμάτια υφασμάτων από φουστάνια της μητέρας. Η άλλη όψη του λαβάρου κεντήθηκε από την καλλιτέχνιδα, τη μητέρα της, καθώς και τους συναδέλφους στο πλαίσιο ενός εγχειρήματος συμμετοχικής - κοινοτικής τέχνης. Η διαδικασία του κεντήματος πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια των δια ζώσης εργαστηριακών μαθημάτων στους Ψαράδες Πρεσπών στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εικαστικές τέχνες και τοπίο: προσεγγίσεις του φυσικού και αστικού χώρου» (Visual Arts and Landscape: Approaches to Natural and Urban Space) της ειδίκευσης: «Εικαστικές Πρακτικές» (“Visual Art Practices”).

- Δύο κεντημένα μαξιλάρια από υφασμάτινες ελληνικές σημαίες. Στο πρώτο κεντήθηκε η λέξη *Καληνύχτα* και στο δεύτερο η φράση: *ψιτ Κύριος αγαπάς τους δικαίους*; Τα μαξιλάρια είναι γεμισμένα με βαμβάκι και καρφιά. Οι δύο σημαίες προέρχονται από την περιοχή των Ψαράδων.
- Πάπλωμα από υφασμάτινη ελληνική σημαία, κεντημένο με τη φράση: *Κι αυτό δεν θα περάσει*. Η σημαία προέρχεται από την περιοχή των Ψαράδων.
- Τραπεζομάντηλο κεντημένο με στοιχεία που έχουν συλλεχθεί από ανταλλαγές προϊόντων μεταξύ γυναικών στα πλαίσια της ανακύκλωσης οικιακού εξοπλισμού.
- Υφασμάτινη ελληνική σημαία, *Ερυθρός σταυρός*, της οποίας ο σταυρός έχει ζωγραφιστεί κόκκινος. Πρόκειται για σημαία που προέρχεται από την πατρική οικία της συγγραφέως.

Το δεύτερο έργο είναι μια εγκατάσταση, η οποία συντίθεται από ξερά κομμάτια ψωμιού που έχουν συλλεχθεί από την πρώτη μέρα της πρώτης καραντίνας εν μέσω της πανδημίας του κορονοϊού μέχρι και την ημέρα της έναρξης των εργασιών για την παρουσίαση της εργασίας (23 Μάρτη 2020 – 23 Φλεβάρη 2023). Η εγκατάσταση τοποθετήθηκε κάτω από τον μεταλλικό σκελετό κρεβατιού που βρέθηκε στην περιοχή των Ψαράδων. Η σημαία *Ερυθρός σταυρός* και το μαξιλάρι *Καληνύχτα* τοποθετούνται στον τοίχο πάνω από τον μεταλλικό σκελετό κρεβατιού και πάνω στο κρεβάτι αντίστοιχα, συσχετίζοντας τα έργα.

Το τρίτο έργο είναι αυτό που λειτουργεί συνεκτικά μεταξύ της προίκας από ελληνικές σημαίες και της εγκατάστασης με το κρεβάτι και τα ξεραμένα ψωμιά και ολοκληρώνει εννοιολογικά το σύνολο. Πρόκειται για ένα γυναικείο γλυπτό από σαπούνι σε κατάσταση φθοράς, με σαφείς υπαινιγμούς για την αντιστοιχία της φθοράς της ύλης του εικαστικού έργου με τις σωματικές και ψυχικές φθορές της σύγχρονης Ελληνίδας χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων (σπάσιμο, αλλοίωση επιφάνειας, επικαθίσεις σκόνης και αιθάλης), που συντηρείται εικαστικά με καρφιά και άνθη, παραπέμποντας στη σκληρότητα και δύναμη που πηγάζει από την ομορφιά και την αγνότητα της φύσης. Το γλυπτό υφίσταται εικαστική συντήρηση με τη χρήση καρφιών, ανθών και κομματιών σημαίας του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας.

Το τελευταίο μέρος, περιλαμβάνει τα συμπεράσματα που προέκυψαν από τη σύνθεση του θεωρητικού με το πρακτικό μέρος, καθώς και από τα στάδια της δημιουργικής διαδικασίας που οδήγησε στην παραγωγή των έργων.

**Λέξεις κλειδιά:** γυναικείο σώμα, ψωμί, προίκα, οικονομική κρίση, εικαστική συντήρηση.

**Key words:** woman body, bread, dowry, economic crisis, artistic conservation.



## Εισαγωγή

Η Ελλάδα, από τα τέλη του 2009, υφίσταται τον αντίκτυπο της καπιταλιστικής οικονομικής κρίσης, με οδυνηρές συνέπειες για την εργατική τάξη και τα φτωχά λαϊκά στρώματα, στα οποία έριξαν τα βάρη της κρίσης οι αστικές κυβερνήσεις. Οι εργαζόμενοι και οι οικογένειές τους βρέθηκαν σε δεινή θέση, λόγω της ανεργίας, των απολύσεων, της μείωσης των μισθών, της φτώχειας και της περαιτέρω ελαστικοποίησης του εργάσιμου χρόνου. Οι λαϊκές οικογένειες αντιμετώπισαν την αδυναμία κάλυψης βασικών καθημερινών αναγκών.

Σε ιδιαίτερα δυσμενή θέση βρέθηκαν οι γυναίκες του καθημερινού μόχθου, οι οποίες αναδείχθηκαν ως το πιο ευάλωτο τμήμα της κοινωνίας. Μετά από δεκαετίες αγώνων και διεκδικήσεων αναφορικά με τα εργασιακά τους δικαιώματα, τη θέση τους στην κοινωνία, τους πολλαπλούς τους ρόλους και την αναζήτηση μεθόδων καθημερινής πρακτικής, ώστε να βελτιωθεί η ποιότητα της ζωής τους, σήμερα χρειάζεται να συνεχίζουν να παλεύουν για τα αυτονόητα.

Εν μέσω της οικονομικής κρίσης, τον Μάρτη του 2020 ξέσπασε εντελώς απρόσμενα η υγειονομική κρίση. Η πανδημία του κορονοϊού κορυφώθηκε το 2021 και στις αρχές του 2022 και μετατράπηκε σε ενδημία στα τέλη του 2022. Κατά το χρονικό αυτό διάστημα χιλιάδες ανθρώπων έχασαν τη ζωή τους, λόγω της ανεπάρκειας του δημόσιου συστήματος υγείας να ανταποκριθεί στις ανάγκες μιας τέτοιας οξείας κατάστασης, όντας υποβαθμισμένο, υποστελεχωμένο και με ελλιπή υλικοτεχνική υποδομή.

Οι γυναίκες των λαϊκών στρωμάτων, κατά την περίοδο της υγειονομικής κρίσης, επωμίστηκαν ένα μεγάλο μερίδιο ευθύνης σε σχέση με τη φροντίδα της οικογένειας (καθαριότητα, παρασκευή τροφής, φροντίδα παιδιών, ασθενών ή ηλικιωμένων μελών). Ταυτόχρονα δέχτηκαν μεγάλο πλήγμα στα επαγγελματικά τους δικαιώματα. Γυναίκες που εργάζονταν στον ιδιωτικό τομέα με υπαλληλική σχέση, υπέστησαν δραματική μείωση ωραρίου και πολλές έχασαν τη θέση εργασίας τους. Γυναίκες ελεύθερες επαγγελματίες με μικρές ή ατομικές επιχειρήσεις, είδαν τα εισοδήματά τους να μηδενίζονται, ενώ ταυτόχρονα οι υποχρεώσεις τους για τα πάγια έξοδα παρέμειναν ίδιες ή με ελάχιστη ελάφρυνση που περισσότερο εξυπηρετούσε επικοινωνιακούς χειρισμούς του αστικού κράτους, παρά μια ουσιαστική οικονομική στήριξη. Το παρόν χρονικό διάστημα βρίσκει τις γυναίκες της βιοπάλης εξουθενωμένες ψυχικά και σωματικά, αντιμέτωπες με ένα αγώνα που δεν φαίνεται να έχει χρονικό ορίζοντα τέλους. Η έννοια της αισιοδοξίας είναι ολοένα και δυσκολότερο να οριστεί, μάλλον χρειάζεται να εφευρίσκεται με καθημερινή πάλη. Το κουράγιο και η επιστράτευση δυνάμεων, η εφευρετικότητα προκειμένου να αντιμετωπιστούν τα πρακτικά ζητήματα της ζωής, θέτουν τη γυναίκα σε καθεστώς μόνιμης εγρήγορσης, άγχους και ψυχοσωματικής καταπόνησης.

Η τέχνη, η οποία αναφέρεται στις συνθήκες της ζωής σε μια κοινωνία και δεν θα μπορούσε παρά να εκφράσει το κλίμα της χρονικής περιόδου που σκιαγραφήθηκε παραπάνω.

Στόχος της εργασίας είναι, να παρουσιάσει τρία εικαστικά έργα που δημιουργήθηκαν από τη συγγραφέα, κατά το χρονικό διάστημα 2019-2023, να αναδείξει τους τρόπους εικαστικής πρακτικής και παρέμβασης κατά το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, αλλά και να προβάλει τη γυναικεία οπτική αντίληψη και συναισθηματική επεξεργασία, με τα οποία μπορεί να προσεγγίζει την τέχνη μια σύγχρονη εικαστικός.

Τα έργα που θα παρουσιαστούν, εμπερικλείουν και εμπεριέχουν τις αγωνίες, τις σκέψεις, τα προβλήματα, τα βιώματα, τις διεξόδους και τα αδιέξοδα, όχι μόνο της ίδιας της καλλιτέχνης, αλλά και του συνόλου των γυναικών της κατώτερης και μεσαίας κοινωνικής τάξης.

## **A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ**

### **Κεφάλαιο 1. Η γυναίκα στη νεότερη και σύγχρονη ιστορία**

#### **1.1. Ταυτότητα και πλαίσιο αναφοράς**

Η γυναίκα στη νεότερη και σύγχρονη ιστορία φαίνεται να βρίσκεται σε ευνοϊκότερη θέση σε σχέση με προηγούμενες εποχές, σε αρκετές χώρες του κόσμου. Με τις απαρχές των διεκδικήσεων των γυναικών για ισοτιμία στον κοινωνικό χώρο να ανάγονται στο κίνημα του Διαφωτισμού (17ος και 18ος αιώνας), όπου επιχειρείται συνολικά μια ορθολογική ανάλυση του κόσμου και αποτινάσσονται οι δεισιδαιμονίες του μεσαιώνα και στη συνέχεια με την εξάπλωση φεμινιστικών κινήματων στον λεγόμενο δυτικό κόσμο (τέλη 19ου και αρχές 20ού αιώνα), οι γυναίκες διεκδικούν ισότιμη συμμετοχή στην κοινωνική και πολιτική ζωή. Μετά το τέλος και του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και κυρίως μετά την εξέγερση του Μάη του '68, τα φεμινιστικά κινήματα σε Αμερική και Ευρώπη συνδέθηκαν με τα φιλοσοφικά κινήματα του υπαρξισμού,<sup>1</sup> του ιστορικού υλισμού<sup>2</sup> και του μετα-μοντερνισμού<sup>3</sup> (Τσαρδάκης, 2019).

Για τη φεμινιστική θεωρία σημαντικό ρόλο έπαιξε η ανάπτυξη της πολιτικής ωριμότητας των γυναικών, τα τελευταία όμως χρόνια η θεωρία αυτή δέχεται πολλές νέες προσεγγίσεις. Ζητήματα που αφορούν το κοινωνικό φύλο, την ταυτότητα, το βιολογικό φύλο και τη μεταφυσική της υπόστασης, αλλά και τις γυναίκες σαν «υποκείμενο» του φεμινισμού βρίσκονται σε μια υπό εξέλιξη συζήτηση. Η Σιμόν Ντε Μποβουάρ, αναρωτώμενη «τι είναι γυναίκα;», προβληματίζεται στο βιβλίο της «*Το δεύτερο φύλο*» για το πώς γίνεται ο μισός πληθυσμός του πλανήτη να είναι γυναίκες και για το πώς θα γίνει κατορθωτό να μη χαθεί η θηλυκότητα. Στο πλαίσιο αυτό διατυπώνει την περίφημη φράση της «γυναίκα δεν γεννιέσαι, γίνεσαι», η οποία διερευνά τους τρόπους με τους οποίους μια γυναίκα κατασκευάζεται (Butler, 1999).

Σε αυτό το πλαίσιο αναφοράς, το φεμινιστικό κίνημα, με τις διαφορετικές εκφάνσεις του από τη δημιουργία του μέχρι και σήμερα, θα λέγαμε πως έχει καταγράψει πολλές και σημαντικές κατακτήσεις. Ωστόσο, υπάρχουν ακόμη αρκετές μουσουλμανικές χώρες, κυρίως στην Ασία και την Αφρική, όπου ο θρησκευτικός φανατισμός ή/και το πολίτευμα, καταστρατηγούν θεμελιώδη δικαιώματα των γυναικών,

---

<sup>1</sup> Ο Υπαρξισμός είναι ένα φιλοσοφικό κίνημα, που αναζητά το νόημα της ύπαρξης και τις αξίες για το άτομο. Ο Υπαρξισμός δεν αντιμετωπίζει το άτομο ως έννοια, αλλά δίνει μεγαλύτερη αξία στην εξοικειωμένη υποκειμενικότητα. Ο Υπαρξισμός προσδίδει έμφαση στη δράση, την ελευθερία και την αποφασιστικότητα, ως θεμελιώδη στοιχεία της ανθρώπινης ύπαρξης, τείνει να θεωρεί τα ανθρώπινα όντα ως υποκείμενα σε ένα ουδέτερο, αντικειμενικό σύμπαν, όπου το νόημα δεν παρέχεται από την φυσιοκρατία, αλλά μάλλον μπορεί να δημιουργηθεί. Στους διάσημους υπαρξιστές συγκαταλέγονται οι Σαρτρ, Νίτσε, Κίρκεγκαρντ, Καμους και Χάιντεγκερ (Τσαρδάκης, 2019).

<sup>2</sup> Ο ιστορικός υλισμός αναφέρεται στην άποψη του Καρλ Μαρξ πως η ιστορία διακατέχεται από ταξική πάλη. Οι οικονομικές συνθήκες είναι αυτές που διαμορφώνουν την ιστορία και τις κοινωνικές δομές. Οι συγκρούσεις μεταξύ των τάξεων-καταπιεστών και των τάξεων-καταπιεσμένων οδηγούν στην κοινωνική επανάσταση (Κοσταντίνοφ, 2021)

<sup>3</sup> Ο μεταμοντερνισμός υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει πραγματική αλήθεια που να μπορούν να γνωρίζουν οι άνθρωποι. Διατείνεται ότι η γνώση πάντα κατασκευάζεται ή εφευρίσκεται και δεν ανακαλύπτεται. Ο μεταμοντερνισμός αναφέρεται συχνά σε μια πνευματική ή πολιτισμική δημιουργία, η οποία χαρακτηρίζεται από έλλειψη μιας συγκεκριμένης δομής και ιεραρχίας (Τσαρδάκης, 2019).

θέτοντας σε κίνδυνο τη σωματική τους ακεραιότητα, την ψυχική υγεία και τη ζωή τους. Παράλληλα, στον δυτικό κόσμο, εκτός από τα καθημερινά προβλήματα που αντιμετωπίζει η κάθε γυναίκα (ανεργία, χαμηλές αμοιβές, άνισες ευκαιρίες, υπερφόρτωση ευθυνών στον οικογενειακό στίβο κ.λπ.), παρατηρείται και μια μεγάλη αύξηση των περιστατικών βίας κατά των γυναικών. Τα φεμινιστικά κινήματα, εκτός από θέματα που αφορούν στην ανατροφοδότηση των ίδιων τους των ζητημάτων, έχουν πολλούς ακόμη αγώνες να δώσουν και για τα στοιχειώδη ανθρώπινα δικαιώματα.

## **Κεφάλαιο 2. Η εικόνα της γυναίκας στο κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο της μετανεωτερικής Ελλάδας.**

### **2.1. Έμφυλες παραδοχές, στερεότυπα και διακρίσεις**

Η γυναίκα παρ' όλους τους αγώνες, τις κατακτήσεις και τη βελτίωση της θέσης της, ιδιαίτερα στον δυτικό κόσμο, παραμένει ευάλωτη και διπλά καταπιεζόμενη στις διάφορες εκφάνσεις της ζωής. Η θρησκεία, οι παραδόσεις της «πατριαρχικής» οικογένειας και η μακροχρόνια ιστορική περίοδος κατά την οποία ο ρόλος της γυναίκας υπήρξε υποβαθμισμένος συνετέλεσαν σε σημαντικό βαθμό στη διαμόρφωση της σημερινής θέσης της γυναίκας. Για μια ακόμη φορά, οι γυναίκες βιώνουν ιδιαίτερα πολύπλοκες και δυσμενείς συνθήκες. Με κατοχυρωμένα πλέον δικαιώματα και έχοντας κερδίσει τη θέση τους στο κοινωνικό γίγνεσθαι και την πολιτική αρένα, στην περίπτωση που αποφασίσουν να κάνουν οικογένεια, εξακολουθούν να επωμίζονται ένα πολύ μεγάλο όγκο ευθυνών της οικιακής οικονομίας.

Αυτό ισχύει σε μεγαλύτερο βαθμό για τις γυναίκες των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων, καθώς οι ευκατάστατες οικονομικά γυναίκες μπορούν να μισθώσουν προσωπικό καθαριότητας ή να προμηθευτούν μαγειρεμένο φαγητό. Δεν είναι λίγες οι φορές, που γυναίκες με ανώτερη και ανώτατη πανεπιστημιακή μόρφωση και χαμηλό εισόδημα, είναι αναγκασμένες να επιλέξουν ανάμεσα στην επαγγελματική καταξίωση και τη δημιουργία οικογένειας. Έτσι, υπάρχουν πολλές περιπτώσεις γυναικών με ακαδημαϊκή μόρφωση που επιλέγουν τον ρόλο της μητέρας, με κύρια απασχόληση το μέγαλωμα των παιδιών και τις οικιακές υποχρεώσεις. Αντίστοιχα, γυναίκες που έχουν επιλέξει να μουν με υψηλές προσδοκίες στον επαγγελματικό στίβο, θεωρούν πως η οικογένεια θα σταθεί εμπόδιο στον στόχο τους αυτό, απορρίπτοντας την προοπτική της τεκνοποίησης. «Η ταύτιση των γυναικών με την αναπαραγωγική<sup>4</sup> εργασία, περιορίζει τον επαναπροσδιορισμό του φύλου, γεννά σχέσεις ανισότητας μεταξύ των γυναικών και διασφαλίζει την έμφυλη και σεξουαλική τάση στο έθνος» (Χαντζαρούλα, 2012, σελ. 75). Το δίλημμα μεταξύ της δημιουργίας οικογένειας και της επαγγελματικής αναγνώρισης παραμένει καίριο στην πλειοψηφία των γυναικών των λαϊκών στρωμάτων, την ίδια στιγμή που η αλματώδης πρόοδος της επιστήμης και της τεχνολογίας θα μπορούσε να λύσει πολλά πρακτικά προβλήματα και να συνεισφέρει σημαντικά στη βελτίωση των όρων ζωής της.

---

<sup>4</sup> Η διάκριση μεταξύ παραγωγικής και αναπαραγωγικής εργασίας θεωρήθηκε η κύρια αιτία των ανισοτήτων στον παγκόσμιο καταμερισμό εργασίας. Οι μελέτες θέτουν υπό αμφισβήτηση τους διαχωρισμούς μεταξύ έμμισθης και άμισθης εργασίας, παραγωγικής και αναπαραγωγικής εργασίας που έχει χαρακτηρίσει την οικονομική παγκοσμιοποίηση. (Χαντζαρούλα, 2012, σελ. 39).

## 2.2. Δικαιώματα και ρόλοι

Η πρώτη γυναίκα που μετείχε σε υπουργικό συμβούλιο σαν υπουργός στη νεότερη ιστορία ήταν η Αλεξάνδρα Κολλοντάι τον Οκτώβριο του 1917 μετά την επανάσταση του Φεβρουαρίου του ίδιου έτους στη Ρωσία ως υπουργός κοινωνικής πρόνοιας. (Bryson, 2005, σελ.188). Στον ελληνικό χώρο αξίζει να αναφέρουμε την πνευματική και φεμινιστική δράση της Καλλιρρόης Παρρέν που άρχισε ουσιαστικά στις 8 Μαρτίου 1887, όταν εξέδωσε την εβδομαδιαία «Εφημερίδα των Κυριών», συντασσόμενη αποκλειστικά από γυναίκες. Η συντακτική ομάδα του περιοδικού αποτελείται από τις «γράφουσες» Ελληνίδες. Η Αγαθονίκη Αντωνιάδου, η Σαπφώ Λεοντιάς, η γιατρός Ανθή Βασιλειάδου, η Φλωρεντία Φουντουκλή, η Κρυσταλλία Χρυσοβέργη είναι μορφωμένες, γλωσσομαθείς, με ευρεία παιδεία και ενήμερες για τους αγώνες που δίνονται από τις γυναίκες υπέρ της γυναικείας χειραφέτησης στην Ευρώπη και στην Αμερική. Η Παρρέν αντιπροσώπευσε την Ελλάδα σε διάφορα διεθνή συνέδρια γυναικών και το 1893, μετά την επιστροφή της από το Σικάγο, ίδρυσε την Ένωσιν υπέρ της Χειραφετήσεως της Γυναίκος.

([sansimera.gr/biographies/](http://sansimera.gr/biographies/)).

Αξίζει να αναφέρουμε την Αύρα Θεοδωροπούλου, μουσικό που εργάστηκε ως καθηγήτρια πιάνου και διακρίθηκε ως μουσικοκριτικός, με σημαντικό έργο (μουσικές μελέτες, άρθρα και κριτικές σε εφημερίδες και περιοδικά). Η Θεοδωροπούλου υπήρξε πρωτοπόρος του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος, ταυτισμένη με τους φεμινιστικούς αγώνες της εποχής του Μεσοπολέμου για την απόδοση δικαιώματος ψήφου στις Ελληνίδες. Το 1920 συνέβαλε στην ίδρυση του «Συνδέσμου για τα Δικαιώματα της Γυναίκας» ως τμήματος της Διεθνούς Ένωσης για τη Γυναικεία ψήφο (International Woman Suffrage Alliance), του οποίου υπήρξε πρόεδρος για 35 χρόνια, ενώ ταυτόχρονα συμμετείχε σε διεθνή φεμινιστικά συνέδρια της εποχής, αρθρογραφούσε και συντόνιζε κάθε προσπάθεια για απόδοση πολιτικών και αστικών δικαιωμάτων στις Ελληνίδες. Το 1923, θα κυκλοφορήσει, με δική της πρωτοβουλία, το περιοδικό *Ο Αγώνας της Γυναίκας*, ως επίσημο έντυπο του «Συνδέσμου για τα Δικαιώματα της Γυναίκας».

Η Μαρία Σβώλου υπήρξε η πρώτη γυναίκα Επιθεωρήτρια Εργασίας ως υπάλληλος του Υπουργείου Εθνικής Οικονομίας και συνέβαλε ιδιαίτερα στην ανάδειξη των άθλιων συνθηκών εργασίας των γυναικών της εργατικής τάξης κατά τη δεκαετία του 1920.

Η Ρόζα Ιμβριώτη, φιλόλογος και εκπαιδευτικός, μέλος του «Εκπαιδευτικού Ομίλου», αγωνίστηκε για την καθιέρωση της δημοτικής και άλλες μεταρρυθμίσεις στην εκπαίδευση. Ιδρυτικό μέλος του «Συνδέσμου για τα Δικαιώματα της Γυναίκας», συνδέθηκε επίσης με τους αγώνες του μεσοπολεμικού γυναικείου κινήματος για να αποκτήσουν οι γυναίκες πολιτικά και αστικά δικαιώματα. Το 1934 έγινε η πρώτη γυναίκα γυμνασιάρχης και ανέλαβε το Γυμνάσιο του Κιλκίς. Την περίοδο της Κατοχής, η Ρόζα Ιμβριώτη εντάχθηκε διαδοχικά στην Ενιαία Πανελλαδική Οργάνωση Νέων (ΕΠΟΝ), στο ΕΑΜ και στη Γραμματεία της Παιδείας της Πολιτικής Επιτροπής Εθνικής Απελευθέρωσης (ΠΕΕΑ). Από το 1948 μέχρι το 1951 υπήρξε εξόριστη για τις πολιτικές της πεποιθήσεις στο Τρίκερι, όπου αντιμετώπιστηκε με ιδιαίτερη σκληρότητα

και βασανίστηκε επανειλημμένα. Εξακολούθησε και εκεί το εκπαιδευτικό της έργο, επιμορφώνοντας τις συνεξόριστές της. Στην ΕΔΑ και στο ΚΚΕ, όπου είχε ενταχθεί, ασχολήθηκε πάντα με θέματα παιδείας. ([5women.pdf](#)).

Η πρώτη γυναίκα που εκλέγεται στο ελληνικό κοινοβούλιο τον Ιανουάριο του 1953 είναι η Ελένη Σκούρα με το κόμμα του «Ελληνικού Συναγερμού» (Τσαρδάκης, 2019). Εβδομήντα πέντε χρόνια μετά, στις τελευταίες εκλογές το 2019, μόλις εξήντα δύο γυναίκες βουλευτές έχουν εκλεχθεί στο σύνολο των τριακοσίων, ποσοστό 19,3%. Θα μπορούσε να ειπωθεί πως πρόκειται για μια κατάκτηση των γυναικών, όσον αφορά τη συμμετοχή τους στην πολιτική ζωή της χώρας, σε σχέση όμως με τα σημαντικά ζητήματα που αφορούν στις γυναίκες από την αρχή των αγώνων τους, αλλά και νέα που προκύπτουν στη σύγχρονη εποχή, το ποσοστό θα μπορούσε σίγουρα να είναι μεγαλύτερο. Όπως γίνεται φανερό, η γυναίκα έχει ενεργό ρόλο στη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική ζωή του τόπου. Έχουν σε σημαντικό βαθμό κατακτηθεί δικαιώματα και έχει σημειωθεί μεγάλη πρόοδος όσον αφορά τις ίσες ευκαιρίες για μόρφωση, εργασία και ενασχόληση με τα κοινά.

Παρ' όλα αυτά, μια γυναίκα, ακόμη και αν φτάσει στην ανώτερη βαθμίδα της εκπαίδευσης, καταξιωθεί στον εργασιακό της χώρο, είναι ενεργή στην πολιτική, ο ρόλος της ταυτίζεται πρώτα ως γυναίκας εν δυνάμει συζύγου και μητέρας. Ακόμη, αν υπάρχει μία από αυτές τις ιδιότητες (συζύγου, μητέρας) ή και οι δύο, θεωρείται αυτονόητο πως είναι πρωτεύουσας σημασίας σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη ιδιότητα της γυναίκας. Η γυναίκα που ενεργεί σαν αυτόνομο άτομο, το οποίο δεν είναι υπόλογο σε κανέναν, δεν αντιμετωπίζεται σαν ένα φυσιολογικό άτομο, όπως θα συνέβαινε στην περίπτωση ενός άντρα, αλλά σαν καινοτόμο, ξεχωριστή, ιδιαίτερη. Στον εργασιακό τομέα, οι γυναίκες, προτιμώνται σε σχέση με ισάξιους τους άντρες συναδέλφους, ιδιαίτερα στις θέσεις υψηλών καθηκόντων. Ακόμη μάλιστα και στην περίπτωση που μια γυναίκα διαθέτει τυπικά προσόντα ανώτερα από αυτά ενός άντρα, και πάλι είναι αμφίβολο αν θα μπορέσει να κατοχυρώσει τη θέση σε μια επιχείρηση, σε κάποιο εκπαιδευτικό ίδρυμα ή σε κάποιο πολιτικό κόμμα. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις δεν μπορούν παρά να επιβεβαιώσουν τον γενικό κανόνα. Είναι άγραφος νόμος σε εργασιακές θέσεις με όμοια καθήκοντα οι γυναίκες να αμείβονται λιγότερο, στοιχείο που οξύνεται περισσότερο από τους νόμους της ελεύθερης αγοράς.

## **Κεφάλαιο 3. Η θέση των γυναικών στον χώρο της σύγχρονης τέχνης**

### **3.1. Εικαστικές αναπαραστάσεις του γυναικείου φύλου στη σύγχρονη τέχνη**

Όπως συμβαίνει με όλα τα ζητήματα με τα οποία καταπιάνεται η τέχνη, έτσι και στην περίπτωση του γυναικείου ζητήματος, μπορούμε να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα σχετικά με την αντιμετώπιση και πρόσληψή του, μελετώντας τις αναπαραστάσεις της γυναικείας μορφής στη ζωγραφική και τη γλυπτική μέχρι τον 20ό αιώνα, καθώς και την παρουσία της στη λογοτεχνία, την ποίηση, τη μυθολογία, αλλά και σε φιλοσοφικά και ιστορικά κείμενα. Σε μια εξαιρετικά σύντομη αναδρομή στην ιστορία της τέχνης μπορούμε να παρατηρήσουμε την εξέλιξη της θέσης της γυναίκας στις ανθρώπινες κοινωνίες. Στα προϊστορικά χρόνια, οι γυναίκες αναπαρίστανται σε μορφές ειδωλίων και εμφανίζονται συχνά σαν σύμβολα μητρότητας. Αργότερα, επίσης, σε τοιχογραφίες σαν θεότητες γονιμότητας. Κατά την περίοδο της κλασικής αρχαιότητας παρατηρούμε πως η γυναικεία μορφή παρουσιάζεται εξιδανικευμένη και προβάλλεται η ομορφιά που ακόμη και στις μέρες μας χαρακτηρίζεται σαν «κλασική» ομορφιά. Οι αναπαραστάσεις της γυναικείας μορφής την περίοδο αυτή αφορούν κυρίως σε γυναίκες που αναπαριστούν θεότητες της μυθολογίας και εξακολουθεί να προβάλλεται ο ρόλος της μητρότητας.

Κατά την περίοδο των βυζαντινών χρόνων, η γυναικεία μορφή συνδέεται με το στοιχείο του ιερού η της αγιότητας., αντίθετα, αναπαρίστανται γυναίκες αγίες, πρόσωπα της βίβλου, της Παλαιάς και Καινής διαθήκης με κύρια μορφή αυτή της Παναγίας. Στην εποχή της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, έχουμε την επιστροφή της εξιδανίκευσης της γυναικείας μορφής, αυτή τη φορά όμως όχι μόνο για μυθολογικά πρόσωπα, αλλά και για ιστορικά πρόσωπα που ως επί το πλείστον βρίσκονται σε ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, με τα ρεύματα του Ρομαντισμού και του Ρεαλισμού, οι γυναικείες μορφές αποδίδονται στην πρώτη περίπτωση με έντονες και δραματικές χειρονομίες και στάσεις, ενώ στη δεύτερη υπάρχει ένα ενδιαφέρον «για τον ηρωισμό της μοντέρνας ζωής» (Janson, 2011, σελ.750). Παράλληλα, με τον Ρεαλισμό αρχίζουν να εμφανίζονται στο προσκήνιο αναπαραστάσεις γυναικών σε σχέση με το κοινωνικό τους περιβάλλον.

Με το ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού, οι γυναικείες αναπαραστάσεις αφορούν σε γυναίκες όλων των κοινωνικών τάξεων και το στοιχείο της εξιδανίκευσης παύει να είναι κυρίαρχο, παρ' όλο που εξακολουθούμε να βλέπουμε την αντρική οπτική όσο αφορά τη γυναικεία μορφή. Με το κίνημα του Συμβολισμού, έχουμε μια ραγδαία αλλαγή στον τρόπο που απεικονίστηκε το γυναικείο φύλο με επικρατέστερο τύπο στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα αυτόν της «μοιραίας γυναίκας» (femefatale). Στην ArtNouveau, οι γυναικείες μορφές έχουν κυρίαρχη θέση σε πολλά από τα έργα και η αναπαραστάσή τους μπορεί να έχει συμβολικές προεκτάσεις, εντάσσονται όμως πάντα σε ένα πλαίσιο αφηρημένων και ελεύθερων γραμμών και διακοσμητικών στοιχείων. (Janson, 2011, σελ.768).



Στον Εξπρεσιονισμό με κυρίαρχη την έκφραση του υποκειμενικού συναισθήματος και την επιβολή της εσωτερικής εμπειρίας, έχουμε την απελευθέρωση της φόρμας από τις συμβάσεις των παραδόσεων και οι γυναικείες μορφές παρουσιάζονται παραμορφωμένες σε μια προσπάθεια εξερεύνησης της μυστηριώδους γυναικείας φύσης. Στην περίοδο του Κυβισμού οι γυναικείες μορφές κατακερματίζονται σε φόρμες και συχνά συμμετέχουν σε συνθέσεις που σχολιάζουν ιστορικά γεγονότα. Το κίνημα του Φουτουρισμού εκθείασε τη βιομηχανική επανάσταση, τη μηχανή και την ταχύτητα, έδειξε απέχθεια και περιφρόνηση για τη γυναίκα.

Με την Ποπ Αρτ παρατηρούμε τον τρόπο που η καθημερινότητα των ανθρώπων και η πραγματικότητα των μεγαλουπόλεων, τα καταναλωτικά προϊόντα και τα νέα μέσα, κινηματογράφος, τηλεόραση και φωτογραφία κατακλύζουν το εικαστικό τοπίο. Η γυναίκα αντιμετωπίζεται σαν προϊόν κατανάλωσης (Καρτζή, Φίλου, 2021). Με τα κινήματα στην μεταπολεμική Ευρώπη, να διαδέχονται το ένα το άλλο με αρκετά γρήγορους ρυθμούς, τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία και το πολιτικό προσκήνιο να βελτιώνεται αισθητά και τις γυναίκες καλλιτέχνιδες να αυξάνονται εκθετικά, έχουμε και μια μεγάλη εναλλαγή των απεικονίσεών της που αντικατοπτρίζει το κλίμα της εκάστοτε εποχής.

### 3.2. Η γυναίκα εικαστικός

Μέχρι και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ελάχιστες έχουν υπάρξει οι αναφορές σε γυναίκες εικαστικούς στο πλαίσιο της εικαστικής έρευνας. Αυτό δεν συμβαίνει μόνο επειδή οι γυναίκες καλλιτέχνιδες ήταν λιγότερες σε αριθμό σε σχέση με τους άντρες ή επειδή το έργο τους δεν αντιμετωπίστηκε σαν άξιο μελέτης, πόσο μάλλον έκθεσης και προβολής. Συμβαίνει και εξ' αιτίας του τρόπου με τον οποίο έχει γραφτεί η ιστορία της τέχνης. Αρκεί να αναφέρουμε τα παραδείγματα τεσσάρων περιπτώσεων γυναικών από τέσσερις διαφορετικούς αιώνες με ιδιαίτερα αξιόλογο εικαστικό έργο (ζωγραφική και γλυπτική) για να προβληματιστούμε σε σχέση με την αναφορά τους στα σημαντικότερα από τα βιβλία που έχουν γραφτεί για την ιστορία της τέχνης. Πρόκειται για τις περιπτώσεις των MariettaRobusti, ζωγράφου (κόρη του ζωγράφου Tintoretto) από την Βενετία του 16ου αιώνα, JudithLeyster, ζωγράφου του 17ου αιώνα, μιας ομάδας γυναικών στον κύκλο του Jacques-LouisDavid, ConstanceMarieCharpentier, CesarineDavin-Mirvault, AdelaideLabille-Guiard, μαθήτριες του David ο οποίος τις ενθάρρυνε να ζωγραφίζουν τόσο πορτραίτα όσο και ιστορικά θέματα και να συμμετέχουν συστηματικά στις εκθέσεις στα σαλόνια) κατά τον 18ο αιώνα και της EdmoniaLewis, γλύπτριας του 19ου αιώνα. Οι ιστορίες τους μας διαφωτίζουν για το πώς στη συγγραφή της ιστορίας της τέχνης φωτίστηκαν μεμονωμένες ιδιοφυείς προσωπικότητες, διαστρεβλώνοντας την κατανόησή μας σε σχέση με τη φύση των εργαστηρίων και τη συνεργατική καλλιτεχνική παραγωγή (Chadwick, 1990, σελ. 21-22).

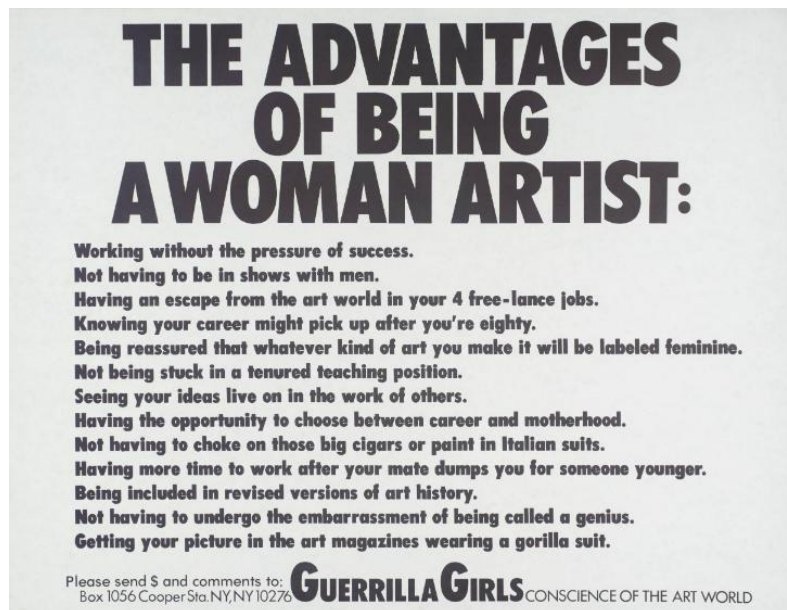
Η έρευνα για την ιστορία των γυναικών στην τέχνη αναπτύχθηκε συστηματικά από το 1970 και μετά, με την ιδιαίτερη ώθηση που της έδωσαν οι φεμινίστριες ιστορικοί τέχνης (Γκότση, 2022, σελ.15). Στα τέλη του 18ου αιώνα αυτό αρχίζει να αλλάζει και έχουμε καταξιωμένες εικαστικούς που το έργο τους είναι αναγνωρισμένο και μπορούμε ενδεικτικά να αναφέρουμε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα την BertheMorisot και την MaryCassatt που συμμετείχαν στις εκθέσεις του Παρισιού με τους ιμπρεσιονιστές. Ο 20ος αιώνας φέρνει δυναμικά τις γυναίκες εικαστικούς στο προσκήνιο. Καλλιτέχνιδες όπως, η HelenSaunders και η JessicaDismorr με πείσμα και υπομονή κατάφεραν να αποτελέσουν κύρια μέλη του Βορτισισμού. Η Γαλλίδα ζωγράφος FrancoiseGilot ανέπτυξε δικό της πρωτότυπο έργο, οι σουρεαλίστριες γλύπτριες EileenAgar και LuiseBourgeois απεικόνισαν τη γυναικεία σεξουαλικότητα χωρίς ταμπού. Τα έργα των εξόριστων καλλιτεχνίδων MoraHatoum και SirinNeshat μιλούν για ιστορίες απώλειας, προσωπικής αναζήτησης και διαμάχης πολιτιστικής, κοινωνικής και φυλετικής. Η SoniaBoyce διαπραγματεύεται ρατσιστικά στερεότυπα. Η MargaretHarrison με ειρωνεία στέκεται απέναντι στην αντιμετώπιση της γυναίκας σαν αντικείμενο, η Lynder ζωγραφίζει punk πίνακες, σατιρίζοντάς τα οπισθοδρομικά κοινωνικά πρότυπα. (Σουφλή, 2016). Η JudieCicago, φεμινίστρια καλλιτέχνιδα, δασκάλα της τέχνης και συγγραφέας, είναι γνωστή για τις μεγάλων διαστάσεων εγκαταστάσεις της και τα έργα της εξετάζουν τον ρόλο της γυναίκας στην ιστορία και τον πολιτισμό. (FlaviaFrigeri, 2023 σελ.129). Η RosemaryTrockel δίνει μια φεμινιστική στροφή στη μετά Warhol αισθητική των Αμερικανών [...] και αντιμετωπίζει με φεμινιστική

ειρωνεία θέματα που αφορούν τη γυναίκα, τη θέση της στην κοινωνία, στον καλλιτεχνικό κόσμο, τη σεξουαλικότητα κ.λπ. (Σαββόπουλος, 2009 σελ.121).

Η κινηματογραφίστρια BarbaraHammer με τα έργα της «μιλάει» ανοιχτά για την ομοφυλοφιλική σεξουαλικότητα μεταξύ γυναικών, ενώ η CorneliaParker είναι μια από τις πολλές καλλιτέχνιδες που ενθαρρύνουν το κοινό να αγαπάει το γυναικείο σώμα με τις «ατέλειες» του, αποδιώχνοντας το στερεότυπο της τέλειας λεπτεπίλεπτης φιγούρας.

Γυναίκες textiles artists όπως η SheilaHicks, που γοητευμένη από την τέχνη των ταπισερί, υπήρξε πρωτοπόρος σε ότι αφορά τα σύγχρονα ταπισερί που «αφήνουν» τον τοίχο και περνούν στο χώρο. (FlaviaFrigeri, 2023 σελ. 121), η ChiharuShiota, με αυτοβιογραφικό έργο σε σχέση με το πως η ίδια βίωσε την αρρώστια και την απώλεια και τις κόκκινες κλωστές της να δημιουργούν σύνολα εγκαταστάσεων μεγάλου μεγέθους. (EfiMichalarou, 2017), η ReenaSpaulings που με την πρώτη ατομική της έκθεση «Το ένα και μοναδικό» το 2005, παρουσίασε διάφορους τύπους σημαίων, αποκαλύπτοντας την ασυνείδητη ιμπεριαλιστική παρόθηση της σημαίας σαν έργο τέχνης: διεκδίκηση χώρου και απαίτηση αναγνώρισης. (Χαραλαμπίδης, 2018, σελ.832), είναι μόνο ελάχιστες από τις γυναίκες καλλιτέχνιδες που χρησιμοποίησαν το ύφασμα ως μέσο για τα έργα τους.

Η γυναικεία προσέγγιση της τέχνης επιχειρεί μέχρι και σήμερα τη διατύπωση ενός ηχηρού μηνύματος ελευθερίας σχετικά με την ταυτότητα, τη σεξουαλικότητα, την πολιτική και την ιστορία. Οι GuerrillaGirls είναι μια ομάδα ακτιβιστριών με σκοπό την αναγνώριση των γυναικών τόσο στην τέχνη όσο και σε άλλους τομείς. Πραγματοποιούν διαμαρτυρίες, παρεμβάσεις σε πολιτικές εκδηλώσεις, φορώντας μάσκες γορίλα προσπαθώντας να αφυπνίσουν τους ανθρώπους της τέχνης και το ευρύ κοινό (Σουφλή, 2016).



Εικόνα 1: GuerrillaGirls poster credit: <https://www.tate.org>.

Ο στόχος των φεμινιστριών ιστορικών της τέχνης σύμφωνα με την Griselda Pollock είναι διπλός: αφενός να ανακτήσουν στοιχεία για τις γυναίκες καλλιτέχνες και τη δράση της και αφετέρου να αποδημήσουν τους λόγους και τις πρακτικές του κλάδου, που διαμορφώνονται μέσα σε έμφυλες σχέσεις εξουσίας και παράγουν έμφυλες σχέσεις εξουσίας. (Γκότση, 2022, σελ. 16)

Ο 21ος αιώνας είναι εκείνος που φέρνει δυναμικά τις γυναίκες εικαστικούς στο προσκήνιο. Είναι αμέτρητες οι αναφορές που μπορούμε να κάνουμε σε γυναίκες εικαστικούς. Η γυναίκα εικαστικός έχει τη δυνατότητα και είναι σύνηθες να λαμβάνει ακαδημαϊκή μόρφωση. Μάλιστα στην Ελλάδα, το μεγαλύτερο ποσοστό φοιτητριών στις σχολές Καλών Τεχνών είναι γυναίκες, σε αναντιστοιχία με το διδακτικό προσωπικό που στην συντριπτική του πλειονότητα είναι άντρες. Κάτι τέτοιο αποτελεί οξύμωρο σχήμα και μας προσανατολίζει στη σκέψη πως παρόλη την αξιόλογη παραγωγή εικαστικού έργου και ακαδημαϊκής μόρφωσης, οι γυναίκες έχουν ακόμη αρκετό δρόμο μέχρι να υπάρξει μια αναλογία αντίστοιχη των εικαστικών γυναικών και αντρών εικαστικών στο σύνολο των διδασκόντων στα ανώτερα και ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα της χώρας. Η Claire Fontaine ενδιαφέρεται βαθιά για ζητήματα που αφορούν την εργασία. Καταπιάνεται με τον προβληματισμό σχετικά με την χειρωνακτική και την πνευματική εργασία και τον τρόπο που σαν εικαστικός βρίσκει δυσδιάκριτα τα όρια. (Foster, 2018, σελ.832).

Η σύγχρονη Ελληνίδα εικαστικός έχει να αντιμετωπίσει σύνθετα ζητήματα. Παρ' όλο που σε θεωρητικό επίπεδο είναι ισάξια με τους άντρες συναδέλφους της, παραμένει ως πρωταρχικός ο ρόλος της ως σύζυγος και μητέρα και δευτερευόντως αντιμετωπίζεται ως εικαστικός. Στην περίπτωση που επιλέξει να κάνει οικογένεια μια εικαστικός, είναι αυτονόητο πως η επαγγελματική της ιδιότητα μπορεί σε κάθε περίπτωση να παραγκωνιστεί για το καλό της οικογένειας. Η σύγχρονη εικαστικός δουλεύει σκληρά, παράγει έργα τέχνης, είναι ενεργή στην κοινωνία και ασχολείται με την πολιτική. Τα εικαστικά έργα ποικίλουν σε μορφή και μέσο δημιουργίας. Μπορεί να είναι τα πάντα. Όπως ακριβώς και η σύγχρονη γυναίκα.

## **Κεφάλαιο 4. Τοπίο και περιπατητική πρακτική**

### **4.1. Το τοπίο, ο τόπος και η περιπατητική τέχνη σαν συνδεδετικός κρίκος ανάμεσα στην παραγωγή έργου στο αστικό περιβάλλον της κρίσης και το μεταφυσικό της ελευθερίας στην φύση**

Το τοπίο της περιοχής των Ψαράδων Πρεσπών, όπου πραγματοποιήθηκαν τα δια ζώσης μαθήματα του μεταπτυχιακού προγράμματος: «Εικαστικές τέχνες και τοπίο: προσεγγίσεις του φυσικού και αστικού χώρου» (Visual Arts and Landscape: Approaches to Natural and Urban Space) της ειδίκευσης: «Εικαστικές Πρακτικές» (“Visual Art Practices”) και η μετατροπή του σε τόπο και πεδίο δράσης και δημιουργίας, με τις επαναλαμβανόμενες επιστροφές κατά το χρονικό διάστημα Νοέμβρης 2021-Νοέμβρης 2023, στάθηκε καταλυτικός παράγοντας στη δημιουργία των έργων.

Καθώς ο τόπος βιώνεται με τη φυσική παρουσία, αποκτούνται πολύτιμες εμπειρίες αξιοποιήσιμες στην παραγωγή εικαστικού έργου. Ο συγχρωτισμός με τα μέλη της τοπικής κοινότητας, τα ακούσματα προσωπικών εμπειριών και ιστορικών γεγονότων από αφηγήσεις των κατοίκων της περιοχής, ενισχύουν τη σύνδεση με τον τόπο. Η συμμετοχική περιπατητική τέχνη με μέλη της καλλιτεχνικής και ερευνητικής κοινότητας, η επαφή με το φυσικό τοπίο, την πανίδα και χλωρίδα του τόπου, κινητοποιούν τη δημιουργική διάθεση και συνδέονται με μνήμες που συνδέουν το συλλογικό βίωμα της ομάδας με το ατομικό βίωμα (Ζιώγας, 2020). Το βίωμα ανατροφοδοτεί το παραγόμενο εικαστικό έργο.

Κατά τη διάρκεια των διαδρομών στην ευρύτερη περιοχή του φυσικού τοπίου των Ψαράδων, το σώμα παύει να λειτουργεί σαν εισβολέας - παρατηρητής, η εικαστικός παύει να γίνεται συλλέκτης οπτικών ερεθισμάτων και να ικανοποιεί τις αισθήσεις της με την απέραντη ποικιλία ερεθισμάτων που γενναιόδωρα χαρίζει η φύση. Σταδιακά από αυτή την αρχική κατάσταση της περιήγησης του σώματος στο τοπίο, η εικαστικός φτάνει στο σημείο να νιώθει βαθιά σύνδεση με το φυσικό περιβάλλον, να γίνεται ένα ακόμη κομμάτι της φύσης που αγωνιά για την ενσωμάτωση αυτή στην περιέουσα τρυφερότητα της μητέρας φύσης και εν τέλει βιώνει τον εξαγνισμό που μια τέτοια κατάσταση μπορεί να προσφέρει. «Η έννοια του σώματος κινείται πέρα από τα όρια και την ιδιοσυγκρασία του υλικού σώματος. Το υλικό σώμα είναι πεπερασμένο ή αποτελεί ένα μόνο μέρος του χώρου που τελικά καταλαμβάνει το σώμα. Το σώμα λειτουργεί ταυτόχρονα με την υλική του υπόσταση, ως ιχνητής συνθηκών, ως καταγραφέας εντυπώσεων, ως τελικός διαμορφωτής της πραγματικότητας» (Ζιώγας, 2020). Με την εμπειρία αυτή της αβίαστης ενσωμάτωσης του σώματος στη φύση, δημιουργούνται καθησυχαστικές μνήμες που λειτουργούν λυτρωτικά, όταν ανακαλούνται αργότερα στο αστικό περιβάλλον και ενισχύουν εννοιολογικά το παραγόμενο εικαστικό έργο. Ακόμη υλικά που συλλέγονται από τον τόπο, είτε αντικείμενα (σημαίες) είτε υλικά της φύσης (άνθη, καρποί) ενσωματώνονται στο εικαστικό έργο.



*Εικόνα 2: Περιπατητική πρακτική, Λαδοπόταμος, Πρέσπες 2022*



*Εικόνα 3: Περιπατητική πρακτική, Ψαράδες Πρεσπών 2021*

Η περιπατητική τέχνη ενεργοποιεί το σώμα (Ζιώγας, 2020) αλλά και μια αλληλουχία εναλλαγής στοχασμού και έντονου συναισθήματος. Υλικά της περιοχής των Ψαράδων Πρεσπών, φυσικά αντικείμενα, όπως η συλλογή από σημαίες, αλλά και στοιχεία της φύσης, όπως άνθη που συλλέχθηκαν από τις διαδρομές στις ορεινές περιοχές, καρποί και φύλλα, αποτελούν υλικό που χρησιμοποιείται στα εικαστικά έργα, είτε σαν κύριο μέσο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των σημαιών, είτε σαν επιμέρους στοιχείο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των λουλουδιών.



## **B. ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ**

### **Κεφάλαιο 1. Προϊκα, εγκατάσταση με φθαρμένες ελληνικές σημαίες που έχουν συντηρηθεί εικαστικά**

#### **1.1. Αναφορές από τη εικαστική χρήση της σημαίας στο παρελθόν**

Η σημαία έχει χρησιμοποιηθεί από αρκετούς καλλιτέχνες ως εικαστικό μέσο. Κάθε ένας από τους καλλιτέχνες έχει χρησιμοποιήσει το σύμβολο της σημαίας με διαφορετικό τρόπο, αλλά και για να εκφράσει κάτι διαφορετικό. Ενδεικτικά, θα αναφερθούν καλλιτέχνες των οποίων το παραγόμενο εικαστικό έργο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την γράφουσα, είτε γιατί υπάρχει συνάφεια με το δικό της σκεπτικό είτε γιατί η χρήση των εικαστικών μέσων παρουσιάζει ομοιότητες. Ακόμη παρατίθενται παραδείγματα που δεν έχουν κάποια άμεση συνάφεια ούτε σε σχέση με το σκεπτικό ή τον τρόπο χρήσης υλικών και τεχνοτροπίας, αλλά παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ίδια εικαστικά.

Όσον αφορά τον ελληνικό χώρο ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του Βλάση Κανιάρη (1928-2011), εκπροσώπου της γενιάς του '60. Ο Κανιάρης αμφισβήτησε την αναφορικότητα του ζωγραφικού έργου και πέρασε από την αφηρημένη ζωγραφική στην έξοδο του πίνακα στον χώρο, μέσω του χρώματος και αντισυμβατικών υλικών, όπως χαρτιά, πανιά, γύψο κ.α. (Στάμου, 2013). Το εικαστικό του έργο είναι πολιτικού και κοινωνικού προβληματισμού. Δουλεύει με το στοιχείο της ειρωνείας και έχει χαρακτηριστεί σαν «καλλιτέχνης πολιτικής συνείδησης» (Χαραλαμπίδης, 2018, σελ. 605). Ο Χριστόφορος Μαρίνος αναφέρει: «Το έργο του Κανιάρη είναι επίκαιρο διότι μέσα από αυτό επιχειρείται μια επανανάγνωση του πρόσφατου ελληνικού παρελθόντος, μια ακόμα αφήγηση της νεοελληνικότητας στην κρίση. Έπεσε μέσα στις προβλέψεις του! Επίσης, είναι επίκαιρο διότι υποδεικνύει τη σημασία του συγχρονισμού ευρύτερα, τόσο καλλιτεχνικά όσο και σε πολιτικό επίπεδο». Ακόμη μας λέει: « Για τον Κανιάρη και ορισμένους ακόμη Έλληνες καλλιτέχνες της γενιάς του ο συγχρονισμός του έργου τους με τις εξελίξεις στην αμερικανική και ευρωπαϊκή τέχνη ήταν βασικό ζητούμενο. Από την άλλη, όπως γνωρίζουμε, και η πολιτική είναι θέμα συγχρονισμού» (Χριστόπουλος, 2016).



**Εικόνα 4:** Βλάσης Κανιάρης, *τσιμέντα, μπεζ και γαλανόλευκη*, 2011, photo credit: <https://ardini-rixi.gr>

Ο Χρήστος Μποκόρος, έχει δημιουργήσει το έργο «Ηρωικά αναστάσιμα» (2016-2017), δεκαεννιά ζωγραφικές δημιουργίες, λάδι σε πανιά και ξύλα διαφόρων διαστάσεων. Οι σημαίες του καλλιτέχνη, άλλοτε γεμάτες φλόγες κι άλλοτε με σκόρπια, άγρια τριαντάφυλλα, το αφιέρωμα στον Γεώργιο Τερτσέτη, (ο δικαστής του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη που αρνήθηκε να υπογράψει τη θανατική του καταδίκη), το τετράπτυχο αφιέρωμα στην ηρωική Έξοδο του Μεσολογγίου και τόσα άλλα έργα μας θυμίζουν τι εστί Ήρωας «σε μια εποχή που αναδεικνύει βολεμένους θεατές», όπως λέει ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Επιπλέον, τα έργα του ζωγράφου εμφορούνται από το πνεύμα της εποχής της Άνοιξης (ToBHMA team, 2023).



Εικόνα 5: Χρήστος Μποκόρος, *Ηρωικά Αναστάσιμα*, 2018, photo credit: [iroika-anastasima](#)

Ο Jasper Johns πάλι, όταν καταπιάνεται με ένα αντικείμενο το υποβάλλει σε διανοητική και αισθητική επεξεργασία, χειρίζεται τις επιφάνειες προσεκτικά, σχεδόν στοργικά, αναβαθμίζει τον ρόλο των υλικών του και κάθε λεπτομέρεια σε ένα έργο έχει νόημα και είναι αναπόσπαστο μέρος του συνόλου. Ο Johns χρησιμοποιεί τη σημαία μέσα σε μια γκαλερί τόσο σαν οντότητα, όπως ακριβώς είναι δηλαδή αλλά και σαν ζωγραφικό έργο<sup>5</sup> (Χαραλαμπίδης, 2018, σελ. 469). Ο Johns επιθυμεί να κρατήσει στενή επαφή με το αντικείμενο (Χαραλαμπίδης, 2018, σελ. 471).



Εικόνα 6: Jasper Jones, *Three flags*, ζωγραφική 1958, photo credit: [Jasper Jones, Three flags](#)

---

<sup>5</sup> Ο Johns είπε στον David Sylvester «Η ζωγραφιά μιας σημαίας αφορά πάντα μια σημαία, αλλά δεν αφορά περισσότερο μια σημαία από όσο μια πινελιά ή ένα χρώμα ή τη φυσική σύσταση του χρώματος [...]. Νομίζω ότι τέτοια πράγματα μπορεί κανείς να τα αντιμετωπίζει χωρίς να είναι υποχρεωμένος να τα κρίνει. Μου φαίνονται να υφίστανται ως καθαρά γεγονότα έξω από κάθε αισθητική ιεραρχία. [...] Μου αρέσει ότι βλέπω να είναι πραγματικό. (Χαραλαμπίδης, 2018, σελ. 469)



Το 1970, στην JudsonMemorialChurch της Νέας Υόρκης, οι JonHendricks, FaithRinggold, and JeanToche εγκαινίασαν την εικαστική έκθεση με τίτλο: “ThePeople’sFlagShow”. Τα εγκαινία ήταν επεισοδιακά, μια και μετά από καταγγελίες πολιτών πως υπήρχε χρέωση για να δουν την Αμερικάνικη σημαία, συνελήφθησαν οι διοργανωτές, στους οποίους επιβλήθηκε πρόστιμο εκατό δολαρίων πριν αφεθούν ελεύθεροι. Τα έργα της έκθεσης αντιμετωπίστηκαν είτε σαν σύμβολα εθνικής υπερηφάνειας είτε σαν κριτική απέναντι στην χώρα για τους πόλεμους, τον ρατσισμό, τον σεξισμό και την ομοφοβία. Σημαντικοί καλλιτέχνες που έχουν δημιουργήσει εικαστικό έργο με την Αμερικάνικη σημαία είναι οι: FritzScholder, MayStevens,, NicholasGalanin William N.Copley, ChildeHassam, MingSmith, ThorntonDial, NamJune, PaikCarlos, MartielDoreen, LynetteGarner, Yolanda M.López, BennyAndrews, FredericEdwin, ChurchRobert, FrankPope.L, TsengKwong, ChiJaune, QuicktoSeeSmith, GordonParks, DavidHammons, YvonneRainer, AlfredoJaar, CadyNoland, DreadScott, FaithRinggol. Το πλήθος των καλλιτεχνών και των έργων σε σχέση με την αμερικανική σημαία, είναι ανάλογο με την ιδιαίτερη σημασία που δίνει η αμερικανική κουλτούρα στην έννοια της ελευθερίας, τα ανεξαρτησίας και της ισότητας, σχετίζοντάς την άμεσα με το έθνος και το σύμβολο. Ακριβώς αυτή η εμμονή σχολιάζεται στα έργα της τέχνης και έχει δώσει μια πληθώρα έργων.



**Εικόνα 7:** William N. Copley, *Untitled (Think/flag)*, 1967, photo credit: [best-american-flag-artworks](http://best-american-flag-artworks)

Ο Alighiero Boetti δημιούργησε εκατόν πενήντα χάρτες σε διάρκεια είκοσι ετών με στόχο να σχολιάσει την αλλαγή των συνόρων στο χρονικό αυτό διάστημα. Οι χώρες σχηματίζονται στο χάρτη με τη χρήση των

κομματιών υφάσματος των σημαιών τους. Για το ράψιμο προσλήφθηκαν γυναίκες από το Αφγανιστάν και έτσι η συμμετοχική τέχνη μπήκε στο προσκήνιο (MoMALearning).



Εικόνα 8: Alighiero Boetti, Mapa del Mundo, 1988 photo credit:: <http://monsoonartcollection.com>

Με έναν αντίστοιχο προβληματισμό, ο Yukinori Yanagi δημιουργεί το 1990 το έργο «TheWorldFlagAntFarm», μια εγκατάσταση μεγάλων διαστάσεων αποτελούμενη από 180 εθνικές σημαίες που αναπαριστούν τα Ηνωμένα Έθνη την παρούσα χρονική περίοδο. Κάθε σημαία δημιουργήθηκε από ένα πλαστικό κουτί με άμμο χρωματισμένη, ώστε να σχηματίζεται το σχέδιο της σημαίας. Οι σημαίες κουτιά ενώνονται με πλαστικούς σωλήνες και, όπως και ο τίτλος δηλώνει, σε διάφορα σημεία του περιβάλλοντος αυτού τοποθετήθηκαν αποικίες μυρμηγκιών ορατές στον θεατή. Καθώς τα μυρμηγκία προχωρούσαν από τη μία σημαία στην άλλη μετέφεραν χρωματιστούς κόκκους άμμου, δημιουργώντας σταδιακά σημαίες που το σχέδιο τους παύει να είναι αυστηρά γραμμικό, το σχήμα της σημαίας παρουσιάζεται εύκαμπτο και οι σημαίες αποκτούν αμφίσημη ερμηνεία. Το έργο είναι ένα σχόλιο στην διαδικασία της παγκοσμιοποίησης, του περάσματος των συνόρων, της ανθρώπινης διασποράς και της επισφάλειας όσο αφορά την εθνικότητα, την φυλή και την ταυτότητα <sup>6</sup> (Wikipedia, Yukinori Yanagi).

---

<sup>6</sup> Ο Yanagi αναφέρει πως το έργο αυτό τον αφορά προσωπικά και βλέπει τον εαυτό του σε αυτό: «...σύνορα που έπρεπε να διαβώ, εμπόδια που έπρεπε να αντιμετωπίσω, στην προσπάθειά μου να αναγνωρίσω τον εαυτό μου». (Yukinori Yanagi).



**Εικόνα 9:** Yukinori Yanagi ,*The World Flag Ant Farm*, 1990 photo credit: [yanagistudio.net/works/](http://yanagistudio.net/works/)



**Εικόνα 10:** Yukinori Yanagi , *EC Flag Ant Farm*, 1992 photo credit: <http://www.yanagistudio.net/>

Η SaraRahbar είναι μια καλλιτέχνη που έχει δημιουργήσει σημαίες, καθώς ερευνά την ταυτότητά της, σαν μιας οντότητα συγκρίνοντας τις μνήμες από την γενέτειρά της το Ιράν με την χώρα που μεγάλωσε, την Αμερική. Αφήνοντας πίσω της την Τεχεράνη σαν παιδί με τα γεγονότα της επανάστασης και της έναρξης του πολέμου Ιράν-Ιράκ και την εγκατάσταση της οικογένειάς στη Νέα Υόρκη η καλλιτέχνη ερευνά τη φύση του να ανήκεις σαν προσθήκη σε μια δοσμένη επικράτεια. Χρησιμοποιώντας την Αμερικάνικη σημαία σαν βάση, η Rahbar δημιουργεί εικαστικό έργο καλύπτοντας την με υφάσματα, κέντημα, κορδέλες,

μπον μπον κ.λπ. αντικατοπτρίζοντας την περσική και γενικότερα την κληρονομιά της Μέσης Ανατολής. (Vérane Pina, 2019).



**Εικόνα 11:** Sara Rahbar, *Your Fragrance Faded And Left With The Wind*, 2009 photo credit: <https://nadour.org/collection/>

Με την προίκα έχει ασχοληθεί η εικαστικός Ιουλία Φλωρέντζη έχει δημιουργήσει ένα έργο με τον τίτλο «Προίκα» όπως μας λέει η ίδια, για να σχολιάσει την αθλιότητα που θεωρεί ως νέα γυναίκα του θεσμού και τον εξαναγκασμό σε υποταγή των γυναικών στους άντρες για αιώνες. Το κίνημα στη διαδικασία παράγωγής του έργου της λειτούργησε ψυχοθεραπευτικά και τα υλικά της διάλεξε με πρώτο κριτήριο το χρώμα (προσωπική συνέντευξη, 2023).



**Εικόνα 12:** Ιουλία Φλωρέντζη, *"Lovely"*, Mixed media (κλωστές, ύφασμα), 35x40 εκ, 2021

## 1.2. Η σημαία εννοιολογικά και αλληγορικά

Στο λεξικό η σημαία αναφέρεται ως: «ένα κομμάτι ύφασμα, συνήθως ορθογώνιο ή τετράγωνο, που φέρει τα εμβλήματα ή τα διακριτικά χρώματα ενός κράτους και στηρίζεται συνήθως επάνω σε κοντάρι. Η σημαία είναι το ιερό σύμβολο κάθε πατρίδας. Η Ελληνική σημαία αναφέρεται και ως γαλανόλευκη/κυανόλευκη». Οι εθνικές σημαίες των κρατών είναι αντικείμενα σημειολογικών πράξεων που συνδέονται με την ιδιαίτερη αξία που τις προσδίδουν οι πολίτες. Έτσι, σημαντικές τελετουργικές δράσεις, όπως η έπαρση και η υποστολή της σημαίας, συνδέονται με την ανατολή και τη δύση του ήλιου. Η σημαία που κυματίζει μεσίστια, είναι ένδειξη εθνικού πένθους.

Επίσης, υπάρχουν εκφράσεις της καθημερινότητας που εμπεριέχουν τη λέξη σημαία, όπως για παράδειγμα: «παίρνω άδεια από τη σημαία», που σημαίνει πως απουσιάζω από τη δουλειά μου χωρίς άδεια ή έγκριση της προϊστάμενης αρχής. «Κρατώ ψηλά τη σημαία», σημαίνει συνεχίζω να αγωνίζομαι για την επικράτηση ορισμένων ιδανικών ή μιας ιδεολογίας. Σαν εθνικό σύμβολο γίνεται συνώνυμο της πατρίδας, του έθνους που συμβολίζεται στην έκφραση: «δίνω τη ζωή μου για τη σημαία». Η σημαία είναι, μεταφορικά, το σύμβολο μιας προσπάθειας, μιας ιδεολογίας, ενός αγώνα. Εκτός από τις εθνικές υπάρχουν σημαίες με τα εμβλήματα κομμάτων, συλλόγων, ομάδων κ.λπ. Η κόκκινη σημαία είναι σύμβολο της επανάστασης. Η μαύρη σημαία, είναι αυτή των αναρχικών, των πειρατών, των απεργών. Η Λευκή σημαία, χρησιμοποιείται σαν σύμβολο παράδοσης ή ανακωχής. Η σημαία επίσης χρησιμοποιείται και για την επικοινωνία από απόσταση, όπως μεταξύ πλοίων, κατά την προσγείωση αεροπλάνων ή ακόμα και από τους επόπτες ποδοσφαιρικού αγώνα. Όσο για την ετυμολογία της, η λέξη προέρχεται από το αρχαίο ουσιαστικό «σήμα», το αναγνωριστικό σημάδι, το διακριτικό σημείο, το σινιάλο, του οποίου η ετυμολογική καταγωγή είναι αβέβαιη ([modern.greek/tools/lexica/triantafyllides/](http://modern.greek/tools/lexica/triantafyllides/)).

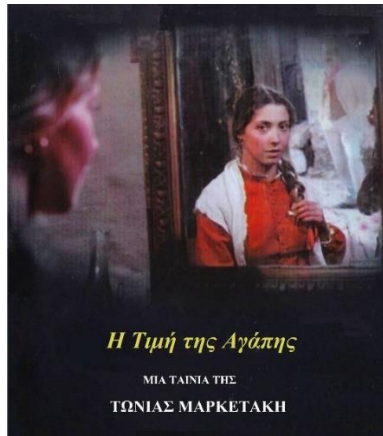
Η ελληνική, όπως και κάθε σημαία, είναι ένα κομμάτι πανί. Δεν έχει καμία αξία από μόνη της – σημασία έχει το χέρι που την κρατά, το μυαλό που οδηγεί το χέρι και οι πράξεις που γίνονται εν ονόματί της. Κάποιοι την εξιδανικεύουν, σχεδόν λατρευτικά, ενώ οι ιδεολογικά ενάντιοι εμφορούνται από μια αγχωμένη, στανική ανάγκη αποκαθής της. Την ελληνική σημαία κρατούσαν οι φαντάροι του 1940 και οι άντρες και οι γυναίκες του ΕΑΜ, αλλά και οι δωσίλογοι Χίτες και ταγματασφαλίτες. Τη γαλανόλευκη έφεραν οι φοιτητές στο Πολυτεχνείο, αλλά και οι βασανιστές της χούντας. Την ίδια σημαία υψώνουν και τα παιδιά των σχολείων, αλλά και οι ακροδεξιοί ή οι αστυνομικοί που βγάζουν το όπλο τους και πυροβολούν αδιακρίτως. Η σημαία είναι απλώς ένα κομμάτι πανί ή πλαστικό, ένα σύμβολο που φορτίζεται από τις πράξεις μας (Μεθενίτης, 2021).

### 1.3. Η προίκα ως θεσμός

Η προίκα υφίσταται ως θεσμός από την εποχή της αρχαιότητας. Η επιβολή της οφείλονταν τόσο σε οικονομικούς όσο κοινωνικούς λόγους. Στην πράξη, η προίκα νοηματοδοτούσε τη συμβολή της γυναίκας στον κοινό βίο και μπορούσε να είναι ένα συμβόλαιο γάμου, έγγραφο και ενυπόγραφο, το λεγόμενο «προικοσύμφωνο». Η προίκα κατά την εποχή της αρχαιότητας κατοχυρώνονταν βάση νόμου. Ο γάμος δεν ήταν πράξη αγάπης, αλλά ένα είδος σύμβασης αγοραπωλησίας, με αντικείμενο της σύμβασης τη γυναίκα και τίμημα την προίκα. Η ιδέα της προίκας ξεκίνησε την εποχή του Σόλωνα «Νύφη χωρίς προίκα δεν έχει ελευθερία λόγου» και περιορίζονταν στα απολύτως απαραίτητα για τη γυναίκα. Ο Ευριπίδης στην *Ανδρομάχη*, λέει: «... μου χαρίζει μαζί με πολλά άλλα γαμήλια δώρα, ώστε να μπορώ να μιλάω». Τα πρώτα βυζαντινά χρόνια (5<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.), τα προικοσύμφωνα συνήθως περιλάμβαναν το περιεχόμενο της προίκας που ήταν συνήθως είδη ρουχισμού, έπιπλα, οικιακά σκεύη, κοσμήματα, ζώα, νομίσματα ή/και σπίτια, χωράφια κ.λπ. Τα μεταβυζαντινά χρόνια ο θεσμός της προίκας εξακολούθησε να είναι άγραφος νόμος. Επειδή στην Ελλάδα, η πλειονότητα του λαού ήταν σε άσχημη οικονομική κατάσταση, προκειμένου να εξασφαλιστεί η προίκα στα νέα κορίτσια, οι οικογένειες εκτός από τις θυσίες που έκαναν για να συγκεντρώσουν, έστω τα ελάχιστα απαραίτητα για την προίκα τους, παραμελούσαν για το σκοπό αυτό την υγεία των κοριτσιών, αλλά και κρατούσαν το καθημερινό επίπεδο διαβίωσης εξαιρετικά χαμηλό προκειμένου να εξασφαλίσουν όση περισσότερη προίκα μπορούσαν.

Η κινηματογραφική ταινία της Τώνιας Μαρκετάκη, «*Η τιμή της αγάπης*» (διάρκεια εκατόν δέκα λεπτά) που γυρίστηκε το 1983, βασισμένη στο μυθιστόρημα «*Η τιμή και το χρήμα*» του Κωνσταντίνου Θεοτόκη (1872-1923), μας δίνει μια ιδιαίτερα κατατοπιστική εικόνα για τη λειτουργία του θεσμού της προίκας στην Ελλάδα στις αρχές του 20ού αιώνα. Παρουσιάζεται με ρεαλισμό πώς ο γάμος, ακόμη και ανθρώπων που νιώθουν αγάπη μεταξύ τους, είναι συνυφασμένος με την έννοια της οικονομικής συμφωνίας και πώς τελικά το χρήμα και η αντιμετώπιση της γυναίκας σαν προϊόν αγοραπωλησίας, με τιμή που διαπραγματεύεται μεταξύ του μελλοντικού συζύγου και της οικογένειάς της, καταστρέφει την αγνότητα των αισθημάτων. Ο άντρας (Ανδρέας) που θεωρεί τη διαδικασία σαν ένα απλό διαδικαστικό ζήτημα, δεν μπορεί να καταλάβει την απόφαση της Ρηνιώς να φύγει. Το τέλος της ταινίας με την απόφαση της Ρηνιώς να μεγαλώσει το παιδί της μόνη της στην Αθήνα δουλεύοντας και την ίδια να επαναλαμβάνει ξανά και ξανά «είμαι δουλεύτρα εγώ» και «δεν έχω ανάγκη κανέναν» είναι και μετάδοση του μηνύματος της αλλαγής της στάσης της γυναίκας απέναντι στο θεσμό της προίκας. Η φράση «ανάθεμα τα τάλαρα» που ακούγεται από το στόμα του άντρα αλλά και πριν από μερικές στιγμές της μητέρας της Ρηνιώς είναι και η κατακλείδα της ταινίας.





**Εικόνα 13:** Αφίσα *Η τιμή της Αγάπης*, credit: <https://ergatikilesxikallitheas>.

Στη σύγχρονη κοινωνία ο θεσμός της προίκας έχει εκλείψει, αποτελεί παρωχημένη αντίληψη και θυμίζει αντιλήψεις και τρόπο ζωής των ανθρώπων μιας παρελθούσας εποχής. Σε περιοχές, όπου η θέση της γυναίκας εξακολουθεί να είναι δυσμενής, κυρίως σε μουσουλμανικές χώρες ή σε υποβαθμισμένες οικονομικά περιοχές κυρίως της Αφρικής και της Ανατολής, ο θεσμός εξακολουθεί να επιβιώνει. «Εκείνο που απειλεί τους καταπιεσμένους και τη μνήμη τους περισσότερο και από την ίδια την καταπίεση είναι η αορατότητά της, ο άρρητος ή υπόρητος χαρακτήρας της, που τους κάνει συχνά να αμφιβάλλουν για την ίδια τους την ύπαρξη, αλλά και για τα βιώματα εκείνα, τα οποία πουθενά δεν αναγνωρίζονται ως καταπίεση», (Βαρίκα, 2000, σελ.24).

#### 1.4. Η έννοια της φθοράς και της συντήρησης

Η φθορά είναι μια διαδικασία της ύλης που συμβαίνει από την γέννησή της. Όπως ακριβώς τα έμβια όντα από τη στιγμή της δημιουργίας τους και με την καθημερινή ανάπτυξή τους βιώνουν την πορεία προς τη βιολογική τους φθορά, έτσι συμβαίνει και στα άβια. Από τη στιγμή της δημιουργίας τους και τα άβια είναι καταδικασμένα σε μια αργή ή γρήγορη φθορά. «Τι γεννάται και τι φθείρεται; Η φυσική υπόσταση της ύπαρξης προέρχεται από τη γένεση και φθείρεται ή μεταλλάσσεται από τη φθορά σε έτερο γένος;». (Μπινιάρης, 2015).

Η ταχύτητα με την οποία εξελίσσεται η φθορά ποικίλει ανάλογα με τη φύση του υλικού και τις περιβαλλοντικές συνθήκες στις οποίες αυτό βρίσκεται. Ιδιαίτερα τα οργανικά υλικά, όπως το ξύλο, το ύφασμα, τα οστά κ.λπ. είναι εξαιρετικά ευαίσθητα στις περιβαλλοντικές παραμέτρους, όπως η υπεριώδης ακτινοβολία, οι μεταβολές θερμοκρασίας και υγρασίας, οι μηχανικοί και οι βιολογικοί παράγοντες φθοράς κ.λπ. Όμως και τα ανόργανα υλικά, παρ' όλο που εμφανίζονται ανθεκτικότερα και οι φθορές οι οποίες υφίστανται είναι ως και ανεπαίσθητες, δεν ξεφεύγουν από τον γενικό κανόνα της φθοράς της ύλης. «Η χρονικότητα ως φθορά μπορεί να συγκροτήσει την ατομικότητα σε ένα πλαίσιο κατοχύρωσης των ανθρώπινων πραγμάτων ως αδιάκοπης νοητικής λειτουργικότητας». (Μπινιάρης, 2015).

Η μοίρα των ανθρώπινων δημιουργημάτων, είτε αυτά είναι χρηστικά αντικείμενα, είτε έργα τέχνης δεν θα μπορούσε να ξεφύγει από τον κανόνα αυτό. Έτσι οι άνθρωποι, από τη στιγμή που άρχισαν να κατασκευάζουν τα πρώτα δημιουργήματά τους, ανέπτυξαν και μεθόδους καλής διατήρησής τους και επισκευής τους σε περίπτωση που αυτό χρειαζόνταν. Μπορούμε να δούμε εργαλεία ακόμη και από την παλαιολιθική εποχή που έχουν υποστεί εργασίες επισκευής, ώστε να είναι χρήσιμα ξανά, μετά από κάποια φθορά που προκλήθηκε από τη χρήση τους ή ακόμη και την κατασκευή τους. Ο άνθρωπος από τότε που έγινε δημιουργός, είτε για πρακτικούς είτε για πνευματικούς λόγους, ένιωσε την ανάγκη να προστατεύει τα δημιουργήματά του, οπότε τα φρόντιζε, ώστε να έχουν μεγάλη διάρκεια ζωής και επίσης βρήκε τρόπους και έμαθε να τα επισκευάζει σε περίπτωση φθοράς τους. Σε ό,τι αφορά τα έργα τέχνης, η ανάγκη διατήρησής τους για το μεγαλύτερο δυνατό χρονικό διάστημα και στην καλύτερη δυνατή κατάσταση δημιούργησε την επιστήμη της συντήρησης έργων τέχνης.

Η επιστήμη της συντήρησης, ασχολείται με την εύρεση, τη διατήρηση και την ανάδειξη της πληροφορίας που το αντικείμενο εμπερικλείει και μεταφέρει από τη στιγμή της δημιουργίας του μέχρι και την στιγμή που αποφασίζεται η συντήρησή του. Σκοπό έχει να επιμηκυνθεί στο μέγιστο δυνατό η ζωή του αντικειμένου με τη χρήση όλων των μέχρι εκείνη τη στιγμή επιστημονικών μεθόδων και υλικών που έχει η/ο συντηρήτρια/ης στη διάθεσή της/του. Η βασική και απαράβατη αρχή της επιστημονικής συντήρησης είναι όλα τα υλικά που θα χρησιμοποιηθούν προκειμένου να πραγματοποιηθούν οι εργασίες συντήρησης να είναι αντιστρέψιμα, δηλαδή να μπορούν να απομακρυνθούν από το αντικείμενο με μηχανικές ή χημικές εργασίες. Αυτό τόσο για να διασφαλιστεί η επαναφορά του αντικειμένου στην αρχική κατάσταση



διατήρησής του, οπότε έτσι διασώζεται η αυθεντικότητα του, αλλά και ώστε τα παλαιότερα υλικά συντήρησης να μπορούν να αντικατασταθούν με νέα τα οποία έχουν καλύτερες ιδιότητες και ακολούθως θα είναι μια καλύτερη επιλογή για την επιμήκυνση της ζωής του αντικειμένου και της πληροφορίας που αυτό μεταφέρει.

## 1.5. Εικαστική συντήρηση

Η επαγγελματική ενασχόληση της γράφουσας, σαν συντηρήτρια αρχαιολογικών ευρημάτων και έργων τέχνης και εικαστικός, σε παράλληλους χρόνους, της έδωσε τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει την επιστημονική γνώση του τομέα της συντήρησης, ώστε να δημιουργήσει εικαστικό έργο. Το σύνολο των διεπιστημονικών εργασιών που αφορούν στη δημιουργία εικαστικού έργου με τη χρήση της τεχνογνωσίας της συντηρήτριας, ονόμασε «εικαστική συντήρηση».

Υλικά και μέθοδοι συντήρησης χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία εικαστικού έργου. Κατά τη διάρκεια της εικαστικής συντήρησης, το στάδιο των εργασιών της τεκμηρίωσης της αρχικής κατάστασης που περιλαμβάνει την παρατήρηση, μελέτη, φωτογραφική και σχεδιαστική αποτύπωση, αρχείο με την περιγραφή του αντικείμενου και αναλυτική έκθεση των φθορών, μπορούν δυνητικά να μετουσιωθούν σε εικαστικό έργο με εννοιολογικές προεκτάσεις. Ακριβώς με τον ίδιο τρόπο ο καθαρισμός, η στερέωση, και η συμπλήρωση, αν απαιτούνται, εργασίες που συνήθως εφαρμόζονται με τη συγκεκριμένη σειρά, μπορούν να πραγματοποιηθούν με άλλη σειρά, να παραληφθούν ή να εφαρμόζονται επαναλαμβανόμενα προκειμένου να δημιουργηθεί το εικαστικό έργο. Ακόμη η δεοντολογία της συντήρησης, ακολουθείται, αναθεωρείται ή και απορρίπτεται, σύμφωνα με τις ανάγκες του εικαστικού έργου. Η δημιουργός σχοινοβατεί<sup>7</sup> ανάμεσα στις δύο ιδιότητές της.

Τα υλικά που χρησιμοποιούνται στην εικαστική συντήρηση μπορεί να είναι αναστρέψιμα ή και μη αναστρέψιμα, ακόμη και σε μια αντίστροφη διαδικασία να χρησιμοποιηθούν με τέτοιο τρόπο, ώστε να προκαλέσουν φθορά στο υλικό του εικαστικού έργου. Ακόμη το έργο, μπορεί να εκτεθεί από πρόθεση σε διαβρωτικό περιβάλλον ή να παραμείνει εκτεθειμένο σε φυσικούς παράγοντες φθοράς. Η εικαστική συντήρηση δηλαδή, μπορεί να είναι μια αντίστροφη διαδικασία που να οδηγεί το αντικείμενο στη φθορά με γρήγορους ρυθμούς, απαλλάσσοντας το από την οδυνηρή περίοδο αναμονής μέχρι την τελική του καταστροφή και το πέρασμά του στην καθησυχαστική ανυπαρξία. Μπορεί όμως να λειτουργήσει και αντίστροφα, παρατείνοντας τη διάρκεια της ζωής του έργου, ενώ ταυτόχρονα το ενισχύει εκτός από τη υλικότητά του εννοιολογικά. Ακόμη μπορεί η εικαστική συντήρηση να μετατρέψει το αντικείμενο σε κάτι τελείως διαφορετικό από ότι ήταν στην πρώτη φάση της κατασκευής του και κάνοντάς το να είναι ανοικτό σε νέες οπτικές αναγνώσεις. Σε άλλη περίπτωση, η εικαστική συντήρηση μπορεί να δώσει στο αντικείμενο με τη μετατροπή του σε εικαστικό έργο μια δεύτερη ευκαιρία, για μια νέα ζωή με σημείο έναρξης την μέρα που το εικαστικό έργο ολοκληρώνεται.

---

<sup>7</sup> Σχοινοβατά, σημαίνει διατηρώ κάθε στιγμή μια ισορροπία, αναδημιουργώντας την σε κάθε βήμα μέσω νέων επεμβάσεων. Σημαίνει συντηρώ μια αναλογία που δεν κατακτιέται ποτέ, εφόσον μια ακατάπαυστη επιπόνηση την ανανεώνει δίνοντας την εντύπωση πως τη «φυλάει» (Ντε Σαρτώ, 1990, σελ. 210-211).

## **1.6. Εγώ ακόμη σαγαπάω. Η δημιουργία του έργου/περιγραφή και ανάλυση**

Το έργο ξεκίνησε με αφορμή ένα λάβαρο ελληνικής σημαίας που βρέθηκε ανάμεσα σε άλλα λάβαρα και κάποια ιδιαίτερα αντικείμενα, όπως ένα ξύλινο καβαλέτο μεγάλων διαστάσεων, ξύλινα κουτιά και εργαλεία που βρέθηκαν στα σκουπίδια του σιδηροδρομικού σταθμού της Θεσσαλονίκης. Από τον τρόπο που ήταν στοιβαγμένα όλα μαζί δίπλα από τους κάδους σκουπιδιών στην πίσω πλευρά του σταθμού, ήταν φανερό πως όλα μαζί ήταν προηγουμένως τοποθετημένα σε κάποια αποθήκη του σταθμού των τρένων. Φαίνεται πως μετά από κάποια εκκαθάριση στη φάση της ανακαίνισης του σταθμού, τα αντικείμενα αυτά, τα οποία θα μπορούσαν να είναι κάλλιστα εκθέματα σε λαογραφικό μουσείο, κατέληξαν στα αζήτητα και κατόπιν στα σκουπίδια. Η σημαία ήταν διπλωμένη με επιμέλεια πριν πολλά χρόνια, καμένη τοπικά, με λιπαρούς λεκέδες, επίσης, τοπικά και σε όλη την επιφάνεια της υπήρχαν επικαθίσεις σκόνης και αιθάλης. Ήταν φανερό από την πρώτη εκτίμηση πως υπήρχε απώλεια υλικού, τόσο στα σημεία του καψίματος όσο και αλλού, πιθανόν από τρωκτικά.

Η εικόνα μιας ελληνικής σημαίας στα σκουπίδια και σε αυτήν την πολύ κακή κατάσταση διατήρησης, δημιούργησε σε πρώτη φάση έντονα συναισθήματα λύπης και συμπόνοιας για το αντικείμενο που συνειρμικά, αναπόφευκτα, οδηγούσε σε σκέψεις για το πως η έννοια της πατρίδας που εμπερικλείει το σύμβολο, φαίνεται να υποβαθμίζεται, να ευτελίζεται. Υπήρξε μια αντανάκλαστική και άμεση ανάγκη φροντίδας της σημαίας. Σε δεύτερη φάση, άρχισαν να εγείρονται, πληθώρα από σκέψεις και προβληματισμοί σε σχέση με την ύλη που εμπερικλείει ιδέες, νοήματα, συναισθήματα και το πώς η φροντίδα ενός συμβόλου, όπως η σημαία, μπορεί να σημαίνει και φροντίδα για τα νοήματα που αυτό εμπεριέχει.

Η σημαία αποφασίστηκε να συντηρηθεί με επιστημονική συνέπεια και τρυφερότητα. Η πρώτη φάση των εργασιών συντήρησης αφορούσε την αποτύπωση των φθορών του λαβάρου. Η διαδικασία πραγματοποιήθηκε, όταν ένα κομμάτι από πλαστικό με διαφάνεια, τοποθετήθηκε πάνω στο λάβαρο και ακολούθως με πενάκια με ανεξίτηλο μελάνι σε χρώματα πορτοκαλί, κόκκινο, μπλε και κίτρινο και με διαφορετικού τύπου σχεδιαστικές γραμμές (συνεχόμενη, διακεκομμένη, βουλίτσες και συνδυασμούς των παραπάνω σημείων) αποτυπώθηκαν το σχέδιο της σημαίας, οι φθορές που ήταν το κάψιμο, η απώλεια υλικού, οι λιπαροί λεκέδες και το σκίσιμο, οι λεκέδες από χρώμα. Η αποτύπωση των φθορών στη πλαστική διαφάνεια, σχηματίζει ένα είδος χάρτη φθοράς της ύλης που εννοιολογικά σχετίζεται με το σύμβολο από το οποίο προήλθε.

Το δεύτερο στάδιο της συντήρησης ήταν ο καθαρισμός του υφάσματος με χρήση ουδέτερου απορρυπαντικού και πολύ προσεκτικούς χειρισμούς, καθώς το ύφασμα ήταν εύθρυπτο σε όλη του την επιφάνεια. Η διαδικασία αυτή πραγματοποιήθηκε με πολύ λεπτούς χειρισμούς ώστε να μην υπάρξουν απώλειες υλικού, υπομονή και μεταφορικά θα μπορούσε να οδηγήσει στην εικόνα της τρυφερής φροντίδας αγαπημένου. Ακολούθησε η στερέωσή του σε ύφασμα υποστήριξης και στο σημείο αυτό γεννήθηκε η ιδέα

της εικαστικής συντήρησης. Έτσι για την αποκατάσταση των απολεσθέντων τμημάτων υφάσματος, αποφασίστηκε να χρησιμοποιηθούν κομμάτια υφάσματος από τα ρούχα της μητέρας μου, τα οποία και κεντήθηκαν με τη χρήση κόκκινης κλωστής και σταυροβελονιά. Οι αλληπάλληλοι κόκκινοι σταυροί της σταυροβελονιάς, εμπεριέχουν και εκφράζουν πόνο και απώλειες. Η διαδοχή του ενός κόκκινου σταυρού με τον άλλο σε μια μοναχική κεντητική διαδικασία, είναι μια αναπαράσταση της διαδοχής από την μια επώδυνη κατάσταση στην επόμενη, από τη μια απώλεια στην επόμενη, αδιάκοπα σχεδόν στοχευμένα και επίμονα.



**Εικόνα 14:** *Εγώ ακόμα σαγαπάω*, λεπτομέρεια βελονιάς με σταυρούς 2019



**Εικόνα 15:** *Εγώ ακόμα σαγαπάω*, 2019, Λάβαρο, πριν και μετά τις εργασίες εικαστικής της μπροστινής όψης και χάρτης αποτύπωσης φθορών (από αριστερά προς τα δεξιά)

Η πίσω πλευρά της σημαίας με το ύφασμα υποστήριξης, κεντήθηκε αρχικά την περίοδο απομόνωσης κατά τη διάρκεια της καραντίνας λόγω της υγειονομικής κρίσης, με απλά μοτίβα, που θυμίζουν την παιδική ζωγραφική. Υπήρξε μια ανάγκη για την αισιοδοξία που πηγάζει μέσα από την παιδικότητα και την αγνή αμεσότητα των μηνυμάτων της παιδικής ζωγραφικής. Με την καταγιστική εξέλιξη των γεγονότων, την απώλεια του πατέρα μου από τον κορονοϊό και τη φροντίδα της μητέρας με την φιλοξενία της στο σπίτι, το κέντημα άρχισε να πραγματοποιείται σαν μια κοινή εμπειρία με τη μητέρα, σε αργούς μα ποιοτικούς ρυθμούς, καθώς οι βελόνες σχηματίζουν απλά σχήματα με τις χρωματιστές κλωστές πάνω στο ύφασμα, γίνονται μάρτυρες εκμυστηρεύσεων, εξιστόρησης αναμνήσεων αλλά και σιωπών με παρηγορητική λειτουργία. Στη συνέχεια κατά τη διάρκεια των επισκέψεων στους Ψαράδες, η πίσω πλευρά κεντήθηκε σε μια συμμετοχική διαδικασία, που ενεργοποίησε τη σχέση της καλλιτεχνικής πρακτικής με την κοινότητα (Ζιώγας, 2020). Η τέχνη κατ' αυτόν τον τρόπο, μετατρέπεται από ατομική και οικογενειακή σε σχεσιακή και η διαδικασία αποκατάστασης του έργου λειτουργεί επιτελεστικά, ως ένα εγχείρημα αποκατάστασης της ανθρώπινης συλλογικότητας και συντροφικότητας που τόσο έπληξε η συνθήκη της υγειονομικής κρίσης του προηγούμενου διαστήματος.



*Εικόνες 16,17: Κοινωνική τέχνη, συλλογική πρακτική κεντήματος της πίσω όψης της σημαίας, 2021 Ψαράδες Πρεσπών*

Η συνέχεια του έργου ήρθε με την προσθήκη φθαρμένων σημαιών από την περιοχή των Ψαράδων Πρεσπών. Οι φθαρμένες σημαίες που βρίσκονται στο Σταθμό της Σχολής Καλών Τεχνών, του Πανεπιστημίου της Δυτικής Μακεδονίας στους Ψαράδες, αντικαθίστανται σε τακτικά χρονικά διαστήματα με νέες. Αυτό συμβαίνει γιατί οι καιρικές συνθήκες (αέρας, υπεριώδης ακτινοβολία, αυξομειώσεις θερμοκρασίας) φθείρουν τις σημαίες. Έτσι, οι σημαίες παρουσιάζουν φθορές, όπως η αλλοίωση του χρώματος τους και σκισίματα στα σημεία ένωσης των λωρίδων μπλε και λευκού υφάσματος. Είναι ουσιαστικό για έναν χώρο που εκπροσωπεί το πανεπιστήμιο και ιδιαίτερα σε μια περιοχή που βρίσκεται

στα σύνορα της χώρας, οι σημαίες να βρίσκονται σε άριστη κατάσταση με τις εννοιολογικές προεκτάσεις μια τέτοιας επιμέλειας. Το σύνολο της συλλογής από τις φθαρμένες σημαίες οδήγησε στην ιδέα δημιουργίας μιας ιδιότυπης «προϊκάς», που μαζί με το λάβαρο θα δημιουργούσαν μια νέα εγκατάσταση. Είναι η «προϊκά» μιας σύγχρονης Ελληνίδας. Μερικές από τις σημαίες δέχτηκαν τις ίδιες εργασίες συντήρησης με το λάβαρο, όπως αναφέρεται αμέσως προηγουμένως. Στην περίπτωση αυτή, δεν χρησιμοποιήθηκε ύφασμα υποστήριξης δεδομένου ότι το ύφασμα ήταν συνθετικό και καθόλου εύθρυπτο. Οι σημαίες κεντήθηκαν με τη λογική του εργόχειρου. Η διαδικασία του κεντήματος λειτούργησε ψυχοθεραπευτικά. Δύο σημαίες μετατράπηκαν σε μαξιλάρια και μία σε πάπλωμα που έχουν αντίστοιχα κεντηθεί με τις λέξεις-φράσεις που είναι και οι τίτλοι των επί μέρους αυτών έργων: *καληνύχτα, ψιτ κύριε αγαπάς τους δικαίους;*, *Κι αυτό δεν θα περάσει*. Τα εργόχειρα είναι κεντημένα με σύμβολα και λέξεις και τα μαξιλάρια είναι γεμισμένα με βαμβάκι και καρφιά. Το σύνολο της ιδιότυπης αυτής «προϊκάς» στη φάση της έκθεσής της λειτουργεί σαν μια εικαστική εγκατάσταση. Το λάβαρο ελληνικής σημαίας επιστρέφει στον τόπο που συλλογικά κεντήθηκε και αναρτάται στην πρόσοψη του δημοτικού σχολείου, ενώ στον επάνω όροφο του σχολείου εκτίθεται η υπόλοιπη «προϊκά»: πρόκειται για τα μαξιλάρια και τη σημαία με τον κόκκινο σταυρό μαζί με σημαίες από την περιοχή των Ψαράδων στη μεσαία αίθουσα του πρώτου ορόφου, καθώς και το πάπλωμα στο μπαλκόνι του πρώτου ορόφου.

Το εικαστικό έργο έχει διττή σημασία. Από τη μια εκφράζει την αγωνία για την ουσιαστική έννοια του συμβόλου της σημαίας και τη χρήση του, ενώ ταυτόχρονα σχολιάζει τη θέση της γυναίκας σε μια χώρα που βρίσκεται σε αμήχανη σχέση με τον τρόπο που αντιμετωπίζει τα σύμβολά της.

Η συλλογή του λαβάρου της ελληνικής σημαίας από τα σκουπίδια του σιδηροδρομικού σταθμού Θεσσαλονίκης, πραγματοποιήθηκε το 2019, σε μια χρονική περίοδο που η ελληνική σημαία, χρησιμοποιήθηκε με μια υπερβολή, στις εκδηλώσεις του φασιστικού κόμματος Χρυσή Αυγή, σε σημείο που αθόρυβα και υποδόρια, η θέα και μόνο μιας ελληνικής σημαίας στο μπαλκόνι ενός σπιτιού να γεννούσε την απορία, ότι ίσως οι κάτοικοι να είναι οπαδοί του φασισμού. Αυτή η κρυφή απορία στη θέα των ελληνικών σημαίων υπήρξε αρκετά ενοχλητική και λανθάνουσα στη συνείδηση.

Η ενστικτώδης αντίδραση της φροντίδας της σημαίας στην πρώτη θέασή της στα σκουπίδια, θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν μια αγωνιώδη προσπάθεια αποκατάστασης των εννοιών που εμπερικλείει το σύμβολο της σημαίας. Καθώς όπως αναφέρει ο Γιώργος Τσακίρης: «η καταγωγή και το βίωμα, όταν γίνουν αντικείμενο στο έργο του καλλιτέχνη, τότε τον ελευθερώνουν» (Σταυρακίδης, 2022), οι οικογενειακές ιστορίες μου όσον αφορά τους αγώνες των παππούδων, γιαγιάδων, γονιών και θείου, που αφορούν σκληρούς, επίπονους και επίμονους αγώνες σε σχέση με την ελεύθερη πατρίδα, διεκδικούσαν σαν αυτονόητη την αποκατάσταση της σημαίας, σαν μια αποκατάσταση των δικών τους αγώνων και θυσιών για ό,τι αντιπροσωπεύει το λάβαρο.



Με τη λογική αυτή χρησιμοποιήθηκαν κομμάτια από φουστάνια της μητέρας μου για την αποκατάσταση του «χαμένου υλικού» του λαβάρου. Έτσι, οι φθορές της ύλης του λαβάρου, του υφάσματος, αλλά και η αλλοίωση της σχηματικής παράστασης της σημαίας (σταυρός και γραμμές), λόγω της απώλειας του υλικού, ανακαλούν αντίστοιχα στο νου τις σοβαρές βλάβες που έχει υποστεί η πατρίδα.

Η απώλεια υλικού φέρνει στο νου τους ανθρώπους που «έπεσαν για τη σημαία» και άφησαν πίσω τους κενά, αλλά και τους ανθρώπους που μετανάστευσαν σε άλλες χώρες, όταν οι συνθήκες σε αυτήν έγιναν ανυπόφορες αφήνοντας επίσης πίσω τους κενά. Οι λιπαροί λεκέδες σχετίζονται με το λάδωμα, την ηθική γλίτσα και απομακρύνονται με αγνό σαπούνι σε μια συμβολική κίνηση κάθαρσης.

Αν το φουστάνι, σαν ρούχο εννοιολογικά σηματοδοτεί την ζωή μιας νεαρής γυναίκας, τότε τα κομμάτια των σκισμένων φουστανιών με τα οποία μπαλώνεται η σημαία, είναι κομμάτια της ζωής της που η ίδια στερήθηκε με τη βία ή προσέφερε μετά από απόφαση, προκειμένου να αποκαταστήσει κομμάτια της πατρίδας της, όπως η ελευθερία, η δημοκρατία και η ειρήνη. Μια σημαία που συντηρείται από τα φουστάνια μιας γυναίκας, μια πατρίδα που συντηρείται από τον αγώνα της, από κομμάτια της ζωής της, από χρόνια της ζωής της.



**Εικόνα 18, 19:** *Εγώ ακόμη σαγαπάω, Λάβαρο στο σχολείο των Ψαράδων και πίσω όψη λαβάρου, 2023*

Η συλλογή των σημαιών από τους Ψαράδες, αντίθετα, προέρχεται από τη γεμάτη από συνέπεια κι τρυφερότητα αντικατάστασή τους με καινούριες από τον υπεύθυνο για την λειτουργία του σταθμού στην περιοχή, της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας, καθηγητή κ. Γιάννη Ζιώγα.

Μια κίνηση φροντίδας και αγάπης του συμβόλου. Οι σημαίες αυτές, στο πλήθος τους, δημιουργούν μια ιδιότυπη «προίκα», συντηρούνται εικαστικά με κέντημα, και εμπερικλείουν όλα όσα η Ελληνίδα κληρονομεί με μορφή προίκας από την πατρίδα της και τον τρόπο με τον οποίο αυτή τα διαχειρίζεται. Οι σημαίες σχηματίζουν νέες σημαίες.

Τα δύο μαξιλάρια είναι γεμισμένα με βαμβάκι και καρφιά. Η επιλογή του υλικού πλήρωσης των μαξιλαριών και της μαξιλάρας δαπέδου ακυρώνουν τη χρήση και τη λειτουργικότητά τους. Ο ύπνος χάνει την πιθανότητα πραγματοποίησης. Ενώ το βαμβάκι παραπέμπει στην απαλότητα, τα καρφιά θυμίζουν με τη σκληρότητά τους τα προβλήματα και τις έννοιες. Ο ύπνος μετατρέπεται σε ένα μαρτύριο. Κάθε καρφί και ένα ξαφνικό ξύπνημα για ένα πρόβλημα, για μια έννοια, από έναν πόνο. Κάθε καρφί μια εργασία που πρέπει να γίνει, μια υπενθύμιση ότι δεν μπορείς να κοιμηθείς πια. Υπάρχουν πράγματα που πρέπει να γίνουν.

Το πρώτο μαξιλάρι που είναι κεντημένο με τη λέξη *καληνύχτα*, σε αντιδιαστολή με το κλασικό κέντημα «καλημέρα». Αποτελεί ένα ειρωνικό σχόλιο πάνω στη στάση του νεοέλληνα απέναντι στα ζητήματα της καθημερινότητας και την τοξικότητα της συχνά εξαναγκαστικής αισιόδοξης ματιάς μπροστά σε έναν κόσμο που καταρρέει. Η απάθεια<sup>8</sup> και η μη συμμετοχική προσέγγιση στη λύση των προβλημάτων της σύγχρονης κοινωνίας, σχολιάζονται με την λέξη *καληνύχτα*. Η λέξη αποκτά υλικότητα, μια υλικότητα από κλωστές. Η λέξη αποκτά χαρακτήρα, καθώς η τεχνική που χρησιμοποιείται, οι άτακτες και απείθαρχες βελονιές σχολιάζουν την απόφαση της ανυπακοής.



**Εικόνα 20:** *Καληνύχτα*, λεπτομέρεια μαξιλαριού, 2023

Η φράση ερώτησης: *μνι, Κύριος αγαπάς δικαίους;* κεντήθηκε για να έρθει σε αντιδιαστολή με τη φράση δήλωσης βεβαιότητας: «Ο Κύριος αγαπά δικαίους» που βρίσκεται αναρτημένη σε τοίχο του δημοτικού

---

<sup>8</sup> «...μια αρχή διαλόγου ανάμεσα στο σημαίνον οπτικό ερέθισμα που ταπεινώθηκε και στην πολιτική σκέψη που περιέπεσε σε νεκροφάνεια» (Αργυράκη, Γεννηματά, Ντινοπούλου, 2015).



σχολείου στους Ψαράδες Πρεσπών. Σε μια χώρα που η επικράτηση της αδικίας τείνει να γίνει κοινή παραδοχή, η βεβαιότητα της έκφρασης μετατρέπεται σε ερώτηση.



Εικόνα 21, 22: *ψιτ κύριος αγαπας δικαίους*; Εγκατάσταση και λεπτομέρεια εγκατάστασης, 2023

Η φράση: *κι αυτό δεν θα περάσει* που κεντιέται στο πάπλωμα, στέκεται κυνικά απέναντι στην επίσης χλιοκεντημένη φράση «κι αυτό θα περάσει». Τελικά υπάρχουν και αυτές οι πληγές που δεν έχουν κλείσει εδώ χιλιάδες χρόνια και περνούν από γενιά σε γενιά γυναικών. Η βία στην οποία είναι εκτεθειμένες ακόμη και οι πιο ελεύθερες γυναίκες του δυτικού κόσμου. Ο φόβος να περπατήσεις μόνη το βράδυ στην πόλη σου, να βρεθείς σε ένα υπόγεια πάρκινγκ αργά τη νύχτα. Να μιλήσεις σε έναν άγνωστο άντρα. Καταστάσεις που δεν θα έπρεπε να συμβαίνουν, και που θεωρητικά ανήκουν σε παλιότερες εποχές. Ωστόσο, ακόμα είναι εδώ. Το πάπλωμα, στα πλαίσια της εγκατάστασης εκτίθεται απλωμένο να αερίζεται, στο μπαλκόνι του σχολείου. Η επιλογή της θέσης, ενισχύει εννοιολογικά το έργο. Ότι δεν μπορεί να περάσει, αποζητά διέξοδο/κάθαρση με την πράξη καθαριότητας του αερίσματος των κλινοσκεπασμάτων.



Εικόνα 23: *Κι αυτό δεν θα περάσει*, Πάπλωμα, 2023

Η σημαία με τον ζωγραφισμένο κόκκινο σταυρό είναι ένα σχόλιο στη υποβάθμιση του δημόσιου συστήματος υγείας. Ο κόκκινος σταυρός, σύμβολο που υπάρχει στα νοσοκομειακά οχήματα και τα κτίρια, μετατοπίζεται εικαστικά σαν σύμβολο της σημαίας σε μια χειρονομία που κάνει επιτακτική την έκκληση για αναβάθμισή του. Ένας φόρος τιμής στον πατέρα. Ένα φόρος τιμής στους χιλιάδες ανώνυμους συννεκρούς του, που δεν έλαβαν καμία προτεραιότητα στις ΜΕΘ, καμία μέριμνα για μια στοιχειώδη ανακούφιση, που πέθαναν μόνοι από αδυναμία αναπνοής, χωρίς την ευτυχία ενός έστω σκληρού αποχωρισμού με τους αγαπημένους, κηδεύτηκαν χωρίς το καλό τους ρούχο, γυμνοί σε πλαστικές σακούλες, ατιμασμένοι από την πατρίδα για την οποία θυσίασαν, ό,τι μπόρεσε ο καθένας σύμφωνα με τις δυνάμεις του. Όλος ο πόνος και ο ανεξάντλητος θυμός βρίσκονται μέσα στον κόκκινο σταυρό.



**Εικόνα 24:** *Αμαρτία εγκατάσταση 2023 Σημαία ερυθρός σταυρός και μαξιλάρι Καληνύχτα*

Όταν ο Λουκάς Σαμαράς έφτιαχνε ο ίδιος στη ραπτομηχανή έργα με ύφασμα μετά το θάνατο της μητέρας του, ίσως κάποια από τα στοιχεία της ψυχοσύνθεσης, να λειτούργησαν ανάλογα. Δεν είχε την ευκαιρία να βιώσει τον θάνατό της, ώστε οδυνηρά να ησυχάσει μέσα του και ο πόνος του αποχαιρετισμού να λειτουργήσει θεραπευτικά. Έτσι έφτιαζε τα σάβανα, και ας μην ήταν ωραία, ό,τι καλύτερο μπορούσε να κάνει για κείνη, για να την τιμήσει. (Γοδόση, 2018 σελ. 346). Η χειρονομία του χρωματισμού του λευκού

σταυρού της σημαίας σε κόκκινο θα μπορούσε να ειπωθεί πως «δραματοποιεί» ένα επιχείρημα σαν να δίνει μια μάχη, υποδεικνύοντας την βαρύτητα των εναλλακτικών λύσεων, την επιδέξια επίθεση και την εύστοχη απάντηση. (Arnheim, 2007 σελ.163). Στο έργο αυτό έχουμε την αναπαράσταση ενός τραύματος που είναι συλλογικό και το ίδιο το τραύμα είναι ένα κοινωνικό γεγονός πρωτίστως ως μια μορφή και δομή μιας σχέσης μιας πολιτισμικής παράστασης, αλλά και κυρίως λόγω της θεσμοποίησης της κοινωνικής και θεραπευτικής πρακτικής τόσο της δημιουργού όσο και των αποδεκτών του έργου (Χτούρης, 2020, σελ.53). Όπως μας λέει ο Ρίτσαρντ Βολχάϊμ: «το αντικείμενο πρέπει να έχει διάρκεια ή τουλάχιστον να επιβιώνει της αισθητικής εκτίμησης [...] πρέπει να γίνεται αντιληπτό από τις «θεωρητικές» αισθήσεις της όρασης [...] πρέπει να παρουσιάζει εσωτερική διαφοροποίηση...» (Βολχάϊμ, 2009, σελ.140-141).

## Κεφάλαιο 2. Ψωμί

### 2.1. Αναφορές από την εικαστική χρήση του ψωμιού στο παρελθόν

Πολλοί καλλιτέχνες έχουν δημιουργήσει εικαστικά έργα που αφορούν το ψωμί. Η κατανάλωση<sup>9</sup> του ψωμιού, μπορεί να εμπεριέχει εννοιολογικά την κατανάλωση του πολιτισμού που το παράγει. Ο Γιώργος Τσακίρης ασχολήθηκε με τους ζωντανούς οργανισμούς σαν στοιχείο του έργου του. Για τη συμπερίληψη ενός ζωντανού οργανισμού στο έργο του, το αντικείμενο της τέχνης έπρεπε να έχει τρεις διαστάσεις. Στην αρχή οι κατασκευές του ήταν μέσα στη φύση, αργότερα μεταφέρθηκαν και σε εσωτερικούς χώρους (γκαλερί, μουσεία). Ένα από τα έργα του είναι εγκλωβισμένα ψωμιά σε κατασκευή. Για το έργο αυτό, ο ίδιος λέει πως δημιουργήθηκε βάσει της ιδέας της μεσογειακής διατροφής. Σε ένα κλωβό τοποθετήθηκαν ψωμιά, ελιές, τυρί και μαρούλι. Το έργο εκτέθηκε στη Βαϊμάρη το 1997 κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων της Θεσσαλονίκης σαν πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης και αργότερα στην Πράγα και στο Ελσίνκι. Οι μικροοργανισμοί στην περίπτωση αυτή αναπτύσσονταν με την πάροδο του χρόνου. Η φθορά μετασχηματίζεται σε εικαστικό μέσο στα έργα του (προσωπική συνέντευξη, 2023).



**Εικόνα 25:** Γιώργος Τσακίρης, *Μεσογειακή διατροφή*, 1997, photo credit: <https://www.thessnews.gr/politismos/>

---

<sup>9</sup> «Καταναλώνω σημαίνει συναινώ, συμμορφώνομαι, αντιδρώ, ανθίσταμαι, απορρίπτω. Η κατανάλωση μπορεί να αναγνωσθεί ως στάση και επιλογή, η οποία απαντά σε πολιτικές, κοινωνικές, οικονομικές σχέσεις και εξαρτήσεις. Συνιστά επομένως μια φορτισμένη πολιτισμικά πρακτική και δράση που κινητοποιεί συναισθήματα όπως ο φόβος, η επιθυμία, η απέχθεια ή η αγαλλίαση. Τα πράγματα και η ύλη, μέσα από αυτό το θεωρητικό πρίσμα, βγαίνουν από την υποστασιοποίηση και την αντικειμενοποίηση, χαράζουν διαδρομές και συν διαμορφώνουν πολιτισμικές ανταλλαγές και πραγματικότητες» (Κράββα, 2019, σελ. 24).

Ο Βασίλης Βασιλακάκης έχει ζωγραφίσει το κομμάτι του ψωμιού σε μια προσπάθεια να ανάγει το ασήμαντο αυτό κομμάτι σε σημαντικό, λόγω της σχέσης που αναπτύσσει με το αντικείμενο, τοποθετώντας το απέναντί του και ζωγραφίζοντάς το με ευλάβεια, ειλικρίνεια και ως μια ανάγκη για προσευχή (προσωπική συνέντευξη, 2023).



**Εικόνα 26:** Βασίλης Βασιλακάκης *Ψωμί*, 2015, λάδι σε καμβά 14X14 εκ. photo credit: www. Zoumboulakis gr.

Ο Χρήστος Μποκόρος έχει, επίσης, ζωγραφίσει το ψωμί και στις σημειώσεις του για τα έργα της έκθεσής του «Τα στοιχειώδη» (2013-2014) σχολιάζει: «Η ζωγραφική μου άσκηση αυτογνωσίας, αντλούσε επί χρόνια από τη σχέση μου με την καταγωγή και τη βιωμένη Ιστορία. Τελευταία παιδευόμουν με το μέτρο στα ζητούμενα του ανθρώπου. Ονειρευόμουν μια λιτή ευημερία, να απολαμβάνουμε τα απολύτως αναγκαία στη ζωή μας. Τα στοιχειώδη. Να ορθώσουμε το ανάστημά μας απαλλαγμένοι απ' τα περιττά. Να αναστρέψουμε την κρίση κρινόμενοι. Να κρίνουμε και να προκρίνουμε το ουσιώδες. Παριστώντας μόνο την υλικότητα του απτού κόσμου γύρω μας, φιλοδόξησα να αποδώσω μιαν αίσθηση πνευματικότητας τέτοια ώστε να αναδειχθούν οι θεμελιώδεις αξίες της ζωής μας.» (Δημοτικό θέατρο Πειραιά).



**Εικόνα 27:** Χρήστος Μποκόρος, *Τα στοιχειώδη*, 2015, photo credit: <https://www.thesnews.gr/politismos/p>



Ακόμη ζωγραφικά αναπαράστησε το ψωμί ο Αχιλλέας Δρούγκας, το έργο του οποίου χαρακτηρίζεται από τη ρεαλιστική ακρίβεια, τη σουρεαλιστική ατμόσφαιρα, τη χρήση της οπτικής ψευδαισθήσης και τη σκηνοθετική απόδοση. (Δημοτική Πινακοθήκη). Ο Θόδωρος Παπαγιάννης έχει φτιάξει εγκαταστάσεις, γλυπτά με θέμα το ψωμί που φαίνεται να έχουν σαν αφορμή της δημιουργίας τους τις μνήμες της παιδικής ηλικίας του καλλιτέχνη.

Ο καλλιτέχνης ThanHtayMaung δούλεψε σαν φούρναρης για να στηρίξει την οικογένειά του, όταν σκέφτηκε και δημιούργησε ένα έργο αφιερωμένο στα θύματα ενός κυκλώνα στην γενέτειρά του Burma. Ο καλλιτέχνης μέσα του βρήκε έναν τρόπο να δημιουργήσει κάτι με το ψωμί που έφτιαχνε κάθε μέρα. Έτσι δημιούργησε την εγκατάσταση αυτή, αποτελούμενη από τριακόσια εκμαγεία χεριών, της γυναίκας του και άλλων, σε στάση ικεσίας να κρατούν από ένα στρογγυλό ψωμάκι. ([putting bread into outstretched hands](#))



**Εικόνα 28:** Than Htay Maung, *Putting Bread, into Outstretched Hands* 2012 Photo credit: <https://canadianartjunkie.com/>

Ο-Martin Gut έχει δημιουργήσει το έργο «*666 Pieces of the Bread of Disgust*» το χρονικό διάστημα 2010 με 2015. Πρόκειται για μια εγκατάσταση που στηρίζεται στον συμβολισμό του μυστικού δείπνου. Τα υλικά του έργου είναι: λευκό αλεύρι, νερό, μαγιά, μαύρες τρίχες, 13 πιάτα, ακρυλικό χρώμα, λευκό χαρτί, το γαρνίρισμα ενός εορταστικού συμποσίου, τραπέζι και 13 σκαμπό. Η εγκατάσταση απεικονίζει Χριστό και τους μαθητές του, την παρουσία του διαβόλου στο νούμερο 666 και το ψωμί της αηδίας, η κατανάλωση που προκαλεί ασφυξία αν κάποιος δεν αφαιρέσει τις τρίχες. Πρόκειται για μια μεταφορά για την δυαδικότητα και την ομοιότητα ανάμεσα στο καλό και το κακό, τον Θεό και τον Διάολο, τον φίλο και τον

σατανικό φίλο, καθώς και την πιθανότητα οι καλές προθέσεις να έχουν καταστροφικά αποτελέσματα (666 pieces of the bread of disgust)



**Εικόνα 29:** Martin Gut, *666 Pieces of the Bread of Disgust*, 2015, Photo Martin Gut

## 2.2. Το ψωμί εννοιολογικά

Η ιστορία του ψωμιού ξεκινάει πριν από 30.000 χρόνια στην Ευρώπη. Το πρώτο ψωμί που φτιάχτηκε πιθανόν να ήταν μια εκδοχή πάστας σιτηρών, φτιαγμένης από καβουρδισμένους και αλεσμένους κόκκους δημητριακών και νερό, και μπορεί να προέκυψε τυχαία κατά το μαγείρεμα ή και σκόπιμα μετά από πειραματισμό με αλεύρι ολικής αλέσεως και νερό. Το πιο πιθανό είναι να ήταν άζυμο. Τα δημητριακά και το ψωμί έγιναν βασική τροφή στη Νεολιθική εποχή, περίπου 10.000 χρόνια πριν, όταν το σιτάρι και το κριθάρι ήταν ανάμεσα στα πρώτα φυτά που καλλιεργήθηκαν. Από αρχαία κείμενα προκύπτει ότι οι Έλληνες προσέφεραν άρτους στους θεούς, στους οποίους ονόμαζαν θειαγόνους άρτους. Στο ναό της Δήμητρας στην Ελευσίνα, κατά την εορτή των θεσμοφορίων, προσφερόταν στη θεά μεγάλος άρτος από τον οποίο η συγκεκριμένη γιορτή ονομαζόταν μεγαλάρτια

Στην Καινή Διαθήκη περιγράφεται το θαύμα που έκανε ο Ιησούς Χριστός, που με πέντε άρτους και δύο ψάρια χόρτασε πέντε χιλιάδες ανθρώπους. Επίσης, ο Χριστός παρομοίαζε τον εαυτό του στους μαθητές του σαν άρτο τον οποίον όποιος τρώει θα έχει αιώνια ζωή. Στο Μυστικό δείπνο ο Ιησούς ευλόγησε ένα ψωμί, το έκοψε σε κομμάτια και είπε: «Λάβετε, φάγετε, αυτό είναι το σώμα μου». Στην προσευχή που έδωσε ο ίδιος ο Χριστός, υπάρχει αίτημα για τον άρτον τον επιούσιον. Στην εκκλησία, χωρίς άρτο, δεν είναι δυνατόν να τελεσθεί θεία λειτουργία. Η ευλάβεια των ανθρώπων απέναντι στο ψωμί που ποτέ δεν πετούν, δείχνει τη σημασία του στη διαβίωση αλλά και στη θρησκευτική ζωή.

Το ψωμί αποτελεί βασικό διατροφικό στοιχείο του ανθρώπου από την αρχαιότητα. Με δυο απλά υλικά, το αλεύρι και το νερό κατασκευάζεται ένα υψηλής διατροφικής αξίας τρόφιμο που δίνει ενέργεια. Μόνο του αλλά και σαν συνοδευτικό του φαγητού έχει θρέψει εκατομμύρια πληθυσμού στον πλανήτη. Έχει χρησιμοποιηθεί στη θρησκεία, τη μυθολογία, τη λογοτεχνία και την ποίηση. Έχει αναπαρασταθεί ζωγραφικά και έχει χρησιμοποιηθεί αυτούσιο για τη δημιουργία έργων τέχνης. Είναι σύμβολο, αφθονίας, γονιμότητας, ευημερίας και ειρήνης.

Το ψωμί στη Ελλάδα, φτιάχνονταν σε κάθε σπίτι από τις γυναίκες μέχρι και τις αρχές του 20ου αιώνα. Έτσι, ήταν εξαιρετικά σπάνιο να πεταχτεί ψωμί. Εκτός από την αρκετά δυσχερή οικονομική κατάσταση του συνόλου του λαού, που άφηνε μικρά περιθώρια να περισσέψει ψωμί, στην απίθανη περίπτωση που κάτι τέτοιο συνέβαινε, οι γυναίκες που είχαν εξ' ολοκλήρου αναλάβει τη χρονική εκείνη περίοδο την οικιακή οικονομία, ήταν ιδιαίτερα εφευρετικές σε σχέση με την αξιοποίηση του ψωμιού που περίσσευε. Έφτιαχναν παξιμάδια, αυγόφετες, το μούλιαζαν για να φτιάξουν κεφτέδες και ίσως μόνο αν περίσσευαν μερικά ψίχουλα τάζαν με αυτά τις κότες αν βρίσκονταν σε αγροτική περιοχή ή τα πουλιά αν βρίσκονταν σε αστικό περιβάλλον. Το ψωμί που τοποθετείται ανάποδα στο τραπέζι είναι γρουσουζιά και το να πεταχτεί μεγάλη αμαρτία.



### **2.3. Αμαρτία. Η δημιουργία του έργου/περιγραφή και ανάλυση**

Κατά τη διάρκεια της πρώτης καραντίνας, ο φόβος της επαφής γενικά αλλά και ειδικά με τρόφιμα όπως το ψωμί, που εμπεριέχουν το ανθρώπινο άγγιγμα σε όλα τα στάδια της παρασκευής τους, αλλά και της διάθεσής τους στον καταναλωτή, σε συνδυασμό με τον ελεύθερο χρόνο που εντελώς ξαφνικά υπήρχε σε αφθονία, δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την ενασχόληση με το ζύμωμα και την παρασκευή ψωμιού. Η διαδικασία του ζυμώματος αναπλήρωνε τη διψασμένη αίσθηση της αφής, που τέθηκε σε αυστηρό περιορισμό. Ειδικά, τους πιο αγαπημένους ανθρώπους, οι άνθρωποι απέφευγαν να τους αγγίζουν. Ένα έμμεσος τρόπος μετάδοσης του απαγορευμένου αγγίγματος, ήταν η παρασκευή ψωμιού για τα αγαπημένα πρόσωπα, μια διαδικασία που μετατράπηκε σε ιεροτελεστία.

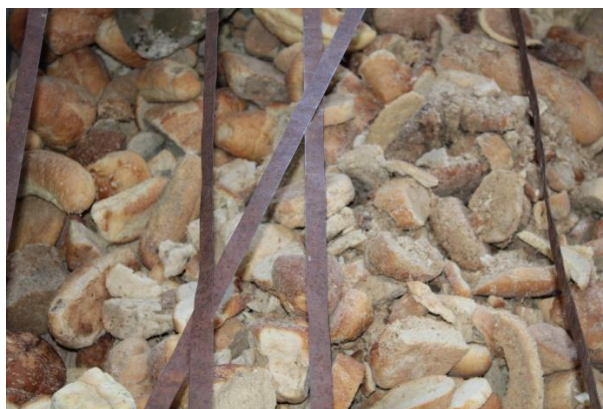
Το ζύμωμα, στην αρχή αμήχανο και βιαστικό, όπως ο τρόπος ζωής, που από τη μια μέρα στην άλλη, έδωσε τη θέση του στη φοβισμένη χαλαρότητα του εγκλεισμού. Με το πέρασμα των ημερών, την επανάληψη των πρακτικών κινήσεων για την παρασκευή του ψωμιού, η ηρεμία της σταδιακά αυξανόμενης εμπειρίας και η γνώση που άρχισε να γίνει βιωματική και έδωσε τη θέση της στην αγωνία, την νευρικότητα των πρώτων πειραματισμών.

Η παρασκευή ψωμιού είναι μια διαδικασία που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η απλότητα των υλικών, η διαδικασία του ζυμώματος, η αναμονή της διαδικασίας των ζυμώσεων που κάνουν το ψωμί αφράτο, το σωστό ψήσιμο εναλλάσσονται το ένα το άλλο με τελικό αποτέλεσμα τη δημιουργία του ψωμιού. Η σύνδεση της προσπάθειας (διαδικασία παρασκευής ψωμιού) με το αποτέλεσμα (ψωμί) , δίνει μια αίσθηση χρησιμότητας που δεν είναι άμεση σε άλλες εργασίες της σύγχρονης ζωής και δράσης. Σημαντικότερο όλων είναι η αγάπη που εμπερικλείει το ψωμί που μετατρέπεται από συναίσθημα σε υλικό δημιουργίας.

Από τις 23 Μαρτίου του 2020 που επιβλήθηκε η πρώτη καραντίνα μέχρι και την ημέρα παρουσίας των έργων, στις περιόδους έντονης αγωνίας και φόβου το ζύμωμα και η παρασκευή ψωμιού αποτέλεσε μια καθημερινή συνήθεια. Το ίδιο χρονικό διάστημα, η σωματική αλλά και πνευματική κούραση, μειώθηκε λόγω της ανεργίας και αυτό αύξησε την παρατηρητικότητα σε ότι αφορούσε το είδος και την ποσότητα της τροφής που σε καθημερινή βάση η μέση οικογένεια σπαταλούσε. Τα κομμάτια του ψωμιού που περίσσευαν σε καθημερινή βάση, από το πρώτο κιόλας κομμάτι ήταν δυσβάσταχτο να πεταχθούν. Μαζί τους δεν πετιόταν απλά ένα κομμάτι ψωμί, αλλά επίσης ο κόπος, η αγάπη αλλά και τα χρήματα της προμήθειας των πρώτων υλών. Κάτι τέτοιο οδήγησε στη συλλογή και συσσώρευση των κομματιών του ψωμιού, μια συνήθεια που συνεχίστηκε και μετά το τέλος της πανδημίας, μια και ήδη είχε δημιουργηθεί η ιδέα του έργου. Το έργο, το οποίο εκτέθηκε στον πρώτο όροφο του Δημοτικού σχολείου των Ψαράδων, είναι μια εγκατάσταση που αποτελείται από έναν μεταλλικό σκελετό κρεβατιού, κάτω από τον οποίο τοποθετούνται κομμάτια ξερού ψωμιού σε συσσώρευση. Πάνω από το κρεβάτι τοποθετείται η σημαία με τον κόκκινο σταυρό, ανάποδα σε ένδειξη κατάστασης έκτακτης ανάγκης, όπως συμβαίνει με τις εθνικές σημαίες των

πλοίων, όταν αυτά βρίσκονται σε καθεστώς πειρατείας. Ταυτόχρονα η θέση της σημαίας σαν να ήταν μπάντα ή όπως αλλιώς ονομάζονταν «ταπί» (προφανώς από τη λέξη ταπισερί), αντικείμενο που κρεμούσαν στους τοίχους και ιδιαίτερα πάνω από το κρεβάτι, έτσι ώστε να αποφεύγεται η απευθείας επαφή με τον παγωμένο τοίχο δίνοντας μια αίσθηση θαλπωρής, εδώ λειτουργεί αντίστροφα, τονίζοντας την έλλειψη δυνατότητας να εξασφαλιστεί μια τέτοια αίσθηση.

Το παράδοξο της σπατάλης του φαγητού από οικογένειες χαμηλού εισοδήματος είναι ένα φαινόμενο των καιρών. Η ιδιαίτερη αξία που λαμβάνει το ψωμί στη συνείδηση, με την μεγάλη αξία που έχει ιστορικά, στις παραδόσεις μας ακόμη και στην θρησκεία, λειτουργούν έτσι που η θέασή του σαν άχρηστο προϊόν στα σκουπίδια δημιουργεί μια αίσθηση βαθιάς λύπης, στεναχώριας και ενοχής. Η πράξη του πετάγματος κομματιών ψωμιού στα σκουπίδια, μετατρέπεται σε μια πράξη αμαρτίας. Δεν είναι απλά, η απεικόνιση του οικονομικού αντίτιμου της ποσότητας του ψωμιού που πετιέται, αλλά η αμαρτία βαραίνει ακόμη περισσότερο, όταν ουσιαστικά πετιέται στον κάδο των σκουπιδιών, πέραν του υλικού αλλά και ο κόπος τους ανθρώπου που ζύμωσε το ψωμί καθώς και της αγάπης με την οποία φρόντισε όλα τα στάδια της παρασκευής του.



**Εικόνα 30:** *Αμαρτία, λεπτομέρεια, ψωμί και μεταλλικός σκελετός κρεβατιού, 2023*

Η συλλογή των κομματιών ψωμιού που σε άλλη περίπτωση θα πετιόταν στα σκουπίδια, έγινε σε περιβαλλοντολογικές συνθήκες που επέτρεψαν την διατήρησή του και απέτρεψαν τη δημιουργία μικροοργανισμών που θα οδηγούσαν στην αλλοίωση μέχρι το στάδιο της κονιορτοποίησής του. Η συσσώρευση των κομματιών του ψωμιού και η διαδικασία συλλογής τους, υπήρξε μέρος της καθημερινότητας για όλο το προαναφερθέν χρονικό διάστημα. Η συλλογή κομματιών ψωμιού που σε άλλη περίπτωση θα απορρίπτονταν, αποτέλεσε μια τελετουργική διαδικασία που οδηγούσε σε μια καθημερινή λύτρωση, μια ημερήσια άφεση αμαρτιών. Τα καρβέλια από ψωμί, τα οποία στην εγκατάσταση βρίσκονται ανάποδα τοποθετημένα, είναι μια εικονική αναπαράσταση της αμαρτίας.

Η επιλογή της τοποθέτησης των ψωμιών κάτω από το μεταλλικό σκελετό ενός κρεβατιού δεν ήταν τυχαία και πραγματοποιήθηκε από ένα σύνολο συγκυριών. Ο μεταλλικός σκελετός βρέθηκε στην περιοχή των Ψαράδων. Το «κρεβάτι» λειτουργεί σαν σύνδεσμος μεταξύ του τόπου συλλογής των κομματιών ψωμιού (Θεσσαλονίκη) με τον τόπο παρουσίασης του έργου (Ψαράδες). Το κρεβάτι, είναι ένα έπιπλο που είναι συνδεδεμένο με την ιερή και μυστηριώδη διαδικασία του ύπνου. Έχει συνδεθεί με την έννοια της ξεκούρασης και της χαλάρωσης και συνδέεται με την ασφάλεια που νιώθει κάποιος στην οικία του. Ακόμη, είναι συνδεδεμένο εννοιολογικά και με την ερωτική συνέυρεση. Όταν ένα κρεβάτι δεν πληροί τις βασικές κατά τον ιδιοκτήτη του προϋποθέσεις, όσο αφορά το μέγεθος, το ύψος ή όποια άλλη ιδιαιτερότητα δεν μπορεί και να καλύψει την ανάγκη του για ύπνο. Πόσο μάλλον όταν εμπεριέχει μια συσσώρευση αμαρτιών με μορφή κομματιών ψωμιού.



**Εικόνα 31:** *Αμαρτία, ψωμί, σιδερένιος σκελετός κρεβατιού, σημαίες 2023*

Σε κάθε περίπτωση το έργο ξεκινάει από μια προσωπική εμπειρία μιας παράξενης συγκίνησης που όπως μας λέει ο Bell στο βιβλίο του Τέχνη «...μια τέτοια προσωπική εμπειρία μπορεί να είναι η εκκίνηση για κάποιο σύστημα αισθητικής. Τα αντικείμενα που προκαλούν ένα τέτοιο είδος συγκίνησης τα ονομάζουμε έργα τέχνης» (Φούλερ, 1998 σελ. 232).

## Κεφάλαιο 3. Γυναίκα

### 3.1. Το γυναικείο σώμα στην τέχνη του 21ού αιώνα

Το γυναικείο σώμα, έχει αναπαρασταθεί σε όλες τις εποχές της ανθρώπινης δραστηριότητας, αντικατοπτρίζοντας σε κάθε περίπτωση τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία. Οι αναπαραστάσεις κατατάσσουν στην πλειοψηφία τους τη γυναίκα σαν σύμβολο γονιμότητας, σαν αντικείμενο του πόθου ή σαν ρομαντική φιγούρα αθωότητας και μητρότητας. Ο μεγαλύτερος όγκος των έργων αυτών έχει δημιουργηθεί από άντρες καλλιτέχνες. Από τον 19ο αιώνα και μετά εμφανίζονται απεικονίσεις γυναικών που αφορούν την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκουν σχολιάζοντας και πάλι τη θέση της. Οι σύγχρονες αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος που πραγματοποιείται από γυναίκες και άντρες εικαστικούς, ανοίγουν το πεδίο ερμηνειών της γυναικείας φύσης σε νέα επίπεδα. Η γυναίκα εμφανίζεται, όπως πραγματικά είναι αυτό το χρονικό διάστημα και για μια ακόμη φορά, οι αναπαραστάσεις της στην τέχνη αφορούν άμεσα τη θέση της στη σύγχρονη κοινωνία. Το γυναικείο σώμα εμφανίζεται σαν ένα μέσο. Οι γυναίκες, ανεξάρτητες και δυναμικές, χρησιμοποιούν το σώμα τους για τη δημιουργία εικαστικών βιωμάτων και εγείρουν νέες σκέψεις και συναισθήματα.

Δεν μπορούμε εδώ να μην αναφέρουμε την περίπτωση της Μαρίνας Αμπράμοβιτς, ενώ πλέον οι πρακτικές της περφόρμανς είναι ένα πολύ διαδεδομένο εικαστικό μέσο. Ακόμη οι σύγχρονες εικαστικοί, αναπαριστούν το σώμα σε μια διαδικασία αναζήτησης της ίδιας τους της ταυτότητας, σαν μέσο καταγγελίας και εννοιολογικά ως μέσο έκφρασης. Στα γλυπτά της KikiSmith, τα σώματα παρουσιάζονται είτε κρεουρημένα είτε ως ρέουσες ύλες. Με τα έργα της διερευνά την επικράτεια της ανθρώπινης εμπειρίας [...] Η ιατρική, η πατριαρχία, η θρησκεία, ο σεξισμός και ο ρατσισμός είναι πτυχές της κοινωνικής ζωής που ερμηνεύονται από τη Smith σαν μέσο θεσμοθετημένης καταστολής, σαν παράγοντες που διχοτομούν το σώμα και τον εαυτό μας. (Σαββόπουλος, 2009, σελ.123).



Εικόνα 32: Kiki Smith, *Untitled*, 1992. Photo credit: Kristen Knupp

Η εικαστικός Βάλια Λολίδου της οποίας το έργο πραγματεύεται όπως μας λέει η ίδια το μοναχικό ταξίδι μετάβασης από τη ζωή στον θάνατο και τον ερωτισμό που αναδύεται κατά τη διάρκειά του, προσπαθεί να δημιουργεί συναισθηματική απόσταση με τον θεατή, ώστε το έργο της να είναι καθαρό, ασχολείται ιδιαίτερα με το γυναικείο σώμα<sup>10</sup>. Η Λολίδου επιλέγει υλικά που αλληλοεπιδρούν με το φως για να δημιουργήσει ανακλαστικές ή ημιδιαφανείς επιφάνειες που δημιουργούν την αίσθηση της λάμψης στο σκοτάδι. Την ενδιαφέρει η υπερρεαλιστική προσέγγιση (προσωπική συνέντευξη, 2023).



*Εικόνα 33: Το ζωντανό σώμα μέσα στην παγωμένη αίθουσα, δίπλα στο άκαμπο ομοίωμα του, 2022, εγκατάσταση.*

---

<sup>10</sup> Η ίδια μας λέει: «Το γυναικείο κορμί, σύμβολο της δημιουργίας παρουσιάζεται σχεδόν νεκρό, ως ένδειξη απόλυτης καταστροφής και της συνακόλουθης απαισιοδοξίας» (προσωπική συνέντευξη, 2023).



### 3.2. Άνθη και καρφιά. Η δημιουργία του έργου/ περιγραφή και ανάλυση

Το γλυπτό του γυναικείου σώματος δημιουργήθηκε με χύτευση σαπουνιού γλυκερίνης σε καλούπι από γύψο. Το καλούπι δημιουργήθηκε με τη βοήθεια μοντέλου. Η επιλογή της στάσης του σώματος αφορά μια ιδιαίτερη στιγμή της γυναίκας, αυτή της ξεκούρασης μετά την καθαριότητα του σώματος. Σε πρώτη φάση, το γυμνό σώμα μονώθηκε με τη χρήση βαζελίνης, ενώ τα μαλλιά καλύφθηκαν με διάφανη μεμβράνη και κατόπιν με πετσέτα.



Εικόνα 34: Δημιουργία καλουπιού με τη χρήση γυμνού μοντέλου

Στη συνέχεια το γυναικείο σώμα, καλύφθηκε με 6 στρώσεις γυψόγαζας, ώστε να δημιουργηθεί ένα σταθερό, αλλά εύκαμπτο καλούπι. Όταν αυτό σταθεροποιήθηκε, το ζωντανό σώμα με ευκολία απομακρύνθηκε από το καλούπι. Ακολούθησε η δημιουργία σάρπας από γύψο καλλιτεχνίας, ώστε να ενισχυθεί το καλούπι από γυψόγαζες. Έτσι δημιουργήθηκε ένα σταθερό και αμετάβλητο σε διαστάσεις συμπαγές καλούπι σε όλα του τα σημεία. Σαν υλικό χύτευσης επιλέχθηκε το σαπούνι γλυκερίνης. Το υλικό επιλέχθηκε σε σχέση με τους συνειρμούς που αυτό εγείρει σε σχέση με την καθαριότητα του σώματος, αλλά και σε σχέση με την καθαριότητα του νου και της ψυχής που η χαλάρωση και οι στιγμές ηρεμίας μετά από ένα μπάνιο επιδρούν θετικά στην ψυχοσύνθεση της γυναίκας.

Στο καλούπι του γυναικείου σώματος σε φυσικό μέγεθος, η διαδικασία χύτευσης, παρουσίασε την εξής ιδιαιτερότητα. Η συνολική ποσότητα σαπουνιού γλυκερίνης που ήταν απαραίτητη σύμφωνα με τα πειράματα και τους υπολογισμούς που είχαν πραγματοποιηθεί προκειμένου να γίνει προμήθεια της σωστής ποσότητας, ήταν αδύνατο να λιώσει σε μία παρτίδα, ώστε να πραγματοποιηθεί και να ολοκληρωθεί σε μια δόση η διαδικασία χύτευσης, λόγω αδυναμίας εύρεσης κατάλληλου μεγέθους σκεύους ή παράλληλης τήξης του σε πολλαπλά μικρότερα σκεύη ταυτόχρονα. Η δυσκολία αυτή αντιμετωπίστηκε με τη χρήση δύο μεγάλων σκευών, όπου το σαπούνι έλιωνε με τη διαδικασία του μπεν μαρί σε διαδοχικές φάσεις. Έτσι το

σαπούνι στην υγρή του φάση χυτεύτηκε σε στρώσεις με αρκετά γρήγορους ρυθμούς, ώστε η κάθε στρώση να προστίθεται στην προηγούμενη όσο εκείνη διατηρούσε ακόμη υψηλή θερμοκρασία και πριν το σαπούνι στερεοποιηθεί. Με τον τρόπο αυτό οι στρώσεις του σαπουνιού γλυκερίνης ενόθηκαν μεταξύ τους, δημιουργώντας ένα ομοιόμορφο σύνολο και σχηματίζοντας το γυναικείο σώμα συμπαγές.



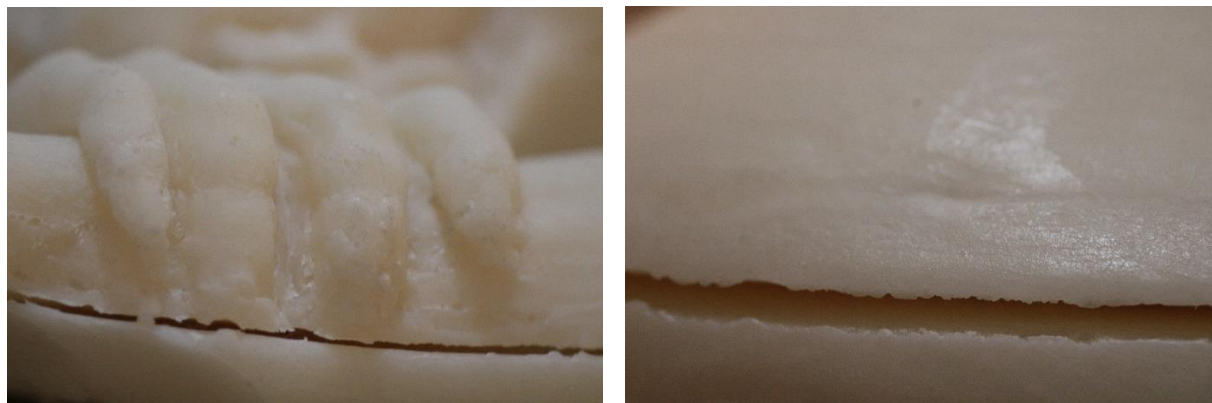
**Εικόνα 35:** Κατασκευή καλουπιού από γύψο



**Εικόνα 36:** Αφαίρεση καλουπιού

Στη φάση αυτή δημιουργίας του έργου, μεσολάβησε το διάστημα της πρώτης καραντίνας. Το έργο ήταν αποθηκευμένο στους χώρους του εργαστηρίου και οι εναλλαγές θερμοκρασίας μεταξύ των εποχών,

επέδρασαν στο υλικό και έτσι οι στρώσεις με τις οποίες χυτεύτηκε το σαπούνι διαχωρίστηκαν μεταξύ τους.



**Εικόνα 37,38:** Άνθη και καρφιά 2019-2023 Ρωγμές στο γλυπτό. Λεπτομέρειες

Η φθορά αυτή του γλυπτού λειτούργησε προσθετικά ως προς την εννοιολογική φύση του έργου και δημιούργησε έδαφος για την περαιτέρω εξέλιξή του. Όπως μας λέει ο Μπένγιαμιν: «Η καταστροφή προϋποθέτει την «κατασκευή». (Buck-Morss, 2018, σελ.334). Έτσι μια ακόμη διαδικασία εικαστικής συντήρησης έλαβε χώρα και η δημιουργία ενός νέου έργου ξεκίνησε. Οι στρώσεις στις οποίες χωρίστηκε το γλυπτό, επιχειρήθηκε να ενωθούν μεταξύ τους με καρφιά και η επιφάνεια του σαπουνιού που έχασε την στιλπνότητα και την αίσθηση της ηρεμίας, συντηρήθηκε με άνθη. Οι ρωγμές ανάμεσα στις στρώσεις σαπουνιού, δέχτηκαν σαν υλικό πλήρωσης κομμάτια από τις σημαίες με το λογότυπο του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας.



**Εικόνα 39:** Άνθη και καρφιά 2019-2023. Σημαίες του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας σαν υλικό συμπλήρωσης των ρωγμών στο γλυπτό.



Η κίνηση αυτή αναπαριστά την προσπάθεια της γυναίκας να καλύψει τα «κενά» της με την ενίσχυση της ακαδημαϊκής παιδείας και τον συγχρωτισμό με συναδέλφους με ανάλογες αγωνίες. Η διαδικασία της εκπαίδευσης, σηματοδοτείται εννοιολογικά με τα κομμάτια σημαιών του εκπαιδευτικού ιδρύματος. Η μόρφωση, ένα βάλσαμο στις ρωγμές. Το ίδιο το έργο που είχε σαν εκκίνηση του τις ρωγμές του υλικού κατασκευής του, του σαπουνιού, τελικά παρουσιάζεται σαν μια ρωγμή στο σώμα του κοινωνικού- μια ρωγμή εντός της οποίας τα πειράματα, οι εμπειρίες και οι νέες δυνατότητες ζωής αποδεικνύονται εφικτές: αυτό που επείγει είναι μάλλον η επινόηση δυνατών σχέσεων με τον πλησίον στο παρόν παρά η προβολή ενός ευτυχούς μέλλοντος (Bourriaud, 2014 σελ.66).



Εικόνα 40,41,42: Άνθη και καρφιά, λεπτομέρειες, 2023

Το εικαστικό έργο με τίτλο *άνθη και καρφιά*, περιγράφει/σχολιάζει την διαδικασία της φθοράς στην οποία έχουν υποβληθεί οι γυναίκες κατά το χρονικό διάστημα 2009-2023. Η φθορά αυτή μπορεί να είναι σωματική που εκφράζεται με προβλήματα υγείας, αλλά και ψυχική που μπορεί να αφορά καταστάσεις αυξημένου άγχους, μελαγχολίας, μέχρι κατάθλιψη. Το έργο αυτό δημιουργήθηκε σε περίοδο μεγάλης απογοήτευσης και απελπισίας. Ο διαχωρισμός των στρώσεων σαπουνιού του γλυπτού εννοιολογικά παραπέμπει στην έκφραση «έγινε κομμάτια» αλλά και στο «πόσα κομμάτια να γίνω;». Η φθορά είναι μη αντιστρέψιμη. Το ίδιο συμβαίνει και με τα υλικά που χρησιμοποιούνται για την εικαστική συντήρηση. Ένα μη αναστρέψιμο συμβάν, επιχειρείται να διατηρηθεί με μη αναστρέψιμα υλικά και μεθόδους. Η αποκατάσταση της φθοράς πραγματοποιείται με τη χρήση μεταλλικών καρφιών σε διάφορα μεγέθη. «...τι απομένει όταν το σώμα έχει καταστεί συνεκτικό μέσω της κατηγορίας του βιολογικού φύλου αποσυντίθεται, όταν γίνεται χαοτικό; Μπορεί το σώμα αυτό να ανα-κληθεί, να επανασυρμολογηθεί; Υπάρχουν δυνατότητες εμπρόθετης δράσης που δεν απαιτούν τη συνεκτική επανασυναρμολόγηση αυτής της κατασκευής;» (Butler, 2009 σελ.167).

Το γλυπτό εκτίθεται στην όχθη της Μεγάλης Πρέσπας του χωριού Ψαράδες, επιστρέφοντας συμβολικά στον τόπο που ενέπνευσε την εικαστική του συντήρηση και τη δημιουργία του. Το έργο σταδιακά λιώνει μέσα στα νερά της λίμνης και, μέσω της αποσύνθεσής του, επιφέρει τη λύτρωση. Τα άνθη επιπλέον στην επιφάνεια του νερού, ενώ τα καρφιά, τα οποία σηματοδοτούν τον πόνο με τον οποίο έχουν συντηρηθεί τα

κομμάτια του γλυπτού, καταλήγουν στον βυθό της λίμνης. Μέσω της διαδικασίας αποσύνθεσης του γλυπτού στα νερά της λίμνης, το έργο ενσωματώνεται στο τοπίο και καθίσταται τμήμα του φυσικού περιβάλλοντος μέχρι την οριστική διάλυσή του, όταν πια δεν θα είναι ορατό. Έτσι, εννοιολογικά, το νερό της λίμνης θα αντικατοπτρίζει πάντα κάτι από την ίδια την ύλη του έργου, αλλά και την άυλη διαδρομή του, όπως τις μνήμες και τις ενορμήσεις του δημιουργού, καθώς και τις στιγμές της συλλογικής συνύπαρξης των συμμετεχόντων του μεταπτυχιακού στην όχθη της λίμνης, κατά τη διαδικασία παρουσίασης του έργου.



**Εικόνα 43:** Άνθη και καρφιά, σαπούνι, άνθη καρφιά, σημαίες, 2023, Ψαράδες Πρεσπών



**Εικόνα 44:** Άνθη και καρφιά, σαπούνι, άνθη καρφιά, σημαίες, 2023, Ψαράδες Πρεσπών





Εικόνα 44: Άνθη και καρφιά 2019-2013 Η διάλυση του γλυπτού στα νερά της λίμνης Μεγάλη Πρέσπα, στους Ψαράδες. Photo credit: Νίκος Θεοδωρόπουλος



Εικόνα 45: Άνθη και καρφιά Η παρακολούθηση του πρώτου σταδίου της διάλυσης του γλυπτού από τους συμμετέχοντες στην παρουσίαση των διπλωματικών εργασιών. Photo credit: Νίκος Θεοδωρόπουλος

## Γ. Συμπεράσματα

Η δημιουργία των έργων εμπεριέχει μια ποικιλία ερεθισμάτων που μετατρέπεται σε κινητήρια δύναμη και λειτουργεί λυτρωτικά κατά τη διάρκεια των εργασιών που αφορούν τις κατασκευές. Κάθε ένα από τα τρία αυτά έργα, είναι αυτόνομο αλλά συνάμα, όλα μεταξύ τους αποτελούν μια ενότητα με συνοχή και αλληλοσυμπληρώνουν νοήματα, υλικότητες, σκέψεις και συναισθήματα και παρουσιάζουν σφαιρικά διαφορετικές εκφάνσεις την θηλυκότητα. Οι βιωματικές εμπειρίες στην περιοχή των Ψαράδων που ανατροφοδότησαν τα έργα κατά τη διάρκεια της δημιουργίας τους, με καλλιτεχνικές πρακτικές αρκετά σκληρές με πολιτικό χαρακτήρα, όπως συμβαίνει με το έργο αρκετών καλλιτεχνών των Βαλκανίων (Γοδόση, 2009 σελ.183) συνδυάστηκαν με το προσωπικό βίωμα που εμπεριέχει επίσης σκληρές μνήμες. Η προίκα μια γυναίκας που έγινε κομμάτια, επειδή έπρεπε να γίνει χίλια κομμάτια, προκειμένου να ανταπεξέλθει στις ακραία δύσκολες οικονομικές συνθήκες της πατρίδας, πώς να μην συνδεθεί με το ψωμί, πηγή ζωής, αλλά ταυτόχρονα αμαρτία, καθώς η διαχείριση της κατανάλωσης φαίνεται να έχει αποτύχει.

Η προίκα είναι η πολιτισμική και πολιτιστική κληρονομιά, η ιστορία μιας πολύπαθης πατρίδας. Ο Μορίς Μερλώ-Ποντύ μας λέει: «Ποτέ λοιπόν ο πολιτισμός δεν μας δίνει απόλυτα διάφανες σημαίες, ποτέ η γέννηση του νοήματος δεν είναι τελειωμένη. Ό,τι ονομάζουμε δικαίως αλήθεια μας, το θεωρούμε πάντοτε μέσα σε μια συνάφεια συμβόλων που οριοθετούν χρονικά την γνώση μας» (Merleau- Ponty, 1960 σελ. 67). Το ψωμί είναι η αναπαράσταση της διαχείρισης της φτώχειας και το γυναικείο σώμα εμπεριέχει και συνοψίζει όλα τα προηγούμενα, παρουσιάζοντας τα αποτελέσματα της κρίσης, αλλά και τις προσπάθειες ανατροπής των δυσμενών εξελίξεων. Το γυναικείο σώμα είναι ένα έργο που η κατασκευή του, τα στάδια δημιουργίας του, είναι μια συνεχόμενη ροή πειραματισμών εικαστικής πρακτικής. Το τυχαίο κατά τη διάρκεια της παραγωγής του έργου έπαιξε σημαντικό ρόλο, αλλά μόνο σε ό,τι αφορά το κομμάτι αυτό. Με το που ολοκληρώνεται το έργο, «μόλις εκτεθεί εγκαταλείπει τον κόσμο της «φτιαχτότητας» και μεταπίπτει στον χώρο της ερμηνείας» (Bouitriaud 2014, σελ.121). Το σύνολο της ενότητας των τριών αυτών εικαστικών έργων μπορεί να χαρακτηριστεί πολιτικό<sup>11</sup>. Το αθέατο στοιχείο που διαρκώς αναζητούμε, η απόσταση που μαγικά ενώνει όσα χωρίζει κατονομάζεται βάθος (Maurise Merlot – Ponty, 2018, σελ. 240)

---

<sup>11</sup> «... η βασική λειτουργία της τέχνης δεν παύει να είναι ο οξύς και ανατρεπτικός σχολιασμός των καθημερινών, αναμενόμενων μοντέλων της οπτικής μας αντίληψης, επιδιώκοντας τη διέγερση της ενεργητικής όρασης του παρατηρητή. Και σε καταστάσεις όπως αυτές που υφιστάμεθα τα τελευταία χρόνια, το εικαστικό δημιούργημα καλείται να τορπιλίσει το παθητικός οράν και να προκαλέσει, αν μπορεί, κοινωνικές αντιδράσεις. Ακόμα και οσάκις προορίζεται να σταθεί με άνεση σε ένα μουσείο, το πολιτικό έργο δεν στερείται της ικανότητά του να ενοχλεί, να σοκάρει και να παροτρύνει σε ανατροπές και ανακατατάξεις» (Αργυράκη, Γεννηματά, Ντινοπούλου, 2015).

## Επίλογος

Η διπλωματική αυτή εργασία, επιχείρησε να παρουσιάσει τρία εικαστικά έργα, το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν, την ψυχοσύνθεση μιας Ελληνίδας εικαστικού τη δεδομένη χρονική στιγμή, σημαντικές επιρροές της και το θεωρητικό υπόβαθρο που μπορεί να αφορά τα έργα της. Ο προβληματισμός σε σχέση με το τι κάνει ένα αντικείμενο της τέχνης πολιτικά επίκαιρο<sup>12</sup> είναι σε υπό εξέλιξη έρευνα. Το σύνολο των έργων δεν αποτελεί μια ενότητα έργων που δημιουργήθηκε και ολοκληρώθηκε. Αντίθετα τα έργα αυτά, έχουν δημιουργήσει τη βάση για τη συνέχεια της δημιουργικής διαδικασίας μιας ενότητας νέων έργων. Η αίσθηση αυτή της αέναης σύνδεσης των έργων, τόσο με αυτά των εικαστικών με τους οποίους υπάρχει συγχρωτισμός όσο και με αυτά εικαστικών που μελετήθηκαν είναι παρηγορητική και εντάσσει τη μονάδα που αποτελεί η εικαστικός σε μια οικογένεια ανθρώπων με κοινούς προβληματισμούς που με παρόμοια ή διαφορετικά μέσα, παράγουν τέχνη εκφράζοντας την πιο βαθιά τους αλήθεια.



**Εικόνα 4:** Περιπατιτική πρακτική, Λαδοπόταμος, Πρέσπες 2022. Οι σχέσεις των μελών της κοινότητας του μεταπτυχιακού και του ερευνητικού προγράμματος στους Ψαράδες Πρεσπών λειτουργούν σαν θεμελιακός λίθος για την συνέχεια των ατομικών έργων των μελών της κοινότητας αλλά και σαν εφελθτήριο δημιουργίας συλλογικών έργων.

---

<sup>12</sup> «Εκείνο που κάνει το αντικείμενο «πραγματικό-επίκαιρο» από πολιτική άποψη-ως «ετοιμότητα πνεύματος»- είναι η σφοδρή αναμέτρηση της προ-ζωής και της μετά-ζωής του και δεν είναι η πρόοδος αλλά η «επικαιροποίηση» στην οποία μεσουρανάει η πρωτο-ιστορία. (Buck-Morss, 2018 σελ.335)

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Αργυράκη, Γεννηματά, Ντινοπούλου, (2015). *Τέχνη και πολιτική*, Αθήνα: Έκδοση: Περιφέρεια Αττικής Αθήνας
- Βαρίκα Ε. (2000), *Με διαφορετικό πρόσωπο: φύλλο, διαφορά και οικουμενικότητα*, Αθήνα: εκδόσεις Κατάρτι.
- Γκότση Γ. (2022), *Βλέμματα γυναικών στην τέχνη (1850-1900)*. Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Νησίδες
- Γοδόση Ζ., (2009). *Στον απόηχο του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Σύγχρονη τέχνη στα Βαλκάνια*, Γ' συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης
- Γοδόση Ζ., Ζάρρα Ι, Ζιώγας Γ., Πάκα Α., Ρόσιου Ε. κ.α. ( 2018). *Χρώματα μελέτες για την τέχνη, τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μιλτιάδη Μ. Παπανικολάου*, Εκδόσεις Βάνιας
- Ζιώγας Γ. (2020). *Παρεμβατική και Βιωματική Τέχνη στο σύγχρονο κοινωνικό περιβάλλον*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις του Διδρυματικού ΠΜΣ «Κλινική Κοινωνιολογία και Τέχνη»
- Ζιώγας Γ. (2020). *Τέχνη και δημιουργικές κοινότητες (σημειώσεις υπό επεξεργασία)*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις του Διδρυματικού ΠΜΣ «Κλινική Κοινωνιολογία και Τέχνη»
- Κράββα Β. (2019) *Καταναλώνοντας τον πολιτισμό: Διαδρομές κατανάλωσης, ιστορίες τροφής και στέρησης*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη
- Μεθενίτης Π, *Σημαία 2020*, στο [https://www.efsyn.gr/nisides/337270\\_simaia07](https://www.efsyn.gr/nisides/337270_simaia07)
- Μπινιάρης Ν., (2015). *Για τη γένεση και τη φθορά*, στο [https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/9810\\_gia-ti-genesi-kai-ti-fthora](https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/9810_gia-ti-genesi-kai-ti-fthora)
- Σαββόπουλος Χ. (2009), *Ερμηνείες του πραγματικού, Η σύγχρονη τέχνη στη δεκαετία του 1980*. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον
- Σαλίμπα Ζ. (2019). Το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα στο: [https://www.efsyn.gr/nisides/185652\\_feministiko-kinima-stin-ellada](https://www.efsyn.gr/nisides/185652_feministiko-kinima-stin-ellada)
- Σουφλή Ε. (2016). *Η Γυναίκα στην Τέχνη: Ένα αφιέρωμα στις γυναίκες δημιουργούς που “χάθηκαν” στα βιβλία της Ιστορίας της Τέχνης*. Στο: <http://www.artharbour.gr/politismos/eikastika/i-gynaika-stin-techni-ena-afierwma-stin-technieliza-soufli/>
- Στάμου Μ. (2013). *Βλάσης Κανιάρης*, στο: <https://www.slideshare.net/mariastamou2013/ss-77436900>
- Σταυρακίδης Γ. (2022). *Ο Γιώργος Τσακίρης από τους πρόποδες του Πάικου έκανε τα βιώματα του τέχνη*. στο: 1. <https://parallaximag.gr/prosopa/o-giorgos-tsakiris-apo-toys-propodes-toy-paikoy-ekane-ta-viomata-toy-techni>
- Τσαρδάκης Δ. (2019). *Η γυναίκα και το φεμινιστικό κίνημα*, Στο: <https://www.capital.gr/me-apopsi/3347783/i-gunaika-kai-to-feministiko-kinima>



- Χαντζαρούλα Π. (2012) *Σμιλεύοντας την υποταγή* Αθήνα: εκδόσεις ΠΑΠΑΖΗΣΗ
- Χαραλαμπίδης Ά. (2018). *Η τέχνη του 20ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χριστόπουλος Κ. (2016). *Για τον Βλάση Κανιάρη*. στο [http://avgianagnoseis.blogspot.com/2016/07/blog-post\\_46.html](http://avgianagnoseis.blogspot.com/2016/07/blog-post_46.html)
- Χτούρης Σ. (2020). *Εννοιολογικός και αισθητικός διάλογος με το έργο τέχνης*. Η μέθοδος της διαλεκτικής Εν-Εικόνησης, Μυτιλήνη: DEMOU Ergia

### Ξενογλώσση βιβλιογραφία

- Bourriaud N. (2014). *Σχεσιακή Αισθητική*, Αθήνα: Ανώτατη σχολή καλών τεχνών
- Bryson V. (2004). *Φεμινιστική Πολιτική Θεωρία*, Αθήνα, εκδόσεις ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ
- Buck-Morss S. (2018). *Η διαλεκτική του βλέπειν*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Butler J. (2009). *Αναταραχή φύλου. Ο Φεμινισμός και η Ανατροπή της Ταυτότητας*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Chadwick W. (1990). *World of Art, Women, Art, and Society*. New York: Thames & Hudson
- Evans M. (2003). *Φύλο και Κοινωνική Θεωρία*, Αθήνα, εκδόσεις ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ
- Foster, Rosalind, Kraus, Yve-Alain Bois, Benjamin H. κ.α. (2018). *Η τέχνη από το 1900*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο.
- Frigeri F. (2023). *Women Artists, U.S.A.*, Thames &Huston
- Janson H. W., Janson A. (2011). *Ιστορία της Τέχνης, Η Δυτική Παράδοση*, Αθήνα, ΙΩΝ εκδόσεις έλληνα
- Greenberger A. (2022) *The 25 Best Artworks About the U.S. Flag, From the Patriotic to the Provocative*. στο: <https://www.artnews.com/list/art-news/artists/best-american-flag-artworks-1234623159/>
- Maung T. (2011), *Artist Statement, My offering* στο: <https://mattress.org/works/my-offering/>
- Michalarou E. (2017) Statement: Chiharu Shiota στο: <http://www.dreamideamachine.com/?p=62550>
- Moi T. (1991). *Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture*”, New Literary History, τομ. 22, αρ. 4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change (Φθινόπωρο 1991), σσ. 1017-1049, στο: [http://www.torilmoi.com/wp-content/uploads/2009/09/Appropriating\\_Bourdieu\\_Moi1.pdf](http://www.torilmoi.com/wp-content/uploads/2009/09/Appropriating_Bourdieu_Moi1.pdf)
- MoMAlLearning, *Map of the world*, στο: [https://www.monvma.org/learn/moma\\_learning/alighiero-boetti-map-of-the-world-1989/](https://www.monvma.org/learn/moma_learning/alighiero-boetti-map-of-the-world-1989/)
- Pina V. (2019). *Sara Rahbar, Your Fragrance Faded And Left With The Wind* στο: <https://nadour.org/collection/Your-Fragrance-Faded-And-Left-With-The-Wind/>
- Ponty M.M. (2009), *Σημεία*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της «ΕΣΤΙΑΣ»
- Ponty M.M. (2018), *Προς μια οντολογία του συγκεκριμένου*, Αθήνα: εκδόσεις οκτώ
- Rudolf A. (2007). *Οπτική Σκέψη*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Sylvester D. (2016). *Η ωμότητα των πραγμάτων, Συζητήσεις με τον Francis Bacon*. Αθήνα: Εκδόσεις ΑΓΡΑ.

Wikipedia, *Yukinori Yanagi*, στο: [https://en.wikipedia.org/wiki/Yukinori\\_Yanagi](https://en.wikipedia.org/wiki/Yukinori_Yanagi)

Βολγαίμ Ρ. (2009). *Η τέχνη και τα αντικείμενά της*. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Κοσταντίνοφ, Μμπερέστνεφ, Γκλέζεμαν, Ντινρικ, Καμμάρι κ.α. *Οι βασικές αρχές της Μαρξιστικής Φιλοσοφίας (διαλεκτικός υλισμός. ( 2021)*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Ρίνγκλ Α., Βαρμπουργκ Α., Προυστ Μ., κ.α., (2013). *Έννοιες της τέχνης τον 20 αιώνα*, Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών τεχνών.

Σερτώ Μ. (1990). *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολυτροπική τέχνη του πράττειν* Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη

Φούλερ Π. (1998). *Τέχνη και ψυχανάλυση*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη

## **ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ**

[https://www.greeklanguage.gr/greekLang/modern\\_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?](https://www.greeklanguage.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CE%AF%CE%B1&dq=)

[lq=%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CE%AF%CE%B1&dq=](https://foundation.parliament.gr/VoulhFoundation/VoulhFoundationPortal/images/site_content/voulhFoundation/file/Ekpaideytika%20New/women/0_5women.pdf)

[https://foundation.parliament.gr/VoulhFoundation/VoulhFoundationPortal/images/site\\_content/voulhFoundation/file/Ekpaideytika%20New/women/0\\_5women.pdf](https://foundation.parliament.gr/VoulhFoundation/VoulhFoundationPortal/images/site_content/voulhFoundation/file/Ekpaideytika%20New/women/0_5women.pdf)

<https://www.sansimera.gr/biographies/2553>