ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Εφαρμοσμένη Κλινική Κοινωνιολογία και Τέχνη

Η Έμφυλη και η Κοινωνική Διάσταση στο Καλλιτεχνικό Έργο της Βάσως Κατράκη

Ουρανία Φραγκουλίδου

Εποπτεύουσα Καθηγήτρια: Αναστασία Ζήση

Θεσσαλονίκη 2022

«Δεν υπάρχει τίποτα πιο ελκυστικό για τον άνθρωπο από την ελευθερία της συνείδησής του, μα δεν υπάρχει και τίποτα πιο βασανιστικό».

Fyodor Dostoyevsky, 1880. Αδελφοί Καραμάζοφ, Ο Μέγας Ιεροεξεταστής

Περιεχόμενα

Εισαγωγή 5

Κεφάλαιο 1: Οι Βιογραφικοί Σταθμοί της Βάσως Κατράκη

1.1. Οι οικογενειακές εγγραφές και το εγερτήριο όνειρο (1909-1935) 6

1.2. Οι σπουδαστικές διακρίσεις και η έλξη στην χαρακτική τέχνη (1935-1940) 6

1.3. Το ορμητήριο της Σχολής Καλών Τεχνών και η πρώτη εμφάνιση (1941-1944) 8

1.4. Διωγμοί και έργα στα χρόνια του Εμφύλιου διχασμού (1946-1949) 9

1.5. Παραστάσεις του Αιτωλικού & πολεμικοί απόηχοι στην ξυλογραφία (1950-1955) 10

1.6. Ο καλλιτεχνικός συγκρητισμός και η καινοτομία της λιθοϋψιτυπίας (1955-1959) 12

1.7. Η διεθνής αναγνώριση στην Biennale της Βενετίας και το εικαστικό ιδιόλεκτο (1960-1966) 15

1.8. Τα Βότσαλα της εξορίας και τα «ομιλούντα υποκείμενα» στα έργα της Δικτατορίας (1967-1974) 18

1.9. Φόρος τιμής και ελεγεία της Μεταπολίτευσης (1974-1988) 20

Κεφάλαιο 2: Ιστορικό και Κοινωνικό Πλαίσιο

2.1. Η μετάβαση στον 20ο αιώνα 26

2.2. 1ος Παγκόσμιος Πόλεμος –Ο Μεσοπόλεμος & το Μεταξικό καθεστώς (1914-1940) 26

2.3. 2ος Παγκόσμιος Πόλεμος – Η αναζήτηση νέας ταυτότητας στην Αντίσταση (1940-1944) 28

2.4. Ο Εμφύλιος διχασμός & το Αντικομμουνιστικό κράτος (1944-1949) 30

2.5. Τα Πέτρινα Χρόνια της μεταπολεμικής ανασύνταξης (1950-1955) 32

2.6. Κοινοβουλευτισμός & απόπειρες δημοκρατικής ανάταξης (1955-1967) 33

2.7. Απριλιανή δικτατορία & Αντιστάσεις στα εθνικιστικά ιδεώδη (1967-1974) 35

2.8. Η Μεταπολίτευση & η αλλαγή στο πολιτικό - κοινωνικό τοπίο (1974-1981) 36

2.9. Η σοσιαλιστική «Αλλαγή» (1981-1985) 38

Κεφάλαιο 3: Η Έμφυλη και η Κοινωνική Διάσταση στο έργο της Βάσως Κατράκη

3.1.1. Η Αντίσταση ως κοινωνικό πράττειν- Οι ξυλογραφίες (1940-1944) 40

3.1.2. Ο Εμφύλιος πόλεμος και η Εξορία (1946-1949) 51

3.1.3. Η προσδοκία του εκδημοκρατισμού & Η άνθηση του ΄60- Οι λιθοϋψιτυπίες (1963-1966) 54

3.1.4. «Έχουν και τα Βότσαλα την ιστορία τους», Γυάρος 1967 60

3.1.5. Η Δημοκρατία στον γύψο (1967-1974) 66

3.1.6. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης (1974-1986) 74

3.2. Οι έμφυλες διαστάσεις στο καλλιτεχνικό έργο 83

3.2.1.Η γυναίκα από την ιδιωτικότητα στην Αντίσταση (1940-1949) 84

3.2.2.Δραματουργικές ανάπαυλες με έμφυλο πρόσημο 90

3.2.3.Μανάδες & Πλατυτέρες (1954-1969) 96
3.2.4.Το Χρέος της Αντιγόνης και τα Ειρηνικά (1972-1979) 101
3.2.5.Όψεις της ζωής του μόχθου και της καθημερινότητας 104
3.2.6.Ο μόχθος της άμισθης εργασίας στην οικιακότητα και άλλα δεινά 112

Κεφάλαιο 4: Εκλεκτικές Συγγένειες- Η περίπτωση της Kathe Kollwitz
4.1. Η ζωή στο Καίνιγκσμπερκ μέχρι την ενηλικίωση (1867-1893) 118
4.2. «Η Εξέγερση των Υφαντουργών» και η εργατική τάξη (1893-1907) 119
4.3. «Ο Κύκλος Πολέμου» (1914-1922) 125
4.4. Οι Μητέρες και τα παιδιά- «Οι γονείς που θρηνούν» (1910-1932) 128
4.5. Η πολιτικοποιημένη ταυτότητα- Οι αφίσες 131
Αντί Επιλόγου 136

Κεφάλαιο 5: Παρουσίαση Κοινωνικής-Καλλιτεχνικής Παρέμβασης
5.1.Η κοινότητα «Messolonghi by Locals» 137
5.2. Αντικείμενο- Θεματική της Καλλιτεχνικής Παρέμβασης 138
5.3.Αποτίμηση δυνατοτήτων παρέμβασης- Δεοντολογικά, τεχνικά και οικονομικά κριτήρια 138
5.4. Πόροι, Θεσμοί και Φορείς για την διασφάλιση της βιωσιμότητας 139
5.5. Εξελικτική διαδικασία και μέσα της καλλιτεχνικής παρέμβασης 139
5.6. Δημοσιοποίηση και Διάχυση -Αξιολόγηση των αποτελεσμάτων 141
Βιβλιογραφικές Αναφορές 142
Παράρτημα 158

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Βάσω Κατράκη υπήρξε απολογητής και εκφραστής του επικού μεγαλείου του επαναστατημένου 20ου αιώνα. Οι πολλαπλές συρράξεις δημιούργησαν ένα πλαίσιο ηθικά υπονομευτικό, οικονομικά καταστρεπτικό και κοινωνικά φθοροποιό για την Ελλάδα, με την ταυτόχρονη δοκιμασία των δημοκρατικών θεσμών και την αναπόφευκτη διαρραγή του κοινωνικού ιστού. Με όχημα το καλλιτεχνικό της έργο και μέσω του συλλογικού πράττειν, εγκαθίδρυσε τρόπους ύπαρξης και πρακτικές δράσης που γνώρισαν αποδοχή και αποταμίευσαν πρωτοφανή και αδιαμφισβήτητα αποτελέσματα για τον χώρο της τέχνης και τις κοινότητες.

Η πολυσημία των χαρακτικών της ήταν η αφορμή, ώστε η παρούσα μελέτη περίπτωσης να μην εστιάσει μόνον στις πράξεις των αγωνιζόμενων Ελλήνων και σε αισθητικά ζητήματα, αλλά και στις άφατες πλευρές του κοινωνικού βίου, των ανθρώπων του μόχθου, τον σκεπτικισμό της νεωτερικής εποχής. Μια εξίσου σημαντική πτυχή και στόχος της έρευνας ήταν η ανάδειξη του καθοριστικού ρόλου των γυναικών στον κόσμο της πληθυντικότητας και η ορατότητα στις εκφάνσεις του θεσμοποιημένου κόσμου της πατριαρχίας. Το εικαστικό ιδίωμα της Κατράκη διαμορφώθηκε με την ενδελεχή μελέτη της ελληνικής τέχνης, τις συνεχείς αναγωγές στο παρελθόν και συνάντησε τον μακρόκοσμο εικόνων κοινωνικής διαμαρτυρίας και τις ουμανιστικής υφής δράσεις της Γερμανίδας καλλιτέχνιδας Kathe Kollwitz.

Στην έρευνα αυτή, σημαντικός αρωγός στάθηκε η εποπτεύουσα καθηγήτρια Αναστασία Ζήση με την έμπρακτη συνέργεια και την εκτίμηση στις καλλιτέχνιδες και δρώντα υποκείμενα για την κοινωνική αλλαγή και ο καθηγητής Βασίλης Μπούζας με την εμφατική εστίαση στην αξία των κοινοτικών δράσεων. Θερμές ευχαριστίες απευθύνονται στην Μαριάννα Κατράκη για τις πολύτιμες επισημάνσεις και την μεγαλόθυμη ανατροφοδότηση με εποπτικό υλικό και για καλή τύχη ημών, των νεότερων καλλιτεχνών και ερευνητών, παραμένει προσηλωμένη στην διάχυση του έργου της μητέρας της.

Μνεία απευθύνεται στον δάσκαλο, καλλιτέχνη και συνάδελφο Ξενή Σαχίνη, που μετάγγισε την αγάπη και το όραμά του για την χαρακτική τέχνη και εξακολουθεί να διαμοιράζεται και να πυροδοτεί την θύμηση της πρώτης μας χαρακτικής πράξης, που είναι το αποτύπωμα από τα τραυματισμένα μας παιδικά γόνατα στην ιατρική γάζα. Το πόνημα αυτό αφιερώνεται στην Άννα, την δική μου «Μάνα-Πλατυτέρα» και στην γιαγιά Ουρανία, μια ακόμη μαυροντυμένη «Μάνα-θρήνο»· σύμβολο στωικότητας που εγγράφηκε στο συλλογικό υποσυνείδητο και παρά τις προσπάθειες να της αποσπάσω πρωτογενείς μαρτυρίες πολέμου αυτή παρέμενε περίκλειστη, αναφέροντας μόνον την αλληλέγγυα ανταλλαγή των λιγοστών τροφίμων, γιατί αυτό ήταν πρωτεύον στον πόλεμο· η επιβίωση.

1. ΟΙ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΣΤΑΘΜΟΙ ΤΗΣ ΒΑΣΩΣ ΚΑΤΡΑΚΗ[1]

1.1. Οι οικογενειακές εγγραφές και το εγερτήριο όνειρο (1909-1935)

Η Βασιλική (Βάσω) Κατράκη, το γένος Λεονάρδου, γεννήθηκε το 1909[2] στο Αιτωλικό, το μικρό νησί του Μεσολογγίου της Αιτωλοακαρνανίας. Ο πατέρας της Γιώργος Λεονάρδος, ήταν κτηματίας και σύμφωνα με την μαρτυρία της καλλιτέχνιδας,[3] προικισμένος «με σπάνια λυρική φωνή, φύση ελεύθερη που ασχολείται με την ξυλογλυπτική και τις χειροτεχνίες». Η μητέρα της Θεοδώρα Σαρλή, ήταν αναγνωρισμένη υφάντρα βραβευμένη στην Διεθνή Έκθεση υφαντικής στο Παρίσι, την διέκρινε «λαϊκή σοφία» και συνήθιζε να νουθετεί με παροιμίες και στίχους. Η Βάσω Λεονάρδου μεγάλωσε σε μια γειτονιά ψαράδων με τα τέσσερα αδέλφια της, τον Πάνο, τον Αντώνη, την Μάχη και την Μάρα με ακούσματα κλασικής μουσικής αλλά και δημοτικής παράδοσης και αναγνώσματα από κλασικούς συγγραφείς και ποίηση.[4] Οι πληροφορίες για την παιδική ηλικία και τα πρώτα νεανικά της χρόνια είναι ισχνές, γνωρίζουμε όμως ότι δεν φοίτησε στο γυμνάσιο.

Την πρώτη επαφή με την χαρακτική και την έντυπη τέχνη μνημονεύει[5] στα βιβλία που τις χάριζε ο μεγάλος της αδελφός, φοιτητής φιλολογίας στην Αθήνα, που περιείχαν έγχρωμες χαλκογραφίες και ξυλογραφίες. Την επιθυμία να γίνει ζωγράφος την περιγράφει «σαν καμπάνες που ηχούσαν εντός της» και διατηρούσε ισχυρή βεβαιότητα για την πραγμάτωση του κρυφού ονείρου παρά την μετέπειτα διαπίστωση, ότι τελικά «άλλο πράγμα είναι η τέχνη» από την σχεδιαστική δεξιότητα της αντιγραφής και της πιστής αναπαράστασης.

Την ενηλικίωσή της σφράγισε ο θάνατος του πατέρα της το 1934 ύστερα από επταετή ασθένεια.

1.2. Οι σπουδαστικές διακρίσεις και η έλξη στην χαρακτική τέχνη (1935-1940)

Το 1935 μετακόμισε στην Αθήνα και με επιβλέποντα τον Παύλο Μαθιόπουλο παρακολούθησε το αναγκαίο προπαρασκευαστικό τμήμα της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ) για την εισαγωγή της το 1937. Επιλέγει αρχικά το εργαστήριο του Ουμβέρτου Αργυρού και μεταγράφεται στο εργαστήριο του Κωνσταντίνου Παρθένη, όπου με μεγάλη προσήλωση στο μάθημα του γυμνού μοντέλου μελετά την

---

[1] Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται ενδεικτικά τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα από τις καλλιτεχνικές περιόδους και δράσεις της πολυσχιδούς προσωπικότητας της Βάσως Κατράκη. Εκτενέστερη αναφορά και ανάλυση για την εργογραφία ακολουθεί στο Κεφάλαιο 3, Η Έμφυλη και η Κοινωνική Διάσταση στο έργο της Βάσως Κατράκη.

[2] Η Διονυσία Γιακουμή στην διδακτορική διατριβή ««Οι Πολιτικές Διαστάσεις της Χαρακτικής: Η περίπτωση της Βάσως Κατράκη (1909-1988)», Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή- Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας, αναφέρει ότι αν και το σύνολο της βιβλιογραφίας καταχωρεί το 1914 ως έτος γέννησής της, η Βασιλική Λεονάρδου πιστοποιείται στα Γενικά αρχεία του Κράτους στο Μεσολόγγι ως εγγεγραμμένη μαθήτρια της Α΄ τάξης Δημοτικού τα έτη 1915-16 με ηλικία επτά ετών, όπως αντίστοιχα και στο Μητρώο των σπουδαστών της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών ότι γεννήθηκε το 1909. Η κόρης της, Μαριάννα Κατράκη, θεωρεί μέχρι την παρούσα ότι δεν έχει αποσαφηνιστεί η ημερομηνία γέννησης.

[3] Αρχείο Τ. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ. Συνομιλία με την Βάσω Κατράκη. Τεκμήριο: GR TITSpit f413_179_04

[4] Μπόλης Γ., 2009. Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί, Βάσω Κατράκη. Τα Νέα

[5] Αποσπάσματα της συνέντευξης της Κατράκη στον Τώνη Π. Σπητέρη (από το Αρχείο Τ. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ) δημοσιεύτηκαν στο Γουλάκη-Βουτυρά Α., 2013. Βάσω Κατράκη, Σε Λευκό και Μαύρο. Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ, σ. 24-31

γυναικεία φιγούρα, που έμελλε να λειτουργήσει εμβληματικά στο καλλιτεχνικό της έργο. Αξιοποίησε και εκτίμησε την συστηματική διδασκαλία του διανοητή ζωγράφου και είναι προφητικό, ότι ήταν μέλος μιας πρώιμης σπουδαστικής κοινότητας που αξίωνε την ελεύθερη διακίνηση ιδεών[6] και υποστήριξε δυναμικά τον προοδευτικό δάσκαλό τους Παρθένη έναντι επικρίσεων των συναδέλφων του, αν και οι εσωτερικές προστριβές τον ώθησαν τελικά στην παραίτηση.

Η φιλομάθεια την οδήγησε από την αφοσίωση στην ζωγραφική στο εργαστήριο χαρακτικής του Γιάννη Κεφαλληνού, ο οποίος θεωρούσε απαραίτητη την θεωρητική κατάρτιση και μυούσε τους σπουδαστές στα κινήματα του μοντερνισμού στο Παρίσι (ιμπρεσσιονισμός, κυβισμός, φωβισμός). Εκτός από το ενδιαφέρον της για την χαρακτική τέχνη, η Κατράκη εκτιμούσε το πνεύμα ελεύθερου διαλόγου και διάδρασης που ενθάρρυνε ο Κεφαλληνός, εκχωρώντας μάλιστα έως και το δικαίωμα επιλογής των εισαχθέντων στην υπάρχουσα σπουδαστική ομάδα, ειδικότερα με την επιβολή της δικτατορίας από τον Ιωάννη Μεταξά την 4η Αυγούστου του 1936.[7]

Όταν την άνοιξη του 1940, επίλεκτη ομάδα σπουδαστών ανέλαβε να εικονογραφήσει έργα Ελλήνων συγγραφέων στο τυπογραφείο των αδελφών Ταρασόπουλου, η Κατράκη επέλεξε τα «Λόγια της πλώρης» του Ανδρέα Καρκαβίτσα. Αν και εργαζόταν στο Υπουργείο Συγκοινωνιών και στη βιοτεχνία παιδικών παιχνιδιών Μαγγιώρου για να ανταπεξέλθει στα έξοδά της, η προσήλωσή της στις σπουδές ήταν αδιάλειπτη και η πρόοδός της αποδεικνύεται από τις διακρίσεις που έλαβε το ακαδημαϊκό έτος 1939-40: Βραβείο εικονογράφησης για τα «Λόγια της πλώρης» του Α. Καρκαβίτσα, Έπαινος για το γυμνό χαρακτικής, Έπαινος για την κεφαλή χαρακτικής (από κοινού με τον Γραμματόπουλο) και μέρος χρηματικού επάθλου από το Χρυσοβέργειο Ίδρυμα (στον Γραμματόπουλο, στην Κατράκη και την Μοντεσάντου).[8] Επιπλέον της απονεμήθηκε υποτροφία για δωρεάν διαμονή στους καλλιτεχνικούς σταθμούς της ΑΣΚΤ (στην Ύδρα, στους Δελφούς και στην Κέρκυρα) για την εκπόνηση καλλιτεχνικού έργου που δεν πραγματοποιήθηκε λόγω του πολέμου και τα χρήματα «μεταφραστήκανε σε παπούτσια, πινέλα και χρώματα».[9]

Το 1940 ολοκληρώνει τις σπουδές στην ζωγραφική και εγγράφεται στην χαρακτική. Η κήρυξη του Ελληνοϊταλικού πολέμου ενεργοποιεί τα πατριωτικά αισθήματα των καθηγητών της ΑΣΚΤ και το κράτος θα αναθέσει στο εργαστήριο χαρακτικής την δημιουργία έργων- αφισών, με στόχο την ενίσχυση του φρονήματος των αγωνιζόμενων Ελλήνων. Με τους συμφοιτητές που μοιράζονταν τις ίδιες αριστερές και αντι-μιταλιριστικές ιδέες[10] (Τάσσος, Δαγκλής, Μανουσάκης, Δήμου, Κουλεντιανός), αρχικά επέδειξαν εσκεμμένη ραθυμία και μετά την υπόδειξη του Κεφαλληνού, ότι «ο πόλεμος είναι αμυντικός και όχι

[6] Η Κατράκη θα συμπλεύσει με τους περισσότερους συμφοιτητές της ως προς τις προοδευτικές ιδέες, την αγωνιστική και την καλλιτεχνική δράση μέχρι και την Μεταπολίτευση.
[7] Στην συνέντευξή της στον Τώνη Σπητέρη αναφέρει το σχόλιο του Κεφαλληνού για τους εντεταλμένους καταδότες κομμουνιστών εντός των σπουδαστικών κοινοτήτων: «Δεν θέλω να μου βάλετε χαφιέ στο εργαστήριό μου, γιατί θέλω μπαίνοντας εδώ, να μιλάω ελεύθερα». Γουλάκη-Βουτυρά, 2013, σ. 26
[8] Γιακουμή 2018, σ. 30
[9] Μπόλης 2009, σ. 23
[10] Ντοκιμαντέρ, «Μονόγραμμα», 1983. Παραγωγή Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη. Αρχείο ΕΡΤ: https://archive.ert.gr/4935/ (8/10/2021)

κατακτητικός», αφοσιώθηκαν στην παραγωγή έργων, τα οποία έλεγξε με επιτόπια επίσκεψη ο Μεταξάς και το επιτελείο του στο εργαστήριο του Κεφαλληνού.

1.3. Το ορμητήριο της Σχολής Καλών Τεχνών και η πρώτη εμφάνιση (1941-1944)

Με την κατάρρευση του μετώπου και την γερμανική εισβολή τον Απρίλιο του 1941, η Κατράκη αναζητά την ασφάλεια στην πατρίδα της το Αιτωλικό και στην συνέχεια παντρεύεται τον Γιώργο Κατράκη στην Νέα Αγχίαλο, όπου θα διαμείνουν για ενάμιση χρόνο. Την περίοδο αυτή, στο πλευρό του συζύγου της- που ως ιατρός ασκούσε το αγροτικό του- θα συντρέξει τους κυνηγημένους από Γερμανούς και Ιταλούς κατακτητές, που υπέφεραν από την ελονοσία και τον άμαχο πληθυσμό που ήταν σε ένδεια λόγω της κατάσχεσης της αγροτικής παραγωγής. Ανάμεσά τους, θα ακούσει για πρώτη φορά το όνομα του Άρη Βελουχιώτη και των συντρόφων του «που ανέβαιναν στη Ρούμελη σαν άνεμος, σαν σύννεφο, σαν θρύλος», αν και δεν είχε ακόμη οργανωθεί το αντιστασιακό κίνημα.

Επιστρέφοντας στην Αθήνα, εντάχθηκε στον πυρήνα καλλιτεχνικής και αντιστασιακής δράσης του εργαστηρίου της χαρακτικής της ΑΣΚΤ υπό την εποπτεία του Κεφαλληνού. Τα πρώτα χαρακτικά της είναι ένσημα, αφίσες, προκηρύξεις και ψηφοδέλτια για τις ανάγκες του αγώνα. Τον Οκτώβριο του 1942 προσχώρησε στο Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΕΑΜ) Καλλιτεχνών που οργάνωνε μαζικές κινητοποιήσεις, συσσίτια και διένειμε παράνομο έντυπο υλικό.[11] Η έμπειρη αγωνίστρια Ηλέκτρα Αποστόλου[12] ήταν η καθοδηγήτρια της ομάδας (Κατράκη, Ζαχαρίου, Πλακωτάρης, Τάσσος, Μακρής, Μαγγιώρου) και σε συνεργασία με μεμονωμένους καλλιτέχνες και επιτροπές από διαφορετικές περιοχές κάλυπταν ακαταπόνητα κάθε ελεύθερη επιφάνεια στα κτήρια της Αθήνας με αφίσες και συνθήματα. Η Κατράκη θα επιδοθεί στην παραγωγή έργου με αντιστασιακό περιεχόμενο (ξυλογραφίες και λινόλεουμ), την ίδια όμως στιγμή θα ασχοληθεί με ανάλαφρες θεματικές «ως τρόπο φυγής από την πραγματικότητα» (εικ.61,62), που αναπαριστούν με άδηλους συμβολισμούς τα έμφυλα στερεότυπα της εποχής.

Το 1942, στην «2η Πανελλήνια Επαγγελματική Έκθεση» που πραγματοποιήθηκε στις καθημαγμένες από τις δολιοφθορές αίθουσες του Αρχαιολογικού Μουσείου, εκθέτει μια «δραματική ακουαρέλα»,[13] αποτυπώνοντας την εντύπωση από τους κρεμασμένους για παραδειγματισμό αγωνιστές στην πλατεία Αγάμων (σημερινή Πλατεία Αμερικής). Ο δάσκαλός της Κεφαλληνός και οι συνάδελφοί της Κανά, Κορογιαννάκη και Τάσσος θα συλληφθούν και θα φυλακισθούν από τους Ιταλούς για το αντιστασιακό περιεχόμενο των εκθεμάτων τους.

Το 1943 κυκλοφορεί η παράνομη έκδοση του λευκώματος του ΕΑΜ - ΕΛΑΣ «Από τους αγώνες του ελληνικού λαού» (εικ.5,6) και συμμετέχει με αξιόλογες για την νεότητά της ασπρόμαυρες ξυλογραφίες, συσχετίζοντας τους αγώνες των Ελλήνων της Επανάστασης του 1821 με τον πόλεμο του ΄40 και την Αντίσταση.

---

[11] Μπόλης, σ. 30

[12] Η Μηχανή του Χρόνου: https://www.mixanitouxronou.gr/ilektra-i-iroida-tis-antistasis-pou-ypesti-frikta-vasanistiria-alla-den-prodose-kanena-oi-germanoi-petaksan-to-misokameno-kai-paramorfomeno-ptoma-tis-stous-dromous-tis-athinas/ (8/10/2021)

[13] Απόσπασμα της συνέντευξης στον Τ. Σπητέρη: «…θυμάμαι είχα κάνει μια ακουαρέλα […] μια σκοτεινή, πολύ σκοτεινή ακουαρέλα. Είχα δει τους κρεμασμένους […] στην Πλατεία Αγάμων και μου έκανε τέτοια εντύπωση […] βγήκε πολύ δραματική, να ξέρεις.» Γουλάκη-Βουτυρά, σ. 28

Από το 1944 και ελλείψει χρωμάτων, θα αφοσιωθεί αποκλειστικά στην ασπρόμαυρη ξυλογραφία για να αποδώσει εν είδει ντοκουμέντου την ζοφερή ατμόσφαιρα στην κατεχόμενη Αθήνα: οι διαδηλώσεις, οι νεκρικές πομπές, η πείνα και η κακουχία, τα συσσίτια και οι έφοδοι- μπλόκα στις συνοικίες είναι ομαδικά πορτρέτα ανδρών και γυναικών με εξπρεσσιονιστικές επιρροές και αδρές χαράξεις. Το αποκορύφωμα του καλλιτεχνικού οίστρου που συμπύκνωνε το δράμα της χώρας, είναι η ξυλογραφία με την φιγούρα της μαυροντυμένης γυναίκας και τους χαραγμένους στίχους «Θε μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι [sic]» (εικ.60), που ήταν και το προανάκρουσμα για την μετέπειτα ενότητα έργων με τις «Μανάδες» (εικ.67,68) και τις «Πλατυτέρες» (εικ.69).

1.4. Διωγμοί και έργα στα χρόνια του Εμφύλιου (1946-1949)

Το αισιόδοξο κλίμα της απελευθέρωσης της Αθήνας τον Οκτώβριο του 1944 αμαυρώθηκε πολύ γρήγορα από τα «Δεκεμβριανά» επεισόδια[14] και η ειρηνική πορεία της 3ης Δεκεμβρίου επισκιάστηκε με αιματηρά επεισόδια και νεκρούς, όπου κινδύνεψε η ζωή της Κατράκη. Αποτύπωσε τις τριάντα τρεις ημέρες ένοπλων συγκρούσεων σε ξυλογραφίες και συμμετείχε ενεργά μαζί με τον σύζυγό της στις διαδηλώσεις, προσφέροντας υπηρεσίες τραυματιοφορέα στον «Σταθμό Επίδεσης» στην Πλατεία Βάθης.

Διαβλέποντας τον κίνδυνο, αποφασίζουν να εγκαταλείψουν την Αθήνα πεζή μεταξύ χιλιάδων με μονάδες της ΕΠΟΝ και του ΕΛΑΣ με ενδιάμεσους σταθμούς την Ρούμελη, την Πάτρα και κατάληξη το Αιτωλικό. Η Κατράκη, έχοντας την φήμη της «αριστερής» και αισθανόμενη απειλή, έμεινε μόλις έναν μήνα και αποφάσισε να επιστρέψει στην Αθήνα, όπου βρισκόταν ήδη ο σύζυγός της. Επειδή το σπίτι τους ήταν λεηλατημένο, φιλοξενήθηκαν στην βίλα του οικογενειακού φίλου Ντίνου Μακρή μεταξύ πολλών συναγωνιστών που διώκονταν, δημιουργώντας ένα αλληλέγγυο κοινόβιο.

Την Πρωτομαγιά του 1945, δημοσιεύτηκε το λεύκωμα «Θυσιαστήριο της Λευτεριάς» και με τα έργα της «Το έρμο Δοξάτο» (εικ.16) και «Βασανιστήρια» (εικ.15) αποτίνει φόρο τιμής στους διακοσίους εκτελεσθέντες από τους Γερμανούς στο σκοπευτήριο της Καισαριανής την 1η Μαΐου 1944. Στην πρώτη σημαντική εικαστική έκθεση μετά τα Δεκεμβριανά το 1946, παρουσιάζει ακουαρέλες και χαρακτικά με την «Γάλλο-Ελληνική Ένωση Νέων» στο Γαλλικό Ινστιτούτο και λαμβάνει τα πρώτα ενθαρρυντικά σχόλια στον τύπο από τους τεχνοκριτικούς Ζητουνιάτη και Καλλιγά.[15]

Η εσωτερική μετανάστευση θα συνεχισθεί για το ζεύγος Κατράκη καθώς από το 1946-49 θα συγκατοικήσουν με τον ποιητή Νικηφόρο Βρεττάκο στον Πειραιά. Στα σκοτεινά χρόνια του Εμφύλιου και σε καθεστώς συνεχών διώξεων, εκτοπίσεων και ελέγχου η Κατράκη συνδέθηκε με την εκδοτική εταιρεία «Τα Νέα Γράμματα» που ήταν φίλα προσκείμενη στην Αριστερά και δημοσίευσε έργα της στην εφημερίδα «Ριζοσπάστης» και το περιοδικό «Ελεύθερα Γράμματα».[16]

---

[14] Ντοκιμαντέρ «Ιστορικοί Περίπατοι», Δεκεμβριανά: Η Μάχη της Αθήνας, 2020, ΕΡΤ Α.Ε.: https://www.youtube.com/watch?v=RJr4ktI36d0 (8/10/2021)

[15] Ζητουνιάτης, 18/7/1946. «Η έκθεση της Γαλλοελληνικής Ενώσεως Νέων». Μάχη & Καλλιγάς Μ., 28/8/1946. «Η έκθεσις της Γαλλικής Σχολής». Το Βήμα

[16] Μπόλης, σ. 47

Από το 1947 ξεκινά την εκθεσιακή δραστηριότητα στο εξωτερικό, στη Διεθνή Έκθεση του Καΐρου και στην «Grekisk Konst» (έκθεση Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης) στην Στοκχόλμη.[17] Ως ανερχόμενη και πολλά υποσχόμενη καλλιτέχνιδα θα λάβει στην πορεία πολλές προσκλήσεις για διαγωνισμούς και φεστιβάλ στο εξωτερικό,[18] είτε εκπροσωπώντας την σύγχρονη ελληνική τέχνη (ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτική), είτε ως χαράκτρια μεταξύ πρώην συμφοιτητών και νυν συναδέλφων καλλιτεχνών σε εκθέσεις χαρακτικής και έντυπης τέχνης.

Το 1949 ο Γ. Κατράκης, αρνούμενος να στρατευτεί στον Εμφύλιο θα συλληφθεί για λιποταξία, θα εξορισθεί στον Μούδρο της Λήμνου και στην συνέχεια στην Μακρόνησο. Η είδηση για την απόπειρα αυτοκτονίας του λειτούργησε καταλυτικά για την αγωνιστική δράση και το καλλιτεχνικό της έργο. Στην επίσκεψη στο στρατιωτικό νοσοκομείο θα του αφιερώσει το έργο «Το περιστέρι της Ειρήνης» (εικ.20)- σύμβολο που θα χρησιμοποιήσει επανειλημμένα στην πορεία- και ενσωματωμένους τους στίχους του Νικηφόρου Βρεττάκου.

Τον Οκτώβριο του 1949 γίνεται ιδρυτικό μέλος στην ομάδα «Στάθμη» μεταξύ καλλιτεχνών με εγνωσμένο έργο και αντιστασιακή δράση και θα συνεκθέσει το 1950 ξυλογραφίες με θέματα από την Κατοχή και τις εικονογραφήσεις βιβλίων.

Την δυσβάσταχτη απουσία του συντρόφου της κατά την εννεάμηνη εξορία του στην Μακρόνησο, αλλά και την αυτοεξορία και παραμονή του στο εξωτερικό (από το 1951 πιθανώς και για μεταπτυχιακές σπουδές) την υπερνικούσε με συστηματική εργασία στο εργαστήριο και εκθεσιακή δραστηριότητα, που μέχρι το 1950 ήταν λιγοστή και διακριτική.

1.5. Παραστάσεις του Αιτωλικού & πολεμικοί απόηχοι στην ξυλογραφία (1950-55)

Από τα τέλη του 1949 προσπαθώντας να απεγκλωβιστεί από τις στυλιστικές επιρροές των δασκάλων της (ο Κεφαλληνός εκθείαζε στα μαθήματα το έργο του Γαλάνη), ξεκινά μια σειρά από τοπιογραφίες σε όρθιο ξύλο.[19] Η Κατράκη, αν και χρονικά βρίσκεται εγγύτερα στους νεωτερισμούς των ιμπρεσσιονιστών υπαιθριστών που αποδίδουν υπαινικτικά την ανθρώπινη παρουσία,[20] στα δικά της έργα αν και μικρής φόρμας η φιγούρα είναι ευδιάκριτη, συνδέοντας άρρηκτα την φύση όχι τόσο με την αναψυχή,

---

[17] Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ. Βιογραφικό σημείωμα της Βάσως Κατράκη σ.,1 (σ.σ. 2) Τεκμήριο: GR TIT Spit f413_1: https://collections.teloglion.gr/ords/f?p=200:4:7582690599871:::P4_ID,P4_LASTVIEW:14377555097870273426781202535735173924 4,3 (8/10/2021)

[18] Με την λήξη του πολέμου, πολλά Ευρωπαϊκά κράτη ακολουθώντας την τακτική του ψυχρού πολέμου, άσκησαν ένα είδος εστιασμένης εκπολιτιστικής πολιτικής με ιδέες, πρακτικές και πρωτοβουλίες για την διάδοση των τεχνών, με στόχο όχι μόνο να απαλυνθούν οι εφιαλτικές μνήμες του παρελθόντος, αλλά και να εδραιώσουν την θέση τους στον παγκόσμιο χάρτη. Ένα επιπλέον ζήτημα ήταν η ανάδειξη της εθνικής ταυτότητας μέσω του πολιτισμού, ως ανάχωμα για την επιρροή της ΕΣΣΔ και των ΗΠΑ.

[19] Αρφαράς Μ., 2008. Χαρακτική και Έντυπη Τέχνη. Μεταίχμιο, σ. 28-30

[20] Ο ιστορικός τέχνης Gombrich E. H., υποθέτοντας πώς σκέφτεται και σχολιάζει ο θεατής την αφαιρετική απόδοση της φιγούρας όταν βρίσκεται μπροστά σε ένα έργο του ιμπρεσσιονιστή Camille Pissaro, έγραφε: «όταν περπατώ στον δρόμο, έτσι είμαι; Εξαφανίζονται μήπως τα πόδια μου, τα μάτια μου και η μύτη μου και γίνονται άμορφη μάζα; » Gombrich E. H., 1994. Το Χρονικό της Τέχνης. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, σ. 413

αλλά με τη ζωή και τη μοίρα των ανθρώπων. Για πρώτη φορά συμμετέχει στον θεσμό της «Πανελληνίου»[21] το 1952 με τα τοπία της, που θα γνωρίσουν θερμή υποδοχή.

Από την τοπιογραφία μεταβαίνει σε νέο κύκλο ξυλογραφιών (1951-52) μεγαλύτερης διάστασης από τις βιωματικές παραστάσεις στο Αιτωλικό, που στηριζόταν στην κλειστή οικονομία. Στις σκηνές από την ζωή των αγροτών και των ψαράδων, προσδίδει σχεδόν συμβολικούς υπαινιγμούς για την «πνευματικότητα» των ανθρώπων του μόχθου που σχετίζονται στενά με την γη και την λιμνοθάλασσα. Στα έργα της καταργείται το βάθος, οι φιγούρες συνωθούνται πλέον στο πρώτο επίπεδο, παύουν να είναι στατικές, με παρούσες μόνιμα τις γυναίκες, πιθανώς ως υπόμνηση ή υπόρρητη κριτική για την υποβαθμισμένη θέση της στην ελληνική κοινωνία. Ο τίτλος ενός από τα έργα της ενότητας, το «Μεροδούλι- Μεροφάι» (εικ.79) υποδηλώνει την ένδεια της μεταπολεμικής περιόδου και το προδιαγραφόμενο μέλλον των ασθενέστερων οικονομικά στρωμάτων στην Ελλάδα, όμως το έργο της θα υπερβεί τα χρονικά και τοπικά πλαίσια και θα αποκτήσει χαρακτήρα πανανθρώπινο και διαχρονικό. Άλλωστε στα χρόνια του ψυχρού πολέμου σημειώθηκε εκτόξευση του πληθωρισμού, μετακίνηση του πληθυσμού στα αστικά κέντρα σε αναζήτηση επισιτιστικής βοήθειας,[22] ενώ η αμερικανική βοήθεια στην Ελλάδα (Σχέδιο Marshal,1946-49)[23] αξιοποιήθηκε κατά το δοκούν.

Την περίοδο αυτή ανταποκρίνεται με θέρμη και αμισθί σε προσκλήσεις φίλων λογοτεχνών και ομοϊδεατών για την εικονογράφηση βιβλίων τους: το 1951 εικονογραφεί βουκολικά θέματα για τα διηγήματα «Χαραυγή» του Ζήση Σκάρου και το «Λυσίκομος Εκάβη» του Βασίλη Λούλη, «Η πικροδάφνη» του Σπύρου Ξανθάκη και «Η Βασανισμένη γης» της Νίκης Σταυροπούλου.

Αποκτά ταξιδιωτικό διαβατήριο και έχοντας την ευχέρεια να επισκέπτεται τον σύζυγό της στο Μόναχο, πραγματοποιεί πολυάριθμα ταξίδια στην Ευρώπη, εμβαθύνει στις καλλιτεχνικές εξελίξεις και την ώσμωση νέων ιδεών στην Ευρώπη. Από την νεότητά της υπήρξε κριτικό και ανήσυχο πνεύμα και μπορεί να ενστερνιζόταν τα ιδεώδη της Αριστεράς, αντιμετώπιζε όμως με σκεπτικισμό την εργαλειοποίηση της τέχνης και την ευθυγράμμιση των καλλιτεχνών με τις αισθητικές επιταγές του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού.

Λίγα χρόνια μετά τον ορυμαγδό της Κατοχής το 1952 παρουσιάζει το έργο-ορόσημο «Αθήνα 1944» (εικ.13), το πορτρέτο του απαγχονισμένου από τους ταγματασφαλίτες άνδρα. Την επόμενη χρονιά συνεχίζει τις εικονογραφήσεις: «Δύσκολα χρόνια» του Σταύρου Γρηγόρη, «Μεσολόγγι, Το έπος της μεγάλης πολιορκίας» του Δημήτρη Φωτιάδη με πορτρέτα εθνικών ηρώων ύστερα από μελέτη σε ελαιογραφίες και τέλος την ποιητική συλλογή «Ωδή σ΄ έναν ασήμαντο» του Αργύρη Κωστέα. Το 1953 συμμετέχει στην έκθεση σύγχρονης τέχνης στην «Galleria Nazionale d' Arte Moderna» στην Ρώμη και το

[21] Η Πανελλήνιος (1910-1987) ήταν κρατικός θεσμός ετήσιας έκθεσης των αντιπροσωπευτικών εικαστικών τάσεων στην Ελλάδα και γινόταν στο Ζάππειο. Η Κατράκη συμμετείχε στην εκθεσιακή δραστηριότητα, διετέλεσε μέλος της κριτικής επιτροπής και πρόεδρος (1975) και μεταξύ προοδευτικών και μαχητικών καλλιτεχνών προασπιζόταν τα δικαιώματα του κλάδου έναντι των οικονομικών μέτρων της κυβέρνησης που έπλητταν εν γένει τους καλλιτέχνες (1960) και της συστημικής διαχείρισης των επιτροπών επιλογής των καλλιτεχνών.

[22] Λιάκος Α., 2020. Ο Ελληνικός 20ος αιώνας. Πόλις, σ. 341

[23] Wikipedia, Το Σχέδιο Marshal: https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CF%87%CE%AD%CE%B4%CE%B9%CE%BF_%CE%9C%CE%AC%CF%81%CF%83%CE%B1%CE%BB (8/10/2021)

1955 το «Μεροδούλι-Μεροφάι» μεταξύ άλλων ξυλογραφιών ταξιδεύει στην Γενεύη στο «Cabinet des Estampes» και στο Goteborg στην Σουηδία.

Την ίδια χρονιά επισκέφτηκε την έκθεση «2000 χρόνια Κινέζικής Ζωγραφικής» της UNESCO στην Εθνική Πινακοθήκη στο Ζάππειο και ύστερα από αίτημα να εξετάσει από κοντά τα τυπώματα, διαπίστωσε ότι μέρος των εκθεμάτων δεν ήταν χαλκογραφίες, αλλά λιθογραφίες. Κερδίζοντας την εκτίμηση του επιμελητή της έκθεσης Μαρίνου Καλλιγά και της κινέζικης αντιπροσωπείας, της ζητήθηκε να κάνει σχετική αναφορά και παρουσίαση που από μετριοφροσύνη αρνήθηκε. Ο θαυμασμός για τα έντυπα έργα των κινέζων από τις σκαλισμένες πέτρες ενεργοποίησε εκ νέου[24] τη διάθεση για πειραματισμό στην πέτρα και απέδωσε τα πρώιμα χαρακτικά, που εξέθεσε μαζί με ξυλογραφίες και εικονογραφήσεις στην πρώτη της ατομική έκθεση στην Αίθουσα «Ζαχαρίου» που στέφθηκε με επιτυχία.

1.6. Ο καλλιτεχνικός συγκρητισμός και η καινοτομία της λιθοϋψιτυπίας (1955-1959)

Το 1956, η οργάνωση «Xylon» θα συμπεριλάβει την Κατράκη στους μόνιμους εκθέτες, ξεκινώντας με μια ομαδική παρουσίαση στην Ζυρίχη και στην Λιουμπλιάνα της Γιουγκοσλαβίας. Ο Ιταλός καλλιτέχνης Renato Guttuso, ανακαλύπτοντας ιδεολογικές και θεματικές συγγένειες, αγοράζει το «Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων» (εικ.80) και η Κατράκη θα του δωρίσει το «Μεροδούλι, Μεροφάι» (εικ.79), θεωρώντας το αναπόσπαστο κομμάτι του δίπτυχου.[25] Ταυτόχρονα, λαμβάνει υποτροφία από την Ιταλική κυβέρνηση για δίμηνη διαμονή στην Ιταλία, κατά την διάρκεια της οποίας επισκέφθηκε εκθεσιακούς χώρους και μουσεία στις μεγάλες πόλεις.

Αν και μέχρι το 1959 ασχολήθηκε με τοπιογραφίες στα οικεία μορφοπλαστικά μονοπάτια, στην παράλληλη μελέτη της στις αρχαϊκές κόρες και τις μινωικές τοιχογραφίες προστίθενται οι εμπειρίες από τα ταξίδια και οδηγείται σε καλλιτεχνικό συγκρητισμό. Στις έγχρωμες ξυλογραφίες νεαρών κοριτσιών (εικ.63,64) που έκανε την ίδια περίπου περίοδο, εισαγάγει το στοιχείο επιμήκυνσης του λαιμού-πιθανώς επιρροή από τον Amedeo Modigliani (Παράρτημα εικ.1) και την χρήση επίπεδου χρώματος που προσομοιάζει στην τέχνη του Ukiyo-e[26] (Παρ.2) και στην αισθητική της αφίσας-έγχρωμης λιθογραφίας του μετά- ιμπρεσσιονιστή Henri Toulouse Lautrec (Παρ.3).

Οι μορφολογικές αναζητήσεις και οι συνεχείς πειραματισμοί στην κρητική πέτρα ψαμμίτη ευοδώθηκαν στα ασπρόμαυρα πορτρέτα κοριτσιών στην λιθοϋψιτυπία[27] και τις οικογένειες ψαράδων. Η

---

[24] Η Κατράκη είχε μόνον θεωρητική κατάρτιση για την λιθογραφία στα σπουδαστικά χρόνια από τον Κεφαλληνό, ο οποίος δεν την εκτιμούσε ως χαρακτική τέχνη. Στην συνέντευξή της στον Σπητέρη αναφέρει, ότι αρχικά αποθαρρυνόταν γιατί δεν είναι ατομική εργασία, καθώς για το αποτέλεσμα έπρεπε να συνδράμουν τεχνίτες. Γουλάκη-Βουτυρά, σ. 30. Η Κατράκη αναφέρεται στους ειδικούς γνώστες της μεθοδολογίας των πολλαπλών οξειδώσεων και τυπωμάτων οι οποίοι ακολουθούν συγκεκριμένες πολυετείς σπουδές και σήμερα αναγνωρίζονται και διακρίνονται ως Master Printers of Lithography.

[25] Γιακουμή, σ. 82

[26] Η τέχνη του Ukiyo-e είναι η μέθοδος της έγχρωμης ξυλογραφίας που άνθησε τον 17ο αιώνα στην Ιαπωνία, στο Έντο (Τόκυο), Κυότο και Οζάκα. Οι εκτυπώσεις ήταν πολλαπλές και επομένως προσιτές στο αγοραστικό κοινό με θέματα τα πορτρέτα ηθοποιών του θεάτρου Kabuki, αθλητές του sumo, σκηνές καθημερινότητας , διασκέδασης και τοπία. Είναι πολύ πιθανό η Κατράκη να έχει δει από κοντά στα ταξίδια της συλλογές Ukiyo-e, καθώς γνώρισαν την αποδοχή από τους ιμπρεσιονιστές. Fahr- Becker G., 2007. Japanesse Prints. Taschen, σ. 7

[27] Κρίνεται αναγκαίο να γίνει αποσαφήνιση του όρου «λιθοϋψιτυπία» που χρησιμοποιείται στην συνέχεια. Για την πρωτότυπη τεχνική της Κατράκη συναντάμε διαφορετικούς όρους σε λευκώματα, καταλόγους και βιβλία τέχνης.

Κατράκη δικαιώθηκε με την επιλογή της το 1957 στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο και με την απονομή του Πρώτου βραβείου χαρακτικής το 1958 για την λιθοϋψιτυπία «Μικρός ψαράς» (εικ.76) στην «2η Μπιενάλε Μεσογειακών Χωρών» στην Αλεξάνδρεια. Την ίδια χρονιά της απονέμεται ένα από τα εννέα «Premi ex-aequo» βραβεία για τη λιθοϋψιτυπία «Ψαράδες» (εικ.77) στην Έ΄ Διεθνή Έκθεση Σχεδίου και Χαρακτικής «Bianco e Nero»[28] στο Lugano της Ελβετίας.[29] Οι διακρίσεις αυτές έχουν ειδική βαρύτητα, γιατί εν μέσω πολιτειακών συγκρούσεων η Ελλάδα τοποθετήθηκε στον χάρτη των διεθνών καλλιτεχνικών διοργανώσεων, αναγνωρίσθηκε η γυναικεία παρουσία ως ισοδύναμα υπολογίσιμη για την παραγωγή καλλιτεχνικού έργου και η Κατράκη, αν και διαφοροποιούνταν από την περιρρέουσα αισθητική τάση της αφαίρεσης, εντάχθηκε στην διεθνή πρωτοπορία.[30] Την περίοδο αυτή συμμετείχε στον συγκρουσιακό διάλογο των καλλιτεχνικών κύκλων για το ζήτημα της αφηρημένης τέχνης, δηλώνοντας στην εφημερίδα «Βραδυνή» (1955) και στην «Επιθεώρηση της Τέχνης» (1958), ότι «δεν υπάρχει περιθώριο στην χώρα μας για αφηρημένη τέχνη, δεν υπάρχει καμία οργανική ανάγκη γι΄ αυτήν».[31] Θα δεχθεί πολυμέτωπη κριτική τόσο από τους μαρξιστές συναδέλφους, όσο και από τους υπέρμαχους της «ελληνικότητας», επειδή δήλωνε την αποστροφή της για την «κομματική γραμμή […] να ζωγραφίζουμε με τον νέο ρεαλισμό, που ταυτιζόταν με την φασιστική άποψη».

Το 1957 με ενισχυμένη ευαισθησία για τον εθνικό- απελευθερωτικό αγώνα της Κύπρου (1955-59) παραχωρεί δύο έργα της για την έκθεση και την λαχειοφόρο αγορά, που διοργάνωσε η γκαλερί «Ζυγός» με στόχο την οικονομική ενίσχυση των οικογενειών των Κυπρίων αγωνιστών.

Αναγνωρίζοντας το πελατειακό κράτος στις υπηρεσίες του πολιτισμού και την έκρηξη της αστυφιλίας στην Ελλάδα, θα επικεντρωθεί στην εξοικείωση της πληττόμενης περιφέρειας με την αισθητική αγωγή ταξιδεύοντας με τα έργα της εκτός Αθήνας. Ανταποκρίνεται σε καλέσματα και συμμετέχει σε εκθέσεις συλλόγων, σωματείων και φορέων στο Ηράκλειο, Ρέθυμνο και Χανιά της Κρήτης, της Καβάλας και της Λευκάδας.[32]

Επί παραδείγματι, ο όρος «*πετρογραφία*» που υιοθέτησε ο Χρύσανθος Χρήστου (Χρήστου Χ., 1989. Νεοελληνική Χαρακτική. Ιονική Τράπεζα της Ελλάδος, σ. 88), που τον συναντάμε και στον κατάλογο «140 χρόνια ελληνικής τέχνης», 1981 της Εθνικής Πινακοθήκης, ενώ ο Νίκος Γρηγοράκης προτείνει την περιφραστική ορολογία «*χάραξη σε πέτρα*», (Γρηγοράκης Ν., 2000. Δώδεκα και Μια Δάσκαλοι της Νεοελληνικής Χαρακτικής. Πινακοθήκη Γρηγοράκη, Μουσείο Χαρακτικής, σ. 33). Η «*πετρογραφία*», συνειρμικά και επιστημονικά, μας παραπέμπει στο γνωστικό πεδίο της γεωλογίας και την τέχνη της βραχογραφίας (π.χ. ζωγραφική στα σπήλαια Λασκώ), ενώ η «*χάραξη σε πέτρα*» είναι αποσπασματικός όρος, γιατί δεν περιγράφει την πράξη της εκτύπωσης. Η ιδιότυπη τεχνική της Κατράκη περιλαμβάνει την χάραξη σε βάθος και το μελάνωμα- εκτύπωση του εναπομείναντος ανάγλυφου της πέτρας (λίθου), δηλαδή του ύψους. Επομένως, ο όρος που προτείνει και η Γιακουμή (σ. 140) ως λιθοϋψιτυπία, κρίνεται πιο περιεκτικός.

[28] Η κριτική επιτροπή σε επιστολή της προς την Διεύθυνση Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας αναφέρει: «…είναι πρώτη φορά που ένας Έλληνας καλλιτέχνης στο Λουγκάνο βραβεύεται και η πρώτη φορά που μια γυναίκα φτάνει στο ωραίο αυτό αποτέλεσμα στην έκθεσή μας.» Μπόλης, σ. 83-84

[29] Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ. Κριτική της Έφης Φερεντίνου «Βάσω Κατράκη. Βραβείον Λουγκάνο 1958». Απόκομμα περιοδικού. Τεκμήριο: GR TITSpit f413_144: https://collections.teloglion.gr/ords/f?p=200:4:7582690599871::::P4_ID,P4_LASTVIEW:1453379823765445328069458727009399522 64,3 (8/10/2021)

[30]. Γουλάκη- Βουτυρά, σ. 15

[31] Μπόλης, σ. 59-61

[32] Γιακουμή, σ. 79

Από τα μέσα της δεκαετίας του ΄50 καθιερώνεται σταδιακά και η βελτιωμένη οικονομική της κατάσταση-κυρίως λόγω της δραστηριότητας του ιατρού συζύγου- της επιτρέπει να διατηρεί εργαστήριο στο κέντρο της Αθήνας και γίνεται ενεργό μέλος συλλόγων και οργανώσεων, όχι μόνο καλλιτεχνικών αλλά και με φεμινιστικά, ειρηνιστικά, ανθρωπιστικά αιτήματα και αναφορές. Οι φεμινιστικές της απόψεις, η περιγραφή της γυναικείας φιγούρας στο εικαστικό της έργο και η πίστη στην διάνοια και την ποιότητα των παραγνωρισμένων καλλιτέχνιδων στην Ελλάδα αποδεικνύεται με την συμμετοχή της σε ομαδικές τους εκθέσεις, αλλά και αφιερωματικές παρουσιάσεις για τη γυναίκα ή τα παιδιά, όπως η «Έκθεση του Καλλιτεχνικού Σωματείου Ελληνίδων» το 1957 στο «Ζυγό».

Το 1958, το Υπερωκεάνιο «Ολυμπία»[33] πρωτοτυπεί, πραγματοποιώντας ατομική έκθεση εν πλω με τα χαρακτικά της Κατράκη, υποδεχόμενο επισκέπτες σε κάθε διεθνές λιμάνι που προσάραζε μέχρι και την άφιξη στην Νέα Υόρκη.

Στην πενταετή, ταυτόχρονη επεξεργασία ξύλου και πέτρας προδιαγράφονται οι αφαιρετικές τάσεις[34] και αποζητώντας καινούργιους τρόπους που ταιριάζουν στην ιδιοσυγκρασία της, αφοσιώνεται εξ ολοκλήρου στην λιθοϋψιτυπία με τα εξής διακριτικά γνωρίσματα: εξατομικευμένος τρόπος απόδοσης της φιγούρας (εμφανίζεται σε πρώτο πλάνο ή σε torso), απουσία περιγραφής του χώρου (λευκό φόντο) και εκτός από τους ψαράδες, μια νέα θεματική, οι Μανάδες (εικ.67,68).

Η Κατράκη γνωρίζει βέβαια από τα χρόνια σπουδών και τις επισκέψεις στα ευρωπαϊκά μουσεία τις βρεφοκρατούσες Παναγίες της δυτικής ζωγραφικής και γεύτηκε σε ηλικία σαράντα εννέα ετών την χαρά της μητρότητας με τα δίδυμα παιδιά της, Μαριάννα και Σπύρο, συνάμα όμως παρέμενε στοχαστικός πολίτης με εγγεγραμμένες τις εικόνες από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, τις συνεχιζόμενες πολεμικές συρράξεις και τους διπλωματικούς τακτικισμούς του ψυχρού πολέμου. Η συλλογιστική της βρίσκεται εγγύτερα στο έργο της Γερμανίδας χαράκτριας Kathe Kollwitz (1847-1945)[35] από κάθε άλλη καλλιτέχνιδα του μοντερνισμού που απέδιδε την αγωνία από την απειλή του θανάτου και τις κοινωνικές ανισότητες και μπορεί η Kollwitz να είναι προγενέστερή της, πολλοί όμως είναι οι ιστορικοί της τέχνης που τις τοποθετούν σε παράλληλες πορείες.

Μέρος από τις «Μανάδες» θα παρουσιάσει το 1959 στην πρώτη ομαδική «Έκθεση Ελληνικής Χαρακτικής» στο Μουσείο Πούσκιν στην Μόσχα, όπου παρέστησαν εκπρόσωποι του Υπουργείου Πολιτισμού της ΕΣΣΔ και της Ελληνικής Πρεσβείας και σχολιάστηκε από τον τύπο η καθημερινή υψηλή επισκεψιμότητα και το ότι δεν επετράπη στους καλλιτέχνες να παραστούν.[36] Όπως προαναφέρθηκε, στην περίοδο του ψυχρού πολέμου η προώθηση των τεχνών, οι πολιτιστικές συνεργασίες και ανταλλαγές ήταν εντός του διπλωματικού πλαισίου για αναζήτηση ή σύσφιξη σχέσεων και άσκηση πολιτικής και δεν είναι τυχαία η επιλογή της ελληνικής εκπροσώπησης την συγκεκριμένη χρονική στιγμή στην ΕΣΣΔ.

---

[33] Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Ψηφιακές Συλλογές: Εφημερίδα «Ελληνική Ώρα», 17/10/1958. «Η πρώτη ατομική έκθεσις επί του υπερωκεάνιου Ολυμπία»,(Αρχείο οικογένειας Β. Κατράκη) http://dp.iset.gr/article/view.html?id=149757 (12/11/2021)

[34] Ο κριτικός τέχνης Άγγελος Προκοπίου σε δημοσίευσή του χαιρετίζει «την μετάβαση από το αφηγηματικό, ρεαλιστικό ύφος σε σχηματοποιημένες φόρμες, που παρά το γεγονός ότι δεν έχει αποκρυσταλλωθεί ακόμη, η χαράκτρια παραμένει μια καλλιτέχνις με ζωτικότητα, ενθουσιασμό και φιλοτιμία για το έργο της». Μπόλης, σ. 74

[35] Εκτενέστερη αναφορά στο Κεφάλαιο 4: Εκλεκτικές Συγγένειες- Η περίπτωση της Kathe Kollwitz

[36] «Η έκθεση στη Μόσχα», Η Αυγή, 20 Ιουν. 1959

Στο τέλος της χρονιάς η Κατράκη θα παρουσιάσει τις λιθοϋψιτυπίες σε ατομική έκθεση στο «Ζυγό», με τις «Μανάδες» να κατέχουν ξεχωριστή θέση στις προτιμήσεις του φιλότεχνου κοινού και των τεχνοκριτικών. Απέκτησαν κοινωνικές σηματοδοτήσεις, συνδέθηκαν με την αγωνιστικότητα και την αυταπάρνηση, εικονογραφώντας δοκίμια έμφυλου περιεχομένου, αρθρογραφήσεις αντιπολεμικών θεμάτων σε εφημερίδες και το «Ημερολόγιο της Πανελλαδικής Ένωσης Γυναικών» (1966). Αποκορύφωμα θεωρείται η πλαισίωση στην εφημερίδα «Δρόμοι της Ειρήνης» για την παρουσίαση αντιπυρηνικών κινητοποιήσεων σε διάφορα μέρη του κόσμου με τον τίτλο «Οι πύραυλοι έρχονται στην Ελλάδα».[37] Σημειωτέο, ότι οι γυναίκες μόλις το 1956 είχαν αποκτήσει το δικαίωμα ψήφου αν και εξακολουθούσαν να είναι αποκλεισμένες από την αγορά εργασίας και τον δημόσιο χώρο.

Η Κατράκη πίστευε θερμά στην παιδευτική σημασία της τέχνης και από τότε ξεκίνησε συνεργασίες με εκθεσιακούς χώρους («Ζυγός», Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ώρα» και «Κοχλίας») που οργάνωναν ανοιχτές εκδηλώσεις στο κοινό για την τέχνη, αλλά συμμετείχε και ως μέλος επιτροπής για την επιλογή και προώθηση των νέων καλλιτεχνών.

Το τέλος της δεκαετίας λήγει η οικονομική συνδρομή της Αμερικής, η κυβέρνηση της ΕΡΕ προσεγγίζει τα Ευρωπαϊκά ιδεώδη (συμφωνία σύνδεσης με την Ε.Ο.Κ, 1961) και βελτιώνει τις συνθήκες κράτησης σε στρατόπεδα και φυλακές. Ο προοδευτικός χώρος της ΕΔΑ θα γίνει αντιπολίτευση, γεγονός που εμφυσούσε αισιοδοξία σε όσους αποστρέφονταν τους εθνικόφρονες και το 1961 μετασχηματίστηκε στην «εναλλακτική» Ένωση Κέντρου, με επικεφαλής τον Γεώργιο Παπανδρέου.[38]

1.7. Η Διεθνής αναγνώριση στην Biennale της Βενετίας και το εικαστικό ιδιόλεκτο (1960-1966)

Μετά τις πρώτες βραβεύσεις η Κατράκη συμπεριλαμβανόταν στις ελληνικές αποστολές καλλιτεχνών στο εξωτερικό και επεδίωκε να επισκέπτεται τις περισσότερες εκθέσεις. Το 1960 συμμετείχε στη Μπιενάλε Χαρακτικής στο Τόκιο, στη «Nutida Grekisk Grafik»[39] στην Στοκχόλμη και την «Ελληνική εβδομάδα» στο Ελσίνκι.

Το έργο συμμετοχής της «Λουμούμπενα» (Παρ.4) στην Μπιενάλε Χαρακτικής στην Λιουμπλιάνα το 1960 φανερώνει το ζωτικό ενδιαφέρον της για την διεθνή επικαιρότητα, την υψηλή ενσυναίσθηση για τους αναξιοπαθούντες λαούς και την γυναικεία αλληλεγγύη. Θα αποτυπώσει το δράμα της θρηνούσας γυναίκας για τον βάναυσα δολοφονημένο σύζυγό της, Patrice Lumumba,[40] δημοκρατικά εκλεγμένο πρόεδρο του Κονγκό, με αφορμή την δημοσίευση φωτογραφίας της στον τύπο.

---

[37] «Η τέχνη και οι γυναίκες», Η Αυγή, 1959. Φιλολογική Πρωτοχρονιά, 1961 & «Δρόμοι της ειρήνης», 1959. (Από Γιακουμή, σ. 221-22)

[38] Κωστής Κ., 2020. Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας. Η Διαμόρφωση του Νεοελληνικού κράτους 18ος -20ος αιώνας. Πατάκης, σ. 750

[39] Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Ψηφιακές Συλλογές: Κατάλογος έκθεσης « Nutida Grekisk Grafik: http://dp.iset.gr/book/view.html?id=11894 (21/10/2021)

[40] Ο Patrice Emery Lumumba (1921-1965), πρόεδρος της Λαοκρατικής Δημοκρατίας του Κονγκό (σημερινό Ζαΐρ), ήταν υπέρμαχος της ανεξαρτητοποίησης από το αποικιοκρατικό καθεστώς των Βέλγων. Η δολοφονία του γνωστοποιήθηκε έναν μήνα μετά με επακόλουθο τις ταραχές και τις βίαιες συγκρούσεις σε ολόκληρο τον κόσμο, καθώς πολιτικά πρόσωπα και προοδευτικοί διανοητές απέδιδαν την ευθύνη εξίσου στον πρόεδρο των ΗΠΑ Αϊζενχάουερ, την CIA και τον ΟΗΕ για μεθόδευση και εσκεμμένη ολιγωρία. Ο χαρισματικός ηγέτης του αντιαποικιοκρατικού αγώνα Πατρίς Λουμούμπα: https://www.newsbeast.gr/portraita/arthro/2111704/o-

Το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς πραγματοποιεί πολυήμερη επίσκεψη στην διεθνή έκθεση Biennale[41] στην Βενετία όπου συναντά τον Τώνη Σπητέρη, διεθνώς αναγνωρισμένο επιμελητή και πλέον προσωπικό φίλο. Θα συμπτύξει τις εντυπώσεις της σε ένα άρθρο που απέστειλε στον «Ζυγό» με εύστοχες παρατηρήσεις για «το χρηματιστήριο της τέχνης, τους ζωγράφους –«βεντέτες» και τους καλλιτέχνες της Ανατολικής Ευρώπης, «που άκριτα ευθυγραμμίστηκαν με τις νέες τάσεις», ενώ θα εκφραστεί θετικά για την Ιαπωνική εκπροσώπηση και τον Αμερικανό ζωγράφο του αφηρημένου εξπρεσσιονισμού, Franz Kline.

Μέχρι την άνοιξη του 1961 πραγματοποιεί ατομικές εκθέσεις στην Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» στην Θεσσαλονίκη,[42] στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο και την επόμενη χρονιά θα εκπροσωπήσει την Ελλάδα στο Βελιγράδι και στο Τόκιο.

Καθώς η στήριξή της ήταν συνεχής για την ενδυνάμωση των γυναικών και την θεραπεία της έμφυλης διάκρισης, συμμετείχε στις εκθέσεις του Ελληνοσοβιετικού Συνδέσμου για την «Ημέρα της Γυναίκας» το 1962 και το 1963, της Στέγης Καλών Τεχνών και Γραμμάτων για την «Ημέρα της Μητέρας» και εικονογράφησε το περιοδικό «Πανελλαδική Ένωση Γυναικών»[43] το 1964, της οποίας ήταν ιδρυτικό μέλος.

Το 1963 αποδέχτηκε παραγγελία από το ξενοδοχείο «Ιόνιον» στην Κέρκυρα και ύστερα από πολλά προσχέδια κατέληξε στο «Περίπατος στην Κέρκυρα» (εικ.83), μια «σκοτεινή» σκηνογραφημένη σύνθεση σε προβλήτα λιμανιού και γυναίκες να πρωτοστατούν ως τουρίστριες αλλά και μελαγχολικές εργαζόμενες. Αντλώντας έμπνευση από την ώσμωση με την κοινωνία με το έργο αυτό κατέθετε διορατικό, υπαινικτικό σχόλιο για την σχεδιαζόμενη τουριστική ανάπτυξη[44] που θα εξελισσόταν σε σημαντικό κανάλι κερδοφορίας από την δεκαετία του 1960 σε βάρος του ελληνικού τοπίου και των κατοίκων.

Η έλξη της στην αρχαϊκή αγγειογραφία και τους πολιτισμούς της αιγαιακής προϊστορίας θα διαφανεί στις έγχρωμες λιθοϋψιτυπίες «Μινωικά» (1963) (εικ.66) στην λογική της δίχρωμης ξυλογραφίας camaieu[45] και πιθανώς επηρεασμένη από την μελέτη του Picasso στην αρχαία Ελληνική μυθολογία και το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του Μινώταυρου (1928). Εστιάζοντας στην ισορροπία μεταξύ μορφής και περιεχομένου, η εγγύτατη σχέση του ανθρώπου με την φύση θα αποτυπωθεί σε συνθέσεις με άλογα,[46] όχι

---

charismatikos-igetis-tou-antiapikiokratikou-agona-patris-loumoumpa & Η Ιστορία του Πατρίς Λουμούμπα: https://www.nostimonimar.gr/i-istoria-tou-patris-loumoumpa/ (12/10/2021)

[41] Για τον διεθνή θεσμό, ο ιστορικός τέχνης Παναγιώτης Μπίκας αναφέρει «Κατά την διάρκεια του ψυχρού πολέμου η Μπιενάλε της Βενετίας θα αναδειχθεί σε ένα από τα σημαντικότερα πεδία μάχης για την πολιτιστική ηγεμονία […] όχι τόσο ανάμεσα στις ΗΠΑ και την ΕΣΣΔ, αλλά σε ΗΠΑ και Ευρώπη». Γουλάκη-Βουτυρά, σ. 32-39

[42] Μπίκας Π., Γουλάκη-Βουτυρά, σ. 59

[43] Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ), Εικονογράφηση,11/1964: Τεκμήριο: T:\Z.Superstore2\manos\Δελτίο της ΠΕΓ\PEG0001.jpg – 24507. http://62.103.28.111/aski/rec.asp?id=12 (14/10/2021)

[44] Ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού ιδρύθηκε το 1951 και ενώ οι σημαντικοί πολιτιστικοί οργανισμοί στηρίζονταν στην ιδιωτική πρωτοβουλία, ο πολιτισμός και ο τουρισμός προοδευτικά θα εξελιχθούν σε βασικό εξαγώγιμο προϊόν που θα αποφέρει μονοσήμαντες αλλαγές στην Ελλάδα. Ζορμπά Μ., 2020. Η Πολιτική του Πολιτισμού, Ευρώπη και Ελλάδα στο Δεύτερο Μισό του 20ου αιώνα. Πατάκης, σ. 250-257

[45] Η τεχνική camaieu ή chiaroscuro woodcut είναι η ξυλογραφία με το μαύρο χρώμα αλλά και ένα γεώδες (καφέ, λαδί κ.ο.κ.), έχει τις ρίζες της στην ζωγραφική της Μεσαιωνικής ζωγραφικής με υποκίτρινους (chiaroscuro) και μαύρους τόνους χρώματος. Wikipedia, Camaieu: https://en.wikipedia.org/wiki/Cama%C3%AFeu 20/10/2021

[46] Η Κατράκη, στην συνέντευξή της στον Πάρλα Κ. θα πει: «Η πιο πρόσφατή μου αγάπη [...] είναι τα άλογα. Τα ανακάλυψα την εποχή που εργαζόμουν για την μεγάλη σύνθεση «Περίπατος στην Κέρκυρα» [...] Τα ζώα αυτά με

συνδεδεμένα με τις αγροτικές εργασίες όπως στις τοπιογραφίες της, αλλά ως αυτόνομο σύμβολο δύναμης και ανεξαρτησίας.

Στις αρχές του 1963 η μαχητική φιλειρηνίστρια Κατράκη, συνυπογράφει με καλλιτέχνες επιστολή διαμαρτυρίας[47] για την ανέγερση αγάλματος του Χάρυ Τρούμαν στην Αθήνα, επικρίνοντας την συμβολοποίηση του εμπνευστή των πυρηνικών βομβαρδισμών στην Ιαπωνία και της ποδηγέτησης της Ελλάδας στο σχέδιο Marshall.

Για την δολοφονία του ανεξάρτητου βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη από παρακρατικούς μηχανισμούς το 1963, έκανε την εικονογράφηση στην εφημερίδα «Αυγή»[48] (εικ.23) ενσωματώνοντας τους στίχους του Γιάννη Ρίτσου και το έργο της θα γίνει αγγελιοφόρος των μαζικών κινητοποιήσεων στην Ελλάδα σε ιταλικό φυλλάδιο-αφίσα[49] (εικ.22), που κυκλοφόρησε στην μνήμη του. Η Κατράκη μάλιστα, ήταν μεταξύ πολλών πεφωτισμένων Ελλήνων στα ιδρυτικά μέλη της Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη με επικεφαλής τον Μίκη Θεοδωράκη, που διοργάνωνε δημιουργικές δράσεις και εκδηλώσεις με τον γυναικείο πληθυσμό να πρωταγωνιστεί.

Αν και η μετεμφυλιακή ένταση συνεχιζόταν στις συγκρούσεις μεταξύ των δυο αστικών κομμάτων που συχνά ήταν χωρίς κανόνες,[50] η νίκη της Ένωσης Κέντρου στις εκλογές του 1963 σήμανε την αρχή μιας βραχείας «πολιτιστικής άνοιξης» και τον σχηματισμό ενός ευρύτερου δημοκρατικού μετώπου. Η Κατράκη, με πνεύμα αισιοδοξίας την επόμενη χρονιά θα συμπεριλάβει τα άλογα και το έργο του Λαμπράκη σε ατομική έκθεση στο Πεκίνο και μένοντας ενθουσιασμένη από τις γνώσεις που αποκόμισε για την χάραξη στην πέτρα από τους κινέζους συναδέλφους, θα δωρίσει μέρος των έργων «για την συναδέλφωση των λαών της Κίνας και της Ελλάδας, για την επικράτηση της ελευθερίας και της αγάπης σ' όλο τον κόσμο».[51]

Η ισχυρή της επιθυμία για την διάδοση της χαρακτικής τέχνης, θα φανεί από την συνδρομή στην διοργάνωση έκθεσης της Kathe Kollwitz στον «Ζυγό» το 1964, που περιόδευε από την Ανατολική Γερμανία. Την ίδια χρονιά συμμετέχει στην έκθεση με θέμα «Αντικείμενο» ύστερα από πρόσκληση του Κέντρου Τεχνολογικών Εφαρμογών, καθώς εκτιμούσε τον βιομηχανικό σχεδιασμό και τις αρχές του Bauhaus και θα συνάψει συνεργασίες με ανάλογους εκθεσιακούς χώρους, σφραγίζοντας με την αισθητική της χρηστικά αντικείμενα. Το 1964 έγινε η επόμενη ατομική της έκθεση στο «Ίδρυμα Πολιτιστικών

γοητεύουν με την δύναμι, την υπερηφάνεια και την ελευθερία που κρύβουν μέσα τους». Βήμα, 13/1/ 1963. (Από την Γιακουμή, σ. 248)

[47] Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας Τεκμήριο (ΑΣΚΙ):). Διαμαρτυρία καλλιτεχνών για την ανέγερση μνημείου του Τρούμαν στην Αθήνα, Κείμενα εφημερίδας (2 σ.). Τεκμήριο: T:\Αυγή 1-3 1963\ΑΥΓΗ 2800 3087 001.JPG – 24507. Εφημερίδα, «Η Αυγή», 13/02/1963: http://62.103.28.111/aski/rec.asp?id=29644 (21/10/2021)

[48] Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας Τεκμήριο (ΑΣΚΙ), «Αφιέρωμα στον Γρηγόρη Λαμπράκη μαχητή και ήρωα της ειρήνης στον επιστήμονα και άνθρωπο» Αυγή, 28/5/1963. Τεκμήριο: T:\ΑΥΓΗ 4-9-1963\AYGI_1963__04-09.jpg\A_05-1963_JPEG\IMG_0830 copy.jpg – 24507. Στο έργο θα ενσωματώσει τους στίχους του Γ. Ρίτσου: «Για το αίμα που βάψε της γης αντρειεύτηκαν τα πλήθια»: http://62.103.28.111/aski/rec.asp?id=30183 (22/10/2021)

[49] Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας Τεκμήριο (ΑΣΚΙ) Ιταλική αφίσα για τον Λαμπράκη. Κείμενα εφημερίδας. Τεκμήριο: T:\ΑΥΓΗ 4-9-1963\AYGI_1963__04-09.jpg\A_08-1963_JPEG\IMG_1000 copy.jpg – 24507. http://62.103.28.111/aski/rec.asp?id=31517 (23/10/2021)

[50] Κωστής 2020, σ. 768

[51] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη, (Από Γιακουμή, σ. 64)

Σχέσεων» στην Βουδαπέστη και η διεισδυτική ματιά των κριτικών[52] εντόπισε και κατέγραψε τις μορφοπλαστικές συγγένειες του σχεδίου με την βυζαντινή παράδοση.

Από το 1965 έως το 1967, η αποσταθεροποίηση των δημοκρατικά εκλεγμένων κυβερνήσεων με την αποστασία βουλευτών και την παρέμβαση του Παλατιού εμφύσησαν νέες ανησυχίες στην ελληνική κοινωνία, οδήγησαν σε συνεχόμενες διαδηλώσεις και βίαια επεισόδια στην Αθήνα, με αποκορύφωμα τα «Ιουλιανά»[53] και την δολοφονία του φοιτητή Σωτήρη Πέτρουλα.

Η επισφάλεια από το συγκρουσιακό κλίμα και οι αναπαραστάσεις του παρελθόντος θα φανούν στα έργα της Κατράκη με τίτλους όπως «Απειλή» (εικ.27), «Μοναχικό» (εικ.25), «Ενδοστροφή», «Προστασία» (εικ.26) που αποκρυσταλλώνουν το εικαστικό της ιδιόλεκτο. Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα είναι η μεγάλη διάσταση, η κατακόρυφη οργάνωση, η όψη πρωτεϊκών μορφών με μεγάλα μάτια και επιμηκυμένο λαιμό. Στην συνέχεια θα ολοκληρώσει το πρώτο έργο από μια ενότητα με θεματική «Ίκαρος», προσωποποιώντας την προσμονή για το ανέφικτο και την αγωνιστικότητα και την «Πτώση του Γεωργίου Καραϊσκάκη» (εικ.28), ως φόρο τιμής στον οπλαρχηγό του 1821. Όλα τα προαναφερθέντα έργα,[54] κομβικά για την καλλιτεχνική της ωρίμανση και προφητικά για τις πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα, θα είναι η επίσημη ελληνική εκπροσώπηση στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1966, όπου θα της απονεμηθεί το διεθνές βραβείο Tamarind. Η ιστορική διάκριση χαιρετίστηκε από τον ελληνικό τύπο[55] με εγκωμιαστικές αναφορές και αφιερώματα και με την ευκαιρία ο Σπητέρης θα απευθύνει στην πολιτεία και τους ιθύνοντες[56] εύστοχες νουθεσίες για την ενίσχυση των καλλιτεχνικών θεμάτων.

Το πρώτο τρίμηνο του 1967 εικονογραφεί την προμετωπίδα και δυο χαρακτικά για την «Ελένη» του Γιάννη Ρίτσου, συμμετέχει στην «Μπιενάλε Χαρακτικής» στο Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στο Τόκιο, ενώ το ταξίδι που σχεδίαζε για την εκπροσώπηση με τρία έργα στο Μόντρεαλ στον Καναδά, δεν έγινε ποτέ, καθώς συνελήφθη άμεσα με το στρατιωτικό πραξικόπημα της ίδιας χρονιάς.

1.8. Τα Βότσαλα της εξορίας και τα «ομιλούντα υποκείμενα» στα έργα της Δικτατορία (1967-1974)

Τα ξημερώματα της 21ης Απριλίου του 1967 και ενώ η Ελλάδα βρισκόταν σε προεκλογική περίοδο αισιοδοξώντας για την υπερίσχυση της Ένωσης Κέντρου, η δικτατορία των συνταγματαρχών

---

[52]Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας Τεκμήριο (ΑΣΚΙ). Πετρής Γ., «Μια έκθεση έργων της Βάσως Κατράκη στη Βουδαπέστη», Νοεμ.-Δεκ. 1965. Κείμενα περιοδικού, Επιθεώρηση τέχνης, σ. 538-539. Τεκμήριο:T:\ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΤΕΧΝΗΣ\1965\130-132.11-12.1965\ET0538.jpg24507:http://62.103.28.111/aski/rec.asp?id=20315 (24/10/2021)

[53] «Τα Ιουλιανά» του 1965 και η «Αποστασία», Σαν Σήμερα: https://www.sansimera.gr/articles/947 (24/10/2021)

[54]Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ. Τεκμήριο: GR TITSpit f413_44. Απόκομμα εντύπου έκθεσης, στα αγγλικά και γαλλικά, 4 φφ., 22,3x24,0 εκ. Περιέχει κείμενο του Τώνη Σπητέρη για το έργο της Βάσως Κατράκη. Εικονογραφείται με αναπαραγωγές έργων. 1966 https://collections.teloglion.gr/ords/f?p=200:4:10717965481869:::P4_ID,P4_LASTVIEW:14409203088244941575246849980011977809 2,10 (22/10/2021)

[55] Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ). «Η βράβευση της Βάσως Κατράκη τιμά την ελληνική τέχνη», 28/6/1966, Η Αυγή. Τεκμήριο: T:\Αυγή\αυγή 4-6 1966\ΑΥΓΗ 2800 337 001.JPG – 24507. Κείμενα εφημερίδας http://62.103.28.111/aski/rec.asp?id=2194 (23/11/2021)

[56] Στο δημοσιευμένο κείμενο ο Σπητέρης μεταξύ άλλων αναφέρει ότι «…είναι ένα συμβάν, που έχει ευνοϊκές απηχήσεις για τον τόπο μας. Ας γίνει κατανοητό από τους ιθύνοντες, πως το σημαντικότερο κεφάλαιο της χώρας μας είναι οι πνευματικές και καλλιτεχνικές αξίες κι ας θελήσουν με κάποια περισσότερη στοργή και κατανόηση να τις προσέξουν και να τις ενισχύσουν. Άλλωστε είναι και οι πιο ανέξοδοι». Γουλάκη- Βουτυρά, σ. 38

έθεσε σε ισχύ τον στρατιωτικό νόμο. Με πρόσχημα τον κομμουνιστικό κίνδυνο κατέλυσε το Σύνταγμα της χώρας, ανέστειλε τις πολιτικές ελευθερίες και ίδρυσε έκτακτα στρατοδικεία. Η Κατράκη συλλαμβάνεται μεταξύ των πρώτων πολιτών με αγωνιστικό παρελθόν και εξορίζεται στην Γυάρο.

Παρά την οδυνηρή εμπειρία και την θλίψη για το μέλλον της χώρας, θα μετασχηματίσει την παραμονή της στον άνυδρο τόπο σε καλλιτεχνική πράξη. Ξεκινά να γράφει με μαρκαδόρο στις πέτρες της θάλασσας χαιρετισμούς στην οικογένειά της- συνήθεια που θα υιοθετήσουν και οι συγκρατούμενοί της- και σχεδιάζει παραστάσεις με εμφανείς τις επιρροές από τα ειδώλια του προϊστορικού Αιγαίου, την μυκηναϊκή και την βυζαντινή παράδοση. Εκτός από τα περίφημα βότσαλα[57] (εικ.30,31,32), που τα θεωρούσε «απλώς ένα παιχνίδι», με την θελληματική της παρουσία συνέβαλε στην ενδυνάμωση των συνεξόριστων με αυτοσχέδια δημιουργικά εργαστήρια, κύκλους συζητήσεων, συγγραφή ποιημάτων[58] κ.α. Ως προς το προσωπικό της έργο, πραγματοποίησε πλήθος από προσχέδια που προλείαναν το έδαφος για την μινιμαλιστική εξέλιξη στις επερχόμενες μνημειακές λιθοϋψιτυπίες. Οι άθλιες συνθήκες διαβίωσης στην Γυάρο επιβάρυναν την υγεία της και εννέα μήνες μετά, ύστερα από διεθνείς πιέσεις και αντιδράσεις, θα νοσηλευτεί στην Αθήνα και θα αφεθεί ελεύθερη.

Στην προσπάθεια για ανασύνταξη δυνάμεων, ανταποκρίθηκε στις διαδοχικές προσκλήσεις από την «Mostra Biennale Internazionale Della Grafica» το 1968 και 1969 και την ίδια χρονιά με την μεσολάβηση του Περικλή Κοροβέση,[59] δρομολογήθηκε η έκδοση λευκώματος του έργου της στην Σουηδία. Στην αλληλογραφία των επιμελητών της έκδοσης Τώνη Σπητέρη και Britta Stovling με την καλλιτέχνιδα, περιγράφονται με σαφήνεια οι προθέσεις όλων, να αποσταλεί ο κατάλογος στους αυτοεξόριστους στην Ευρώπη και να διατεθούν οι οικονομικές απολαβές στο αντιστασιακό κίνημα στην Ελλάδα.[60]

Παρά την σωματική της καταπόνηση, η δυσαρέσκεια για την παγιωμένη πολιτική κατάσταση της ανελευθερίας και των διώξεων ήταν ένα ισχυρό ελατήριο για να αφοσιωθεί σε νέα ενότητα με λιθοϋψιτυπίες. Ολοκληρώνει την σειρά με τους Ίκαρους προσδίδοντας ένταση και ενέργεια στις φιγούρες και στον αντίποδα ξεκινά μια σειρά από στατικές γυναικείες φιγούρες και τις «Πλατυτέρες» (εικ.69), σαφή αναφορά όχι μόνο στις Παναγίες αλλά και τις εξόριστες μητέρες, τα εξόριστα παιδιά. Είναι έργα με γλυπτικές αναφορές σε διακεκριμένους καλλιτέχνες (C.Brancusi, A.Giakometti, H.Moore) και κοινό στοιχείο τις αναγωγές στα κυκλαδικά ειδώλια, την γεωμετρική απεικόνιση και την λιτότητα. Για πρώτη όμως φορά στα έργα «Καταστάσεις I, II, III» (εικ.36) απουσιάζουν τα άκρα, το κεφάλι, η περιγραφή του

---

[57] Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ. Τεκμήριο: GR TITSpit f413_157. Τα βότσαλα της Βάσως Κατράκη που δημιούργησε κατά τη διάρκεια της εξορίας της στη Γυάρο, τα οποία επρόκειτο να εκτεθούν σε αίθουσα της Αθήνας, 16/08/1975. Περιοδικό Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ, (τ. 1062), σ. 67: https://collections.teloglion.gr/ords/f?p=200:4:15737994321158::::P4_ID,P4_LASTVIEW:1454416860393361566111194110493444788 01,3 (22/10/2021)

[58] Ο Γιάννης Νεγρεπόντης θα αφιερώσει τα ποιήματα «Οκτώ κεντήματα ιστορημένα στη Γυάρο για τη Βάσω» από την εμπειρία του με τους συνεξόριστους καλλιτέχνες στην Γυάρο. Μπόλης, σ. 96

[59] Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ. Επιστολή του Περικλή Κοροβέση προς τον Τώνη Σπητέρη για την συγγραφή κειμένων σχετικά με τον κατάλογο έργων της Κατράκη. Τεκμήριο: GR TITSpit: https://collections.teloglion.gr/ords/f?p=200:4:11116753180235::::P4_ID,P4_LASTVIEW:1439767689231165646579112809207428177 66,3 (24/10/2021)

[60] Χαριστού Α, Ιστορικός τέχνης. Γουλάκη-Βουτυρά, σ. 17

φύλου και η συναρμογή μορφής και περιεχομένου είναι πλήρης, προσεγγίζοντας μνημειακής υφής αισθητική πρόταση.

Παρά το ελεγκτικό δικτατορικό καθεστώς, διατυπώνει το αισιόδοξο όραμά της για συνοχή, αλληλεγγύη και ειρήνη το 1971 με «Το Δάσος» (εικ.41), όπου το πλήθος από ραδινές μορφές γίνονται ένα αδιαίρετο σύνολο φύσης και ανθρώπου, επαναφέροντας τον ισχυρό συμβολισμό του περιστεριού. Ως ανταπάντηση στην προπαγανδιστική αρχαιολατρία του νεοσύστατου Υπουργείου Πολιτισμού (1971), δημιουργεί το «Χρέος της Αντιγόνης» (εικ.71) το 1972, προβάλλοντας την θαρρετή, παραβατική στάση της ηρωίδας[61] του Σοφοκλή απέναντι στον αυταρχικό νόμο του βασιλιά Κρέοντα.

Η Κατράκη αν και δραστηριοποιούνταν στο αντιδικτατορικό κίνημα, επιλέγοντας τις παραπάνω θεματικές μετέτρεψε τα έργα της σε ομιλούντα υποκείμενα που υπερασπίζονταν την φυσική και κοσμική τάξη πραγμάτων και επιδίωξε στοχευμένα να τα εκθέσει στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Δεν κρίνεται τυχαίο μάλιστα, ότι τα λυρικά αυτά έργα μνημονεύονται ως διαχρονικά[62] και οικουμενικού χαρακτήρα.

Τα έργα αυτής της δημιουργικής περιόδου τα παρουσίασε σε ατομική έκθεση στην γκαλερί «Αργώ» στην Λευκωσία το 1971, στο Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ώρα» το 1972 -που παρά την στενή παρακολούθηση της αστυνομίας συνέρρεε πλήθος κόσμου και αμέσως μετά στην αίθουσα «Κοχλίας» στη Θεσσαλονίκη το 1973.

Ως προς τις διεθνείς παρουσιάσεις, το 1972 συμμετείχε με απευθείας προσκλήσεις από τις επιτροπές διοργάνωσης στο «Ελληνική Τέχνη» στο Museo Espanol στην Μαδρίτη, στην «Διεθνή Έκθεση Σύγχρονης Ξυλογραφίας» Galleria dell Accademia στην Ραβέννα και το 1973 στην γκαλερί «D' eendt» στο Άμστερνταμ υπό την αιγίδα της Έδρας της Βυζαντινής και Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου του Άμστερνταμ. Το 1972 θα κάνει το εξώφυλλο για το Ημερολόγιο της Τράπεζας Εμπορικής Πίστεως, την εικονογράφηση της ποιητικής συλλογής «Οδοιπορία» του Νικηφόρου Βρεττάκου και το 1974 το εξώφυλλο για το «Όταν ο ήλιος» της Ζωρζ Σαρή.

1.9. Φόρος τιμής και Ελεγεία της Μεταπολίτευσης (1974-1988)

Με την πτώση της Δικτατορίας των συνταγματαρχών, η Ελλάδα περνά στην Μεταπολιτευτική περίοδο και οι πρώτες διαδικασίες εκδημοκρατισμού περιλάμβαναν την κατάργηση των στρατοπέδων

---

[61] Στην «Αντιγόνη» του Σοφοκλή (442 π. Χ), περιγράφεται η απόφαση της ηρωίδας να θάψει τον νεκρό αδελφό της Πολυνείκη, παρά την αντίθετη εντολή του Κρέοντα, βασιλιά της Θήβας, θέτοντας την τιμή των θεών και την αγάπη για τον αδερφό της υπεράνω των πολιτειακών νόμων. Η αντιδικία οδηγεί τον βασιλιά Κρέοντα στην απόφαση για έναν αργό και βασανιστικό θάνατο, ενταφιάζοντάς την Αντιγόνη ζωντανή. Wikipedia, Αντιγόνη(Σοφοκλή): https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%B3%CF%8C%CE%BD%CE%B7_(%CE%A3%CE%BF%CF%86%CE%BF%CE%BA%CE%BB%CE%AE) (22/10/2021)

[62] Το 2013, στα εγκαίνια της αναδρομικής έκθεσης «Σε Λευκό και Μαύρο» στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ, ο δήμαρχος Μεσολογγίου Παναγιώτης Κατσούλης επισήμανε στον χαιρετισμό του: «Οι βορειοελλαδίτες είχαν την μοναδική ευκαιρία να θαυμάσουν το πλούσιο έργο της, αλλά και να αντιληφθούν την επικαιρότητα του σήμερα, καθώς λίγες ώρες νωρίτερα είχε προηγηθεί η δολοφονία του Παύλου Φύσσα από τους νεοφασίστες της Χρυσής Αυγής. Αν ζούσε σήμερα η Βάσω Κατράκη, θα χάραζε στην πέτρα την κοινωνική αδικία του σήμερα. Θα έκανε όμως κάτι ακόμη μέσα από την τέχνη της. Θα χάραζε την ελπίδα, που τόσο έχουμε ανάγκη στην εποχή μας». News now, Δελτίο Τύπου: https://www.newsnowgr.com/article/510774/egkainiastike-i-ekthesi-vaso-katraki-se-lefko-kai-mavro.html (22/10/2021)

εξορίας, την αμνήστευση όλων των πολιτικών αδικημάτων και την αναγνώριση του ΚΚΕ. Η κοινοβουλευτική δημοκρατία υπόσχεται την παύση της μακροχρόνιας, συσσωρευμένης καταπίεσης και η Κατράκη θέλοντας να διατηρήσει την μνήμη ζωντανή, κάνει σαφή αναφορά στους πεσόντες της δικτατορίας με το έργο «Μνήμη Παναγιώτη Ελή» (εικ.37). Στην ίδια συλλογιστική βρίσκεται η «Μεταπολίτευση» (εικ.43), η άφυλη φιγούρα με τα χέρια σε ανάταση και τον κόκκινο ακτινωτό ήλιο στο φόντο-έργο που έγινε γραμματόσημο την δεκαετία του ΄80, ως «Μνήμη Πολυτεχνείου». Η ελευθεροτυπία βημάτιζε γοργά και το έργο της Κατράκη δημοσιευόταν πλέον ευρέως, γινόταν αφίσα σε φοιτητικά δωμάτια, γνωρίζοντας πλήρη καταξίωση και αναγνώριση, όπως και η κοινωνική- πολιτική της δράση.

Τον Σεπτέμβριο του 1974 συμμετέχει στην έκθεση «Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη» στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων, δηλώνοντας έμπρακτα την συμπαράστασή της στους Ελληνοκύπριους και Τουρκοκύπριους πρόσφυγες μετά την τουρκική εισβολή τον Ιούλιο.

Από την νέα θέση της προέδρου της Πανελληνίου- που είχε διακοπεί στα χρόνια της δικτατορίας- θα ηγηθεί της προσπάθειας πλειάδας καλλιτεχνών να αναμορφωθεί ο θεσμός με την συνέργεια του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών.[63]

Αν και οι πράξεις της Κατράκη διαπνέονταν από την ιδεολογία και όχι τον δογματικό κομματισμό, μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, υποστήριξε συνεργασίες από τον ευρύτερο χώρο της Αριστεράς. Το 1975 βρέθηκε μεταξύ ομοϊδεατών μουσικών, σκηνοθετών και λογοτεχνών στον ιδρυτικό πυρήνα της καλλιτεχνικής εταιρίας «Δεσμοί», που είχε επιπλέον στόχο την αισθητική καλλιέργεια των κοινωνιών της περιφέρειας. Η εναρκτήριος δράση ήταν η θεατρική παράσταση «Ηλέκτρα», που επισκέφθηκε καταυλισμούς Κυπρίων προσφύγων στην ελληνική και κυπριακή επαρχία και στην συνέχεια η παράσταση «Αντιγόνη» με τις ταυτόχρονες περιοδεύουσες εκθέσεις των ομώνυμων έργων της το 1976.[64]

Επειδή πίστευε στην κοινωνική και ιστορική λειτουργία της μνήμης, συμμετείχε σε πολλές πρωτοβουλίες και επετειακές εκδηλώσεις για τα χρόνια της Κατοχής στην Ελλάδα: το 1974 στο αφιέρωμα για την ηρωίδα της Εθνικής Αντίστασης Ηλέκτρα Αποστόλου με την «Επιτροπή πρωτοβουλίας για την Γυναίκα», το 1975 στην έκθεση σπάνιων ντοκουμέντων, φωτογραφιών και καλλιτεχνικών έργων στην γκαλερί «Ώρα» με τίτλο «Κατοχή– Αντίσταση» και το 1976 σε εκδήλωση με θέμα την γυναίκα στην Αντίσταση στο θέατρο «Ακροπόλ». Η στόχευσή της ήταν όχι μόνο η υπενθύμιση της γυναικείας συνδρομής στον αγώνα του ΕΑΜ, αλλά και η ανάδειξη του νέου ρόλου που καλούνταν η γυναίκα να διαδραματίσει εν όψει των αλλαγών που προσδοκούσαν και διαπραγματεύονταν οι φεμινιστικές οργανώσεις στην Ελλάδα.

Η επιτακτική ανάγκη για παγκόσμια ειρήνη, την οδηγεί σε ευθυγράμμιση με φωνές διαμαρτυρίας και συμπαράστασης για κάθε λαό που καταπατούνταν τα δικαιώματα και οι πολιτικές ελευθερίες του. Τον Απρίλιο του 1975 εντάσσεται στην «Γυναικεία Επιτροπή Αλληλεγγύης» προς τον

[63] Γιακουμή, σ. 75

[64] Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Ψηφιακές Συλλογές: Εφημερίδα, «Η Αυγή»: "Ηλέκτρα" με Παπαθανασίου στους καταυλισμούς των Κυπρίων προσφύγων/» Δεσμός»: Μια νέα πνευματική και καλλιτεχνική εταιρία. http://dp.iset.gr/article/view.html?id=150832 (24/10/2021)

Χιλιανό Λαό και κατά του δικτατορικού καθεστώτος του Α. Πινοσέτ[65] και το καλοκαίρι του 1975 συνυπογράφει μεταξύ καλλιτεχνών, δημοσιογράφων και πολιτικών το υπόμνημα συμπαράστασης προς τον Πορτογαλικό λαό.[66] Την ίδια χρονιά τάσσεται υπέρ της αποφυλάκισης των Βάσκων αυτονομιστών από τον δικτάτορα της Ισπανίας Φράνκο και τον Ιούλιο του 1976 συμπεριλαμβάνεται στην δημοσιευμένη επιστολή- έκκληση προς την Τουρκία για την επιστροφή των Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων προσφύγων στις εστίες τους. Ανάλογη ήταν και σύμπλευσή της για την προάσπιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στην κομμουνιστική Τσεχοσλοβακία το 1977 και των πολιτικών κρατουμένων στην Αργεντινή το 1978.

Η κοινωνική και πολιτική της δράση δεν την απομακρύνει από το εργαστήριο και η αναγνώριση του έργου της[67] διανθίζεται με την βράβευση στην Διεθνή Έκθεση Γραφικών Τεχνών «Intergrafik» στο Museum am Ostwall του Ανατολικού Βερολίνου το 1976. Ερωτώμενη για αυτήν την διάκριση, με ειλικρίνεια και ευθυκρισία θα αναφερθεί σε «μηχανισμούς και νόμους», στους οποίους αναγκαστικά συμμορφώνεται, καθώς αυτές οι εκθέσεις είναι «ο μόνος δρόμος για να επικοινωνήσει πλατύτερα με τους άλλους καλλιτέχνες και το κοινό».[68]

Το 1977 συμμετέχει στις εκθέσεις «Ελληνική Χαρακτική» στην γκαλερί «Νέες Μορφές», στην «Ζωγραφική Βαλκανικών Χωρών» στο Βουκουρέστι και στην «Systawa Wiproczesner Sztuki Greckies» στην Βαρσοβία. Με τα έργα όπου υπερισχύει το σύμβολο του ήλιου, θα περάσει στην γεωμετρική αφαίρεση ακολουθώντας την ρήση του Paul Cezanne[69] και θα επαναδιαπραγματευτεί την θέση της γυναίκας-ηρωίδας με την «Μοναξιά της Αντιγόνης»[70] (εικ.70) μετά την επιτέλεση του ηθικού της χρέους σύμφωνα με την σοφόκλεια τραγωδία. Την επόμενη χρονιά μετέχει στην έκθεση «Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι και Χαράκτες» στην Λευκωσία, διοργάνωση της Εθνικής Πινακοθήκης και στην συνέχεια στην Διεθνή Έκθεση της Βασιλείας «Art Basel» στην Ελβετία.

Παρά την υψηλή συγκινησιακή φόρτιση για την αποκατάσταση της δημοκρατίας, τα έργα που θα δημιουργήσει τα επόμενα χρόνια κινούνται σε ελεγειακό ύφος και φέρουν νέα στοιχεία. Η φιγούρες παύουν να είναι ακρωτηριασμένες και στην σειρά «Επίσκεψη I & II» (εικ.45,46) εμφανίζονται για πρώτη

---

[65] Το Πραξικόπημα στην Χιλή από τον Αουγκούστο Πινοσέτ: (1973). Wikipedia: https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%81%CE%B1%CE%BE%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%80%CE%B7%CE%BC%CE%B1_%CF%83%CF%84%CE%B7_%CE%A7%CE%B9%CE%BB%CE%AE_(1973) (12/10/2021)

[66] Η Επανάσταση των Γαρυφάλλων», TVXS: https://tvxs.gr/news/san-simera/saranta-xronia-apo-tin-epanastasi-ton-garyfallon (22/10/2021)

[67] Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.
Βιογραφικό σημείωμα της Βάσως Κατράκη Τεκμήριο: GR TITSpit f413_1. https://collections.teloglion.gr/ords/f?p=200:4:11488625130958::::P4_ID,P4_LASTVIEW:143775550978702734267812025357351739244,10 (21/10/2021)

[68] Μπόλης, σ. 108

[69] Το motto του Γάλλου ιμπρεσσιονιστή Paul Cezanne (1839-1906) «να βλέπεις στην φύση τον κύλινδρο, τη σφαίρα και τον κώνο […] η γεωμετρία βοηθάει στο συνεκτικό δέσιμο των αντικειμένων και δίνει μια αίσθηση δομικής σταθερότητας στο έργο» ήταν καθοριστικό για την πορεία της μοντέρνας τέχνης τον 20ου αιώνα.

[70] Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ. «Ξαναφτιάχνω την Αντιγόνη. Όπως τον καιρό της χούντας», 14/03/1977 . Εφημερίδα, Τα Νέα. Τεκμήριο: GR TITSpit f413_160: https://collections.teloglion.gr/ords/f?p=200:4:16049202538207::::P4_ID,P4_LASTVIEW:145639618635688413436183557787927438868,3 (23/10/2021)

φορά καθιστές τηρώντας στάση σιωπής, αναμονής και καρτερίας για το μέλλον. Οι τίτλοι που χρησιμοποιεί φανερώνουν την αμφιθυμία της· τα «Εντολή» (εικ.48), «Σπαραγμός», «Ήλιος και σίδερα» (εικ.44), «Μνήμη Ι» (εικ.53) επαναφέρουν τις μνήμες της Δικτατορίας. Οι πλούσιες αρχειακές πηγές καταμαρτυρούν τον οραματισμό και την μαχητικότητα της καλλιτέχνιδας, συνάμα όμως ήταν πραγματίστρια και προφανώς διατηρούσε σκεπτικισμό για τους τρόπους μετάβασης στην δημοκρατία ύστερα από τις χρόνιες, καταστροφικές επεμβάσεις των ξένων υπερδυνάμεων αλλά και τον Εμφύλιο διχασμό. Το Σύνταγμα του 1975 υπόσχεται μέριμνα για την αποκατάσταση των θεσμών και την διαλυμένη οικονομία του τόπου, προτείνει τομές για το οικογενειακό δίκαιο, τις έμφυλες σχέσεις και τον πολιτισμό, εύλογα όμως οι πολίτες, οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες αδημονούσαν για την έμπρακτη εφαρμογή.

Στα τέλη του 1978 πήρε μέρος σε ομαδική έκθεση τεχνουργημάτων που συνδιοργανώθηκε από τον εκθεσιακό χώρο «Πολύπλανο» και την γκαλερί «Πωλ Φακκέτι» στο Παρίσι και το 1979 στην Μπιενάλε του Μπάντεν- Μπάντεν, «Contemporary Greek Painters and Printrintmakers» στην Εθνική Πινακοθήκη στο Δουβλίνο της Ιρλανδίας.[71]

Το σύνολο του μέχρι τότε έργου της θα παρουσιασθεί το 1980 σε μια μεγάλη αναδρομική έκθεση με τίτλο «Βάσω Κατράκη. Χαρακτική 1940-1980»[72] στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου. Το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς θα κάνει ατομική έκθεση με αφετηρία τον «Κοχλία» στην Θεσσαλονίκη με συνεχείς αναπροσαρμογές στις επιλογές έργων, για να παρουσιασθεί τους επόμενους μήνες σε επαρχιακές πόλεις όπως η Δράμα, το Κιλκίς, τα Γιαννιτσά, ο Βόλος και η Πάτρα. Μνημονεύοντας το παράδειγμα των ευαισθητοποιημένων καλλιτεχνών Pablo Picasso και Juan Miro[73] στην διάρκεια του Ισπανικού εμφύλιου κατά των εθνικιστικών δυνάμεων του Φράνκο, θα σχεδιάσει τα κοστούμια της θεατρικής παράστασης «Κυρά Καρράρ»[74] του Μπέρτολ Μπρεχτ που παρουσιάστηκε στο Δημοτικό θέατρο της Πάτρας το 1981.

---

[71] Γιακουμή, σ. 97

[72] Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ. Έντυπο έκθεσης για την αναδρομική έκθεση της Κατράκη στην Εθνική Πινακοθήκη το 1980. Τεκμήριο: GR TITSpit f413_50: https://collections.teloglion.gr/ords/f?p=200:4:9334418441745::::P4_ID,P4_LASTVIEW:1441813163875097265,6265623684990867514 7,3 (22/10/2021)

[73] Οι Pablo Picasso και ο Juan Miro, ήταν η επίσημη εκπροσώπηση του περίπτερου της Ισπανικής Δημοκρατίας στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1937. Τα έργα «Γκουέρνικα» του Picasso και η τοιχογραφία μεγάλων διαστάσεων του Miro- που δυστυχώς καταστράφηκε- ήταν ρητή καταγγελία για την ανατροπή της Δημοκρατικής Κυβέρνησης της Ισπανίας από το βίαιο, δικτατορικό καθεστώς του Στρατηγού Φράνκο. Το Περιοδικό, «Τέχνη ενάντια στον Φασισμό»: https://www.toperiodiko.gr/%CF%80%CE%AC%CE%BC%CF%80%CE%BB%CE%BF-%CF%80%CE%B9%CE%BA%CE%AC%CF%83%CE%BF-%CE%B3%CE%BA%CE%BF%CF%85%CE%AD%CF%81%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%B1-%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7-%CE%B5%CE%BD%CE%AC%CE%BD%CF%84/#.YXFMZhpBxPY & Ζωή και το έργο του Χουάν Μιρό:https://www.greelane.com/el/%ce%ba%ce%bb%ce%b1%cf%83%cf%83%ce%b9%ce%ba%ce%ad%cf%82-%ce%bc%ce%b5%ce%bb%ce%ad%cf%84%ce%b5%cf%82/%ce%b5%ce%b9%ce%ba%ce%b1%cf%83%cf%84%ce%b9%ce%ba%ce%ad%cf%82-%cf%84%ce%ad%cf%87%ce%bd%ce%b5%cf%82/joan-miro-biography-4171788/ (22/10/2021)

[74] Η «Κυρά Καρράρ», είναι το θεατρικό έργο που έγραψε ο Μπέρτολ Μπρεχτ στην εξορία το 1936 ύστερα από την έκκληση γερμανόφωνων εξόριστων στο Παρίσι. Ο Μπρεχτ, μέσα από το οικογενειακό δράμα της Κυρά Καρράρ αναδεικνύει την άρνηση και τον φόβο αρκετών πολιτών να συνδράμουν στον ένοπλο αγώνα των Ισπανών απέναντι στην δικτατορία του Φράνκο. Ουσιαστικά είναι ο σχολιασμός για την στάση ουδετερότητας των κυβερνήσεων της

Η Κατράκη στα χρόνια της Μεταπολίτευσης, αν και αρνούνταν την επίσημη κομματική ταυτότητα, εκδήλωσε την βεβαιότητα για τον αναγκαίο συνασπισμό αριστερών δυνάμεων, δωρίζοντας μάλιστα έργα της για την οικονομική τους ενίσχυση, ειδικότερα του ΚΚΕ Εσωτερικού σε προεκλογικές περιόδους. Παρ΄ όλα αυτά δεν δίστασε το 1981 να αποδεχθεί την πρόσκληση της Υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη-της πρώτης σοσιαλιστικής κυβέρνησης στην μεταπολιτευτική Ελλάδα- για να συνδράμει σε επιλεγμένη επιτροπή, με στόχο την άμβλυνση αυταρχικών πρακτικών της δικτατορίας σε σχέση με τον πολιτισμό, όπως ήταν ο χρόνιος αποκλεισμός πολλών καλλιτεχνών από δομές και θεσμούς εξαιτίας των πολιτικών φρονημάτων τους.

Μια από τις τιμές που γνώρισε εν ζωή από την πολιτεία, ήταν να δει τα έργα της σε γραμματόσημα (Παρ.5) που κυκλοφόρησαν από τα Ελληνικά Ταχυδρομεία, το πρώτο το 1982 το «Μπλόκο στην Κατοχή» (εικ.11) για τους αγώνες της Εθνικής Αντίστασης και το δεύτερο το 1983 για την «Μνήμη του Πολυτεχνείου». Ακολούθησαν το 1990 το επετειακό γραμματόσημο για τα πενήντα χρόνια από την 28η Οκτωβρίου του ΄40 με την σπουδαστική αφίσα της γυναίκας που πλέκει και το 2011 μια λιθοϋψιτυπία με το αγαπημένο της θέμα, άλογο και καβαλάρης.[75]

Το 1983 φιλοτέχνησε δυο αφίσες της Αδέσμευτης Κίνησης Ειρήνης (ΑΚΕ) για την «6η Μαραθώνια Πορεία Ειρήνης» που πραγματοποιήθηκε στην επέτειο των είκοσι χρόνων από την δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη. Το περιστέρι-σύμβολο είναι ο πρωταγωνιστής της αφίσας και το συναντάμε στις λιθοϋψιτυπίες αυτής της περιόδου με τίτλο «Ειρηνικό Ι, ΙΙ» (εικ.72,74), ενσαρκώνοντας «το αποτέλεσμα της αισθητικής επικοινωνίας στο πλαίσιο των ιδεών και των μαχητικών της πιστεύω».[76]

Έχοντας ικανή χρονική απόσταση από γεγονότα και βιώματα, θα επικεντρωθεί στην παραγωγή έργου που κινείται στο κλίμα του κοινωνικού λυρισμού- σύμφωνα με δική της μαρτυρία. Με έντονα αφηγηματική διάθεση αλλά με την γνώριμη οικονομία εκφραστικών μέσων σε άσπρο και μαύρο, αποτίνει το ύστατο χρέος της στους επώνυμους και ανώνυμους ήρωες της ζωής και της τέχνης της.[77] Οι συνθέσεις με τον Γεώργιο Καραϊσκάκη (εικ.28), τον Άρη Βελουχιώτη (εικ.51) και τους αγωνιστές του Πολυτεχνείου (εικ.53), με την δυναμική των μηνυμάτων τους επικαιροποιούν οικουμενικά αιτήματα για ειρήνη, αλληλεγγύη και κοινωνική δικαιοσύνη. Την ίδια χρονιά συμμετέχει σε έκθεση στο «Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Καισαριανής» στη μνήμη των εκτελεσθέντων στο Σκοπευτήριο Καισαριανής και λίγους μήνες μετά στην έκθεση «Modern Greek Prints» στο Λονδίνο.

Η είδηση για την έκρηξη του πυρηνικού αντιδραστήρα του Τσερνόμπιλ[78] την άνοιξη του 1986, κινητοποιεί τις ειρηνιστικές οργανώσεις που έβαλλαν κατά των πυρηνικών εξοπλισμών και η Βάσω Κατράκη θα συνυπογράψει την επιστολή-διαμαρτυρία πεντακοσίων προσωπικοτήτων της Ευρώπης. Την αμέσως επόμενη χρονιά, φιλοτεχνεί την αφίσα για την επέτειο του πυρηνικού ολοκαυτώματος στην

Γαλλίας και της Αγγλίας, που στοίχισε και το ολέθριο αποτέλεσμα του ισπανικού εμφυλίου. Μπίκας Π., Σε Λευκό και Μαύρο, σ. 63

[75] Ελληνικά γραμματόσημα, Έλληνες Χαράκτες του 20ου αιώνα: https://stamps-gr.blogspot.com/2016/07/20-greek-engravers-of-20th-century.html (24/10/2021)

[76] Κριτική από τον Δ. Παπαστάμο, Διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης. Γουλάκη- Βουτυρά, σ. 109

[77] Μπόλης, σ. 112

[78] «Η καταστροφή του Τσερνόμπιλ», Σαν Σήμερα: https://www.sansimera.gr/articles/86 (22/10/2021)

Χιροσίμα και συμμετέχει σε έκθεση με θέμα την ειρήνη στο κτήριο «Κωστή Παλαμά» για την οικονομική ενίσχυση της Ελληνικής Επιτροπής για τη Διεθνή Ύφεση και Ειρήνη.

Η ώριμη ηλικία της Βάσως Κατράκη δεν ήταν ανασταλτική για να πρωτοστατήσει μεταξύ ολιγομελούς ομάδας για την ίδρυση της Ένωσης Ελλήνων Χαρακτών τον Μάρτιο του 1987. Το όραμα της Ένωσης ήταν η διάδοση της χαρακτικής τέχνης, η προβολή νέων χαρακτών και θα κάνει την πρώτη επίσημη έκθεση στο Κολλέγιο Αθηνών την ίδια χρονιά, ενώ η Ένωση δραστηριοποιείται μέχρι και σήμερα στην Ελλάδα και το εξωτερικό με παρουσιάσεις και πολυποίκιλες δράσεις.[79]

Η εμπιστοσύνη της στους νεοεμφανιζόμενους καλλιτέχνες και επιμελητές φαίνεται και από το ότι μέχρι το τέλος της ζωής της δεν αρνήθηκε προσκλήσεις σε ομαδικές εκθέσεις εικαστικών τεχνών. Κάποιες από αυτές έγιναν στο «Βυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου», στην «Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης», στην «Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου» με θέμα «Ελληνική Μεταπολεμική Χαρακτική», στην «1η Μεσογειακή Μπιενάλε Χαρακτικής» στον Άγιο Νικόλαο Κρήτης και στην περιοδεύουσα «Wspotczesna Graffika Grecka» σε πέντε πόλεις της Πολωνίας. [80]

Η Βάσω Κατράκη θα φύγει από τη ζωή σε ηλικία εβδομήντα εννέα ετών στις 27 Δεκεμβρίου του 1988, το έργο της όμως συνέχισε να παρουσιάζεται σε τιμητικές αναδρομικές εκθέσεις επί σειρά ετών στις Δημοτικές Πινακοθήκες Αθηνών και Πάτρας (1991), στην Αμμόχωστο και την Λευκωσία υπό την αιγίδα του Υπουργείου Παιδείας της Κύπρου και της Εθνικής Πινακοθήκης (1992), στο Βελλίδειο Πολιτιστικό Κέντρο της Θεσσαλονίκης και στις «Νέες Μορφές» (1994) και στην Πινακοθήκη Πιερίδη στην Αθήνα (1998). Επίσης, εμβληματικά έργα της προτιμήθηκαν σε εκδόσεις όπως το «Αναμνήσεις και μαρτυρίες πενηντάχρονες ή άχρονες. Δίστομο 1944-1994» της Καίτης Μανωλοπούλου (1994), «Μια ζωή στη βιοπάλη» του Βασίλη Καλαϊτζόγλου,(1998) και το «Παράθυρο» της Κατερίνας Κατράκη (2010) κ.α.

Ως πράξη αναγνώρισης για την προσφορά της στην πατρίδα και την τέχνη θεμελιώνεται στο Αιτωλικό το 1995 το «Κέντρο Χαρακτικών Τεχνών-Μουσείο Βάσως Κατράκη» με την χρηματοδότηση του Ελληνικού κράτους. Η οικογένεια της Κατράκη δώρισε έργα από όλες τις καλλιτεχνικές περιόδους της (χαρακτικά, λάδια, ακουαρέλες, μικρογλυπτική και βότσαλα) και το Μουσείο εγκαινιάστηκε επίσημα το 2006. Εκτός της μόνιμης συλλογής του έργου της καλλιτέχνιδας πραγματοποιούνται εκθέσεις σύγχρονης τέχνης, αλλά και σπουδαστών/στριών της Χαρακτικής τέχνης των Σχολών Καλών Τεχνών της Ελλάδας, workshops, σεμινάρια και ημερίδες με άξονα την τέχνη.

[79] Ένωση Ελλήνων Χαρακτών: https://haraktes.gr/ (22/10/2021)
[80] Γιακουμή, σ. 80

2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

2.1. Η μετάβαση στον 20ο αιώνα

Στα τέλη του 19ου αιώνα, το πνεύμα του θετικισμού διάνοιγε την προοπτική για ευημερία[81] και υποσχόταν την πρόοδο με την βιομηχανική ώθηση, τα επιστημονικά συνέδρια και τις παγκόσμιες εκθέσεις. Οι μεγάλες αντιθέσεις ήταν εγγεγραμμένες στο κοινωνικό σώμα της Ευρώπης και τα σημάδια της κρίσης που προμηνυόταν, αποτύπωσε ο Edvard Munch (1863-1944) στην «Κραυγή» (Παρ.6) το 1893 που έχει ερμηνευθεί σαν «αντιπροσωπευτική εικόνα του παγκόσμιου άγχους της σύγχρονης ανθρωπότητας».[82] Πολλοί καλλιτέχνες διαισθάνθηκαν τους υπόγειους κλυδωνισμούς και στην προσπάθεια «διαφυγής» από την καταδυνάστευση του νεωτερικού εργαλειακού ορθολογισμού, εγκατέλειψαν τις ευρωπαϊκές μητροπόλεις όπως ο Paul Gauguin,[83] που με την μετοίκησή του στις Μαρκίζες αποδοκίμαζε «τον ευρωπαϊκό αγώνα για το χρήμα και την εγκληματική, κακά οργανωμένη, κυβερνημένη κοινωνία από τον χρυσό».

Όπως οι ευρωπαϊκοί λαοί, έτσι και οι Έλληνες πρόσμεναν την λήξη των πολέμων, την εξάλειψη των κοινωνικών διακρίσεων, την εποχή της λογικής και της επιστήμης. Οι διεθνείς περιδινήσεις οφείλονταν στον αποικιακό ανταγωνισμό, τις σχέσεις ηγεμονίας των Μεγάλων Δυνάμεων και το ζήτημα του εθνικού αυτοπροσδιορισμού, που αναπόφευκτα συμπαρέσυρε την Ελλάδα. Το κλίμα που διέπει την ιστορία της χώρας μέχρι την αποκατάσταση της δημοκρατίας, χαρακτηρίζεται από την αλληλουχία κρίσεων, πολέμων, σπαραγμών, πραξικοπημάτων από την παλινόρθωση της Μοναρχίας μέχρι τη Μεταπολίτευση, σε στενή σχέση με την γενικότερη κατάσταση της μεταπολεμικής και ψυχροπολεμικής Ευρώπης.

Η Βάσω Κατράκη που γεννήθηκε στις αρχές του αιώνα και έζησε μέχρι και την Μεταπολίτευση, δεν ήταν μόνο στοχαστικός παρατηρητής αλλά και συμμετοχική στους αγώνες του ελληνικού λαού και στην συναρμογή κοινοτήτων με κοινωνικά αιτήματα και πρωτοβουλίες, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Το πανόραμα των ιστορικών γεγονότων και των κοινωνικών φαινομένων του αιώνα, ήταν οι αφορμήσεις της καλλιτεχνικής της δημιουργίας αλλά αποτελούν και θεμελιώδεις άξονες για την κατανόηση και αποτίμηση των διαδρομών που πραγματοποίησε.

2.2. 1ος Παγκόσμιος Πόλεμος –Ο Μεσοπόλεμος & Το Μεταξικό καθεστώς (1914-1940)

Η νικηφόρος λήξη των Βαλκανικών πολέμων (1912-14) θα εξασφαλίσει στην Ελλάδα σημαντικές εδαφικές και πληθυσμιακές αυξήσεις φαινομενικά σε κλίμα σύμπνοιας και ομοψυχίας, θα προαναγγείλει όμως την είσοδο στον Μεγάλο Πόλεμο (1ος Παγκόσμιος πόλεμος 1914-1918) και την μικρασιατική εκστρατεία, που «ξεπερνούσε τις δυνατότητες και τους πόρους του ελληνικού βασιλείου

---

[81] De Micheli M., 1992. Οι Πρωτοπορίες του Τέχνης του 20ου Αιώνα. Οδυσσέας, σ. 72-73

[82] Lubow A., 2006. Edvard Munch: Beyond The Scream, Smithsonian magazine: «…Edvard Munch defined how we see our own age—wracked with anxiety and uncertainty…»: https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/edvard-munch-beyond-the-scream-111810150/ (26/10/2021)

[83] Πολλοί ήταν οι καλλιτέχνες που ακολούθησαν το παράδειγμά του Gauguin και εγκατέλειψαν την γενέτειρά τους. Ο V. Kandinsky μετοίκησε στη Β. Αφρική, ο E. Nolde στις θάλασσες του Νότου αλλά και ποιητές και συγγραφείς όπως ο P. Eluard και στο ίδιο περίπου πνεύμα ο A. Rimbaud. De Micheli 1992, σ. 53- 55

αλλά και την αντοχή του πληθυσμού».[84] Η Μικρασιατική καταστροφή το 1922 μετουσιώθηκε σε πολιτιστικό τραύμα και η σύμπλευση της χώρας με τις δυνάμεις της Αντάτ σήμαινε θέση ακόλουθου και όχι συμμάχου. Έτσι, διαμορφώθηκε ένας νέος ανθρωπογεωγραφικός χώρος με τις υποχρεωτικές ανταλλαγές προσφυγικών πληθυσμών της Ελλάδας και της Τουρκίας (Συνθήκη της Λωζάνης 1923) που έχρηζε μέριμνας και συνοχής.

Η περίοδος του ελληνικού μεσοπολέμου (1923-1940) διακρίνεται για τις διαδοχικές πολιτικές αντιπαραθέσεις, την διεθνή απομόνωση της χώρας, την οικονομία στα πρόθυρα κατάρρευσης και την ενισχυμένη θέση του στρατού.[85] Στην τετραετή κυβέρνηση του Ε. Βενιζέλου (1929-1932) πιστώνονται εκτός από τις διπλωματικές επιτυχίες και τους αποτελεσματικούς ελιγμούς, η αγροτική πολιτική ως σημείο αιχμής για την οικονομία, έργα για την σύνδεση της περιφέρειας με τα αστικά κέντρα και η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση που παρά τις τομές,[86] προκάλεσαν ηθικό πανικό για τα καινά δαιμόνια στους φιλοβασιλικούς, το κόμμα των Φιλελευθέρων και την Εκκλησία. Η νεωτερική δραστηριότητα του τουρισμού θα συνδέσει τους ξένους περιηγητές με την αρχαιολογία και η ανάδυση της «ελληνικότητας», θα γίνει η συγκολλητική ουσία του μοντερνισμού με την παράδοση.[87] Η παγκόσμια οικονομική κρίση το 1929, η ανεργία και η υποτίμηση του νομίσματος, τα αλλεπάλληλα πραξικοπήματα αλλά και τα στρατιωτικά του 1933 και 1935 (Ν. Πλαστήρα) επέφεραν διχασμό και κοινωνικές συγκρούσεις, δεν ανέκοψαν όμως τα σπαράγματα της καινοτόμας συζήτησης που αφορούσε την έμφυλη διάκριση μέχρι την επιβολή της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά (1936).

Η πρακτική του μεταξικού καθεστώτος περιλάμβανε τον έλεγχο του τύπου, την αστυνομική παρακολούθηση, την καταδίωξη των πολιτών και των κομμουνιστών με φυλακίσεις και εξορία και τις μαζικές εκκαθαρίσεις σε κάθε τομέα του δημόσιου βίου αλλά και του στρατού. Ο Μεταξάς, αν και ήταν υποστηρικτής του δημοτικισμού, επέβαλε την λογοκρισία κάθε καλλιτεχνικής έκφρασης-αποστρεφόταν άλλωστε την μοντέρνα τέχνη- ενώ εισήγαγε επιλεκτικά, κάποια πρότυπα από φασιστικά καθεστώτα, όπως την δημιουργία της Εθνικής Οργάνωσης Νέων.[88] Στο επίπεδο της διπλωματίας, η προσπάθεια προσεταιρισμού της Αγγλίας άφησε εκτεθειμένη την Ελλάδα στις πιέσεις των Ιταλών και των Γερμανών, καταλήγοντας στην ιταλική απειλή και την ρητή άρνηση του Μεταξά στο τελεσίγραφο για την κατάληψη των ελληνικών εδαφών.

---

[84] Κωστής 2020, σ. 553-577

[85] Για την περίοδο αυτή ο Σεραφείμ Μάξιμος, παλιό στέλεχος του Κομμουνιστικού Κόμματος υποστήριξε ότι «το κοινοβούλιο και η δικτατορία αποτελούσαν εναλλακτικές μορφές άσκησης της εξουσίας». Κωστής, σ. 603

[86] Λιάκος, σ. 158-160

[87] Χάρη στην επιρροή και τις υποδείξεις του Γιώργου Σεφέρη και του εκδότη Teriade (Στρατής Ελευθεριάδης), η λαϊκότροπη γραφή του Ι. Μακρυγιάννη και το ζωγραφικό έργο του Θεόφιλου, αναδείχθηκαν ως σύγχρονα, αποφεύγοντας η Ελλάδα πρόσκαιρα το εμπόδιο της πολιτισμικής καθυστέρησης. Λιάκος, σ. 161

[88] Ατέχνως. ΕΟΝ, Ο Δούρειος Ίππος του Μεταξικού καθεστώτος: https://atexnos.gr/%CE%B5%CE%BF%CE%BD-%CE%BF-%CE%B4%CE%BF%CF%8D%CF%81%CE%B5%CE%B9%CE%BF%CF%82-%CE%AF%CF%80%CF%80%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%BE%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D-%CE%BA/ (26/11/2021)

2.3. 2ος Παγκόσμιος Πόλεμος - Η αναζήτηση νέας ταυτότητας στην Αντίσταση (1940-1944)

Η κήρυξη του πολέμου από την Ιταλία την 28η Οκτωβρίου του 1940 εμφύσησε συναισθήματα πατριωτισμού, πολλώ μάλλον μετά την αναχαίτιση των κατακτητικών δυνάμεων από τον ελληνικό στρατό στην Πίνδο. Στα χαρακτικά έργα-αφίσες που κλήθηκαν οι σπουδαστές της Σχολής Καλών Τεχνών να παράξουν την περίοδο αυτή, μνημονεύεται έως και σήμερα το πορτρέτο της γυναίκας που πλέκει με τον τίτλο «Για τους στρατιώτες» (εικ.1) της Βάσως Κατράκη. Η πρόσκαιρη επικράτηση της ελληνικής δύναμης ενεργοποίησε την Γερμανία (Απρίλιος 1941) και ερχόμενη σε στρατιωτική βοήθεια της Ιταλίας, κατέλαβε ταχύτατα τα ελληνικά εδάφη που κατατμήθηκαν σε τρεις ζώνες, υποβιβάζοντας συνάμα την Ιταλία σε θέση υποτελούς συμμάχου. Οι παραστάσεις του «σκληρού Απρίλη» συνοψίζονται στην συνθηκολόγηση από τον δωσίλογο στρατηγό Τσολάκογλου, την αποχώρηση της κυβέρνησης και του βασιλιά Γεωργίου Β΄ από την Ελλάδα, καθώς χιλιάδες στρατιωτών επέστρεφαν νοσούντες ή ανάπηροι από το μέτωπο.

Η απονομιμοποίηση των κρατικών αρχών σε συνδυασμό με την απρονοησία συνδρομής στον αποκαμωμένο λαό, σύμφωνα με τον Λιάκο (σ. 201), «διέλυσαν ολοσχερώς τους πολιτικούς και ψυχολογικούς δεσμούς που κρατούν μια χώρα ενωμένη και εξηγούν την μετέπειτα ανάπτυξη των πολιτικών συμπεριφορών». Οι κατοχικές δυνάμεις υποχρέωναν τον λαό με αγγαρείες σε οχυρωματικά έργα, τον απογύμνωναν από τα υπάρχοντά του, ενώ η χωροφυλακή και τα νεοπαγή Τάγματα Ασφαλείας σκορπούσαν τον τρόμο. Η αρπαγή των αποθεμάτων τροφίμων για τις ανάγκες των στρατών κατοχής και η ταυτόχρονη εξάρθρωση του νομίσματος, ευνόησαν την υιοθέτηση μιας νέας πρακτικής, τον μαυραγοριτισμό· το αποκορύφωμα ήταν ο λιμός του 1941-42, που μεγέθυνε την θνησιμότητα από επιδημίες ελονοσίας, τύφου και φυματίωσης. Οι μαρτυρίες και τα φωτογραφικά ντοκουμέντα από νεκρούς στις πόλεις, τις μαζικές ταφές και οι ανώνυμες καταχωρίσεις θανάτων άλλωστε δεν είναι λίγες. Το κενό της απουσίας του κράτους καλύφθηκε εν μέρει με την οργάνωση συσσιτίων από τις εκκλησίες και τις συνοικιακές επιτροπές, ενώ η επισιτιστική βοήθεια από αλληλέγγυες δυνάμεις (Ελβετία, Σουηδία) σε αρκετές περιπτώσεις εργαλειοποιήθηκε από το κράτος, μη προσεγγίζοντας εσκεμμένα μέρη που γειτνίαζαν με τις ανταρτοκρατούμενες περιοχές. Περιουσίες και ακίνητα εκποιήθηκαν με τους «νέους» προνομιούχους να εξυπηρετούν τις αρχές κατοχής, ενώ παρατηρήθηκε και η παραδοξότητα της άνθησης του εμπορίου τέχνης και το άνοιγμα πολυτελών κέντρων διασκέδασης και καζίνο στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη. Οι κοινωνικές διαφορές στα χρόνια της Κατοχής οξύνονταν, δημιουργώντας ένα κράμα ψυχικών μεταβολών στον χειμαζόμενο λαό: οργή, απελπισία, ανασφάλεια.

Η άρση της εμπιστοσύνης στους θεσμούς οδήγησε χιλιάδες Ελλήνων στην αναζήτηση νέων συλλογικών ταυτοτήτων μέσα από μικρά ή μεγάλα κινήματα αντίστασης. Το φθινόπωρο του 1941, ιδρύεται με πρωτοβουλία του ΚΚΕ το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΕΑΜ) με πατριωτικό έρεισμα[89] αλλά και αντιφασιστικό πρόταγμα και θα συμπεριλάβει στους κόλπους του πολίτες διαφορετικών πολιτικών πεποιθήσεων, πολλούς νέους και γυναίκες. Η κοινοτική δράση με τα συσσίτια, τις απεργίες των εργατών και τις διαδηλώσεις που αποτύπωσε η Κατράκη στα έργα της «Πείνα-Κατοχή» (εικ.8),

[89] Γληνός Δ., 1944. Τι είναι και τι θέλει το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο. Ρήγας, σ. 32-36

«Διαδήλωση» (εικ.12), θα εξελιχθεί λίγους μήνες μετά σε αντιστασιακή δράση, με την συγκρότηση του Ελληνικού Λαϊκού Απελευθερωτικού Στρατού (ΕΛΑΣ) και επικεφαλής τον Άρη Βελουχιώτη. Η κυβέρνηση του Ιωάννη Ράλλη θα συναινέσει με τις δυνάμεις του άξονα για την σύσταση του κατοχικού στρατού το 1942, τον Εθνικό Δημοκρατικό Ελληνικό Σύνδεσμο (ΕΔΕΣ) ως αντίβαρο του ΕΛΑΣ· τα δύο ένοπλα σώματα συνεργάστηκαν για μικρό χρονικό διάστημα, όμως οι σχέσεις τους διαρρήχθηκαν οριστικά το 1943, προαναγγέλλοντας το μέτωπο αντιπαράθεσης κομμουνισμού- αντικομμουνισμού στην μετέπειτα πορεία του Εμφύλιου Πολέμου. Η εδαφική επιρροή του ΕΑΜ- ΕΛΑΣ ισχυροποιήθηκε με την συνδρομή των άτακτων αντάρτικων ομάδων στην ύπαιθρο,[90] που πολλές φορές υποχρέωναν σε στράτευση πολίτες και νέα παιδιά και σε περιπτώσεις καταδοτών ή έλλειψης τροφίμων, βιαιοπραγούσαν. Η σταδιακή επικράτηση της Αντίστασης προκάλεσε τα αντίποινα των Γερμανών με μαζικές, δημόσιες εκτελέσεις και πυρπολήσεις χωριών, ειδικότερα όπου απέδιδε ο ανταρτοπόλεμος, προκαλώντας διχασμένα συναισθήματα στους κατοίκους για την συνδρομή των ανταρτών. Ο κύκλος της ανταποδοτικής βίας περιγράφεται από την Κατράκη στο πορτρέτο του απαγχονισμένου άνδρα «Αθήνα 1944» (εικ.13) - πάγια πρακτική των Γερμανών με παραμονή των σορών στις πλατείες επί μέρες για παραδειγματισμό- στο «Μπλόκο στην Κατοχή» (εικ.11) αλλά και τις εκτελέσεις, τις εφόδους από τα Τάγματα Ασφαλείας σε συνοικίες και σπίτια.

Στις μελανές ιστορίες της κατοχικής ιστορίας συγκαταλέγεται-αν και σχετικά πρόσφατα άρχισε να αναφέρεται-η αντισημιτική πολιτική που εφαρμόστηκε ως μέρος της «Τελικής Λύσης».[91] Με το πρόσχημα του «Εβραίου- μπολσεβίκου»-υπολογίζεται ότι 1.000 περίπου Εβραίοι συμμετείχαν στο ΕΑΜ- το αρχηγείο του Φύρερ παρότρυνε τις γερμανικές υπηρεσίες στη Θεσσαλονίκη, να συλλαμβάνουν αδιακρίτως τους Εβραίους[92] πολίτες. Ο Γεώργιος Χρυσοχόου,[93] Επιθεωρητής Νομαρχιών Μακεδονίας, με την συναίνεση της κυβέρνησης του Τσολάκογλου και την παροιμιώδη ανοχή της Εκκλησίας και πολλών Θεσσαλονικέων επιστατούσε επιχειρήσεις όπως: περιορισμό της κυκλοφορίας και γκετοποίηση των Εβραίων κατοίκων, εξευτελισμούς και βιαιοπραγία, υποχρεωτική σήμανση με κίτρινο αστέρι στο ένδυμα, κατάσχεση περιουσιών και στην συνέχεια λεηλασία από τους συμπολίτες τους.[94] Όσοι επέζησαν από την εφιαλτική τους μεταφορά με εμπορικό τρένο στα στρατόπεδα της Πολωνίας και της Γερμανίας στην συνέχεια εξοντώθηκαν,[95] άλλοι εργάστηκαν σε καταναγκαστικά έργα ή χρησιμοποιήθηκαν σε

---

[90] Κωστής, σ. 667- 672

[91] Εγκυκλοπαίδεια Ολοκαυτώματος: https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/the-final-solution (28/10/2021)

[92] Καβάλα Μ., 2015. Η καταστροφή των Εβραίων της Ελλάδας (1941-1944). Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, σ. 60-64

[93] Ποιος ήταν ο Στρατηγός που συνεργάστηκε με τους Γερμανούς; Η Μηχανή του Χρόνου: https://www.mixanitouxronou.gr/poios-itan-o-stratigos-tis-thessalonikis-pou-synergastike-me-tous-germanous-i-xounta-edose-to-onoma-tou-se-dromo-tis-polis-ypirkse-stenos-synergatis-tou-tsolakoglou-kai-yperaspistis-tou-maks-merten/ (28/10/2021)

[94] Το κοινό μυστικό για τις εβραϊκές περιουσίες στην Θεσσαλονίκη, Inside story: https://insidestory.gr/article/koino-mystiko-gia-tis-evraikes-perioysies-sti-thessaloniki?token=HDEEI6JA28&utm_source=hello&utm_medium=social&utm_campaign=op&utm_term=koino-mystiko-gia-tis-evraikes-perioysies-sti-thessaloniki (1/2/2022)

[95] Οι τέσσερις φωτογραφίες του Άουσβιτς και ο Αλμπέρτο Ερρέρα από τη Λάρισα, Ella Libertal GR.:

ιατρικά πειράματα. Αντίστοιχη ήταν η μοίρα εβραϊκών κοινοτήτων στην Αθήνα, τα Γιάννενα, τα νησιά του Αιγαίου και του Ιουνίου, ενώ ελάχιστοι επέστρεψαν στον τόπο τους.[96]

2.4. Ο Εμφύλιος διχασμός & το Αντικομμουνιστικό κράτος (1944-1949)

Τον Μάρτιο του 1944 ιδρύθηκε η Πολιτική Επιτροπή Εθνικής Απελευθέρωσης (ΠΕΕΑ) με τον Αλέξανδρο Σβώλο στη θέση του προέδρου, φέρνοντας μια σειρά από αλλαγές που είχαν προταθεί στην διάρκεια του μεσοπολέμου, αλλά τα προβλήματα του επισιτισμού και της ρημαγμένης οικονομίας παρέμεναν. Η Λαοκρατία, έχοντας στον πυρήνα της δυνάμεις του ΕΑΜ, ήταν ένα είδος επαναστατικής διακυβέρνησης, αλλά όχι εθνικής και γι΄αυτό δεσμεύτηκε να αναγνωρίσει τις επιλογές της εξόριστης, αλλά νόμιμης κυβέρνησης και την δυσάρεστη εκκρεμότητα της βασιλείας. Στις σχέσεις των αντιστασιακών οργανώσεων επήλθαν προστριβές και το ΕΑΜ ταυτιζόταν πλέον από τον πολιτικό κόσμο με τον εσωτερικό εχθρό και τον πιθανό κίνδυνο να αποκτήσει την κυριαρχία της Ελλάδας εν όψει της αποχώρησης των Γερμανών. Στην λογική πολιτικών υποχωρήσεων και παρά την εκφρασμένη δυσαρέσκεια των ανταρτών, το ΕΑΜ συμμετείχε στην δημιουργία κυβέρνησης Εθνικής Ενότητας με πρωθυπουργό τον Γεώργιο Παπανδρέου και ΕΛΑΣ- ΕΔΕΣ τέθηκαν υποχρεωτικά υπό την διοίκηση του Άγγλου διοικητή Σκόμπι.[97]

Η αποκατάσταση της πολυπόθητης ειρήνης τον Οκτώβριο του 1944 με εορταστικές συγκεντρώσεις, περιγράφηκε σε ένα μόνον έργο από την Κατράκη- την «Απελευθέρωση της Αθήνας» (εικ.17), γιατί διήρκησε μόλις δυο μήνες. Το κρίσιμο διακύβευμα για τις συντηρητικές δυνάμεις ήταν να αναχαιτιστεί η ισχύς των αριστερών και να επανέλθει η χώρα στην προπολεμική επιτροπεία, ενδεχομένως με την παρουσία του βασιλιά. Το ΕΑΜ θα σεβαστεί τα συμπεφωνημένα, διαλύοντας τις ένοπλες δυνάμεις και κρατώντας τον ΕΛΑΣ εκτός Αθήνας. Η επίθεση στο απαγορευμένο από την αστυνομία ειρηνικό συλλαλητήριο της 3ης Δεκεμβρίου 1944, ήταν μόλις η αρχή για τα Δεκεμβριανά αιματηρά επεισόδια διάρκειας ενός μήνα ανάμεσα στον ΕΛΑΣ, τις αγγλικές δυνάμεις, τους ταγματασφαλίτες και την χωροφυλακή. Τα επεισόδια των Δεκεμβριανών έγιναν το «θείο δώρο»[98] για τις πολιτικές δυνάμεις που

---

https://www.elaliberta.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CE%B8%CE%B5%CF%89%CF%81%CE%AF%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/3134-%CE%BF%CE%B9-%CF%84%CE%AD%CF%83%CF%83%CE%B5%CF%81%CE%B9%CF%82-%CF%86%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B5%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%AC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B2%CE%B9%CF%84%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BF-%CE%B1%CE%BB%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%81%CF%84%CE%BF-%CE%B5%CF%81%CF%81%CE%AD%CF%81%CE%B1-%CE%B1%CF%80%E2%80%99-%CF%84%CE%B7-%CE%BB%CE%AC%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%B1 (28/10/2021)

[96] Παρά την επιστροφή τους, κατέστη αδύνατο να ανακτήσουν την περιουσία τους, καθώς μετατράπηκε σε πολεμική λεία και έγινε μέρος του πολιτικού χρήματος στα μετακατοχικά χρόνια. Λιάκος, σ. 251

[97] Την διχογνωμία και την δυσαρέσκεια των Ελλήνων για την απόφαση αυτή, περιγράφει με το γνώριμο δωρικό του ύφος ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στην ταινία «Ο Θίασος» (1975) σε σκηνή στο κέντρο διασκέδασης. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=_BsiDkHPcDM (29/10/2021)

[98] Ο Γ. Παπανδρέου σε επιστολή του στην Καθημερινή (2/3/1948), χαρακτήρισε τα Δεκεμβριανά ως «δώρον του Υψίστου» και για τις παραχωρήσεις που έκαναν προς το ΚΚΕ είπε ότι: *«Τους τα επαίρναμεν όλα…»*, ενώ στόχος των Άγγλων και των Ελλήνων κυβερνητικών εκπροσώπων ήταν «…η συντριβή της κομμουνιστικής Τυραννίας». Πασατέμπος. Η ωμή αλήθεια του Γ. Παπανδρέου για τον Δεκέμβρη του 1944:

επιθυμούσαν να καλύψουν το κενό της εξουσίας, υποθάλποντας τον διχασμό και ελαχιστοποιώντας την δυναμική παρουσία του ΕΑΜ. Μετά την ανακωχή μεταξύ Άγγλων και ΕΛΑΣ (11 Ιανουαρίου) και την συμφωνία της Βάρκιζας-βάσει της οποίας ο ΕΛΑΣ παρέδωσε τον οπλισμό εκτός από τον Άρη Βελουχιώτη και αρκετούς αντάρτες- ακολούθησαν οι μαζικοί διωγμοί δεκάδων χιλιάδων μελών του ΕΑΜ, χρήση βίας από κρατικές και παρακρατικές οργανώσεις.

Η εκλογική νίκη της μοναρχικής δεξιάς το 1946-με την αποχή του ΚΚΕ, στρατηγική που αργότερα αναγνώρισε ως καταστρεπτική, προέκρινε και το δημοψήφισμα της επαναφοράς του Γεωργίου Β΄ την ίδια χρονιά. Η Αγγλία θα παραδώσει την σκυτάλη επιτροπείας στην Αμερική και με πρωθυπουργό τον Θεμιστοκλή Σοφούλη (1947-1948), παρά την υπόσχεση αμνήστευσης κρατουμένων, θα υιοθετηθούν σκληρότερα μέτρα για τους αντιφρονούντες με διώξεις και φυλακίσεις σε στρατόπεδα συγκέντρωσης (Μακρόνησος, Τρικέρι, Γυάρος). Το 1947 κηρύχθηκε παράνομο το ΚΚΕ και ο νέος Δημοκρατικός Στρατός των ανταρτών- μέχρι τότε ενισχυμένος από τον Τίτο- αδυνατούσε να υπερκεράσει τον πλήρως αναδιοργανωμένο Εθνικό Στρατό.

Παρά το ότι μαινόταν ο Εμφύλιος Πόλεμος, έγιναν προσπάθειες οικονομικής ανασυγκρότησης με την συνδρομή της UNRRA[99] (Οργανισμός Περίθαλψης και Αποκατάστασης των Ηνωμένων Εθνών, 1945), ενώ δυο χρόνια μετά η Ελλάδα θα ενταχθεί στο σχέδιο Marshall.[100] Οι συνέπειες του Εμφύλιου όμως ήταν σαρωτικές· εκτός από τις ανυπολόγιστες υλικές καταστροφές, θεωρήθηκε ο αιματηρότερος πόλεμος στην ελληνική ιστορία με αναγκαστικές μετατοπίσεις πληθυσμών από την ύπαιθρο και επιπρόσθετο ρεύμα διασποράς προς τις Λαϊκές Δημοκρατίες. Η πρωτοβουλία του Γαλλικού Ινστιτούτου για την μεταφορά νέων στο Παρίσι με το πλοίο Ματαρόα[101] ήταν εξίσου σωστική με την φυγάδευση εκατοντάδων χιλιάδων ορφανών παιδιών[102] σε ειδικές «παιδουπόλεις», αλλά η περίπτωση

---

https://pasatempo.wordpress.com/2019/12/08/%CE%B7-%CF%89%CE%BC%CE%AE-%CE%B1%CE%BB%CE%AE%CE%B8%CE%B5%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B3-%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%AD%CE%BF%CF%85-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CE%BD/ (29/10/2021)

[99] Στις 23 Νοεμβρίου 1947, ο διοικητής της Τράπεζας της Ελλάδας Γ. Μαντζαβίνος δημοσιοποίησε στην εφημερίδα «Εμπρός» τα διατεθέντα ποσά της UNRRA εκτός των άλλων και για είδη βιομηχανικής, αγροτικής ανασυγκρότησης. Τα ποσά ήταν ανεπαρκή για την κάλυψη αναγκών, ενίσχυσαν το παρακράτος της υπαίθρου (Μονάδες Ασφαλείας Υπαίθρου και πρώην ταγματασφαλίτες που ήταν υπεύθυνοι για την διανομή) και σήμαναν την σταδιακή πολιτική εξάρτηση της Ελλάδας από τις ΗΠΑ. Το Χρονοντούλαπο, Παύλος Παπανότης: https://chronontoulapo.wordpress.com/2012/12/13/%CE%B7-%CE%B2%CE%BF%CE%AE%CE%B8%CE%B5%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-unrra-%CE%B7-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%AE-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CF%82-%CE%B5%CE%BE%CE%AC/ (30/10/2021)

[100] Η αδυναμία επικράτησης της Αμερικής στη Ασία και το σχέδιο ανάσχεσης του κομμουνισμού και της σοβιετικής επέκτασης στην Πράγα, το Βερολίνο και την Ιταλία οδήγησαν τις ΗΠΑ στις αποφάσεις για ανθρωπιστική οικονομική βοήθεια στην Ελλάδα.

[101] Τον Αύγουστο του 1945 το Ματαρόα είχε ήδη μεταφέρει από την Μασσαλία ως την Χάιφα 173 παιδιά Εβραίων πολιτών και 1.200 φυγάδες από Στρατόπεδα Συγκέντρωσης στην Ευρώπη. Τον Δεκέμβριο του 1945 επιβιβάστηκαν στο Ματαρόα με προορισμό το Παρίσι, 150 νέοι σπουδαστές, επιστήμονες, διανοούμενοι και καλλιτέχνες από την Ελλάδα, στην πλειοψηφία τους υπότροφοι του γαλλικού κράτους μεταξύ των οποίων η Ν. Ανδρικοπούλου, ο Κ. Κουλεντιανός, ο Κ. Καστοριάδης, ο Κ. Αξελός, ο Ε. Κριαράς. Ντοκιμαντέρ «Ματαρόα», του Ανδρέα Σιαδήμα, 2019: https://www.filmfestival.gr/el/movie-tdf/movie/12106 (30/10/2021)

[102] Το ζήτημα των παιδιών στον Εμφύλιο: https://www.kathimerini.gr/society/461720/to-zitima-ton-paidion-ston-emfylio/ (30/10/2021)

των ανήλικων θυμάτων του πολέμου αποτέλεσε μέρος της στρατηγικής και της προπαγάνδας των δύο αντιμαχόμενων πλευρών. Ο στίχος «Θε μου τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι» στο έργο «Μάνα, Θρήνος» (εικ.60) το 1949, ήταν περισσότερο ένα ρητορικό ερώτημα και αφορούσε τα θύματα του πολέμου, άνδρες- γυναίκες και παιδιά, την αγωνία για την μεταπολεμική ανασυγκρότηση.

2.5. Τα Πέτρινα Χρόνια της μεταπολεμικής ανασύνταξης (1950-1955)

Την περίοδο 1950-1952 η Ελλάδα βίωσε πολιτική αστάθεια, εναλλαγές κυβερνήσεων (Παπάγος και Βενιζέλος), ένα στρατιωτικό πραξικόπημα που ξεπεράστηκε με την επικράτηση του Παπάγου στην πρωθυπουργία και την ένταξη στο ΝΑΤΟ (1952).

Το νέο Σύνταγμα του 1952 αναθεώρησε τις αμείλικτες δικαστικές αποφάσεις κατά των αντιφρονούντων στον Εμφύλιο- αν και οι τόποι εξορίας εξακολουθούσαν- αλλά κατοχύρωσε θεσμικά τον εθνικισμό με την στέρηση ιθαγένειας των υπόπτων για αντεθνική δράση (ειδικά στο εξωτερικό) και την δέσμευση περιουσιών τους. Στο όνομα της νομιμοφροσύνης και της εξυγίανσης από τον μαρξιστικό σκόπελο του πολέμου, η ελληνική κοινωνία θα μετατραπεί την δεκαετία του ΄50 σε μια ετεροτοπία επιτήρησης, συμμόρφωσης και τιμωρίας: το προαπαιτούμενο πιστοποιητικό κοινωνικών φρονημάτων για σπουδές, διορισμό και εργασία, την σύνδεση της εκπαίδευσης με τις κατευθύνσεις του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού, την λογοκρισία και κάθε είδους εμπόδιο και δυσχέρεια για τον συνδικαλισμό, το οικογενειακό δίκαιο και τις σχέσεις των δύο φύλων. Η πόλωση που ακολούθησε, τροφοδοτούσε τον κοινωνικό έλεγχο μετατρέποντας τον δημόσιο χώρο από κοινωνία πολιτών σε πεδίο άμεσης άσκησης εξουσίας, με την καταγραφή της οποιασδήποτε δραστηριότητας σε ατομικούς φακέλους, ενώ η καλλιτεχνική έκφραση βρισκόταν σε κλοιό, πότε αμυνόμενη και άλλοτε προσδεδεμένη στις ζντανοφικές[103] επιταγές.[104] Την ίδια χρονιά, καταδικάζεται και εκτελείται ο βουλευτής της ΕΔΑ, Νίκος Μπελογιάννης μεταξύ τριών στελεχών του ΚΚΕ για κατασκοπεία σε βάρος της Πολεμικής Αεροπορίας, παρά τις διεθνείς αντιδράσεις[105] και τις εκκλήσεις προς την κυβέρνηση του Πλαστήρα.

Τα χαμηλότερα εισοδήματα θα πληγούν από την σκληρή αντιπληθωριστική πολιτική που θα ακολουθηθεί και το ποσοστό ανεργίας θα αγγίξει το 20%. Στην διπλωματία, η κυβέρνηση θα υποστηρίξει

---

[103] Ο Αντρέι Ζντάνοφ (1896-1948) διετέλεσε κομισάριος της πολιτιστικής πολιτικής της ΕΣΣΔ επί Στάλιν, αποκήρυσσε και επέκρινε τις ευρωπαϊκές επιρροές του μοντερνισμού για ελιτισμό και απώλεια επαφής με τον λαό και επιδοκίμαζε το κίνημα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Άσκησε δριμύτατη κριτική στον Ντμίτρι Σοστακόβιτς, τον Σεργκέι Προκόφιεφ και ειδικά στην περίπτωση της ποιήτριας Άννας Αχμάτοβα, στην αναφορά που απέστειλε το 1947 στον εκδοτικό οίκο κατέληγε: «Είναι σοβαρό πολιτικό σφάλμα […] ή θα υπακούσετε ή θα αναγκαστείτε να το κάνετε ή θα πάψετε να υπάρχετε. Με άλλα λόγια, η κοινωνία (το κόμμα) αποφασίζει για εσάς και όχι εσείς για την κοινωνία.» Οι εποχές της καταστολής, Το Βήμα: https://www.tovima.gr/2008/11/25/books-ideas/oi-epoxes-tis-katastolis/ (31/10/2021)

[104] Ζορμπά Μ., 2020. Πολιτική του Πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο Δεύτερο Μισό του 20ου Αιώνα. Πατάκης, σ. 233-235

[105] Απεστάλησαν συνολικά 250.000 τηλεγραφήματα από όλο τον κόσμο για την αναίρεση της απόφασης, μεταξύ αυτών από τον Τσάρλι Τσάπλιν, τον Ζαν Κοκτό, τον Ζαν-Πολ Σαρτρ, τον Πολ Ελιάρ, τον Ναζίμ Χικμέτ, τον Πάμπλο Πικάσο- που σχεδίασε και το έργο «Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο»- τον Γάλλο στρατηγό Ντε Γκολ και 159 βουλευτές των δύο μεγάλων κομμάτων της Μεγάλης Βρετανίας. Επιστολή- έκκληση απηύθυνε προς τον βασιλιά και ο Αρχιεπίσκοπος Αθηνών και Πάσης Ελλάδος Σπυρίδων Βλάχος. Το Έθνος: https://www.ethnos.gr/istoria/all-about-history/29967_nikos-mpelogiannis-1915-1952-ton-foboyntan-akoma-kai-nekro-pics (31/10/2021)

επίσημα τον αγώνα των Κυπρίων για την Ένωση με την Ελλάδα στον ΟΗΕ επιδεινώνοντας τις σχέσεις με την Αγγλία και την Τουρκία και το 1953 θα υπογραφεί η συμφωνία για την εγκατάσταση των αμερικανικών βάσεων στην Ελλάδα. Μεταξύ 1956-1958 ιδρύεται η Εθνική Ένωση Νέων Αξιωματικών (ΕΕΝΑ)[106] με επικεφαλής τον Δ. Ιωαννίδη και τον μελλοντικό δικτάτορα Γ. Παπαδόπουλο, οι οποίοι διατηρούσαν στενή επαφή με τις αμερικανικές υπηρεσίες πληροφοριών και την ΚΥΠ Ελλάδας και αποσκοπούσαν στην διατήρηση του μετεμφυλιακού παράλληλου πλέγματος εξουσίας.

Ως προς τα πολιτιστικά θέματα, μετά την σύσταση του Ιταλικού Ινστιτούτου (1951) και της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης (1957) ιδρύεται ο Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος, προλειαίνοντας τον δρόμο για άλλες πρωτοβουλίες παρά την συνεχή παρακολούθηση των υπηρεσιών Εθνικής Ασφάλειας.[107] Πολλοί καλλιτέχνες συνέχισαν να εμπνέονται από τα πρόσφατα βιώματα του πολέμου, αλλά καθώς προχωρούσε η δεκαετία άρχισαν να εκφράζουν τις συγκρατημένες προσδοκίες για το μέλλον στα θεατρικά έργα, τις συναυλίες, τις ταινίες, τις εικαστικές τέχνες. Τα έγχρωμα, πολλαπλά πορτρέτα νεαρών κοριτσιών και αγοριών (εικ.63,64) που δημιούργησε η Κατράκη την περίοδο αυτή, ήταν προπομπός για τον καταλυτικό ρόλο που θα διαδραματίσει η νεολαία την δεκαετία του ΄60. Η αναζήτηση μιας νέας ελληνικής ταυτότητας και κουλτούρας μακριά από το ψυχροπολεμικό πνεύμα αλλά και την σταλινική καθοδήγηση θα φανεί με την έκδοση της «Πανσπουδαστικής», το αριστερό φοιτητικό περιοδικό και την «Επιθεώρηση της Τέχνης» που φιλοξενούσε δημοκρατικές απόψεις, γεφυρώνοντας τους αναγνωρισμένους διανοητές και καλλιτέχνες με τους εκκολαπτόμενους και ανήσυχους δημιουργούς.

2.6. Κοινοβουλευτισμός & απόπειρες δημοκρατικής ανάταξης (1955-1967)

Η ανάληψη προεδρίας της κυβέρνησης από τον Καραμανλή το 1955 σηματοδοτεί μια καινούργια εποχή για την πολιτική ζωή. Η ΕΡΕ (μετονομασία του Ελληνικού Συναγερμού σε Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση), παρά την γενικευμένη δυσαρέσκεια που προκάλεσε για την διαχείριση του Κυπριακού ζητήματος και την παραίτηση από τις γερμανικές πολεμικές αποζημιώσεις, θα υπερισχύσει σε τρεις εκλογικές αναμετρήσεις το 1956- όπου συμμετέχουν οι γυναίκες στο εκλογικό σώμα- το 1958 και το 1961. Ο Παπανδρέου θα προσεταιριστεί μετριοπαθείς ομάδες μη αριστερών πολιτικών της ΕΔΑ και τμήμα εαμικής αριστεράς και ως Ένωση Κέντρου θα λάβει τη θέση της αξιωματικής αντιπολίτευσης το 1961. Οι βάσιμες υποψίες για νοθεία και παρατυπίες, η αμφισβήτηση του εκλογικού αποτελέσματος και η κήρυξη «Ανένδοτου Αγώνα» εναντίον του Καραμανλή από τον Παπανδρέου, μεταφράστηκαν σε μαζικές κινητοποιήσεις για μια διετία. Τα αρνητικά συναισθήματα της αδικίας, της άνισης μεταχείρισης μοιράζονταν εξίσου κεντρώοι και αριστεροί, ο διάχυτος φόβος υποχωρούσε, μετασχηματίζοντας τον συσσωρευμένο θυμό της κοινωνίας σε αναστοχασμό και δράση. Μαζί με το φοιτητικό κίνημα που επικεντρωνόταν στο αίτημα δημοκρατικής εκπαιδευτικής πολιτικής, θα συσπειρωθούν πολίτες με

[106] Ο ΕΕΝΑ, βρισκόταν υπό την προστασία του ΙΔΕΑ (Ιερός Δεσμός Ελλήνων Αξιωματικών), της μυστικής στρατιωτικής οργάνωσης από βασιλόφρονες αξιωματικούς, που επεδίωξαν δικτατορία το 1951, αλλά απέτρεψε ο Παπάγος. Οι σφυρηλατημένες σχέσεις αμοιβαιότητας Στρατού και Αμερικής καταδεικνύονται από την εκπαίδευση χιλιάδων Ελλήνων αξιωματικών στις ΗΠΑ από το 1950 έως το 1969 στο πλαίσιο στρατιωτικής βοήθειας στην Ελλάδα εκτός από το σχέδιο Μάρσαλ. Κωστής, σ. 737-738

[107] Ζορμπά 2020, σ. 241

κεντρικό σύνθημα το «1-1-4»,[108] αντιμετωπίζοντας ξυλοδαρμούς και καταστολή από τις αρχές, όμως το γεγονός που κορύφωσε την λαϊκή οργή και προκάλεσε πολιτική θύελλα ήταν η δολοφονία του βουλευτή της ΕΔΑ, Γρηγόρη Λαμπράκη το 1963 στην Θεσσαλονίκη. Οι αναθυμιάσεις του εμφυλιακού κράτους εν κράτει, το συγκεχυμένο δίκτυο των σχέσεων στρατού με τον βασιλιά και των πολιτικών με τους στρατιωτικούς απονομιμοποιούσαν για μια ακόμη φορά την διαρρηγμένη κοινοβουλευτική δημοκρατία, οδηγώντας τον Καραμανλή σε οριστική ρήξη με τα Ανάκτορα. Η απόφαση παραίτησης και η αποχώρησή του από την Ελλάδα οδήγησαν τον Παπανδρέου σε σχηματισμό νέας κυβέρνησης.

Οι προσπάθειες της Ένωσης Κέντρου για την φιλελευθεροποίηση του καθεστώτος μπορεί να συνάντησαν προσκόμματα την διετία 1963-1965, αλλά η βραχύβια κυβέρνηση αναγνώρισε την Εθνική Αντίσταση, απελευθέρωσε τους περισσότερους πολιτικούς κρατουμένους και εφάρμοσε μέτρα ρύθμισης αγροτικών χρεών και αναδιανομής του εισοδήματος προς όφελος των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων. Η εκπαιδευτική νομοθεσία του Ε. Παπανούτσου κατέστησε πολιτική προτεραιότητα την δημόσια, δωρεάν και υποχρεωτική παιδεία, την καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας, την ίδρυση δύο νέων πανεπιστημίων (Πάτρα, Γιάννενα) και του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου, την ανανέωση των διδακτικών βιβλίων. Η μεταρρύθμιση αυτή, μετέδιδε ένα ισχυρό μήνυμα πολιτισμικής δημοκρατίας με την συμμετοχή παιδιών από τα αγροτικά στρώματα, περισσότερες γυναίκες, με την ταυτόχρονη κατάργηση του Σπουδαστικού Τμήματος Ασφάλειας. Ένα χρόνο μετά την δολοφονία του Λαμπράκη, η αθρόα συμμετοχή στην πορεία ειρήνης το 1964 ήταν ένα πολιτιστικό γεγονός που συνέδεσε στο συλλογικό υποσυνείδητο την συγκρατημένη αισιοδοξία, την συνύπαρξη νεότερων γενιών δίπλα στους μεγαλύτερους και ενέσπειρε τα πρώτα στοιχεία κοινότητας. Η Κατράκη με τις φιλειρηνικές εικονογραφήσεις που προσέγγιζαν τον διεθνή τύπο ήταν στα ιδρυτικά μέλη της Νεολαίας Λαμπράκη (1964), το ριζοσπαστικό κίνημα που δημιουργούσε βιβλιοθήκες, πολιτιστικά κέντρα, πραγματοποιούσε ποικίλες καλλιτεχνικές δράσεις, στην οργάνωση των οποίων πρωτοστατούσαν οι νεαρές γυναίκες. Οι τίτλοι των έργων της «Διάλειμμα», «Ένας άλλος κόσμος» (εικ.24) και στην συνέχεια «Απειλή» (εικ.27) είναι η σύνοψη του πολιτικού πλαισίου της εποχής και του προβλεπόμενου μέλλοντος της ελληνικής δημοκρατίας.

Τον Ιούλιο του 1965, ο Παπανδρέου οδηγείται σε παραίτηση μετά από προστριβή με τον βασιλιά Κωνσταντίνο Β΄.[109] Οι απόπειρες σχηματισμού βιώσιμων κυβερνήσεων με βουλευτές της Ένωσης Κέντρου θα χαρακτηρισθούν ως «αποστασία» από τον Παπανδρέου, που ισχυριζόταν ότι δεν οφειλόταν στην ιδεολογική τους σύμπλευση, αλλά σε υποσχέσεις για ανάληψη κυβερνητικών αξιωμάτων και πιθανώς σε χρηματισμό. Ακολούθησε περίοδος πολιτικής αναταραχής για εβδομήντα ημέρες,

---

[108] Το κίνημα του 1-1-4, Η Μηχανή του Χρόνου: https://www.youtube.com/watch?v=qMnK9srMr4o (4/11/2021)

[109] Ο πρωθυπουργός πρότεινε στον βασιλιά την ανάληψη του υπουργείου Εθνικής Άμυνας, η οποία απορρίφθηκε και οδήγησε σε σύγκρουση. Επιστολή Κωνσταντίνου Β΄ προς Γ. Παπανδρέου, 10 Ιουλίου 1965: https://el.wikisource.org/wiki/%CE%95%CF%80%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BB%CE%AE_%CE%9A%CF%89%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%85_%CE%92%CA%B9_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1%CF%82_%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%82_%CE%93%CE%B5%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%B9%CE%BF_%CE%A0%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%AD%CE%BF%CF%85_%E2%80%93_10_%CE%99%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%AF%CE%BF%CF%85_1965 (4/11/2021)

απεργίες και μαζικές διαδηλώσεις που πραγματοποιούνταν στην Αθήνα και κατέληγαν σε βίαιες συγκρούσεις, γνωστές ως «Ιουλιανά», όπου σκοτώθηκε ο φοιτητής Σωτήρης Πέτρουλας.[110] Μέχρι το 1967 σχηματίστηκαν κυβερνήσεις με την συμμετοχή αποστατών βουλευτών και την ανάμιξη του βασιλιά κατά παράβαση του Συντάγματος, με τελευταία την υπηρεσιακή κυβέρνηση Κανελλόπουλου που είχε αποστολή την διενέργεια εκλογών των Μάϊο του 1967.

2.7. Η Απριλιανή δικτατορία & Αντιστάσεις στα εθνικιστικά ιδεώδη (1967-1974)

Στις επερχόμενες εκλογές οι ενεργοί πυλώνες του μετεμφυλιακού δικτύου εξουσίας διατηρούσαν ανησυχία για την ενδεχόμενη επικράτηση της Ένωσης Κέντρου, που συμπεριλάμβανε τον γιό του πρωθυπουργού Ανδρέα Παπανδρέου, εκφραστή της ριζοσπαστικής πτέρυγας.[111] Την 21η Απριλίου 1967 επιβλήθηκε από τον Γεώργιο Παπαδόπουλο δικτατορία που προερχόταν από αξιωματικούς μυστικών υπηρεσιών χωρίς καμία πολιτική εμπειρία και αιφνιδίασε όλο το πολιτικό φάσμα. Ο βασιλιάς συνεργάστηκε για μικρό χρονικό διάστημα ελπίζοντας ότι θα την ελέγξει, επιχείρησε ατελέσφορο στρατιωτικό πραξικόπημα ανατροπής της και στην συνέχεια εγκατέλειψε οριστικά την Ελλάδα.

Το δικτατορικό καθεστώς με την αναστολή του Συντάγματος του 1952 κατήργησε τα κόμματα, απαγόρευσε τις συγκεντρώσεις και συνέλαβε χιλιάδες πολίτες, εξορίζοντάς τους σε στρατόπεδα συγκέντρωσης στα νησιά. Επιπλέον, για να αποφευχθεί πιθανή σύγκρουση με την Τουρκία στα τέλη του 1967 απέσυρε τις ελληνικές στρατιωτικές δυνάμεις από την Κύπρο, αφήνοντάς την ανυπεράσπιστη. Μέσω της προπαγανδιστικής τηλεόρασης και του λογοκριμένου τύπου, εκτός από τους παραληρηματικούς λόγους-διακηρύξεις, υπογράμμιζε την οικονομική πολιτική, εγκαινιάζοντας εγκαταστάσεις του στρατού, γήπεδα, εργοστάσια, ναυπηγεία και ξενοδοχειακές μονάδες, κερδίζοντας έτσι την εύνοια του επιχειρηματικού κόσμου και την ανοχή του πληθυσμού. Η προμετωπίδα της χούντας ήταν το «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», ένα μείγμα μιλιταρισμού, προγονολατρείας και πουριτανισμού στα πρότυπα της Δικτατορίας του Μεταξά και συγκροτούσε μια ακραία εθνικιστική ταυτότητα.[112]

Οι αντιστασιακές πράξεις που σημειώθηκαν τον πρώτο καιρό ήταν η απόπειρα δολοφονίας του δικτάτορα Παπαδόπουλου από τον Αλέξανδρο Παναγούλη[113] και η συγκέντρωση χιλιάδων Αθηναίων στην κηδεία του Παπανδρέου το 1968, που εξελίχθηκε σε άτυπη διαδήλωση. Υπήρχαν επίσης κάποιες αντιστασιακές οργανώσεις όπως και οι φωνές διαμαρτυρίας αριστερών διανοούμενων, καλλιτεχνών και φοιτητών από το εξωτερικό, την φυλακή, αλλά και την εξορία, όπως το παράδειγμα της Κατράκη με τα βότσαλα-μηνύματα (εικ.30,31,32) από την Γυάρο για την επικοινωνία με τον έξω κόσμο. Οι πολίτες όμως, τα πρώτα δύο χρόνια στην πλειονότητά τους, φοβισμένοι και εξαντλημένοι από τις μεταπολεμικές περιπέτειες και ματαιώσεις, διατηρούσαν στάση παθητικής αντίδρασης και σιωπής. Σύμφωνα με την

---

[110] Η δολοφονία του Σωτήρη Πέτρουλα και η εποχή του, TVXS: https://tvxs.gr/news/san-simera/i-dolofonia-toy-sotiri-petroyla-kai-i-epoxi-toy (4/11/2021)
[111] Λιάκος, σ. 392-395
[112] Ζορμπά, σ. 283-287
[113] Αλέκος Παναγούλης, Σαν Σήμερα: https://www.sansimera.gr/biographies/1327 (4/11/2021)

ερμηνεία της Ζορμπά (σ. 288-289) για την δήλωση[114] του νομπελίστα συγγραφέα Γεώργιου Σεφέρη, η σιωπή ήταν ένα ασφαλές καταφύγιο για αρκετούς πνευματικούς ανθρώπους, οι οποίοι κρατούσαν «διακριτή απόσταση από την ποιητική των πολιτικών θεσμών και της δημοκρατικής αντίστασης». Άτυπα, υπόγεια ρεύματα αμφισβήτησης εκδηλώθηκαν με την μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, με δοκίμια και βιβλία λογοτεχνίας που κυκλοφορούσαν παράνομα, δημιουργώντας ένα δίκτυο ενημέρωσης, εμψύχωσης και αλληλεγγύης. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες δεν συμμετείχαν σε κρατικές εκδηλώσεις και εικαστικές εκθέσεις και οι υποχρεωτικά έμμεσες αναφορές στο δικτατορικό καθεστώς τους οδήγησαν σε μια γλώσσα υπαινικτική, συμβολική όπως εκφράζεται στις ακρωτηριασμένες «Πλατυτέρες» (εικ.69) και τις «Καταστάσεις I, II, III» (εικ.36) της Κατράκη.

Από τις αρχές του 1970 συγκροτήθηκε σταδιακά ένα μέτωπο με κοινοβουλευτικές δυνάμεις, δημοκρατικούς πολίτες, καλλιτέχνες και φοιτητές. Οι εκδοτικοί οίκοι ενεργοποιήθηκαν με τολμηρότερες επιλογές (Μπρεχτ, Λούξεμπουργκ, Γκι Ντεμπόρ, Γκράμσι κ.α.) και βρήκαν ανταπόκριση στο νεανικό κοινό που ασπαζόταν τα ριζοσπαστικά κινήματα στην Ευρώπη (Άνοιξη της Πράγας και Μάης του ΄68), αλλά μέχρι τότε τα ένιωθε μακρινά. Στα όρια της νομιμότητας δημιουργείται η ΕΚΙΝ (Ελληνοευρωπαϊκή Κίνηση Νέων),[115] που διοργάνωνε εκδηλώσεις και συζητήσεις με διανοούμενους από την Ελλάδα και το εξωτερικό.

Η πολιτικοποιημένη κουλτούρα και το φοιτητικό κίνημα άρχισε να μαζικοποιείται το 1972. Τον Φεβρουάριο του 1973 φοιτητές κατέλαβαν την Νομική Σχολή, διαμαρτυρόμενοι για το νομοθετικό διάταγμα που επέβαλε την ανάκληση των αναβολών στράτευσης για όσους απείχαν λόγω σπουδών. Η γενικευμένη αμφισβήτηση βρήκε πρόσφορο έδαφος με την σχετική φιλελευθεροποίηση του καθεστώτος του Σπύρου Μαρκεζίνη και κορυφώθηκε με την κατάληψη του Μετσόβιου Πολυτεχνείου από φοιτητές με κοινωνικά αιτήματα και αντιαμερικανικά συνθήματα, που μεταδίδονταν από αυτοσχέδιο ραδιοφωνικό σταθμό στην Αθήνα καλώντας τους συμπολίτες σε βοήθεια. Μια βδομάδα μετά την αιματηρή καταστολή της εξέγερσης της 17ης Νοεμβρίου ο Ιωαννίδης, επικεφαλής της στρατιωτικής αστυνομίας, πραγματοποιεί νέο ακόμη πιο βάναυσο πραξικόπημα, ενώ τον Ιούλιο του 1974 ανατρέπει τον Μακάριο, Πρόεδρο της Κυπριακής Δημοκρατίας, δυσχεραίνοντας τις ελληνοκυπριακές σχέσεις. Η παρέμβαση αυτή ήταν η ιδανική συνθήκη για το σχέδιο εισβολής στο νησί από τον τουρκικό στρατό, ενώ με την δεύτερη επιχείρηση Ατίλλας ΙΙ θα καταλάβει το 36% των εδαφών και χιλιάδες Κυπρίων θα εκτοπιστούν.

2.8. Η Μεταπολίτευση & η αλλαγή στο πολιτικό- κοινωνικό τοπίο (1974-1981)

Στις 23 Ιουλίου του 1974 η σύσκεψη των αρχηγών του στρατού αποφάνθηκε την μεταβίβαση της εξουσίας στον πολιτικό κόσμο και ο Καραμανλής κλήθηκε να επιστρέψει στην Ελλάδα. Η κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας που προήλθε από τις εκλογές, είχε πρωταρχικό μέλημα την διαχείριση του

[114] Το μαγνητοφωνημένο κείμενο της δήλωσης του Γ. Σεφέρη μεταδόθηκε στις 28 Μαρτίου του 1969 από την Ελληνική Υπηρεσία του BBC, τον ραδιοφωνικό σταθμό του Παρισιού και την Deutsche Welle. Διαθέσιμο : http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/george_seferis/manifest.htm (4/11/2021)

[115] Πώς η Χούντα φακέλωνε την Ελληνοευρωπαϊκή Ένωση Νέων, News 24, 7: https://www.news247.gr/afieromata/pos-i-choynta-fakelone-tin-ellinoeyropaiki-enosi-neon.6604543.html (4/11/2021)

Κυπριακού που αποδείχθηκε άκαρπη και σε ένδειξη διαμαρτυρίας αποφασίστηκε η αποχώρηση της Ελλάδας από το στρατιωτικό στέλεχος του ΝΑΤΟ. Το δημοψήφισμα που ακολούθησε, έλυσε οριστικά το ζήτημα του πολιτεύματος με 70% κατά της βασιλείας και το Σύνταγμα του 1975 καθιέρωσε την προεδρευόμενη κοινοβουλευτική δημοκρατία. Νομιμοποιήθηκε το ΚΚΕ, αποφυλακίστηκαν οι πολιτικοί κρατούμενοι, επέστρεψαν από τους τόπους εξορίας,[116] ενώ επαναπατρίστηκαν αυτοεξόριστοι πολιτικοί και πλήθος πολιτών, διανοούμενων και καλλιτεχνών. Το πρώτο κύμα μεταρρυθμίσεων στην παιδεία ξεκίνησε το 1976 με την μαζική εκπαίδευση και τον εκδημοκρατισμό του πλαισίου λειτουργίας των πανεπιστημίων. Με το νέο Σύνταγμα μπήκαν τα θεμέλια για το πολιτισμικό αίτημα της αναμόρφωσης του οικογενειακού δικαίου, της θέσης της γυναίκας στην κοινωνία, επανιδρύθηκαν οι φεμινιστικές οργανώσεις, ενώ αναδύθηκαν νέες ομάδες στο πρότυπο των ευρωπαϊκών και αμερικανικών, με ταυτόχρονες μεταφράσεις και κυκλοφορίες περιοδικών[117] και βιβλίων.[118] Ανάλογη δυναμική επέδειξαν τα κινήματα των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, της νεολαίας και των ομοφυλοφίλων[119] διεκδικώντας την ορατότητα και την νομιμοποίηση της διαφορετικότητας.

Δημιουργική ανανέωση έφερε και ο Μάνος Χατζιδάκης, προσωπικός φίλος του Καραμανλή, που ανέλαβε κεντρικό ρόλο διευθυντή της Εθνικής Λυρικής σκηνής (1974), της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών (1976) και του Τρίτου Προγράμματος της ΕΡΤ. Η ανάγκη για χειραφέτηση και εξωστρέφεια φαινόταν από την μαζική συμμετοχή στις συναυλίες, στις κρατικές θεατρικές παραστάσεις και τον κινηματογράφο που στην αρχή εστίαζαν στην πολιτική θεματολογία, διευρύνοντας όμως στην συνέχεια το ρεπερτόριο με έντεχνο σχολιασμό για την μικροαστική νοοτροπία, τις κοινωνικές αντιθέσεις και τα νέα υπαρξιακά διλήμματα.[120]

Με την πρωτοφανή αίσθηση του πλουραλισμού και των εναλλακτικών πολιτιστικών προτάσεων οι πολίτες διεκδικούσαν την ελεύθερη έκφραση και μια νέα συλλογική ταυτότητα, αφήνοντας πίσω τα αποκυήματα της εθνικοφροσύνης και του ελληνορθόδοξου πολιτισμού. Την αξίωση για κοινωνικό μετασχηματισμό αλλά και τον σχετικό σκεπτικισμό περιέγραψε λιτά και απέριττα η Κατράκη σε σειρά έργων συμβολοποιώντας τον ήλιο (1977-1979), άλλοτε ψηλά στο στερέωμα και άλλοτε κρυμμένο από νεφέλωμα, ενώ το 1979 θα εκθέσει έργο με τίτλο «Χωρίς ταυτότητα», σχολιάζοντας την μεταιχμιακή δεκαετία που έδυε. Στο πνεύμα του εκσυγχρονισμού άλλωστε, δεν ήταν δυνατόν να αγνοηθούν η έκρηξη της ανοικοδόμησης και αστικοποίησης, οι ενθουσιώδεις τάσεις καταναλωτισμού χάρη στην διαφήμιση που άκμαζε και η σταδιακή εγκατάλειψη της περιφέρειας από την πολιτεία.

---

[116] Ντοκιμαντέρ «Μαρτυρίες» του Νίκου Καβουκίδη. Πλάνα από την επιστροφή των εξόριστων μετά την χούντα και από τη διαδήλωση 17 Νοέμβρη 1974, You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=JQc-Vi_I7jA (5/11/2021)

[117] Περιοδικά και εκδόσεις φεμινιστικών θεμάτων, όπως « Η Σκούπα» (1979), «Η Δίνη» (1986), «Η Κατίνα» κ.α. This is not a feminist project: https://notafeministproject.gr/timeline?1982 (5/11/2021)

[118] Ζορμπά, σ. 309-310

[119] Το 1977 ιδρύθηκε το Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλοφίλων (ΑΚΟΕ) με τον Λουκά Θεοδωρακόπουλο στην επιμέλεια του περιοδικού «Αμφί»: https://www.lifo.gr/lgbtqi/amfi-1978-1990-pleon-epidrastiko-entypo-tis-ellinikis-loatki-istorias και η Ομάδα Ομοφυλόφιλων Γυναικών με το περιοδικό «Λάβρυς»: https://eige.europa.eu/library/resource/gsfpge.1_1974420200820093628.0 (5/11/2021)

[120] Λιάκος, σ. 438

Τα δημοσιονομικά της χώρας, γνώρισαν σημαντική επιδείνωση το 1979 μετά την πρώτη ενεργειακή κρίση μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας (1973), οδηγώντας την Ελλάδα σε εξαντλητικό εξωτερικό δανεισμό για στρατιωτικό εξοπλισμό, ενώ την ίδια χρονιά υπογράφηκε η συνθήκη ένταξής της στην ΕΟΚ.

2.9. Η σοσιαλιστική «Αλλαγή» (1981-1985)

Η περίοδος 1974-1981 αποδείχθηκε ότι ήταν η μετάβαση στην πολιτική, ιδεολογική και συμβολική «Αλλαγή» της κυβέρνησης του Ανδρέα Παπανδρέου (1981-1985). Το Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα (ΠΑΣΟΚ) συσπείρωσε φιλελεύθερους διανοούμενους της προδικτατορικής περιόδου, πρώην καπετάνιους του ΕΛΑΣ (Μάρκος Βαφειάδης), εξόριστους του Εμφύλιου και απογοητευμένους αγωνιστές της Αριστεράς, μετασχηματίζοντας στην συνέχεια τα δυναμικά μεσαία στρώματα.[121]

Ο εκδημοκρατισμός εφαρμόστηκε με την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης, την απόδοση τιμητικής σύνταξης στους αντιστασιακούς και την επιστροφή των περιουσιών τους, την καταστροφή των αμέτρητων φακέλων παρακολούθησης πολιτών και την κατάργηση του νόμου 4000 (περί «τεντιμποϊσμού»). Ομάδες πληθυσμού με διαφορετική ιδεολογία, εθνοτική ταυτότητα και γλώσσα έβρισκαν δόκιμο χώρο έκφρασης στην δημόσια σφαίρα, απομειώνοντας τον φόβο απέναντι στους κρατικούς μηχανισμούς, χάρη στην αναδιοργάνωση των Σωμάτων Ασφαλείας. Αποδόθηκε σύνταξη στις αγρότισσες, αποποινικοποιήθηκε η μοιχεία και νομιμοποιήθηκαν οι αμβλώσεις και το 1982 ιδρύθηκε το Συμβούλιο Ισότητας των δύο φύλων, αφού είχε προηγηθεί η θεσμοθέτηση συμβούλου του πρωθυπουργού για το γυναικείο ζήτημα.[122] Καθιερώθηκε ο δικαστικός έλεγχος της συνταγματικότητας των νόμων, όμως η κυβέρνηση διατηρούσε το δικαίωμα να διορίζει τους προϊστάμενους της δικαιοσύνης, όπως και τους διοικητές των τραπεζών. Η επιλογή του εκλογικού συστήματος- που επέτρεπε την εναλλαγή άσκησης εξουσίας δύο κομμάτων (ΠΑΣΟΚ και ΝΔ)-στο πέρασμα των χρόνων θα προδιαγράψει την κομματική διείσδυση στην δημόσια διοίκηση και τους φορείς, στον συνδικαλισμό, στην κοινωνική ζωή και αναπόφευκτα εξέθρεψε την διαφθορά, τις ανισότητες και τις σχέσεις πελατειακού κράτους.

Ο Παπανδρέου, για τον εκδημοκρατισμό της δημόσιας κουλτούρας επέλεξε και διατήρησε για μεγάλο χρονικό διάστημα την Μελίνα Μερκούρη στο υπουργείο Πολιτισμού, η οποία συνδύαζε την αστική καταγωγή, την αντιδικτατορική δράση και την προσήνεια με τον ελληνικό λαό. Το όραμα της πολιτιστικής αναγέννησης ταυτιζόταν με την πολιτιστική κληρονομιά και την διεκδίκηση επιστροφής του γλυπτού διάκοσμου του Παρθενώνα, την αποκέντρωση με την θεσμοποίηση και την οικονομική υποστήριξη των ΔΗΠΕΘΕ, αφήνοντας ανοιχτούς διαύλους σε δήμους και κοινότητες, σε δημιουργούς και τα συντεχνιακά τους αιτήματα-εξ ου και η πρόσκληση στην Βάσω Κατράκη για την αναμόρφωση πολιτιστικών επιτροπών. Παρά την στόχευση όμως για την υπέρβαση της εθνικής εσωστρέφειας, ο φόβος «για την ξενόφερτη διάβρωση που απειλεί τα ήθη, έθιμα και τις παραδόσεις του λαού»- δια στόματος

[121] Λιάκος, σ. 419-423
[122] Ζορμπά, σ. 330

Παπανδρέου- εγκολπώθηκε την έλλειψη νεωτεριστικής στρατηγικής για την ένταξη στην σύγχρονη πολιτισμική Ευρώπη. Η δημοφιλία της Μερκούρη στο εξωτερικό και οι προβεβλημένες από τα ΜΜΕ επισκέψεις διεθνών προσωπικοτήτων της διανόησης, της τέχνης και της πολιτικής στην Ελλάδα, δημιούργησε την πρόσκαιρη ψευδαίσθηση κοσμοπολιτισμού στην ελληνική κοινωνία. Η προσπάθεια αλλαγής του θεσμικού πλαισίου των μονοπωλιακών ΜΜΕ ήταν σημαντική το 1985, τα ραδιοτηλεοπτικά μέσα όμως διαμόρφωναν νέες αναπαραστάσεις με αποκορύφωμα τον λεγόμενο «κιτρινισμό». Δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις ημερήσιου τύπου[123] που χειραγωγούσαν το κοινό και διαπόμπευαν με σκανδαλοθηρική διάθεση σημαίνουσες προσωπικότητες όπως ο Μάνος Χατζιδάκης, Ο Αλέξανδρος Ιόλας, ο Κορνήλιος Καστοριάδης, οι οποίοι με αιχμηρό λόγο, αλλά κριτική σκέψη αποδομούσαν το κατεστημένο της δεκαετίας του ΄80.

Η ένταξη στην Ευρωπαϊκή Ένωση και η εφαρμογή κανόνων από τους μηχανισμούς ελέγχου, θα περιορίσουν εξελικτικά την αυτονομία της χώρας χάρη στις υποχρεωτικές νομισματικές ισοτιμίες και τα συσσωρευμένα χρέη δανεισμών, την υποτίμηση της δραχμής και την κατάργηση ευνοϊκών φοροαπαλλαγών. Τα εισοδήματα πολλών πολιτών θα επιστρέψουν στην εποχή πριν το 1980 και θα μετατρέψουν την εργασία και τις ιδεολογικές πεποιθήσεις σε συμβολικά πεδία κοινωνικού ανταγωνισμού, τροφοδοτώντας την πόλωση μεταξύ των ρυθμιστικών πολιτικών δυνάμεων.[124] Την έλευση της νεωτερικότητας, η σχεδόν ογδοντάχρονη Κατράκη την ερμήνευσε και την αποτύπωσε με το γνώριμό της ύφος το 1986 στα έργα «Επέλαση», «Απειλή Ι & ΙΙ» (εικ.27). Λίγο νωρίτερα είχε εκθέσει ελεγειακά έργα αφιερωμένα στον Άρη Βελουχιώτη (εικ.61) και τους αγωνιστές του Πολυτεχνείου (εικ.53), όχι τόσο ως εμπρόθετη εξιδανίκευση, αλλά ως υπόμνηση του ηθικού χρέους στους οραματιστές που επεδίωξαν έμπρακτα την εδραίωση των δημοκρατικών θεσμών.

Η περίοδος της Μεταπολίτευσης, ως καθοριστική ιστορική διαδικασία για την μεταβολή του πολιτεύματος, χαρακτηρίζεται από τον Κωστή (σ. 814) «πολιτική έκφραση οραμάτων τριών γενιών: της γενιάς της Αντίστασης, της γενιάς του ριζοσπαστικού κινήματος της δεκαετίας του ΄60 και της γενιάς του Πολυτεχνείου». Δεν είναι τυχαία άλλωστε η μυθοποίηση του Πολυτεχνείου ως ορμητικής επανάστασης που δεν συνεχίστηκε, ούτε εκπληρώθηκε, τουναντίον θα είναι μακρά η περίοδος αναπροσαρμογών της πολιτικής των κυρίαρχων κομμάτων στα καινούργια προβλήματα των κοινωνιών του ευρωπαϊκού νότου που θα αναδυθούν.

[123] Ιδιαίτερη ήταν η νοσηρότητα των αρθρογραφήσεων από τους Ν. Κουρή, Α. Λιάτσο, Α. Νικολούλη κ.α. στις εφημερίδες Αυριανή και Ελεύθερος Τύπος. Στην περίπτωση του Α. Ιόλα για ροζ ιστορίες, ναρκωτικές ουσίες και αρχαιοκαπηλία (Σταθούλης Ν., 2012. Αλέξανδρος Ιόλας, Η Ζωή μου. Οδός Πανός, σ. 237-240) και στους Μ. Χατζιδάκη, Γ. Τσαρούχη, Κ. Καστοριάδη και Κ. Καραμανλή για την σεξουαλική τους ταυτότητα. Ο αυριανισμός που μας στοιχειώνει – Ο έντυπος χουλιγκανισμός είναι εδώ: https://www.tanea.gr/2020/05/25/politics/o-ayrianismos-pou-mas-stoixeionei-o-entypos-xouligkanismos-einai-edo/ (6/11/2021)

[124] Λιάκος, σ. 457- 459

3. Η ΕΜΦΥΛΗ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΒΑΣΩΣ ΚΑΤΡΑΚΗ

Η Βάσω Κατράκη, έχοντας ζήσει στον πυρήνα του 20ου αιώνα, έθεσε ως άξονα και κριτήριο της τέχνης τον ανθρωπισμό, που ήταν η κυρίαρχη τάση της εποχής και προγραμματική αρχή για τους διανοούμενους και τους καλλιτέχνες. Μέσα από το πυκνό ιδεοδρόμιο της ριζοσπαστικής και πρωτοποριακής της δημιουργίας, συνέθεσε ένα σύμπαν εντυπώσεων –γέννημα του πραγματικού κόσμου, προσκαλώντας τους μελετητές του έργου της στην «ανάγνωση και αναζήτηση νέων ταυτοτήτων της αντικειμενικής και υποκειμενικής πραγματικότητας, ως τα όρια του μεταφυσικού».[125]

Η φύση, η κοινωνία και η τέχνη- απόσταγμα των εικαστικών συνειρμών της μυθολογίας και της μακραίωνης πολιτισμικής γεωμετρίας, την βοήθησαν να ωριμάσει μέσα στα ρεύματα του Μοντερνισμού, αν και δεν προσχώρησε σε κάποιον ευρωπαϊκό κινηματικό -ισμό (εξπρεσιονισμό, κυβισμό, ρεαλισμό).[126] Υπήρξε αναπόσπαστο κομμάτι στο κοινωνικό παλίμψηστο και αυτόπτης μάρτυρας του επαναστατημένου ελληνισμού, μετέφερε την ιστορική μαρτυρία στο πλούσιο έργο της και διέγραψε μια πορεία μορφολογικών κατακτήσεων,[127] παραμένοντας εστιασμένη στην οπτικοποίηση αφηγημάτων με εύληπτο τρόπο για το ευρύ κοινό. Η στοχευμένη επιλογή των θεματικών της ήταν καθοριστική για την καλλιτεχνική της εξέλιξη. Άντλησε έμπνευση από την μυθολογία του προσώπου και την μοίρα του, την ανθρώπινη μορφή ως δομή και ενέργεια, αποφεύγοντας «την αστική ποιότητα της ευαισθησίας των δασκάλων της, τις νεκρές φύσεις, τα νωχελικά γυμνά, την πολυτέλεια του εσωτερικού μονολόγου και της μελαγχολίας».[128] Κατόρθωσε να συγκεράσει συλλογικές αγωνίες και προσωπικά βιώματα από την εμπειρία του Πολέμου, τα χρόνια της Κατοχής και της Αντίστασης, του Εμφύλιου διχασμού και του αντιδικτατορικού αγώνα. Στα χαρακτικά της, που είναι απαύγασμα της συλλογικής μνήμης, πραγματεύτηκε πανανθρώπινες, διαχρονικές αξίες με ευθεία αναφορά στις κοινωνικές ανισότητες, τις αναπαραστάσεις και τα αιτήματα, την θέση της γυναίκας στην δημόσια σφαίρα, την ιδεολογική ηθογραφία και τις αντιφάσεις της νεωτερικότητας. Το έργο και η δράση της Βάσως Κατράκη λοιπόν, δεν εξετάζονται σε γραμμική, εξελικτική πορεία, αλλά άμεσα σχετιζόμενα με τα ιστορικά γεγονότα και τα πολύτροπα συστήματα χειραγώγησης, επιτήρησης και ηγεμονίας στην Ελλάδα και την αντίστοιχη διαδικασία παραγωγής νοημάτων.

3.1.1. Η Αντίσταση ως κοινωνικό πράττειν- Οι ξυλογραφίες (1940-1944)

Στην ιστορία της τέχνης, ο κριτικός στοχασμός συνέδραμε καθοριστικά στην αναζήτηση νέων απελευθερωτικών τρόπων έκφρασης και για την περίπτωση της Βάσως Κατράκη ο Σταυρόπουλος (σ.70-72) αναφέρει ότι «ο πρωτοποριακός πολιτικός και καλλιτεχνικός βίος κάθε ιστορικής εποχής περνάει σαν ατομικός και συλλογικός βίος και στο έργο τέχνης».

---

[125] Σταυρόπουλος Κ., 1998. Βάσω Κατράκη, Κορυφαία Ερμηνεύτρια της Ανθρώπινης Τραγωδίας. Πινακοθήκη Πιερίδη, Δήμος Γλυφάδας, σ. 70-74
[126] Σταυρόπουλος 1998, σ. 33
[127] Βάσω Κατράκη, Κορυφαία Ερμηνεύτρια της Ανθρώπινης Τραγωδίας. Ζίας Ν., σ. 57
[128] Λαμπράκη-Πλάκα Μ., 1966. Η Διαλεκτική μιας πορείας. Ζυγός, σ. 13-31 (Α΄ Δημοσίευση)

Καθώς το ρεύμα πανεπιστημιακής μόρφωσης της γυναίκας είχε γενικευθεί στην Ευρώπη, η Κατράκη μεταξύ αρκετών γυναικών υπερέβη τα εσκαμμένα,[129] μετέχοντας ισότιμα με τους άνδρες συμφοιτητές της το 1940 στην δημιουργία μιας σειράς αφισών- «διαφημιστικών πινάκων εθνικής σκοπιμότητας»[130] με την έναρξη του Ελληνοϊταλικού πολέμου. Αν και το καθεστώς του Μεταξά ήταν ένα τυραννικό μείγμα εθνικισμού και πατριαρχικής αντίληψης της κοινωνίας, το «Όχι» που ανταπάντησε στους επίδοξους κατακτητές, έγινε αποδεκτό από τον ελληνικό λαό με μεγάλο ενθουσιασμό. Οι σπουδαστές του εργαστηρίου της χαρακτικής δημιούργησαν έργα με πνεύμα συμπαράστασης στους μαχόμενους στα χιονισμένα βουνά της Αλβανίας. Η Κατράκη επέλεξε το θέμα της γυναίκας που πλέκει (εικ.1) «γιατί ήταν επιτακτικό το αίτημα στο να ντυθούν οι στρατιώτες μας», εργάστηκε στο πρότυπο της αρχαϊκής κόρης με το εναγώνιο βλέμμα και το ανεπαίσθητο μειδίαμα και αποχρώσεις ενδύματος που

εικ.1 Για τους στρατιώτες, 1940

εικ.2 Γυναίκες της Πίνδου, 1940

παραπέμπουν στα ιμάτια της Παναγίας. Το έργο αυτό ήταν η πρώτη της εμφάνιση στην έντυπη τέχνη και αναρτήθηκε στο κέντρο της Αθήνας, ειδικότερα κοντά στα «μαλλάδικα και τους σιδηροδρομικούς σταθμούς». Την ίδια χρονιά απαθανάτισε σαν σε στιγμιαίο, φωτογραφικό καρέ την πορεία των γυναικών που μετέφεραν πολεμοφόδια (εικ.2) σε ξυλογραφία. Ενώ στην σύνθεση κυριαρχεί το δύσβατο και υπό βομβαρδισμό τοπίο, οι λεπτοί υπαινιγμοί για τον αδιαφιλονίκητο δυναμισμό και την προσήλωση στον ιερό σκοπό βρίσκονται στην παραθεματική απόδοση των αποστεωμένων, νεκρών ζώων στο περιθώριο του μονοπατιού, που δεν ανταποκρίθηκαν αποτελεσματικά ως αχθοφόροι. Οι αυτοσχέδιες λέσχες πλεξίματος και ραπτικής για τις ανάγκες του αγώνα ήταν διαδεδομένες, όπως και τα επαναλαμβανόμενα δρομολόγια των γυναικών, όμως η Κατράκη επιχείρησε μια επιπλέον ανάδειξη. Η γυναίκα από την «ιερότητα» της εστίας και τις ιδιωτικές υποθέσεις που εμπίπτουν στα όρια του νοικοκυριού, προσπερνά τους προϋπάρχοντες κοινωνικοοικονομικούς καταναγκασμούς και μεταβαίνει σε έναν ολότελα νέο τόπο

[129] Η μακρά αναζήτηση σταθερών θέσεων από τις ίδιες τις φεμινιστικές οργανώσεις φαίνεται και στο μακροβιότερο φεμινιστικό έντυπο στα τέλη του 19ου αιώνα. «Η Εφημερίς των κυριών» ανασκεύασε με καθυστέρηση το επικριτικό σχόλιό της για την συμμετοχή της φοιτήτριας Θηρεσίας Ροκά σε σπουδαστικό συλλαλητήριο, ότι «εξανδρίζεται περιφερομένη επί κεφαλής φοιτητών», αντί να εμπιστευτεί «την υπεράσπισιν των δικών της ιδεών εις τους συναδέλφους της». Βαρίκα Ε., 1987. Η Γέννηση μιας Φεμινιστικής Συνείδησης στην Ελλάδα. Η Εξέγερση των Κυριών. Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδας, σ. 254-255

[130] Μπόλης, σ. 29

δράσης, την δημόσια εμφάνιση και πράξη. Η περιγραφή της ανθρώπινης κατάστασης από την Hannah Arendt (2017) υπενθυμίζει, ότι τα ανθρώπινα όντα είναι πλάσματα που πράττουν υπό την έννοια ότι όταν ξεκινούν κάτι καινούργιο, αναπόφευκτα δρομολογούν αλληλουχίες συμβάντων. Τα αντικειμενικοποιημένα πρότυπα συμπεριφοράς, το καθήκον ατομικής συντήρησης για τον άντρα και της επιβίωσης του είδους με την αναπαραγωγή για την γυναίκα[131] ανανεώθηκαν και ακολούθησαν μια νέα και πρωτοφανή πιεστική ανάγκη σύμπραξης. Στις γυναίκες της Πίνδου εξαλείφονται τα χαρακτηριστικά της μορφής, μόνον το ένδυμα μαρτυρά το φύλο της φιγούρας, σχολιάζοντας πρωτόλεια το ζήτημα της κοινωνικής κατασκευής του φύλου.

εικ.3 Τάσσος, Έδωσες ΕΣΥ; 1940

εικ.4 J. M. Flagg, I Want YOU for U.S. Army 1917, Washington, DC Library of Congress

Η ήρεμη δύναμη που αποπνέει η γυναίκα που πλέκει, εξετάζεται αντιστικτικά με το υποφωτισμένο, γαλήνιο πρόσωπο, τον υπερτονισμένο δείκτη του τσολιά (εικ.3) του αξιομνημόνευτου Τάσσου, που αξίωνε με επιτακτικότητα την συνδρομή στον Έρανο της Κοινωνικής Πρόνοιας, πιστός στην τυπολογία ανάλογων προπαγανδιστικών αφισών (εικ.4). Η πληροφορία μάλιστα ότι ο Μεταξάς στην διαθήκη του κληροδοτούσε την σημαντική περιουσία του μόνον στους συγγενείς και το παραμικρό για τον εθνικό αγώνα, οδήγησε έναν ανώνυμο πολίτη σε συμβολική πράξη διαμαρτυρίας και αμφισβήτησης το 1941, με την επικόλληση της συγκεκριμένης αφίσας στον τάφο του δικτάτορα στο Πρώτο Νεκροταφείο Αθηνών.[132]

Αν και η αστική προοδευτική διανόηση επέλεξε να συμμετέχει δευτερο-αγωνιστικά ενάντια στην δικτατορία του Μεταξά, ο 2ος Παγκόσμιος Πόλεμος λειτούργησε ενοποιητικά για την ελληνική κοινωνία και τους καλλιτέχνες. Το 1942 η Βάσω Κατράκη στρατεύεται στο ΕΑΜ των καλλιτεχνών[133] και

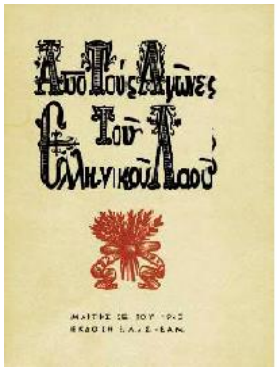
[131] Arendt H., 2017. Η Ανθρώπινη Κατάσταση. Πατάκης, σ. 66

[132] Μπαχαριάν Α. & Ανταίος Π. Εικαστικές Μαρτυρίες, Ζωγραφική- Χαρακτική στον Πόλεμο στην Κατοχή στην Αντίσταση. Υπουργείο Πολιτισμού (Β΄ Έκδοση), σ. 10-11

[133] Σε συνέντευξη του Τάσσου αναφέρεται, ότι η πλατιά ομάδα των καλλιτεχνών είχαν ως σημείο συνάντησης ένα καφενείο του Ζάππειου με καθοδηγήτρια την Ηλέκτρα Αποστόλου, που τους ανέθετε τα θέματα από την ΚΕ του ΕΑΜ για προκηρύξεις, συνθήματα και αφίσες. «Οι εικαστικοί καλλιτέχνες στην Αντίσταση», Περιοδικό Τέχνη και Πολιτισμός, τχ. 9, Ιούλιος/Αύγουστος/Σεπτέμβριος 1981. Στα ανανεωμένα ραντεβού για τις παραδόσεις των έργων (χαραγμένες μήτρες) σε λινόλεουμ και ξύλο-που μετά χάνονταν τα ίχνη τους- η Κατράκη κινδύνεψε πολλές φορές

χαράζει ασπρόμαυρες ξυλογραφίες με αντιστασιακά θέματα για προκηρύξεις και αφίσες, επιστρέφοντας στην ασφάλεια του εργαστηρίου της ΣΚΤ του Κεφαλληνού, που είχε την φήμη της «φωλιάς των κομμουνιστών». Ο δάσκαλος Κεφαλληνός επιβεβαίωνε ξανά την σημασία του μαθητοκεντρικού μοντέλου[134] ενθαρρύνοντας πρωτοβουλίες και με την παραδειγματική αντιστασιακή του δράση αποτέλεσε πόλο έλξης της ομάδας, που εξελίχθηκε σε αντιστασιακή κοινότητα ομολόγων. Τα δραστήρια συνεργεία των σπουδαστών επιμελούνταν παράνομο έντυπο υλικό, παρήγαγαν αφίσες και τις κολλούσαν τις νύχτες στο κέντρο της Αθήνας. Είναι σημαντικό, ότι οι περίφημες «χειροβομβίδες» από τρικ με συνθήματα, τα ένσημα για τους εράνους[135] και τις συνδρομές στις οργανώσεις αποστέλλονταν και στις επαρχίες,[136] στοχεύοντας στην ενίσχυση του αντιστασιακού αισθήματος του λαού σε όλη την χώρα.

Το πρώτο συγκροτημένο καλλιτεχνικό άλμπουμ που κυκλοφόρησε παράνομα ήταν το «Από τους Αγώνες του Ελληνικού Λαού» του ΕΑΜ ΕΛΑΣ (εικ.5, 6).[137] Το λεύκωμα περιλάμβανε χαρακτικά



εικ.5 Εξώφυλλο, Από τους Αγώνες του Ελληνικού Λαού, 1943

εικ.6 Ο Ρήγας ψάλλει τον Θούριο, 1943 (Συλλογή. & φωτ. Ν. Ριζόπουλος Ν)

μικρής φόρμας (των Κατράκη, Μαγγιώρου, Τάσσου, Βελισσαρίδη) με αποσπάσματα ποιημάτων και πεζού λόγου του Δ. Σολωμού, Ρ. Βελεστινλή, Κ. Παλαμά, δημοτικά τραγούδια και επιστολές μελλοθάνατων.[138] Η Κατράκη, αντιγράφοντας το έργο (Παρ.7) του Γερμανού ζωγράφου Peter von Hess

από τα γερμανικά μπλόκα. Γρηγοράκης Ν., 2008. Η τέχνη της Χαρακτικής στα χρόνια της Κατοχής και της Αντίστασης. Κατάλογος έκθεσης από την Συλλογή Χαρακτικής της Πινακοθήκης Χρήστου και Πόλλυς Κολιαλή. Δήμος Μεσσήνης,- Μουσείο Χαρακτικής Τάκη Κατσουλίδη, σ. 7

[134] Οι Bourdieu P. & Passeron J. C., υποστηρίζουν ότι μπορεί η σπουδαστική ιδιότητα να είναι προσωρινή και μεταβατική, όμως είναι παιδαγωγικά αναγκαίο οι μαθητευόμενοι να συμμετέχουν στον σχεδιασμό παραγωγής και μετάδοσης της γνώσης διασφαλίζοντας το «…σπουδάζω δεν σημαίνει παράγω, αλλά παράγομαι ως ικανός να παράγει». Bourdieu P. & Passeron J. C. 1993. Οι Κληρονόμοι. Οι φοιτητές και η Κουλτούρα. Ινστιτούτο του βιβλίου- Μ. Καρδαμίτσα, σ. 92- 110

[135] Μαρτυρία από όργανο της ΚΣ της ΕΠΟΝ περιγράφει, ότι στις επισκέψεις του σε 136 σπίτια για την οικονομική ενίσχυση των ανταρτών ανταποκρίθηκαν οι 133 πολίτες, μόνον ένας αρνήθηκε, ενώ ένας πολίτης ελλείψει χρημάτων και τροφίμων δώρισε το μοναδικό του σακάκι και κάποιος άλλος το πουλόβερ που φορούσε. Νέα Γενιά, αριθ. φύλλου 20- 23/12/43

[136] Πετρής Γ. Εικαστικές Μαρτυρίες, Ζωγραφική- Χαρακτική στον Πόλεμο στην Κατοχή στην Αντίσταση. Υπουργείο Πολιτισμού, (Β΄Έκδοση) Β΄, σ. 14-15

[137] Καλλιτεχνικό κειμήλιο - άθλος του ΕΑΜ, Ριζοσπάστης: https://www.rizospastis.gr/story.do?id=2651945 (2/12/2021)

[138] Μπόλης, σ. 32

(1792- 1871), πραγματοποίησε το «Ο Ρήγας ψάλλει τον Θούριο» (εικ.6), την εγερτήρια φωνή που εμψύχωσε τους προγόνους μας το 1821- σύμφωνα με τον Γληνό (σ.37), στο οποίο παρεμβάλλει σε πρώτο πλάνο τη μάνα με το παιδί επιμηκυμένους-maniera που διατήρησε στην απόδοση φιγούρας.[139] Η συγκρότηση του αντιστασιακού μετώπου βιώθηκε και από την καλλιτέχνιδα ως το νέο 1821. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο, ότι το λεύκωμα κυκλοφόρησε συμβολικά την 25η Μαρτίου του 1943, γιατί η επανάσταση κατείχε κεντρική θέση στον λόγο του ΕΑΜ και των αντιστασιακών οργανώσεων κάθε απόχρωσης που ονομάζονταν «Οδυσσέας Ανδρούτσος», «Αθανάσιος Διάκος», «Μπουμπουλίνα» (οργάνωση κατασκοπείας της Λέλας Καραγιάννη), αποκτώντας επιτελεστικό χαρακτήρα.[140] Η αναφορά της Κατράκη στον Ρήγα προσφέρει μια νέα γνωριμία με το ιστορικό παρελθόν και σύμφωνα με την οπτική του Walter Benjamin, το έργο τέχνης απελευθερώνει τις κολοσσιαίες δυνάμεις που φυλακίζονται στο «μια φορά και έναν καιρό» του ιστορισμού. Φέρει αισθητούς παλμούς στο παρόν, αποκτά ανοιχτό χαρακτήρα, γίνεται η συνισταμένη της προ- ιστορίας καθώς και της μετά-ιστορίας, κάνοντας αντιληπτό, ότι η προϊστορία εντέλει βρίσκεται σε συνεχή αλλαγή.[141] Ο Γληνός (σ. 23-37) συνδέει την «νέα τάξη πραγμάτων» που επιβάλλεται στην Ελλάδα από τους *αρχοντολαούς* της Ευρώπης τους πρώτους κιόλας μήνες της γερμανικής κατοχής, με μια «επιστημονικά οργανωμένη ληστεία»: έλλειψη τροφίμων, αγαθών και καύσιμης ύλης- εξαιτίας της δέσμευσης των οικονομικών πόρων της χώρας από τους κατακτητές- ληστρικές επιδρομές, επίταξη μεταφορικών μέσων και περιουσιών, αρπαγή του 51% από τις εμπορικές,

εικ.7 Το συσσίτιο, σπάνιο χαρακτικό (Συλλογή Χρ Λεοντιάδη) 1941-43

εικ.8 Πείνα - Κατοχή ή Σκηνή από την Κατοχή, 1943

βιομηχανικές και τραπεζικές επιχειρήσεις. Οι πλημμελείς διανομές τροφής από την κατοχική κυβέρνηση[142] και το δριμύ κρύο σε συνδυασμό με την αβιταμίνωση και τις επιδημίες, είχε ως αποτέλεσμα

[139] Μπαρούτας Κ., 2006. Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό Όραμα και Αισθητικοί Συμβιβασμοί. Τέχνης Οίστρος, σ. 53-54

[140] Ο αγώνας της Κατοχής απέκτησε τη δική του «κλεφτουριά», τους «καπετάνιους» του, τις «σουλιώτισσες» και ενέταξε και τους αντιπάλους του στην ίδια γενεαλογία που έφτανε στο ’21: ήταν οι νέοι «νενέκοι» και οι «προσκυνημένοι», οι «κοτζαμπάσηδες», οι «φαναριώτες» και οι «μεγαλέμποροι»-μαυραγορίτες». Μάνος Αυγερίδης Α., Επιστημονικός συνεργάτης ΑΣΚΙ: https://aski1821.gr/enotites-old/polemos-katochi-apeleytherosi-1940-1946/ (2/12/2021)

[141] Benjamin W., 1978. Δοκίμια για την Τέχνη. Κάλβος, σ. 72-73

[142] Η έκθεση που υπέβαλε το Ανώτατο Υγειονομικό Συμβούλιο στο Υπουργείο Πρόνοιας το 1941, κατέγραφε την αναλογία ημερήσιας τροφής κατ’ άτομο σε 500 περίπου θερμίδες (1941) και 149 θερμίδες (1942). Παρουσιάστηκε σχετική άνοδος με την οργάνωση του λαού και τα μέτρα που εφαρμόστηκαν, υπογραμμίζοντας όμως ως προαπαιτούμενο «…δέον να αγορασθεί εκ της ελευθέρας αγοράς 60%» τροφίμων, υπονοώντας την μαύρη αγορά

να πεθαίνουν καθημερινά δεκάδες άνθρωποι. Η Κατράκη απέδιδε με τις ασπρόμαυρες χαράξεις της (εικ.8) την παθητική αντίσταση των γυναικόπαιδων που έψαχναν στα απορρίμματα, τους ανθρώπους που κατέρρεαν από την εξαθλίωση στους δρόμους της πόλης, αλλά και τις σποραδικές πρωτοβουλίες της Εκκλησίας, του Ερυθρού Σταυρού και των φιλανθρωπικών ιδρυμάτων να αποσοβήσουν την επισιτιστική ένδεια (εικ.7) με συσσίτια.

εικ.9 Κηδεία στην Κατοχή, 1944

Η αποσιώπηση θανάτων για να μην απωλέσουν οι οικογένειες το δικαιωματικό δελτίο για συσσίτιο ήταν συνηθισμένη, όμως οι μαζικοί ενταφιασμοί και οι κηδείες γίνονταν κοινή θέα και αποτελούσαν καθημερινότητα. Η «Κηδεία στην Κατοχή» (εικ.9), κατέχει ξεχωριστή θέση ντοκουμέντου χωρίς εκκωφαντικούς μελοδραματισμούς και η συγκαλυμμένη πνευματικότητα παραπέμπει στην νεκρική πομπή του Επιτάφιου: η υποψία «σεπτού» φωτός περιμετρικά του ιερωμένου σε αντίθεση με τις πυκνές γραμμώσεις του ορίζοντα, η νεκρική φιγούρα της γυναίκας- κοιμωμένης που είναι ακάλυπτη και προμηνύει το μετέπειτα ενδιαφέρον της Κατράκη για το χρέος της Αντιγόνης απέναντι στον άταφο αδελφό της Πολυνείκη (εικ.71).[143] Η ξυπόλυτη, σκυφτή συνοδεία και ο υπαίθριος χώρος μαρτυρούν τα δεινά που γνώρισε η περιφέρεια και οι αγροτικές περιοχές από την αρπαγή της ετήσιας σοδειάς, ενώ υιοθετείται στα έργα της η παρουσία της μητέρας με το παιδί.

εικ.10 σπάνιο χαρακτικό

εικ.11 Μπλόκο στην κατοχή, 1944

και την παράνομη κερδοσκοπία. Η δημογραφική καμπύλη παρουσίασε υπεροχή θανάτων και κορυφώθηκε στις αρχές του 1943. Μπαχαριάν Α. & Ανταίος Π., σ. 92-93

[143] Εκτενής αναφορά ακολουθεί στο 3.2.4. Το Χρέος της Αντιγόνης και τα Ειρηνικά

Ο Περικλής Κοροβέσης στους Ανθρωποφύλακες (2013), έγραψε ότι «ο θάνατος στην Κατοχή ήταν μια λύση […] Το δύσκολο ήταν να ζήσεις και το σύνθημα του ΕΑΜ ήταν η επιβίωση». Η ενόρμηση του θανάτου ως κίνητρο ανθρώπινης συμπεριφοράς[144] και το πλεόνασμα βίας οδηγούσε κλιμακωτά πολίτες διαφορετικών πολιτικών πεποιθήσεων, νέους (που είχαν στρατευθεί στην ΕΟΝ του Μεταξά) και γυναίκες σε συσπείρωση και πράξεις αλληλεγγύης. Συνοικιακές επιτροπές διοργάνωναν συσσίτια στα εργοστάσια, στους χώρους εργασίας και τα σχολεία και οι λαϊκές πρωτοβουλίες, ανακαλύπτοντας το ψυχολογικό ισοδύναμο της θετικής εικόνας του εαυτού σε σχέση με την κοινοτική δράση, αποκτούσαν πολιτικοποιημένη ταυτότητα. Με την επιρροή του ΕΑΜ, μικρά και μεγάλα κινήματα, άοπλα ή ένοπλα και ομάδες-δίκτυα ανέπτυξαν αντιστασιακή δράση σε όλη την επικράτεια. Πρόσφεραν καταφύγιο ή φυγάδευαν επικηρυγμένους στη Μέση Ανατολή, εξέδιδαν και διακινούσαν παράνομα εφημερίδες, ανέγραφαν αντιφασιστικά συνθήματα στους τοίχους, μέχρι που εμψύχωναν τους συμπολίτες τους με τηλεβόες από τις ταράτσες σπιτιών. Η Κατράκη παράλληλα με την ενεργή της συμμετοχή στην αντίσταση, αποτύπωνε με πυρετώδη οίστρο τους εκτός νομιμότητας αυτοματισμούς των κατοχικών δυνάμεων που τιμωρούσαν τους εξεγερμένους με σκύλευση και απαγχονισμό (εικ.10), επιδρομές και δημόσιες εκτελέσεις. Στο «Μπλόκο στην Κατοχή» (εικ.11)- όπου βρίσκονται συγγένειες με τη σύνθεση «Η εκτέλεση της 3ης Μαΐου1808» του Francisco Goya (Παρ.8) περιγράφηκε η τακτική της τυχαίας σύλληψης και συγκέντρωσης πολιτών σε ανοιχτούς χώρους. Η αλληλουχία της δράσης στα τρία χρονικά καρέ, συγκέντρωση, συνοδεία στο απόσπασμα και τουφεκισμός με την υπόδειξη των καταδοτών,[145] συμπυκνώθηκαν στην μικρής φόρμας ξυλογραφία. Η Κατράκη διαφοροποίησε τα χαρακτηριστικά των μορφών και την αμφίεση, αποσκοπώντας στην πιστοποίηση και ανάδειξη των συγκεκριμένων ανδρών και γυναικών που εκτελέστηκαν. Αν και το πλήθος βρίσκεται σε αναμονή για το απόσπασμα, η δημιουργός εκπλήσσει και πρωτοτυπεί με την απόδοση χαλαρής στάσης των σωμάτων, τα πλεγμένα χέρια στο στέρνο, την έλλειψη αγωνιώδους έκφρασης στην μορφή, ενώ ακροφαίνονται μειδιάματα στα πρόσωπα των μελλοθάνατων. Ο Paulo Freire χαρακτηρίζει τους ανθρώπους «ιστορικά αυτοβιογραφικά όντα για τον εαυτό τους» που μεταβάλλονται μέσα στα πλαίσια του υπαρξιακού τους χώρου,[146] ενώ γίνονται αληθινά κριτικοί, εφόσον ζουν την πληρότητα της πράξης τους. Το έργο της Κατράκη καταδεικνύει, ότι η ψυχοκινητική του οράματος της ελευθερίας και ο βαθμός συνειδητοποίησης ήταν ισχυρός. Οι δεκάδες χιλιάδες αγωνιζόμενων Ελλήνων σε όλη τη χώρα, μετασχημάτισαν την οδύνη και την εμπειρία της επαπειλούμενης καθημερινότητας και κατανοώντας τις αιτίες της «δικής τους» πραγματικότητας, απέκτησαν την ικανότητα να πράττουν συλλογικά.[147]

---

[144] Ο Sigmund Freud στην μελέτη «Πέρα της αρχής της ηδονής» (1920), επηρεάστηκε από τις εμπειρίες θανάτου και οδύνης του 1ου Παγκόσμιου Πόλεμου. Στα πεδία έρευνας της ιατρικής σε σχέση με τον ψυχισμό του ανθρώπου επισημάνθηκαν και αναγνωρίστηκαν η πολεμική νεύρωση, το τραυματικό σοκ και η αναγνώριση του ψυχικού τραύματος με πρότυπο το σωματικό. Η προοπτική του θανάτου δεν λογιζόταν εμπόδιο για αποφάσεις αντίστασης, ενώ η φοβία για το αναπόφευκτο γινόταν κίνητρο δράσης. Λιάκος, σ. 57-58

[145] «…Σε κάθε τόπο θα βρεθούν κάμποσα φιλόδοξα και ιδιοτελή καθάρματα, που θα υπηρετήσουν πρόθυμα τους σκοπούς μου». Αδόλφος Χίτλερ. Μπαχαριάν Α. & Ανταίος Π, σ. 110

[146] Freire P., 1974. Η αγωγή του καταπιεζόμενου. Ράππα, σ. 198

[147] Freire 1974, σ. 161

εικ.12 Διαδήλωση στην Κατοχή, 1943

Το νεωτερικό πνεύμα μετασχηματισμού της κοινωνίας διαφαίνεται στην «Διαδήλωση στην Κατοχή» (εικ.12) και η οριζόντια σύνθεση και κατεύθυνση του πλήθους δημιουργεί τιμητικούς συνειρμούς με τον γλυπτό διάκοσμο στις μετόπες των αρχαιοελληνικών ναών. Η ενδυναμωτική προεμπειρία της συμμετοχής στην κηδεία του Κωστή Παλαμά (27/2/1943) που εξελίχθηκε σε αυθόρμητη παλλαϊκή συγκέντρωση, συνένωσε λίγες ημέρες μετά τον πληθυσμό της Αθήνας σε κινητοποίηση με ανανεωμένο παλμό. Η Κατράκη περιγράφει ένα πολυδύναμο πλήθος από εργάτες,[148] γυναίκες, μεσήλικες και σημαιοφόρους νέους με υψωμένες γροθιές να συστρέφονται και να διαδρούν μεταξύ τους. Η υπόμνηση της αυτοθυσίας και η αίσθηση ότι «τίποτα δεν έχει χαθεί ακόμη» ενσαρκώνεται στον νέο άνδρα στο αναπηρικό αμαξίδιο- αναφορά στους τραυματίες πολέμου- αλλά και στον άνδρα στην μέση της σύνθεσης που καταρρέει στα χέρια της γυναίκας. Το σύμπλεγμα των δυο μορφών παραπέμπει στην στάση pietas- την Παναγία που κρατά το νεκρό σώμα του Θεανθρώπου μετά την αποκαθήλωση- προσδίδοντας στον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα στοιχεία ιερότητας αλλά και αισιοδοξίας για την προσδοκώμενη «ανάσταση». Η συναρμογή της ομάδας που κάνει η καλλιτέχνιδα είναι στοχευμένη· εκτός από τις κοινές αναπαραστάσεις και τα βιώματα, τους ενώνει η αίσθηση του «ανήκειν», η αναζήτηση κοινού νοήματος και το αίτημα κοινωνικής αλλαγής. Επιπλέον, σε αντίθεση με την ατομική ταυτότητα που φέρει ο καθένας, η έμπρακτη πρόθεση αλλά και η ετοιμότητά του να συμπορευθεί στον κοινό στόχο οδηγούσε σε μια γεμάτη νόημα κοινωνική ύπαρξη ως μέλος μιας ομάδας και όχι ως ταυτότητα μιας ομάδας ως αυτοφυούς οντότητας.[149] Η πεποίθηση της Κατράκη την περίοδο αυτή, διατρανώνεται με τα ομαδικά πορτραίτα που δημιουργούσε, τις σκηνές της βιωμένης καθημερινότητας, ενώ απέφευγε να απεικονίζει συγκεκριμένους αγωνιστές ή αγωνίστριες της Αντίστασης.

Στα «πέτρινα χρόνια» 1950-1952, οκτώ χρόνια μετά την απελευθέρωση, στρέφει το βλέμμα πίσω στα χρόνια της Κατοχής με το «Αθήνα 1944» (εικ.13), επιβεβαιώνοντας τον Benjamin (1978) για την επιβίωση του ιστορικού αντικειμένου στο παρόν δια μέσου της τέχνης. Το πορτρέτο του απαγχονισμένου

[148] Πλήθος ανδρών απασχολούνταν υποχρεωτικά σε βιομηχανίες εκρηκτικών, αεροπλάνων και ναυπηγίας, το 10% εργάζονταν σε οχυρωματικά και υποστηρικτικά έργα των αρχών κατοχής, ενώ 20.000 άνδρες περίπου μεταφέρθηκαν στην Γερμανία για καταναγκαστική εργασία και σε άθλιες συνθήκες διαβίωσης. Λιάκος, σ. 202

[149] Bernd S. H. & Klandermans B., 2013 (Συλλογικό). Όψεις της Ηγεμονίας στις Φιλελεύθερες Κοινωνίες. Κοινωνιοψυχολογικές προσεγγίσεις της κοινωνικής αναπαραγωγής και μεταβολής. Πεδίο, σ. 576-579

μεσήλικα έχει φόντο τηλεγραφικούς στύλους που με πρώτη ματιά διαβάζονται σαν σταυροί μαρτυρίου και έναν λαμπρό ήλιο, αντιπαραβολή στο τραγικό γεγονός της εκτέλεσης. Τα σπαράγματα της αγιογραφικής καταβολής της ξυλογραφίας μνημονεύονται στα αμυγδαλωτά μάτια, τα τοξωτά φρύδια, την λεπτή μακριά μύτη του άνδρα-οσιομάρτυρα. Οι εικονογραφικοί συνειρμοί με την σκηνή Σταύρωσης του Θεανθρώπου και την ετικέτα «Βασιλεύς Ιουδαίων» από τους Ρωμαίους στρατιώτες, ενισχύονται με την ταμπέλα «Προδότης»[150] που κρεμούσαν παραδειγματικά στους αντιστασιακούς (εικ.14) οι ταγματασφαλίτες, αποσκοπώντας στον στιγματισμό[151] της «παρεκκλίνουσας» συμπεριφοράς. Στο πρόσωπο του άνδρα, ενσαρκώνονται όλες οι ατομικότητες που ανέπτυξαν διομαδικές συμπεριφορές και

εικ.13 Αθήνα 1944, 1952

εικ.14 Απαγχονισμός με ταμπέλα «Προδότης»[152]

πρακτικές με αναπάντεχη επιδραστικότητα. Ο Georg Simmel στο κείμενο «Η αισθητική σημασία του προσώπου»,[153] προσεγγίζει μια ερμηνεία της προσωπικότητας, ως πνευματικής ατομικότητας που συνδέεται άρρηκτα με τον κοινωνικό βίο. Η θεμελιώδης κοινωνική μορφή του βίου φτάνει στην τέλεια πραγματικότητά της μέσα από την διαλεκτική ψυχής και πραγματικότητας χάρη στο ιδανικό της ανθρώπινης συνεργασίας, καθώς «μόνο με συνάφεια με τον υπόλοιπο κόσμο […] προκύπτει μια πραγματική ζωή».[154] Το κοινωνικό υποκείμενο, όταν μεταβαίνει από την θυμικότητα στη βουλητικότητα, γίνεται φορέας ενέργειας για τον αγώνα πέρα από τον εαυτό του και μέσα από τη σχέση με το συνάνθρωπό του και πραγματοποιεί πράξεις.[155] Ο Immanuel Kant, εκτός από την αισθητική αγωγή συμπεριλαμβάνει

[150] Γλέζος Μ., 2006 (Συλλογικό). Μαύρη Βίβλος της Κατοχής. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Αθήνας, σ.71

[151] Ο Erving Goffman στο βιβλίο Στίγμα, πραγματοποίησε μελέτη περιπτώσεων σε άτομα που είναι εκτεθειμένα σε αρνητική αξιολόγηση, επειδή θεωρείται ότι διαφέρουν από το ιδανικό πρότυπο ή έχουν γνωρίσματα εγγενή και μη, που «κρίνονται» απαξιωτικά. Τα άτομα αυτά φέρουν στιγματισμένη ταυτότητα, μπορεί να παρεκκλίνουν κοινωνικά, γιατί οι συμπεριφορές τους δεν εναρμονίζονται με τα κοινωνικά δεδομένα. Goffman E., 2001. Στίγμα. Σημειώσεις για τη διαχείριση της Φθαρμένης Ταυτότητας. Αλεξάνδρεια, σ. 13-19. Σημειώνεται δε, ότι η καταγωγή ή συσχετισμός με οικογένεια ανταρτών κομμουνιστών ή και καταδοτών σχολιάζεται μέχρι και σήμερα αρνητικά.

[152] Η Αντίσταση: http://users.sch.gr/pchaloul/fasism-katohi-emfyl/Antistasi.htm (8/12/2021)

[153] Simmel G., 2004. Περιπλάνηση στην Νεωτερικότητα. Κοινωνιολογικά, Φιλοσοφικά και Αισθητικά Κείμενα. Αλεξάνδρεια, σ. 287-294

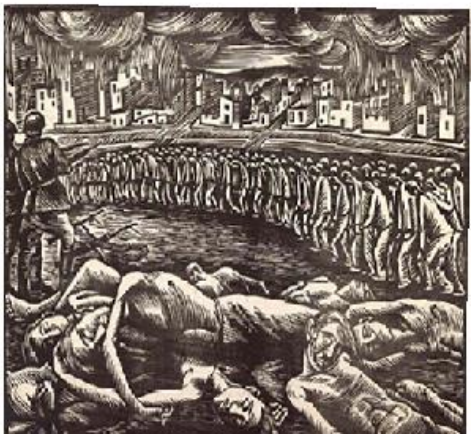
[154] Τσέτσος Μ., Ο Simmel και η Τέχνη. Εξαμηνιαία Έκδοση Θεωρίας και Κριτικής, (τχ. 23). Νήσος, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, σ. 106-108

[155] Παιδαγωγική Επιθεώρηση, 62/2016. Η Έννοια του Προσώπου, ως έλλογη αυτόνομη ύπαρξη, ως ατομική υπόσταση. Κωνσταντίνος Χατζημπύρος: file:///C:/Users/user/Downloads/8732-15402-1-SM.pdf (7/12/2021)

την ηθική και πολιτική αγωγή στους τρόπους διάπλασης της προσωπικότητας, μέσω της ελεύθερης βούλησης και της κριτικής σκέψης. Αυτό το αξιακό σύστημα υπερβαίνει την ατομικότητα και ο Kant στα Θεμέλια της Μεταφυσικής των Ηθών (1984) προτρέπει, «πράττε έτσι ώστε να χρησιμοποιείς την ανθρωπότητα, τόσο στο πρόσωπό σου, όσο και στο πρόσωπο κάθε άλλου ανθρώπου, πάντα ταυτόχρονα ως σκοπό και ποτέ μόνο ως μέσο».

Στις κατά τόπους κορυφώσεις των οργανωμένων αλλά και αυθόρμητων αντιστασιακών πράξεων, οι δυνάμεις του Άξονα ανταπαντούσουν με δριμύτητα. Την 1η Μαΐου του 1944, στο Σκοπευτήριο της Καισαριανής-που μετονομάστηκε σε «Θυσιαστήριο της Λευτεριάς» -εκτελέστηκαν[156] διακόσιοι κρατούμενοι[157] αντεκδικητικά για τον θάνατο τεσσάρων γερμανών αξιωματικών από τους αντάρτες και η Κατράκη το απέδωσε[158] σε ξυλογραφία μικρής φόρμας. Την Πρωτομαγιά του 1945 εκδόθηκε το επετειακό «Θυσιαστήριο της Λευτεριάς» με έργα χαρακτών του ΕΑΜ. Η Κατράκη αποτύπωσε σκηνές βασανιστηρίων ανδρών και γυναικών στο διαβόητο υπόγειο της οδού Μέρλιν (εικ.15),

εικ.15 Βασανιστήρια, 1945



εικ.16 Το έρμο Δοξάτο, 1944

τοποθετώντας σε πρώτο πλάνο την νωχελική φιγούρα γερμανού στρατιώτη. Ο έμμεσος σχολιασμός για τον άνδρα που σχεδόν βυθίζεται σε ύπνο, αφορά τους εντεταλμένους «υπαλλήλους» και καταδότες που συνέχιζαν την καθημερινότητά τους απερίσπαστοι, ενώ μετά την απελευθέρωση πολλοί ανελίχθηκαν

[156] Το γεγονός ήταν η αφορμή για την δημιουργία της ταινίας «Το τελευταίο σημείωμα» (2017) του Παντελή Βούλγαρη. Η ταινία ανήκει επίσημα και στο Μουσείο Κινηματογράφου του Ντίσελντορφ, όπου και προβλήθηκε στο Ελληνογερμανικό κοινό σε ατμόσφαιρα επευφημιών, ανακαινίζοντας πρόσκαιρα την συζήτηση για τις γερμανικές αποζημιώσεις. DW, «Το τελευταίο σημείωμα στην Γερμανία»: https://www.dw.com/el/to-%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%B1%CE%AF%CE%BF-%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B5%CE%AF%CF%89%CE%BC%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%B3%CE%B5%CF%81%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1/a-45417431 (8/12/2021)

[157] Ανάμεσά τους βρίσκονταν στελέχη του ΚΚΕ, αγωνιστές του ΕΛΑΣ, της ΕΠΟΝ και κρατούμενοι- εξόριστοι από την Δικτατορία του Μεταξά που είχαν παραδοθεί στις ιταλικές δυνάμεις. Στον διερμηνέα των Γερμανών Ναπολέοντα Σουκατζίδη προσφέρθηκε χάρη με όρο την αντικατάστασή του από συγκρατούμενο στο απόσπασμα, την οποία όμως απέρριψε. Οι μαρτυρίες αναφέρουν ότι στο θάλαμο των μελλοθάνατων μέχρι και την χαραυγή πριν την εκτέλεση αντί του πένθιμου κλίματος, πραγματοποιήθηκαν χοροί με δημοτικά τραγούδια αλλά και με ύμνους στον Αγώνα. Το Θυσιαστήριο της Λευτεριάς, Ημεροδρόμος : https://www.imerodromos.gr/thisiastirio/ (8/12/2021)

[158] ΑΣΚΙ, «Πρωτομαγιά 1944», Εικονογράφηση Εφημερίδας (27/4/1961) 1944: http://62.103.28.111/aski/rec.asp?id=41077 (16/1/2022)

σε θέσεις επιτελικές[159] ή απέφυγαν την απόδοση δικαιοσύνης. Στο ίδιο λεύκωμα, επαναφέρει το παρελθοντικό γεγονός της σφαγής πληθυσμού στο Δοξάτο Δράμας (εικ.16) από τους Βούλγαρους, αδιευκρίνιστο όμως εάν αναφέρεται στο 1912 ή 1941. Ο κατακτητής δεν φέρει διακριτικά, όμως οι αναγνώσεις είναι κοινές με τα δεινά της Κατοχής, τις καταστροφές στο τοπίο και την μαζική θανάτωση. Ο σωρός των απογυμνωμένων νεκρών και η αλυσίδα των απροσμέτρητων μελλοθάνατων καταδεικνύουν το παράδοξο, κατά τον Michel Foucault, δικαίωμα της ζωής και του θανάτου· η κυρίαρχη εξουσία είναι αποτέλεσμα της βούλησης του ηγεμόνα, ασκείται με τρόπο ασύμμετρο και ειδικά στην περίπτωση του ναζισμού το δικαίωμα θανάτωσης και έκθεσης σε κίνδυνο με τους μηχανισμούς βιο-εξουσίας, άγγιξε τον παροξυσμό με την εφαρμογή της «Τελικής Λύσης».[160] Ο αρχικός στόχος του Γ΄ Ράιχ ήταν η μετατροπή της Ελλάδας σε προγεφύρωμα στην Αφρική για την κατάληψη της Αιγύπτου, όμως η επιταγή του θανάτου δεν αφορούσε μόνο την καταστροφή του πολιτικού αντιπάλου. Στόχος ήταν και η εξολόθρευση της «αντίπαλης, κακής, κατώτερης φυλής»,[161] με αποτέλεσμα ο ρατσισμός να θέσει σε λειτουργία την πολεμικού τύπου σχέση «εάν θέλεις να ζήσεις, ο άλλος πρέπει να πεθάνει».[162]

εικ.17 Η Απελευθέρωση της Αθήνας, 1944

εικ.18 φωτ. Καπλάνης Χ.[163]

Το αίσθημα της αισιοδοξίας για την αποτίναξη του γερμανικού ζυγού αποδόθηκε στην «Απελευθέρωση της Αθήνας» (εικ.17). Πλήθος Αθηναίων πραγματοποίησαν πορεία[164] κρατώντας σημαίες, δάφνες, εικόνες του βασιλιά, του Μεταξά και του καταδρομικού ΕΛΛΗ με την επιγραφή «Δεν

[159] Ο Παπάζογλου Γ., πατέρας τριών ανδρών που εκτελέστηκαν μεταξύ αντιστασιακών της ΕΠΟΝ στον Τρίλοφο Κατερίνης, στην ένορκη εξέτασή του κατονόμασε τον Βενιαμίν Λόχερ, επιβλέποντα του αποσπάσματος και διοικητή της Γκεστάπο Κατερίνης. Ο Λόχερ είναι πλέον ανώτερος κληρικός της Ευαγγελικής Εκκλησίας στο Ντίσελντορφ. Μπαχαριάν Α. & Ανταίος Π. Εικαστικές Μαρτυρίες, Ζωγραφική- Χαρακτική στον Πόλεμο στην Κατοχή στην Αντίσταση, σ. 122

[160] Foucault M., 2002. Για την Υπεράσπιση της Κοινωνίας. Ψυχογιός, σ. 310-321

[161] Στην κεφαλή της πύλης στο ναζιστικό στρατόπεδο συγκέντρωσης Μάουτχαουζεν- Γκούζεν στην Αυστρία ήταν γραμμένη η ειδοποίηση «Εσείς που μπαίνετε, αφήστε έξω κάθε ελπίδα». Καμπανέλλης Ι., 1963. Μάουτχαουζεν. Ερμείας, σ. 31

[162] Foucault 2002, σ. 314-315

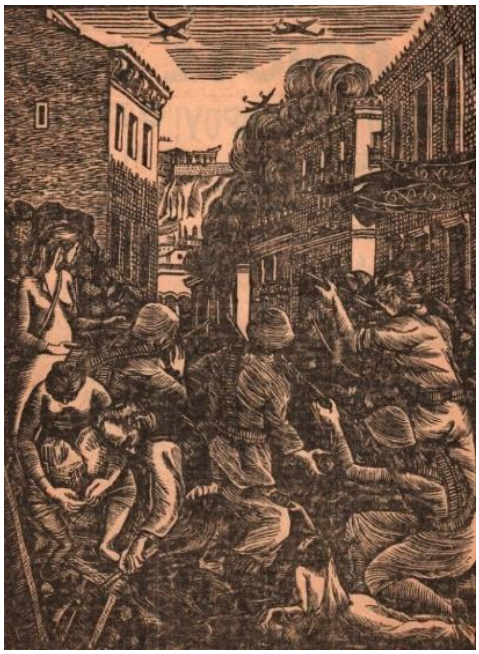
[163] Επιχρωματισμένη φωτογραφία του Χρήστου Καπλάνη, Facebook: https://www.facebook.com/110436683918429/posts/394434988851929/?sfnsn=mo (9/12/2021)

[164] Ντοκιμαντέρ Φίνος Φίλμ, Η Απελευθέρωση της Αθήνας, You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=jkj87vl2PEI (9/12/2021)

λησμονούμε». Ο Γεώργιος Θεοτοκάς αναγνωρίζει μια «τέλεια εθνική ενότητα»[165] και παρομοιάζει την ατμόσφαιρα με τους εορτασμούς από τα εκατόχρονα της Ελληνικής Επανάστασης. Στο έργο της Κατράκη, το ανάμεικτο πλήθος κοιτάει με έξαψη ψηλά στον ορίζοντα σε αντίθεση με την σκυφτή, απομονωμένη φιγούρα με την μικρή σημαία. Η συστολή της μαυροντυμένης γυναίκας σχετίζεται με το πένθος από την απώλεια αμέτρητων αγωνιστών και μαρτυρά τον σκεπτικισμό της καλλιτέχνιδας, την αβεβαιότητα για την μελλοντική διακυβέρνηση της χώρας. Ο Θεοτοκάς, ως βαρόμετρο της περιρρέουσας ατμόσφαιρας περιγράφει στα Τετράδια Ημερολογίου,[166] ότι η «Λαοκρατία» ήταν το αίτημα που αντηχούσε, όμως ο πολιτικός κόσμος, τα μεσαία και ανώτερα στρώματα βρίσκονταν σε κατάσταση πανικού για πιθανή ανάληψη εξουσίας από εαμικές δυνάμεις.

3.1.2. Ο Εμφύλιος πόλεμος και η Εξορία (1946-1949)

Η ένοπλη επίθεση στο ειρηνικό συλλαλητήριο της 3ης Δεκεμβρίου του 1944 στην πλατεία Συντάγματος, θα γίνει η θρυαλλίδα μιας αναμενόμενης έκρηξης που εξελίχθηκε σε ζοφερή πραγματικότητα. Η Κατράκη βρέθηκε στην δίνη του Εμφύλιου σπαραγμού, παράγοντας αφίσες με τους συναδέλφους χαράκτες αλλά και στα οδοφράγματα που στήθηκαν στις γειτονιές και τις συνοικίες της



εικ.19 Οδόφραγμα ή Μάχες του Δεκέμβρη, 1945[167]

[165] Από τα Τετράδια του Γ. Θεοτοκά, Καθημερινή : https://www.kathimerini.gr/opinion/699894/apo-ta-tetradia-imerologioy-toy-giorgoy-theotoka-i-kiryxi-toy-polemoy-i-proti-imera-to-klima-tote/ (9/12/2021)

[166] «Είναι η πρώτη φορά αυτές τις μέρες που ένιωσα στην Ελλάδα τόσο έντονα, τόσο ξεκάθαρα κι απόλυτα τον κοινωνικό διχασμό, την ατμόσφαιρα του ταξικού πολέμου. […] Η αντικομμουνιστική μάζα, αν δεν δεσμευτεί από εξωτερικούς παράγοντες, θα είναι αδυσώπητη. Θα είναι η ίδια η ψυχολογία της καθολικής πλειοψηφίας της Γαλλίας στη Νύχτα του Αγίου Βαρθολομαίου. Εδώ έχουμε φτάσει.». Θεοτοκάς Γ., 2005. Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953. Εστία, σ. 509-515

[167] Αρχείο Τ. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ. Τεκμήριο: GR TITspit f413_138

πόλης,[168] προσφέροντας πρώτες βοήθειες με άλλους εθελοντές. Στα Δεκεμβριανά επεισόδια η σύγκρουση είχε χαρακτήρα κοινωνικής αντεκδίκησης για όλα τα δεινά και τις δυσαρέσκειες που είχαν συσσωρευθεί στην Κατοχή, ενεργοποιώντας τους κατοίκους των λαϊκών συνοικιών. Στο «Οδόφραγμα» (εικ.19), άνδρες και γυναίκες ενδύονται και πάλι το σχήμα του πολιτικού ακτιβιστή δίπλα στους ένστολους του ΕΛΑΣ και ΕΠΟΝ, προασπιζόμενοι την βομβαρδισμένη από τις βρετανικές δυνάμεις Αθήνα. Στα χρόνια του Εμφύλιου επανέκαμψε το επισιτιστικό ζήτημα με την ανεργία, την καταστροφή του παραγωγικού κεφαλαίου και την διανομή της βοήθειας από την UNRRA να απορροφάται από φίλιες στην κυβέρνηση περιοχές και οικογένειες. Ο δωσιλογισμός, η προδοσία αυτονομήθηκαν από τα συμφραζόμενά τους και λειτούργησαν νομοθετικά, ενώ ο σκιώδης μηχανισμός ελέγχου και παρακολούθησης μέσα στο κράτος είχε πειθαρχικές συνέπειες σε κάθε δημοκρατική δύναμη. Εκτός από την συστηματική καταδίωξη των ανταρτών[169] σημειώθηκαν φυλακίσεις, εκτελέσεις, και διάφορες τρομοκρατικές ενέργειες.

εικ.20 Το περιστέρι της Ειρήνης, 1949

εικ.21 Στον δρόμο για την εξορία, 1949

Καθώς ο διαχωρισμός σε πατριώτες- προδότες και εθνικόφρονες-κομμουνιστές μαινόταν, δεκάδες χιλιάδες πολιτών εκτοπίζονταν σε άγονα νησιά.[170] Το ανομοιογενές πλήθος της ξυλογραφίας «Στον δρόμο για την εξορία» (εικ.21) περιλαμβάνει νέους αλλά και υπέργηρους άνδρες και γυναίκες, μωρομάνες και παιδιά, που βηματίζουν με εμφανή κόπο από τα βάρη τους σε προβλήτα λιμανιού, με φόντο την ελληνική σημαία και λάβαρο το ειρωνικό σύνθημα «Νίκη». Αποστερημένοι κάθε δικαιώματος και αδυνατώντας να ικανοποιήσουν τις πρωταρχικές ανάγκες επιβίωσης[171] στους κακοτράχαλους τόπους,

[168] Από την συνέντευξη της Κατράκη: «Αυτός ο Δεκέμβρης σφράγισε τη ζωή μου. Με τον Δεκέμβρη, βάλαμε γερή άγκυρα στην Αντίσταση, τη ρίξαμε στον πάτο.» Μπόλης, σ. 36

[169] Άτακτες ένοπλες δυνάμεις καταδίωκαν και αποκεφάλιζαν αντάρτες, περιφέροντάς τους σε χωριά και επαρχιακές πόλεις με μουσική συνοδεία. Το πρώτο σοκ του νέου κύματος βίας ήταν το καλοκαίρι του 1945, όταν κρέμασαν από φανοστάτες στην πλατεία των Τρικάλων τις κομμένες κεφαλές του Άρη Βελουχιώτη και των συντρόφων του, ενώ λίγους μήνες πριν αποθεωνόταν στην ίδια πλατεία. Λιάκος, σ. 300

[170] Ο Νέος Παρθενώνας, You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=p6I5O5bxbnE (10/12/2021)

[171] Σύμφωνα με την θεωρία του ανθρωπιστή ψυχολόγου Abraham Maslow, οι καίριες ανάγκες του ατόμου, εγγράφονται συνοπτικά σε σχήμα πυραμίδας με τις φυσικές, πρωτεύουσας σημασίας ανάγκες (νερό, τροφή, αέρας) να εδράζονται στην βάση και ακολούθως προς τα επάνω η ασφάλεια (στέγη, υγεία, εργασία, οικογένεια), οι κοινωνικές ανάγκες (αγάπη, φιλία και σύνδεση με τους άλλους), η ανάγκη εκτίμησης και αναγνώρισης (εμπιστοσύνη, σεβασμός) και η ανάγκη αυτοπραγμάτωσης που βρίσκονται στην κορυφή. Maslow A. H., 1943. The Theory of Human Motivation. Psychological Review, σ. 372- 386.

διέμεναν σε σκηνές ή έχτιζαν καταλύματα μέχρι και για τους δεσμώτες τους, σιτίζονταν πενιχρά και υποβάλλονταν σε βασανιστήρια[172] και εικονικές εκτελέσεις. Ενώ οι αρθρογραφήσεις σε έγκριτες εφημερίδες ονόμαζαν τη διαμονή στην Μακρόνησο νέο «Κολαστήριο του Δάντη» με εφιαλτικές στιγμές τρόμου,[173] ο υπουργός Παιδείας Κωνσταντίνος Τσάτσος δήλωνε «Η Μακρόνησος μακραίνει και πλαταίνει. Σε λίγο θα σκεπάσει όλην την Ελλάδα».[174] Εξόριστος άνδρας, συγκρίνοντας τις διώξεις στην Κατοχή με τον Εμφύλιο διατεινόταν, ότι ο τουφεκισμός θεωρούταν ένδοξος θάνατος από τις αρχές, ενώ με τις φυλακίσεις και την εξόριση επιδίωκαν την απομόνωση, τον πολιτικό τους θάνατο, «την αργή, φυσική μας εξόντωση».[175] Αντίστοιχες επιδράσεις φαίνονται και στα «Γράμματα από την Φυλακή» του Antonio Gramsci, που διαμηνούσε ότι «ακόμη και η ίδια μου ή ζωή είναι σαν να έχει συρρικνωθεί και παραλύσει».[176] Σύμφωνα με τον Foucault, οι καταναγκασμοί που υφίστανται τα κοινωνικά υποκείμενα μέσω της κυριαρχίας δεν αποτελούν σχέση εξουσίας αλλά μια απροκάλυπτη, ωμή άσκηση βίας όπως η σχέση σκλάβου- αφέντη, από όπου εκλείπει η ελευθερία βούλησης και δράσης.[177] Η αυτονομία μέσω της ελευθερίας αποτελεί τη βάση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, όπως και κάθε αντίστοιχης, έλλογης φύσης.[178] Είναι όμως γεγονός, ότι ψήγματα αυτοδιάθεσης διαφύλαξαν αρκετοί διανοούμενοι, καλλιτέχνες και πολίτες που ενδυναμώθηκαν χάρη στο πνεύμα αλληλεγγύης που αναπτύχθηκε στις κοινότητες των εξόριστων.[179] Παρήγαγαν καλλιτεχνικό έργο με αναφορά στο βίωμα του εξοστρακισμού όπως θεατρικές παραστάσεις και «ποίηση του Στρατοπέδου»,[180] [181] ενώ μαρτυρίες ανέφεραν τις σχέσεις εκτίμησης και συνεργασίας με φύλακες, που σε αρκετές περιπτώσεις ήταν άνδρες που υπηρετούσαν μεν την θητεία τους, αλλά αντιτίθενται στο καθεστώς βίας και ανομίας. Ενώ η εξορία χαρακτηριζόταν «υπέροχο σχολείο εθνικής μετανοίας και αναβαπτίσεως των ασώτων υιών της Ελλάδος»[182] και ότι «η ιστορία θα γράψει πως η στροφή της παγκοσμίου καταστάσεως εδώ άρχισε»,[183] οι ταπεινώσεις και η μεθοδευμένη απαξίωση της ανθρώπινης ζωής οδηγούσαν πολλούς κρατούμενους στην απελπισία, ειδικότερα πριν ή και μετά την υπογραφή της «πράξης μετάνοιας». Ο Γιώργος Κατράκης επέζησε από την απόπειρα αυτοκτονίας στην Μακρόνησο και στην ανάρρωσή του σε νοσοκομείο της Αθήνας έλαβε «Το περιστέρι της Ειρήνης»

---

[172] «…Ξέρω πως στην Μακρόνησο, πολλοί από τα βασανιστήρια, είχαν γίνει τρελοί […] πολλοί είχαν μουγκαθεί». Κοροβέσης Π., 2007. Ανθρωποφύλακες. Ηλέκτρα, σ. 42-43

[173] Φαρσακίδης Γ., 1965. Μακρόνησος. Τυποεκδοτική Α.Ε.

[174] Φαρσακίδης Γ., 1965. Μακρόνησος. Σκυτάλη, σ. 31

[175] Κοροβέσης 2007, σ. 107

[176] «Είναι μια τερατώδης μηχανή πού συνθλίβει και ισοπεδώνει σύμφωνα με ένα δοσμένο πρότυπο. Όταν βλέπω να κινούνται, όταν ακούω να μιλούν άνθρωποι πού βρίσκονται στή φυλακή έδώ και πέντε, οκτώ, δέκα χρόνια καί παρατηρώ τις ψυχολογικές παραμορφώσεις πού έχουν υποστεί, ανατριχιάζω πράγματι και δεν ξέρω τί θα απογίνω εγώ ό ίδιος.» Gramsci A., 1972. Γράμματα από την Φυλακή. Ηριδανός, σ. 109

[177] Foucault M., 1987. Εξουσία, Γνώση και Ηθική. Ύψιλον, σ. 24

[178] Habermas J., 2012. Για ένα Σύνταγμα της Ευρώπης. Πατάκης, σ.42

[179] «Σπείρα» Περιοδικό, 2013 (τχ. 7). Αλληλεγγύη- Συνέντευξη Τίτου Πατρίκιου, σ. 26-27

[180] «Μην σημαδέψεις την καρδιά μου», ποίημα του Τάσου Λειβαδίτη. Φαρσακίδης 1965, σ. 12-13

[181] Πατρίκιος Τ., 1978. Μαθητεία 1952-1962, Ενότητα «Χρόνια της Πέτρας». Διαθέσιμο: https://www.sarantakos.com/kibwtos/patrikios16.htm#makronis (10/12/2021)

[182] Η Φιλοσοφία του Νέου Παρθενώνα, efsyn: https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/93662_i-filosofia-toy-neoy-parthenona (10/12/2021)

[183] Η δήλωση προέρχεται από τον Παναγιώτη Κανελλόπουλο, υπουργό Στρατιωτικών στις 23 Μαρτίου 1949. Μάργαρης Ν., 1982. Η Ιστορία της Μακρονήσου, Τόμος Α΄. Δωρικός, σ. 7 & Ο Π. Κανελλόπουλος και ο... "Παρθενών" της Μακρονήσου, Ριζοσπάστης: https://www.rizospastis.gr/story.do?id=3750786 (10/12/2021)

(εικ.20) από την Κατράκη. Ο στενός συζυγικός δεσμός, εκτός από την ιδεολογική σύμπλευση και την αντιστασιακή δράση, εγγράφηκε στους στίχους του Βρεττάκου και την υπογραφή με το μικρό της όνομα- κάτι που δεν το επανέλαβε άλλοτε. Η ουμανιστική της πεποίθηση και η προσδοκία για ειρήνη μέσω του συμβόλου του περιστεριού απευθύνονταν σε όλον τον κόσμο, γι΄αυτό και τα έργα της ώριμης περιόδου με το λευκό περιστέρι - μεταξύ άλλων - δεν έχουν εγγραφή εθνικής ταυτότητας.

3.1.3. Η προσδοκία του εκδημοκρατισμού & Η άνθηση του ΄60-Οι λιθοϋψιτυπίες (1963-1966)

Τα λιγοστά χρόνια μέχρι την δικτατορία του ΄67 ο ακλόνητος αυταρχισμός του μπλοκ εξουσίας γνώρισε ισχυρή αμφισβήτηση και ο συσχετισμός πολιτικών δυνάμεων έπαψε να είναι ένα δυσεπίλυτο αίνιγμα για την κοινή γνώμη. Η μερική φιλελευθεροποίηση του καθεστώτος με τον Παπανδρέου ενίσχυσε την προσδοκία για την δημιουργία κοινωνίας πολιτών, οδηγώντας σε μαζικές κινητοποιήσεις που

εικ.22 Εξώφυλλο Folio Volante
για τον Λαμπράκη, 1963

εικ.23 Λαμπράκης, Αυγή 1963

κορυφώθηκαν με την δολοφονία του Λαμπράκη. Ο Βρεττάκος στο άρθρο καταπέλτη «Καλώ όλους τους πνευματικούς ανθρώπους να αντιδράσουμε όλοι μαζί για να μην ντρεπόμαστε»,[184] καταγγέλλει το έγκλημα, στηλιτεύει την αστυνόμευση των ιδεών και επικαλούμενος την εθνική ταυτότητα, καλεί «να υπερασπισθούμε την αξιοπρέπειά μας» ανεξάρτητα από πολιτικές πεποιθήσεις. Η Κατράκη μετατρέπει την οργή και την οδύνη σε έργο λιθοϋψιτυπίας (εικ.23) με τον νέο μάρτυρα στην αγκαλιά συντετριμμένης γυναίκας, όπου εξίσου καθηλωτική είναι η ενδοστρέφεια του περιστεριού που αποκρύπτει το κεφάλι, περιφρουρώντας την ιδιωτική στιγμή του θρήνου. Η καλλιτέχνιδα εμμένει πεισματικά στην απουσία χρώματος καθώς το μαύρο επιτείνει το δραματικό στοιχείο, όπως και οι αποφασιστικές περιγραμματικές χαράξεις. Έχοντας κοινό παρονομαστή τον πολιτισμό της αριστερής διανόησης, δημοσιεύουν με τον

[184] Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας Τεκμήριο (ΑΣΚΙ):T:\ΑΥΓΗ 4-9-1963\AYGI_1963__04-09.jpg\A_05-1963_JPEG\IMG_0810 copy.jpg – 24507 : http://62.103.28.111/aski/rec.asp?id=30169 (11/12/2021)

Βρεττάκο, τον Λειβαδίτη και τον Ρίτσο έντεχνη καταγγελία σε ιταλικό φυλλάδιο, πετυχαίνοντας την διαπερατότητα και την σύνδεση με αντίστοιχες συλλογικότητες στην Ευρώπη. Η ιδεολογία άλλωστε, ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στα συμφέροντα και τα αιτήματα κοινωνικών τάξεων και ομάδων, μπορεί και παράγει πολιτικές πρακτικές. Η ενεργητική δύναμη των διανοούμενων της εποχής καταφάνηκε στην συσπείρωση δημοκρατικών πολιτών στους Λαμπράκηδες, των οποίων ιδρυτικό μέλος ήταν και η Κατράκη. Το κοινωνικό κεφάλαιο που σωρεύτηκε στην ομάδα, έλαβε πολλαπλάσια δυναμική στην συνέχεια μετατρέποντάς το ατομικό χαρακτηριστικό σε συλλογικό, μέσα από ένα πολυπληθές δίκτυο μελών με αξιοσημείωτες δράσεις σε όλη την Ελλάδα. Εκτός από τον κοινό προσανατολισμό και τις αντιλήψεις, το ενοποιητικό στοιχείο ήταν η αμοιβαιότητα, η εμπιστοσύνη και η παραγωγή πρωτοφανούς ήθους συλλογικής ευθύνης.[185] Ειδικά για τους νέους, τους φοιτητές και τις γυναίκες, η συμβολή ήταν επιδραστική ως προς την αίσθηση ασφάλειας αλλά και ως υποσχετική επένδυση για «απόδοση» σε σχέση με την αυτοπραγμάτωση, την ενδυνάμωση του κοινωνικού εαυτού και της έμφυλης ταυτότητας.

Η περίοδος αυτή είναι για την Κατράκη η απαρχή για την τριακονταετή ενότητα έργων με την πρωτοποριακή χάραξη στην πέτρα και την μετάβαση από την παραστατική γραφή του κοινωνικού ρεαλισμού στη μερική αφαίρεση της κυκλαδικής τέχνης.[186] Προφανώς δεν ήταν μικρής σημασίας για αυτήν, ότι οι προϊστορικές κοινότητες στις Κυκλάδες πιστώθηκαν για τον φιλειρηνισμό και την έλλειψη κεντρικής εξουσίας (μέχρι το 1600 π. Χ.). Η αισθητική, το συμβολικό, χρηστικό περιεχόμενο των ειδωλίων ήταν ανακάλυψη για τους μιμητές τους (Picasso, Brancusi, Modigliani, Moore, (Παρ.9,10,11) αλλά φυσική αναφορά για την Κατράκη.[187] Ακολουθώντας την συλλογιστική του Andre Malraux στο «Φανταστικό Μουσείο» (2008) ότι τα έργα τέχνης είναι περισσότερο ενεργήματα, παρά αντικείμενα και όταν αποσπώνται από τον χώρο-χρόνο τους μεταμορφώνονται και χάνουν την «λειτουργικότητά» τους, οδηγούμαστε στο μονοπάτι που υπέδειξε η Κατράκη· την αποδόμηση της φύσης του χρόνου, της «παγωμένης ιστορικότητας» και την επαναπραγμάτευση του παρελθόντος. Ως έμπειρη figurative δημιουργός ακολουθώντας το «make it new»[188] του Ezra Pound, ανακαινίζει τον τύπο και τον αναθηματικό ρόλο των ειδωλίων, αποδίδοντας στις φιγούρες της συγχρονικό ρόλο δρώντος υποκειμένου. Η πίστη της ότι με τον ορθό Λόγο και την αξιοποίηση της συνθλιπτικής εμπειρίας των πολέμων θα εγκαθιδρυθεί μια δικαιότερη κοινωνία κλονίζεται και θα εκφράσει αναρωτήσεις για την προσδοκώμενη ευημερία και πρόοδο. Οι πολλαπλές ματαιώσεις στην πολιτική σκηνή με δυνάμεις που νέμονταν την εξουσία και η προβληματική για την τύχη της Κύπρου προμηνύουν μια Χαμένη Άνοιξη[189] και ευνόησαν

---

[185] Η Μηχανή του Χρόνου: https://www.mixanitouxronou.gr/o-dekalogos-tis-neolaias-lampraki/ https://mikisguide.gr/to-manifesto-ton-labrakidon/ (12/12/2021)

[186] Ο Σταυρόπουλος αναφέρει «…Η Βάσω δεν ακολούθησε ποτέ τη γραφή του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, γραφή σκόπιμη που όφειλε να καλύψει την κομματική γραμμή και την ταξική, ρατσιστική κοινωνική ιδεολογία στο πλαίσιο της υπερβολής της δικτατορίας του προλεταριάτου». Πνοή στην πέτρα, 2010, σ. 37

[187] Δόγκα-Τόλη Μ. Πνοή στην πέτρα, σ. 73-74

[188] Ο ποιητής Ezra Pound υποστήριζε ότι ένα έργο θεωρείται κλασικό «…όχι γιατί συμμορφώνεται με ορισμένους δομικούς κανόνες, αλλά χάρη σε κάποια αιώνια και ακατάσχετη δροσιά του». Όταν συμβούλευε τους λογοτέχνες «Make it new», εξηγούσε πως «make» είναι η δημιουργία του καλλιτέχνη, «it» είναι η παράδοση και «new» είναι εκείνο το στοιχείο που χαρακτηρίζει την γενιά του καλλιτέχνη και το οποίο δεν ήταν προηγουμένως ορατό.

[189] Ο Στρατής Τσίρκας έδωσε τον τίτλο «Χαμένη Άνοιξη» στο πρώτο βιβλίο που έγραψε από την ενότητα «Δίσεκτα Χρόνια» που έμεινε όμως ανολοκλήρωτη λόγω του πρόωρου θανάτου του. Δια στόματος των ηρώων του εκφράζει

έναν σύγχρονο μιθριδατισμό, την σταδιακή εξοικείωση και πειθαναγκαστική αποδοχή της πραγματικότητας. Στο «Ένας άλλος κόσμος» (εικ.24) οι ιστάμενες φιγούρες, οι δύο σε εναγκαλισμό, η τρίτη σε θέση προσοχής, κατευθύνουν και προσηλώνουν το βλέμμα εκτός κάδρου, τηρώντας στάση αναμονής. Η Κατράκη εισάγει το φαντασιακό στοιχείο και την ανάγκη απόδρασης από την πραγματικότητα ή αναζήτησης νέας. Ο Rousseau γράφει ότι «ο πραγματικός κόσμος έχει τα όρια του, ο

εικ.24 Ένας άλλος κόσμος, 1965

εικ.25 Μοναχικό, 1965

φανταστικός είναι άπειρος: μη μπορώντας να διευρύνουμε τον ένα, ας στενεύουμε τον άλλο», καθώς η μεταξύ τους διαφορά είναι αυτή που προκαλεί την δυστυχία.[190] Η δυστυχία θεωρεί, ότι δεν συνίσταται στη στέρηση των πραγμάτων αλλά στην ανάγκη τους όταν γίνεται αισθητή· «όταν δε η δύναμη ξεπερνά τις ανάγκες του ανθρώπου, τότε καταφέρνει και μεταμορφώνεται σε ένα όν δυνατό». Στην ίδια λογική, ο τίτλος «Μοναχικό» (εικ.25) είναι δηλωτικός της παρουσίας-στέρησης καθώς η φορά του βλεμμάτων και των κορμών του ζεύγους διαφοροποιείται, αν και η σύμπτωση των χεριών και η κίνηση του ενός υπαινίσσεται απόπειρα προσέγγισης. Οι μικρές αναφορές χώρου με αφηρημένες φόρμες, εκτός από εξισορροπητικό στοιχείο, δημιουργούν την αίσθηση κλοιού που σμικραίνει τον χώρο αλλά και εμπερικλείει-«αγκαλιάζει» την δραματουργία. Αυτό που πραγματεύεται η Κατράκη είναι η αίσθηση μοναχικότητας αλλά και η ανάγκη απόσυρσης και εστίασης στον εαυτό για την διαχείριση των ψυχολογικών αδιέξοδων της μετεμφυλιακής κατάστασης.

Αν και η επέτειος της Εθνικής Αντίστασης γιορτάστηκε σε κλίμα συγκίνησης, ο δημόσιος χώρος και ο δημόσιος Λόγος παρέμεναν ασταθή πεδία συνύπαρξης, συναίνεσης και ισότιμου διαλόγου.[191] Η αριστερή ταυτότητα αναζητούσε τη συνέχειά της, αλλά διατηρούσε για τους πολλούς το στίγμα του

την απογοήτευση για το δίχτυ της εθνικής προδοσίας ύστερα από τα μετεμφυλιακά χρόνια και την Πολιτιστική Άνοιξη που ματαιώθηκε. Τσίρκας Σ., 2007. Η Χαμένη Άνοιξη. Κέδρος, σ. 188-189

[190] Rousseau J.J.,1988. Αιμίλιος ή για την Εκπαίδευση (Τομ. Α΄). Εκδόσεις Γερ. Αναγνωστίδης, σ. 83-84

[191] Ζορμπά, σ. 266-267

εσωτερικού, απρόβλεπτου εχθρού. Η αποστροφή εκδηλωνόταν ξανά με την βίαιη καταστολή στις εκτεταμένες διαδηλώσεις και τις απεργίες- τα «Ιουλιανά» επεισόδια, προσμετρώντας έναν ακόμη νεκρό στον κατάλογο των ηρωικών συμβόλων, τον φοιτητή Σ. Πέτρουλα. Ο Frantz Fanon, από την εμπειρία του στο Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο της Αλγερινής Επανάστασης (1954), περιγράφει ως μαζικές τις σχέσεις κυριαρχίας στην αποικιοκρατία. Ο άποικος αντιπαραθέτει τη δύναμή του στο πλήθος «με την ιδιότητα του επιδειξία, με συνεχείς υπενθυμίσεις και πρακτικές που είναι απαγορευτικές και ταυτόχρονα διεγερτικές» και διατηρεί μέσα στον αποικιοκρατούμενο μια οργή που την σταματάει πριν ξεσπάσει».[192]

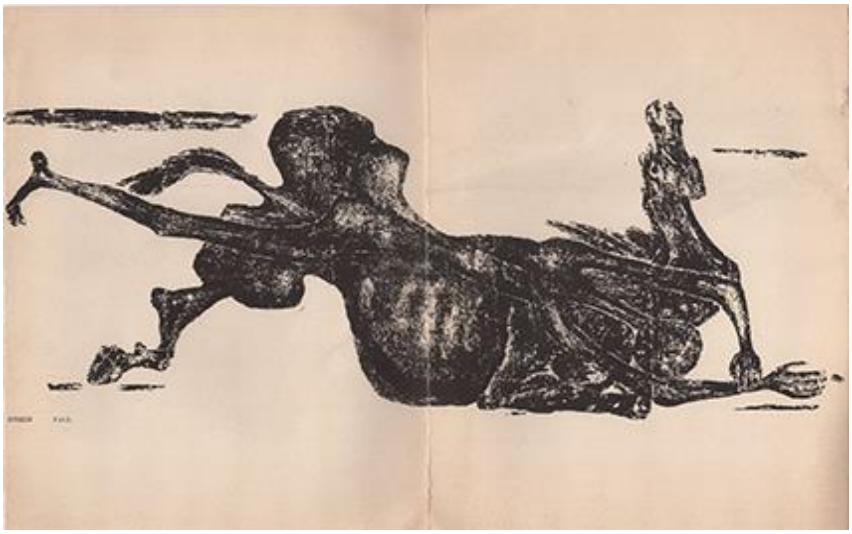
εικ.26 Προστασία, 1965

εικ.27 Απειλή, 1965

Στο έργο «Απειλή» (εικ.27), τα εικαστικά είδωλα της Κατράκη ορθώνονται κατακόρυφα και σε πλάγια θέση, δείχνοντας και αναζητώντας τον ιδωμένο ή επικείμενο κίνδυνο-απειλή. Για να επιτείνει την ένταση του θέματος, αποφεύγει την οπτική διάσπαση με αναπαραστατικά στοιχεία στο φόντο και επαναλαμβάνει την οριοθέτηση της αφήγησης με αφαιρετικές φόρμες. Οι συμπαγείς όγκοι περιμετρικά των δυο μορφών, λειτουργούν σαν δεσμά και αποκόπτουν νοητά κάθε απόπειρα διαφυγής προς οποιαδήποτε κατεύθυνση. Ο Χρύσανθος Χρήστου τα ονομάζει «επιθετικά στοιχεία» που τονίζουν το δραματικό περιεχόμενο του όλου και ενισχύουν τον συμβολικό τύπο.[193] Στο δεύτερο σύμπλεγμα με τον τίτλο «Προστασία» (εικ.26) επαναλαμβάνει την αυστηρή διάταξη και περιγράφει την αντανακλαστική χειρονομία περιφρούρησης -πιθανότητα της οικογένειας- μπροστά στον αιωρούμενο κίνδυνο. Αποφεύγει την πολυτονικότητα, διατηρώντας ίχνη φωτός που προκύπτουν από την χάραξη και προσηλώνεται στην αναγωγή στο στοιχειώδες και την λιτότητα, γνώρισμα της Κυκλαδικής ειδωλοπλαστικής. Ο Gombrich στην αναφορά του[194] στην τέχνη των αυτόχθονων κοινωνιών της Αφρικής, της Ωκεανίας και της Προκολομβιανής Αμερικής, τους αναγνωρίζει ως εξαίρετους τεχνίτες «που δεν έκριναν αναγκαίο να

[192] Fanon F., 1982. Της Γης οι Κολασμένοι. Κάλβος, σ. 27-28
[193] Χρήστου 1989, σ. 90
[194] Gombrich E. H.,1994. Ιστορία της Τέχνης. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, σ. 24-25

κάνουν μια σωστή αναπαράσταση ανθρώπου». Τα έργα τους βρίσκει ότι «μοιάζουν παράξενα», όχι από ελλιπή τεχνική γνώση, αλλά από την διαφοροποίηση του κόσμου των ιδεών τους από τις δικές μας. Σημειώνεται δε, ότι η Κατράκη στην μικρή ενότητα έγχρωμων ξυλογραφιών τοπιογραφίας (Παρ.12) που μιμούνται την ζωγραφική, σύμφωνα με τον Εμμανουήλ Μαυρομάτη[195] άγγιξε την τεχνική αρτιότητα και την πιστότητα της αναπαράστασης. Τα έργα αυτής της περιόδου που αναφέρθηκαν, ενέχουν την σημασία του χρονικού, με την Κατράκη να παραμένει εστιασμένη στις συναισθηματικές διεργασίες και στο εικαστικό ποιητικό αίσθημα. Επιπρόσθετα, εισάγει τον νέο τύπο απόδοσης άφυλου ατόμου με την καινοτομία της λιθοϋψιτυπίας και αυτό οφείλεται στην κοινωνική και πλαστική της εμπειρία που είχε αποθησαυρίσει με λανθάνουσες διαδικασίες στο πέρασμα των χρόνων.



εικ.28 Πτώση Γεωργίου Καραϊσκάκη ή Οριζόντια σύνθεση, 1966

Η «Πτώση Γεωργίου Καραϊσκάκη ή οριζόντια σύνθεση» (εικ.28) συγκαταλέγεται στα ηρωικά, αλληγορικά θέματα της δημιουργού. Είναι το πρώτο έργο μεγάλων διαστάσεων (105x260 cm) σε οριζόντια διάταξη, που πέρα από την ανάγκη μεγάλου format- ασυνήθιστο μέγεθος για την έντυπη τέχνη- επιθυμούσε να αποδώσει την μνημειώδη αγωνία της ύπαρξης, την πτώση. Στην οξεία πολιτική κρίση ανταπαντά με τον έφιππο Καραϊσκάκη να κατακρημνίζεται, ως διδαχή της επαναληπτικότητας της ιστορίας και σχολιασμό της συνεχούς τροχοπέδης στην ελληνική κοινωνία και σε κάθε σύμβολο αγωνιστικότητας και λαϊκής σοφίας. Ήταν κρίσιμο επικοινωνιακά, το ότι η Κατράκη χάρη στην δημοφιλία των διεθνών βραβεύσεων[196] και την πολιτικοποιημένη ταυτότητα-το ακαταπόνητο «παρών» για γεγονότα και φαινόμενα σε κάθε γωνιά του πλανήτη, λειτουργούσε άτυπα με την τέχνη της σαν πρέσβειρα του νοτιοανατολικού άκρου της Μεσογείου. Οι μεταφορές και οι συνειρμοί που έκανε στα έργα της πυροδοτούσαν συζητήσεις όχι μόνο στους κύκλους της ευρωπαϊκής intelligentsia, αλλά και στις

[195] Μαυρομάτης Ε.,1983. Μορφοπλαστικές και Τεχνικές Αναζητήσεις της Ελληνικής Χαρακτικής 1892- 1982. Δημοτική Πινακοθήκη Ρόδου, σ. 150

[196] Το ρωμαλέο έργο της Βάσως Κατράκη, Μεσημβρινή. Βιβλιοθήκη & Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης: https://www.nationalgallery.gr/library/el/el_1967131_00002_0001.html# (14/12/2021)

κοινωνίες που προσέγγιζαν γοργά τον εκδημοκρατισμό της κουλτούρας. Το άλογο, σύμβολο δύναμης και ελευθερίας, της ήταν οικείο από την νεανική ηλικία στο Μεσολόγγι και το Αιτωλικό από τις γιορτές μνήμης των έφιππων αρματωμένων αναβατών, που αναπαριστούσαν τους ανυπότακτους πολέμαρχους του 1821.[197] Στο έργο της, η οργανική φόρμα του ζώου συντρίβεται συμπαρασύροντας τον αναβάτη. Η αγωνία της ύπαρξης και η αντίσταση της βουλητικής ύλης να υποκύψει στον θάνατο, στον τερματισμό του ανεκπλήρωτου σκοπού μεταδίδονται με την διαγώνια μορφολογία της σύνθεσης αλόγου και φιγούρας. Ο πυρήνας της συσσωρευμένης ενέργειας βρίσκει διέξοδο στο παραμορφωμένο όρθιο κεφάλι του αλόγου, δημιουργώντας την ελπίδα της σωτηρίας ή της κάθαρσης,[198] ενώ η λιπόσαρκη φιγούρα θα προσγειωθεί με μικρή διαφορά χρόνου. Με το έργο αυτό, έθεσε στην υπηρεσία της ιστορικής και κοινωνικής μαρτυρίας, την έλξη και επιρροή από τα αφιερωματικά-ταφικά αλογάκια της γεωμετρικής περιόδου (11ος-8ος π.Χ.) (Παρ.13) και το σπαρακτικό άλογο της Guernica (1937) του Picasso (Παρ.14), που ανήκουν σε διαφορετικές, αλλά εξίσου «σκοτεινές» περιόδους συγκρούσεων.

. εικ.29 Ίκαρος ΙΙΙ, 1967

Μια ανάλογη ποιητική εξίσωση είναι η ενότητα «Ίκαρος» (εικ.29) που ξεκίνησε η Κατράκη λίγο πριν την σύλληψη και εξόρισή της από την δικτατορία του ΄67. Η κυριαρχία του καθαρού σχήματος μέσα στον αφηρημένο χώρο-χρόνο είναι απόλυτη, όπως απόλυτη είναι και η συντριβή του μυθικού ήρωα. Η πτώση είναι σαρωτική, μεταμορφώνοντας τον Ίκαρο σε ασπόνδυλο πλάσμα. Ωστόσο το κεφάλι διατηρείται ψηλά και τα φτερά με τις αιχμηρές απολήξεις είναι στραμμένα στον ουρανό, παρατείνοντας την αίσθηση της κίνησης και υπογραμμίζοντας την πράξη της τόλμης και απείθειας. Ο Ίκαρος είναι για την δημιουργό το απείκασμα ενός λαού που αξίωνε contra omnes την ουτοπία και σύμφωνα με τον Karl Mannheim (Ιδεολογία και Ουτοπία, 1997) η ιδεολογία μπορεί να μεταμφιέζει την πραγματικότητα, η ουτοπία όμως παρουσιάζει μια εναλλακτική πραγματικότητα.[199] Εμβαθύνοντας στο ζήτημα της

[197] Σταυρόπουλος Κ.. Βάσω Κατράκη, Κορυφαία Ερμηνεύτρια της Ανθρώπινης Τραγωδίας. Περπινιά, σ. 90
[198] Λαμπράκη-Πλάκα Μ.,1966. (περ.) Ζυγός, σ. 13-31
[199] Μιχέλη Α., 29/11/2020. Διάλεξη, «Η Θεωρία των Mannheim, Panofsky, Riegl», Κριτικές Αναγνώσεις στην Κοινωνιολογική Θεωρία και στην Αισθητική Θεωρία. Διϊδρυματικό ΠΜΣ, «Κλινική Κοινωνιολογία και Τέχνη»,

υπαρξιακής ανταρσίας με τα έργα αυτής της περιόδου, υπενθυμίζει μεν την ισχύ του αναπόδραστου θανάτου και το ατελέσφορο, αλλά και την υπαγωγή στο υψηλό καθήκον, την υπέρβαση, την βουλητική αθανασία. Η Κατράκη, με τις μυθολογικές της αναφορές ενεργοποιεί την διαλεκτική του εντεύθεν και επέκεινα της ζωής και χρησιμοποιώντας παραβολές, παρακινεί ώστε το συλλογικό τραύμα των πολέμων και η συντριβή του κοινωνικού βίου να γίνουν δικλείδα διάνοιξης, να μεταλλαχθούν σε εφαλτήριο για νέα δράση, σε αισιοδοξία.[200]

3.1.4. «Έχουν και τα Βότσαλα την ιστορία τους»,[201] Γυάρος 1967

Κατά την διάρκεια του 20ου αιώνα, τριάντα νησιά του Αιγαίου χρησίμευσαν ως στρατόπεδα συγκέντρωσης για αλλεπάλληλες γενιές που εμφορούνταν από ιδέες απειλητικές για την εύνομη τάξη και εχθρικές για το έθνος. Η δικτατορία της 21ης Απριλίου 1967 συνέλαβε την Κατράκη την ίδια ημέρα μεταξύ πρώτων και μεταφέρθηκε στην Γυάρο.[202] Η ανοιχτή σύγκρουση της ταυτότητας με την ετερότητα διαφάνηκε από τις πρώτες στιγμές και την μεταφέρει γλαφυρά ο Κώστας Σταυρόπουλος:

…Μας συνέλαβαν άντρες ένστολοι, με τριχωτά στέρνα και τατουάζ στους κρυμμένους βραχίονες τους. Μας πέταγαν στο αμπάρι του αρματαγωγού πεντακοσαριές πεντακοσαριές περιορίζοντάς μας με χοντρά καραβίσια σχοινιά γύρω τριγύρω, άνθρωποι μιας άγνωστης πολιτικής και θρησκευτικής φυλής […] *Απόβλητα των μυστικών υπηρεσιών ήταν και τίποτα περισσότερο! Τουλάχιστον εμείς ξέραμε τον γενάρχη της πατρίδας μας, της πολιτικής μας σκέψης και θρησκείας μας. Γλώσσα μας η ομηρική* […] *Σύμβολο της αντίστασής μας ο μυθικός Προμηθέας και η Αντιγόνη του Κρέοντα. Τόπος πολιτικής εξορίας, το Αιγαίον Πέλαγος, μήτρα της ελευθερίας και του ανθρώπινου πολιτισμού…*[203]

Ο Fyodor Dostoyevsky που εξορίστηκε στην Σιβηρία για τις φιλελεύθερες ιδέες του, ανέφερε[204] ότι ο πολιτισμός μιας χώρας φαίνεται από το επίπεδο διαβίωσης των φυλακισμένων της. Η Κατράκη χαρακτήρισε την εμπειρία «κάτι το φρικιαστικό»[205] λόγω των άθλιων συνθηκών διαβίωσης και των ταπεινώσεων που υφίσταντο οι κρατούμενοι. Σχεδόν ισοδύναμος εχθρός της ασκούμενης βίας ήταν η παθητικότητα, η εσωτερίκευση των απειλών και η φυσικοποίηση των απαγορεύσεων. Ο Freire

---

Τμήμα Κοινωνιολογίας- Πανεπιστήμιο Αιγαίου &Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών-Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Ακαδημαϊκό Έτος 2020-21

[200] Αποσπώντας το αποφθεγματικό «…η βάση της αισιοδοξίας είναι ο απόλυτος τρόμος» του Oscar Wilde, από «Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέυ», 1995, Γκοβόστη

[201] Τίτλος του Σταυρόπουλου Κ. στο δοκίμιο για τα βότσαλα από το λεύκωμα Βάσω Κατράκη, Κορυφαία Ερμηνεύτρια της Ανθρώπινης Τραγωδίας

[202] Η Γυάρος έχει μακραίωνη ιστορία ως τόπος βασανιστηρίων, εξόντωσης και αποκλεισμού με θάνατο. Αναφέρεται από τον Όμηρο ως τόπος δολοφονίας του Αίαντα από τον Δία, εξόντωσης χιλιάδων αντιπάλων του Νέρωνα και του Σύλλα και πολιτικών κρατούμενων του Γουίκαμ το 1947. Πνοή στην Πέτρα, σ. 39

[203] Σταυρόπουλος Κ, Απόσπασμα από το Προλογικό Σημείωμα στο Βάσω Κατράκη, Κορυφαία Ερμηνεύτρια της Ανθρώπινης Τραγωδίας

[204] Στο βιβλίο του «Αναμνήσεις από το σπίτι των πεθαμένων», έγραφε το 1861: «…υπάρχουν εγκλήματα που παντού και πάντα, κάτω από οποιαδήποτε νομοθεσία, απ' την αρχή του πολιτισμού, θεωρούνται εγκλήματα. Και θα θεωρούνται εγκλήματα όσο ο άνθρωπος, θα μένει άνθρωπος.». Διαθέσιμο: https://pdfcoffee.com/--13862-pdf-free.html (14/12/2021)

[205] Πνοή στην πέτρα, σ. 189

ενστερνίζεται την ανάλυση του Erich Fromm (Η Καρδιά του Ανθρώπου, 2017) για την ευχαρίστηση που αντλεί ο καταπιεστής έχοντας απόλυτη κυριαρχία σε έναν άνθρωπο και της δίνει χαρακτηριστικά σαδιστικής παρόρμησης.[206] Μαρτυρίες αναφέρουν, ότι οι κρατούμενοι υποχρεούνταν συχνά να χτίζουν και να γκρεμίζουν κάθε σπίτι και πολυβολείο κατά την διάθεση του δεσμοφύλακα, καθώς και να μεταφέρουν άσκοπα πέτρες και να τις πετάνε στη θάλασσα.[207] Σκοπός ήταν η ηθική και φυσική εξόντωσή τους, καθώς ο απόλυτος έλεγχος μετατρέπει τον άνθρωπο σε αντικείμενο, σε «πράγμα», εφόσον στερείται την βασική ιδιότητα της ζωής- την ελευθερία με σχεδόν αναπόφευκτη την καθήλωση.

Η Κατράκη βρήκε διέξοδο στα υλικά που της πρόσφερε το περιβάλλον και τον πρώτο καιρό έφτιαχνε καπέλα από βούρλα. Επειδή ήταν βέβαιη για την σύλληψή της, είχε εξοπλιστεί με τα δικά της σωστικά μέσα, το μπλοκ σχεδίου και τους μαρκαδόρους. Η ενότητα βότσαλα (εικ.30,31,32) ξεκίνησε ύστερα από αίτημα του Σταυρόπουλου να ζωγραφίσει δυο βότσαλα, που θα μετέφερε στα παιδιά του ένας συγκρατούμενος που θα αποφυλακιζόταν. Υιοθέτησε αυτήν την μέθοδο επικοινωνίας με την οικογένειά της στην Αθήνα γράφοντας στην αρχή χαιρετιστήρια, εμψυχωτικά μηνύματα και τα εξέλιξε σε απεικονίσεις μικρής φόρμας, καθώς η πέτρα ήταν γνώριμη ύλη από την λιθοϋψιτυπία. Στις μετέπειτα μαρτυρίες της και με την μετριοφροσύνη που την διέκρινε, τα ονόμαζε «τίποτα παραπάνω από ένα παιχνίδι» [208] και ότι τα έφτιαχνε «για να περνάει το άχτι της». Με μαύρο μαρκαδόρο έκανε ήλιους, ψάρια, σαλιγκάρια, καθώς η έμπνευση ερχόταν από την φύση και το γεωγραφικό ανάγλυφο της Γυάρου και μικρά πορτρέτα, όπου καταφαίνονται οι εγγραφές από την μακραίωνη πολιτισμική παράδοση του τόπου της: η μινωική, μυκηναϊκή αγγειογραφία και τοιχογραφία, η βυζαντινή αγιογράφηση, τα πρωτοκυκλαδικά ειδώλια. Παράλληλα έκανε προσχέδια σε χαρτί με μορφές να κρατούν περιστέρια, μανάδες με παιδιά και μελέτες για την ολοκλήρωση της σειράς «Ίκαρος», όταν και εάν θα επέστρεφε από την εξορία.

Η συγκυριακή ενασχόλησή της απέκτησε απρόσμενες διαστάσεις· τα αιτήματα[209] από τους συγκρατούμενους για ζωγραφισμένα βότσαλα πλήθαιναν, με σκοπό την αποστολή τους στον «έξω κόσμο» σε περιπτώσεις εορτών ή αποφυλακίσεων. Η καλλιτέχνιδα τους παρακινούσε να αναζητήσουν τις καλύτερα λειασμένες από την θάλασσα πέτρες και να αποπειραθούν και οι ίδιοι να ζωγραφίσουν. Με την ευκαιρία αυτή, συμμετείχαν στην οργάνωση ενός αυτοσχέδιου εργαστηρίου σε μια ερειπωμένη αποθήκη, όπου η Κατράκη έκανε άτυπα μαθήματα και η εναλλακτική, δημιουργική απασχόληση ήταν η αφορμή για την συναρμογή μιας νέας ομάδας με διαμοιβές, που απομείωναν το άλγος για το αβέβαιο νόστιμον ήμαρ.

---

[206] Freire 1974, σ. 60-61

[207] Γυάρος: Τόπος και τοπίο μνήμης, Greek Architects, (124.11) Διαθέσιμο στο: https://www.greekarchitects.gr/gr/%CF%83%CF%85%CE%BC%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%BF%CF%87%CE%AD%CF%82-2011/12411-%CE%B3%CF%85%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%82-%CF%84%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%AF%CE%BF-%CE%BC%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B7%CF%82-id5211 (24/12/2021)

[208] Αρχείο Τ. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ. Τεκμήριο: GR TITSpit f413_179_29

[209] Ο Σταυρόπουλος χαριτολογώντας αναφέρει την «στρατοπεδική διάσταση, δος μου κι εμένα μπάρμπα». Σταυρόπουλος, σ. 121

εικ.30 Μερικά από τα Βότσαλα της Κατράκη στην Γυάρο, 1967

Σε αυτά τα αυθόρμητα, ιδιότυπα τεχνουργήματα (artifacts) εκτός από το αισθητό αντικείμενο βρίσκουμε πολλαπλές εννοιολογικές αναγνώσεις σε σχέση με τους δημιουργούς, που υιοθέτησαν την καλλιτεχνική πρακτική και τους παραλήπτες-αποδέκτες, είναι όμως άρρηκτα δεμένα με τον τόπο παραγωγής και τον κύριο εμπνευστή. Ο Adorno στην Αισθητική Θεωρία (2000), υπογραμμίζοντας την θεμελιώδη σχέση τέχνης και ελευθερίας, διαβλέπει τον διττό ρόλο της τέχνης: «ενώ διατηρεί την αυτονομία της, ταυτόχρονα είναι και ένα κοινωνικό γεγονός». Τα βότσαλα, ως ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία δεν αντανακλούν απλώς την βιωμένη πραγματικότητα των εξόριστων, αλλά είναι η ίδια η πραγματικότητα και φανερώνουν μια ιστορική διαδικασία. Εκτός από τα φωτογραφικά ντοκουμέντα και τις μαρτυρίες που έχουμε πλέον στην διάθεσή μας, η ενσωματωμένη ιστορική αξία στα βότσαλα καθόρισε εν μέρει και την ταυτότητα της κοινότητας των εξόριστων, αποκαθιστώντας τη σχέση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, αλλά και το στίγμα του αντιφρονούντα. Η καλλιτέχνιδα ήταν αρχικά αρνητική[210] και προφανώς οι συμμετέχοντες δεν αποσκοπούσαν στην παραγωγή καλλιτεχνικού έργου. Οι δημιουργίες όμως απέκτησαν αισθητική αξία χάρη στην μετέπειτα προβολή τους σε εκθέσεις, ολοκληρώνοντας σε βάθος το αξιακό τους περιεχόμενο και μετασχηματίζοντας την αισθητική εμπειρία των θεατών. Τα νοήματα και οι συμβολισμοί- όπως και στα περισσότερα πολιτιστικά αγαθά- τα καθιστούν δημιούργημα μοναδικής σημασίας. Η Κατράκη προέβλεπε ότι δεν θα λειτουργούσαν σαν έργα τέχνης, αλλά σαν «τεκμήρια και σινιάλα επικοινωνίας». Ως μέσο (medium), έγιναν μέρος του μηνύματος και η παράνομη αποστολή τους στους οικείους, προσέφεραν υπηρεσίες ενσυναίσθησης για τα δεινά επιβίωσης στην εξορία και ενεργοποίησαν τους διαρρηγμένους κοινωνικούς δεσμούς. Ασφαλώς δεν μπορούσαν να επηρεάσουν καθολικά την κοινή γνώμη, αλλά αύξησαν τον βαθμό ευαισθητοποίησης δημιουργώντας συμβολικούς δεσμούς και πέρα από την εμψύχωση, κινητοποίησαν τους πολίτες που βίωναν την επίπλαστη κανονικότητα του ασφυκτικού κλοιού της δικτατορίας. Σύμφωνα με την Corrine Glense: «…Ένα κομμάτι οπτικοποιημένης τέχνης, αφήνει εντυπώσεις που χαράζονται βαθιά- ακόμη κι εάν δεν το κάνει, μπορεί να επικοινωνήσει μια σημαντική ιστορία, ένα εύρος νοημάτων με έναν αισθητικά ενδιαφέροντα τρόπο».[211]

Ένα σημαντικό στοιχείο που διαφοροποιεί τα βότσαλα από την ευκαιριακή παραγωγή έργου είναι και ο τόπος δημιουργίας τους. Οι φυλακές έχουν χαρακτηρισθεί ετεροτοπίες παρέκκλισης[212] και σύμφωνα με αυτήν την οπτική οι αντιφρονούντες στην Γυάρο «εξοστρακίζονταν», γιατί οι συμπεριφορές και οι δράσεις τους κρίνονταν παρεκκλίνουσες σε σχέση με τον μέσο όρο ή τον απαιτούμενο κανόνα. Η Κατράκη μπορεί να είχε τον ίδιο βαθμό ευαισθησίας με τους συγκρατούμενούς της, διέθετε όμως

[210] Στην πρόσκληση του Σταυρόπουλου να συνεχίσει την παραγωγή σε βότσαλα αρχικά ανταπαντούσε «..με βάζεις να κάνω αυτά, που άλλοτε κορόιδευα».

[211] Glense C., 2017. Η Ποιοτική έρευνα, Οδηγός για νέους επιστήμονες. Μεταίχμιο, σ.398-399

[212] «Ετεροτοπίες», Foucault M., 1984. Des espaces autre. Διάλεξη στον Κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών, 14 Μαρτίου 1967,Architecture,Mouvement,Continuite, τχ.5, Οκτώβριος 1984, σ. 46-49**.** Μόλις την άνοιξη του 1984 ο Michel Foucault επέτρεψε να δημοσιευτεί αυτό το κείμενο, που γράφτηκε στην Τυνησία το 1967. Διαθέσιμο: http://archive.eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/MHXD108/%CE%95%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%BF%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%AF%CE%B5%CF%82_M.%20Foucault.pdf (16/12/2021)

εικ.31 Βότσαλα της Κατράκη, 1967[213]

διαφορετική ικανότητα να μορφοποιεί την αισθητηριακή εμπειρία από τον τόπο και το φυσικό περιβάλλον. Η συνειρμοί από τον γενέθλιο παράκτιο τόπο και ο βαθμός εξοικείωσης και βιωματικής ταύτισης με τον νέο φυσικό χώρο οδήγησαν την καλλιτέχνιδα στην χρήση πρωτογενούς ύλης του τοπίου.[214] Πολλά βέβαια είναι τα παραδείγματα κρατούμενων που έκαναν ξυλογλυπτική στην εξορία, όπως και αυτά των Gramsci[215] και Κοροβέση[216] που αντιστάθμιζαν έως έναν βαθμό την ψυχική κατάρρευση δημιουργώντας κατασκευές με πρωτόλεια μέσα και ύλες. Η ειδοποιός διαφορά στην περίπτωση της Κατράκη είναι ότι εκτός από την ατομική εργασία,[217] δημιούργησε από μηδενική βάση τις συνθήκες και το πεδίο για συμμετοχή και διάδραση. Τα βότσαλα, από παιχνίδι στροβιλισμού στην επιφάνεια της θάλασσας και αντικείμενο, μεταλλάχθηκαν σε κοινό «τόπο» συνάντησης, συζητήσεων, αποφόρτισης και μερικής θεραπείας του κοινωνικού αποκλεισμού. Ο μικρόκοσμος των εξόριστων ενισχύθηκε στα object oriented (προσανατολισμός στο αντικείμενο)[218] εργαστήρια, βάση της κοινής σφαίρας αντιλήψεων και η ενεργή συμμετοχή διασφάλιζε ένα είδος καλώς εννοούμενης ρουτίνας και

[213] Αρχείο Τ. Σπητέρη, Τελλόγλειο ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ. Τεκμήριο: GR TITSpit f413_130_1

[214] «…Το εικαστικό έργο προκύπτει μέσα από μια συνδυαστική επεξεργασία του Τοπίου ως αφορμής οπτικών ερεθισμάτων, του Τόπου ως μια βιωματικής εστίασης, του Χώρου ως της αφαιρετικής αναγωγής και του Πεδίου ως μιας οθόνης σχηματισμού του καλλιτεχνικού έργου». Ζιώγας Ι., 2020. Πανεπιστημιακές σημειώσεις του Διϊδρυματικού ΠΜΣ «Κλινική Κοινωνιολογία και Τέχνη». Τμήμα Κοινωνιολογίας/Πανεπιστήμιο Αιγαίου & Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών/ Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας. Ακαδημαϊκό Έτος 2020-21

[215] Ο Antonio Gramsci, στην αλληλογραφία από την φυλακή αναφέρει στην σύζυγό του: «…μαστόρεψα ένα σερβίτσιο με μισή ντουζίνα τσόφλια αυγών στερεωμένα πάνω σέ μια βάση από ψίχα ψωμιού» & « Ό χαρτοκόπτης σου άρεσε; Ξέρεις ότι μου κόστισε περίπου ένα μήνα δουλειά κι ότι χάλασα τα μισά μου δάχτυλα;» Gramsci 1972, σ. 44 & σ. 110

[216] Ο Περικλής Κοροβέσης στην προσπάθεια να ανακτήσει τις σωματικές του δυνάμεις που έφθιναν στην φυλακή περιγράφει με αυτοσαρκασμό «…Και δύο επιτυχίες: Η πρώτη ήταν που κατόρθωσα να φτιάξω πιόνια σκακιού από ψίχα ψωμιού και σάλιο […] Η δεύτερη ήτανε ένα μικρό κοπίδι που έφτιαξα από κομμάτι πλαστικού που βρήκα στο αποχωρητήριο». Ανθρωποφύλακες, σ. 97

[217] Αριθμούνται περίπου χίλια βότσαλα και ογδόντα σχέδια στο διάστημα εννέα μηνών εξορίας. Γιακουμή, σ. 52

[218] Ζιώγας Ι., 2020. Πανεπιστημιακές σημειώσεις του Διϊδρυματικού ΠΜΣ

επαναληπτικότητας.[219] Ως διακριτή κοινωνική οντότητα συνδέθηκαν επιπλέον χάρη σε πρότερες εμπειρίες εξορίας και φυλάκισης στον Εμφύλιο πόλεμο, επαναφέροντας κώδικες συμπεριφορών και συλλογικές προσδοκίες και κατά μια έννοια οι «τιμωρημένοι Προμηθείς» μπορούν να ιδωθούν και ως μια τοπικά προσδεμένη κοινότητα[220] στην Γυάρο. Η Arendt (2017), μιλώντας για την συμβίωση των ανθρώπων υπό τη μορφή της πόλεως, δεν ορίζει την πόλη ως γεωγραφική τοποθεσία. Η οργάνωση των ανθρώπων όπως προκύπτει από τη σύμπραξη και τη συνομιλία, είναι ο αληθινός χώρος που ανοίγεται ανάμεσά τους όταν συμβιώνουν για έναν σκοπό, όπου κι εάν βρίσκονται,[221] γι΄ αυτό και μνημονεύει την βεβαιότητα του Περικλή στον Επιτάφιο λόγο ότι «…όπου και εάν εγκατασταθείτε, ήδη *πόλις* θα είστε».

Η ιδιοσυστασία της κοινότητας οδήγησε στην παραγωγή διυποκειμενικής γνώσης και μιας κουλτούρας ισότιμα προσβάσιμης στους νεότερους εξόριστους άνδρες και γυναίκες, με την εικονογραφική αποτύπωση του ατομικού και συλλογικού βιώματος, την προσδοκία για κοινωνική δικαιοσύνη και αλλαγή. Εκτός από τους συμβολικούς δεσμούς, η συνοχή και η αμοιβαιότητα πραγματώθηκε «στην ύπαρξη του ενός με τον άλλο, μέσω μιας ροής από το Εγώ στο Εσύ»,[222] αντιπροσωπεύοντας ένα πλήθος πολιτών εκτοπισμένων στα νησιά του Αιγαίου. Ζώντας στην αγωνία του παρόντος και διαβλέποντας τον εφιάλτη του μέλλοντος το αποκρυμμένο, το περιθωριοποιημένο ή το παραμελημένο «Άλλο»[223], μέσα από την κοινοτική ζωή έγινε ουσιαστικό μέλος του κοινού «Εμείς».

Ο Σταυρόπουλος χαρακτηρίζει τα βότσαλα θησαυρό ιστορικής μνήμης και μαρτυρία αρχέγονης εικαστικής επικοινωνίας, όπως τα χαράγματα- μηνύματα στις βραχογραφίες. Μια επιπρόσθετη σύνδεση είναι τα όστρακα της εξορίας[224] (εικ.33), ως αισθητό αντικείμενο και τεκμήριο του μέτρου προστασίας του δημοκρατικού πολιτεύματος που υιοθετήθηκε από τον Κλεισθένη. Το κεραμικό θραύσμα με το προτεινόμενο όνομα-πρόσωπο προς διωγμό και αποπομπή, αρκετές φορές χρησιμοποιήθηκε με υστεροβουλία για την εξόντωση πολιτικών αντιπάλων. Το εγχάρακτο μήνυμα που απόκοπτε τον αντιφρονούντα ή «επικίνδυνο» για τα δημοκρατικά ήθη από τον κοινωνικό ιστό στην αρχαία Ελλάδα, βρίσκεται στον αντίποδα του αυτοσχέδιου μηνύματος επικοινωνίας στα βότσαλα που εν τέλει συνέδεαν τους αποσυνάγωγους της Γυάρου με την κοινωνία των Ελλήνων πολιτών.

---

[219] Ζήση Α., 14/11/2021. Διάλεξη, «Τρεις Εννοιολογήσεις για την Κοινότητα». Διϊδρυματικό ΠΜΣ, Τμήμα Κοινωνιολογίας-Πανεπιστήμιο Αιγαίου &Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών- Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας. Ακαδημαϊκό Έτος 2020-21

[220] Ζήση Α., 5/5/2018. Διάλεξη «Οι όψεις και οι σημασίες της κοινότητας στην σύγχρονη Ελλάδα» Έδρα Unesco του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Ινστιτούτο Ψυχολογίας και Υγείας, Δήμος Θεσσαλονίκης Δημαρχείο Θεσσαλονίκης, σ. 2-6

[221] Arendt 2017, σ. 260-261

[222] Ντάφλος Κ., 2015. Επιτελεστικές Πρακτικές Τέχνης, Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων – Δρώντα πρόσωπα. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα, σ. 98

[223] Ντάφλος 2015, σ. 108

[224] Εξοστρακισμός: όταν ένα όστρακο σε έστελνε εξορία, Maxmag: https://www.maxmag.gr/politismos/exostrakismos-otan-ena-ostrako-se-estelne-exoria/ (23/12/2021)

εικ.32 Βότσαλο της Κατράκη, 1967

εικ.33 Όστρακο από τον εξοστρακισμό του Ξάνθιππου (484 π.Χ.), Wikipedia

Αν και το βίωμα θεωρείται ότι καθοδηγείται από υποκειμενικότητα μη-πολιτική, η καλλιτεχνική πράξη ως απότοκο της ατομικής εμπειρίας, αποδείχθηκε ότι είχε σημαντικές επιδράσεις στην κοινότητα για την μετάβαση από το ιδιωτικό στο δημόσιο. Τα βότσαλα, από συνισταμένη συναισθηματικής εμπλοκής έγιναν αγωγός έκφρασης μιας συλλογικότητας, αποκαλύπτοντας την υποκείμενη ιστορία και μηνύοντας την «αυθεντικότητα» των χρονικών στιγμών. Επιπλέον η Κατράκη εκτός από τον αρχικά επιμελητικό και «παιδαγωγικό» ρόλο μέσω των εργαστηρίων- μεταξύ των συμμετεχόντων και ο Γιάννης Ρίτσος- στάθηκε η αφορμή ή έμπνευση για την παραγωγή έργου από συνεξόριστους καλλιτέχνες όπως ο Γιάννης Νεγρεπόντης, που της αφιέρωσε τα ποιήματα «Οκτώ κεντήματα ιστορημένα στη Γυάρο».[225] Η εξασθενημένη της υγεία, οι διαμαρτυρίες και οι διεθνείς πιέσεις συνετέλεσαν καθοριστικά στην αποφυλάκισή της εννέα μήνες από την μεταγωγή στην Γυάρο.

3.1.5. Η Δημοκρατία στον γύψο (1967-1974)

Δεκαεπτά χρόνια από τη λήξη του Εμφύλιου, επιβλήθηκε το στρατιωτικό «κίνημα» της 21ης Απριλίου, καταλύοντας το δημοκρατικό πολίτευμα και επιβεβαιώνοντας την κυκλική και ουδόλως γραμμική ιστορική πορεία του αιώνα στην Ελλάδα. Ο Παπαδόπουλος διαβεβαίωνε ότι είχε στόχο την εγκαθίδρυση μιας πειθαρχημένης δημοκρατίας και όχι δικτατορίας, κρατώντας την χώρα απομονωμένη από τον έξω κόσμο, όπου διακινούνταν πλέον ελεύθερα οι ιδέες και αμφισβητούνταν οι παλιές ισορροπίες για την υπέρβαση του μεταπολεμικού στάτους. Το νέο καθεστώς εξουσίας- εξουσιαζόμενου στην Ελλάδα εμφανιζόταν σαν σχήμα αντιπαλότητας μεταξύ «αυταρχικού πατέρα» και «επαναστατημένων τέκνων» και έγινε modus vivendi για επτά χρόνια. Η «εξωκοινοβουλευτική» αυτή παρέμβαση έγινε αποδεκτή από κράτη της Ευρώπης και τις ΗΠΑ με βλέψεις αποικιακές και όρους σεξιστικούς, ως ανταπάντηση στον χαρακτηρισμό «βιασμός της δημοκρατίας».[226] Η χούντα διέλυσε πολιτικές οργανώσεις και θεσμούς και

[225] Σταυρόπουλος Κ., 2013. Βάσω Κατράκη, Έχουν και τα βότσαλα την ιστορία τους. Τέχνης Οίστρος, σ. 33-45

[226] Όταν ο πρεσβευτής των ΗΠΑ στην Αθήνα Phillips Talbot χαρακτήρισε το πραξικόπημα «βιασμό της δημοκρατίας», ο σταθμάρχης της CIA ανταπάντησε ότι «οι πόρνες δεν βιάζονται», ενώ ο αρθρογράφος Sulzberger Cyrus στην New York Times έγραψε «…η τρέχουσα μόδα είναι να αποκηρύσσουμε το στρατιωτικό πραξικόπημα ως βιασμό της δημοκρατίας. Πράγματι ήταν, αλλά η δημοκρατία στην Ελλάδα δεν είναι παρθένα. Έχουν γίνει οκτώ πραξικοπήματα και επαναστάσεις από το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου». Λιάκος, σ.395

χρησιμοποίησε φτωχά πολιτιστικά μέσα –ανάλογα της κοσμοαντίληψής της[227]- με δανεική γλώσσα και έμμονες ιδέες από την αρχαιοελληνική παράδοση. Αυτού του είδους ο σφετερισμός της παράδοσης,[228] που συνήθως αποβαίνει μοιραίος σε περιόδους κοινωνικής έντασης και επαναστατικής κρίσης, αποσκοπούσε στην διασφάλιση της κυριαρχίας και την τεχνητή συναίνεση προς όφελος του έθνους.

Η Κατράκη επέστρεψε καταπονημένη από την εξορία, διαβιώντας σε κλίμα τρομοκρατίας με τις ειδήσεις για δολοφονίες πολιτικών αντιπάλων, συλλήψεις, εξορίες και βασανισμούς. Το κράτος «έκτακτης ανάγκης» εμφανιζόταν αδιάφθορο, επέβαλε όμως σκανδαλώδεις πολιτικές με κατασπατάληση του δημόσιου χρήματος, επενδύσεις και γενναίες χρηματοδοτήσεις σε ημέτερους χρηματιστηριακούς, τραπεζικούς και εμπορικούς κύκλους. Σε αυτό το πλαίσιο, εντατική ήταν η εκμετάλλευση της εργασίας των χαμηλών και μικρομεσαίων στρωμάτων με καθήλωση των μισθών, ενώ η νομισματική πολιτική έπληξε τις κατώτερες τάξεις με φορολογήσεις που σκανδάλισαν περισσότερο την κοινωνία.

εικ.34 Αναμονή Ι, 1969

εικ.35 Αναμονή ΙΙ, 1969

Μέχρι και το 1969, μόνον αριστεροί διανοούμενοι, καλλιτέχνες και φοιτητές από την εξορία, την φυλακή, την παρανομία ή το εξωτερικό τοποθετούνταν ανοιχτά ενάντια στο καθεστώς, ενώ οι διαμαρτυρίες των «ελεύθερων» πολιτών περιορίζονταν στην ιδιωτική σφαίρα. Η Κατράκη περιέγραψε μεταφορικά την εποχή αδράνειας στα έργα «Αναμονή Ι & ΙΙ» (εικ.34,35), καθώς η πλειονότητα του πληθυσμού και των πνευματικών ανθρώπων που απέφυγαν την δίωξη, τηρούσε στάση σιωπής και αμηχανίας. Είναι η πρώτη φορά που οι ανθρώπινες μορφές της απεικονίζονται καθιστές, σε σχετικά χαλαρή στάση και έχουν φόντο το απόκρημνο τοπίο της Γυάρου. Η ενδοβίωση της κοινωνικής αδικίας τροφοδοτούσε την παθητική στάση των πολιτών που ακυρώθηκαν σε προηγούμενες εποχές αντίστασης και προτιμούσαν να μην διακινδυνέψουν την ζωή τους ξανά. Τα εικαστικά είδωλα της καλλιτέχνιδας κοιτούν ευθεία μπροστά, άβουλα, μαγνητισμένα, άκαμπτα σαν να προσομοιώθηκαν στο συμπαγές υλικό

[227] Ζορμπά, σ. 286-287

[228] Ο Μαρξ ήδη από την εισαγωγή στη 18η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη, (1967, Θεμέλιο, σ. 15), επισημαίνει: «Η παράδοση από όλες τις πεθαμένες γενιές βαραίνει σαν εφιάλτης πάνω στα μυαλά των ζωντανών». Αχείμαστος Μ., 1998. Μορφές Νοηματοδότησης του Κοινωνικού Πράττειν. Ιδεολογία Κουλτούρα Φαντασία. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, σ. 19-20

των βράχων γύρω τους. Ο φόβος που ενέσπειρε η ανελευθερία και η θύμηση του ατελέσφορου ήταν ισχυρός περισπασμός και εμπόδιο για την αυτοπεποίθηση και συγγενεύει με το αίσθημα φόβου που αποδυναμώνει την μνήμη και την θαρρετή δράση-το οποίο επικαλούνταν ο Θουκυδίδης.[229] Το μεγαλύτερο μέρος της κοινωνίας δυσανασχετούσε, αλλά η αποφυγή επαναδιαπραγμάτευσης της δεινής συνθήκης, συνδέθηκε με την συνήθεια και αποκάλυψε θεσμοποιημένες συμπεριφορές και στάση συμβιβασμού. Οι Berger και Luckmann, χαρακτηρίζουν την συνήθεια ως ρουτίνα που απελευθερώνει τα άτομα από το βάρος των αποφάσεων, προσφέροντάς μια ψυχολογική ανακούφιση που εδράζεται «στην μη δομημένη ενορμητική δομή του ανθρώπου».[230] Η εσωτερίκευση της εικόνας του καταπιεστή οδήγησε στην υιοθέτηση εντολών, τον φόβο της ελευθερίας και της αποδέσμευσης από τα διατεταγμένα.[231] Η προσεκτικά διατυπωμένη παρέμβαση του Σεφέρη το 1969 στο BBC που συγκλόνισε μετά από δυο χρόνια σιωπής, χαρακτήριζε την κατάσταση στην Ελλάδα «παγιωμένη νάρκη», απέφευγε οποιοδήποτε υπαινιγμό για συλλογική πρωτοβουλία και δράση, καταλήγοντας στην επίκληση στο Θεό ώστε να μην ξαναβρεθεί ο ίδιος σε θέση «ανάγκης» να επανατοποθετηθεί. Η απογοήτευση για την πράξη απόσυρσης των maîtres à penser (μτφρ. μέντορες) στην περίοδο πολιτικής κρίσης χαρακτηρίστηκε δίκοπο μαχαίρι.[232]

Η καλλιτεχνική έκφραση της εποχής σφραγίστηκε αναπόφευκτα από την λογοκρισία και την αισθητική του «απαγορεύεται», ενώ οι κατευθύνσεις διαμαρτυρίας που προτείνονταν εσωτερικά ήταν εκ διαμέτρου αντίθετες· η καθολική αποχή που χαρακτηριζόταν «ουτοπική στάση που δεν οδηγεί πουθενά αλλά αντιθέτως θέτει σε κίνδυνο την φτωχή εντόπια σκηνή»[233] ή η εκθεσιακή δραστηριότητα και δημόσια εμφάνιση με προσανατολισμένο αντιχουντικό χαρακτήρα και οποιοδήποτε συνακόλουθο αντίτιμο.[234] Αυτό που ονομάζει «δημόσιο» η Arendt (2020) είναι η εμφάνιση αυτού που ακούγεται και βλέπεται από τους άλλους και από εμάς και το καθιστά πραγματικότητα. Ακόμη και οι μεγαλύτερες δυνάμεις της μύχιας ζωής έχουν μια σκιώδη ύπαρξη, εκτός εάν μεταπλαστούν, από-ιδιωτικοποιηθούν και από-ατομικοποιηθούν.[235] Η *μύχια ζωή* περιλαμβάνει τις σκέψεις και τα συναισθήματα και η μετάπλαση των ατομικών βιωμάτων σε δημόσια συμβαίνει συχνά στην καλλιτεχνική πράξη. Κάποιοι δημιουργοί

---

[229]Ο Θουκυδίδης στο Ιστορίαι Β΄, στην προσπάθεια εμψύχωσης των Πελοποννησίων συσχετίζοντας την προηγούμενη αποτυχία εκστρατείας τους, αναφέρει ότι «*φόβος μνήμην εκπλήσσει, τέχνη δε άνευ άλκης ουδέν ωφελεί*.», (μτφρ: ο φόβος παραλύει την μνήμη και η τέχνη/γνώση δίχως θάρρος δεν χρησιμεύει σε τίποτα.», [2.87.4]. Μνημοσύνη, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=73&page=76 (24/12/2021)

[230] Berger P. L. & Luckmann T., 2003. Η Κοινωνική Κατασκευή της Πραγματικότητας. Νήσος, σ. 108

[231] Freire 1974, σ. 44

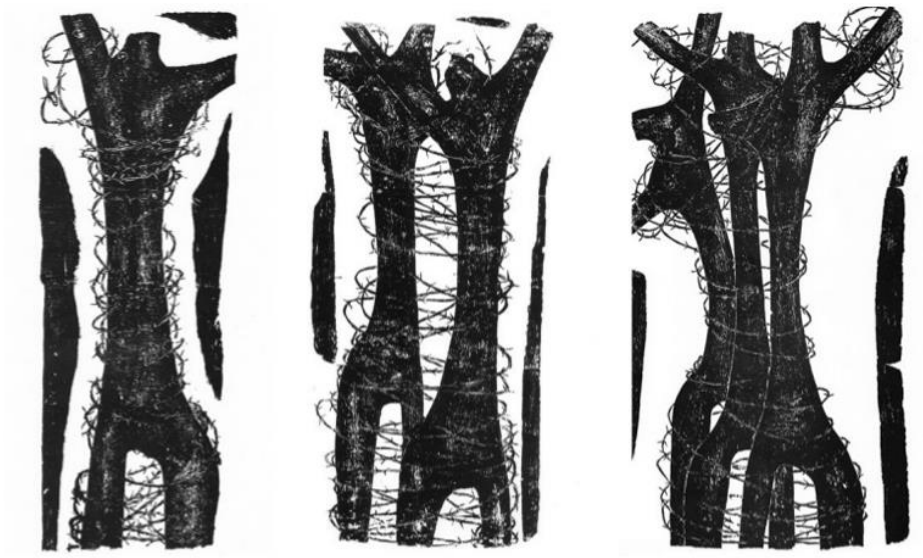
[232] Ο Κώστας Αξελός διέφυγε με το Mataroa στο Παρίσι σε νεαρή ηλικία, αμνηστεύτηκε το 1965 και σχολίαζε για την σιωπή: «…Είναι δίκοπο μαχαίρι. Δεν πιστεύω στη σιωπή των διανοουμένων ως αντίσταση. Από την άλλη μπορεί μια μόνη φωνή να έχει απήχηση; Για παράδειγμα ο Σεφέρης; Ή ακόμη και όλη αυτή η εμικρέ διανόηση;», LIFO:https://www.lifo.gr/apopseis/idees/kostas-axelos-gia-mas-den-ypirhe-iero-kai-osio?fbclid=IwAR33kTHib9tEXRMYe7sUsLtcg_d8lKcFeiRyAe2TpIpDiGGC5w7GamiK5Aw (26/12/2021)

[233] Παπαδοπούλου Μ., 2005. Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης- Η Τέχνη του ΄70 στην Ελλάδα. Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, σ.13

[234] Η αντιδικτατορική έκθεση του Βλάση Κανιάρη στη Νέα Γκαλερί το 1969 στέφθηκε με την δριμεία κριτική του Ριχάρδου Σωμερίτη γιατί είχε σπάσει την «λευκή απεργία» από την δημόσια εμφάνιση. Ο Κανιάρης κατέφυγε εκούσια στο Παρίσι, ενώ καλλιτέχνες όπως ο Ηλίας Δεκουλάκος, ο Θόδωρος, η Μαρία Καραβέλα, ο Δημοσθένης Κοκκινίδης είχαν συνέπειες με απαγορεύσεις εκθέσεων, κατέβασμα εκτεθειμένων έργων, προπηλακισμούς, ανακρίσεις, απειλές κ.ά. Πετσίνη Π. & Χριστόπουλος Δ. (επιμ.), 2016. Η Λογοκρισία στην Ελλάδα. Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμποργκ, Παράρτημα Ελλάδας, σ. 92

[235] Arendt, σ. 88-89

αντιπαλεύοντας την εσωστρέφεια, αναζήτησαν νέες μεθόδους προσέγγισης[236] και κρυπτική γλώσσα για να μεταβιβάσουν την δική τους συλλογιστική και μηνύματα αντίστασης στους θεατές. Η Κατράκη, στη



εικ.36 Κατάσταση Ι, ΙΙ, ΙΙ, 1969

σειρά «Κατάσταση Ι, ΙΙ, ΙΙ» (εικ.36) επινόησε κώδικες και σύμβολα που εξιστορούν την βιωμένη πραγματικότητα του εγκλωβισμού, δήλωνε όμως ταυτόχρονα την αγωνιώδη απόπειρα και πάλη για αποδέσμευση και λύτρωση. Ο συμβολισμός του συρματοπλέγματος που περικλείει, αλλά δεν τραυματίζει είναι ενθαρρυντικό μήνυμα, ενώ η απουσία περιγραφής των άκρων και της κεφαλής δημιουργεί τα κατάλληλα ερωτηματικά. Οι παλάμες και τα πέλματα στον ανθρώπινο κορμό σηματοδοτούν την εφαρμογή της βούλησης-πρόθεσης, καθώς με τα χέρια υλοποιεί και με το βήμα εκκινεί ή διατηρεί μια πορεία. Επιπλέον τα άκρα ως μέλη, είναι η οριοθέτηση του σώματος και η απουσία τους συμβολοποιούν τη δυσχέρεια και τον περιορισμό έσωθεν και έξωθεν. Στα έργα της εκλείπει το πρόσωπο, όπου αντανακλώνται οι σκέψεις και τα συναισθήματα, όπως επίσης και η περιγραφή του βιολογικού φύλου, γιατί για την καλλιτέχνιδα είναι ήσσονος σημασία η διάκριση άρρεν- θήλυ, είναι όλοι-όλες ισάξια και τιμητικά μάρτυρες και αγωνιστές. Για την νέα αισθητική πρόταση του ακρωτηριασμού μάλιστα ανέφερε, ότι οφείλεται στην εμπειρία της εξορίας, καθώς οτιδήποτε κι εάν επιχειρούσε να φτιάξει μετά την Γυάρο, δεν της έβγαινε ποτέ «ολόκληρο.»[237] [238] Η Arendt, υπέρμαχη του κοινωνικού πράττειν, υποστήριζε ότι σε ολοκληρωτικές συνθήκες πολλοί άνθρωποι διέσωζαν την ατομικότητά τους σε στείρα όμως μορφή, «βρίσκοντας καθημερινά καταφύγιο στην απόλυτη απομόνωση μιας προσωπικότητας, που είχε όμως απωλέσει δικαιώματα και συνείδηση». Η στάση αυτή έκανε προβληματικές και διφορούμενες όλες τις

[236] Η αντίδραση των Ελλήνων καλλιτεχνών απέναντι στη χούντα, Artycle: https://www.artycle.gr/theoria-istoria/174-i-antidrasi-ton-kallitexnon-sti-xounta.html (29/12/2021)

[237] «Όταν γύρισα από την εξορία κι ένοιωθα ανασφαλής, οτιδήποτε προσπαθούσα να φτιάξω, δεν μου έβγαινε ολόκληρο. Τα δέντρα κομμένα, τα σώματα ακρωτηριασμένα…» Πετραλιά Φ., 2011. Πνοή στην Πέτρα, σ. 67

[238]« …Έκοψα χέρια, πόδια, κεφάλια για να κερδίσουνε σε ένταση. Εξ' άλλου δεν μας χρειάζονται πια αυτά τα μέλη έτσι που καταντήσαμε» Από το αρχείο της Μαριάννας Κατράκη. (Από Γιακουμή, σ. 52)

αποφάσεις της συνείδησης και οδηγούσε στην απογύμνωση και τη δολοφονία του ηθικού προσώπου μέσα στον άνθρωπο, αδυνατίζοντας την πίστη στην ιστορική σημασία της αντίδρασης και της πράξης.[239]

εικ.37 Μνήμη Παναγιώτη Ελή, 1974

εικ.38 Αναμονή ΙΙ, 1969

Η αποσαθρωμένη μορφή θα γίνει στα επόμενα έργα ικανός τρόπος περιγραφής του καθεστώτος λογοκρισίας και της ανθρώπινης κατάστασης. Το σώμα προσφέρει ένα ρεπερτόριο πολλαπλών ταυτοτήτων[240] στις ακτιβιστικές καλλιτεχνικές πράξεις αλλά και στους σχεδιαστικούς τρόπους απόδοσης φόρμας στην δυσδιάστατη επιφάνεια. Η πρόθεση πολιτικού σχόλιου στο έργο «Αναμονή ΙΙ» (εικ.38), οδήγησε την δημιουργό στην «απόσπαση» των κεφαλών από το σώμα, χωρίς όμως η εικόνα να στερηθεί την ενάργεια. Τα πρόσωπα με τους ψηλούς, λιγνούς λαιμούς- αισθητικό δάνειο από τα πορτρέτα του Amedeo Modgiliani είναι μετωπικά παραταγμένα, αντικείμενο προς παρατήρηση και ταυτόχρονα παρατηρητές του έξω από αυτά κόσμου. Η Κατράκη ενισχύει το αισθητικό της motto παρουσιάζοντας την τρίτη κεφαλή σε πτώση και πυροδοτεί την φαντασία για ένα υποθετικό επιτραπέζιο παιχνίδι στρατηγικής, που εξελίσσεται μπροστά μας στο «παρόν». Τα δυο κεφάλια-πιόνια, όμοια με αποσπασμένα mannequin, είναι υπόμνηση ύπαρξης αλλά και φίλτρο αντίληψης, παραμένουν ενεργά χάρη στα μαγνητικά, διάπλατα μάτια, παρά την απώλεια του ενός με το εξασθενημένο βλέμμα. Χάρη στα δομικά αυτά τεχνάσματα παρουσίας-απουσίας, διαμορφώνει στην «Αναμονή» ένα δίκτυο σχέσεων ανάμεσα στον χρόνο και το χώρο, σε υποκείμενα και αντικείμενα, στο κοινό και το ενοικό. Κάτω από το μανδύα των συμβολισμών και των μεταφορών, προσπαθεί να μεταρρυθμίσει την σκέψη, να ερεθίσει τις αναγεννητικές αρετές της έμπρακτης αμφισβήτησης που βρίσκονταν σε αδράνεια ή αναστολή, να

[239] Arendt H., 1988. Το Ολοκληρωτικό Σύστημα, Το Τρίτο Μέρος από το Έργο. Πηγές του Ολοκληρωτισμού. Ευρύαλος, σ. 239-241

[240] Μπούζας Β., 15/1/2021. Διάλεξη, «Βιωματική και Παρεμβατική Τέχνη». Διϊδρυματικό ΠΜΣ, Τμήμα Κοινωνιολογίας/Πανεπιστήμιο Αιγαίου & Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών/ Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας. Ακαδημαϊκό Έτος 2020-21

αναδιαμορφώσει το αισθητήριο με το οποίο τρόποι ύπαρξης και τρόποι συναίσθησης διαπλέκονται στην αίσθηση του κοινού.[241]

Λίγα χρόνια αργότερα θα επαναλάβει την ιδέα της αποκομμένης κεφαλής στο «Μνήμη Παναγιώτη Ελή» (εικ.37) για να αποτίσει φόρο τιμής στον φίλο και ένθερμο συναγωνιστή. Ο Παναγιώτης Ελής δολοφονήθηκε[242] αναίτια και εν ψυχρώ στο στρατόπεδο συγκέντρωσης στον Ιππόδρομο Φαλήρου, μπροστά σε δεκάδες κρατούμενους που προορίζονταν για τα νησιά εξορίας. Η μορφή έχει σφαλιστά μάτια με λευκές εγχαράξεις στο πρότυπο του αττικού μελανόμορφου ρυθμού και το σφιχτό στόμα με την ανεπαίσθητη σχεδίαση των άκρων προς τα κάτω, δεν προδίδουν ανάπαυση γαλήνιου «ύπνου». Η ολική έκλειψη του σταθμητού χώρου περιορίζει τη μορφή σε μια υπαρξιακή μόνωση και ο σκοτεινός χωρίς τονικότητα ηλιακός δίσκος γίνεται συνώνυμο της ελεγείας. Η απόθεση της κεφαλής στο μαύρο επίπεδο δημιουργεί συνειρμούς με την αποτομή του Ιωάννη Βαπτιστή (Παρ.15), καθώς η πρόθεση της Κατράκη είναι να καταχωρηθεί σαν σύγχρονος μάρτυρας που δεσμεύτηκε στα ιδανικά ενός διαφορετικού φαντασιακού και απείθησε στον νόμο του ισχυρού. Η μινιμαλιστική απόδοση κατατείνει προς ένα ιδεόγραμμα σύμφυτο του νοήματος χωρίς περιττές αναφορές και είναι προφανείς οι συγγένειες με την «Κοιμωμένη Μούσα» του Constantin Brancusi (Παρ.16), καθώς αμφότεροι οι δημιουργοί αποσκοπούσαν στην αποκάλυψη της ουσίας των πραγμάτων και όχι της εξωτερικής τους φόρμας. Η διαφοροποίηση από το απείκασμα της μούσας του Brancusi βρίσκεται στο ότι η Κατράκη αρθρώνει ένα νεωτερικό «ecce homo» (μτφρ. Ιδέ ο άνθρωπος) για υπαρκτό άτομο και προσωποποιεί το ιδεώδες της παρρησίας, της αυτοδιάθεσης για το κοινό καλό σε μια εποχή που βρίθει από αβεβαιότητες. Το πορτρέτο του Ελή παρά την πλειοδότηση του θανατικού, ανέφλεγε τις συζητήσεις για την ιδεολογική μέγγενη στους κόλπους των αριστερών κινημάτων και ενίσχυε την ανασφάλεια για το μέλλον, λόγω της ανεπάρκειας των πολιτικών προσώπων να καλύψουν το νέο κενό εξουσίας.

Εν τέλει, στον νέο πνευματικό και πολιτιστικό μεσαίωνα τον τόνο για δραστηριοποίηση τον έδωσαν οι νεαρότερες ηλικίες: η «Γενιά του Ζ» (Λαμπράκηδες), που είχε εσωτερικεύσει τον συνεχή φόβο και την καταπίεση και οι πολλαπλάσιοι από τις δημογραφικές μεταβολές φοιτητές στα αστικά κέντρα που συνιστούσαν διακριτή κοινότητα. Με αυτούς συμπορεύθηκε και ένα ολότελα αναγεννημένο πολιτικό υποκείμενο, οι νέοι από ανώτερες κοινωνικές τάξεις και φίλα προσκείμενοι στην Δεξιά, οι οποίοι δημιούργησαν αγωνιστικά δίκτυα μέσα από δομές υπεράνω πάσης υποψίας- τα κολέγια στα οποία φοιτούσαν. Όταν περιορίστηκε η προληπτική λογοκρισία στα τέλη του 1969, οι εκδόσεις, οι ταινίες, οι εικαστικές τέχνες και τα μουσικά ακούσματα έγιναν μέσα ερανισμού εμπειριών και ο κοινός θόλος νοημάτων τους συνένωσε στον ίδιο συνομιλιακό κώδικα και σκοπό. Η ανόμοια αλλά συμπαγής αυτή κοινότητα απέδειξε, ότι η γενιά είναι περισσότερο κοινωνικό, παρά βιολογικό φαινόμενο και η δράση

[241] Σταυρακάκης Γ. & Σταφυλάκης Κ., 2008 (Συλλογικό)-Jacques Ranciere, «Η Πολιτική της Αισθητικής». Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη. Εκκρεμές, σ. 85-86

[242] Μαρτυρίες για την δολοφονία: http://www.katiousa.gr/istoria/prosopa-istoria/panagiotis-elis-o-alygistos-chiliovasanismenos-agonistis-tis-eleftherias/ (1/1/2021) και στο
Βουρνάς Τ., 1998. Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας. Χούντα, Φάκελος Κύπρου (Τόμος ΣΤ). Πατάκης, σ. 37-41

της ήταν καθοριστική στα χρόνια της δικτατορίας που ανταπέδιδε με τον στρατιωτικό νόμο σε επίδειξη. Οι ενεργοποιημένοι, ρυθμιστικοί μηχανισμοί εξουσίας με όψη πειθαρχική και «προστατευτική» για το έθνος, εκχωρούσαν το δικαίωμα ζωής και θανάτου διαμέσου της κατάδοσης με την οποία μπορεί κανείς να προκαλέσει την εξολόθρευση του διπλανού του.[243] Ύποπτοι εν δυνάμει θεωρούνταν όλοι,[244] είτε παρεκτρέπονταν από την επιβεβλημένη γραμμή, είτε βρίσκονταν στο στόχαστρο αναίτια. Οι ανακρίσεις και οι βασανισμοί από τους υπαλλήλους της «δημόσιας υπηρεσίας» στόχευαν στην κάμψη του ηθικού[245] και τον εξευτελισμό, ενώ οι κρατούμενοι διαφύλατταν την πολύτιμη ενδοεπικοινωνία και την αλληλεγγύη με ομοιοπαθούντες ακόμη και μέσα στα κελιά τους.[246] Η Κατράκη εκτός από την αντιστασιακή δράση, αναλαμβάνοντας ρόλο ρεπόρτερ και ανταποκριτή, παρά την ισχυρή αστυνόμευση και την λογοκρισία, συμμετείχε σε διεθνείς εκθεσιακές διοργανώσεις (Ιταλία, Ισπανία, Ολλανδία) με έργα που έδιναν έμφαση στο σημαινόμενο, επιβεβαιώνοντας την πεποίθηση του Roland Barthes, ότι η εμπρόθετη πλαισίωση ενός έργου είναι εγγενώς πολιτική πράξη.[247]

εικ.39 Ζωγράφος του Δίπυλου, 750-755 π. Χ. Γεωμετρική αγγειογραφία (λεπτομέρεια)

εικ.40 Ανάκριση, 1972

Στην «Ανάκριση» (εικ.40), η τεκτονικότητα της σύνθεσης προσπερνά την μελοδραματικότητα και τον διδακτισμό με την ταυτόσημη παράθεση μορφών σαν κύριο θέμα και φόντο, υπογραμμίζοντας την πληθυντικότητα. Η ανοιχτότητα του έργου προσφέρει πολλαπλές ερμηνείες, γιατί η τέχνη είναι «συν-ωμοσία», κατά την οποία πάντα κάτι θα διατηρείται στην αφάνεια ώστε να επιτελείται, να διατηρείται,

[243] Foucault M., 2002. Για την Υπεράσπιση της Κοινωνίας. Ψυχογιός, σ. 318-319

[244] «Οι άνθρωποι είναι ύποπτοι εξ΄ ορισμού επειδή είναι σκεπτόμενα όντα […] Σ΄ ένα πανταχού παρόν σύστημα κατασκοπείας, όπου ο καθένας παρακολουθείται […] κάθε λέξη είναι αμφίσημη και μπορεί εκ των υστέρων να μεταφραστεί σαν ύποπτη.». Arendt 1988, σ. 208- 209

[245] Ο ανακριτής Λάμπρου στην προσπάθεια να μεταπείσει τον Κοροβέση να καταδώσει τους συναγωνιστές του έλεγε ότι «…ήμουνα στη θέση αυτή σε όλες τις κυβερνήσεις και να είσαι σίγουρος πως θα είμαι και μετά από αυτήν […] κανείς δεν μιλάει για τους σκλάβους που πέθαναν χτίζοντας την Ακρόπολη. Για την Ακρόπολη μιλάνε όλοι.» Κοροβέσης, σ. 55

[246] Οι κρατούμενοι χάραζαν στους τοίχους των κελιών πολιτικά συνθήματα, στίχους τραγουδιών και συμβουλές για τον επόμενο κρατούμενο «Τρώε το φαΐ σου, αγάπα το κελί σου, διάβαζε πολύ». Κοροβέσης, σ. 46

[247] Μπεκιράκης Γ., 2018. Πτυχιακή Εργασία «Κοινωνικές Πρακτικές και τα 'Κοινά-commons' στην Σύγχρονη Τέχνη: Το Παράδειγμα της Καλλιτεχνικής Καντίνας 'Souzy Tros'». Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Δυτικής Ελλάδας, Σχολή Διοίκησης και Οικονομίας-Τμήμα Διοίκησης, Οικονομίας & Επικοινωνίας Πολιτιστικών και Τουριστικών Μονάδων, σ.23

αλλά εν τέλει να συνομολογείται το «μυστήριο», κατά τον René Magritte.[248] Η περιγραφή σώματος που παραπέμπει σε σταύρωση, μπορεί να υποδηλώνει το «ιερό μαρτύριο» ή ακόμη και το πένθος κατά την οικεία στάση οδυρμού στην ταφική τελετή που απαντάται στην αγγειογραφία (εικ.39) της Γεωμετρικής εποχής. Ανδρείκελα που παραπέμπουν στο ομώνυμο ποίημα[249] του Κώστα Καρυωτάκη συνωθούνται και συνθέτουν ένα πλήθος ενεργητικό που δραπετεύει ή αντιστέκεται στην βαναυσότητα. Η πανομοιότατη φορμαλιστική απεικόνιση των άφυλων κορμών με απόκλιση μόνο στα μεγέθη, εκτός από την ψευδαισθητική προοπτική (βάθος πεδίου), επιδιώκει την συμπερίληψη όλων των ηλικιών και φύλων στον αντιδικτατορικό αγώνα. Η συλλογική συνείδηση υπερίσχυε των διακριτών προσωπικοτήτων, ενώ για να εμφανισθεί και να εδραιωθεί προϋπήρξε μια «sui generis σύνθεση των ατομικών συνειδήσεων που έχουν κοινές παραστάσεις και συναισθήματα».[250] Η μανία των ανακριτών-βασανιστών ειδικότερα απέναντι τους νέους, ήταν «επίσημη, συγκεκριμένη πολιτική ενέργεια» και είχε σαφή και καθορισμένο στόχο «να καταστραφεί προοπτικά η νέα γενιά»,[251] να αποθαρρυνθεί, να οπισθοχωρήσει. Λόγω πιέσεων του διεθνούς τύπου, η επωνυμία καλλιτεχνών και διανοούμενων εξασφάλιζε αποφυλάκιση κατά περιπτώσεις, όμως τα νέα παιδιά παρέμεναν δέσμια, μια μεγάλη, «ανώνυμη» αλλά επικίνδυνη για το καθεστώς μάζα. Η Κατράκη απεικόνιζε στοχευμένα τους νέους ως αποφασιστική, πρωτοπόρα δύναμη, όπως αντίστοιχα οι ποιητές[252] ομογενοποιούσαν στο έργο τους το σώμα των αγωνιστών, το συλλογικό αίσθημα και όραμα.

Για την καλλιτέχνιδα, όλη η κοινωνία μπορούσε να είναι παραγωγός νέων νοηματοδοτήσεων, να κατασκευάζει και να ανακατασκευάζει την πραγματικότητα, εφόσον υπάρχει οργανική αλληλεγγύη και επικυρώνεται με πράξεις. Σε κλίμα κοινωνικού και πολιτικού αναβρασμού το 1971 επέλεξε σκηνή υπαίθρου όχι από φυσιολατρικό οίστρο, αλλά για να πραγματευτεί το σύμπλεγμα του φυσικού περιβάλλοντος και των ανθρώπων ως οντότητα ανεξάρτητη από χρονικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα. Στο «Δάσος» (εικ.41), συνυπάρχουν άνδρες, γυναίκες, παιδιά μακριά από την ασφυξία του πολιτικού πλαισίου, με τις κινήσεις και τις δράσεις τους να δίνουν κατευθύνσεις και να καθοδηγούν το βλέμμα. Το έργο πετυχαίνει αφήγηση στιγμών, αλλά περισσότερο στοχεύει στην βίωση ή φαντασίωση ενός κήπου της Εδέμ, μιας ειδυλλιακής Αρκαδίας σε ένα δάσος φιλόξενο, ασπίδα στον πόνο, την κακουχία, την απειλή. Οι πρωτεϊκές φιγούρες ταυτίζονται με τους κορμούς δέντρων σε τέτοιο βαθμό, που δημιουργούν

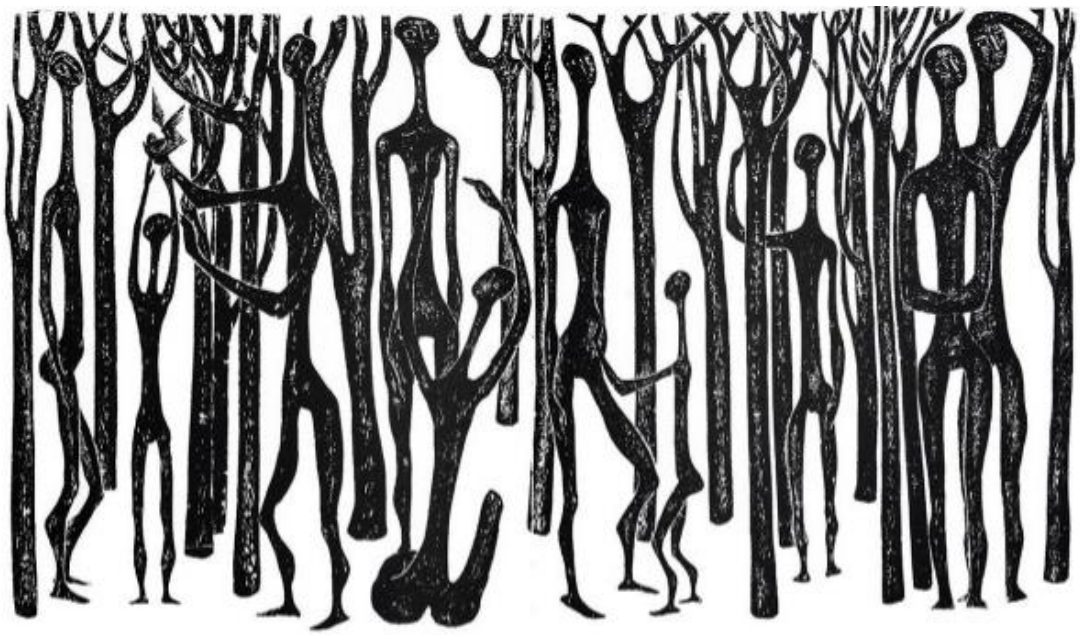
[248] Magritte and the mystery of the world, SCHIRN MAG: https://www.schirn.de/en/magazine/context/magritte/magritte_and_the_mystery_of_the_world/ (26/12/2021)

[249] «…ανδρείκελα, στης Μοίρας τα δυο τυφλά χέρια, χορεύουμε, δεχόμαστε τον εμπαιγμό…» Από το ποίημα «Ανδρείκελα» του Κώστα Καρυωτάκη, 1927. Ελεγεία και Σάτιρες. Διαθέσιμο: https://el.wikisource.org/wiki/%CE%91%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%B5%CE%AF%CE%BA%CE%B5%CE%BB%CE%B1 (26/12/2021)

[250] Αχείμαστος 1998, σ.7

[251] Κοροβέσης, σ.112

[252] «…Όταν βλέπεις στο δρόμο δυο ανθρώπους με χειροπέδες, μη νομίσεις τίποτα περισσότερο, μη νομίσεις τίποτα λιγότερο. Δυο άνθρωποι. Σαν και σένα.» Απόσπασμα από το ποίημα «Δύο άνθρωποι» του Τίτου Πατρίκιου, Frappess: Διαθέσιμο: https://frapress.gr/2015/04/titos-patrikios-stratevmeni-pena-tis-piisis/ (27/12/2021)



εικ.41 Δάσος, 1971

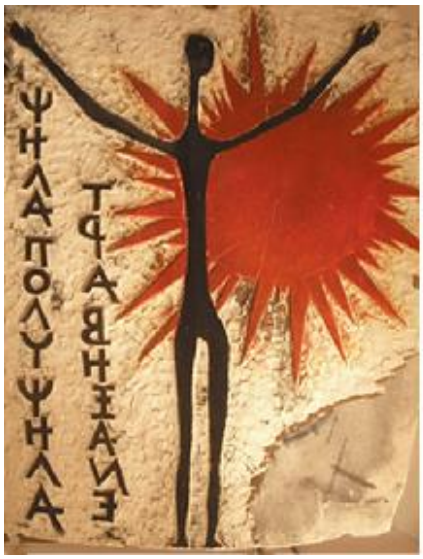
σύγχυση για το τί είναι ποιο, αφυπνίζοντας τις αισθήσεις,[253]προκαλώντας την συναισθησία: οι απόηχοι στο παιχνίδι με το περιστέρι, ο παλμός στην κοιλιά της εγκυμονούσας, η τραχύτητα του δέντρου στην αφή, ίσως και η οσμή του δάσους που μοιάζει απανθρακωμένο. Η Κατράκη, στρατευμένη στην αντίληψη του «εμείς», μας παρακινεί στην παρατήρηση του αισθητού κόσμου-πηγή και κριτήριο της αλήθειας και στο ιδανικό της ειρηνικής συνύπαρξης. Το δικό της δάσος-όραμα είναι αλοτόμητο και ακατάλυτο και αισιοδοξεί για την αντοχή και τη διάρκεια του ανθρώπου απέναντι σε κάθε κίνδυνο και απειλή· είναι ένα σύμβολο ταυτοποίησης μέσα στην κοινωνική ομάδα με αξίες που ενσαρκώνει και μεταβιβάζει στους νέους η θαυματουργή συνηγορία, η χειραφέτηση του κοινωνικού εαυτού και για την ίδια την καλλιτέχνιδα αποτελεί μια ειρηνοποιό στιγμή, ένα ανακουφιστικό «διάλειμμα» και τρόπο αντιμετάθεσης στον ορυμαγδό του απολυταρχικού καθεστώτος.

3.1.6. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης (1974-1986)

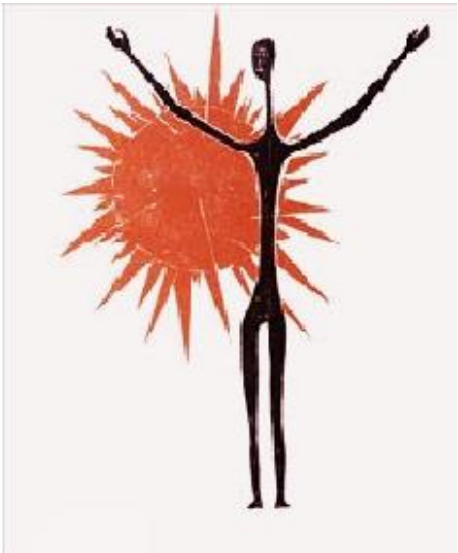
Η Μεταπολίτευση, ως ιστορική περίοδος με διακριτά χαρακτηριστικά, θεωρείται από τις πιο δημιουργικές και διαμορφωτική για τις επόμενες δεκαετίες. Ο εκδημοκρατισμός του πολιτικού συστήματος και ο εκσυγχρονισμός του κράτους δεν συστοιχήθηκαν σύντομα, κάτι που διέβλεπαν αλλά απεύχονταν οι σκεπτόμενοι πολίτες. Η Κατράκη καλωσορίζει την γιορτή της Δημοκρατίας στην «Μεταπολίτευση» (εικ.43), απεικονίζοντας τον ήλιο ως υπόσχεση αναγέννησης με αιχμηρές όμως ακτίνες. Είναι από τις λίγες λιθοϋψιτυπίες, όπου χρησιμοποιεί την τεχνική της διχρωμίας και στο συγκεκριμένο έργο ο συμβολισμός του κόκκινου χρώματος είναι πρόδηλος· παραπέμπει στην αναζωογονητική θέρμη αλλά και την θυσία των νέων. Το φως του ανατέλλοντος ηλίου μπορεί να

[253] Η αρχαία ρήση «μηδέν εν τω νοώ ο μη πρότερον εν τη αισθήσει» τονίζει την σημασία των αισθήσεων και όχι των λέξεων καθώς η παρατήρηση και η αισθητηριακή αντίληψη είναι αυτή που οδηγεί στην γνώση της πραγματικότητας. Την άποψη αυτή την ασπάστηκαν οι Σοφιστές, οι Επικούριοι και οι Στωικοί φιλόσοφοι.

αποκαλύπτει, να διαχέεται γονιμικά και την ίδια στιγμή να είναι διαθλαστικό, να παραμορφώνει την αισθητή πραγματικότητα. Ο αντικομμουνισμός, η εθνικοφροσύνη και ο ελληνοχριστιανικός πολιτισμός αποσύρθηκαν από τον δημόσιο Λόγο και το πολύχρωμο μωσαϊκό της εξωστρεφούς πολιτικοποιημένης



εικ.42 Μήτρα από ψαμμίτη[254]



εικ.43 Μεταπολίτευση, 1974

κουλτούρας αναζητούσε προσανατολισμό. Η ορατότητα κοινωνικών κινημάτων, η φεμινιστική παρουσία, οι αλλαγές στη εκπαίδευση ήταν ευνοϊκές προϋποθέσεις και συνηγορούσαν στο να κερδηθεί ο χαμένος χρόνος. Η κομματικοποίηση του κράτους όμως από τον κοινωνικό φιλελευθερισμό του Καραμανλή, επιβράδυναν τις κοινωνικές μεταρρυθμίσεις και την διαμόρφωση νέας ταυτότητας και η κουλτούρα δεν αντιμετωπιζόταν εν τω γίγνεσθαι ως πολλαπλότητα πόρων που ανήκουν καθολικά στην κοινωνία.[255] Στην σφαίρα διαφορετικών λογισμικών εντάσσονταν εξίσου η αστυφιλία, που μετάλλαξε με την άναρχη δόμηση την αρχιτεκτονική ταυτότητα των πόλεων, η σταδιακή ειδωλοποίηση από τα ραδιοτηλεοπτικά μέσα και την διαφήμιση, οι καλπάζοντες ρυθμοί του τουρισμού σε βάρος των αγροτικών-νησιωτικών πληθυσμών και της υπαίθρου. Η Κατράκη, αυτοδύναμος στοχαστής στο πεδίο των ιδεών, πραγματοποίησε μια διαφορετική σύνθεση χωρίς φιγούρες στο «Ήλιος και σίδερα» (εικ.44), σχολιάζοντας δωρικά την νέα «φύση» των πραγμάτων. Επαναφέρει το ζωοποιό στοιχείο του ήλιου, ένα αυστηρά περιγεγραμμένο γεωμετρικό σχήμα στατικό-σχεδόν μετέωρο, που καταλαμβάνει το ήμισυ της επιφάνειας. Τα αιχμηρά σίδερα είναι οι θραυσματικές μνήμες των φυλακίσεων και του αποκλεισμού, σπασμένες λάμες σπαθιών ή παράγωγα της εντατικής εκβιομηχάνισης. Η αμφιθυμία της για την πολιτειακή διαχείριση, αντικατοπτρίζεται σε αυτό το κράμα υπόσχεσης υπό αίρεση-ανατολή ηλίου και

[254] Στην μήτρα χαράχτηκαν εκ νέου οι στίχοι ««*Τραβήξανε ψηλά, πολύ ψηλά. / Δύσκολο πια να χαμηλώσουνε*» από το ποίημα του Γ. Ρίτσου Ρωμιοσύνη και στην συνέχεια τυπώθηκε δίχρωμη αφίσα.

[255] Παρά τις πρωτοβουλίες καλλιτεχνών, η πολιτιστική ένδεια επιτετραμμένων σε θεσμούς και οργανισμούς συμπορευόταν με την άποψη πολλών estét διανοούμενων ότι η κουλτούρα είναι περισσότερο ένα πνευματικό, παρά πολιτιστικό και κοινωνικό αγαθό. Ζορμπά, σ. 315

εικ.44 Ήλιος και σίδερα, 1979 (χαραγμένη μήτρα από ψαμμίτη)

ανάταση με παρεμβολές και εμπόδια- εκκοινωνίζοντας τη λογική αντίληψη σε αίσθημα. Στην διάταξη της σκέψης της, ποτέ δεν ήταν η τέχνη «απόλαυση, παραμυθία ή ανακωχή»,[256] αλλά όλα ήταν νόμιμα, αρκεί να είναι αληθινά και υπόχρεα στις υπαγορεύσεις της ανθρώπινης ελευθερίας, την συνείδηση της αδελφοσύνης, την ευημερία του ανθρώπου.[257]

Τις αντιθέσεις της περίπλοκης εποχής, γεμάτη από προσδοκίες και δυσδιάκριτες πραγματικότητες, επιθυμίες και διαψεύσεις, τις ενίσχυαν οι αναπαραστάσεις του παρελθόντος σε θεατρικά, κινηματογραφικά έργα με άμεσες ιστορικές και πολιτικές αναφορές: «Το Μεγάλο μας Τσίρκο» του Καμπανέλλη, «Ο Θίασος» του Αγγελόπουλου, το «Ζ» του Γαβρά. Η ανασκευασμένη, δραματοποιημένη αλήθεια στην οποία είχαν πρόσβαση πλέον όλοι, πυροδοτούσε τον αναστοχασμό και τον σκεπτικισμό, καθώς τα σχολικά εγχειρίδια διατηρούσαν το ιστορικό αφήγημα ως είχε πριν την αποκατάσταση της δημοκρατίας. Οι καθήμενες φιγούρες στην «Επίσκεψη ΙΙ, ΙΙΙ» (εικ.45,46) παίρνουν ξανά την στάση αναμονής. Με ήρεμο πάθος, καρτερικές και ασάλευτες, χέρια αφημένα στα πόδια που έχουν χάσει τον στηρικτικό ή κινησιακό τους ρόλο, βυθίζονται στον δικό τους μικρόκοσμο. Το τέχνασμα του άρρητου είναι χαρακτηριστικό της Κατράκη: «οὔτε λέγει, οὔτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει»,[258] όπως και τα ενεργήματα των ειδώλων της ούτε λένε, ούτε κρύβουν, αλλά σημαίνουν. Η καλλιτέχνιδα υποχρεώνει τον θεατή να ακολουθήσει μια αποκρυπτογραφική πορεία, «τί», «πού», «γιατί», υποδυόμενη την αθωότητα του ανείπωτου. Στην «Επίσκεψη», κάνει απολογισμό της αμφίσημης εποχής και αποδεικνύει

[256] Cassirer E.,1994. Η Παιδευτική Αξία της Τέχνης. Έρασμος, σ. 19

[257] Σταυρόπουλος, σ. 35

[258] «ὁ ἄναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει», (μτφρ. Ο άρχοντας, στον οποίο είναι αφιερωμένο το μαντείο των Δελφών, ούτε μιλάει, ούτε κρύβει, παρά στέλνει σημάδια. Απόσπασμα 2.(93) Ηράκλειτος, Περί Φύσεως- Ο Λόγος και το Έν. Ο χαρακτήρας του διασωσμένου έργου του Ηράκλειτου είναι αποφθεγματικός. Ο λόγος για τον οποίο αποκλήθηκε «σκοτεινός» είναι οι αφορισμοί και το αινιγματικό ύφος γραφής του: https://www.mikrosapoplous.gr/heracletus/heracletus1.html (28/12/2021)

εικ.45 Επίσκεψη ΙΙ, 1969

εικ.46 Επίσκεψη ΙΙΙ, 1969

ότι ο καλλιτέχνης, το προϊόν του και το κοινό του είναι αδιαίρετη οντότητα, οργανισμός με το ίδιο κυκλοφοριακό σύστημα.[259] Η αναζήτηση της αλήθειας -όσο φοβερή κι αν είναι, υποστηρίζει ο Andrei Tarkovsky (1987), συμβάλει στην ηθική υγεία ενός έθνους. Για τον λόγο αυτό συντάσσεται στην άποψη, ότι η τέχνη είναι «θρησκευτική» και εμπεριέχει το ιδεατό και την προσήλωση σ' έναν ανώτερο σκοπό.

Η δημόσια ιστορία της Μεταπολίτευσης συγκροτήθηκε γύρω από τον αστερισμό των εννοιών ρωμιοσύνη,[260] ιθαγένεια και αντίσταση. Από το 1980 σε αρκετά έργα η καλλιτέχνιδα θα αναπαραστήσει ανώνυμους και επώνυμους αγωνιστές, την κληρονομιά των αντιστασιακών πράξεων της «ρωμιοσύνης» και όχι του «έθνους»-όρο που καταχράστηκε το εμφυλιοπολεμικό κράτος και η Δικτατορία. Επέλεξε το ελεγειακό ύφος με έντονα στοιχεία λυρισμού σε μελαγχολικό, αλλά όχι πεισιθάνατο τόνο. Η «Εντολή»

εικ.47 Ο Όρκος των Ορατίων J. L. David 1784

εικ.48 Εντολή, 1980

[259] Tarkovsky A., 1987. Σμιλεύοντας τον Χρόνο. Νεφέλη, σ. 228-229

[260] Η έννοια υιοθετήθηκε από το μείζον ποίημα «Ρωμιοσύνη» του Γ. Ρίτσου της συλλογής «Αγρύπνια» (1945-47), που έδινε ανάγλυφη τη μορφή της Ελλάδας και των ανθρώπων της στον αδιάκοπο αγώνα τους για ελευθερία και δικαιοσύνη στον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο.

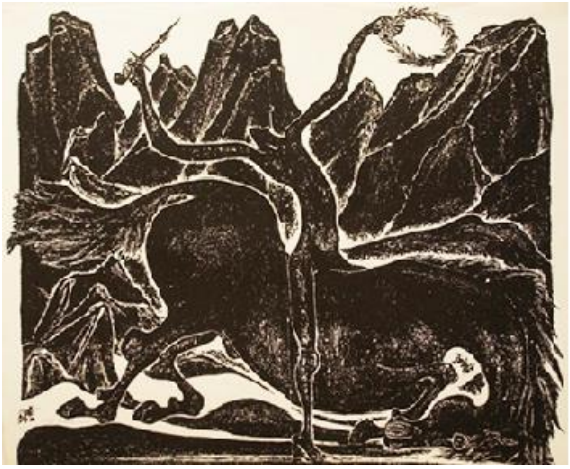
(εικ.48), είναι από τα πρώτα έργα- ελεγεία. Επηρεασμένη από τον «Όρκο των Ορατίων» (εικ.47) του Jacques Louis David, που είχε ταυτίσει την καλλιτεχνική του πρακτική με τον στοχασμό πάνω στην κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα,[261] συνθέτει με θεατρική μαεστρία μια λιτή σκηνή ορκωμοσίας, όπως υποδηλώνουν τα υψωμένα σπαθιά. Η ακέφαλη φιγούρα συμβολοποιεί τους ανώνυμους νεκρούς αγωνιστές του ΕΑΜ, που αναγνωρίστηκαν ετεροχρονισμένα από την πολιτεία και παρά τον θάνατο, παραμένουν ταγμένοι στο δημόσιο καθήκον. Η Κατράκη ευθυγραμμίζεται εκούσια στην προτροπή του Diderot, ότι «σκοπός κάθε έντιμου ανθρώπου που πιάνει την πέννα, το πινέλο ή τη σμίλη, είναι να κάνει

εικ.49 Η Ελευθερία οδηγεί τον λαό,
Ε. Delacroix, 1830

εικ.50 Η Ελλάδα στα ερείπια του,
Μεσολογγίου Ε. Delacroix, 1826

την αρετή ελκυστική και το κακό μισητό», μεταδίδοντας το μήνυμα της αυτοθυσίας και της αρετής. Η θηλυκότητα, εμβληματικά παρούσα στο έργο σαν οπτασία ή ακρωτηριασμένη μάνα, παραπέμπει στον δυναμισμό γυναικών στα έργα του φιλέλληνα Delacroix, φέρνει μνήμες μαχών και διεκδικήσεων για την ελευθερία. Η μετάδοση του παρελθοντικού μηνύματος στο αβέβαιο μεταπολιτευτικό παρόν, είναι η επικαιροποίηση του ηθικού χρέους και της σπουδαιότητας του συμπράττειν, που δεν προκύπτει άκοπα. Η δέσμευση των ανθρώπων σε μια αμοιβαία υπόσχεση ή συμβόλαιο δεν είναι μια δια μαγείας βούληση,[262] αλλά το άθροισμα των ηθών και των συμπεριφορικών προτύπων που συνενώνει σε ομάδα. Η αμοιβαιότητα αυτή είναι ανώτερη από το εξατομικευμένο και χωρίς δέσμευση «ελεύθερα συλλογάσθαι» και διασφαλίζει την ευελιξία για την διαχείριση του μέλλοντος σαν να επρόκειτο για το παρόν. Η Κατράκη έκανε συνεχείς αναγωγές στο παρελθόν, όχι μόνο τιμητικά στο ηθικό ανάστημα των ηρώων (βλ. Θούριος, Καραϊσκάκης κ.α.), αλλά ως παραδειγματική δυναμική που προέκυπτε από την αμοιβαιότητα της υπόσχεσης και την αγαστή σύμπραξη. Στην «Εντολή» υπενθυμίζει ότι η γεννητότητα των πράξεων δεν είναι τυχαίος αυτοματισμός μιας στιγμιαίας αναγκαιότητας, αλλά διαρκής αγώνας συνειδητότητας και ανακατασκευής της πραγματικότητας με την δημόσια εμφάνιση και την κριτική σκέψη.

[261] Ζιώγας Ι., 2020. «Παρεμβατική και Βιωματική Τέχνη». Πανεπιστημιακές σημειώσεις του Διϊδρυματικού ΠΜΣ
[262] Arendt, σ. 320-322



εικ.51 Άρης Βελουχιώτης ή Ύστατο χρέος, 1984

εικ.52 Ελεγείο ΙΙ, 1987

Στην κοινωνική τοιχογραφία των θυσιών του παρελθόντος συμπεριλαμβάνεται και το πυκνό ελεγειακό φορτίο του «Άρης Βελουχιώτης ή Ύστατο χρέος» (εικ.51). Το ορεινό τοπίο που ήταν το καταφύγιο της κοινοτικής ζωής και ορμητήριο των ανταρτών, είναι η σκηνογραφική πλαισίωση για την θανάτωση του «μυθικού» προσώπου και την αναγγελία του. Η Κατράκη επαναφέρει την θεματολογία πληγωμένου έφιππου ήρωα (βλ. «Η Πτώση του Καραϊσκάκη», εικ.28), με την διαφορά ότι αυτός αντιστέκεται σθεναρά στην τελική πτώση, ενώ το άλογο υποχωρεί στο έδαφος. Το πόδι σε πλάγια θέση και κάθετο άξονα, προσπαθεί να στερεωθεί στη γη και ο μετωπικός κορμός τείνει προς διαφορετική κατεύθυνση-κατά την συνήθη μινωική σχεδίαση της φιγούρας (Παρ.17) που έχει επηρεάσει την Κατράκη. Παρά τον αποκεφαλισμό, το σώμα παραμένει ενεργητικό, κρατώντας το σπασμένο σπαθί- σύμβολο της επιθανάτιας νίκης στο ένα χέρι και το δάφνινο στεφάνι, ως απόδοση τιμής στο άλλο. Το έργο έγινε στα μεταπολιτευτικά χρόνια και είχε ξεκινήσει νέα συζήτηση[263] για τον «μύθο» του Βελουχιώτη, ενώ η σοσιαλιστική κυβέρνηση απέδιδε τα εύσημα στον αγώνα του ΕΑΜ, συμπεριλαμβάνοντας στα βουλευτικά της έδρανα πρώην καπετάνιους της Αντίστασης. Για την Κατράκη που διατηρούσε ιδεολογικούς δεσμούς με την Αριστερά, αλλά στεκόταν κριτικά στα μεταπολεμικά πεπραγμένα, αν και αμφιλεγόμενος ο Βελουχιώτης, παρέμενε χαρισματικός και προσδοκούσε να μην περάσει στην λήθη η προσφορά του. Το «Ύστατο χρέος» επιδίωκε επανεξέταση του παρελθόντος, καθώς μια τέτοια διαλεκτική πρόθεση καθιστά το παρόν καινούργιο, γιατί «μέσα στο καλλιτεχνικό έργο φυλάγεται και αναλύεται το έργο της ζωής, μέσα στο έργο της ζωής η εποχή και μέσα στην εποχή η ιστορική ροή».[264] Η δημιουργός, στο κλίμα υλικής ευμάρειας της δεκαετίας του ’80, διανθίζοντας το κοινωνικό μαρτυρολόγιο προς όφελος των σύγχρονών της, επιθυμεί να διαβάσει το προθετικό παρόν «πίσω από τις γραμμές», αξιοποιώντας πολύτιμα «λήμματα» από το παρελθόν και τις αντανακλάσεις τους στο μέλλον. Ο Benjamin για τον

[263] Ο Βελουχιώτης στο συλλογικό υποσυνείδητο αποτυπωνόταν πότε ως βίαιος επαναστάτης, υποκινητής δολιοφθορών και αποτρόπαιων εγκλημάτων και άλλοτε ως συμβιβαστικός και προδότης, γιατί συνυπέγραψε την Συνθήκη της Βάρκιζας για τον αφοπλισμό του ΕΛΑΣ. Διαγράφηκε από το ΚΚΕ και μόλις το 2011 «αποκαταστάθηκε» πολιτικά. Το πορτρέτο του θερμού πατριώτη και απολυτρωτή υιοθετούσαν οι λιγότεροι.
[264] Benjamin 1978, σ. 72-73

μετεωρισμό ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον περιγράφει μια δική του ερμηνεία με αφορμή την μορφή του αγγέλου στο «Angelus Novus» του Paul Klee (Παρ.18): Ο άγγελος που απεικονίζεται, έχει το πρόσωπο στραμμένο στο παρελθόν, σε ένα περιβάλλον «μοναδική καταστροφή, που συσσωρεύει ερείπια επί ερειπίων […] θα ήθελε να ξυπνήσει τους νεκρούς και να στήσει ξανά τα χαλάσματα […] Μια αιφνίδια θύελλα από την μεριά του Παραδείσου τον ωθεί προς το μέλλον και ο σωρός των ερειπίων φθάνει μπροστά του στον ουρανό». Ο Benjamin καταλήγει ότι αυτό που εμείς αποκαλούμε πρόοδο (αλυσίδα γεγονότων), είναι αυτή η θύελλα.[265] Τα ερείπια τα ανέφερε συχνά η Κατράκη, όπως και τις διαψεύσεις[266] για τον τόπο και την γενιά της που δοκιμάστηκε επί σειρά ετών με μικρές ανάπαυλες, σαν στάσιμα[267] στο αρχαίο δράμα, από όπου και οι συνδέσεις έργων της με τραγικά πρόσωπα της ελληνικής εργογραφίας, όπως η Αντιγόνη και η Ηλέκτρα.

Απεικονίζοντας λυρικά και οργισμένα τη ζωή εν τάφω στα ιδεολογικά χαρακώματα της αντίστασης και των πολιτικών διωγμών του παρελθόντος, εξειδικεύει μια πρωτότυπη pietas σε ένα σύμπλεγμα κάθετης ανάπτυξης στο «Ελεγείο ΙΙ» (εικ.52). Η ανδρική φιγούρα, αν και διακρίνεται ο ανεπαίσθητος βηματισμός της, παραδίδει το πνεύμα, γεγονός που μαρτυρά η κάμψη της κεφαλής, τα μισόκλειστα μάτια, ενώ η μορφή πίσω της προσφέρει το σεντόνι κάλυψης ή προστασίας. Ο θάνατος δεν είναι στιγμιαίος και παρ΄ ελπίδα μπορεί να αποφευχθεί, καθώς απουσιάζει η αίσθηση της πλήρους κατάρρευσης. Η Κατράκη έχει τιμήσει με σχεδιαστική δεξιοτεχνία και ευρηματικότητα στο έργα της τους πεσόντες στις αγωνιστικές πράξεις ή την κακουχία. Η πρωτοτυπία της σύνθεσης «Ελεγείο Ι» είναι, ότι κάνει κοινωνούς τους θεατές-έξω από το κάδρο στην «σκηνή», την στιγμή ακριβώς που συμβαίνει. Δημιουργεί ένα δίκτυο σύνδεσης του «δι' εαυτού» και του «δι' ημάς», προσπαθώντας να ισορροπήσει ανάμεσα στην αρχή του αποκλεισμού και της ένταξης,[268] όπως συνέβαινε και στην νεότευκτη πραγματικότητα. Καταργεί την διάσπαση της ανθρώπινης πραγματικότητας σε ξεχωριστά όντα και γενικά όντα, στο ιδιαίτερο και το γενικό.[269] Ο νεκρός μπορεί να αποδημεί λόγω ασιτίας σε χώρα του τρίτου κόσμου, ύστερα από βασανισμό του καθεστώτος του Pinochet ή του Μεταξά ή σε διαδήλωση της Ουγγρικής επανάστασης.[270] Η τοποχρονικότητα δεν έχει μεγάλη σημασία για την δημιουργό, γιατί ο πρωταγωνιστής της παραμένει μάρτυρας συγχρονικός και η διαχρονική βία της εξουσίας γεννά επαναληπτικά τα κοινωνικά φαινόμενα. Στην εποχή της Μεταπολίτευσης, οι οξυδερκείς διανοούμενοι στην Ευρώπη ήδη πλειοδοτούσαν για την παγκόσμια κοινωνία, την «Γη-Πατρίδα», την κατ΄ ουσίαν συμμετοχική δημοκρατία και την αναζήτηση πρακτικών για την εφαρμογή της. Η Κατράκη με τις

---

[265] Benjamin W., 2014. Θέσεις για την Φιλοσοφία της Ιστορίας. Η Λέσχη των Κατασκόπων του 21ου Αιώνα, σ. 15-16

[266] «Καθημαγμένη, ματωμένη, προδομένη στάθηκε η γενιά μου. Όλα μας πήγανε κόντρα […] προσπαθούμε να σταθούμε όρθιοι ανάμεσα σε ερείπια, σε σκελετούς, σε σκοτωμένους και σε ήρωες» Μπόλης, σ. 42

[267] Το στάσιμο είναι το λυρικό, χορικό μέρος που παρεμβάλλεται στο αρχαίο δράμα. Ανάλογα με τις προθέσεις του δραματουργού, προσφέρει συμπληρωματικά στοιχεία που φωτίζουν-δικαιολογούν την πλοκή, σχολιάζει προηγούμενη σκηνή ή προϊδεάζει- προμηνύει επικείμενο επεισόδιο και δράση.

[268] Morin E., 2016. Ο Δρόμος για το μέλλον της ανθρωπότητας, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου & Οι οραματισμοί του Έντγκαρ Μορέν για το αύριο, Το Βήμα: https://www.tovima.gr/2016/10/20/culture/oi-oramatismoi-toy-entgkar-moren-gia-to-ayrio/ (28/12/2021)

[269] Fischer E.,1972. Η Αναγκαιότητα της Τέχνης. Μπουκουμάνη, σ. 61

επισημάνσεις στα έργα της, φοβούμενη την ατομοκρατία που εκδηλωνόταν με τον υπερκαταναλωτισμό, την ιδιοκτησία και τον άκριτο μιμητισμό δυτικών προτύπων, φέρνει στο προσκήνιο τη συνείδηση ενός κοινού πεπρωμένου. Ο George Simmel τόνιζε, ότι «σε κάθε ιστορική ζωή παρατηρείται μια προοδευτική πορεία από την οργανική κοινότητα προς τη μηχανική συνύπαρξη».[271] Το εγωιστικό κίνητρο που ενισχυόταν από τα συμφέροντα και την ιδιοτέλεια, το εντόπιζε στην ομαδική ζωή και την σύνδεση των πολιτών και το ονόμαζε υποκειμενική αυθαιρεσία και υπολογιστική διάνοια. Το επιστέγασμα τέτοιων συμπεριφορών και ανεκτικών πρακτικών για την Κατράκη ήταν η πνευματική κοσμοθεώρηση που διαμορφωνόταν στην εποχή της και συνδεόταν άμεσα με την κοινωνική κατάσταση.

εικ.53 Μνήμη Ι, 1986

εικ.54 Μνήμη ΙΙ/Κατάθεση στεφάνου, 1986

Στα έργα που θα κάνει στην πορεία, υπάρχει σαφής αφηγηματική και περιγραφική στόχευση. Το «Μνήμη Ι» (εικ.53) είναι η αναφορά στην αρχή του τέλους της δικτατορίας, στις ανατρεπτικές πράξεις αντίστασης της νεολαίας τον Νοέμβριο του 1974. Ένα πλήθος ανθρώπων σε πλέγμα από αγκάθια- όμοιο με στρόβιλο ή ελατήριο- ανέρχονται θριαμβικά και προσεγγίζουν τον φωτεινό δίσκο. Η ομόκεντρη αρχιτεκτονική διάταξη της φόρμας είναι συσχέτιση με το Μνημείο της Γ΄ Διεθνούς (Παρ.19) από τον Vladimir Tatlin, που αναπαριστούσε την σπειροειδή εξέλιξη της ιστορίας και κατέθεσε στον Vladimir Lenin, ως πρόταση κατασκευής ενός «αντί- Βαβέλ» πύργου (Παρ.20) για τον λαό. Κοινή παραδοχή στην Μεταπολίτευση πλέον ήταν, ότι ο πολιτικός και πολιτιστικός χαρακτήρας της νεανικής εξέγερσης σηματοδότησε την μαζική αντίσταση και έδωσε ώθηση στη διαμόρφωση των ταυτοτήτων λίγα χρόνια πριν την κατάρρευση του καθεστώτος. Η Κατράκη εξαίρει την ορμητική δύναμη της νεολαίας και αντανακλά σταθερά την προϋπόθεση της πληθυντικότητας και της πρωτοβουλίας. Η λαϊκή εξέγερση αποδείχθηκε ότι γέννησε μια «ακαταμάχητη δύναμη»,[272] ακόμη κι εάν απείχε από την χρήση βίας απέναντι στον αντίπαλο που υπερτερούσε. Η ισχύς για την Arendt -στην περίπτωσή μας η απριλιανή

[271] Simmel 2004, σ. 101

[272] Η Arendt υπερθεματίζει για την δύναμη της ομάδας, αλλά για την περίπτωση ατομικοτήτων επικαλείται το παράδειγμα του Δαβίδ και του Γολιάθ ως αληθινή μόνο μεταφορικά. Την αναμέτρηση δυο ανθρώπων δεν την κρίνει η δύναμη, αλλά η ισχύς και η εξυπνάδα, δηλαδή η εγκεφαλική δύναμη και η ρώμη. Arendt, σ. 264-266

δικτατορία- μπορούσε να ελεγχθεί και να περιοριστεί χάρη στον δυναμισμό των πολλών, καθώς η βία μπορεί να καταστρέψει τη δύναμη, αλλά δε μπορεί να αποτελέσει υποκατάστατό της. Το κράτος για τον Max Weber είναι το μονοπώλιο της νόμιμης φυσικής βίας εντός ορισμένου εδάφους,[273] όμως σε συνεχή και χωρίς χάσματα χρόνο- συμπληρώνει ο Λιάκος (σ.196), αλλά η Κατράκη αναγνώριζε την ηγεμονική κουλτούρα και τον καινοφανή στίβο της αυτοπραγμάτωσης και αυταξίας μέσα από τον ετεροπροσδιορισμό, που συμπαρέσυρε όλα τα στρώματα της κοινωνίας. Η σοσιαλιστική Αλλαγή του ΄81 εγκαινίασε τον εκδημοκρατισμό και ανέλαβε καινοτόμες πρωτοβουλίες, αλλά η υπερ-πολιτικοποίηση στο δημόσιο χώρο και η κομματική χειραγώγηση κλιμακωνόταν, όπως και η αδυναμία καθορισμού νέων πολιτισμικών ταυτοτήτων στα μέσα πλέον της δεκαετίας. Το «Πολυτεχνείο» και το συμβολικό του παρελθόν εξελισσόταν σε ιδεολόγημα της πολιτικής σκηνής και ανέδειξε ατομικότητες που αξιοποίησαν κατά το δοκούν την αγωνιστική συμμετοχή τους το ΄74. Ο Κοροβέσης ξαφνιαζόταν με τις πολιτικές απόψεις (σ.124-125) των υπαλλήλων σωφρονισμού της δικτατορίας, που ταυτίζονταν με αυτές των «μεταμοντέρνων διανοούμενων» της Μεταπολίτευσης· σχολίαζε δηκτικά τους πολιτικούς, τους αρθρογράφους, τους δημοσιογράφους και τους «υπέρλαμπρους αστέρες» που επιβραβεύθηκαν με οφίκια, ενώ αρκετοί με σκοτεινή δράση παρέμεναν αμετακίνητοι στις υπηρεσίες τους. Η Κατράκη με απολογιστική-ελεγειακή διάθεση, τοποθετεί τους αγωνιστές του Πολυτεχνείου σε δίνη και το πλήθος περιλαμβάνει νεκρούς, καταπονημένους, φιγούρες που κοιτούν προς τα κάτω, αλλά μόλις μια καταφέρνει να αγγίξει την κορυφή και κορωνίδα του αγώνα, τον ήλιο.

Το «Μνήμη ΙΙ» (εικ.54), είναι το «υστερόγραφο» στο «Μνήμη Ι» με την κατάθεση δάφνινου στεφανιού στους πεσόντες. Το έργο έγινε το 1986, όπου οι προβεβλημένες τελετουργίες για την επέτειο του «Πολυτεχνείου» ολοκληρώνονταν με μεγαλειώδεις-διασπασμένες και κομματικοποιημένες στην συνέχεια- πορείες στα αστικά κέντρα. Η επέτειος στο έργο της Κατράκη είναι μοναχική, σε περιβάλλον άχρονο, απογυμνωμένο, ο ήλιος χάνει την ακτινωτή λαμπρή του δύναμη, είναι μετεωριζόμενη κηλίδα. Η γυναικεία φιγούρα είναι γονυπετής, ως ένδειξη σεβασμού ή ταπείνωσης και στην όψη αντί θρήνου διαγράφεται περίσκεψη και εσωστρέφεια, όχι μόνο για την απώλεια των οικείων, αλλά και για το εάν τελικά δικαιώθηκε η θυσία. Το διαζευκτικό αυτό ερώτημα απασχόλησε επί μακρόν τους αριστερούς κύκλους πολιτικών προσώπων και διανοητών, τους μετέπειτα φοιτητές, τους καλλιτέχνες και όπως έγραφαν οι ετερώνυμοι του Fernando Pessoa για το ουτοπικό όραμα κάθε ρομαντικού ιδεαλιστή:

... Μακάρι να υπήρχε κάποιος που θα έδινε και τη ζωή του για να κατασκευάσει ένα δρόμο ο οποίος θα άρχιζε στο μέσο ενός αγρού και θα κατέληγε στο μέσο ενός άλλου αγρού. Ο δρόμος αυτός αν συνεχιζόταν θα ήταν χρήσιμος, αλλά έμεινε, υπέροχα, μόνο το μισό του δρόμου.[274]

Μια αντίστοιχη προβληματική κατέθετε την ίδια εποχή με την Κατράκη ο Tarkovsky στο κύκνειο άσμα του, «Η Θυσία» (1986). Ο πρωταγωνιστής, ύστερα από πυρηνική έκρηξη «διαπραγματεύεται» με τον Θεό και αποφασίζει να θυσιαστεί, με αντάλλαγμα την σωτηρία του γένους

[273] Weber M., 2019. Η πολιτική ως κάλεσμα και επάγγελμα. Δώμα, σ. 13

[274] Pessoa Fernando P., 1997. Το Βιβλίο της Ανησυχίας. Αλεξάνδρεια. Διαθέσιμο: https://sites.google.com/a/fj.books-now.com/en447/9789602566404-82propunGEduoger43 (29/12/2021)

και της πολύτιμης πραγματικότητάς του. Στον μονόλογό του, θέτει ερωτήματα που είναι τα διακυβεύματα του μοντέρνου πολιτισμού: ο τεχνολογικός εξοπλισμός σε βάρος της πνευματικής ανάπτυξης, η καταστροφή της φύσης, η υποβαθμισμένη κουλτούρα και αναφερόμενος στην βασανιστική για την κοινωνία πραγματικότητα κατέληγε με οξύτητα: «ποιος από εσάς το έκανε αυτό; Ποιος; Οι άρχοντες;».

Τα έργα της Κατράκη αυτήν την περίοδο- λίγο πριν φύγει από την ζωή, είναι αδιάσειστοι καταθέτες πράξεων ενός αντιστεκόμενου λαού στην υπόγεια, σκοτεινή διαδρομή κάθε τυραννίας και τα υπαρξιακά αδιέξοδα. Η έμπειρη δημιουργός και αγωνίστρια πραγματοποιεί ένα είδος υπόκλισης στο ιστορικό παρελθόν και παρά τις αναρωτήσεις και την ταλάντευση γνωρίζει, ότι οι οραματιστές πάντοτε πάλευαν για την Αναγέννηση και κανένας Μεσαίωνας δεν είναι αιώνιος. «Οι άνθρωποι είναι προγραμματισμένοι να ζουν ελεύθερα, εκτός εάν έχουν αρκεστεί να ζουν σαν αναπνέοντα πτώματα».[275]

3.2. Οι έμφυλες διαστάσεις στο καλλιτεχνικό έργο

Η ιστορική καταγραφή επιβεβαιώνει ότι οι εικαστικοί καλλιτέχνες της Ελλάδας δρούσαν στο περιθώριο του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού και παρουσιάστηκαν ως χαρισματικά άτομα μέσα από διαφορετικές κοινωνικές υποδοχές και υποδομές από αυτές της κεντρικής Ευρώπης. Το έργο της Κατράκη, διαπέρασε το φράγμα των ιδεολογικών-πολιτικών και αισθητικών προκαταλήψεων καθώς και τα εθνικιστικά τοπικά κριτήρια σύμφωνα με τον Σταυρόπουλο και αναγνωρίστηκε από την εγχώρια τεχνοκριτική μετά τις διεθνείς βραβεύσεις «έστω και εξ΄ αντανακλάσεως».[276] Αν και οι καταχωρήσεις είναι πολυάριθμες, απουσιάζει συστηματικότερη μελέτη στις έμφυλες συνδηλώσεις που απαντώνται στο σύνολο του έργου της δημιουργού και αναφέρονται μόνον συμπληρωματικά. Ενδεικτικά περιγράφονται κάποια λεκτικά σχήματα πρόσληψης και αξιολόγησης της τέχνης της, ως εφάμιλλα σπουδαίας «σαν» να ήταν αντρική: «…έργα που έγιναν με μόχθο, πέτρες που χαράχτηκαν από αντρίκεια χέρια. Να γιατί αισθανόμαστε έναν απεριόριστο θαυμασμό…»[277] και «…είναι πρώτη φορά που μια γυναίκα φτάνει στο ωραίο αυτό αποτέλεσμα.».[278] Η έμφαση δόθηκε κατά κόρον στις καινοτόμες μορφολογικές, αισθητικές προσεγγίσεις, στο ιστορικό και το αντιστασιακό-κοινωνικό περιεχόμενο. Ο καλλιτέχνης όμως είναι γυναίκα και ως υποκείμενο (δημιουργός) ταυτίζεται με το αντικείμενο (έργο), καθώς στο ιδεοδρόμιο της Κατράκη εμπεριέχεται η υπο-κείμενη έννοια που είναι ο άνθρωπος στη γυναικεία του υπόσταση.[279] Το

[275] Κοροβέσης, σ. 22
[276] Τσιάρα Σ., Πνοή στην Πέτρα, σ. 83
[277] Θεοδωρόπουλος Α., Προλογικό Σημείωμα στο περιοδικό Ζυγός, (τχ.48), Νοέμβριος 1959
[278] Σχόλιο της κριτικής επιτροπής προς την Διεύθυνση Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας ύστερα από την βράβευσή της στο Lugano το 1958. Μπόλης, σ. 83-84
[279] Ο Αντώνης Κωττίδης υποστηρίζει ότι κάθε απόπειρα στην εξέταση του θέματος της γυναίκας στην τέχνη από τον ρόλο του δημιουργού, δεν εξασφαλίζει την εγκυρότητα των συμπερασμάτων που υποτίθεται ότι υπόσχονται οι επιστημονικές προσεγγίσεις. Κωττίδης Α.,2000.Εγνατία (τχ.5) Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής ΑΠΘ, σ. 41

οικογενειακό της περιβάλλον[280] αποδείχθηκε ικανό δίκτυο συμπαράστασης[281] και ενίσχυσης, από όπου απουσίαζε η πατριαρχική αντίληψη και η κοινωνική υποτέλεια ως κατάσταση φυσική, αναπόφευκτη ή μη αναστρέψιμη. Οι άνθρωποι είναι προϊόντα των περιστάσεων και της ανατροφής τους, διαδικασία δυναμική στην ενηλικίωση και κατά συνέπεια ως αλλαγμένοι άνθρωποι δημιουργούν νέα προϊόντα και αλλάζουν τις περιστάσεις. Η Κατράκη συγκαταλέγεται στους δημιουργούς που αντανακλούν το βίωμα, αλλά η διαδικασία και οι «τρόποι» μετάδοσης της εμπειρικής γνώσης, είναι λιγότερο τυχαίοι από την απλή πληροφόρηση· είναι σαν να της ανατέθηκε ένας επιπλέον ρόλος, αυτός του κοινωνικού επιστήμονα ή ρεπόρτερ ίσως και φιλόσοφου, του ανειδίκευτου «ερασιτέχνη» - με την ετυμολογική χρήση της έννοιας (από το ἔραμαι + τέχνη, γαλλική amateur) και όχι την κακόσημη- εάν δεν είναι ύβρις ένας τέτοιος συσχετισμός και πρόκληση για καλλιτέχνες που επικαλούνται τις κοινωνικές εκφάνσεις του έργου τους.

3.2.1. Η γυναίκα από την ιδιωτικότητα στην Αντίσταση (1940-1949)

εικ.55 Λεπτομέρεια από την ξυλογραφία «Από τη γειτονιά μου», 1952

εικ.56 Η Πείνα, 1943

Η Κατράκη μετακόμισε στην Αθήνα λίγο πριν την δικτατορία του Μεταξά (1936), αλλά οι επιρροές των γυναικείων οργανώσεων και των εντύπων για την ανάπτυξη μιας κριτικής και πολιτικοποιημένης φεμινιστικής ταυτότητας-παρά τις αντιφάσεις-είχαν αντίκρισμα σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες. Οι δομές της ανδρικής κυριαρχίας συνέχισαν να αναπαράγονται μέσα στην «οικιακότητα» (οικία), τον θεσμό της οικογένειας και ενισχύονταν από την Εκκλησία, το Σχολείο και το Κράτος.[282] Οι γυναίκες αποκλείονταν από την ανώτερη μόρφωση, επομένως και από την δυνατότητα

[280] Ο Σταυρόπουλος αναφέρει ότι «…ξεκίνησε για την Αθήνα από έναν δραματικό και νηπενθή επαρχιώτικο κλειστό κύκλο της εποχής του Καρυωτάκη, όπου έζησε. Όμως η ίδια έφερνε μαζί της το βαθύ αίσθημα ακεραιότητας και τον ψυχισμό της λαϊκής αρχοντιάς, κληροδότημα της οικογένειας.»

[281] Χτούρης Σ., 2020. Διάλεξη: «Δίκτυα Συνεργασίας, Καινοτομίας, Απασχόλησης και Κοινωνικής Παρέμβασης. Κλινική Κοινωνιολογία και Επίλυση προβλημάτων στην εποχή των διαδοχικών κρίσεων». ΔΠΜΣ Εφαρμοσμένη Κλινική Κοινωνιολογία και Τέχνη Ακαδημαϊκό Έτος 2020-21

[282] Bourdieu P., 2002. Η Ανδρική Κυριαρχία. Πατάκης, σ. 81

παραγωγής γνώσης[283] και έχει σημασία η απόφαση της εικοσιεξάχρονης Κατράκη-ηλικία γάμου σύμφωνα με τις συμβάσεις της εποχής-να μεταβεί στην Αθήνα για σπουδές στις Τέχνες, ενώ τα παιδαγωγικά αντικείμενα ήταν παραδεκτά και θεωρούνταν σύμφυτα της γυναικείας οντότητας και με «ρεαλιστικό» στόχο για την επαγγελματική αποκατάσταση.

Η λεπτομέρεια (εικ.55) του έργου «Από τη γειτονιά μου»[284] φέρνει στο φως, το σκιώδες εσωτερικό του νοικοκυριού σε εργατική συνοικία, ως είχε πριν και μετά τις πολεμικές συγκρούσεις. Ο «φύλακας άγγελος»[285] -για την Εφημερίδα των Κυριών- είναι προσηλωμένη στο πλύσιμο, ετοιμάζει το γεύμα στην εστία, έχοντας παράλληλα την εποπτεία των παιδιών στον χώρο, που οριζόταν «το βασίλειο της νοικοκυράς». Οι γυναίκες στα χαμηλά κοινωνικά στρώματα αναλώνονταν σε σιωπηρούς ρόλους μητέρας- κόρης- συζύγου, πρόσφεραν αυτονόητα τις άμισθες υπηρεσίες φροντίδας στην οικογένεια και δεν χρειαζόταν να προβληματιστούν για την επιλογή επαγγέλματος. Οι φεμινιστικές οργανώσεις, μέχρι και την κατάργησή τους από τον Μεταξά, παρουσίαζαν την αναγκαιότητα της γυναικείας εργασίας ως το αντίδοτο της προίκας,[286] που αφορούσε βέβαια τις γυναίκες όλων των κοινωνικών τάξεων και τις οικογένειές τους. Στην περίπτωση των φτωχότερων νέων μεταφραζόταν ως «αποζημίωση» στον υποψήφιο σύζυγο, καθώς εξασφάλιζε την οικονομική ελάφρυνση της οικογένειας ή την χρηματοδότηση της όποιας εργασιακής του δραστηριότητας. Στην ελληνική παράδοση ο γάμος ή «γαμήλια αγορά», σύμφωνα με τον Bourdieu (2002), ως θεμέλιο της κοινωνικής τάξης, εξουσιοδοτούσε τον άνδρα ως υποκείμενο γαμήλιων στρατηγικών και την γυναίκα στην καταστατική θέση του αντικειμένου.[287] Εκτός από την συμβολική βία, ανενδοίαστη και δικαιολογημένη ήταν και η τυχόν σωματική κακοποίηση, καθώς η γυναίκα μεταβιβαζόταν σαν ιδιόκτητο αντικείμενο χωρίς βούληση από την πατρική οικογένεια στον σύζυγο. Η ψευδεπίγραφη, ατομική ταυτότητα της Ελληνίδας από παιδίσκη έως ενήλικη, διαρρηγνυόταν με την εσωτερίκευση αισθημάτων κατωτερότητας και υποταγής στην ανδροκρατία, καθώς η θηλυκότητα ακολουθεί αρκετές φορές πειθήνια μια μαθητεία αρνητικών αρετών αυταπάρνησης, υποχώρησης και σιωπής, με τους άνδρες παράλληλα εγκλωβισμένους στην κυρίαρχη παράσταση.[288] Την εποχή αυτή ήταν αυτονόητα αποκλεισμένη στην ιδιωτική σφαίρα, όχι όπως λογιζόταν η ιδιωτικότητα-καταφύγιο των Ρωμαίων από τη res publica, αλλά σαν τον υποχρεωτικό ιδιωτικό βίο των δούλων ή των βαρβάρων στην αρχαία Ελλάδα, που «δεν ήταν άνθρωποι με όλη τη σημασία της λέξεως».[289]

Το έργο «Πείνα» (εικ.56), συμπεριλήφθηκε στο λεύκωμα «Από τους Αγώνες του Ελληνικού Λαού» του ΕΑΜ ΕΛΑΣ (εικ.5) και περιγράφεται διαφορετικό σύμπλεγμα μάνας-παιδιού από αυτό που παρακολουθεί εκστατικά τον Ρήγα να ψέλνει τον Θούριο (εικ.6) και η απεικόνιση προετοιμάζει το έδαφος για την ενότητα «Μανάδες» και «Πλατυτέρες». Στο πρότυπο οσιομάρτυρα από τον Δομήνικο

---

[283] Cameron D., 2020. Φεμινισμός. Παρελθόν και Παρόν ενός Κινήματος. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, Ο Κοινός Λόγος, σ. 47
[284] Στο 3.2.6. ακολουθεί εκτενέστερη ανάλυση.
[285] Βαρίκα Ε., 1987. Η Εξέγερση των Κυριών. Η Γέννηση μιας Φεμινιστικής Συνείδησης στην Ελλάδα 1833- 1907. Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδας, σ. 222
[286] Βαρίκα Ε., 1981. Η Εξέγερση Αρχίζει από Παλιά. Εκδοτική Ομάδα Γυναικών, σ. 181-182
[287] Bourdieu, σ. 92-93
[288] Bourdieu, σ. 103
[289] Arendt, σ. 73-74

Θεοτοκόπουλο (Παρ.21) η μάνα δεσπόζει στον χώρο, έχει τους ώμους κυρτούς και τελώντας τη δική της πράξη παθητικής αντίστασης, αγκαλιάζει προστατευτικά με τα μακριά λεπτά της χέρια τα παιδιά. Το στόμα είναι σφαλιστό, μα «η φωνή της είναι συντονισμένη στους ποιητικούς αναπαλμούς του Σολωμού, του Παλαμά, του Βάρναλη, του Ρίτσου και προπάντων των αθάνατων κλέφτικων τραγουδιών της Ρούμελης».[290] Η μάνα, με στήθη στεγνά από ζωογόνο γάλα, απευθύνει το σκληρό βλέμμα μακριά, σαν συγκρατημένη Μαινάδα, όχι κατειλημμένη από το πνεύμα του Διόνυσου, μα από μανία για τον κατακτητή και τα δεινά της εξαθλίωσης. Τους πρώτους δύο κατοχικούς χειμώνες η προϋπόθεση για την επιβίωση των Ελλήνων ήταν ο μαυραγοριτισμός και η προσπάθεια να φτιάξουν λαχανόκηπους και κοτέτσια στους κήπους και τις αυλές. Όσα σχολεία παρέμειναν ανοιχτά- τα περισσότερα στέγαζαν τα συσσίτια- είχαν σκοπό την απασχόληση των παιδιών με ολιγόωρα μαθήματα. Η φθαρμένη ταυτότητα της υποταγμένης γυναίκας που ανήκε στην χαμηλότερη τάξη, εγκολπώθηκε το στίγμα της απροστάτευτης χήρας χάρη στην έλλειψη κρατικής μέριμνας με την ανθρώπινη ιδιότητα να συρρικνώνεται.

εικ.57 Η Αθήνα δεν λυγάει μπροστά σε τίποτα, 1945, Αφίσα του ΕΑΜ (Μπαρούτας, 2006)[291]

εικ.58 Διαδήλωση, 1943

Οι πόλεμοι όμως δημιουργούν ταυτότητες, υποκειμενικότητες ισχυρές, πολιτικές κουλτούρες που επιβιώνουν κάτω από τις πιο αντίξοες συνθήκες. Η Doris Weatherford (1943-) ιστορικός στις σπουδές φύλου διαπίστωσε ότι ο πόλεμος έχει πολλές ειρωνείες, και μεταξύ αυτών είναι η απελευθερωτική επίδρασή του στις γυναίκες.[292] Στις συμμαχικές και άξονες χώρες, εκτός από την

[290] Λαμπράκη-Πλάκα, Κριτικές Παρουσιάσεις. Εικαστικόν: http://www.eikastikon.gr/kritikesparousiaseis/labraki_katraki.html (4/1/2022)
[291] ΑΣΚΙ: http://www.askiweb.eu/index.php/el/2015-09-21-08-28-39/2015-09-23-08-58-11/2015-09-23-09-03-14 (4/1/2022)
[292] Πώς επηρέασε τις γυναίκες τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο; https://www.greelane.com/el/%ce%ba%ce%bb%ce%b1%cf%83%cf%83%ce%b9%ce%ba%ce%ad%cf%82-%ce%bc%ce%b5%ce%bb%ce%ad%cf%84%ce%b5%cf%82/%ce%b9%cf%83%cf%84%ce%bf%cf%81%ce%af%ce%b1--%cf%80%ce%bf%ce%bb%ce%b9%cf%84%ce%b9%cf%83%ce%bc%cf%8c%cf%82/women-and-world-war-ii-3530687/ (4/1/2020)

αξιολόγησή τους ως αναγκαίο εργατικό δυναμικό-ελλείψει ανδρών, επηρεάστηκαν ποικιλοτρόπως. Πέρα από τις λαϊκές πρωτοβουλίες αλληλεγγύης με τα συσσίτια και την παροχή πρώτων βοηθειών, στην πανσπερμία αντιστασιακών ομάδων και δικτύων σε μεγάλες και μικρές πόλεις της χώρας προστέθηκαν γυναίκες, που συμμετείχαν στην κατασκοπεία και τα σαμποτάζ στις κατοχικές δυνάμεις. Νεαρά κορίτσια[293] που ζούσαν στην επιτροπεία των ανδρών της οικογένειας και ελέγχονταν από την κλειστή κοινωνία, κυκλοφορούσαν πλέον ασυνόδευτα για τις ανάγκες του αγώνα, συμμετείχαν δυναμικά στις μυστικές, τοπικές συνελεύσεις και ψήφιζαν, επιχειρηματολογούσαν στις συζητήσεις και πολλές στρατεύονταν στο αντάρτικο σώμα στα βουνά.

Αυτόν τον ταχύτατο εκσυγχρονισμό των ηθών, τον «μεγάλο» κόσμο της πληθυντικότητας «στρίμωχνε» η Κατράκη σε μικρής φόρμας ξυλογραφίες, για την εικονογράφηση του παράνομου υλικού και των αφισών του ΕΑΜ (εικ.57). Τοποθετούσε τις γυναίκες στην κορυφή των συγκεντρώσεων διαμαρτυρίας γιατί πρωτοστατούσαν (εικ.58), ειδικότερα μετά την μεγάλη συγκέντρωση-συνοδεία της σορού του Κωστή Παλαμά. Έτσι, από την ηρωική εξύμνηση της μάνας-τροφού από τον Διονύσιο Σολωμό, «…Η ψυχή μου αναγαλλιάζει/ πώς ο κόρφος καθεμιάς/ γλυκοβύζαστο ετοιμάζει/ γάλα Ανδρείας και Λευτεριάς…», εγγράφηκε στο συλλογικό υποσυνείδητο ως μαχητικό υποκείμενο στον δημόσιο χώρο και αποδόθηκε από τον Παλαμά: «… να ειπούν πως κράχτες σου είχες τα λαγούμια, τις γυναίκες σου, αντρών άρματα ζωσμένες, της Λευτεριάς…».[294]

Η γυναίκα, από την φυσική συναναστροφή στην εστία που ήταν η *ιδιωτική ζωή*, απέκτησε έναν δεύτερο βίο, *τον πολιτικό*. Οι δύο αυτές υπάρξεις, κατά τον Αριστοτέλη, είναι διαφορετικής τάξεως η καθεμία· για τον πολίτη, ανάμεσα σε αυτό που είναι δικό του (*ίδιον*) και σε αυτό που είναι κοινοτικό (*κοινόν*), υπάρχει οξεία διάκριση και ορίζει *πολιτικό* τον βίο που περιλαμβάνει την *πράξη* αλλά και την *ομιλία.*[295] Η θηλυκότητα μέσα από την αμοιβαιότητα υποσχέσεων, την συνομιλία και την εμφάνιση σε αντιστασιακές πράξεις απέκτησε επιπλέον την ικανότητα διαχείρισης του μέλλοντος σε σχέση με τον κοινωνικό εαυτό. Απεγκλωβίστηκε από το πολυδιάστατο κοινωνικό στίγμα και το οικείο modus operandi διαχείρισης του ελέγχου και των αυτοπεριορισμών, δρώντας στο «προστατευτικό» περίβλημα της κοινότητας που αντικατέστησε τον οικογενειακό κύκλο. Η ιστορική συνέχεια απέδειξε, ότι οι περισσότερες γυναίκες που ενδυναμώθηκαν στα αντιστασιακά κινήματα, λειτούργησαν με αυτοπεποίθηση και συνεκτικά για τους Λαμπράκηδες, παραδειγματικά στην ώσμωση ιδεών για τον αντιδικτατορικό αγώνα και αρκετές από αυτές στην συνέχεια πολιτεύτηκαν.

Ένα επιπλέον στοιχείο που καθόρισε την θηλυκότητα στα χρόνια των πολεμικών μαχών, ήταν η ενδοβίωση του πένθους για τις απώλειες της ζωής, τον χαμό των αγαπημένων προσώπων. Στην στοχευμένη απεικόνιση της γυναίκας σε κάθε επιτέλεση της δημόσιας ζωής σε σχέση με τις αγωνιστικές

---

[293] Λιάκος σ. 236

[294] Η δόξα στο Μισολόγγι (1826-1926), Ψηφίδα για την Ελληνική Γλώσσα: https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=7&text_id=2047#:~:text=%CE%BD%CE%B1%20%CE%B5%CE%B9%CF%80%CE%BF%CF%8D%CE%BD%20%CF%80%CF%89%CF%82,%CF%80%CE%AD%CF%84%CF%81%CE%B5%CF%82%20%CF%83%CE%BF%CF%85%2C%20%CF%8C%CF%80%CE%BB%CE%B1 (4/1/2020)

[295] Arendt, σ. 60-61

δράσεις, εμβληματική είναι η εμφάνιση μαυροντυμένης φιγούρας- είτε ενήλικη, είτε στην ωριμότητα -σε συσσίτια, διαμαρτυρίες, βασανιστήρια, εξορίες και εκτελέσεις. Στην «Απελευθέρωση της Αθήνας» (εικ.17) την αναγνωρίζουμε μαυροντυμένη, σκυφτή να κρατάει μικρή ελληνική σημαία, ένα αντιθετικό στοιχείο στην ενθουσιώδη ατμόσφαιρα των διαδηλωτών. Δύο χρόνια μετά εν μέσω Εμφύλιας διχόνοιας, η Κατράκη την ανασύρει από τον ρόλο «βοηθητικού ηθοποιού» και της αφιερώνει μεγάλης διάστασης ξυλογραφία (εικ.60). Με σχηματική απλοποίηση και εξπρεσιονιστικό ύφος αποδίδονται τα πλεγμένα χέρια στον κορμό, ακτινωτό φως ή αναλαμπή να την πλαισιώνει και το κεφάλι συνωθείται στην κλείδα, υπογραμμίζοντας την ενδοστροφή αλλά και τον χαμηλό- ίσως μεταφορικά- ορίζοντα. Η πιθανότητα ότι αφορμή στάθηκε το πορτρέτο της Μαρίας Παντίσκα[296] (εικ.59) από τον φωτογράφο Dimitri Kessel, είναι παραπάνω από ισχυρή.

Εικ.59 Μαρία Παντίσκα, 1944 Δίστομο φωτογραφία του Dimitri Kessel [297]

εικ.60 Μάνα-Θρήνος, 1946-49

Η φωτογραφία ως τέχνη, θεωρείται είδος διαφοροποιημένης όρασης και ως αντικείμενο μέσα σε ένα πλαίσιο, το ηθικό και συναισθηματικό της βάρος εξαρτάται από το αν προβάλλεται σε γκαλερί, σε πολιτική διαδήλωση, σε εφημερίδα ή στον τοίχο μιας τραπεζαρίας.[298] Ο Kessel κάλυψε σε ρεπορτάζ

[296] Μαρία Παντίσκα: Η μαυροφορεμένη γυναίκα από το Δίστομο, Το Κουτί της Πανδώρας: https://www.koutipandoras.gr/article/maria-pantista-i-mayroforemeni-gynaika-apo-distomo (5/1/2022)
[297] What the Germans did to Greece, 27/11/1944, (σ. 21-28), LIFE: https://books.google.gr/books?id=2UEEAAAAMBAJ&pg=PA22&lpg=PA22&dq=LIFE+%CE%94%CE%AF%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BC%CE%BF&source=bl&ots=aFlOzPydWO&sig=HfwDuQikklZ9LaujNVlGTpMljwI&hl=el&sa=X&ei=mWPuTp6dH4So8QPKroCPCg&sqi=2#v=onepage&q=LIFE%20%CE%94%CE%AF%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BC%CE%BF&f=false (6/1/2022)
[298] Sontag S., 1993. Περί φωτογραφίας. Εκδόσεις του Περιοδικού ΦΩΤΟγράφος, σ. 104

για το περιοδικό Life την αποχώρηση των Γερμανών από την Ελλάδα και απαθανάτισε την Μαρία Παντίσκα και την συντριβή των κατοίκων, ύστερα από την στυγερή επίθεση στο Δίστομο. Στην περίπτωση του «Μάνα-Θρήνος» έχουμε αντιστροφή αυτού που έλεγε η Susan Sontag (σ.94), ότι στο παρελθόν η φωτογραφία αντέγραψε ενθουσιωδώς την ζωγραφική, γιατί στην πραγματικότητα σημειώνεται σύμπτωση και συνομιλία των δύο πορτρέτων, ως προς την εν γένει δύναμη του καλλιτεχνικού έργου να «σε στριμώχνει σχεδόν στον τρόπο που προτιμά ο δημιουργός».[299] Η γυναίκα της Κατράκη στέκεται (ή υπερίπταται) σε ένα τοπίο διάσπαρτο από ταφικούς σταυρούς, όπως ο απαγχονισμένος άνδρας («Αθήνα, 1944», εικ.13) περιστοιχιζόταν από τηλεγραφικούς στύλους, όμοιους με σταυρούς μαρτυρίου. Το αίσθημα του ψυχικού πόνου και του πένθους είναι διάχυτο, εξηγήσιμο και αναμενόμενο, γιατί ο θάνατος είναι αδιαπραγμάτευτο μέγεθος και αντικειμενική πλέον συνθήκη και παράσταση για τον ελληνισμό. Η Κατράκη χάραξε με κεφαλαία γράμματα, άναρχα και χωρίς μεσοδιαστήματα τους στίχους *Θε μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι,* για να διαβαστούν από όλους απνευστί, όπως ο Ludwig Wittgenstein στις απόκρυφες, αποφθεγματικές δηλώσεις του έλεγε, «τα όρια της γλώσσας μου σημαίνουν τα όρια του κόσμου μου». Επειδή το χαρακτικό φέρει την τυπολογία, θα μπορούσε να είναι αφίσα με στόχο την ενσυναίσθηση, επιβεβαιώνοντας τον Michel Maffesoli, ότι τα λογότυπα-μεταξύ άλλων-προάγουν την συναισθηματική ταύτιση και το μοιράζεσθαι, παράγουν σχέσεις και δεσμούς[300] με τους λήπτες. Αυτό όμως που ενοικεί στο έργο και είναι περιορισμένα προσβάσιμο για διαμοιρασμό, είναι η οδύνη της γυναίκας, η απόγνωση για το συλλογικό που υποσκελίζει τον προσωπικό πόνο. Η οδύνη, ως συναισθηματικό φορτίο, είναι ισοδύναμο της παράδοσης και μπορεί να οδηγήσει σε απόσυρση και κοινωνική απομόνωση· στερεί την ελπίδα, μηδενίζει τους μηχανισμούς αυτοπροστασίας και προσαρμογής στην νέα κατάσταση, αποδυναμώνει το θέλημα. Η έμπειρη τεχνίτρια και δημιουργός εικόνων, θα μπορούσε συμπληρωματικά στο πένθος να αποτυπώσει την εύλογη ανησυχία για την βιομέριμνα, καθώς οι γυναίκες ήταν εξαρτώμενες κοινωνικά και οικονομικά από την ανδρική παρουσία και απέμειναν με μηδαμινούς πόρους συντήρησης. Το «Μάνα-θρήνος» όμως αποπνέει άλλη μεταφυσική· η έκφραση προσώπου είναι ερμητική, το σώμα «κλειστό κύκλωμα» και η Μάνα σε απαντοχή, διαφορετική από αυτή που είδε ο Ρίτσος πάνω από το δολοφονημένο γιο (Παρ.22) στη δημοσιευμένη φωτογραφία και συνέγραψε τη «Ρωμιοσύνη».[301]

Η συντριβή της μητρότητας στο έργο της Κατράκη, δεν απομειώνεται με μακαρισμούς και παρηγορητικούς λόγους όπως στον Επιτάφιο του Περικλή προς τους γονείς των νεκρών πολεμιστών.[302] Το ζήτημα που πραγματεύεται είναι η συσσώρευση της αδικίας και η κοινωνική ανθεκτικότητα για την διάψευση των αγώνων και των προσδοκιών. Στην δημόσια αναρώτηση που απευθύνει για το *τι γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι,* έρχεται η επεξηγηματική ανταπάντηση από την «Μάνα Κουράγιο» του

[299] Τσαρούχης Γ., 1984. Παλιά και Σύγχρονη Φωτογραφία και Ζωγραφική. Περιοδικό, Η Λέξη (τχ. 122), σ. 438
[300] Bourriaud N., 2014. Σχεσιακή Αισθητική. Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, σ. 23
[301] Μέρα Μαγιού μου μίσεψες, TVXS: https://tvxs.gr/news/moysiki/kai-moylees-gie-pos-ol-ayta-ta-oraia-thanai-dika-mas-giannis-ritsos (5/1/2021)
[302] Ο Περικλής αποτρέπει του γονείς να βυθισθούν σε θλίψη για την απώλεια των παιδιών τους και τους μακαρίζει γιατί είχαν τον πιο λαμπρό θάνατο. Στην συνέχεια προσθέτει «…οι ζωντανοί φθονούν τους ανταγωνιστές τους, ενώ αυτούς που δεν τους είναι εμπόδιο τους τιμούν με μια ασυναγώνιστη ευνοϊκή διάθεση» Θουκυδίδης. Περικλέους Επιτάφιος. Το Βήμα της Κυριακής. Ειδικές Εκδόσεις, σ. 76-77

Bertolt Brecht: «Αν ακούσεις τα μεγάλα κεφάλια, θα σου πούνε πως τον πόλεμο τον κινήσανε από σκέτη ευλάβεια, για την καλοσύνη και την ομορφιά […] τον κινήσανε για το κέρδος».[303] Η «Μάνα- θρήνος» ανήκει στην οικουμενική κοινότητα της μητρότητας που ενσαρκώνει τον στωικισμό και αναζητά απαντήσεις· όπως οι «Μητέρες της Πλατείας του Μαΐου»[304] (Asociación Madres de Plaza de Mayo) διαδήλωναν βουβά την οδύνη και αντίστοιχα η κοινότητα των Arpilleristas κεντούσε το «Donde estan ?» (μτφρ. πού είναι;) στα έργα για τους «εξαφανισμένους» από την τυραννία άνδρες (Παρ.23).

Η θήρευση των μηνυμάτων στις ξυλογραφίες της Κατράκη έως ένα βαθμό ήταν ευχερής, γιατί ήταν εκούσια αφηγηματική και η δραματουργία πρόσφορη. Στο έργο αυτό διαφοροποιείται και συμπυκνώνει την εποποιία του ΄40 κρυπτογραφικά, γιατί τα έργα τέχνης μοιάζουν με «ιερογλυφικά που ο κώδικάς τους χάθηκε», έχουν στοιχεία αινίγματος, «λένε κάτι και την ίδια στιγμή το αποκρύπτουν» (Adorno, 2000). Πολύ πριν τα πρωτεϊκά εικαστικά είδωλα, καταθέτει το πρώτο πολυδύναμο τοτέμ της φυλής μας,[305] μεταγγίζοντας τα αισθήματα ματαίωσης και απόγνωσης σε ανθρώπινη αξιοπρέπεια και εγκαρτέρηση. Το ότι επιλέχθηκε γυναικεία φιγούρα για τον πολυδύναμο ρόλο έχει την σημασία του. Ο Ιησούς στον Σταυρό μαρτυρίου πριν την παράδοση πνεύματος, προσφώνησε την Παναγία «Γύναι!»[306] αντί του «Μήτερ», μεταβίβασε το μήνυμα- εντολή δια μέσου του μαθητή Ιωάννη, ότι αυτή η γυναίκα εφεξής είναι Μάνα όλης της ανθρωπότητας. Για την Κατράκη επίσης η Μάνα-γυναίκα εκτός από γεννήτορας, είναι συμπαντικός αρωγός, σεπτό, διαχρονικό σύμβολο της ανθρώπινης διάνοιας, της συνδρομής και θα αποδώσει τις τιμές με τις «Μανάδες» και τις «Πλατυτέρες», αλλά θα αγγίξει την τελείωση στον άφυλο τύπο μορφής που είναι ο άνθρωπος (ετυμ. άνω- θρώσκω, σημ. κοιτώ ψηλά).[307]

3.2.2. Δραματουργικές ανάπαυλες με έμφυλο πρόσημο

Η συντριπτική πλειοψηφία των έργων της Κατράκη στο συγκρουσιακό κλίμα της εποχής που έζησε έχει πολιτική στόχευση. Επειδή όμως το προσωπικό είναι πολιτικό, ακόμη και στα έργα που με την πρώτη ματιά υπόσχονται ιδιωτικότητα, αλαφρότητα και ανάπαυλα από την ερεβώδη πραγματικότητα, εντοπίζονται άδηλες κοινωνικές πραγματεύσεις. Για τις ξυλογραφίες με τις νεαρές γυναίκες (εικ.61,62)

---

[303] Γράφτηκε πριν τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο. Brecht B. Η Μάνα Κουράγιο και τα Παιδιά της. Δωδώνη, σ. 71-72

[304] Οι Μητέρες της Πλατείας είναι ακόμη εδώ, 40 χρόνια μετά, tvxs: https://tvxs.gr/news/kosmos/argentini-oi-miteres-tis-plateias-toy-maioy-einai-akomi-edo-40-xronia-meta & Μητέρες της Πλατείας του Μαΐου, Wikipedia: https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B7%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%B5%CF%82_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A0%CE%BB%CE%B1%CF%84%CE%B5%CE%AF%CE%B1%CF%82_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%9C%CE%B1%CE%90%CE%BF%CF%85 (5/1/2022)

[305] Λαμπράκη-Πλάκα, Κριτικές Παρουσιάσεις. Εικαστικόν: http://www.eikastikon.gr/kritikesparousiaseis/labraki_katraki.html (4/1/2022)

[306] Γύναι, ίδε ο υιός σου» (Ιωαν. 19,26)- «Ιδού η μήτηρ σου» (Ιωανν. 19, 27), Ο Γ' Λόγος Του Εσταυρωμένου

[307] Η συζήτηση για την ετυμολογία και ερμηνεία της λέξης *άνθρωπος* εξακολουθεί. Σύμφωνα με τον Σωκράτη: https://www.dinfo.gr/%CE%B7-%CE%B5%CF%84%CF%85%CE%BC%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BB%CE%AD%CE%BE%CE%B7%CF%82-%CE%AC%CE%BD%CE%B8%CF%81%CF%89%CF%80%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%AC/ &https://el.wiktionary.org/wiki/%E1%BC%84%CE%BD%CE%B8%CF%81%CF%89%CF%80%CE%BF%CF%82& https://www.translatum.gr/forum/index.php?PHPSESSID=1b4521d9844b2f0d7a9554779897867b&topic=404047.msg643059#msg643059 (7/1/2022)

στην διάρκεια της Κατοχής, αυτομεμφόταν ότι «ήμουν στον κόσμο μου […] τρία πουλάκια κάθονται» και μπορεί οι αιτιάσεις από τους μελετητές να βρίσκονται στην πρόσφατη γνωριμία και γάμο με τον Γιώργο Κατράκη, αλλά οι συνθέσεις επιτελούν πολύ περισσότερα από απλές στιγμές καθημερινότητας για την θηλυκότητα. Τα «Κορίτσια στο μπαλκόνι» (εικ.61) είναι ένα instantané κινησιακής στιγμής, μάλιστα θυμίζει αντίστοιχα έργα των Eduard Manet και Francisco Goya (Παρ.24,25), αλλά η στάση του σώματος, οι χειρονομίες και οι εκφράσεις των προσώπων προδίδουν την παγιωμένη διαλεκτική σχέση γυναίκας και κοινωνίας. Η δημόσια έκθεση ακολουθούσε ορισμένους κανόνες και οι κοινωνικές συναναστροφές γίνονταν με τη συνοδεία και επιτήρηση της οικογένειας, οπότε οποιαδήποτε άλλη ιδίοις όμμασι παρατήρηση του «έξω κόσμου» συχνά μετατρεπόταν σε «ηδονοβλεπτική» θέαση από το μπαλκόνι.[308] Το κανονιστικό πρότυπο, όπως αναφέρθηκε, μετασχηματίστηκε σε σχετική αυτονομοθεσία

εικ.61 Κορίτσια στο μπαλκόνι, 1942

εικ.62 Η κοπέλα με το ρόδι, 1944

χάρη στην συμμετοχή της γυναίκας στα αντιστασιακά κινήματα. Στο παράλληλο σύμπαν όμως εκτός χαρακωμάτων, η θηλυκότητα ως πολιτισμική κατασκευή όφειλε να ανταποκριθεί σε ορισμένες προσδοκίες και οδηγίες· η εσωτερίκευσή τους γινόταν κοινωνικό «είναι» και οδηγούσε σε αυτονόητη αυταπάρνηση και υποταγή ως «φυσικό πεπρωμένο» έναντι των οικογενειακών και κοινωνικών δεσμών. Ο Bourdieu αναφέρει για την συμβολική εξουσία της κυριαρχούμενης θηλυκότητας και κάποιες μορφές οδυνηρών σωματικών συγκινήσεων[309] όπως λεκτική αμηχανία, τρεμούλιασμα, αδεξιότητα ή και θυμό. Σωματοποιημένες εκδηλώσεις φαίνονται και στο έργο της Κατράκη, γιατί πιθανώς το αντικείμενο ενδιαφέροντος και επίμονης εστίασης για την παρέα των γυναικών είναι ο φέρελπις σύζυγος. Τα αξιακά

[308] Για τις κοπέλες που έβλεπε στο Αιτωλικό είχε πει «…έβλεπα τις κοπέλες να πλέκουν δαντελίτσες με τις μανάδες τους δίπλα-δίπλα στα μπαλκόνια και λυπόμουν. Αναρωτιόμουν, γιατί τα έχουν τα μπαλκόνια, για φυλακές; […] Εγώ είχα τη φυγή μου, τη βάρκα, έμπαινα μέσα και πήγαινα με τους γλάρους μακρυά…» Αρχείο Τ. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ, Τεκμήριο: GRTITSpit f413_159_2. Συνέντευξη στην Όλγα Μπακομάρου, Περιοδικό Γυναίκα (18/8/1976), σ.13

[309] Bourdieu, σ. 87

πρότυπα της εποχής όριζαν ότι βρίσκονται σε ηλικία γάμου και οι μορφές υποθέτουμε ότι θα είχαν συγκαλυμμένα βλέμματα θαυμασμού, αγωνίας, δειλίας ή συστολής. Η αναμενόμενη γλυκύτητα ή σαγήνη όμως –ειδικά με την ρομαντική απόθεση άνθους στο μέρος της καρδιάς- διαψεύδεται, γιατί η Κατράκη με τα σκαρπέλα της εγχαράσσει την αδιόρατη μελαγχολία, την ταπείνωση έως και την ανία.

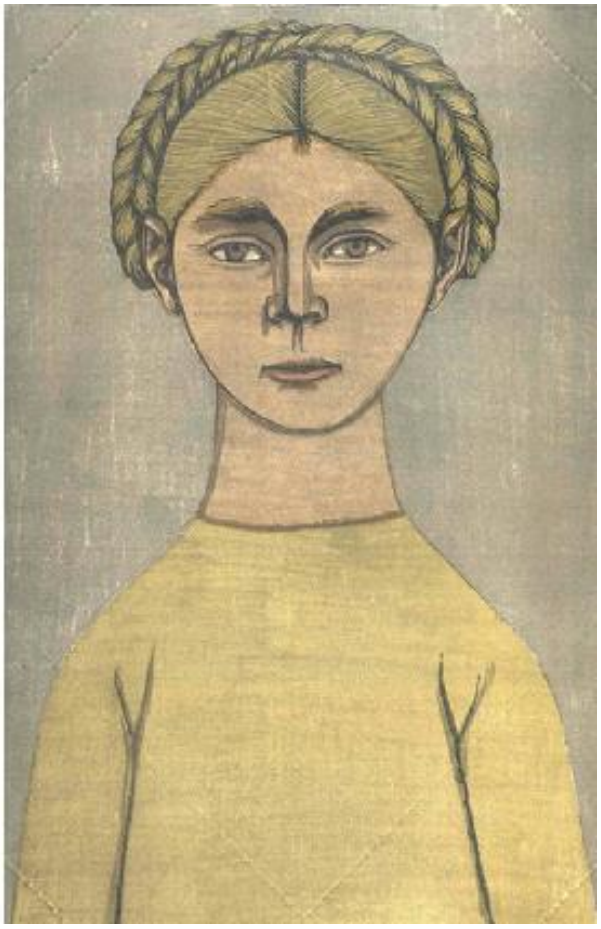
Αυτή η κατάσταση εσωτερικής σύγκρουσης και διχασμού του εγώ, είναι η αποτύπωση του αγκυροβολημένου βίου και η γυναίκα στην σωματική ή συμβολική βία της ανδρικής κοινωνιοδικίας ορισμένες φορές αντιτείνει, σύμφωνα με τον Bourdieu, την βουβή οδύνη, την πονηριά, το ψέμα ή την παθητικότητα. Μάλιστα η ελληνική κοινωνία-παρά την εμφάνεια των «me too» συνδηλώσεων- απολαμβάνει με λιγοστή περίσκεψη την αντικατοπτρική ηθογραφία της συμβολικής βίας σε ανάλαφρες φαρσοκωμωδίες[310] του «παλιού καλού κινηματογράφου» για το προξενιό, την προικοδότηση και τις στρατηγικές του *αιώνιου θηλυκού* να γοητεύσει το αρσενικό, ενώ το happy end για την γυναίκα είναι να ενδύεται το νυφικό, ως επιτυχή περάτωση κοινωνικής «αποκατάστασης» και αυτοπραγμάτωση. Η αρμόζουσα έμφυλη συμπεριφορά που γίνεται καταναγκασμός εδραιώνει την κοινωνική ταξινόμηση, καταπιέζοντας τελικά και τα δυο βιολογικά φύλα με απαιτήσεις και προσδοκίες και αρκετοί άνδρες τις βιώνουν σαν επαχθές φορτίο, παρά σαν προνόμιο.[311] Ο John Berger στο «Ways of Seeing», μελετώντας την τυπολογία της δυτικής ζωγραφικής έλεγε ότι «οι άνδρες δρουν και οι γυναίκες φαίνονται». Η Κατράκη τοποθετώντας τις νέες στο μπαλκόνι-podium, τις εμφανίζει σαν ενορχηστρωτές της υπόρρητα συμφωνημένης παράστασης (τους), αλλά επιτυγχάνει και κάτι παραπάνω· κάνει αντικείμενο θέασης το παρόν και μέλλον της γυναίκας, τον τρόπο που αντιλαμβάνονται οι άνδρες τις γυναίκες, αλλά και την αυτό-εικόνα της, καθώς ο παρατηρητής εντός της είναι γένους αρσενικού. Έτσι, εξακολουθεί ο Berger: «η γυναίκα μετατρέπει τον εαυτό της σε αντικείμενο-και πιο συγκεκριμένα σε ένα αντικείμενο θέασης»·[312] δηλαδή σε *θέαμα* (sight).

Την εποχή που έγιναν οι έγχρωμες ξυλογραφίες των κοριτσιών (εικ.63,64), η έμφοβη κοινωνία συμπιεζόταν με το Σύνταγμα του 1952 στην διαμόρφωση μιας πλειοψηφικής εθνικής ταυτότητας προσανατολισμένης στα εθνικιστικά ιδεώδη και την θρησκευτική πίστη, ως απόδειξη ιστορικής συνέχειας.[313] Στην επιβολή του ηγεμονικού λόγου των νικητών του Εμφύλιου για την μοναδικότητα της αρχαίας πολιτιστικής κληρονομιάς και ενώ η καλλιτεχνική έκφραση δοκιμαζόταν σκληρά, η Κατράκη θα ανταπαντήσει με πορτρέτα που πραγματεύονταν τους ρόλους της θηλυκότητας στην Μινωική και την Κλασική εποχή ιδωμένους με συγχρονική ματιά. Το «Κορίτσι με τα κίτρινα» (εικ.64) δεν είναι μια τυχαία έμπνευση και σημαντική αρωγή προσφέρει η προσέγγιση του Σταυρόπουλου[314] για την σύνδεση του

[310] Ενδεικτικά αναφέρονται ταινίες όπως «Η θεία από το Σικάγο», «Δεσποινίς ετών 39» όπου η γυναίκα παρουσιάζεται ως αντικείμενο διαπραγματεύσεων με ανταλλακτική αξία, στερούμενη το δικαίωμα επιλογής συντρόφου ή εφαρμόζοντας στρατηγικές διεκδίκησης του άνδρα-συζύγου ως τρόπαιο και υπόσχεση ευτυχίας.
[311] Cameron 2020, σ. 47-48
[312] Από το πρωτότυπο: «…men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight. Berger J.,1972. Ways of Seeing. Penguin, σ.47
[313] Ζορμπά σ. 237
[314] Πνοή στην Πέτρα, σ. 39

έργου με την γλυπτική της Βραυρώνας (5ος π.Χ.). Στον ναό της Αρτέμιδος[315] οι γονείς αφιέρωναν τα πεντάχρονα κορίτσια στην υπηρεσία της Βραυρωνίας θεάς και κατά τη διάρκεια της ιερής αυτής θητείας προετοιμάζονταν για την ενηλικίωση και τα καθήκοντα του γάμου. Οι μικρές ακόλουθοι ονομάζονταν

εικ.63 Προφίλ κοπέλας, 1954



εικ.64 Το κορίτσι με τα κίτρινα, 1954

«άρκτοι» (για μια περίοδο θεωρούνταν ότι η Άρτεμις μεταμορφωνόταν σε αρκούδα) και η Κατράκη δανείστηκε στοιχεία των γλυπτών (Παρ. 26) από την απεικόνιση των παιδιών. Η κόρη με το σοβαρό αλλά αινιγματικό χαμόγελο έχει δασιά φρύδια και τα μαλλιά σε σφιχτή πλεξίδα, συνδέοντας σημειολογικά την στιβαρότητα των λαϊκών γυναικών και το κοινό χτένισμα, με την ευθυγράμμιση της νέας στην έγκαιρη και απαιτητή από την κοινωνία ενηλικιότητα, ως μελλοντική μάνα και φρουρό της εστίας. Ο Jean-Jacques Rousseau απεναντίας τόνιζε, ότι «η φύση θέλει τα παιδιά να είναι παιδιά προτού γίνουν ενήλικες» και θα έπρεπε να αξιώνουμε «να έχει ένα παιδί πέντε πόδια ύψος παρά κρίση στα δέκα του χρόνια».[316] Όπως εξέρχονταν ενδεδυμένες οι δεκαεξάχρονες πια έφηβες από το αρχαιοελληνικό παρθεναγωγείο- ναό, με

[315] Ένα οδοιπορικό σε παραμελημένους τόπους υψηλής αρχαιολογικής αξίας Α΄: Βραυρώνα, Αρχαιογνώμων: https://ellinondiktyo.blogspot.com/2016/07/blog-post_20.html (8/1/2022)
[316] Rousseau, σ. 97

τον ίδιο τρόπο η καλλιτέχνιδα «σκεπάζει» με το ρούχο μέχρι τον λαιμό το «Κορίτσι με τα κίτρινα». Το ιμάτιο είναι λιτό και επιβεβλημένα σεμνό αλλά το ευθύβολο, μαγνητικό βλέμμα αποπνέει αποφασιστικότητα, αυτοπεποίθηση και σπιρτάδα. Ο Carl Kerenyi (Η Μυθολογία των Ελλήνων, 1996) έγραφε για τις *άρκτους*, «Είναι παρθένος, αλλά στις προσπάθειές της και την αγριάδα ομοιάζει με αγόρι, όπως συμβαίνει σε εκείνη την ηλικία των κοριτσιών που η Άρτεμις προστατεύει.» Η σύνδεση με τον παρορμητισμό από τον μελετητή της μυθολογίας έχει έμφυλο πρόσημο, αλλά για την ασυμβίβαστη[317] Κατράκη που γνώριζε αυτό το είδος φυλετικής μύησης στην αρχαιότητα, η εστίαση έγινε στον υπερήφανο και δυναμικό χαρακτήρα που διαμορφώθηκε μακριά από το οικογενειακό πλαίσιο και εντός της ομόφυλης κοινότητας, σε κλίμα ελευθερίας και συνάμα πειθαρχίας.

Στο δεύτερο πορτρέτο (εικ.63), η μορφή αναπαρίσταται με εξίσου περιποιημένη κώμη, αλλά έχει σαφώς κομψευόμενη εμφάνιση, όπως προσδιορίζει συχνά το πέρασμα από την εφηβεία στην ενηλικίωση. Η Mary Wollstonecraft (Η Αναγνώριση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας, 2018), υπέρμαχος των δικαιωμάτων της γυναίκας ως δικαιωμάτων των ανθρώπων καθώς άνδρας-γυναίκα είναι εξίσου έλλογα όντα, σημείωνε ότι η ομορφιά γίνεται το σκήπτρο της γυναίκας, όταν αυτό διδάσκονται από τα γεννοφάσκια τους.[318] Η Κατράκη διαφοροποιεί τα θέλγητρα της κοπέλας από της άρκτου και το λεπτεπίλεπτο προφίλ, ο καλλωπισμός, τα κοσμήματα δημιουργούν αναπόφευκτα συσχετισμούς με την «Παριζιάνα», την γυναίκα αριστοκρατικής καταγωγής σε τοιχογραφία από το ανάκτορο της Κνωσού (Παρ.27). Η μελέτη της Κατράκη στην εφηβεία και την μετά-εφηβεία δεν είναι συμπωματική-την πεποίθησή της για την νεολαία την εκδήλωνε παντοιοτρόπως, όπως τυχαίες δεν είναι οι αναγωγές στις αρχαϊκές κοινότητες που άκμασαν, συνδέοντας την γυναίκα με κατ΄ ουσίαν γονιμικό-χθόνιο ρόλο και όχι απλώς αναπαραγωγικό του ανθρώπινου είδους. Η αναφορά που κάνει στον μινωικό πολιτισμό σχετίζεται με την έλξη για την ευδαιμονία που αποτυπώνεται στις τοιχογραφίες, την απουσία πυρηνικής οικογένειας, ενώ οι γυναίκες συμμετείχαν στα κοινά. Δεν υπάρχει απεικόνιση άρχοντα,[319] ούτε εξιστόρηση πολεμικών κατορθωμάτων, γι΄αυτό δίνουν την αίσθηση ενός φιλειρηνικού λαού ώστε να χαρακτηρίζονται τα «παιδιά των λουλουδιών» της αρχαιότητας.

Οι έγχρωμες λιθοϋψιτυπίες που έγιναν το 1963, σχετίζονται άμεσα με την επαγγελία πολιτισμικής δημοκρατίας που πραγματωνόταν σταδιακά από την διακυβέρνηση της ΕΔΑ κι ας αποδείχθηκε τελικά βραχύβια. Είναι η περίοδος που εμφανίζεται δραστήρια η γυναίκα στην δημόσια σφαίρα, στην ανώτερη εκπαίδευση, στην εργασία και στο έργο της Κατράκη κυριαρχεί. Εκτός από τον μύθο του Μινώταυρου που ανέδειξε ο Picasso στην Ευρώπη, (Παρ.28) η καλλιτέχνιδα στην σειρά έργων «Μινωικό» αποτυπώνει την γυναικεία φιγούρα κομψή, με σχηματισμένο στήθος και γλουτούς-αρχαϊκά σύμβολα γονιμότητας-σε πλήρη ευρυθμία με την φύση και τα ζώα και το φόντο εμπεριέχει γυναικεία ειδώλια σε στάση δέησης (εικ.66). Η εικονογραφία της μινωικής τέχνης παρουσίαζε τους ανθρώπους να

[317] Σε συνέντευξή της αναφέρει ότι ήταν ασυμβίβαστη από παιδί, ορθώνοντας ανάστημα στην δασκάλα με την ευκαιρία επίπληξης για το πειστικό σχέδιο- καρικατούρα που την αναπαριστούσε.
[318] Cameron, σ. 52
[319] Μεταξία Τσιτοπούλου. Δρ. Φ. Επίτιμη Διευθύντρια ΥΠΠΟΑ. «Αναζητώντας ενδείξεις βίας και πολέμου στη Μινωική Κρήτη». BLOD, Bodossaki Lectures on Demand. Διαθέσιμο: https://www.blod.gr/lectures/polemos-sto-proistoriko-aigaio-endeikseis-bias-kai-polemikis-etoimotitas-stin-minoiki-kriti/ (8/1/2022)

εικ.65 Αμαζόνα, 1963

εικ.66 Μινωικό ΙΙ, 1963

απολαμβάνουν το χρόνο τους σε ταυρομαχίες και γιορτές σε λιβάδια και ελαιώνες, καθημερινότητα συνηθισμένη και πραγματική για τους Μινωίτες. Αυτός ο ιδανικός κόσμος αρμονίας και ευημερίας με την γυναίκα προεξάρχουσα και κοινωνό που τόσο εκτιμούσε η Κατράκη, μπορεί να εγείρει αμφιβολίες ή απορίες για το πόσο πραγματικός ή φυσιολογικός είναι. Η Linda Nochlin στο ερώτημα-εγερτήριο στοχασμού «Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;»[320] που αφορούσε όχι μόνο την ισότητα των γυναικών στην Τέχνη αλλά και σε οποιοδήποτε άλλο βασίλειο, απέδιδε την αιτία στην ίδια τη φύση των θεσμικών δομών και την όψη της πραγματικότητας την οποία επιβάλλουν στα ανθρώπινα όντα που αποτελούν κομμάτι τους. Ο Sam Hill, συνεχίζει η Nochlin, υποστήριζε ότι «οτιδήποτε είναι συνηθισμένο φαίνεται φυσιολογικό»· κάθε παρέκκλιση από τον κανόνα υποταγής των γυναικών στους άνδρες-που είναι παγκόσμιο έθιμο κατά τον Hill- είναι φυσικό να φαίνεται μη φυσιολογικό, πολλώ δε μάλλον στην νεωτερικότητα. Προφανώς στην οικοδόμηση αυτής της διαφορετικής κοινωνίας από αυτήν που γνωρίζουμε, η γυναίκα είχε αυτονομία στη διαχείριση των καθημερινών υποθέσεων και ο πληθυσμός κατάφερε να διατηρήσει τις κοινοτικές του δομές και τον έλεγχο της κοινωνικής του αναπαραγωγής, εξοβελίζοντας τους επίδοξους εκμεταλλευτές του.

Ένα επιπλέον σημαντικό ζήτημα καταθέτει η Silvia Federici (2011) στη θεωρία του φεμινισμού και είναι ο συσχετισμός του πολέμου κατά των γυναικών με το χρόνιο κυνήγι των μαγισσών. Επειδή οι γυναίκες στο παρελθόν ασκούσαν τον έλεγχο της αναπαραγωγικής τους λειτουργίας και είχαν σημαντικό βαθμό ελευθερίας στις κοινότητες, ήταν ωφέλιμο να δαιμονοποιηθούν, για να καταστεί η δίωξη ή ο αφανισμός τους συνθήκη εξηγήσιμη και επιβεβλημένη.[321] Μάλιστα στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια αναφέρει, ότι οι γυναίκες δεν γνώρισαν ανάλογες διώξεις γιατί τους πρώτους τρεις αιώνες η Οθωμανική Αυτοκρατορία με την στρατηγική της ανεκτικότητας επιθυμούσε τη διατήρηση της τάξης σε έναν

[320] Linda Nochlin, 1971. «Why Have There Been No Great Women Artists?» (Μετάφραση: Γεωργία Δελημπανίδου). Art News τχ. 69, σ. 6-8

[321] Federici S., 2011. Ο Καλιμπάν και η Μάγισσα. Γυναίκες, Σώμα και Πρωταρχική Συσσώρευση. Εκδόσεις των Ξένων, σ. 12-15

πληθυσμό πολυπολιτισμικό και έτσι δεν εστίαζε στους διαφοροποιημένους θρησκευτικούς κανόνες, που είναι και κώδικες οργάνωσης της καθημερινής ζωής. Οι κοινότητες που είδαμε να ελκύουν την Κατράκη ήταν αυτοδιαχειριζόμενες, μητριαρχικές, η γυναίκα συνδεόταν πέρα από το χθόνιο στοιχείο και με την επικύρωση της αιωνιότητας, κοσμοθεωρία που αποτυπώθηκε στην ζωγραφική τους.

Το ενδιαφέρον της για στρατηγικές ευζωίας και αυτοτέλειας το αναγνώρισε και στις Αμαζόνες.[322] Η δική της «Αμαζόνα» (εικ.65) απλώνεται στον χώρο με χάρη και βρίσκεται σε διάδραση με το άλογο. Η Κατράκη αγαπούσε τα άλογα- πιθανολογείται ότι ήξερε να ιππεύει- όπως και οι μυθικές Αμαζόνες είχαν στενή σχέση συντροφικότητας και αλληλοσεβασμού με τα περήφανα ζώα. Αν και δεν υπάρχουν γραπτά κείμενα που να πιστοποιούν την παρουσία τους στην ιστορία, οι γυναίκες ήταν πολέμαρχοι, νομάδες και διαβιούσαν χωρίς ανδρική παρουσία από πεποίθηση. Η Κατράκη πιθανώς αναγνώρισε τους τρόπους που διαχειρίζονταν οι Αμαζόνες-έστω ως μυθοπλασία- την πατριαρχία στην κοινωνική οργάνωση της κατά τα άλλα δημοκρατικής αρχαίας Ελλάδας, εφαρμόζοντας ισοπολιτεία ανδρών και γυναικών στην ειρήνη και στον πόλεμο. Η λευκή χάραξη στον λίθο που κάνει άλλωστε, μαρτυρά την συστηματική της μελέτη στην αγγειογραφία που βρίθει από παραστάσεις αμαζονομαχίας με τους Έλληνες αποίκους, τις οποίες συναντάμε και στις ζωφόρους αρχαιοελληνικών ναών ή σαρκοφάγους.

3.2.3. Μανάδες & Πλατυτέρες (1954-1969)

Την δεκαετία του ΄50 οι Έλληνες πολίτες ακινητοποιούνταν εκ νέου στον ιστορικό-κοινωνικό νάρθηκα της εθνικής πειθαρχημένης διαβίωσης και τα ιστορικά-κοινωνικά συμφραζόμενα είχαν τον αντίκτυπό τους και στις παραστάσεις της μητρότητας. Η Κατράκη εστίασε σε ενότητα έργων με τις περίφημες Μανάδες της και τα παιδιά (εικ.67,68) και το ανέδειξε σε έκθεση τον Νοέμβριο του 1959. Η επιλογή της θεματικής σχετίζεται άμεσα με την εμπειρία της από την Κατοχή και τον Εμφύλιο, όταν εξαναγκάστηκε να καταφύγει στην Αγχίαλο του Βόλου, ενώ το 1958 έγινε και η ίδια μητέρα.

Τα λακωνικά της συντάγματα με τις λιγοστές φιγούρες, προέκυψαν από την εικόνα των φτωχών γυναικών «που κρατούσαν στην αγκαλιά τους τα κατακίτρινα από τον πυρετό παιδιά τους και είχαν στα πρόσωπα ζωγραφισμένη τη φρίκη του θανάτου που τα θέριζε καθημερινά».[323] Στις δώδεκα Μανάδες υπάρχει μια νοητή χρονική διαδοχικότητα ως προς τα στάδια της εμπειρίας, απουσιάζει η δράση και πυροδοτούν διαφορετικές από το αναμενόμενο της δυτικής ζωγραφικής συγκινήσεις. Στα πρώτα έργα (εικ.67) απεικονίζει νεαρές, σχεδόν έφηβες γυναίκες, γυμνές ή ντυμένες απέριττα και ξυπόλητες. Εμφανίζονται γαλήνιες και καρτερικές σε αναμονή, σαν το αρχέτυπο σύμβολο ευγονίας και ευκαρπίας που ανέδειξε ο άνθρωπος από την προϊστορία και μόνο μια γυναίκα είναι εγκυμονούσα. Η προοπτική μιας νέας ζωής στον κόσμο απασχολούσε την Κατράκη και θα την πραγματευτεί ως υπόσχεση αλλαγής στον ρου της ιστορίας με την έγκυο γυναίκα και στο «Δάσος» (εικ.41). Η Arendt επίσης στεκόταν αισιόδοξα για την εξέλιξη των ανθρώπινων υποθέσεων, από το γεγονός ότι έρχονται στον κόσμο συνεχώς

[322] Αμαζόνες: μύθος και ιστορική πραγματικότητα, Historical Quest: https://www.historical-quest.com/arxeio/arxaia-istoria/424-amazones-mythos-kai-istoriki-pragmatikotita.html (9/1/2022)
[323] Πνοή στην Πέτρα, σ. 135 (η μαρτυρία της Κατράκη δημοσιεύθηκε πρώτη φορά στο περιοδικό Γυναίκα στις 3 Φεβρουαρίου 1960)

καινούργιοι άνθρωποι, που είναι ικανοί με τις πρωτοβουλίες τους να διακόψουν ή να εκτρέψουν αλληλουχίες συμβάντων, που έχουν τεθεί σε κίνηση από προηγούμενες πράξεις.[324] Τον άνθρωπο ως «τόκος εν καλώ»[325] και υποσχετική κατάσταση εκθειάζει και ο διάλογος με την Διοτίμα στο Συμπόσιο του Πλάτωνα, όπου εξετάζουν τον έρωτα ως ένα γόνιμο δημιουργό του σώματος αλλά και της ψυχής. Η προσπάθεια του θνητού ανθρώπου-*τόκος*- να δώσει μια αιωνιότητα στο «είναι» του και ο πόθος του *καλού* συνυπάρχει με τον πόθο της αθανασίας. Με την αναπαραγωγή του ανθρώπου αντικαθιστά τη θέση του παλιού με τη γέννηση του νέου, ενώ την ενδοκοσμική αθανασία ο Πλάτωνας, πέραν των φυσικών τέκνων, την επεκτείνει και στη δημιουργία των πνευματικών έργων.[326]

Ο «τόκος εν καλώ» όμως στις Μανάδες της Κατράκη δεν είναι ανεμπόδιστος και φαίνεται από τον τρόπο που αποθέτει η φιγούρα τα χέρια προστατευτικά στην εύγλωττη καμπύλη της κοιλιάς, με το

εικ.67 Έργα από την ενότητα Μανάδες, 1954-1958

βλέμμα στραμμένο άνωθεν προς την αόρατη απειλή. Στα συμπλέγματα μορφών που έκανε στην συνέχεια συνυπάρχουν γυναίκες με παιδιά και η απουσία ανδρικής φιγούρας υπογραμμίζει όχι μόνο τον πολυδιάστατο ρόλο της μητρότητας ως οικονόμου και παιδαγωγού, αλλά και της προστάτιδας της ζωής, απόντος «αρχηγού» της οικογένειας. Τα παιδιά κρύβονται, «θηλυκώνουν» στις αγκαλιές των νεαρών Μανάδων (εικ.68), κοιτούν στην ίδια κατεύθυνση ή αποστρέφουν το βλέμμα.

[324] Arendt, σ. 25-26

[325] Πλάτωνος Συμπόσιον,1992. Ακαδημία Αθηνών Ελληνική Βιβλιοθήκη. Βιβλιοπωλείων της Εστίας, σ.157: 206 b, «-*Ἀλλὰ ἐγώ σοι, ἔφη, ἐρῶ. ἔστι γὰρ τοῦτο τόκος ἐν καλῷ καὶ κατὰ τὸ σῶμα καὶ κατὰ τὴν ψυχήν-», μτφρ. Τότε, είπε, θα σου το πω εγώ: αυτό είναι ο τοκετός μες στην ομορφιά· τοκετός, τόσο σωματικός όσο και ψυχικός*).

[326] Ο Έρωτας στο Πλατωνικό Συμπόσιο, Sapientia Vivendi: https://sapientiavivendi.gr/2014/05/26/%CE%BF-%CE%AD%CF%81%CF%89%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%BB%CE%B1%CF%84%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CF%83%CF%85%CE%BC%CF%80%CF%8C%CF%83%CE%B9%CE%BF/ (11/1/2022)

Η τύχη των παιδιών από τις εμπόλεμες ζώνες ήταν ένα επιπλέον ζήτημα που απέκτησε διεθνείς διαστάσεις. Πολλές ήταν οι οικογένειες που συνόδευσαν τα ανήλικα προς τα βόρεια σύνορα της χώρας[327] με προορισμό τις ειδικές παιδουπόλεις στις Λαϊκές Δημοκρατίες. Ειδικά η βασίλισσα Φρειδερίκη θεωρήθηκε «η μητέρα του έθνους» για δημιουργία αντίστοιχων τόπων καταφυγής των παιδιών, διοργανώνοντας φιλανθρωπίες, εράνους και άλλες συμβολικές πράξεις σε συνεργασία με τον στρατό, την Εκκλησία και τις τοπικές αρχές, που υπογράμμιζαν με αυτόν τον τρόπο την νομιμοφροσύνη τους.[328] Στις διασωστικές αυτές πρωτοβουλίες μετείχαν αρκετές κυρίες από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και τις

εικ.68 Έργα από την ενότητα Μανάδες

τοπικές ελίτ και απέκτησαν έναν προβεβλημένο ρόλο, αλλά μέσα στο πλαίσιο «της παραδοσιακής αποστολής» τους ως γυναίκες και αντιστικτικά στον αναβαθμισμένο ρόλο των γυναικών πολεμιστριών στο αντάρτικο. Η δεινή μοίρα των κατατρεγμένων ανήλικων είχε πολλές εκδοχές. Κάποια γεννιούνταν ή μεγάλωναν με τις μανάδες στις φυλακές και τις εξορίες, ενώ περίπου 3.200 παιδιά του Εμφύλιου έγιναν βορά στον άριστα οργανωμένο στίβο της παράνομης υιοθεσίας με πλαστογράφηση αρχείων, ώστε να ενταχθούν στην ειδική κατηγορία «έκθετα». Αυτή η τακτική εντασσόταν στις διακρατικές συμφωνίες (Αμερική, Γερμανία και στη συνέχεια Κορέα και Βιετνάμ) ως φιλανθρωπική κινητοποίηση και συνδρομή στις κατεστραμμένες από τον πόλεμο χώρες. Η αγοραπωλησία βρεφών και οι παράνομες υιοθεσίες έγιναν με την ανοχή και συνενοχή των ελληνικών αρχών, με αποτέλεσμα κάποια παιδιά να επανενωθούν με τις οικογένειές τους πολλά χρόνια αργότερα και κάποια άλλα ποτέ.

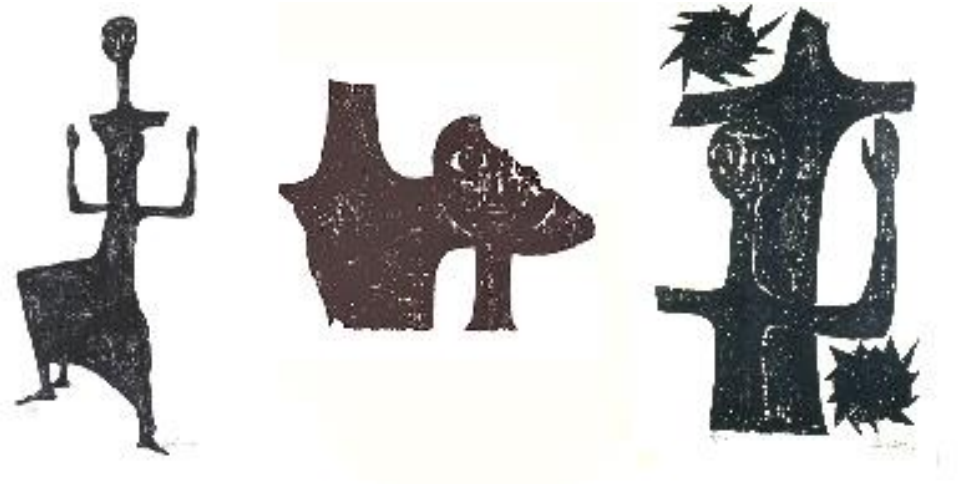
Η διαχείριση του προβλήματος των ορφανών, άστεγων ή άπορων παιδιών ήταν γνωστή στους περισσότερους και κοινό «μυστικό» στην Ευρώπη, γι΄ αυτό επιπλέον η Κατράκη επικεντρώνεται στην οντότητα της μορφής και δεν έχει σημειοδότηση περιβάλλοντος χώρου-φόντου. Με την μέθοδο της

[327] Φωτογραφία προσφύγων στα σύνορα παίρνει το πρώτο βραβείο, iefimerida: https://www.iefimerida.gr/news/251813/world-press-photo-fotografia-prosfygon-sta-synora-pairnei-proto-vraveio-eikona (16/1/2022)
[328] Λιάκος, σ. 324

λευκής χάραξης[329] τα περιγράμματα έχουν ενισχυμένο πάχος και οι μορφές των Μανάδων φαίνονται λευκές, ώστε να διαχέονται στο χώρο. Οι λαϊκές γυναίκες δείχνουν στιβαρές, γήινες, κάθε μέλος και χειρονομία γίνεται σήμα ευανάγνωστο και γλώσσα «κοινή» και συνεκβάλλουν πολλές μνήμες και παραδόσεις από τις βυζαντινές Παναγίες. Η δημιουργός αξιοποιεί τους συμβολισμούς των μορφών λατρείας, περνάει από το μυστήριο της γέννησης, στην ιερότητα της σχέσης μητέρας παιδιού και ανάγει την Μάνα σε τραγικό σύμβολο συγχρονικού μεταπολεμικού πάθους με απηχήσεις από την αρχαία τραγωδία. Οι Μανάδες της, απέχουν από την προσέγγιση της δυτικής θρησκευτικής τέχνης, τις ωραίες νέες, γυναίκες με ευγενή, αβρά χαρακτηριστικά που κρατούν ροδαλά νήπια και έχουν πρότυπο τους αρχαίους ερωτιδείς.[330] Η στυλιστική απόδοση της Παναγίας σε πολλές περιπτώσεις ήταν ένα ελκυστικό μοτίβο-maniera, η Κατράκη όμως εγκαθίδρυσε νέες σημασίες για να πει αυτό που δεν είχε ειπωθεί στην εποχή της που κυριαρχούσε ο μοντερνισμός της αφαίρεσης**.** Κάνει μια στροφή στο «είναι» των πραγμάτων και αναδεικνύει σε ορατό αντικείμενο αυτό, «το οποίο δίχως τον καλλιτέχνη θα παρέμενε εγκλωβισμένο μέσα στην ξεχωριστή ζωή της κάθε συνείδησης, τη δόνηση των φαινομενικοτήτων η οποία αποτελεί το λίκνο των πραγμάτων».[331] Το θέμα της μητρότητας και την μελέτη για την «εκφορά» αυτού του ανήκουστου λόγου η Κατράκη θα την συνεχίσει στα χρόνια της δικτατορίας του ΄67.

Λόγω της ενεργής αντιστασιακής δράσης, γνώριζε για τις συναγωνίστριες που βασανίστηκαν και εκτελέσθηκαν[332] στην διάρκεια των συγκρούσεων, που ταπεινώθηκαν και κακοποιήθηκαν στις εξορίες,[333] αλλά και για τις μωρομάνες και τις γερόντισσες που εξορίστηκαν «προληπτικά» ή εκδικητικά, επειδή προέρχονταν από οικογένειες ανταρτών ή κομμουνιστών. Για το στρατιωτικοποιημένο καθεστώς της βίας και του τρόμου στην εξορία απέκτησε ιδία εμπειρία στη Γυάρο- τα παιδιά της ήταν ήδη εννέα χρονών και ο κρατικός αυταρχισμός είχε αναμφίβολα έμφυλο πρόσημο.[334] Στόχος ήταν η συμβολική απαξίωση των γυναικών που αγωνίζονταν, ο στιγματισμός και η υποβολή του αισθήματος της ντροπής, ενώ αντίστοιχα για την μαζική συμμετοχή τους, οι πατριαρχικές ιεραρχήσεις διαπερνούν ακόμη και σήμερα την ιστορική καταγραφή και προβολή. Για την πολύτροπη και στοχευμένη διαδρομή που θα διαγράψει, εκκινώντας από τις «Μανάδες» προς τις «Πλατυτέρες» (εικ.69), θα πει «Σε οτιδήποτε φτιάχνω […] και μια μάνα ξεφυτρώνει δίπλα του». Εκτός από τις Ελληνίδες Μανάδες, από το περιθώριο της ιστορίας ανέσυρε και αυτές της Κορέας και της

[329] Στην μέθοδο της «λευκής χάραξης» το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας αφαιρείται σε βάθος (εσοχές) και μόνον τα περιγράμματα (ανάγλυφες εξοχές) μελανώνονται με τον κύλινδρο και αντίστοιχα τυπώνονται. Η λευκή χάραξη δίνει κυρίως περιγραμματική (linear) εικόνα-τύπωμα και αποφεύγονται οι επίπεδες επιφάνειες (flat).
[330] Λαμπράκη-Πλάκα Μ., 2009. Αφιέρωμα στην Ελληνίδα Μάνα. Η Μητρότητα στην Νεοελληνική Τέχνη. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, σ. 12
[331] Merlaeu-Ponty M., 1991. Μ. Η Αμφιβολία του Σεζάν. Το Μάτι και το Πνεύμα. Νεφέλη, σ. 43
[332] Το Θυσιαστήριο της Λευτεριάς, Ημεροδρόμος, Εθνική Αντίσταση ΔΣΕ: https://www.imerodromos.gr/thisiastirio/ (12/1/2022)
[333] Γυναίκες στην εξορία του Εμφύλιου: https://ethniki-antistasi-dse.gr/gynaika-stin-exoria-sta-xronia-tou-emfiliou.html & Τα χαμένα τετράδια των εξόριστων γυναικών στο Τρίκερι: https://istigmes.com/tag/ta-chamena-tetradia-ton-exoriston-gynaikon-sto-trikeri/ (12/1/2022)
[334] Γυναίκες του αντιδικτατορικού αγώνα: «είχαμε το εμείς και δε νιώσαμε μόνες»: https://m.popaganda.gr/stories/ginekes-tou-antidiktatorikou-agona-ichame-to-emis-ke-de-niosame-mones/ (12/1/2022)



εικ.69 Πλατυτέρα IV, 1969 - Πλατυτέρα I, 1969 - Πλατυτέρα III, 1969

Κύπρου στα χρόνια της ΕΟΚΑ, καθιστώντας στα νέα έργα την γυναίκα-Μάνα, ένα αυτοτελές και διακριτό αντικείμενο ιχνηλασίας και ομιλούν υποκείμενο. Οι φιγούρες είναι ακρωτηριασμένες, τα στρογγυλά κεφάλια θραυσματικά και στο φόντο εμφανίζεται το μοτίβο του ήλιου που εκτός από ανιμιστική θεότητα στην ώριμη πρωτοκυκλαδική φάση, συσχετίστηκε με το θηλυκό φύλο (στα τηγανόσχημα αγγεία).[335] Η Πλατυτέρα, δεν έχει στάση κουροτρόφου ή βρεφοκρατούσας, δεν γίνεται καμία περιγραφή στα ατομικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, παρά σχηματική απλοποίηση με την διατήρηση ολόσωμης μετωπικότητας ή torso φιγούρας, όπως στις βυζαντινές Παναγίες και στις τοιχογραφήσεις των ναών. Αν και απουσιάζει ή υπονοείται η περιγραφή του φύλου, επιτυγχάνεται η αυτόματη ανάγνωση πως πρόκειται για σύμπλεγμα Μάνας-παιδιού. Ο λυρισμός συνυπάρχει με τις αρχέγονες μνήμες και το μεταφυσικό, θρησκευτικό στοιχείο,[336] γιατί οι Πλατυτέρες-προστάτιδες δεν είναι ίδιον μόνο του χριστιανισμού ως «περιούσιου λαού», αλλά απαντώνται σε κάθε μορφής αλληλέγγυες προστάτιδες Μάνες και οικουμενικά σύμβολα, επώνυμα ή ανώνυμα. Εκκινώντας από τους συμβολισμούς της βυζαντινής παράδοσης άγγιξαν τον μοντερνισμό, συνοψίζοντας τις ιδέες της συνέχειας, της ασφάλειας, της θυσίας που ενσαρκώνει το πιο ανθεκτικό πρόσωπο στον χρόνο. Στην ενότητα αυτών των έργων η Κατράκη αναζήτησε στην ποιότητα του αισθήματος[337] την εγγενή ηθική που είναι αποφασιστική για την ποιότητα του έργου τέχνης, γιατί η τέχνη, υπογραμμίζει ο Cassirer, δεν έχει σκοπό μόνο να περιγράφει ή να εκφράζει, αλλά και να βελτιώνει τα αισθήματά μας· «όταν ξεχνάει αυτόν τον σκοπό, ξεχνάει τον εαυτό της».

[335] Δόγκα-Τόλη, Πνοή στην Πέτρα, σ. 77
[336] Μπόλης, Πνοή στην Πέτρα, σ. 67
[337] Ο Cassirer, αναφέρει την εμπειρία του Leo Tolstoy στο άκουσμα τραγουδιού από γυναίκες του χωριού, που καλωσόριζαν την νύφη μετά την επιστροφή από το γαμήλιο ταξίδι, ενώ την ίδια ημέρα παρακολούθησε μια εξαίρετη μουσικό να εκτελεί σονάτα του Beethoven. Κατέληξε σε εγκωμιαστικά σχόλια για το τραγούδι των χωριανών, διότι «μετέδιδε μια συγκεκριμένη και δυνατή συγκίνηση, ενώ η 101 σονάτα του Beethoven δεν ήταν παρά μια ξαστοχημένη προσπάθεια, που δεν έκλεινε μέσα της καμμιά συγκεκριμένη συγκίνηση». Cassirer 1994, σ.17-18

3.2.4. Το Χρέος της Αντιγόνης και τα Ειρηνικά (1972-1979)

Λίγο πριν την πτώση της δικτατορίας, η Κατράκη, στρατευμένη στην πολιτικοποιημένη κουλτούρα θα σκύψει στη σοφόκλεια τραγωδία της Αντιγόνης. Η πλοκή περιλαμβάνει την ταφή με τις αρμόζουσες τιμές για τον αδελφό της Ετεοκλή, ενώ για τον Πολυνείκη ο νόμος του βασιλιά Κρέοντα προστάζει να μείνει άταφος και δίχως θρήνους τιμής, απόφαση που θα αμφισβητήσει η ηρωίδα. Η Κατράκη με το «Χρέος της Αντιγόνης» (εικ.71), δημιουργεί ένα διαφορετικό νοητικό κατασκεύασμα, όπως ίσως θα ήθελε να είχε «συμβεί» ή να ξαναγραφεί στο παρόν. Τα νοηματικά της νήματα περιλαμβάνουν την ταφή των δυο αντίπαλων αδελφών δίπλα και ταυτόχρονα, με την ηρωίδα αγέρωχη και επικεντρωμένη στην πράξη, που γνωρίζει ότι επισείει ποινή θανάτου.

Στο έργο μεσαίας διάστασης, η ραδινή φιγούρα στέκεται στην μέση εγγεγραμμένου κύκλου- σαν μήτρα ή στόχος- κρατώντας ένα σεντόνι, για να καλύψει εν είδει ταφής τις δυο φιγούρες· η μια είναι «αρτιμελής», ο Ετεοκλής, ενώ η δεύτερη ακρωτηριασμένη, ο Πολυνείκης. Η Αντιγόνη με την ταφή του Πολυνείκη που κηρύχθηκε προδότης και εχθρός της πόλης, καταστρατηγεί το απαγορευτικό θέσπισμα και η τιμωρία του ενταφιασμού της, είναι προδιαγεγραμμένη, αλλά δεν αποθαρρύνθηκε. Η θνησιμότητα κατά τον Foucault, άπτεται της βούλησης του ηγεμόνα, όχι όμως ο θάνατος, γιατί είναι η στιγμή που ο άνθρωπος διαφεύγει από κάθε εξουσία[338] και για την Αντιγόνη είναι θυσία και λύτρωση. Η Κατράκη υπενθυμίζει ότι είναι ηρωική μορφή αντίστασης και εξέγερσης ενάντια στη κρατική εξουσία για πολλούς λόγους. Η γυναίκα είναι αποκλεισμένη από τα πολιτικά δρώμενα και τον πολιτικό λόγο,[339] όπως οι δούλοι και τα παιδιά και εντάσσεται-υποτάσσεται σε ένα κανονιστικό και πατριαρχικό πλέγμα συγγένειας. Ο Κρέοντας είναι το κράτος δικαίου και θείος της και η γυναίκα έρχεται να εκπροσωπήσει τα δίκαια της

εικ.70 Η Μοναξιά της Αντιγόνης, 1977

εικ.71 Το χρέος της Αντιγόνης, 1972

συγγένειας (με τον Πολυνείκη) και του θεϊκού νόμου, αλλά και να την διαλύσει[340] (τον Κρέοντα) με την άρνηση υποταγής και τον λόγο δημόσια, ενώ θα έπρεπε να είναι απομονωμένη στην ιδιωτικότητα. Με

[338] Foucault, 2002, Για την Υπεράσπιση της Κοινωνίας, σ. 304-305
[339] Butler J., 2014. Η Διεκδίκηση της Αντιγόνης. Αλεξάνδρεια, σ. xi
[340] Butler 2014, σ. 3

την πράξη της παραβαίνει τους κανόνες τόσο του φύλου, όσο και της συγγένειας και μηδενίζει την ισχύ και κατά κάποιον τρόπο τον ανδρισμό του ηγεμόνα. Το ομιλιακό ενέργημα της Αντιγόνης που υπερέβαινε το φύλο της, αποδείχθηκε θανάσιμος κίνδυνος και την τετραετία της δικτατορίας έκθεση σε κίνδυνο ήταν εξίσου κάθε διατύπωση διαμαρτυρίας ή έστω υπόνοια αμφισβήτησης. Το ότι η Κατράκη ανασύρει αυτόν τον μύθο, όπου η γυναίκα δεν αφομοιώνεται, αλλά αντιθέτως με την «ανδροπρεπή» της συμπεριφορά και τον στασιασμό ματαιώνει τον ηγεμόνα, για το καθεστώς λογοκρισίας θα ήταν επαρκής λόγος για σύλληψη και νέα εξόριση. Η κεντρική φιγούρα είναι άφυλη, δεν διαφοροποιείται από τις νοητά ανδρικές και απεικονίζεται σε σταυρική στάση-συμβολισμός του μελλοντικού της θανάτου- επιτελώντας μια σχεδόν θρησκευτική κίνηση, όμοια με την προβολή της ιερής σινδόνης του Ιησού που έλκυσε πολλούς καλλιτέχνες στο παρελθόν (Παρ.29). Η σκόπιμη παρέκκλιση από την εικονογραφική παράδοση του μύθου για την Κατράκη αντιστοιχεί σε πολιτική δήλωση.[341] Η αδελφή, χωρίς να προβαίνει σε αξιολογικές κρίσεις για το αδελφοκτόνο μίσος, συνενώνει τους «εχθρούς» από την εν ζωή εμφύλια διαμάχη, στον συμφιλιωτικό θάνατο ή μετά-θάνατον ζωή και συνάντηση. Η ελεγεία συμβαδίζει με την αλληγορία και η Κατράκη με ειρηνοποιό διάθεση-σύμφωνα με την Συραγώ Τσιάρα (σ.8)- προτείνει την επανασύνδεση των διαρρηγμένων δεσμών οικογένειας και πόλης. Κατά την εκτίμηση της δημιουργού, η τραυματική μνήμη και η εμπειρία του ελληνικού λαού από τον μεταπολεμικό διχασμό μπορεί και χρειάζεται να απαλυνθεί με την πράξη της συγχώρεσης. Την ριζοσπαστική δύναμη της συγχώρεσης, αναφέρει η Arendt ως πρωτόφαντη στον λόγο του Ιησού[342] και τις ρωμαϊκές αρχές και θεωρεί ότι είναι ικανός τρόπος επανόρθωσης αναπόφευκτων ζημιών που προκλήθηκαν από πράξεις και επιπλέον μπορεί να τερματίσει αλυσιδωτές αντεκδικητικές σκέψεις ή σχέδια. Η σύλληψη και πραγμάτωση της ιδέας με το «Χρέος της Αντιγόνης» φέρνει μια «λύση» σαν «από μηχανής θεός», προσομοιάζει με τελετή κάθαρσης και η Αντιγόνη ως μια άλλη γυναίκα από τις προϊστορικές μητριαρχικές κοινωνίες ή Πλατυτέρα, προσκαλεί με χειρονομία πλατιά και αποδέχεται τους ανθρώπους με μεγαλοθυμία και χωρίς διακρίσεις.

Η Κατράκη πέντε χρόνια αργότερα, θα επαναφέρει το μυθικό πρόσωπο του Σοφοκλή στο έργο της, δίνοντας τον τίτλο «Η Μοναξιά της Αντιγόνης» (εικ.70), που είναι συνακόλουθος του προβληματισμού της για την νέα τάξη πραγμάτων που υποσχόταν το Σύνταγμα του 1975. Τα κοινωνικά κινήματα έδιναν τον ανανεωτικό τόνο, αλλά πέραν όλων των «ανοιχτών» ζητημάτων εκδημοκρατισμού, η προσμονή ήταν μεγάλη για την αναδιαμόρφωση της παγιωμένης έννοιας «αρχηγία του οίκου» και την ισοτιμία ανδρών και γυναικών. Η προσδοκώμενη μεταβολή αφορούσε τον Αστικό Κώδικα και ήταν υψηλής πολιτισμικής αξίας για την οικονομική και εργασιακή δραστηριότητα των γυναικών, την προίκα, τις οικονομικές σχέσεις των συζύγων, το συναινετικό διαζύγιο (απόσπαση από την αρμοδιότητα της Εκκλησίας), το επώνυμο των γυναικών και παιδιών, αλλά και την κηδεμονία τους.[343] Το πολύχρωμο

[341] Τσιάρα Σ, Πνοή στην Πέτρα, σ. 8

[342] «…ο Ιησούς υποστηρίζει απέναντι στους «γραμματείς και φαρισαίους», πρώτον, δεν είναι αλήθεια ότι μόνον ο Θεός έχει τη δύναμη να συγχωρεί και δεύτερον, ότι αυτή δύναμη δεν απορρέει από τον Θεό-σαν να συγχωρούσε πάλι ο Θεός, αλλά μέσω των ανθρώπινων όντων-, αλλά πρέπει αυτή πρώτα να ασκηθεί από τους ανθρώπους μεταξύ τους, προτού αυτοί αποκτήσουν το δικαίωμα να ελπίζουν ότι θα συγχωρεθούν από τον Θεό.». Arendt 2020, σ. 312-314

[343] Ζορμπά, σ. 310

μωσαϊκό που διαμορφωνόταν στον κοινωνικό χώρο με την αστικοποίηση περιήλθε σε φάση αναζήτησης προσανατολισμού και νέων ταυτοτήτων, ενώ καινούργια και παλιά πρόσωπα στην πολιτική σκηνή δεν φείδονταν πολιτικής χειραγώγησης με την καλλιέργεια προφίλ, που παρέπεμπε σε χαρακτηριστικά λαϊκού δημεγέρτη και υποσχόμενου ριζοσπάστη. Η νέα Αντιγόνη της Κατράκη, αφού έχει επιτελέσει το *χρέος* της, βρίσκεται σε αναμονή με το βλέμμα στραμμένο εκτός κάδρου και στερείται κινησιολογίας και ενέργειας. Την μονολιθική πόζα της φιγούρας, που παραπέμπει στα γλυπτά του Alberto Giacometti (Παρ. 30), πλαισιώνει σχήμα ήλιου ή ημισέληνου και για πρώτη φορά περιγράφεται χαμηλά στο έδαφος, προσδίδοντας πολυσημία στην ανάγνωση, για το εάν είναι δύση (του παλιού), ανατολή (ενός νέου) κόσμου ή απλώς επαναληπτικότητα. Εφόσον έχουν διευθετηθεί πια οι υποθέσεις των ανδρών με την πρωτοβουλία και πράξη καθήκοντος από την γυναίκα, αναμένεται αποκατάσταση και αλλαγή. Η συμφιλίωση στο «Χρέος της Αντιγόνης», τόσο για την καλλιτέχνιδα όσο και για την ηρωίδα της, προήλθε μέσα από την διαλεκτική ψυχής και πραγματικότητας και με την εσωτερίκευση του δέοντος και του καθήκοντος, «άρθρωσαν» λόγο ρηξικέλευθο για την εποχή τους. Η παραδειγματική πράξη που προτείνει η Κατράκη και βρίσκεται στην σφαίρα του φαντασιακού, όπως συμβαίνει με πολλούς δημιουργούς, ακολουθεί την αισθητική «ανάγκη για ευταξία και αρμονία, θέλοντας να καταστήσει την ζωή του όλου έργο τέχνης, εφόσον η ζωή του επιμέρους δεν το μπορεί».[344]

εικ.72 Ειρηνικό Ι, 1979

εικ.73 Κορίτσι με περιστέρι, 1979

εικ.74 Ειρηνικό ΙΙ, 1979

Παρά την αποκατάσταση του δημοκρατικού πολιτεύματος στην Ελλάδα, στους εναγώνιους προβληματισμούς της Κατράκη παρέμεναν οι συνθήκες δημιουργίας βιώσιμης ειρήνης για όλες τις χώρες και τους λαούς και καταφάνηκε από την άοκνη δράση της σε ειρηνευτικές πρωτοβουλίες και οργανώσεις, έως και την τελευταίες στιγμές της εύθραυστης υγείας της. Από τον αυτάρκη εδεμικό κόσμο στο «Δάσος» (εικ.41) θα αποσπάσει τις γυναικείες φιγούρες και τα παιδιά και θα συνθέσει συμπλέγματα που

[344] Simmel 2004, σ. 287-294

αλληλοεπιδρούν κρατώντας περιστέρια. Το παιδί με περιστέρι υπήρξε προσφιλές θέμα των καλλιτεχνών (Παρ.31), ταυτισμένο με την έννοια της συμφιλίωσης και η Κατράκη το αποτυπώνει στην κοριτσίστικη φιγούρα και τα φτερά του περιστεριού σε ανάπτυξη-έτοιμο για πτήση. (εικ.73) Το περιστέρι θεωρείται το τελειότερο πτηνό λόγω αναλογιών και ουδέτερου χρώματος και συνδέθηκε από τις γραφές, με τον ευαγγελιστή του καλού και του ωραίου και τον αγγελιοφόρο για την παύση της αναταραχής και την «επανέναρξη» της εγκόσμιας ζωής. Η δημιουργός ταυτίζει το όραμα με την αθωότητα της νεότητας και το γυναικείο φύλο, όχι μόνο ως ζωοποιό στοιχείο αλλά και θεματοφύλακα της ειρηνικής ζωής. Στο «Ειρηνικό Ι, ΙΙ» (εικ.72,74) οι γυναίκες αποθέτουν τα περιστέρια στα χέρια των παιδιών και με διευρυμένες χειρονομίες στο χώρο υπό μορφή χορογραφίας, δοκιμάζουν-διδάσκουν κινήσεις για το πέταγμα των περιστεριών και την μεταβίβαση του ελπιδοφόρου μηνύματος. Η Κατράκη μπορεί να αφομοίωσε τον «μοντερνισμό» της πρωτοκυκλαδικής γλυπτικής ωφέλιμα για την καλλιτεχνική της εξέλιξη, αλλά καταφάνηκε, ότι συνεκτιμούσε τις πρωτόγονες κοινωνίες ως πρότυπο συμπαγούς συλλογικής συνείδησης με τις γυναίκες σε ισότιμους ρόλους. Όπως έκανε μόλις ένα χρόνο πριν στο «Δάσος», όπου συνυφαίνονται παραπλήσια μηνύματα, θα μπορούσε να ενσωματώσει στην αφήγηση ανδρικές ή άφυλες μορφές· επέλεξε όμως να δώσει το ρόλο του μέντορα ή δασκάλου στην γυναίκα για τα μαθήματα προσομοίωσης των παιδιών στην κοινωνία του δικαίου, της ελευθερίας, της αλληλέγγυας συνύπαρξης.

3.2.5. Όψεις της ζωής του μόχθου και της καθημερινότητας

Τα χρόνια της μεταπολεμικής ανασύνταξης, η αντιπληθωριστική πολιτική έπληξε τα χαμηλά εισοδήματα εκτινάσσοντας την ανεργία και οι διαμαρτυρίες, οι απεργίες των εργατικών σωματείων στα αστικά κέντρα αντιμετώπιζαν βίαιη καταστολή και την υπαγωγή στα σκληρά μέτρα του Ιδιώνυμου.[345] Οι κάτοικοι της υπαίθρου βασίζονταν στην οικονομία επιβίωσης κατέχοντας πολύ μικρό κλήρο γεωργίας και οι διαδοχικές κυβερνήσεις παρέκαμπταν την φορολόγηση του πλούτου που είχε συσσωρευθεί από ελάχιστους γαιοκτήμονες. Τα ριζώματα και οι αναπαραστάσεις της νεανικής ηλικίας της Κατράκη στο Αιτωλικό, το τοπίο και οι άνθρωποι θα αποκαλυφθούν σε ξυλογραφίες την περίοδο 1952-57. Τα θέματά της βρίσκονται στους κύκλους ζωής των κλειστών παραδοσιακών κοινωνιών, τις δραστηριότητές τους, την σχέση με την φύση και την εργασία. Πολλά χρόνια μετά ανέφερε:

...Έφυγα από την πατρίδα μου με την πίκρα και την αίσθηση ότι εκεί πέρα ο άνθρωπος του μόχθου βασανιζόταν από τη χαμοζωή, από το μεροκάματο της πείνας και του τρόμου […] *Η ψαράδικη και η*

[345] Ο όρος «Ιδιώνυμο» αφορά τον νόμο 4229 που εισηγήθηκε ο Ελευθέριος Βενιζέλος το 1929 και ίσχυσε μέχρι το 1974, περιλάμβανε κατασταλτικά μέτρα και ποινικοποιούσε την διάδοση και υποστήριξη κομμουνιστικών ιδεών. «Για την διαφύλαξη του κοινωνικού καθεστώτος» τροποποιήθηκε και μετονομάσθηκε πολλές φορές με αποτέλεσμα χιλιάδες πολιτών να βιώσουν εξορίες, φυλακίσεις και απολύσεις από την εργασία τους και καταργήθηκε οριστικά από το Σύνταγμα του 1975 στην Μεταπολίτευση.

αγροτική ζωή, όλος αυτός ο κόσμος είχε γλιστρήσει μέσα μου και τον έβγαλα, όταν μπόρεσα να τον εκφράσω.[346]

εικ.74 Γυρισμός από τα χωράφια, 1951

Ο «Γυρισμός από τα χωράφια» (εικ.74) είναι μια οριζόντια παρατακτική σύνθεση στο πρότυπο της αρχαιοελληνικής μετόπης και της βυζαντινής φρίζας και περιγράφεται η επιστροφή των αγροτών από την εργασία. Ο φυσικός χώρος διαγράφεται αμυδρά, δεν υπάρχουν στοιχεία κορύφωσης στην σύνθεση- εκτός από την έκκεντρη απόδοση του τροχού της άμαξας που μαρτυρά την απουσία εκβιομηχάνισης και σύμφωνα με την Ελένη Βακαλό, στόχος είναι «η παρακολούθηση των κοινωνικών συμπεριφορών της εργασίας με τις στάσεις των προσώπων, ψυχολογικά αντιπροσωπευτικές».[347] Στην ουδέτερη παραθετική πομπή που διαβάζεται από αριστερά προς τα δεξιά, επικεφαλής βρίσκονται οι γυναίκες πεζή και η υπόλοιπη ομάδα βαδίζει σκυφτή με τα φορτία και τον εξοπλισμό της δουλειάς. Από τα έργα αυτής της περιόδου απουσιάζει ο λυρισμός και η γλαφυρότητα των τοπιογραφιών και πλειοδοτεί ο καθημερινός μόχθος για την επιβίωση. Η ταύτιση των εννοιών του μόχθου και της εργασίας του ανθρώπου υπήρξε διχαστικό αντικείμενο μελέτης αλλά και παρεξηγήσιμο στην ερμηνεία του για πολλούς διανοητές. Η Arendt (2017) διαχώρισε τις έννοιες και όρισε τον «μόχθο» ως διαδικασία, ενώ την «εργασία» ως το παράγωγο της πράξης-«μοχθείν», δηλαδή τον τεχνητό κόσμο των αντικειμένων που δημιουργεί ο άνθρωπος. Ο Αριστοτέλης θεωρούσε ευτελή τα επαγγέλματα «στα οποία τα σώματα φθείρονται περισσότερο», γιατί αποσπούν το άτομο από τον πολιτικό-δημόσιο βίο, ενώ ο Ησίοδος εξέφραζε την πεποίθηση, ότι ο μόχθος του σώματος που υπαγορεύεται από τις ανάγκες του, είναι δουλικός.[348] Η εξύψωση του μόχθου στην νεότερη εποχή λόγω της πολύτιμης «παραγωγικότητας» του ανθρώπου και η άποψη του Karl Marx, ότι η εργασία δημιούργησε τον άνθρωπο-όχι ο Θεός- και ότι αυτή τον διακρίνει από τα άλλα ζώα-όχι η λογική- μπορεί να ήταν βλάσφημη για πολλούς, αλλά ριζοσπαστική κατά την Arendt. Ο Marx ταύτιζε τον μόχθο με την εργασία και αποδεχόταν αισιόδοξα το «πλεόνασμα» που προέκυπτε από την παραγωγικότητα του δυτικού ανθρώπου, γιατί έτσι ενίσχυε και την δύναμή του. Η πεποίθησή του ότι η μελλοντική αταξική κοινωνία βρίσκεται πολύ κοντά ήταν ισχυρή, ο άνθρωπος θα απελευθερωνόταν από τις ανάγκες που τον κρατούν δέσμιο και σε υποταγή και ο μόχθος θα καταργηθεί.

[346] Αρχείο Τ. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ. Τεκμήριο: GRTITSpit f413_159_2. Συνέντευξη στην Όλγα Μπακομάρου, Περιοδικό Γυναίκα (18/8/1976), σ.13
[347] Βακαλό Ε., Προλογικό Σημείωμα στο Λεύκωμα Βάσω Κατράκη, Χαρακτική 1940-1980
[348] Arendt, σ. 124-140

Στην εξύψωση της εργασίας και του έργου των χεριών του ως κατάσταση αυτοδημιουργίας του ανθρώπινου υποκειμένου, η Arendt αντέτεινε τον μόχθο του σώματος,[349] ο οποίος συγκεντρώνει «σωματικά τα πράγματα που του παρέχει η φύση» και τον αξιολογούσε «θεμελιώδες γνώρισμα της ανθρώπινης ιστορικής υπόστασης».

Για τους ανθρώπους του μόχθου που απεικόνιζε η Κατράκη στη μεταπολεμική περίοδο, η προσπάθειά τους γεννιόταν από την ανάγκη της επιβίωσης. Στα χρόνια της Κατοχής υπήρξαν αντάρτες που κατέστρεφαν τα αρχεία των εφοριών, των τραπεζών και των δικαστηρίων όπου καταγράφονταν τα χρέη των χωρικών,[350] αλλά η επανεκκίνηση ήταν αμφίβολη, γιατί η «νέα» γραφειοκρατία ήταν δαιδαλώδης και οι τοπικές αρχές δεσποτικές απέναντι στους αγρότες, τους πρόσφυγες και τις μειονότητες και τους αντιμετώπιζαν με αποικιακή λογική.

εικ.75 Οικογένεια κεραμιδάδων, 1951

Η εποχική μεταναστευτική εργασία ήταν μια εξω-αγροτική δραστηριότητα και μια ακόμη εκδοχή του «εργάζονται για να ζουν» του Karl Marx. Η «Οικογένεια κεραμιδάδων» (εικ.75), είναι μία μικρογραφία ανάλογων κοινοτήτων με συγκεκριμένες δεξιότητες και τεχνογνωσία, που ταξίδευαν σε όλη

[349] Η Arendt διαχωριζόταν από την μαρξική αντίληψη, γιατί σύμφωνα με αυτήν ο άνθρωπος με την εργασία «παίρνει την ύλη από τη φύση χωρίς να της την επιστρέφει κατά τη σύντομη πορεία του φυσικού μεταβολισμού του ζώντος σώματος» και γιαυτό είναι καταστροφική σε αντίθεση με το μόχθο, που το animal laborans (ζώο που μοχθεί) τοποθετείται πλέον στην θέση του homo rationale (ον λογικό), γιατί ο μόχθος και η λογική είναι που ξεχωρίζει τον άνθρωπο από τα άλλα ζώα.

[350] Λιάκος, σ. 235

τη χώρα ανά τακτά χρονικά διαστήματα, αναζητώντας προσφορά εργασίας. Το έργο της Κατράκη λειτουργεί σαν ντοκουμέντο οικογένειας που εγκαταλείπει το Αιτωλικό, καθώς αναγνωρίζεται το τοπόσημο της γέφυρας στην λιμνοθάλασσα. Οι νομαδικοί εργάτες ουσιαστικά ήταν ανέστιοι, μέχρι την ολοκλήρωση εργασιών διαμέναν στην ύπαιθρο, σε αποθήκες ή χώρους που φυλάσσονταν τα οικόσιτα ζώα και οι συνθήκες ζωής τους εξαρτόνταν από την εκτίμηση των εργοδοτών για τις υπηρεσίες τους. Στην ξυλογραφία της Κατράκη, συμπορεύονται οι τρεις γενιές της οικογένειας που μετείχαν με κάθε τρόπο στον εργασιακό κάματο- ειδάλλως τα παιδιά και οι υπερήλικες δεν θα μπορούσαν να αυτοσυντηρηθούν στον «μόνιμο» τόπο κατοικίας-με λιγοστά υπάρχοντα, κάποιοι ξυπόλητοι και είναι αυτονόητη η στέρηση των παιδιών από το αγαθό της εκπαίδευσης. Στον κύκλο ρευστότητας και αδιάκοπης κινητικότητας των εργατών, η Κατράκη εμφανίζει την γυναίκα σε όλες τις ηλικιακές εκδοχές και ρόλους (παιδί, κόρη, μητέρα-σύζυγος, γηραιότερη), ενταγμένη στην πυρηνική οικογένεια που ήταν δικλείδα ασφάλειας αλλά και αλληλεξάρτησης, καθώς στην συγκεκριμένη φύση εργασίας αξιολογούνταν παραγωγικό υποκείμενο εκτός οικιακότητας. Η υποταγή και η αφοσίωση ήταν επιβεβλημένη γιατί οι δομές της παραγωγής- αναπαραγωγής, της παιδικής κοινωνικοποίησης, της σεξουαλικότητας-τεκνοποίησης πραγματώνονταν με συντελεστή και επιτηρητή το κλειστό οικογενειακό δίκτυο.

Μια ιδιαίτερα ελκυστική στην καλλιτέχνιδα κοινότητα ήταν αυτή των ψαράδων. Το παραθαλάσσιο σπίτι στο Αιτωλικό και οι παραστάσεις της εργασίας τους, εμφανίζονται συχνά στο έργο της μέχρι και το 1974. Στις αναφορές της τους περιέγραφε «λυγερόκορμους, όμοιους με χορευτές», αλλά από τις καθημερινές συναναστροφές απέκτησε και την γνώση της αγωνιώδους μέριμνας[351] για την οικογένεια αλλά και της καταστροφής του ενάλιου πλούτου με την αδειοδότηση της δικτατορίας για την εγκατάσταση βιομηχανικών μονάδων αλατιού από εφοπλιστικούς κύκλους.[352]

Ο «Μικρός ψαράς» (εικ.76), τιμήθηκε με το 1ο Βραβείο για την λιθοϋψιτυπία στην Αλεξάνδρεια το 1958 και μετέφερε πληροφορίες στους επισκέπτες της διεθνούς Biennale για την οικονομική ανέχεια της Ελλάδας και την παιδική εργασία. Η απόδοση είναι δωρική με σκοτεινό φόντο και η έκφραση του μετεφηβικού προσώπου συνοφρυωμένη, που ενισχύεται από τα μεγάλα μάτια και το σφιχτό στόμα. Η απεικόνιση βρίσκεται εγγύτερα στην σιβυλλική έκφραση των πορτρέτων Φαγιούμ (Παρ.32) και απέχει από την εξιδανίκευση των ανέμελων ψαράδων της νησιωτικής χώρας του Νίκου Λύτρα (Παρ.33). Τα παιδιά, ελλείψει εκπαίδευσης και πόρων, ακολουθούσαν το επάγγελμα από μικρή ηλικία, ασθενούσαν συχνά και σε σύγκριση με τις βαθμηδόν ερημωμένες γεωργικές- κτηνοτροφικές ζώνες, η αλιεία εξελισσόταν υπέρ τους σε προνόμιο και προοπτική χάρη στο παράκτιο ανάγλυφο. Η πρότυπη αυτονομία που επί σειρά ετών χαρακτήριζε τον τόπο και ήταν σημαντικός βιοπορισμός στις δυσχερείς περιόδους,

[351] «…Στη γειτονιά καθόταν όλο ψαράδες. Ένα ξυπόλυτο μελισσολόι τριγύριζε όλη μέρα, με τις γυναίκες τους συνέχεια γκαστρωμένες και τα παιδιά μπακανιασμένα από την ελονοσία». Αρχείο Τ. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ, Τεκμήριο: GRTITSpit f413_159_2. Συνέντευξη στην Όλγα Μπακομάρου, (18/8/1976), σ. 13

[352] Αρχείο Τ. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ. «Έκλεισαν την λιμνοθάλασσα και μας ρήμαξαν, Α.Σκιαδόπουλος, Περιοδικό Ταχυδρόμος, Τεκμήριο: GR TITSpit f413_156_1

βρέθηκε εν τέλει σε ομηρία ιδιωτικών συμφερόντων, αλυκοποιήθηκε,[353] οδηγώντας τους περισσότερους κατοίκους στην εξαθλίωση, όπως συνέβη στην συνέχεια στον αγροτικό τομέα στην ηπειρωτική χώρα.

εικ.76 Μικρός ψαράς, 1956

εικ.77 Ψαράδες, 1957

εικ.78 Οικογένεια ψαράδων, 1963

Οι «Ψαράδες» (εικ.77) της Κατράκη βραβεύθηκαν την ίδια χρονιά στο Lugano της Ελβετίας μεταξύ 354 συμμετεχόντων καλλιτεχνών με αφαιρετικά έργα. Παρουσιάζουν σύσσωμη την οικογένεια των ψαράδων εν είδει πορτρέτου σε στατική πόζα και η Κατράκη επικυρώνει το πλαίσιο ζωής χωρίς επικολυρικές εξάρσεις. Λίγα χρόνια αργότερα, με την «Οικογένεια ψαράδων» (εικ.78) προσεγγίζει το grottesco[354] ιδίωμα και την ψευδαισθητική γλυπτικότητα, ενώ η ύλη του ψαμμίτη εκτός από φέρον στοιχείο της μορφής, ισορροπεί τους αδρούς, εκφραστικούς- νοηματικούς σκοπούς. Τα σχηματοποιημένα με πρωτόλεια γραφή παιδιά και οι οστικές γονικές φιγούρες με την στρεβλή αναλογία των μελών εξελίσσονται σε αρχέγονα τοτεμικά είδωλα, δικαιώνοντας πλαστικά έναν ολόκληρο κόσμο για να περάσουν από το ειδικό στο γενικό· η οικογένεια αυτή θα μπορούσε να βρίσκεται σε ψαράδικους οικισμούς στην Ευρώπη, την Αφρική ή και την Ασία, όπως το ίδιο ισχύει και για τις δυο κάθετης ανάπτυξης ξυλογραφίες (εικ.79,80), εάν προσπεράσουμε τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και τις αρχιτεκτονικές δομές. Τα έργα αυτά προηγούνται των πορτρέτων των ψαράδων και εμπεριέχουν πραγματολογικές διαστάσεις.

[353] Ας αντισταθούμε…Διαρκές το οικο-λογικό έγκλημα των αλόγιστων αλυκοποιήσεων, Αιχμή News: https://www.aixmi-news.gr/synergasies/apopseis/item/77153-as-antistathoyue-diarkes-to-oiko-logiko-egklima-ton-alogiston-alykopoiiseon (18/1/2022)

[354] Το grottesco (grotesque στα γαλλικά), προέρχεται από το grotto (σπηλιά) και ταυτίστηκε με το παράδοξο. Στην τέχνη είναι ο τύπος καλλιτεχνικής απόδοσης που βασίζεται στην υπερβολή, την αποστροφή, το συνδυασμό κωμικού και τραγικού. Αναφέρονται ενδεικτικά τα στοιχεία grottesco που βρίσκονται στην Commedia dell΄arte, στον Gogol και τον Ionesco, στην ζωγραφική των Bosch και Bruegel, στις ταινίες του Wiene, του Murnau, Pasolini κ.α.

Η κυκλικότητα της ζωής περιορίζεται στην εργασία και την παραμονή στην ιδιωτικότητα της εστίας και την *φτωχή* ή *ρέμπελη* ζωή η Κατράκη την εννοεί ως τον μικρόκοσμο του εσωτερικού της αυλής (εικ.80). Ο ωφέλιμος χρόνος που δικαιούται το άτομο εκτός δουλειάς και του επιτρέπει να είναι ανθρώπινο πλάσμα είναι ελάχιστος, όπως στο «Germinal» του Emil Zola, συνθλίβεται στην στασιμότητα και ασφαλώς ο «χρόνος» διαφοροποιείται για τα δύο φύλα. Οι γυναίκες διεκπεραιώνουν ακατάπαυστα τα του οίκου, ενώ στους άνδρες τα κυρτά σώματα, η αδιόρατη ανία αποσείουν κάθε ρομαντική διάθεση θέασης που βρίσκουμε στο μοτίβο του «Σπορέα» του Van Gogh (Παρ.34) ή την επαναστατική όψη της εργατικής τάξης στο έργο του Diego Rivera (Παρ.35).

εικ.79 Μεροδούλι Μεροφάι, 1951

εικ.80 Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων, 1951

Η απόδοση της Κατράκη δεν είναι ένα αντίγραφο της «φύσης των πραγμάτων», αλλά ανακάλυψη, αποκάλυψη ή «σύλληψη των πραγμάτων επ΄ αυτοφώρω».[355] Οι σκηνογραφημένες παραστάσεις παρουσιάζουν τα αδιάρρηκτα στοιχεία της κοινότητας των ψαράδων, το άτυπο πλέγμα αλληλεγγύης, προστασίας και αμοιβαιότητας που παρείχε τα τελείως απαραίτητα στα μέλη της, ώστε να καλυφθούν οι βασικές ανάγκες και το αίσθημα του «ανήκειν». Η ταυτότητα των μελών-παιδιά, γυναίκες, άνδρες-διαμορφωνόταν αποκρυσταλλωνόταν και συντηρούνταν[356] εντός πλαισίου, πιθανώς χωρίς άλλους τρόπους διαφυγής ή διαφοροποίησης. Τα πρότυπα συμπεριφοράς, οι πεποιθήσεις κατασκεύαζαν τον κοινωνικό εαυτό, συνοψίζοντας στην έγκαιρη αναπαραγωγή-αποκατάσταση μέσω γάμου και την λογική «η έκλειψη της εργασίας ισοδυναμεί με την έκλειψη της ίδιας της ζωής». Το πολύπτυχο της ανθρώπινης κατάστασης που κεφαλαιώνεται στο «vita activa»[357] με τον *μόχθο, την εργασία και την πράξη* ήταν διάτρητο, γιατί από τον καθημερινό στίβο για τα χρειώδη, απουσίαζε η πράξη, η κατεξοχήν πολιτική δραστηριότητα στη δημόσια σφαίρα και η δυνατότητα να ξεκινήσει κάτι καινούργιο. Ο Benjamin, μόλις το 1940 έγραφε, ότι η παράδοση των καταπιεσμένων διδάσκει, πως η κατάσταση έκτακτης ανάγκης που διαβιεί ο άνθρωπος δεν είναι εξαίρεση, αλλά ο κανόνας·[358] έβαζε όμως εκ νέου στον διάλογο το ζητούμενο της πάλης των τάξεων και ότι μπορεί να είναι μια πάλη για πράγματα ανεπεξέργαστα και υλικά, χωρίς τα οποία όμως είναι αδύνατο να υπάρξουν τα εκλεπτυσμένα και πνευματικά. Ο Marx εξάλλου στο πιεστικό επιχείρημα ότι η «εργασία είναι η πηγή κάθε πλούτου και πολιτισμού», ανταπαντούσε, ότι ο άνθρωπος που διαθέτει μόνον την εργατική του δύναμη και όχι ιδιοκτησία γίνεται δούλος αυτών που αυτοανακηρύσσονται ιδιοκτήτες του. Ένας αγώνας όμως -αισιοδοξεί ο Fanon-δεν μπορεί να παραμείνει κλειστός ή τοπικός παρά τις προσπάθειες της *Αποικιοκρατίας,* γιατί «τα σύνορα διαβρώνονται από τα νέα, από την ηχώ και παρασύρει το αποικιακό καθεστώς, γι΄αυτό και ο Αποικιοκρατούμενος λαός δεν είναι μόνος».[359] Τα έργα της Κατράκη ήταν έμφορτα νοημάτων και με την επιτόπια παρουσία σε διεθνή φεστιβάλ τέχνης, αξιοποίησε τις δοθείσες ευκαιρίες σε έντυπα και συνομιλίες με ομοϊδεάτες για να μεταδώσει όχι μόνο τα της ηθογραφίας στην Ελλάδα, αλλά και τα καίρια ζητήματα της πολιτικής, κοινωνικής ζωής. Πραγματοποιώντας μια κρίσιμη διαιτησία μεταξύ του μελοδραματισμού και της ιδωμένης πραγματικότητας, έθετε ερωτήματα για το νόημα της ζωής των ξωμάχων και των ψαράδων απευθυνόμενη σε διεθνές κοινό, αναδεικνύοντας την επισφαλή καθημερινότητα. Μπορεί στο παρόν να έχουν τη σημασία χρονικού για την Ελλάδα, αλλά δεν είναι συμπτωματικό ότι το «Φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων» αποδείχθηκε κοινός τόπος και συγγενικό βίωμα για τον Σικελό καλλιτέχνη Renato Guttuso, ο οποίος αγόρασε το έργο από την διεθνή έκθεση στη Ζυρίχη το 1956, επικαλούμενος τις κοινές μνήμες από την γενέτειρά του και η Κατράκη ανταπέδωσε την εκτίμηση με την δωρεά του έργου «Μεροδούλι Μεροφάι».

[355] Fischer 1972, σ. 181
[356] Berger & Luckmann 2003, σ. 317
[357] Arendt 2017, σ. 41-47
[358] Benjamin 2014, σ. 10- 15
[359] Fanon 1982, σ. 44

εικ.81 Οδός Αθηνάς, 1952

Στην «Οδό Αθηνάς» (εικ. 81), το ανάμεικτο πλήθος μικροπωλητών, ποικίλων επαγγελμάτων και ευκαιριακού ημερομίσθιου-συμπεριλαμβανόμενου και του επαίτη μουσικού- πιστοποιεί το νέο προφίλ της πρωτεύουσας που διαμορφωνόταν στις λαϊκές συνοικίες. Στους υπάρχοντες πρόσφυγες που αδυνατούσαν να αφομοιωθούν από υπαιτιότητα της πολιτείας που τους διαχειρίζονταν σαν «ανεπιθύμητους», προστέθηκε νέος πληθυσμός από την περιφέρεια, δημιουργώντας μεγάλη δεξαμενή εργατικού δυναμικού χωρίς ειδίκευση. Η σχετική ανάπτυξη της βιομηχανικής παραγωγής και των μικρότερων επιχειρήσεων επιτεύχθηκε χάρη στο φθηνό κόστος εργασίας και το αδύναμο νόμισμα και όχι στην εκμηχάνιση και τον εκσυγχρονισμό των παραγωγικών μονάδων. Τα νέα πολιτικά και πελατειακά δίκτυα πριμοδοτούσαν οικοδομικούς συνεταιρισμούς και συγκεκριμένες επαγγελματικές ομάδες, αυξάνοντας την εισοδηματική ανισότητα.[360] Η Arendt υποστήριζε ότι τα ανθρώπινα δικαιώματα πρέπει να ταυτίζονται με τα δικαιώματα του πολίτη[361] και εννοούσε ότι οι εγγυήσεις της πολιτειότητας πρέπει να απονέμονται εξίσου σε όλες τις κοινωνικές ομάδες. Όμως το υποχρεωτικό πιστοποιητικό κοινωνικών φρονημάτων, ο μετεμφυλιακός στιγματισμός, ο συνεχιζόμενος αναλφαβητισμός απαξίωνε σχεδόν εκδικητικά τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα, τους «απόδιωχνε» από τον αστικό ιστό και οδηγούσε τους πρόσφυγες, τους χειρώνακτες, τους οικοδόμους και τους ευκαιριακά αυτοαπασχολούμενους σε δημιουργία αυτοσχέδιων συνοικιών εκτός πόλης σε χωμάτινους δρόμους χωρίς ύδρευση και ηλεκτροδότηση. Ο παθητικός χαρακτήρας της «γειτονιάς», αποκαλυπτόταν ως βάση και όχημα της αλληλοεπίδρασης των ατόμων αλλά και της ματαιότητας των πραγμάτων και η Κατράκη αν και είχε πλέον την ευχέρεια ευζωίας και σύζυγο στο εξωτερικό με προσοδοφόρα εργασία, δεν μετακινήθηκε από την νοηματοδότηση έργου που αντιστοιχούσε σε ιστορική, κοινωνική μαρτυρία. Όταν ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος απέκρυπτε, αποσιωπούσε ή μεταμφίεζε την ελληνική πραγματικότητα, η Κατράκη στις ξυλογραφίες της αποτύπωνε με πιστότητα σκηνές καθημερινότητας «εκ του φυσικού»,

[360] Λιάκος, σ. 351
[361] Σταυρακάκης & Σταφυλάκης 2008, σ. 119

όπως τα φιλμ του ιταλικού νεορεαλισμού αλλά και των λιγοστών ελληνικών παραγωγών[362] που κατέγραφαν την εγκατάλειψη και την εξαθλίωση στο τοπίο, τα σπίτια, τον δημόσιο χώρο της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Οι συνοικισμοί όμως με την ενεργή παρουσία των προσφύγων απέκτησαν τους δικούς τους συλλόγους για την διεκδίκηση ύδρευσης, αποχέτευσης, ηλεκτρισμού, οδοποιίας και συγκοινωνιών και μετεξελίχθηκαν σύμφωνα με το Λιάκο (σ.128) «σε λίκνα κοινωνικού ριζοσπαστισμού, στους κόκκινους πυρήνες της Αθήνας».

3.2.6. Ο μόχθος της άμισθης εργασίας στην οικιακότητα και άλλα δεινά

Η Κατράκη, με την συστηματική παρουσία της θηλυκότητας στο σύνολο του έργου της, επεδίωκε την εμφάνεια της γυναικείας υπόστασης και των πολλαπλών ανατεθειμένων ή υιοθετημένων ρόλων που άπτονταν των κοινωνικών προσδοκιών. Στην δίνη των ιστορικών γεγονότων που διαβιούσαν οι Έλληνες, η παροχή φροντίδας στην οικογένεια δεν προβλεπόταν να απωλέσει το θηλυκό της πρόσημο, ενώ σε περίπτωση χηρείας είναι ενδεικτικό, ότι εάν δεν ακολουθούσε νέος γάμος για τον άνδρα, η φροντίδα των παιδιών και της εστίας κληροδοτούνταν σε γυναίκες του συγγενικού δικτύου.

εικ.82 Από τη γειτονιά μου, 1952

Η οργάνωση της εργασίας και οι εδραιωμένες στα έμφυλα στερεότυπα κοινωνικές νόρμες εμπεριέχουν την άκριτη παραδοχή, ότι ο αρχετυπικός εργαζόμενος είναι αρσενικού γένους.[363] Στο έργο «Από τη γειτονιά μου» (εικ.82) που πιθανότερα αφορά το Αιτωλικό, αν και θα μπορούσε να είναι αναπαράσταση οποιαδήποτε λαϊκής γειτονιάς στην χώρα, η Κατράκη απεικονίζει την γυναικεία

[362] Το «Πικρό Ψωμί» (1951) του Γρηγόρη Γρηγορίου, η «Μαύρη Γη» (1952) του Στέλιου Τατσόπουλου ήταν ταινίες που δεν ωραιοποιούσαν καταστάσεις, αλλά δεν σημείωσαν επιτυχία, σε αντίθεση με το «Ξυπόλυτο Τάγμα» (1954) του Γκρεγκ Τάλας και την «Μαγική πόλη» (1954) του Νίκου Κούνδουρου με κοινωνικό περιεχόμενο, στις οποίες συνέρρεε ο κόσμος. Στις λυρικές δραματικές εκδοχές του αθηναϊκού περιθωρίου συγκαταλέγεται και η «Συνοικία το όνειρο» (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη. Ζορμπά, σ. 244 & 273

[363] Cameron 2020, σ. 97

καθημερινή εργασία σε λαϊκή έκδοση, με μικρές συγγένειες στο μεγαλοαστικό πρότυπο καθημερινότητας του Jacob Appel στο «Κουκλόσπιτο της Petronella Oortman[364] (Παρ.36, 37). Στα παραθετικά- τμηματικά καρέ της ξυλογραφίας οι γυναίκες έχουν την απόλυτη ανάθεση των εργασιών: πλένουν, γνέθουν μαλλί για τα ενδύματα, μεταφέρουν ψώνια, περιποιούνται τους μεγαλύτερους και νέες-μεγαλύτερες κουράρουν τα παιδιά, χωρίς την συνδρομή του άνδρα που επιστατεί. Στον δημόσιο λόγο μέχρι και σήμερα, οι υπηρεσίες φροντίδες που κατά κύριο λόγο προσφέρουν οι γυναίκες είναι άμισθες και εργασία νοείται αποκλειστικά η αμειβόμενη. Τα προπολεμικά και μεταπολεμικά χρόνια ελλείψει κατάρτισης, εκτός από την οικιακή απασχόληση, κάποιες γυναίκες εργάζονταν σε έμφυλα ορισμένες θέσεις υπηρέτριας, ντάντάς, καθαρίστριας ή εργάτριας σε βιοτεχνίες και μικρές επιχειρήσεις με κατώτατο μισθό. Εκτός από την συμμετοχή σε αντιστασιακές οργανώσεις στα χρόνια των συγκρούσεων, σχετική αυτονομία απέκτησαν, όταν κλήθηκαν σαν «εφεδρικοί» εργάτες για να αντικαταστήσουν τους στρατευμένους άνδρες. Παρά το ότι ήταν φθηνός, βολικός «εφεδρικός στρατός εργασίας», απωθούνταν στο περιθώριο με την λήξη έκτακτης ανάγκης και τις έμμισθες θέσεις εργασίας τις επανακτούσαν ως θεσμοποιημένοι προστάτες-τροφοδότες οι άνδρες, καθώς υπήρχε αυτονόητα για την γυναίκα η «σταθερή δουλειά στο σπίτι».[365] Η Cameron (σ.94) αναδεικνύει την μαρξιστική προσέγγιση για τις διευθετήσεις τόσο τις έμμισθης όσο και της άμισθης εργασίας των γυναικών και ειδικά για την άμισθη αναφέρει, ότι αποφέρει επιπλέον οφέλη στην καπιταλιστική πρακτική και το κράτος. Οι χαμηλά αμειβόμενοι άνδρες εργάτες είναι παραγωγικοί χωρίς επιβάρυνση και κόστος για τους εκάστοτε εργοδότες, γιατί το μεγαλύτερο μέρος της περιποίησης αλλά και κοινωνικής φροντίδας το προσφέρουν εντελώς δωρεάν οι γυναίκες ή παίρνοντας ισχνές παροχές προνοιακού τύπου-όπως συνέβη μεταπολεμικά, ενώ παράλληλα το κράτος «κάνει οικονομία» στις δημόσιες παροχές που θα μπορούσε να διασφαλίζει για το εργατικό σώμα. Ο Bourdieu θεωρεί ότι η έλλειψη αντιστοιχίας της οικιακής εργασίας σε χρήμα συντελεί στην υποτίμησή της, ακόμη και στα μάτια των ίδιων των γυναικών.[366] Η οπτική για την οικονομική αξία των οικιακών υπηρεσιών, βρήκε πολλούς υποστηρικτές που αξίωναν την αποζημίωση των γυναικών με την καταβολή «του μισθού της νοικοκυράς», πρόταση που προκάλεσε πολλές συζητήσεις αλλά και διχασμό στους φεμινιστικούς κύκλους και τους μελετητές σπουδών φύλου για ενδεχόμενη καταχώρηση και παγίωση σε ταξινομικά σχήματα.

Η συστηματική προβολή-εν μέσω ψυχρού πολέμου-από την Κατράκη της αρχετυπικής θηλυκότητας σαν ειρηνοποιό ον, προστάτιδα- οικουμενική μητέρα, απαντά στα ευρήματα αρχαιολογίας, μυθολογίας και ανθρωπολογίας για την ειρηνική, κοινοτική βάση της μητριαρχίας που αντικαταστάθηκε από την πατριαρχία. Ο Φρήντριχ Ένγκελς (Η καταγωγή της Οικογένειας, της Ατομικής Ιδιοκτησίας &

[364] Η Petronella Oortman, όπως και οι περισσότερες αστές της υψηλής κοινωνίας του 17ου αιώνα, διατηρούσε μια πιστή μινιατούρα του σπιτιού της και την εμπλούτιζε με αντικείμενα μικροτεχνίας σε διαστάσεις παιχνιδιού. Ήταν τρόπος θεραπείας της ανίας, όσο οι σύζυγοι ήταν απορροφημένοι στις επαγγελματικές δραστηριότητές τους, αλλά και επίδειξη-απόδειξη ισχύος. Hidden women in history, Petronella Oortman and her giant doll's house, The Conversation:https://theconversation.com/hidden-women-of-history-petronella-oortman-and-her-giant-dolls-house-108248 (18/1/2022)

[365] Cameron 2020, σ. 88

[366] Bourdieu 2002, σ. 178

του Κράτους, 2013) το 1884 υποστήριζε ότι η μεταβολή στον «τρόπο παραγωγής των μέσων διαβίωσης» (κτηνοτροφία, ενδύματα, κατοικίες, τρόφιμα κ.α.) αναβάθμισε τον ρόλο των ανδρών, εγκλώβισε την θηλυκότητα στον ρόλο τεκνοποίησης και με την πολυτεκνία εξασφαλίζονταν περισσότερα εργατικά χέρια και μεταβιβαζόταν απρόσκοπτα η ιδιοκτησία·[367] την σταδιακή επιβολή αυτού του συστήματος ο Ένγκελς την περιέγραψε ως «κοσμοϊστορική ήττα του γυναικείου φύλου». Η γυναίκα βρέθηκε στον καταστατικό ρόλο να ανατρέφει, να κουράρει και μαζί με τα παιδιά αποτέλεσαν ένα είδος ιδιοκτησίας. Αυτός ο θεσμοποιημένος κόσμος, εισχωρώντας στη συνείδηση ως μια αντικειμενική πραγματικότητα, κληρονομείται και κληροδοτείται, μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά σαν ένα «παγωμένο σώμα». Στα έργα «του μόχθου» της Κατράκη, τα παιδιά απέχουν παρασάγγες από την ανεμελιά ή το παιχνίδι και είναι εργαζόμενα (ψαράδες, αγρότες, μικροπωλητές, προσφέρουν στο σπίτι) σε καθεστώς πρόωρης ενηλικίωσης. Ο καταναγκασμός που υφίσταται το κορίτσι στην αφετηρία της κοινωνικοποίησης, αναπόφευκτα εμφυτεύει τρόπους θέασης, σκέψης και δράσης. Στις διαδικασίες μακράς και αργής εσωτερίκευσης με την καθοδήγηση και την μίμηση προτύπων, μαθαίνει να ζει στον ίδιο κόσμο με αποστολές «φροντιστή» αναπαράγοντάς τον, αν και σκοπός είναι να ορίζει τον κόσμο εκ νέου και από κοινού. Στον διαχωρισμό ποιος υποχρεούται να κάνει τι και για ποιον, καθώς και ποιος μπορεί να ελέγχει ποιον, αυτό που διακυβεύεται είναι η εξουσία και εμπλέκονται εξίσου τα παιδιά. Ειδικά εκείνη την εποχή, η ανισότητα από την μικρή ηλικία ανάμεσα στα κορίτσια και τα αγόρια ήταν εμφανής. Το αγόρι ως περισσότερο ενεργητικό, ισχυρό και αποφασιστικό έχρηζε και απολάμβανε μεγαλύτερης μέριμνας (π.χ. τροφής, σχετικής περίθαλψης) γιατί θεωρούνταν «ωφέλιμος» εργάτης, ενώ το θηλυκό ως παθητικό, συναισθηματικό και αδύναμο παραμελούνταν, γιατί η προδιαγεγραμμένη πορεία-η οικιακότητα, δεν απαιτούσε ιδιαίτερη ευρωστία σώματος και ανθεκτικότητα. Το φαινόμενο άλλωστε της ασθενικότητας, θνησιμότητας των κοριτσιών και ανεπαρκούς ιατροφαρμακευτικής περίθαλψης-ακόμη και στον τοκετό-εξακολουθεί σε χώρες που ζουν σε πιεστικές οικονομικές συνθήκες και καθεστώς ανελευθερίας.

Το 1963, η Κατράκη εργάστηκε σε μια οριζόντια σύνθεση μεγάλης φόρμας που προοριζόταν να αναρτηθεί στο ξενοδοχείο «Ιόνιον» στην Κέρκυρα. Είναι η περίοδος της βραχείας «Πολιτιστικής Άνοιξης» στην Ελλάδα και η τουριστική ανάπτυξη εξελισσόταν σε σημαντικό κανάλι πολιτιστικών ανταλλαγών που επηρέασαν την κουλτούρα της κοινωνίας, το τοπίο και το πεδίο της εργασίας. Ο μαζικός μεταπολεμικός τουρισμός, χάρη στην προώθηση της «ελληνικότητας» και του μεσογειακού τοπίου από τις κινηματογραφικές ταινίες[368] στο εξωτερικό και τα διεθνή εικονογραφημένα περιοδικά, μετέτρεψε τη χώρα σε επισκέψιμο προορισμό για ιαματικά λουτρά, παραθαλάσσιες διακοπές και νυχτερινή διασκέδαση. «Ο περίπατος στην Κέρκυρα» (εικ.83), προβάλει όλες τις φαινομενικά ελκυστικές γραφικότητες για τους ξένους περιηγητές: ο καροτσιέρης με την περιήγηση στα γραφικά σοκάκια, φεγγαρόφωτο στις μικρές ιστιοφόρες βάρκες της προβλήτας, ντόπιες γυναίκες να αναμειγνύονται στο πλήθος. Την «τουριστική καρτ ποστάλ» και την μυθοποίηση του ελληνικού τοπίου δυναμιτίζει η

[367] Cameron, σ. 36-37
[368] Ξεχωρίζει ο «Αλέξης Ζορμπάς» (1964) του Μιχάλη Κακογιάννη, «Ποτέ την Κυριακή» (1961) του Ζυλ Ντασσέν και «Το παιδί και το δελφίνι» (1957) του Jean Negulesco. Λιάκος, σ. 368

δημιουργός με την επικράτηση του μαύρου χρώματος σε όλη την επιφάνεια και την κατάτμηση των δύο ομάδων ανθρώπων- δύο ξεχωριστών κόσμων. Από τις αρχές του 20ου αιώνα, η σύγχρονη έννοια της

εικ.83 Περίπατος στην Κέρκυρα, 1963

σχόλης (leisure time), το ζήτημα των μισθωμένων διακοπών και η κατοχύρωσή τους ως εργασιακό δικαίωμα για τον υπόλοιπο κόσμο ήταν κοινός τόπος, αλλά για τους Έλληνες πρωτάκουστη συνθήκη και χρόνος δίχως μετρήσιμο για την ζωή αντίκρισμα. Στον «Περίπατο στην Κέρκυρα», οι μεν αριστερά της σύνθεσης απολαμβάνουν τις διακοπές από την εργασία και οι γυναίκες στα δεξιά προσφέρουν τις υπηρεσίες τους για την σχόλη των επισκεπτών. Μπορούν κάλλιστα να ιδωθούν και ως «τουριστική attraction»: σε πρώτο πλάνο η γυναίκα στέκεται με χάρη ποζάροντας για φωτογραφικό πορτρέτο ντόπιας, οι δύο στέκονται με την στάμνα στο κεφάλι (τρόπος υδροληψίας μέχρι τότε και αναφορά στο έθιμο των «Μπότηδων» στην Κέρκυρα), ενώ η μητέρα με το παιδί στην αγκαλιά συνεχίζει την πορεία της. Η Κατράκη παρά το γεγονός της ορισμένης παραγγελίας από το «Ιόνιον», εφηύρε σχεδιαστικούς τρόπους για μηνύματα διπλής ανάγνωσης με τα διάπλατα μάτια, την αποστροφή των βλεμμάτων, την μονοκόμματη στάση των τουριστριών και το ερεβώδες «σκηνικό». Αγαπούσε τον τόπο της, αλλά η αμφιθυμία της για το κατακλυσμιαίο φαινόμενο του τουρισμού απαντούσε τον σκεπτικισμό που εξέφραζαν οι προοδευτικοί κύκλοι, οι αριστερές δυνάμεις και τα εργατικά σωματεία. Ήδη από εκείνη την εποχή, στους περισσότερους τουριστικούς προορισμούς καταργούνταν η κυριακάτικη αργία, το καθορισμένο ωράριο των καταστημάτων με την ενδιάμεση μεσημβρινή ανάπαυλα και διευρυνόταν το οκτάωρο των εργαζόμενων. Ο θερινός χαρακτήρας των διακοπών ενίσχυσε την πολυσθένεια οικογενειών που εργάζονταν ακατάπαυστα και συμμετείχαν όλα τα μέλη στις μόνιμες εργασίας τους (χωράφια, κτηνοτροφία κ.α.) και στην εποχιακή απασχόληση (φροντίδα καταλυμάτων, εστίαση κ.α.). Οι εργαζόμενοι εξαντλούνταν και παρέμεναν στην ομηρία της εργοδοσίας που συσσώρευε πλουτισμό, αλλά δεν παρείχε ικανοποιητικούς μισθούς, ασφαλιστική κάλυψη ή αποζημίωση υπερωριών, καθώς η ζήτηση εργασίας ήταν υψηλή και οποιαδήποτε διαμαρτυρία οδηγούσε σε απόλυση και αντικατάσταση με άλλον υπάλληλο. Ο τουρισμός που ήταν θετικό σύμβολο σύγχρονης πολιτειότητας και του δικαιώματος να

συμμετέχει κανείς σε μια κοινωνία διευρυμένης ευδαιμονίας και κατανάλωσης,[369] εξελισσόταν στην Ελλάδα σε ευκαιρία κερδοφορίας και εκμετάλλευσης για όσους κατείχαν οικονομικό κεφάλαιο και πρόσβαση σε δομές και θεσμούς. Η φορολόγηση και η προστατευτική νομοθεσία εξέλειπε, με αποτέλεσμα μεγάλες ξενοδοχειακές μονάδες σε ασυνέχεια με το ελληνικό τοπίο να καλύπτουν έως τον αιγιαλό σε βάρος των περιβαλλοντικών προβλέψεων. Οι ντόπιοι, αν και είχαν νέες δυνατότητες απασχόλησης στις οικοδομικές εργασίες, παρακολουθούσαν εντός των οικισμών τους τις βιαστικές, χωρίς σχεδιασμό και μελέτη στην αρχιτεκτονική τοπίου, κατασκευές και προεκτάσεις και την παραθαλάσσια γη να εκποιείται για πενιχρά αντίτιμα. Εκτός του ότι υιοθετήθηκε το μοτίβο κοινωνικού καταμερισμού της εργασίας, από πολλούς ασκήθηκε κριτική στα ήθη των τουριστών ως επιζήμια για την ελληνική κοινωνία και την παραδοσιακή οικογένεια και εκφράστηκε ανησυχία για τον κίνδυνο ελευθεριότητας της νεολαίας, που εγκολπωνόταν τα δυτικά συμπεριφορικά και στυλιστικά πρότυπα.[370] Η άναρχη δόμηση κορυφώθηκε στα χρόνια της δικτατορίας σε όλη την επικράτεια,[371] ο τουρισμός απορρόφησε την ανεργία και μακροχρόνια την κάμψη της βιομηχανίας (Λιάκος, σ. 370). Η Κατράκη ανταποκρίθηκε σε παρόμοιες αναθέσεις έργων από ξενοδοχειακές μονάδες (Παρ.38), παραμένοντας πιστή στο μοτίβο αναπαράστασης της καθημερινότητας των ντόπιων ψαράδων: άνδρες και γυναίκες σε πομπή να μεταφέρουν φορτία και σύνεργα της δουλειάς, βρεφοκρατούσες και παιδιά να μετέχουν εξίσου στον καθημερινό μόχθο της επιβίωσης.

[369]Μητροπούλου Α., 2019. Σημείωση Ανάγνωσης: Ο Τουρισμός φαινόμενο που κυλάει «αυτόματα» ή «αποτέλεσμα κοινωνικής κατασκευής και κανονιστικής ρύθμισης», Διαθέσιμο: https://www.researchgate.net/publication/331530914_Semeiose_Anagnoses_O_Tourismos_phainomeno_pou_kylaei_automata_e_apotelesma_koinonikes_kataskeues_kai_kanonistikes_rythmises (19/1/2022)

[370] Στο πέρασμα των χρόνων, στις κριτικές αυτές κυριαρχούσε η σεξουαλικότητα ως μεταφορά και φαντασίωση. Ο Στρατής Τσίρκας έγραψε το 1976 «θέλουν την Ελλάδα πόρνη», «Μας θέλουν γκαρσόνια και ταβερνιάρηδες», ενώ ο Σύνδεσμος Ελλήνων Βιομηχάνων ανέφερε το 1973 «θα γίνομεν έθνος ξενοδόχων». Το 1970 η Εκκλησία καθιέρωσε ειδική προσευχή για την προστασία από τα ξένα ήθη και πολλοί Έλληνες σχολίαζαν αρνητικά τις κοινότητες των χίπις και των γυμνιστών, ειδικότερα δε την επαφή με τις τουρίστριες. Λιάκος, σ. 370

[371] Η Βέρα Δαμόφλη, συγγραφέας και μεταφράστρια που συμμετείχε στα γεγονότα του Πολυτεχνείου, στην μαρτυρία της στον ραδιοφωνικό σταθμό «Στο Κόκκινο» (17/11/2021) ανέφερε «…Τα πρώτα χρόνια της χούντας δεν υπήρχε ανεργία […] οι εργολάβοι χτίσανε και τα βουνά». Βέρα Δαμόφλη- Ανδρέας Νεφελούδης- soundcloud 105,5 Στο Κόκκινο: https://www.avgi.gr/gallery/podcasts/401084_ayto-poy-katafere-polytehneio-einai-oti-xeskepase-ti-hoynta 20/1/2022

4. ΕΚΛΕΚΤΙΚΕΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ- Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ KATHE KOLLWITZ

Στην μελέτη της ιστορίας η περιοδικοποίηση των νοοτροπιών συνδέεται με πολιτικά, οικονομικά, κοινωνικά και συνταγματικά πλαίσια νομιμότητας και βασίζεται στην αλληλουχία και το συσχετισμό μιας σειράς γεγονότων, που σημασιοδοτούν την εκάστοτε εποχή.[372] Σε σχέση με την τέχνη, εξετάζονται επίσης τα κοινωνικά, θεσμικά, οικονομικά και πολιτικά δεδομένα και η κατηγοριοποίηση των καλλιτεχνικών κινημάτων αρκετές φορές μοιάζει άκαμπτη, όπως και τα ιστορικά γεγονότα τετελεσμένα. Ο ιστορικός χρόνος όμως είναι πολύ μακρύτερος από τον πολιτικό και πολύ πιο σύνθετος από τον ιδεολογικό, προσφέροντας ευκαιρίες επανεξέτασης και αναθεώρησης και αυτό απαντάται πρωτίστως στα έργα τέχνης, καθώς αποδείχθηκε ότι διαπερνούν την έννοια της αμετάκλητης χρονικότητας.

εικ.84 Kathe Kollwitz, 1924
Αυτοπροσωπογραφία, Λιθογραφία

εικ.85 Βάσω Κατράκη, 1977
Αυτοπροσωπογραφία, Σχέδιο με μολύβι

Στα μέσα του 20ου αιώνα, καθώς οι ενοραματικοί προσανατολισμοί των καλλιτεχνικών κινημάτων πραγματώνονταν σε τρία βασικά κέντρα (Παρίσι, Βερολίνο και Στουτγκάρδη, Μόσχα και Λένιγκραντ), η Βάσω Κατράκη και η Kathe Kollwitz[373] κινούνταν σε παράλληλες πορείες με κοινό ιδεοδρόμιο, λαμβάνοντας σταδιακή αναγνώριση. Η κοινωνική και ποιητική δυναμική τους εμφανίζει ομοιότητες και διαφορές με τα κέντρα τεχνών, κάνοντας την καταχώρισή τους σε κινηματικό προσανατολισμό αβέβαιη, αν και οι περισσότεροι ιστορικοί τις χαρακτηρίζουν εξπρεσιονίστριες. Με χρονική διαφορά υπήρξαν μάρτυρες δύο κυρίαρχων κοινωνικών επαναστάσεων, παρακολουθώντας και συμμετέχοντας στην ώσμωση δυο διαφορετικών κοσμοθεωριών. Ο βιομηχανικός τεχνολογικός

[372] Ζαχαρόπουλος Ν. Συλλογή Μπέλτσιου. Οι Πρωτοπόροι. Εκδόσεις Futura, σ. 475
[373] Käthe Kollwitz - Portrait of the German artist of expressionism, You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=u0OcbjXx_7k (22/1/2022)

εξοπλισμός από την θετική πλευρά των πρωτοποριακών κοινωνικών ιδεών υποσχόταν περισσότερη κοινωνική ελευθερία και το οξύ ζήτημα αντιπαράθεσης κεφαλαίου και εργασίας κορύφωνε τις κοινωνικές αντιπαραθέσεις. Παρά τις ιδεολογικές συμπλεύσεις και τις συνεργασίες με προοδευτικές δυνάμεις του τόπου τους, δεν στρατεύτηκαν σε κομματικούς σχηματισμούς, παρήγαγαν μνημειώδη και διαχρονικά, αντιπολεμικά έργα μακριά από τον μονόδρομο του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού και σε αμιγή αντικατοπτρισμό με τον αγώνα επιβίωσης των ασθενέστερων κοινωνικών στρωμάτων. Μια επιπλέον συνιστώσα που τις προσέδεσε άρρηκτα στην συνείδηση των φιλότεχνων, είναι η εστιασμένη ματιά στην θέση της γυναίκας, που αποδείκνυαν οι ίδιες με την παραδειγματική τους δράση στην δημόσια σφαίρα και οι αφιερωματικές αναφορές μέσα από το χαρακτικό τους έργο στην μητρότητα και τα παιδιά που βάλλονταν στα τυραννικά καθεστώτα πολέμων και συγκρούσεων.

Η Kollwitz άφησε την τελευταία της πνοή το 1945 μεστή σε έργο και ιδέες στην λήξη του 2ου Παγκόσμιου πολέμου, όταν η Κατράκη σε συνθήκες Εμφύλιας συμπλοκής έκανε τις πρώτες της εμφανίσεις στον χώρο της τέχνης, παραλαμβάνοντας την «σκυτάλη» από την πρώτη διδάξασα σε ουμανισμό Γερμανίδα χαράκτρια. Τις συνδέουν επιπλέον μια σειρά από εντυπωσιακές συμπτώσεις του βίου και «συναντήθηκαν» μονάχα νοητά, όταν το 1964 η Κατράκη επιμελήθηκε την περιόδευσα από την Ανατολική Γερμανία έκθεση της Kollwitz, στον εκθεσιακό χώρο «Ζυγός»[374] στην Αθήνα.

4.1. Η ζωή στο Καίνιγκσμπερκ μέχρι την ενηλικίωση (1867-1893)

Η Kathe Kollwitz γεννήθηκε το 1867 στο Καίνιγκσμπερκ της Ανατολικής Πρωσίας επί αυτοκρατορίας του Γουλιέλμου Β΄. Η φεουδαρχική και μιλιταριστική βασιλεία του, μεγέθυνε τις κοινωνικές και πολιτικές αντιφάσεις και στην διάρκεια των δεκαετιών η γερμανική αστική τάξη και ορισμένα λαϊκά στρώματα δέχονταν την επίδραση των ιδανικών της υπεροχής και της ισχύος.[375] Στα χρόνια της ενήλικης και αεικίνητης Kollwitz, η Γερμανία είχε ήδη καταληφθεί από το όνειρο δόξας και κυριαρχίας, οδηγήθηκε στον πόλεμο, ενώ η σοσιαλδημοκρατική αντιπολίτευση γινόταν ολοένα και πιο ασταθής.

Από την συστηματική καταγραφή των ιδιωτικών σκέψεών της σε μεγάλα επιτραπέζια τετράδια, έχουν διασωθεί από τους βομβαρδισμούς του 2ου Παγκόσμιου πολέμου μόνον[376] τα ημερολόγια και η αλληλογραφία της από το 1909 έως και τις τελευταίες ημέρες ζωής της. Μεγάλωσε σε πολυμελή οικογένεια προτεσταντικών αρχών με εγγύτερο πρόσωπο τον πατέρα της, τον οποίο κατονομάζει «οδηγό μου προς τον σοσιαλισμό με το νόημα της λαχτάρας για την αδελφοσύνη των λαών». Στην ωριμότητα ανακαλύπτει την καθοριστική επιρροή του ιεροκήρυκα παππού της Ιούλιου Ρουπ, που αποδοκίμαζε κάθε περηφάνεια και ματαιοδοξία και υποστήριζε ότι «το έργο του ανθρώπου μπορεί να θεωρηθεί σπουδαίο,

[374] Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (iset). Κάτε Κόλβιτς Η Έκθεσις Εβραιοπαίδων στον «Παρνασσό», Γκαλερί «Ζυγός»/Βάσω Κυριάκη-Σίσκου,: http://dp.iset.gr/en/article/view.html?id=95921 (23/1/2022)
[375] De Micheli 1992, σ. 86
[376] Τα γραπτά της με τίτλο «Αναμνήσεις» από την παιδική και εφηβική ηλικία καταστράφηκαν στον βομβαρδισμό του Βερολίνου το 1945. Κόλλβιτς Κ., 2006. Ημερολόγια και Γράμματα. (Προλογικό Σημείωμα Ανδρέας Σπύρου). Ίνδικτος, σ. 9

αλλά ο ίδιος ποτέ». Η πρώτη επαφή με τις γνήσιες αρετές της συλλογικότητας ήταν η «Ελεύθερη Κοινότητα»[377] στο Καίνιγκσμπερκ, της οποίας την οργάνωση και επίβλεψη είχε ο Ιούλιος Ρουπ, που εκδιώχθηκε και φυλακίστηκε από την άκαμπτη θρησκευτική πολιτική του κράτους. Στην οικογενειακή ζωή και παραστάσεις αποδίδει χαρακτηριστικά ατομικής ελευθερίας και αμοιβαίου σεβασμού, κοινωνικής δραστηριότητας και πνευματικής καλλιέργειας καθώς «η βιβλιοθήκη ήταν ανοιχτή και χωρίς έλεγχο επιλογής», γι΄ αυτό και ήρθε από νωρίς σε επαφή με τις ιδέες των Kant, Goethe και Schiller. Ή επιβεβαίωση του πατέρα της για τις σχεδιαστικές της ικανότητες και η ένθερμη υποστήριξή του την οδήγησαν το 1881 στο διδασκαλείο του χαράκτη Μάουερ, το 1885 στη Σχολή Καλών Τεχνών Θηλέων στο Βερολίνο και το 1889 σε σπουδές ζωγραφικής κοντά στον Λούντβιχ Χέρτεριχ στο Μόναχο. Η απουσία έμφυλου στερεότυπου και το ελευθεριακό πνεύμα του μέντορα-πατέρα, θα φανεί από τον εκφρασμένο σκεπτικισμό του για την βιαστική απόφαση της νεαρής Kollwitz να παντρευτεί το 1891 και να αποκτήσει σύντομα δύο παιδιά, τον Χανς και τον Πέτερ. Η βεβαιότητά του ότι ο έγγαμος βίος θα κάμψει την καλλιτεχνική της ορμή, διαψεύσθηκε από τον σύζυγό της Karl, που αποδείχθηκε συνοδοιπόρος και υποστηρικτής των επιλογών της Kollwitz για την αφοσίωση στην τέχνη και τους κοινωνικούς αγώνες, όπως ακριβώς συνέβη και με την Κατράκη πολλά χρόνια μετά.

4.2. «Η Εξέγερση των Υφαντουργών» και η εργατική τάξη (1893-1907)

Το νεόνυμφο ζευγάρι θα εγκατασταθεί στο Βερολίνο το 1891 και δύο χρόνια μετά η Kollwitz θα εκθέσει τρία έργα της στην διοργάνωση «Ελεύθερη Έκθεση Τέχνης». Παρά την διαμαρτυρία ενός τεχνοκριτικού για την παραβίαση του εκθεσιακού «άβατου» από γυναίκα, οι ευνοϊκές κριτικές θα αντιπαρέλθουν της αρνητικής διάκρισης και θα επιβραβεύσουν την νεοεμφανιζόμενη καλλιτέχνιδα με διορατικό σχόλιο: «Μόνο σεβασμό για ένα σπουδαίο ταλέντο μιας νεαρής γυναίκας που ξεχωρίζει και ελαφρά τη καρδία δεν μπορεί κανείς να την απορρίψει, γιατί έχει σίγουρα πλούσιο καλλιτεχνικό μέλλον […] Η ικανότητά της είναι η επίδειξη μιας πρωτοπόρας τέχνης».[378]

Το επόμενο βήμα της ήταν η δημιουργία έργων που εμπνεύστηκε από το «Germinal» του Zola. Στις μαρτυρίες της αναφέρει τις παρατηρήσεις των γονιών της για «τις σκοτεινές πλευρές» της ζωής που την ενέπνεαν και ότι αρχικά δεν ήταν ο οίκτος ή η συμπόνοια για την προλεταριακή τάξη, παρά μόνον ότι την έβρισκε «απλώς ωραία», κατά την ρήση του Zola, «ωραίο είναι το άσχημο».[379]

Οι παραστάσεις της παιδικής ηλικίας από το Καίνιγκσμπερκ στο λιμάνι της Βαλτικής αλλά και από τις μόνιμες θερινές διακοπές στο Ράουσεν περιλάμβαναν τις εξερευνήσεις-χωρίς εποπτεία από τους γονείς-στις γεμάτες από εργάτες εμπορικές πόλεις, τις «ύποπτες» συνοικίες και ταβέρνες, τις παρατηρήσεις στους λιμενεργάτες και την ζωή των ανθρώπων της βιοπάλης, όπου ανακάλυπτε το «ωραίο» και την γενναιοδωρία των λαϊκών ανθρώπων. Θέλγητρο στους ανθρώπους της μεσαίας τάξης

[377] Η «Ελεύθερη Κοινότητα» είναι η ανεξάρτητη από το κράτος εκκλησιαστική κοινότητα που βρίσκεται συνήθως δίπλα στις τοπικές εκκλησίες.
[378] Kathe Kollwitz, Μέτωπο Όχι: https://ohifront.wordpress.com/2016/04/22/kathe-kollwitz/ (23/1/2022)
[379] « Le beau c' est laid». Κόλλβιτς 2006, σ. 49

δεν έβρισκε, χαρακτήριζε την αστική ζωή «σχολαστική» σε αντίθεση με την ζωή των προλετάριων που «ανέπνεαν» και σε ηλικία μόλις δεκαέξι ετών θα κάνει το πρώτο σχέδιο με θέμα «οι Μετανάστες».[380]

Η σειρά «Germinal», περιορίστηκε μόνο σε ένα χαρακτικό (Παρ.39)-πρόγευση της ενασχόλησής της με τους ανθρώπους του μόχθου, γιατί μεσολάβησε η καθοριστική εμπειρία από την παράσταση «Die Weber» (Οι Υφαντές ή Υφαντουργοί) τον Φεβρουάριο του 1893. Το έργο του νομπελίστα συγγραφέα Γκέρχαρτ Γιόχαν Ρόμπερτ Χάουπτμαν, πραγματευόταν την εξέγερση των υφαντουργών[381] τον Ιούνιο του 1844 και την συνακόλουθη αιματηρή καταστολή της στην πρωσική επαρχία της Σιλεσίας κατά τη διάρκεια βαθιάς οικονομικής ύφεσης. Η επισήμανση του Karl Marx ότι η «εξέγερση σηματοδότησε τη γέννηση του κινήματος των γερμανών εργαζομένων», ήταν ικανός λόγος για την απαγόρευση της παράστασης με την αιτιολογία ότι υποκινεί στασιασμό. Από την παράσταση-ορόσημο για την καλλιτεχνική πορεία της Kollwitz προέκυψε η ενότητα έργων «Η εξέγερση των Υφαντουργών» και περιλαμβάνει την σταδιακή εξέλιξη των γεγονότων, προσαρμοσμένη όμως στην ιδωμένη πραγματικότητα των αγροτών-εργατών της εποχής της. Στα δύο πρώτα έργα παρουσιάζει τον θάνατο που προερχόταν από την ανέχεια και την έλλειψη περίθαλψης και την οργάνωση του αντιστασιακού κινήματος, που εκκινούσε με μυστικότητα από μικρούς πυρήνες στα σκοτεινά καταγώγια των λαϊκών συνοικιών (Παρ.40).

εικ.86 Επίθεση στην πύλη, 1893-97

εικ.87 Η πορεία των υφαντουργών, 1893-97

Η πρώτη δράση περιγράφεται στην πορεία πλήθους (εικ.87) που μεταφέρει και τα εργαλεία της δουλειάς του, δύο σηκώνουν την σφιγμένη γροθιά και ελάχιστοι αρθρώνουν επιφυλακτικά συνθηματικό λόγο. Στην σιωπηλή πομπή και σε πρώτο πλάνο, εμφανίζεται γυναίκα που μεταφέρει το βυθισμένο σε ύπνο παιδί της στην πλάτη με μαγνητισμένο βλέμμα στη γη και οι μελετητές της Kollwitz υποστηρίζουν, ότι ενσωμάτωσε την μορφή της στην σύνθεση για να δηλώσει έμπρακτα την αλληλεγγύη της στις

[380] Κόλλβιτς 2006, σ. 8, 37 & 48

[381] Μεγάλος αριθμός υφαντουργών επιτέθηκε σε αποθήκες και κατέστρεψε τα νέα μηχανήματα που χρησιμοποιούνταν στη βιομηχανία και ο πρωσικός στρατός στην προσπάθειά του να αποκαταστήσει την τάξη, έβαλε φωτιά στο πλήθος, σκοτώνοντας έντεκα ανθρώπους και τραυματίζοντας πολλούς. Οι ηγέτες των υφαντών συνελήφθησαν, μαστιγώθηκαν και φυλακίστηκαν.

κοινότητες των αγροτών. Στο επόμενο κατά σειρά έργο (εικ.86), τον χώρο της πρώτης επιτέλεσης (ύπαιθρο)- τον χαμηλό ορίζοντα που συνωθεί κυριολεκτικά και μεταφορικά την σύνθεση της ομάδας χαμηλά, αντικαθιστά η επιβλητική πύλη έπαυλης στην πόλη. Η δειλία, ο φόβος και η επιφυλακτικότητα προσπεράστηκε και οι υφαντές σε παράσταση έντονης διαμαρτυρίας πετούν πέτρες έξω από την έπαυλη του εργοδότη-βιομήχανου. Ο Fanon έκανε την διαπίστωση, ότι οι αγρότες αφήνονται συστηματικά στην άκρη από την προπαγάνδα του εθνικιστικού λόγου και μόνον η αγροτιά είναι κατεξοχήν επαναστατική. «Ο αγρότης, ο έκπτωτος, ο πεινασμένος είναι ο εκμεταλλευόμενος που ανακαλύπτει γρηγορότερα, ότι για αυτόν δεν υπάρχει συμβιβασμός» και δυνατότητα διακανονισμού για την απελευθέρωσή του, ενεργοποιεί όλα τα μέσα σε τέτοιο βαθμό, που μονάχα η βία έχει αποτελέσματα.[382] Η σκυφτή γυναίκα που βρίσκεται εγγύτερα στον θεατή τροφοδοτεί την αλυσίδα λιθοβολισμού για πράξη εξίσου βίαιη με την βία της αυταρχικής εξουσίας και της εξαθλίωσης των απόκληρων. Όπως η Κατράκη απεικόνιζε σταθερά τις γυναίκες στις αντιστασιακές δράσεις και κινήματα, έτσι και η Kollwitz τις ενσωμάτωνε στον αγωνιστικό κορμό των εργατών, έχοντας μαζί τα μικρά παιδιά τους, μετέχοντας ισότιμα και δυναμικά σε πράξεις που λογίζονταν «ανδρικές». Ο Nietzsche, παρά την θεώρηση ότι η βουλητική δύναμη του απομονωμένου ατόμου είναι πηγή κάθε δύναμης, αναγνώριζε στην δύναμη της υπόσχεσης των ατόμων (την ονόμαζε «μνήμη της βούλησης») την διάκριση της ζωής του ανθρώπου από αυτήν του ζώου.[383] Ο συνδυασμός όμως της βουλητικής δύναμης των πολλών στο πλαίσιο αμοιβαίων δεσμεύσεων είναι ικανός για την κατασκευή ή ανακατασκευή της πραγματικότητας. Οι γυναίκες προσπερνώντας τους καταναγκασμούς του φύλου τους, δεσμεύονταν σε αμοιβαία συμφωνία με τους άνδρες για την έναρξη υποσχετικών πράξεων για τον κοινωνικό εαυτό και το συλλογικό καλό, επικυρώνοντας την ισχύ και την αξία της πληθυντικότητας.

εικ.88 Ανάγκη, 1893-97

εικ.89 Το τέλος, 1893-97

Στο τρίτο μέρος της ενότητας η Kollwitz περιγράφει την τιμωρητική από το κράτος θανάτωση για τον στασιασμό αλλά και την θνητότητα του περιθωρίου. Με την αλλαγή σκηνογραφικής απόδοσης, εφαρμόζει το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της «εξυπηρετικότητας» ενός στοιχείου στο έργο τέχνης, κατά

[382] «Δεν έχει τίποτα να χάσει κι έχει να κερδίσει τα πάντα». Fanon 1982, σ. 35
[383] Arendt, σ. 321

τον Heidegger το «έν έργω τίθεσθαι», δηλαδή την ενεργοποίηση και σταθεροποίηση της «αλήθειας» που αποδίδει την γενική ουσία των πραγμάτων.[384] Η δραματουργία εξελίσσεται στα ερεβώδη εσωτερικά των εργατικών κατοικιών για να πυροδοτήσει την ενσυναίσθηση, την «ομοίωση» κατά τον Αριστοτέλη, με την αναπόδραστη συνθήκη του θανάτου. Στο «Τέλος» (εικ.89) μεταφέρουν και αποθέτουν τους νεκρούς διαδηλωτές με την όρθια γυναίκα να παρακολουθεί αποκαμωμένη και την καθιστή σε ενδοστροφή και θρήνο, ενώ οι καπνοί που εισέρχονται από την πόρτα υποδηλώνουν ότι οι συγκρούσεις μαίνονται. Στην «Ανάγκη» (εικ.88), η γυναίκα θρηνεί για το άρρωστο παιδί και η Kollwitz εφεξής θα υιοθετήσει την απόδοση αποστεωμένων προσώπων παρόμοια με νεκροκεφαλή, για να αποδώσει την ευαλωτότητα και τον υποσιτισμό της εργατικής τάξης. Εκτός του ότι η ενότητα «Εξέγερση των Υφαντουργών» μνημονεύεται έως και σήμερα, οι αντανακλάσεις εκείνη την εποχή ήταν πολλαπλές. Ο Άντολφ Μέντσελ, μέλος της κριτικής επιτροπής στην «Μεγάλη Βερολινέζικη Έκθεση Τέχνης», πρότεινε την απονομή Χρυσού Μετάλλιου που απέρριψε ο Γουλιέλμος Β΄ λόγω των σοσιαλιστικών ιδεών της Kollwitz. Το επόμενο έτος όμως της απονεμήθηκε το βραβείο στο Μουσείο της Δρέσδης από τον βασιλιά της Σαξονίας και της προτάθηκε θέση για την διδασκαλία στη Σχολή Καλών Τεχνών Θηλέων στο Βερολίνο.

Αν και είχε την εμπειρία διαμονής στην Φλωρεντία[385] και το Παρίσι (έναν χρόνο) για μαθητεία της γλυπτικής τέχνης στην Academie Julien, δεν παρέκκλινε από την κυρίως εργασία της στην χαρακτική. Οι επιρροές από τον δημοκρατικό πατέρα της την οδήγησαν στην παράλληλη ιστορική μελέτη του μακρινού γεγονότος του «Πολέμου των Χωρικών»[386] και θα ολοκληρώσει ομώνυμη ενότητα έργων το 1908. Τα μαθήματα ηθικής διδασκαλίας του Kant από τον παππού Ρουπ στα χρόνια της «Ελεύθερης Κοινότητας» είχαν αγκυροβοληθεί, όπως και η επιτύμβια φράση που χαράχτηκε στον τάφο του: «Ο άνθρωπος δεν βρίσκεται εδώ για να ευτυχήσει, αλλά για να κάνει το καθήκον του». Η Kollwitz αντιλαμβανόταν την έννομη ελευθερία, το δίκαιο και την πολιτική ισότητα ως εχέγγυα κοινωνικής ευημερίας και ότι αυτά πηγάζουν από την «πατριωτική»-σύμφωνα με το Kant- και όχι την «δεσποτική» ή «πατρική» εξουσία που αντιμετωπίζει τους πολίτες σαν παιδιά ή υπηκόους. Ο Kant υποστήριζε, ότι μπορεί η «προέλευση της ανώτατης κρατικής εξουσίας να είναι πρακτικώς ανεξιχνίαστη για τον λαό», αλλά αυτός θεωρείται ενωμένος από την καθολικά αποδεκτή βούληση του ηγεμόνα. Εάν στην συμφωνία αυτή προηγείται η βία και μόνον εκ των υστέρων επιβάλλεται ο νόμος, υπάρχει η δυσχερής σύμβαση της

---

[384] Ο Heidegger θεωρούσε ξεπερασμένη την άποψη ότι η τέχνη είναι μια μίμηση και αναπαράσταση του πραγματικού. Heidegger, Shapiro, Derrida, 2006.Τα Παπούτσια του Van Gogh. 3+ 1 Κείμενα. Άγρα, σ. 30 & 42

[385] Στο ημερολόγιό της αναφέρει ότι κατά τη διάρκεια της παραμονής της στην Ιταλία δεν μπορούσε να εμπνευστεί και να δημιουργήσει κανένα έργο: «Οι τεράστιες γκαλερί προκαλούν με τα πομπώδη, μαζικά έργα σύγχυση, και έτσι έχω καταφύγει στις εκκλησίες, για καλύτερη τύχη. Υπάρχουν θαυμάσιες τοιχογραφίες στις εκκλησίες… » Η πρωτοπόρα γερμανίδα γλύπτρια και χαράκτρια Καίτε Κόλλβιτς (1867-1945), Βαθύ Κόκκινο: http://tsak-giorgis.blogspot.com/2016/04/1867-1945.html (25/1/2022)

[386] Ο «Πόλεμος των Χωρικών» ή «Γερμανικός πόλεμος των αγροτών» ,ήταν μια θρησκευτική-κοινωνική εξέγερση των αγροτών, των μικροαστών και των εργατών στα ορυχεία της Γερμανίας ενάντια στους γαιοκτήμονες και την Καθολική εκκλησία το 1524-1525. Οι μισθοφόροι στρατιώτες των φεουδαρχών και οι άπειροι σε πολεμικές συγκρούσεις χωρικοί, 8.000 περίπου από κάθε πλευρά, συγκρούστηκαν σε όλη την κεντρική και νοτιοδυτική Γερμανία καταλήγοντας στον σφαγιασμό περίπου 80.000 χωρικών. Το αποτέλεσμα ήταν ότι οι φεουδάρχες θέσπισαν νόμους που ήταν πιο καταπιεστικοί από πριν και κατέπνιξαν μορφές θρησκευτικών αλλαγών, επιβραδύνοντας έτσι την πρόοδο της προτεσταντικής μεταρρύθμισης. Ο Πόλεμος των Χωρικών, Wikipedia: https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%8C%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%BF%CF%82_%CF%84%CF%89%CE%BD_%CE%A7%CF%89%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD (24/1/2022)

υποταγής και της αναπόφευκτης τιμωρίας με θανάτωση, εξόντωση ή εξορία.[387] Η Kollwitz είχε την κοινή εμπειρία με την Κατράκη να συναντά τους εργάτες και τους φτωχούς στο ιατρείο του συζύγου της και είδε από κοντά τις δυσκολίες και τραγωδίες ζωής τους που ενισχύονταν από την ανισότητα και την καταδυνάστευση. Το «ωραίο» του προλεταριάτου που ονομάτιζε με καλόγνωμη, ρομαντική διάθεση στην νεότητα, μετασχηματιζόταν στην «δριμύτητα του πεπρωμένου του και στις διάφορες παραδηλώσεις του».[388] Στο έργο «Εξέγερση» (εικ.90) που έκανε πριν ολοκληρώσει τον «Πόλεμο των Χωρικών», η οργή και η ένταση είναι διάχυτη και το grottesco των αποστεωμένων προσώπων ενισχύεται με τις υψωμένες αξίνες, τα τσεκούρια και τα στυλιάρια και τα εργαλεία επιβίωσης και σύνδεσης με το χθόνιο, γίνονται πλέον όργανα αντίστασης και όπλα πολέμου. Στην έλλειψη απαντοχής, εμφανίζεται ψηλά στο λάβαρο του αγώνα η «ελευθερία» ενσαρκωμένη σε γυμνή γυναίκα που κρατά αναμμένο πυρσό-διαπιστευτήριο της κατάλυσης του φεουδαρχικού κάστρου μετά την πυρπόληση. Το καλλιτεχνικό δάνειο της γυναίκας-οδηγήτριας του Delacroix στο «Η Ελευθερία οδηγεί τον λαό» (εικ.49) το αξιοποίησαν εξίσου η Kollwitz και η Κατράκη, που στην μεν ταυτίζεται με την ένταση του πλήθους και στην Κατράκη («Εντολή, εικ.49) με την στιβαρή παρουσία χωρίς δραματικές εξάρσεις.

εικ.90 Εξέγερση, 1899

εικ.91 Οι φυλακισμένοι, 1908

Τους «Φυλακισμένους» (εικ.91) από την ενότητα «Πόλεμος των Χωρικών» επέλεξε η Kollwitz να τους παρουσιάσει σαν συμπαγή μάζα, όρθιους και δέσμιους με την πλάτη στον θεατή, ώστε από τις εκφράσεις που ακροφαίνονται, να υπερισχύει το καθηλωτικό βλέμμα- έξω από την εικόνα- του άνδρα με τα σκούρα μαλλιά. Ο Rousseau στο εναρκτήριο κείμενο του Κοινωνικού Συμβολαίου (σ.48) αποφαίνεται ότι «ο άνθρωπος έχει γεννηθεί να είναι ελεύθερος και παντού βρίσκεται αλυσοδεμένος», αλλά όταν βρει την δύναμη να αποτινάξει τον ζυγό, πράττει καλύτερα από το να υπακούει χωρίς να μιλά. Οι τιμωρημένοι εργάτες απέχουν από το ενεργητικό πλήθος της «Εξέγερσης», και είναι σαν να τηρούν στάση αναμονής. Η «κριτική συνείδηση της καταπίεσης» μέσα από τον αγώνα αναζήτησης του θρυμματισμένου εγώ παρά τα ορατά δεσμά, τους οδήγησε σε αυτό που ονομάζει ο Freire «απελευθέρωση- οδυνηρή γέννα». Το παιδί και ο νεότερος άνδρας που τοποθετεί μπροστά η Kollwitz, είναι η υπενθύμιση της ορισμένης μοίρας που

[387] Kant 1984, σ. 314-19
[388] Κόλλβιτς 2006, σ. 48

διαγράφεται για το μέλλον του φτωχού. Ο θεσμοποιημένος κόσμος που κληροδοτείται στους νέους εμπεριέχει την διαρχία να ακολουθούν εντολές ή να κάνουν επιλογές, να είναι θεατές ή δρώντα υποκείμενα, να μένουν βουβοί ή να γίνονται ικανοί για να μετασχηματίσουν τον κόσμο».[389] Ο Leon Trotsky, αποκάλυπτε στην προεπαναστατική περίοδο την κοινωνική διαφορά ανάμεσα στις συνθήκες της πνευματικής και χειρωνακτικής εργασίας· ο εργάτης μπορεί να υποδουλώνει τους μυς και να εξαντλεί το σώμα, η δουλειά όμως «είναι ανίσχυρη να υποτάξει στον εαυτό της το μυαλό του εργάτη, γιατί από φυσική άποψη είναι ασύγκριτα πιο ελεύθερο».[390] Η Kollwitz επέλεξε να αποδώσει σχεδιαστικά τους δύο νέους με την μέθοδο της aquatint[391] αντί της γραμμικής τονικότητας, για να τους «διαχωρίσει» αισθητά από το πλήθος με τα σκυμμένα κεφάλια των ενηλίκων. Δεν ήταν μόνο η διαδοχή και ενσωμάτωση των γενεών στον μόχθο της εργασίας, αλλά και η ανάδειξη της νεολαίας ως επαναστατικής ορμής- στο οποίο επέμενε και η Κατράκη. Στην υποσχετική δύναμη για την αλλαγή συμπεριέλαβε την Black Anna, το υπαρκτό ιστορικό πρόσωπο που εμψύχωνε τους επαναστάτες και συμμετείχε δυναμικά στον Πόλεμο των Χωρικών, στην οποία η Kollwitz αφιέρωσε ένα χαρακτικό (Παρ.41) Την απόρριψη όμως την βίωσε από γυναίκα, την αυτοκράτειρα Αυγούστα Βικτώρια, που το 1906 λογόκρινε ως «ηττοπαθή» και απέσυρε την αφίσα που είχε σχεδιάσει η Kollwitz (Παρ.42), γιατί η εξασθενημένη γυναίκα που αποτύπωσε, διέψευδε την εξωραϊσμένη εικόνα του λαού που προωθούσε υποκριτικά η εξουσία.

εικ.92 Βιασμένη, 1907/1908

Η ξεκάθαρη όμως δήλωση για την θέση γυναίκας-εργάτριας, ήρθε με την «Βιασμένη» (εικ.92) σαν ηχηρή πρόταση κατακλείδα στην ενότητα ο «Πόλεμος των χωρικών». Η Kollwitz είχε ετοιμάσει διαφορετικό προσχέδιο για το έργο (Παρ.43),[392] αλλά δεν ήταν αρκετά εμφατικό για την ορατότητα των

[389] Freire 1974, σ. 45

[390] Ο Trotsky στις συγκρίσεις του για την αέναη κινητικότητα των εργατών κατέληγε ότι οι διανοούμενοι «δεν θέλουν να δουν και δεν μπορούν να δουν ότι η επαγγελματική τους ρεντιγκότα, δεν είναι τίποτε άλλο από τη στολή του φυλακισμένου, που είναι ωστόσο πιο κομψή από τις συνηθισμένες». Trotsky L. & Bretton A., 1985. Για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη. Αλλαγή, σ. 57-58

[391] Η μέθοδος της Aquatint (ακουατίντα) δίνει το αποτέλεσμα τονικότητας χωρίς την διασταύρωση γραμμών και οφείλεται στην χρήση κόκκων ασφάλτου (σε μορφή σκόνης) που τοποθετούνται στην μήτρα χαλκού (matrix copper plate). Μετά την οξείδωση και εκτύπωση σε χαρτί, αποκτούν την όψη πολύ μικρών σημείων (dots) που συνενωμένα στην σχεδιαστική φόρμα μοιάζουν σαν σύννεφο και γι αυτό προτιμάται για μια πιο ατμοσφαιρική απόδοση,

[392] Concept sketch, Kathe Kollwitz Museum Koln: https://www.kollwitz.de/en/sheet-2-raped (25/1/2022)

επαναληπτικών κακοποιήσεων και βιασμών. Η ημίγυμνη φιγούρα κείτεται νεκρή με δυσδιάκριτο το πρόσωπο μέσα στον κατεστραμμένο της λαχανόκηπο και το μικρό της παιδί επάνω αριστερά την παρατηρεί. Η γυναίκα, ειδικότερα η αμόρφωτη αγρότισσα-εργάτρια, βρισκόταν στην καταστατική θέση αντικειμένου με την αυτονόητη προπαραδοχή της αναπαραγωγής, της φροντίδας της οικογένειας και της ταυτόχρονης προσφοράς στην εργασία. Η γαιοκτημοσύνη διατηρούσε προνόμια αποικιοκράτη και κτήτορα των ανθρώπων που βρίσκονταν στην υπηρεσία της και το καθεστώς δουλείας και υποταγής εκχωρούσε εξίσου δικαιώματα στην ζωή και τον θάνατο. Οι εξευτελισμοί της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, οι σωματικές κακοποιήσεις, οι βιασμοί και οι εγκυμοσύνες δεν ήταν μυστικοποιημένη πραγματικότητα που δημιουργούσε ενοχές ή αναστολές στους θύτες, μάλιστα οι πράξεις κατάφωρης βίας δικαιολογούνταν. Η Federici, στην μελέτη της για τον αφανισμό των μαγισσών και την γυναίκα-«κίνδυνο» αναφέρει, ότι ο καπιταλισμός ως κοινωνικοοικονομικό σύστημα ενισχύει αναγκαστικά όχι μόνο τον ρατσισμό αλλά και τον σεξισμό. Η υπόσχεση της ευημερίας απέναντι στην πραγματικότητα της γενικευμένης στέρησης και καταναγκασμού, οδήγησε στην αλληλεξάρτηση μισθωτής εργασίας και σκλαβιάς, αλλά και την συσσώρευση και καταστροφή της εργασιακής δύναμης, «για την οποία οι γυναίκες έχουν πληρώσει το μεγαλύτερο τίμημα με τα σώματα, τη δουλειά και τη ζωή τους».[393] Για τα δεδομένα της εποχής η απεικόνιση της βίας, της καταστροφής της ζωής χωρίς υπαινιγμούς ή συμβολισμούς δεν ήταν απλώς αντικομφορμιστική στάση και «ποιητική αδεία», αλλά ένα σκάνδαλο τόσο για το αστικό συντηρητικό περιβάλλον που ανήκε η Kollwitz, αλλά και για την καλλιτεχνική συντεχνία που ενσωμάτωνε εκλεκτικά την γυναίκα δημιουργό στους κόλπους της.

4.3. «Ο Κύκλος Πολέμου» (1914-1922)

Με την έναρξη του 1ου Παγκοσμίου Πολέμου, ο δευτερότοκος γιος της Πέτερ κατατάχθηκε στο στρατό ύστερα από έντονες οικογενειακές διαφωνίες, γιατί η διεθνίστρια, αντιμιλιταρίστρια Kollwitz απεχθανόταν την προπαγανδιστική υπαγωγή των νέων στο χρέος και την αυτοθυσία. Συγκινούνταν με τις ειδήσεις από τις πράξεις αλληλεγγύης των αποκαμωμένων Γερμανών και Γάλλων[394] στρατιωτών, αλλά εξακολουθούσε να χαρακτηρίζει τον πόλεμο *ηλίθιο, άγριο, τρελό και παράλογο*.[395] Ο θάνατος του γιού της στο μέτωπο την καθόρισε για ολόκληρη τη ζωή, βυθίστηκε σε βαθύ πένθος και μελαγχολία και υιοθέτησε την φράση του αγαπημένου της Goethe «ο άνθρωπος είναι σπόρος για σπορά και δεν πρέπει να αλεστεί». Αγωνίστηκε για τον τερματισμό του πολέμου μέσα από το Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα χωρίς να εγγραφεί ποτέ και συμμετείχε ενεργά από το 1915 στον «Γυναικείο Διεθνή Σύνδεσμο για την Ειρήνη και την Ελευθερία» σε εκστρατείες για ειρήνευση, αφοπλισμό και διεθνείς δράσεις. Η σύλληψη ιδέας για γλυπτό μνημείο στον τάφο του Πέτερ την ταλάνισε από την πρώτη στιγμή, αλλά αφιερώθηκε στην παραγωγή αντιπολεμικής ενότητας ξυλογραφιών με τίτλο «Κύκλος πολέμου» και πρώτο στην σειρά ήταν

[393] Federici 2011, σ. 37-38

[394] Οι Γάλλοι στρατιώτες χάριζαν την ζωή σε πληγωμένους Γερμανούς στρατιώτες και τους περιποιούνταν και αυτοί με την σειρά τους, στα χωριά που δρούσαν ελεύθεροι σκοπευτές έγραφαν στους τοίχους ειδοποιήσεις: « Προσοχή! Εδώ κατοικεί γριά γυναίκα-Μου φέρθηκαν καλά-Μόνον γέροντες-Λεχώνα» κ.ο.κ. Κόλλβιτς, σ. 76

[395] «Πίσω από την ατομική ζωή έστεκε η πατρίδα και για όσο μπορούσε κανείς να της φανεί χρήσιμος, έπρεπε να ζήσει». Κόλλβιτς, σ. 81

η «Θυσία» (Παρ.44). Στο ομαδικό πορτρέτο «Εθελοντές» (εικ.93) ο προεξάρχων θάνατος καλεί χτυπώντας το τύμπανο του πολέμου και απομονώνει με σφιχτό εναγκαλισμό τον Πέτερ από τους φίλους και συστρατιώτες του, που συμπαρασύρονται σε κύμα ή δίνη. Η καλλιτέχνιδα τους παρουσιάζει εκστατικούς για να σχολιάσει τον διχασμό και την εξαπάτηση των νέων που αφιερώθηκαν στο καθήκον. Το έργο της δεν αφορά μόνον τον «ανθό της Γερμανίας που αιμορραγεί». Ο λόγος της στα «Ημερολόγιά» (σ.100) είναι δριμύς σε σχέση με τους νέους της Ευρώπης «που ρίχνονται ο ένας εναντίον του άλλου»

εικ.93 Εθελοντές, 1921/1922

και περιγράφει την παραβολή ενός ιεροκήρυκα προς τους εθελοντές σε εκκλησίασμα, για τον νέο Ρωμαίο «που πηδώντας στην άβυσσο την έκλεισε [..] Η άβυσσος όμως δεν έκλεισε […] ολόκληρη η Ευρώπη θυσιάζει ακόμα τον πιο όμορφο και ακριβό θησαυρό της» και η Kollwitz κατέληγε: «Πού είναι οι ένοχοι; Όλοι εξαπατήθηκαν;».

εικ.94 Χήρα Ι, 1921/22

εικ.95 Άνθρωποι, 1922

Οι μέχρι τότε φίνες, λεπτές χαράξεις, οι «ευαίσθητοι» τόνοι και οι πολυσυλλεκτικές, αφηγηματικές συνθέσεις θα εκλείψουν και η Kollwitz θα αναζητήσει το ισοδύναμο της ελεγείας και του σπαρακτικού ντοκουμέντου στην αδρότητα του εξπρεσιονιστικού ύφους. Ο «Κύκλος Πολέμου» περιλαμβάνει Μανάδες, πενθούντες γονείς και πορτρέτα από χήρες, όπου οι επιφάνειες του μαύρου είναι

εκτενείς και δίνεται έμφαση στις εκφράσεις του προσώπου και των άκρων. Στην «Χήρα Ι» (εικ.94) εντοπίζονται εκλεκτικές συγγένειες με την ενδοστροφή της «Μάνας-θρήνος» (εικ.60) από την Κατράκη. Η μαυροντυμένη νεαρή γυναίκα στρέφει το κεφάλι στον ώμο και ο τρόπος που αποθέτει τα χέρια στον κορμό, μοιάζει σαν να περικλείει νοητά ή να αγκαλιάζει «κάτι» που ίσως λείπει, που δεν είναι ορατό στον θεατή. Απουσιάζει ο στοιχειώδης υπαινιγμός για χώρο ή περιβάλλον και περιγράφονται με λιτότητα τα χέρια και το πρόσωπο. Η Kollwitz την περίοδο αυτή, προσπαθούσε να απομειώσει το προσωπικό πένθος και στα γραπτά της διαφαίνεται μετεωρισμός στην διαχείριση της οδύνης. Αναφερόταν στην απώλεια της ζωής, της πίστης, της ελπίδας αλλά και της δύναμης και επικαλούνταν την «νομιμότητα» του πολέμου. Άλλοτε πάλι στην προσπάθεια ανασύνταξης έκανε συγκρίσεις με πενθούντες γνωστούς και φίλους και κατέληγε ότι είναι επιτρεπτός ο θρήνος, αλλά εξίσου αναγκαίο να «είμαστε άξιοι κληρονόμοι» των ανθρώπων που χάθηκαν.

Τα μικτά συναισθήματα διαφαίνονται και στο έργο «Άνθρωποι» (εικ.95). Η Μάνα, σαν ένας άλλος προστάτης φυλής ή «γενάρχης», κρύβει το παιδί στο σώμα της ή επιχειρεί να του αποκόψει την ορατότητα στα δεινά του πολέμου. Τα μάτια είναι κλειστά, το στόμα σφιχτό και η τοτεμική φιγούρα δείχνει στοχαστική και αποφασιστική, ενώ το πλήθος που συγκεντρώθηκε δίπλα της εμφανίζει διαφορετικές ψυχολογικές καταστάσεις: περίσκεψη, απελπισία, οργή. Επειδή η Kollwitz έχει στο ενεργητικό της πολλές αυτοπροσωπογραφίες, είναι πολύ πιθανό να αναπαριστά τον εαυτό της ή να ταυτίζεται με την γυναίκα-προστάτιδα και να επιχειρεί να «επιστρέψει» την εσωτερική κατάσταση και το ατομικό βίωμα στον θεατή. Η υποκειμενικότητά του καλλιτέχνη δε συνίσταται στο ότι τα βιώματά του είναι διαφορετικά από τα βιώματα των συνανθρώπων του και των συγχρόνων του, ειδικά όταν οι συνθήκες είναι ίδιες όπως η βία, η απειλή και το πένθος του πολέμου· η Kollwitz και η Κατράκη μπορεί να είχαν την ευχέρεια της αστικής ζωής, αλλά η πολιτικοποιημένη τους ταυτότητα δεν επέτρεπε απόσυρση και απραξία. Ο Fischer θεωρεί, ότι ο «εντεταλμένος καλλιτέχνης» διοχετεύει τα βιώματα από το φαινομενικά απομονωμένο «εγώ» στο «εμείς» και επειδή τα βιώματα είναι ισχυρότερα στο να διεγείρουν και να αποκαλύπτουν μέσω της εικόνας, τελικά φέρνουν στην συνείδηση των συγχρόνων την δήλωση: «Hic tua res agitur!» (μτφρ. Εδώ πρόκειται για δική σου υπόθεση!).[396] Το «Θε μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι» που απηύθυνε η Μάνα-θρήνος της Κατράκη, συναντά το τοτέμ της Kollwitz και κατά τα φαινόμενα, οι αντηχήσεις αντίστοιχων ρητορικών ερωτημάτων αποδεικνύονται πολλές και πιθανώς στο διηνεκές.

[396]Fischer 1972, σ. 60-61

4.4. Οι Μητέρες και τα παιδιά- «Οι γονείς που θρηνούν» (1910-1932)

Η πλούσια παρακαταθήκη της Kollwitz περιλαμβάνει χιλιάδες σχεδίων, περίπου τριακόσια χαρακτικά τυπώματα (μεταξύ αυτών ογδόντα και πλέον αυτοπροσωπογραφίες) και σαράντα γλυπτά.[397] Ένας επιπλέον κοινός τόπος συνάντησης με την Κατράκη, είναι η ξεχωριστή θέση έργων με μητέρες και παιδιά που αποτυπώθηκαν με τις αναλογικές τεχνικές: σχέδιο με κάρβουνο και μολύβι, λιθογραφίες, οξυγραφίες και ξυλογραφίες. Η «παραδοξότητα» σε σχέση με την εστίαση της Kollwitz σε αυτήν την θεματολογία βρίσκεται στο ότι ποτέ δεν αισθάνθηκε εγγύτητα με την δική της μητέρα, που καταμαρτυρά επαναλαμβανόμενα στα ημερολόγιά της: «Μες στον αέρα της μεγαλώναμε […] έμπιστη και σύντροφος δεν ήταν ποτέ […] εκείνη σώπαινε κι έτσι σώπασα κι εγώ…».[398] Το ότι απέκτησε σύντομα τους γιούς της, εικάζεται ότι αναπλήρωσε τυχόν αποστέρηση και μετά τις ενότητες με τους χωρικούς και τους εξεγερμένους εργάτες, ενέταξε στους ανθρώπους του μόχθου τις γυναίκες-μητέρες με πορτρέτα τους (εικ.96) και όχι ως μέρος των συνθέσεων. Η Kollwitz, ήδη αναγνωρισμένη στην Γερμανία, επειδή ήταν αντισυμβατικής αστικής νοοτροπίας εκτιμούσε την ανοιχτότητα[399] των γυναικών της εργατικής τάξης από τις συχνές επισκέψεις στο ιατρείο του συζύγου της. Εκεί γνώρισε από κοντά τις όψεις της ανεργίας

εικ.96 Μητέρες με παιδιά 1910 -1919

(Παρ.45), της φτώχιας, της πορνείας, την αβεβαιότητα της ζωής. Σε αρκετά πορτρέτα απεικόνισε την χαρά της μητρότητας και συμπλέγματα με παιδιά κάθε ηλικίας σε στιγμές παιχνιδιού και ευφροσύνης, καθώς ήταν και προσωπικά βιώματα από την στενότατη σχέση που καλλιέργησε με τους γιούς της· επιπρόσθετα, έκανε συνθέσεις με μητέρες να συνευρίσκονται σε παρέες, να συζητάνε ανέμελα παρουσία των παιδιών τους (Παρ.46), αλλά και πορτρέτα των εγγονιών της, με τα οποία διατηρούσε αλληλογραφία μέχρι την τελευταία στιγμή. Ένας άλλος τόπος διάδρασης από όπου αποθησαύριζε εμπειρίες μιας άλλης όψης της μητρότητας, ήταν το εργαστήριο που διατηρούσε και είχε γυναικεία μοντέλα επί πληρωμή για τα σχέδια και τα γλυπτά της. Οι γυναίκες πόζαραν αναγκαστικά με τα παιδιά, αδυνατώντας να τα εμπιστευθούν αλλού για φύλαξη και μοιράζονταν εμπειρίες βίας και κακοποίησης από συζύγους, που

[397] Kathe Kollwitz Museum Berlin, Her Artistic work: https://www.kaethe-kollwitz.berlin/en/kaethe-kollwitz/artistic-work/ (26/1/2022)
[398] Κόλλβιτς, σ. 27-32
[399] «Η γυναίκα της εργατικής τάξης μου δείχνει μέσα από την εμφάνισή της μια ασύμβατη συμπεριφορά. […] μου δείχνει τα χέρια της, τα πόδια και τα μαλλιά της. Εκείνη μου επιτρέπει να δω το σχήμα και τη μορφή του σώματός της μέσα από τα ρούχα της. Παρουσιάζει τον εαυτό της και την έκφραση των συναισθημάτων της ανοιχτά, χωρίς μεταμφιέσεις». Η πρωτοπόρα γερμανίδα γλύπτρια και χαράκτρια Καίτε Κόλλβιτς (1867-1945), Βαθύ Κόκκινο: http://tsak-giorgis.blogspot.com/2016/04/1867-1945.html (26/1/2022)

συνηθέστερα ήταν άνεργοι, υπέφεραν από μελαγχολία, κρίσεις μανίας ή ασθένειες. Ατόφια ελεημοσύνη και συμπαράσταση επέδειξε και σε έναν απεγνωσμένο στρατιώτη που έχασε την γυναίκα του-ασθενή του Karl και πρότειναν να πάρουν τα δύο ανήλικα ορφανά στο σπίτι τους[400]. Η ενασχόλησή της με τους ανθρώπους του προλεταριάτου -όπως έλεγε η ίδια-«μου άνοιγε μια βαλβίδα ασφαλείας· μπορούσα να αντέξω την ζωή».

Η μεταστροφή όμως στο ύφος απεικόνισης και στην δραματουργία έγινε με τον θάνατο του γιού της στον πόλεμο. Στην καθοριστική για την ψυχοσύνθεσή της απώλεια αναγνώρισε το αδυσώπητο πένθος κάθε γυναίκας, τον παραλογισμό του πολέμου. Οι Μανάδες της εμφανίζονται κατά μόνας σε μια διαφορετική στάση pietas και οδύρονται πάνω από τα λιπόσαρκα ανήλικα, που είναι νεκρά από τις εχθροπραξίες ή την πείνα και την κακουχία (Παρ.47). Στις «Μητέρες» (εικ.99), οι γυναίκες συγκεντρώνονται ασφυκτικά κοντά η μία στην άλλη, δημιουργώντας έναν αλληλέγγυο κορμό- ασπίδα

εικ.97 Επιζήσαντες, 1923

εικ.98 Σπόρος για σπορά δεν πρέπει να αλεστεί, 1941

εικ.99 Μητέρες, 1921-22

στον κίνδυνο και σαν μια υπερμεγέθη «ματριόσκα» κρύβουν εντός τα παιδιά. Το 1923 θα μετονομάσει ένα άλλο έργο με τίτλο «Μητέρες» σε «Επιζήσαντες», (εικ.97) για να συμμετάσχει στην καμπάνια «1st International Anti-War Day» για τα αποτελέσματα του πολέμου. Εκεί, μία άλλη Μάνα- Πλατυτέρα συγκεντρώνει όλους, όσοι αποζητούν καταφύγιο στην στιβαρή της παρουσία· τραυματίες πολέμου, επαίτες, υπέργηροι και μικρά παιδιά. Τα μάτια όλων είναι καλυμμένα, της Μάνας ασαφή και σκοτεινά και μόνο των παιδιών διακρίνονται, θυμίζοντας τα πελώρια μάτια Μανάδων και παιδιών στα εικαστικά είδωλα της Κατράκη. Ο De Micheli ήταν επικριτικός με την αστική ζωγραφική, θεωρούσε ότι είναι «ανίκανη να μιλήσει για τον κόσμο και να εκφράσει τον νόμο του» και επικαλέστηκε το απόφθεγμα του Goethe, ότι «το αυτί είναι μουγγό, το στόμα κουφό, αλλά το μάτι ακούει και βλέπει»,[401] για να αποδώσει στην εξπρεσιονιστική γραφή τα εύσημα της αμεσότητας και ότι είναι το «ικανό μάτι που ακούει και βλέπει». Η Kollwitz και η Κατράκη ανταποκρίνονταν και κατέγραφαν τους συλλογικούς παλμούς με

[400] Κόλλβιτς, σ. 98-99

[401] Η φράση «και να ο εξπρεσιονιστής, ξανοίγει το στόμα του ανθρώπου: για πολύ καιρό ο άνθρωπος άκουγε σωπαίνοντας, τώρα το πνεύμα θέλει να απαντήσει.» αποδίδεται στον Baudelaire. De Micheli, σ. 75

εξπρεσιονιστικά μέσα και εξέφραζαν εξίσου την αποστροφή τους με κάθε μέσο για τον πόλεμο και την άνιση μεταχείριση.

Το 1918 η Kollwitz αποστέλλει στην σοσιαλδημοκρατική εφημερίδα «Vorwärts», γραπτή ανταπάντηση στον ποιητή και συγγραφέα Richard Dehmel, που καλούσε τους υγιείς νέους σε εθελούσια στράτευση, εξαίροντας τον ηρωικό θάνατο για την πατρίδα.[402] Η δήλωσή της κατέληγε στο «σπόρος για σπορά, δεν πρέπει να αλεστεί», που εκτός από motto έγινε και έργο (εικ.98) στην διάρκεια του 2ου Παγκόσμιου πολέμου. Είναι η τρίτη λιθογραφία με θέμα την μάνα που κρατά τα παιδιά κάτω από το πανωφόρι της «με δύναμη και βία» και έγραφε στον γιό της Χανς, ότι «αυτή είναι η διαθήκη μου» και ο τίτλος που έδωσε «δεν είναι όπως το 'Ποτέ πια πόλεμος' μια διάπυρη ευχή, αλλά προσταγή, απαίτηση […] Όχι, θα μείνετε εδώ!».[403] Ήδη από το 1920 πίστευε ότι «οι νέοι άνθρωποι, οι γεμάτοι ζωή, θα μεταναστεύσουν μαζικά» και «η αποστολή της Γερμανίας δεν είναι να στέλνει τα δεκαοχτάχρονα στο πεδίο μάχης».[404] Το 1940 πεθαίνει ο σύζυγός της Karl και δύο χρόνια μετά ο εγγονός της στο ρωσικό μέτωπο. Όταν το 1933 ο συγγραφέας Heinrich Mann συνυπέγραψε με την Kollwitz έκκληση για την ενότητα των κομμάτων της αριστεράς, υποχρεώθηκαν από τους Ναζί σε παραίτηση από την Πρωσική Ακαδημία Τέχνης όπου δίδασκαν, μπροστά στην απειλή ότι θα ανατίναζαν το διδασκαλείο. Ο κλοιός του Γ΄ Ράιχ υπό την καθοδήγηση του νέου καγκελάριου Χίτλερ στένευε και πραγματοποιούνταν συλλήψεις-έφοδοι στα σπίτια, μποϋκοτάζ εναντίον των Εβραίων και καίγονταν «ανεπιθύμητα» βιβλία σε κοινή θέα. Ο γερμανοεβραίος Theodor Adorno έγραφε από τον τόπο αυτοεξορίας του για την συγκεντρωτική βία του φασισμού, ότι «ο κόσμος όλος ενοποιήθηκε σε ένα κλειστό σύστημα τρόμου […] και έθεσε ως ενοποιητική αρχή τον διχασμό και την μη συμφιλιωσιμότητα του γενικού με το μερικό.»[405] Το έργο της Kollwitz, όπως πολλών γερμανών και ξένων καλλιτεχνών θα χλευαστεί, θα καταχωρηθεί στην «εκφυλισμένη τέχνη»[406] και η Kollwitz θα συλληφθεί από την Γκεστάπο για να κατονομάσει αντί-Ναζί συναδέλφους με την απειλή του εγκλεισμού σε στρατόπεδο συγκέντρωσης· παρά ταύτα δεν της απέσπασαν καμία πληροφορία και λόγω προχωρημένης ηλικίας αφέθηκε ελεύθερη.

---

[402]Kathe Kollwitz's «Grieving Parents» at Vladso: «Seed corn must not be ground», Gerry in Art Berlin: https://gerryco23.wordpress.com/2014/08/17/kathe-kollwitzs-grieving-parents-at-vladslo-seed-corn-must-not-be-ground/ (26/1/2022)

[403] Κόλλβιτς, σ. 208-210

[404] Κόλλβιτς, σ. 141 & 234

[405] Adorno W. T., 2000. Minima Moralia. Αλεξάνδρεια, σ. 61-62

[406]Εμπνευστής της «Εκφυλισμένης τέχνης» ήταν ο υπουργός Προπαγάνδας του Ράιχ, Γιόζεφ Γκέμπελς και αποσκοπούσε στον διαχωρισμό μεταξύ «εκφυλισμένης» και αρίας τέχνης. Συντόνισε επιχειρήσεις αρπαγής έργων από τα γερμανικά μουσεία από το 1937 έως την λήξη του πολέμου και διοργάνωσε έκθεση με τον ομώνυμο τίτλο σε 17 πόλεις της Γερμανίας, που διήρκησε δέκα μήνες. Υπολογίζεται ότι εκλάπησαν 20.000 έργα από 1.400 καλλιτέχνες και 100 μουσεία, τα οποία πουλήθηκαν, δημοπρατήθηκαν ή καταστράφηκαν και κάποια παραδόθηκαν στην πυρά. Πρόκειται για έργα του κυβισμού, εξπρεσιονισμού, ντανταϊσμού, της Νέας Πραγματικότητας και συμπεριλαμβάνονται πολλοί και αξιόλογοι καλλιτέχνες του μοντερνισμού. Το μένος του Αδόλφου Χίτλερ για την μοντέρνα τέχνη για κάποιους σχετίζεται με την αποτυχία εισαγωγής του στην Σχολή Καλών Τεχνών. «Εκφυλισμένη Τέχνη: το μεγάλο πλιάτσικο των Ναζί, Lifo: https://www.lifo.gr/now/greece/ekfylismeni-tehni-megalo-pliatsiko-ton-nazi (26/1/2022)

εικ.100 Γονείς που θρηνούν, 1932

Από την ημέρα που πληροφορήθηκε τον θάνατο του Πέτερ, ξεκίνησε την μελέτη για ένα γλυπτό που θα αφιέρωνε στους πεσόντες του πολέμου και ειδικότερα στους νέους στρατιώτες, που θεωρούσε ότι παρασύρθηκαν από ιδεαλισμό και εξαπατήθηκαν από τον μεγαλοϊδεατισμό της γερμανικής αυτοκρατορίας. Στα σχέδια, εκτός από την μητρική φιγούρα συμπεριέλαβε και την πατρική και ανέφερε διαρκώς στα γραπτά της την βασανιστική διαδικασία ολοκλήρωσης, τις αμφιταλαντεύσεις, όπως και τις αμφιβολίες που είχε για το ταλέντο και τις δεξιότητές της. Ο Ρώσος καλλιτέχνης Serge Poliakoff και σύγχρονος της Kollwitz επιβεβαίωνε, ότι «η πρόοδος ενός έργου είναι η αμφιβολία, η σιγουριά μπορεί να είναι η καταστροφή του»,[407] συνθήκη μιας ολόκληρης καλλιτεχνικής πορείας για την δημιουργό, που είχε συνυφασμένο το χρέος με το έργο τέχνης. Η θλίψη, οι περισπασμοί με την ταυτόχρονη δημιουργία άλλων έργων και τις πολιτικές δράσεις αλλά και ο αποκλεισμός από τις αίθουσες τέχνης, την οδήγησαν στην ολοκλήρωση του γλυπτού δεκαοκτώ χρόνια μετά. Η αρχική ιδέα ήταν συγγενική με την ξυλογραφία «Οι γονείς» (Παρ.48), αλλά αποφάσισε να διαχωρίσει τις γονατιστές φιγούρες, με την μητέρα σκυφτή να ρέπει στο έδαφος και τον πατέρα ευθυτενή με σφιχτό πλέξιμο των χεριών στο στέρνο. Το έργο αρχικά εκτέθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη του Βερολίνου για λίγες ημέρες, «τα κομμουνιστικά φύλλα σώπαιναν» και μόνον η εφημερίδα «Κόκκινη Σημαία» έκανε μικρή αναφορά ψάχνοντας «να βρουν την αντιπολεμική χειρονομία».[408] Εν τέλει, το μνημείο εγκαταστάθηκε μόνιμα στο στρατιωτικό νεκροταφείο που είχε ταφεί ο γιος της στο Ρογκεβέλντε του Έσσεν στο Βέλγιο, απέναντι από τους τάφους των χιλιάδων στρατιωτών ώστε να μοιάζουν οι γονείς με προσκυνητές που αποτίνουν τιμές και η Kollwitz εν μέσω 2ου Παγκόσμιου πολέμου θα γράψει «η ατομική μοίρα στοιχίζεται με τις μοίρες χιλιάδων».

4.5. Η πολιτικοποιημένη ταυτότητα- Οι αφίσες

Τον Ιανουάριο του 1919, στην εξέγερση των «Σπαρτακιστών» που διαδήλωναν με κοινωνικά αιτήματα και κατά του πολέμου, δολοφονείται εν ψυχρώ από τις παραστρατιωτικές οργανώσεις ο Karl

[407] Σαχίνης Ξ., 2010. Διάλογοι περί Χαρακτικής και Άλλων Τινών Εκτυπώσεων. Διάπλαση, σ. 84

[408] Η Kollwitz εξοργίστηκε για την ελάχιστη αναφορά, αλλά την απασχολούσε περισσότερο ότι «οι ευρύτερες μάζες των εργατών δεν πρόκειται να΄ρθουν». Κόλλβιτς, σ. 185-186

Liebknechet,[409] η Rosa Luxemburg και τριάντα οκτώ ομοϊδεάτες τους. Η Kollwitz ήταν εξοικειωμένη στο να σχεδιάζει σε νεκροτομεία και ανταποκρίθηκε στην πρόσκληση της χήρας του πολιτικού να μεταβεί εκεί για τα προσχέδια σε αφιερωματικό έργο (εικ.101). Αν και διαφοροποιούνταν από την πολιτική προσέγγιση του Liebknechet σε αρκετά σημεία, την εντυπωσίασε η μετατροπή της κηδείας του σε μαζική διαδήλωση των εργατών και κατέληξε σε σύνθεση που έχει χαρακτηριστικά από τον χριστιανικό τύπο «προσκυνήματος» μπροστά στην σορό του Χριστού. Προς την δύση της ζωής της, αναζητώντας ερμηνείες για τα δεινά και την παρηγοριά στα υπαρξιακά κενά, ενισχύονταν οι θρησκευτικές αναφορές στα γραπτά της, στον αντίποδα όμως αυτού που περιγράφει ο Marx, ότι «η θρησκεία είναι το όπιο του λαού».[410] Πραγματοποίησε διαφορετικές εκδοχές για το έργο και απέδωσε τους εργάτες σαν τους απόστολους- τους μαθητές του Ναζωραίου και μεταξύ αυτών μια βρεφοκρατούσα. Το 1920 θα πει, ότι εκτός από ύστατος χαιρετισμός στον μεγάλο ηγέτη ήταν και η αίσθηση χρέους απέναντι στους εργάτες και επιθυμούσε να αφιερώσει το έργο της στους αγώνες τους.[411]

εικ.101 Στην μνήμη του Karl Liebknechet, 1920

Οι ευαγγελικές διδαχές από την «Ελεύθερη Κοινότητα» του ιεροκήρυκα Ρουπ για κατ' ουσίαν αγαθοεργία και το συλλογικό καλό ήταν κεφαλαιώδεις για την συναρμογή του κόσμου των ιδεών της Kollwitz και το καλλιτεχνικό έργο. Ο κύκλος εμπιστοσύνης και θετικών επιρροών αποτελούνταν από ανδρικές παρουσίες, που ενεπλάκησαν ενεργά στην πολιτική. Ο πατέρας της Carl Schmidt, ήταν ενεργό

[409] Ο Karl Liebknechet (1871-1919) και η Rosa Luxemburg (1871-1919) ήταν συνιδρυτές της αριστερής ριζοσπαστικής πολιτικής οργάνωσης «Σπάρτακος», που μετεξελίχθηκε στο Κομμουνιστικό Κόμμα Γερμανίας (KPD). Ήταν αντιμιλιταριστής, ο μοναδικός βουλευτής που ψήφισε κατά των πολεμικών πιστώσεων για τον 1ο Παγκόσμιο πόλεμο, υπέρμαχος του ταξικού αγώνα των εξαθλιωμένων εργατών εκδιώχθηκε συστηματικά και φυλακίστηκε για τις φιλειρηνικές ιδέες του αλλά και την διαφοροποίηση των αριστερών ιδεών του. Καρλ Λίμπκνεχτ, Σαν Σήμερα: https://www.sansimera.gr/biographies/511 (27/1/2022)

[410] Ο Marx αναφέρει: «Η θρησκεία είναι ο στεναγμός του καταπιεζόμενου πλάσματος, η θαλπωρή ενός άκαρδου κόσμου, είναι το πνεύμα ενός κόσμου απ' όπου το πνεύμα έχει λείψει. Η θρησκεία είναι το όπιο του λαού. Ξεπέρασμα της θρησκείας σαν απατηλής ευτυχίας του λαού, σημαίνει την απαίτηση της πραγματικής ευτυχίας. Η απαίτηση να αρνηθεί τις αυταπάτες σχετικά με την κατάστασή του, σημαίνει απαίτηση να αρνηθεί μια κατάσταση που έχει ανάγκη από αυταπάτες…» Marx K., 1978. Εισαγωγή στην Κριτική της Εγελιανής φιλοσοφίας, του Κράτους και του Δικαίου. Παπαζήσης, σ. 17-18

[411] In Memoriam Karl Liebknecht, third and final version, 1920, Kathe Kollwitz Museum Koln: https://www.kollwitz.de/en/in-memoriam-karl-liebknecht-kn-159 (27/1/2022)

μέλος του σοσιαλδημοκρατικού κόμματος (SPD), όπως και ο μεγάλος της αδελφός Konrad- που διατηρούσε επαφές με τον Engels, ενώ ο σύζυγός της Karl διετέλεσε δημοτικός σύμβουλος του SPD στο Βερολίνο. Παρά τις επιρροές και την ώσμωση ιδεών εντός του κόμματος δεν εγγράφηκε επίσημα, αποδίδοντάς το σε «δειλία» και μάλιστα βίωνε αμηχανία έως και πίεση από την ετικετοποίηση «επαναστάτρια» ή «καλλιτέχνιδα του προλεταριάτου». Υπάρχει δε, μεγάλη πιθανότητα να επικρίθηκε για το αφιέρωμα στον Liebknechet, ενώ χαρακτήριζε των κατακερματισμό των αριστερών κομμάτων «μίσος σαν δηλητήριο […] περίπλοκες σχέσεις, γεμάτες παραφροσύνη» και ονειρευόταν έναν σοσιαλισμό, που δεν θα εργαλειοποιούσε τους αγώνες του λαού, επικαλούμενη την γυναικεία και την καλλιτεχνική της ταυτότητα. Αυτό που με σιγουριά έγραφε το 1921 στο ημερολόγιό της ήταν, ότι τελικά δεν είναι επαναστάτρια, αλλά οπαδός των μεταρρυθμίσεων[412] και παρέμενε προσηλωμένη- έργω και δράση- στην ελευθεροκοινοτική παράδοση και τον διεθνισμό, γιατί θεωρούσε ότι έτσι «το άτομο αισθάνεται μέρος του Όλου».

εικ.102 Η Βιέννη πεθαίνει, 1920 103. Βοηθήστε τη Ρωσία, 1921 104. Ενάντια στην Παράγραφο 123, 1923

εικ.105 Τα παιδιά της Γερμανίας πεινούν! 1923 Ψωμί!, 1923 Ποτέ πια πόλεμος, 1924

[412] Κόλλβιτς, σ. 150

Η Kollwitz, αξιοποίησε τις μοναδικές αρετές της έντυπης τέχνης με τα πολλαπλά αντίτυπα στον δημόσιο χώρο, γνωρίζοντας ότι το καλλιτεχνικό έργο ως αφίσα, μπορεί να διευρύνει την οπτική και τον διάλογο και να ενεργοποιήσει μια στάση κριτική στους δέκτες. Μεταξύ 1919-1926 δημιούργησε δεκατέσσερις αφίσες με θεματικές από τα παρελκόμενα του πολέμου σε σχέση με τον υποσιτισμό, την θνησιμότητα των παιδιών, την ανεργία στα λαϊκά στρώματα[413] για την Γερμανία αλλά και για φίλιες χώρες. Ο «τόπος» άλλωστε για την Kollwitz, δεν νοούνταν και δεν συνυπολογιζόταν με γεωγραφικούς όρους, αλλά μεταφορικά ως παγκόσμια κοινότητα. Το 1920 ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα της «International Arbeiter-Hilfe» (IAH) σε συνεργασία με τον Maxim Gorky και τον Anatole France για την αφίσα «Η Βιέννη πεθαίνει» (εικ.102), σοκάροντας με την απεικόνιση του θανάτου- σκελετού που μαστιγώνει παιδιά, όπως συνέβη και με ανάλογο καταγγελτικό θέμα τριών φυλλαδίων για την αισχροκέρδεια των εμπόρων σε βάρος των φτωχών κατοίκων. Την επόμενη χρονιά, στα πλαίσια του «International Famine Relief», συνέπραξε με κομμουνιστικές δυνάμεις στην Ρωσία για την θεραπεία του θανατηφόρου λιμού και της ξηρασίας που απειλούσε εκατομμύρια πολιτών σε περιοχές του Βόλγα, αποστέλλοντας την αφίσα «Βοηθήστε την Ρωσία» (εικ.103). Οι αφίσες της για την στέρηση τροφής και την ένδεια εξαιτίας του πληθωρισμού στο Βερολίνο, είναι από τα πιο διαδεδομένα έργα της. Για την ανάθεση έργου από το σωματείο «Workers International Relief» (WIR), ετοίμασε το 1923 ένα θέμα με παιδιά να επαιτούν για τροφή στα άδεια τους πιάτα και να απαιτούν με γογγυσμό και απόγνωση το ψωμί (Brot!) από τη μητέρα (εικ.105). Το πόστερ «Ποτέ πια πόλεμος» αιτήθηκε η «Socialist Working Class Youth» για την Ημέρα Νεολαίας στο Leipzig το 1924, έγινε διεθνές σύμβολο και πλαισίωνε ως πλακάτ τις φιλειρηνικές πορείες έως την δεκαετία του ΄80. Οι μελετητές της Kollwitz υποστηρίζουν ότι μνημονεύει στον απεικονιζόμενο τον Max Westphal, ο οποίος στην πρώτη συνάντηση νεολαίας το 1920 άρθρωσε την συγκεκριμένη φράση και θέλοντας να δώσει όρκο τιμής, σήκωσε το δεξί χέρι που διέσωσε από τον ακρωτηριασμό του στον πόλεμο.[414] Στις αντιπολεμικές αφίσες περιλάμβανε τους ανθρώπους που επέδειξαν δύναμη στον πόλεμο και τα οπτικά συντάγματα ήταν απέριττα με επίκληση στο συναίσθημα, επιθυμώντας να λειτουργήσουν σαν εργαλείο πειθούς και συνειδητοποίησης της αστικής κοινωνίας και των προνομιούχων που επανέκαμπταν από τον πόλεμο στην Ευρώπη.

Ένα επιπλέον ζήτημα που έθιξε με την παραγωγή αφίσας ήταν το αίτημα για την νομιμοποίηση των αμβλώσεων και είναι από τις λίγες περιπτώσεις καλλιτεχνών που συνέδραμαν στον αγώνα των γυναικών. Το 1923 ήλθε σε συνεννόηση με την Επιτροπή Γυναικών του Κομμουνιστικού Κόμματος Γερμανίας (KPD) και δημιούργησε θέμα για την εφημερίδα «Die Internationale» και αφίσα για το θεατρικό «Volk in Not» του συγγραφέα και γιατρού Carl Crede, ο οποίος επειδή έκανε επεμβάσεις αμβλώσεων παράνομα, δικάστηκε και φυλακίστηκε το 1926.[415] Η επιδραστικότερη αφίσα ήταν αυτή που αναφερόταν στην Παράγραφο 123 (εικ.104) -περί ποινικοποίησης των αμβλώσεων-απεικονίζει μια

[413] Posters, Kathe Kollwitz Museum Koln: https://www.kollwitz.de/en/posters-overview (27/1/2022)
[414] Poster «Never again war», 1924. Kathe Kollwitz Museum Koln: https://www.kollwitz.de/en/never-again-war-kn-205 (28/1/2022)
[415] Dortch J., 2006. «Käthe Kollwitz: Women's Art, Working-Class Agitation, and Maternal Feminism in the Weimar Republic». Master of Art, College of Arts and Sciences Georgia State University, σ. 35

καταβεβλημένη έγκυο γυναίκα, με βρέφος στην αγκαλιά και ένα παιδί που το κρατάει από το χέρι. Η Kollwitz από την εμπειρία στις συναναστροφές στο εργαστήριό της, αναφέρει με θλίψη περίπτωση κακοποιημένης εγκύου από τον αλκοολικό και άνεργο σύζυγο[416] και την απόγνωσή της να συντηρήσει τα έξι παιδιά της. Κάποιοι ιστορικοί υποστηρίζουν, ότι το πρότυπο της προβεβλημένης εγκύου της Kollwitz είναι μάλλον ατυχές, γιατί η γυναίκα απεικονίζεται ηττοπαθής και άβουλη σε σύγκριση με έργα άλλων καλλιτέχνιδων και εποχών και ωφέλιμο θα ήταν να είχε τεθεί η δημιουργός και υπέρ της σεξουαλικής διαπαιδαγώγησης των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Μάλιστα θεωρούν, ότι τέτοιες εικόνες ενίσχυαν το πρότυπο της παθητικής και υποταγμένης γυναίκας που καλλιεργούσε η γερμανική πατριαρχία. Ακόμη και η Kollwitz που κατά τα φαινόμενα είχε ισότιμο έγγαμο βίο, εγνωσμένο έργο και συμμετείχε έμπρακτα στους αγώνες για την κοινωνική αλλαγή, αναπόφευκτα υπήρξε δέκτης έμφυλης διάκρισης και σχολιασμών.[417]

Ο προοδευτικός χαρακτήρας έργου και δημιουργού διαφάνηκε στο «τι λέει και πώς το λέει». Ο Χέρμπερτ Μαρκούζε υποστήριζε (Η Ανθεκτικότητα της Τέχνης, 1979), ότι η τέχνη δεν θα αλλάξει τον κόσμο, μπορεί όμως να συμβάλει στην αλλαγή της συνείδησης και των ορμών των ανθρώπων που θα αλλάξουν τον κόσμο. Η αποδοτική «εργαλειοποίηση»[418] της αφίσας, απαντάται εν μέρει και στον διάσημο αφορισμό του Μάρσαλ Μακλούαν, «το μέσο είναι το μήνυμα»[419] (the medium is the message), καθώς η πολλαπλότητα των εικόνων στον δημόσιο χώρο με τις μεγάλες γραμματοσειρές παρέπεμπαν σε ιδιότυπο «διαφημιστικό» μήνυμα, μετέφεραν «πραγματικότητες» και πολιτικά-κοινωνικά αιτήματα. «Η γυναίκα που πλέκει» της Κατράκη ως μέσο, διαμηνούσε στους δρόμους της Αθήνας την αναγκαιότητα συνδρομής και στην περίπτωση της Kollwitz ο άφατος λόγος του περιθωρίου γνώρισε νέο πεδίο έκφρασης και επικοινωνίας, με τον καλλιτέχνη στον ρόλο του αγγελιοφόρου, πιθανώς και του διαμεσολαβητή.

Οι δύο δημιουργοί με τις αναγωγές στο παρελθόν και την πολυποίκιλη δράση τους, την σύνδεσή τους με τοπικές και διεθνείς κοινότητες, επικαιροποιούσαν διαχρονικά αιτήματα στο συνθλιπτικό τους παρόν, φαινομενικά ανήκαν σε αντίπαλες εμπόλεμες δυνάμεις, αλλά οι ίδιες εκκινούσαν από το ορμητήριο του ουμανισμού. Η Kollwitz, όταν πληροφορήθηκε ότι καταστράφηκε ολοσχερώς από τους βομβαρδισμούς το σπίτι που έζησε για πενήντα χρόνια, έγραψε «το ότι δεν μας έμεινε ούτε ένα λείψανο από το παρελθόν, έχει το καλό του […] μένει μονάχα η ιδέα του, που είναι γερά αγκυροβολημένη στην καρδιά».[420]

---

[416] Κόλλβιτς, σ. 56-57

[417] Η Kollwitz χωρίς εμπάθεια ή μένος αναφέρει στις 20/5/1911 στο ημερολόγιό της ότι ήταν ωτακουστής σε μια συνομιλία για το έργο της, μεταξύ του φύλακα και νεαρής ζωγράφου που έκανε σχέδια- αντίγραφα από τα εκθέματα σε ένα μουσείο. Ο φύλακας, αν και εξυμνούσε αρχικά το έργο της Kollwitz, ύστερα από τις αντιρρήσεις της επισκέπτριας καλέτηξε: «Ναι, ασφαλώς έτσι είναι, η γυναίκα ανήκει στο σπίτι». Κόλλβιτς, σ. 64-65

[418] Μπούζας Β., 13/11/2020. Διάλεξη, «Βιωματική και Παρεμβατική Τέχνη». Διϊδρυματικό ΠΜΣ, Τμήμα Κοινωνιολογίας/Πανεπιστήμιο Αιγαίου & Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών/ Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας. Ακαδημαϊκό Έτος 2020-21

[419] Μακλούαν Μ.,1990. Media, Οι Προεκτάσεις του Ανθρώπου. Κάλβος, σ. 196-197

[420] Κόλλβιτς, σ. 215-216

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Η Βάσω Κατράκη, προκειμένου να μετασχηματίσει το συγκείμενο της ζωής σε ένα εδραίο σύμπαν, προσέγγισε με συμμετρία πάθους και ανάτασης το συγκρουσιακό φάσμα, το ζήτημα της απειλής του ανθρώπου από τον άνθρωπο, της αλλοίωσης του βλέμματος και της αναζήτησης του «εγώ» μέσα από το «εμείς». Μέσα στο σύμπαν των αισθητών εικόνων και μορφών της συναντήθηκαν οι υπερ-αισθητές μορφές, οι πρόγονοι, οι μύθοι, οι ήρωες και ηρωίδες του χρέους, της εγκαρτέρησης αλλά και της ματαίωσης. Παρά την διεθνή αναγνώριση και τις διακρίσεις, δεν περιορίστηκε στην ιδιωτική οδό και με την κοινωνική -φιλειρηνική δράση μετέβη από το τοπικό στο οικουμενικό και ανέδειξε τους λόγους και τους τρόπους με τους οποίους υπερίσχυσε η συλλογικότητα από την ατομικότητα, μολονότι οι Έλληνες χαρακτηρίζονται κατά βάση λαός της ατομικής και όχι της μαζικής ψυχολογίας. Εργάστηκε αγόγγυστα στο πλαίσιο μιας παράδοσης δημιουργημένης από άνδρες, διέψευσε όσους ανέμεναν ότι οι γυναίκες δημιουργοί διαμορφώνουν καλλιτεχνικό έργο με φαντασιακές, ουτοπικές πραγματικότητες σαν προστατευτικό κέλυφος ή αντιμετάθεση δυσχερειών. Ο φεμινισμός δεν υπήρξε ένα εκφρασμένο διανοητικό πλαίσιο αναφοράς, απουσίαζε ολότελα από τα γραπτά και τις μαρτυρίες της, παρέμενε όμως σταθερά προσανατολισμένη στην εμφάνεια της πολλαπλής ταυτότητας της γυναίκας, της μητέρας, της εργαζόμενης, της αρχετυπικής προστάτιδας του Όλου.

Απελευθέρωσε την χαρακτική τέχνη από την αυτοαναφορικότητα, την απέσπασε από την τυπογραφία και την πάρεργη σχέση της με την ζωγραφική και την αυτονόμησε αισθητικά, παρουσιάζοντας στην φόρμα «μικρής» διάστασης- την πέτρα και το ξύλο-τον «μεγάλο» κόσμο των ιδεών.

Το μεγάλο της κληροδότημα είναι, ότι κατέστησε το έργο τέχνης ωφέλιμη ρωγμή στο σώμα του κοινωνικού εφησυχασμού· πότε με τον μανδύα συμβολισμών και μεταφορών και άλλοτε με καταφατική αμεσότητα, έθεσε ερωτήματα για τη φύση του ανθρώπου, του πολιτισμού και το μέλλον, ίδια με αυτά που απηύθυνε ο Οιδίποδας στην Σφίγγα με την απάντηση να παραμένει ίδια · ο άνθρωπος.

5. ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ-ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ

Σύμφωνα με τον Simmel, τα σοβαρότερα προβλήματα της σύγχρονης ζωής προκύπτουν από την ανάγκη του ατόμου να διατηρήσει την αυτονομία και την ατομικότητά του απέναντι στις συνθλιπτικές κοινωνικές δυνάμεις, την καθημερινότητα και τον περιβάλλοντα πολιτισμό.[421] Στην ρευστή πραγματικότητα της μετανεωτερικότητας και τις πλείστες τεχνοοικονομικές και κοινωνικές αλλαγές, προτεραιοποιείται η αναζήτηση της ταυτότητας και η συγκρότηση του ατόμου, η αναγνώριση της δικής του πράξης-δράσης στον θεσμοποιημένο κόσμο.

Στην μελέτη για τις κοινωνικές και έμφυλες εκφάνσεις του έργου της Βάσως Κατράκη, διαπιστώθηκε, ότι μέσω της συλλογικότητας, οι συμμετέχοντες θεράπευσαν το θραυσματικό «εγώ», ενίσχυσαν τον κοινωνικό εαυτό, διεκδίκησαν την αλλαγή και τα αιτήματά τους απέκτησαν ορατότητα χάρη στις κοινές πρακτικές. Τα νοήματα και οι ιδέες της για κοινωνική ευημερία βρίσκουν αντιστοίχιση στο παρόν, εξακολουθούν να αφορούν τις κοινότητες των εργαζομένων, τις γυναίκες, τα παιδιά, το όραμα της συναδέλφωσης και της προόδου. Η παρούσα μελέτη και τα ευρήματα για το πολυσήμαντο έργο της, κρίνεται σκόπιμο να κοινοποιηθεί, για να γεφυρώσει τον παρελθόν με τον ενεστώτα χρόνο και για την μέγιστη επιθυμητά διάχυση μπορεί να πλαισιωθεί με συμμετοχική καλλιτεχνική δράση στον τόπο καταγωγής της καλλιτέχνιδας. Στην αναζήτηση συλλογικοτήτων που συνδέονται με την δημιουργό και τις θεματικές της, χάρη στην πολύτιμη διαμεσολάβηση της Μαριάννας Κατράκη, ευοδώθηκε η προσέγγιση στην κοινότητα «Messolonghi by Locals» που δραστηριοποιείται στην Αιτωλοακαρνανία και κατόπιν διαδικτυακής συζήτησης, διαμοιρασμού ιδεών και αλληλογραφίας, αποφασίστηκε η συνεργασία στο πλαίσιο του τριήμερου Festival «Messolonghi by Locals» τον Αύγουστο του 2022.

5.1.Η κοινότητα «Messolonghi by Locals»[422]

Το «Messolonghi by Locals» είναι ένας μη κερδοσκοπικός οργανισμός που ξεκίνησε στα πλαίσια του προγράμματος «START: Create Cultural Change» το 2018, ύστερα από την πρωτοβουλία του Αλέξανδρου Παναγιωτόπουλου και της Κύρας Παπανικολάου. Εν μέσω οικονομικής κρίσης παρατηρήθηκε η αυξημένη μετανάστευση των νέων, κλίμα εσωστρέφειας και αδράνειας στην τοπική κοινότητα και οι νέοι που επέλεξαν ως μόνιμη κατοικία το Μεσολόγγι, δημιούργησαν την συλλογικότητα με στόχο την μελέτη, την ανάδειξη και την διαφύλαξη της τοπικής πολιτιστικής κληρονομιάς και του περιβαλλοντικού πλούτου. Τα τρία χρόνια λειτουργίας του οργανισμού ο Αλέξανδρος Παναγιωτόπουλος, και ο Αντώνης Λαμπρόπουλος, συντονιστές του οργανισμού και των δράσεων ανάδειξης, εστιάζοντας στην ενδυνάμωση των συμμετοχικών διαδικασιών, έχουν σχεδιάσει και πραγματοποιήσει δράσεις όπως: συμμετοχικές χαρτογραφήσεις πολιτιστικών διαδρομών με ποικίλους θεματικούς άξονες, εκπαιδευτικά πολιτιστικά-περιβαλλοντικά προγράμματα με μαθητές/τριες της πρωτοβάθμιας, δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης της ευρύτερης περιοχής και σπουδαστές/στριες τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, ενώ το δίκτυο

[421] Simmel G., (1993). Πόλη και ψυχή. Έρασμος, σ. 13
[422] Messolonghi by Locals: https://messolonghibylocals.com/ti-kanoume/ (30/1/2022)

συνεργασιών τους περιλαμβάνει δημοσίους φορείς, επιχειρήσεις και επαγγελματίες, συλλόγους και κοινωφελείς οργανισμούς. Η ευαισθητοποίησή τους και η αίσθηση του «ανήκειν» και «κατοικείν» διαφαίνεται από την συνεισφορά τους σε καίρια ζητήματα της περιοχής, όπως οι επαναληπτικές πλημμύρες[423] που ταλανίζουν την περιοχή[424]-αποκύημα των παρεμβάσεων στο ανάγλυφο του τόπου επί δικτατορίας και η αλυκοποίηση της λιμνοθάλασσας. Έχουν δημιουργήσει τον τοπικό κόμβο της κοινότητας «Local Hub», έναν πολυχώρο όπου πραγματοποιούνται βιωματικά εργαστήρια και σεμινάρια ανάπτυξης ικανοτήτων, μηνιαίες διαθεματικές εκδηλώσεις, ενώ στον 1ο όροφο διατίθεται αναγνωστήριο-χώρος εργασίας και πωλητήριο αναμνηστικών.

Ενώ οι δράσεις είναι συνεχείς στην διάρκεια του έτους, η κορύφωση και διάχυση της «γιορτής της συμμετοχικότητας» βρίσκεται στο τελευταίο τριήμερο του Αυγούστου στο Festival «Messolonghi by Locals, Εξερεύνησε την τοπική ταυτότητα» στο Μεσολόγγι, όπου συμμετέχουν πλήθος εθελοντών και εκτός από τους ντόπιους το επισκέπτονται ολοένα και περισσότεροι τουρίστες. Το έργο και η προσφορά τους αναγνωρίζεται και αποκτά ορατότητα προοδευτικά και στα μέσα μαζικής ενημέρωσης (Εφημερίδα των Συντακτών, Καθημερινή, ΕΡΤ και Α΄ Πρόγραμμα & 9,84 ραδιόφωνο) και πρόσφατα δημιούργησαν ταινία μικρού μήκους[425] με τίτλο «Αναζητώντας ταυτότητα», περιγράφοντας «το ταξίδι αναζήτησης της προσωπικής ταυτότητας του καθένα μας και κατ΄ επέκταση τη συλλογική ταυτότητα ενός τόπου».

5.2. Αντικείμενο- Θεματική της Καλλιτεχνικής Παρέμβασης

Στην συνέχεια της επικοινωνίας με τον συντονιστή των δράσεων της κοινότητας, αποφασίστηκε η ευσύνοπτη παρουσίαση της έρευνας «Η Έμφυλη και η Κοινωνική διάσταση στο Καλλιτεχνικό έργο της Βάσως Κατράκη» και μια συμμετοχική δράση με τους κατοίκους του Αιτωλικού για την δημιουργία καλλιτεχνημάτων, τα οποία σύμφωνα με την Leavy, λειτουργούν ως οπτικοποιημένα δεδομένα για την μελέτη φαινομένων ή σε άλλες περιπτώσεις- όπως στην παρούσα- αξιοποιούνται για τις αναπαραστάσεις των δεδομένων.[426] Στο πλαίσιο της κατά το δυνατόν ολιστικής ανάδειξης του βιόκοσμου των συμμετεχόντων, στόχος είναι η ανατροφοδότηση από την μοναδικότητα της εμπειρίας τους και ο σχεδιασμός της καλλιτεχνικής παρέμβασης σε συνεννόηση και διάδραση με αυτούς.

5.3.Αποτίμηση δυνατοτήτων παρέμβασης- Δεοντολογικά, τεχνικά και οικονομικά κριτήρια

Η κοινωνική- καλλιτεχνική παρέμβαση ευνοεί την συμμετοχή ικανού αριθμού ατόμων και τηρώντας την δεοντολογία, αυτοί μπορούν να διατηρήσουν την ανωνυμία τους, εφόσον επιθυμούν να μην μαγνητοσκοπηθούν/φωτογραφηθούν και να μην συμπεριληφθεί το όνομά τους στα πεπραγμένα. Η θεματική της καλλιτεχνικής παρέμβασης αλλά και η δράση δεν θίγει τα δεδομένα προσωπικού

---

[423] Μεσολόγγι πλημμύρες: https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?fbclid=IwAR1Fx17VAEKW2A-_9WwGgAxbd0MWFXWS70gFhZLN5u6iJCr6J0hirffXSAE&mid=1xgdNPazB_LslO_gdOGONNc2ieOIkKmzV&ll=38.369518310970776%2C21.44939458952744&z=14 (30/1/2022)
[424] To Messolonghi by Locals στην "Χαμηλή πτήση, You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=kNTpeY2J8aw (31/1/2022)
[425] Αναζητώντας Ταυτότητα, You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=vxCGf0LVOso (31/1/2022)
[426] Leavy P., 2015. Η Καλλιτεχνική Δημιουργία ως Μέθοδος, Έρευνα Μέσω της Τέχνης. Gutenberg, σ. 354-55

χαρακτήρα (φυσικά ή νομικά πρόσωπα ή δημόσιους- ιδιωτικούς φορείς), πνευματικά δικαιώματα τρίτων (παρά μόνον ως θεμιτή χρήση), αλλά ούτε και την δημόσια αιδώ. Κατά την διάρκεια των δράσεων, ως είθισται, θα γίνεται καταγραφή με φωτογραφική μηχανή και κάμερα λήψης. Το οικονομικό κόστος λογίζεται χαμηλό, τα υλικοτεχνικά μέσα θα καλυφθούν από τις χορηγίες του «Messolonghi by Locals» που τελεί με την οικονομική υποστήριξη και την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού.

5.4. Πόροι, Θεσμοί και Φορείς για την διασφάλιση της βιωσιμότητας

Οι διοργανωτές του φεστιβάλ «Messolonghi by Locals» έχουν την εμπειρία και την επιμέλεια των τριήμερων εκδηλώσεων. Ανάλογα με τις καιρικές συνθήκες (και τα δεδομένα πανδημίας covid) η παρουσίαση, το workshop και η έκθεση των έργων θα πραγματοποιηθεί στο Μουσείο Βάσως Κατράκη, Κέντρο Χαρακτικών Τεχνών[427] στο Αιτωλικό με την ευγενική προσφορά της οικογένειας Κατράκη. Η πιθανότητα για τις δράσεις σε ανοιχτό χώρο είναι εξίσου πρόσφορη, δίνοντας την ευκαιρία σε περαστικούς ή τουρίστες που δεν έλαβαν πληροφόρηση, να προσεγγίσουν και να συμμετέχουν ελεύθερα. Η καλλιτεχνική δράση θα κοινοποιηθεί στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (σελίδα/ομάδα facebook, twitter, info point[428] κ.ο.κ.) και εφόσον υπάρξει ανταπόκριση θα ακολουθήσουν αναφορές ή καταχωρήσεις στον ηλεκτρονικό τύπο και σε ραδιοφωνικές-τηλεοπτικές εκπομπές (πολιτιστικού/δημοσιογραφικού περιεχομένου). Η προοπτική να δημιουργηθούν κόμβοι μελλοντικής συνεργασίας με νέα δίκτυα, θεσμούς και δομές[429] είναι ευκταία και κρίνεται καίρια, γι΄ αυτό και την πρόνοια έχει η κοινότητα «Messolonghi by Locals» για τα δελτία τύπου και τις προσκλήσεις που θα αποσταλούν σε δήμους, δομές εκπαίδευσης (Διευθύνσεις Εκπαίδευσης -ΕΛΜΕ, ΑΕΙ), σε μουσεία και συλλόγους κ.ο.κ.

5.5. Εξελικτική διαδικασία και μέσα της καλλιτεχνικής παρέμβασης

- **Ημέρα 1η: Παρουσίαση- Ώσμωση Ιδεών**

Την πρώτη ημέρα θα γίνει η παρουσίαση της έρευνας «Η Έμφυλη και η Κοινωνική διάσταση στο Καλλιτεχνικό Έργο της Βάσως Κατράκη» σε power point, διάρκειας είκοσι λεπτών περίπου. Θα επιδιωχθεί συζήτηση με το κοινό, αναφορικά με το εννοιολογικό περιεχόμενο του έργου της Κατράκη και τις τυχόν αναγνώσεις με ερωτήσεις-απαντήσεις και διάλογο. Στην συνέχεια θα γίνει συνοπτική ενημέρωση για το επικείμενο workshop με τις προτεινόμενες θεματικές ενότητες:

- η συνύπαρξη στην γειτονιά και η ομαδική ζωή
- η καθημερινότητα της γυναίκας (όλων των ηλικιών) τότε και τώρα
- οι Μανάδες-Πλατυτέρες
- οι ψαράδες-αγρότες

---

[427] Greek Travel Pages, Μουσείο Βάσως Κατράκη: https://www.gtp.gr/TDirectoryDetails.asp?id=76019&lng=1 (31/1/2022)

[428] Messolonghi by Locals: Οι Ντόπιοι δημιούργησαν το πρώτο info point του Μεσολογγίου: https://www.agrinionews.gr/messolonghi-by-locals-oi-ntopioi-dimioyrgisan-to-proto-info-point-mesologgioy/ (31/1/2022)

[429] Χτούρης Σ., 2004. Ορθολογικά Συμβολικά Δίκτυα, Global States και Εθνικά Χόμπιτ. Νήσος, σ. 77- 95

- οι μύθοι και οι ήρωες της Κατράκη

Ανάλογα με την ανταπόκριση και τις επιθυμίες των συμμετεχόντων, τα θέματα θα αναπροσαρμοστούν και θα εμπλουτιστούν με άξονα τις κοινωνικές εκφάνσεις του βίου. Θα αναφερθούν τα υλικά και τα μέσα που θα χρησιμοποιηθούν για την δημιουργία των έργων και ότι θα εκτεθούν στο Μουσείο Βάσως Κατράκη. Με την λήξη της πρώτης συνάντησης, εφόσον το επιθυμούν οι συμμετέχοντες, θα αποσταλεί υλικό ανατροφοδότησης (φωτογραφικό υλικό, links) στα mail που θα ζητηθούν ή σχετικός διαμοιρασμός του υλικού στην σελίδα facebook/site των «Messolonghi by Locals».

- **Ημέρα 2η: Εφαρμογή της παρέμβασης- Κρίσιμα σημεία**

Οι ενδιαφερόμενοι-συμπεριλαμβανομένης της ερευνήτριας- θα ακολουθήσουν την καλή πρακτική που εφαρμόζει η κοινότητα Locals με τις πολιτιστικές διαδρομές στο Αιτωλικό και την περιήγηση στις γειτονιές που απεικόνισε η Κατράκη, το πατρικό σπίτι και την περιοχή της λιμνοθάλασσας. Την ξενάγηση πραγματοποιεί κάτοικος του Αιτωλικού που περιγράφεται σε βρεφική ηλικία με την οικογένειά του στο έργο «Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων». Οι εκτυπωμένες εικόνες ή φωτοτυπίες από αντίστοιχα έργα της Κατράκη στην περιήγηση είναι ενισχυτικές, προκαλώντας συζητήσεις για τις ομοιότητες ή τις αλλαγές, τις ηθογραφικές αναφορές και περεταίρω διαμοιρασμό πληροφοριών από την «ζωντανή μαρτυρία» του μόνιμου κατοίκου και των ντόπιων. Όποιος επιθυμεί, μπορεί να φωτογραφίζει τα ενδιαφέροντα σημεία από τον περιήγηση για να αξιοποιηθούν σαν σημείωση ή ιδέα για το έργο του στο workshop.

- **Ημέρα 3η: Καλλιτεχνικό εργαστήριο και Έκθεση έργων**

Στην πραγματοποίηση του workshop θα προηγηθεί συζήτηση με τους συμμετέχοντες και με διακριτικότητα θα ενθαρρυνθούν να διατυπώσουν ελεύθερα τις εντυπώσεις, τις ιδέες και τυχόν συγγενικά βιώματα, πεποιθήσεις, αποφάσεις ζωής για την παραμονή στον τόπο ή την μετεγκατάσταση κ.ο.κ.. Το ζήτημα της αισθητικής αρτιότητας του καλλιτεχνικού πονήματος είναι δευτερεύον, όπως και η ομοιότητα με το έργο της Κατράκη και οι τεχνικές- τα υλικά πρέπει να είναι προσβάσιμα σε όλη την ομάδα. Συνδρομή στους συμμετέχοντες μπορούν να προσφέρουν και σπουδαστές/στριες της Χαρακτικής Κατεύθυνσης του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Σχολής Καλών Τεχνών ΑΠΘ, τόσο για την διεξαγωγή του εργαστηρίου, όσο και για την ωφέλιμη εμπειρία συναναστροφής με την κοινότητα των ντόπιων και την γνωριμία με την γενέτειρα της καλλιτέχνιδας. Οι εύληπτες τεχνικές που θα προταθούν, δεν απαιτούν ιδιαίτερες δεξιότητες και τα υλικά είναι μη τοξικά και εύχρηστα:

1. Η μέθοδος της Μονοτυπίας- Δημιουργία μίας και μοναδικής εικόνας

Πάνω σε μία λεία επιφάνεια plexiglass ή ζελατίνας (μήτρα προς εκτύπωση) δημιουργείται η επιθυμητή εικόνα με την χρήση πινέλων και υδατοδιαλυτών χρωμάτων. Με την ολοκλήρωση του σχεδίου, τοποθετείται στην επιφάνεια (μήτρα/matrix) απορροφητικό χαρτί εκτύπωσης ίσου μεγέθους, πιέζεται ήπια με την παλάμη ή εργαλείο baren και αποσύροντας το χαρτί από την μήτρα, εμφανίζεται αποτυπωμένη η ζωγραφική εικόνα που έχει απορροφηθεί από το χαρτί (τύπωμα/print).

Απαραίτητα υλικά: Επιφάνεια plexiglass A4 μεγέθους ή ζελατίνα, πινέλα, ακρυλικό μαύρο χρώμα και retarder (επιβραδυντικό στεγνώματος του χρώματος), βαμβακερό χαρτί τυπώματος ή κοινής εκτύπωσης, κουτάλι σούπας, baren ή ξύλινη γλυφίδα, χαρτί κουζίνας. Το τύπωμα στεγνώνει άμεσα και η μήτρα καθαρίζεται με νερό και πανί.

2. Η μέθοδος « Kitchen lithography»[430]- Δημιουργία πολλαπλών τυπωμάτων

Σε μια επιφάνεια plexiglass A4 σταθεροποιείται αλουμινόχαρτο οικιακής χρήσης ίδιου μεγέθους (μήτρα/matrix) και προετοιμάζεται με γυαλόχαρτο νερού Νο 1200, ώστε να υποδεχθεί το σχέδιο. Με ειδικά λιθογραφικά crayon δημιουργείται η επιθυμητή εικόνα και στην συνέχεια τοποθετείται για λίγα δευτερόλεπτα σε λεκάνη που περιέχει αναψυκτικό τύπου coca cola. Η διαδικασία της οξείδωσης από το αναψυκτικό τερματίζεται από το καθάρισμα της μήτρας με φυτικό λάδι και πανί. Η επιφάνεια μελανώνεται εναλλάξ με βρεγμένο σφουγγάρι και μαύρο χρώμα με την χρήση κυλίνδρου (ρολό). Στην μελανωμένη επιφάνεια τοποθετείται χαρτί εκτύπωσης για όσα τυπώματα επιθυμούμε (prints).

Απαραίτητα υλικά: Επιφάνεια plexiglass A4, αλουμινόχαρτο και χαρτί κουζίνας, λιθογραφικά crayon, μαύρο χρώμα, κύλινδρος, αναψυκτικό τύπου coca cola, baren ή ξύλινη γλυφίδα, φυτικό λάδι, νερό, χαρτί κουζίνας, πανιά.

Οι μέθοδοι είναι ενδεικτικές και τροποποιούνται ανάλογα με τις απαιτήσεις και την ευελιξία των συμμετεχόντων. Για την αποδοτικότερη σύνδεση με τον «τόπο», «χώρο», θα προταθεί η μέθοδος του frottage[431] σε χαρτί ως πρώτο βήμα για την αποτύπωση στοιχείων της φύσης και του περιβάλλοντος χώρου π.χ. αποτυπώματα από καλντερίμια, τοίχους σπιτιών πέτρες, ξύλα και οτιδήποτε ανάγλυφο.

5.6. Δημοσιοποίηση και Διάχυση -Αξιολόγηση των αποτελεσμάτων

Με την ολοκλήρωση των δράσεων είναι αναγκαία η συνεύρεση και συζήτηση όλων των συμμετεχόντων για την αποτίμηση των αποτελεσμάτων, την αξιολόγηση των πρακτικών για τις αναγκαίες βελτιώσεις ή αλλαγές σε μία μελλοντική δράση με πρωτοβουλία της ομάδας ή και προσκαλούμενης της ερευνήτριας. Πρωτεύουσας σημασίας είναι ο διαμοιρασμός της αισθητικής εμπειρίας, οι σκέψεις, τα συναισθήματα και στην συζήτηση ενδείκνυται να μιλήσει ο ένας για το έργο του άλλου, ερωτώμενος για την ιδέα του και τις αφορμές από το έργο της Κατράκη. Η δράση ολοκληρώνεται με την ανάρτηση των έργων στο Μουσείο της Βάσως Κατράκη και την επίσκεψη της κοινότητας.

[430] Kitchen Lithography, You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=UuBUlEt6vWw (31/1/2022)
[431] Frottage,Tate: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage (31/1/2022)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Ελληνικές Εκδόσεις

Adorno T. W., 2000. Αισθητική Θεωρία. Αλεξάνδρεια

Adorno W. T., 2000. Minima Moralia. Αλεξάνδρεια

Arendt H., 2017. Η Ανθρώπινη Κατάσταση. Πατάκης

Arendt H., 1988. Το Ολοκληρωτικό Σύστημα, Το Τρίτο Μέρος από το Έργο Πηγές του Ολοκληρωτισμού. Ευρύαλος

Αρφαράς Μ., 2008. Χαρακτική και Έντυπη Τέχνη. Μεταίχμιο

Αχείμαστος Μ., 1998. Μορφές Νοηματοδότησης του Κοινωνικού Πράττειν. Ιδεολογία Κουλτούρα Φαντασία. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών

Βαρίκα Ε., 1987. Η Εξέγερση των Κυριών. Η Γέννηση μιας Φεμινιστικής Συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907. Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδας

Βαρίκα Ε., 1981. Η Εξέγερση Αρχίζει από Παλιά. Εκδοτική Ομάδα Γυναικών

Benjamin W., 1978. Δοκίμια για την Τέχνη. Κάλβος

Benjamin W., 2014. Θέσεις για την Φιλοσοφία της Ιστορίας. Η Λέσχη των Κατασκόπων του 21ου Αιώνα

Berger P. L. & Luckmann T., 2003. Η Κοινωνική Κατασκευή της Πραγματικότητας. Νήσος

Bernd S. H. & Klandermans B., 2013 (Συλλογικό). Όψεις της Ηγεμονίας στις Φιλελεύθερες Κοινωνίες. Κοινωνιοψυχολογικές προσεγγίσεις της κοινωνικής αναπαραγωγής και μεταβολής. Πεδίο

Βουρνάς Τ., 1998. Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας. Χούντα, Φάκελος Κύπρου (Τόμος ΣΤ). Πατάκης

Bourdieu P. & Passeron J. C. 1993. Οι Κληρονόμοι. Οι φοιτητές και η Κουλτούρα. Ινστιτούτο του Βιβλίου- Μ. Καρδαμίτσα

Bourdieu P., 2002. Η Ανδρική Κυριαρχία. Πατάκης

Bourriaud N., 2014. Σχεσιακή Αισθητική. Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών

Brecht B. Η Μάνα Κουράγιο και τα Παιδιά της. Δωδώνη

Butler J., 2014. Η Διεκδίκηση της Αντιγόνης. Αλεξάνδρεια

Γιακουμή Δ., 1919. Διδακτορική διατριβή: ««Οι Πολιτικές Διαστάσεις της Χαρακτικής: Η περίπτωση της Βάσως Κατράκη (1909-1988)», Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή- Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας

Cameron D., 2020. Φεμινισμός. Παρελθόν και Παρόν ενός Κινήματος. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, Ο Κοινός Λόγος

Cassirer E.,1994. Η Παιδευτική Αξία της Τέχνης. Έρασμος

Glense C., 2017. Η Ποιοτική έρευνα, Οδηγός για νέους επιστήμονες. Μεταίχμιο

Goffman E., 2001. Στίγμα, Σημειώσεις για τη Διαχείριση της Φθαρμένης Ταυτότητας. Αλεξάνδρεια

Gombrich E. H.,1994. Ιστορία της Τέχνης. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας

Gramsci A., 1972. Γράμματα από την Φυλακή. Ηριδανός

Γλέζος Μ., 2006 (Συλλογικό). Μαύρη Βίβλος της Κατοχής. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Αθήνας

Gombrich E. H., 1994. Το Χρονικό της Τέχνης. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας

Γληνός Δ., 1944. Τι είναι και τι θέλει το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο. Ρήγας

Γουλάκη-Βουτυρά Α., 2013. Βάσω Κατράκη, Σε Λευκό και Μαύρο. Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ

Γρηγοράκης Ν., 2000. Δώδεκα και Μια Δάσκαλοι της Νεοελληνικής Χαρακτικής. Πινακοθήκη Γρηγοράκη, Μουσείο Χαρακτικής

Γρηγοράκης Ν., 2008. Η τέχνη της Χαρακτικής στα χρόνια της Κατοχής και της Αντίστασης. Κατάλογος έκθεσης από την Συλλογή Χαρακτικής της Πινακοθήκης Χρήστου και Πόλλυς Κολιαλή, Δήμος Μεσσήνης,- Μουσείο Χαρακτικής Τάκη Κατσουλίδη

Ένγκελς. Φ, 2013. Η Καταγωγή της Οικογένειας, της Ατομικής Ιδιοκτησίας & του Κράτους. Σύγχρονη Εποχή

Ζαχαρόπουλος Ν. Συλλογή Μπέλτσιου. Οι Πρωτοπόροι. Εκδόσεις futura

Ζήση Α., 14/11/2021. Διάλεξη, «Τρεις Εννοιολογήσεις για την Κοινότητα». Διϊδρυματικό ΠΜΣ, Τμήμα Κοινωνιολογίας-Πανεπιστήμιο Αιγαίου &Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών- Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας. Ακαδημαϊκό Έτος 2020-21

Ζήση Α., 5/5/2018. Διάλεξη «Οι όψεις και οι σημασίες της κοινότητας στην σύγχρονη Ελλάδα» Έδρα Unesco του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Ινστιτούτο Ψυχολογίας και Υγείας, Δήμος Θεσσαλονίκης Δημαρχείο Θεσσαλονίκης

Ζητουνιάτης, 18/7/1946. «Η έκθεση της Γαλλοελληνικής Ενώσεως Νέων». Μάχη

Ζιώγας Ι., 2020. Πανεπιστημιακές σημειώσεις του Διϊδρυματικού ΠΜΣ «Κλινική Κοινωνιολογία και Τέχνη». Τμήμα Κοινωνιολογίας-Πανεπιστήμιο Αιγαίου & Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών- Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας. Ακαδημαϊκό Έτος 2020-21

Ζορμπά Μ., 2020. Πολιτική του Πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο Δεύτερο Μισό του 20ου Αιώνα. Πατάκης

Heidegger, Shapiro & Derrida, 2006. Τα Παπούτσια του Van Gogh. 3+ 1 Κείμενα. Άγρα

Θεοδωρόπουλος Α., Προλογικό Σημείωμα στο περιοδικό Ζυγός, (τχ.48), Νοέμβριος 1959

Θεοτοκάς Γ., 2005. Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953. Εστία

Καβάλα Μ., 2015. Η καταστροφή των Εβραίων της Ελλάδας (1941-1944). Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Kant I., 1984. Θεμέλια της Μεταφυσικής των Ηθών. Δωδώνη

Kerenyi C., 1996. Η Μυθολογία των Ελλήνων. Εστία

Κόλλβιτς Κ., 2006. Ημερολόγια και Γράμματα (Προλογικό Σημείωμα Ανδρέας Σπύρου). Ίνδικτος

Κοροβέσης Π., 2007. Ανθρωποφύλακες. Ηλέκτρα

Κωττίδης Α.,2000.Εγνατία (τχ.5) Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής ΑΠΘ

Κωστής Κ., 2020. Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας. Η Διαμόρφωση του Νεοελληνικού κράτους 18ος -20ος αιώνας. Πατάκης

Λαμπράκη-Πλάκα Μ., 1966. Η Διαλεκτική μιας πορείας. Ζυγός

Λαμπράκη-Πλάκα Μ., 2009. Αφιέρωμα στην Ελληνίδα Μάνα. Η Μητρότητα στην Νεοελληνική Τέχνη. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων

Leavy P., 2015. Η Καλλιτεχνική Δημιουργία ως Μέθοδος, Έρευνα Μέσω της Τέχνης. Gutenberg

Καλλιγάς Μ., 28/8/1946. «Η έκθεσις της Γαλλικής Σχολής», Το Βήμα

Λιάκος Α., 2020. Ο Ελληνικός 20ος αιώνας. Πόλις

Μακλούαν Μ.,1990. Media, Οι Προεκτάσεις του Ανθρώπου. Κάλβος

Μάργαρης Ν., 1982. Η Ιστορία της Μακρονήσου, Τόμος Α΄. Δωρικός

Μαρκούζε Χ., 1979. Η Ανθεκτικότητα της Τέχνης. Πλανήτης

Marx K., 1978. Εισαγωγή στην Κριτική της Εγελιανής φιλοσοφίας, του Κράτους και του Δικαίου. Παπαζήσης

Μαυρομάτης Ε., 1983. Μορφοπλαστικές και Τεχνικές Αναζητήσεις της Ελληνικής Χαρακτικής 1892-1982. Δημοτική Πινακοθήκη Ρόδου

Merlaeu-Ponty M., 1991. Μ. Η Αμφιβολία του Σεζάν. Το Μάτι και το Πνεύμα. Νεφέλη

Μιχέλη Α., 29/11/2020. Διάλεξη, «Η Θεωρία των Mannheim, Panofsky, Riegl». Διϊδρυματικό ΠΜΣ, «Κλινική Κοινωνιολογία και Τέχνη», Τμήμα Κοινωνιολογίας-Πανεπιστήμιο Αιγαίου &Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών-Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Ακαδημαϊκό Έτος 2020-21

Morin E., 2016. Ο Δρόμος για το μέλλον της ανθρωπότητας, Εκδόσεις του Εικοστού

Μπαρούτας Κ., 2006. Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό Όραμα και Αισθητικοί Συμβιβασμοί. Τέχνης Οίστρος

Μπαχαριάν Α. & Ανταίος Π. Εικαστικές Μαρτυρίες, Ζωγραφική- Χαρακτική στον Πόλεμο στην Κατοχή στην Αντίσταση. Υπουργείο Πολιτισμού, Β΄ Έκδοση

Μπεκιράκης Γ., 2018. Πτυχιακή Εργασία «Κοινωνικές Πρακτικές και τα 'Κοινά-commons' στην Σύγχρονη Τέχνη: Το Παράδειγμα της Καλλιτεχνικής Καντίνας 'Souzy Tros'». Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Δυτικής Ελλάδας, Σχολή Διοίκησης και Οικονομίας-Τμήμα Διοίκησης, Οικονομίας & Επικοινωνίας Πολιτιστικών και Τουριστικών Μονάδων

Μπόλης Γ., 2009. Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί, Βάσω Κατράκη. Τα Νέα

Μπούζας Β., 13/11/2020. Διάλεξη, «Βιωματική και Παρεμβατική Τέχνη». Διϊδρυματικό ΠΜΣ, Τμήμα Κοινωνιολογίας-Πανεπιστήμιο Αιγαίου & Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών-Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας. Ακαδημαϊκό Έτος 2020-21

Μπούζας Β., 15/1/2021. Διάλεξη, «Βιωματική και Παρεμβατική Τέχνη». Διϊδρυματικό ΠΜΣ, Τμήμα Κοινωνιολογίας-Πανεπιστήμιο Αιγαίου & Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών-Πανεπιστήμιο- Δυτικής Μακεδονίας. Ακαδημαϊκό Έτος 2020-21

Ντάφλος Κ., 2015. Επιτελεστικές Πρακτικές Τέχνης, Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων – Δρώντα πρόσωπα. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα

De Micheli M., 1992. Οι Πρωτοπορίες του Τέχνης του 20ου Αιώνα. Οδυσσέας

Παπαδοπούλου Μ., 2005. Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης- Η Τέχνη του ΄70 στην Ελλάδα. Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης

Περικλέους Επιτάφιος. Το Βήμα της Κυριακής. Ειδικές Εκδόσεις

Πετσίνη Π. & Χριστόπουλος Δ., 2016. Η Λογοκρισία στην Ελλάδα. Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμποργκ, Παράρτημα Ελλάδας

Πλάτωνος Συμπόσιον, 1992. Ακαδημία Αθηνών Ελληνική Βιβλιοθήκη. Βιβλιοπωλείον της Εστίας

Rousseau J.J.1988. Αιμίλιος ή για την Εκπαίδευση (τομ. Α΄). Εκδόσεις Γερ. Αναγνωστίδης

Simmel G., 1993. Πόλη και ψυχή. Έρασμος

Simmel G., 2004. Περιπλάνηση στην Νεωτερικότητα. Κοινωνιολογικά, Φιλοσοφικά και Αισθητικά Κείμενα. Αλεξάνδρεια

Sontag S., 1993. Περί φωτογραφίας. Εκδόσεις του Περιοδικού ΦΩΤΟγράφος

Σταθούλης Ν., 2012. Αλέξανδρος Ιόλας, Η Ζωή μου. Οδός Πανός

«Σπείρα» Περιοδικό, 2013 (τχ. 7). Αλληλεγγύη- Συνέντευξη Τίτου Πατρίκιου

Σαχίνης Ξ., 2010. Διάλογοι περί Χαρακτικής και Άλλων Τινών Εκτυπώσεων. Διάπλαση

Σταυρακάκης Γ. & Σταφυλάκης Κ., 2008,(Συλλογικό). Jacques Ranciere, «Η Πολιτική της Αισθητικής». Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη. Εκκρεμές

Σταυρόπουλος Κ., 1998. (Λεύκωμα) Βάσω Κατράκη, Κορυφαία Ερμηνεύτρια της Ανθρώπινης Τραγωδίας. Πινακοθήκη Πιερίδη, Δήμος Γλυφάδας

Σταυρόπουλος Κ. Βάσω Κατράκη, Κορυφαία Ερμηνεύτρια της Ανθρώπινης Τραγωδίας. Περπινιά

Σταυρόπουλος Κ., 2013. Βάσω Κατράκη, Έχουν και τα βότσαλα την ιστορία τους. Τέχνης Οίστρος

Tarkovsky A., 1987. Σμιλεύοντας τον Χρόνο. Νεφέλη

Trotsky L. & Bretton A., 1985. Για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη. Αλλαγή

Τσαρούχης Γ., 1984. Παλιά και Σύγχρονη Φωτογραφία και Ζωγραφική. Περιοδικό, Η Λέξη (τχ. 122)

Τσέτσος Μ., Ο Simmel και η Τέχνη. Εξαμηνιαία Έκδοση Θεωρίας και Κριτικής, (τχ. 23). Νήσος, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα

Τσίρκας Σ., 2007. Η Χαμένη Άνοιξη. Κέδρος

Fanon F., 1982. Της Γης οι Κολασμένοι. Κάλβος

Φαρσακίδης Γ., 1965. Μακρόνησος. Σκυτάλη

Φαρσακίδης Γ., 1965. Μακρόνησος. Τυποεκδοτική Α.Ε.

Federici S., 2011. Ο Καλιμπάν και η Μάγισσα. Γυναίκες, Σώμα και Πρωταρχική Συσσώρευση. Εκδόσεις των Ξένων

Fischer E.,1972. Η Αναγκαιότητα της Τέχνης. Μπουκουμάνη

Foucault M., 2002. Για την Υπεράσπιση της Κοινωνίας. Ψυχογιός

Foucault M., 1987. Εξουσία, Γνώση και Ηθική. Ύψιλον

Freire P., 1974. Η αγωγή του καταπιεζόμενου. Ράππα

Fromm E, 2017. Η Καρδιά του Ανθρώπου. Διόπτρα

Habermas J., 2012. Για ένα Σύνταγμα της Ευρώπης. Πατάκης

Χρήστου Χ., 1989. Νεοελληνική Χαρακτική. Ιονική και Λαϊκή Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε

Χτούρης Σ., 2004. Ορθολογικά Συμβολικά Δίκτυα, Global States και Εθνικά Χόμπιτ. Νήσος

Χτούρης Σ., 2020. Διάλεξη «Δίκτυα Συνεργασίας, Καινοτομίας, Απασχόλησης και Κοινωνικής Παρέμβασης». Διϊδρυματικό ΠΜΣ, Τμήμα Κοινωνιολογίας-Πανεπιστήμιο Αιγαίου & Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών- Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας. Ακαδημαϊκό Έτος 2020-21

Weber M., 2019. Η πολιτική ως κάλεσμα και επάγγελμα. Δώμα

Wollstonecraft M.,2018. Η Αναγνώριση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας. Οξύ

Wilde O., 1995. Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέυ. Γκοβόστη

Ξενόγλωσσες

Berger J.,1972. Ways of Seeing. Penguin

Dortch J., 2006. «Käthe Kollwitz: Women's Art, Working-Class Agitation, and Maternal Feminism in the Weimar Republic», Master of Art, College of Arts and Sciences Georgia State University

Fahr- Becker G.,2007. Japanesse Prints. Taschen,

Maslow A. H., 1943. The Theory of Human Motivation. Psychological Review

Linda Nochlin L., 1971. «Why Have There Been No Great Women Artists?» (Μετάφραση: Γεωργία Δελημπανίδου). Art News 69

Αρχειακές Πηγές

Αρχείο Τ. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ

Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (Iset) , Ψηφιακές Συλλογές

Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ)

Ιστοσελίδες

Ντοκιμαντέρ, «Μονόγραμμα», 1983. Παραγωγή Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη. Αρχείο ΕΡΤ https://archive.ert.gr/4935/

Η Μηχανή του Χρόνου: https://www.mixanitouxronou.gr/ilektra-i-iroida-tis-antistasis-pou-ypesti-frikta-vasanistiria-alla-den-prodose-kanena-oi-germanoi-petaksan-to-misokameno-kai-paramorfomeno-ptoma-tis-stous-dromous-tis-athinas/

Το Σχέδιο Marshal, Wikipedia:

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CF%87%CE%AD%CE%B4%CE%B9%CE%BF_%CE%9C%CE%AC%CF%81%CF%83%CE%B1%CE%BB

Ντοκιμαντέρ «Ιστορικοί Περίπατοι», Δεκεμβριανά: Η Μάχη της Αθήνας, 2020, ΕΡΤ Α.Ε.: https://www.youtube.com/watch?v=RJr4ktI36d0

Ο χαρισματικός ηγέτης του αντιαποικιοκρατικού αγώνα Πατρίς Λουμούμπα: https://www.newsbeast.gr/portraita/arthro/2111704/o-charismatikos-igetis-tou-antiapikiokratikou-agona-patris-loumoumpa

Η Ιστορία του Πατρίς Λουμούμπα: https://www.nostimonimar.gr/i-istoria-tou-patris-loumoumpa/

Camaieu, Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Cama%C3%AFeu

Αφιέρωμα στον Γρηγόρη Λαμπράκη μαχητή και ήρωα της ειρήνης στον επιστήμονα και άνθρωπο, «Αυγή» 28/5/1963: http://62.103.28.111/aski/rec.asp?id=30183

Σαν Σήμερα, «Τα Ιουλιανά» του 1965 και η «Αποστασία»: https://www.sansimera.gr/articles/947

Αντιγόνη (Σοφοκλή), Wikipedia: https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%B3%CF%8C%CE%BD%CE%B7_(%CE%A3%CE%BF%CF%86%CE%BF%CE%BA%CE%BB%CE%AE)

News now, Δελτίο Τύπου: https://www.newsnowgr.com/article/510774/egkainiastike-i-ekthesi-vaso-katraki-se-lefko-kai-mavro.html

Το Πραξικόπημα στην Χιλή από τον Αουγκούστο Πινοσέτ: (1973), Wikipedia: https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%81%CE%B1%CE%BE%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%80%CE%B7%CE%BC%CE%B1_%CF%83%CF%84%CE%B7_%CE%A7%CE%B9%CE%BB%CE%AE_(1973)

Η Επανάσταση των Γαρυφάλλων», TVXS: https://tvxs.gr/news/san-simera/saranta-xronia-apo-tin-epanastasi-ton-garyfallon

Τέχνη ενάντια στον Φασισμό, Το Περιοδικό : https://www.toperiodiko.gr/%CF%80%CE%AC%CE%BC%CF%80%CE%BB%CE%BF-%CF%80%CE%B9%CE%BA%CE%AC%CF%83%CE%BF-%CE%B3%CE%BA%CE%BF%CF%85%CE%AD%CF%81%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%B1-%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7-%CE%B5%CE%BD%CE%AC%CE%BD%CF%84/#.YXFMZhpBxPY

Ζωή και το έργο του Χουάν Μιρό: https://www.greelane.com/el/%ce%ba%ce%bb%ce%b1%cf%83%cf%83%ce%b9%ce%ba%ce%ad%cf

%82-
%ce%bc%ce%b5%ce%bb%ce%ad%cf%84%ce%b5%cf%82/%ce%b5%ce%b9%ce%ba%ce%b1%cf%83%cf%84%ce%b9%ce%ba%ce%ad%cf%82-
%cf%84%ce%ad%cf%87%ce%bd%ce%b5%cf%82/joan-miro-biography-4171788/

Ελληνικά γραμματόσημα, Έλληνες Χαράκτες του 20ου αιώνα:
https://stamps-gr.blogspot.com/2016/07/20-greek-engravers-of-20th-century.html

«Η καταστροφή του Τσερνόμπιλ, Σαν Σήμερα : https://www.sansimera.gr/articles/86
Ένωση Ελλήνων Χαρακτών: https://haraktes.gr/

Lubow A., 2006. Edvard Munch: Beyond The Scream», Smithsonian magazine:
https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/edvard-munch-beyond-the-scream-111810150/

Ατέχνως. ΕΟΝ, Ο Δούρειος Ίππος του Μεταξικού καθεστώτος:
https://atexnos.gr/%CE%B5%CE%BF%CE%BD-%CE%BF-
%CE%B4%CE%BF%CF%8D%CF%81%CE%B5%CE%B9%CE%BF%CF%82-
%CE%AF%CF%80%CF%80%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-
%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%BE%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D-
%CE%BA/

Το κοινό μυστικό για τις εβραϊκές περιουσίες στην Θεσσαλονίκη, Inside story:
https://insidestory.gr/article/koino-mystiko-gia-tis-evraikes-perioysies-sti-thessaloniki?token=HDEEI6JA28&utm_source=hello&utm_medium=social&utm_campaign=op&utm_term=koino-mystiko-gia-tis-evraikes-perioysies-sti-thessaloniki

Εγκυκλοπαίδεια Ολοκαυτώματος: https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/the-final-solution

Ποιος ήταν ο Στρατηγός που συνεργάστηκε με τους Γερμανούς; Η Μηχανή του Χρόνου:
https://www.mixanitouxronou.gr/poios-itan-o-stratigos-tis-thessalonikis-pou-synergastike-me-tous-germanous-i-xounta-edose-to-onoma-tou-se-dromo-tis-polis-ypirkse-stenos-synergatis-tou-tsolakoglou-kai-yperaspistis-tou-maks-merten/

Οι τέσσερις φωτογραφίες του Άουσβιτς και ο Αλμπέρτο Ερρέρα από τη Λάρισα, Ella Libertal GR.:
https://www.elaliberta.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-
%CE%B8%CE%B5%CF%89%CF%81%CE%AF%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/3134-%CE%BF%CE%B9-
%CF%84%CE%AD%CF%83%CF%83%CE%B5%CF%81%CE%B9%CF%82-
%CF%86%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B5%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-
%CE%AC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B2%CE%B9%CF%84%CF%82-
%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BF-

%CE%B1%CE%BB%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%81%CF%84%CE%BF-%CE%B5%CF%81%CF%81%CE%AD%CF%81%CE%B1-%CE%B1%CF%80%E2%80%99-%CF%84%CE%B7-%CE%BB%CE%AC%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%B1

«Ο Θίασος» (1975) σε σκηνή στο κέντρο διασκέδασης, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=_BsiDkHPcDM

Η ωμή αλήθεια του Γ. Παπανδρέου για τον Δεκέμβρη του 1944: https://pasatempo.wordpress.com/2019/12/08/%CE%B7-%CF%89%CE%BC%CE%AE-%CE%B1%CE%BB%CE%AE%CE%B8%CE%B5%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B3-%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%AD%CE%BF%CF%85-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CE%BD/

Η βοήθεια της UNRRA: Η αρχή της πολιτικής εξάρτησης της Ελλάδας από τις Η.Π.Α.: https://chronontoulapo.wordpress.com/2012/12/13/%CE%B7-%CE%B2%CE%BF%CE%AE%CE%B8%CE%B5%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-unrra-%CE%B7-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%AE-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CF%82-%CE%B5%CE%BE%CE%AC/

Ντοκιμαντέρ «Ματαρόα», του Ανδρέα Σιαδήμα, 2019: https://www.filmfestival.gr/el/movie-tdf/movie/12106

Το ζήτημα των παιδιών στον Εμφύλιο: https://www.kathimerini.gr/society/461720/to-zitima-ton-paidion-ston-emfylio/

Οι εποχές της καταστολής, Το Βήμα: https://www.tovima.gr/2008/11/25/books-ideas/oi-epoxes-tis-katastolis/

Νίκος Μπελογιάννης 1915-1952: Τον φοβούνταν ακόμα και νεκρό, Το Έθνος: https://www.ethnos.gr/istoria/all-about-history/29967_nikos-mpelogiannis-1915-1952-ton-foboyntan-akoma-kai-nekro-pics

Το κίνημα του 1-1-4, Η Μηχανή του Χρόνου: https://www.youtube.com/watch?v=qMnK9srMr4o

Επιστολή Κωνσταντίνου Β΄ της Ελλάδας προς Γεώργιο Παπανδρέου- 10 Ιουλίου 1965:

https://el.wikisource.org/wiki/%CE%95%CF%80%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BB%CE%AE_%CE%9A%CF%89%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%85_%CE%92%CA%B9_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1%CF%82_%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%82_%CE%93%CE%B5%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%B9%CE%BF_%CE%A0%CE%B1%CF%80%CE%B1%C

E%BD%CE%B4%CF%81%CE%AD%CE%BF%CF%85_%E2%80%93_10_%CE%99%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%AF%CE%BF%CF%85_1965

Η δολοφονία του Σωτήρη Πέτρουλα και η εποχή του, TVXS: https://tvxs.gr/news/san-simera/i-dolofonia-toy-sotiri-petroyla-kai-i-epoxi-toy

Αλέκος Παναγούλης, Σαν Σήμερα: https://www.sansimera.gr/biographies/1327

Γιῶργος Σεφέρης, Ἡ δήλωση τοῦ Σεφέρη κατὰ τῆς δικτατορίας: http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/george_seferis/manifest.htm

Πώς η Χούντα φακέλωνε την Ελληνοευρωπαϊκή Ένωση Νέων, News 24, 7: https://www.news247.gr/afieromata/pos-i-choynta-fakelone-tin-ellinoeyropaiki-enosi-neon.6604543.html

Ντοκιμαντέρ «Μαρτυρίες» του Νίκου Καβουκίδη. Πλάνα από την επιστροφή των εξόριστων μετά την χούντα και από τη διαδήλωση 17 Νοέμβρη 1974, You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=JQc-Vi_I7jA

This is not a feminist project: https://notafeministproject.gr/timeline?1982

«Αμφί»: https://www.lifo.gr/lgbtqi/amfi-1978-1990-pleon-epidrastiko-entypo-tis-ellinikis-loatki-istorias

«Λάβρυς»: https://eige.europa.eu/library/resource/gsfpge.1_1974420200820093628.0

Ο αυριανισμός που μας στοιχειώνει – Ο έντυπος χουλιγκανισμός είναι εδώ: https://www.tanea.gr/2020/05/25/politics/o-ayrianismos-pou-mas-stoixeionei-o-entypos-xouligkanismos-einai-edo/

Καλλιτεχνικό κειμήλιο - άθλος του ΕΑΜ, Ριζοσπάστης: https://www.rizospastis.gr/story.do?id=2651945

Παιδαγωγική Επιθεώρηση, 62/2016. Η Έννοια του Προσώπου, ως έλλογη αυτόνομη ύπαρξη, ως ατομική υπόσταση. Κωνσταντίνος Χατζημπύρος: file:///C:/Users/user/Downloads/8732-15402-1-SM.pdf

«Το τελευταίο σημείωμα στην Γερμανία»: https://www.dw.com/el/to-%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%B1%CE%AF%CE%BF-%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B5%CE%AF%CF%89%CE%BC%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%B3%CE%B5%CF%81%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1/a-45417431

Το Θυσιαστήριο της Λευτεριάς, Ημεροδρόμος : https://www.imerodromos.gr/thisiastirio/

Ντοκιμαντέρ Φίνος Φίλμ, Η Απελευθέρωση της Αθήνας, You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=jkj87vl2PEI

Από τα Τετράδια του Γ. Θεοτοκά, Καθημερινή : https://www.kathimerini.gr/opinion/699894/apo-ta-tetradia-imerologioy-toy-giorgoy-theotoka-i-kiryxi-toy-polemoy-i-proti-imera-to-klima-tote/

Επιχρωματισμένη φωτογραφία του Χρήστου Καπλάνη, Facebook: https://www.facebook.com/110436683918429/posts/394434988851929/?sfnsn=mo

Ο Νέος Παρθενώνας, You tube: https://www.youtube.com/watch?v=p6I5O5bxbnE

Πατρίκιος Τ., 1978. Μαθητεία 1952-1962, Ενότητα «Χρόνια της Πέτρας». Διαθέσιμο: https://www.sarantakos.com/kibwtos/patrikios16.htm#makronis

Η Φιλοσοφία του Νέου Παρθενώνα, efsyn: https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/93662_i-filosofia-toy-neoy-parthenona

Ο Π. Κανελλόπουλος και ο... "Παρθενών" της Μακρονήσου, Ριζοσπάστης: https://www.rizospastis.gr/story.do?id=3750786

Το ρωμαλέο έργο της Βάσως Κατράκη, Μεσημβρινή. Βιβλιοθήκη & Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης: https://www.nationalgallery.gr/library/el/el_1967131_00002_0001.html#

«Αναμνήσεις από το σπίτι των πεθαμένων», F. Dostoyevsky, Pdf Coffee: https://pdfcoffee.com/--13862-pdf-free.html

ΓΥΑΡΟΣ: Τόπος και τοπίο μνήμης, Greek Architects, (124.11) Διαθέσιμο στο:

https://www.greekarchitects.gr/gr/%CF%83%CF%85%CE%BC%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%BF%CF%87%CE%AD%CF%82-2011/12411-%CE%B3%CF%85%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%82-%CF%84%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%AF%CE%BF-%CE%BC%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B7%CF%82-id5211

«Ετεροτοπίες», Foucault M., 1984. Des espaces autre. Διάλεξη στον Κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών,14 Μαρτίου 1967,Architecture,Mouvement,Continuite, τχ.5, Οκτωβρίου 1984, Διαθέσιμο: http://archive.eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/MHXD108/%CE%95%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%BF%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%AF%CE%B5%CF%82_M.%20Foucault.pdf

Μνημοσύνη, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=73&page=76

«Για μας δεν υπήρχε ιερό και όσιο», LIFO: https://www.lifo.gr/apopseis/idees/kostas-axelos-gia-mas-den-ypirhe-iero-kai-osio?fbclid=IwAR33kTHib9tEXRMYe7sUsLtcg_d8lKcFeiRyAe2TpIpDiGGC5w7GamiK5Aw

Η αντίδραση των Ελλήνων καλλιτεχνών απέναντι στη χούντα, Artycle:

https://www.artycle.gr/theoria-istoria/174-i-antidrasi-ton-kallitexnon-sti-xounta.html

Παναγιώτης Ελής- ο αλύγιστος χιλιοβασανισμένος αγωνιστής της ελευθερίας, Κατιούσα: http://www.katiousa.gr/istoria/prosopa-istoria/panagiotis-elis-o-alygistos-chiliovasanismenos-agonistis-tis-eleftherias/

Magritte and the mystery of the world, SCHIRN MAG: https://www.schirn.de/en/magazine/context/magritte/magritte_and_the_mystery_of_the_world/

«Ανδρείκελα» του Κώστα Καρυωτάκη, 1927. Ελεγεία και Σάτιρες. Διαθέσιμο: https://el.wikisource.org/wiki/%CE%91%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%B5%CE%AF%CE%BA%CE%B5%CE%BB%CE%B1

«Δύο άνθρωποι» του Τίτου Πατρίκιου, Frappess: Διαθέσιμο: https://frapress.gr/2015/04/titos-patrikios-stratevmeni-pena-tis-piisis/

Ηράκλειτος, Ό Λόγος καί το Εν: https://www.mikrosapoplous.gr/heracletus/heracletus1.html

Οι οραματισμοί του Εντγκαρ Μορέν για το αύριο, Το Βήμα: https://www.tovima.gr/2016/10/20/culture/oi-oramatismoi-toy-entgkar-moren-gia-to-ayrio/

Pessoa Fernando P., 1997. Το Βιβλίο της Ανησυχίας. Διαθέσιμο: https://sites.google.com/a/fj.books-now.com/en447/9789602566404-82propunGEduoger43

Λαμπράκη-Πλάκα, Κριτικές Παρουσιάσεις. Εικαστικόν: http://www.eikastikon.gr/kritikesparousiaseis/labraki_katraki.html

Πώς επηρέασε τις γυναίκες τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο; https://www.greelane.com/el/%ce%ba%ce%bb%ce%b1%cf%83%cf%83%ce%b9%ce%ba%ce%ad%cf%82-%ce%bc%ce%b5%ce%bb%ce%ad%cf%84%ce%b5%cf%82/%ce%b9%cf%83%cf%84%ce%bf%cf%81%ce%af%ce%b1--%cf%80%ce%bf%ce%bb%ce%b9%cf%84%ce%b9%cf%83%ce%bc%cf%8c%cf%82/women-and-world-war-ii-3530687/

Η δόξα στο Μισολόγγι (1826-1926), Ψηφίδα για την Ελληνική Γλώσσα: https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=7&text_id=2047#:~:text=%CE%BD%CE%B1%20%CE%B5%CE%B9%CF%80%CE%BF%CF%8D%CE%BD%20%CF%80%CF%89%CF%82,%CF%80%CE%AD%CF%84%CF%81%CE%B5%CF%82%20%CF%83%CE%BF%CF%85%2C%20%CF%8C%CF%80%CE%BB%CE%B1

What the Germans did to Greece, 27/11/1944, (σ. 21-28), LIFE: https://books.google.gr/books?id=2UEEAAAAMBAJ&pg=PA22&lpg=PA22&dq=LIFE+%CE%94%C

E%AF%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BC%CE%BF&source=bl&ots=aFlOzPydWO&sig=HfwDuQikklZ9LaujNVlGTpMljwI&hl=el&sa=X&ei=mWPuTp6dH4So8QPKroCPCg&sqi=2#v=onepage&q=LIFE%20%CE%94%CE%AF%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BC%CE%BF&f=false

Μαρία Παντίσκα: Η μαυροφορεμένη γυναίκα από το Δίστομο, Το Κουτί της Πανδώρας: https://www.koutipandoras.gr/article/maria-pantista-i-mayroforemeni-gynaika-apo-distomo

Μέρα Μαγιού μου μίσεψες, TVXS: https://tvxs.gr/news/moysiki/kai-moylees-gie-pos-ol-ayta-ta-oraia-thanai-dika-mas-giannis-ritsos

Οι Μητέρες της Πλατείας είναι ακόμη εδώ, 40 χρόνια μετά, tvxs: https://tvxs.gr/news/kosmos/argentini-oi-miteres-tis-plateias-toy-maioy-einai-akomi-edo-40-xronia-meta

Μητέρες της Πλατείας του Μαΐου, Wikipedia: https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B7%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%B5%CF%82_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A0%CE%BB%CE%B1%CF%84%CE%B5%CE%AF%CE%B1%CF%82_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%9C%CE%B1%CE%90%CE%BF%CF%85

Η ετυμολογία της λέξης «Άνθρωπος»:https://www.dinfo.gr/%CE%B7-%CE%B5%CF%84%CF%85%CE%BC%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BB%CE%AD%CE%BE%CE%B7%CF%82-%CE%AC%CE%BD%CE%B8%CF%81%CF%89%CF%80%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%AC/ & https://el.wiktionary.org/wiki/%E1%BC%84%CE%BD%CE%B8%CF%81%CF%89%CF%80%CE%BF%CF%82 & https://www.translatum.gr/forum/index.php?PHPSESSID=1b4521d9844b2f0d7a9554779897867b&topic=404047.msg643059#msg643059

Ένα οδοιπορικό σε παραμελημένους τόπους υψηλής αρχαιολογικής αξίας Α΄: Βραυρώνα, Αρχαιογνώμων: https://ellinondiktyo.blogspot.com/2016/07/blog-post_20.html

Μεταξία Τσιτοπούλου. Δρ. Φ. Επίτιμη Διευθύντρια ΥΠΠΟΑ. «Αναζητώντας ενδείξεις βίας και πολέμου στη Μινωική Κρήτη» BLOD, Bodossaki Lectures on Demand: https://www.blod.gr/lectures/polemos-sto-proistoriko-aigaio-endeikseis-bias-kai-polemikis-etoimotitas-stin-minoiki-kriti/

Αμαζόνες: μύθος και ιστορική πραγματικότητα, Historical Quest: https://www.historical-quest.com/arxeio/arxaia-istoria/424-amazones-mythos-kai-istoriki-pragmatikotita.html (9/1/2022)

Ο Έρωτας στο Πλατωνικό Συμπόσιο, Sapientia Vivendi: https://sapientiavivendi.gr/2014/05/26/%CE%BF-%CE%AD%CF%81%CF%89%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%BF-

%CF%80%CE%BB%CE%B1%CF%84%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CF%83%CF%85%CE%BC%CF%80%CF%8C%CF%83%CE%B9%CE%BF/

Φωτογραφία προσφύγων στα σύνορα παίρνει το πρώτο βραβείο, iefimerida: https://www.iefimerida.gr/news/251813/world-press-photo-fotografia-prosfygon-sta-synora-pairnei-proto-vraveio-eikona

Το Θυσιαστήριο της Λευτεριάς, Ημεροδρόμος, Εθνική Αντίσταση ΔΣΕ: https://www.imerodromos.gr/thisiastirio/

Γυναίκες στην εξορία του Εμφύλιου: https://ethniki-antistasi-dse.gr/gynaika-stin-exoria-sta-xronia-tou-emfiliou.html

Τα χαμένα τετράδια των εξόριστων γυναικών στο Τρίκερι: https://istigmes.com/tag/ta-chamena-tetradia-ton-exoriston-gynaikon-sto-trikeri/

Γυναίκες του αντιδικτατορικού αγώνα: «είχαμε το εμείς και δε νιώσαμε μόνες: https://m.popaganda.gr/stories/ginekes-tou-antidiktatorikou-agona-ichame-to-emis-ke-de-niosame-mones/

Ας αντισταθούμε…Διαρκές το οικο-λογικό έγκλημα των αλόγιστων αλυκοποιήσεων, Αιχμή News: https://www.aixmi-news.gr/synergasies/apopseis/item/77153-as-antistathoyue-diarkes-to-oiko-logiko-egklima-ton-alogiston-alykopoiiseon

Hidden women in history, Petronella Oortman and her giant doll's house, The Conversation: https://theconversation.com/hidden-women-of-history-petronella-oortman-and-her-giant-dolls-house-108248

Μητροπούλου Α., 2019. Σημείωση Ανάγνωσης: Ο Τουρισμός φαινόμενο που κυλάει «αυτόματα» ή «αποτέλεσμα κοινωνικής κατασκευής και κανονιστικής ρύθμισης»: https://www.researchgate.net/publication/331530914_Semeiose_Anagnoses_O_Tourismos_phainomeno_pou_kylaei_automata_e_apotelesma_koinonikes_kataskeues_kai_kanonistikes_rythmises

Βέρα Δαμόφλη- Ανδρέας Νεφελούδης- soundcloud Ραδιοφωνικός Σταθμός 105,5 Στο Κόκκινο: https://www.avgi.gr/gallery/podcasts/401084_ayto-poy-katafere-polytehneio-einai-oti-xeskepase-ti-hoynta

Käthe Kollwitz - Portrait of the German artist of expressionism, You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=u0OcbjXx_7k (22/1/2022)

Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (iset). Κάτε Κόλβιτς Η Έκθεσις Εβραιοπαίδων στον «Παρνασσό», Γκαλερί «Ζυγός»/Βάσω Κυριάκη-Σίσκου,: http://dp.iset.gr/en/article/view.html?id=95921

Kathe Kollwitz, Μέτωπο Όχι: https://ohifront.wordpress.com/2016/04/22/kathe-kollwitz/

Ο Πόλεμος των Χωρικών, Wikipedia:
https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%8C%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%BF%CF%82_%CF%84%CF%89%CE%BD_%CE%A7%CF%89%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD

Η πρωτοπόρα γερμανίδα γλύπτρια και χαράκτρια Καίτε Κόλλβιτς (1867-1945), Βαθύ Κόκκινο:
http://tsak-giorgis.blogspot.com/2016/04/1867-1945.html

Concept sketch, Kathe Kollwitz Museum Koln: https://www.kollwitz.de/en/sheet-2-raped

Kathe Kollwitz Museum Berlin, Her Artistic work: https://www.kaethe-kollwitz.berlin/en/kaethe-kollwitz/artistic-work/

Kathe Kollwitz's «Grieving Parents» at Vladso: «Seed corn must not be ground», Gerry in Art Berlin: https://gerryco23.wordpress.com/2014/08/17/kathe-kollwitzs-grieving-parents-at-vladslo-seed-corn-must-not-be-ground/

«Εκφυλισμένη Τέχνη: το μεγάλο πλιάτσικο των Ναζί, Lifo: https://www.lifo.gr/now/greece/ekfylismeni-tehni-megalo-pliatsiko-ton-nazi

Καρλ Λίμπκνεχτ, Σαν Σήμερα: https://www.sansimera.gr/biographies/511

In Memoriam Karl Liebknecht, third and final version, 1920, Kathe Kollwitz Museum Koln: https://www.kollwitz.de/en/in-memoriam-karl-liebknecht-kn-159

Posters, Kathe Kollwitz Museum Koln: https://www.kollwitz.de/en/posters-overview

Poster «Never again war», 1924. Kathe Kollwitz Museum Koln: https://www.kollwitz.de/en/never-again-war-kn-205

Μεσολόγγι πλημμύρες: https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?fbclid=IwAR1Fx17VAEKW2A-_9WwGgAxbd0MWFXWS70gFhZLN5u6iJCr6J0hirffXSAE&mid=1xgdNPazB_LslO_gdOGONNc2ieOIkKmzV&ll=38.369518310970776%2C21.44939458952744&z=14

To Messolonghi by Locals στην "Χαμηλή πτήση, You Tube:
https://www.youtube.com/watch?v=kNTpeY2J8aw

Αναζητώντας Ταυτότητα, You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=vxCGf0LVOso

Μεσολόγγι by Locals/ Messolonghi by Locals Αναζητώντας ταυτότητα:
https://www.youtube.com/watch?v=vxCGf0LVOso

Greek Travel Pages, Μουσείο Βάσως Κατράκη:
https://www.gtp.gr/TDirectoryDetails.asp?id=76019&lng=1

Messolonghi by Locals: Οι Ντόπιοι δημιούργησαν το πρώτο info point του Μεσολογγίου: https://www.agrinionews.gr/messolonghi-by-locals-oi-ntopioi-dimioyrgisan-to-proto-info-point-mesologgioy/

Kitchen Lithography, You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=UuBUlEt6vWw

Frottage,Tate: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage

Πηγές εικόνων

https://www.slideshare.net/sotos1/vasso-katraki

https://www.slideshare.net/sotos1/vasso-katraki

https://paletaart.wordpress.com/2013/04/27/%CE%BA%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%AC%CE%BA%CE%B7-%CE%B2%CE%AC%CF%83%CF%89-vasso-katraki-1914-1988/#jp-carousel-12778

https://paletaart3.wordpress.com/2017/01/15/%ce%ba%ce%b1%cf%84%cf%81%ce%ac%ce%ba%ce%b7-%ce%b2%ce%ac%cf%83%cf%89-vasso-katraki-1914-1988-part-ii/%ce%ba%ce%b1%cf%84%cf%81%ce%ac%ce%ba%ce%b7-%ce%b2%ce%ac%cf%83%cf%89-%ce%bc%ce%ac%ce%bd%ce%b1-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%cf%80%ce%b1%ce%b9%ce%b4%ce%af/

https://cycladic.gr/page/vaso-katraki

https://www.nationalgallery.gr/library/assets/media/PDF/Vaso_Katraki_1980.pdf

http://opengreekschool.weebly.com/vaso_katraki.html

https://www.touristorama.com/%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%B9%CE%BF-%CF%87%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B7%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B1%CE%B9%CF%84%CF%89%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%BF-03406

http://dp.iset.gr/en/artist/view.html?id=1771

Käthe Kollwitz Museum Koln: https://www.kollwitz.de/en/early-individual-sheets-overview

Artenet: http://www.artnet.com/artists/k%C3%A4the-kollwitz/

Tate: https://www.tate.org.uk/art/artists/kathe-kollwitz-26768

WikiArt: https://www.wikiart.org/en/kathe-kollwitz/bread-1924

Kathe Kollwitz Museum Berlin :https://www.kaethe-kollwitz.berlin/en/kaethe-kollwitz/artistic-work/

Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης: https://cycladic.gr/en/page/pikaso-kai-archaiotita

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1. Amedeo Modigliani, Portrait of a young woman, 1918
New Orleans Museum of Art

2. Kitagawa Utamaro, Young woman reading a letter, 1790
Metropolitan Museum of Art

3. Henri Toulouse Lautrec, La Revue Blanche, 1895
MOMA, USA

4. Λουμούμπενα, 1960

5. Έργα της Βάσως Κατράκη σε Ελληνικά γραμματόσημα

6. Edvard Munch, The Scream, 1893
National Museum in Oslo

7. Peter Von Hess, Ο Ρήγας τραγουδάει τον Θούριο
Μουσείο Μπενάκη

8. Francisco Goya, Η εκτέλεση της 3ης Μαΐου, 1808
Museo del Prado

9. Pablo Picasso Woman with blue dress, 1947-48 Temporary loan to Museum Picasso Malaga

10. Constantin Brancusi, Muse, 1912 Solomon R. Guggenheim Museum, New York

11. Henry Moore, Standing figure 1952 Connaught Brown Gallery

12. Βάσω Κατράκη, Λιμνοθάλασσα, έγχρωμη ξυλογραφία 1949

13. Γεωμετρικά ειδώλια 700-800 π.Χ.

14. Guernica (detail), 1937 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

15. Αποτομή Του Ιωάννη Βαπτιστή, Ρωσική αγιογραφία (χωρίς χρονολόγηση)

16. Constantin-Brancusi, Sleeping-Muse, 1910 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C

17. Ο Πρίγκηπας με τα Κρίνα, τοιχογραφία 1550 π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου

18. Paul Klee, Angelus-Novus, 1820

19. Vladimir Tarlin , model of the Monument to the 3rd International, Moscow, 1920 Gallery Tretyakov

20. Pieter Bruegel the Elder, The Tower of Babel, 1563 Kunsthistorisches Museum της Βιέννης

21. El Greco**,** Saint Dominic in Prayer, 1605-10 Museum of Fine Arts Boston

22. Δολοφονία διαδηλωτή στην απεργία καπνεργατών, Θεσσαλονίκη 1936

23. Donde estan? Personal collection of Arpilleras by Isabel Margarita More

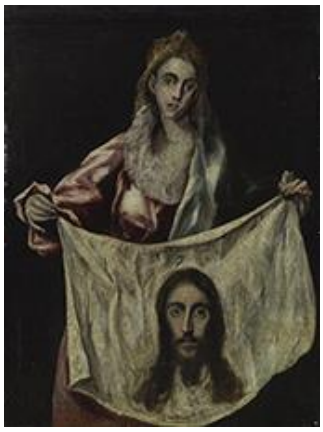
24. Eduard Manet, In the balcony, 1868 Musée d'Orsay, Paris

25. Francisco Goya, Majas on the balcony Francisco Goya, 1814 Metropolitan Museum of Art in New York City

26. Άρκτος, Ναός Αρτέμιδος Βραυρώνας (5ος π.Χ.) Αρχαιολογικό Μουσείο Βραυρώνας

27. Η Παριζιάνα Νεοανακτορικής περιόδου, 1700-1500 π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείου Ηρακλείου Κρήτης

28. Pablo Picasso, Minotaur and his wife, 1937
Private collection Courtesy Gagosian



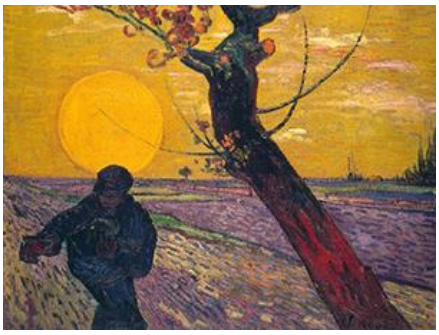
29. El Greco, Saint Veronica holding the veil, 1606- 1614

30. Alberto Giakometti, Tall woman, 1960 Private Collection

31. Pablo Picasso, Child with a dove, 1901 Qatar Museums Authority

32. Fayum Portrait of a young man, 3rd Century Egyptian Museum of Berlin in 1907

33. Νίκος Λύτρας, Το ψάθινο καπέλο, 1925 Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου



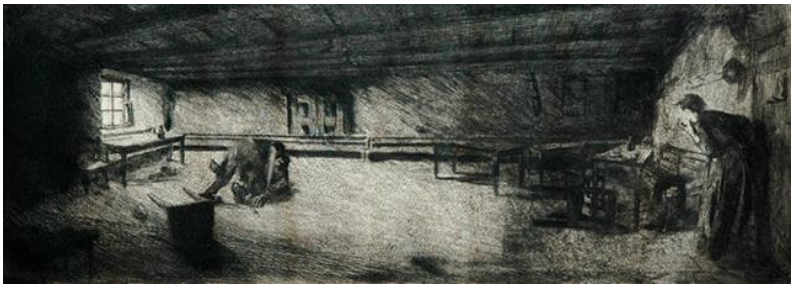
34. Vincent van Gogh, The sower at sunset 1888 Museum van Gogh Amsterdam

35. José Diego María Rivera, Sugar Cane, fresco painting 145.1 × 239.1 cm 1931 Philadelphia Museum of Art

36. Jacob Appel, The dolls' house of Petronella Oortman, 1710 Rijksmuseum, Amsterdam

37. Petronella Oortman, The dolls' house,1656 Rijksmuseum, Amsterdam

38. Ψαράδες, Επιτοίχια μήτρα από ψαμμίτη, Theoxenia Μεσσολόγγι (Πρώην Xenia Hotel)



39. Germinal, Etching 1893 Kathe Kollwitz Museum Koln

40. Conspiracy, 1893-1897 Kathe Kollwitz Museum Koln

41. Black Anna, 1902 Kathe Kollwitz Museum Koln

42. Poster for the German Cottage Industry Exhibition in Berlin, 1906 Kathe Kollwitz Museum Koln

43. Concept sketch for «raped» (βιασμένη), 1901-1902 Kathe Kollwitz Museum Koln

44. The Sacrifice, 1922
Kathe Kollwitz Museum Koln

45. Unemployment, 1909,
Kathe Kollwitz Museum Koln

46. Two Chatting Women with Two Children, 1930
Kathe Kollwitz Museum Koln

47. Hunger, 1922
Kathe Kollwitz Museum Koln

48. The Parents, 1921-1922
Kathe Kollwitz Museum Koln

Kathe Kollwitz (1867-1945)