Η αναγιγνώσκουσα στη νεοελληνική τέχνη: θεσμικές αλλαγές στην εκπαίδευση των γυναικών στην καμπή του 19ου προς τον 20ό αιώνα

Βασιλική Σαρακατσιάνου*

Η αναγιγνώσκουσα, η γυναίκα που διαβάζει καθισμένη αναπαυτικά στην πολυθρόνα ή τον καναπέ της, αποτελεί συχνά θέμα στην εικονογραφία της νεοελληνικής τέχνης του τέλους του 19ου και των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα και αποτυπώνεται τόσο στα έργα γυναικών, αλλά και ανδρών καλλιτεχνών.

Η παρούσα ανακοίνωση επιχειρεί να εξετάσει κατά πόσο η εμφάνιση του συγκεκριμένου θέματος τόσο στην πρωτότυπη καλλιτεχνική δημιουργία, όσο και ως δημοσίευση στον περιοδικό τύπο της εποχής, αλλά και ο τρόπος αναπαράστασης της αναγιγνώσκουσας σχετίζονται με το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ζουν και δραστηριοποιούνται οι γυναίκες ως εικαστικοί και ως απεικονιζόμενες, ένα πλαίσιο που εδραιώνει, αναπαράγει και νομιμοποιεί συγκεκριμένες αντιλήψεις σχετικά με τη θέση και το ρόλο τους στην κοινωνία. Ερευνώνται επίσης οι θεσμικές αλλαγές στην εκπαίδευση και ειδικότερα στην καλλιτεχνική εκπαίδευση των γυναικών και η σημασία τους για τη σταδιακή μετατροπή της αρνητικής εικόνας των γυναικών ως προς τον εαυτό τους, αλλά και την έξοδό τους από τον κλειστό και περιχαρακωμένο χώρο της ιδιωτικής σφαίρας, στον κόσμο των ιδεών και της δημόσιας σφαίρας που προνομιακά ανήκε στους άνδρες. Σε μια εποχή με παγιωμένες αντιλήψεις σχετικά με τις δραστηριότητες και το χώρο δράσης των δύο φύλων, η αναγιγνώσκουσα αποτελεί τον προάγγελο των αλλαγών που θα επιφέρει η πρόσβαση των γυναικών στην εκπαίδευση και η δυνατότητα της ανάγνωσης.

Η καμπή από το 19ο προς τον 20ό αιώνα αποτελεί μια ιδιαίτερα σημαντική περίοδο για τη διαμόρφωση μιας πρώτης «συνείδησης φύλου»[1]. Οι γυναίκες αντιλαμβάνονται τις διακρίσεις που υφίστανται ως κοινωνικό φύλο, τις οποίες θα προσπαθήσουν να αλλάξουν αρχικά μέσα από τη βελτίωση του μορφωτικού τους επιπέδου, καταγγέλλοντας τους περιορισμούς τόσο στη δυνατότητα εκπαίδευσης, αλλά και στην άσκηση επαγγελμάτων[2]. Το αίτημα της εκπαίδευσης θα αποτελέσει το πρώτο συλλογικά διατυπωμένο αίτημα από τα μέσα του 19ου αιώνα, καθώς αποτελεί τον τομέα όπου η ανισότητα ανάμεσα στα δύο φύλα παίρνει μια πιο επίσημα θεσμοθετημένη μορφή.

Η εκπαίδευση των γυναικών

Ήδη με το νομοθετικό διάταγμα του 1834[3] ορίζεται ότι «τα σχολεία των κορασίων, όπου τούτο είνε δυνατόν, πρέπει ΄να ήνε χωριστά από τα των παίδων, να προΐστανται δε αυτών διδασκάλισσαι», οι οποίες θα πρέπει να έχουν λάβει την ίδια εκπαίδευση με τους άρρενες συναδέλφους τους. Η ίδρυση χωριστών αρρένων και θηλέων δημοτικών σχολείων δεν πραγματοποιήθηκε άμεσα[4], καθώς προσέκρουε στην αδυναμία του κράτους να

---

* Διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Αθηνών. Μέρος της έρευνας και των εικόνων που παρουσιάζονται στην παρούσα ανακοίνωση βασίζεται στο υλικό και στα πορίσματα του ερευνητικού προγράμματος με τίτλο «Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940)», το οποίο υλοποιήθηκε από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών Αθηνών.

[1] (Βαρίκα 2004, 177-178)

[2] (Σβώλου 1985, 230-231), (Παρρέν 1888, 1)

[3] Άρθρα 58 και 66 του «Νόμου περί δημοτικών σχολείων». (Ε.τ.Κ., φ. 11, 3/3/1834)

[4] Αν και δεν απαγορεύεται ρητά η συνεκπαίδευση στη στοιχειώδη εκπαίδευση, επίσημα όμως θεσπίζεται πολύ αργότερα, με το άρθρο 1 του ν. 4397/1929 «Περί Στοιχειώδους Εκπαιδεύσεως». (Ε.τ.Κ., φ. 309, 24/8/1929).

ανταπεξέλθει στο οικονομικό βάρος των κτιριακών υποδομών που απαιτούνταν, ενώ το Διδασκαλείο του κράτους προσανατολίστηκε μόνο στην εκπαίδευση των δασκάλων, μετά την απόρριψη της συνεκπαίδευσης δασκάλων και διδασκαλισσών, καθώς δεν υπήρχε η οικονομική δυνατότητα ίδρυσης χωριστού διδασκαλείου θηλέων[5].

Το κενό της γυναικείας εκπαίδευσης στην Ελλάδα έρχεται να καλύψει η Φιλεκπαιδευτική Εταιρία με την ίδρυσή της το 1836, η οποία σταδιακά θα αναλάβει γενικότερα την «αγωγή και εκπαίδευσιν του λαού ιδίως δε του γυναικείου φύλου, δια συστάσεως Παρθεναγωγείων, Διδασκαλείων και σχολείων προς την στοιχειώδη και εγκύκλιον εκπαίδευσιν»[6]. Το 1861 το Παρθεναγωγείο της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας αναγνωρίζεται από το κράτος ως ο επίσημος φορέας για «την εκπαίδευσιν του γυναικείου φύλου διδασκάλισσας»[7], ενώ με το βασιλικό διάταγμα του 1892[8] παραχωρείται και σε άλλα ιδιωτικά παρθεναγωγεία το δικαίωμα να εκπαιδεύουν δασκάλες, έναντι όμως διδάκτρων[9].

Η πολιτεία θεωρεί τη Μέση Εκπαίδευση των κοριτσιών[10] αποκλειστικά ιδιωτική υπόθεση, αφού ως το 1917[11] δεν ιδρύει κανένα δημόσιο σχολείο. Η παρεχόμενη όμως ιδιωτική Μέση Εκπαίδευση των κοριτσιών είναι υποβαθμισμένη σε σχέση με τη δημόσια Μέση Εκπαίδευση των αγοριών. Το απολυτήριο που λαμβάνουν τα κορίτσια δεν έχει καμία αντιστοιχία με το απολυτήριο Γυμνασίου των αγοριών, καθώς δεν δίνει τη δυνατότητα στις απόφοιτες να συνεχίσουν τις σπουδές τους στην τριτοβάθμια εκπαίδευση[12] και δεν αναγνωρίζεται στην αγορά εργασίας.

Σε μια εποχή που η εκπαίδευση θεωρείται απαραίτητη για τη μετάβαση από τις χειρονακτικές εργασίες της αγροτικής τάξης, στις μη χειρονακτικές δραστηριότητες της ανερχόμενης αστικής τάξης, η διαδικασία πρόσκτησης των απαιτούμενων μορφωτικών προσόντων αποκτά ιδιαίτερη σημασία και δεν θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαίος ο αποκλεισμός των γυναικών από την τριτοβάθμια εκπαίδευση[13].

Το εκπαιδευτικό σύστημα στην Ελλάδα βασίστηκε από τα πρώτα μεταπεπαναστατικά χρόνια στο δίπολο δημόσιος/ιδιωτικός χώρος που ταυτίζει τον άνδρα με το δημόσιο βίο και τη γυναίκα με την ιδιωτική σφαίρα και την οικογένεια, ενισχύοντας και παγιώνοντας ευρέως αποδεκτές αντιλήψεις σχετικά με το ρόλο, τη δράση και τον προορισμό των δύο φύλων[14].

Κι ενώ στους άνδρες η δευτεροβάθμια εκπαίδευση λειτουργούσε ως μέσο κοινωνικής ανόδου, καθώς το δίπλωμα αποτελούσε αναγκαία προϋπόθεση για την ένταξή τους στη

---

5 (Ζιώγου-Καραστεργίου 1986, 66)

6 (Ζιώγου-Καραστεργίου 1986, 79, 82)

7 Διάταγμα «Περί των εξετάσεων των υποψηφίων διδασκαλισσών». (Ε.τ.Κ., φ. 66, 1/11/1861).

8 Διάταγμα «Περί της υπό των ανωτέρων ιδιωτικών Παρθεναγωγείων του κράτους μορφώσεως των δημοδιδασκαλισσών». (Ε.τ.Κ., φ. 391, 31/10/1892)

9 Η επιβολή διδάκτρων αποτελεί, μεταξύ άλλων, ανασταλτικό παράγοντα για τη φοίτηση των κοριτσιών των μεσαίων και κατώτερων οικονομικά τάξεων στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Το 1878, χαρακτηριστικά, μόνο το 3.8% επί του συνόλου των μαθητών που φοιτούν στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση είναι κορίτσια. (Τσουκαλάς 1977, 425)

10 (Ζιώγου-Καραστεργίου 1986, 68-70)

11 Η κατάσταση αλλάζει μετά το 1917, όταν ιδρύονται τα πρώτα δημόσια Γυμνάσια και Ελληνικά Σχολεία θηλέων, ενώ η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1929 φαίνεται να εξασφαλίζει ίσες ευκαιρίες εκπαίδευσης, αφού καθιερώνει την ίδρυση χωριστών Γυμνάσιων θηλέων και αρρένων στις πόλεις και μικτά στις επαρχίες. (Ζιώγου-Καραστεργίου 1986, 354-356)

12 Οι πρώτες απόπειρες μαθητριών για πανεπιστημιακές σπουδές το 1879 απορρίπτονται. Κάποιες μαθήτριες, όπως η Σεβαστή Καλλισπέρη, συνεχίζουν τις σπουδές τους στο εξωτερικό. Το 1890 η Ιωάννα Στεφανόπολι είναι η πρώτη φοιτήτρια που εγγράφεται στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. (Ζιώγου- Καραστεργίου 1986, 329-332)

13 (Τσουκαλάς 1977, 141-142)

14 (Φουρναράκη 1987, 41), (Μαραγκουδάκη 1993, 22-24)

δημόσια διοίκηση, η δευτεροβάθμια εκπαίδευση των κοριτσιών δεν είχε βιοποριστικό προσανατολισμό και δεν σκόπευε, εκτός από ελάχιστες περιπτώσεις, στην επαγγελματική τους αποκατάσταση[15]. Περισσότερο λειτουργούσε ως τεκμήριο της κοινωνικής τάξης και της οικονομικής κατάστασης της οικογένειας, αποτελώντας ένα ακόμη προσόν στον αγώνα για την εξασφάλιση του καλύτερου δυνατού γάμου. Με τον αποκλεισμό των γυναικών από την αγορά εργασίας και το γάμο ως το μόνο κοινωνικά αποδεκτό τρόπο ύπαρξής τους, η μητρότητα, η νοικοκυροσύνη, η φροντίδα για τους οικείους θα αναδειχθούν σε υπέρτατες γυναικείες αρετές, ενώ η φιλανθρωπία και η εθνική δράση[16] θα αποτελέσουν τις μοναδικές δραστηριότητες όπου είναι αποδεκτή η γυναικεία παρουσία στη δημόσια ζωή.

Στο πλαίσιο αυτό η σκοπιμότητα της γυναικείας εκπαίδευσης εντοπίζεται στη δυνατότητά της να συμβάλει στη βελτίωση της γυναίκας ως συζύγου, μητέρας και οικοδέσποινας, δηλαδή στην εκπλήρωση του γυναικείου της προορισμού[17]. Η αποκλειστική ταύτιση των γυναικών με την ιδιωτική σφαίρα εξυπηρετεί τον αποκλεισμό τους από την τριτοβάθμια εκπαίδευση και νομιμοποιεί τον προσανατολισμό των σχολικών προγραμμάτων στην προετοιμασία των γυναικών για τα οικιακά τους καθήκοντα. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο πρόγραμμα του Ανώτερου Παρθεναγωγείου που εισηγήθηκε ο Γ. Θεοτόκης το 1889, δινόταν ιδιαίτερο βάρος στη διδασκαλία «των γυναικείων τεχνών», των μαθημάτων που θεωρούνταν ότι προσιδιάζουν καλύτερα στο γυναικείο φύλο, δηλαδή το εργόχειρο, η οικιακή οικονομία, η υγιεινή, η οικιακή παιδαγωγία, η ωδική, η γυμναστική και η ιχνογραφία - σύνθεση[18].

Η πλειονότητα των διανοούμενων και παιδαγωγών της εποχής υποστηρίζει τη διαφοροποίηση των προγραμμάτων σπουδών στη Μέση Εκπαίδευση ανάλογα με το φύλο[19], επικαλούμενοι θεωρίες που πρεσβεύουν τις πνευματικές και διανοητικές ιδιαιτερότητες των δύο φύλων[20], οι οποίες μάλιστα τεκμηριώνουν με δήθεν επιστημονικό τρόπο τη διαφορετική «φύση»[21] και «αποστολή» της γυναίκας στην κοινωνία, χωρίς να λείπουν και οι εξαιρέσεις[22].

Οι ιδέες αυτές ανάγονται στην εποχή του διαφωτισμού. Ο Rousseau[23] είναι από τους πρώτους που προβάλλοντας βιολογικά καθορισμένα χαρακτηριστικά, υποστηρίζει τη διαφορετική εκπαίδευση των παιδιών ανάλογα με το φύλο, ώστε μέσα από την εκπαιδευτική

---

[15] Οι γυναίκες με δίπλωμα μέσης ή ανώτερης εκπαίδευσης σπάνια ασκούν κάποιο επάγγελμα, με εξαίρεση αυτό της δασκάλας, που αποτελεί ουσιαστικά τη μόνη κοινωνικά αποδεκτή βιοποριστική δραστηριότητα των διπλωματούχων γυναικών. (Τσουκαλάς 1977, 429, 473-475), (Βαρίκα 2004, 140-141)

[16] Στα τέλη του 19ου αιώνα παράλληλα με το ιδανικό της καλλιεργημένης οικοδέσποινας, αρχίζει να προβάλλεται η ιδέα της εθνικής «αποστολής» της Ελληνίδας μητέρας. Η οικιακή μόρφωση και η εθνική διαπαιδαγώγηση των γυναικών προβάλλονται ως στόχοι του εκπαιδευτικού συστήματος σε αντιδιαστολή με την αντίληψη της διακοσμητικής μόρφωσης των κοριτσιών ως μέσο ικανοποίησης των επιδεικτικών τάσεων μιας πατριαρχικά δομημένης κοινωνίας. (Φουρναράκη 1987, 37, 68), (Βαρίκα 2004, 126-132)

[17] (Σπαθάκης, 54), (Μπακαλάκη και Ελεγμίτου 1987, 18-19)

[18] (Μπακαλάκη και Ελεγμίτου 1987, 37)

[19] (Ζιώγου-Καραστεργίου 1986, 280)

[20] Η Άννα Σερουΐου σε άρθρο της αντιτίθεται στην άσκηση επιστημονικών επαγγελμάτων από τις γυναίκες, προβάλλοντας ως επιχείρημα την εγγενή αδυναμία τους λόγω φύλου. (Σερουΐου 1/2/1897, 34)

[21] Η Γαϊτανοπούλου αναφέρει: «επιστημονικώς είνε αποδεδειγμένον ότι [...] η γυνή αντιλαμβάνεται του ωραίου τελειότερον, πλατύτερον. Η καρδιά της αισθάνεται ένα παλμόν περισσότερον και λεπτότερον της ανδρικής και δια τούτο αυτή ηδύνεται γλυκύτερον εκ της θέας ή της απολαύσεως του έργου εκείνου, αλλά και διαρκέστερον του ανδρός». (Γαϊτανοπούλου 1910, 94)

[22] Ο γιατρός Στέφανος Ζωγραφίδης υποστηρίζει σε άρθρο του το 1904 την ισότητα στην εκπαίδευση των δύο φύλων και απορρίπτει ως αβάσιμο το επιχείρημα ότι ο εγκέφαλος της γυναίκας είναι κατώτερος του ανδρικού λόγω βάρους, εξηγώντας ότι «ένεκα της λεπτότητος του γυναικείου σώματος, και τα αντίστοιχα εις τον εγκέφαλον νευρικά κέντρα είναι μικρότερα». (Ξηραδάκη 1988, 74)

[23] (Chadwick 2007, 39-40), (Kitromilides, 41-43)

διαδικασία τα κορίτσια να προετοιμάζονται κατάλληλα για την εκπλήρωση των ρόλων τους ως σύζυγοι και μητέρες, αποδεχόμενες τη θέση τους στο περιθώριο της δημόσιας ζωής και τον περιορισμό τους «στα του οίκου».

Στα αστικά στρώματα του 19ου αιώνα περισσότερο αποδεκτή φαίνεται η ενασχόληση των γυναικών με την καλλιτεχνία, αρχικά με ιδιωτικά μαθήματα εντός του οίκου, καθώς όχι μόνο δεν αντιβαίνει στη γυναικεία φύση, αλλά αντιμετωπίζεται και ως ένα ακόμη μέσο για την καλύτερη εκπλήρωση των οικιακών και κοινωνικών τους καθηκόντων[24]. Παράλληλα η καλλιτεχνική εκπαίδευση συγκρατεί τις γυναίκες εντός του οίκου, μακριά από το δημόσιο χώρο, όπου θα μπορούσαν να διακινδυνεύσουν την ηθική και την υπόληψή τους[25], ενώ τις απομακρύνει και από την επιθυμία μακροχρόνιων, επιστημονικών σπουδών στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, οι οποίες θα μπορούσαν να αποβούν επιβλαβείς για τη σωματική υγεία και την καλαισθησία της εξωτερικής τους εμφάνισης[26]. Οι καλλιτεχνικές σπουδές λειτουργούν επίσης και ως τεκμήριο της οικονομικής επιφάνειας του πατέρα ή του συζύγου, αφού αποδεικνύουν τη δυνατότητά τους να προσφέρουν στις γυναίκες του οικογενειακού τους περιβάλλοντος μια μάλλον διακοσμητική μόρφωση, με ερασιτεχνικό και όχι βιοποριστικό προσανατολισμό[27].

Η ίδρυση Καλλιτεχνικών Σχολών[28] με ιδιωτική πρωτοβουλία στα τέλη του 19ου αιώνα και παράλληλα η σύσταση του τμήματος «Γραφικής και Πλαστικής δια νεάνιδας εν τω Μετσόβιω Πολυτεχνείω» το 1894[29], ύστερα από «τας επανειλημένας και επιμόνους αιτήσεις τινών εκ των εν καλλιτεχνία ιδιωτικώς ασχολουμένων Ελληνίδων»[30], θα συμβάλλουν στη νομιμοποίηση της εκπαίδευσης των γυναικών έξω από τον περιορισμένο και αυστηρά περιχαρακωμένο χώρο του οίκου, ανοίγοντας ταυτόχρονα το δρόμο για την επαγγελματική καλλιτεχνική τους δράση.

Όμως και σ΄ αυτή την περίπτωση δεν λείπουν οι ανισότητες, καθώς η εκπαίδευση των γυναικών περιορίζεται «εις την σπουδήν Στοιχειώδους Γραφικής, εις την αντιγραφήν τοπίων και ανθέων δι΄ απλής φωτοσκιάσεως ή και διά χρωμάτων», θέματα δηλαδή που θεωρούνται πιο κοντά στη γυναικεία φύση[31], ενώ αποκλείονται από τη σπουδή του γυμνού, πρακτική όχι αποκλειστικά ελληνική[32].

Το 1901 εγκαινιάζεται έπειτα από καθολική απαίτηση των σπουδαστριών η μικτή φοίτηση στην Καλλιτεχνική Σχολή και καταργείται το γυναικείο τμήμα που λειτουργούσε ουσιαστικά από την ίδρυσή του με τη μορφή παραρτήματος[33]. Ακανθώδες ωστόσο ζήτημα συνεχίζει να αποτελεί το μάθημα της σπουδής του γυμνού, το οποίο δεν είχαν δικαίωμα να παρακολουθήσουν οι γυναίκες από κοινού με τους άρρενες συναδέλφους τους για λόγους

---

[24] (Σχολινάκη-Χελιώτη 1990, 31-32)

[25] Η Σερουΐου αναφέρει για την καλλιτεχνική εκπαίδευση των κοριτσιών: «ήτις σπουδαίως δύναται να συντελέση και εις την ηθικήν της οικογενείας διάπλασιν, ουχί δε και χρησιμεύουσαν ως μέσον εκτοπίσεως της γυναικός από του οίκου εις δημόσια γραφεία, όπερ εκτροχιάζει αυτήν [...]». (Σερουΐου 15/2/1897, 49-50)

[26]. Σε άρθρο στο περιοδικό *Εθνική Αγωγή* αναφέρεται χαρακτηριστικά: «Η υπερβολική διανοητική εργασία η επιβαλλομένη εκ των διαγωνισμών και των εξετάσεων παρά τη ανωτέρα εκπαιδεύσει, [...], είνε έτι μάλλον επιβλαβής για τας νεάνιδας». (Χ., 36)

[27] (Γκότση 2002, 170-171)

[28] (Σχολινάκη-Χελιώτη 1990, 61-65)

[29] (Γκότση 2002, 231-233), (Μερτύρη 2000, 257)

[30] (Γαϊτανοπούλου 1910, 95)

[31] (Chadwick 2007, 41), (Σχολινάκη 1990, 29-30)

[32] (Nochlin 1991, 158-160)

[33] (Μερτύρη 2000, σ. 262)

«αισθητικής σεμνότητας»[34]. Λόγω των αντιδράσεων και της έκτασης που πήρε το θέμα, προτάθηκε η αυστηρότερη εισαγωγή των γυναικών στη Σχολή κατόπιν εξετάσεων, ώστε μέσα από τη μείωση συνολικά των εγγεγραμμένων σπουδαστριών να περιοριστεί και ο αριθμός αυτών που τελικά θα παρακολουθήσουν το μάθημα της σπουδής του γυμνού από κοινού με τους άρρενες σπουδαστές[35].

Μόνο μετά το 1914 φαίνεται να λύνεται το πρόβλημα με νόμο[36], ο οποίος ρυθμίζει ότι η εισαγωγή στη Σχολή των ενδιαφερομένων θα γίνεται «ανεξαρτήτου φύλου», με τον όρο οι υποψήφιοι να πληρούν τις προϋποθέσεις της ηλικίας και των γραμματικών γνώσεων, στο πλαίσιο των νέων αντιλήψεων για την επαγγελματική και τη γενική εκπαίδευση των γυναικών, όπως απηχούνται στα μεταρρυθμιστικά νομοσχέδια της εποχής[37].

Η αναγιγνώσκουσα

Κατά το β΄ μισό του 19ου αιώνα παρατηρείται μια απομάκρυνση από τη ζωγραφική των ιστορικών θεμάτων και μια στροφή προς την ηθογραφική αναπαράσταση της καθημερινής ζωής που ανθεί στα μεγαλύτερα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης και ιδιαίτερα στο Μόναχο, όπου σπουδάζουν οι περισσότεροι καλλιτέχνες της περιόδου. Στην ελληνική ζωγραφική ωστόσο δεν αποτυπώνεται η πολυπλοκότητα της ζωής στα αστικά κέντρα και δεν παρουσιάζεται με κριτική διάθεση το αστικό περιβάλλον που μεταβάλλεται διαρκώς κάτω από την επίδραση του ευρωπαϊκού τρόπου ζωής. Συνήθως απεικονίζονται εσωτερικά χώρων και σκηνές από τον οικογενειακό βίο, τα οποία συνδέονται τις νέες κοινωνικές συνθήκες, εκφράζοντας την προσπάθεια αστικοποίησης και την αναζήτηση νέων προτύπων[38].

Στο πλαίσιο αυτό συχνή θεματογραφική επιλογή των καλλιτεχνών αποτελούν οι απεικονίσεις είτε μεμονωμένων γυναικείων μορφών που ασχολούνται με την ανάγνωση βιβλίων ή επιστολών, όπως για παράδειγμα «Η επιστολή»[39] του Γεώργιου Ιακωβίδη[40] ή «Η ανάγνωσις» της Σοφίας Λασκαρίδου[41] (Εικ. 1), είτε γυναικών μπροστά στον καθρέφτη, όπως το έργο του Συμεών Σαββίδη «Κυρία μπροστά στον καθρέφτη»[42] ή της Σοφίας Λασκαρίδου «Εις το καλλωπιστήριον»[43], θέματα που απαντούν και στην ευρωπαϊκή τέχνη της περιόδου[44].

Η ζωγραφική εκ του φυσικού που καθιερώνεται με τον ιμπρεσιονισμό, θα ανατρέψει τη θεματογραφική ιεραρχία της ακαδημαϊκής ζωγραφικής και την παραδοσιακή σχέση του καλλιτέχνη με το εργαστήριό του. Η στροφή στο στιγμιαίο και το καθημερινό θα συμβάλλει στην επαναξιολόγηση θεμάτων που είχαν δευτερεύουσα σημασία και θα οδηγήσει σε μια ευρύτερη ενασχόληση των καλλιτεχνών με την αποτύπωση στιγμιότυπων από την ιδιωτική ζωή της ανερχόμενης τότε αστικής τάξης, όπως σκηνές από εσωτερικά σπιτιών και ιδιωτικούς

---

[34] Οι καθηγητές του Πολυτεχνείου με αίτησή τους στον Πρωθυπουργό ζητούν να απαγορευτεί επισήμως η φοίτηση των μαθητριών στην Καλλιτεχνική Σχολή, ισχυριζόμενοι ότι «επιτρέπεται μεν η φοίτησις μαθητριών εις το Πανεπιστήμιον, αλλ΄ εκεί ενεργεί ο νους μόνον, η σκέψις· ενώ εις το Πολυτεχνείον επενεργούν και αι αισθήσεις δια θεαμάτων ασέμνων μεν, απαραίτητων, όμως, δια την Σχολή». (Γαϊτανοπούλου 1910, 98)
[35] (Μερτύρη 2000, σ. 268)
[36] Άρθρο 3 του ν. 521/1914 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών». (Ε.τ.Κ., φ. 399, 29/12/1914)
[37] (Μπακαλάκη και Ελεγμίτου 1987, 172-180)
[38] (Παπανικολάου 1978, 35)
[39] (Μεντζαφού-Πολύζου 1999, 274)
[40] Ο Ιακωβίδης απεικονίζει συχνά γυναικείες μορφές που διαβάζουν επιστολές σε εσωτερικούς χώρους. (Μεντζαφού-Πολύζου 1999, 274-275, 278-279)
[41] Βλ. περιοδικό *Ανατολή* 32 (5/6/1911): 504.
[42] (Λυδάκης 1976, 243)
[43] Βλ. περιοδικό *Πινακοθήκη* 123 (1/5/1911): 61.
[44] (Chadwick 2007, 238-241)

κήπους, θέματα που οι γυναίκες καλλιτέχνιδες έχουν άμεση πρόσβαση και γνωρίζουν καλά. Μέσα σ΄ αυτό το πλαίσιο το θέμα της αναγιγνώσκουσας γνωρίζει ιδιαίτερη άνθιση τόσο στην ελληνική[45], όσο και στην ευρωπαϊκή τέχνη[46].

Η αναγιγνώσκουσα θα μπορούσε να συσχετιστεί επίσης με ιδανικό του αστικού οικιακού βίου, το οποίο διαμορφώνεται στην Ελλάδα στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα και αντικατοπτρίζεται και στο χώρο των ελληνικών γραμμάτων[47]. Οι αυξανόμενοι ρυθμοί αστικοποίησης ενισχύουν τη στροφή προς την ιδιωτική σφαίρα και την εξύμνηση της ιδιωτικής ζωής, όπου το άτομο μπορεί να βρει καταφύγιο και να νιώσει ηρεμία ξεχνώντας τα προβλήματα του δημόσιου βίου. Το φαινόμενο δεν είναι αποκλειστικά ελληνικό. Στη βικτωριανή Αγγλία ο οίκος αποτελεί το συνώνυμο της γαλήνης και της οικογενειακής αρμονίας. Είναι ένας χώρος διαμετρικά αντίθετος από τον ταραχώδη και γεμάτο συγκρούσεις κόσμο της πόλης, με τη σύζυγο να πρωταγωνιστεί στην κοινωνική ζωή της οικογένειας εντός των κλειστών και περιχαρακωμένων πλαισίων του οίκου[48]. Αντίστοιχα στην Ελλάδα την ίδια περίοδο προστίθεται στο μέχρι τότε ρόλο της γυναίκας - συζύγου και μητέρας, ο ρόλος της οικοδέσποινας - συντρόφου που μέσα από την κοινωνικότητα της συμβάλει στην προβολή και την κοινωνική άνοδο του συζύγου της[49].

Κύριος αποδέκτης της κουλτούρας του οικιακού ιδεώδους[50] είναι η αστική τάξη. Η οικοδόμησή του από τα μέσα του 19ο αιώνα πάνω στο πρότυπο της καλής κόρης, συζύγου, μητέρας και οικοδέσποινας, η οποία απέχει από οποιαδήποτε βιοποριστική εργασία για να ασχοληθεί αποκλειστικά με τη φροντίδα της οικογένειάς της, θα πρέπει να συσχετιστεί με τη συνεχή βελτίωση του βιοτικού επιπέδου της ανερχόμενης αστικής τάξη, αλλά και τις επιδιώξεις της για προβολή των οικονομικών της δυνατοτήτων. Η υιοθέτησή του κυρίως από τις γυναίκες των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων και η αναγωγή του σε πρότυπο οικογενειακής ζωής αποτυπώνεται στην τέχνη της περιόδου και μέσα από τη μορφή της αναγιγνώσκουσας, θέμα που αντικατοπτρίζει το επίπεδο ευημερίας της οικογένειας.

Στο έργο του Ιάκωβου Ρίζου «Κυρία στον καναπέ»[51], απεικονίζεται μια νέα γυναίκα, η οποία ξαπλωμένη στον καναπέ της διαβάζει απορροφημένη ένα βιβλίο. Ο τρόπος απεικόνισής της μαρτυρά την οικονομική επιφάνεια του οικογενειακού της περιβάλλοντος και τη μεγαλοαστική της καταγωγή. Φορά μακριά τουαλέτα, έχει επιμελημένη κόμμωση και είναι νωχελικά ξαπλωμένη σ΄ ένα πολυτελή καναπέ στο εσωτερικό του σπιτιού της. Αποδεσμευμένη από τη χειρονακτική εργασία και τις ευθύνες της μητρότητας και του

---

[45] Ζωγράφοι που έχουν ασχοληθεί με το θέμα της αναγιγνώσκουσας σε διάφορες παραλλαγές είναι ο Αριστείδης Οικονόμου, ο Νικόλαος Ξυδιάς, ο Περικλής Πανταζής, ο Γεώργιος Άβλιχος, ο Πολυχρόνης Λεμπέσης, ο Γεώργιος Ιακωβίδης, ο Συμμεών Σαββίδης, ο Ιάκωβος Ρίζος, ο Νικόλαος Γύζης. (Παπανικολάου 1978, 115-124)

[46] Καλλιτέχνιδες όπως η Berthe Morisot, η Mary Cassatt, η Eva Gonzalez και η Mary Braquemond απεικονίζουν συχνά γυναίκες που διαβάζουν κυρίως μέσα σε εσωτερικούς χώρους, ενώ η αναγιγνώσκουσα δεν απουσιάζει και από τη θεματογραφία των ανδρών ομότεχνών τους, όπως ο Pierre-Auguste Renoir, ο Edouard Manet, ο Claude Monet κ.ά. (Chadwick 2007, 232)

[47] Αναφέρεται ότι «[...] το σπίτι, συγκροτημένο σε κοινωνικό κύτταρο, αρχίζει να έχει δικές του πνευματικές ανάγκες, να έχει η δική του ιδιότυπη γοητεία και να περιμένει τη λογοτεχνική έκφραση της γοητείας αυτής». (Δημαράς 1985, 337)

[48] (Tosh 2007, 123-125)

[49] (Βαρίκα 2004, 126)

[50] (Μπακαλάκη και Ελεγμίτου 1987, 128-134)

[51] (Λυδάκης 1976, 339)

νοικοκυριού, έχει ελεύθερο χρόνο που της «επιτρέπεται» να τον διαχειριστεί και να τον αφιερώσει στην ανάγνωση προς δική της τέρψη και ικανοποίηση[52].

Αν και για τη συντριπτική πλειοψηφία των μεσαίων και των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων η γυναικεία εκπαίδευση δεν συνδέεται με την προοπτική μιας σταδιοδρομίας ή ανώτερων σπουδών, αποτελεί όμως μια δίοδο στην πνευματική καλλιέργεια και τη γνώση. Η δυνατότητα ανάγνωσης θα δώσει στις γυναίκες την ευκαιρία να παρακολουθήσουν την ελληνική και ξένη επικαιρότητα και θα τους επιτρέψει την πρόσβαση στο μέχρι τότε απροσπέλαστο κόσμο της λογοτεχνίας και κυρίως του μυθιστορήματος[53], θέτοντας σε αμφισβήτηση παγιωμένες αντιλήψεις σχετικά με φύλο τους.

Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και το έργο της Θάλειας Φλωρά-Καραβία «Η ανάγνωσις»[54] (Εικ. 2), στο οποίο απεικονίζεται μια νεαρή γυναίκα που ανήκει στην αστική τάξη, όπως προκύπτει από τα πολυτελή της ενδύματα και την πλούσια διακόσμηση του περιβάλλοντος χώρου, να διαβάζει ξαπλωμένη νωχελικά στον καναπέ της[55].

Τα βιβλία δεν αποτελούν πάντοτε το κυρίως θέμα, αλλά συχνά το πρόσχημα για ένα πορτρέτο, αφήνοντας να εννοηθεί το μορφωτικό επίπεδο και η κοινωνική θέση της απεικονιζόμενης. Υπό αυτό το πρίσμα θα μπορούσε να ειδωθεί το έργο της Θάλειας Φλωρά-Καραβία «Η Βασιλόπαις Μαρία»[56] (Εικ. 3), η οποία ουσιαστικά ποζάρει κρατώντας μάλλον επιδεικτικά ένα βιβλίο σύμφωνα με τη μόδα της εποχής.

Η αναγιγνώσκουσα, παραδοσιακό θέμα στη δυτικοευρωπαϊκή εικονογραφία, υπακούει στις ίδιες, ιδεολογικά φορτισμένες συμβάσεις αναπαράστασης της γυναικείας μορφής, όπου βασικό μέλημα αποτελεί η απόδοση της ομορφιάς και της φινέτσας και η αποτύπωση της θηλυκότητας[57]. Οι μορφές απεικονίζονται συνήθως σύμφωνα με τα πρότυπα αναπαράστασης ενός γυναικείου πορτρέτου. Φορούν μακριές τουαλέτες και κοσμήματα, έχουν επιμελημένο καλλωπισμό και είναι συχνά ημικεκλημένες σε πολυτελείς καναπέδες, προβάλλοντας μια παθητικότητα και ένα θηλυκό αισθησιασμό. Στη διάχυτη άποψη ότι με τη μόρφωση οι γυναίκες ενδέχεται να χάσουν μέρος της θηλυκότητάς τους, τα έργα πιστοποιούν το αντίθετο, αφού οι απεικονιζόμενες διατηρούν την ομορφιά, τη φρεσκάδα και την κομψότητά τους, βασικά χαρακτηριστικά της γυναικείας τους ταυτότητας[58]. Ο Baudelaire[59] μάλιστα θεωρεί ότι η διατήρηση της γοητείας και του μυστηρίου θα πρέπει να αποτελούν βασικό μέλημα των γυναικών, ώστε να μαγνητίζουν τα βλέμματα και να μετατρέπονται σε αντικείμενο θαυμασμού.

Την άποψη αυτή που σχετίζεται με την έμφυλη ταυτότητα του βλέμματος, ανέπτυξε ο John Berger[60] στις αρχές της δεκαετίας του ΄70, σύμφωνα με την οποία οι άνδρες ως υποκείμενα κοιτούν τις γυναίκες, οι οποίες κοιτούν τον εαυτό τους που έχει μετατραπεί σε

---

[52] Οι γυναίκες της εποχής ήταν συνήθως πολύτεκνες λόγω και του ιδιαίτερα υψηλού ποσοστού γεννήσεων και αφιέρωναν το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους στην ανατροφή των παιδιών τους. Ταυτόχρονα ασχολούνταν με τις οικιακές εργασίες που ήταν επίπονες, χρονοβόρες και ως επί το πλείστον χειρονακτικές, ενώ συχνά ασκούσαν και την οικονομική διαχείριση του οίκου, γεγονός που αύξανε το κύρος στην οικογένεια, αλλά και τα καθήκοντά τους, περιορίζοντας δραματικά τον ελεύθερο χρόνο τους. (Roberts 1984, 86-89, 130-135)

[53] (Σχολινάκη 1990, 22)

[54] Βλ. περιοδικό *Πινακοθήκη* 10 (1/12/1901): 222.

[55] Το θέμα της γυναικείας, ανδρικής, αλλά και παιδικής μορφής που διαβάζει είναι ιδιαίτερα προσφιλές στη ζωγράφο και απαντά και σε μεταγενέστερες περιόδους του έργου της. (Τσούργιαννη 2005, 36, 65)

[56] Βλ. περιοδικό *Ελληνική Επιθεώρησις* 70-71 (30/9/1913): 161.

[57] (Garb 1994, 247)

[58] (Σαρακατσιάνου 2008, 146-148)

[59] (Baudelaire 1964, 33)

[60] (Berger 1993, 46-47)

αντικείμενο του βλέμματος. Η γυναίκα είναι παρούσα φυσικά και σωματικά στον πίνακα μέσω της απεικόνισής της, αλλά διατηρεί μια παθητική και αδύναμη στάση σε σχέση με τον άνδρα, που αν και απών στην αναπαράσταση, έχει κυρίαρχη θέση ως θεατής του έργου τέχνης[61]. Ο άνδρας αποτελεί κατά κανόνα τον «ιδανικό» θεατή για τον οποίο προορίζεται το έργο τέχνης, ενώ ο τρόπος που αποδίδεται η γυναικεία μορφή αποβλέπει στην ικανοποίηση της αυταρέσκειάς του[62]. Σε κείμενο της εποχή αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι «ο καλλιτέχνης προορίζει το έργον του δια τους άνδρας· ίνα όθεν τούτο αρέσκη ανάγκη ο ανήρ να ευρίσκη εν αυτώ τας εικόνας, αίτινες τέρπουσι το πνεύμα και ικανοποιούσι τας αισθήσεις αυτού. Εκεί αναγνωρίζει εαυτόν εν κόσμω οικείω και απολαυστικώ» [63].

Η έμφυλη ταυτότητα του υποθετικού αποδέκτη του έργου τέχνης, βαθιά ενσωματωμένη στη συνείδηση των καλλιτεχνών, επηρεάζει τον τρόπο απόδοσης της γυναικείας μορφής. Οι Ελληνίδες καλλιτέχνιδες[64] δεν απομακρύνονται από το δεσπόζοντα τρόπο αναπαράστασης της γυναικείας μορφής, αφομοιώνοντας και αναπαράγοντας μέσα από τα έργα τους κυρίαρχες αντιλήψεις σχετικά με τη θέση και το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία. Στα έργα τους συνήθως αποτυπώνουν την εικόνα της ιδανικής γυναίκας κατά τα πρότυπα της εποχής, κομψή, καλοντυμένη με κάποια δόση φιλαρέσκειας, σύμβολο αγνότητας ή ερωτισμού, στο πλαίσιο μιας πατριαρχικά δομημένης και ιεραρχημένης κοινωνίας[65].

Η αναγιγνώσκουσα με το χαμήλωμα και την αποστροφή του βλέμματός της από το θεατή, εντάσσεται στην παράδοση της απεικονιζόμενης γυναίκας ως αντικειμένου του αντρικού βλέμματος, καθησυχάζοντας ταυτόχρονα τους κοινωνικούς φόβους που συνδέουν την εκπαίδευση και τη χειραφέτηση με την απώλεια της θηλυκότητας. Στα έργα της Θάλειας Φλωρά-Καραβία «Πορτρέτο της Αγγελικής Παναγιωτάτου»[66] (Εικ. 4) και «Νέα Σίβυλλα»[67], οι απεικονιζόμενες ρεμβάζουν αποφεύγοντας να κοιτάξουν κατάματα το θεατή, ενώ βυθισμένη στις σκέψεις της είναι και η γυναικεία μορφή που απεικονίζεται στο έργο «Πορτραίτο»[68] της Κλεονίκης Ασπριώτη, έχοντας ακουμπισμένο στο τραπέζι πλάι της ένα βιβλίο.

Το θέμα της ρεμβάζουσας μορφής που διαβάζει έχει απασχολήσει αρκετά τη Θάλεια Φλωρά-Καραβία. Στο έργο «Γερμανίδα σε εσωτερικό δωματίου»[69], η απεικονιζόμενη βρίσκεται σε κατάσταση ονειροπόλησης και διαλογισμού, πιθανότατα μετά την ανάγνωση του ανοικτού βιβλίου που κρατάει μπροστά της, ενώ στο «Ρεμβασμό»[70] επίσης της ίδιας, η μορφή ονειροπολεί ακουμπώντας σ΄ ένα τραπέζι με διάφορα αντικείμενα, τα οποία δεν θα πρέπει να θεωρηθούν απλά ανεκδοτολογικά στοιχεία, αλλά αντικείμενα που συνθέτουν και σηματοδοτούν το γυναικείο κόσμο.

Στις ελάχιστες περιπτώσεις που η αναγιγνώσκουσα κοιτά κατάματα το θεατή, όπως στην «Προσωπογραφία της Πηνελόπης Γύζη»[71] του Νικόλαου Γύζη, η απεικονιζόμενη

---

[61] (Garb 1994, 222-223, 244-245)
[62] (Berger 1993, 63-64)
[63] (Κόμησσα Απραδίνη, 3)
[64] (Σαρακατσιάνου 2011, 107-108)
[65] (Γκότση 2002, 17-21, 59-61)
[66] Βλ. περιοδικό *Ελληνική Επιθεώρησις* 349 (1/11/1936): 10.
[67] (Τσούργιαννη 2005, 117)
[68] Βλ. περιοδικό *Παναθήναια* 206 (1/5/1909): 65.
[69] (Τσούργιαννη 2005, 75-76).
[70] Βλ. περιοδικό *Παναθήναια* 137-138 (15/6/1906): εσώφυλλο.
[71] (Μισιρλή 1995, 194)

ποζάρει με χάρη και πολλά υποσχόμενο βλέμμα, έχοντας φαίνεται επίγνωση ότι μετατρέπεται σε θέαμα και αντικείμενο του βλέμματος προς τέρψη του «ιδανικού» θεατή.

Στα τέλη του 19ου αιώνα στην Ελλάδα όπως και στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες, η διαφοροποίηση τόσο στην εκπαίδευση των δύο φύλων, όσο και στις αντιλήψεις και τις προσδοκίες για το ρόλο και τη συνεισφορά τους στην κοινωνία φαίνεται ότι επηρεάζει τη θεματογραφία των γυναικών καλλιτέχνιδων, ακόμη κι εκείνων, όπως για παράδειγμα η Θάλεια Φλωρά-Καραβία[72], που είχαν την τύχη να γεννηθούν και να ανατραφούν σε οικογένειες με περισσότερο αντισυμβατικές για τα δεδομένα της εποχής αντιλήψεις, αφού κι αυτές εργάζονται και απευθύνονται σε κοινωνίες όπου κυριαρχεί το δίπολο διαφοροποίησης των δύο φύλων.

Οι γυναίκες εγκλωβισμένες από τους περιορισμούς της κοινωνικής τάξης και του φύλου τους[73], δέσμιες συχνά των αντιλήψεων περί της διανοητικής τους κατωτερότητας να δημιουργήσουν αριστουργήματα[74], όπως απηχούν και τα δημοσιεύματα στον περιοδικό τύπο της εποχής[75], δεν αποκλείονται μόνο από τις Ακαδημίες[76], αλλά και από το δημόσιο χώρο. Τα αγόρια εκπαιδεύονταν σε επίσημα αναγνωρισμένες Ακαδημίες και Σχολές Καλών Τεχνών για να γίνουν επαγγελματίες καλλιτέχνες, ενώ τα κορίτσια εκπαιδεύονταν σε ιδιωτικά ινστιτούτα περιορίζοντας συνήθως στη συνέχεια τις φιλοδοξίες τους στο όνομα της γυναικείας σεμνότητας[77].

Τόσο η γυναίκα των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων ως απεικονιζόμενη, όσο και η γυναίκα καλλιτέχνιδα που ως επί το πλείστον ανήκει στη μεσαία ή στην ανώτερη τάξη, έχουν περιορισμένο χώρο δράσης και αποκλείονται από τα πολυσύχναστα μέρη που θα μπορούσαν να τροφοδοτήσουν θεματογραφικά την τέχνη τους. Το πρότυπο του «ζωγράφου της μοντέρνας ζωής» που εισάγει ο Baudlaire το 1863, του κοσμοπολίτη, λάτρη των απολαύσεων, ο οποίος κινείται ινκόγκιτο στο πλήθος, παρατηρεί και συλλέγει εμπειρίες τροφοδοτώντας το έργο του, δεν φαίνεται να έχει αντίστοιχο στις γυναίκες καλλιτέχνιδες[78]. Ακόμη και την περίοδο του ιμπρεσιονισμού, όταν πληθαίνουν οι απεικονίσεις της ζωής στη σύγχρονη πόλη, οι γυναίκες καλλιτέχνιδες τόσο στην ευρωπαϊκή[79], όσο και στην ελληνική τέχνη[80] της περιόδου, ασχολούνται κυρίως με θέματα της ιδιωτικής

---

[72] Η Θάλεια Φλωρά-Καραβία φοίτησε στο Ζάππειο Παρθεναγωγείο της Κωνσταντινούπολης. Στη συνέχεια με την υποστήριξη της οικογένειάς της, σπούδασε ζωγραφική στο Μόναχο, ενώ ταξίδευε συχνά στην Ευρώπη όπου ήρθε σε επαφή με τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις της εποχής. (Σκλάβου-Μαυροειδή 1975, 406-409), (Τσούργιαννη 2005, 13, 16-18)

[73] Ήδη από την εποχή του διαφωτισμού τίθεται το θέμα της διανοητικής κατωτερότητας των γυναικών, οι οποίες υστερώντας στη λογική οργάνωση ασχολούνται με τη λεπτομέρεια, γι΄ αυτό διακρίνονται στην κεντητική, αλλά και σε είδη ζωγραφικής που θεωρούνταν ελάσσονα στην αξιολογική ιεραρχία της τέχνης, όπως η ακουαρέλα και το παστέλ. (Chadwick 2007, 148)

[74] Ο Καλογερόπουλος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η γυνή δεν έχει την οξύτητα της διανοίας και την ποικιλία των γνώσεων του ανδρός, αμφότερα απαραίτητα στοιχεία της καλλιτεχνικής μορφώσεως [...] Δεν έπεται όμως εκ τούτου ότι πρέπει και να αποξενωθεί της ευγενεστάτης ταύτης ενασχολήσεως, διότι δεν δύναται αποβή μεγαλοφυία». (Καλογερόπουλος, 85)

[75] (Σαρακατσιάνου 2008, 144-145)

[76] Η Linda Nochlin θέτει το 1971 το ζήτημα της θεσμικά αδύνατης πρόσβασης των γυναικών σε μια ισότιμη με τους άνδρες καλλιτεχνική εκπαίδευση που έχει ως αποτέλεσμα την αδυναμία τους να δημιουργήσουν μεγάλη τέχνη, εγκαινιάζοντας ένα ευρύτερο προβληματισμό γύρω από τη σχέση της γυναικείας εικαστικής δημιουργίας με το κοινωνικό φύλο. (Nochlin 1991, 158-160)

[77] (Garb 1994, 230-231)

[78](Pollock 2003, 99-100)

[79] (Pollock 2003, 78-79, 113-115)

[80] Βλ. Έργα ενδεικτικά των θεματογραφικών επιλογών των Ελληνίδων καλλιτέχνιδων, που έχουν δημοσιευτεί στο περιοδικό τύπο της εποχής. (Σαρακατσιάνου 2011, 105, 109-110)

σφαίρας, την ανθογραφία, την προσωπογραφία ατόμων από το οικείο τους περιβάλλον και γενικότερα θέματα που θεωρούνται πιο αντιπροσωπευτικά της γυναικείας φύσης[81] και η διαπραγμάτευσή τους δεν απαιτεί την έξοδο και την έκθεσή τους στο δημόσιο χώρο.

Η αναγιγνώσκουσα είναι ένα θέμα απόλυτα συμβατό με τις απόψεις σχετικά με το χώρο δράσης των δύο φύλων. Απεικονίζεται απομονωμένη στο εσωτερικό του οίκου μέσα σε οριοθετημένα και κοινωνικά αποδεκτά πλαίσια, μακριά από τα αδιάκριτα βλέμματα και τους εκκωφαντικούς ρυθμούς της σύγχρονης πόλης, σύμφωνα με τους κώδικες της νεοσύστατης αστικής τάξης που συνδέει το ιδιωτικό με τη θηλυκότητα και το δημόσιο με την αρρενωπότητα[82]. Στο έργο της Νίτσας Καναρέλλη «Στο Γραφείο»[83] (Εικ. 5), η γυναικεία μορφή σοβαρή και αυστηρά ενδεδυμένη, κάθεται στο γραφείο της βυθισμένη στο γράψιμο της σ΄ ένα οριοθετημένο εσωτερικό χώρο.

Ωστόσο η αναγιγνώσκουσα χωρίς ουσιαστικά να απομακρύνεται από την ιδιωτική σφαίρα και τις δεσπόζουσες συμβάσεις αναπαράστασης, υποσκάπτει τη διχοτομική αντίληψη των φύλων διαρρηγνύοντας δεσπόζουσες αντιλήψεις σχετικά με τη θέση και το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία. Η δυνατότητα ανάγνωσης θα βοηθήσει τις γυναίκες να διευρύνουν τα ενδιαφέροντά τους σε τομείς που μέχρι τότε ανήκαν προνομιακά στους άνδρες και θα τους επιτρέψει να παρακολουθήσουν τις πνευματικές ανησυχίες της εποχής. Στο έργο της Σοφίας Λασκαρίδου «Σχέδιον δια τας "Αθήνας"»[84] (Εικ. 6), η νεαρή αναγνώστρια ενημερώνεται για την επικαιρότητα διαβάζοντας εφημερίδα.

Μέσα από την ανάγνωση[85] οι γυναίκες θα διεκδικήσουν το δικαίωμά τους για προσωπικό χώρο και ελεύθερο χρόνο μακριά από τον ανδρικό έλεγχο και την πιεστική καθημερινότητα, όπου υπάρχουν για τους άλλους και μέσω των άλλων, σε μια εποχή που η έννοια της αξιοποίησης του χρόνου σύμφωνα με τις προσωπικές επιθυμίες, αλλά και η δυνατότητα εύρεσης προσωπικού χώρου φαντάζουν ασυμβίβαστες με τις κρατούσες αντιλήψεις σχετικά με τις ασχολίες των γυναικών.

Η ανάγνωση δεν αποτελεί απλά ένα παράθυρο στη γνώση και την καλλιέργεια, είναι συγχρόνως και ένα μέσο για τη διερεύνηση της ατομικότητάς τους που θα συμβάλλει στη μετατροπή της αρνητικής εικόνας για τον εαυτό τους και στη διάψευση της υποτιθέμενης φυσικής τους οπισθοδρομικότητας ή ανικανότητας[86]. Η είσοδό τους στο φανταστικό κόσμο του μυθιστορήματος, παρά τις όποιες επιφυλάξεις για τις επιπτώσεις του στην ηθική διάπλαση των κοριτσιών[87], θα αποτελέσει μια διέξοδο από τους περιορισμούς της πραγματικότητας, ενώ η ανάγκη για ονειροπόληση και η διεκδίκηση ενός φαντασιακού χώρου θα θέσει σε αμφισβήτηση παραδοσιακές αντιλήψεις για το φύλο τους.

---

[81] Η Καλλιρρόη Παρρέν αιτιολογεί την ενασχόληση των γυναικών με καλλιτεχνικά είδη, όπως η ανθογραφία και η τοπιογραφία, βασιζόμενη σε εξωκαλλιτεχνικές ιδιότητες που στερεοτυπικά αποδίδονται στο γυναικείο φύλο: «Η γυναικεία σχολή είναι ίσως η ατελεστέρα, αλλά και καταλληλοτέρα όπως γεννήση εν τη ψυχή την συγκίνησιν, τον έρωτα, την αγάπην προς το καλόν». (Παρρέν 1890, 2)

[82] (Βαρίκα 2004, 155-156), (Pollock 2003, 86-87)

[83] Βλ. περιοδικό *Παρθενών* 7 (1/10/1928):. 223.

[84] Βλ. περιοδικό *Πινακοθήκη* 74 (1/4/1907): 40.

[85] (Βαρίκα 2004, 201-202)

[86] Βαρίκα 2004, 198)

[87] Η Καλλισπέρη σε άρθρο της αναφέρει: «Ανεπτυγμένη και υγιώς μεμορφωμένη μήτηρ οφείλει ν΄ απαγορεύσει εις την θυγατέρα της την ανάγνωσιν μυθιστορημάτων, άτινα, εξάπτοντα την φαντασίαν, μεγίστων κακών δύναται να γείνωσι [...], το πνεύμα εθίζεται εις την ιδέαν δολοφονιών, πανουργιών, ραδιουργίας, και οκνηρίας ». (Καλλισπέρη, 58)

Μέσα από την εκπαίδευση οι γυναίκες ευελπιστούν σε μια μεταβολή της κοινωνικής τους θέσης[88]. Η δυνατότητα ανάγνωσης θα τις βοηθήσει να εισχωρήσουν και να αποκωδικοποιήσουν τον κόσμο των ιδεών και του πολισμού, βασική προϋπόθεση για την ένταξή τους στο δημόσιο βίο και αποκλειστικό μέχρι τότε προνόμιο και μονοπώλιο των ανδρών, ανατρέποντας παγιωμένες αντιλήψεις για τις δραστηριότητες και το χώρο δράσης των γυναικών.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Βαρίκα, Ελένη: *Η Εξέγερση των Κυριών. Η Γένεση μιας Φεμινιστικής Συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*. Αθήνα: Κατάρτι 2004.

Berger, John: *Η Εικόνα και το Βλέμμα*. Αθήνα: Οδυσσέας 1993.

Γαϊτανοπούλου, Αθηνά: «Η Ελληνίς εν τη Καλλιτεχνία». Στο: Σβορώνου Ελένη (Επιμ.), *Μικρασιατικόν Ημερολόγιον του έτους 1910*, Σάμος: 1910: 93-100.

Γκότση, Χαρίκλεια-Γλαύκη: *Ο λόγος για τη γυναίκα και τη γυναικεία* καλλιτεχνική *δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη 19ου-20ου αιώνα)*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2002. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή.

Δημαράς, Θ. Κωνσταντίνος: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχ*νίας. Αθήνα: Ίκαρος 1985.

Ζιώγου-Καραστεργίου, Σιδηρούλα: *Η Μέση Εκπαίδευση των Κοριτσιών στην Ελλάδα (1830-1893)*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 1986.

Καλογερόπουλος, Ι. Δημήτριος: «Η Ελληνίς εν τη τέχνη». *Οικογένεια* 11 (15/3/1897): 85.

Καλλισπέρη, Σεβαστή: «Ποια δέον να είνε η μόρφωσις των Ελληνίδων». *Οικογένεια* 8 (22/2/1897): 58-59.

Κόμησσα Απραδίνη: «Η τέχνη και η γυνή». *Εφημερίς των Κυριών* 107 (26/3/1889): 3.

Λυδάκης. Στέλιος: *Οι Έλληνες Ζωγράφοι. Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής*. τόμ. Γ'. Αθήνα: Μέλισσα 1976.

Μαραγκουδάκη, Ελένη: *Εκπαίδευση και Διάκριση των Φύλων. Παιδικά Αναγνώσματα στο Νηπιαγωγείο*. Αθήνα: Οδυσσέας 1993.

Μεντζαφού-Πολύζου, Όλγα: *Ιακωβίδης*. Αθήνα: Αδάμ 1999.

Μερτύρη, Αντωνία: *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των Νέων στην Ελλάδα (1836 -1945)*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 2000.

Μισιρλη, Νέλλη: *Γύζης*. Αθήνα: Αδάμ 1995.

Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα και Ελεγμίτου, Ελένη: *Η εκπαίδευση «εις τα του οίκου» και τα γυναικεία καθήκοντα*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 1987.

Ξηραδάκη, Κούλα: *Το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα (1830-1936). Πρωτοπόρες Ελληνίδες*. Αθήνα: Γλάρος 1988.

Παπανικολάου, Μιλτιάδης: *Η Ελληνική Ηθογραφική Ζωγραφική του 19ου αιώνα*. Θεσσαλονίκη: Πουρνάρα 1978.

Παρρέν, Καλλιρρόη: «Τι εννοούμεν χειραφέτησιν δια της εργασίας». *Εφημερίς των Κυριών* 75 (14/8/1888): 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη: «Αι Ελληνίδες εν τη Καλλιτεχνική Εκθέσει του Παρνασσού». *Εφημερίς των Κυριών* 163 (29/4/1890): 1-2.

Σαρακατσιάνου, Βασιλική: «Εικαστική γραφή και έμφυλες ταυτότητες στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα». Στο: Δημάδης Κωνσταντίνος (Επιμ.), *Πρακτικά Δ΄ Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12/9/2010): «Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)»*. Αθήνα: Ευρωπαϊκή

[88] (Βαρίκα 2004, 191)

Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών 2011: 101-113.
http://www.eens.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/05/Identities-in-the-Greek-world-Granada-2010-Congress-Vol_4-2011-isbn_978-960-99699-6-31.pdf

Σαρακατσιάνου, Βασιλική: «Γυναίκες καλλιτέχνιδες και κριτικός λόγος». Στο: Ντενίση Σοφία (Επιμ.), *Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940). Πρακτικά Ημερίδας 10/11/2007*. Αθήνα: Gutenberg 2008: 140-162.

Σβώλου, Μαρία: «Διακοσμητική μόρφωση». Στο: Αβδελά Έφη και Ψαρρά Αγγέλικα (Επιμ.), *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια ανθολογία*. Αθήνα: Γνώση 1985: 229-232.

Σερουΐου, Ν. Άννα: «Η Δράσις της γυναικός εκτός του οίκου». *Οικογένεια* 5 (1/2/1897): 33-35.

Σερουΐου, Ν. Άννα: «Η Ελληνίς μορφούμενη ως καλλιτέχνις». *Οικογένεια* 7 (15/2/1897): 49-50.

Σκλάβου-Μαυροειδή, Μαρία: «Θάλεια Φλωρά-Καραβία». Στο: Καρακατσάνη Αγάπη και Λυδάκης Στέλιος (Επιμ.), *Οι Έλληνες Ζωγράφοι. Από το 19ο αιώνα στον 20ό*. τόμ. Α΄. Αθήνα: Μέλισσα 1975: 406-415.

Σπαθάκης, Κ. Αριστείδης: «Περί του προορισμού του ανδρός και της γυναικός». *Οικογένεια* 7 (15/2/1897): 54-55.

Σχολινάκη-Χελιώτη, Χάρις: *Ελληνίδες Ζωγράφοι*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών 1990. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή.

Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος: *Εξάρτηση και Αναπαραγωγή. Ο Κοινωνικός Ρόλος των Εκπαιδευτικών Μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1922)*. Αθήνα: Θεμέλιο 1977.

Τσούργιαννη, Δέσποινα: *Θάλεια Φλωρά-Καραβία*. Αθήνα: 2005.

Φουρναράκη, Ελένη: *Εκπαίδευση και Αγωγή των Κοριτσιών. Ελληνικοί Προβληματισμοί (1830-1910)*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 1987.

Χ.: «Η εκπαίδευσις των κορασίων και η κληρονομικότης (κατά τον Γκυγιώ)». *Εθνική Αγωγή* 3 (1/2/1901): 35-37.

Ξενόγλωσση

Baudelaire, Charles: *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Oxford: Phaidon 1964.

Chadwick, Whitney: *Women, Art, and Society*. London: Thames & Hudson 2007.

Garb, Tamar: "Gender and representation". Στο: Frascina Francis, Blake Nigel, Fer Briony, Garb Tamar, Harrison Charles: *Modernity and modernism, French painting in 19th century*. New Haven & London: Yale University Press 1994: 219-290.

Kitromilides, Paschalis: "The Enlightenment and Womanhood: Cultural Change and the Politics of Exclusion". *Journal of Modern Greek Studies* 1 (May 1983): 39-61.

Nochlin, Linda: "Why Have There Been No Great Women Artists?". Στο: Nochlin, Linda (Eds), *Women, Art, and Power and Other Essays*. London: Thames and Hudson 1991: 145-178.

Pollock, Griselda: *Vision and Difference. Feminism, Feminity and the History of Art.* London and New York: Routledge 2003.

Roberts, Elizabeth: *A Woman's Place: An Oral History of Working-Class Women 1890-1940*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell 1984.

Tosh, John: *A man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. New Haven and London: Yale University Press 2007.

Εικόνες

Εικόνα 1.
Σοφία Λασκαρίδου, «Η ανάγνωσις».
Ανατολή 32 (5/6/1911): 504.

Εικόνα 2.
Θάλεια Φλωρά-Καραβία: «Η ανάγνωση». *Πινακοθήκη* 10 (1/12/1901): 222.

Εικόνα 3.
Θάλεια Φλωρά-Καραβία:
«Η Βασιλόπαις Μαρία».
Ελληνική Επιθεώρησις
70-71 (30/9/1913): 161.

Εικόνα 4.
Θάλεια Φλωρά-Καραβία: «Πορτραίτο της Αγγελικής Παναγιωτάτου». *Ελληνική Επιθεώρησις* 349 (1/11/1936): 10.

Εικόνα 5.
Νίτσα Καναρέλλη: «Στο Γραφείο». *Παρθενών* 7 (1/10/1928): 223.

Εικόνα 6.
Σοφία Λασκαρίδου: «Σχέδιον δια τας "Αθήνας"». *Πινακοθήκη* 74 (1/4/1907): 40.