ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΓΙΑΚΟΥΜΗ

«ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΒΑΣΩΣ ΚΑΤΡΑΚΗ (1909-1988)»

ΤΟΜΟΣ Α’

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2018

Ημερομηνία αίτησης της Διονυσίας Γιακουμή: 2-12-2008

Ορισμός Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: Γ.Σ. 306/ 18-3-2009

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

Επιβλέπουσα
Θεοδώρα Φ. Μαρκάτου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

Μέλη
Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας Παν/μίου Αθηνών
Δημήτρης Παυλόπουλος, Αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας Παν/μίου Αθηνών

Ορισμός Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: Γ.Σ. 409/ 30-5-2018

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής

Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας Παν/μίου Αθηνών
Δημήτρης Παυλόπουλος, Αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας Παν/μίου Αθηνών
Αριστείδης Σαραφιανός, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων
Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη, Καθηγήτρια του Τμήματος Οικιακής Οικονομίας και Οικολογίας Χαροκόπειου Παν/μίου
Χαρίκλεια Γυιόκα, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Παν/μίου Θεσσαλονίκης
Ιωάννης Κολοκοτρώνης, Καθηγητής του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Παν/μίου Θράκης
Λάμπρος Φλιτούρης, Επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

Ημερομηνία προφορικής εξέτασης 29-6-2018 Βαθμός «Άριστα»

«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα (Ν.5343/32 αρθρ. 202 παρ. 2).

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΤΟΜΟΣ Α’

Πρόλογος 5

Συντομογραφίες 8

Εισαγωγή 9

Α’ Μέρος

Βάσω Κατράκη: Η ζωή της και η σχέση της με τη χαρακτική τέχνη

Κεφάλαιο 1. Η ζωή της Βάσως Κατράκη: 1909-1988

Εισαγωγικές παρατηρήσεις 18

Ιστορικό πλαίσιο 18

Το ζήτημα της χρονολογίας γεννήσεώς της 20

Παιδική ηλικία – Πρώτα νεανικά χρόνια 21

Σπουδές στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών – Διαμόρφωση ιδεολογίας 25

Ο γάμος της – Οικογενειακή ζωή – Ύστερα χρόνια 34

Η δράση της Κατράκη στην Αντίσταση και στον Εμφύλιο – Πολιτική δράση τα επόμενα χρόνια – Εξορία – Η αποκατάσταση της δημοκρατίας 41

Ταξίδια-Αποστολές 60

Εκθεσιακή δραστηριότητα – Υποδοχή του έργου της από την κριτική και το κοινό 62

- Ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό 62
- Ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα – Συμμετοχή σε ομάδες 72
- Ομαδικές εκθέσεις στο εξωτερικό 81

Δράση σε επαγγελματικούς φορείς 93

Αισθητική παιδεία – Εφαρμοσμένες τέχνες 95

Το εργαστήριο 100

Συμπέρασμα 104

Κεφάλαιο 2. Εισαγωγή στη χαρακτική

Σύντομη ιστορική αναδρομή στη χαρακτική ως ανεξάρτητη τέχνη 106

Βασικές τεχνικές της χαρακτικής 115

Κεφάλαιο 3. Οι τεχνικές της Βάσως Κατράκη

Ξυλογραφία 120

Λιθοϋψιτυπία 125

Συμπέρασμα 140

Β΄ Μέρος

Το χαρακτικό έργο της Βάσως Κατράκη 1936-1988

Κεφάλαιο 4. Α' Περίοδος 1936-1955. Ο τόπος, οι άνθρωποι και οι αγώνες τους

Εισαγωγικές παρατηρήσεις 141

1936 – 1943: Σπουδαστικά και πρώιμα έργα 142

1943 – 1955

- Έργα της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου 150
- Αγροτικά τοπία 169
- Οι άνθρωποι του μόχθου και η καθημερινή ζωή 175

Συμπέρασμα 196

Κεφάλαιο 5. Β' Περίοδος 1955-1959: Μεταβατική περίοδος

Εισαγωγικές παρατηρήσεις 200

Τα πρώτα έργα στην πέτρα 200

Ξυλογραφίες και λιθοϋψιτυπίες νεανικών μορφών 207

Λιθοϋψιτυπίες και ξυλογραφίες ψαράδων 209

Έγχρωμες ξυλογραφίες της λιμνοθάλασσας 213

Οι τελευταίες ξυλογραφίες 216

«Μανάδες» 218

Άλλα έργα 224

Μονοτυπίες 225

Τοιχογραφίες 225

Συμπέρασμα 233

Κεφάλαιο 6. Γ' Περίοδος 1960-1973: Οι μεγάλες κατακτήσεις

Εισαγωγικές παρατηρήσεις 235

Μια περίοδος συγκρατημένης αισιοδοξίας: 1960-1966 236

Δύο πολιτικές δολοφονίες 250

33η Μπιενάλε της Βενετίας, 1966 257

«Ίκαροι» 264

Η περίοδος της Δικτατορίας 267

Συμπέρασμα 288

Κεφάλαιο 7. Δ΄ Περίοδος 1974-1988: Τα χρόνια των ελεγείων και των ειρηνικών

Εισαγωγικές παρατηρήσεις 290
Μνήμη – Ελεγεία 291
Ελευθερία και ειρηνική ζωή 311
Συμπέρασμα 317

Κεφάλαιο 8. Εικονογράφηση

Εισαγωγικές παρατηρήσεις 318
Βιβλία 320
Φυλλάδια, ημερολόγια, προγράμματα 346
Τύπος 349
Συμπέρασμα 357

Γ΄ Μέρος

Κεφάλαιο 9. Οι πολιτικές διαστάσεις της χαρακτικής και του έργου της Βάσως Κατράκη

Εισαγωγικές παρατηρήσεις 359
Τέχνη και πολιτική 359
Ο δημοκρατικός χαρακτήρας της χαρακτικής 361
Ιστορικά παραδείγματα 363
Η Κατράκη και η πολιτική 377
Η χαρακτική της Κατράκη ως μέσο αγώνα για την ελευθερία και τη δικαιοσύνη 378
Κοινωνική κριτική και οικολογικές προεκτάσεις της χαρακτικής της Κατράκη 380
Ένα οικουμενικό ειρηνικό όραμα 383
Η θέση της γυναίκας στο έργο της Κατράκη 384
Η αισθητική της θεσμικής αριστεράς και οι προκλήσεις της για την Κατράκη 388
Το έργο της Κατράκη ως μια προσωπική έκφραση της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας 392
Η τέχνη στην υπηρεσία των πολλών και η αισθητική αγωγή του κοινού 395
Συμπέρασμα 397

Συμπεράσματα 398

Βιβλιογραφία 402

ΤΟΜΟΣ Β’

Δ΄ Μέρος

Κατάλογοι – Παραρτήματα

Κατάλογοι έργων

Εισαγωγικές παρατηρήσεις 435

- Κατάλογος χαρακτικών έργων 440
  - Λιθογραφία 440
  - Ξυλογραφίες 440
  - Μονοτυπίες 483
  - Λιθοϋψιτυπίες 484
- Κατάλογος εικονογραφήσεων 573
- Κατάλογος σχεδίων του Μουσείου «Βάσω Κατράκη» 640

Κατάλογος εκθέσεων 699

Βραβεία – Διακρίσεις 735

Παραρτήματα 736

Εισαγωγικές παρατηρήσεις 736

Παράρτημα 1: Τοιχογραφίες, μακέτες θεατρικών κοστουμιών, μικρογλυπτά 737

Παράρτημα 2: Αποσπάσματα από καταλόγους ατομικών εκθέσεων 741

Παράρτημα 3: Επιλογή κειμένων για τη Βάσω Κατράκη από τον Τύπο 747

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Την πρώτη μου επαφή με τη χαρακτική την είχα στα φοιτητικά μου χρόνια, στα μέσα της δεκαετίας του 1980, όταν ο αείμνηστος δάσκαλός μας, Χρύσανθος Χρήστου, μας έδειξε στο μάθημα του τα χαρακτικά του Goya και στις περίφημες βόλτες μας στις γκαλερί, μας «σύστησε» το πρωτότυπο χαρακτικό έργο και κάποιες από τις μυστηριώδεις, για μας τότε, τεχνικές των χαρακτικών. Η γοητεία που άσκησε πάνω μου αυτή η πρώτη γνωριμία με την τέχνη των τυπωμάτων ήταν τέτοια, που λίγα χρόνια μετά βρέθηκα να κάνω μεταπτυχιακές σπουδές στο Παρίσι με θέμα εμπνευσμένο από την άνθηση της χαρακτικής στη Γαλλία στα τέλη του 19ου αιώνα. Τότε ήταν που μέσα από τη συλλογή της Bibliothèque nationale γνώρισα από κοντά το έργο των τιτάνων της χαρακτικής και απέκτησα έναν ξεχωριστό δεσμό με την τέχνη τους.

Όταν μετά από μια επαγγελματική πορεία αρκετών ετών θέλησα να βελτιώσω το ερευνητικό και επιστημονικό επίπεδο της δουλειάς μου μέσα από την εκπόνηση μιας διδακτορικής διατριβής, οι προτιμήσεις μου με οδήγησαν και πάλι στη χαρακτική. Τα κενά στην έρευνα της ελληνικής χαρακτικής εξακολουθούσαν να είναι μεγάλα και δεν υπήρχαν επιστημονικές μονογραφίες ή κατάλογοι έργων για τους χαράκτες παρά μόνο για τον Γαλάνη και τον Κεφαλληνό. Από τη στιγμή που με ενδιέφερε να εργαστώ πάνω σε ένα ελληνικό θέμα, η επιλογή της Βάσως Κατράκη ήταν μια σχεδόν φυσική επιλογή: Εμβληματική μορφή της ελληνικής χαρακτικής, με διεθνή παρουσία, μια σύγχρονη γυναίκα που οραματίστηκε μια δίκαιη και ειρηνική οικουμένη και αγωνίστηκε γι΄ αυτήν με τη ζωή και το έργο της. Σημαντική καλλιτέχνις και αξιόλογος άνθρωπος.

Το εγχείρημα ήταν δύσκολο και η στοχευμένη θεματική σχετικά με τις πολιτικές διαστάσεις του έργου της χαράκτριας το έκανε ακόμα πιο απαιτητικό. Ελπίζω και εύχομαι η εργασία μου να ανταποκρίνεται σε ικανοποιητικό βαθμό στο εύρος και στο βάθος της προσφοράς της Κατράκη και ευχαριστώ το Τμήμα Ιστορίας- Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, που έκανε δεκτή την υποψηφιότητα μου. Η μελέτη αυτή δεν θα ήταν δυνατή χωρίς την αμέριστη υποστήριξη της επιβλέπουσας καθηγήτριάς μου Δώρας Μαρκάτου, Αναπληρώτριας Καθηγήτριας Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Η κυρία Μαρκάτου με τα οξυδερκή της σχόλια και τις επιστημονικές της απαιτήσεις με κατηύθυνε στον δρόμο της ενδελεχούς έρευνας και της διαθεματικής και συγκριτικής προσέγγισης και θα της είμαι για πάντα ευγνώμων για τον ποιοτικό χρόνο που μου αφιέρωσε τα τελευταία χρόνια. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τα μέλη της τριμελούς επιτροπής Δημήτρη Παυλόπουλο, Αναπληρωτή Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης, ΕΚΠΑ και Ευθυμία Μαυρομιχάλη, Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης, ΕΚΠΑ.

Όσον αφορά την έρευνα, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την κόρη της Βάσως Κατράκη, Μαριάννα Κατράκη-Δεσποτίδη, για το αρχειακό υλικό που έθεσε στη διάθεσή μου καθώς και τα εκάστοτε διοικητικά συμβούλια του Μουσείου Βάσως Κατράκη στο Αιτωλικό, που μου επέτρεψαν την πρόσβαση σε ολόκληρη τη συλλογή του. Θερμές ευχαριστίες οφείλω και στους δύο φίλους και συναγωνιστές της Κατράκη, την πρώην δημοσιογράφο και ποιήτρια Ελένη Καμουλάκου και τον αείμνηστο, τεχνοκριτικό Κώστα Σταυρόπουλο που μου μίλησαν επί ώρες όχι μόνο για τη χαράκτρια αλλά και για την εποχή τους καθώς και για τα κοινά τους βιώματα της Κατοχής και της εξορίας. Οι συνομιλίες μου μαζί τους ήταν πολύ διαφωτιστικές για την έρευνά μου. Πολύ σημαντικές ήταν και οι πληροφορίες που μου έδωσαν εγκάρδια και γενναιόδωρα και οι δύο βοηθοί της Κατράκη, οι εικαστικοί καλλιτέχνες Λάμπρος Γατής και Απόστολος Κούστας.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω προσωπικά τους επιμελητές, αρχειονόμους και βιβλιοθηκονόμους οι οποίοι μου προσέφεραν πολύτιμη βοήθεια κατά την έρευνά μου στους φορείς της αρμοδιότητάς τους. Συγκεκριμένα, τη Μαρία Μπακαδήμα και τη Σωτηρία Τσατσά στα Γενικά Αρχεία του Κράτους - Αρχεία Νομού Αιτωλοακαρνανίας στο Μεσολόγγι, την Πόπη Βαλασσά και τη Χρυσούλα Παναγοπούλου στη Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας-Μουσείο Γ.Ι. Κατσίγρα, τον Δημήτρη Γκομόζιες στη Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Σπάρτης, την Ισμήνη Κουφού στο Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου, την Αναστασία Σταμάτη στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ, την Ειρήνη Οράτη, Επιμελήτρια και τη Δέσποινα Τσούργιαννη, Ιστορικό Τέχνης στη Συλλογή Έργων Τέχνης της Alpha Bank, τη Δήμητρα Κουκίου-Μητροπούλου, Προϊσταμένη της Βιβλιοθήκης και τη Νικολέτα Ζυγούρη, Επιμελήτρια Συλλογών και Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, την Τόνια Γιαννουδάκη, Επιμελήτρια, την Ελένη Μεντζαφού, Βιβλιοθηκονόμο και τη Στέλλα Ντάνη στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, τον Σωτήρη Γερμανό, που εξυπηρετούσε για χρόνια το Μουσείο Βάσως Κατράκη και τον Παναγιώτη Μαυραντώνη στο αρχείο του ΚΚΕ.

Θερμές ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω επίσης σε δύο πρώην συναδέλφους μου στην Αυστραλία, την Robyn Ziebell, Curatorial Coordinator, Queensland Art Gallery- Gallery of Modern Art, Brisbane για τη βοήθειά της με κάποια στοιχεία από τη διεθνή βιβλιογραφία και την Claire Roberts, Associate Professor, Art History, University of Melbourne και ειδική στην κινέζικη τέχνη, για την πολύτιμη βοήθειά της αναφορικά με τα κινέζικα τυπώματα και τη σχετική κινέζικη βιβλιογραφία, καθώς και στις χαράκτριες Βίκυ Τσαλαματά και Δήμητρα Σιατερλή, οι οποίες είναι πάντα πρόθυμες να με διαφωτίσουν για τις τεχνικές της χαρακτικής. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω θερμά το Διοικητικό Συμβούλιο του Μουσείου Γουναρόπουλου και ιδιαίτερα την Πρόεδρο του Μουσείου και Δήμαρχο Ζωγράφου, Τίνα Καφατσάκη και τον Αντιπρόεδρο του Μουσείου, Ηλία Γουναρόπουλο, για

την εξάμηνη άδεια υπηρεσιακής εκπαίδευσης που μου ενέκριναν, καθώς ο χρόνος αυτός ήταν καθοριστικός για τη συγκρότηση του σώματος του κειμένου της διατριβής.

Τέλος θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην οικογένειά μου, κυρίως στον σύζυγό μου Jamie Peel για την αμέριστη συμπαράσταση και υποστήριξή του, στη μητέρα μου για τη βοήθειά της και στα παιδιά μου για την υπομονή τους – την Ηλέκτρα την ευχαριστώ και για τη βοήθειά της στο Αιτωλικό – ενώ θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω και τους φίλους Νίκο Λουκά, Σόνια Μυρίδου, Νεφέλη Παπουτσάκη, Καίτη Σταθοπούλου και Τάσο Σχοινά για τη βοήθεια που μου προσέφεραν ο καθένας με τον δικό του τρόπο.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΠΘ: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΑΣΚΙ: Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας

ΑΣΚΤ: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

ΒΒΕ: Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων

ΕΠΜΑΣ: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

ΜΚΤ: Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης

ΠΕΓ: Πανελλαδική Ένωση Γυναικών

ΤΙΤ: Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ

Μουσείο Βάσως Κατράκη: Κέντρο Χαρακτικών Τεχνών - Μουσείο Βάσως Κατράκη

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα αυτής της διατριβής αφορά τις πολιτικές διαστάσεις της χαρακτικής όπως αυτές διακρίνονται στο έργο της εμβληματικής Ελληνίδας χαράκτριας Βάσως Κατράκη. Ο όρος «πολιτική» αναφέρεται στο «σύνολο των θεμάτων που έχουν σχέση με τα κοινά, τη ζωή ενός κοινωνικού συνόλου, το σύνολο των πρακτικών διακυβέρνησης ενός κράτους και των σχέσεων μεταξύ κρατών»[1]. Ως εκ τούτου αφορά ένα ευρύ φάσμα της ανθρώπινης σκέψης και δραστηριότητας, όπως είναι οι κοινωνικές και πολιτειακές δομές, τα θέματα φύλου, το περιβάλλον, ο πολιτισμός και η παιδεία. Στις προεκτάσεις αυτής της έννοιας χρησιμοποιείται στην παρούσα μελέτη και ο όρος «πολιτικές διαστάσεις», ο οποίος δεν θα θέλαμε σε καμιά περίπτωση να εκληφθεί ως «κομματικές διαστάσεις», δεδομένου ότι η κομματική ένταξη και δραστηριότητα αποτελούν μόνο ένα μέρος της πολιτικής. Θα θέλαμε επίσης να επισημάνουμε ότι, όπως θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια, στην περίπτωση της Κατράκη, η πολιτική της ιδεολογία δεν συνεπάγεται απαραίτητα και την ένταξη της σε κάποιο κομματικό σχηματισμό.

Η χαρακτική, μέσα από τη διαχρονική της σχέση με την τυπογραφία και χάρη στη δυνατότητα που προσφέρει στους καλλιτέχνες να δημιουργούν πολλαπλά πρωτότυπα, διευκολύνει τη διάδοση ιδεών σε ένα πολύ ευρύτερο κοινό από ό,τι η ζωγραφική. Ιστορικά, καλλιτέχνες όπως οι Albrecht Dürer, Francisco Goya, Honoré Daumier και Käthe Kollwitz χρησιμοποίησαν τη χαρακτική όχι μόνο για τα ιδιαίτερα εκφραστικά της χαρακτηριστικά αλλά επίσης για να προβάλουν, να υποστηρίξουν ή να αμφισβητήσουν θρησκευτικά, κοινωνικά ή πολιτικά συστήματα.

Ο βασικός σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να διερευνηθεί κατά πόσο η Βάσω Κατράκη εκφράζει μέσα από το χαρακτικό της έργο τις πολιτικές της ανησυχίες και πεποιθήσεις και ποιες είναι αυτές. Για την επίτευξη αυτού του σκοπού ήταν απαραίτητη η επίτευξη κάποιων επιμέρους στόχων οι οποίοι συνοψίζονται ως εξής:

- Η τεκμηριωμένη καταγραφή της καλλιτεχνικής και κοινωνικής δραστηριότητας της Κατράκη και η σκιαγράφηση της προσωπικότητάς της.
- Η σύνταξη ενός τεκμηριωμένου καταλόγου με το μέγιστο δυνατό αριθμό χαρακτικών έργων της Κατράκη.
- Ο εντοπισμός και η καταγραφή σχεδίων που χρησιμοποιήθηκαν ως μελέτες ή προσχέδια για τα χαρακτικά και τα οποία διαφωτίζουν τη δημιουργική διαδικασία της καλλιτέχνιδος.
- Η αναλυτική μελέτη και ερμηνεία των έργων καθώς και η σύνδεση τους με το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν.

[1] Μπαμπινιώτης 2002, σελ. 1440

Το έργο της Κατράκη έχει υπάρξει αντικείμενο ευρείας τεχνοκριτικής ανάλυσης αλλά πολύ περιορισμένα αντικείμενο ιστορικής μελέτης. Όταν ξεκίνησε η έρευνα για την παρούσα διατριβή οι κύριες βιβλιογραφικές πηγές για το έργο της χαράκτριας ήταν οι κατάλογοι των τριών μεγάλων αναδρομικών της εκθέσεων, *Βάσω Κατράκη, Χαρακτική 1940-1980* στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου[2] (1980)[3], *Βάσω Κατράκη. Κορυφαία Ερμηνεύτρια της Ανθρώπινης Τραγωδίας* στην Πινακοθήκη Πιερίδη Δήμου Γλυφάδας (1998)[4] και *Βάσω Κατράκη* στο «Κέντρο Χαρακτικών Τεχνών - Μουσείο Βάσως Κατράκη»[5] (2006)[6], ενώ μόλις είχε κυκλοφορήσει και το βιβλίο *Βάσω Κατράκη* της εφημερίδας *Τα Νέα* στη σειρά «Σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί»[7].

Στους καταλόγους αυτών των εκθέσεων ανακυκλώνονται, ως ένα βαθμό, τα ίδια σύντομα τεχνοκριτικά σημειώματα, κάποια από τα οποία είχαν προηγουμένως δημοσιευτεί και αλλού. Το κείμενο που ξεχωρίζει είναι αυτό της Ελένης Βακαλό[8], η οποία περνά σε μια πιο βαθιά ανάλυση του έργου της Κατράκη, κατά περιόδους και θεματικές. Στους δύο τελευταίους καταλόγους κυριαρχούν τα κείμενα του Κώστα Σταυρόπουλου τα οποία διακρίνονται περισσότερο για τον ποιητικό τους λόγο, ενώ προσφέρουν αρκετές πληροφορίες τόσο για την Κατράκη όσο και για το ιστορικό - πολιτικό πλαίσιο της εποχής, τις οποίες χρησιμοποιήσαμε ως σημεία εκκίνησης για περαιτέρω έρευνα.

Οι κατάλογοι αυτοί περιλαμβάνουν επίσης πολλές αναπαραγωγές έργων της χαράκτριας οι οποίες όμως συνοδεύονται από ελλιπείς ή προβληματικές πληροφορίες (π.χ. μόνο στον κατάλογο της ΕΠΜΑΣ δίνονται χρονολογίες κάποιων έργων, δεν αναφέρονται πουθενά οι αριθμοί των αντιτύπων, οι διαστάσεις δίνονται αντίθετα από τη διεθνή πρακτική που δίνει προτεραιότητα στο ύψος).

Στο βιβλίο της σειράς «Σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί» ο Γιάννης Μπόλης ανασυνθέτει κείμενα παλαιότερων τεχνοκριτικών και τα εντάσσει σε μια αφήγηση την οποία έχει εμπλουτίσει με πληροφορίες από τον φάκελο της Κατράκη στο Αρχείο Σπητέρη (ΤΙΤ), ο οποίος είχε πρόσφατα αναρτηθεί στο διαδίκτυο[9].

Ο φάκελος αυτός αποτελεί μία πλούσια πηγή πληροφοριών, καθώς ο Σπητέρης είχε συγκεντρώσει βιογραφικά στοιχεία, φωτογραφίες και έντυπο υλικό προκειμένου να γράψει, πιθανότατα, μια μονογραφία για την Κατράκη, η οποία, όμως δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Μία

[2] Στο εξής η Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου θα αναφέρεται ως ΕΠΜΑΣ χάριν συντομίας.
[3] Παπαστάμος 1980
[4] Σταυρόπουλος 1998
[5] Στο εξής το «Κέντρο Χαρακτικών Τεχνών - Μουσείο Βάσως Κατράκη» θα αναφέρεται ως Μουσείο Βάσως Κατράκη.
[6] Σταυρόπουλος 2006
[7] Μπόλης 2009
[8] Παπαστάμος 1980
[9] http://www.teloglion.gr/fakeloi?id=8536 (10/6/2017)

πρώτη εκδοχή του κειμένου σώζεται σε δακτυλόγραφη μορφή, δεν γνωρίζουμε όμως αν έμεινε αδημοσίευτη επειδή δεν ικανοποιούσε τον συγγραφέα ή για άλλους λόγους. Σε κάθε περίπτωση, η αφήγηση του Σπητέρη συμπλέκεται και με την ερμηνεία του για διάφορα θέματα, επομένως, όσον αφορά τα γεγονότα, συχνά είναι απαραίτητη η περαιτέρω τεκμηρίωσή τους. Η πιο χρήσιμη πηγή αυτού του φακέλου είναι η συνέντευξη που είχε δώσει η Κατράκη στον τεχνοκριτικό και η οποία φωτίζει τα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής και προσωπικής της ζωής.

Η συνέντευξη αυτή καθώς και κάποια άλλα τεκμήρια του φακέλου της Κατράκη (κυρίως φωτογραφίες και αποκόμματα από τον Τύπο) δημοσιεύτηκαν στον κατάλογο της έκθεσης *Βάσω Κατράκη Σε λευκό και μαύρο* [10] που πραγματοποιήθηκε στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ[11], το 2013. Η έκθεση επικεντρώθηκε στη συμμετοχή και βράβευση της Κατράκη στην 33η Μπιενάλε της Βενετίας το 1966, γι' αυτό και το θέμα αυτό σχολιάζεται εκτενώς στον κατάλογο.

Στο μεταξύ, το 2010, είχε προηγηθεί η αναδρομική έκθεση της Κατράκη στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης[12], η οποία συνοδεύτηκε από πολυσέλιδο κατάλογο. Ο κατάλογος αυτός εκτός από παλαιότερα κείμενα, συμπεριέλαβε και κάποια νέα, μεταξύ των οποίων μια πρώτη συγκροτημένη εισαγωγή στις ξυλογραφίες της χαράκτριας από τον Δημήτρη Παυλόπουλο και ένα εμπεριστατωμένο κείμενο για τις έμφυλες διαστάσεις του έργου της από τη Συραγώ Τσιάρα. Οι πληροφορίες που συνοδεύουν τις αναπαραγωγές των έργων πάσχουν από τις ελλείψεις, στις οποίες αναφερθήκαμε και παραπάνω.

Η παρούσα διατριβή για να μπορέσει να προσεγγίσει τις πολιτικές διαστάσεις του έργου της Κατράκη χρειάστηκε καταρχήν να καλύψει το μεγάλο κενό της ιστορικής μελέτης της ζωής και του έργου της χαράκτριας. Δεδομένου ότι σε όλες τις παραπάνω εκδόσεις η τεκμηρίωση ήταν πολύ περιορισμένη, η ιστορική έρευνα έπρεπε να ξεκινήσει από την αρχή. Η διαπίστωση ότι δεν είχαν ερευνηθεί ποτέ τα δημόσια αρχεία της περιοχής όπου γεννήθηκε και έζησε επί 26 χρόνια η καλλιτέχνις, καθώς επίσης ούτε τα αρχεία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών[13] ήταν η πρώτη ένδειξη ότι οι μέχρι τώρα εκδόσεις ανακύκλωναν τις ίδιες πληροφορίες, οι οποίες όμως, με ελάχιστες εξαιρέσεις, δεν είχαν ελεγχθεί για την ορθότητα και την ακρίβειά τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι όπως θα δούμε στο πρώτο κεφάλαιο η λανθασμένη ημερομηνία γεννήσεως της χαράκτριας που έχει επικρατήσει σε όλη τη μέχρι τώρα βιβλιογραφία.

[10] Γουλάκη-Βουτυρά 2013
[11] Στο εξής το Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ θα αναφέρεται και ως ΤΙΤ.
[12] Στο εξής το Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης θα αναφέρεται και ως ΜΚΤ.
[13] Στο εξής η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών θα αναφέρεται και ως ΑΣΚΤ.

Η έρευνα ξεκίνησε από το Δημοτολόγιο και το αρχείο των σχολείων του Αιτωλικού καθώς και από το αρχείο της ΑΣΚΤ. Στη συνέχεια έγινε έρευνα στο αρχείο της Βάσως Κατράκη που φυλάσσει η κόρη της, Μαριάννα Κατράκη-Δεσποτίδη, και αποδελτίωση ενός σημαντικού όγκου δημοσιεύσεων στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, ο οποίες προέρχονται από το αρχείο της Μαριάννας Κατράκη και από τη Βιβλιοθήκη της ΕΠΜΑΣ. Η αποδελτίωση περιλαμβάνει πάνω από 1400 αναφορές, από το 1946 μέχρι το τέλος του 1988, που είναι και ο χρόνος θανάτου της χαράκτριας και αποτελεί μια πλούσια πηγή πληροφοριών για το έργο και τη δράση της καλλιτέχνιδος. Πολλές από τις αναφορές αυτές εμφανίζονται ως βιβλιογραφικές παραπομπές. Λόγω του μεγάλου αριθμού των δημοσιευμάτων, η αποδελτίωση αποτελεί ένα σώμα διακοσίων περίπου δακτυλόγραφων σελίδων, το οποίο ευελπιστώ ότι θα μου δοθεί η δυνατότητα να το εκδώσω χωριστά στο μέλλον.

Ο εξίσου αξιόλογος αριθμός δημοσιευμάτων μετά τον θάνατο της Κατράκη καθιστά αδύνατη τη μελέτη αυτού του υλικού στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής, η οποία επικεντρώνεται στην υποδοχή του έργου της χαράκτριας όσο αυτή ήταν εν ζωή. Η πρόσληψη της καλλιτέχνιδος και του έργου της, μετά τον θάνατό της, θα μπορούσε να αποτελέσει το θέμα μιας άλλης μελέτης.

Άλλες σημαντικές πηγές ήταν ο επίσημος ιστότοπος του Μουσείου Βάσως Κατράκη, (λειτουργούσε μέχρι τα τέλη του 2016 και περιείχε αρκετό φωτογραφικό υλικό, με πιο ενδιαφέρουσες κάποιες παλιές προσωπικές φωτογραφίες της χαράκτριας) και τα τρία ντοκιμαντέρ που είναι αφιερωμένα στην Κατράκη από τις ακόλουθες τηλεοπτικές σειρές:
«Μονόγραμμα», παραγωγή Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη,1983, Αρχείο ΕΡΤ
«Παρασκήνιο», παραγωγή Δημήτρης Χατζόπουλος Cinetic, 1989, Αρχείο ΕΡΤ (περιλαμβάνει αποσπάσματα και από ένα επεισόδιο της εκπομπής του 1981, το οποίο ήταν αφιερωμένο μεταξύ άλλων και στην Κατράκη)
«Δεν άνθισαν ματαίως. . .», επιμέλεια Σοφία Αδαμίδου, 2010, παραγωγή της τηλεόρασης του 902.

Μεγάλης σημασίας ήταν και οι συνεντεύξεις που μου έδωσαν δύο στενοί φίλοι και συγκρατούμενοι της Κατράκη, ο Κώστας Σταυρόπουλος (2009) και η Ελένη Καμουλάκου (2010), οι οποίες φώτισαν διάφορες πτυχές της ζωής και του έργου της χαράκτριας, καθώς και οι πληροφορίες που μου έδωσαν οι δύο βοηθοί της Κατράκη, Απόστολος Κούστας και Λάμπρος Γατής.

Τα δεδομένα που προέκυψαν από τα παραπάνω στάδια της έρευνας μελετήθηκαν σε αντιπαραβολή μεταξύ τους αλλά και σε σχέση με άλλες πηγές, όπως καταλόγους εκθέσεων, αρχεία, μαρτυρίες και ιστορικά κείμενα και τελικά συντάχθηκε ένα αναλυτικό και τεκμηριωμένο χρονολόγιο της ζωής της Κατράκη.

Παράλληλα πραγματοποιήσαμε δύο πολυήμερες επισκέψεις στο Μουσείο Βάσως Κατράκη στο Αιτωλικό, όπου φωτογραφήσαμε και καταγράψαμε το σύνολο του έργου της χαράκτριας, το οποίο φυλάσσεται στους εκθεσιακούς και τους αποθηκευτικούς χώρους των εγκαταστάσεων. Πρόκειται συνολικά για 192 χαρακτικά, 183 σχέδια, 18 ακουαρέλες ή ελαιογραφίες σε χαρτί, 6 μικρών διαστάσεων κεραμικά γλυπτά, μήτρες και μακέτες για κοστούμια. Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι στο μουσείο δεν υπήρχε κατάλογος των έργων, όπως επίσης ότι τα έργα που εκτίθενται δεν συνοδεύονται από κανενός είδους πληροφορία, όπως τίτλο, τεχνική κτλ. Επομένως όλα αυτά τα στοιχεία έπρεπε να ερευνηθούν από την αρχή.

Με την ολοκλήρωση αυτής της έρευνας απέκτησε την αρχική του μορφή ο πρώτος επιστημονικός κατάλογος των χαρακτικών έργων της Κατράκη, ο οποίος στη συνέχεια εμπλουτίστηκε με έργα αλλά και με στοιχεία από άλλες συλλογές (όπως ΕΠΜΑΣ, Δημοτική Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων, Μουσείο Μπενάκη, Συλλογή της οικογένειας Κατράκη, Συλλογή Κατσίγρα, Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank, ΤΙΤ). Ακολούθησε επιπρόσθετη έρευνα για την κατάρτιση του πρώτου καταλόγου των εικονογραφήσεων της χαράκτριας με έρευνα σε κεντρικές και περιφερειακές βιβλιοθήκες (όπως ΕΠΜΑΣ, Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, αρχείο ΚΚΕ, Δημοτική βιβλιοθήκη Πειραιά, Βιβλιοθήκες Πανεπιστημίου Αθηνών, Δημοτική Βιβλιοθήκη Σπάρτης).

Έχοντας πια στη διάθεσή μας το χρονολόγιο και το σώμα του χαρακτικού έργου της Κατράκη ξεκινήσαμε τη διερεύνηση του θέματος της διατριβής, μέσα από τη μελέτη και την ερμηνεία των έργων σε συσχετισμό με το ιστορικό και πολιτικό τους πλαίσιο αλλά και σε σχέση με τα προσωπικά βιώματα της χαράκτριας. Η δομή της διατριβής αναπτύσσεται σε τρία μέρη ως εξής:

Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει τα τρία πρώτα κεφάλαια και αναφέρεται στη ζωή της Βάσως Κατράκη και τη σχέση της με τη χαρακτική τέχνη, από τα πρώτα σπουδαστικά της χρόνια μέχρι τις μεγάλες προσωπικές της κατακτήσεις. Στο πρώτο κεφάλαιο δίνεται, αρχικά, σε περιληπτική μορφή, το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου κατά την οποία έζησε η Κατράκη, από το 1909 έως το 1988. Στη συνέχεια παρουσιάζεται αναλυτικά η προσωπική και η καλλιτεχνική πορεία της χαράκτριας από τη γενέτειρά της το Αιτωλικό μέχρι την Αθήνα και τη διεθνή αναγνώριση, καθώς και η δράση της σε κοινωνικο-πολιτικό επίπεδο, πάντα με επιμέρους αναφορές στα ιστορικά γεγονότα που επηρέασαν τη διαμόρφωση της προσωπικότητας αλλά και της τέχνης της.

Το δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζει μια σύντομη αναδρομή στη χαρακτική ως ανεξάρτητη μορφή τέχνης και στις βασικές τεχνικές της. Η παρουσία αυτού του κεφαλαίου κρίθηκε απαραίτητη λόγω του ότι τα θέματα αυτά δεν είναι ευρέως γνωστά στη χώρα μας. Ενώ για τις τεχνικές της χαρακτικής υπάρχει έστω μια περιορισμένη βιβλιογραφία, η εξέλιξη

αυτής της τέχνης δεν έχει προσεγγιστεί θεωρητικά παρά ελάχιστα στην ελληνική ιστορία της τέχνης[14]. Στο τρίτο κεφάλαιο εστιάζουμε στις τεχνικές που χρησιμοποίησε η Βάσω Κατράκη, οι οποίες περιγράφονται για πρώτη φορά με λεπτομέρεια. Επιπρόσθετα, εντοπίζονται οι εκφραστικές ανάγκες και οι πρακτικοί λόγοι που οδήγησαν τη χαράκτρια στις συγκεκριμένες επιλογές και αναλύονται για πρώτη φορά οι καταβολές της τεχνικής της χάραξης στην πέτρα που χρησιμοποίησε η καλλιτέχνις από το 1955 και μετά. Τέλος, εισάγεται ο όρος «λιθοϋψιτυπία», για την καλύτερη απόδοσή αυτής της ιδιαίτερης τεχνικής.

Το δεύτερο μέρος εστιάζει στο χαρακτικό έργο της Κατράκη. Τα κεφάλαια τέσσερα έως επτά αντιστοιχούν στις τέσσερις μεγάλες περιόδους που διακρίνουμε στο έργο της: Α' Περίοδος:1936-1955, Β' Περίοδος: 1955-1959, Γ' Περίοδος: 1960-1973 και Δ΄ Περίοδος 1974-1988. Η περιοδολόγηση έγινε με βάση σημαντικές καμπές στα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούσε η χαράκτρια αλλά και σε σχέση με τους μεγάλους θεματικούς κύκλους του έργου της, οι οποίοι συνδέονται άρρηκτα με τα ιστορικά της βιώματα. Στις εισαγωγικές παρατηρήσεις κάθε κεφαλαίου σχολιάζονται περαιτέρω τα όρια της κάθε περιόδου. Οι περιγραφές των έργων περιλαμβάνονται στον «Κατάλογο χαρακτικών έργων», ώστε οι αναλύσεις να μην επιβαρύνονται με πολλές λεπτομέρειες και να εμβαθύνουν σε πιο σύνθετα ζητήματα. Για τον λόγο αυτό, προτείνουμε η ανάγνωση αυτών των κεφαλαίων να γίνεται παράλληλα με την ανάγνωση των περιγραφών στον προαναφερθέντα κατάλογο.

Τα έργα αναλύονται ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο, εντάσσονται στο ιστορικό γίγνεσθαι, συνδέονται με τις προσωπικές εμπειρίες και τους πολιτικούς προβληματισμούς της Κατράκη και, όπου είναι δυνατόν, συσχετίζονται με έργα άλλων δημιουργών της γενιάς της, οι οποίοι προέρχονται από ένα ευρύ καλλιτεχνικό φάσμα και πραγματεύονται τα ίδια με αυτή θέματα. Η αντιπαραβολή του έργου της Κατράκη με έργα μεγάλων εικαστικών του παρελθόντος αλλά και συγχρόνων της (από τους γλύπτες των προϊστορικών Κυκλάδων και τον Giotto μέχρι τον Henry Moore και τον Franz Kline) έχει ως στόχο να αναδείξει τη βαθιά και ουσιαστική επαφή της χαράκτριας με την τέχνη όλων των εποχών. Χάρη σε αυτή της τη γνώση μπορεί άλλοτε να παραπέμπει ευθέως σε ένα ιστορικό έργο τέχνης για να τονίσει κάποια συγκεκριμένη ιδέα (όπως κάνει στο *Μπλόκο στην Κατοχή*) και άλλοτε να μεταπλάθει και να χρησιμοποιεί κάποια πλήρως αφομοιωμένα στοιχεία τα οποία εμπλουτίζουν το έργο της με νέες διαστάσεις και ερμηνείες (όπως συμβαίνει στο έργο *Εντολή*).

Το όγδοο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στα έργα της Κατράκη, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για την εικονογράφηση βιβλίων και άλλων εντύπων. Τα έργα αυτά παρουσιάζουν έντονο πολιτικό χαρακτήρα και εξετάζονται σε συνάρτηση με το περιεχόμενο

[14] Ο μόνος ο οποίος επιχειρεί μια θεωρητική προσέγγιση είναι ο Εμμανουήλ Μαυρομμάτης (βλ. Μαυρομμάτης 1983)

των βιβλίων αλλά και σε σχέση με τους συγγραφείς και τους εκδότες τους, οι οποίοι, όπως τεκμηριώνεται, είχαν παρόμοιες πολιτικές πεποιθήσεις με εκείνες της χαράκτριας. Ένα επιμέρους θέμα που αναδείχτηκε μέσα από τη μελέτη του έργου της Βάσως Κατράκη και το οποίο εξετάζεται στο τέλος αυτού του κεφαλαίου είναι ο προβληματικός τρόπος με τον οποίο αναπαράγονται οι λιθοϋψιτυπίες της στο σύνολο των μέχρι τώρα εκδόσεων. Το ζήτημα αυτό εμπεριέχει από μόνο του μια πολιτική διάσταση καθώς συνδέεται άμεσα με την ποιοτική διάδοση του έργου της χαράκτριας σε όλα τα κοινωνικά στρώματα.

Το τρίτο μέρος της διατριβής εμβαθύνει στις πολιτικές διαστάσεις της χαρακτικής διαχρονικά και στο έργο της Κατράκη ειδικότερα. Αρχικά παρουσιάζονται ιστορικά χαρακτικά έργα με πολιτικό χαρακτήρα από σπουδαίους καλλιτέχνες, οι οποίοι με τη δουλειά τους αποτέλεσαν πρότυπα για την Κατράκη. Στη συνέχεια τεκμηριώνονται οι πολιτικές διαστάσεις του έργου της ίδιας της χαράκτριας χρησιμοποιώντας τα δεδομένα της κοινωνικό-πολιτικής της δράσης και τις αναλύσεις των χαρακτικών της έργων από τα προηγούμενα κεφάλαια. Με αυτό τον τρόπο αναδεικνύονται οι πολιτικές ανησυχίες και πεποιθήσεις της χαράκτριας καθώς και τα κοινωνικό-πολιτικά ζητήματα που εκφράζει το έργο της. Το κάθε ζήτημα ανάγεται στο ιστορικό του πλαίσιο και σχολιάζεται σε συσχετισμό με συγκεκριμένα έργα στα οποία η Κατράκη εκφράζει με άμεσο ή έμμεσο τρόπο τον αντίστοιχο προσωπικό της, πολιτικό προβληματισμό.

Όσον αφορά τις πληροφορίες που περιλαμβάνονται στις λεζάντες διαφόρων έργων τα οποία απεικονίζονται στο σώμα του κειμένου επισημαίνουμε τα εξής:

- Όταν απεικονίζεται ένα χαρακτικό έργο της Κατράκη, αυτό συνοδεύεται μόνο από τον τίτλο του και τον αριθμό καταλόγου του (π.χ. Κατ. 1) και ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στον κατάλογο των χαρακτικών έργων για όλες τις πληροφορίες που το αφορούν.
- Όταν απεικονίζεται λεπτομέρεια από ένα χαρακτικό της Κατράκη, αυτό σημαίνεται με την ένδειξη «εικ.» (εικόνα) και αρίθμηση και συνοδεύεται από την ένδειξη «λεπτ.».
- Όταν απεικονίζεται ένα σχέδιο της Κατράκη, αυτό σημαίνεται με την ένδειξη «εικ.» και αρίθμηση και σε παρένθεση αναφέρεται ο αριθμός καταλόγου σχεδίων (π.χ. Κατ. Σχεδ. 1), όπου και πάλι ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει για περισσότερες πληροφορίες.
- Όταν απεικονίζεται ένα έργο κάποιου άλλου καλλιτέχνη, αυτό σημαίνεται με την ένδειξη «εικ.» και αρίθμηση και δίνονται οι βασικές πληροφορίες που το αφορούν (καλλιτέχνης, τίτλος, έτος, υλικό, συλλογή).
- Στις λεζάντες των έργων της Κατράκη δεν αναφέρουμε το μικρό της όνομα.

Όταν παραπέμπουμε σε έργα εικονογράφησης της Κατράκη χρησιμοποιούμε τη σήμανση «Κατ. Εικ.» η οποία παραπέμπει στον «Κατάλογο εικονογραφήσεων» και αύξοντα αριθμό (π.χ. Κατ. Εικ. 1). Στόχος μας είναι να συμπεριλάβουμε στο κείμενο μόνο εκείνες τις πληροφορίες οι οποίες είναι απαραίτητες και όχι να το επιφορτίσουμε με στοιχεία τα οποία ο αναγνώστης μπορεί εύκολα να βρει στους καταλόγους.

Τα ονόματα διαφόρων καλλιτεχνών ή άλλων προσώπων που περιλαμβάνονται στο σώμα του κειμένου, έχει γίνει κάθε προσπάθεια να αναφέρονται πλήρη την πρώτη φορά που εμφανίζονται, αλλά όταν επαναλαμβάνονται αναφέρεται μόνο το επώνυμο.

Σε σχέση με τη βιβλιογραφία θα θέλαμε να επισημάνουμε ότι δεν περιλαμβάνει τα βιβλία τα οποία εικονογράφησε η Κατράκη και τα οποία είναι καταγεγραμμένα στον ειδικό κατάλογο με τίτλο «Κατάλογος εικονογραφήσεων». Επιπρόσθετα, τα δημοσιεύματα για την Κατράκη στον Τύπο, τα οποία έχουμε χρησιμοποιήσει, προέρχονται κυρίως από αποκόμματα και, τις περισσότερες φορές, σώζονται με ελλιπή στοιχεία (π.χ. δεν φέρουν όνομα συγγραφέα, τίτλο, αριθμό σελίδας). Για τον λόγο αυτό, με την εξαίρεση κάποιων μεγάλων άρθρων σε καλλιτεχνικά περιοδικά, τα περισσότερα δημοσιεύματα στον Τύπο περιλαμβάνονται σε μια ειδική ενότητα της βιβλιογραφίας όπου είναι καταχωρισμένα ανά έντυπο και ημερομηνία.

Το τέταρτο μέρος περιλαμβάνει τους καταλόγους των έργων και των εκθέσεων και τα παραρτήματα. Στον κατάλογο των χαρακτικών έργων έχουμε συμπεριλάβει στις περισσότερες περιπτώσεις των αριθμό των αντιτύπων (tirage), σε κάποιες περιπτώσεις, όμως, ο εντοπισμός του ήταν αδύνατος. Παρόλα αυτά, αν παρατηρήσουμε τα υπάρχοντα δεδομένα και αν λάβουμε υπόψη τις αναφορές της ίδιας της χαράκτριας[15] προκύπτει το συμπέρασμα ότι τις λιθοϋψιτυπίες της τις τύπωνε σε περίπου είκοσι αντίτυπα. Ο αριθμός αυτός είναι ιδιαίτερα σημαντικός διότι είναι συνυφασμένος με την ιδιαιτερότητα του χαρακτικού έργου να διατίθεται σε πολλαπλά πρωτότυπα. Για τον λόγο αυτό δεν μπορούμε να γνωρίζουμε και όλους τους κατόχους των έργων αυτών.

Στον κατάλογο των εκθέσεων περιλαμβάνονται οι εκθέσεις της Κατράκη οι οποίες πραγματοποιήθηκαν όσο η χαράκτριά ήταν εν ζωή, καθώς αυτές αντανακλούν τις προσωπικές της επιλογές όσον αφορά τους συνεργάτες, τους συνεκθέτες της και τα έργα που παρουσίαζε. Σε ξεχωριστή ενότητα, στο τέλος, περιλαμβάνονται, πληροφοριακά, οι σπουδαιότερες ατομικές και αναδρομικές εκθέσεις της που πραγματοποιήθηκαν μετά τον θάνατό της, το 1988.

[15] βλ. κεφάλαιο 3, σελ. 135

Όσον αφορά τις φωτογραφίες των χαρακτικών έργων στους καταλόγους, θα θέλαμε να αναφέρουμε ότι η ποιότητά τους είναι ερασιτεχνική καθώς τραβήχτηκαν από τη συγγραφέα στη θέση τους στο Μουσείο Βάσως Κατράκη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να μην μπορούμε πάντα να αποφύγουμε τις αντανακλάσεις του γυαλιού. Αντίστοιχα, προβληματική ήταν και η φωτογράφηση των σχεδίων μεγάλης κλίμακας, τα οποία χρειάστηκε να στηρίξουμε στα άκρα με μικρά βαρίδια τα οποία είναι ορατά στις φωτογραφίες. Επιπρόσθετα κάποια από τα σχέδια αποτελούνται από δύο ή περισσότερα φύλλα χαρτιού τα οποία είναι ενωμένα μεταξύ τους με σελοτέιπ, το οποίο είναι επίσης ορατό στις φωτογραφίες.

Το γεγονός ότι τα περισσότερα χαρακτικά έργα στο Μουσείο Βάσως Κατράκη αλλά και στις άλλες συλλογές είναι πλαισιωμένα με κορνίζες, δεν δυσχέρανε μόνο τη φωτογράφηση αλλά μας στέρησε και την άμεση επαφή με τα ίδια τα έργα, τα οποία δεν μπορέσαμε να εξετάσουμε στην πίσω πλευρά. Παρόλα αυτά, αν κρίνουμε από τα έργα που είχαμε στη διάθεση μας σε ελεύθερη μορφή, η χαράκτρια δεν φαίνεται να συνήθιζε να κάνει σημειώσεις στο πίσω μέρος των έργων. Όσον αφορά τις εικόνες που έχουν συμπεριληφθεί στο σώμα του κειμένου, επισημαίνουμε ότι η αρίθμηση των εικόνων σε κάθε κεφάλαιο αρχίζει από το 1.

Τέλος θεωρούμε ότι θα ήταν πολύ διαφωτιστική μία επίσκεψη στο τελευταίο εργαστήριο της χαράκτριας, στη Γλυφάδα, η οποία δυστυχώς δεν κατέστη δυνατή για λόγους ανεξάρτητους από τη θέλησή μας. Όσα στοιχεία μπορέσαμε να συγκεντρώσουμε για τη μορφή και τη λειτουργία του εργαστηρίου περιλαμβάνονται σε μια ειδική ενότητα στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου. Κάποια επιμέρους προβλήματα έρευνας που αντιμετωπίσαμε αναφέρονται στις εισαγωγικές παρατηρήσεις των καταλόγων.

Α΄ ΜΕΡΟΣ

ΒΑΣΩ ΚΑΤΡΑΚΗ: Η ΖΩΗ ΤΗΣ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΜΕ ΤΗ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ζωή της Βάσως Κατράκη: 1909-1988

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Το βιογραφικό της Βάσως Κατράκη είναι δομημένο σε θεματικές ενότητες. Οι πρώτες αφορούν την οικογενειακή της κατάσταση και την προσωπική της ζωή, ενώ στη συνέχεια περιγράφεται και αναλύεται η κοινωνικό-πολιτική της δράση. Ακολουθεί η μελέτη της εκθεσιακής της δραστηριότητας, η οποία, για μια πιο συστηματική μελέτη, είναι χωρισμένη σε τρεις υποενότητες που αναφέρονται αντίστοιχα στις ατομικές της εκθέσεις, στις ομαδικές της εκθέσεις στην Ελλάδα και στις ομαδικές της εκθέσεις στο εξωτερικό. Στο βιογραφικό δεν αναφέρονται όλες οι εκθέσεις της χαράκτριας αλλά μόνο οι πιο σημαντικές ή εκείνες που έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο αναγνώστης μπορεί να βρει το σύνολο των εκθέσεων στον κατάλογο των εκθέσεων (Δ΄ Μέρος διατριβής). Οι τελευταίες ενότητες του βιογραφικού αφορούν άλλες επαγγελματικές δραστηριότητες της χαράκτριας καθώς και το εργαστήριό της. Οι εικονογραφήσεις της Κατράκη αποτελούν ξεχωριστό κεφάλαιο της διατριβής.

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Όπως θα διαπιστώσουμε από την αναλυτική βιογραφία της Βάσως Κατράκη που ακολουθεί, η χαράκτρια γεννήθηκε το 1909 και έζησε μέχρι το τέλος του 1988. Το διάστημα αυτό καλύπτει σχεδόν ολόκληρο τον 20ο αιώνα και είναι μεστό από συνταρακτικά ιστορικά γεγονότα που καθόρισαν την μετέπειτα πορεία όλης της ανθρωπότητας.

Καταρχήν, είναι σημαδιακό ότι μια τόσο γνήσια δημοκράτισσα, όπως η Κατράκη, γεννήθηκε τη χρονιά που η εξέγερση του στρατιωτικού Συνδέσμου είχε ως αποτέλεσμα έναν πρώτο εκδημοκρατισμό της ελληνικής πολιτείας και έφερε στο ηγετικό προσκήνιο τον Ελευθέριο Βενιζέλο. Όσο η καλλιτέχνις ήταν ακόμα παιδί έγιναν οι πρώτες πετυχημένες προσπάθειες εκσυγχρονισμού της Ελλάδας «κατά τα πρότυπα της φιλελεύθερης Δύσης» και δημιουργήθηκε για πρώτη φορά στη χώρα μας «*Κράτος δικαίου*».[16] Μαζί με την ίδρυση του Υπουργείου Εθνικής οικονομίας «…δημιουργήθηκε για πρώτη φορά ένα ολοκληρωμένο

[16] Σβορώνος 1984, σελ. 115-116

θεσμικό πλαίσιο για την οργάνωση και εκπροσώπηση όλων των κοινωνικών τάξεων...»[17] και ως αποτέλεσμα δημιουργήθηκαν οι πρώτοι αγροτικοί συνεταιρισμοί και μπήκαν οι βάσεις του συνδικαλισμού.

Στη συνέχεια, οι «βαλκανικοί πόλεμοι, πρώτα, ο παγκόσμιος πόλεμος, έπειτα, που υπερδιπλασίασαν το έδαφος και τον πληθυσμό της Ελλάδας ...είχαν μεγάλη αντανάκλαση στην ελληνική οικονομία και επιτάχυναν την κοινωνική και πολιτική εξέλιξη.»[18] Ταυτόχρονα, τα χρόνια 1915-17, στην Ελλάδα, σημαδεύτηκαν από τον Εθνικό Διχασμό, ενώ ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος επηρέασε βαθύτατα τη ζωή, τη σκέψη και την καλλιτεχνική δημιουργία των ανθρώπων σε ολόκληρη την Ευρώπη αλλά και πέραν αυτής.

Τα εφηβικά και νεανικά χρόνια της Κατράκη συμπίπτουν με την περίοδο του Μεσοπολέμου, η οποία ξεκίνησε με την τραυματική εμπειρία της Μικρασιατικής καταστροφής, συνεχίστηκε με την πρώτη ανακήρυξη της Ελληνικής Δημοκρατίας από την κυβέρνηση του Παπαναστασίου το 1924 και με επάλληλα κινήματα, όπως το κίνημα του Πάγκαλου (1925) και του Κονδύλη (1926) [19] για να κλείσει με τη δικτατορία του Μεταξά (1936).[20]

Ακολούθησε ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και ο Εμφύλιος, όπου η Κατράκη συμμετείχε πλέον ως ενεργός πολίτης, το εθνικό κράτος και τα προβλήματα που δημιουργούσε στους αντιφρονούντες (κοινωνικό αποκλεισμό, εξορίες)[21] τα οποία κορυφώθηκαν με τη Δικτατορία του 1967. Τα γεγονότα αυτά επηρέασαν βαθιά την μεταπολεμική τέχνη στην Ελλάδα[22]. Η Κατράκη ήταν ανάμεσα στου καλλιτέχνες που είχαν την τύχη να δουν την αποκατάσταση της δημοκρατίας, το 1974, και τον ευρύτερο εκδημοκρατισμό της χώρας (ενδεικτικά αναφέρουμε την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης, το 1982[23]) με την ανάδειξη στην εξουσία των σοσιαλιστικών κυβερνήσεων της δεκαετίας του 1980.

Όπως χαρακτηριστικά λέει η ίδια η Κατράκη «*όλα τα δεινά της Πατρίδας περάσανε από της δικής μου γενειάς τις πλάτες*»[24]. Για τον λόγο αυτό και επειδή το καλλιτεχνικό έργο της Κατράκη συνδιαλέγεται με τα ιστορικά γεγονότα της ζωής της, με κάθε ευκαιρία, κατά την εξιστόρηση του βίου και την ανάλυση της χαρακτικής της θα σκιαγραφούμε το αντίστοιχο ιστορικό πλαίσιο εκτενέστερα.

[17] Μαυρογορδάτος 1988, σελ. 12
[18] Σβορώνος 1984, σελ. 124
[19] Σβορώνος 1984, σελ. 127-128
[20] Σβορώνος 1984, σελ. 131
[21] Σβορώνος 1984, σελ. 147
[22] Ματθιόπουλος 1999-2007, σελ. 183-237
[23] Ν. 1285/1982 (ΦΕΚ Α 115) Για την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης του Ελληνικού Λαού εναντίον των στρατευμάτων κατοχής 1941-1944
[24] Παπαστάμος 1980, σελ. χ.α.

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ

Η Βασιλική (Βάσω) Κατράκη, το γένος Λεονάρδου[25], γεννήθηκε στο Αιτωλικό Μεσολογγίου στις 5 Ιουλίου 1909, αν και όλη η μέχρι τώρα βιβλιογραφία τοποθετεί τη γέννησή της στο 1914[26]. Το 1914 εμφανίζεται ως ημερομηνία γέννησης και στη ληξιαρχική πράξη θανάτου της, η οποία εκδόθηκε στις 27 Δεκεμβρίου 1988, καθώς και στο παλαιότερο διαβατήριό της, με ημερομηνία έκδοσης 6 Φεβρουαρίου 1952. Παρόλα αυτά, το αρχειακό υλικό που εντοπίσαμε τόσο στις δημόσιες αρχές της γενέτειράς της, όσο και στην Ανωτάτη Σχολή καλών Τεχνών[27] καταδεικνύει σαφώς ως χρονολογία γέννησης της το 1909. Συγκεκριμένα:

Σύμφωνα με το Πιστοποιητικό Οικογενειακής Κατάστασης Αριθμ. Πρωτ. 2929 (24/4/2009) στο Δημοτολόγιο του Δήμου Αιτωλικού, στην οικογενειακή μερίδα 837 είναι εγγεγραμμένη η οικογένεια του Γεωργίου Λεονάρδου (01/01/1865-18/12/1934) και της συζύγου του Θεοδώρας (άγνωστη ημερομηνία γεννήσεως – 13/07/1956), το γένος Σαρλή. Το πρώτο παιδί της οικογένειας ήταν ο Παναγιώτης, γεννημένος στις 13 Μαΐου 1906. Ακολούθησαν η Ανδρομάχη την 1η Φεβρουαρίου 1908, η Βασιλική στις 5 Ιουλίου 1909 και η Μαρία στις 3 Ιουλίου 1912. Η οικογένεια είχε και ένα μεγαλύτερο γιο, τον Αντώνη, γεννημένο στις 25 Μαρτίου 1899 από την πρώτη γυναίκα του Γεωργίου Λεονάρδου, Ανδρομάχη, η οποία θα πρέπει να πέθανε κατά τη γέννηση του δεύτερου παιδιού της με τον Γεώργιο, ένα κορίτσι που γεννήθηκε στις 13 Νοεμβρίου 1900 και στο οποίο δόθηκε το όνομα της μητέρας του. Η Βάσω Κατράκη σε διάφορες αφηγήσεις για την νεανική της ηλικία αναφέρεται στα τέσσερα αδέρφια της, συμπεριλαμβάνοντας τον Αντώνη ως μεγαλύτερο όχι όμως και στην ετεροθαλή αδερφή της Ανδρομάχη που μάλλον χάθηκε πολύ μικρή και γι' αυτό το όνομά της να δόθηκε τελικά και στην πρωτότοκη κόρη του Γεωργίου με την Θεοδώρα.

Στα Γενικά αρχεία του Κράτους στο Μεσολόγγι φυλάσσονται οι Γενικοί Έλεγχοι του Δημοτικού Σχολείου Θηλέων του Αιτωλικού. Στον τόμο για τις χρονιές 1912-1918 η Βασιλική Λεονάρδου είναι εγγεγραμμένη ως μαθήτρια της πρώτης τάξης του δημοτικού κατά το σχολικό έτος 1915-΄16 και η ηλικία της αναγράφεται ως «7» ετών. Πιο κάτω στον ίδιο τόμο, στις χρονιές 1916-΄17 και 1917-΄18 είναι εγγεγραμμένη αντίστοιχα ως μαθήτρια της δευτέρας και τρίτης δημοτικού και η ηλικία της αναγράφεται ως «8» ετών για τη δευτέρα ενώ η στήλη ηλικία δεν έχει συμπληρωθεί για την τρίτη τάξη. Στον τόμο «1919-1921» και στη χρονιά 1918-΄19 η Βασιλική είναι εγγεγραμμένη ως μαθήτρια της τετάρτης δημοτικού και η

[25] Στην παρούσα μελέτη η αναφορά στην καλλιτέχνιδα μέχρι το γάμο της με το Γιώργο Κατράκη και την αλλαγή του επωνύμου της, γίνεται με το πατρικό της όνομα, δηλαδή Λεονάρδου, καθώς αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται σε όλο το αρχειακό υλικό.
[26] Ενδεικτικά αναφέρουμε Λυδάκης 1976, σελ. 174. Χρήστου 1989, σελ. 85-90. Οράτη Ε. στο Ματθιόπουλος 1997, σελ. 179-181.
[27] Στη συνέχεια θα χρησιμοποιείται η συντομογραφία ΑΣΚΤ

ηλικία της αναγράφεται ως «10» ετών. Με βάση τα στοιχεία αυτά είναι αδύνατον η Κατράκη να έχει γεννηθεί το 1914, εφόσον την επόμενη χρονιά είναι μαθήτρια του δημοτικού σχολείου. Αντίθετα οι ηλικίες που αναγράφονται στους Ελέγχους συνάδουν με το 1909 ως χρονολογία γέννησης. Πρέπει βέβαια να επισημάνουμε ότι όταν ο συντάκτης του Ελέγχου γράφει πως η Λεονάρδου είναι επτά ετών εννοεί πως έχει κλείσει τα έξι χρόνια και βαδίζει στα επτά και όχι ότι έχει κλείσει τα επτά, αυτή όμως ήταν η συνήθης πρακτική της εποχής.

Στον αρχειακό τόμο της ΑΣΚΤ με τίτλο «Προκαταρκτικό Τμήμα Σχολικού έτους 1935-193?»[28] η Βασιλική Λεονάρδου είναι και πάλι εγγεγραμμένη με χρονολογία γέννησης το 1909.

Στο Μητρώο των σπουδαστών της ΑΣΚΤ για τα έτη 1938-΄39 έως 1972-΄73 το έτος γεννήσεως για τη Βάσω[29] Λεονάρδου αναγράφεται ως 1909.

Είναι επομένως σαφές, ότι η Βάσω Κατράκη γεννήθηκε όντως το 1909 αλλά για κάποιο λόγο, κάποια δεδομένη χρονική στιγμή, πριν το 1952, η καλλιτέχνις άλλαξε αυτή τη χρονολογία και την αντικατέστησε με το «1914», το οποίο αποδέχονται μέχρι σήμερα ακόμη και τα παιδιά της. Είναι επίσης ενδιαφέρον, αν και συνηθισμένο για πολλές γυναίκες, ότι στο αυτοβιογραφικό σημείωμα που παρέθεσε στον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης που της οργάνωσε η Εθνική Πινακοθήκη το 1980[30] δεν αναφέρει καμιά χρονολογία γέννησης.

ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ - ΠΡΩΤΑ ΝΕΑΝΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ

Η Βάσω Κατράκη μεγάλωσε και έζησε στο Αιτωλικό μέχρι το 1935, όταν κατέβηκε στην Αθήνα για να φοιτήσει στην ΑΣΚΤ. Σύμφωνα με τους Ελέγχους του Δημοτικού Σχολείου Θηλέων του Αιτωλικού, όπου μαθήτευσε η καλλιτέχνις, το επάγγελμα του πατέρα της ήταν ιεροψάλτης, ενώ το 1918, στους ίδιους καταλόγους αναφέρεται ως κτηματίας. Η ίδια η Κατράκη αναφέρει ότι ο πατέρας της τραγουδούσε πολύ όμορφα κι έφτιαχνε διάφορες χειροτεχνίες ενώ η μητέρα της, καλλιτεχνική φύση κι αυτή, διακρινόταν για τα υφαντά της.[31] Όλα τα παιδιά ζωγράφιζαν και οι αδερφές της έκαναν και εργόχειρα. Η καλλιτέχνις πρέπει να ήταν λίγο αγοροκόριτσο γιατί της άρεσαν καλύτερα τα παιχνίδια και η παρέα των αγοριών. Κι όταν κάποτε ζωγράφισε τη γαμψή μύτη της δασκάλας της ομολογεί στον Σπητέρη «Ο τίτλος του καλού κοριτσιού ήταν το τελευταίο πράγμα που μ' ενδιέφερε».[32] Μια διάθεση νοσταλγίας που χαρακτηρίζει τις αφηγήσεις της Κατράκη για τα παιδικά της χρόνια

[28] Το τελευταίο ψηφίο είναι σβησμένο.
[29] Αυτή είναι η πρώτη φορά που σε επίσημο έγγραφο συναντάμε το μικρό της όνομα ως Βάσω αντί για Βασιλική.
[30] Παπαστάμος 1980, σελ. χ.α.
[31] Παπαστάμος 1980, σελ. χ.α. και συνέντευξη στην τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο»
[32] Τελλόγλειο ίδρυμα τεχνών Α.Π.Θ., Αρχείο Σπητέρη, Φάκελος Κατράκη Βάσω, τεκμήριο 11: Προσχέδιο, δακτυλόγραφο, από το βιβλίο του Σπητέρη για την καλλιτέχνιδα (37 σσ.), σελ. 5 (http://www.teloglion.gr/fakeloi?mediaid=8536, 26/3/2017)

στο Αιτωλικό μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι μάλλον έζησε μια ήρεμη και ξένοιαστη παιδική ηλικία μέσα σε ένα στοργικό περιβάλλον. Με βάση τις πληροφορίες που διαθέτουμε δεν μπορούμε να βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα για την οικονομική κατάσταση της οικογένειας της. Το γεγονός ότι ο πατέρας της το 1918 αναφέρεται στους προαναφερθέντες σχολικούς ελέγχους ως κτηματίας υποδηλώνει μια σχετική οικονομική άνεση. Πάντως το Αιτωλικό σκιαγραφείται τόσο μέσα από τις αφηγήσεις της όσο και μέσα από τα έργα της, ως μια φτωχική περιοχή όπου οι άνθρωποι αγωνίζονταν κάτω από αντίξοες συνθήκες να συντηρήσουν τις οικογένειές τους με αγροτικές εργασίες και κυρίως με το ψάρεμα. Το σπίτι όπου έζησε η χαράκτρια υπάρχει ακόμα, αλλά δυστυχώς βρίσκεται σε πολύ άσχημη κατάσταση. Μάλιστα το 2014 η οικογένειά της οργάνωσε μια εμπορική έκθεση έργων της Κατράκη στην αίθουσα τέχνης «Έκφραση- Γιάννα Γραμματοπούλου» με στόχο τη συγκέντρωση ενός οικονομικού ποσού για τη συντήρησή του.

Στο σχολείο οι επιδόσεις ήταν αρκετά καλές. Την πρώτη και δευτέρα τάξη του δημοτικού τις τελείωσε με βαθμό «άριστα, 6» (πήρε «6» σε όλα τα μαθήματα), ενώ την τρίτη και την τετάρτη με «λίαν καλώς, 5» (πήρε «5» σε όλα τα μαθήματα). Το Δημοτικό Σχολείο Θηλέων του Αιτωλικού εκείνη την εποχή ήταν τετρατάξιο, οπότε κλείνοντας τα δέκα της χρόνια η Κατράκη, το 1919, πήρε απολυτήριο Δημοτικού. Έρευνα στα αρχεία των Γυμνασίων Αιτωλικού και Μεσολογγίου καθώς και στα μητρώα της ΑΣΚΤ αποδεικνύει ότι η καλλιτέχνις δεν φοίτησε στο Γυμνάσιο. Το όνομά της δεν αναφέρεται σε κανένα από τα δύο γυμνάσια ενώ τόσο στον τόμο «Προκαταρκτικό Τμήμα Σχολικού έτους 1935-193?» όσο και στο Μητρώο των σπουδαστών της ΑΣΚΤ για τα έτη 1938-΄39 έως 1972-΄73 αναφέρεται ότι έγινε δεκτή στη σχολή με το απολυτήριο του Δημοτικού.[33]

Ακολουθεί απόσπασμα από το αυτοβιογραφικό της σημείωμα του 1980 όπου φωτίζονται κάποιες από τις παραπάνω πτυχές.

Γεννήθηκα στο Αιτωλικό του Μεσολογγιού.

Το Αιτωλικό είναι ένα μικρό νησάκι, που το συνδέουνε με τη στεριά δυο μακρυά πέτρινα γεφύρια με πολλές μικρές τοξωτές καμάρες. Το σπίτι μας ήτανε σχεδόν όλο μέσα στη θάλασσα και στη γειτονιά καθότανε όλο ψαράδες. Ένα ξυπόλυτο μελισσολόι τριγύριζε ολοήμερα , με τις γυναίκες τους συνέχεια γκαστρωμένες και τα παιδιά τους μπακανιασμένα από την ελονοσία.

Ο πατέρας μου λεγότανε Γιώργης Λεονάρδος κι ήτανε κτηματίας. Μα περισσότερο τραγουδούσε κι έψελνε στην εκκλησία με μια σπάνια ωραία, ζεστή φωνή· όταν τραγουδούσε μαζευόντανε κόσμος και κοσμάκης σπίτι μας για να τον ακούσει.

Η μανούλα μου ύφαινε ολοκέντητα λεπτά μεταξωτά και μπαμπακερά και πολύχρωμα μάλλινα κιλίμια. Είχε πάρει κι ένα χρυσό βραβείο σε μια Διεθνή

[33] Το φαινόμενο αυτό δεν είναι σπάνιο αυτή την εποχή, όπως αποδεικνύεται από τα μητρώα της ΑΣΚΤ.

Έκθεση στο Παρίσι.

Τα δυο μου αδέρφια ήτανε μεγαλύτερα από μας τα κορίτσια. Ο μεγάλος, φοιτητής τότε της φιλολογίας μας έφερνε από την Αθήνα ένα μαγικό για μας κόσμο. Παληά βιβλία με χρωματιστές χαλκογραφίες και ξυλογραφίες, χρωματιστές εικόνες και χαλκομανίες, μπογιές και πινέλα και δεν άφηνε παλιατζίδικο της Αθήνας αγύριστο. Ο μικρότερος, ό,τι έβλεπε το μάτι του τόκαναν τα χέρια του· και μαζί με όλα, ζωγραφίζανε κιόλας και οι δυο τους.

Γύρω-γύρω από τη μικρή μας θάλασσα ήτανε η εξοχή, γεμάτη ελιές, χωράφια καρπερά, μποστάνια, καπνοτόπια, σιτηρά. Μια ζωή στη στεργιά και στη θάλασσα, γεμάτη υδρώτα και μόχθο.

Μέσα σ΄ αυτό το περιβάλλον μεγάλωσα. Διάβαζα βιβλία και βιβλία πούχε ο αδερφός μου κι οι φίλοι μας. Μ' άρεσε πολύ το διάβασμα και πιο πολύ η ποίηση. Κοντά στ' αδέρφια μου ζωγράφιζα κι εγώ.

Κρυφά νειρευόμουνα να γίνω ζωγράφος, μα μου φαινότανε τόσο απίστευτα μεγάλο που δεν μπορούσε λογικά να χωρέσει στο μυαλό μου. Ό,τι έβλεπα, έλεγα:

- Εγώ αυτό μπορώ να το κάνω.

Και πολλές φορές έβαζα τον εαυτό μου σε δοκιμασία.

Δεν ήξερα ακόμα ότι άλλο πράμα είναι η Τέχνη.

Και μια μέρα, σφηνώθηκε ξαφνικά στο μυαλό μου ένα ερώτημα. Κι αν γίνω ζωγράφος;

Πώς έγινε έτσι άξαφνα αυτό, δεν το κατάλαβα. Χίλιες καμπάνες χτυπήσανε μέσα μου, κι έχασα τον κόσμο. Από τότε δεν είχα τίποτε άλλο στο μυαλό μου νύχτα και μέρα.

Μα χίλιες δυο αναποδιές ξεφυτρώσανε, και ξαφνικά ο πατέρας μου αρρώστησε βαριά· κι έπεσε πολύ πίκρα και θλίψη στο σπίτι μας, που κράτησε εφτά ολόκληρα χρόνια.

Και κάποια μέρα, αφού πέθανε ο πατέρας μου, ξεκίνησα για την Αθήνα μην ξέροντας ακριβώς τι θα κάνω.

Πήγα στη Σχολή Καλών Τεχνών, κι έμαθα πως σε λίγες μέρες θ' αρχίζανε οι εξετάσεις. Αμέσως έτρεξα και γράφτηκα στη Σχολή. Έδωσα εξετάσεις.

Στη Σχολή Καλών Τεχνών είχα καθηγητές τον Παρθένη στη ζωγραφική και τον Κεφαλληνό στη χαρακτική. Πήρα το Δίπλωμα της Σχολής το 1940 με μια τρίμηνη υποτροφία στη ζωγραφική για τα νησιά και ένα βραβείο και δυο επαίνους στη χαρακτική. Μετά αμέσως πόλεμος, κατοχή, πείνα, αντίσταση, και μετά πάλι εμφύλιος πόλεμος, πάλι σκοτωμοί άδικοι κι ακατανόμαστοι, εξορίες, φυλακές, όλα τα δεινά της Πατρίδας περάσανε από της δικής μου γενειάς τις πλάτες.

Έκανα πολλά ταξίδια σε πολλές Ευρωπαϊκές πόλεις, είδα πολλά Μουσεία και

Πινακοθήκες.

Το 1955 έκαμα την πρώτη μου έκθεση.[34]

Αυτή η συνοπτική εξιστόρηση αποτελεί τη ραχοκοκαλιά κάθε συνέντευξης ή αυτοβιογραφικού σημειώματος της Κατράκη, στον Τύπο, σε καταλόγους εκθέσεων και σε οπτικοακουστικά μέσα. Στο αρχείο Σπητέρη, στο Τελλόγλειο, υπάρχει ένα δακτυλογραφημένο κείμενο του Σπητέρη που προοριζόταν για ένα βιβλίο που ετοίμαζε ο τεχνοκριτικός για τη χαράκτρια. Μεγάλο μέρος του κειμένου αναφέρεται σε πληροφορίες που η ίδια η Κατράκη είχε δώσει στον Σπητέρη με τη μορφή συνέντευξης που όμως δεν έχει σωθεί στο σύνολό της.[35] Σε αυτό το κείμενο έχουν βασιστεί όλες οι μέχρι τώρα post mortem βιογραφίες της καθώς και οι αφηγήσεις των παιδιών της, δεδομένου ότι, όπως λένε, οι γονείς τους απέφευγαν να τους μιλούν για τα περασμένα.

Τα χρόνια από το καλοκαίρι του 1919 μέχρι το 1935 είναι η πιο σκοτεινή περίοδος της ζωής της. Από τα δέκα μέχρι τα είκοσι έξι της, καθ' όλη δηλαδή τη διάρκεια της εφηβείας και των πρώτων νεανικών της χρόνων, χάνουμε τα ίχνη της, όσον αφορά αρχειακές πηγές, και βασιζόμαστε μόνο σε αφηγήσεις της ίδιας. Είναι χαρακτηριστικό ότι, όπως είδαμε πιο πάνω, μιλώντας γι' αυτή την περίοδο αναφέρει τον θάνατο του πατέρα της και την εισαγωγή της στην ΑΣΚΤ αλλά όχι το τι έκανε στο ενδιάμεσο διάστημα. Αυτό ισχύει για όλες τις αυτοβιογραφικές της αναφορές. Πάντα μιλά για τα μεγαλύτερα αδέρφια της, τον Αντώνη και τον Παναγιώτη που ζούσαν στην Αθήνα και διεύρυναν την επαφή της με τον κόσμο της τέχνης, ενώ η ίδια αναφέρει πως την περίοδο αυτή της άρεσε η μουσική, κυρίως το δημοτικό τραγούδι και η κλασική, το διάβασμα (λαϊκά αναγνώσματα, Ιούλιος Βερν, κλασικά και ποίηση) και φυσικά ασχολιόταν με το σχέδιο και τη ζωγραφική[36]. Η μακρόχρονη ασθένεια του πατέρα της είναι προφανές ότι καθυστέρησε τα σχέδια που είχε αρχίσει να κάνει. Δεδομένου ότι δε γράφτηκε στο γυμνάσιο, η οικογένειά της δεν πρέπει να σκεφτόταν την προοπτική μιας ανώτερης μόρφωσης για τη Βασιλική. Οι μαρτυρίες των κατοπινών της φίλων πως ήταν εξαιρετική νοικοκυρά, μαγείρισσα και «ζυμώτρα» μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρέπει να ασχολήθηκε εντατικά με τις εργασίες του σπιτιού κατά τα νεανικά της χρόνια. Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο πατέρας της πέθανε τον Δεκέμβριο του 1934[37] και ότι η θλίψη και οι δυσκολίες από την ασθένειά του κράτησαν επτά χρόνια, όπως αναφέρει η καλλιτέχνις, οι απαρχές αυτών των προβλημάτων ανάγονται γύρω στο 1927, όταν η Κατράκη ήταν περίπου δεκαοχτώ ετών. Λίγο πριν, στα δεκαεφτά της όπως αφηγείται,

[34] Παπαστάμος 1980, σελ. χ.α.
[35] Η συνέντευξη της Βάσως Κατράκη στον Σπητέρη (Α/Α 35, Φάκελος 413, «Βάσω Κατράκη», Αρχείο Τ. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών) δημοσιεύτηκε στο Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 24-31.
[36] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, διάσπαρτα στη συνέντευξη
[37] Πιστοποιητικό Οικογενειακής Κατάστασης Αριθμ. Πρωτ. 2929 (24/4/2009), Δημοτολόγιο του Δήμου Αιτωλικού

προφανώς μέσα από τα ερεθίσματα του Αντώνη και του Παναγιώτη, η καλλιτέχνις συνειδητοποίησε το ταλέντο αλλά κυρίως τη βαθύτερη επιθυμία της να σπουδάσει ζωγραφική.

ΣΠΟΥΔΕΣ ΣΤΗΝ ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ - ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ

Μετά τον θάνατο του πατέρα της και κατά τη διάρκεια του 1935 η Κατράκη κατέβηκε στην Αθήνα, όπου εξακολουθούσε να διαμένει ο αδερφός της Παναγιώτης, και δήλωσε συμμετοχή στη δοκιμασία εισαγωγής στην ΑΣΚΤ. Σύμφωνα με το Άρθρο 7 του Νόμου 4791[38] όσοι ενδιαφέρονταν να δηλώσουν υποψηφιότητα για να εγγραφούν στην προπαρασκευαστική (ή προκαταρκτική) τάξη της ΑΣΚΤ έπρεπε να προσκομίσουν μαζί με την αίτησή τους απολυτήριο τουλάχιστον δημοτικού σχολείου καθώς και δείγματα της δουλειάς τους. Η Κατράκη πέτυχε με την πρώτη κι έτσι στις 10 Οκτωβρίου 1935 γράφτηκε στο προπαρασκευαστικό τμήμα της Σχολής το οποίο και παρακολούθησε κατά το ακαδημαϊκό έτος 1935-36.[39] Ως κηδεμόνας της δηλώθηκε ο αδερφός της Παναγιώτης και η διεύθυνσή τους ήταν Πλωτίνου 6.

Στα προκαταρκτικά δάσκαλός της ήταν ο Παύλος Μαθιόπουλος.[40] Το προκαταρκτικό διαρκούσε ένα χρόνο και σε αυτό το διάστημα οι σπουδαστές προετοιμάζονταν για τις καθεαυτό εξετάσεις εισαγωγής στη σχολή, που ισοδυναμούσαν με την εισαγωγή στο πρώτο έτος ενός εργαστηρίου της. Σε περίπτωση αποτυχίας είχαν δικαίωμα να επαναλάβουν το προκαταρκτικό και να ξαναδώσουν εξετάσεις την αμέσως επόμενη χρονιά.[41] Η Λεονάρδου φοίτησε στην ΑΣΚΤ ατελώς με βάση τον νόμο των πολυτέκνων.[42] Σύμφωνα με το Μητρώο των Εργαστηρίων της ΑΣΚΤ[43] η Κατράκη φοίτησε στο δεύτερο έτος κατά το ακαδημαϊκό έτος 1938-΄39, στο τρίτο έτος το 1939-΄40, και στο χειμερινό εξάμηνο του 1940-΄41 που θα αντιστοιχούσε στο τέταρτο έτος των σπουδών της. Στη στήλη «Παρατηρήσεις» όπου αναγράφονται τα πτυχία αναφέρεται ότι πήρε πτυχίο ζωγραφικής με καθηγητή τον Κωνσταντίνο Παρθένη, ενώ ταυτόχρονα αναφέρεται το εργαστήριο χαρακτικής και ο Γιάννης Κεφαλληνός. Τα στοιχεία αυτά εμπεριέχουν δύο προβληματικά σημεία για τον ερευνητή:

1. Εφόσον η Κατράκη παρακολούθησε το δεύτερο έτος τη χρονιά 1938-΄39, συμπεραίνει κανείς ότι παρακολούθησε το πρώτο έτος τη χρονιά 1937-΄38. Αυτό

[38] Μερτύρη 2000, σελ. 556
[39] Αρχειακός τόμος της ΑΣΚΤ με τίτλο «Προκαταρκτικό Τμήμα Σχολικού έτους 1935-193?» (το τελευταίο ψηφίο έχει σβηστεί)
[40] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 24
[41] Μερτύρη 2000, σελ. 556
[42] Μητρώο των σπουδαστών της ΑΣΚΤ για τα έτη 1938-΄39 έως 1972-΄73
[43] Μητρώο των σπουδαστών της ΑΣΚΤ για τα έτη 1938-΄39 έως 1972-΄73

επιβεβαιώνεται και από τη μελέτη της Μερτύρη[44] σύμφωνα με την οποία κατά την εξεταστική περίοδο του καλοκαιριού του 1937 γίνονται δεκτοί στα εργαστήρια ζωγραφικής δεκαοκτώ σπουδαστές και σπουδάστριες, μεταξύ των οποίων η Βασιλική Λεονάρδου και ο μετέπειτα στενός της φίλος Γιώργος Σικελιώτης, ενώ στη γλυπτική μπαίνουν ο Κώστας Κουλεντιανός και ο επίσης μετέπειτα φίλος της Αχιλλέας Απέργης. Το ερώτημα που δημιουργείται είναι το τι έκανε η Λεονάρδου τη χρονιά 1936-΄37.

Η απάντηση βρίσκεται στον αρχειακό τόμο της ΑΣΚΤ «Προπαρασκευαστικόν Τμήμα Σχολικόν έτος 1936-37». Στον κατάλογο των φοιτητών που παρακολούθησαν τα μαθήματα του προπαρασκευαστικού κατά τη χρονιά 1936-37 και με αύξοντα αριθμό 28, είναι καταχωρημένο το όνομα και τα στοιχεία της Λεονάρδου. Αυτό σημαίνει ότι η νέα σπουδάστρια δεν ήταν επαρκώς προετοιμασμένη και δεν πέτυχε στις εισαγωγικές εξετάσεις της σχολής με την πρώτη. Όπως, λοιπόν, της έδινε το δικαίωμα ο νόμος, παρακολούθησε το προκαταρκτικό έτος για δεύτερη χρονιά και τελικά πέτυχε στις εξετάσεις το 1937.

2. Η καλλιτέχνις πήρε πτυχίο χωρίς να έχει ολοκληρώσει το τέταρτο έτος των σπουδών της. [45] Η ίδια, στη συνέντευξή της στον Σπητέρη εξηγεί τον λόγο: «…εγώ επωφελήθηκα ενός νόμου που λειτούργησε μόνο αυτόν τον χρόνο και βγήκα στον τρίτο χρόνο των εργαστηρίων πήρα δίπλωμα».[46] Επίσης θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η Λεονάρδου είχε κατά πολύ περάσει το όριο ηλικίας φοίτησης στη σχολή. Σύμφωνα με το προαναφερθέν άρθρο 7 του Νόμου 4791 οι σπουδαστές δεν είχαν δικαίωμα να παραμείνουν στη σχολή «πέραν της ηλικίας των 28 ετών». Δεδομένου ότι η Λεονάρδου έγινε δεκτή στη σχολή 26 ετών θα πρέπει είτε εξαρχής ή στην πορεία να έγινε κάποια εξαίρεση για την περίπτωσή της. Διαπιστώνουμε, όμως, πως ήταν τουλάχιστον τρία χρόνια μεγαλύτερη από τους συμφοιτητές της, κάτι που ίσως να μην ήταν γνωστό στους ίδιους.

Το γεγονός ότι η μια από τις πιο εμβληματικές μορφές της ελληνικής χαρακτικής αποφοίτησε από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με πτυχίο ζωγραφικής μπορεί να φαίνεται παράδοξο στις μέρες μας, ερμηνεύεται όμως, από τα ιστορικά δεδομένα της εποχής καθώς και από κάποιες διαχρονικές ιδεοληψίες που αφορούν την τέχνη της χαρακτικής. Καταρχήν, η έδρα της χαρακτικής στην ΑΣΚΤ ήταν κενή από το 1915 μέχρι τον διορισμό του Γιάννη Κεφαλληνού, το 1932. Αυτό δημιούργησε ένα εκπαιδευτικό κενό σε έναν τομέα που έτσι κι αλλιώς είχε εισαχθεί πολύ αργά στην Ελλάδα και είχε συνδεθεί κυρίως με την τυπογραφία και την αναπαραγωγή. Οι καλλιτέχνες που πολύ αργότερα αναγνωρίστηκαν ως οι πατέρες της ελληνικής χαρακτικής – Μάρκος Ζαβιτζιάνος (1884-1923), Λυκούργος Κογεβίνας (1887-

[44] Μερτύρη 2000, σελ. 411-412
[45] Αρχειακός τόμος της ΑΣΚΤ με τίτλο «Προκαταρκτικό Τμήμα Σχολικού έτους 1935-193?» (το τελευταίο ψηφίο έχει σβηστεί)
[46] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 25

1940), Δημήτρης Γαλάνης (1879-1966), Άγγελος Θεοδωρόπουλος (1889-1965), Γιώργος Οινονομίδης (1891- 1958), Γιάννης Κεφαλληνός (1893-1957) και Ευθύμιος Παπαδημητρίου (1895-1959) – είτε εργάζονταν στο εξωτερικό είτε το χαρακτικό τους έργο δεν είχε γίνει ακόμα ευρέως γνωστό. Κατ΄ επέκταση η χαρακτική ως τέχνη δεν ήταν αρκετά γνωστή στην Ελλάδα, ώστε να προσελκύσει το ενδιαφέρον των νέων ανθρώπων της εποχής. Η επικρατούσα άποψη ήταν – και υπάρχουν ακόμα άνθρωποι του καλλιτεχνικού κόσμου που το πιστεύουν – πως η χαρακτική είναι απλά κάποιες τεχνικές με τις οποίες μπορεί κάποιος να αναπαραγάγει ένα σχέδιο ή ένα ζωγραφικό έργο.

Η Λεονάρδου όταν ήρθε από το Αιτωλικό και γράφτηκε στη Σχολή Καλών Τεχνών θα γνώριζε από τα βιβλία και τα περιοδικά που της έστελναν τα αδέρφια της από την Αθήνα τις λεγόμενες «γκραβούρες» της εποχής, έναν γενικευτικό όρο που αποδίδει το γαλλικό «gravure» χωρίς όμως να αναφέρεται σε συγκεκριμένες τεχνικές. Με την επιτυχία της στη σχολή, μπήκε σε προκαταρκτική τάξη ζωγραφικής και στη συνέχεια, μετά από παρότρυνση του Μόραλη και του Νικολάου[47], επέλεξε το εργαστήριο ζωγραφικής του Ουμβέρτου Αργυρού. Συνειδητοποίησε, όμως, ότι από τον Αργυρό δεν επρόκειτο να μάθει αυτά που χρειαζόταν. Παρά το αρνητικό κλίμα που υπήρχε στη σχολή για τον προοδευτικό αλλά ιδιόρρυθμο Κωνσταντίνο Παρθένη, το ένστικτό της την οδήγησε στο εργαστήριό του. Σύμφωνα με τις αφηγήσεις της ο Παρθένης είχε ένα αποτελεσματικό σύστημα διδασκαλίας βάσει του οποίου η καλλιτέχνις έμαθε αρκετά γρήγορα να ζωγραφίζει. Έχει ενδιαφέρον για την κατοπινή της πορεία το σχόλιο ότι στο εργαστήριο του Παρθένη ήταν η πρώτη φορά που αντιλαμβανόταν «ότι ένα σχέδιο έχει φως και σκιά με μία γραμμή μόνο». [48] Η χαράκτρια προφανώς αναφερόταν στη διδασκαλία του σχεδίου από τον Παρθένη. Στο τελευταίο Συνέδριο της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης[49] η Χριστίνα Δημακοπούλου (υποψήφια διδάκτωρ της ΑΣΚΤ) στην ανακοίνωσή της «Το εργαστήριο του Κωνσταντίνου Παρθένη στην ΑΣΚΤ και η διδασκαλία της τέχνης ως διδασκαλία της ‘επιστήμης’ της» εξήγησε πώς ο Παρθένης δίδασκε τους μαθητές του να αποδίδουν σε ένα σχέδιο τις σκοτεινές περιοχές με παράλληλες ευθείες γραμμές ενώ στις φωτεινές να εισάγουν καμπυλόγραμμα θέματα. Η διδασκαλία του αυτή, που ενθάρρυνε τη σχηματοποίηση των μορφών σε αντίθεση με τις παραδοσιακές μαλακές μεταβάσεις της φωτοσκίασης, είναι

[47] Η Κατράκη αναφέρει αυτά τα δυο ονόματα στη συνέντευξη της στον Σπητέρη (Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 24). Αντίθετα στο Μπόλης 2009 (σελ. 12), αναφέρεται ο Νικολάου και ο Ερρίκος Φραντζισκάκης. Πιθανότερη είναι η πρώτη εκδοχή καθώς είναι γνωστή η φιλία του Νικόλαου με τον Μόραλη αλλά και η ιστορία μετεγγραφής του Μόραλη από το εργαστήριο του Παρθένη σε αυτό του Αργυρού.

[48] Η Κατράκη μιλάει αναλυτικά για τα όσα έμαθε από την Παρθένη στον Σπητέρη (Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 25).

[49] Συνέδριο ιστορίας της τέχνης της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης στο Μουσείο Μπενάκη, 15-17 Ιανουαρίου 2016

εμφανής στα έργα καλλιτεχνών όπως η Κατράκη και ο Τάσσος (Αλεβίζος) που χρησιμοποίησαν τη γραμμή ως το βασικό εκφραστικό τους μέσο (εικ. 1, εικ. 2).



εικ. 1 Κατράκη, *Κοπέλα με το ρόδι*, ξυλογραφία για εικονογράφηση στο βιβλίο του Ζήση Σκάρου, *Χαραυγή*



εικ. 2 Τάσσος, *Τρύγος*, 1953, ξυλογραφία

Η καλλιτέχνις μετά από κάποιο διάστημα αισθάνθηκε πως είχε εξαντλήσει αυτά που μπορούσε να αποκομίσει από τον δάσκαλό της κι έτσι στράφηκε προς το εργαστήρι χαρακτικής του Κεφαλληνού. Ο Κεφαλληνός ήταν ήδη διορισμένος στην έδρα της χαρακτικής από το 1932 και το εργαστήριό του έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης. Άνθρωπος μεγάλης μόρφωσης και προοδευτικών πολιτικών πεποιθήσεων, ο Κεφαλληνός, ήταν γαλουχημένος με τη γαλλική αντίληψη περί χαρακτικής, που έβλεπε αυτή τη μορφή τέχνης ως ένα ανεξάρτητο είδος με ιδιαίτερες εκφραστικές δυνατότητες. Στο πρωτοποριακό, και πλήρως εξοπλισμένο εργαστήριό του δίδασκε όλες τις επιμέρους τεχνικές της ξυλογραφίας, χαλκογραφίας και λιθογραφίας, ενώ στο τέταρτο έτος εστίαζε στην εφαρμογή της χαρακτικής στην τυπογραφία και τη διακόσμηση βιβλίου. Δεχόταν μέχρι πέντε φοιτητές κάθε χρόνο, σύμφωνα όμως με τον Κανονισμό λειτουργίας του εργαστηρίου «Όσοι μαθηταί του τρίτου και του τέταρτου χρόνου φοιτήσεως των άλλων εργαστηρίων Ζωγραφικής και Γλυπτικής θέλουν να ειδικευτούν ή και μόνο να εκμάθουν ένα είδος της Χαρακτικής, οφείλουν να παρουσιάσουν στον καθηγητή της χαρακτικής μια σειρά από μελέτες...»[50] Μέσα από αυτή τη διαδικασία θα πρέπει να πέρασε στο εργαστήρι της χαρακτικής και η Λεονάρδου.

Στον Σπητέρη η χαράκτρια αναφέρει ότι αποφάσισε να παρακολουθήσει το εργαστήριο της χαρακτικής επειδή της άρεσε η χαλκογραφία.[51] Το σχόλιο αυτό υποδηλώνει πως είχε ήδη

[50] Μερτύρη 2000, σελ. 389
[51] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 25

αρχίσει να διακρίνει τις αισθητικές διαφορές των τεχνικών. Αρχικά φαίνεται πως απογοητεύτηκε, γιατί η χαλκογραφία διδασκόταν στο δεύτερο έτος, κι εκείνη ως αρχάρια έπρεπε να ξεκινήσει με την ξυλογραφία.[52] Πέρα από την τεχνική, ο Κεφαλληνός παρουσίαζε στους μαθητές του και όλες τις μοντέρνες καλλιτεχνικές εξελίξεις έτσι όπως τις είχε βιώσει και ο ίδιος στο Παρίσι. Αυτού του είδους η παιδεία ήταν εξίσου, αν όχι περισσότερο, σημαντική από την τεχνική κατάρτιση, επειδή η εικαστική καλλιέργεια των φοιτητών της ΑΣΚΤ, κυρίως αναφορικά με τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα ήταν πολύ περιορισμένη. Συμφοιτητές της Κατράκη ήταν ο Κουλεντιανός, ο Τάσσος, η Λουκία Μαγγιώρου, ο Χρήστος Δαγκλής, ο Γιώργος Μανουσάκης, η Λουίζα Μοντεσάντου, ο Κώστας Γραμματόπουλος και άλλοι. Τη δεύτερη χρονιά της με τον Κεφαλληνό διδάχτηκε τη χαλκογραφία. Ο δάσκαλος της απαιτούσε ψηλό επίπεδο δουλειάς και προσπαθούσε να κρατήσει τους μαθητές του προσγειωμένους. Η Κατράκη θυμόταν χαρακτηριστικά τα σχόλιά του για μια χαλκογραφία της με θέμα την ύπαιθρο:

> *Όταν το είδε ο δάσκαλος θύμωσε και μου είπε να το πετάξω. Μου είπε ακόμα ότι: «ξέρεις πόσες φορές περνούσε ο Ρέμπραντ την πούντα του πάνω απ' το χιλιοστό του εκατοστού; εικοσιπέντε φορές.» Κι εγώ του λέω: «Μα με συγκρίνετε με το Ρέμπραντ δάσκαλε;» Μου λέει τότε: «Με ποιον θέλεις να σε συγκρίνω; Με τον τάδε ή τον τάδε;» (μου είπε και δυο ονόματα Ελλήνων χαρακτών που δεν τους ονομάζω τώρα γιατί δεν πρέπει). Αυτό πέρασε κι όταν ήρθε ο Γαλάνης στο εργαστήριο ο Κεφαλληνός έβαλε όλους μας να φέρουμε ό,τι έργα είχαμε για να του τα δείξει. Τότε μου είπε εμένα: «να φέρεις κι εσύ τη χαλκογραφία που είχες κάνει (το ύπαιθρο), κι εγώ του απάντησα ότι: «Την πέταξα όπως μου είπατε». Και μου λέει: «Άστα αυτά και φέρ' την αμέσως κι ας έρθει και ένας 'απ΄ έξω' να κάνει αυτή τη χαλκογραφία». Έτσι μας δούλευε και νομίζω πως καλά έκανε. Δε μας άφηνε να πάρουν τα μυαλά μας αέρα.*[53]

Τον Οκτώβριο του 1939, χάρη στο κύρος που είχε αποκτήσει ο Κεφαλληνός και το εργαστήριό του, εντός και εκτός ΑΣΚΤ, του δίνεται η άδεια να οργανώσει στους χώρους της Σχολής τυπογραφείο για την πρακτική εξάσκηση των σπουδαστών του στην τέχνη του βιβλίου. Σε συνεργασία με τον Παντελή Πρεβελάκη (που από το 1937 κατείχε τη θέση του διευθυντή Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας ενώ το Νοέμβριο του 1939 διορίστηκε και στη θέση του τακτικού καθηγητή στην έδρα της Ιστορίας και Επιστήμης της Τέχνης της ΑΣΚΤ) συνέταξε τον κανονισμό του τυπογραφείου[54] και παρήγγειλε όσα χρειάζονταν για τη

[52] Τη διδασκαλία της ξυλογραφίας, η οποία είχε καταργηθεί το 1914, επανέφερε στην ΑΣΚΤ ο Κεφαλληνός το 1932 (βλ. Παυλόπουλος 2004, σελ. 84)
[53] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 27
[54] Κάσδαγλης 1991, σελ. 333-335 και 509-511

λειτουργία του. Παρότι με την έναρξη του πολέμου ο κανονισμός δεν πρόλαβε να κατοχυρωθεί θεσμικά, τέσσερις από τους μαθητές του εργαστηρίου κατόρθωσαν στο εαρινό εξάμηνο του ακαδημαϊκού έτους 1939-40 να ολοκληρώσουν την επιμέλεια και την εικονογράφηση τεσσάρων βιβλίων: Ο Μανουσάκης τη μυθιστορία *Το Χρονικό μιας Πολιτείας* του Παντελή Πρεβελάκη, η Μαγγιώρου το μυθιστόρημα *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, η Λεονάρδου το διήγημα «Θάλασσα» από τα *Λόγια της πλώρης* του Ανδρέα Καρκαβίτσα και η Μοντεσάντου τη νουβέλα *Ο πύργος του Ακροποτάμου* του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου. Με την καθοδήγηση του έμπειρου δασκάλου τους, που είχε επιμεληθεί και εικονογραφήσει με μεγάλη επιτυχία έργα Ελλήνων και ξένων συγγραφέων, τα βιβλία αντιμετωπίστηκαν από τους μαθητές ως έργα τέχνης στο σύνολό τους. Η επιλογή του σχήματος, του χαρτιού, ο γραφιστικός σχεδιασμός, οι γραμματοσειρές, τα εξώφυλλα, η εικονογράφηση, οι προμετωπίδες, οι βινιέτες ήταν όλα επιλεγμένα προσεχτικά και εναρμονισμένα με τον χαρακτήρα των κειμένων. Η εκτύπωση έγινε από το ποιοτικό τυπογραφείο των Αδελφών Ταρουσόπουλου, στο Φάληρο, υπό την εποπτεία του Κεφαλληνού και των μαθητών. Πρόκειται για μια δουλειά που καταξίωσε ακόμα περισσότερο το εργαστήριο αλλά και τους εν λόγω φοιτητές.

Η χρονιά 1939-΄40 ήταν η πιο δημιουργική χρονιά της Λεονάρδου στη Σχολή. Αυτό αποδεικνύεται και από τις διακρίσεις που απέσπασε αυτό το διάστημα σύμφωνα με τον αρχειακό τόμο της ΑΣΚΤ «Βραβεία και Έπαινοι από του έτους 1931-32» στην καταχώριση με ημερομηνία 10 Ιουλίου 1940:

Βραβείο εικονογράφησης (συμπεραίνουμε για το βιβλίο *Λόγια της πλώρης* του Ανδρέα Καρκαβίτσα)

Έπαινο για το γυμνό χαρακτικής

Έπαινο για την κεφαλή χαρακτικής (από κοινού με τον Γραμματόπουλο)

Της απονεμήθηκαν 250 δρχ. από το Χρυσοβέργειο χρηματικό έπαθλο που εκείνη τη χρονιά απονεμήθηκε στο μεγαλύτερο μέρος του (1500 δρχ.) στον Γραμματόπουλο και το υπόλοιπο μοιράστηκε ανάμεσα στη Λεονάρδου και τη Μοντεσάντου.

Στην ίδια καταχώριση υπάρχει και ο αλφαβητικός κατάλογος όσων πήραν πτυχίο ζωγραφικής εκείνο το καλοκαίρι, μεταξύ των οποίων βρίσκεται και η Λεονάρδου. Επομένως η καλλιτέχνις είχε ολοκληρώσει τις σπουδές της στη ζωγραφική τον Ιούλιο του 1940. Επέστρεψε όμως και γράφτηκε ξανά στο εργαστήρι χαρακτικής, όπως αναφέραμε και στην αρχή, για το πρώτο εξάμηνο της ακαδημαϊκής χρονιάς 1940-΄41. Στο ίδιο διάστημα στο Μητρώο Θεωρητικών μαθημάτων της Σχολής η Λεονάρδου φαίνεται να παρακολούθησε μαθήματα προοπτικής, ρυθμολογίας, στοιχείων αρχιτεκτονικής, ιστορίας της τέχνης, καλλιτεχνικής ανατομίας και ιστορίας του πολιτισμού.

Στα τέλη του Οκτωβρίου κηρύχθηκε ο Ελληνοϊταλικός πόλεμος. Η ΑΣΚΤ όπως είναι φυσικό αδυνατούσε να συνεχίσει το έργο της με τον ίδιο ρυθμό. Παρόλα αυτά ο Σύλλογος των διδασκόντων στην πρώτη συνεδρίασή του μετά την κήρυξη του πολέμου αποφάσισε να συνδράμει στις ανάγκες της χώρας αφενός οικονομικά, προσφέροντας χρήματα στον έρανο της «Κοινωνικής Πρόνοιας» (από το μισθό του και από το συσσίτιο των φοιτητών)[55], αφετέρου ηθικά, με έργα που θα εμψύχωναν τον αγωνιζόμενο λαό. Μέρος αυτής της πρωτοβουλίας αποτέλεσε και η προσφορά στο κράτος από το εργαστήριο της χαρακτικής τεσσάρων αφισών που φιλοτεχνήθηκαν από τον Κώστα Γραμματόπουλο (*Έλα να τα πάρεις* και *Οι Ηρωίδες του 1940*), τη Βάσω Λεονάρδου (*Για τους στρατιώτες*) και τον Τάσσο Αλεβίζο (*Έδωσες εσύ;*). Η αφίσα της Λεονάρδου απεικονίζει μια νέα γυναίκα που πλέκει για τις ανάγκες των στρατιωτών και τοιχοκολλήθηκε σε κεντρικά σημεία της πόλης, σε όλα τα καταστήματα πώλησης μαλλιού καθώς και στους σιδηροδρομικούς σταθμούς, ώστε να παροτρύνει την παραγωγή κατάλληλου ρουχισμού για το μέτωπο. Χρόνια αργότερα, η χαράκτρια μιλώντας στον Σπητέρη, αναφέρεται στην αφίσα του 1940 ως την πρώτη της εμφάνιση στο χώρο της τέχνης, μιας και για πρώτη φορά ένα έργο της έχαιρε τόσο μεγάλης προβολής.[56]

Η συνέντευξη της χαράκτριας στον Σπητέρη προσφέρει διάφορες πληροφορίες για την επίσκεψη του Μεταξά στο εργαστήριο και την τελική επιλογή των αφισών. Θα θέλαμε όμως να μείνουμε σε μια δευτερεύουσα πληροφορία που μας δίνει την πολιτική τοποθέτηση της Λεονάρδου αυτή την εποχή. Λέει:

> *Η Σχολή Καλών Τεχνών ...έδωσε λοιπόν την εντολή στο εργαστήριο χαρακτικής να κάνουν τις αφίσες. Εμείς τότε ήμασταν εναντίον του πολέμου λόγω κοινωνικών φρονημάτων και λόγω κακής καθοδήγησης, καθοδηγούμασταν φαίνεται κατευθείαν απ΄ την ασφάλεια, γιατί τότε έβγαζε κι η ασφάλεια Ριζοσπάστη. Ο Κεφαλληνός μας έλεγε τότε ότι είμαστε τρελοί και ότι είμαστε φασίστες και ότι ο πόλεμος είναι αμυντικός δεν είναι κατακτητικός. Εμείς επειδή παίρναμε λαθεμένη γραμμή, τραβάγαμε στις αφίσες μια γραμμή την ημέρα και καθόμασταν. Μας έλεγε δε ότι θα μας καταργήσει και θα φέρει απ' έξω χαράκτες να φτιάξουν τις αφίσες. Έπειτα πήραμε μηνύματα ότι η γραμμή μας ήταν λάθος και ότι μας «καθοδηγούσε» η Ασφάλεια και αμέσως αλλάξαμε τακτική και πέσαμε με τα μούτρα και τελειώσαμε αμέσως τις αφίσες.*

Από τα παραπάνω είναι σαφές ότι, αυτή την περίοδο, η Λεονάρδου ήταν στενά συνδεδεμένη με το Κομμουνιστικό Κόμμα και ακολουθούσε απλοϊκά και άκριτα, θα λέγαμε, τη γραμμή του. Προφανώς δε διέθετε ακόμα το θεωρητικό ή εμπειρικό υπόβαθρο που θα της επέτρεπε να επεξεργαστεί όλες τις οδηγίες της καθοδήγησης. Ήδη από τη στιγμή που

[55] Μερτύρη 2000, σελ. 495
[56] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 26

ήρθε στην Αθήνα ομολογεί πως τη συνέπαιρναν οι κοινωνικοί αγώνες και πως βρέθηκε στην πλευρά της αριστεράς που αντιμαχόταν τη δικτατορία του Μεταξά.[57] Στην ηλικία των 27 ετών – και όχι 22 όπως ισχυρίζεται η μέχρι τώρα βιβλιογραφία αλλά και η ίδια – που ήταν το 1936, ήταν αρκετά μεγάλη για να έχει συνειδητοποιήσει την πολιτική της τοποθέτηση. Ακόμα κι αν δεχτούμε πως η οικογένειά της στο Αιτωλικό ήταν σε καλύτερη μοίρα συγκριτικά με τους υπόλοιπους, στην Αθήνα εργαζόταν σε δυο δουλειές, στο υπουργείο Συγκοινωνιών με υπερωρίες και στη βιοτεχνία του Μαγγιώρου (πατέρα της φίλης και συμφοιτήτριάς της Λουκίας) φτιάχνοντας παιχνίδια[58] για να καλύπτει τα έξοδά της. Δεν επρόκειτο επομένως για μια νεαρά καλλιτέχνιδα ξεκομμένη από την πραγματικότητα αλλά για μια ώριμη νέα γυναίκα που είχε πάρει τη ζωή της στα χέρια της. Από την άλλη, δεν έπαυε να είναι μια κοπέλα από την επαρχία με περιορισμένη μόρφωση και καλλιέργεια που ανακάλυπτε με δέος και ενθουσιασμό τα μοντέρνα ρεύματα της τέχνης και την ενεργό πολιτική ζωή μέσα από την καθημερινή της επαφή με τη νεολαία της εποχής της και τη συναναστροφή με προοδευτικούς και εξαιρετικά μορφωμένους ανθρώπους όπως ο Κεφαλληνός. Ο ευρωπαϊκός αέρας ανανέωσης, ο καλλιτεχνικός οίστρος και το δημοκρατικό κλίμα που επικρατούσε στο εργαστήριό του – το οποίο είχε επίσης τη φήμη «φωλιάς κομμουνιστών» – καθόρισαν το τεχνικό, αισθητικό αλλά και πολιτικό υπόβαθρο του έργου της Λεονάρδου.

Ήδη από την πρώτη της χρονιά στην ΑΣΚΤ η Λεονάρδου συνδέθηκε με τους αριστερούς συμφοιτητές της. Η πολιτικοποιημένη καλλιτεχνική δράση της νεαρής φοιτήτριας εγκαινιάστηκε το καλοκαίρι του 1936, όταν συμμετείχε με δύο ακουαρέλες σε ομαδική έκθεση σπουδαστών της ΑΣΚΤ στον «Παρνασσό» (δίπλα στο όνομά της υπάρχει η σημείωση «προκαταρκτικόν»). Στο εισαγωγικό σημείωμα του ολιγοσέλιδου καταλόγου οι συμμετέχοντες[59] επισημαίνουν πως πρόκειται για την «πρώτη [έκθεση σπουδαστών] από την ίδρυση της Σχολής των Καλών Τεχνών» και συνεχίζουν: «με την έκθεσι τούτη θέλουμε να ΄ρθούμε σε μια στενή ψυχική επαφή με τον κόσμο των φιλότεχνων και με το λαό που αγαπάει την τέχνη του τόπου μας... Η εκφραστική στριφνότητα είναι άγνωστη στα Έργα μας ...η αποστολή του καλλιτέχνου μέσα στην κοινωνία είναι πνευματική καθοδήγηση και όχι ουρά των πνευματικών και κοινωνικών ρευμάτων…». Είναι σαφής η συγγένεια των απόψεων των συμμετεχόντων με τις αντιλήψεις περί τέχνης και καλλιτέχνη της επίσημης

[57] «Μονόγραμμα», παραγωγή Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη,1983, Αρχείο ΕΡΤ
[58] Τελλόγλειο ίδρυμα τεχνών ΑΠΘ, Αρχείο Σπητέρη, Φάκελος «Κατράκη Βάσω», τεκμήριο 11: «Προσχέδιο, δακτυλόγραφο, από το βιβλίο του Σπητέρη για την καλλιτέχνιδα (37 σσ.)», σελ. 9 (http://www.teloglion.gr/fakeloi?mediaid=8536, 26/3/2017)
[59] *Α΄ Ετήσια έκθεσις του Συλλόγου των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών τεχνών*, «Παρνασσός», 1936 (κατ. έκθεσης). Συμμετείχαν μεταξύ άλλων οι Τάσσος Αλεβίζος, Χρήστος Δαγκλής, Κώστας Μαλάμος, Λούκια Μαγγιώρου, Γιώργος Σικελιώτης.

αριστεράς της εποχής[60] που απορρέουν από τον σοβιετικό σοσιαλιστικό ρεαλισμό[61]. Θεματικά, από όσο μας επιτρέπουν οι τίτλοι των έργων του καταλόγου, τα έργα είναι τοπία, σπουδές μορφών, ηθογραφικές σκηνές που περιλαμβάνουν κάποια εργατικά-αγροτικά θέματα, και ελάχιστα αντιπολεμικά. Αυτή ήταν η πρώτη φορά που η Λεονάρδου παρουσίασε έργα της σε έκθεση και σίγουρα ήταν συνειδητή η επιλογή της να συμμετάσχει σε μια δράση με σαφώς αριστερό πρόσημο. Η απόφασή της αυτή καταδεικνύει τη γνωριμία της με τις ιδέες της αριστεράς αλλά και τον ενθουσιασμό που τη διακατείχε ως μια νέα γυναίκα που ήλπιζε να μπορέσει μέσα από την τέχνη της να κάνει τον κόσμο καλύτερο.

Η ίδια, όταν, χρόνια αργότερα, μιλά για τα φοιτητικά της χρόνια στον Σπητέρη, λέει πως πάλι προτιμούσε την παρέα των αγοριών, γιατί τη νευρίαζαν τα κορίτσια που μιλούσαν διαρκώς για φλερτ και μόδα, αναφέρεται στα αγαπημένα της γραφικά ταβερνάκια και στις ώρες που περνούσαν με τους φίλους της στον κινηματογράφο και στο θέατρο βλέποντας τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου από το υπερώο. Ο Σολωμός Φραγκουλίδης, που φοιτούσε στην ΑΣΚΤ τον ίδιο καιρό με τη Λεονάρδου, έχει περιγράψει τη μορφή και την προσωπικότητα της με θαυμασμό και συμπάθεια: Μία κοπέλα διαφορετική, χωρίς φιλαρέσκεια και χωρίς φιλοδοξία. Εκεί που άλλοι συζητούσαν δυνατά και έφταναν μέχρι τον καυγά από τη φιλοδοξία τους εκείνη, πάντα συλλογισμένη τους άκουγε αλλά δεν έλεγε τίποτα. Και συνεχίζει:

> *Δε φανταζόμουν ότι ένα τέτοιο φέρσιμο έκρυβε τόσην επαναστατικότητα. Αλλά αυτή που δεν άφησε ποτέ το κοντύλι από το χέρι της την άκουσα κάποτε να πει: "Παρά να λείψει η ανθρωπιά καλύτερα να λείψει η τέχνη." Και την είδα ο ίδιος να αναλαμβάνει καθήκοντα ανθρωπιάς που χρειαζόντουσαν τόλμη και παλληκαριά που ταιριάζει, όχι σε γυναίκες με αδύναμη κατασκευή, αλλά άντρες ρωμαλέους και αποφασιστικούς.* [62]

Στο αυτοβιογραφικό σημείωμα που παραθέσαμε πιο πάνω η καλλιτέχνις αναφέρει πως τελειώνοντας τη Σχολή πήρε μια τρίμηνη υποτροφία στη ζωγραφική για τα νησιά. Σαφώς εννοεί τους Καλλιτεχνικούς Σταθμούς της ΑΣΚΤ (Ύδρας, Μυκόνου, Δελφών και Κέρκυρας που δε λειτούργησε ποτέ), των οποίων ο Κανονισμός λειτουργίας είχε προλάβει

[60] Τα θέματα αυτά παρουσιάζονται αναλυτικά στο τρίτο μέρος της διατριβής.
[61] Παραθέτουμε ενδεικτικά απόσπασμα από τη «Διακήρυξη του πρώτου πανενωσιακού συνεδρίου της Εταιρίας καλλιτεχνών της επανάστασης (ΑΧΡ)»: «Η Μεγάλη Οκτωβριανή επανάσταση, αποδεσμεύοντας τις δημιουργικές δυνάμεις των εργατοαγροτικών μαζών, κάλεσε τους καλλιτέχνες να πάρουν μέρος στην ταξική πάλη και στη σοσιαλιστική επανάσταση, στις γραμμές του προλεταριάτου και της εργαζόμενης αγροτιάς. 'Η τέχνη ανήκει στο λαό. Οι ρίζες της πρέπει να απλώνονται πολύ βαθιά μέσα στις πλατιές εργαζόμενες μάζες. Πρέπει να είναι κατανοητή και αγαπητή σ' αυτές τις μάζες' (Λένιν). Εμείς οι καλλιτέχνες της προλεταριακής επανάστασης έχουμε το χρέος να εκφράζουμε καλλιτεχνικά με ρεαλιστικές μορφές, κατανοητές για τις πιο πλατιές μάζες των εργαζομένων, τη γνήσια επαναστατική πραγματικότητα και να συμμετέχουμε δραστήρια, με την καλλιτεχνική-κοινωνική δουλειά μας στη σοσιαλιστική οικοδόμηση.» (Βογιάζος 1979, σελ. 274)
[62] Φραγκουλίδης Σ., «Βάσω Κατράκη, Η χαράχτρια», *Νέα Εποχή* (περ.), Φεβ. 1971

να κατοχυρωθεί θεσμικά στις 20 Ιανουαρίου του 1940.[63] Λόγω όμως του πολέμου η Λεονάρδου δεν πήγε ποτέ στους Σταθμούς.

Ο ΓΑΜΟΣ ΤΗΣ - ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΖΩΗ - ΥΣΤΕΡΑ ΧΡΟΝΙΑ

Στο μεταξύ είχε γνωριστεί με τον μετέπειτα σύζυγό της, Γιώργο Κατράκη (εικ. 3).



εικ. 3 Η Βάσω Κατράκη με τον σύζυγό της Γιώργο Κατράκη[64]

Λέει στον Σπητέρη:

> *Ο Γιώργος σπούδαζε ιατρική, όταν τον γνώρισα. Μαζί τελειώσαμε, μαζί δώσαμε εξετάσεις, μαζί πήραμε το δίπλωμα. Ήταν ο πρώτος και ο τελευταίος έρωτας της ζωής μου. Ευτύχησα που τον συνάντησα. Πετύχαμε μια επαφή απόλυτη μεταξύ μας. Στάθηκε δίπλα μου, με βοήθησε σε περιόδους απογοητεύσεων. Πίστευε σε μένα, όταν εγώ δεν πίστευα στον εαυτό μου. Θυσίασε τα πάντα για να μπορέσω να εργαστώ.*[65]

Με την κατάρρευση του μετώπου και την έναρξη της γερμανικής κατοχής η Λεονάρδου έφυγε για την πατρίδα της, το Αιτωλικό. Εκεί, με τα υλικά που είχε αγοράσει με τα χρήματα

[63] Μερτύρη 2000, Παράρτημα 18, σελ. 615-621
[64] αναπαραγωγή από το Μπόλης 2009, σελ. 137
[65] Τελλόγλειο ίδρυμα τεχνών ΑΠΘ, Αρχείο Σπητέρη, Φάκελος «Κατράκη Βάσω», τεκμήριο 11: «Προσχέδιο, δακτυλόγραφο, από το βιβλίο του Σπητέρη για την καλλιτέχνιδα (37 σσ.)», σελ. 15

της υποτροφίας της, ζωγράφισε μια ελαιογραφία με την αυτοπροσωπογραφία της (εικ. 4).[66] Στη συνέχεια ακολούθησε τον Γιώργο Κατράκη που είχε πάρει το πτυχίο



εικ. 4 *Αυτοπροσωπογραφία*, 1941, λάδι σε ξύλο, ιδιωτική συλλογή[67]

του το 1939[68] και τότε έκανε το αγροτικό του στη Νέα Αγχίαλο. Το ζευγάρι παντρεύτηκε το 1941 και παρέμεινε στην πόλη για αρκετούς μήνες. Η χρονολογία του γάμου δεν είναι τεκμηριωμένη και βασίζεται μόνο στις αφηγήσεις της καλλιτέχνιδας. Μέρος του προβλήματος οφείλεται στο γεγονός ότι οι Ιταλοί έκαψαν τη Νέα Αγχίαλο το 1943 και ως αποτέλεσμα όλο το αρχειακό υλικό της πόλης καταστράφηκε.[69] Μετά τον γάμο η Βάσω Λεονάρδου πήρε το επώνυμο του συζύγου της με το οποίο και καθιερώθηκε. Στο διάστημα της παραμονής τους στη Νέα Αγχίαλο, ο Γιώργος και η Βάσω Κατράκη βοήθησαν πολλούς άντρες κυνηγημένους από τους Ιταλούς και τους Γερμανούς καθώς και τον άμαχο πληθυσμό που υπέφερε από το χρόνιο πρόβλημα της περιοχής, την ελονοσία. Εκεί άκουσαν για πρώτη φορά και για τον Άρη Βελουχιώτη, πριν ακόμα οργανωθεί η Αντίσταση. «Μάθαμε ότι ...κάποιος Άρης καβαλάρης με είκοσι-πέντε καβαλάρηδες πέρασαν απ' το τάδε χωριό»[70], διηγιόταν η Κατράκη στο Σπητέρη, πολλά χρόνια μετά.

Αν υπολογίσουμε πως η Ελλάδα παραδόθηκε στους Γερμανούς στις 21 Απριλίου 1941, η καλλιτέχνις θα πρέπει να έφυγε για το Αιτωλικό αμέσως μετά από αυτή την ημερομηνία και στη συνέχεια να πήγε στη Νέα Αγχίαλο όπου παρέμεινε όπως λέει στον Σπητέρη για ενάμισι χρόνο. Άρα θα πρέπει να επέστρεψε στην Αθήνα τέλη 1942 με αρχές

[66] «Οι ζωγράφοι για τις ζωγραφιές τους» *Η Καθημερινή*, 2 Οκτ. 1974
[67] Αναπαραγωγή από τον κατάλογο Σταυρόπουλος 2006, σελ. 3
[68] Σύμφωνα με το αρχείο του Ιατρικού Συλλόγου Αθηνών.
[69] Τις πληροφορίες αυτές αντλήθηκαν από το Ληξιαρχείο Βόλου και από την Ιερά Μητρόπολη Δημητριάδος.
[70] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 28

του 1943. Αυτό αναφέρει και στον Σπητέρη, ότι δηλαδή το 1943 γύρισαν με το Γιώργο στην Αθήνα κι εκείνη ξαναμπήκε στο εργαστήριο του Κεφαλληνού. Το ζευγάρι έδρασε δυναμικά στην Αντίσταση, όπως θα δούμε πιο αναλυτικά στην επόμενη ενότητα, ενώ μετά τα Δεκεμβριανά κατέφυγε στην επαρχία:

> *...Από εκεί και ύστερα πήραμε τον κατήφορο, και κάναμε την απεγνωσμένη έξοδο και υποχωρήσαμε μαζί με τον ΕΛΑΣ. Περπατήσαμε δεκάξι μέρες μέσα στα χιόνια και στη βροχή. Πείνα και κακουχία. Φύγαμε μέσω Χαλκίδας και περάσαμε στη Ρούμελη, και θυμάμαι διανυκτερεύσαμε κάπου στη Βιτρινίτσα στην Ερατεινή, και θέλαμε να περάσουμε στην Πάτρα. Ήταν καΐκια εκεί, και έβρεχε, και εγώ άκουσα ένα ναυτικό που έλεγε στον καπετάνιο. Πού τους πάμε; Θα τους πνίξουμε τους ανθρώπους. Δεν έχουμε σαβούρα. Μόλις το άκουσα αυτό, τραβηχτήκαμε με το Γιώργο πιο πέρα, και είπαμε. «Δεν πάμε με αυτό το καΐκι, αν έρθη άλλο φεύγουμε.»...Οπότε εγώ με το Γιώργο συμφωνήσαμε να πάμε κατά το Μεσολόγγι, κι από κει βλέπαμε πού θα πηγαίναμε. Φύγαμε λοιπόν και φτάσαμε στη Ναύπακτο. Στη Ναύπακτο βρήκαμε ένα φορτηγό. Με γνώρισε εμένα ένας γύφτος συναγωνιστής, μας έβαλε μέσα και μας πήραν στο Μεσολόγγι. Δεκάξι μέρες περπατάγαμε με το Μέμο το Μακρή με όλους αυτούς. Από κει πήγαμε και μείναμε στο Αιτωλικό. Μείναμε μέχρι που καταλάγιασε και μετά έφυγε ο Γιώργος και ήρθε στην Αθήνα. Εγώ έκατσα κάνα μήνα, έβλεπα ότι θα με πιάνανε, και ήρθα κι εγώ στην Αθήνα.*

Μετά από τις παραπάνω περιπλανήσεις και διωγμούς το ζευγάρι ξανάσμιξε μέσα στο 1945 στην Αθήνα και για κάποιο διάστημα εγκαταστάθηκε σε ένα σπίτι του Ντίνου Μακρή (αδερφού του Μέμου) μιας και το δικό τους το βρήκαν λεηλατημένο.[71] Κάπου ανάμεσα στο 1946 και στο 1947[72] το ζευγάρι Κατράκη μετακόμισε στον Πειραιά, όπου συγκατοίκησε με το Νικηφόρο Βρεττάκο στην οδό Καραΐσκου. Το 1948 και μεσούντος του Εμφυλίου, συνελήφθη ο Γιώργος Κατράκης για λιποταξία, επειδή, ενώ είχε κληθεί να πολεμήσει, δεν παρουσιάστηκε. Αρχικά εξορίστηκε στον Μούδρο της Λήμνου. Στη συνέχεια, και αφού πέρασε από στρατοδικείο, μεταφέρθηκε στη Μακρόνησο, όπου τον Απρίλη του 1949 αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει κόβοντας το λαιμό του. Μετά από αυτό το επεισόδιο μεταφέρθηκε στο 401 στρατιωτικό νοσοκομείο στην Αθήνα, όπου τον επισκέφτηκε η σύζυγος του και του χάρισε την ξυλογραφία με το περιστέρι *Το περιστέρι της Ειρήνης* (Κατ. 21) που είχε φτιάξει ειδικά για εκείνον. Η εμπειρία της εξορίας και του παραλίγο θανάτου του συντρόφου της σημάδεψαν την Κατράκη ως άνθρωπο και ως καλλιτέχνιδα, όπως θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια.

---

[71] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 28

[72] Στη συνέντευξή της στον Σπητέρη λέει πως μετακομίσανε το 1946 (Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 29) αλλά σε συζήτησή της με τον Θεοφάνους (*Ελληνική Ώρα Πειραιώς* 18 Απρ. 1953) λέει το 1947.

Σύμφωνα με τη συνέντευξη της Κατράκη στον Σπητέρη, το ζευγάρι έμεινε στον Πειραιά μέχρι το 1953 και μετά ανέβηκε στην Αθήνα. Το πιθανότερο όμως είναι, πως ο Κατράκης είχε ήδη φύγει για το Μόναχο, εν μέρει για μεταπτυχιακές σπουδές και εν μέρει αυτοεξόριστος. Μία φωτογραφία της Κατράκη από το Αρχείο Σπητέρη φέρει, στο πίσω μέρος, μήνυμα προς τον σύζυγο της, Γιώργο, με ημερομηνία «Πειραιάς 3/12/51», όπου του αναφέρει πως θα προσπαθήσει να γραφτεί στο εργαστήριο Γλυπτικής της ΑΣΚΤ, για να μπορέσει να πάρει μια βεβαίωση πως είναι σπουδάστρια. Ίσως με αυτό τον τρόπο να μπορούσε να ταξιδέψει κοντά του ευκολότερα. Φαίνεται όμως πως τελικά ή εγκατέλειψε την ιδέα ή δεν τα κατάφερε. Η χρονολογία «3/12/51» μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Κατράκης είχε ήδη φύγει πριν το τέλος του 1951. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι το πρώτο διαβατήριο της Κατράκη χρονολογείται στις 6 Φεβρουαρίου 1952 και περιλαμβάνει σφραγίδες από τη Γερμανία. Προφανώς ο πρώτος λόγος έκδοσης αυτού του διαβατηρίου ήταν οι επισκέψεις της χαράκτριας στον σύζυγό της, ο οποίος παρέμεινε στην Ευρώπη και εργάστηκε ως γιατρός για περίπου μια δεκαετία.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες και καθώς, όπως φαίνεται, η Κατράκη δεν ήταν αποφασισμένη να εγκαταλείψει την Ελλάδα, η δημιουργία οικογένειας δεν ήταν εφικτή. Η καλλιτέχνις αφιερώθηκε στην τέχνη της. Για τα επόμενα χρόνια ταξίδεψε σε διάφορα μέρη της Ευρώπης (όπως Γερμανία, Αυστρία, Ιταλία, Σουηδία, Γαλλία, Ελβετία), αφ΄ ενός για να συναντά το σύζυγο της κι αφετέρου για τη δουλειά της.

Το 1955 είναι μια χρονιά ορόσημο για την Κατράκη καθώς αρχίζουν να πληθαίνουν οι συμμετοχές της σε διεθνείς εκθέσεις και κάνει τις πρώτες δοκιμές χάραξης στην πέτρα. Η αφορμή για τους πρώτους της πειραματισμούς με αυτό το υλικό δόθηκε από μια έκθεση κινέζικης χαρακτικής που οργάνωσε η Εθνική Πινακοθήκη στο Ζάππειο[73].

Έχοντας εκθέσει τα πρώτα της έργα στην πέτρα στην πρώτη της ατομική έκθεση, στην Αίθουσα «Ζαχαρίου», την ίδια χρονιά, η Κατράκη κατάφερε να πάρει μια δίμηνη υποτροφία από την Ιταλική Κυβέρνηση η οποία της επέτρεψε να επισκεφτεί πολλά μουσεία και εκθέσεις σε όλες τις μεγάλες ιταλικές πόλεις.[74] Η αναχώρηση της από την Ελλάδα έγινε μέσα στο τελευταίο δεκαήμερο του Σεπτεμβρίου 1956.

Η επόμενη καθοριστικής σημασίας χρονιά για την Κατράκη, τόσο σε προσωπικό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο, ήταν το 1958. Είναι η χρονιά που η Βάσω και ο Γιώργος Κατράκης, ο οποίος είχε πλέον επιστρέψει στην Ελλάδα οριστικά, αποκτούν τα δίδυμα παιδιά τους Μαριάννα και Σπύρο.[75] Αντιλαμβάνεται κανείς τη χαρά και όλα τα θετικά συναισθήματα που θα βίωνε το ζευγάρι αλλά και την πολυπλοκότητα του να αποκτά κανείς

[73] βλ. κεφάλαιο 3, σελ. 125
[74] Επιστολή Υπουργείου Εξωτερικών της Ιταλίας προς Κατράκη και δελτίο ταυτότητας υποτρόφου, αρχείο Μαριάννας Κατράκη. Τα Νέα 11 Σεπ. 1956
[75] Η Μαριάννα Κατράκη και ο Σπύρος Κατράκης γεννήθηκαν στις 27 Ιανουαρίου 1958.

παιδιά σε τόσο προχωρημένη ηλικία (η Κατράκη ήταν πλέον 49 ετών). Στα μέλη της οικογένειας, που ήταν εγκατεστημένη στην οδό Σκουφά 59, είχε προστεθεί μια νέα κοπέλα που βοηθούσε με τα μωρά και έγινε το δεξί χέρι της Κατράκη. Χάρη στη συνδρομή της με τις οικογενειακές υποχρεώσεις, η καλλιτέχνις κατάφερε να συνεχίσει, απρόσκοπτα, θα λέγαμε, την καλλιτεχνική της δραστηριότητα κερδίζοντας έτσι, την άνοιξη της ίδιας χρονιάς το βραβείο «Premi ex-aequo» στην *Έ Διεθνή Έκθεση Σχεδίου και Χαρακτικής «Bianco e Nero»* στο Lugano της Ελβετίας. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 η οικογένεια μετακόμισε σε ιδιόκτητη μονοκατοικία στη Γλυφάδα, στην οδό Καραπάνου 9, όπου η καλλιτέχνις έζησε και εργάστηκε ως το τέλος της ζωής της.

Η δεκαετία του 1960, μέχρι τη δικτατορία της 21ης Απριλίου 1967, φαίνεται πως ήταν η πιο ευτυχισμένη της ζωής της: Ζούσε ξανά με τον αγαπημένο της σύζυγο και μαζί χαιρόντουσαν τα παιδιά τους στην πιο τρυφερή τους ηλικία. Ταυτόχρονα, γνώριζε ολοένα και μεγαλύτερη αναγνώριση για τη δουλειά της, με αποκορύφωμα τη βράβευσή της, το 1966, στη Μπιενάλε της Βενετίας. Όμως, παρά την οικονομική της άνεση και την κοινωνική της καταξίωση, δεν διέκοψε ποτέ την κοινωνική και πολιτική της δράση, με απώτερο σκοπό έναν καλύτερο κόσμο για όλη την ανθρωπότητα, κάτι που το 1967 θα της κοστίσει την εξορία στη Γυάρο, όπως θα δούμε και στις επόμενες ενότητες.

Στα πρώτα χρόνια μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας το ζευγάρι αγόρασε ένα παλιό ψαράδικο σπίτι στα Γιάλτρα της Βόρειας Εύβοιας, όπου η οικογένεια άρχισε, ήδη από το 1975, να περνά τα καλοκαίρια της. Από μια συνέντευξή της μαθαίνουμε ότι το σπίτι ήταν «φτιαγμένο από πέτρα, με πλακόστρωτη αυλή και κήπο ολόγυρα… Το όνειρό της ήταν να γυρίσει στο Αιτωλικό αλλά τα 'έργα' που επιχείρησε να κάνει εκεί η δικτατορία, κατάστρεψαν και νέκρωσαν τη λιμνοθάλασσα. Η πατρίδα της γεμίζει σήμερα την καρδιά της με θλίψη, δίχως τις καντάδες και τα γαλήνια νερά που 'πάνω τους καθρεφτιζόταν ένας δεύτερος ουρανός'. 'Εκεί, στα Γιάλτρα, ξαναβρίσκω κάτι από την πατρίδα μου, ορίζοντας είναι ο ήλιος', λέει. 'Εκεί, έχω τη δική μου θάλασσα. Όπου κι αν είμαι, όπου κι αν πάω, το βλέμμα μου ψάχνει τον ορίζοντα να βρει τη θάλασσα'.»[76]

Τα επόμενα χρόνια και μέχρι το 1988 συμμετείχε σε δεκάδες εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, γνώρισε την αγάπη του κόσμου και ευτύχησε να δει την αναγνώριση του έργου της από τους απλούς ανθρώπους αλλά και από τους επίσημους φορείς. Το 1979 της αφιέρωσε ένα ολόκληρο τεύχος του το περιοδικό *Σήμα* [77]. Στη συνέχεια, έργα της

[76] Μπακομάρου Ό., «Βάσω Κατράκη Ψυχή στην Πέτρα», *Η Γυναίκα* (περ.), 18 Αυγ. 1976
[77] Παπαδάκης Ν., Σταυρόπουλος Κ., Κορνάρου Μ. (επιμ.): «Βάσω Κατράκη. Μοναδική Ερμηνεύτρια της Ανθρώπινης Τραγωδίας», *Σήμα*, Σεπτ.-Οκτ. 1979

συμπεριλήφθηκαν, μεταξύ άλλων, στη συλλογή της ΕΠΜΑΣ η οποία της οργάνωσε αναδρομική έκθεση το 1980. Η γενέτειρά της την τίμησε, στις 22 Αυγούστου 1981, με ειδική εκδήλωση του Δήμου Αιτωλικού κατά την οποία της απονεμήθηκε το χρυσό μετάλλιο της πόλης και μίλησαν για τη ζωή και το έργο της ο συμπατριώτης της λογοτέχνης Θ. Μ. Πολίτης και ο ομότεχνός της Τάσσος.[78]

Την ίδια χρονιά γυρίστηκε ένα αφιέρωμα στην Κατράκη από την εκπομπή «Παρασκήνιο»[79] το οποίο προβλήθηκε στην ελληνική τηλεόραση. Αντίστοιχα, το 1983 της αφιερώθηκε ένα επεισόδιο της σειράς «Μονόγραμμα»[80] και, το 1986, έργα της συμπεριλήφθηκαν στο επεισόδιο «Το παιδί της Κατοχής στις εικαστικές τέχνες» της σειράς «Παρασκήνιο» που παρουσίασε η ΕΡΤ1 για την επέτειο της 28ης Οκτωβρίου. Επίσης, στις 4 Αυγούστου 1987 η Κατράκη μίλησε μαζί με άλλους καλλιτέχνες της γενιάς της για τη δικτατορία του Μεταξά στην τηλεοπτική εκπομπή της ΕΡΤ 1 «Εδώ και σήμερα» με θέμα «4η Αυγούστου νούμερο δύο, φασιστικά δεσμά στα νιάτα και την τέχνη».

Είναι προφανές ότι η προβολή του έργου μιας αριστερής χαράκτριας, όπως η Κατράκη, από τα επίσημα ΜΜΕ και από τους δημόσιους φορείς συνδέεται και με την περιρρέουσα ατμόσφαιρα μετά την εκλογική νίκη του ΠΑΣΟΚ, το 1981. Στο πλαίσιο της πρώτης σοσιαλιστικής κυβέρνησης της χώρας έγινε μια αισθητή προσπάθεια να τιμηθούν σημαντικοί καλλιτέχνες της αριστεράς οι οποίοι, όπως η Κατράκη μπορεί να έχαιραν της αναγνώρισης των συναδέλφων τους και της αγάπης του κοινού, δεν τύχαιναν όμως επίσημης αναγνώρισης και προβολής. Ταυτόχρονα η γενικότερη αίσθηση ελευθερίας που εμφανίστηκε μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας και γινόταν πιο έντονη όσο περνούσαν τα χρόνια, ενέπνεε τους επιμελητές και ωθούσε τους γκαλερίστες να συμπεριλάβουν στις εκθέσεις τους περισσότερους καλλιτέχνες που η ζωή και το έργο τους είχαν συνδεθεί με τον αντιστασιακό ή και τον αντιδικτατορικό αγώνα.

Με τη σειρά της η Κατράκη στήριξε το έργο των φίλων και των ομοτέχνων της, φιλοτεχνώντας τα βιβλία τους, αν ήταν συγγραφείς[81] και δίνοντας το «παρών» στις εκθέσεις τους και σε άλλες καλλιτεχνικές δράσεις.[82] Αργότερα ήρθαν οι απώλειες: Στις 2

---

[78] «Μετάλλιο στην Κατράκη», Η Καθημερινή, 15 Αυγ. 1981. *Ελευθεροτυπία*, 19 Αυγ. 1981. «Τιμούν την Κατράκη», *Η Καθημερινή*, 20 Αυγ. 1981. «Το Αιτωλικό τιμά τη Βάσω», *Ελευθεροτυπία*, 20 Αυγ. 1981. «Εκδηλώσεις», *Η Βραδυνή*, 20 Αυγ. 1981. «Εκδήλωση για τη Βάσω Κατράκη», *Ελευθεροτυπία*, 22 Αυγ. 1981. «Τιμούν την Κατράκη», *Η Καθημερινή*, 22 Αυγ. 1981. «Στο Αιτωλικό τιμήθηκε η χαράκτρια Βάσω Κατράκη – Λεονάρδου», *Παναιτωλική Αγρινίου*, 23 Αυγ. 1981.

[79] «Βάσω Κατράκη», *Θέματα* (περ.), 7 Ιαν. 1982

[80] «Μονόγραμμα», παραγωγή Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη,1983, Αρχείο ΕΡΤ

[81] βλ. κεφάλαιο 8

[82] Αναφέρουμε ενδεικτικά τις εκθέσεις των Μέμου Μακρή στην ΕΠΜΑΣ (1979), Γιάννη Ρίτσου στις «Νέες Μορφές»(1979), Ζιζής Μακρή στις «Νέες Μορφές»(1979), Κ. Κουλεντιανού στην γκαλερί «Μέδουσα» (1982), Γιάννη Μιχαηλίδη και Κύριλλου Σαρρή στη γκαλερί «Νέες Μορφές» (1986), Χρήστου Καγκαρά στο Γαλλικό Ινστιτούτο (1988), Γιάννη Μόραλη στην Εθνική Πινακοθήκη (1988) και τη συμμετοχή της με ένα σύντομο σχόλιο στο συλλεκτικό λεύκωμα *Μπουζιάνης Γιώργος –*

Φεβρουαρίου 1983 η Κατράκη μαζί με παλιούς της φίλους, όπως ο Τάσσος και ο Βρεττάκος, αποχαιρέτησαν για τελευταία φορά στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών τον συνάδελφο και συναγωνιστή τους Βάλια Σεμερτζίδη, ενώ, στις 5 Οκτωβρίου 1986, η χαράκτρια παραβρέθηκε στο μνημόσυνο για τον ένα χρόνο από τον θάνατο του συναδέλφου της Τάσσου.[83] Δύο χρόνια αργότερα, παραχώρησε το δικό της πρωτότυπο λεύκωμα για να διευκολύνει την πιστή επανέκδοση του λευκώματος *Από τους αγώνες του Ελληνικού λαού* που είχαν φιλοτεχνήσει και τυπώσει στην κατοχική Ελλάδα του 1943 η ίδια και οι συνάδελφοί της Τάσσος, Λουκία Μαγγιώρου και Γιώργος Βελισσαρίδης από την «Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α. Τάσσος».[84]

Στις 29 Οκτωβρίου 1988 εντοπίζουμε την πρώτη δημόσια αναφορά στα σοβαρά προβλήματα υγείας που αντιμετώπιζε η χαράκτρια.[85] Έχοντας κλείσει πια τα εβδομήντα εννιά της χρόνια και παρότι έπασχε από την επάρατη νόσο, κρατούσε τη ζωντάνια και το ακμαίο ηθικό της. Οι θεραπείες των επόμενων δυόμισι μηνών δυστυχώς δεν εμπόδισαν τη μετάσταση του προβλήματος της. Παρά την ταλαιπωρία που της προκαλούσε η ασθένειά της η Κατράκη συνέχισε τη δραστηριότητα της.

Από τις 18 Δεκεμβρίου ο ημερήσιος Τύπος άρχισε να καλύπτει καθημερινά την ιατρική εξέλιξη και τις επισκέψεις των φίλων της χαράκτριας όπως εκτυλίχθηκαν από τις 15 Δεκεμβρίου που η κατάστασή της επιδεινώθηκε σοβαρά και εισήχθη στο νοσοκομείο «Αλεξάνδρα». Διαβάζοντας το *Έθνος*, *Τα Νέα*, τον *Ριζοσπάστη*, την *Αυγή*, την *Καθημερινή*, την *Πρώτη*, την *Απογευματινή* εκείνων των ημερών μαθαίνουμε πως οι επισκέψεις των αγαπημένων φίλων και συναγωνιστών της, όπως ο Λεωνίδας Κύρκος και ο Χαρίλαος Φλωράκης, διαδέχονταν η μια την άλλη, ενώ κοντά της βρίσκονταν, εκτός από την οικογένειά της, η Ασπασία Παπαθανασίου, ο Κώστας Κουλουφάκος, ο Τίτος Πατρίκιος, που είχε έρθει ειδικά από τη Θεσσαλονίκη, και πολλοί άλλοι φίλοι και συνάδερφοί της. Στις 19 Δεκεμβρίου το μεσημέρι η χαράκτρια έπεσε σε κώμα. Ακόμα κι έτσι όμως συνέχιζε να προσφέρει απλόχερα τη βοήθειά της σε όσους την είχαν ανάγκη. Στις 23 Δεκεμβρίου παραδόθηκαν στην Πρεσβεία της Ν. Αφρικής δυο χιλιάδες μηνύματα αγάπης και συμπαράστασης που έγραψαν τα παιδιά της Ελλάδας για τα φυλακισμένα παιδιά της Ν. Αφρικής πάνω σε κάρτες που είχε τυπώσει η συντονιστική επιτροπή για την απελευθέρωση των φυλακισμένων παιδιών στη χώρα αυτή. Την κάρτα κοσμούσε ένα χαρακτικό που είχε παραχωρήσει η Κατράκη ειδικά γι' αυτήν την περίπτωση.[86] Η χαράκτρια άφησε την

Ακουαρέλλες (Άγρα, Αθήνα, 1982) για το οποίο έγραψαν και άλλοι φίλοι και συνάδελφοι του καλλιτέχνη. Επίσης, στις 29 Δεκεμβρίου 1980, η Κατράκη παραβρέθηκε στην πρεμιέρα του θεατρικού του Ρίτσου Χρυσόθεμις στο θέατρο «Βρετάνια».

[83] «Θα μας συντροφεύει πάντα ο Τάσσος», *Ριζοσπάστης*, 6 Οκτ. 1986

[84] *Από τους αγώνες του Ελληνικού λαού*, Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α. Τάσσος, Αθήνα 1988

[85] «Κατράκη», *Έθνος*, 29 Οκτ. 1988

[86] «Μην φυλακίζετε την ελπίδα», *Ριζοσπάστης*, 24 Δεκ. 1988

τελευταία της πνοή στις 4:00 το πρωί της 27ης Δεκεμβρίου. Τις επόμενες μέρες δημοσιεύτηκαν δεκάδες συλλυπητήρια μηνύματα από καλλιτεχνικούς και φιλειρηνικούς φορείς.[87] Στις 29 Δεκεμβρίου, στις 4:00 το απόγευμα, έγινε η κηδεία της δημοσία δαπάνη στο Α΄ Νεκροταφείο. Πολλά ήταν τα αποχαιρετιστήρια μηνύματα που αναγνώστηκαν από τους φίλους της και που την επόμενη μέρα δημοσιεύτηκαν στις εφημερίδες[88] ενώ δεν έλειψαν και κάποια σύντομα αφιερώματα στη ζωή και το έργο της. Ανάμεσα στους αποχαιρετισμούς ξεχωρίζει εκείνος του Λεωνίδα Κύρκου:

> *Η Βάσω δοκίμασε αγόγγυστα το μαρτύριο της γενιάς της Αντίστασης. Από τις κορυφές της μέθης της ΕΑΜικής κοσμογονίας βρέθηκε στα Τάρταρα των κατατρεγμών – μαζί με τόσους άλλους. Η αετίσια όμως ματιά της έβλεπε στους ορίζοντες της Ιστορίας και η Τέχνη της κατέγραφε πυρετικά το οδυνηρό οδοιπορικό, το ανθρώπινο δράμα και αναζητούσε τη σπίθα που καίει μέσα στη στάχτη.*[89]

Η ΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΚΑΤΡΑΚΗ ΣΤΗΝ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΕΜΦΥΛΙΟ – ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ ΤΑ ΕΠΟΜΕΝΑ ΧΡΟΝΙΑ – ΕΞΟΡΙΑ – Η ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Κάπου στα 1942-1943, η Βάσω Κατράκη και ο Γιώργος Κατράκης επέστρεψαν από την επαρχία στην Αθήνα και οργανώθηκαν στην Αντίσταση. Εκείνη ξαναμπήκε στο εργαστήριο του Κεφαλληνού:

> *Εκεί βρίσκαμε ζεστασιά, υλικά, μοντέλα και πάνω απ' όλα τη συγκατάβαση του δασκάλου μας που μας κοίταζε κι έλεγε μόνο, προσέχετε. Κατά βάθος θα καμάρωνε.*

Σύμφωνα με μαρτυρία του Τάσσου[90] η Κατράκη μαζί με τον ίδιο, τον Φώτη Ζαχαρίου, τη Λουκία Μαγγιώρου, τον Μέμο Μακρή και τον Κώστα Πλακωτάρη ήταν κάποια από τα ιδρυτικά μέλη του Ε.Α.Μ. Καλλιτεχνών, γύρω από το οποίο συσπειρώθηκαν οι περισσότεροι καλλιτέχνες της εποχής. Το ΕΑΜ Καλλιτεχνών ιδρύθηκε τον Νοέμβριο του 1942[91] και, σύμφωνα με τη συνέντευξη της στον Σπητέρη, η Κατράκη θα ήταν αδύνατον να είναι παρούσα εφόσον ήταν στη Νέα Αγχίαλο με τον σύζυγό της. Όμως το μητρώο θεωρητικών μαθημάτων της ΑΣΚΤ εμφανίζει την Κατράκη εγγεγραμμένη στο Β΄ εξάμηνο

[87] «Σήμερα στις 4 κηδεύεται η Βάσω Κατράκη», *Ελευθεροτυπία*, 29 Δεκ. 1988. «Κηδεύεται σήμερα η Βάσω Κατράκη», *Η Πρώτη*, 29 Δεκ. 1988.
[88] Ενδεικτικά αναφέρουμε: «Το ύστατο 'χαίρε' στη Βάσω Κατράκη», *Η Αυγή*, 30 Δεκ. 1988. «Τελευταίος χαιρετισμός στη Βάσω Κατράκη», *Η Αυγή*, 30 Δεκ. 1988. «Σωπαίνει ώρα η μαντατοφόρα...», *Έθνος*, 30 Δεκ. 1988. «Το μαύρο ήταν αρχή και τέλος», *Η Απογευματινή*, 30 Δεκ. 1988. «Βάσω Κατράκη», *Αντί*, 30 Δεκ. 1988. «Η Βάσω Κατράκη είχε χαράξει το δρόμο της κόντρα στη σήψη και στη διαφθορά», *Ελεύθερος Τύπος*, 30 Δεκ. 1988. «Η πολιτεία υποκλίνεται στην σωρό της Κατράκη», *Ελεύθερη Ώρα*, 30 Δεκ. 1988. «Κρατάμε το χαμόγελό της», *Ριζοσπάστης*, 30 Δεκ. 1988.
[89] «Το ύστατο 'χαίρε' στη Βάσω Κατράκη», *Η Αυγή*, 30 Δεκ. 1988.
[90] Τάσσος 1981
[91] Ματθιόπουλος 1999-2007 2, σελ. 280

της χρονιάς 1941-΄42 να επαναλαμβάνει τα μαθήματα ιστορίας της τέχνης. Άρα το πιθανότερο είναι να υπάρχει κάποια μικρή σύγχυση στη μνήμη της χαράκτριας όσον αφορά αυτή την περίοδο και τουλάχιστον η ίδια θα πρέπει να επέστρεψε στην Αθήνα μέσα στο 1942.

Ανεξάρτητα από το αν ήταν ένα από τα ιδρυτικά του μέλη, η καλλιτέχνις ήταν σαφώς ένα από τα πιο ενεργά μέλη του Ε.Α.Μ. Καλλιτεχνών η δράση του οποίου, όσον αφορά τους εικαστικούς και κυρίως τους χαράκτες, ήταν εντυπωσιακή σε ποιότητα και όγκο. Η χαρακτική χάρη στην εφαρμογή της στην τυπογραφία έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη δημιουργία κάθε είδους έντυπου υλικού που χρησιμοποιήθηκε στην Αντίσταση όπως ένσημα του αγώνα, κάρτες με τα επίκαιρα, αφίσες, προκηρύξεις, λευκώματα. Η Κατράκη όπως και οι άλλοι συνάδελφοί της δούλευαν σκληρά και έβαζαν καθημερινά σε κίνδυνο τη ζωή τους, δημιουργώντας και διακινώντας παράνομο υλικό. Η ίδια αναφέρει στην εκπομπή «Μονόγραμμα»: «Πιστεύω πως η Εθνική Αντίσταση μ' έβγαλε χαράκτρια.» Ο Τάσσος θυμάται:

> *Εμείς παίρναμε από την ΚΕ του ΕΑΜ το θέμα της δουλιάς και τα συνθήματα. Όπως τα τσιγκογραφεία ήταν απροσπέλαστα, δουλεύαμε με ξύλα και λινόλεουμ. Συχνά η δουλιά ήταν ομαδική. Πολλά από τα ξύλα χαράχτηκαν στο σπίτι του Σπ. Βασιλείου, κάτω από την Ακρόπολη. Όταν τελειώναμε, παραδίδαμε τα χαραγμένα ξύλα στο καθορισμένο ραντεβού κι ύστερα... χάναμε τα ίχνη τους. Ήταν μια δουλιά αρκετά παράτολμη και επικίνδυνη. Τσάντες με προεξέχουσες τις ιστορικές λαχανίδες της Κατοχής καμουφλάριζαν τα πιο φλογερά μηνύματα ελευθερίας. Διασχίζαμε την Αθήνα, τις μέρες ανάμεσα σε μπλόκα, τραμ, γκαζοζέν, τις νύχτες με την απόλυτη αντιαεροπορική συσκότιση, ανάμεσα σε χαφιέδες, τάγματα ασφαλείας και τους Γερμανούς. Παίζαμε τη ζωή μας κορόνα -γράμματα. Έτσι, βρέθηκε ο Μ. Μακρής στο γερμανικό Φρουραρχείο φορτωμένος απ' την κορυφή ως τα νύχια με αντιστασιακό υλικό και μόνο από θαύμα δεν ερευνήθηκε και υπάρχει. Η Βάσω Κατράκη και η Λουκία Μαγγιώρου πέσανε σε μπλόκο Γερμανών και ταγματασφαλιτών. Ύστερα κάποιο πρωί βλέπαμε, ταυτόχρονα με τους άλλους Αθηναίους, το έργο μας κολλημένο παντού στους τοίχους, στις μάντρες*...[92]

Για την επέτειο της 25ης Μαρτίου του 1943 εκδόθηκε παράνομα από τον ΕΛΑΣ και το ΕΑΜ, σε χίλια αντίτυπα, το αντιστασιακό λεύκωμα με τίτλο *Από τους Αγώνες του Ελληνικού Λαού* που περιλάμβανε δημοτικά τραγούδια, ποιήματα του Ρήγα και του Σολωμού καθώς και ξυλογραφίες της Κατράκη, του Τάσσου, της Μαγγιώρου και του Βελισσαρίδη που είχε και τη γενικότερη επιμέλεια. Το καλοκαίρι του 1944 υπάρχει μεγάλη

[92] Τάσσος 1981

πιθανότητα η Κατράκη να ακολούθησε μαζί με άλλους καλλιτέχνες και διανοούμενους το «Θεατρικό Όμιλο ΕΠΟΝ Θεσσαλίας» που είχε συγκροτήσει ο Βασίλης Ρώτας, στο πλαίσιο μιας γενικότερης προσπάθειας για την ποιοτική ψυχαγωγία του λαού και των αγωνιστών της Ελεύθερης Ελλάδας. Η πληροφορία αυτή προκύπτει από μια αφήγηση του Γιώργου Κοτζιούλα ο οποίος γράφει: «Άλλη έκπληξη της βραδιάς ήταν ο χορός της Ακαμάτρας όπως τον χόρεψε τραγουδώντας τον κιόλας η Βάσω».[93] Παρότι ο συγγραφέας δεν αναφέρεται στην Κατράκη με το επώνυμό της ούτε την ξανααναφέρει στη συνέχεια του βιβλίου του, είναι πολύ πιθανό ότι αναφέρεται στην Κατράκη, η οποία υπέγραφε και ήταν ευρύτερα γνωστή ως «Βάσω».

Στις 12 Οκτωβρίου του 1944 απελευθερώθηκαν η Αθήνα και ο Πειραιάς, δεν άργησαν, όμως, να ακολουθήσουν τα τραγικά γεγονότα του Δεκεμβρίου. Η Βάσω και ο Γιώργος Κατράκης βρίσκονταν στην Αθήνα και ο καθένας με τον τρόπο του αγωνίζονταν στο πλευρό του ΕΛΑΣ. Πέρα από τις αφίσες και τα συνθήματα στους δρόμους, η Κατράκη έκανε και χρέη τραυματιοφορέα με τη μετέπειτα τεχνοκριτικό Έφη Φερεντίνου.[94] Για τον Δεκέμβριο του 1944 είχε πει στον Σπητέρη:

> *Εδώ ήμουνα και μάλιστα λίγο έλλειψε να σκοτωθώ. Ήμουν στην πλατεία Συντάγματος στου τότε Ελευθερουδάκη απ' έξω με το Μέμο το Μακρή και με το Δρομάζο, και τους έλεγα: Αν θέλουν ας τους ξανακάνουμε άλλη μια τρίτη Δεκέμβρη, που είχε κατέβει όλος εκείνος ο κόσμος. Και ακουστήκανε κάτι ριπές πολυβόλων απ' τα παλιά ανάκτορα που ρίχνανε στο ψαχνό, και ο κόσμος που κινήθηκε απότομα, με έριξε κάτω και έκανα μια τσουλήθρα που έφτασα ως το υπουργείο Οικονομικών. Και εκείνο που θυμάμαι είναι ένας άνθρωπος που κράταγε ένα κοριτσάκι στην αγκαλιά του με μια άσπρη κορδέλα στα μαλλιά του γεμάτη αίματα. Αυτά θυμάμαι απ' τη μέρα αυτή.*

Μετά από τις παραπάνω περιπλανήσεις και διωγμούς το ζευγάρι ξανάσμιξε μέσα στο 1945 στην Αθήνα και για κάποιο διάστημα εγκαταστάθηκε σε ένα σπίτι του Ντίνου Μακρή (αδερφού του Μέμου) μιας και το δικό τους το βρήκαν λεηλατημένο.[95] Στη συνέχεια η Κατράκη εργάστηκε πάνω στο αντιστασιακό λεύκωμα το *Θυσιαστήριο της Λευτεριάς* (έκδοση «Ο Ρήγας»), που κυκλοφόρησε την πρωτομαγιά του 1945, για να τιμήσει την επέτειο της εκτέλεσης των διακοσίων στο σκοπευτήριο της Καισαριανής την 1η Μαΐου 1944. Το λεύκωμα περιλάμβανε κείμενα για την Αντίσταση συνοδευόμενα από ξυλογραφίες των

[93] Κοτζιούλας 1976, σελ. 38
[94] βλ. κεφάλαιο 4, σελ. 162
[95] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 28

Αλέξανδρου Κορογιαννάκη, Βελισσαρίδη, Τάσσου, Μαγγιώρου, Μανουσάκη και Κατράκη. Το 1945 η Κατράκη ξεκίνησε και τη συνεργασία της με το περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα.*[96]

Όπως προαναφέραμε η Κατράκη συνέχισε την πολιτική και κοινωνική της δράση και στα νεότερα χρόνια. Ήταν πάντα ενήμερη για τα πολιτικά, κοινωνικά και καλλιτεχνικά ζητήματα της σύγχρονής της πραγματικότητας και ένωνε τη φωνή της με εκείνους που διαμαρτύρονταν για τα κακώς κείμενα ή αγωνίζονταν για την ελευθερία τους και το δίκαιο. Στη δεκαετία του 1950 η δράση της ήταν περιορισμένη ή τουλάχιστον όχι δημόσια. Παρόλα αυτά, το 1957 συμμετείχε σε έκθεση και λαχειοφόρο αγορά έργων στον «Ζυγό» για την οικονομική ενίσχυση των οικογενειών των Κυπρίων κρατουμένων που είχαν συλληφθεί κατά τη διάρκεια του αγώνα τους για την ανεξαρτησία του νησιού τους από την Αγγλία.[97] Στη δεκαετία του 1960 βρίσκουμε πολλές αναφορές στο όνομά της για τη συμμετοχή της σε διάφορες κινητοποιήσεις πολιτικού χαρακτήρα. Έτσι, όταν, στις αρχές του 1963, ανακοινώθηκε η ανέγερση του αγάλματος του Τρούμαν[98] στην Αθήνα και, όπως ήταν αναμενόμενο, οι αντιδράσεις από τον πολιτικό και καλλιτεχνικό κόσμο ήταν άμεσες, η Κατράκη, μαζί με τους Κανέλλη, Κοκκινίδη, Μανουσάκη, Κοσμά Ξενάκη και Γιάννη Χαΐνη, υπέγραψαν διαμαρτυρία σχετικά με τις πολιτικές διαστάσεις και την αμφίβολη αισθητική αξία του μνημείου, η οποία δημοσιεύτηκε στην *Αυγή* της 13ης Φεβρουαρίου.**[99]** Το άγαλμα τελικά τοποθετήθηκε στη γνωστή του θέση, στην οδό Βασιλέως Κωνσταντίνου, αλλά έμελλε να γίνει το πιο μισητό, ίσως, άγαλμα της πόλης. Το 1969 δέχτηκε τέσσερις επιθέσεις, το 1986 το ανατινάξανε και το 1987, όταν επισκευάστηκε και επρόκειτο να γίνει η επανατοποθέτησή του, η Κατράκη ήταν μια από τους πενήντα εννέα ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών που υπέγραψαν έκκληση να μην τοποθετηθεί ξανά το άγαλμα σε δημόσια θέα, καθώς η παρουσία του θα επανέφερε συμβολισμούς του τραυματικού διχασμού του Εμφυλίου.[100]

Το γεγονός, όμως, που συγκλόνισε το πανελλήνιο και την Κατράκη στις 22 Μαΐου 1963 ήταν η δολοφονία του βουλευτή της Ε.Δ.Α και ένθερμου ειρηνιστή Γρηγόρη Λαμπράκη. Ο κλινικός θάνατός του στις 26 του μηνός έριξε στο πένθος αλλά και ανησύχησε όλο τον προοδευτικό κόσμο της εποχής. Στις 28 Μαΐου *Η Αυγή* δημοσίευσε τις διαμαρτυρίες

---

[96] βλ. κεφ. 8, σελ. 328, 346

[97] Την έκθεση είχε επιμεληθεί ο Σπητέρης και είχε επιλέξει, κατά κοινή ομολογία, ποιοτικά έργα διακεκριμένων καλλιτεχνών (βλ. *Τα Νέα*, 5 Νοεμ. 1957. «Λαχειοφόρος αγορά για ενίσχυση των Κυπρίων», *Η Αυγή*, 13 Νοεμ. 1957. Σπητέρης Τ., «Μια ωραία πρωτοβουλία υπέρ των οικογενειών των Κυπρίων κρατουμένων», *Ελευθερία*, 15 Νοεμ. 1957.)

[98] Harry S. Truman (1884-1972) Πρόεδρος των ΗΠΑ από 1945 μέχρι το 1953 και εισηγητής του «ψυχρού πολέμου». Αποτελούσε σύμβολο της μεταπολεμικής Αμερικανικής ανάμειξης στα ελληνικά θέματα και κυρίως στον Εμφύλιο.

[99] «Διαμαρτυρία καλλιτεχνών για την ανέγερση μνημείου του Τρούμαν στην Αθήνα», *Η Αυγή*,13 Φεβ. 1963

[100] «Έκκληση από 60: Να μείνει στο κουτί», *Το Έθνος*, 24 Ιαν. 1987. Η έκκληση δεν εισακούστηκε και οι περιπέτειες του αγάλματος συνεχίστηκαν και στις επόμενες δεκαετίες.

ανθρώπων των γραμμάτων και των τεχνών ανάμεσα στους οποίους ήταν και η Κατράκη που έγραψε:

> *Όλες οι σκληρές πέτρες της Ελλάδας δε φτάνουνε για να σκαλίσουμε τα βάσανα της πατρίδας μας. Σαν άνθρωπος και καλλιτέχνις διαμαρτύρομαι για τις φασιστικές μεθόδους που οδηγήσανε στον τάφο το μαχητή και ήρωα της ειρήνης Λαμπράκη και ενώνω τη φωνή μου με τη φωνή των άλλων πνευματικών ανθρώπων: Να σταματήσουμε το φασισμό πριν πνίξει τον τόπο μας στη ντροπή και στο αίμα.*[101]

Η χαράκτρια φαίνεται πως καταπιάστηκε άμεσα με τη δημιουργία μιας λιθοϋψιτυπίας[102] προς τιμήν του. Το έργο που δημιούργησε δημοσιεύτηκε στο εξώφυλλο του περιοδικού *Επιθεώρηση τέχνης* λίγες μέρες αργότερα.[103] Στις 29 Μαΐου η Κατράκη παραβρέθηκε μαζί με πολλούς συναγωνιστές και φίλους της στην κηδεία του Λαμπράκη, ενώ στις 8 Ιουνίου ήταν μια από τους περίπου τριάντα εκπροσώπους του καλλιτεχνικού και πνευματικού κόσμου που ίδρυσαν τη Δημοκρατική Κίνηση Νέων «Γρηγόρης Λαμπράκης». Στόχος της κίνησης ήταν να ακολουθήσουν οι νέοι «Τον δρόμο της Ειρήνης, της Δημοκρατίας, της Εθνικής Αξιοπρέπειας και Ανεξαρτησίας.»[104]

Στη συνέχεια η Κατράκη παραχώρησε τρία χαρακτικά της για ένα ιταλικό φυλλάδιο-αφίσα (foglio volante) αφιερωμένο στη μνήμη του Λαμπράκη, το οποίο κυκλοφόρησε τον Ιούλιο, σε επιμέλεια του Gianni Toti.[105] Στη μία πλευρά της, η αφίσα φιλοξενεί το έργο *Οι πύραυλοι έρχονται στην Ελλάδα*, στην άλλη, το χαρακτικό που είχε δημοσιεύσει η Κατράκη στην *Επιθεώρηση τέχνης* στη μνήμη του Λαμπράκη καθώς και ένα έργο που είχε δημοσιεύσει σε παλαιότερο τεύχος της *Επιθεώρησης Τέχνης* για τη δολοφονία του Λουμούμπα, συνοδευόμενα από ποιήματα των Βρεττάκου, Ρίτσου και Λειβαδίτη μεταφρασμένα στα ιταλικά.[106] Η λιθοϋψιτυπία για τον Λαμπράκη δημοσιεύτηκε επίσης, στην *Αυγή*, στις 26 Οκτωβρίου, δυο μέρες πριν την εθνική μας επέτειο, συνοδευόμενη από λεζάντα της χαράκτριας που γράφει: «Αφιέρωμα στον Γρηγόρη Λαμπράκη, μαχητή και ήρωα της ειρήνης, στον επιστήμονα και άνθρωπο.»

Ένα χρόνο μετά τη δολοφονία, στις 14 Μαΐου 1964, η Κατράκη, μαζί με χιλιάδες κόσμου και δεκάδες καλλιτεχνών από όλους τους τομείς, έλαβε μέρος στη Β΄ πορεία Ειρήνης η οποία πραγματοποιήθηκε στη μνήμη του μεγάλου ειρηνιστή, από τον Μαραθώνα μέχρι το Πεδίο του Άρεως, μια πορεία που έδωσε νέα ώθηση στο φιλειρηνικό κίνημα.[107] Τα επόμενα χρόνια η Κατράκη συμμετείχε σε πολλές πρωτοβουλίες για την ειρήνη και τον

---

[101] «Συνεχίζεται ο συναγερμός των ανθρώπων του στοχασμού και της τέχνης», *Η Αυγή*, 28 Μαΐου 1963
[102] Για τη χρήση του όρου «λιθοϋψιτυπία» βλ. κεφάλαιο 3, σελ. 140
[103] *Επιθεώρηση τέχνης*, Μάιος 1963. βλ. κεφάλαιο 6, σελ. 254
[104] «Καινούρια οργάνωση», *Τα Νέα*, 10 Ιουν. 1963
[105] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη και *Η Αυγή* 21 Αυγ. 1963
[106] Τα έργα αυτά αναλύονται στο κεφάλαιο 6, σελ. 250
[107] Φ. Λ., «Οι λογοτέχνες μας και οι καλλιτέχνες βαδίζουν. . .», *Η Αυγή*, 19 Μαΐου 1964

αφοπλισμό. Έτσι στις 22 Μαΐου 1966 βρέθηκε με τους Αργυράκη, Μαγγιώρου και Τάσσο στην επιτροπή για το πιο ωραίο πανώ/παρουσίαση στην Πορεία Ειρήνης που είχε οργανώσει ο Σύνδεσμος Νέων 'Μπέρτραντ Ράσσελ' για τον Πυρηνικό Αφοπλισμό και την Ειρήνη.[108] Η πορεία του ’66 είχε πάρει πανηγυρικό χαρακτήρα με γλέντι το Σάββατο το βράδυ στη Νέα Μάκρη και με την απονομή των βραβείων στο Θέατρο «Διονύσια» στις 13 Ιουνίου 1966, γιορτάζοντας τη ζωή, που τόσο άδικα είχε χάσει τρία χρόνια νωρίτερα ο Λαμπράκης.[109]

Πιστή στις επάλξεις του φιλειρηνικού κινήματος, η Κατράκη συνέχισε τη δράση της και στην περίοδο μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, κυρίως με την παραχώρηση έργων της για το σχεδιασμό φιλειρηνικών αφισών. Στις αρχές Μαΐου του 1982 ήταν ανάμεσα σε 53 προσωπικότητες των γραμμάτων και των τεχνών που υπέγραψαν την έκκληση της Αδέσμευτης Κίνησης Ειρήνης (ΑΚΕ) για την πορεία της Άνοιξης και τις γιορτές ειρήνης που είχαν προγραμματιστεί για τις 16 Μαΐου στον Μαραθώνα.[110] Τον Μάρτιο του 1983, στην καρδιά του ψυχρού πολέμου και σε μια περίοδο ξέφρενων εξοπλισμών, η χαράκτρια ήταν μια από τους ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών που δημοσίευσαν στον *Ριζοσπάστη* γραπτή δήλωση τους ενάντια στις αμερικάνικες βάσεις. Συγκεκριμένα η Κατράκη έγραψε:

> *Ήμουν και είμαι κατά των βάσεων . Και πάντα θα λέω έξω οι βάσεις. Να φύγουν. Να ελευθερωθούμε. Να ξέρουμε τι κάνουμε σα λαός και να κάνουμε αυτό που θέλουμε εμείς.*[111]

Η Κατράκη δεν θα μπορούσε να λείπει και από την 6η Μαραθώνια πορεία ειρήνης που πραγματοποιήθηκε στις 22 Μαΐου του 1983, είκοσι ακριβώς χρόνια μετά τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη, και ήταν αφιερωμένη στη μνήμη του. Η Κατράκη, ο Βακιρτζής, και ο Γαΐτης, φιλοτέχνησαν ειδικές αφίσες για την εκδήλωση. Η χαράκτρια ετοίμασε δύο αφίσες – η μια απεικονίζει το σύμβολο της Αδέσμευτης Κίνησης Ειρήνης (ΑΚΕ) και ένα περιστέρι, ενώ η δεύτερη ένα μαραθωνοδρόμο που κρατά ένα πανώ με τη λέξη «ειρήνη» και το

---

[108] Ο Bertrand Russell (1872-1970) ήταν βρετανός μαθηματικός και φιλόσοφος που βραβεύτηκε με το Βραβείο Nobel Λογοτεχνίας το 1950. Ήδη από την έναρξη του Α΄ παγκοσμίου Πολέμου τάχθηκε ενεργητικά υπέρ της ειρήνης, την οποία υπηρέτησε σε όλη του τη ζωή μέσα από τα θεωρητικά του κείμενα και την έντονη αντιπολεμική του δράση (βλ. Monk 2017). «Η αυξανόμενη ενασχόληση του Ράσσελ με την Ελλάδα άρχισε να γίνεται ευρύτερα γνωστή τον χειμώνα του 1962-63, όταν μια ομάδα φοιτητών δημιούργησε τον "Σύνδεσμο Νέων 'Μπέρτραντ Ράσσελ' για τον Πυρηνικό Αφοπλισμό και την Ειρήνη". Η διακήρυξη της οργάνωσης, που κυκλοφόρησε με πρωτοβουλία του φοιτητή Νομικής, Μιχάλη Περιστεράκη, αναφέρει, μεταξύ άλλων: "Χαιρετίζοντας εις το πρόσωπον του διασήμου φιλοσόφου και ανθρωπιστού Bertrand Russell τον διακαή πόθον όλων των απλών ανθρώπων του κόσμου δια την εδραίωσιν της ειρήνης, καλούμεν τας μάζας των Ελλήνων Νέων ανεξαρτήτως ιδεολογικής τοποθετήσεως, μορφώσεως, ή επαγγελματικού προσανατολισμού, να συνενώσουν την φωνήν των με εκείνην των Νέων όλου του κόσμου, και να καλύψουν με τη βοή των τους ανησυχητικούς ψιθύρους προμηνύματα μιας επερχόμενης λαίλαπος".» (Καλπαδάκης 2011).

[109] *Αλλαγή*, 23 Μαΐου 1966. «Δόθηκαν χθες τα βραβεία για την πορεία», *Η Αυγή*, 14 Ιουν. 1966

[110] «Γνωστοί διανοούμενοι για ‘Αδέσμευτη Ειρήνη’», *Μεσημβρινή*, 10 Μαΐου 1982

[111] «Κανείς δε θα λείψει απ’ το εθνικό προσκλητήριο», *Ριζοσπάστης*, 3 Μαρ. 1983.

σύμβολο της ΑΚΕ. Επιπλέον, δώρισε στην ΑΚΕ, με στόχο την οικονομική της υποστήριξη, μια ολόκληρη σειρά χαρακτικών ανατύπων ενός έργου της με θέμα την ειρήνη.[112] Μετά την ολοκλήρωση της πορείας στο Πεδίο του Άρεως ακολούθησαν διάφορες εκδηλώσεις όπου η Κατράκη παραβρέθηκε ως εκπρόσωπος της ΕΕΔΥΕ (Ελληνική Επιτροπή για τη Διεθνή Ύφεση και Ειρήνη)[113] της οποίας ήταν μέλος.

Η άνοιξη του 1986 έμεινε στην ευρωπαϊκή ιστορία εξαιτίας της έκρηξης του πυρηνικού αντιδραστήρα του Τσερνόμπιλ που έγινε στις 26 Απριλίου. Το ατύχημα έφερε στο προσκήνιο τους ανυπολόγιστους κινδύνους της χρήσης πυρηνικής ενέργειας ακόμα και αν αυτή γίνεται για ειρηνικούς σκοπούς. Οι ειρηνιστικές οργανώσεις έκρουσαν και πάλι τον κώδωνα της πυρηνικής απειλής. Η Βάσω Κατράκη ήταν μια από τις πεντακόσιες προσωπικότητες από όλη την Ευρώπη που προσυπέγραψαν την πολιτική απόφαση των ευρωπαϊκών κινημάτων ειρήνης ενάντια στους πυρηνικούς εξοπλισμούς.[114]

Ένας άλλος τομέας, στον οποίο δραστηριοποιήθηκε η Κατράκη σε σχέση με τα θέματα της ειρήνης, ήταν οι καλλιτεχνικές εκθέσεις, που ευαισθητοποιούσαν το κοινό πάνω σε αυτά τα θέματα και ενίοτε προσέφεραν μια οικονομική ενίσχυση στους μη κερδοσκοπικούς φορείς που δραστηριοποιούνταν σε αυτόν τον χώρο. Ήδη από το 1961, η Κατράκη ήταν μέλος της οργανωτικής επιτροπής της φιλειρηνικής έκθεσης *Ειρήνη και ζωή* που πραγματοποιήθηκε στον «Ζυγό» τον Ιανουάριο του 1962, με τη συμμετοχή καταξιωμένων και νέων ζωγράφων, γλυπτών και χαρακτών. Το θέμα της έκθεσης είχε μεγάλη ανταπόκριση στο κοινό και στον Τύπο[115], σε μια περίοδο που η ειρήνη ήταν το μεγάλο διακύβευμα της παγκόσμιας μεταπολεμικής κοινότητας. Η Β΄ έκθεση *Ειρήνη και Ζωή* παρουσιάστηκε στις 17 Μαΐου 1965 και πάλι στον «Ζυγό», στο πλαίσιο του Β΄ Πανελλαδικού Συνεδρίου Ειρήνης,[116] με τη συμμετοχή σαράντα πέντε διαπρεπών καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων και η Κατράκη. Πάνω από είκοσι χρόνια αργότερα το ζήτημα εξακολουθούσε να είναι επίκαιρο, και η χαράκτρια φιλοτέχνησε την αφίσα που καλούσε τους Αθηναίους να δημιουργήσουν για πέμπτη χρονιά ανθρώπινη ασπίδα ειρήνης γύρω από την Ακρόπολη στις 6 Αυγούστου, 1987, για την επέτειο του πυρηνικού ολοκαυτώματος της Χιροσίμα. Τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου συμμετείχε, με πάνω από

---

[112] «Οι αφίσες της Πορείας και το χαρακτικό έργο της Κατράκη», *Η Αυγή*, 21 Μαΐου 1983. «Οι αφίσες της Ειρήνης», *Πάνθεον*, 23 Μαΐου 1983.
[113] Σκυλλάκος Α., Κοντάκου Ντ., «Στο 'βήμα' του ειρηνιστή», *Τα Νέα*, 23 Μαΐου 1983
[114] «Γλέζος: να φύγουν αμέσως τα πυρηνικά», *Ελευθεροτυπία*,17 Μαΐου 1986
[115] Ενδεικτικά αναφέρουμε: «Έκθεσις 50 καλλιτεχνών με θέμα την ειρήνη», *Το Βήμα*, 12 Δεκ. 1961. *Τα Νέα*, 12 Δεκ.1961. «Στην έκθεση 'Ειρήνη και Ζωή' θα μετάσχουν 40 καλλιτέχναι», *Τα Νέα*, 26 Δεκ. 1961. «Θριαμβευτική επιτυχία εσημείωσε χθες η έκθεση 'Ειρήνη και Ζωή'», *Η Αυγή*, 4 Ιαν. 1962. Άγγελος Δόξας, *Ανεξάρτητος Τύπος*, 5 Ιαν. 1962. Στάθης Δρομάζος, «Ειρήνη και Ζωή», *Η Αυγή*, 12 Ιαν. 1962. *Τα Νέα* , 12 Ιαν. 1962. *Το Έθνος*, 13 Ιαν. 1962. Γ. Πετρής, «Η έκθεση Ειρήνη και Ζωή», *Επιθεώρηση τέχνης*, Ιαν. 1962.
[116] «Έκθεση 'Ειρήνη και Ζωή' Στα πλαίσια του Β΄ Πανελλαδικού Συνεδρίου Ειρήνης», *Η Αυγή*, 16 Μαΐου 1965

εκατό καλλιτέχνες, σε ομαδική έκθεση με θέμα την ειρήνη, στο κτήριο Κωστή Παλαμά, για την οικονομική ενίσχυση της Ελληνικής Επιτροπής για τη Διεθνή Ύφεση και Ειρήνη.[117]

Πίσω στη δεκαετία του 1960, στις 24 Μαΐου 1964 η Κατράκη παραβρέθηκε στην ιδρυτική συγκέντρωση της Πανελλαδικής Ένωσης Γυναικών (ΠΕΓ), της οποίας υπήρξε ιδρυτικό μέλος, μαζί με πολλές άλλες επιφανείς Ελληνίδες από τον χώρο των γραμμάτων και των τεχνών.[118] Η χαράκτρια φιλοτέχνησε το έμβλημα της οργάνωσης και διέθετε συχνά έργα της για την εικονογράφηση των μηνιαίων δελτίων της, ενώ δραστηριοποιήθηκε κυρίως στην Πολιτιστική της Επιτροπή. Η επιθυμία της να φέρει την τέχνη πιο κοντά στον καθημερινό άνθρωπο ανταποκρινόταν στους στόχους της Πολιτιστικής Επιτροπής της ΠΕΓ για την «ανύψωση του πολιτιστικού επιπέδου ...των γυναικών και των παιδιών».[119] Σε αυτό το πνεύμα φιλοτέχνησε το Ημερολόγιο της ΠΕΓ για το 1966 με έργα της από τη σειρά «Μανάδες» στο εξώφυλλο και στο εσωτερικό καθώς και με το *Περιστέρι*, στη σελίδα που αναφέρεται το όνομά της, ενώ τον Μάιο του ίδιου χρόνου παραχώρησε τη λιθοϋψιτυπία της *Μητρότητα* για την εικονογράφηση του Δελτίου της ένωσης. Η συνεισφορά της θα πρέπει να ήταν σημαντική γιατί τον Οκτώβριο του 1966 ήταν ένα από τα μέλη της αντιπροσωπείας της ένωσης που παρακολούθησε, στη Στοκχόλμη, την «Παγκόσμια συνδιάσκεψη για το παιδί» της Παγκόσμιας Δημοκρατικής Ομοσπονδίας Γυναικών (ΠΔΟΓ)[120].

Όλα αυτά συνέβαιναν εν μέσω των πολιτικών εξελίξεων που ακολούθησαν το ιστορικό καλοκαίρι του 1965 με τα Ιουλιανά, την παραίτηση του Γεωργίου Παπαπανδρέου, την Αποστασία και στη συνέχεια τον θάνατο του Σωτήρη Πέτρουλα και το σχηματισμό απανωτών κυβερνήσεων που δημιούργησαν συνθήκες δημοκρατικής ανασφάλειας και έντονες κοινωνικές αντιδράσεις. Παρούσα όπως πάντα στις πολιτικές εξελίξεις, η Κατράκη υπέγραψε, μαζί με τους Βαρλάμο, Δαγκλή, Ζογγολόπουλο, Κοντόπουλο, Κλουβάτο, Κοκκινίδη, Σικελιώτη, Τάσσο και πολλούς άλλους,[121] στις 23 Αυγούστου 1965, τη διακήρυξη εξήντα ενός καλλιτεχνών που ήθελαν να εκφράσουν την πίστη τους στα δημοκρατικά ιδεώδη και μερικούς μήνες αργότερα υπόμνημα διαμαρτυρίας για τις συλλήψεις που ακολούθησαν την πορεία-διαμαρτυρία ενάντια στην κυβέρνηση Κανελλόπουλου, με αφορμή την εθνική επέτειο της 28ης Οκτωβρίου 1965.[122] Οι κινητοποιήσεις συνεχίστηκαν

[117] Αντωνακάτου Ν., «Έκθεση Ειρήνης Οργανωμένη από την Επιτροπή για τη Διεθνή Ύφεση και Ειρήνη», *Πολιτικά Θέματα*, 27 Νοεμ. 1987.
[118] Καπόλα 2008, σελ. 9.
[119] «Σχέδιο εσωτερικού κανονισμού της Πανελλαδικής Ένωσης Γυναικών», ΑΣΚΙ, Αρχείο ΕΔΑ, κ.319, φ.1 στο Καπόλα 2008, σελ. 49
[120] Καπόλα 2008, σελ. 62
[121] «Σαν πολίτες με ηυξημένη ευθύνη οι Έλληνες καλλιτέχνες θα αγωνισθούν όχι μόνο με το έργο τους αλλά και με κάθε νόμιμο μέσο», *Αλλαγή*, 23 Αυγ. 1965
[122] Δημοσιεύτηκε στην εφ. *Η Αυγή*, 31 Οκτ. 1965, και είχαν υπογράψει επίσης οι Κανέλλης, Γεωργιάδης, Γιαννουλόπουλος, Δεκουλάκος, Δημητρέας, Κατσικογιάννης, Ματσάκης,

και στις 10 Μαρτίου 1966 δημοσιεύτηκε στον Τύπο η έκκληση που είχαν υπογράψει σαράντα εννέα καλλιτέχνες, μεταξύ τους και η Κατράκη, διαμαρτυρόμενοι για τις εκτοπίσεις και συλλήψεις πολλών αριστερών και ζητώντας την αποφυλάκισή τους, όπως και αυτή της Έλλης Αλεξίου – που είχε πρόσφατα επιστρέψει από τη Ρουμανία – την οποία και πέτυχαν.[123] Παράλληλα, η καλλιτέχνις ήταν ένα από τα πολλά μέλη της Προσωρινής Επιτροπής Αθηνών για την ελεύθερη λειτουργία όλων των κομμάτων και τη νομιμοποίηση του ΚΚΕ, η οποία συγκάλεσε ανοιχτή συγκέντρωση-συζήτηση στο θέατρο Γκλόρια στις 20 Φεβρουαρίου 1967.

Σε ιδιόχειρες σημειώσεις της χαράκτριας που αναφέρονται στη συμμετοχή της σε διάφορες εκθέσεις υπάρχει η εξής σημείωση:

> *1967- Εκπρόσωπος της Ελλάδας στην χαρακτική στο ελληνικό περίπτερο στο Μόντρεαλ με 3 μεγάλα έργα. Έκλεισε ανωμάλως κι εγώ βρέθηκα στα Γιούρα.*[124]

Δεν γνωρίζουμε αν η χαράκτρια επρόκειτο να παραβρεθεί στο Μόντρεαλ για την έκθεση, αν και θα ήταν μάλλον απίθανο για έναν τόσο μακρινό προορισμό. Όπως και να ’χει, στο μεταξύ έγινε το πραξικόπημα των Συνταγματαρχών. Σύμφωνα με τη μαρτυρία των φίλων και συγκρατούμενών της, Ελένης Καμουλάκου και Κώστα Σταυρόπουλου, η Κατράκη συνελήφθη λίγο πριν το μεσημέρι και όχι τα ξημερώματα της 21ης Απριλίου, όπως είχε γίνει με τους περισσότερους. Ουσιαστικά είχε χρόνο να προετοιμαστεί και να αποχαιρετίσει τον σύζυγο και τα παιδιά της, που ήταν μόλις εννέα ετών. Η μαρτυρία της ίδιας της Κατράκη, καταγεγραμμένη στις σημειώσεις της, αναφέρεται στις πρώτες ώρες της σύλληψης της, στην κράτησή της, μαζί με εκατοντάδες άλλων, στον Ιππόδρομο και τελικά στη μεταφορά και εξορία της στο ξερονήσι της Γυάρου. Ανάμεσα στους συγκρατουμένους της ήταν πολλοί φίλοι και συναγωνιστές της όπως ο Γιάννης Ρίτσος και ο Γιάννης Νεγρεπόντης. Στον Ιππόδρομο έπεσε ο πρώτος νεκρός της Δικτατορίας, ο Παναγιώτης Ελής.[125] Το νέο συγκλόνισε τους εκατοντάδες κρατουμένους, οι οποίοι, στοιβαγμένοι ο ένας πάνω στον άλλον, δεν γνώριζαν ακόμα, ότι προορίζονταν για τη Γυάρο.

Παπαδημητρίου, Παπαδόπουλος, Σακελλαρίδης, Στεφόπουλος,Τζανετέας, Φαϊνός, Φαρσακίδης, Χαΐνης, Χαριάτη, Τράκας, Φωκάς, Μώλος

[123]«49 διακεκριμένοι καλλιτέχνες κατά των εκτοπίσεων», *Η Αυγή*, 10 Μαρ. 1966. Υπογράφουν: Αντύπα, Αντωνακάτου, Βακιρτζής, Βαλαβανίδης, Βασιλόπουλος, Γεωργιάδου, Γεωργιάδης, Γκράβαλος, Δαλάκος, Δεκουλάκος, Δρόσου, Ευγενίδης, Ζογγολοπούλου, Ζογγολόπουλος, Κάιλας, Καπράλος, Καρράς, ΒΚ, Κατσικογιάννης, Κουλεντιανός, Κλουβάτος, Κοκκινίδης, Κοντόπουλος, Λίρης, Λουκόπουλος, Μαγκιώρου, Μυλωνά, Μαραγκοπούλου, Μαγκανάρης, Ματσάκης, Μιγάδης, Μυλωνάκης, Πανουργιάς, Παπανικολάου, Πολίτης, Σαρρής, Σαραφιανός, Στεφόπουλος, Τάσσος, Τζανετέας, Τσιμιγκάτος, Φαραντάτου, Φαρσακίδης, Φωκάς, Φραγκούλη, Χαΐνης, Χαριάτη, Χαριάτη-Πραμαντιώτου, Ψυχοπαίδης.

[124] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη

[125] Οι πληροφορίες για τη σύλληψη και την περίοδο της εξορίας της Κατράκη προέρχονται από τις συζητήσεις και τις συνεντεύξεις που είχα με τους φίλους και συγκρατούμενούς της, Ελένη Καμουλάκου και τον αείμνηστο Κώστα Σταυρόπουλο.

Για κρατούμενες, όπως η Ελένη Καμουλάκου, η οποία είχε περάσει χρόνια στο κολαστήριο των φυλακών Αβέρωφ, η εξορία στο νησί, αρχικά τουλάχιστον, φάνηκε λιγότερο δύσκολη. Η Κατράκη όμως, παρά την παράνομη δράση της στην Κατοχή και στον Εμφύλιο, στα πενήντα οκτώ της χρόνια, δεν είχε ξανασυλληφθεί. Αυτή ήταν η πρώτη φορά που της στερούσαν την προσωπική της ελευθερία. Τα επιβλητικά κτήρια του στρατοπέδου, κτισμένα πάνω σε μια χερσόνησο από προηγούμενους κρατουμένους, ήταν εκτεθειμένα σε όλα τα στοιχεία της φύσης και βρίσκονταν σε τρομερή κατάσταση. Το φυσικό περιβάλλον του νησιού – άνυδρη, ανεμοδαρμένη γη, με τον ήλιο και τη βροχή να τη χτυπούν ανελέητα, ένας βραχότοπος χωρίς ίχνος βλάστησης – που στις μέρες μας έχει προσελκύσει το ενδιαφέρον των επιστημόνων χάρη στα σπάνια είδη του ζωικού βασιλείου που προσελκύει, λόγω της απομόνωσής του, υπήρξε για τους κρατουμένους απόλυτα εχθρικό. Παντού απόκρημνα βράχια και στην παραλία πέτρες και τεράστιοι ογκόλιθοι. Για τους εννιάμισι μήνες της εξορίας της η Κατράκη έχει μιλήσει με τα πιο μελανά χρώματα:

> *Πώς να περιγράψω την κόλαση στα Γιούρα, λέει με ένα πικρό χαμόγελο. Έμεινα εννηάμιση μήνες εκεί, τότε μάλιστα είχε διαδοθεί ότι τρελλάθηκα. Δεν έχετε παρά να φανταστείτε εφτά χιλιάδες ανθρώπους, πάνω σ΄ ένα μικρό-μικρό νησί. Οι θάλαμοι βρωμάγανε και μας έφερναν νερό με βαρέλια από μηχανόλαδο καραβιών. Πείνα, δίψα, άλλοι δαρμένοι, άλλοι τραυματισμένοι, ήταν κάτι το φρικιαστικό. Ώσπου να οργανωθεί το στρατόπεδο, δώσαμε λόγο στο Θεό. Στην αρχή, έφτιαχνα καπέλα από άγρια βούρλα, για μερικές ευαίσθητες φαλάκρες, του Ρίτσου, του Νεγρεπόντη... και για τον μικρότερο κρατούμενό μας, τον πεντάχρονο Μάκη Σολωμό…*[126]



εικ. 5 Το στρατόπεδο της Γυάρου, Σπάνια φωτογραφική αποτύπωση του WWF με το νησί σε νηνεμία[127]

[126] Μπακομάρου Ό, «Βάσω Κατράκη Ψυχή στην Πέτρα», *Η Γυναίκα* (περ.), 18 Αυγ. 1976
[127] Φωτογραφία από τον ιστότοπο www.mixanitouxronou.gr/i-agnosti-giaros-to-nisi-piso-apo-to-kolastirio-ke-tin-exoria-krivi-enan-spanio-ikologiko-thisavro-dite-fotografies-ke-vinteo-me-tin-apatiti-aktogrammi-ke-ton-mageftiko-vitho/ (29/8/2016)

Παρ' όλα αυτά, ακόμα και κάτω από αυτές τις συνθήκες η Κατράκη δεν το έβαλε κάτω, ούτε έπαψε να δίνει κουράγιο στους συγκρατούμενούς της. Κάποιοι από αυτούς μαρτυρούν πόσο τους τόνωνε το ηθικό με τους ήλιους της ελευθερίας που σχεδίαζε στους τοίχους και με τις ζωγραφιές της στα βότσαλα τα οποία έστελνε η ίδια αλλά και άλλοι πολιτικοί κρατούμενοι στις οικογένειές τους σαν μηνύματα. Ο Π. Αρώνης σε μια μαρτυρία του αναφέρει:

> *...Τη Βάσω τη συνάντησα και στη Γυάρο το 1967, οι παράφρονες συνταγματάρχες της 21ης Απριλίου είχαν συλλάβει και τη Βάσω ως επικίνδυνη «δια την δημοσίαν ασφάλειαν» κι ας είχε κοσμήσει την πατρίδα μας με τα διεθνή βραβεία της. Η Βάσω εκεί, στο Στρατόπεδο, έδινε έναν αέρα αισιοδοξίας. Όλα θα περάσουν, όλα θα πάνε καλά, θα ξαναφέρουμε τη Δημοκρατία στην πατρίδα μας, έλεγε. Μάζευε βότσαλα από την ακρογιαλιά και τα ζωγράφιζε με μορφές αθάνατες, με λέξεις καρτερίας και θάρρους. Αμέτρητα βότσαλα ζωγραφισμένα με το θείο χέρι της. Τα μοίραζε στις εξόριστες γυναίκες, σε μας τους εξόριστους της χούντας.*[128]

Η Ελένη Καμουλάκου θυμάται πως η Κατράκη ήταν πάντα πρόσχαρη και δεν έχανε το χιούμορ της. Μας διηγήθηκε, μάλιστα, πως μια φορά τους είχαν στείλει κιβώτια με παπούτσια για τις γυναίκες αλλά τα ζευγάρια ήταν ανακατεμένα. Ανατέθηκε τότε στη ίδια και στην Κατράκη να τα ταιριάξουν και να τα μοιράσουν στις κρατούμενες. Η Κατράκη προσποιούμενη τον πωλητή παπουτσιών διαλαλούσε και διαφήμιζε την πραμάτεια της λέγοντας διάφορα αστεία, κυρίως για κάτι εκτός τόπου και χρόνου ψηλοτάκουνες γόβες.



εικ. 6 Κατράκη, βότσαλα ζωγραφισμένα στη Γυάρο

Φυσικά υπήρξαν πολλές πιέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό για την απελευθέρωση των εξόριστων καλλιτεχνών όπως η Κατράκη. Για παράδειγμα η ιστορική Δανέζικη εφημερίδα *Politiken* δημοσίευσε τον Σεπτέμβριο ένα άρθρο με τίτλο «Μία αλυσοδεμένη μούσα»[129] που παρουσίαζε πληροφορίες, φωτογραφία και έργα της χαράκτριας καθώς και σχόλιο για την εξορία της στη Γυάρο. Στο μεταξύ ο σύζυγος της

[128] Αρώνης Π., «Δέκα οχτώ χρόνια από τότε», *Η Αυγή*, 7 Ιαν. 2007
[129] Lubecker P., «En laenket muse», εφ. *Politiken*, 3 Σεπ. 1967

χαράκτριας που είχε και την ιδιότητά του υφηγητή ακτινολογίας, έστειλε επιστολή προς τον διευθυντή της Υγειονομικής Υπηρεσίας της Γυάρου με συνημμένες τρεις ιατρικές βεβαιώσεις που ανέλυαν τα προβλήματα της υγείας της και ζητούσε τη μεταφορά της σε κατάλληλα εξοπλισμένο νοσοκομείο των Αθηνών.[130] Το αίτημά του έγινε δεκτό και η καλλιτέχνις νοσηλεύτηκε για κάποιο διάστημα στην Αθήνα, όπου τουλάχιστον μπορούσε να βλέπει την οικογένειά της. Σε επιστολικό της δελτάριο προς τον σύζυγό της από τη Γυάρο με ημερομηνία 17 Ιανουαρίου 1968 αναφέρει: «Να είσαι βέβαιος πως είμαι καλά. Θα δυναμώσω λιγάκι μόνο. Πίστεψέ με πως το Νοσοκομείο με ταλαιπώρησε αφάνταστα. Το μόνο ακριβό αντίκρισμα ήτανε που σας έβλεπα.» [131] Τελικά, εξαιτίας των προβλημάτων που είχε με την υγεία της και χάρη στις γενικότερες πιέσεις, αφέθηκε ελεύθερη να επιστρέψει στο σπίτι της τον Φεβρουάριο του 1968 – το αργότερο αρχές Μαρτίου εφόσον η ίδια αναφέρεται σε εννιάμισι μήνες. Υπάρχει, μάλιστα, και ένα ένταλμα από το Παράρτημα της Ασφάλειας Γλυφάδας που την καλεί να παρουσιαστεί ενώπιον του Διοικητή την Τετάρτη 27 Μαρτίου.[132]

Σε μια σελίδα των προσωπικών της σημειώσεων η Κατράκη παρουσιάζει με λίγα λόγια τη διάθεση της και τα έργα με τα οποία απασχολήθηκε στα δυο πρώτα χρόνια μετά τη Γυάρο. Μέσα από τις εξομολογήσεις της διαφαίνονται οι οδυνηρές εμπειρίες της εξορίας και οι κατευθύνσεις που επρόκειτο να πάρει η δουλειά της την αμέσως επόμενη περίοδο:

> *Το 1968 πέρασε με προσχέδια και ανασυγκρότηση του διαλυμένου κόσμου μου. Το 1967 καταποντίστηκε στα Γιούρα με μόνη διασκέδαση τα «βότσαλα». Έκανα παραπάνω από 1000 και ως 80 σχέδια. Μου σχίσανε περί τα 20. Όπου βλέπανε συρματόπλεγμα το καταστρέφανε. Διέσωσα τα καλλίτερα στο πνεύμα αυτά που είναι ως 5-6. Ως τώρα – Αύγουστος 1969 – έχω κάνει περί τα 10-11 έργα μικρά και μεγάλα. Έκανα μια σειρά «Σπασμένα» που μου αρέσουνε. Είναι κομάτια από κεφάλια που κλαίνε. Τα λέω πρόχειρα «Παναγιές».*
>
> *Έκανα ακόμα – είμαι στις πρόβες – τρεις συνθέσεις. Η μία σε δύο πέτρες όρθιες και οι δύο σε τρεις πέτρες στο φάρδος τους. Είναι οι συσπασμένοι συρματοπλεγμένοι κορμοί. Έκοψα χέρια, πόδια, κεφάλια για να κερδίσουνε σε ένταση. Εξ' άλλου δεν μας χρειάζονται πια αυτά τα μέλη έτσι που καταντήσαμε. Τώρα κάνω διακοπές. Μού ΄μεινε η αγάπη για κανένα βότσαλο, και παίζω μ ΄αυτά. Τα χαίρουνται τόσοι άνθρωποι! Και προσπαθούν να τ΄ αποχτήσουν που εκπλήσσομαι και μ΄ ευχαρίστηση τα δίνω.[133]*

[130] Η επιστολή με ημερομηνία 11 Ιουλ. 1967 βρίσκεται στο Αρχείο της Μαριάννας Κατράκη χωρίς τα συνημμένα.
[131] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη
[132] Ένταλμα του Παραρτήματος Ασφάλειας Γλυφάδας, 26 Μαρ. 1968 (Αρχείο Μαριάννας Κατράκη)
[133] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη

Όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 6 μέσα από αυτές τις πρώτες προσπάθειες της χαράκτριας, μετά την επιστροφή της από την εξορία, γεννήθηκαν τα πιο δυνατά έργα της καλλιτεχνικής της πορείας. Παρόλα αυτά, ενάμισι χρόνο αργότερα, τον Μάρτιο του 1971 έγραφε στις σημειώσεις της:

> *Ξαναγυρίζω στη δουλειά μου έπειτα από τόσο καιρό άσκοπου τριγυρίσματος και καθισιού. Μερικές παραγγελίες, λίγα έργα, στην πραγματικότητα δουλειά τίποτε.*
>
> *Τέλειωσε η έκθεση της Κύπρου με μεγάλη επιτυχία. το κοινό τη δέχτηκε με αγάπη. Τώρα θα εκθέσω στη Λουμπλιάνα, στην 9η Μπιενάλε Χαρακτικής. Μετά έχουμε εδώ δυο ομαδικές εμφανίσεις στις «Νέες Μορφές» και στο «Χίλτον».*
>
> *Δύσκολο καιρό περνάω με τη δουλειά μου. Πρέπει να φύγω, και πού να πάω μόνη μου, αισθάνομαι πολύ κουρασμένη και ταλαιπωρημένη ψυχικά, έχω την αίσθηση συνεχώς πως κάτι μου συμβαίνει.*[134]

Προφανώς τα τραύματα της εξορίας και η πολιτική κατάσταση που έμενε αμετάβλητη δε βοηθούσαν. Συνέχιζε όμως την εκθεσιακή της δραστηριότητα στο εξωτερικό και είναι πιθανό, η ανταπόκριση του κοινού στο έργο της να τροφοδοτούσε, εν μέρει, τη δύναμή της να συνεχίσει τη δουλειά της.

Η κοινωνικοπολιτική της δράση, αυτή την περίοδο, όπως ήταν φυσικό ήταν πολύ περιορισμένη. Παρόλα αυτά, τον Οκτώβριο του 1972, ήταν ανάμεσα σε 67 ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών που δημοσίευσαν στο *Βήμα*[135] υπογεγραμμένη δήλωση συμπαράστασης στους φοιτητές για θέματα παιδείας και συνδικαλισμού. Ταυτόχρονα, η έκθεσή της στο Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «΄Ωρα», με έργα εμπνευσμένα από την εξορία, αποτελούσε από μόνη της μια τολμηρή πολιτική πράξη, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Οι ιστορικές εξελίξεις του Ιουλίου του 1974 που συνδέονται με την εισβολή των Τούρκων στην Κύπρο και την αποκατάσταση της δημοκρατίας στη χώρα μας επηρέασαν άμεσα τις καλλιτεχνικές δράσεις και αναφορές. Ήδη στις 30 Ιουλίου σε άρθρο της εφημερίδας *Τα Νέα*[136] σχετικά με διάφορα έργα τέχνης που δημιουργήθηκαν στην εξορία γίνεται ιδιαίτερη μνεία στα βότσαλα της Κατράκη. Στις 4 Αυγούστου επανεκδόθηκε η εφημερίδα *Αυγή* και ήδη στο πρώτο φύλλο της κάνει αναφορά στα έργα της Κατράκη που είχαν παρουσιαστεί την προηγούμενη χρονιά στην «Ώρα» χαρακτηρίζοντάς τα ξεκάθαρα ως «εμπνευσμένα από τη Γυάρο». Η ίδια η χαράκτρια στο φύλλο της 7ης Αυγούστου καλωσορίζει με άλλους πνευματικούς ανθρώπους την επανέκδοση της εφημερίδας:

---

[134] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη
[135] «Συμπαρίστανται στους σπουδαστές», *Το Βήμα*, 28 Οκτ. 1972
[136] «Έργα τέχνης στην εξορία», *Τα Νέα*, 30 Ιουλ. 1974.

Ξανάδαμε πάρα πολλά πράγματα αυτές τις μακρές σε διάρκεια και μεγάλα γεγονότα μέρες. Ελευθερίες που ξαναζούμε, πρόσωπα που ξαναγύρισαν κοντά μας, τραγούδια που ξανακούμε κλπ. Η επανέκδοση της «Αυγής» με χαροποιεί ιδιαίτερα, μια κι απ' αυτήν περιμένουμε να γίνει η συνισταμένη όλων εκείνων που θα ξαναζήσουμε, κι ακόμα η οδηγήτρια όλων εκείνων που προσβλέπουν στο μέλλον. Μια μεγάλη ευχή στην «Αυγή» που εμφανίζεται αγωνιστική όπως πριν: Να γίνει με κάθε θυσία, απ' όλες τις μεριές, η εφημερίδα της πλατειάς ενωμένης αριστεράς.

Η δύναμη στην ένωση.

Ας αφήσουμε τις άσκοπες ακρότητες, ας γίνουμε επιτέλους πραγματιστές. Ας βάλουμε ένα πρόγραμμα εξελίξεων για το καλό του τόσο δοκιμασμένου μα και τόσο αγαπημένου τόπου μας που λέγεται ΕΛΛΑΔΑ.[137]

Είναι χαρακτηριστική η έμφαση που δίνει η χαράκτρια στην ενότητα της αριστεράς και στην ανάγκη για προσγειωμένες και εφικτές κατευθύνσεις και δράσεις.

Τον ίδιο καιρό πληθαίνουν τα δημοσιεύματα που αφορούν τους καλλιτέχνες της εξορίας και την επιστροφή τους. Στις 7 Σεπτεμβρίου 1974 έργα της Κατράκη και του Τάσσου χρησιμοποιήθηκαν ως ντεκόρ σε μουσική εκπομπή του τηλεοπτικού σταθμού της ΕΙΡΤ που πρόβαλε τα *Λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας* του Γιάννη Ρίτσου σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη. Το «σκηνικό» είχε πια αλλάξει.

Παράλληλα ξεκίνησαν μια σειρά από δράσεις συμπαράστασης στους Κυπρίους. Η Κατράκη τάχθηκε και πάλι στην πρώτη γραμμή: Ήταν μέλος της οργανωτικής επιτροπής της ομαδικής έκθεσης με τίτλο *Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη 1974 - Αφιέρωμα στην Κύπρο* που παρουσίασαν, τον Σεπτέμβριο, στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων (Ακαδημίας 50) εξήντα πέντε Ελληνίδες καλλιτέχνιδες (ανάμεσά τους και η ίδια) για να συμπαρασταθούν και υλικώς στα θύματα της κυπριακής τραγωδίας. [138] Τα έργα τους πουλήθηκαν στο ήμισυ της αξίας τους και το ποσό που συγκεντρώθηκε διατέθηκε μέσω του Υφυπουργού Πολιτισμού και επιστημών Βάσου Βασιλείου. Παράλληλα, η χαράκτρια συμμετείχε μαζί με τους Νέλλα Γκόλαντα, Παναγιώτη Γράβαλλο, Γιώργο Ζογγολόπουλο, Μάκη Θεοφυλακτόπουλο, Βασίλη Κυπραίο, Γιώργο Μήλιο, Χρόνη Μπότσογλου, Γιώργο Παραλή, Γιάννη Ψυχοπαίδη και πολλούς άλλους σε ομαδική έκθεση, που πραγματοποιήθηκε σε ένα άδειο ισόγειο κατάστημα στη γωνία Ζαΐμη και Τοσίτσα. Οι καλλιτέχνες διέθεσαν και πάλι τα έργα τους προς πώληση στο 50% της αξίας τους και σε κείμενό τους διευκρίνιζαν πως δεν

[137] «Καλωσορίζουν την 'Αυγή'», *Η Αυγή*, 7 Αυγ. 1974.
[138] *Ταχυδρόμος*, 12 Σεπ. 1974. "Πνευματικό Κέντρο Αθηνών Αφιέρωμα στην Κύπρο», *Ραδιοτηλεόραση*, 22 Σεπ. 1974

επρόκειτο για καλλιτεχνικό γεγονός αλλά για μια εκδήλωση οικονομικής συμπαράστασης στον αγώνα των Κυπρίων.[139]

Στο μεταξύ, στις 24 Σεπτεμβρίου δημοσιεύτηκε μια συνέντευξή της Κατράκη, στην οποία μίλησε με ένα τόνο αγανάκτησης και απογοήτευσης για όσους εκμεταλλεύτηκαν την εξορία τους για να προβάλουν τους εαυτούς τους και τη δουλειά τους και ανακοίνωσε κατηγορηματικά πως θα ανέβαλλε την έκθεση που είχε προγραμματίσει για το φθινόπωρο, ακριβώς για να μην υποπέσει και η ίδια σε αυτή την κατηγορία.[140] Στις 16 Οκτωβρίου οι ημερήσιες εφημερίδες *Τα Νέα*, *Η Βραδυνή*, *Η Ακρόπολη*, *Η Αυγή* δημοσίευσαν και την επίσημη ανακοίνωση της ματαίωσης των εγκαινίων, που επρόκειτο να πραγματοποιηθούν την ίδια μέρα στο Κολλέγιο Αθηνών, «λόγω αιφνιδίου κωλύματος» από την πλευρά της καλλιτέχνιδος.[141]

Εν όψει του δημοψηφίσματος της 8ης Δεκεμβρίου 1974 αναφορικά με το ελληνικό πολίτευμα (βασιλευομένη ή αβασίλευτη δημοκρατία) η Κατράκη ήταν μια από πολλούς καλλιτέχνες και ηθοποιούς που με πρωτοβουλία της δημοκρατικής αντιμοναρχικής ενώσεως ταξίδεψαν το διήμερο 5 – 6 Δεκεμβρίου στην Ηλεία και την Αρκαδία για να συναντήσουν και να ενημερώσουν τον κόσμο σχετικά με αυτό το θέμα.[142] Είναι χαρακτηριστικό ότι πολλοί δημοφιλείς καλλιτέχνες, όπως οι αστέρες της εποχής Τζένη Καρέζη και Αλίκη Βουγιουκλάκη, ήταν μέλη παρόμοιων ομάδων σε διάφορες περιοχές της Πελοποννήσου και των Μεσογείων. Σίγουρα οι προσπάθειες τους συντέλεσαν στο αποτέλεσμα του δημοψηφίσματος, 69,2% υπέρ της αβασίλευτης δημοκρατίας. Στις 18 του ίδιου μήνα η Κατράκη δήλωνε στην *Αυγή* για τον θάνατο του Κώστα Βάρναλη (στις 16 Δεκεμβρίου) «…αξιώθηκε να του κλείσει τα μάτια η Δημοκρατία»[143] αντιπαραβάλλοντάς τον με τους Παλαμά, Σικελιανό και Σεφέρη.

Από τις πρώτες μέρες μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας και στον απόηχο του διχαστικού καθεστώτος της δικτατορίας, το μεγάλο διακύβευμα ήταν η ενότητα ανάμεσα σε όλους τους Έλληνες, όπως είδαμε να υπογραμμίζει και η Κατράκη στην *Αυγή*. Ένας τρόπος να επιτευχθεί αυτός ο στόχος ήταν να ξαναθυμηθούν οι Έλληνες την Εθνική Αντίσταση, όταν, όλοι μαζί αγωνίστηκαν για την ελευθερία. Σε αυτό το πνεύμα άρχισαν να οργανώνονται σταδιακά μία σειρά από εκδηλώσεις και αφιερώματα. Στις 8 Νοεμβρίου 1974 βρίσκουμε λοιπόν την Κατράκη να εγκαινιάζει την *Έκθεση Παράνομου Αντιστασιακού Εντύπου* που παρουσιάστηκε από την «Ώρα». Η έκθεση, όπως διαβάζουμε στον Τύπο της

[139] «Για την Κύπρο», *Μακεδονία*, 12 Σεπ. 1974
[140] Στο Αρχείο Μαριάννας Κατράκη σώζεται το απόκομμα του εντύπου αλλά όχι και ο τίτλος του.
[141] «Ματαιώνεται η έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Τα Νέα*, 16 Οκτ. 1974. «Αναβολή εκθέσεως», *Η Βραδυνή*, 16 Οκτ. 1974. «Ματαιούται η έκθεσις της Βάσως Κατράκη», *Ακρόπολις*, 16 Οκτ. 1974. «Αναβάλλεται η έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Η Αυγή*, 16 Οκτ. 1974.
[142] «Εξορμήσεις καλλιτεχνών», *Θεσσαλονίκη*, 5 Δεκ. 1974
[143] «Θα εμπνέει και θα οδηγεί πάντα το λαό μας...», *Η Αυγή* , 18 Δεκ. 1974.

εποχής, προσπαθούσε να δημιουργήσει ένα κλίμα ενότητας «χωρίς παρατάξεις και χωρίς καλούπια».[144]

Η Κατράκη ενεπλάκη και σε πολλές άλλες δράσεις για την Αντίσταση τα επόμενα χρόνια. Το καλοκαίρι του 1975 ήταν μέλος, μαζί άλλες γυναίκες των γραμμάτων και των τεχνών, όπως οι Τατιάνα Μιλλιέξ, Ασπασία Παπαθανασίου, Ζωρζ Σαρρή, Αμαλία Φλέμιγκ, βουλευτές αλλά και απλές εργαζόμενες, μιας Επιτροπής πρωτοβουλίας για τη γυναίκα, η οποία οργάνωσε εκδήλωση για τους αγώνες της Ελληνίδας για ανεξαρτησία, ειρήνη και δημοκρατία. Η εκδήλωση έγινε με αφορμή την επέτειο του θανάτου της ηρωίδας της Εθνικής Αντίστασης Ηλέκτρας Αποστόλου[145]. Μέσα στον Αύγουστο του ίδιου χρόνου, η Κατράκη επιμελήθηκε μία έκθεση εικαστικών[146] για την επέτειο του μπλόκου των Γιαννιτσών (14 Σεπτεμβρίου 1944), η οποία καθιερώθηκε ως τοπική εθνική επέτειος το 1975[147], ενώ τον Οκτώβριο παραχώρησε χαρακτικά της στην «Ώρα» όπου παρουσιάστηκε, η έκθεση *Κατοχή – Αντίσταση* με σπάνια ντοκουμέντα, φωτογραφίες και έργα των Απάρτη, Τάσσου, Κοντόπουλου, Αγήνορα Αστεριάδη και Ηλία Φέρτη.[148] Επίσης το 1983 ανταποκρίθηκε στην πρωτοβουλία του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Καισαριανής που οργάνωσε έκθεση των Βάσω Κατράκη, Κώστα Μαλάμου και Γιώργου Σικελιώτη με θέμα την Εθνική Αντίσταση στο πλαίσιο του εορτασμού της Πρωτομαγιάς, στη μνήμη των εκτελεσθέντων στο Σκοπευτήριο. Παρότι δεν υπάρχει κατάλογος, από τον Τύπο της εποχής προκύπτει ότι η Κατράκη συμμετείχε με επτά χαρακτικά μεγάλων διαστάσεων και κρίνοντας από τις περιγραφές πρόκειται κυρίως για έργα από τη σειρές της Δικτατορίας «Καταστάσεις» και «Πλατυτέρα».[149]

Σταδιακά, το ενδιαφέρον της εστιάστηκε περισσότερο στη δράση των γυναικών της Αντίστασης. Στις 19 Ιανουαρίου 1976, η Κατράκη ήταν στην επιτροπή πρωτοβουλίας για την οργάνωση μιας εκδήλωσης, στο θέατρο «Ακροπόλ», για την αγωνιστικότητα των γυναικών ακόμα και σε περιόδους εγκλεισμού τους. [150] Στη συνέχεια η καλλιτέχνις υπήρξε ένα από τα πιο δραστήρια μέλη της Κίνησης «Η γυναίκα στην Αντίσταση», η οποία είχε ως στόχο την αναγνώριση της ΕΑΜικής αντίστασης. Η Κίνηση συνεργάστηκε και με άλλες γυναικείες οργανώσεις που επεδίωξαν, και τελικά πέτυχαν, την αναμόρφωση του

---

[144] «Αφίσσες του Πικάσο, τραγούδια και "φωνές" στην Αντιστασιακή Έκθεση», *Η Βραδυνή*, 7 Νοεμ. 1974.
[145] «Εκδήλωση για τη γυναίκα στην Αντίσταση», *Η Αυγή*, 22 Ιουν. 1975
[146] Ο Δήμαρχος Γιαννιτσών είχε έρθει σε επαφή με τους «Δεσμούς» για την οργάνωση της έκθεσης. Η Κατράκη, ως η πιο αρμόδια της ομάδας ανέλαβε την επιμέλεια.
[147] «Το μπλόκο των Γιαννιτσών», *Η Αυγή*, 27 Αυγ. 1975.
[148] Μητροπούλου Ρ., «Καταχωνιασμένα ντοκουμέντα από την Αντίσταση», *Ταχυδρόμος*, 9 Οκτ. 1975
[149] Α.Κ., «Κατράκη, Μαλάμος, Σικελιώτης. Από την αντίσταση, τη ζωή και το θάνατο», *Αθηνόραμα* (περ.), 30 Απρ. 1983.
[150] «Γυναικείοι αγώνες», *Η Καθημερινή*, 18 Ιαν. 1976.

Οικογενειακού Δικαίου, προς όφελος του γυναικείου φύλου το 1983.[151] Τον Μάρτιο του 1977, η Κατράκη συμμετείχε στην ομαδική έκθεση με θέμα τους αγώνες της γυναίκας που είχε οργανώσει η Κίνηση για τον εορτασμό της ημέρας της γυναίκας, στο Πνευματικό Κέντρο Αθηναίων.[152]

Όπως αναφέραμε και στην αρχή, η Κατράκη δεν φαίνεται να ήταν γραμμένη σε κανένα κόμμα. Παρόλα αυτά, όπως είδαμε, ήδη από το 1967, υπερασπιζόταν την ελεύθερη λειτουργία όλων των κομμάτων και τη νομιμοποίηση του ΚΚΕ, από τη θέση της ως μέλος της αντίστοιχης Προσωρινής Επιτροπής Αθηνών. Την περίοδο μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, υποστήριξε ανοιχτά κάποια σχήματα, έντυπα και πρωτοβουλίες που προέρχονταν από τον ευρύτερο χώρο της ανανεωτικής αριστεράς και κυρίως του ΚΚΕ Εσωτερικού.

Στις αρχές Νοεμβρίου 1977 η Κατράκη ήταν μεταξύ πολλών ανθρώπων της τέχνης που χαιρέτισαν τα εγκαίνια του Κεντρικού Εκλογικού Κέντρου της «Συμμαχίας Προοδευτικών και Αριστερών Δυνάμεων» εν όψει των βουλευτικών εκλογών στις 20 Νοεμβρίου του 1977, καθώς και μία από δεκαεπτά επιστήμονες και καλλιτέχνες που υποστήριξαν εγγράφως τη «Συμμαχία των Προοδευτικών και Αριστερών Δυνάμεων».[153]
Στη συνέχεια, τον Μάρτιο του 1978, η χαράκτρια προσέφερε μια σειρά της ξυλογραφίας της *Μεροδούλι Μεροφάι* για την ενίσχυσή του 2ου συνεδρίου του ΚΚΕ Εσωτερικού. Τα μέλη μπορούσαν να την αγοράζουν προς 100 δρχ., ποσό που ισοδυναμούσε με την έκτακτη εισφορά τους για το συνέδριο.[154] Από 22 Δεκεμβρίου 1978 μέχρι 11 Ιανουαρίου 1979 η χαράκτρια συμμετείχε σε ομαδική έκθεση που πραγματοποιήθηκε στα γραφεία του ΚΚΕ Εσωτερικού στα Εξάρχεια (Τσιμισκή 5) με το διπλό στόχο να έρθει ο πολιτισμός στις γειτονιές και να στηριχθεί οικονομικά το κόμμα.

Εν όψει των εκλογών της 18ης Οκτωβρίου 1981, με το ΠΑΣΟΚ να έχει μεγάλο προβάδισμα στον προοδευτικό χώρο, η Κατράκη ήταν μια από 326 προσωπικότητες των γραμμάτων και των τεχνών που υπέγραψαν κείμενο όπου «τονίζουν τη σημασία της παρουσίας του ΚΚΕ Εσωτερικού στον ελληνικό πολιτικό χώρο, προσθέτοντας ότι αποτελεί

[151] Οι πληροφορίες αυτές προέρχονται από συνέντευξη που πήρα από την κυρία Ελένη Καμουλάκου, φίλη της Βάσως Κατράκη και ιδρυτικό μέλος της Κίνησης «Η γυναίκα στην Αντίσταση», το 2010.
[152] «Για τις θυσίες της Ελληνίδας», *Η Βραδυνή*, 28 Φεβ. 1977. «Εκδηλώσεις με θέμα τους αγώνες της Ελληνίδας», *Η Καθημερινή*, 2 Μαρ. 1977. «Οι Ελληνίδες στους αγώνες για τη δημοκρατία», *Η Αυγή*, 3 Μαρ. 1977.

[153] «Επεισόδια σε βάρος δύο υποψηφίων της Συμμαχίας», *Το Βήμα*, 8 Νοεμ. 1977. «Διαπρεπείς επιστήμονες για την Συμμαχία», *Η Αυγή*, 8 Νοεμ. 1977.
[154] «Στις 16 του Απρίλη το Συνέδριό μας. Η Βάσω Κατράκη πρόσφερε χαρακτικό για την ενίσχυσή του.», *Η Αυγή*, 19 Μαρ. 1978.

μια φωνή που είναι αναγκαίο να ακούγεται δυνατά. Τέλος, καλούν διανοούμενους και εργαζόμενους να υποστηρίξουν το ΚΚΕ Εσωτερικού στις εκλογές.»[155]

Το 1986, στο πλαίσιο των δημοτικών εκλογών της 12ης Οκτωβρίου, η Κατράκη διέθεσε προς πώληση ένα αντίτυπο του έργου της *Κάθετη σύνθεση*, μέσω ειδικής έκθεσης που πραγματοποιήθηκε στο Ξενοδοχείο «Μπάγκειο», στην Ομόνοια, για την ενίσχυση της προεκλογικής εκστρατείας της ΑΔΗΚ (Αυτόνομης Δημοτικής Κίνησης) της οποίας ηγείτο ο υποψήφιος δήμαρχος Κώστας Φιλίνης.[156] Η έναρξη του 1987 βρήκε τον πολιτικό χώρο της ανανεωτικής αριστεράς σε μια διαδικασία ζυμώσεων και ανακατατάξεων. Στις 20 Ιανουαρίου δημοσιεύτηκαν στον ημερήσιο Τύπο τα ονόματα εβδομήντα έξη επωνύμων, μεταξύ των οποίων και της Κατράκη, που ενθάρρυναν με την υπογραφή τους τη δημιουργία ενός νέου κόμματος. Πρόκειται για την προετοιμασία της ίδρυσης, τον Απρίλιο του ίδιου χρόνου, του κόμματος της Ελληνικής Αριστεράς (Ε.ΑΡ.) με γραμματέα τον Λεωνίδα Κύρκο.[157] Την *Αυγή* η Κατράκη συνέχισε να την υποστηρίζει μέχρι το τέλος, έτσι τον Απρίλιο του 1988 συμμετείχε με έργα της σε έκθεση πενήντα καλλιτεχνών για την οικονομική ενίσχυση της εφημερίδας.[158]

Πέρα όμως από την κατάσταση που επικρατούσε στη χώρα μας, η Κατράκη ήταν ευαισθητοποιημένη και σε διεθνές επίπεδο, κυρίως σε ζητήματα που άπτονταν των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και της δημοκρατίας. Όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 6, την ενδιέφεραν ιδιαίτερα οι τύχες των αφρικανικών χωρών στο πλαίσιο της απο-αποικιοκρατίας και δημιούργησε ένα εμβληματικό έργο ως φόρο τιμής στους αγώνες του Patrice Lumumba. Όποτε υπήρχε η δυνατότητα, δε δίσταζε να υπογράφει εκκλήσεις και επιστολές για τους συνανθρώπους της που υπέφεραν από τυραννικά καθεστώτα ή άλλες αδικίες σε όλα τα μήκη και πλάτη του πλανήτη.

Στις 5 Σεπτεμβρίου 1963 υπέγραψε με άλλους 29 καλλιτέχνες έκκληση προς τον Μεξικανό πρόεδρο για την αποφυλάκιση του ζωγράφου David Alfaro Siqueiros.[159] Τον Απρίλιο του 1975, ως επακόλουθο της ιδρυτικής πράξης της Επιτροπής Πρωτοβουλίας –

---

[155] «Διακήρυξη πολιτιστικών παραγόντων για το ΚΚΕ Εσ.», *Μεσημβρινή*, 12 Οκτ. 1981

[156] Η.Μ.-Λ., «Εικαστικοί καλλιτέχνες προσφέρουν έργα για την οικονομική ενίσχυση της ΑΔΗΚ», *Η Αυγή*, 5 Οκτ. 1986.

[157] Βλ. «76 επώνυμοι υπογράφουν για το νέο κόμμα», *Η Ελευθεροτυπία*, 20 Ιαν. 1987. «Ονόματα στο νέο φορέα που ετοιμάζει το 'Εσ.'», *Το Έθνος*, 20 Ιαν. 1987. «Δόθηκε στη δημοσιότητα διακήρυξη συμπαράστασης δημάρχων, καθηγητών, συνδικαλιστών και άλλων για την ίδρυση του νέου κόμματος της αριστεράς.», *Μακεδονία*, 20 Ιαν. 1987. «Διακήρυξη για το νέο κόμμα», *Τα Νέα*, 20 Ιαν. 1987.

[158] «Κορυφαίο εικαστικό γεγονός η έκθεση για την 'Αυγή'», *Η Αυγή*, 17 Απρ. 1988

[159] «Οι Έλληνες ζωγράφοι και γλύπται υπερασπίζονται τον Σικουέιρος», εφ. *Αθηναϊκή* 12 Σεπ. 1963. Υπέγραψαν επίσης οι Αγρανιώτης, Βακιρτζή, Βακιρτζής, Γεωργιάδης, Γιολδάσης, Δαγκλής, Κανέλλης, Κατσικογιάννης, Κλουβάτος, Κοντόπουλος, Μαλάμος, Μεγαλίδης, Μπαχαριάν, Οικονομίδου, Παπαδημητρίου, Παπασπυρόπουλος, Πλακωτάρης, Περσάκη, Ρωμανού, Σακελλαρίδης, Σαραφιανός, Σικελιώτης, Σταματόπουλος, Φαρσακίδης, Φρέρης, Φωκάς, Χαΐνης.

Αλληλεγγύης προς τον Χιλιανό Λαό από τους Μίκη Θεοδωράκη, Αλέκο Αλαβάνο, Μάνο Κατράκη και άλλων, η Κατράκη έγινε μέλος της Γυναικείας Επιτροπής Αλληλεγγύης προς το Χιλιανό Λαό μαζί με άλλες επιφανείς Ελληνίδες.[160] Το καλοκαίρι του 1975, που έχει μείνει στην ιστορία ως το «καυτό καλοκαίρι της Πορτογαλίας», λόγω της έκρυθμης κατάστασης μετά την επανάσταση του Απριλίου του 1974, η Κατράκη ήταν ανάμεσα σε μια πληθώρα Ελλήνων συγγραφέων, καλλιτεχνών, δημοσιογράφων, συνδικαλιστών και πολιτικών οι οποίοι, στις 28 Αυγούστου, δημοσίευσαν υπόμνημα συμπαράστασης προς τον Πορτογαλικό λαό.[161] Τον Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου ήταν ανάμεσα σε χιλιάδες Έλληνες που υπέγραψαν διακήρυξη προς το δικτάτορα της Ισπανίας Φράνκο να μην εκτελεστούν οι Βάσκοι αυτονομιστές που είχαν συλληφθεί. [162]

Στις 13 Ιουλίου 1976 ήταν μία από τους πνευματικούς ανθρώπους του τόπου μας που δημοσίευσαν ανοιχτή επιστολή-έκκληση προς τους ομολόγους τους στην Τουρκία για την επιστροφή των Ελληνοκυπρίων και των Τουρκοκυπρίων στις εστίες τους.[163] Το 1977 υπέγραψε τη Χάρτα 77 για την προάσπιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στην κομμουνιστική Τσεχοσλοβακία[164], ενώ, λίγες μέρες πριν τα Χριστούγεννα του 1978, η καλλιτέχνις ήταν μια από 2235 Ελληνίδες που, με πρωτοβουλία της Κίνησης «Η γυναίκα στην Αντίσταση», υπέγραψαν έκκληση για τους πολιτικούς κρατουμένους στην Αργεντινή και τις οικογένειές τους.[165]

Οι παραπάνω είναι μόνο κάποιες περιπτώσεις που η συμμετοχή της Κατράκη έχει καταγραφεί και είμαστε σε θέση να τις γνωρίζουμε. Σίγουρα θα υπήρξαν πολλές ακόμα φορές που η καλλιτέχνις, άτυπα ή και παράτυπα, θα προσπάθησε να βοηθήσει τους συνανθρώπους της. Μέχρι το τέλος της ζωής της η χαράκτρια δεν εγκατέλειψε τον αγώνα της για ένα κόσμο καλύτερο και δικαιότερο για όλους. Ακόμα και στις τελευταίες της μέρες, στις 8 Δεκεμβρίου 1988, υπέγραψε μαζί με άλλους τριάντα ένα ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών την καταγγελία των διώξεων των Παλαιστινίων, που κυκλοφόρησε η Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, τιμώντας τη συμπλήρωση ενός χρόνου από την εξέγερση των τελευταίων.[166]

---

[160] *Το Βήμα*, 11 Απρ. 1975. Άλλα μέλη ήταν οι Σότα Αδαμοπούλου, Έλλη Αλεξίου, Γλυκερία Ανταχοπούλου, Λιλή Ιακωβίδη, Μαρία Κυριακίδου, Ιωάννα Οικονομοπούλου, Κλεοπάτρα Πρίφτη, Μαργαρίτα Παπανδρέου, Έλενα Στριγγάρη, Τασία Σταματοπούλου, Δανάη Στρατηγοπούλου, Χαραλαμποπούλου, Αμαλία Φλέμιγκ, Λήδα Βλασσοπούλου.
[161] «Η συμπαράσταση των Ελλήνων προς τον Πορτογαλικό λαό», *Ριζοσπάστης*, 28 Αυγ. 1975.
[162] «Συμπαράσταση στους Βάσκους», *Ελευθεροτυπία*, 27 Σεπ. 1975. Μεταξύ των επιφανών που υπέγραψαν ήταν οι Βασίλης Ρώτας, Θεοδωράκης, Σαββόπουλος, Λοΐζος, Καρέζη, Καζάκος, Γλέζος, Αγγελόπουλος κά.
[163] «Κοινός αγώνας για τους πρόσφυγες της Κύπρου», *Η Αυγή*, 13 Ιουλ. 1976.
[164] Γιακός Δ., «Εκείθε με τους αδελφούς εδώθε με το χάρο» (ανοιχτή επιστολή), *Ριζοσπάστης*, 3 Μαρ. 1977
[165] «Θερμή συμπαράσταση των Ελληνίδων για τους διωκόμενους στην Αργεντινή», *Η Αυγή*, 24 Δεκ. 1978
[166] «Καταγγελία των διώξεων των Παλαιστηνίων», *Η Πρώτη*, 8 Δεκ. 1988.

ΤΑΞΙΔΙΑ-ΑΠΟΣΤΟΛΕΣ

Η Κατράκη στη διάρκεια της ζωής της έκανε πολλά ταξίδια. Τα περισσότερα από αυτά συνδέονταν με τις επισκέψεις στον σύζυγό της και με τις εκθέσεις έργων της στο εξωτερικό. Δυο ταξίδια της όμως ξεχωρίζουν από όλα τα άλλα γιατί έχουν περισσότερο τον χαρακτήρα αποστολής.

Το πρώτο έγινε το καλοκαίρι του 1960 και αφορά την επίσκεψη της στην Μπιενάλε της Βενετίας. Με την επιστροφή της στην Ελλάδα, η καλλιτέχνις δημοσίευσε ένα άρθρο στον *Ζυγό* με τίτλο «Εντυπώσεις από την Biennale». [167] Δεν γνωρίζουμε αν το ταξίδι έγινε με έξοδα του *Ζυγού*, εν είδει ρεπορτάζ, ή αν η καλλιτέχνις ταξίδεψε στην Μπιενάλε με δική της πρωτοβουλία και έξοδα και με την ευκαιρία έγραψε το εν λόγω άρθρο. Σίγουρα, όμως, η επίσκεψή της ήταν πιο οργανωμένη και σαφώς πιο ειδικού ενδιαφέροντος από αυτή ενός απλού επισκέπτη, αφού όπως διαβάζουμε στο κείμενό της, έφτασε στη Βενετία πέντε μέρες πριν τα εγκαίνια και, με τη μεσολάβηση του Σπητέρη, της δόθηκε μια κάρτα ελεύθερης εισόδου. Παρακολούθησε έτσι το στήσιμο και τις εκδηλώσεις δημοσίων σχέσεων πολλών εθνικών περιπτέρων.

Οι εντυπώσεις της, όπως αποτυπώνονται στο άρθρο της, είναι σαφώς απογοητευτικές για το μέλλον της ζωγραφικής. Μιλά σοκαρισμένη για το «χρηματιστήριο» της σύγχρονης τέχνης, για τους «ζωγράφους-βεντέττες» και για την «Τέχνη [που] χάθηκε μέσα στα υλικά της, τις ματιέρες της, την έξαλλη πρωτοτυπία της.» Δεν διστάζει να σχολιάσει και τους καλλιτέχνες της ανατολικής Ευρώπης που βιάστηκαν να ευθυγραμμιστούν με τις νέες τάσεις. Αναμενόμενος είναι ο θαυμασμός της για την Ιαπωνική χαρακτική, ενώ έχει ενδιαφέρον το σχόλιό της για τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό του συνομήλικού της Αμερικανού Franz Kline (1910-1962):

> *Στο Αμερικανικό περίπτερο σε καλοδέχεται η γενναία ζωγραφική του Kline, με τις μεγάλες ανάσες της, γεμάτη δύναμη και πάθος. Το μαύρο, απλωμένο σε πλατειές ταινίες, έρχεται και φιλάει το άσπρο του ευτυχισμένα. Είναι πολύ κοντά μου αυτή η ζωγραφική και με συγκινεί βαθειά.*[168]

Η αρνητική στάση της Κατράκη στις μοντέρνες, μη παραστατικές καλλιτεχνικές τάσεις, ως ένα βαθμό μπορεί να ήταν και προϊόν της γενικότερης προκατάληψης που υπήρχε στον χώρο της αριστεράς εναντίον της αφηρημένης τέχνης. Εξάλλου, δυο χρόνια νωρίτερα η ίδια η Κατράκη είχε δώσει μια συνέντευξη στον Γιώργη Πετρή, ο οποίος με πολύ στοχευμένες ερωτήσεις είχε εκμαιεύσει από τη χαράκτρια απαντήσεις που δήλωναν μια

[167] Κατράκη Β., «Εντυπώσεις από την Biennale», *Ζυγός*, Ιουλ.-Αύγ. 1960, σ. 5-9.
[168] Κατράκη Β., «Εντυπώσεις από την Biennale», *Ζυγός*, τευχ. 56-57, Ιούλ.-Αύγ. 1960, σ. 9.

αρνητική στάση απέναντι στην αφηρημένη ζωγραφική[169]. Παρόλα αυτά η Κατράκη φαίνεται πως ήταν ένας άνθρωπος ανοιχτόμυαλος με γνήσιο καλλιτεχνικό αισθητήριο και με τη δεκτικότητα ενός αυθεντικού δημιουργού, που αναγνωρίζει τις καλλιτεχνικές αξίες ανεξάρτητα από τεχνοτροπίες και κινήματα. Γι΄ αυτό και οι μνημειακοί, ασπρόμαυροι πίνακες του Kline μίλησαν στον ψυχισμό της και έμελλε να έχουν μια ιδιαίτερη επενέργεια στο έργο της.[170]

Το δεύτερο ταξίδι-αποστολή της Κατράκη πραγματοποιήθηκε το επόμενο καλοκαίρι. Στις 27 Ιουνίου 1961, η χαράκτρια μαζί με τις Λιλίκα Νάκου, κα Ταρταλίδου, κα Πήλικα (δημοτική σύμβουλο), Μαρία Σβώλου (βουλευτή) και Λίνα Σκανδάλη αναχώρησαν με το ατμόπλοιο «Λιθουανία» για τη Ρωσία.[171] Εκεί τις συνάντησε και η Ειρήνη Παππά. Οι επτά γυναίκες ήταν προσκεκλημένες της Επιτροπής Σοβιετικών Γυναικών. Φιλοξενήθηκαν για 28 μέρες και ταξίδεψαν στη Μόσχα, το Λένινγκραντ, το Στάλινγκραντ και τη Γιάλτα. Επισκέφτηκαν το Κρεμλίνο, μουσεία, εκκλησίες, αξιοθέατα, ιδρύματα, πήγαν στο τσίρκο και σε τρισδιάστατο κινηματογράφο, συναντήθηκαν με γυναικείες οργανώσεις αλλά και με τον γραμματέα της κοινοβουλευτικής ομάδας του Ανώτατου Σοβιέτ (Κωνσταντίν Κούμπιν), που τους εξήγησε τη λειτουργία του Σοβιετικού συστήματος. Η Κατράκη επισκέφτηκε επίσης την Ακαδημία ζωγράφων της ΕΣΣΔ, συναντήθηκε με συναδέλφους της και επισκέφτηκε τον βετεράνο χαράκτη Vladimir Favorsky (1886-1964).

Η Κατράκη επέστρεψε αεροπορικώς με την Ειρήνη Παππά στις 16 Ιουλίου. Σε λιγότερο από μια εβδομάδα δημοσιεύτηκε συνέντευξή της στην *Αυγή*, όπου μιλάει με πολύ συγκινητικά λόγια θαυμασμού τόσο για τη χώρα όσο και τους ανθρώπους της. «Χαιρετίζω θερμά τον νέο τύπο ανθρώπου που προβάλλει στην ιστορία» έλεγε κατακλυσμένη από ένα κύμα αισιοδοξίας. Θα νόμιζε κανείς πως είχε επιστρέψει από έναν επίγειο παράδεισο:

> *Είναι καταπληκτικό, μας λέει, να κλαις από χαρά και περηφάνια γι΄ αυτόν τον νέο άνθρωπο που συναντάς, για τα μεγάλα έργα που συντελούνται, για τα λυμένα τους καθημερινά προβλήματα, για τη θέση που κατέχει η σημερινή Ρωσίδα, για τα θερμά τους αισθήματα... για την αγάπη στην ειρήνη... Ο Σοβιετικός πολίτης είναι ένας άνθρωπος βαθειά πολιτισμένος, όλο καρδιά, αίσθημα και εσωτερική ευγένεια.*[172]

Όσο για τους καλλιτέχνες «Ζουν ζωή χαρισάμενη...»

Ο σύγχρονος αναγνώστης αντιλαμβάνεται πως επρόκειτο για μια επίσκεψη σε μεγάλο βαθμό «σκηνοθετημένη», ώστε να δημιουργήσει αυτές ακριβώς τις εντυπώσεις. Μια παρόμοια επίσκεψη έκανε αργότερα και η φίλη της Κατράκη, η δημοσιογράφος της *Αυγής*,

---

[169] Πετρής Γ., συνέντευξη της Βάσως Κατράκη «Η Βάσω Κατράκη για τη σύγχρονη τέχνη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Απρ. 1958, σελ. 238-241
[170] κεφάλαιο 6, σελ. 237
[171] «Αναχωρεί σήμερα στην Ρωσία η Βάσω Κατράκη», *Τα Νέα*, 27 Ιουν. 1961
[172] *Η Αυγή*, 22 Ιουλ. 1961

Ελένη Καμουλάκου, που μας διηγείται τώρα πώς οι οικοδεσπότες τους δεν άφηναν να γίνει αντιληπτό τίποτα από τη σκοτεινή πλευρά του σοβιετικού καθεστώτος. Όσο αφελής, λοιπόν, και να μας φαίνεται, εκ των υστέρων, ο ενθουσιασμός της Κατράκη είναι δικαιολογημένος. Για έναν άνθρωπο που γνώριζε τη δυστυχία και τον θάνατο τόσων αθώων, τη στέρηση της ελευθερίας, την ένδεια και το μόχθο χωρίς αντίκρισμα χιλιάδων συμπατριωτών της, η καλοκουρδισμένη σοβιετική μηχανή με την επίφαση της δικαιοσύνης και της ισότητας αναπτέρωσε την ελπίδα της για έναν καλύτερο κόσμο. Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε πως η εικονογράφηση του προγράμματος της παράστασης *Μια ιστορία του Ιρκούτσκ*, που ανέβασε, την επόμενη χρονιά στο Θέατρο Άλφα, ο εξίσου ρομαντικός θαυμαστής της ΕΣΣΔ, Αλέκος Αλεξανδράκης[173], έγινε από την Κατράκη στον απόηχο των εντυπώσεων αυτής της επίσκεψης.

ΕΚΘΕΣΙΑΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ – ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΗΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΤΟ ΚΟΙΝΟ

- ΑΤΟΜΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

Η εκθεσιακή δραστηριότητα της Κατράκη ξεκίνησε πριν ακόμα γίνει επίσημα δεχτή στην ΑΣΚΤ, όταν, το καλοκαίρι του 1936, ως φοιτήτρια του «Προκαταρκτικού» συμμετείχε με δύο ακουαρέλες της σε ομαδική έκθεση σπουδαστών της ΑΣΚΤ στον «Παρνασσό»[174] και συνεχίστηκε αδιάλειπτα για όλη τη διάρκεια της ζωής της. Ακόμα και στα χρόνια της δικτατορίας, όταν είχε επιλέξει για κάποιο διάστημα να μην εκθέτει στην Ελλάδα, παρουσίαζε έργα της στο εξωτερικό, κρατώντας έτσι ζωντανό τον παλμό της δουλειάς της και διατηρώντας την επικοινωνία της με τη διεθνή κοινότητα.

Η πρώτη, από τις συνολικά δεκαεπτά ατομικές της εκθέσεις, παρουσιάστηκε το 1955 στην Αίθουσα «Ζαχαρίου» (Ακαδημίας 28, Αθήνα) και συμπεριέλαβε είκοσι έξι έγχρωμες και ασπρόμαυρες ξυλογραφίες, τρεις εικονογραφήσεις βιβλίων και έξι έργα χαραγμένα στην πέτρα που έκαναν ιδιαίτερη εντύπωση.[175] Η έκθεση είχε μεγάλη επιτυχία, τόσο από πλευράς προβολής και σχολίων στον Τύπο όσο και εμπορικά, αφού πουλήθηκαν πάνω από 79 έργα.[176] Αυτή η επιτυχία, βέβαια, δικαιολογείται από το γεγονός ότι η Κατράκη ήταν ήδη αρκετά αναγνωρισμένη από τη συμμετοχή της σε πολλές ομαδικές εκθέσεις αλλά και από τις εικονογραφήσεις της. Δεν είναι, επομένως, περίεργο που στην πρώτη της ατομική

[173] βλ. κεφάλαιο 8, σελ. 346
[174] *Α΄ Ετήσια έκθεσις του Συλλόγου των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών τεχνών*, «Παρνασσός», 1936 (κατ. έκθεσης). Συμμετείχαν μεταξύ άλλων οι Τάσσος Αλεβίζος, Χρήστος Δαγκλής, Κώστας Μαλάμος, Λουκία Μαγγιώρου, Γιώργος Σικελιώτης.
[175] *Χαρακτική Βάσω Κατράκη*, Αίθουσα Ζαχαρίου, Δεκ. 1955 (κατ. έκθεσης)
[176] *Το Έθνος*, 11 Ιαν. 1956

έκθεση η εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ* την χαρακτήρισε ως «μια από τις καλύτερες καλλιτέχνιδές μας, η εκλεκτή χαράκτρια . . .»[177]. Η Έλλη Πολίτη έγραψε για το «πνεύμα απλότητος και του μέτρου» και την «αλήθεια και ανθρωπιά»[178] των έργων της, ενώ ο Ευαγγελίδης σχολίασε πολύ θετικά το πέρασμά της στην πέτρα και αναφέρθηκε στο σχέδιο της που είχε γίνει εκφραστικότερο και στην απαγκίστρωσή της από την «κοινή, πολυμεταχειρισμένη, ρεαλιστική απόδοση».[179]

Από τα παραπάνω σχόλια φαίνεται ότι η Κατράκη είχε ήδη μια πολύ δυναμική παρουσία στα ελληνικά καλλιτεχνικά δρώμενα. Μετά τη βράβευσή της στην Αλεξάνδρεια και στο Λουγκάνο, το 1958, το κύρος της αυξήθηκε ακόμη περισσότερο και προσκλήθηκε να εκθέσει το έργο της ατομικά στο Υπερωκεάνιο «Ολυμπία» (της Γκρηκ Λάιν).[180] Ήταν η πρώτη φορά που το πλοίο φιλοξενούσε αποκλειστικά το έργο ενός καλλιτέχνη. Η έκθεση παρουσιάστηκε σε όλα τα διεθνή λιμάνια που έπιασε το πλοίο καθώς και στον τελικό του προορισμό, τη Νέα Υόρκη.

Είναι χαρακτηριστικό ότι όλες οι ατομικές εκθέσεις της Κατράκη αποσπούσαν θετικά σχόλια στα έντυπα και προσείλκυαν σημαντικές προσωπικότητες. Έτσι στα εγκαίνια της έκθεσής της στον «Ζυγό» το 1959[181], παραβρέθηκαν πολλοί επιφανείς Έλληνες αλλά και πολλοί επίσημοι ανατολικών χωρών[182], οι οποίοι θα τη γνώριζαν από τη συμμετοχή της σε ομαδικές ελληνικές εκθέσεις που είχαν παρουσιαστεί στις χώρες τους. Οι κριτικές ήταν διθυραμβικές.[183] Το θέμα των «Μανάδων» συγκίνησε ιδιαίτερα το κοινό,[184] ενώ σε πολλά έντυπα γίνεται το σχόλιο ότι το έργο της είναι βγαλμένο από τον λαό και γι' αυτό αγγίζει τους θεατές τόσο βαθιά.[185] Επίσης στον Τύπο αναφέρεται ως «διακεκριμένη» και «εκλεκτή» και γίνεται αναφορά στις διεθνείς της διακρίσεις. Αντίστοιχα, την έκθεσή της στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, το 1961, άνοιξε ο τότε Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης,

---

[177] *Εθνικός Κήρυξ*, 7 Δεκ. 1955
[178] Πολίτη Έ., «Έκθεσις Βάσως Κατράκη», *Αθηναϊκή*, 12 Δεκ. 1955
[179] Ευαγγελίδης Δ. Ε., άγνωστο έντυπο και ημέρα, Δεκ. 1955 (αρχείο Μαριάννας Κατράκη)
[180] *Έκθεσις χαρακτικής της Βάσως Κατράκη*, Υπερωκεάνιο «Ολυμπία», 1958 (κατ. έκθεσης)
[181] *Βάσω Κατράκη Χαρακτική*, Γκαλερί Ζυγός, Νοεμ. 1959 (κατ. έκθεσης)
[182] «Η έκθεση έργων Βάσως Κατράκη» *Η Αυγή* 13 Νοεμ. 1959
[183] Ενδεικτικά αναφέρουμε: *Το Έθνος*, 11 Νοεμ. 1959. *Ελευθερία*, 11 Νοεμ. 1959. «Έκθεση έργων Βάσως Κατράκη», *Η Αυγή*, 13 Νοεμ. 1959. «Τα εγκαίνια της εκθέσεως της Βάσως Κατράκη», *Ανεξάρτητος Τύπος*, 13 Νοεμ. 1959. «Εκθέσεις» (Κ), *Το Βήμα*, 13 Νοεμ. 1959. «Από τας εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 15 Νοεμ. 1959. «Τεχνίτρια συναρπαστικής αφηγήσεως η Κατράκη», *Τα Νέα*, 17 Νοεμ. 1959. «Η κίνησις των εκθέσεων», *Τα Νέα*, 17 Νοεμ. 1959. Παναγιωτόπουλος Σπ., «Εκθέσεις», *Το Έθνος*, 18 Νοεμ. 1959. «Αι εκθέσεις της Βάσως Κατράκη και Π. Μοσχίδη εις τον Ζυγόν», *Τα Νέα*, 21 Νοεμ. 1959. «Έκθεση χαρακτικής της Βάσως Κατράκη», *Γυναίκα* (περ.), 25 Νοεμ. 1959. Γ. Πετρής, «Οι εικαστικές τέχνες», *Επιθεώρηση τέχνης* (περ.) , Νοεμ. – Δεκ. 1959. Αναγνωστόπουλος Μ.Γ., (άγνωστος τίτλος άρθρου) *Ελευθερία*, 20 Δεκ. 1959.
[184] Ειρηνικός, «Μανάδες», *Η Αυγή*, 14 Νοεμ. 1959
[185] «Το έργο της Β. Κατράκη», *Ελληνικά Θέματα* (περ.), Νοεμ. 1959. Ειρηνικός, «Μανάδες», *Η Αυγή*, 14 Νοεμ. 1959.

Μαρίνος Καλλιγάς, ο οποίος μίλησε για την ιστορία της χαρακτικής στην Ελλάδα και για την προσφορά της Κατράκη μέσα από τις τεχνοτροπικές και εκφραστικές της αναζητήσεις.[186]

Στη δεκαετία του 1960 η Κατράκη εστίασε ιδιαίτερα στην προώθηση του έργου της στο εξωτερικό. Ανάμεσα στις πολλές διεθνείς συμμετοχές της σε ομαδικό επίπεδο, πραγματοποίησε και δύο σημαντικές ατομικές εκθέσεις, σε δύο χώρες με τις οποίες τη συνέδεαν και πολιτικοί δεσμοί, στην Κίνα και στην Ουγγαρία. Η έκθεση στο Πεκίνο έγινε τον Ιανουάριο του 1964 και σύμφωνα με τις σημειώσεις της, η χαράκτρια αναχώρησε από την Αθήνα τον Δεκέμβριο του 1963 παίρνοντας μαζί της είκοσι πέντε έργα, κυρίως πρόσφατες λιθοϋψιτυπίες αλλά και παλαιότερες ξυλογραφίες της. Από αυτά ζήτησε να της επιστρέψουν, μετά το πέρας της έκθεσης, μόνο πέντε ξυλογραφίες, δύο με τίτλο *Λιμνοθάλασσα*, δύο με τίτλο *Νύχτα στη Λιμνοθάλασσα*, και το *Κορίτσι*. Τα υπόλοιπα τα δώρισε στην οργάνωση των Κινέζων χαρακτών του Πεκίνου συνοδευόμενα από την εξής επιστολή:

> *Τα έργα μου τα χαρίζω στους φίλους Κινέζους συναδέλφους, μικρή προσφορά για την άρτια οργάνωση της έκθεσης, και της αγάπης μου σ' αυτούς τους συνεχιστές της μεγάλης και δοξασμένης παράδοσης της Κινέζικης χαρακτικής Τέχνης. Για τη συναδέλφωση των λαών της Κίνας και της Ελλάδας, για την επικράτηση της ελευθερίας και της αγάπης σ' όλο τον κόσμο, με τη βαθειά μου αγάπη και φιλία για το λαό σας, ταπεινά,*
>
> *Βάσω Κατράκη .*
>
> *Πεκίνο 17-1-64*[187]

Στην επίσκεψή της αυτή η Κατράκη είδε και έμαθε πολλά πράγματα για τα κινέζικα τυπώματα και ιδιαίτερα για τα τυπώματα από την πέτρα,[188] που την είχαν εμπνεύσει εννέα χρόνια νωρίτερα[189]. Η δωρεά των έργων της στους Κινέζους συναδέλφους της θα πρέπει να αποτελούσε την ανταπόδοσή της, όχι μόνο για τη φιλοξενία της έκθεσής της αλλά και για τα όσα της είχε χαρίσει η γνωριμία της με την πατροπαράδοτη κινέζικη τεχνική της πέτρας.

Τον επόμενο χρόνο, μετά από πρόσκληση της Ουγγρικής Κυβέρνησης, η χαράκτρια ταξίδεψε στη Βουδαπέστη για μια ατομική έκθεση που παρουσιάστηκε από 4 έως 18 Σεπτεμβρίου. Σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης[190] – ένα πολύπτυχο στα ουγγαρέζικα, στη μια πλευρά του οποίου αναπτύσσεται ο *Περίπατος στην Κέρκυρα* και το οποίο εξαντλήθηκε από την πρώτη εβδομάδα – παρουσίασε είκοσι-τρία αυτόνομα έργα,

---

[186] «Τα χθεσινά εγκαίνια της έκθεσης Βάσως Κατράκη», *Η Αυγή*, 4 Μαΐου 1961.
«Μία χαράκτρια που εκφράζει το τραγικό άγχος της εποχής μας: Η Βάσω Κατράκη», *Ελευθερία*, 7 Μαΐου 1961.
[187] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη
[188] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ.30
[189] βλ. κεφάλαιο 3, σελ. 125
[190] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη

ξυλογραφίες και λιθοϋψιτυπίες καθώς και τη σειρά «Μανάδες».[191] Η έκθεση δέχτηκε πλήθος επισκεπτών και έγινε δεκτή με μεγάλη χαρά και συγκίνηση από τους Έλληνες πολιτικούς πρόσφυγες της Βουδαπέστης, όπως ο γλύπτης Μέμος Μακρής που ήταν στενός φίλος της χαράκτριας από την εποχή της Αντίστασης.[192]

Σε άρθρο του στην *Επιθεώρηση τέχνης* ο Πετρής[193] έχει μεταφράσει τα σχόλια τριών Ούγγρων τεχνοκριτικών σε εφημερίδες της πατρίδας τους. Και οι τρεις εκφράζουν τον θαυμασμό τους για την λεπτότητα των έγχρωμων ξυλογραφιών της λιμνοθάλασσας του Μεσολογγίου αλλά τα έργα που φαίνεται να τους έχουν πραγματικά συνεπάρει είναι οι λιθοϋψιτυπίες *Περίπατος στην Κέρκυρα* και η σειρά «Μανάδες». Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι σε μια κομμουνιστική χώρα, όπου το θρησκευτικό αίσθημα ήταν καταπιεσμένο, και οι τρεις τεχνοκρίτες εστιάζουν στην πνευματικότητα των μορφών της Κατράκη και τη συνδέουν με τη βυζαντινή παράδοση. Ειδικά ο διαπρεπής ιστορικός της τέχνης Geza Perneczky στην εκτενή ανάλυσή του αναφέρει:

> *Στις εντυπώσεις της που είναι βγαλμένες με το άσπρο-μαύρο ξαναζωντανεύει η κληρονομιά του Βυζαντίου. Σιλουέτες με παράξενες αναλογίες, κεφάλια απλουστευμένα, μάτια σκληρά κι ολάνοιχτα... Η Κατράκη ζωντάνεψε το βυζαντινό στυλ με την εκφραστική της φόρμα. Δεν αποζητά τις αρμονίες μιας ακινητούσας τελειότητας, αλλά πιο υποταχτικά μέσα μιας υποβλητικής εκφραστικότητας.*

Δύο ακόμα ατομικές εκθέσεις στις οποίες πρέπει να αναφερθούμε είναι η έκθεση του 1966, μετά τον θρίαμβό της Κατράκη στην 33η Μπιενάλε της Βενετίας και αυτή του 1972, μετά την επιστροφή της χαράκτριας από την εξορία. Η πρώτη πραγματοποιήθηκε στην «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών» στο Χίλτον και περιλάμβανε, μεταξύ άλλων, τα δεκατέσσερα έργα της Μπιενάλε της Βενετίας. Στον απόηχο της βράβευσης της καλλιτέχνιδος, η έκθεση πήρε μεγάλη δημοσιότητα σε όλη της τη διάρκεια ενώ σημείωσε και εμπορική επιτυχία. Την επισκέφτηκαν διάφορες προσωπικότητες όπως ο Δήμαρχος Αθηναίων Γεώργιος Πλυτάς, μορφωτικοί ακόλουθοι της Κούβας, της Βουλγαρίας και της ΕΣΣΔ, ο Μαρίνος Καλλιγάς και πλήθος καλλιτεχνών και κόσμου. Ανάμεσα στα έργα που πουλήθηκαν ήταν και το μνημειακό χαρακτικό *Πτώση*, που είχε εκτεθεί στη Βενετία, το οποίο αγόρασε ο δήμαρχος Πλυτάς για τη Δημοτική Πινακοθήκη. Δυστυχώς, όπως αφηγείται, χρόνια μετά, η Κατράκη, ο Δήμος δεν πρόλαβε να το πληρώσει. Μεσολάβησαν τα Απριλιανά και ένα χρόνο μετά, όταν η χαράκτρια ζήτησε να πληρωθεί, ο επόμενος

[191] «Έκθεση Βάσως Κατράκη στη Βουδαπέστη», *Τα Νέα*, 4 Σεπ. 1965. «Επιτυχία της εκθέσεως Κατράκη στη Βουδαπέστη», *Τα Νέα*, 7 Σεπ. 1965.
[192] «Η έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Λαϊκός Αγώνας*, 8 Σεπ. 1965. «Η έκθεση χαρακτικών έργων της Β. Κατράκη στη Βουδαπέστη», *Η Αυγή*, 17 Σεπ. 1965. «΄Εκθεσι της Κατράκη στην Βουδαπέστη», *Μεσημβρινή*, 21 Σεπ. 1965.
[193] Πετρής Γ., «Μια έκθεση έργων της Βάσως Κατράκη στη Βουδαπέστη», *Επιθεώρηση τέχνης*, Νοεμ.-Δεκ. 1965, σελ. 538-539

δήμαρχος, Δημήτριος Ρίτσος, της το επέστρεψε μια μέρα με βροχή και το έργο καταστράφηκε.[194]

Η έκθεση του 1972 αποτέλεσε σταθμό στην εκθεσιακή δραστηριότητα της περιόδου της Δικτατορίας. Φιλοξενήθηκε στο Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «΄Ωρα» και ήταν η πρώτη ατομική έκθεση της χαράκτριας στην Ελλάδα, μετά την επιβολή της Δικτατορίας. Η Κατράκη «έσπασε» έτσι την πενταετή εκθεσιακή της σιωπή. «Εικονογραφεί τη σιωπή της», έγραψε ο Τύπος[195], κυρίως όταν εκείνη αρνήθηκε να δώσει συνέντευξη Τύπου. Η έκθεση προβλήθηκε εκτενώς από τα έντυπα της εποχής τα οποία συμπεριέλαβαν ενδιαφέροντα άρθρα από γνωστούς τεχνοκριτικούς[196]. Το γεγονός ότι ένα πολύ ευρύ φάσμα του Τύπου, από τον *Ελεύθερο Κόσμο* μέχρι *Τα Νέα*, έγραψαν θετικά σχόλια, είναι χαρακτηριστικό της γενικής αποδοχής που έχαιρε η συγκεκριμένη δουλειά της Κατράκη από το κοινό της εποχής. Ο μεγάλος αριθμός των επισκεπτών, που, αψηφώντας τον κίνδυνο της παρακολούθησης από την ασφάλεια, η οποία ήταν ακόμα κοινή πρακτική, έφτασαν τις 15.000, οδήγησε στην παράταση της έκθεσης μέχρι τις 10 Νοεμβρίου, ενώ αρχικά ήταν προγραμματισμένη μέχρι τις 31 Οκτωβρίου. Διατέθηκαν 8.000 κατάλογοι[197] και οι τιμές των έργων κυμαίνονταν, σύμφωνα με τον τιμοκατάλογο, από 3.000 – 20.000 δρχ.[198]

Κάτω από τον τίτλο *Βάσω Κατράκη. Χαρακτική* η χαράκτρια παρουσίασε τριάντα έργα που φιλοτέχνησε μετά την επιστροφή της από την εξορία. Προέρχονται από τις ενότητες «Πλατυτέρα», «Δάσος», «Καταστάσεις», «Αναμονή», «Παναγία», «Ίκαρος» και «Συντεταγμένες» και εκφράζουν τις τραγικές εμπειρίες της εποχής – ακρωτηριασμοί, καμένοι κορμοί-σώματα, συρματοπλέγματα, απομόνωση, βράχια, πτώσεις, θάνατος. Παρά τον οικουμενικό τους χαρακτήρα, τα έργα αυτά είναι αδύνατο να θεωρηθούν έξω από την ελληνική πραγματικότητα της Απριλιανής Δικτατορίας. Το βασικό θέμα είναι πάντα ο άνθρωπος και οι καταστάσεις που βιώνει, σωματικά και πνευματικά, σε συνθήκες βίας και καταστολής των ελευθεριών του.[199] Η θερμή ανταπόκριση του κοινού είναι ενδεικτική της ανάγκης που είχε ο κόσμος να δει έργα που εξέφραζαν τη δεινή του κατάσταση αλλά και της δίψας του για αξιόλογη τέχνη από τους καλλιτέχνες που είχαν σωπάσει τα προηγούμενα

---

[194] Λαμψίδου Ν., «Τι έκανες αυτά τα 7 χρόνια καλλιτέχνη;», *Η Αυγή*, 9 Αυγ. 1974

[195] Λιναρδάτος Κ.Δ., «Τα έργα της Βάσως Κατράκη εικονογραφούν τη σιωπή της», *Τα Νέα*, 13 Οκτ. 1972. Ανδρεάδη Έ., «Βάσω Κατράκη: Τι σημαίνουν πέντε χρόνια σιωπής», *Το Βήμα*, 27 Οκτ. 1972.

[196] Ενδεικτικά αναφέρουμε «Η Βάσω Κατράκη εκθέτει 30 μνημειακά χαρακτικά», *Τα Νέα*, 10 Οκτ. 1972. Βακαλό Ε., «Βάσω Κατράκη», *Τα Νέα*, 27 Οκτ. 1972. Παρασκευαΐδης Μ., «Η χαρακτική της Βάσως Κατράκη», *Ελεύθερος Κόσμος*, 27 Οκτ. 1972. Λοϊζίδη Ν., «Ασπρόμαυρη συμφωνία», *Η Απογευματινή*, 28 Οκτ. 1972. Σπηλιάδη Β., «Των βράχων τ΄αγάλματα. . .», *Γυναίκα* (περ.), 1 Νοεμ. 1972.

[197] Καραβία Μ., «Η Τέχνη αντιμέτωπη με τη βία», *Η Καθημερινή*, 20 Απρ. 1975

[198] Τελλόγλειο ίδρυμα τεχνών ΑΠΘ, Αρχείο Σπητέρη, Φάκελος «Κατράκη Βάσω», τεκμήριο 47: «Τιμοκατάλογος έργων ατομικής έκθεσης, 'Βάσω Κατράκη. Χαρακτική', Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο 'Ώρα'» (http://www.teloglion.gr/fakeloi?mediaid=8536, 26/3/2017)

[199] Τα έργα αναλύονται εκτενώς στο κεφάλαιο 6

χρόνια. Οι 15.000 επισκέπτες της έκθεσης θα λέγαμε πως ήταν το ξέσπασμα μιας κοινωνίας που είχε βιώσει ένα καλλιτεχνικό κενό – με όλες τις ψυχολογικές παραμέτρους που αυτό εμπεριέχει – και αισθανόταν την ανάγκη να το αναπληρώσει.

Από το 1973 και κυρίως στην περίοδο μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, η Κατράκη άρχισε να παρουσιάζει το έργο της ολοένα και περισσότερο στην επαρχία. Αυτό αφορά τόσο τις ατομικές και ομαδικές της εκθέσεις όσο και άλλες καλλιτεχνικές δράσεις που οργάνωνε η ίδια. Η τακτική της αυτή συνδεόταν άμεσα με τον ενδιαφέρον της για την καλλιέργεια του κοινού της ελληνικής επαρχίας, το οποίο δεν είχε τις ίδιες ευκαιρίες πρόσβασης σε καλλιτεχνικά γεγονότα, με το αθηναϊκό κοινό. Η μόνη άλλη πόλη στην οποία η Κατράκη είχε εκθέσει ατομικά μέχρι τότε ήταν η Θεσσαλονίκη, όταν το 1961 είχε παρουσιάσει τη δουλειά της στη Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», (Κομνηνών 4). Η έκθεση με τίτλο *Βάσω Κατράκη. Χαρακτική* είχε συμπεριλάβει 34 έργα, οκτώ σε ξύλο και τα υπόλοιπα σε πέτρα, μεταξύ των οποίων και κάποια πολύ καινούρια που είχαν δημιουργηθεί την τελευταία χρονιά. Η υποδοχή της έκθεσης από τον Τύπο ήταν πολύ θερμή, με κάποια εκτενή σχόλια[200] αλλά κυρίως με πολλές μικρές ανακοινώσεις όπου προβάλλεται η ποιότητα του έργου της «εκλεκτής» χαράκτριας.[201]

Η δεύτερη ατομική της έκθεση στη συμπρωτεύουσα έγινε το 1973 στην Γκαλερί «Κοχλίας», (Μητροπολίτου Ιωσήφ 24).[202] Από τον Τύπο αντλούμε πληροφορίες που μαρτυρούν ότι η έκθεση περιλάμβανε χαρακτικά από την έκθεση στην «΄Ωρα», την Μπιενάλε της Βενετίας αλλά και πιο πρόσφατα.[203] Δυστυχώς δεν έχει εντοπιστεί ο κατάλογος. Η προσέλευση του κοινού ήταν και πάλι μεγάλη (εικ. 7) και τα σχόλια του Τύπου εγκωμιαστικά.[204] Την ιδιαίτερη σημασία που έδινε στις εκτός Αθηνών εκθέσεις της η

---

[200] «Η έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Η Αυγή*, 23 Φεβ. 1961. «Οι εκθέσεις της Βάσως και του Σικελιώτη», *Επιθεώρηση τέχνης*, Απρ. 1961.
[201] «Έκθεσις της Βάσως Κατράκη στη Θεσσαλονίκη», *Τα Νέα*, 24 Ιαν. 1961. *Ανεξάρτητος Τύπος*, 24 Ιαν. 1961. «Το Σάββατο η έκθεσις Βάσως Κατράκη στην Θεσ/νίκη», *Τα Νέα*, 31 Ιαν 1961. «Έκθεση Βάσως στη Θεσσαλονίκη», *Η Αυγή*, 31 Ιαν. 1961. «Εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 31 Ιαν. 1961. «Τρία εγκαίνια εκθέσεων», *Το Βήμα*, 1 Φεβ. 1961. *Η Βραδυνή*, 4 Φεβ. 1961. «Έκθεσις έργων χαρακτικής», *Μακεδονία*, 5 Φεβ. 1961. «Έκθεσις χαρακτικής της κ. Βάσως Κατράκη», *Ελληνικός Βορράς* Θεσ/νίκη, 7 Φεβ. 1961. «Έκθεσις χαρακτικής της κ. Βάσως Κατράκη», *Ελληνικός Βορράς* Θεσ/νίκη, 12 Φεβ. 1961. «Η έκθεσις χαρακτικής της κ. Βάσως Κατράκη», *Μακεδονία*, 12 Φεβ. 1961. «Μέχρι 24 Φεβρουαρίου η έκθεσις Βάσως Κατράκη», *Τα Νέα*, 14 Φεβ. 1961. «΄Εκθεσις χαρακτικής», *Μακεδονία*, 14 Φεβ. 1961. «Συνεχίζεται με επιτυχία η έκθεση της Βάσως στη Θεσσαλονίκη», *Η Αυγή*, 16 Φεβ. 1961.
[202] Τελλόγλειο ίδρυμα τεχνών ΑΠΘ, Αρχείο Σπητέρη, Φάκελος «Κατράκη Βάσω», τεκμήριο 47: «Πρόσκληση ατομικής έκθεσης, Γκαλερί 'Κοχλίας', Θεσσαλονίκη» (http://www.teloglion.gr/fakeloi?mediaid=8536, 26/3/2017)
[203] «28 λιθογραφίες της Βάσως Κατράκη στον 'Κοχλία'», *Θεσσαλονίκη*, 22 Μαρ. 1973.
[204] «Έκθεση Β. Κατράκη στον 'Κοχλία'», *Ελληνικός Βορράς*, 18 Μαρ. 1973. «Έκθεση χαρακτικής της Βάσως Κατράκη», *Θεσσαλονίκη*, 19 Μαρ. 1973. *Τα Νέα*, 20 Μαρ. 1973. «Από την Πέμπτη η Βάσω Κατράκη», *Θεσσαλονίκη*, 20 Μαρ. 1973. «Η Βάσω Κατράκη στη Θεσσαλονίκη και στη Λιουμπλιάνα», *Τα Νέα*, 21 Μαρ. 1973. «Εκθέσεις Γ. Παππά και Β. Κατράκη», *Το Βήμα*, 21 Μαρ. 1973. «Βάσω Κατράκη», *Μακεδονία*, 21 Μαρ. 1973. «΄Εκθεσις χαρακτικής της Β. Κατράκη»,

χαράκτρια μαρτυρεί και το γεγονός ότι δεν παραβρέθηκε μόνο στα εγκαίνια αλλά ανέβηκε στη Θεσσαλονίκη ξανά, ειδικά για την έκθεση, στις 6 Απριλίου, ώστε να βρίσκεται εκεί για τις δύο τελευταίες μέρες της διάρκειάς της.



εικ. 7 Φωτογραφία από την έκθεση στον «Κοχλία», 1973[205]

Τα επόμενα χρόνια, εκτός από τη συμμετοχή της σε πολλές ομαδικές εκθέσεις εκτός Αθηνών, όπως θα δούμε παρακάτω, παρουσίασε και ατομικές εκθέσεις σε διάφορες ελληνικές πόλεις. Ενδεικτικά αναφέρουμε την έκθεσή της που τον Νοέμβριο του 1980 ξεκίνησε από τον «Κοχλία», στη Θεσσαλονίκη[206], και για μήνες περιόδευσε, με μικρές παραλλαγές, σε διάφορες πόλεις, όπως η Δράμα, το Κιλκίς, τα Γιαννιτσά, ο Βόλος και η Πάτρα. Αντίστοιχα, τον Νοέμβριο του 1981, η χαράκτρια παρουσίασε έκθεση της στη Γκαλερί Σταυρακάκη, στο Ηράκλειο Κρήτης[207], η οποία πλαισιώθηκε με μία επίδειξη τεχνικών χαρακτικής από την Κατράκη και τον Ασαντούρ Μπαχαριάν, που ήταν

Ελεύθερος Κόσμος, 22 Μαρ. 1973. «Βάσω Κατράκη», *Μακεδονία*, 22 Μαρ. 1973. «Έκθεση Βάσως Κατράκη στη Θεσσαλονίκη», *Βραδυνή*, 22 Μαρ. 1973. «Εγκαινιάζεται σήμερα η έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Ελληνικός Βορράς*, 22 Μαρ. 1973. «Βάσω Κατράκη», *Μακεδονία*, 29 Μαρ. 1973. «Χαρακτική Βάσως Κατράκη», *Επίκαιρα* (περ.), 30 Μαρ. 1973. «Έκθεση Βάσως Κατράκη», *Ταχυδρόμος* (περ.), 30 Μαρ. 1973. «Διάλογος άσπρου και μαύρου στα έργα της Βάσως Κατράκη», *Ελληνικός Βορράς*, 31 Μαρ. 1973. «Εντυπωσιακή η έκθεση της Β. Κατράκη», *Θεσσαλονίκη*, 31 Μαρ. 1973.

[205] Τελλόγλειο ίδρυμα τεχνών ΑΠΘ, Αρχείο Σπητέρη, Φάκελος «Κατράκη Βάσω», τεκμήριο 97 (http://www.teloglion.gr/fakeloi?mediaid=8536, 26/3/2017)

[206] Πρόσκληση έκθεσης. Επίσης Στο αρχείο της Μαριάννας Κατράκη υπάρχει μόνο μία σελίδα, από αυτό που υποθέτουμε πως θα ήταν ο κατάλογος της έκθεσης με τίτλο « Κοχλίας - Θεσσαλονίκη Νοέμβριος, 1980. Βάσω Κατράκη Χαρακτική» ο οποίος περιείχε μία περικομμένη αναδημοσίευση του παλαιότερου κειμένου της Μαρίνας Λαμπράκη (Λαμπράκη 1966)

[207] Η έκθεση συνοδεύτηκε από ένα αφιέρωμα στο έργο της Κατράκη στην περιοδική καλλιτεχνική έκδοση *Περιβόλι* (*Περιβόλι*, Νο. 4, Νοεμ. 1981, Γκαλερί Σταυρακάκη)

προσκαλεσμένοι της Μορφωτικής Λέσχης Προσωπικού ΟΤΕ Ηρακλείου. Μέσω της «Κινητής Γκαλερί Πινακοθήκης» της γκαλερί Σταυρακάκη, η έκθεση μεταφέρθηκε επίσης στα Χανιά, στο Ρέθυμνο και στη Νεάπολη, ενώ η χαράκτρια συμμετείχε και σε ομαδική έκθεση ζωγραφικής και χαρακτικής στις Μοίρες Μεσσαράς. Οι δράσεις αυτές προβλήθηκαν πολύ από τον Τύπο, ο οποίος τόνισε την σημασία τέτοιων πρωτοβουλιών για τις τοπικές κοινωνίες.[208] Η ίδια η Κατράκη φαίνεται πως είχε αναδειχτεί πια σε πανελλήνιο σύμβολο αγωνιστικότητας και ανθρωπιάς.

Σημαντικό και συμβολικό χαρακτήρα είχε και η έκθεση της στην Κύπρο ο οποία πραγματοποιήθηκε μέσα στη Δικτατορία, το 1971, με πρωτοβουλία της γκαλερί «Αργώ» της Λευκωσίας. Η σημασία που δόθηκε στην παρουσίαση του έργου της χαράκτριας στη Μεγαλόνησο υπογραμμίζεται από την επισημότητα των εγκαινίων, που έγιναν από τον μορφωτικό ακόλουθο του Υπουργείου Παιδείας της Κύπρου Π. Σέργη, και από τα εγκωμιαστικά σχόλια του κυπριακού Τύπου.[209] Ο δίγλωσσος (αγγλικά, ελληνικά) κατάλογος της έκθεσης περιλαμβάνει μόνο βιογραφικά στοιχεία και πληροφορίες της Κατράκη για την τεχνική και αισθητική της χάραξης στην πέτρα, δεν παραθέτει, όμως, τον πίνακα των έργων που παρουσιάστηκαν. Στον Τύπο γίνονται αναφορές για τριάντα έργα από το 1963 και μετά, κάποια εκ των οποίων δεν είχαν εκτεθεί προηγουμένως ούτε στην Αθήνα. Η επιλογή της να παρουσιάσει εντελώς νέα έργα αφενός μπορεί να συνδέεται και με θέματα λογοκρισίας στην Ελλάδα αλλά σίγουρα είναι ενδεικτική και για το γεγονός ότι η καλλιτέχνις τιμούσε το κυπριακό κοινό παρουσιάζοντάς του πρωτότυπη και νέα δουλειά της και όχι υπόλοιπα από άλλες εκθέσεις. Έργα που τράβηξαν περισσότερο το ενδιαφέρον ήταν τα *Ενδοστροφή*, *Φιγούρα*, Ίκαρος ΙΙ (1966), *Αναμονή ΙΙ*, *Τρεις Χάριτες*, *Η παιδική μου ηλικία*, *Μητρότητα*,

---

[208]«Έκθεση χαρακτικής Βάσως Κατράκη», *Δράσις Ηρακλείου*, 13 Νοεμ. 1981. «Έκθεση Βάσως Κατράκη στο Ηράκλειο Κρήτης», *Η Καθημερινή*, 13 Νοεμ. 1981. «Έκθεση χαρακτικής της Βάσως Κατράκη», *Αλλαγή*, 14 Νοεμ. 1981. «Η Βάσω Κατράκη στο Ηράκλειο», *Η Κρήτη του Βενιζέλου*, 16 Νοεμ. 1981. «Η Βάσω Κατράκη στο Ηράκλειο», *Πολιτεία*, 16 Νοεμ. 1981. «Η έκθεση χαρακτικής της Βάσως Κατράκη», *Εθνική Φωνή Ηρακλείου*, 16 Νοεμ. 1981. «Έκθεση χαρακτικής της διεθνούς φήμης Β. Κατράκη», *Δράσις Ηρακλείου*, 20 Νοεμ. 1981. «Η Βάσω Κατράκη στο Ηράκλειο», *Η φλόγα της Κρήτης*, 22 Νοεμ. 1981. «Αφιέρωμα στη Β. Κατράκη», *Τα Νέα*, 24 Νοεμ. 1981. «Έκθεση πετρογραφίας της Βάσως Κατράκη», *Αγώνας Χανίων*, 27 Νοεμ. 1981. «Η Β. Κατράκη και ο Α. Μπαχαριάν μιλούν για τη δουλειά τους», *Αλλαγή*, 27 Νοεμ. 1981. «Η Β. Κατράκη και ο Α. Μπαχαριάν αποκαλύπτουν μυστικά της δουλειάς τους», *Δημοκράτης*, 27 Νοεμ. 1981. «Μια ενδιαφέρουσα συζήτηση σήμερα στη Γκαλερί Σταυρακάκη», *Εθνική φωνή Ηρακλείου*, 30 Νοεμ. 1981. «Η έκθεση πετρογραφίας της Β. Κατράκη», *Χανιώτικα Νέα*, 1 Δεκ. 1981. «Σημαντική η προσφορά της γκαλερί Σταυρακάκη στην πνευματική ζωή της Κρήτης», *Πολιτεία*, 14 Δεκ. 1981. «Έλληνες ζωγράφοι εκθέτουν στις Μοίρες», *Πολιτεία*, 14 Δεκ. 1981.

[209] «Έκθεση Β. Κατράκη στην Κύπρο», *Το Βήμα*, 12 Ιαν. 1971. Σερέζης Κ., «Βάσω Κατράκη. Η έκθεσή της πανελλήνιας σημασίας», *Ο Φιλελεύθερος*, 13 Ιαν. 1971. «Η Βάσω Κατράκη στη Λευκωσία», *Τα Νέα*, 13 Ιαν. 1971. «Έκθεση της Βάσως Κατράκη στην 'Αργώ'», *Τα Νέα*, 13 Ιαν. 1971. «Έκθεσις έργων της Βάσως Κατράκη», *Ο Φιλελεύθερος*, 14 Ιαν. 1971. «Άνοιξε η έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Χαραυγή* , 14 Ιαν. 1971. «Εγκαίνια εκθέσεως», *Η Βραδυνή*, 15 Ιαν. 1971. Ο φιλότεχνος, «Η Κατράκη εκθέτει στην 'Αργώ'», *Ο Αγών*, 21 Ιαν. 1971. Φραγκουλίδης Σ., «Η έκθεση χαρακτικής Βάσως Κατράκη» (Α), *Χαραυγή*, 21 Ιαν. 1971. «Χαρακτικά της Βάσως εκτίθενται στην Κύπρο», *Τα Νέα*, 27 Ιαν. 1971. Φραγκουλίδης Σ., «Βάσω Κατράκη, Η χαράχτρια», *Νέα Εποχή* (περ.), Φεβ. 1971.

Πλατυτέρα I, II, III, *Κατάσταση II*, *Παναγιά I*, *Άλλος κόσμος*, ενώ αναφέρονται και έργα με θέμα το άλογο. Σε μια περίοδο ανελευθερίας και περιορισμού της έκφρασης στην Ελλάδα, η Κατράκη φαίνεται πως βρήκε μια εκφραστική διέξοδο δείχνοντας τα έργα της στους Κυπρίους ομοεθνείς της, οι οποίοι ανταποκρίθηκαν θερμά στον βαθιά ανθρωπιστικό αλλά και αγωνιστικό χαρακτήρα των έργων της.

Παρά την προχωρημένη της ηλικία, στη δεκαετία του 1980, η Κατράκη στήριξε με δυο ατομικές της εκθέσεις και δυο νέες πρωτοβουλίες στον χώρο των γκαλερί. Η πρώτη ήταν το 1984 στην γκαλερί «Αιξωνή» του φίλου της Γιάννη Γαΐτη στη Γλυφάδα.[210] Εκεί παρουσίασε χαρακτικά των τελευταίων ετών καθώς και το πρόσφατο μνημειακό της έργο *Γλυφάδα*. Με τη δεύτερη εγκαινίασε, στις 10 Νοεμβρίου 1986, τη λειτουργία της Γκαλερί «Αθήνα» (Λουκιανού 18). Στην έκθεση παρουσίασε πρόσφατες λιθοϋψιτυπίες, κυρίως των τελευταίων έξι χρόνων. Η φρεσκάδα των έργων και ο αστείρευτος δυναμισμός της καλλιτέχνιδας έκαναν ιδιαίτερη εντύπωση. Η προσέλευση στην έκθεση ήταν μεγάλη, ενώ ο ημερήσιος και ο περιοδικός Τύπος την κάλυψαν εκτενώς χρησιμοποιώντας σε πολλές περιπτώσεις στην εικονογράφηση των σχολίων τους μια φωτογραφία της Κατράκη με τους παλαίμαχους της αριστεράς Γιάννη Ρίτσο και Χαρίλαο Φλωράκη. Η ίδια μάλιστα ανέφερε πόσο την είχε επηρεάσει στη δουλειά της η ποίηση.[211] Οι περισσότεροι συντάκτες εξέφρασαν τον σεβασμό τους για τη συνέπεια της μακρόχρονης πορείας της χαράκτριας και το θαυμασμό τους για τη δημιουργική της πνοή. Υπήρξαν και τεχνοκριτικά σχόλια από την Άννα Χατζηγιαννάκη,[212] την Άννα Καρπαθίου,[213] τη Μαρία Μαραγκού,[214]τον Κώστα Σταυρόπουλο[215] και τη Μαρία Κοτζαμάνη.[216] Η καλλιτέχνις δεν έχασε την ευκαιρία να μιλήσει για το υψηλό επίπεδο της ελληνικής χαρακτικής αλλά και για τις πολλές δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι χαράκτες στην Ελλάδα:

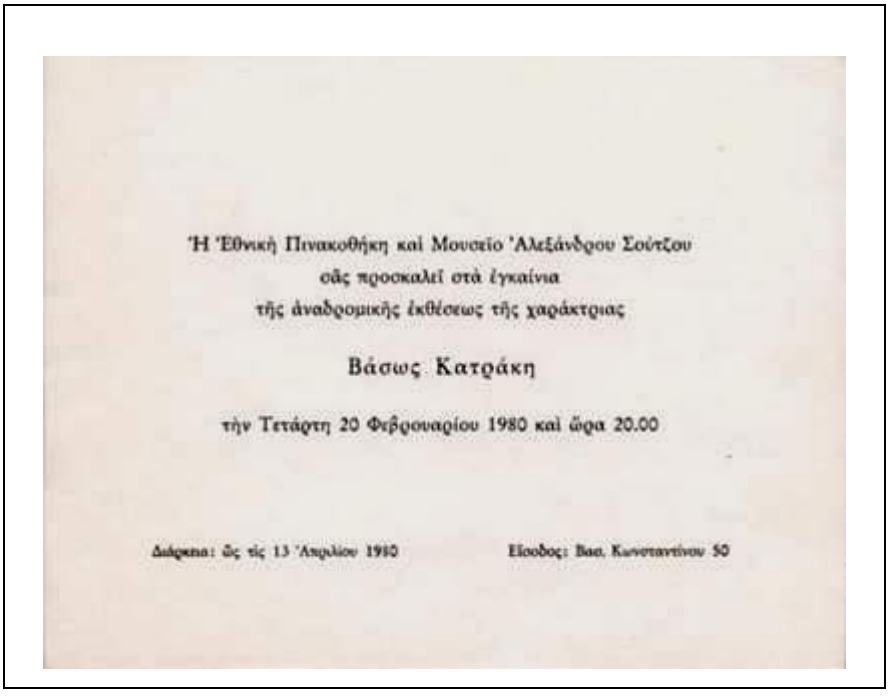
> *Υπάρχουν πολλοί καλοί χαράκτες στην Ελλάδα και το επίπεδο είναι ανεβασμένο. Άνετα μπορούν να σταθούν δίπλα στους Ευρωπαίους αλλά και να τους κοντράρουν ακόμα ...Οι συνθήκες εργασίας των χαρακτών είναι πάρα πολύ κακές. Τα υλικά που δουλεύουμε είναι είδη πολυτελείας! Πολλά δεν υπάρχουν στην Ελλάδα γιατί δεν συμφέρει τους καταστηματάρχες να τα φέρνουν εδώ. Και γω ευτυχώς έχω τη δυνατότητα να τα αγοράσω από το εξωτερικό, άλλοι όμως; Υπάρχει ακόμα μεγάλο πρόβλημα επαγγελματικής στέγης για τους χαράκτες.*

---

[210] Πρόσκληση της έκθεσης Αρχείο Μαριάννας Κατράκη.
[211] Χατζηγιαννάκη Ά., «Η ματιά της Βάσως Κατράκη», *Ελεύθερος Τύπος*, 12 Νοεμ. 1986
[212] Χατζηγιαννάκη Ά., «Η ματιά της Βάσως Κατράκη», *Ελεύθερος Τύπος*, 12 Νοεμ. 1986
[213] Καρπαθίου Ά., «Η Βάσω Κατράκη τιμά τους ήρωες της Αντίστασης», *Τα Νέα*, 17 Νοεμ. 1986
[214] Μαραγκού Μ., «Η νέα κατάθεση της Βάσως Κατράκη», *Ελευθεροτυπία*, 20 Νοεμ. 1986
[215] Σταυρόπουλος Κ., «Βάσω Κατράκη», *Ένα* (περ.), Δεκ. 1986
[216] Κοτζαμάνη Μ., «Η Βάσω Κατράκη παρουσιάζει έναν ολόκληρο κόσμο που αγωνίζεται για τη δικαίωση στη ζωή», *Εικόνες* (περ.), 3 Δεκ. 1986

Παρατηρούμε ότι ακόμα και σε εποχές που οι καταστάσεις ήταν ευνοϊκές για την ίδια και είχε πια την ευκολία να εργαστεί όπως ήθελε, πάντα σκεφτόταν τους ομοτέχνους της και τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν και τους υποστήριζε με όποιον τρόπο μπορούσε.

Το 1980, η Κατράκη ήταν από τους σχετικά λίγους καλλιτέχνες εκείνης της εποχής που είδαν, όσο ήταν εν ζωή, μια αναδρομική τους έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. Η έκθεση είχε τίτλο *Βάσω Κατράκη. Χαρακτική 1940-1980* και προβλήθηκε ευρέως στον Τύπο[217] ενώ σύμφωνα με την Ντόρα Ηλιοπούλου Ρογκάν αποτέλεσε «στο σύνολό της ένα κατ' εξοχήν υποβλητικό έπος των τραγωδιών και των 'δύσκολων περιστάσεων' και 'στιγμών' που είναι συνυφασμένες με την ελληνική πραγματικότητα.».[218] Ταυτόχρονα επικύρωσε την αναγνώριση της σημασίας του έργου της Κατράκη από τους επίσημους πολιτιστικούς φορείς. Συμπεριλήφθηκαν συνολικά 184 έργα από όλες τις περιόδους δημιουργίας της χαράκτριας, με εμβληματικές παρουσίες την αφίσα του 1940 *Για τους στρατιώτες* και τις μορφές των μανάδων με τις διαφορετικές καλλιτεχνικές εκφάνσεις που πήραν με την πάροδο του χρόνου.


Ἡ Ἐθνική Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου
σᾶς προσκαλεῖ στὰ ἐγκαίνια
τῆς ἀναδρομικῆς ἐκθέσεως τῆς χαράκτριας
Βάσως Κατράκη
τὴν Τετάρτη 20 Φεβρουαρίου 1980 καὶ ὥρα 20.00
Διάρκεια: ἕως τὶς 13 Ἀπριλίου 1980
Εἴσοδος: Βασ. Κωνσταντίνου 50

εικ. 8 Η πρόσκληση της έκθεσης της Βάσως Κατράκη στην ΕΠΜΑΣ[219]

[217] «Η Κατράκη το Φεβρουάριο στην Πινακοθήκη», *Πρωινή*, 17 Ιαν. 1980. *Τα Νέα*, 17 Ιαν. 1980. «Η Βάσω Κατράκη στην Εθνική Πινακοθήκη», *Μεσημβρινή* , 30 Ιαν. 1980. Σπηλιάδη Β., «Χάραγμα της ζωής στο ξύλο και στην πέτρα», *Τέχνη και πολιτισμός* (περ.), τ. 4, Ιαν. – Φεβ. 1980. Χρήστου Χρ., «Η χαρακτική της Κατράκη ο αγωνιστικός ασκητισμός σαν εκφραστική δυνατότητα», *Ζυγός* (περ.), τ. 39, Ιαν. – Φεβ. 1980. Ηλιοπούλου-Ρογκάν Ντ., «Μεγάλη αναδρομική έκθεση της Βάσως Κατράκη στην Εθνική Πινακοθήκη», *Αντί* (περ.), 14 Μαρ. 1980.
[218] Ηλιοπούλου-Ρογκάν Ντ., «Ματιές στις εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 2 Μαρ. 1980
[219] Τελλόγλειο ίδρυμα τεχνών ΑΠΘ, Αρχείο Σπητέρη, Φάκελος Κατράκη Βάσω, τεκμήριο 50: Πρόσκληση αναδρομικής έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 20/02-13/04/1980 (http://www.teloglion.gr/fakeloi?mediaid=8536, 26/3/2017)

Ο συνοδευτικός κατάλογος περιέχει νέα κείμενα από τον Δημήτρη Παπαστάμο και την Ελένη Βακαλό καθώς και σύντομα τεχνοκριτικά σημειώματα-ανατυπώσεις παλαιότερων δημοσιεύσεων από τους Θεοδωρόπουλο, Σπητέρη, Έφη Ανδρεάδη, Πετρή, Άγγελο Προκοπίου και άλλους. Περιέχει επίσης αναπαραγωγές έργων από όλες τις περιόδους δουλειάς της χαράκτριας, τα οποία, όμως, δεν περιλαμβάνονται όλα στην έκθεση. Σε ένα μικρό συνοδευτικό παράρτημα περιλαμβάνεται μια κατάσταση με τα έργα της έκθεσης, στην οποία έγινε μια πρώτη προσπάθεια (και η μοναδική από τότε) να οργανωθεί το έργο της Κατράκη χρονολογικά και κατά τεχνική.

- ΟΜΑΔΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ - ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΕ ΟΜΑΔΕΣ

Η Κατράκη από την αρχή της εκθεσιακής της πορείας συντάχθηκε με καλλιτέχνες που το έργο και η δράση τους ήταν συνδεδεμένα με τον παλμό της κοινωνίας και των ιστορικών γεγονότων της εποχής τους. Είδαμε πως ως φοιτήτρια συμμετείχε στην έκθεση των πιο ριζοσπαστικών συμφοιτητών της που ήταν εμπνευσμένοι από τα ιδεώδη και τον ρόλο του καλλιτέχνη, όπως αυτός εκφραζόταν μέσα από τις αξίες του σοβιετικού μοντέλου. Αντίστοιχα, στην περίοδο της Κατοχής, τον Ιούνιο του 1942, συμμετείχε στην *Β΄ Επαγγελματική Έκθεση* στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας μαζί με τον δάσκαλο της Κεφαλληνό και τους συναδέλφους της Αντώνη Κανά, Κορογιαννάκη και Τάσσο, οι οποίοι παρουσίασαν έργα με συμβολικό και αντιστασιακό χαρακτήρα[220]. Ως αποτέλεσμα οι τέσσερις χαράκτες φυλακίστηκαν από τους Ιταλούς για αρκετές ημέρες[221]. Η Κατράκη συμμετείχε στην έκθεση με μια σκοτεινή και δραματική ακουαρέλα ζωγραφισμένη en plein air στο Γαλάτσι αλλά επηρεασμένη συναισθηματικά από τους κρεμασμένους που είχε δει το ίδιο πρωί στην Πλατεία Αγάμων (σημερινή Πλατεία Αμερικής).[222]

Η πρώτη φορά που μαζί με τις ακουαρέλες της εξέθεσε και χαρακτικά της είναι το 1946 στην έκθεση της Γαλλο-ελληνικής Ένωσης Νέων στον χώρο του Γαλλικού Ινστιτούτου. Η ποιότητα της δουλειάς της σ' αυτή την πρώτη σημαντική εικαστική διοργάνωση μετά τα Δεκεμβριανά απέσπασε και τα πρώτα θετικά σχόλια στον Τύπο από τον Ζητουνιάτη[223] και τον Μαρίνο Καλλιγά[224]. Την επόμενη χρονιά η Κατράκη συμμετείχε για πρώτη φορά σε ομαδικές εκθέσεις στο εξωτερικό, στη *Διεθνή Έκθεση* του Καΐρου[225] και στην έκθεση

[220] Κάσδαγλης 1991, σελ. 368
[221] Για την ακριβή διάρκεια της φυλάκισης των τεσσάρων ανδρών και για τις συνθήκες αποφυλάκισή τους υπάρχουν διάφορες εκδοχές (βλ. Κάσδαγλης 1991, σελ. 371-382).
[222] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 28
[223] Ζητουνιάτης, «Η έκθεση της Γαλλοελληνικής Ενώσεως Νέων», *Μάχη*, 18 Ιουλ. 1946
[224] Καλλιγάς Μ., «Η έκθεσι της Γαλλικής Σχολής», *Το Βήμα*, 28 Αυγ. 1946
[225] Τελλόγλειο ίδρυμα τεχνών ΑΠΘ, Αρχείο Σπητέρη, Φάκελος «Κατράκη Βάσω», τεκμήριο 1: «Βιογραφικό, δακτυλόγραφο (2 σσ.)», σελ. 1

σύγχρονης ελληνικής τέχνης *Grekisk Konst* στη Στοκχόλμη.[226] Οι εκθέσεις αυτές εγκαινίασαν την πολύ πετυχημένη εκθεσιακή της πορεία εκτός των ελληνικών συνόρων, στην οποία θα αναφερθούμε διεξοδικά παρακάτω.

Πίσω στην Ελλάδα, το 1950, η Κατράκη έλαβε μέρος στην πρώτη έκθεση της καλλιτεχνικής ομάδας «Στάθμη» που είχε ιδρυθεί τον Οκτώβρη του 1949[227]. Η «Στάθμη» παρουσιάστηκε σαν ένας αντίλογος στο συνονθύλευμα της «Γ' Πανελληνίου» και έδωσε έμφαση στην παρουσίαση τέχνης υψηλού αισθητικού επιπέδου, ανεξάρτητα από τεχνοτροπίες και τάσεις. Μεταξύ των ιδρυτικών μελών της ομάδας ήταν και οι φίλοι της Κατράκη, Ορέστης Κανέλλης και Τάσσος αλλά και πολλοί άλλοι που με την προηγούμενη δράση τους εξέφραζαν έναν προοδευτικό ιδεολογικό και καλλιτεχνικό προσανατολισμό. Όπως έχει επισημανθεί, η «Στάθμη» «...συγκέντρωνε τη δεδομένη χρονική στιγμή το πιο πολιτικοποιημένο κομμάτι της καλλιτεχνικής κοινότητας, δημιουργούς που είχαν ταυτίσει το έργο τους με τους αγώνες του λαού κατά την Κατοχή και τον Εμφύλιο...»[228]. Η ομάδα παρουσίασε την πρώτη και πολυαναμενόμενη έκθεσή της στις 14 Μαΐου 1950 στο Ζάππειο.[229] Η μεγάλη καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία της έκθεσης αποκτά ιδιαίτερη σημασία, αν λάβουμε υπόψη τον αριστερό πολιτικό προσανατολισμό των εκθετών και το γεγονός ότι η εμπειρία του Εμφυλίου ήταν ακόμα νωπή, ενώ πολλοί αριστεροί ήταν ακόμα στις εξορίες. Το κοινό ανταποκρίθηκε εντυπωσιακά θερμά, κάνοντας ουρές για να δει την έκθεση, και τα σχόλια των κριτικών ήταν θετικά και ενθαρρυντικά. Σε πολλά από αυτά το έργο της Κατράκη απέσπασε ιδιαίτερη μνεία, όπως στο άρθρο του Χατζηδάκη, ο οποίος αναφέρθηκε στην «ανθρωπιά» των έργων και τη «μαστοριά» της χαράκτριας.[230] Την άνοιξη του 1953 η ομάδα οργάνωσε μία έκθεση των μελών της στη Ρώμη με τίτλο *Mostra di Pittura Hellenica Contemporanea,* στη Galleria Nazionale d' Arte Moderna[231] στη οποία συμμετείχε και η Κατράκη.

Η πρώτη *Πανελλήνιος* στην οποία συμμετείχε η Κατράκη ήταν αυτή του 1952, η λεγόμενη *Δ΄ Πανελλήνιος.*[232] Είναι αξιοσημείωτο ότι η χαρακτική «έκλεψε» τις εντυπώσεις με πρωταγωνιστές τον Τάσσο, που απέσπασε διθυραμβικές κριτικές, και την Κατράκη. Σύμφωνα με τον κατάλογο, η Κατράκη παρουσίασε τις ξυλογραφίες *Πρωινό*, *Τοπίο*, *Αλυκές*,

---

[226] *Grekisk Konst maleri - skulptur - grafik, Konsthantverk*, Kungliga Akademien for de fria Konsterna, Stockholm, 1947 (κατ. έκθεσης)
[227] Μοσχονάς 2010, 646
[228] Μοσχονάς 2010, σελ. 644
[229] *Στάθμη ομάδα εκθέσεων, Α΄ Έκθεσις ζωγραφικής γλυπτικής χαρακτικής*, Ζάππειο, 14 Μαΐου – 14 Ιουνίου 1950 (κατ. έκθεσης). Για τους συμμετέχοντες βλ. «Κατάλογος ομαδικών εκθέσεων».
[230] Χατζηδάκης Μ., «Έκθεση της 'Στάθμης' στο Μέγαρο του Ζαππείου. Χαρακτική, τέμπερα, υδατογραφία», *Ελευθερία*, 23 Μαΐου 1950
[231] Κ. Θεοφάνους, «Πειραιώτες καλλιτέχνες. 6. Η κ. Βάσω Κατράκη, *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*,18 Απρ. 1953
[232] *Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις*, Ζάππειο, Αθήνα, 1952 (κατ. έκθεσης). Αναφέρονται επίσης οι τιμές των έργων. Το *Πρωινό* ήταν το πιο ακριβό, 500.000.

Τοπίο, *Τοπίο*, *Ψαράς* για τα οποία όμως δεν δίνονται διαστάσεις ούτε φωτογραφίες και επομένως η ταύτισή τους είναι προβληματική, με εξαίρεση τις *Αλυκές* και το *Πρωινό* (έγχρωμο) λόγω της σπανιότητας του θέματος και του χρώματος.

Ο θεσμός της *Πανελληνίου* αποτελούσε πάντα αφορμή για διαφωνίες και προστριβές. Η Κατράκη ήταν ανάμεσα σε καλλιτέχνες όπως ο Παρθένης, ο Χατζηκυριάκος Γκίκας, ο Μόραλης, ο Τσαρούχης, ο Τάσσος, η Μαγγιώρου, ο Καπράλος και ο Ζογγολόπουλος οι οποίοι απείχαν από την *Ε΄ Πανελλήνιο* του 1957[233] διαμαρτυρόμενοι για τα οικονομικά μέτρα της κυβέρνησης που εξαντλούσαν τους καλλιτέχνες.[234] Την ίδια στάση κράτησε η χαράκτρια όπως και πολλοί άλλοι καταξιωμένοι καλλιτέχνες και στην *Στ' Πανελλήνιο Έκθεση* του 1960[235]. Σύμφωνα με μια συνέντευξη της Κατράκη δύο από τα αίτια της αποχής του 1960 αποδίδονται στην άκαιρη διοργάνωση της έκθεσης για το Σεπτέμβριο (η ιδανική περίοδος ήταν ανέκαθεν η άνοιξη), καθώς και στη διαδικασία επιλογής από μια κριτική επιτροπή. Η Κατράκη, η οποία όπως ο Απάρτης, ο Τάσσος και άλλοι, τελικά συμμετείχε στην έκθεση για συμπαράσταση προς τους νεότερους καλλιτέχνες, λέει χαρακτηριστικά πως «...το υπουργείο θάπρεπε να φροντίσει να κατοχυρώσει το κύρος της εκθέσεως και να το αντιμετωπίσει με περισσότερο αίσθημα ευθύνης και σεβασμού.» [236] Τελικά, τον Απρίλιο του 1965 τη βρίσκουμε να συμμετέχει στην *Ή Πανελλήνιο Έκθεση*, ως μέλος της κριτικής επιτροπής αλλά και ως εκθέτρια με τρεις λιθοϋψιτυπίες: *Περίπατος στην Κέρκυρα*, *Μαύρο άλογο* και *Άνθρωπος και άλογο*, γνωστό αργότερα με τον τίτλο *Διάλειμμα*.[237] Κατά γενική ομολογία των δημοσιευμάτων της εποχής, στην αίθουσα της χαρακτικής, δέσποζε ο μνημειακός της *Περίπατος στην Κέρκυρα*[238]. Δέκα χρόνια αργότερα, η οργάνωση της *13ης Πανελληνίου Εκθέσεως*[239] στο Ζάππειο, με πρόεδρο της κριτικής επιτροπής την Κατράκη,[240] προκάλεσε εντάσεις, που έφτασαν μέχρι το ελληνικό κοινοβούλιο. Η πραγματοποίηση της πρώτης Πανελληνίου μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας ήταν μια πρωτοβουλία των ίδιων των καλλιτεχνών, οι οποίοι συγκεντρώθηκαν σε γενική συνέλευση στην Πινακοθήκη, το διήμερο 17-18 Φεβρουαρίου 1975, ορμώμενοι από την απόφασή τους να ασχοληθούν ουσιαστικά με τα θέματα του κλάδου τους και με

---

[233] «Σημαντική αποχή», *Τα Νέα* , 14 Μαΐου 1957. Σπητέρης Τ., «Χαρακτική και Διακοσμητική στην Πανελλήνιο Καλλιτεχνική έκθεση», *Ελευθερία*, 14 Ιουν. 1957.
[234] *Επιθεώρηση τέχνης* (περ.), Ιουν. 1957, σελ. 540
[235] *Στ΄ Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις*, Ζάππειο, Αθήνα, Οκτ. – Νοεμ. 1960 (κατ. έκθεσης)
[236] *Η Αυγή*, 21 Οκτ. 1960
[237] *Όγδοη Πανελλήνιος Έκθεσις*, Ζάππειον Μέγαρον, Αθήνα, Απρίλιος 1965 (κατ. έκθεσης). Τα έργα απεικονίζονται στο περιοδικό *Εικόνες*, 30 Απρ. 1965.
[238] «Από την Η΄ Πανελλήνιο έκθεση», *Εργατική Εστία*, Απρ. 1965. *Η Αυγή*, 18 Απρ. 1965. *Ελευθερία*, 18 Απρ. 1965. *Αθηναϊκή*, 20 Απρ. 1965. *Το Βήμα*, 23 Απρ. 1965. *Τα Νέα*, 30 Απρ. 1965.
[239] *Πανελλήνιος*, Αθήνα, 7 Απριλίου – 20 Μαΐου 1975 (κατ. έκθεσης)
[240] Τα άλλα μέλη της επιτροπής ήταν οι Γ. Βαλαβανίδης, Γ. Γαΐτης, Κ. Μαλάμος, Γ. Παρμακέλης, Φ. Σαρρής, Π. Τέτσης, Γ. Φωκάς, Μ. Χατζηνικολή.

στόχο «να ανανεωθεί και να ισχυροποιηθεί ο θεσμός [της πανελληνίου].»[241] Για πρώτη φορά στα χρονικά της διοργάνωσης τα μέλη της οργανωτικής και της κριτικής επιτροπής αναδείχτηκαν από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, μέσα από δημοκρατικές διαδικασίες και ο κανονισμός ήταν κοινής αποδοχής από το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών και την πλειοψηφία των Ελλήνων καλλιτεχνών.

Η διαδικασία της επιλογής των έργων διήρκεσε από 27 Φεβρουαρίου έως 13 Μαρτίου και η έκθεση, συμπεριέλαβε 975 έργα, 663 καλλιτεχνών (ανάμεσά τους και η Κατράκη). Τα έργα πλαισιώθηκαν από εποπτικό και ερμηνευτικό υλικό, σε επιμέλεια του ιστορικού της τέχνης Χρύσανθου Χρήστου, καθώς και από ομιλίες καλλιτεχνών, ώστε το κοινό να μπορέσει να έρθει σε επαφή και με τα πιο σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα. Ήταν σαφής η προσπάθεια των διοργανωτών να δημιουργήσουν ένα δίαυλο επικοινωνίας ανάμεσα στην τέχνη και το ευρύ κοινό. Στην εισαγωγή της κριτικής επιτροπής, στην οποία προέδρευε η Κατράκη, αναφέρεται πως «Στην έκθεση αυτή, δίνεται στο πλατύ κοινό η ευκαιρία να δει την Τέχνη σαν κάτι που του ανήκει και που το εκφράζει στο σύνολο, περισσότερο από μια αριστοκρατική, εκλεκτική εμφάνιση κορυφών»,[242] ενώ η οργανωτική επιτροπή αναφέρεται στην προσπάθεια «...να παρουσιάσουμε μία Πανελλήνια Έκθεση ελεύθερη και περιεκτική σαν προσφορά στη νέα δημοκρατική εξόρμηση του λαού μας.»[243] Οι δημοκρατικές διαδικασίες, ο δυναμικός ρόλος του καλλιτέχνη στην κοινωνία και η καλλιέργεια όλων των κοινωνικών στρωμάτων μέσω της τέχνης είναι αξίες στις οποίες η Κατράκη πίστευε βαθιά από τα φοιτητικά της χρόνια, και τις οποίες υπηρέτησε με όποιο κόστος για την ίδια. Είναι προφανές πως μέσα στο αισιόδοξο κλίμα της περιόδου μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, αξιοποίησε το κύρος και τον σεβασμό που ενέπνεε για να κάνει πραγματικότητα αυτά της τα «πιστεύω». Βέβαια υπήρχαν και αρνητικές απόψεις για τη διοργάνωση, όπως αυτή του τεχνοκριτικού Αλέξανδρου Ξύδη[244], ο οποίος θεωρούσε τον θεσμό της πανελληνίου ξεπερασμένο και πολλά από τα μέλη των επιτροπών αφερέγγυα και ο οποίος, παρότι εξέφραζε τον σεβασμό του για την Κατράκη, της ασκούσε κριτική για τη συμμετοχή της στην έκθεση.[245] Ομολογουμένως το γεγονός ότι τα μέλη των κριτικών επιτροπών των Πανελληνίων πολύ συχνά συμμετείχαν και τα ίδια στις εκθέσεις αποτελούσε ένα παράδοξο, και είναι εντυπωσιακό το ότι δεν φαίνεται προκαλούσε αντιδράσεις, κυρίως αν λάβουμε υπόψη ότι είχε προηγηθεί το σκάνδαλο του διαγωνισμού για το Μνημείο του

[241] Βλ. «Εισαγωγή κριτικής επιτροπής», *Πανελλήνιος*, Αθήνα, 1975
[242] Βλ. «Εισαγωγή κριτικής επιτροπής», *Πανελλήνιος*, Αθήνα, 1975
[243] βλ. Εισαγωγή οργανωτικής επιτροπής στο *Πανελλήνιος*, Αθήνα, 1975
[244] Α.Γ. Ξύδης, «'Πανελληνίου' συνέχεια...», *Αντί* (περ.), περίοδος Β΄, τεύχ. 15, 22 Μαρτίου 1975, σελ. 47-48
[245]«...η Βάσω Κατράκη μετέχει στην Επιτροπή. Δείχνει αληθινά θαυμαστή γενναιοφροσύνη και ανεξικακία, λιγότερη όμως αλληλεγγύη προς το πλήθος των αντιδικτατορικών συναδέλφων της τιμώντας με το όνομά της την επιτροπή, . . .» (Α.Γ. Ξύδης, «'Πανελληνίου' συνέχεια...», *Αντί* (περ.), περίοδος Β΄, τεύχ. 15, 22 Μαρτίου 1975, σελ. 47)

Αγνώστου Στρατιώτη που ενέπλεκε τον γλύπτη Κώστα Δημητριάδη.[246] Ανατρέχοντας στους καταλόγους των Πανελληνίων παρατηρούμε ότι, διαχρονικά, όλα σχεδόν τα μέλη της κριτικής επιτροπής, τα οποία ήταν καλλιτέχνες, συμμετείχαν και ως εκθέτες. Αναφέρουμε ενδεικτικά τον Απόστολο Γεραλή και τον Μιχάλη Τόμπρο το 1938, τον Άγγελο Θεοδωρόπουλο και τον Λυκούργο Κογεβίνα, το 1939, τον Αλέξανδρο Κορογιαννάκη και την Κούλα Μπεκιάρη, το 1957, ενώ το 1965 μαζί με την Κατράκη ήταν και οι Παναγιώτης Τέτσης, Χρήστος Καπράλος και Σπύρος Βασιλείου. Ο Κανονισμός της έκθεσης του 1938 αλλά και του 1948, δεν βάζουν κανένα περιοριστικό όρο ως προς αυτό το θέμα. Επίσης ο βουλευτής Γ. Αποστολάτος κατέθεσε ερώτημα στον Υπουργό Πολιτισμού και Επιστημών σχετικά με τον χρόνο και τη διαδικασία διεξαγωγής της διοργάνωσης. Σε αυτές τις κριτικές η χαράκτρια και η επιτροπή απάντησαν αναλόγως, δίνοντας έμφαση στον εκδημοκρατισμό της όλης διοργάνωσης. [247]

Η τελευταία φορά που η χαράκτρια συμμετείχε σε αυτόν τον θεσμό ήταν το 1987[248]. Η οργάνωση είχε γίνει από το Υπουργείο Πολιτισμού (με υπουργό τη Μελίνα Μερκούρη) σε συνεργασία με το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος και η Κατράκη παρουσίασε τρεις πρόσφατες λιθοϋψιτυπίες: *Μνήμη Ι-Πολυτεχνείο*, *Μνήμη ΙΙ-Κατάθεση στεφάνου* και *Ύστατο χρέος*.

Πέρα των Πανελληνίων, η Κατράκη συμμετείχε σε δεκάδες άλλες ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα. Όπως φαίνεται από την στήλη των συνεκθετών της,[249] πάντα εξέθετε με καλλιτέχνες από τον προοδευτικό χώρο, τόσο σε πολιτικό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο, όπως οι Θανάσης Απάρτης, Γιώργος Βακαλό, Σπύρος Βασιλείου, Γιάννης Γαΐτης, Γιώργος Γουναρόπουλος, Ορέστης Κανέλλης, Χρήστος Καπράλος, Αλέκος Κοντόπουλος, Κούλα Μπεκιάρη, Γιώργος Μπουζιάνης Γιώργος Σικελιώτης, Γιάννης Σπυρόπουλος. Κάποιοι από αυτούς είχαν υπάρξει συμφοιτητές της στη Σχολή Καλών Τεχνών ή και συναγωνιστές της στα χρόνια της Αντίστασης και αργότερα, στους αγώνες για τη δημοκρατία και την ειρήνη. Συνάμα και επειδή, σύμφωνα με τις συνήθειες της εποχής, η ζωγραφική, η γλυπτική και η χαρακτική παρουσιάζονταν στις μεγάλες εκθέσεις σε χωριστές ενότητες, η Κατράκη εξέθετε τις περισσότερες φορές μαζί με τους παλιούς της συμφοιτητές από το εργαστήριο του Κεφαλληνού, όπως τον Τάσσο, τη Λουίζα Μοντεσάντου, τη Μαγγιώρου, τον Γραμματόπουλο και τον Δαγκλή, με τους οποίους τη συνέδεαν η παρακαταθήκη του δασκάλου τους και όλες οι περιπέτειες του παράνομου Τύπου της Κατοχής.

---

[246] Ο Δημητριάδης ήταν μέλος της κριτικής επιτροπής για το το Μνημείο του Αγνώστου Στρατιώτη αλλά ταυτόχρονα συμμετείχε στον διαγωνισμό μέσω της υποψηφιότητας του Φωκίωνα Ρωκ, ο οποίος συμμετείχε στην πραγματικότητα με το έργο του Δημητριάδη (βλ. Ματθιόπουλος 1998).
[247] «975 έργα 663 καλλιτεχνών στην εφετεινή Πανελλήνια», *Τα Νέα* 19 Μαρτίου 1975
[248] *Πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση 1987*, Αθήνα, 1987 (κατ. έκθεσης)
[249] βλ. «Κατάλογος εκθέσεων»: εκθέσεις ομαδικές, σελ. 704 κε.

Αντίστοιχα, οι γκαλερί και οι αίθουσες τέχνης που φιλοξενούσαν τις εκθέσεις αυτών των καλλιτεχνών και με τις οποίες συνεργαζόταν η Κατράκη, ήταν χώροι που προωθούσαν την ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία και που μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1980 επωμίζονταν επίσης τον κοινωνικό και εκπαιδευτικό ρόλο που, κατά κύριο λόγο, θα έπρεπε να παίζουν ανάλογοι δημόσιοι φορείς. Οι ιστορικές γκαλερί «Ζυγός», Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «΄Ωρα» και «Κοχλίας» αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα χώρων που όχι μόνο προέβαλλαν τη σύγχρονη εικαστική δράση αλλά και παρουσίαζαν θεματικές εκθέσεις, οργάνωναν εκδηλώσεις και αφιερώματα, ενθάρρυναν τους εικαστικούς να ασχοληθούν με τις εφαρμοσμένες τέχνες και προωθούσαν τη χαρακτική ως μια τέχνη που δίνει τη δυνατότητα σε πολλούς να κατέχουν ταυτόχρονα το ίδιο έργο.

Η Κατράκη συνεργάστηκε και με τις τρεις αυτές γκαλερί, καθώς και με άλλες που είχαν παρόμοια ενδιαφέροντα, συμμετέχοντας στις δράσεις τους άλλοτε ως εκθέτρια και άλλοτε ως μέλος κριτικών επιτροπών για την επιλογή νέων καλλιτεχνών. Έτσι, το 1959 ήταν μέλος της κριτική επιτροπής για το «Σαλόν των Νέων» που πραγματοποιήθηκε στη γκαλερί «Ζυγός»[250], ενώ το 1963 και το 1964 ήταν στις αντίστοιχες επιτροπές για το «Θερινό Σαλόν» που είχε οργανώσει η γκαλερί «Τέχνη».[251]

Στο πλαίσιο των πολυσχιδών της δραστηριοτήτων η Κατράκη, τον Φεβρουάριο του 1964, προσχώρησε μαζί με τον Καπράλο στην «Ομάδα Τέχνης Α΄», η οποία είχε ιδρυθεί το 1961 από τους Κώστα Κλουβάτο, Δημοσθένη Κοκκινίδη, Δημήτρη Μυταρά, Γιώργο Νικολαΐδη, Νέστορα Παπανικολόπουλο, Πάνο Σαραφιανό και Γιάννη Χαΐνη[252]. Η «Ομάδα Τέχνης Α΄» εκτός της εκθεσιακής της δράσης ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για την καλλιτεχνική καλλιέργεια των συνόλου της κοινωνίας – μια ιδέα που απηχούσε τις προσπάθειες της αριστεράς διεθνώς να φέρει την τέχνη κοντά στον λαό – και προετοίμαζε ένα συνέδριο για την αισθητική αγωγή στην Ελλάδα.[253] Η Κατράκη, που είχε ήδη συμμετάσχει, τον Ιανουάριο, σε μια έκθεση της ομάδας στο Δημαρχείο Κερατσινίου,[254] έγινε σύντομα μέλος του προσωρινού διοικητικού συμβουλίου, μαζί με τους Χαΐνη, Κοκκινίδη, Βερναρδάκη, Κλουβάτο, Μποσταντζόγλου και Νικολαΐδη[255]. Φαίνεται ότι παρέμεινε στην ομάδα μέχρι το 1967, οπότε και συνέβαλε στην οργάνωση ομαδικής έκθεσης και παράλληλου

[250] «Καλές Τέχνες», *Ελευθερία*, 18 Ιουνίου 1959. Τα άλλα μέλη της επιτροπής ήταν οι Θεοδωρόπουλος, Ελένη Βακαλό, Κοντόπουλος, Λ. Κωνσταντινίδης, Λουκόπουλος και Σπυρόπουλος.
[251] *Το Έθνος*, 14 Ιουν. 1963. Το Έθνος, 5 Ιουν. 1964. Τα άλλα μέλη της επιτροπής ήταν οι Βασιλείου, Θεοδωρόπουλος, Κοντόπουλος, Λουκόπουλος και Σικελιώτης, το 1963 και οι Βασιλείου, Δημήτρης Γιαννουκάκης, Θεοδωρόπουλος, Κοντόπουλος, Λουκόπουλος και Σικελιώτης, το 1964.
[252] Βακαλό 1981, σελ. 135.
[253] «Πνευματικό συνέδριο το Μάρτιο στην Αθήνα», *Αλλαγή*, 25 Φεβ. 1964. «Νέα από τον κόσμο των εικαστικών», *Αθηναϊκή*, 25 Φεβ. 1964.
[254] «Πλαστικές τέχνες. Στον Πειραιά», *Επιθεώρηση τέχνης*, Ιαν. 1964
[255] «Συνέδριο», *Το Βήμα*, 23 Ιουλ. 1964

προγράμματος με προβολές και ομιλίες για την τέχνη στην Πνευματική Εστία του Δήμου Νίκαιας[256].

Παράλληλα, η Κατράκη συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις γυναικών καλλιτεχνών, ενώ δεν έλειπε και από εκθέσεις με εορταστικό χαρακτήρα αφιερωμένες στη γυναίκα ή τα παιδιά. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το 1957 έλαβε μέρος στην *Έκθεση ζωγραφικής–γλυπτικής–χαρακτικής του Καλλιτεχνικού Σωματείου Ελληνίδων*[257] στην οποία συμμετείχαν σαράντα δύο γυναίκες καλλιτέχνες και την οποία φιλοξένησε η νεοϊδρυθείσα γκαλερί «Ζυγός»[258], ενώ το 1963 συμμετείχε σε έκθεση του ίδιου σωματείου στον Παρνασσό για τον εορτασμό των δέκα χρόνων του.[259] Επίσης, το 1962 και το 1963 συμμετείχε στις εκθέσεις του Ελληνοσοβιετικού Συνδέσμου για τον εορτασμό της «Ημέρας της γυναίκας»[260], ενώ το 1965 συμπεριέλαβε έργα της από τη σειρά «Μανάδες» στην ομαδική έκθεση που διοργάνωσε το Υπουργείο Παιδείας για την ημέρα της μητέρας στη Στέγη Καλών Τεχνών και Γραμμάτων (Μητροπόλεως 38).[261] Η συμμετοχή της στα παραπάνω σωματεία και αφιερώματα φανερώνουν τη συνεχή της προσπάθεια να στηρίξει το γυναικείο φύλο, ώστε οι εκπρόσωποί του να καταξιωθούν στον καλλιτεχνικό χώρο και να βελτιώσουν γενικότερα τη θέση τους μέσα στην κοινωνία. Αυτές οι πρωτοβουλίες εντάσσονταν σε ένα γενικότερο κλίμα που προασπιζόταν την κατοχύρωση της θέσης της Ελληνίδας στη δημόσια σφαίρα, κάτι που είχε ξεκινήσει δειλά, ήδη από τον 19ο αιώνα[262] και είχε αποκτήσει σημαντική δυναμική μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο[263].

Στο πλαίσιο του ενδιαφέροντός της για την ανύψωση του μορφωτικού επιπέδου και την καλλιέργεια των ανθρώπων της περιφέρειας, η Κατράκη έπαιρνε επανειλημμένως μέρος σε ομαδικές εκθέσεις σε μεγάλες και μικρές πόλεις εκτός Αθηνών, κάποιες από τις οποίες τις οργάνωνε μάλιστα η ίδια. Η δράση της αυτή ήταν πιο περιορισμένη αρχικά, καθώς στις επαρχιακές πόλεις σπάνια υπήρχε η υποδομή για να υποστηριχτούν τέτοιες εκδηλώσεις. Παρόλα αυτά, τον Φεβρουάριο του 1958 μαζί με τους συναδέλφους και φίλους της Ορέστη Κανέλλη και Γιώργο Σικελιώτη παραβρέθηκαν στο Ηράκλειο Κρήτης για τα εγκαίνια μιας

---

256 «Έκθεση της ομάδας Τέχνης Α' στη Νίκαια», *Τα Νέα*, 24 Ιαν. 1967
257 *Η Απογευματινή*, 11 Ιουν. 1957. Ευαγγελίδης Δ., «Εκθέσεις», *Νέα Εστία*, τχ. 719, 1957. Κωνσταντόπουλος Μ. Χ., «Έκθεσις ζωγραφικής - γλυπτικής - χαρακτικής του καλλιτεχνικού σωματείου Ελληνίδων», *Η Ακρόπολις*, 15 Ιουν. 1957.
258 Ο «Ζυγός» άνοιξε το 1956
259 *Καλλιτεχνικόν Σωματείον Ελληνίδων, Έκθεσις*, Μεγάλη Αίθουσα Παρνασσού, Αθήνα, 1963 (Κατ. έκθεσης). Βακαλό, Ε. «Καλλιτεχνική έκθεσις Ελληνίδων», *Τα Νέα*, 20 Δεκ. 1963.
260 *Έκθεσις Ελληνίδων καλλιτεχνών : ζωγραφική-γλυπτική-χαρακτική*, Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος, Αθήνα, 1962 (κατ. έκθεσης). «40 Ελληνίδες μετέχουν σε μιαν έκθεση», *Ελευθερία*, 23 Φεβ. 1962. Φωκάς, Γ. «Έκθεση ζωγραφικής – χαρακτικής με θέμα το παιδί», *Η Αυγή*, 2 Απρ. 1963
261 Β. Πλατ., «Έκθεση 'Μητέρα'», *Τα Νέα*, 5 Φεβ. 1965
262 Βαρίκα 2011
263 βλ. κεφάλαιο 9 σελ. 385

ομαδικής έκθεσης που είχε επιμεληθεί με έργα τους ο λογοτέχνης Ανδρέας Νενεδάκης.[264] Η έκθεση αποτέλεσε «γεγονός» για την τοπική πολιτιστική δραστηριότητα και παρουσιάστηκε στο Ηράκλειο, στο Ρέθυμνο και στα Χανιά. Την επόμενη χρονιά συμμετείχε σε ομαδική έκθεση που παρουσιάστηκε στο Εμπορικό Επιμελητήριο της Καβάλας από τον τοπικό Σύνδεσμο Γραμμάτων και Τεχνών, σε επιμέλεια του Σωκράτη Καραντινού (σκηνοθέτη και διευθυντή της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου)[265], καθώς και στις «Γιορτές Λόγου και Τέχνης» στη Λευκάδα[266].

Στις δεκαετίες του 1970 και του 1980, με τη λογική της αποκέντρωσης να προωθείται σταδιακά και σε πολιτειακό επίπεδο, οι εκθέσεις στις πόλεις της περιφέρειας πλήθαιναν και η Κατράκη ανταποκρινόταν συστηματικά στα αιτήματα για τη συμμετοχή της. Όπως φαίνεται και στον «Κατάλογο εκθέσεων» τα έργα της ταξίδευαν σε όλη την Ελλάδα και στην Κύπρο, με την ιδιαίτερη ευκολία που διακρίνει τα χαρακτικά, δεδομένου ότι, όπως θα δούμε και στο κεφάλαιο 2, είναι ελαφρά, οικονομικά και το ίδιο έργο μπορεί να βρίσκεται ταυτόχρονα σε δύο ή περισσότερα μέρη.

Μέσα σε αυτό το πνεύμα, στις 18 Μαΐου 1975 ανακοινώθηκε η ίδρυση της πνευματικής και καλλιτεχνικής εταιρίας «Δεσμοί», με στόχο την παρουσίαση καλλιτεχνικών εκδηλώσεων υψηλού επιπέδου κυρίως στην επαρχία. Η Βάσω Κατράκη, ο Αλέκος Αργυρίου, ο Παντελής Βούλγαρης, ο Νίκος Μαμαγκάκης, ο Γιάννης Νεγρεπόντης, η Ασπασία Παπαθανασίου, ο Γιάννης Ρίτσος και η Ζωρζ Σαρρή ήταν κάποια από τα 21 ιδρυτικά μέλη της εταιρίας. Η έναρξη των εκδηλώσεων της εταιρίας έγινε με παραστάσεις της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή στην επαρχία, σε καταυλισμούς Κυπρίων προσφύγων αλλά και στην Κύπρο. Η παράσταση ανέβηκε σε σκηνοθεσία Γιάννη Βεάκη, ο οποίος είχε έρθει ειδικά από τη Ρουμάνια, με την Ασπασία Παπαθανασίου στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Η Κατράκη εκτός από το λογότυπο της εταιρίας, φιλοτέχνησε την αφίσα και το πρόγραμμα για την *Ηλέκτρα*.[267]

Την επόμενη χρονιά ο θίασος παρουσίασε την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Η Κατράκη, στο πλαίσιο της δράσης της με την ομάδα, οργάνωσε δύο περιοδεύουσες εκθέσεις χαρακτικής που ακολούθησαν τις παραστάσεις του θιάσου από 18 Ιουνίου - 31 Αυγούστου 1976. Η μία έκθεση ήταν δική της ατομική, ενώ η άλλη ομαδική και περιλάμβανε έργα των

---

[264] «Άνοιξε στο Ηράκλειο η έκθεσις των 18 καλλιτεχνών», *Τα Νέα*, 11 Φεβ. 1958

[265] «Έκθεσις δέκα Αθηναίων ζωγράφων», Δράση Θεσ/νίκης, 12 Ιαν. 1959. Κρυφός Α., «Έκθεσις στην Καβάλα», *Η Ακρόπολη*, 13 Ιαν. 1959.

[266] *Ανεξάρτητος Τύπος*, 21 Ιουλίου 1959

[267] «Ηλέκτρα με Παπαθανασίου στους καταυλισμούς των Κυπρίων προσφύγων», *Η Αυγή*, 18 Μαΐου 1975. «Συστάθηκε ο 'Δεσμός'», *Ριζοσπάστης*, 18 Μαΐου, 1975. «'Δεσμός': Σκοποί εκπολιτιστικοί», *Η Καθημερινή*, 18 Μαΐου 1975. «Ηλέκτρα στην Κύπρο με την Α. Παπαθανασίου», *Τα Νέα*, 19 Μαΐου 1975. «Ρίτσος, Παπαθανασίου, Κατράκη ίδρυσαν πολιτιστική εταιρία», *Η Απογευματινή*, 19 Μαΐου 1975. «Συστήθηκε νέα Πνευματική και καλλιτεχνική Εταιρία», *Η Βραδυνή*, 19 Μαΐου 1975. Το αρχείο της Ασπασίας Παπαθανασίου και των «Δεσμών» βρίσκεται στο ΕΛΙΑ.

Γαΐτη, Μυταρά, Χρίστου Καρρά, Βαγγέλη Δημητρέα, Λευτέρη Κανακάκη, Κώστα Λαχά, Μιχάλη Κατζουράκη και Παναγιώτη Τέτση.[268]

Η παραγωγή του θεατρικού έργου *Τα όπλα της κυρά Καράρ* του Μπρεχτ, που παρουσίασε ο θίασος το 1981 στην Αθήνα και σε διάφορες πόλεις της Πελοποννήσου, προσέφερε στην Κατράκη την ευκαιρία να ασχοληθεί με κάτι καινούριο γι' αυτήν: Να σχεδιάσει τα κοστούμια της παράστασης. Οι μακέτες των κοστουμιών εκτίθενται στο Μουσείο Βάσως Κατράκη. [269] Στην κριτική του έργου ο Κ. Γεωργουσόπουλος χαρακτηρίζει «θαυμάσια» την εργασία της καλλιτέχνιδος,[270] ενώ ο Στ. Δρομάζος σχολίασε πως τα κοστούμια ήταν χαρακτηριστικά και «εξέφραζαν περισσότερο μια ατμόσφαιρα παρά μια εποχή».[271]

Παράλληλα με αυτές τις πρωτοβουλίες, την περίοδο μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας εμφανίστηκε στην Ελλάδα μια νέα γενιά επιμελητών, κάποιοι από τους οποίους είχαν επιστρέψει μετά από σπουδές και μακροχρόνια παραμονή στο εξωτερικό. Οι άνθρωποι αυτοί, γαλουχημένοι στο διεθνές καλλιτεχνικό γίγνεσθαι και με εξειδικευμένες γνώσεις, οργάνωναν εκθέσεις που είχαν περισσότερο θεματικό παρά εθνικό χαρακτήρα και κάποιες φορές εστίαζαν στη χαρακτική. Η Κατράκη φαίνεται πως ανταποκρινόταν στις προσκλήσεις τους καθώς τη βρίσκουμε να συμμετέχει σε πολλές από τις δράσεις τους. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις εκθέσεις *Ματιές στην Ελλάδα*, στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, σε επιμέλεια της Ντόρας Ηλιοπούλου-Ρογκάν[272], *Έκθεση χαρακτικής σαράντα εννέα Ελλήνων καλλιτεχνών*[273], στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων[274], *Ελληνική Χαρακτική* της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρεία «Τέχνη» στη Θεσσαλονίκη[275], «Μνήμες-Αναπλάσεις-

[268] Το πρόγραμμα της περιοδείας είχε δημοσιευτεί στην *Καθημερινή* 16 Ιουν. 1976
[269] βλ. Παράρτημα 1
[270] Γεωργουσόπουλος Κ., «Διαδικασίες συνειδητοποίησης», *Το Βήμα*, 6 Ιαν. 1982.
[271] Δρομάζος Στ., «Μπρεχτ: 'Τα όπλα της κυρά-Καράρ'», *Καθημερινή*, 8 Ιαν. 1982.
[272] Ηλιοπούλου-Ρογκάν Ντ., *Ματιές στην Ελλάδα*, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Αθήνα, 1982 (κατ. έκθεσης). Η έκθεση πραγματευόταν το θέμα της ελληνικότητας ως στοιχείο καλλιτεχνικής έμπνευσης μέσα από διαφορετικά εικαστικά μέσα και εκφραστικά ιδιώματα.
[273] Σπηλιάδη Β., *Έκθεση χαρακτικής Ελλήνων καλλιτεχνών*, Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων, Αθήνα, 1982 (κατ. έκθεσης). Η έκθεση παρουσίασε πάνω από 120 έργα και συνοδεύτηκε από ομιλίες, βιντεοπροβολές και άλλες εκδηλώσεις για τη χαρακτική και τις τεχνικές της.
[274] Τα δημοσιεύματα στον Τύπο διατυπώνουν την πρόθεση της δημοτικής αρχής, των καλλιτεχνικών συμβούλων της και του καλλιτεχνικού επιμελητηρίου να ανοίξουν τον χώρο της τέχνης στο ευρύ κοινό και καταγράφουν τη θετική ανταπόκριση των επισκεπτών. βλ. «Έκθεση χαρακτικής», Η Καθημερινή, 25 Φεβ. 1982. «Πανόραμα σύγχρονης χαρακτικής στο Πνευματικό Κέντρο», *Η Αυγή*, 26 Φεβ. 1982. «Έκθεση 'Ελληνικής Χαρακτικής"' στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου», *Μεσημβρινή*, 26 Φεβ. 1982. «Πανόραμα χαρακτικής», *Ριζοσπάστης*, 26 Φεβ. 1982. «Κοινό και έργα», *Τα Νέα*, 5 Μαρ. 1982. «Ματιές στις εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 11 Μαρ. 1982.
[275] Χαραλαμπίδης, Α., *Ελληνική Χαρακτική*, «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη, 1981. Ο κατάλογος παρουσιάζει μια αναδρομή στην ιστορία της χαρακτικής, σύντομα βιογραφικά των καλλιτεχνών καθώς και βιβλιογραφία για τη χαρακτική τέχνη.

Αναζητήσεις» στην Εθνική Πινακοθήκη[276], *Το εργαστήρι του Κεφαλληνού* στην γκαλερί «Πλειάδες» σε επιμέλεια του Ε. Μαυρομμάτη[277] και *Έργα – Γεγονότα* σε επιμέλεια Γιώργη Πετρή, Άγγελου Δεληβοριά, Ευγένιου Ματθιόπουλου και Κωστή Μοσκώφ[278].

- ΟΜΑΔΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

Παρότι η Κατράκη εισέπραττε την αγάπη και την εκτίμηση του κοινού και των συναδέλφων της για τη δραστηριότητα της στην Ελλάδα, ήταν στο εξωτερικό που τιμήθηκε με βραβεία και διακρίσεις. Αυτά ήταν που στη συνέχεια την καθιέρωσαν και στην Ελλάδα ως μια εξαιρετική χαράκτρια διεθνούς αναγνώρισης. Από τη μελέτη του συνόλου των εκθέσεων που πραγματοποίησε προκύπτει ότι, από το 1947 που συμμετείχε για πρώτη φορά σε εκθέσεις στο εξωτερικό, στη *Διεθνή Έκθεση* του Καΐρου[279] και στην έκθεση σύγχρονης ελληνικής τέχνης *Grekisk Konst* στη Στοκχόλμη[280], η παρουσία της στις διεθνείς εκθέσεις ήταν αρκετά συχνή και σχεδόν συστηματική. Αυτό θα πρέπει να συνδέεται αφενός με την ποιότητα της δουλειάς της, αφετέρου με το γεγονός ότι η ίδια ως γυναίκα χαράκτης αποτελούσε σπάνιο είδος. Σε μια εποχή που οι διεθνείς εικαστικές εκθέσεις απαρτίζονταν από εθνικές αντιπροσωπείες καλλιτεχνών και τα έργα παρουσιάζονταν ομαδοποιημένα σε διακριτές κατηγορίες ανά τεχνική (ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτική), μια καλή και ανερχόμενη χαράκτρια, σαν την Κατράκη – όπως αντίστοιχα, ένας καλός και ανερχόμενος χαράκτης, όπως ο Τάσσος - ήταν μια προφανής επιλογή για μια δυνατή εθνική ομάδα.

Κατά συνέπεια, στις αρχές του 1955 ήταν μία από τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην έκθεση ελληνικής χαρακτικής *La Grèce vivante: La gravure* στο Cabinet des estampes της Γενεύης. Την επιμέλεια της έκθεσης από την ελληνική πλευρά είχαν οι Δημήτρης Ευαγγελίδης, Μαρίνος Καλλιγάς, Στέλιος Ξεφλούδας και Μανόλης Χατζηδάκης.[281] Από ένα άρθρο στο *Journal de Genève*[282] πληροφορούμαστε ότι στην έκθεση παρουσιάστηκαν

[276] Μισιρλή Ν., Καμπουρίδης Χ., *Μνήμες - αναπλάσεις - αναζητήσεις : ζωγραφική - γλυπτική - χαρακτική painting - sculpture – engraving*, Αθήνα, 1985. Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο των εκδηλώσεων για την Αθήνα ως πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης.
[277] «Στου Κεφαλληνού», *Η Μεσημβρινή*, 20 Ιαν. 1987. «Το εργαστήρι του Κεφαλληνού», *Ριζοσπάστης*, 8 Φεβ. 1987.
[278] Η έκθεση παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του εορτασμού των 70 χρόνων του ΚΚΕ και συμπεριλάμβανε πάνω από εκατό έργα της περιόδου 1914 – 1974. Η πλήρης κατάσταση των καλλιτεχνών περιλαμβάνεται στον κατάλογο της έκθεσης Έργα Γεγονότα: Έκθεση εικαστικών τεχνών για τα 70 χρόνια του ΚΚΕ, Αθήνα, 1988, στο άρθρο «Η τέχνη είναι ισχυρή δύναμη αντίστασης», *Ριζοσπάστης*, 29 Νοεμ. 1988 και στην ψηφιακή βάση δεδομένων του iset: http://dp.iset.gr/book/view.html?id=57661&tab=artists (20/4/2017).
[279] Τελλόγλειο ίδρυμα τεχνών ΑΠΘ, Αρχείο Σπητέρη, Φάκελος «Κατράκη Βάσω», τεκμήριο 1: «Βιογραφικό, δακτυλόγραφο (2 σσ.)», σελ. 1
[280] *Grekisk Konst maleri - skulptur - grafik, Konsthantverk*, Kungliga Akademien for de fria Konsterna, Stockholm, 1947 (κατ. έκθεσης)
[281] Επιστολή της επιτροπής προς την Κατράκη, 23 Νοεμ. 1954, αρχείο Μαριάννας Κατράκη
[282] Rheinwald A., «Cabinet des estampes. La Grèce vivante: La gravure», *Jounal de Genève*, 28 Φεβ. 1955

επίσης έργα των Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Ζωής Γκλαβάνη, Μπεκιάρη, Βελισσαρίδη, Γιώργου Μόσχου, Γιώργου Οικονομίδη, Νικολάου Βεντούρα, Βασιλείου, Γαλάνη, Κορογιαννάκη, Κεφαλληνού και Θεοδωρόπουλου. Παρότι στο κείμενο δεν γίνεται αναφορά στην Κατράκη, (η χαράκτρια συμμετείχε με οκτώ έργα και ο μόνος που είχε περισσότερα έργα στην έκθεση ήταν ο Κεφαλληνός με δεκαέξι) το έργο της *Μεροδούλι Μεροφάι* είναι το ένα από τα δύο χαρακτικά που επιλέχθηκαν για την εικονογράφηση του άρθρου. Τον Μάιο της ίδιας χρονιάς, τη συναντάμε επίσης στην έκθεση σύγχρονης ελληνικής τέχνης *Nutida Grekisk Konst*, στο Göteborg της Σουηδίας[283].

Τον Φεβρουάριο του 1956 η Κατράκη συμμετείχε για πρώτη φορά στη Διεθνή Έκθεση ξυλογραφίας της οργάνωσης «Xylon» που είχε έδρα τη Ζυρίχη. Η έκθεση παρουσιάστηκε στη Ζυρίχη τον Φεβρουάριο και στη Λιουμπλιάνα της Γιουγκοσλαβίας τον Ιούνιο, με συμμετοχή 149 καλλιτεχνών από 17 χώρες.[284] Από την ανταλλαγή αλληλογραφίας ανάμεσα στην Κατράκη και τους διοργανωτές της έκθεσης[285] μαθαίνουμε πως η ξυλογραφία *Οικογένεια ψαράδων* (*Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων*) αγοράστηκε από τον Ιταλό καλλιτέχνη Renato Guttuso, στον οποίο η Κατράκη έστειλε ως δώρο στη συνέχεια και το *Μεροδούλι Μεροφάι* για να συμπληρώσει το δίπτυχο.[286]

Είναι φανερό ότι η καλλιτέχνις είχε ήδη αρχίσει να καθιερώνεται σταδιακά ως μια βασική εκπρόσωπος της ελληνικής χαρακτικής. Και αυτό πριν ακόμα αρχίσει να παρουσιάζει την δουλειά της στην πέτρα. Η στροφή αυτή έδωσε νέα ώθηση στις διεθνείς της συμμετοχές. Το 1957 επελέγη να συμμετάσχει στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο. Η έκθεση πραγματοποιήθηκε από τον Σεπτέμβριο ως τα τέλη Δεκεμβρίου και το ελληνικό σκέλος εκλέχθηκε από την Επιτροπή Εκθέσεων του Εξωτερικού (Υπουργείο Παιδείας, Διευθυντής Γραμμάτων και Τεχνών ο Γεώργιος Κουρνούτος). Συμμετείχαν ζωγράφοι και γλύπτες και από τους χαράκτες οι Κατράκη, Δημήτρης Γιαννουκάκης, Βεντούρας και Γιώργος Μόσχος[287]. Αυτή ήταν και η πρώτη παρουσία της Κατράκη σε μία σημαντική διεθνή εικαστική συνάντηση που δεν ήταν αποκλειστικά αφιερωμένη στη χαρακτική και έχει ενδιαφέρον το γεγονός, ότι ήταν η μόνη γυναίκα από την Ελλάδα που εκπροσωπούσε την τέχνη της. Επίσης ήταν η πρώτη φορά που εξέθετε στο εξωτερικό μια λιθοϋψιτυπία της, τον *Μικρό ψαρά*.

[283] «Άνοιξε στο Γκότεμποργκ της Σουηδίας έκθεσις συγχρόνου ελληνικής τέχνης», *Τα Νέα*, 31 Μαΐου 1955
[284] Ελλάδα, Ελβετία, Αμερική, Βέλγιο, Κίνα, Βραζιλία, Γερμανία, Αγγλία, Φινλανδία, Γαλλία, Ολλανδία, Ιταλία, Ιαπωνία, Γιουγκοσλαβία, Μεξικό, Αυστρία, Σάαρ
[285] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη
[286] Περισσότερα σχόλια για τη σχέση Κατράκη- Guttuso βλ. Κεφ. 4, σελ. 189
[287] *Η Καθημερινή*, 8 Φεβ. 1957 και «Η έκθεσις του Σάο Πάολο», *Η Καθημερινή*, 12 Μαΐου 1957

Αυτό το έργο βραβεύτηκε την επόμενη χρονιά στη *Β΄ Μπιενάλε Μεσογειακών Χωρών* στην Αλεξάνδρεια,[288] όπου η Κατράκη παρουσίασε αποκλειστικά λιθοϋψιτυπίες. Το συγκεκριμένο χαρακτικό απέσπασε το πρώτο βραβείο χαρακτικής της διοργάνωσης[289] και προσέφερε στην Κατράκη την πρώτη της διεθνή διάκριση. Από τις 6 Μαρτίου και για αρκετές μέρες, ο ημερήσιος Τύπος αναφερόταν με ενθουσιασμό στη σημαντική επιτυχία της χαράκτριας[290]. Η διάκριση της αυτή, όπως και όλες όσες θα ακολουθήσουν, φέρουν μια ιδιαίτερη βαρύτητα δεδομένου ότι, αφενός η Ελλάδα δε διακρινόταν συχνά σε διεθνείς εκθέσεις, και, αφετέρου η γυναικεία παρουσία βρισκόταν ανέκαθεν στο περιθώριο της κυρίαρχης, κατεξοχήν αντρικής καλλιτεχνικής σκηνής. Η Κατράκη, λοιπόν, από τη μια φέρνει στο επίκεντρο των εικαστικών δρώμενων της εποχής της την ελληνική τέχνη και από την άλλη αναδεικνύει τη δύναμη της δημιουργίας των σύγχρονων εικαστικών καλλιτέχνιδων.



εικ. 9 Η Βάσω Κατράκη με τα έργα της στη *Έ Διεθνή Έκθεση Σχεδίου και Χαρακτικής «Bianco e Nero»*, Lugano[291]

[288] *Deuxième Biennale de la Méditerranée*, Musée des Beaux-Arts, Αλεξάνδρεια, 1957 (κατ. έκθεσης). Οι καλλιτέχνες συμμετείχαν μετά από πρόσκληση της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας.
[289] Επιστολή του Βασιλικού Γενικού Προξενείου της Ελλάδος, Αλεξάνδρεια, 10 Μαρτίου 1958 (αρχείο Μαριάννας Κατράκη)
[290] Ενδεικτικά αναφέρουμε: «Η Βάσω Κατράκη πήρε πρώτο βραβείο της χαρακτικής στη Μεσογειακή έκθεση», *Η Αυγή*, 9 Μαρτ. 1958. «Πρώτον βραβείον εις ελληνίδα χαράκτριαν», *Μεσόγειος* (Ηρακλείου), 9 Μαρτ. 1958. «Η Ελλάς έλαβε το πρώτον και τρίτον βραβείον χαρακτικής εις την Μεσογειακήν έκθεσιν», *Η Καθημερινή*, 9 Μαρτ. 1958. «Έλλην χαράκτης εβραβεύθη εις έκθεσιν», *Το Βήμα*, 11 Μαρτ. 1958. «Στην Κατράκη το Α΄ βραβείο χαρακτικής της Μεσογειακής εκθέσεως», *Τα Νέα*, 11 Μαρτ. 1958. *Ελευθερία*, 13 Μαρτ. 1958.
[291] Αναπαραγωγή από το Μπόλης 2009, σελ. 37

Το δίπλωμα της βράβευσής της, που είχε αποσταλεί μέσω της Πρεσβείας της Ενωμένης Αραβικής Δημοκρατίας, καθώς και ένα χρυσό αναμνηστικό μετάλλιο από την ελληνική κυβέρνηση για τη διάκρισή της, τα παρέλαβε από το Υπουργείο Παιδείας στις 19 Ιουλίου[292].

Η επόμενη διάκριση δεν άργησε να έρθει. Στις 2 Απριλίου 1958 της απονεμήθηκε το βραβείο "Premi ex-aequo" για τη λιθοϋψιτυπία *Ψαράδες*, στην *Έ Διεθνή Έκθεση Σχεδίου και Χαρακτικής "Bianco e Nero"* στο Lugano της Ελβετίας.[293] Επρόκειτο για ένα από εννέα χρηματικά βραβεία 800 ελβετικών φράγκων το καθένα, ενώ το μεγάλο βραβείο 1500 ελβετικών φράγκων δόθηκε σε έναν Ιάπωνα καλλιτέχνη.[294] Στον Τύπο επικράτησαν και πάλι ενθουσιώδη σχόλια που τόνιζαν ότι για πρώτη φορά δόθηκε το εν λόγω βραβείο σε γυναίκα, ενώ επεσήμαναν την απουσία Ελλήνων επισήμων από μια τόσο σημαντική περίσταση.[295]

Τα επόμενα χρόνια η Κατράκη δεχόταν συστηματικά προσκλήσεις για τη συμμετοχή της σε διεθνείς εικαστικές διοργανώσεις. Μία έκθεση σημαντική για την προώθηση της ελληνικής χαρακτικής ήταν η *Έκθεση Ελληνικής Χαρακτικής*, το 1959, στη Μόσχα, την οποία είχε επιμεληθεί ο Κώστας Πάγκαλος, ζωγράφος και πρώην Γενικός Διευθυντής Γραμμάτων και Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας. Σε σχετικό άρθρο του ο Πετρής[296] αναφέρει ότι υπήρξαν πολλές δυσκολίες στην οργάνωση της έκθεσης, η οποία αποτελούσε την ανταπόδοση για την έκθεση Σοβιετικής χαρακτικής που είχε φιλοξενηθεί στην Αθήνα, δυο χρόνια νωρίτερα. Επίσης ο Τύπος αναφέρεται στην ομιλία σοβιετικού εκπροσώπου του Υπουργείου Πολιτισμού που εξέφρασε «τη λύπη του γιατί δεν επετράπη στους Έλληνες καλλιτέχνες να επισκεφτούν τη Μόσχα.»[297] Επρόκειτο για την πρώτη παρουσίαση σύγχρονης ελληνικής τέχνης στη Ρωσία και το γεγονός είχε όχι μόνο πολιτιστικό αλλά και πολιτικό/διπλωματικό χαρακτήρα. Παρόντες ήταν και οι εκπρόσωποι της ελληνικής πρεσβείας στη Μόσχα.

Στην έκθεση που φιλοξενήθηκε για πάνω από ένα μήνα στο Μουσείο Πούσκιν (Μόσχα), και για παρόμοιο διάστημα στο Λένινγκραντ, η Κατράκη είχε την πιο μεγάλη παρουσία με δώδεκα χαρακτικά (ξυλογραφίες και λιθοϋψιτυπίες), ενώ συμμετείχαν επίσης ο Τάσσος με έντεκα ξυλογραφίες και μία λιθογραφία και οι Θεοδωρόπουλος, Γιαννουκάκης,

---

[292] «Τα βραβεία της Μεσογειακής», *Η Αυγή*, 21 Ιουλ. 1958

[293] Την οργάνωση της ελληνικής αντιπροσωπείας, που αποτελείτο επίσης από τους Βαρλάμο, Γραμματόπουλο και Επαμεινώνδα Νίκολη, είχε αναλάβει το Υπουργείο Παιδείας.

[294] «Βραβείο της έκθεσης Λουγκάνο στη χαράκτρια Βάσω Κατράκη», *Η Αυγή*, 4 Απρ. 1958. Φερεντίνου Έ., «Βάσω Κατράκη Βραβείον Λουγκάνο 1958», *Ζυγός*, Απρ. 1958, σελ. 4-6

[295] «Βραβείο της έκθεσης Λουγκάνο στη χαράκτρια Βάσω Κατράκη», *Η Αυγή*, 4 Απρ. 1958. *Τα Νέα*, 8 Απρ. 1958. *Το Έθνος*, 9 Απρ. 1958. «Η επιτυχία της Β. Κατράκη στην έκθεση Λουγκάνο», *Η Αυγή*, 9 Απρ. 1958. «Βάσω Κατράκη», *Ταχυδρόμος* (περ.), 12 Απρ. 1958. «Η χαράκτρια Βάσω Κατράκη τιμήθηκε με βραβείο της διεθνούς εκθέσεως του Λουγκάνο», *Δράσις* Θεσ/νίκης, 14 Απρ. 1958. *Απογευματινή*, 17 Απρ. 1958.

[296] Πετρής Γ., «Η έκθεση ελληνικής χαρακτικής στην ΕΣΣΔ», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιαν. 1960, σ. 72-75, 78

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

Γραμματόπουλος, Βαρλάμος, Μοντεσάντου, Νίκολης και Ελένη Κωνσταντινίδου με οκτώ έργα ο καθένας. Η έκθεση προβλήθηκε στα σοβιετικά μέσα ενημέρωσης και, σύμφωνα με τις ανταποκρίσεις στον ελληνικό Τύπο, την επισκέπτονταν επτακόσια με χίλια άτομα την ημέρα.[298] Η Κατράκη παρουσίασε τη μεσαία ενότητα της σειράς «Μανάδες», με τίτλο «Απειλή», την οποία βλέπουμε να κοιτάζει προσεχτικά μια μοσχοβίτικη οικογένεια σε φωτογραφία που δημοσιεύτηκε στην *Αυγή* (27 Ιουν. 1959) (εικ. 10). Επίσης τις ξυλογραφίες *Το κορίτσι με τις αφέλειες*, *Μεροδούλι – Μεροφάι*, *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων*, τις έγχρωμες ξυλογραφίες *Φιγούρα*, *Μεσολογγίτικο* (2 έργα με τον ίδιο τίτλο) και τα βραβευμένα *Μικρός ψαράς* και *Ψαράδες*.[299]



εικ. 10 Μοσχοβίτικη οικογένεια μπροστά από τα έργα της Κατράκη[300]

Στο άρθρο του ο Πετρής έχει συμπεριλάβει μεταφρασμένα σχόλια του θεωρητικού της τέχνης Vadim Polevoi[301] για διάφορους από τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες. Παραθέτουμε το σχόλιό του για την Κατράκη:

> *Ενδιαφέρουσα είναι η δημιουργική εργασία της χαράκτριας Βάσως Κατράκη. Στην έκθεση έδειξε δύο στάδια της δημιουργικής δουλειάς της. Στις γκραβούρες επάνω σε ξύλο «οι ψαράδες» η Βάσω παρουσιάζεται σαν τεχνίτρια συναρπαστικής αφηγήσεως της ψαράδικης ζωής. Το καινούριο στάδιο της τέχνης της αντιπροσωπεύεται στις μεγάλες εκφραστικές και λακωνικές γκραβούρες της που έγιναν πάνω σε πέτρα και ξύλο. Η καινούρια αυτή τεχνοτροπία της Βάσως – προς*

[298] *Τα Νέα*, 21 Ιουλίου 1959
[299] Χειρόγραφη κατάσταση της Βάσως Κατράκη με τα έργα της έκθεσης από το αρχείο της Μαριάννας Κατράκη
[300] Αναπαραγωγή από την εφημ. *Η Αυγή*, 27 Ιουν. 1959
[301] Ο Vadim Polevoi ήταν Δρ ιστορίας της τέχνης, καθηγητής πανεπιστημίου και μέλος της Ρωσικής Ακαδημίας των Τεχνών. Στη δεκαετία του 1970 δημοσίευσε μία τρίτομη μελέτη για την Ιστορία της Ελλάδας (βλ. επίσημη ιστοσελίδα της Ρωσικής Ακαδημίας των Τεχνών http://en.rah.ru/news/detail.php?ID=23891).

αυτή στράφηκε μόλις το 1957 – κατά τη γνώμη μου διαμορφώθηκε με ολοκληρωμένο τρόπο. Την πιο δυνατή πλευρά του δημιουργικού έργου της Κατράκη την αποτελεί η επιδίωξη μιας μεγάλης ζωντανής τέχνης που να διαποτίζεται από ανήσυχο αίσθημα.[302]

Παρατηρούμε ότι ο έμπειρος μελετητής και τεχνοκρίτης διέκρινε, πέρα από τις τεχνικές δεξιότητες και πρωτοτυπίες, το γνήσιο αίσθημα που τροφοδοτούσε πάντα τη δουλειά της χαράκτριας και που κατ' επέκταση συγκινούσε το κοινό της.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 η Κατράκη άρχισε επίσης να συμμετέχει στις πιο σημαντικές διεθνείς διοργανώσεις χαρακτικής. Το 1960 συμμετείχε για πρώτη φορά στη *Μπιενάλε Χαρακτικής* του Τόκιο, ενώ το 1961 πρωτοεμφανίστηκε**[303]** και στη *Διεθνή Έκθεση Χαρακτικής της Λιουμπλιάνα****[304]*** (γνωστή και ως *Μπιενάλε Χαρακτικής της Λιουμπλιάνα*) της οποίας έγινε συστηματική εκθέτρια στο μέλλον[305]. Η οργανωτική επιτροπή της έκθεσης έστειλε προσκλήσεις συμμετοχής στους καλλιτέχνες Βάσω Κατράκη, Γιάννη Σπυρόπουλο, Λέλα Πασχάλη, Νίκο Βεντούρα και Νίκο Κεσσανλή **[306]** απευθείας και χωρίς τη μεσολάβηση των ελληνικών αρχών.**[307]** Κάθε καλλιτέχνης είχε δικαίωμα συμμετοχής με τρία έργα και η Κατράκη έστειλε τρεις λιθοϋψιτυπίες: *Απειλή*, *Δέντρα*, *Θρήνος Λουμούμπενα*.**[308]**

Ο Σπητέρης στην ανταπόκρισή του**[309]** μεταφέρει το «ζωηρό ενδιαφέρον σε πολλούς επισκέπτες» που προκάλεσαν τα έργα αυτά. Το γενικότερο σχόλιό του για την Κατράκη είναι λίγο διφορούμενο. Από τη μια αισθάνεται την ανάγκη να μιλήσει για τους περιορισμούς που θέτει η πέτρα ως υλικό στον χαράκτη, από την άλλη θαυμάζει την Κατράκη που την τιθασεύει. Λίγο πιο κάτω χαρακτηρίζει ως «λιγότερο ικανοποιητική» την «προσπάθεια απλούστευσης του σχεδίου που φτάνει φορές-φορές σε κάπως φορμαλιστικά αποτελέσματα». Θα λέγαμε ότι ο τεχνοκριτικός, διακρίνει τις όλο και πιο αφαιρετικές τάσεις που είχαν αρχίσει να επικρατούν στο έργο της χαράκτριας, αλλά ο ίδιος δεν είναι ακόμα «έτοιμος» να δεχτεί αυτού του είδους την εικαστική προσέγγιση από μια καλλιτέχνιδα που είχε καθιερωθεί με πιο παραστατική δουλειά.

---

302 Πετρής Γ., «Η έκθεση ελληνικής χαρακτικής στην ΕΣΣΔ», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιαν. 1960, σ. 75. Δεν αναφέρεται πού δημοσιεύτηκε η κριτική του Polevoi.

303 Στη μέχρι τώρα βιβλιογραφία αναφέρεται ως πρώτη χρονιά συμμετοχής της το 1956 (Μπόλης 2009 σελ. 135, Γουλάκη-Βουτυρά 2013 σελ. 7. ΜΚΤ 2010, σελ. 197), στην πραγματικότητα όμως δεν έγινε μπιενάλε στη Λουμπλιάνα το 1956.

304 *IV^e Exposition Internationale de Gavure*, Ljubljana, 1961 (κατ. έκθεσης)

305 Συμμετείχε επίσης τις χρονιές 1965, 1971, 1973, 1975, 1977, όπως τεκμηριώνεται στους αντίστοιχους καταλόγους των εκθέσεων: *VI^e Exposition Internationale de Gavure*, Ljubljana, 1965, *IV^e Exposition Internationale de Gavure*, Ljubljana, 1971, *10 International Biennale of Graphic Art*, Ljubljana, 1973, *11 International Biennale of Graphic Art*, Ljubljana, 1975, *12 International Biennale of Graphic Art*, Ljubljana, 1977.

306 Σπητέρης Τ., «5 Έλληνες στη διεθνή έκθεσι της χαρακτικής», *Ελευθερία*, 16 Ιουλ. 1961.

307 *Τα Νέα*, 14 Μαρ. 1961

308 Χειρόγραφη κατάσταση της Βάσως Κατράκη στο αρχείο της Μαριάννας Κατράκη και *IV^e Exposition Internationale de Gavure*, Ljubljana, 1961 (κατ. έκθεσης)

309 Σπητέρης Τ., «5 Έλληνες στη διεθνή έκθεσι της χαρακτικής», *Ελευθερία*, 16 Ιουλ. 1961.

Ανεξάρτητα από τις κριτικές, η Κατράκη στη Λιουμπλιάνα, έδειχνε πάντα τα πιο δυνατά καινούρια της έργα. Έτσι το 1971 παρουσίασε τις «Καταστάσεις» και το 1973 έδειξε μια *Πλατυτέρα* και δύο νέες εμβληματικές λιθοϋψιτυπίες, *Το Χρέος της Αντιγόνης* και τις *Συντεταγμένες*. Το 1975 και το 1977 συμμετείχε με πιο αφαιρετικά έργα (*Ήλιος* και *Τοπίο*) και με τη *Μοναξιά της Αντιγόνης*. Η έκθεση αυτή θα πρέπει να αποτελούσε για εκείνη το πεδίο όπου ερχόταν σε ευγενή άμιλλα με τους συναδέλφους της από όλο τον κόσμο και για τον λόγο αυτό φρόντιζε να εκπροσωπείται κάθε φορά από την πιο ενδιαφέρουσα δουλειά της.

Η διεθνής συμμετοχή της Κατράκη που έγραψε ιστορία για τη νεοελληνική τέχνη γενικότερα ήταν αυτή στην Μπιενάλε της Βενετίας του 1966[310]. Στις 2 Μαΐου 1965 το Υπουργείο Παιδείας ανακοίνωσε στον Τύπο την απόφαση της Μόνιμης Επιτροπής Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας, σύμφωνα με την οποία την Ελλάδα θα αντιπροσώπευαν στην Μπιενάλε του 1966 οι ζωγράφοι Γιώργος Μαυροΐδης και Νίκος Γεωργιάδης, οι γλύπτες Κλέαρχος Λουκόπουλος και Κώστας Ανδρέου και η χαράκτρια Βάσω Κατράκη[311]. Η επιτροπή είχε ως πρόεδρο τον διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης, Μαρίνο Καλλιγά. Τα άλλα μέλη της Επιτροπής ήταν οι Γιάννης Παππάς, Διευθυντής της ΑΣΚΤ, Κώστας Παπαπάνος, Διευθυντής Καλών Τεχνών Υπουργείου Παιδείας, Αλέκος Κοντόπουλος, ζωγράφος και Στρ. Ανδρεάδης, συλλέκτης. Στη θέση του επιτρόπου, ο οποίος ήταν υπεύθυνος για την οργάνωση και την παρουσίαση των έργων, αλλά δεν είχε λόγο στην επιλογή των καλλιτεχνών, ήταν για πέμπτη φορά ο Τώνης Σπητέρης, ο οποίος είχε στο ενεργητικό του τη βράβευση του Γιάννη Σπυρόπουλου με το βραβείο της UNESCO στην αντίστοιχη Μπιενάλε του 1960.[312]

[310] *33ª Biennale Internazionale d' Arte*, Βενετία, 18 Ιουν. 16 Οκτ. 1966 (κείμενο για την ελληνική συμμετοχή από τον Γιώργο Μουρέλο)
[311] «Έλληνες καλλιτέχνες στην προσεχή Μπιεννάλε Βενετίας», *Το Βήμα*, 2 Μαΐου 1965. «Έλληνες καλλιτέχναι στην Έκθεσι Βενετίας», *Εθνικός Κήρυξ*, 2 Μαΐου 1965. «Οι Έλληνες καλλιτέχνες που θα μετάσχουν στην 33η Μπιενάλλε της Βενετίας», *Η Αυγή*, 2 Μαΐου 1965.
[312] Για τον ρόλο του Σπητέρη και τη συμμετοχή της Κατράκη στην Μπιενάλε της Βενετίας βλ. και Μπίκας Π. «Βάσω Κατράκη. Η βράβευσή της στην Μπιενάλε της Βενετίας μέσα από το αρχείο Σπητέρη» στο Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 32-41.




εικ. 11, 12 Όψεις της έκθεσης των έργων της Κατράκη στην Μπιενάλε της Βενετίας[313]

Το ελληνικό περίπτερο της Μπιενάλε εγκαινιάστηκε στις 15 Ιουνίου 1966. Η Κατράκη παρουσίασε δεκατέσσερα νέα έργα της, όλα χαραγμένα στην πέτρα και τυπωμένα από την ίδια. Στις 18 Ιουνίου πραγματοποιήθηκε η τελετή των εγκαινίων της Μπιενάλε στην οποία συμμετείχαν 38 χώρες, καθώς και η επίσημη απονομή των διαφόρων διακρίσεων. Η Βάσω Κατράκη, η μοναδική γυναίκα που βραβεύτηκε εκείνη τη χρονιά, έλαβε το Διεθνές Βραβείο Λιθογραφίας «Tamarind» που συνοδευόταν από χρηματικό έπαθλο 625.000 λιρέτες (1.500 δολάρια)[314]. Η αρμόδια επιτροπή την είχε επιλέξει παμψηφεί. Ο Σπητέρης σημειώνει σχετικά:

> *Η βράβευσις επετεύχθη λόγω της ποιότητας του έργου της Β. Κατράκη αλλά και της προεργασίας μεταξύ των αρμοδίων κύκλων ήτις είχε προηγηθή. Είναι ευνόητον ότι τα ευεργετικά αποτελέσματα του γεγονότος δεν περιορίζονται μόνον εις την καλλιτέχνιδα, αλλά αντανακλούν γενικώτερα εις την χώραν μας.*[315]

Η ίδια η καλλιτέχνις είχε επίγνωση του παρασκηνίου των μεγάλων διεθνών διοργανώσεων το οποίο είχε κριτικάρει με καυστικά λόγια στο παρελθόν.[316] Από την άλλη πλευρά, όμως, γνώριζε ότι ο χώρος της σύγχρονης τέχνης είχε τους δικούς του κανόνες και ότι δεν μπορεί κανείς να είναι αφελής, αν ενδιαφέρεται πραγματικά να προβάλει τη δουλειά του και τα πιστεύω του:

> *Δεν επιδιώκω την βράβευση. Απλά και μόνο υπάρχοντας μέσα σ' έναν μηχανισμό που λειτουργεί με δικούς του νόμους, θέλοντας και μη συμμορφώνομαι μ' αυτούς τους νόμους. Βλέπετε, αυτές οι εκθέσεις, τελικά, είναι ο μόνος τρόπος για να δείξει κανείς πλατύτερα τη δουλειά του, για να δει τη δουλειά των άλλων, να επικοινωνήσει ανοιχτότερα.* [317]

[313] Αναπαραγωγή από Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 36, 37
[314] βλ. και Devon 2000, σελ. 162.
[315] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 36
[316] Κατράκη Β., «Εντυπώσεις από την Biennale», *Ζυγός* (περ.), Ιουλ.-Αύγ. 1960, σ. 5-9.
[317] Πετραλιά Φ., «Ξαναφτιάχνω την Αντιγόνη», *Τα Νέα*, 14 Μαρ. 1977

Με την έκθεση των λιθοϋψιτυπιών της στην Μπιενάλε της Βενετίας και την επακόλουθη βράβευσή της, η Κατράκη έστειλε ηχηρά μηνύματα σε ένα διεθνές κοινό με το οποίο δεν θα είχε τη δυνατότητα να επικοινωνήσει διαφορετικά:

- Έκανε μια νέα πρόταση για μια χαρακτική μνημειακή και απελευθερωμένη από τεχνικές συμβατικότητες, καθώς η δουλειά της ξεπερνούσε τις κλασικές περιορισμένες διαστάσεις των χαρακτικών έργων και ο τρόπος που μεταχειριζόταν την πέτρα ήταν εντελώς ανορθόδοξος και προσωπικός.
- Κατέρριψε, όπως και άλλες σύγχρονές της διεθνούς φήμης καλλιτέχνιδες, τα στερεότυπα που ήθελαν μόνο τους άντρες να δημιουργούν έργα τα οποία απαιτούν σωματική ρώμη και δύναμη. Είναι χαρακτηριστικό ότι πολλοί ξένοι πίστευαν ότι τα έργα της είχαν γίνει από άντρα, ενώ ο συνάδελφός της Άγγελος Θεοδωρόπουλος, ήδη από το 1959, εκθείαζε τις «πέτρες που χαράχτηκαν από αντρίκεια χέρια!»[318] Η Κατράκη, όπως και οι Ελληνίδες γλύπτριες Αγγελική Στεφάνου και Τίτσα Χρυσοχοΐδη, πριν από αυτήν, απέδειξε ότι τα γυναικεία χέρια μπορούν να παράγουν ό,τι και τα αντρικά, όταν έχουν πάρει την ίδια εκπαίδευση[319] με αυτά.
- Καταξίωσε τον μόχθο της εργασίας μέσα από την προβολή καλλιτεχνικών έργων που προϋποθέτουν τον επίπονο μόχθο του δημιουργού τους.
- Παρουσίασε έργα με περιεχόμενο βαθιά ανθρωπιστικό, έργα τα οποία, αν και αναδύονται μέσα από τραύματα και τραγωδίες της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, έχουν έναν χαρακτήρα οικουμενικό.

Η μεγάλη αυτή επιτυχία της χαράκτριας γιορτάστηκε με τραγούδια και χορούς στην πλατεία του Σαν Μάρκο από την ελληνική αντιπροσωπεία και τους άλλους Έλληνες που βρέθηκαν εκεί.[320] Τα νέα δεν άργησαν να φτάσουν και στην Αθήνα όπου η είδηση καταχωρήθηκε με ενθουσιώδη σχόλια σχεδόν σε όλο τον ημερήσιο Τύπο.[321] Στο αρχείο της Μαριάννας Κατράκη υπάρχουν αποκόμματα (κάποια με ελλιπή στοιχεία) από ευρωπαϊκές εφημερίδες όπου γίνονται αναφορές στην ελληνική αντιπροσωπεία και στο έργο της Κατράκη.[322] Η πιο εκτενής είναι αυτή της Ornella Ripa[323] η οποία επισημαίνει ότι η Κατράκη

---

[318] Θεοδωρόπουλος Α., «Έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Ζυγός* (περ.), Νοεμ. 1959

[319] Για τη Στεφάνου βλ. Μαρκάτου 2015, σελ. 309. Για τη Χρυσοχοΐδη βλ. Κοσμαδάκη 2007, σελ. 51-57

[320] Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, «Γράμμα από τη Βενετία Β΄», *Αλλαγή*, 27 Ιουν. 1966

[321] Ενδεικτικά αναφέρουμε: «Η Β. Κατράκη βραβεύτηκε στην Μπιεννάλε», *Αλλαγή*, 18 Ιουν. 1966. «Η Βάσω Κατράκη βραβεύτηκε στη Μπιεννάλε της Βενετίας», *Η Αυγή*, 19 Ιουν. 1966. «Εγκαινιάστηκε η Μπιεννάλε», *Το Βήμα*, 19 Ιουν. 1966. «Το πρώτο βραβείο της Μπιεννάλε της Βενετίας στην Βάσω Κατράκη», *Ελευθερία*, 19 Ιουν. 1966. «Το 1ο βραβείο της Μπιεννάλε», *Αλλαγή*, 20 Ιουν. 1966. «Ελληνικές επιτυχίες», *Τα Νέα*, 20 Ιουν. 1966. «Εβραβεύθη η Β. Κατράκη», *Η Βραδυνή*, 20 Ιουν. 1966.

[322] Manlio Alzetta, «La XXXIII Biennale d'arte di Venezia», *Italturismo*, Ιουλ 1966. «Grecia», *La voce di Jesolo* (Venezia), Ιουλ. 1966. *Express Wien*, 25 Αυγ. 1966. *La voce di San Marco*, Ιουλ. 1966.

[323] Ornella Ripa, «Donne e Mostri alla Biennale», *Novella di Milano*, 3 Ιουλ. 1966.

είναι η μόνη γυναίκα που βραβεύτηκε και δίνει πληροφορίες για τις διακρίσεις και την τεχνική της. Η «βραβευμένη» χαράκτρια, όπως την αποκαλούσαν αυτό το διάστημα, επέστρεψε στον Πειραιά στις 26 Ιουνίου το μεσημέρι με το υπερωκεάνιο «Ατλάντικα». Εκεί την υποδέχτηκε η οικογένειά της, η φίλη της τραγωδός Ασπασία Παπαθανασίου, η Διδώ Σωτηρίου και δύο εκπρόσωποι της ΠΕΓ, η Ελένη Γαρίδη και η Νίνα Σκανδάλη, ενώ οι φωτογράφοι την απαθανάτισαν χαρούμενη, με μια αγκαλιά άσπρες μαργαρίτες.

Η αντίδραση του Υπουργείου Παιδείας στο τηλεγράφημα που έστειλε ο Σπητέρης για τη «μεγάλη νίκη» ήταν απλά τυπική. Αντίθετα η καλλιτέχνις δέχτηκε θερμά συγχαρητήρια τηλεγραφήματα από τους φίλους και συναδέλφους της Τάσσο, Απάρτη, Τέτση, Μαγκιώρου, Μόσχο, Γιώργο Βακιρτζή, Δημήτρη Σακελλαρίδη, Λιλή Αρλιώτη και άλλους.[324] Η ΠΕΓ την τίμησε με αφιέρωμα στο Δελτίο του Ιουνίου, το οποίο κοσμούσε το έργο *Μινωικό* που είχε εκτεθεί στη Βενετία, και με μία συνεστίαση, στις 7 Ιουλίου, σε παραλιακό κέντρο του Καλαμακίου, όπου παραβρέθηκαν περίπου 90 προσωπικότητες από τον κόσμο των τεχνών, της πολιτικής και του γυναικείου κινήματος. Πέρα από τα άρθρα και τις συνεντεύξεις της που δημοσιεύτηκαν αυτό το διάστημα[325], κυκλοφόρησε και ένα λεύκωμα με έργα της Μπιεννάλε από το κέντρο γραφικών τεχνών «΄Ωρα» του φίλου της Ασαντούρ Μπαχαριάν (το οποίο το 1969 μετεξελίχθηκε στο Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «΄Ωρα»).

Αναφερθήκαμε πιο πάνω στην ιδιόχειρη σημείωση της χαράκτριας για τη συμμετοχή της, το 1967 σε μια μεγάλη έκθεση στο Μόντρεαλ ως «...Εκπρόσωπος της Ελλάδας στην χαρακτική στο ελληνικό περίπτερο... με 3 μεγάλα έργα», η οποία, όπως χαρακτηριστικά γράφει, «Έκλεισε ανωμάλως κι εγώ βρέθηκα στα Γιούρα».[326] Η αναφορά σε «περίπτερο» μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η εν λόγω διοργάνωση πρέπει να ήταν η EXPO 67 που πραγματοποιήθηκε στο Μόντρεαλ από 27 Απριλίου - 29 Οκτωβρίου 1967 και όπου η Ελλάδα συμμετείχε με ένα περίπτερο, σύμφωνα με το αρχείο της έκθεσης,[327] και όχι η έκθεση *Ελληνική Τέχνη* που αναφέρεται στην ως τώρα βιβλιογραφία.[328] Η ημερομηνία έναρξης εξάλλου δικαιολογεί το «ανώμαλο» κλείσιμο του περιπτέρου.

Ήδη από την Μπιενάλε της Λιουμπλιάνα του 1961 φαίνεται πως οι επιτυχημένες προσπάθειες της Κατράκη στο πρωτότυπο υλικό της πέτρας και οι μνημειακές συνθέσεις

---

[324] «Η Κατράκη γύρισε φέρνοντας μια μεγάλη νίκη στην Ελλάδα», *Δημοκρατική Αλλαγή*, 27 Ιουν. 1966

[325] Ανδρεάδη Έ., «Μια γενική ματιά στο χώρο όπου έργα και καλλιτέχνες παρουσιάζονται και αμύλλονται» (2ο μέρος), *Το Βήμα*, 23 Ιουν. 1966. Βακαλό Ε., «Βάσω Κατράκη. Βραβείο Λιθογραφίας στη Μπιενάλε Βενετίας», *Τα Νέα*, 15 Ιουλ. 1966. Βακαλό Ε., «Βάσω Κατράκη», *Τα Νέα*, 22 Ιουλ. 1966. Πετρής Γ., «33η Μπιενάλε της Βενετίας», *Επιθεώρηση τέχνης*, Ιουλ. - Αυγ. 1966. Λαμπράκη 1966. Καμπάνης Φ., «Η βράβευση της Βάσως Κατράκη τιμά την ελληνική τέχνη» (συνέντευξη), *Η Αυγή*, 28 Ιουν. 1966.

[326] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη

[327] https://en.wikipedia.org/wiki/Expo_67#Pavilions (12/3/2016)

[328] Μπόλης 2009 σελ. 139. ΜΚΤ 2010, σελ. 203

της προσείλκυαν το ενδιαφέρον των διοργανωτών εξειδικευμένων διεθνών συναντήσεων χαρακτικής. Τα επόμενα χρόνια δέχτηκε και άλλες προσκλήσεις για τη συμμετοχή της στις πιο σημαντικές εκθέσεις αυτού του είδους, απευθείας από τις οργανωτικές τους επιτροπές και χωρίς τη μεσολάβηση των ελληνικών αρχών, πριν αλλά και κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας: Το 1966 προσκλήθηκε απευθείας να συμμετάσχει στην *5η Διεθνή Μπιενάλε Χαρακτικής* του Τόκιο,[329] ενώ, μετά από τη συμμετοχή της στην *1η Διεθνή Μπιενάλε Γραφικών Τεχνών της Φλωρεντίας* (*Mostra Biennale Internazionale Della Grafica*) του 1968 δέχτηκε, στα τέλη του 1969, επιστολή από την επιτροπή της *2ης Μπιενάλε Γραφικών Τεχνών της Φλωρεντίας*, η οποία αναγνώριζε την προσφορά της στην *1η Μπιενάλε* και την παρακαλούσε να συμμετάσχει ξανά, με πέντε έργα της, όχι ως μέλος εθνικής αποστολής αλλά μετά από ομόφωνη απόφαση της.[330] Στη διάρκεια της Δικτατορίας και σύμφωνα με τις προσωπικές σημειώσεις της καλλιτέχνιδας,[331] το 1969 παρουσίασε ατομική της έκθεση στην πόλη Exeter της Αγγλίας και συμμετείχε στην *1η Διεθνή Τριενάλε ξυλογραφίας* του Κάπρι, Ιταλία. Για τις διοργανώσεις αυτές δεν έχουμε εντοπίσει περισσότερα στοιχεία, πέραν του ότι αναφέρονται και σε δακτυλόγραφα βιογραφικά στο αρχείο του Σπητέρη[332] και ότι στο Κάπρι έγινε η πρώτη τριενάλε ξυλογραφίας το 1969 και η δεύτερη το 1972.[333] Επίσης το 1972 συμμετείχε στη *Διεθνή Έκθεση Σύγχρονης Ξυλογραφίας* στη Ραβέννα (*Mostra internazionale di xilografia contemporanea*, Ravenna).[334]

Στις δεκαετίες του 1970 και του 1980 η Κατράκη ήταν πλέον μια σεβάσμια καλλιτεχνική μορφή η συμμετοχή της οποίας προσέθετε κύρος σε διάφορες ελληνικές εκθέσεις που ταξίδευαν στο εξωτερικό. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη Διαβαλκανική Έκθεση Φιλίας

---

329 «Στο Τόκιο», *Το Έθνος*, 10 Ιουν. 1966. Επιστολή της Κατράκη στον Σπητέρη: Τελλόγλειο ίδρυμα τεχνών ΑΠΘ, Αρχείο Σπητέρη, Φάκελος Κατράκη Βάσω, τεκμήριο 12: Επιστολή, ιδιόγραφη, της καλλιτέχνιδας προς τον Σπητέρη, Αθήνα, 29/10/1966 (http://www.teloglion.gr/fakeloi?mediaid=8536, 26/3/2017).
Ευχαριστήρια επιστολή του Γενικού γραμματέα της Διεθνούς Μπιενάλε Χαρακτικής του Τόκιο προς την Κατράκη, 31 Μαρτίου 1967, Αρχείο Μαριάννας Κατράκη.

330 Επιστολή της επιτροπής της Μπιενάλε με ημερομηνία 23 Δεκ. 1969 (Αρχείο Μαριάννας Κατράκη)

331 Αρχείο Μαριάννας Κατράκη

332 Τελλόγλειο ίδρυμα τεχνών ΑΠΘ, Αρχείο Σπητέρη, Φάκελος «Κατράκη Βάσω», τεκμήριο 3: «Βιογραφικό, τυπωμένο, με χειρόγραφες συμπληρώσεις» (http://www.teloglion.gr/fakeloi?mediaid=8536, 26/3/2017)

333 *Trienal Internacional de Xilogravura Contemporânea*, Capri, (1η, 1969, 2η 1972: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento244552/trienal-internacional-de-xilogravura-contemporanea-1-1969-capri-italia και http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento243312/triennale-internazionale-della-xilografia-contemporanea-2-1972-capri-italia)

334 Η έκθεση είναι καταγεγραμμένη στο αρχείο της Istituzione Biblioteca Classense, Ραβέννα (http://www.classense.ra.it/main/index.php?id_pag=224&m=santimuratori&skip_cass=80&id_smu_cassetto=87&count=1&counter=1&skip=48 [9/10/2015])

Ζωγραφική Βαλκανικών Χωρών στο Βουκουρέστι[335] και την Έκθεση σύγχρονης ελληνικής τέχνης *Μερικές τάσεις της σύγχρονης ελληνικής τέχνης (Systawa Wisproczesner Sztuki Greckies)* στην Πολωνία και την Ουγγαρία[336], το 1977, την *1η Μπιενάλε Γραφικών Τεχνών του Baden-Baden*[337] και την έκθεση *Contemporary Greek Painters and Print Makers* στην Εθνική Πινακοθήκη της Ιρλανδίας στο Δουβλίνο που είχε διοργανωθεί σε συνεργασία με την Εθνική Πινακοθήκη[338], το 1979, και την παμβαλκανική εικαστική έκθεση στο Βουκουρέστι *Βαλκάνια, ζώνη ειρήνης και κατανόησης των βαλκανικών λαών*[339], που οργανώθηκε με πρωτοβουλία του Υπουργείου Πολιτισμού Ρουμανίας και σε συνεννόηση με το ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού το 1980.

Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την κάθε έκθεση ξεχωριστά αλλά και για περισσότερες εκθέσεις παραπέμπουμε τον αναγνώστη στον «Κατάλογο εκθέσεων», ο οποίος έχει συνταχθεί με βάση όλες τις πηγές στις οποίες έχουμε ήδη αναφερθεί αλλά και άλλες, κυρίως αναφορές στον Τύπο και καταλόγους εκθέσεων [340]. Ο κατάλογος

---

[335] «Η Εθνική Πινακοθήκη στη Ρουμανία», *Ελεύθερος Κόσμος*, 1 Οκτ. 1977. «Στο Βουκουρέστι», *Μακεδονία*, 2 Οκτ. 1977. «Στη διαβαλκανική έκθεσι φιλίας», *Η Βραδυνή*, 3 Οκτ. 1977. «Διαβαλκανική έκθεση φιλίας», *Η Καθημερινή*, 4 Οκτ. 1977.

[336] *Wystawa Wspotczesnej Sztuki Greckiej* (εισ. Τώνης Σπητέρης), Βαρσοβία, Ministerstwo Kulturi i Sztuki, 1977 (κατ. έκθεσης)

[337] *1.Biennale der europaeischen Grafik Heidelberg/1st Biennial of European Graphic Arts Heidelber/1ere Biennale de la Gravure Europeenne Heidelberg*, Wesel, Baden-Baden, 1979 (κατ. έκθεσης)

[338] Παπαστάμος Δ., Contemporary greek painters and print makers, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα, 1979 (κατ. έκθεσης)

[339] *Balcanii-Zona a pacii si intelegerii intre popoare*, Consiliul Culturii si Educatiei Socialiste, Bucuresti , 1980 (κατ. έκθεσης)

[340] Παραθέτουμε ενδεικτικά σύμφωνα με τη χρονολογική σειρά των εκθέσεων:
Τα Νέα, 31 Ιουλ. 1956.
Ελευθερία, 2 και 9 Αυγ. 1956.
Το Έθνος, 12 Σεπ. 1956.
Έκθεσις σύγχρονου Ελληνικής ζωγραφικής επί του υπερωκεάνιου Ολυμπία Greek line, Αθήναι 1959 (κατ. έκθεσης).
«Η Ελληνική ζωγραφική εις την Στοκχόλμη», *Ελευθερία*, 28 Σεπ. 1960.
Η Αυγή , 2 Νοεμ. 1960.
«Εγκαίνια εκθέσεως», *Το Βήμα*, 4 Νοεμ. 1960.
«Έργα εμπνευσμένα από την περίοδο 40-44», *Η Αυγή*, 4 Νοεμ. 1960.
«Εγκαίνια εκθέσεως», *Αθηναϊκή*, 4 Νοεμ. 1960.
«Εκθέσεις», *Ελευθερία*, 4 Νοεμ. 1960.
«Οι εκθέσεις του Αυγούστου», *Επιθεώρηση τέχνης*, Ιουλ. 1961.
«Έκθεσις των πειραιωτών καλλιτεχνών», *Εθνικός Κήρυξ*, 8 Σεπ. 1961.
Το Έθνος, 25 Οκτ. 1963.
Το Έθνος, 14 Απρ. 1967.
Το Βήμα, 4 Απρ. 1964.
«Ποίοι καλλιτέχναι μετέχουν εις την έκθεσιν Μπουένος Άϋρες», *Η Βραδυνή*, 10 Νοεμ. 1964.
«Άλλη μια γκαλερί άνοιξε στην Αθήνα», *Αλλαγή*, 6 Απρ. 1966.
Το Βήμα, 30 Ιουν. 1971.
«Έργα σύγχρονης χαρακτικής σε ημερολόγια», *Οικονομικός Ταχυδρόμος*, 23 Δεκ. 1971.
«Ομαδική έκθεση γνωστών καλλιτεχνών», *Σημερινά*, 4 Απρ. 1973.
«Επιλογή από τη σύγχρονη ελληνική τέχνη», *Τα Νέα*, 4 Απρ. 1973.
«11 Έλληνες στο Άμστερνταμ», *Θεσσαλονίκη*, 12 Απρ. 1973.

περιλαμβάνει επίσης μια σειρά από εκθέσεις της Κατράκη που πραγματοποιήθηκαν στην Ελλάδα και στην Κύπρο με τη συνδρομή της οικογένειας της ή και του Μουσείου Βάσως Κατράκη μετά τον θάνατό της, το 1988, κάποιες από τις οποίες είχαν αναδρομικό χαρακτήρα.

ΔΡΑΣΗ ΣΕ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟΥΣ ΦΟΡΕΙΣ

Σε ένα έγγραφο της Εφορίας της χαρακτικής του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου που βρίσκεται στο αρχείο της Μαριάννας Κατράκη αναφέρεται πως στη γενική συνέλευση της Εφορίας στις 7 Δεκεμβρίου παραιτήθηκε το προεδρείο, και, στις αρχαιρεσίες που ακολούθησαν, εκλέχτηκαν μεταξύ άλλων ως σύμβουλοι η Κατράκη και η Μπεκιάρη. Παρότι το έγγραφο δε φέρει χρονολογία, η αναφορά του στις προετοιμασίες της έκθεσης ελληνικής χαρακτικής στη Γενεύη, που έγινε τους πρώτους μήνες του 1955, το τοποθετούν με σχετική ασφάλεια στο 1954. Αυτή είναι και η πρώτη πληροφορία που έχουμε σχετικά με την εκλογή της χαράκτριας ως μέλος του προεδρείου μιας επαγγελματικής οργάνωσης και

«Ζωγραφική χαρακτική και αφίσσες», *Θεσσαλονίκη*, 4 Ιουν. 1973.
«Απόψε έκθεση Κατράκη - Σικελιώτη στο Ηράκλειο», *Τα Νέα*, 1 Νοεμ. 1973.
«Εκθέσεις», *Επίκαιρα*, 2 Νοεμ. 1973.
«Στην Κρήτη», *Μακεδονία*, 2 Νοεμ. 1973.
Athens News, 2 Νοεμ. 1973.
«Έκθεση 40 ζωγράφων, γλυπτών και χαρακτών», *Ελληνικός Βορράς*, 22 Δεκ. 1974.
Ελευθεροτυπία, 4 Σεπ. 1975.
«100 έργα Ελλήνων και ξένων», *Ελληνικός Βορράς*, 5 Σεπ. 1975.
«Ο Σικελιώτης στη Βασιλεία», *Τα Νέα*, 5 Ιουν. 1976.
«Κυπριακή γκαλερί στην Αθήνα», *Ελευθεροτυπία*, 13 Ιουν. 1976.
Σπηλιάδη Β., *Ελληνική Χαρακτική*, «Νέες Μορφές», 1977 (κατ. έκθεσης).
«Αρχίζουν τα "Βυρώνεια», *Τα Νέα*, 24 Σεπ. 1977.
«Ομαδική έκθεση έργων χαρακτικής», *Ελληνικός Βορράς* Θεσ/νίκη, 1 Οκτ. 1977.
«Έκθεση ζωγραφικής στην Πάτρα», *Η Αυγή*, 1 Δεκ. 1977.
Παπαστάμος Δ., *Contemporary greek painters and print makers*, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα, 1979.
«Μεγάλη επιτυχία σημειώνει η έκθεση "η γενιά του ΄30"», *Μεσόγειος Ηρακλείου*, 11 Ιαν. 1983.
«Με τη 'γενιά του τριάντα' στα Ανώγεια», *Τα Νέα*, 5 Φεβ. 1983.
«Εγκαίνια εκθέσεων στην Αθήνα τη Δευτέρα», *Η Μεσημβρινή*, 5 Φεβ. 1983.
Απόσπασμα από τον κατάλογο της έκθεσης *Modern Greek Prints*, The Fine Art Society, London 17 Οκτ.-11 Νοεμ. 1983 (Αρχείο Μαριάννας Κατράκη).
Παπαγεωργίου Β., «Πειραιώτες ζωγράφοι», *Εθνικός Κήρυξ*, 30 Αυγ. 1984.
«Έκθεση νεοελληνικής χαρακτικής στη Φιλοξενία», *Κέρδος*, 2 Απρ. 1988.
«Έκθεση χαρακτικής στη δημοτική πινακοθήκη», *Μακεδονία*, 11 Αυγ. 1988.
Αίθουσα Τέχνης Πειραιά (περιοδική καλλιτεχνική έκδοση), Μάρτιος 1981.
Η Αυγή, 7 Οκτ. 1981.
Γρηγοράκης Ν., *Δέκα οκτώ Έλληνες χαράκτες*, Αίθουσα Τέχνης Υάκινθος, Αθήνα, 1980 (κατ. έκθεσης).
Γρηγοράκης Ν., *Χαρακτικά στον Πόλεμο του 40 και στην Αντίσταση*, Αίθουσα Τέχνης «Υάκινθος», Αθήνα, 1987 (κατ. έκθεσης).
«Από τέχνη πάνε καλά», *Καλάμι*, 28 Ιαν. 1988.
Η Καθημερινή, 25 Μαρ. 1988.
Ελληνική Μεταπολεμική Χαρακτική, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα, 1988, (κατ. έκθεσης).
Wspotczesna Graffika Grecka / Contemporary Greek Graphic Art, Muzeum Narodowe, Βαρσοβία 1988 (κατ. έκθεσης).
Πρώτη Μεσογειακή Μπιενάλε Χαρακτικής, Κρήτη 1988 (κατ. έκθεσης).

αντικατοπτρίζει δύο πράγματα. Πρώτον το ενδιαφέρον της Κατράκη να ασχοληθεί πιο συντονισμένα με τα αισθητικά αλλά και τα επαγγελματικά ζητήματα του κλάδου της και δεύτερον ότι η ίδια έχαιρε ήδη κάποιου κύρους μεταξύ των ομοτέχνων της.

Η χαράκτρια εξακολούθησε να είναι μέλος του Τμήματος χαρακτικής του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου μέχρι το τέλος, διατηρώντας κατά διαστήματα διάφορες θέσεις ευθύνης.[341] Ανεξάρτητα όμως από αυτά της τα αξιώματα, συνειδητοποιούσε τα όρια των δυνατοτήτων τέτοιων θεσμών και ήταν ανοιχτή και σε άλλες, εξωθεσμικές πρωτοβουλίες που θεωρούσε ότι θα μπορούσαν να βοηθήσουν τους καλλιτέχνες. Έτσι το 1966 ήταν μέλος της Επιτροπής πρωτοβουλίας για το 1ο Συνέδριο Πλαστικών Τεχνών[342] μαζί με τους Μάριο Βαντζιά, Δημητρέα, Νίκο Ευγενίδη, Ζογγολόπουλο, Καρρά, Κλουβάτο, Κοκκινίδη, Κοντόπουλο, Δημήτρη Κοντό, Λουκόπουλο, Παντελή Ξαγοράρη, (μάλλον Κοσμά) Ξενάκη, Τάκη Παρλαβάντζα, Θανάση Στεφόπουλο, Τάκη Τζανετέα και Χαϊνη. Το συνέδριο πραγματοποιήθηκε από 3 έως 5 Μαρτίου στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο και ήταν ανοιχτό σε όλους τους καλλιτέχνες, ενώ είχαν κληθεί να συμμετάσχουν επίσης εκπρόσωποι του Υπουργείου Παιδείας, βουλευτές όλων των κομμάτων και δημοσιογράφοι. Στόχος αυτής της πρωτοβουλίας ήταν να συζητηθούν και να αντιμετωπιστούν τα χρόνια προβλήματα των καλλιτεχνών που δεν είχαν καταφέρει να λύσουν ούτε η Πολιτεία ούτε το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο.[343]

Στη δεκαετία του 1980 το κύρος και η συνέπεια της χαράκτριας ως καλλιτέχνιδος και ως ανθρώπου κατά τη μακροχρόνια πορεία της την ανέδειξαν ως την ιδανική μορφή τόσο για τη διευθέτηση διαφόρων ζητημάτων όσο και για τη συμμετοχή της σε νέες πρωτοβουλίες. Το πρόσωπό της ενέπνεε εμπιστοσύνη και η παρουσία της έφερε ένα ξεχωριστό ειδικό βάρος. Έτσι, όταν το 1981 η Μελίνα Μερκούρη ως υπουργός πολιτισμού, της πρώτης σοσιαλιστικής κυβέρνησης της χώρας, συγκρότησε ερευνητικές επιτροπές στο υπουργείο της, ώστε να αποκατασταθούν διάφορες ανωμαλίες που είχαν προκύψει στο διάστημα της δικτατορίας,[344] ζήτησε, μεταξύ άλλων, και τη συνδρομή της Κατράκη: Η χαράκτρια ορίστηκε ως ένα από τα οκτώ μέλη της ειδικής επιτροπής[345] που επανεξέτασε

---

[341] Στις αρχαιρεσίες του 1958 η Κατράκη εκλέχθηκε Γραμματέας του τμήματος, ο Γιαννουκάκης έφορος και οι Μπεκιάρη, Μόσχος, Κορογιαννάκης σύμβουλοι. βλ. «Τρεις νέοι σύμβουλοι» *Τα Νέα*, 11 Φεβ. 1958. *Το Έθνος*, 26 Φεβ. 1958.

[342] «Πανελλήνιο Συνέδριο Πλαστικών Τεχνών», *Η Αυγή*, 20 Ιαν. 1966. «Συνέδριο Πλαστικών Τεχνών», *Τα Νέα*, 20 Ιαν. 1966.

[343] Το συνέδριο έκλεισε με ψήφισμα που περιλάμβανε προτάσεις δράσης για όλα τα επιμέρους θέματα. Αντίγραφό του υπάρχει στο Αρχείο Καλλιτεχνών, ΕΜΣΤ, με κωδικό εισαγωγής 6599, δωρεά Κλεοπάτρας Δίγκα.

[344] «Ερευνητικές επιτροπές στο υπ. Πολιτισμού», *Το Βήμα*, 19 Νοεμ. 1981. «Θα επανακριθούν οι καλλιτέχνες που στερούνται πτυχίου», *Ελεύθερη Ώρα*, 19 Νοεμ. 1981. «Επανάκριση καλλιτεχνών χωρίς πτυχίο», *Ακρόπολις*, 19 Νοεμ. 1981.

[345] Τα άλλα μέλη ήταν οι ζωγράφοι Π. Τέτσης (καθηγητής ΑΣΚΤ), Χρ. Σαρακατσιάνος, Φώτης Σαρρής, οι γλύπτες Γ. Νικολαΐδης (καθηγητής ΑΣΚΤ), Κλ. Λουκόπουλος και ο Δ. Κόκκινος (προϊστάμενος διευθύνσεως Καλών Τεχνών ΥΠΠΟ). Πρόεδρος ήταν ο ακαδημαϊκός Σόλωνας Κυδωνιάτης.

τις περιπτώσεις των καλλιτεχνών χωρίς πτυχίο, οι οποίοι είχαν γραφτεί στο καλλιτεχνικό επιμελητήριο επί επταετίας, ενώ έκρινε και αιτήσεις άλλων, οι οποίες είχαν μείνει σε εκκρεμότητα για χρόνια, προφανώς για πολιτικούς λόγους.

Το 1984, βρήκε τη χαράκτρια στην Επιτροπή Εικαστικών Τεχνών του Υπουργείου Πολιτισμού (επί υπουργίας της Μελίνας Μερκούρη) με άλλα μέλη τους Φώτη Σαρρή, Γιώργο Νικολαΐδη, Ελένη Βακαλό, Μιχάλη Αγγελάκη, Δημήτρη Παπαστάμο και πρόεδρο τον Χρύσανθο Χρήστου. Η θητεία τους σημαδεύτηκε από δύο ατυχή περιστατικά. Το πρώτο αφορά το ελληνικό περίπτερο στην Μπιενάλε της Βενετίας το οποίο αρχικά φαίνεται να το είχε αναθέσει η ίδια η υπουργός στον Τάκη. Μεσολάβησαν όμως αρνητικά σχόλια του καλλιτέχνη στον Τύπο, στο εξωτερικό, για το έργο της επιτροπής και του υπουργείου και η ανάθεση έγινε τελικά στον ζωγράφο Χρήστο Καρρά και στον γλύπτη Γιώργο Γεωργιάδη, προκαλώντας ένα σχετικό σκάνδαλο.[346] Τελικά, στα μέσα Οκτωβρίου τα μέλη της επιτροπής παραιτήθηκαν εκφράζοντας την απογοήτευσή τους για ένα εντελώς διαφορετικό θέμα: Η Διεύθυνση Καλών Τεχνών του υπουργείου τους ανακοίνωσε ότι δεν θα τηρούσε τις εξαγγελίες του και δεν θα έδινε χρήματα για την αγορά έργων που αυτή τη χρονιά θα προέρχονταν από τον χώρο της γλυπτικής.[347]

Τέλος η Κατράκη δεν θα μπορούσε να λείπει, τον Μάρτιο του 1987, από την ίδρυση της Ένωσης Ελλήνων Χαρακτών από μια ομάδα τριάντα οκτώ χαρακτών. Ο Κώστας Γραμματόπουλος και η Βάσω Κατράκη ήταν τα μεγαλύτερα σε ηλικία ιδρυτικά μέλη. Η ένωση, η οποία είχε ως στόχο την προβολή και τη διάδοση της χαρακτικής τέχνης, εγκαινιάστηκε με μια έκθεση έργων των μελών της στο Κολλέγιο Αθηνών και συνεχίζει τη δράση της μέχρι σήμερα.

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΑΙΔΕΙΑ – ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Η Κατράκη έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για την αισθητική παιδεία, το οποίο εκδήλωνε έμπρακτα μέσα από συγκεκριμένες δράσεις. Αναφερθήκαμε πιο πάνω στις εκθέσεις και τις εκδηλώσεις που παρουσίαζε σε διάφορες πόλεις για την αναβάθμιση του πολιτιστικού επιπέδου στην ελληνική περιφέρεια. Παράλληλα, αν και περιορισμένα, δραστηριοποιήθηκε σε δύο ακόμα τομείς: στην καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων και στις εφαρμοσμένες τέχνες.

Ήδη από την ίδρυση του Ελεύθερου Σπουδαστηρίου Καλών Τεχνών Βακαλό, το 1958, η Κατράκη ήταν μία από τους καλλιτέχνες στον κατάλογο των διδασκόντων του[348]. Από διάφορες μαρτυρίες και αναφορές στον Τύπο φαίνεται ότι δίδαξε εκεί τουλάχιστον μέχρι

[346] «Ποιος και γιατί απέκλεισε τον Τάκη», Έθνος, 13 Φεβ. 1984.
[347] «Παραιτήθηκε η Επιτροπή Εικαστικών Τεχνών», Ριζοσπάστης, 8 Νοεμ. 1984.
[348] Η πληροφορία προέρχεται από τη Σχολής Βακαλό.

το 1961[349]. Πέρα από αυτό, υποστήριζε τους νέους δημιουργούς μέσα από τη συμμετοχή της σε κριτικές επιτροπές για υποτροφίες[350], εκθέσεις και διαγωνισμούς, όπως οι *Α΄ και Β΄ Πανελλαδική Έκθεση Νέων*, που οργανώθηκαν από τον Πνευματικό Δεσμό Σπουδαστών και Νεολαίας «Πρωτοπορία» το 1961 στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών [351] και το 1962 στο Ιταλικό Ινστιτούτο[352] καθώς και ο διαγωνισμός φωτογραφίας με θέμα *Επέμβαση στο περιβάλλον* που διοργάνωσε η φοιτητική ομάδα της Ελληνικής Εταιρείας, η οποία είχε ως στόχο την προστασία του φυσικού και πολιτιστικού περιβάλλοντος της χώρας μας[353], το 1974.

Γενικότερα η Κατράκη ήταν ένας άνθρωπος που παρακολουθούσε τα θέματα της παιδείας (όπως και όλα τα κοινωνικό-πολιτικά θέματα) και παρενέβαινε με διάφορους τρόπους, όποτε θεωρούσε πως ήταν απαραίτητο. Για παράδειγμα, τον χειμώνα του 1975, μαζί με τον Ασαντούρ Μπαχαριάν εξέθεσαν έργα τους στη Σύρο, με σκοπό τα έσοδα να διατεθούν, μετά από πρωτοβουλία του δημάρχου, για την οικονομική συμπαράσταση των κυκλαδιτών φοιτητών[354]. Το 1978 επίσης ήταν μία από τους 62 πνευματικούς ανθρώπους που δημοσίευσαν έκκλησή τους προς τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας, τον Πρωθυπουργό, τον Υπουργό Παιδείας και άλλους ιθύνοντες για την αντιμετώπιση των ζητημάτων της ανώτατης παιδείας.[355]

Παράλληλα συμμετείχε στην οργάνωση διαφόρων επιμορφωτικών και πολιτιστικών δράσεων που δεν αφορούσαν τη δική της δουλειά. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι στις 8 Ιανουαρίου 1965, μαζί με τον Ορέστη Κανέλλη, τον Αλέκο Κοντόπουλο και τον Τάσσο παρουσίασαν το έργο της Käthe Kollwitz στο πλαίσιο της έκθεσης που είχε έρθει από την Ανατολική Γερμανία και την οποία φιλοξενούσε η Γκαλερί «Ζυγός». Επίσης στις 22 Μαρτίου 1982 συμμετείχε μαζί με άλλους καλλιτέχνες όπως ο Βρεττάκος και ο Τάσσος σε ανοιχτή συζήτηση με θέμα «Άγγελος Σικελιανός, ο ποιητής, ο άνθρωπος» στο θέατρο «Διονύσια».[356] Η οργάνωση ήταν της Πανελλήνιας Πολιτιστικής Κίνησης και επρόκειτο για μια προσπάθεια να προσεγγιστεί ο ποιητής ως άνθρωπος ευαίσθητος στα κοινωνικά μηνύματα της εποχής του. Σε αυτό το διακαλλιτεχνικό πνεύμα, η φίλη της Κατράκη, η

---

[349] Το Βήμα, 29 Ιουν. 1961

[350] Σύμφωνα με επιστολή του ΙΚΥ προς Βάσω Κατράκη (20/6/1959) στο αρχείο Μαριάννας Κατράκη, η χαράκτρια ήταν στην εξεταστική επιτροπή για τις υποτροφίες του ιδρύματος στον τομέα της λιθογραφίας τον Ιούλιο 1959.

[351] Τα άλλα μέλη της επιτροπής ήταν οι Απάρτης, Κανέλλης, Καπράλος, Κοντόπουλος, Σικελιώτης, Τάσσος βλ. «Α΄ Πανελλήνιος Έκθεσις Νέων», *Το Βήμα*, 15 Μαρτ. 1961.

[352] «Αφιέρωμα στον Παρθένη η Έκθεσις Νέων», *Ακρόπολις*, 11 Δεκ. 1962

[353] «Διαγωνισμός», *Μακεδονία*, 25 Δεκ. 1974. Οι άλλοι κριτές ήταν οι Μάριος Πλωρίτης, Αριστείδης Ρωμανός, Μάκης Σκιαδαρέσης και μέλη της εταιρίας.

[354] *Βάσω Κατράκη, Ασαντούρ Μπαχαριάν, Ζωγραφική, χαρακτική*, Δημοτικό Πνευματικό Κέντρο Ερμούπολης, 1975 (κατ. έκθεσης)

[355] «Έκκληση να λυθούν τα θέματα των ΑΕΙ», *Η Καθημερινή*, 8 Απρ. 1978.

[356] «Συζήτηση για το Σικελιανό», *Η Καθημερινή*, 12 Μαρ. 1982.

τραγωδός Ασπασία Παπαθανασίου, χρησιμοποίησε έργα της χαράκτριας στη «διδασκαλία» του χορού για τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη που ανέβασε στην Επίδαυρο το 1987[357].

Η δραστηριότητα της Κατράκη στον χώρο των εφαρμοσμένων τεχνών συνδεόταν άρρηκτα με το ενδιαφέρον της για την ανύψωση του πολιτιστικού και αισθητικού επιπέδου όλων των κοινωνικών στρωμάτων μέσα από την επανασύνδεση των «καλών» τεχνών με τη χειροτεχνία, το βιοτεχνικό-βιομηχανικό σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική, ακολουθώντας το παράδειγμα της Σχολής του Bauhaus[358] αλλά και ανεξάρτητων καλλιτεχνών, αριστερών πεποιθήσεων, όπως ο Fernand Léger, ο Diego Rivera και ο Pablo Picasso, που έθεταν την τέχνη τους στην υπηρεσία των πολλών σχεδιάζοντας τοιχογραφίες ή χρηστικά αντικείμενα.[359] Η πρώτη της συμμετοχή σε μια τέτοιου είδους πρωτοβουλία ήταν το 1957, όταν με την ευκαιρία της εορταστικής περιόδου, η γκαλερί «Ζυγός» οργάνωσε μία έκθεση που στόχο είχε την αναβάθμιση της αισθητικής των ευχετήριων καρτών. Εικαστικοί όπως οι Κατράκη, Βασιλείου, Σικελιώτης, Μόσχος, Ζωή Γκλαβάνη και Γιάννης Τσαρούχης παρουσίασαν καλαίσθητες κάρτες, χαρακτηριστικές του προσωπικού τους καλλιτεχνικού ιδιώματος, προσιτές και σε ταπεινά βαλάντια.

Ένας άλλος τρόπος να φτάσουν τα έργα της σε χαμηλότερα οικονομικά στρώματα ήταν μέσω του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης* με το οποίο συνεργαζόταν. Το 1962 χάραξε σε πέτρα και τύπωσε σε ευρωπαϊκό χαρτί το έργο *Μάνα με παιδί* ειδικά για το περιοδικό το οποίο επεδίωκε μέσα από τέτοιες προσπάθειες[360] να συμβάλει στην «αισθητική διαπαιδαγώγηση» του κοινού[361]. Το έργο, που βγήκε σε μια σειρά των 100 αριθμημένων αντιτύπων, ήταν διαθέσιμο αποκλειστικά από το περιοδικό στην προσιτή τιμή των 150 δρχ. και είχε πολύ καλές πωλήσεις. Αντίστοιχα, μέσα στην περίοδο των γιορτών του 1965 φιλοτέχνησε και πάλι ένα νέο, πρωτότυπο χαρακτικό για διάθεση από την *Επιθεώρηση Τέχνης*. Το έργο είχε ως θέμα δυο μορφές καθιστές, τυπώθηκε σε 200 αντίτυπα και πουλήθηκε και πάλι στην τιμή των 150 δρχ.[362] Η προσπάθεια της Κατράκη να φέρει την τέχνη πιο κοντά στον καθημερινό άνθρωπο συνάδει και με τους στόχους της Εκπολιτιστικής Επιτροπής της ΠΕΓ για την «ανύψωση του πολιτιστικού επιπέδου ...των γυναικών και των

[357] Γαλάνη Ε., «Χωρίς άποψη οι σκηνοθέτες για το χορό της τραγωδίας», *Η Καθημερινή*, 27 Μαΐου 1987.
[358] Wick R.K., λήμμα για το Bauhaus στο Turner 1996.
[359] Μία προσπάθεια σύνδεσης της «υψηλής» τέχνης με τις εφαρμοσμένες τέχνες είχε γίνει στην Ελλάδα και παλαιότερα, επί Ελευθερίου Βενιζέλου, με τη διαφορά ότι τότε το κατεξοχήν ζητούμενο ήταν η δημιουργία ενός «νεοελληνικού ρυθμού», μέσα από την προσαρμογή στοιχείων της ελληνικής τέχνης του παρελθόντος σε σύγχρονα χρηστικά αντικείμενα (βλ. Ματθιόπουλος 2012)
[360] Η Επιθεώρηση Τέχνης είχε προηγουμένως διαθέσει με τον ίδιο τρόπο λεύκωμα με δέκα χαρακτικά διαφόρων καλλιτεχνών και δύο λιθογραφίες του Γουναρόπουλου
[361] «Το χαρακτικό της Βάσως», Επιθεώρηση Τέχνης, Μάιος 1962
[362] Ανακοίνωση στην εφ. Αλλαγή, 30 Δεκ. 1965. Ανακοίνωση και φωτογραφία του έργου στις εφ. Αλλαγή, 1 Ιουλ. 1966 και Αυγή, 1 Ιουλ. 1966.

παιδιών».[363] Έτσι φιλοτέχνησε το Ημερολόγιο της ΠΕΓ για το 1966 με έργα της από τη σειρά «Μανάδες» στο εξώφυλλο και στο εσωτερικό καθώς και με το *Περιστέρι*, στη σελίδα που αναφέρεται το όνομά της.

Τον Ιούλιο του 1964 πάνω από σαράντα καλλιτέχνες, ανάμεσά τους και η Κατράκη, δήλωσαν συμμετοχή στην έκθεση με θέμα «Αντικείμενο» που διοργάνωσε το Κέντρο Τεχνολογικών Εφαρμογών για τον Σεπτέμβριο 1964, με διάρκεια δύο μηνών.[364] Το θέμα του σχεδιασμού αντικειμένων από εικαστικούς και η θερμή ανταπόκριση που βρήκε ανάμεσά τους εντάσσεται στην προσπάθεια πολλών από αυτούς να συμβάλουν στη βελτίωση της καθημερινής αισθητικής.

Προς αυτή την κατεύθυνση κινήθηκαν και οι πρωτοβουλίες κάποιων γκαλερί τις οποίες υποστήριξε η Κατράκη με τη δουλειά της. Τον Νοέμβριο του 1974 συμμετείχε με το έργο της *Ίκαρος* σε ομαδική έκθεση ταπισερί βασισμένων σε σχέδια εικαστικών που πραγματοποιήθηκε στη γκαλερί «Κοχλίας» στη Θεσσαλονίκη σε συνδιοργάνωση με την γκαλερί «Νέες Μορφές». Η κατασκευή των ταπισερί έγινε από τα εργαστήρια του Κρίτωνα Καλαβρού στην Αθήνα.[365] Η έκθεση μεταφέρθηκε, τον χειμώνα και στις «Νέες Μορφές». Τον Δεκέμβριο του 1976 η χαράκτρια συμμετείχε μαζί με το Γαΐτη και τον Καρρά στην προσπάθεια της αίθουσας «Πολύπλανο» (Δημοκρίτου 20) να φέρει στο σπίτι του νεοέλληνα αντικείμενα υψηλής αισθητικής αξίας. Έτσι στις 15 του μηνός εγκαινιάστηκε έκθεση με κεραμικά για το σπίτι που είχαν δημιουργήσει οι τρεις καλλιτέχνες.[366] Η Κατράκη είχε φτιάξει μια σειρά από Χωρικές-Παναγίες που κρατούν στην αγκαλιά το παιδί-Χριστό σε μια στάση που προοιωνίζεται τη σταύρωσή του. Τον Δεκέμβριο 1978 πήρε μέρος σε ομαδική έκθεση με πολλαπλά έργα που είχε συνδιοργανώσει το «Πολύπλανο» με την γκαλερί «Πωλ Φακκέτι» στο Παρίσι. Ακόμη και η Κατράκη είχε σχεδιάσει για τη συγκεκριμένη έκθεση κεραμικά πιάτα με το θέμα του ήλιου, τα οποία είχε προσαρμόσει σε αντικείμενα η κεραμίστρια Ελένη Βερναδάκη.[367] Μια παραλλαγή της έκθεσης παρουσιάστηκε και στην Αθήνα τον Μάρτιο του 1979 με τον τίτλο *Δέκα πιάτα*.[368]

Στο πλαίσιο του ενδιαφέροντός της για τις εφαρμοσμένες τέχνες, η Κατράκη, σύμφωνα με τις προσωπικές της σημειώσεις,[369] ήδη από το 1959 είχε πραγματοποιήσει μια σειρά από συνεργασίες με ξενοδοχεία. Καταρχήν για το «Ξενία» Μεσολογγίου, που είχε

---

[363] «Σχέδιο εσωτερικού κανονισμού της Πανελλαδικής Ένωσης Γυναικών», ΑΣΚΙ, Αρχείο ΕΔΑ, κ.319, φ.1 στο Καπόλα 2008, σελ. 49

[364] Λιναρδάτος Κ. Δ., «'Το αντικείμενο' : Μια πρωτότυπη έκθεσις», Τα Νέα, 19 Μαΐου 1964

[365] «Έκθεση ταπισσερί απόψε στον 'Κοχλία'», *Θεσσαλονίκη*, 22 Νοεμ. 1974. «Ζωγραφική σε μάλλινες επιφάνειες», *Η Βραδυνή*, 12 Δεκ. 1974.

[366] Καραβία Μ., «Καθημερινά αντικείμενα με σωστή αισθητική», *Η Καθημερινή*, 20 Νοεμ. 1976

[367] «Από την πνευματική και καλλιτεχνική ζωή», *Θεσσαλία* (Βόλου), 15 Δεκ .1978

[368] βλ. τις παρακάτω αναφορές στον Τύπο, όπου δίνονται πληροφορίες και για την έκθεση του Παρισιού: «Ζωγραφιές για πιάτα», *Ελευθεροτυπία*, 17 Μαρ. 1979. «Δέκα ζωγραφιές για πιάτα», *Το Βήμα*, 13 Απρ. 1979. *Η Αυγή*, 13 Απρ. 1979. «Ζωγραφιστά πιάτα», *Τα Νέα*, 13 Απρ. 1979. *Το Βήμα*, 22 Απρ. 1979.

[369] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη

σχεδιάσει ο διακεκριμένος αρχιτέκτονας Ι. Τριανταφυλλίδης, είχε δημιουργήσει μια τοιχογραφία με θέμα *Νύχτα*, μία εντοιχισμένη σύνθεση σε τρεις πέτρες με θέμα *Ψαράδες με τις φαμελιές τους*, και είχε τυπώσει από την πέτρα τις κουρτίνες του εστιατορίου με θέματα από τους ψαράδες, μαύρο τύπωμα σε πράσινο ή λευκό ύφασμα[370]. Για ένα παραθαλάσσιο, τουριστικό περίπτερο (παβίλιον) στην Ερέτρια είχε κάνει μια τοιχογραφία με θέμα *Θρύλοι της θάλασσας*. Επίσης για κάποιο ξενοδοχείο στην Πάρνηθα, που δεν έχουμε καταφέρει να ταυτίσουμε, είχε τυπώσει δύο συνθέσεις από την πέτρα σε 20 αντίτυπα και δυο ξυλογραφίες σε 40 αντίτυπα. Αναφέρει τα έργα *Αλογάκι γκρι*, *Τρεις φιγούρες* και *Μεσόγειος*. Για άλλο ξενοδοχείο, του οποίου δεν αναγράφεται το όνομα ή η τοποθεσία, αναφέρει δύο συνθέσεις ζωγραφικής με θέματα *Βυθισμένη γοργόνα* και *Τροχιές* και δυο ξυλογραφίες, *Ανάπλι* και *Χαρές της θάλασσας* σε 40 αντίτυπα.

Αυτά είχαν ολοκληρωθεί πριν το 1963, όταν δημιούργησε τη μεγάλη σύνθεση *Περίπατος στην Κέρκυρα* σε έξι πέτρες εντοιχισμένες στο χώρο υποδοχής του ξενοδοχείου «Ιόνιον» στην Κέρκυρα. Το έργο τυπώθηκε επίσης σε οκτώ αντίτυπα. Τον Απρίλιο του 1964 εγκαινιάστηκε στην Ομόνοια το υπερσύγχρονο ξενοδοχείο «Κινγκ Μίνως» του οποίου τα διακόσια δωμάτια είχαν διακοσμηθεί επίσης με έργα της Κατράκη.[371] Τα έργα αυτά αφενός, αναβάθμιζαν την αισθητική των σύγχρονων τουριστικών εγκαταστάσεων και αφετέρου, θα πρέπει να πρόσφεραν στην καλλιτέχνιδα ένα αξιοσέβαστο εισόδημα, λόγω του μεγέθους των έργων και του πλήθους των αντιτύπων. Οι παραπάνω παραγγελίες πραγματοποιήθηκαν μέσα σε ένα γενικότερο κλίμα συνεργασίας ανάμεσα σε Έλληνες αρχιτέκτονες και εικαστικούς, που επικρατούσε από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, με πιο γνωστό παράδειγμα τις δύο μνημειακές ανάγλυφες συνθέσεις του Μόραλη, στις δύο στενές όψεις του Χίλτον Αθηνών, το οποίο εγκαινιάστηκε το 1963.

Μέσα στη δεκαετία του 1980, η Κατράκη δημιούργησε και δύο έργα διαφορετικής χρήσης, ένα γραμματόσημο και ένα δίπλωμα. Στις 8 Νοεμβρίου 1982 κυκλοφόρησαν από τα Ελληνικά Ταχυδρομεία οκτώ γραμματόσημα και δύο «φεγιέ»[372] για την Εθνική Αντίσταση με ιστορικά έργα από την εποχή της Κατοχής. Το γραμματόσημο της Κατράκη είχε θέμα *Εθνική αντίσταση στη Βόρεια Ελλάδα* και στην ουσία αποτελούσε μια προσαρμογή της νεανικής της ξυλογραφίας, *Μπλόκο στην Κατοχή*. Το γραμματόσημο αυτό κυκλοφόρησε σε 800.000 τεμάχια με ονομαστική αξία 50 δρχ., την υψηλότερη της σειράς. Τα υπόλοιπα επτά είναι: *Διαδήλωση στην Αθήνα* του Φώτη Ζαχαρίου, *Η θυσία των Καλαβρύτων* του Σπύρου Βασιλείου, *Η δράση των ανταρτών στη Θράκη* και *Γοργοπόταμος* του Τάσσου, *Το ξεκίνημα του αγώνα στην Κρήτη* και *Αντάρτης και Αντάρτισσα* του Παναγιώτη Γράβαλλου και

[370] Αυτή η δουλειά της αναφέρεται και στην εφ. *Απογευματινή*, 28 Σεπ. 1960. Για τα έργα της Κατράκη σε δημόσιους χώρους βλ. και κεφάλαια 5, σελ. 225 και 6, σελ. 240.
[371] *Ελευθερία*, 30 Απρ. 1964
[372] Το «φεγιέ» (από το γαλλικό feuillet που σημαίνει φυλλαράκι) είναι ένα φυλλαράκι χαρτιού διακοσμημένο στα περιθώρια, το οποίο περιλαμβάνει όλα τα γραμματόσημα μιας σειράς.

Καισαριανή του Γιώργου Σικελιώτη. Τα έργα προσφέρθηκαν από τους καλλιτέχνες αφιλοκερδώς.[373] Χωρίς να δεχτεί την προσφερόμενη αμοιβή η χαράκτρια φιλοτέχνησε το 1983 και το αναμνηστικό έγγραφο που έδινε ο Ιατρικός Σύλλογος Αθηνών στα μέλη του που είχαν αγωνιστεί στην Εθνική Αντίσταση.[374]

ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ

Το εργαστήριο και το σπίτι του καλλιτέχνη έχουν αποτελέσει αντικείμενο σχολιασμού ήδη από την εποχή της Αναγέννησης, όταν «ο Βαζάρι είχε υποδείξει την κατοικία ως σύμβολο της κοινωνικής θέσης του καλλιτέχνη»[375]. Ανέκαθεν «το εργαστήριο, χώρος περισυλλογής, δημιουργίας και διδασκαλίας, αλλά και χώρος συνάντησης του καλλιτέχνη με τους πελάτες του, ήταν απόδειξη της επιτυχίας του και, συνακόλουθα, σηματοδοτούσε, μαζί με την κατοικία του, και την κοινωνική του θέση... Η κατοικία διευκολύνει τον ενδιαφερόμενο να προσεγγίσει την καθημερινότητα του καλλιτέχνη, να διαπιστώσει το επίπεδο της ζωής του, ν΄ ανακαλύψει ενδείξεις για τον ψυχισμό του και να διαπιστώσει τη θέση του στην κοινωνία και απέναντι στην κοινωνία.»[376]

Η Βάσω Κατράκη, όταν ήρθε από το Αιτωλικό στην Αθήνα, έμενε με τον αδερφό της στο κέντρο της πόλης, αρχικά στην οδό Πλωτίνου[377] και στη συνέχεια στη οδό Μιχαήλ Βόδα[378]. Το εργαστήριό της ήταν η σχολή της και, ειδικά για τη χαρακτική, το πλήρως εξοπλισμένο και φιλόξενο εργαστήριο του Κεφαλληνού θα πρέπει να ήταν για κείνη και τους συμφοιτητές της σαν δεύτερο σπίτι τους. Μετά τον γάμο της και την επιστροφή της με το σύζυγό της από την Αγχίαλο στην Αθήνα, το ζευγάρι εγκαταστάθηκε στον Πειραιά και, ενώ στα χρόνια της Κατοχής η Κατράκη συνέχισε να χρησιμοποιεί το εργαστήριο της ΑΣΚΤ, μετά τον πόλεμο, θα πρέπει να είχε στήσει ένα χώρο εργασίας στο σπίτι της, όπως διαφαίνεται από τη συνέντευξή της στον Κώστα Θεοφάνους στις αρχές του 1953.[379] Μάλιστα σε μεταγενέστερη δημοσίευση αυτής της συνέντευξης, ο Θεοφάνους προσδιορίζει τη διεύθυνση του ατελιέ του 1953 στην οδό Καραΐσκου 106 στον Πειραιά.[380] Μέσα όμως στον επόμενο χρόνο, και σε συνδυασμό με τη μετακόμισή της στην Αθήνα, θα πρέπει να μετέφερε και το εργαστήριό της. Η επιστολή της οργανωτικής επιτροπής της έκθεσης της Γενεύης, το 1954, είχε σταλεί στη διεύθυνση «Σκουφά 10». Αυτή η πληροφορία μας οδηγεί

[373]«Επιτέλους γραμματόσημα για την Αντίσταση», *Το Βήμα*, 26 Σεπ. 1982. Μπεργιόπουλος Ν., «Φιλοτελικά», *Η Καθημερινή*, 10 Οκτ. 1982
[374]«Ένα ακόμη στεφάνι για τη Βάσω», *Η Αυγή*, 31 Δεκ. 1988.
[375] Μαρκάτου 2008, σελ. 196
[376] Μαρκάτου 2008, σελ. 196-197
[377] Αρχειακός τόμος της ΑΣΚΤ με τίτλο «Προκαταρκτικό Τμήμα Σχολικού έτους 1935-193?» (το τελευταίο ψηφίο έχει σβηστεί)
[378] Μητρώο των σπουδαστών της ΑΣΚΤ για τα έτη 1938-΄39 έως 1972-΄73
[379] Θεοφάνους Κ., «Στο ατελιέ της Βάσως Κατράκη», *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 10 Φεβ 1953
[380] Θεοφάνους 1961, σελ. 15

στη σκέψη ότι εκεί θα πρέπει να ήταν το εργαστήριό της. Παρόλα αυτά, τόσο στον κατάλογο της ατομικής της έκθεσης στην Αίθουσα Ζαχαρίου το 1955, όσο και στην επιστολή που της απεστάλη από την οργάνωση «Xylon» στις 15 Οκτωβρίου 1957,[381] αναφέρεται η διεύθυνση Βουκουρεστίου και Αλεξ. Σούτσου 11, ενώ στην επιστολή του Υπουργείου Εξωτερικών σχετικά με το βραβείο της Αλεξάνδρειας τον Μάρτιο του 1958 και στον κατάλογο της ατομικής της έκθεσης στον «Ζυγό», το 1959, αναφέρεται η διεύθυνση «Σκουφά 59». Στη διεύθυνση αυτή ήταν και το ιατρείο του Κατράκη.

Οι αλλαγές αυτές μπορεί να οφείλονται σε μετακομίσεις του χώρου εργασίας της, αλλά δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο το εργαστήριο να βρισκόταν σε ένα σταθερό σημείο αλλά η καλλιτέχνις να χρησιμοποιούσε για την αλληλογραφία της και τη διεύθυνση του σπιτιού της ή του ιατρείου του συζύγου της. Πάντως και ο βοηθός της Λάμπρος Γάτης, επιβεβαιώνει ότι το παλιό της εργαστήριο βρισκόταν στην οδό Σκουφά και πιστεύει ότι η οικογένεια είχε ένα ιδιόκτητο διαμέρισμα στον ίδιο δρόμο. Εξάλλου ο Πετρής στη συνέντευξή


Το συμπαθητικό εργαστήρι όπου ἐμ.ένεται καὶ δημιουργεῖ τὰ ἔργα της

εικ. 13 Η Κατράκη στο εργαστήριό της στο κέντρο της Αθήνας

του με την καλλιτέχνιδα το 1958 γράφει: «Μέσα στην καρδιά της Αθήνας, σ΄ ένα παλιό σπίτι, βρίσκεται το εργαστήρι της. Ένα εργαστήρι ευρύχωρο, άνετο, κάτι που θα το ζήλευαν πολλοί καλλιτέχνες, κάτι που θα βοηθούσε πολλούς να πραγματοποιήσουν τα όνειρα που

[381] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη

έχουν κάνει για τη δουλειά τους και ν΄ αξιοποιήσουν τις δυνατότητές τους».[382] Το ίδιο εργαστήριο θα πρέπει να απεικονίζεται και στη συνέντευξη της Κατράκη στην Ειρήνη Μπουζάλη, δύο χρόνια αργότερα (εικ. 13).[383]

Από τα παραπάνω στοιχεία και παρατηρώντας την προαναφερθείσα φωτογραφία, συμπεραίνουμε ότι ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 η Κατράκη είχε εγκατασταθεί τόσο σε προσωπικό όσο και σε επαγγελματικό επίπεδο στην καλύτερη περιοχή της Αθήνας. Μπορεί το εργαστήριό της να δείχνει ταπεινό με τα σημερινά δεδομένα, για την εποχή του, όμως, ανταποκρινόταν σε όλες τις ανάγκες ενός καλλιτέχνη: Ευρύχωρο και καλοδιατηρημένο, με τουλάχιστον ένα μεγάλο παράθυρο και με μια μεγάλη σόμπα πετρελαίου για τον χειμώνα, ήταν έτοιμο να υποδεχτεί τους υποψήφιους ευκατάστατους αγοραστές που κατοικούσαν ή εργάζονταν στα γειτονικά κτήρια. Ακόμα και σήμερα, πόσοι καλλιτέχνες μπορούν να έχουν ένα εργαστήριο στο Κολωνάκι; Μέσα σε αυτό, η Κατράκη, παρά την έμφυτη σεμνότητά της, προβάλλει ως μια πραγματική αστή και μια πετυχημένη καλλιτέχνις. Βέβαια εμείς σήμερα μπορεί να γνωρίζουμε ότι, παρά τις διεθνείς της βραβεύσεις και τις εγκωμιαστικές τεχνοκριτικές, δεν ήταν η τέχνη της που της εξασφάλιζε αυτή την ποιότητα ζωής και εργασίας, αλλά ο γιατρός σύζυγος της[384]. Αυτό όμως δεν ήταν απαραίτητα γνωστό στους γύρω της, οι οποίοι έβλεπαν μια εικόνα η οποία ανταποκρινόταν στην αναγνώριση και το αυξανόμενο κύρος της χαράκτριας. Η ίδια και ο σύζυγός της είχαν προφανώς επίγνωση του ρόλου που παίζει η εικόνα ενός πετυχημένου επαγγελματία (καλλιτέχνη ή μη) στο να διατηρεί μια ικανοποιητική ροή πελατών, καθώς και του γεγονότος ότι ένας επαγγελματικός χώρος σε μια εύπορη συνοικία είναι φυσικό να προσελκύει εύπορους πελάτες.

Στις αρχές του 1960, η οικογένεια, πια, Κατράκη μετακόμισε σε μια άλλη περίβλεπτη περιοχή, στη Γλυφάδα, σε μια μοντέρνα και ιδιόκτητη κατοικία, όπου η Κατράκη μπορούσε να βρίσκεται ξανά κοντά στη μεγάλη της αγάπη, τη θάλασσα. Επρόκειτο για ένα «...καινούριο – και τόσο καλαίσθητο – σπίτι...»[385] στην οδό Καραπάνου 9. Στο επάνω πάτωμα του σπιτιού βρισκόταν το εργαστήριο της καλλιτέχνιδος. Από εδώ προέρχονται και οι περισσότερες φωτογραφίες της που την απεικονίζουν εν ώρα δουλειάς. Το ατελιέ, μοντέρνο, ευρύχωρο, φωτεινό και πλήρως εξοπλισμένο, μοιάζει ειδικά διαμορφωμένο για τις ανάγκες της τέχνης της. Τα μεγάλα παράθυρα εξασφάλιζαν άπλετο φυσικό φωτισμό,

[382] Γ. Πετρής, «Η Βάσω Κατράκη για την σύγχρονη τέχνη», *Επιθεώρηση τέχνης*, Απρ. 1958, σελ. 238
[383] Μπουζάλη Ε., «Μια μεγάλη ελληνίδα χαράκτρια. Βάσω Κατράκη…», περ. *Γυναίκα*, 3 Φεβ. 1960 (συνέντευξη από τη Βάσω Κατράκη)
[384] Η συχνότητα των εκθέσεων και οι πωλήσεις των έργων από το εργαστήριο ακόμα και στις αρχές της δεκαετίας του 1960 όταν η χαράκτρια συνεργάστηκε με διάφορα ξενοδοχεία δεν δικαιολογούν ακίνητα στο Κολωνάκι και στη Γλυφάδα, ταξίδια στο εξωτερικό και την ανατροφή δύο παιδιών με σπουδές επίσης στο εξωτερικό.
[385] Πάρλας Κ., *Το Βήμα*, 13 Ιαν. 1963

ενώ οι μεγάλοι πάγκοι εργασίας επέτρεπαν στη χαράκτρια να απλώνει τα έργα της και ταυτόχρονα να εργάζεται. Υπήρχε επίσης πολύς ελεύθερος χώρος όπου μπορούσε να κρεμάει τα τυπώματα για να στεγνώσουν, κάτι που είχε ιδιαίτερη σημασία δεδομένου, ότι οι διαστάσεις των έργων της ήταν «υπερφυσικές» για χαρακτικά εκείνη την εποχή. Από τις φωτογραφίες φαίνεται ότι θα πρέπει να υπήρχαν και κάποιοι βοηθητικοί χώροι αποθήκευσης.

Παρά την προσπάθεια που καταβάλαμε δεν κατέστη δυνατό να επισκεφτούμε αυτό τον ζωτικό για την καλλιτέχνιδα χώρο, τον χώρο όπου συνελάμβανε και δημιουργούσε τα έργα της. Οι πληροφορίες που έχουμε αντλήσει προέρχονται από φωτογραφίες και από τις συζητήσεις με τους δυο της βοηθούς. Παρότι τα εργαλεία της και πολλές από τις μήτρες των έργων της έχουν μεταφερθεί και εκτίθενται στο Μουσείο Βάσως Κατράκη στο Αιτωλικό και μέρος από το αρχειακό της υλικό (βιβλία, προσκλήσεις, αλληλογραφία κτλ.) φυλάσσονται από την κόρη της Μαριάννα Κατράκη, υπάρχει μεγάλη πιθανότητα το εργαστήριο να περιέχει ακόμα κάποια κατάλοιπα από τη δράση της χαράκτριας, τα οποία θα ήταν χρήσιμα στην έρευνα. Ελπίζουμε να μας δοθεί η ευκαιρία να τα δούμε στο μέλλον και χάρη σε αυτά να φωτίσουμε πιθανά σκοτεινά σημεία της παρούσας διατριβής.

Όσον αφορά την υλικοτεχνική υποδομή, το εργαστήριο της Κατράκη δεν φαίνεται να διέθετε πρέσα, ένα αντικείμενο που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε σε εργαστήρια χαρακτών, κι αυτό διότι η φύση της δουλειάς της Κατράκη δεν απαιτούσε τη χρήση της. Όπως θα δούμε και στο κεφάλαιο της τεχνικής, τόσο η παραδοσιακή ξυλογραφία, όσο και η καινούρια τεχνική στην πέτρα, που επινόησε η καλλιτέχνις, τυπώνονται με το χέρι. Όπως ήταν αναμενόμενο, μετά από δεκαετίες σκληρής χειρωνακτικής εργασίας, και δεδομένης της ηλικίας της, η χαράκτρια άρχισε να αντιμετωπίζει προβλήματα υγείας με τα χέρια της.




εικ. 14, 15 Η Κατράκη στο εργαστήριό της στη Γλυφάδα[386]

[386] Τελλόγλειο ίδρυμα τεχνών ΑΠΘ, Αρχείο Σπητέρη, Φάκελος Κατράκη Βάσω, τεκμήρια 90 και 183: φωτογραφίες της καλλιτέχνιδας στο εργαστήριό της (http://www.teloglion.gr/fakeloi?mediaid=8536, 26/3/2017)

Έτσι το 1974 προσέλαβε ως βοηθό, τον νεαρό καλλιτέχνη Λάμπρο Γάτη. Η ίδια συνέχισε να σχεδιάζει και να λαξεύει την πέτρα. Ο Γάτης έκανε την προετοιμασία της πέτρας (τρίψιμο και καθάρισμα) και όταν είχε ολοκληρωθεί το λάξεμα της πέτρας, τύπωνε το έργο με το χέρι. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του[387] δούλευαν συστηματικά αλλά με ελεύθερο ωράριο. Η συνεργασία τους έκλεισε τον κύκλο της το 1984. Την επόμενη χρονιά, βοηθός της Κατράκη έγινε ο μετέπειτα γνωστός χαράκτης Απόστολος Κούστας. Και σε αυτή την περίπτωση η χαράκτρια συνέχισε μέχρι το τέλος να λαξεύει την πέτρα μόνη της. Ο Κούστας, χάρη στη γνώση των υλικών που είχε λόγω της εργασίας του στο «Πολύπλανο» και στην ευρηματικότητά του ήταν σε θέση να βοηθάει τη χαράκτρια και με κάποια πρακτικά ζητήματα. Εκείνη, ήταν σα δασκάλα του. Τον δίδασκε τη χαρακτική τέχνη αλλά επιπλέον έκαναν μαζί και επισκέψεις στο αρχαιολογικό μουσείο, όπου του έλεγε όλα όσα της είχε μάθει, πολλά χρόνια πριν, ο δικός της δάσκαλος, ο Παρθένης.[388]

Από τις αφηγήσεις των δυο βοηθών της, η Κατράκη σκιαγραφείται σαν ένας άνθρωπος ευθύς, καλόκαρδος και δοτικός. Ως καλλιτέχνις, φαίνεται ότι επεδίωκε την αποδοχή της ως μια επιτυχημένη χαράκτρια και μέσω της επιλογής του τόπου κατοικίας και εργασίας της, οι οποίοι από τη δεκαετία του 1950 βρίσκονταν σε εύπορες αστικές περιοχές. Προφανώς είχε τη δυνατότητα να ζει και να εργάζεται με οικονομική άνεση. Παρόλα αυτά τόσο ως άνθρωπος όσο και ως καλλιτέχνις παρέμεινε πάντα κοντά στους κοινωνικούς αγώνες και τους απλούς καθημερινούς ανθρώπους.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Από τις αναφορές φίλων και συγγενών αλλά και από όλη την πορεία της ζωής της φαίνεται πως η Βάσω Κατράκη είχε μια ζεστή και αξιαγάπητη προσωπικότητα. Αφοσιωμένη ως σύζυγος και μητέρα, ήταν ένας απλός άνθρωπος που χαιρότανε τις καθημερινές χαρές της ζωής, τα παιδιά της, το μαγείρεμα, τη συντροφικότητα σε όλες της τις εκφάνσεις. Η εμφάνιση της ήταν προσεγμένη αλλά απλή, χωρίς φιλαρέσκεια, και η παρουσία της φιλική και σοβαρή ταυτόχρονα. Πάντα δραστήρια, από μικρό παιδί όταν προτιμούσε τις τρεχάλες και τα παιχνίδια των αγοριών, μέχρι τις τελευταίες μέρες της ζωής της, εργαζόταν ακούραστα και προσέφερε απρόσκοπτα την υποστήριξή της στους καταπιεσμένους όλου του κόσμου, με βασικό οδηγό πάντα τις αξίες του ανθρωπισμού και της ελευθερίας.

[387] Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί από τη συζήτηση μου με τον Λάμπρο Γάτη, τον Σεπτέμβριο του 2016.
[388] Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί από τη συζήτηση μου με τον Απόστολο Κούστα, τον Ιανουάριο του 2016.

Παρά την περιορισμένη βασική παιδεία που μπορούσε να της προσφέρει ένα προπολεμικό, επαρχιακό, δημοτικό σχολείο και χάρη στη φιλομάθειά της και στα προσωπικά της διαβάσματα, κατάφερε να καλλιεργηθεί και να μορφωθεί επαρκώς ώστε να μπορέσει να εισαχθεί στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Εκεί, με τη βοήθεια των δασκάλων της, διευρύνθηκαν ακόμα περισσότερο οι πνευματικοί της ορίζοντες. Ποτέ όμως δεν έπαψε να διαβάζει, να ενημερώνεται και να ταξιδεύει, εμπλουτίζοντας διαρκώς τις γνώσεις της και τα ερεθίσματά της, κυρίως αναφορικά με την τέχνη της.

Χάρη στην οξυδέρκεια, την περιέργεια και την εργατικότητά της καλλιέργησε το έμφυτο ταλέντο της και κατάφερε να αφήσει πίσω της ένα έργο με διεθνή απήχηση, το οποίο στάθηκε ισότιμα δίπλα στο έργο των ανδρών συναδέλφων της από όλο τον κόσμο. Από τη στιγμή που ήξερε τι ήθελε, δε φοβόταν να πάει κόντρα στο ρεύμα και να δουλέψει σκληρά μέχρι να επιτύχει το στόχο της. Αυτό μαρτυρεί όλη της η διαδρομή, από την απόφαση να μπει στο εργαστήριο του Παρθένη στην ΑΣΚΤ, χωρίς να φοβάται τη ρετσινιά «παρθενάκι» των συμφοιτητών της, οι οποίοι θεωρούσαν το δάσκαλο τους υπερβολικά ιδιόρρυθμο, στην καλύτερη των περιπτώσεων, μέχρι την αντίστασή της στο φασισμό και την εξορία της, τις αισθητικές της επιλογές, οι οποίες δεν συνάδουν πάντα με τον πολιτικό της προσανατολισμό, και τον τρόπο που κατάφερε να τιθασεύσει τα σκληρά υλικά της γλυπτικής για να δημιουργήσει μνημειακά έργα χαρακτικής.

Ήρεμη ως παρουσία, δεν της άρεσε να λέει πολλά ούτε να κάνει πομπώδεις δηλώσεις. Προτιμούσε να μιλά με το καλλιτεχνικό έργο της και με τις πράξεις της. Υπήρξε μέλος πολυάριθμων συλλόγων και οργανώσεων σε διάφορους τομείς, καλλιτεχνικούς, φεμινιστικούς, ειρηνιστικούς, ανθρωπιστικούς. Σε ό,τι είχε να κάνει με τη βελτίωση της ανθρώπινης κατάστασης ήταν πάντα παρούσα. Βαθιά δημοκρατικός άνθρωπος, πίστευε στην τέχνη για όλο τον κόσμο, όχι με τη δημαγωγική μορφή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού αλλά μέσα από τις εφαρμοσμένες τέχνες, τη δημιουργία πολλαπλών, την υποστήριξη των νέων καλλιτεχνών, τη συνδρομή της σε κάθε αξιόλογη καλλιτεχνική πρωτοβουλία και την καλλιτεχνική παιδεία, κάτι που επεδίωξε και με τη συνεργασία της με το θεατρικό οργανισμό «Δεσμοί».

Η γενναιοδωρία και η ζωντάνια που τη διέκριναν μέχρι τις τελευταίες μέρες της ζωής της ήταν καθοριστικά στοιχεία του χαρακτήρα της και σίγουρα συνέβαλαν στο να διατηρήσει τις μακροχρόνιες φιλίες που είχε με πολλούς σημαντικούς ανθρώπους του τόπου μας. Τα στοιχεία αυτά σε συνδυασμό με τις ανθρωπιστικές της αντιλήψεις τροφοδότησαν όλο το έργο της και του προσέδωσαν τον οικουμενικό χαρακτήρα για τον οποίο έχει αναγνωριστεί από το ευρύτερο φάσμα της κριτικής, του καλλιτεχνικού χώρου και του κοινού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ

ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ ΩΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗ ΤΕΧΝΗ

«Με τον όρο *χαρακτική* εννοούμε τις διαδικασίες – τεχνικές και μεθόδους –, με τις οποίες ένα έργο μεταφέρεται από τον καλλιτέχνη χαράκτη πάνω σε μια πλάκα ξύλου, χαλκού, πέτρας ή άλλου υλικού και από εκεί τυπώνεται συνήθως σε χαρτί.»[389] Ο ορισμός αυτός είναι πιο ακριβής από παλαιότερους που συναντάμε στη διεθνή βιβλιογραφία καθώς μπορεί να συμπεριλάβει όλες τις νέες εξελίξεις που συντελέστηκαν και εξακολουθούν να συντελούνται στη σύγχρονη χαρακτική. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι ο ορισμός του Bersier περιορίζεται στις τεχνικές της βαθυτυπίας και της υψιτυπίας: «…toute image reproduite à l'aide d'une matrice sur laquelle elle est gravée soit en creux, soit en relief, est une estampe.»[390] Θα μπορούσαμε επίσης να προσθέσουμε ότι πολλοί σύγχρονοι χαράκτες δημιουργούν μεγάλο μέρος του έργου τους απευθείας πάνω στη μήτρα – έτσι ο ρόλος του προκαταρκτικού σχεδίου που μεταφέρεται στη μήτρα έχει σε κάποιο βαθμό περιοριστεί – ενώ τις τελευταίες δεκαετίες γίνεται χρήση και των ψηφιακών μέσων.

Παρότι σε όλους τους αρχαίους πολιτισμούς οι άνθρωποι χάραζαν σύμβολα και εικόνες πάνω σε διάφορα υλικά όπως πέτρα, μέταλλο ή πηλό, η γένεση της χαρακτικής είναι συνδεδεμένη με την εφεύρεση του χαρτιού. Τα πρωτεία έχουν οι Κινέζοι. Ο Κεφαλληνός γράφει:

> *Η τυπογραφία είδε το φως όταν οι άνθρωποι στην Ευρώπη άρχισαν να πλένονται και ν' αλλάζουν ασπρόρουχα. Τότε άρχισε ο πολύς κόσμος να διαβάζει.*
>
> *Οι Κινέζοι και οι Άραβες, αρκετούς αιώνες πριν από τους Ευρωπαίους, και πιο καθαροί και πιο γραμματισμένοι ήταν. Για να διαβάσει ο άνθρωπος έχει ανάγκη από βιβλία. Για να τυπωθεί ένα βιβλίο, χρειάζεται χαρτί. Και για να υπάρξει χαρτί (τουλάχιστο την ευλογημένη εκείνη εποχή), έπρεπε να υπάρχουν άχρηστα κουρέλια. Ν' αλλάζουν δηλαδή οι άνθρωποι ασπρόρουχα, να τα κατελούν και να τα πετούν.*[391]

Η χαρακτική λόγω της στενής σχέσης της με την τυπογραφία και την αναπαραγωγή άργησε να αναγνωριστεί ως αυτόνομη και ανεξάρτητη τέχνη. Αυτό έγινε, αρχικά, χάρη σε κάποιους ξεχωριστούς δημιουργούς όπως οι Albrecht Dürer, Rembrandt van Rijn, Francisco Goya, και Giambattista Piranesi, που την επέλεξαν ως το εκφραστικό τους μέσο, όχι μόνο για τα πλεονεκτήματα της πολλαπλής και οικονομικότερης παραγωγής αλλά και για τις

---

[389] Παυλόπουλος 1995, σελ. 29

[390] Σε μετάφραση: «…κάθε εικόνα που αναπαράγεται με τη βοήθεια μιας μήτρας, πάνω στην οποία έχει χαραχθεί [εννοείται η εικόνα] είτε βαθυτυπικά είτε υψιτυπικά, είναι ένα χαρακτικό έργο.» βλ. Bersier 1984, σελ. 19

[391] Κάσδαγλης 1991 – 2, σε. 229

δυνατότητες που τους πρόσφερε να δημιουργήσουν αισθητικές αξίες πέρα από αυτές της ζωγραφικής και του σχεδίου.

Στις απαρχές της, λοιπόν, η χαρακτική αντιμετωπίστηκε ως τεχνική γι' αυτό και σε ευρωπαϊκό επίπεδο ήδη από τον 17ο αιώνα άρχισαν να εκδίδονται εγχειρίδια που απευθύνονταν σε ζωγράφους - επίδοξους χαράκτες και εξηγούσαν λεπτομερώς τις διάφορες μεθόδους της. Έργα όπως τα *De la manière de graver à l'eaux-forte et au burin* και *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin par le moyen des eaux-fortes* του Abraham Bosse[392], που εκδόθηκαν στο Παρίσι το 1645, συνέβαλαν καθοριστικά στη σημαντική εξάπλωση που γνώρισε η χαρακτική σταδιακά στην Ευρώπη. Έτσι ήδη το 1655 οι χαράκτες έγιναν μέλη της Ακαδημίας των Καλών Τεχνών (Académie des beaux-arts) της Γαλλίας,[393] που είχε ιδρυθεί το 1648. Ο ρόλος τους όμως περιοριζόταν στο να αναπαράγουν τα σπουδαία έργα της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής και ήταν στενά συνδεδεμένος με την εικονογράφηση και την τυπογραφία. Με αυτό το πνεύμα συμβάδιζε και η ένταξη της διδασκαλίας της ξυλογραφίας, ως εφαρμοσμένης τέχνης, από το 1857, στο πρόγραμμα της Ecole Impériale, Spécial de Dessin et de Mathèmatiques pour l' application des Beaux Arts à l' Industrie[394]. Αντίστοιχα, όταν, το 1863, η χαρακτική εισήχθη πια και στη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού (Ecole Nationale des Beaux-Arts) η μόνη τεχνική που διδασκόταν ήταν η χαλκογραφία με καλέμι (burin)[395], δηλαδή η κατεξοχήν τεχνική της αναπαραγωγής.

Η εισαγωγή της διδασκαλίας δυο παλιότερων τεχνικών της χαρακτικής – ξυλογραφία και burin – , που παραδοσιακά συνδέονταν με την εικονογράφηση και την αναπαραγωγή, στους επίσημους εκπαιδευτικούς φορείς, συνδέεται άρρηκτα με τη συνεχώς αυξανόμενη ανάγκη της νέας εποχής για εικόνες. Κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα στην Ευρώπη ο καπιταλισμός είχε πλέον πάρει τη μορφή ενός οργανωμένου οικονομικού συστήματος και παράλληλα η τεχνολογία είχε αρχίσει να εξελίσσεται με φρενώδεις ρυθμούς. Οι συνεχείς αλλαγές μεταμόρφωναν τις μεγαλουπόλεις, άλλαζαν πολλές καθημερινές συνήθειες και διαμόρφωναν νέα γούστα, χωρίς όμως να μπορούν να αλλάξουν το γεγονός, ότι η τεράστια πλειοψηφία των πληθυσμών δεν γνώριζε γραφή και ανάγνωση. Η νέα εποχή του καταναλωτισμού, της ενημέρωσης, των πολιτικών και κοινωνικών διεκδικήσεων, δεν μπορούσε παρά να είναι και η εποχή των εικόνων. Η εγγενής δύναμη της εικόνας να επιδρά πιο άμεσα από τον λόγο αλλά και ο πρακτικός λόγος του αναλφαβητισμού την ανέδειξαν ως το πιο αποτελεσματικό επικοινωνιακό μέσο. Και τα τρία κανάλια διάχυσής της στην

[392] Bosse 1645, Bosse 1745
[393] Giakoumi 1991, σελ. 7.
Επικεντρώνουμε στην περίπτωση της Γαλλίας, γιατί το Παρίσι έμελλε να γίνει στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα το κέντρο της σημαντικής άνθισης που γνώρισε η χαρακτική, η οποία στη συνέχεια εξαπλώθηκε και σε άλλες χώρες.
[394] Giakoumi 1991, σελ. 33
[395] Giakoumi 1991, σελ. 38

κοινωνία, τυπωμένα έργα-αφίσες, εικονογραφημένα βιβλία και εικονογραφημένος τύπος περνούσαν μέσα από τη χαρακτική.

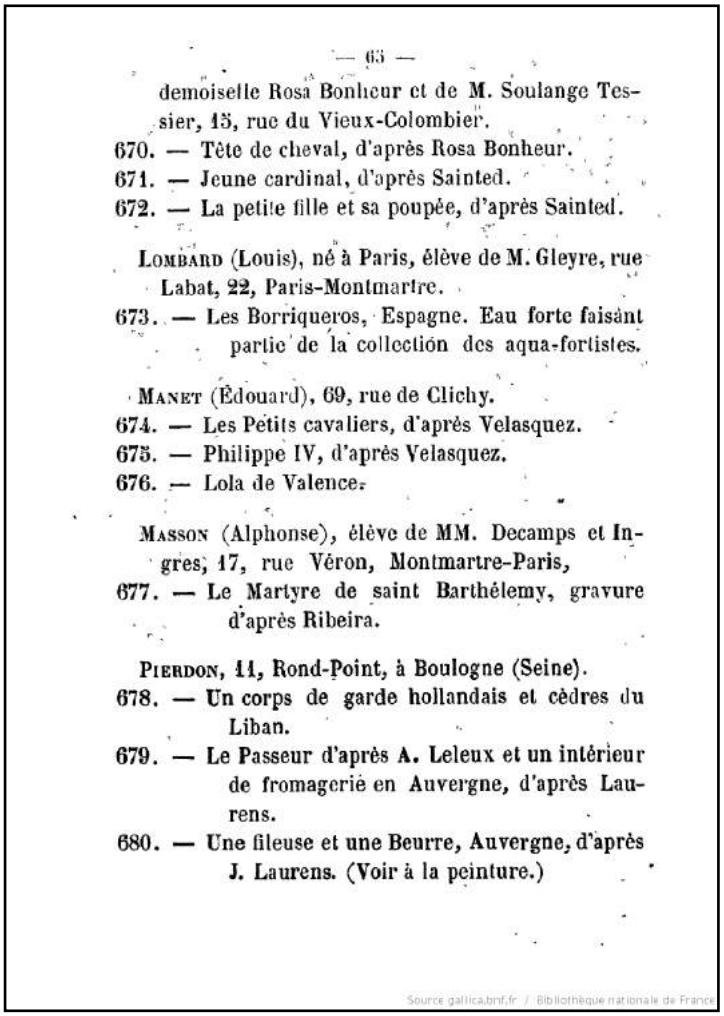
Σε αντίθεση με τη συντηρητική προσέγγιση των επίσημων φορέων και εκπροσώπων της χαρακτικής, υπήρχαν πολλοί νέοι καλλιτέχνες που, ανταποκρινόμενοι και αυτοί στη νέα εποχή, πειραματίζονταν με τις νεότερες τεχνικές της οξυγραφίας (eau-forte) και της λιθογραφίας μεταδίδοντας τις γνώσεις τους ο ένας στον άλλον μέσα στα ατελιέ και τα τυπογραφεία. Οι ρομαντικοί όπως ο Eugène Delacroix και ο Théodore Géricault, είχαν προτιμήσει τη λιθογραφία[396], που ήταν πιο συγγενής με το σχέδιο. Ο κατά πολύ νεότερος Félix Bracquemond[397] ήταν η κινητήρια δύναμη πίσω από τη δράση της Société des Aquafortistes[398], που ιδρύθηκε το 1862[399] και είχε ως μέλη αρχικά γάλλους καλλιτέχνες όπως οι Camille Corot, Édouard Manet, Charles-François Daubigny, Johan Jongkind, Alphonse Legros, Charles Meryon, Camille Pissarro, ενώ στη συνέχεια επεκτάθηκε στον ευρωπαϊκό χώρο, ακόμα και στην Αμερική. Οι καλλιτέχνες αυτοί ανακάλυπταν τις



εικ. 1 Louis Lombard, *Les Borriqueros, Espagne*, 1863, οξυγραφία. Πρωτότυπο έργο που τυπώθηκε ως μέρος της συλλογής της Société des Aquafortistes και εκτέθηκε στο Salon des Réfusés, το 1863 με αριθμό καταλόγου 673

[396] Σημαντικές συλλογές με λιθογραφίες των Delacroix και Géricault υπάρχουν στο Département des Estampes της Bibliothèque Nationale της Γαλλίας ενώ η ιστορία της λιθογραφίας στη Γαλλία παρουσιάζεται αναλυτικά στο έργο των Lang, Bersier (βλ. βιβλ. Lang, Bersier 1946-52.)
[397] Για το έργο του Félix Bracquemond βλ. Bouillon 1987 και για την επίδρασή τους στις διακοσμητικές τέχνες γενικότερα βλ. Bouillon 2005
[398] acquaforte είναι ο ιταλικός όρος για την οξυγραφία. Για την ιστορία της Société des Aquafortistes βλ. Bailly-Herzberg 1972
[399] Giakoumi 1991, σελ. 23

απεριόριστες δυνατότητες της οξυγραφίας μέσα από τα χαρακτικά των δασκάλων του παρελθόντος, κυρίως του Rembrandt[400] και του Goya, αλλά και των συνεχόμενων δικών τους πειραματισμών. Θα πρέπει να διευκρινίσουμε πως, ενώ στην πλειοψηφία τους πρόκειται για ζωγράφους που κάνουν χαρακτική – επικρατεί ο όρος «peintre-graveur»[401] («ζωγράφος-χαράκτης») –, τα χαρακτικά τους είναι πρωτότυπα και ανεξάρτητα έργα (εικ. 1) ενώ σπανιότερα πρόκειται για παραλλαγές ή σπουδές ζωγραφικών τους πινάκων (εικ. 3, 4). Έτσι στο πρώτο Salon des Réfusés, το 1863, εκτέθηκαν για πρώτη φορά ελεύθερα χαρακτικά έργα ως ισότιμα με τα έργα της ζωγραφικής της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής[402] (εικ. 2).



— 63 —

demoiselle Rosa Bonheur et de M. Soulange Tessier, 15, rue du Vieux-Colombier.

670. — Tête de cheval, d'après Rosa Bonheur.
671. — Jeune cardinal, d'après Sainted.
672. — La petite fille et sa poupée, d'après Sainted.

LOMBARD (Louis), né à Paris, élève de M. Gleyre, rue Labat, 22, Paris-Montmartre.

673. — Les Borriqueros, Espagne. Eau forte faisant partie de la collection des aqua-fortistes.

MANET (Édouard), 69, rue de Clichy.

674. — Les Petits cavaliers, d'après Velasquez.
675. — Philippe IV, d'après Velasquez.
676. — Lola de Valence.

MASSON (Alphonse), élève de MM. Decamps et Ingres, 17, rue Véron, Montmartre-Paris,

677. — Le Martyre de saint Barthélemy, gravure d'après Ribeira.

PIERDON, 11, Rond-Point, à Boulogne (Seine).

678. — Un corps de garde hollandais et cèdres du Liban.
679. — Le Passeur d'après A. Leleux et un intérieur de fromagerie en Auvergne, d'après Laurens.
680. — Une fileuse et une Beurre, Auvergne, d'après J. Laurens. (Voir à la peinture.)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

εικ. 2 σελίδα από τον κατάλογο του Salon des Réfusés του 1863. Στον αριθμό 673 βρίσκεται το χαρακτικό του Lombard, *Les Borriqueros, Espagne* και στον αριθμό 676 το χαρακτικό του Manet *Η Λόλα της Βαλένσια*

[400] McQueen 2003

[401] Ήδη το 1871 είχε καταρτιστεί και εκδοθεί ο πρώτος κατάλογος με τους Γάλλους ζωγράφους-χαράκτες (βλ. Dumesnil 1871)

[402] *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture : refusés par le Jury de 1863 et exposés, par décision de S.M. l'Empereur au salon annexe, palais des Champs-Elysées, le 15 mai 1863*, Παρίσι 1863



εικ. 3 Édouard Manet *Η Λόλα της Βαλένσια*, 1862 -63, οξυγραφία με ακουατίντα[403]



εικ. 4 Édouard Manet *Η Λόλα της Βαλένσια*, 1862 ελαιογραφία, Παρίσι, Musée d'Orsay



εικ. 5 Francisco Goya, *Los Caprichos*, No.16, 1797-98, οξυγραφία με ακουατίντα

[403] Από το τελικό αποτέλεσμα είναι προφανές ότι ο καλλιτέχνης δεν επεδίωκε να δημιουργήσει ένα πιστό αντίγραφο της σκανδαλώδους ελαιογραφίας του, αλλά να χρησιμοποιήσει την οξυγραφία για να προσδώσει στο έργο ένα χαρακτήρα πιο σκοτεινό, με την επιβολή της σκιάς της χορεύτριας και με την παράλειψη των διακοσμητικών στοιχείων και του θεατρικού σκηνικού. Η παρουσίαση της σαγηνευτικής μορφής μπροστά από το ακαθόριστο βάθος και ο τρόπος με τον οποίο έχει προσθέσει τους στίχους του Baudelaire, ακόμα και ο γραφικός χαρακτήρας που έχει επιλέξει, δίνουν την εντύπωση ότι το έργο προέρχεται από τα Caprichos του Goya (εικ. 5).

Μεγάλη επίδραση στη στροφή αυτή που έγινε προς τη χαρακτική άσκησαν και οι γιαπωνέζικες έγχρωμες ξυλογραφίες, τα ukiyo-e (εικ. 6). Τα έργα αυτά εισήχθησαν στην Ευρώπη μετά το 1853, αρχικά τυχαία, στη συνέχεια όμως ως αντικείμενα θαυμασμού, συλλογής και μελέτης από καλλιτέχνες και connaisseurs δημιουργώντας το γνωστό ρεύμα του ιαπωνισμού (japonisme)[404] που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη όλων των καλλιτεχνικών ρευμάτων της εποχής (παραδείγματα εικονίζονται στις εικόνες 7 – 10).



εικ. 6 Hiroshige, *Το μεγάλο κύμα της Kanagawa*, 1831–33, εμβληματικό παράδειγμα ukiyo-e



εικ. 7 Hiroshige, *Ξαφνική βροχή στη γέφυρα Shin-Ohashi*, 1857, ukiyo-e



εικ. 8 Vincent Van Gogh, απόδοση σε ελαιογραφία του έργου *Ξαφνική βροχή στη γέφυρα* του Hiroshige, Amsterdam, Van Gogh Museum

[404] βλ. Cate 1975



εικ. 9 Utamaro, *Η Takashima Ohisa χρησιμοποιεί δυο καθρέφτες για να δει τα μαλλιά της* π. 1795, ukiyo-e



εικ. 10 Mary Cassatt *Γυναίκα που πλένεται*, 1890-1891, ξηρή χάραξη και οξυγραφία με ακουατίντα

Ο αέρας της ανανέωσης «παρέσυρε» όλες τις τεχνικές της χαρακτικής τις οποίες οι καλλιτέχνες δοκίμαζαν χωρίς προκατάληψη καταλήγοντας ο καθένας σε εκείνη που ταίριαζε περισσότερο στο πνεύμα της δουλειάς του. Έτσι για παράδειγμα, ενώ ο Théo Van Gogh έκρινε πως στο έργο του Gauguin θα ταίριαζε η λιθογραφία και του έφερε κάποιες πλάκες για να πειραματιστεί, ο Gauguin επέλεξε τελικά την ξυλογραφία που είχε ένα πιο πρωτόγονο χαρακτήρα (εικ.11). Δούλεψε πολύ με το όρθιο και το πλάγιο ξύλο,



εικ. 11 Gauguin, *Nave Nave Fenua* (από τη σειρά *Noa Noa*), 1893, ξυλογραφία

χρησιμοποιώντας ένα εντελώς προσωπικό ιδίωμα χάραξης. Πέρα από τα παραδοσιακά εργαλεία χρησιμοποιούσε την πούντα και τον σουγιά και συχνά έξυνε το ξύλο με γυαλόχαρτο.[405] Αυτές οι μέθοδοι του έδιναν καθαρά περιγράμματα, απλές φόρμες και ενδιαφέρουσες υφές. Το παράδειγμά του ακολούθησε σύντομα ο φίλος του Emile Bernard[406] και αρκετά χρόνια αργότερα οι Γερμανοί εξπρεσιονιστές[407], ο καθένας βρίσκοντας το δικό του τρόπο να επεμβαίνει στο υλικό, ώστε να εκφράσει το προσωπικό του όραμα.

Στον χώρο της λιθογραφίας και της τέχνης της αφίσας ο μεγάλος ανανεωτής ήταν ο Henri de Toulouse-Lautrec[408]. Επηρεασμένος κι αυτός από τα ukiyo-e και από τις διαφημιστικές χρωμολιθογραφίες[409] του Jules Chéret δημιούργησε έργα με πλακάτες επιφάνειες και ζωηρά χρώματα στα οποία το κείμενο είναι ενσωματωμένο στην εικόνα τόσο συνθετικά όσο και αισθητικά (εικ. 12).



εικ. 12 Toulouse-Lautrec*, Ambassadeurs – Aristide Bruant*, 1892, χρωμολιθογραφία

Η άνθιση αυτή της χαρακτικής συνεχίστηκε ακόμα πιο δυναμικά στον 20ο αιώνα, όπου το χαρακτικό έργο απέκτησε τέτοια αυτοτέλεια, ώστε να κινηθεί και πέρα από τη σφαίρα του πολλαπλού στη δημιουργία μονότυπων (monoprint) και μονοτυπιών (monotype)[410]. Οι πειραματισμοί των καλλιτεχνών και η συνεχής ανανέωση των μέσων της

[405] Guérin 1980, σελ. XV
[406] Adhemar 1979, σελ. 236
[407] Adhemar 1979, σελ. 260-261
[408] Για τις επιδράσεις που δέχτηκε ο Toulouse-Lautrec και τον τρόπο που ανανέωσε τη χρωμολιθογραφία βλ. Bourgeois 1991
[409] έγχρωμη λιθογραφία
[410] Το μονότυπο (monoprint) είναι ένα χαρακτικό έργο το οποίο ο καλλιτέχνης το τυπώνει κάθε φορά από την ίδια μήτρα αλλά με διαφορετικό τρόπο, π.χ. χρησιμοποιεί διαφορετικά χρώματα ή επεμβαίνει σε αυτό μετά το τύπωμα, έτσι ώστε κάθε τύπωμα, παρότι εμπεριέχει κάποια σταθερά στοιχεία, να είναι ένα μοναδικό έργο.

χαρακτικής τέχνης οδήγησαν στην καθιέρωση των όρων «estampes» στα γαλλικά και «prints» στα αγγλικά, που αναφέρονται στο αποτέλεσμα του τυπώματος και όχι στο μέσο από το οποίο γίνεται το τύπωμα, καθώς ήταν αδύνατο οι νέες μέθοδοι[411] να ενταχθούν στους πολύ τεχνικούς όρους «gravure», «etching» κτλ. που χρησιμοποιούνταν παλαιότερα.



εικ. 13 Atelier 17, Greenwich Village, Νέα Υόρκη, 1951[412]

Στην Ελλάδα η χρήση της χαρακτικής ήταν πολύ περιορισμένη μέχρι το 1843, όταν ξεκίνησε η διδασκαλία της από τον Αγαθάγγελο Τριανταφύλλου στο Σχολείο των Τεχνών και άρχισε να γνωρίζει κάποια ανάπτυξη ως μέσο αναπαραγωγής εικόνων και, αργότερα, διαφήμισης. Την καλλιτεχνική της αυτοτέλεια την απέκτησε μέσα από τα έργα καλλιτεχνών όπως οι Μάρκος Ζαβιτζιάνος (1884-1923), Λυκούργος Κογεβίνας (1887-1940), Δημήτρης Γαλάνης (1879-1966), Άγγελος Θεοδωρόπουλος (1889-1965), Γιώργος Οινονομίδης (1891- 1958), Γιάννης Κεφαλληνός (1893-1957) και Ευθύμιος Παπαδημητρίου (1895-1959).[413] Η ανάθεση της έδρας της χαρακτικής της ΑΣΚΤ στον Γιάννη Κεφαλληνό το 1932 σηματοδοτεί την άνθηση της τέχνης αυτής στη χώρα μας που συνεχίζεται μέχρι σήμερα με το έργο πολλών Ελλήνων χαρακτών να διακρίνεται στη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή.

Η μονοτυπία (monotype) δεν έχει χαραγμένη μήτρα. Υπάρχει απλώς μια επιφάνεια πάνω στην οποία απλώνει ο καλλιτέχνης το μελάνι και τυπώνει ένα έργο που δεν μπορεί να επαναληφθεί.

[411] Χαρακτηριστικά αναφέρεται το Atelier 17 που υπήρξε η κυψέλη πειραματισμού και ριζοσπαστικής ανανέωσης της χαρακτικής τέχνης του 20ου αιώνα (εικ. 13).

[412] Η φωτογραφία προέρχεται από τον επίσημο ιστότοπο του Atelier 17: http://www.ateliercontrepoint.com/a173.html (16/5/2016)

[413] Χρήστου 1989, σελ. 42-60

ΒΑΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ

Οι τεχνικές και οι μέθοδοι της χαρακτικής είναι πολλές και συνεχώς ανανεώνονται χάρη στις διαρκείς αναζητήσεις των δημιουργών της. Σε ευρωπαϊκό επίπεδο, τα πρώτα εγχειρίδια που αφορούν τις τεχνικές της χαρακτικής εμφανίστηκαν ήδη από τον 17ο αιώνα, με πρώτο το έργο του Abraham Bosse[414]. Στη σύγχρονη βιβλιογραφία, σημαντικά έργα αναφοράς αποτελούν η ιστορία της χαρακτικής του Jean Adhemar[415], η ιστορία της χαρακτικής του Jean Bersier[416], το λεξικό της χαρακτικής του André Béguin[417] και η μελέτη του Roger-Marx για το πρωτότυπο χαρακτικό έργο[418]. Όσον αφορά την τεχνική, σχετικές, αναλυτικές μελέτες στα ελληνικά έχουν γίνει από τον Δημήτρη Παυλόπουλο[419] και από τους χαράκτες Μιχάλη Αρφαρά[420] και Τάκη Κατσουλίδη.[421]

Οι τεχνικές της χαρακτικής παίρνουν συχνά το όνομά τους από το υλικό πάνω στο οποίο έχει γίνει η χάραξη, δηλαδή από αυτό που ονομάζουμε «χαρακτική μήτρα». Σε σχέση με το είδος του τυπώματος χωρίζονται σε τρεις μεγάλες κατηγορίες:

1.υψιτυπία

Κλασικές τεχνικές υψιτυπίας είναι η ξυλογραφία και το λινόλεουμ, όπου η χαρακτική μήτρα είναι αντίστοιχα από ξύλο ή λινόλεουμ. Στην υψιτυπία (ή αναγλυφοτυπία) ο χαράκτης αφαιρεί, λαξεύοντας το υλικό της μήτρας, τα μέρη του έργου που θα μείνουν λευκά. Οι επιφάνειες που εξέχουν μελανώνονται και τυπώνονται όπως γίνεται με μία σφραγίδα.

2.βαθυτυπία

Κλασικές τεχνικές βαθυτυπίας είναι η χαλκογραφία με καλέμι, η ξηρή χάραξη, η οξυγραφία, η ακουατίντα κά. όπου η μήτρα είναι συνήθως από χαλκό ή τσίγκο. Αντίθετα με την υψιτυπία, στη βαθυτυπία, τα μέρη που θα κρατήσουν το μελάνι και θα τυπωθούν στο χαρτί είναι οι αυλακιές που αφήνει η χάραξη μέσα στο μέταλλο.

3.επιπεδοτυπία

Κλασική τεχνική επιπεδοτυπίας είναι η λιθογραφία. Πάνω στην επίπεδη επιφάνεια της πέτρας γίνεται το σχέδιο με ειδικά λιπαρά κραγιόνια που στη συνέχεια, αφού η πέτρα βραχεί, συγκρατούν το μελάνι. Με άλλα λόγια στη λιθογραφία δεν υπάρχει χάραξη – γι΄ αυτό η τεχνική αυτή χαρακτηρίζεται ως επιπεδοτυπία.

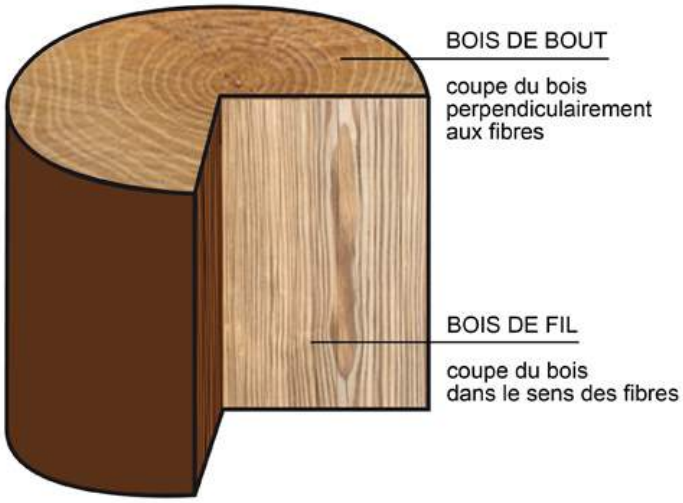
Στη συνέχεια θα γίνει μια πολύ σύντομη παρουσίαση των κλασικών τεχνικών της χαρακτικής με τις οποίες ασχολήθηκε η Βάσω Κατράκη.

---

414 Bosse 1645
415 Adhemar 1979
416 Bersier 1984
417 Béguin 1976-1977
418 Roger-Marx 1962
419 Παυλόπουλος 1995
420 Αρφαράς 2009
421 Κατσουλίδης 1989, Κατσουλίδης 1991

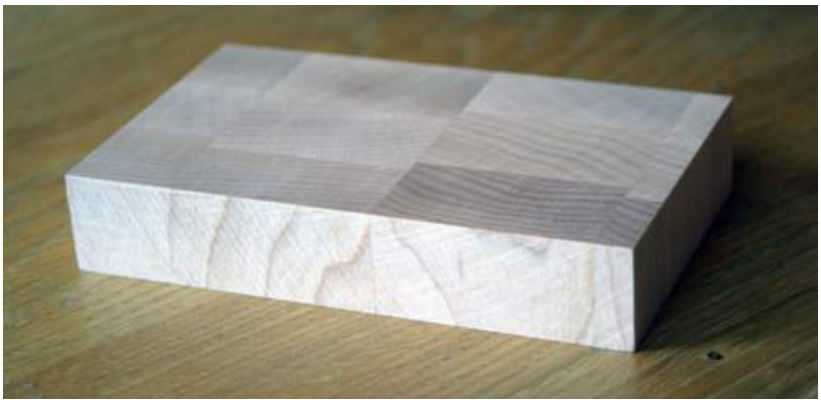
Ξυλογραφία

Κλασική υψιτυπική τεχνική. Ο χαράκτης μπορεί να δουλέψει σε «πλάγιο ξύλο» ή σε «όρθιο ξύλο» (εικ. 14). Στο «πλάγιο ξύλο» χρησιμοποιείται ένα κομμάτι σχετικά μαλακού ξύλου (π.χ. κερασιά, αχλαδιά) που έχει κοπεί παράλληλα προς τον κορμό του δέντρου και είναι σχετικά εύκολο να χαραχτεί καθώς το μεγαλύτερο μέρος της χάραξης γίνεται παράλληλα προς τα «νερά» του ξύλου. Ο τόνος αποδίδεται με τη μεγαλύτερη πυκνότητα των γραμμών που έχουν κυρίως την ίδια κατεύθυνση (εικ. 16) και σπανιότερα με πλέγμα σταυρωτών γραμμών. Αντίθετα, στο «όρθιο ξύλο», επιλέγεται ένα πολύ σκληρό ξύλο (π.χ. πυξάρι) ο κορμός του οποίου κόβεται με εγκάρσιες τομές σε ροδέλες (εικ. 14, 15). Ο χαράκτης αξιοποιώντας τα «δαχτυλίδια» της ροδέλας χαράζει με πυκνές παράλληλες γραμμές διαφόρων κατευθύνσεων ή με ομόκεντρες καμπύλες, που του επιτρέπουν να αποδώσει πολύ λεπτές λεπτομέρειες και μεγάλη τονική διαβάθμιση (εικ. 17). Η τεχνική του όρθιου ξύλου είναι πολύ πιο δύσκολη και πιο απαιτητική από το πλάγιο ξύλο. Εφευρέθηκε στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα και συνδέθηκε στενά με την τυπογραφία που απαιτεί μεγάλη αντοχή της ξυλογραφικής μήτρας, ώστε αυτή να μπορεί να τυπώσει χιλιάδες αντίτυπα.



εικ. 14 Αναπαράσταση τομής για πλάγιο ξύλο (bois de fil) και για όρθιο ξύλο (bois de bout)[422]

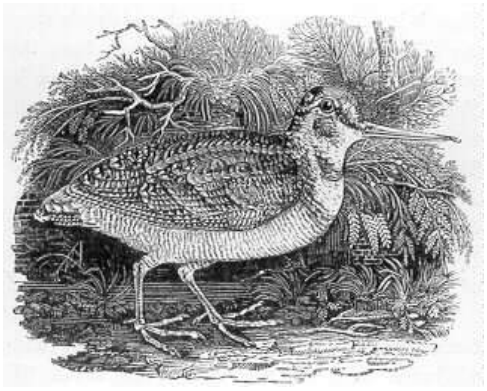
[422] εικόνα από τον ιστότοπο του essentiam http://www.essentiam.fr/illustrations-des-livres-anciens-les-bois-graves-hors-texte/#.VmF-BSgZdWh (4/12/2015)



εικ. 15 Οι ροδέλες που κόβονται εγκάρσια στο ξύλο στη συνέχεια κόβονται σε μικρά ορθογώνια παραλληλόγραμμα τα οποία κολλιούνται μεταξύ τους για να σχηματίσουν μια ενιαία πλάκα όπου θα γίνει η χάραξη σε όρθιο ξύλο.[423]



εικ.16 Albrecht Dürer *Οι καβαλάρηδες της Αποκάλυψης*, 1498, πλάγιο ξύλο[424]



εικ. 17 Thomas Bewick**,** *Η μπεκάτσα*, π. 1804, όρθιο ξύλο[425]

Έγχρωμη ξυλογραφία

Η έγχρωμη ξυλογραφία πέρα από την άρτια γνώση της ξυλογραφίας απαιτεί συστηματική ακρίβεια στην εφαρμογή μιας εξειδικευμένης χρήσης του τυπογραφικού χρώματος. Ο χαράκτης ετοιμάζει τόσες ξυλογραφικές πλάκες (μήτρες) όσες και τα χρώματα που θα χρησιμοποιήσει. Τυπώνει απανωτά στο ίδιο κομμάτι χαρτί, βάζοντας ειδικά σημάδια (repérage), ώστε να μην μετακινείται η εικόνα κάθε φορά. Ξεκινά από τα πιο ανοιχτά χρώματα και συνεχίζει σταδιακά με τα πιο σκούρα. Με την επικάλυψη του ενός χρώματος

[423] εικόνα από τον ιστότοπο του essentiam http://www.essentiam.fr/illustrations-des-livres-anciens-les-bois-graves-hors-texte/#.VmF-BSgZdWh (4/12/2015)
[424] Kurth 1963
[425] Bewick 1797-1804

από το άλλο δημιουργούνται επιπλέον χρώματα και ενδιάμεσοι τόνοι. Μία παραλλαγή της έγχρωμης ξυλογραφίας είναι το σκιότυπο (camaïeu) «όπου ο χαράκτης τυπώνει αλλεπάλληλα, με περισσότερες από μία ξύλινες πλάκες, επιδιώκοντας τονικές διαβαθμίσεις του ίδιου χρώματος. Συνήθως χρησιμοποιεί δύο ξύλινες πλάκες, τη μία για το μαύρο ή σκούρο χρώμα και την άλλη για ελαφριά απόχρωση (tinta), με σκαλισμένα τα φωτεινά τμήματα…».[426]

Το τύπωμα της καλλιτεχνικής ξυλογραφίας γίνεται παραδοσιακά στο χέρι χωρίς τη χρήση πρέσας[427] – εξαιρείται βέβαια η εικονογράφηση βιβλίων και εντύπων. Ο χαράκτης απλώνει το χαρτί πάνω στη μελανωμένη πλάκα και τρίβει το πίσω μέρος του με ένα κουτάλι ή με ένα εργαλείο όπως το brunissoir[428] μέχρι η επιφάνειά του, που είναι σε επαφή με την ξύλινη πλάκα, να «τραβήξει» το μελάνι.

χαλκογραφία / οξυγραφία

Η χαλκογραφία είναι βαθυτυπική μέθοδος. Η χάραξη στο μέταλλο γίνεται με ειδικά εργαλεία όπως το καλέμι και η πούντα. Όταν η χάραξη γίνεται με τη χρήση οξέος μιλάμε για «οξυγραφία». Σε αυτή την τεχνική ο χαράκτης δεν χαράζει μέσα στο μέταλλο αλλά σε μια ειδική μαλακή επίστρωση που έχει απλωθεί πάνω σε αυτό. Στη συνέχεια μέσα από ειδικές διαδικασίες η πλάκα εισάγεται σε οξύ, το οποίο εισέρχεται μέσα στις αυλακιές που έχουν χαραχτεί στην επίστρωση και στη συνέχεια «τρώει» το μέταλλο εκεί που έχουν γίνει οι χαράξεις. Μια άλλη μέθοδος της οξυγραφίας είναι η ακουατίντα ή τονική οξυγραφία (acquatinta), με την οποία επιτυγχάνεται ένα αποτέλεσμα που θυμίζει τη διαφάνεια της υδατογραφίας.

Το τύπωμα της χαλκογραφίας και της οξυγραφίας απαιτεί μεγάλη πίεση και γίνεται στην πρέσα.

λιθογραφία

Όπως εξηγήσαμε παραπάνω στη λιθογραφία η πέτρα δεν χαράσσεται. Η λιθογραφία βασίζεται στην ιδιότητα του νερού να μην αναμειγνύεται με τις λιπαρές ουσίες. Πάνω στην επίπεδη επιφάνεια της πέτρας γίνεται το σχέδιο με ειδικά λιπαρά κραγιόνια. Όταν η πέτρα βραχεί, το νερό δεν στέκεται πάνω στις λιπαρές περιοχές. Κατά τη διαδικασία του μελανώματος, οι υγρές περιοχές της πέτρας απωθούν το μελάνι, ενώ οι στεγνές-λιπαρές το συγκρατούν. Το τύπωμα γίνεται σε ειδική λιθογραφική πρέσα.

---

[426] Παυλόπουλος 2011, σελ. 70

[427] Η χαράκτρια Ρένα Ανούση στην ξενάγηση που έκανε στην έκθεση της Κατράκη στην γκαλερί «Έκφραση - Γιάννα Γραμματοπούλου» τον Μάρτιο του 2014, ανέφερε πως οι καθηγητές της στην Σχολή Καλών Τεχνών τους απαγόρευαν να χρησιμοποιήσουν την πρέσα για να τυπώσουν τις ξυλογραφίες τους.

[428] Το brunissoir είναι ένα εργαλείο που χρησιμοποιείται για τη λείανση της ξυλογραφικής ή χαλκογραφικής πλάκας.

Σε όλες τις τεχνικές και επιμέρους μεθόδους της χαρακτικής η εικόνα του τυπωμένου έργου είναι αντίστροφη προς το σχέδιο που έχει χαραχτεί πάνω στη μήτρα. Αυτό το λαμβάνει υπόψη του ο χαράκτης όταν σχεδιάζει το έργο του και κυρίως, όταν περιέχονται σε αυτό γράμματα ή αριθμοί.

Ως προς το μέγεθος, τα χαρακτικά έργα περιορίζονταν παραδοσιακά από το μέγεθος της μήτρας, της πρέσας και του χαρτιού. Στη λιθογραφία δημιουργήθηκαν, ήδη από τον 19ο αιώνα, μεγαλύτερα έργα, των οποίων η μια διάσταση κάποιες φορές φτάνει τα 190 εκατοστά.

Όταν ολοκληρωθεί το τύπωμα των αντιτύπων, ο χαράκτης υπογράφει τα έργα και τα αριθμεί με ένα κλάσμα. Ο αριθμητής του κλάσματος υποδηλώνει με ποια σειρά τυπώθηκε το αντίτυπο, ενώ ο παρονομαστής τον συνολικό αριθμό των αντιτύπων. Έτσι το χαρακτικό έργο έχει το πλεονέκτημα να διατίθεται σε πολλαπλά πρωτότυπα. Ο αριθμός των αντιτύπων επηρεάζει και την τιμή πώλησης των έργων. Όσο περισσότερα είναι τα αντίτυπα τόσο πιο οικονομικό είναι το έργο. Αντίθετα, τα δοκίμια των καλλιτεχνών, επειδή είναι μοναδικά, συνήθως είναι πιο ακριβά από τα έργα της αριθμημένης σειράς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΒΑΣΩΣ ΚΑΤΡΑΚΗ

ΞΥΛΟΓΡΑΦΙΑ

Όταν η Βάσω Κατράκη ήρθε από το Αιτωλικό και γράφτηκε στη Σχολή Καλών Τεχνών θα γνώριζε από τα βιβλία και τα περιοδικά που της έστελναν τα αδέρφια της από την Αθήνα τις λεγόμενες «γκραβούρες» της εποχής, έναν γενικευτικό όρο που αποδίδει το γαλλικό «gravure» χωρίς όμως να αναφέρεται σε συγκεκριμένες τεχνικές. Με την επιτυχία της στη σχολή, μπήκε σε προκαταρκτική τάξη ζωγραφικής και στη συνέχεια επέλεξε το εργαστήριο ζωγραφικής του Παρθένη. Στον Σπητέρη αναφέρει,[429] ότι αποφάσισε να παρακολουθήσει το εργαστήριο της χαρακτικής, επειδή της άρεσε η χαλκογραφία. Το σχόλιο αυτό υποδηλώνει πως είχε ήδη αρχίσει να διακρίνει τις αισθητικές διαφορές των τεχνικών που δίδασκε ο Κεφαλληνός στο πρωτοποριακό και πλήρως εξοπλισμένο, εργαστήριό του. Αρχικά φαίνεται πως απογοητεύτηκε, γιατί η χαλκογραφία διδασκόταν στο δεύτερο έτος, κι εκείνη ως αρχάρια έπρεπε να ξεκινήσει με την ξυλογραφία, για την επόμενη όμως εικοσαετία, το ξύλο έμελλε να γίνει το υλικό πάνω στο οποίο σκάλισε όλα τα πάθη και τις ελπίδες της.

Στο εργαστήριο του Κεφαλληνού διδάχτηκε τις κλασικές τεχνικές της ξυλογραφίας σε πλάγιο και όρθιο ξύλο καθώς και την έγχρωμη ξυλογραφία. Η Κατράκη ακολούθησε το παράδειγμα των ανανεωτών της ξυλογραφίας του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα, οι οποίοι δεν ενδιαφέρθηκαν τόσο για τις λεπτότητες του όρθιου ξύλου αλλά ασχολήθηκαν με τις εκφραστικές δυνατότητες που τους έδινε το πλάγιο ξύλο, όπως για



εικ.1 Félix Vallotton, *La Raison probante*, 1897 πλάγιο ξύλο



εικ. 2 Ludwig Kirchner *Otto Klemperer*, 1916, πλάγιο ξύλο

[429] Για την τεκμηρίωση των πληροφοριών που αφορούν τα σπουδαστικά χρόνια της χαράκτριας βλ. κεφάλαιο 1.

παράδειγμα τις ενιαίες επιφάνειες και τη σχηματική απλότητα (εικ. 1) ή την εξπρεσιονιστική δυναμική (εικ. 2). Έτσι, το σύνολο σχεδόν των ανεξάρτητων ξυλογραφιών της – δηλαδή των ξυλογραφιών που δεν υπηρετούν την τυπογραφία με τη μορφή εικονογράφησης – είναι δουλεμένες σε πλάγιο ξύλο. Μία εξαίρεση αποτελεί το έργο *Τοπίο σε όρθιο ξύλο* (Κατ. 27), που ξεχωρίζει από τα άλλα τοπία αυτής της περιόδου, όπως οι *Αλυκές* (Κατ. 25), για τη λεπτή του πραγμάτευση, την πλούσια τονικότητα και την απόδοση της λεπτομέρειας.



Κατράκη, *Τοπίο σε όρθιο ξύλο* (Κατ. 27)



Κατράκη, *Αλυκές*, πλάγιο ξύλο (Κατ. 25)



εικ. 3 Σελίδα με ξυλογραφία της Κατράκη από τα *Λόγια της πλώρης* του Ανδρέα Καρκαβίτσα, 1940, έκδοση του Εργαστηρίου Χαρακτικής της ΑΣΚΤ (φωτογραφία από τη ΒΒΕ)



εικ. 4 Σελίδα με ξυλογραφία της Κατράκη από το βιβλίο *Χαραυγή* του Ζήση Σκάρου, εκδ. Το ελληνικό βιβλίο, 1950 (φωτογραφία από τη ΒΒΕ)

Όσον αφορά την τυπογραφία (εικ. 3, 4), η ίδια αναφέρει στον Σπητέρη[430], ότι δούλεψε πολύ το όρθιο ξύλο. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε πως στα έργα αυτά, αν η

[430] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 29

χαράκτρια όντως χρησιμοποίησε όρθιο ξύλο, δεν αξιοποίησε τις εκφραστικές δυνατότητες αυτού του μέσου – το οποίο χρησιμοποιήθηκε μάλλον για λόγους αντοχής – αλλά προσάρμοσε την τεχνική σε ένα πιο απλό ύφος. Πρόκειται για έργα που σε στυλ δεν διαφέρουν από τις ανεξάρτητες ξυλογραφίες της, ενώ κάποια είναι αρκετά τυποποιημένα και σαφώς κατώτερα, κάτι το οποίο πρέπει να σχετίζεται και με την πίεση του χρόνου που συνδέεται συχνά με την παραγωγή εντύπων.

Η έγχρωμη ξυλογραφία πέρα από την άρτια γνώση της ξυλογραφίας απαιτεί, όπως είδαμε και στο κεφάλαιο «Εισαγωγή στη χαρακτική», συστηματική ακρίβεια και εξειδικευμένες γνώσεις στη χρήση του τυπογραφικού χρώματος. Ο δάσκαλος της Κατράκη, ο Κεφαλληνός, είχε δημιουργήσει έγχρωμες ξυλογραφίες τόσο πλούσιας τονικότητας που θυμίζουν ακουαρέλες. Η Κατράκη, παρότι δημιούργησε σχεδόν αποκλειστικά ασπρόμαυρες συνθέσεις, καταπιάστηκε στη δεκαετία του 1950 και με την έγχρωμη ξυλογραφία. Ξεχωρίζει μια σειρά από τοπία της λιμνοθάλασσας του Μεσολογγίου και ψαράδες. Για το κάθε έργο η χαράκτρια χρησιμοποίησε τόσες ξυλογραφικές πλάκες όσες χρειάζονταν για να δημιουργήσει τα πολλαπλά χρώματα και τους λεπτούς τόνους της υγρής και συνεχώς μεταβαλλόμενης ατμόσφαιρας της λιμνοθάλασσας. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, οι τόνοι σ΄ αυτήν την τεχνική προκύπτουν καθώς τα διαφορετικά χρώματα τυπώνονται το ένα πάνω στο άλλο. Σε ένα προσχέδιο, πιθανότατα του έργου *Σταφνοκάρι* (Κατ. 46), που φυλάσσεται



Κατράκη, *Σταφνοκάρι*, (Κατ. 46)

στο Μουσείο Βάσω Κατράκη, η καλλιτέχνις έχει κρατήσει την παρακάτω σημείωση που μας διαφωτίζει σχετικά με τη δημιουργική διαδικασία:

Έρχωνται (sic) *τα καμάκια με φουσκωμένα τα πανιά. Βλέπω τη διαφορά τόνου που υπάρχει μεταξύ των πανιών και του μπλε-γκρι του ουρανού και της θάλασσας. και πού να ήτανε και τα πανιά άσπρα! Πάλι το ίδιο αποτέλεσμα προκύπτει. Δε χωράει εύκολα το άσπρο γιατί απλούστατα δεν υπάρχει. η ώρα 101/2 -11αρχίζει και φυσάει πουνέντες η θάλασσα κατσαρώνει και σκουραίνει. Σίγουρα πρέπει να προσθέσω κι άλλες πλάκες και να χαράξω ορίζοντες εδώ-εκεί.*

Ακόμα πιο περιορισμένα είναι τα έργα της με την τεχνική του σκιότυπου (camaïeu). Ένα από τα λιγοστά παραδείγματα είναι το έργο *Ψαράδες με βροχή* (Κατ. 17) του 1947, όπου ο τόνος του γκρι εντείνει την αίσθηση της καταρρακτώδους βροχής που πέφτει ανελέητα πάνω στους ψαράδες, ενώ ταυτόχρονα τονίζει το φως της ξαστεριάς στον ορίζοντα.



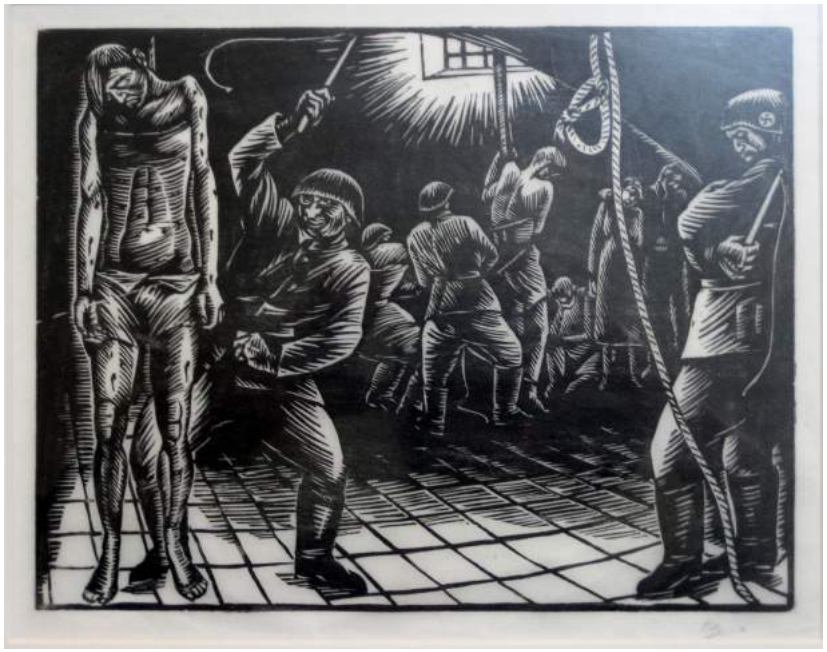
Κατράκη, *Ψαράδες με βροχή*, (Κατ. 17)

Στο τύπωμα η χαράκτρια ακολουθούσε την παραδοσιακή μέθοδο του τυπώματος στο χέρι, τόσο λόγω παιδείας[431] όσο και για τον μεγαλύτερο έλεγχο που εξασφαλίζει η πρακτική αυτή στο τελικό αποτέλεσμα[432]. Εξαίρεση βέβαια θα αποτελούσαν τα έργα της εικονογράφησης που θα γίνονταν στο πιεστήριο. Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε πως όσον αφορά την ξυλογραφία η Κατράκη εφάρμοσε τις κλασικές τεχνικές, τελειοποιώντας τες, όπως όλοι οι χαράκτες, μέσα από την τριβή και την εμπειρία της.

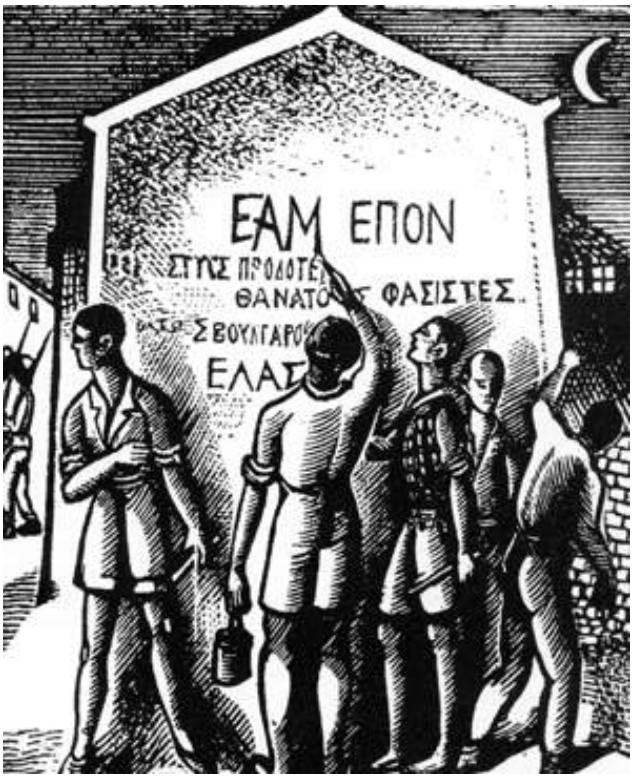
[431] Η κατά πολύ νεότερη χαράκτρια Ρένα Ανούση στην ξενάγηση που έκανε στην έκθεση της Κατράκη στην γκαλερί «Έκφραση - Γιάννα Γραμματοπούλου» τον Μάρτιο του 2014, ανέφερε πως ακόμα και οι δικοί της καθηγητές στην Σχολή Καλών Τεχνών τους απαγόρευαν να χρησιμοποιήσουν την πρέσα για να τυπώσουν τις ξυλογραφίες, οι οποίες έπρεπε υποχρεωτικά να τυπώνονται στο χέρι.

[432] Το ότι η Κατράκη τύπωνε αποκλειστικά στο χέρι επιβεβαιώνεται και από τους βοηθούς της, Λάμπρο Γατή και Απόστολο Κούστα.

Στο εργαστήριο του Κεφαλληνού η Κατράκη διδάχτηκε επίσης τη χαλκογραφία. Η ίδια αναφέρεται στα αυστηρά σχόλια του δασκάλου της αλλά και στο θαυμασμό του για μια συγκεκριμένη χαλκογραφία της. Παρά το αρχικό της ενδιαφέρον, η χαλκογραφία δεν την κέρδισε τελικά. Θα πρέπει όμως και σε αυτή την περίπτωση να λάβουμε υπόψη τις συνθήκες κάτω από τις οποίες εξελίχθηκε η καλλιτεχνική της πορεία. Η ίδια στην προαναφερθείσα τηλεοπτική σειρά «Μονόγραμμα» λέει: «πιστεύω πως η Εθνική Αντίσταση με έβγαλε χαράκτρια». Οι επιτακτικές ανάγκες για έντυπο υλικό που θα μπορούσε να παραχθεί με τα ελάχιστα μέσα στον ελάχιστο χρόνο και που θα μιλούσε με αμεσότητα στην καρδιά των αγωνιστών δεν άφηνε περιθώρια για χρονοβόρες και απαιτητικές τεχνικές όπως η χαλκογραφία, της οποίας τα υλικά ήταν δυσεύρετα μέσα στον πόλεμο. Το ξύλο ήταν πιο εύκολο να βρεθεί, πιο γρήγορο να δουλευτεί, πιο ανθεκτικό στο τύπωμα και, όπως ήδη αναφέραμε, διευκόλυνε τη δημιουργία απλών αλλά έντονα εκφραστικών συνθέσεων (εικ. 5, 6). Η αφοσίωση της Κατράκη στην παραγωγή έντυπου αντιστασιακού υλικού, υπήρξε καθοριστική για τις μελλοντικές καλλιτεχνικές της κατευθύνσεις. Το ίδιο ισχύει και για άλλους χαράκτες της γενιάς της, όπως οι Τάσσος, Γραμματόπουλος και Βαρλάμος που υπηρέτησαν τον ίδιο σκοπό. Είναι χαρακτηριστικό ότι όλοι αυτοί οι χαράκτες ασχολήθηκαν για δεκαετίες σχεδόν αποκλειστικά με την ξυλογραφία, δημιουργώντας έργα που καθιέρωσαν την χαρακτική ως ανεξάρτητη τέχνη στη σύγχρονη Ελλάδα.



εικ. 5 Κατράκη, *Βασανιστήρια* από το λεύκωμα *Θυσιαστήριο της Λευτεριάς,* 1945
ξυλογραφία



εικ. 6 Τάσσος, ξυλογραφία από το *Λεύκωμα της ΕΠΟΝ*, 1943

ΛΙΘΟΫΨΙΤΥΠΙΑ

Την κόπωση και την έλλειψη φρεσκάδας που εντοπίσαμε παραπάνω σε κάποια από τα έργα της εικονογράφησης[433] φαίνεται πως την ένιωθε και η ίδια η χαράκτρια, η οποία, με τα χρόνια, αισθάνθηκε την ανάγκη να δουλέψει σε μεγαλύτερη κλίμακα και με πιο πλατιές και ελεύθερες κινήσεις. Για τον λόγο αυτό άρχισε να διερευνά ως τεχνική τη λιθογραφία. Εξηγεί στον Σπητέρη: «Ήθελα ... λίγο μεγάλες επιφάνειες, ήθελα τη χειρονομία να ...πλατύνει, να μην είναι εκείνο το τσικι-τσίκι που με είχε περιορίσει και η εικονογράφηση βιβλίου, το μικρό... Ήθελα να φύγω απ' το μικρό και ζήταγα να ξεφύγω έτσι». Γρήγορα όμως συνειδητοποίησε πως στη λιθογραφία θα είχε ανάγκη την παρέμβαση του τυπογράφου ή ενός πιο έμπειρου λιθογράφου, καθώς η ίδια δεν είχε επαρκή τεχνική κατάρτιση σ' αυτόν τον τομέα – ο Κεφαλληνός, όπως έλεγε, δεν αγαπούσε τη λιθογραφία και τη δίδασκε σχεδόν θεωρητικά – και δεν της άρεσε καθόλου η ιδέα της εμπλοκής ενός άλλου ατόμου στη δουλειά της.

Από αυτό το αδιέξοδο ήρθε να τη βγάλει ένα τυχαίο γεγονός, η έκθεση με τίτλο «Δυο χιλιάδες χρόνια κινέζικης ζωγραφικής» της UNESCO που παρουσιάστηκε από την Εθνική

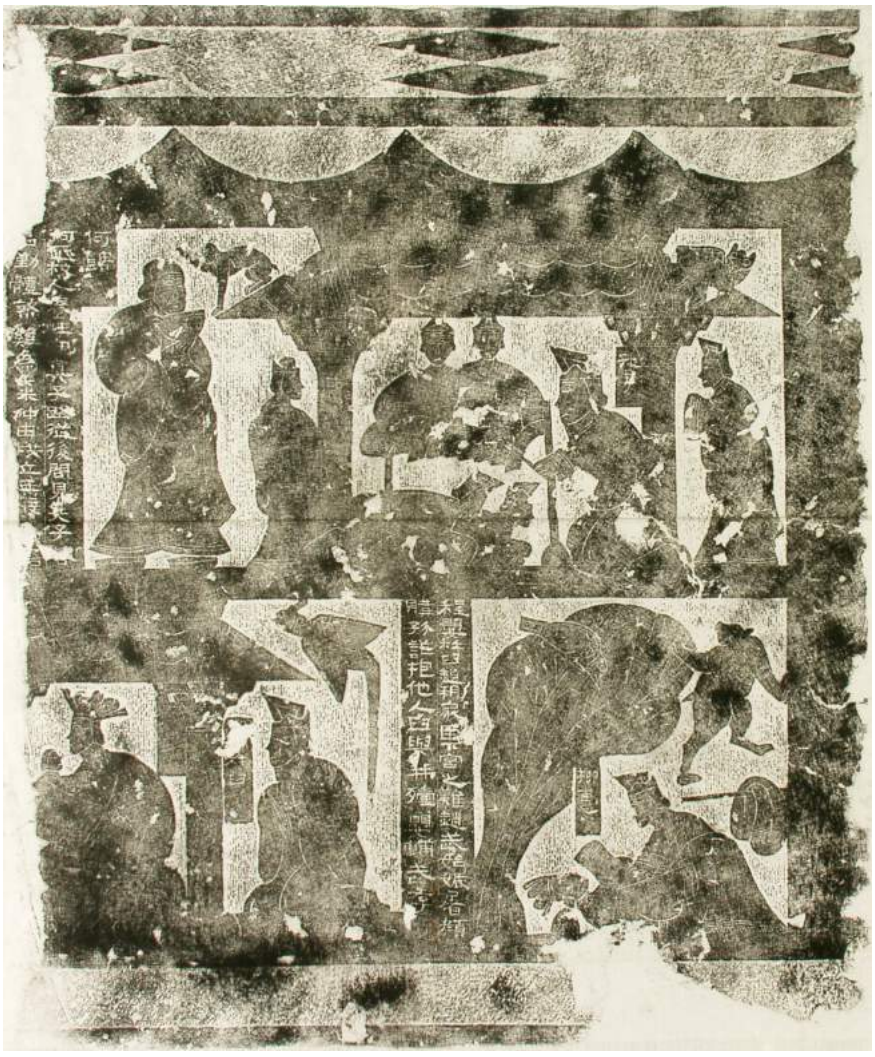
[433] «Κόπωση και τυποποίηση» εντοπίζει σε κάποιες ξυλογραφίες της και ο Δημήτρης Παύλοπουλος στο κείμενό του για τον κατάλογο της έκθεσης *Βάσω Κατράκη Πνοή στην πέτρα*, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 2010 (συλλογικό έργο), σελ. 51

Πινακοθήκη στο Ζάππειο το 1955. Στην έκθεση παρουσιάστηκαν μεταξύ άλλων και 20 τυπώματα από πέτρινα ανάγλυφα (εικ. 8, 9). Στον γαλλικό κατάλογο[434] της έκθεσης τα τυπώματα αυτά αναφέρονταν ως «estampes». Ο όρος αυτός στα κείμενα της έκθεσης στην Αθήνα και στον ελληνικό κατάλογο μεταφράστηκε άστοχα ως «χαλκογραφίες»[435]. Η Κατράκη όταν επισκέφτηκε την έκθεση με τον συνάδελφό της Δημήτρη Παπαδημητρίου και διάβασε τον χαρακτηρισμό των έργων ως χαλκογραφίες απόρησε. Ούτε η ίδια δεν μπορούσε να προσδιορίσει πώς ακριβώς είχαν γίνει αυτά τα τυπώματα, ήταν, όμως, βέβαιη πως δεν ήταν χαλκογραφίες, πρώτον γιατί το τύπωμα ήταν υψιτυπικό[436] – ενώ στη χαλκογραφία το τύπωμα είναι βαθυτυπικό – και δεύτερον γιατί είχε την αίσθηση πως τα τυπώματα είχαν γίνει από πέτρινη μήτρα. Αν είχε στη διάθεσή της τον γαλλικό κατάλογο όλες οι απορίες της θα είχαν λυθεί γιατί εκεί φαίνεται καθαρά πως πρόκειται για τυπώματα από πέτρινα ανάγλυφα που διακοσμούσαν νεκρικές στήλες, κίονες, πόρτες και άλλες μνημειακές κατασκευές. Ακόμα και όταν κυκλοφόρησε ο ελληνικός κατάλογος, τρία χρόνια αργότερα, δεν περιελάμβανε μετάφραση των πληροφοριών που αφορούσαν κάθε έργο ξεχωριστά παρά μόνο τους τίτλους τους. Ο μόνος, ο οποίος φαίνεται να γνώριζε περί τίνος επρόκειτο, ήταν ο Τώνης Σπητέρης, ο οποίος στο άρθρο του «Κινέζικη ζωγραφική. Ιστορία δύο χιλιάδων ετών»[437] τα αναφέρει ως «λεπτολόγα αποτυπώματα από επιτάφιες σκαλιστές πέτρες». Γνωρίζουμε πως τα επόμενα χρόνια η Κατράκη γνωρίστηκε με τον Σπητέρη και μάλιστα τους δυο τους συνέδεε βαθιά φιλία και αλληλοεκτίμηση, από τη συνέντευξη, όμως, της χαράκτριας στον τεχνοκριτικό γίνεται σαφές ότι το 1955 δεν γνωρίζονταν ακόμα προσωπικά, κι επομένως ο Σπητέρης, ο οποίος, ως γαλλομαθής, πιθανότατα θα είχε στη διάθεσή του τον γαλλικό κατάλογο, δεν μπορούσε να της μεταδώσει τις γνώσεις του.

Όταν η Κατράκη, μερικά χρόνια αργότερα, ταξίδεψε στην Κίνα φρόντισε να μάθει τα πάντα για την αρχαία τεχνική του αποτυπώματος από πέτρινα ανάγλυφα, η οποία είναι πολύ διαφορετική τόσο από τη λιθογραφία όσο και από την τεχνική που είχε στο μεταξύ διαμορφώσει και χρησιμοποιήσει η ίδια. Η τεχνική αυτή εφαρμόστηκε μετά την ανακάλυψη του χαρτιού, τον τρίτο αιώνα, και αναπτύχθηκε ευρέως ως μέθοδος αναπαραγωγής κειμένων και παραστάσεων που ήταν σκαλισμένα πάνω σε πέτρα. Θεωρείται ως ο πρόγονος του τυπώματος και διαφέρει ριζικά από αυτό καθώς το αποτύπωμα που

[434] Elisseeff 1955 (γαλλικός κατάλογος)
[435] Elisseeff 1958 (Πρόκειται για την ελληνική μετάφραση του καταλόγου η οποία εκδόθηκε το 1958, όταν η έκθεση επαναλήφθηκε)
[436] Στην υψιτυπία (ή αναγλυφοτυπία) ο χαράκτης αφαιρεί λαξεύοντας το ξύλο τα μέρη του έργου που θα μείνουν λευκά. Οι επιφάνειες που εξέχουν μελανώνονται και τυπώνονται όπως γίνεται σε μία σφραγίδα. Κλασικές τεχνικές υψιτυπίας είναι η ξυλογραφία και το λινόλεουμ. Αντίθετα η χαλκογραφία είναι βαθυτυπική μέθοδος γιατί τα μέρη που θα κρατήσουν το μελάνι και θα τυπωθούν είναι οι αυλακιές που αφήνει η χάραξη μέσα στο μέταλλο.
[437] Τ. Σπητέρης, «Κινέζικη ζωγραφική. Ιστορία δύο χιλιάδων ετών», *Ελευθερία*, 10 Ιουν. 1955

παράγεται δεν είναι αντίστροφο του αρχικού αλλά μια θετική του εικόνα. Η τεχνική είναι η εξής[438]: Η σκαλισμένη πέτρα καθαρίζεται πολύ καλά και πάνω της απλώνεται νωπό ένα ανθεκτικό και απορροφητικό χαρτί. Με ειδικά βουρτσάκια και ανάλαφρες κινήσεις, το χαρτί σπρώχνεται ώστε να διεισδύσει μέσα στα σκαλισμένα αυλάκια της πέτρας που αποδίδουν το σχέδιο. Στη συνέχεια ετοιμάζεται το μελάνι σε ειδική πυκνότητα. Ένα υφασμάτινο πουγκί γεμισμένο με βαμβάκι χρησιμοποιείται για να απλωθεί το μελάνι πάνω στο χαρτί με απαλά χτυπήματα. Το αποτέλεσμα είναι να εμφανίζονται σε μαύρο οι επιφάνειες του ανάγλυφου που εξέχουν αφήνοντας λευκές τις γραμμές του σχεδίου. Όταν το χαρτί στεγνώσει επαρκώς, απομακρύνεται με προσοχή από την πέτρα έχοντας πάνω του το θετικό αποτύπωμα του αναγλύφου (εικ. 7).



εικ. 7 Τύπωμα με μελάνι σε χαρτί από πέτρινο ανάγλυφο που προέρχεται από τα ιερά του Οίκου των Wu (μέσα 2ου αι.). Το τύπωμα ανήκει στη συλλογή του Princeton University Art Museum και χρονολογείται πριν το 1907.

438 http://archive.fieldmuseum.org/chineserubbings/introduction_3.asp (βίντεο με επίδειξη αποτυπώματος σε χαρτί από πέτρα με ανάγλυφο κείμενο στην ιστοσελίδα του Field Museum, 11/12/2015). βλ. επίσης Wu Hung 1989 και Liu 2005



εικ.8 Αποτύπωμα αναγλύφου που θα είδε η Κατράκη στην έκθεση «Δυο χιλιάδες χρόνια κινέζικης ζωγραφικής» όπως παρουσιάζεται στο εξώφυλλο του γαλλικού καταλόγου.



εικ. 9 Αποτύπωμα αναγλύφου που θα είδε η Κατράκη στην έκθεση «Δυο χιλιάδες χρόνια κινέζικης ζωγραφικής» όπως παρουσιάζεται στο εξώφυλλο του ελληνικού καταλόγου.

Η τεχνική αυτή παραπέμπει σε δύο πιο οικείες σε μας πρακτικές αποτυπώματος. Η πρώτη είναι η αποτύπωση των ορειχάλκινων ταφικών αναγλύφων (brass rubbings) (εικ. 10), που έγινε πολύ του συρμού στην Αγγλία των μέσων του 19ου αιώνα – είναι ουσιαστικά η ίδια διαδικασία με το να τοποθετήσουμε ένα χαρτί πάνω σε ένα μεταλλικό νόμισμα και να το τρίψουμε με ένα γραφίτη. Η δεύτερη είναι το σύγχρονο frottage[439] (εικ. 11), στο οποίο όμως δεν ενδιαφέρουν τόσο τα εικονογραφικά στοιχεία αλλά η απόδοση της υφής του υλικού που αποτυπώνεται.



εικ. 10 T.E. Lawrence*, Sir Thomas de Braunstone με πανοπλία*. (λεπ.), 1905, brass rubbing



εικ. 11 Max Ernst *Les Diamants Conjugaux,* 1926, frottage (γραφίτης σε χαρτί)

Όσον αφορά το υλικό, τα κινέζικα αποτυπώματα παραπέμπουν στη λιθογραφία. Οι δυο τεχνικές όμως είναι πολύ διαφορετικές γιατί στη λιθογραφία:

- Πρώτον, η πέτρα δεν χαράσσεται, γι΄ αυτό η τεχνική αυτή χαρακτηρίζεται και ως επιπεδοτυπία. Πάνω στην επίπεδη επιφάνεια της πέτρας γίνεται το σχέδιο με ειδικά λιπαρά κραγιόνια που στη συνέχεια, αφού η πέτρα βραχεί, συγκρατούν το μελάνι.
- Δεύτερον, το τύπωμα γίνεται στη λιθογραφική πρέσα.
- Τρίτον, η εικόνα του τυπωμένου έργου είναι αντίστροφη προς το σχέδιο της πέτρας.

Μια άλλη περίπτωση τυπώματος – και όχι αποτυπώματος – από πέτρινη μήτρα, που όμως και πάλι διαφέρει από τη λιθογραφία, συναντάμε στη σύγχρονη τέχνη ενός φύλου Εσκιμώων της καναδικής, ανατολικής Αρκτικής, τους Inuit (εικ. 12, 13). Οι Inuit ήρθαν σε

[439] Στο frottage ο καλλιτέχνης απλώνει ένα κομμάτι χαρτί πάνω σε μια επιφάνεια όπως ξύλο, φύλλα, μεταλλικά πλέγματα κ.τ.λ. και περνάει πάνω από το χαρτί ένα μαλακό μολύβι με αποτέλεσμα, η υφή της επιφάνειας να αποτυπώνεται πάνω στο χαρτί. Εισηγητής του frottage ήταν ο Max Ernst.

επαφή με τις τεχνικές του τυπώματος και συγκεκριμένα με την ξυλογραφία στα τέλη της δεκαετίας του 1950. Η έλλειψη όμως ξύλου στην περιοχή τους, τους έστρεψε προς την χρήση της πέτρας, που υπάρχει σε αφθονία. Οι Inuit χρησιμοποιούν την πέτρα ακριβώς, όπως στην ξυλογραφία χρησιμοποιείται το ξύλο, και αναφέρονται στην τεχνική τους με το όρο «stonecut» σε αντιπαράθεση αλλά και σε συσχετισμό με το «woodcut». Δημιουργούν μια απολύτως επίπεδη πέτρινη επιφάνεια και πάνω της σχεδιάζουν μια εικόνα. Στη συνέχεια σκαλίζουν την πέτρα με την τεχνική της υψιτυπίας και τυπώνουν στο χέρι. Με την τεχνική αυτή αποδίδουν διάφορα θέματα που συνδέονται με τον πολιτισμό και την ιστορία τους. Δουλεύουν με ζωηρά χρώματα και απλοποιημένο σχέδιο, ενώ συχνά χτυπούν πάνω στην πέτρα μικρές εγκοπές σαν τελίτσες που στο τύπωμα δημιουργούν ένα πουαντιγιστικό εφφέ.[440] Είναι αξιοσημείωτο, ότι ο ιδιαίτερος καλλιτεχνικός χαρακτήρας αυτών των έργων τα έχει καταστήσει άξια συλλογής ακόμα και από τις πιο σπουδαίες μουσειακές συλλογές όπως αυτή του Βρετανικού Μουσείου.



εικ. 12 Pauta Saila (Inuit), *Κουκουβάγια*, 1964-1965, stonecut, Photo © CMC

[440] Οι πληροφορίες για την τέχνη των Inuit και οι εικόνες 16, 17 προέρχονται από τον ιστότοπο του Canadian Museum of History, Gatineau, Quebec: http://www.historymuseum.ca/capedorsetprints/techniques/stonecut.php (5/5/2017)



εικ. 13 Mayoreak Ashoona (Inuit), *Επεξεργασία δερμάτων*, 1982, stonecut, Photo © CMC

Δίπλα σε τρεις συλλογικές παραδόσεις, τα πατροπαράδοτα κινέζικα αποτυπώματα, ενάμιση αιώνα λιθογραφίας στη Δύση και την ιδιάζουσα υψιτυπία σε πέτρα (stonecut) των Inuit, η Βάσω Κατράκη κάνει τη δική της προσωπική διαδρομή στη διερεύνηση της πέτρας. Όπως είδαμε, τη λιθογραφία τη γνώριζε ως ένα βαθμό, αλλά αποφάσισε να μην τη χρησιμοποιήσει, τα κινέζικα αποτυπώματα τα γνώριζε μόνο από το τελικό αποτέλεσμα του τυπώματος, είχε όμως πλήρη άγνοια σχετικά με την τεχνική τους, όσο για τις πέτρες των Inuit, είναι σαφώς μεταγενέστερες, καθώς εμφανίζονται στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ενώ η Κατράκη αρχίζει να δουλεύει την πέτρα το 1955.

Με βάση, λοιπόν, τις γνώσεις της για τη λιθογραφία και τις εικασίες της για τα κινέζικα αποτυπώματα, ξεκίνησε να πειραματίζεται με την πέτρα. Ουσιαστικά την οδήγησε το καλλιτεχνικό της ένστικτο και η εσωτερική ανάγκη της για έρευνα νέων εκφραστικών τρόπων. Την πρώτη της προσπάθεια την έκανε με τον συνάδελφό της Κλέαρχο Λουκόπουλο. Εκείνος χάραξε μια πέτρα αλλά δεν κατάφεραν να την τυπώσουν. Στη συνέχεια η Κατράκη στο εργαστήριό της σκάλισε μια δική της πέτρα και ορθώς σκέφτηκε να την πλύνει μετά τη χάραξη, για να φύγει η σκόνη που, όπως κατάλαβε, εμπόδιζε το τύπωμα. Επίσης, χρησιμοποίησε βρεγμένο χαρτί.[441] Το πρώτο τύπωμα (*Κεφάλι κοπέλας*, Κατ. 77) ήταν γεγονός. Από κει και πέρα, και μετά από διάφορους πειραματισμούς, έφτασε σε μια δική της τεχνική. Πολύ γρήγορα σταμάτησε να βρέχει το χαρτί, γιατί διαπίστωσε πως μπορούσε να τυπώσει και σε στεγνό και προφανώς το αποτέλεσμα την ικανοποιούσε

[441] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 30

περισσότερο. Η ίδια έγραψε, σχετικά με το πέρασμα της τέχνης της από το ξύλο στην πέτρα, τα εξής:

> *. . . Στην περιπλάνηση των αναζητήσεών μου για το υλικό που θα πλήρωνε τις εκφραστικές μου ανάγκες, στάθηκα στον ψαμμίτη λίθο, που με την αδρή του επιφάνεια και την αδιερεύνητη περιοχή του, μου άνοιγε το δρόμο στα μεγάλα σχήματα και στην πλατειά και ελεύθερη χειρονομία.*
>
> *Η επαφή μου με την τραχειά αυτή Κρητική πέτρα, με οδήγησε και στην αναζήτηση καινούργιων εργαλείων. Ο μαντρακάς και τα καλέμια των γλυπτών με βοήθησαν σ' αυτό. . .* [442]



Κεφάλι κοπέλας (Κατ. 77) Το πρώτο χαρακτικό της Κατράκη με χάραξη πάνω στην πέτρα, όπως αναφέρει η επιγραφή της ίδιας πάνω στο έργο, 1955

Την όλη διαδικασία της δημιουργίας ενός χαρακτικού της έργου στην πέτρα την παρουσίασε αναλυτικά στην τηλεοπτική σειρά «Παρασκήνιο» το 1982. Ξεκινούσε από την επιλογή του ψαμμίτη λίθου που είναι μια πέτρα σχετικά μαλακή στο λάξεμα, με αδρή επιφάνεια, καθώς το κύριο συστατικό της είναι η άμμος. Την πέτρα την προμηθευόταν σε πλάκες τις οποίες λείαινε με γυαλόχαρτο. Το έργο ξεκινούσε με ένα σχέδιο πάνω σε χαρτί, που ήταν αρκετά γενικό χωρίς πολλές λεπτομέρειες ή φωτοσκιάσεις, γιατί η εμπειρία της της επέτρεπε να αυτοσχεδιάζει πάνω στην πέτρα. Το σχέδιο το περνούσε με καρμπόν

[442] Παπαστάμος 1980, (χ.α.)

πάνω στην πέτρα και το ζωγράφιζε πάνω στην επιφάνειά της με μαρκαδόρο ή πινέλο. Μετά περνούσε έναν ελαφρύ τόνο (λαζούρα) μαύρου μελανιού σε όλη την επιφάνεια της πέτρας.



εικ. 14 Η Κατράκη λαξεύει την πέτρα. Φωτογραφία από τον ιστότοπο του Μουσείου Βάσως Κατράκη (12/3/2015)



εικ. 15 Η χαράκτρια έχει ολοκληρώσει το τύπωμα ενός έργου και ανασηκώνει απαλά το χαρτί. Διακρίνεται η μελανωμένη πέτρα και το τύπωμα, που είναι αντίστροφο ως προς το σχέδιο της πέτρας. Η χαράκτρια κρατάει ακόμα στο χέρι της το τυπωτήρι. Φωτογραφία από τον ιστότοπο του Μουσείου Βάσως Κατράκη (12/3/2015)

Στη συνέχεια ξεκινούσε το λάξεμα με τον ματρακά και το καλέμι (εικ. 14). Πολλά από τα εργαλεία που χρησιμοποιούσε αντιστοιχούσαν στη γλυπτική και όχι στη χαρακτική, γιατί η δουλειά της ήταν πιο συγγενική με το σμίλεμα της πέτρας παρά με τη χάραξη του ξύλου. Στο λάξεμα προσπαθούσε να κρατήσει και να χρησιμοποιήσει ως ένα βαθμό και την υφή, τη ματιέρα της πέτρας. Η τεχνική της ήταν βασισμένη στην υψιτυπία της ξυλογραφίας, δηλαδή αφαιρούσε τα μέρη του έργου που θα έμεναν λευκά, ενώ ό,τι εξείχε θα τυπωνόταν σε μαύρο. Σύμφωνα με τον βοηθό της, Απόστολο Κούστα[443], όταν η χαράκτρια είχε ολοκληρώσει τη σύνθεσή της, επεξεργαζόταν επιπλέον κάποια σημεία της πέτρας

[443] Ο χαράκτης Απόστολος Κούστας εργάστηκε ως βοηθός της Κατράκη από το 1985 μέχρι το τέλος. Όπως μας ενημέρωσε, τόσο ο ίδιος όσο και ο προκάτοχος του γλύπτης, Λάμπρος Γατής, βοηθούσαν τη χαράκτρια αποκλειστικά στο τύπωμα και ποτέ στη χάραξη. Η χαράκτρια μετά από δεκαετίες χάραξης και τυπώματος με το χέρι είχε καταπονήσει τα χέρια της και έτσι από το 1974 χρειάστηκε βοήθεια στο εργαστήριό της.

τρίβοντας πάνω τους, με μια άλλη πέτρα, άμμο θαλάσσης. Με τον τρόπο αυτό έγδερνε και δημιουργούσε μικρές ακανόνιστες εσοχές στην επιφάνεια της πέτρας, οι οποίες στο τύπωμα έμεναν λευκές και έδιναν στο έργο αυτό που η χαράκτρια αποκαλούσε «ανάσες» φωτός πάνω στη μαύρη επιφάνεια. Όταν τελείωνε, έπλενε και καθάριζε την πλάκα πολύ καλά και την άφηνε να στεγνώσει πλήρως. Στη συνέχεια μελάνωνε τη στεγνή πλάκα με έναν σχετικά μεγάλο κύλινδρο και άπλωνε πάνω της το χαρτί. Το τύπωμα γινόταν στο χέρι, «τρίβοντας» με το brunissoir, το οποίο αποκαλούσε τυπωτήρι, μέχρι να φτάσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα, το οποίο όμως, από τη φύση της δουλειάς, δεν μπορούσε να δει μέχρι να σηκώσει το χαρτί. Μετά βέβαια ήταν αδύνατο να κάνει διορθώσεις. Αυτό το νόημα έχουν τα δοκίμια στη χαρακτική γενικότερα: καθώς ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να δει το έργο παρά αφού έχει ολοκληρωθεί η διαδικασία του τυπώματος, ξαναδουλεύει την πλάκα και ξανατυπώνει όσες φορές χρειαστεί, μέχρι το έργο να πάρει τη μορφή που επιζητά. Το τελικό αποτέλεσμα είναι μια συνάρτηση πολλών παραγόντων, από τη χάραξη μέχρι την επιλογή του χαρτιού. Η Κατράκη, ως έμπειρη χαράκτρια, μπορούσε να καθορίσει πολλά στοιχεία της εικόνας στο τύπωμα ανάλογα με την πίεση που ασκούσε με το χέρι της στο χαρτί. Αυτό είναι ένα μεγάλο πλεονέκτημα του τυπώματος στο χέρι σε σύγκριση με την πρέσα της οποίας η πίεση είναι ομοιόμορφη σε όλη την επιφάνεια.

Όπως αναφέρει στο «Παρασκήνιο» και από τιμολόγια – δελτία αποστολής (εικ. 16) που υπάρχουν στο αρχείο της κόρης της, Μαριάννας Κατράκη, γνωρίζουμε πως χρησιμοποιούσε ειδικό, πολύ γερό και πολυτελές χαρτί κατασκευασμένο από κουρέλια, που το έκανε παραγγελία απευθείας στη Γερμανία. Μετά από επικοινωνία με τον προμηθευτή της, διαπιστώσαμε πως το χαρτί αυτό είχε κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που έπαιζαν καθοριστικό ρόλο στο αισθητικό αποτέλεσμα. Η βαμβακερή του σύστασή το έκανε πολύ απορροφητικό στο μελάνι, κι έτσι οι εικόνες τυπώνονταν έντονες και χωρίς γυαλάδα. Ήταν λείο και δεν περιείχε κόλλα, πράγμα που σημαίνει ότι στο τύπωμα το ανάγλυφο είναι το πιο χαμηλό δυνατό. Οι διαστάσεις του ήταν 76x106 εκ., που αντιστοιχούν στις πιο συνηθισμένες αναλογίες των έργων της Κατράκη, ενώ δεν περιείχε καθόλου οξέα (acid free) ώστε να διασφαλίζεται η ποιοτική του μακροβιότητα. Το χρώμα του ήταν ένα σπασμένο λευκό σε ένα πολύ ελαφρύ τόνο καφετίζοντος κίτρινου που δίνει μια ζεστασιά στις «λευκές» επιφάνειες των έργων της. Θα πρέπει βέβαια να διευκρινίσουμε, ότι δεν είναι όλα τα έργα της πέτρας τυπωμένα σε αυτό το χαρτί και αυτό φαίνεται από τη φθορά που έχουν υποστεί ορισμένα από αυτά.



εικ. 16 Δελτίο αποστολής από την εταιρεία Japico της Φρανκφούρτης

Το τελικό, τυπωμένο, έργο είναι αντίστροφο ως προς την εικόνα του χαράγματος στην πέτρα (εικ. 15), όπως συμβαίνει σε όλες τις τεχνικές της χαρακτικής. Τα δοκίμια τα υπέγραφε και τους έβαζε τη γαλλική σήμανση E.A. (épreuve d'artiste, δηλ. δοκίμιο του καλλιτέχνη). Στη συνέχεια τύπωνε τα αντίτυπα και τα αριθμούσε με την κλασική αρίθμηση, δηλαδή με κλάσμα, όπου ο αριθμητής υποδηλώνει με ποια σειρά τυπώθηκε το αντίτυπο, ενώ ο παρονομαστής τον συνολικό αριθμό των αντιτύπων. Συνήθως τύπωνε γύρω στα 20 αντίτυπα, αλλά τα μεγάλα έργα έβγαιναν σε λιγότερα. Επίσης σε κάθε έκθεση της προσπαθούσε να υπάρχει ένα έργο σε περίπου τριάντα αντίτυπα, ώστε η τιμή του να είναι πιο προσιτή. Μια σημαντική λεπτομέρεια που αναφέρεται από τον βοηθό της Απόστολο Κούστα είναι πως κάποιες φορές η χαράκτρια δεν τύπωνε όλα τα αντίτυπα μιας σειράς εξ' αρχής, αλλά σταδιακά, κάτι που δεν είναι περίεργο στη χαρακτική. Ο Κούστας επισημαίνει μάλιστα, ότι σε κάποιες περιπτώσεις η πέτρα ήταν πολύ σαθρή και, με την επίδραση του μελανιού και της πίεσης, αλλοιωνότανε το σχέδιο κι έτσι δεν μπορούσε εκ των πραγμάτων να τυπωθεί ολόκληρη η σειρά.

Παραπάνω παρουσιάσαμε τη βασική διαδικασία που ακολουθούσε η χαράκτρια για να δημιουργήσει ένα τύπωμα από την πέτρα. Συγκρίνοντας τη μέθοδό της με εκείνες των Κινέζων, των Inuit και τη λιθογραφία, καταλήγουμε στα δεδομένα του παρακάτω πίνακα.

	τύπος χάραξης	χαρτί	φορά εικόνας τυπώματος σε σχέση με εικόνα στην πέτρα	τρόπος τυπώματος
Κινέζοι	υψιτυπία	βρεγμένο	θετική	στο χέρι με άμεση εναπόθεση μελανιού
λιθογραφία	επιπεδοτυπία	στεγνό	αρνητική (αντίστροφη)	στην πρέσα
Inuit	υψιτυπία	στεγνό	αρνητική (αντίστροφη)	στο χέρι
Κατράκη	υψιτυπία	στεγνό	αρνητική (αντίστροφη)	στο χέρι

Παρατηρούμε πως σε δύο διαφορετικά σημεία του πλανήτη, μέσα στο δεύτερο μισό της ίδιας δεκαετίας, η Βάσω Κατράκη και οι Inuit επιχειρούν, για διαφορετικούς λόγους στην κάθε περίπτωση, να μεταφέρουν τη χαρακτική τους τέχνη από το ξύλο στην πέτρα καταλήγοντας ακριβώς στην ίδια τεχνική. Ενώ όμως η τεχνική είναι ίδια, το κίνητρο είναι αυτό που καθορίζει το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα. Οι Inuit βλέπουν την πέτρα ως ένα οικονομικό υποκατάστατο του ξύλου, έτσι η δουλειά τους, ακόμη και μετά την αλλαγή του υλικού, παραμένει μικρών διαστάσεων και αισθητικά πολύ κοντά στην έγχρωμη ξυλογραφία. Η Κατράκη αντίθετα αναζητά τη δυνατότητα να δουλέψει πιο χειρονομιακά-εξπρεσιονιστικά και σε μεγαλύτερη κλίμακα με αποκλειστική χρήση του άσπρου-μαύρου. Έτσι, αισθητικά, θα λέγαμε πως βρίσκεται πιο κοντά στα ασπρόμαυρα μνημειακά αποτυπώματα των Κινέζων, όπως θα δούμε και στα επόμενα κεφάλαια όπου θα μελετήσουμε αναλυτικά τα έργα της.

Οι διαστάσεις των έργων της Κατράκη με το πέρασμα στην πέτρα έγιναν αμέσως μεγαλύτερες και σταδιακά έφτασαν σε ένα περίπου σταθερό μέγεθος που αντιστοιχεί κατά προσέγγιση στο μέγεθος του χαρτιού, 76x106 εκ. Το μέγεθος αυτό το υπαγόρευε, ως ένα βαθμό, και το μέγεθος της πέτρας που χρησιμοποιούσε για τη μήτρα του έργου, το οποίο ήταν σε συνάρτηση με το τι ήταν διαθέσιμο στην αγορά[444] και με το πόσο βάρος μπορούσε να διαχειριστεί η χαράκτρια. Έτσι όταν στα μέσα της δεκαετίας του 1960, η καλλιτέχνις θέλησε να δημιουργήσει ακόμα μεγαλύτερες συνθέσεις, που θα έφταναν τα δυο ή τρία

[444] Γνωρίζουμε από το βοηθό της Απόστολο Κούστα ότι στη δεκαετία του 1980 τον ψαμμίτη τον προμηθευόταν από ένα σχιστήριο στον Βοτανικό που τον πουλούσε κομμένο σε πλάκες περίπου 90x60 εκ. Επίσης το βαμβακερό χαρτί σε ρολό άρχισε να διατίθεται μετά τον θάνατο της χαράκτριας.

μέτρα, έπρεπε να βρει έναν τρόπο να επεκτείνει την επιφάνεια της μήτρας και του χαρτιού. Η λύση ήταν απλή και πολύ παλιά.

Όταν ο Αυτοκράτορας Μαξιμιλιανός Ι (1459 –1519) παρήγγειλε ένα από τα μεγαλύτερα χαρακτικά που δημιουργήθηκαν ποτέ, την περίφημη ξυλογραφία *Η Πύλη του Μαξιμιλιανού Ι* (*Ehrenpforte Maximilians I)* (εικ. 17), με διαστάσεις περίπου 4x3 μέτρα, της οποίας αντίτυπα επρόκειτο να τοιχοκολληθούν σε όλη την αυτοκρατορία προπαγανδίζοντας τον, ο Dürer και οι συνεργάτες του χάραξαν τμηματικά το γιγαντιαίο σχέδιο σε 195 ξύλινες μήτρες, τις οποίες στη συνέχεια τύπωσαν πάνω σε 36 μεγάλα φύλλα χαρτιού, τα οποία κόλλησαν μεταξύ τους. Ένα από τα σωζόμενα αντίτυπα εκτίθεται στο Βρετανικό Μουσείο[445] από τη δεκαετία του 1970, ενώ ένα από τα αντίτυπα που είχαν χρωματιστεί βρίσκεται στο Herzog Anton Ulrich-Museum στο Βερολίνο[446]. Δεν υπάρχει αναφορά από την χαράκτρια στο συγκεκριμένο έργο



εικ. 17 Albrecht Dürer και εργαστήριο, *Η Πύλη του Μαξιμιλιανού Ι*, ξυλογραφία



εικ. 18 Rembrandt van Rijn, *Ο Χριστός παρουσιάζεται στο λαό από τον Πιλάτο* 1655, χαλκογραφία (βελονογραφία)

αλλά τόσο από την πείρα της όσο και από τις επισκέψεις της στα μεγάλα ευρωπαϊκά μουσεία θα γνώριζε παρόμοιες πρακτικές. Ακόμα και ο Rembrandt, πρωτοπόρος στη χρήση εξωτικών χαρτιών, δε δίστασε να ενώσει δύο κομμάτια χαρτιού στο έργο του *Ο*

[445] Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί από τον επίσημο ιστότοπο του Βρεττανικού Μουσείου: hhttp://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1340422&partId=1&searchText=Triumphal+Arch+of+Maximilian&page=1 (11/12/2015)

[446] εικονική πλοήγηση στο έργο με μεγάλη δυνατότητα μεγέθυνσης στον ιστότοπο του μουσείου http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/?selTab=3&subpage=search&currentWerk=7616 (11/12/2015)

Χριστός παρουσιάζεται στο λαό από τον Πιλάτο (εικ. 18). Το γιαπωνέζικο χαρτί, που ήθελε να χρησιμοποιήσει για το ζεστό φως που προσδίδει στην εικόνα, κυκλοφορούσε την εποχή εκείνη μόνο σε συγκεκριμένες διαστάσεις που ήταν μικρότερες από την πλάκα του παραπάνω έργου. Έτσι ο καλλιτέχνης συμπλήρωσε το χαρτί για τη σύνθεσή του κολλώντας στο πάνω μέρος του μια λωρίδα από ένα άλλο φύλλο χαρτιού του ίδιου είδους.



Κατράκη, *Επεισόδιο κατακόρυφο* (Κατ. 153), όπου διακρίνονται τα έξι φύλλα χαρτιού



εικ. 19 Οι έξι μήτρες από τις οποίες τυπώθηκε το έργο *Επεισόδιο κατακόρυφο*

Σε μια παρόμοια με τις παραπάνω λύσεις κατέφυγε και η Κατράκη. Ας πάρουμε για παράδειγμα το έργο της *Επεισόδιο κατακόρυφο* (Κατ. 153) του 1966 με συνολικές διαστάσεις 304x103 εκ. Παρατηρώντας το έργο διακρίνουμε πως είναι τυπωμένο πάνω σε

έξι φύλλα χαρτιού που έχουν όλα το ίδιο μήκος, 103 εκ., ενώ τέσσερα από αυτά έχουν ύψος 50 εκ. και δύο 52 εκ., συνολικά 304 εκ. Στο Μουσείο Βάσως Κατράκη, δίπλα στο έργο εκτίθενται οι αντίστοιχες έξι πέτρινες μήτρες (εικ. 19) από τις οποίες έγιναν τα τυπώματα. Συνεπώς τα μεγάλα της χαρακτικά, η Κατράκη, τα λάξευε και τα τύπωνε τμηματικά, σε μικρότερα κομμάτια, τα οποία ένωνε στο τέλος δημιουργώντας ένα ενιαίο έργο.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η Κατράκη ανέπτυξε ένα δικό της τρόπο δουλειάς που συνδυάζει στοιχεία από διάφορες τέχνες και τεχνικές με προσωπικές της κατακτήσεις. Η ιδιομορφία της τεχνικής της καθιστά δύσκολη την κατηγοριοποίηση του έργου της. Έτσι στην Μπιενάλε της Βενετίας του 1966 πήρε το πρώτο βραβείο στην κατηγορία της λιθογραφίας, ενώ το μόνο κοινό που έχουν τα έργα της με αυτή την τεχνική είναι το υλικό της μήτρας. Σε μια προσπάθεια να κάνει τη διάκριση μεταξύ λιθογραφίας και της ιδιαίτερης τεχνικής της χαράκτριας, ο τεχνοκριτικός και φίλος της Τώνης Σπητέρης εισήγαγε το 1979,[447] για τα έργα της στην πέτρα, τον όρο «πετρογραφία». Ο όρος αυτός, που χρησιμοποιήθηκε επίσης από την Εθνική Πινακοθήκη στην αναδρομική έκθεση της χαράκτριας το 1980 και από τον καθηγητή Χρύσανθο Χρήστου στην *Νεοελληνική χαρακτική* [448] δημιουργήθηκε προφανώς κατ΄ αναλογία προς την ξυλογραφία, τη χαλκογραφία, τη λιθογραφία και άλλες παρόμοιες λέξεις που είναι καθιερωμένες στον χώρο της χαρακτικής. Η έννοια όμως της «πετρογραφίας», στην ελληνική και τη διεθνή βιβλιογραφία, έχει καθιερωθεί να συνδέεται με τη γεωλογία και αναφέρεται στον κλάδο που ασχολείται με τη συστηματική περιγραφή των μακροσκοπικών και μικροσκοπικών χαρακτηριστικών των πετρωμάτων.[449] Πρόκειται δε για αντιδάνειο από το γαλλικό «pétrographie» που έχει την ίδια σημασία.[450] Μια πιο εξειδικευμένη χρήση του όρου εντοπίζεται στη χρήση του στην αγγλική αρχαιολογική ορολογία όπου το «petrograph»[451] αποδίδει τη ζωγραφική πάνω σε βράχο ή πέτρα σε αντιπαράθεση με το «petroglyph» - που εκτός από τα αγγλικά χρησιμοποιείται επίσης στα γαλλικά και τα ελληνικά («πετρογλυφικά») - το οποίο αναφέρεται σε σχέδια ή γραφή χαραγμένα σε βράχο ή πέτρα. Τα έργα της Κατράκη δεν μπορούν να συνδεθούν με καμία σημασία του όρου αυτού, ίσως γι' αυτό σταδιακά η χρήση του υποχώρησε. Η νεότερη βιβλιογραφία αναφέρεται στα έργα αυτά ως «χαράγματα σε πέτρα», μια έκφραση που

[447] Σπητέρης 1979, σελ. 261
[448] Χρήστου 1989, σελ. 88 (υπάρχει και νεότερη, βελτιωμένη έκδοση: Χρήστου 1994)
[449] Ήδη από το 1995 ο Δημήτρης Παυλόπουλος στο έργο του *Χαρακτική και γραφικές τέχνες, Ιστορία-τεχνικές-Μέθοδοι* (βλ. Παυλόπουλος 1995, σελ. 102) είχε επισημάνει «...η πετρογραφία που, υπενθυμίζοντας και το συνειρμό με τον ομώνυμο κλάδο της γεωλογίας είναι όρος ατυχής, αφού, εκτός αυτού, δεν πρόκειται για γραφή αλλά για λάξευση της πέτρας...». Μάλιστα στη βελτιωμένη και επαυξημένη τρίτη έκδοση του βιβλίου, στη λεζάντα ενός έργου της Κατράκη χρησιμοποιεί τον όρο «λάξευση σε πέτρα» (βλ. Παυλόπουλος 2011, σελ. 60). Με τον όρο «πετρογραφία» διαφωνούσε και ο Σταυρόπουλος (Σταυρόπουλος 2006, σελ 22).
[450] Μπαμπινιώτης 2002, λήμμα «πετρογραφία». Λεξικό Petit Larousse 1987.
[451] Πιο συχνά χρησιμοποιείται το συνώνυμό του «pictograph» βλ. Bahn 1998 και Kipfer 2000

περιγράφει μόνο το πρώτο στάδιο της δημιουργίας τους χωρίς να υποδηλώνει ότι πρόκειται για τυπώματα.

Θεωρούμε ότι για να αποδώσουμε την προσωπική και ιδιόμορφη τεχνική που χρησιμοποίησε η Κατράκη είναι απαραίτητο να εισαγάγουμε έναν νέο όρο, ο οποίος θα περιγράφει ορθότερα τον τρόπο δουλειάς της χαράκτριας. Προτείνουμε τον όρο **λιθοϋψιτυπία**, ο οποίος με τα δύο συνθετικά του, «λίθος» και «υψιτυπία», αναφέρεται σαφώς σε υψιτυπική χάραξη σε πέτρα. Ο όρος αυτός περιγράφει με ακρίβεια την τεχνική της Κατράκη καθώς:

- Με το πρώτο συνθετικό του, «λίθος», προσδιορίζει ότι το υλικό της μήτρας είναι η πέτρα.
- Με το δεύτερο συνθετικό του, «υψιτυπία», προσδιορίζει ότι ο τρόπος χάραξης της Κατράκη είναι υψιτυπικός. Έτσι αποκλείονται οι συγχίσεις με τη βαθυτυπία και την επιπεδοτυπία.
- Με το δεύτερο συνθετικό του, «υψιτυπία», αναφέρεται σαφώς σε τύπωμα, και επομένως είναι απόλυτα σαφές ότι πρόκειται για έργα που είναι τυπωμένα (στην προκειμένη περίπτωση σε χαρτί) και όχι απλά χαραγμένα.
- Επιπλέον με τη χρήση της λέξης «υψιτυπία» ως δεύτερο συνθετικό του όρου λιθοϋψιτυπία, οι κατακτήσεις της χαράκτριας στην πέτρα συνδέονται και με τη μακρά θητεία της στην ξυλογραφία, η οποία είναι η παραδοσιακή και κατεξοχήν υψιτυπική μέθοδος.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Οι τεχνικές και τα μέσα τους αποτελούν για κάθε δημιουργό την απαραίτητη βάση πάνω στην οποία στηρίζεται, για να εκφράσει το προσωπικό του όραμα. Η χαρακτική προσφέρει στους καλλιτέχνες μια μεγάλη ποικιλία τεχνικών και επιμέρους μεθόδων με τις οποίες μπορούν να επιτύχουν πολυποίκιλα αποτελέσματα. Στην περίπτωση της Κατράκη, το ξύλο ανέθρεψε μια σπουδαία χαράκτρια, η πέτρα όμως ήταν εκείνη που την απελευθέρωσε. Η τεχνική της λιθοϋψιτυπίας, έτσι όπως η ίδια η καλλιτέχνις την επινόησε και τη διαμόρφωσε για να ταιριάξει στις εκφραστικές της ανάγκες και στο καλλιτεχνικό της ιδεώδες, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην παραπέρα εξέλιξη του έργου της Κατράκη, όπως θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια.

Β΄ ΜΕΡΟΣ
ΤΟ ΧΑΡΑΚΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΒΑΣΩΣ ΚΑΤΡΑΚΗ 1936-1988

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4
Α' ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1936-1955. Ο ΤΟΠΟΣ, ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΑΙ ΟΙ ΑΓΩΝΕΣ ΤΟΥΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Η περίοδος 1936-1955 καλύπτει περίπου είκοσι χρόνια δημιουργικής πορείας της Βάσως Κατράκη. Μέσα σε αυτά τα χρόνια η χαράκτρια απέκτησε την κατάρτισή της στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και διαμορφώθηκε ως καλλιτέχνις και ως άνθρωπος μέσα από τις επιδράσεις – καλλιτεχνικές, πνευματικές, κοινωνικές – των δασκάλων της, κυρίως του Κεφαλληνού και του Παρθένη, και των ιστορικών γεγονότων της εποχής της. Σε όλο αυτό το διάστημα η Κατράκη δημιούργησε τα χαρακτικά της με την τεχνική της ξυλογραφίας. Το 1955 είναι η χρονιά που άρχισε να πειραματίζεται με την πέτρα.

Η μεγάλη αυτή περίοδος χωρίζεται σε δυο υποπεριόδους:

α) 1936-1943, των σπουδαστικών και πρώιμων έργων.

β) 1943 –1955, που είναι η πρώτη περίοδος των προσωπικών της κατακτήσεων.

Μέσα στη δεύτερη υποπερίοδο διακρίνονται τρεις μεγάλες θεματικές ενότητες:

I) Έργα Της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου

II) Αγροτικά τοπία

III) Οι άνθρωποι του μόχθου και η καθημερινή ζωή

Το 1943 είναι μια μεταβατική χρονιά. Η χαράκτρια αρχίζει να δείχνει το ενδιαφέρον της για τον ανθρώπινο μόχθο στην ύπαιθρο, ενώ γρήγορα εγκαταλείπει τα θέματα του ατελιέ για να αποδώσει το δράμα του πολέμου. Γι' αυτό η χρονιά αυτή σηματοδοτεί το πέρασμα από τα πρώιμα έργα σε εκείνα, στα οποία αρχίζουν να εμφανίζονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του καλλιτεχνικού της ύφους.

Όπως επισημαίνει ο Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, «Η διαφοροποίηση της εργασίας της από την εργασία των άλλων Ελλήνων χαρακτών έγινε, τότε, στην αρχή της εργασίας της, στο επίπεδο του θέματος κυρίως και εν μέρει, μόνο στον τρόπο επεξεργασίας του ξύλου. Τα πρώτα της έργα παρουσιάζουν μια κλασική ξυλογραφική δόμηση στην οργάνωση της παράστασης και διαφοροποιούνται από είδος του κοινωνικού της προβληματισμού και την αντίστοιχη, τεχνική επεξεργασία της παράστασης.»[452]

[452] Μαυρομμάτης 1983, σελ. 145

α) 1936-1943: ΣΠΟΥΔΑΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΑ ΕΡΓΑ

Μέχρι το 1943 η Κατράκη φαίνεται να μην έχει μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, αλλά να δουλεύει διάφορα θέματα δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στην τεχνική, σύμφωνα με τα παραδείγματα του δασκάλου της Κεφαλληνού, αλλά και του Γαλάνη, για τον οποίο ο Κεφαλληνός έτρεφε μεγάλο θαυμασμό. Τα μόνα σπουδαστικά έργα που μπορούμε να ταυτίσουμε με βεβαιότητα είναι η έγχρωμη λιθογραφία της *Γυναίκα που πλέκει* ή *Για τους στρατιώτες* (Κατ. 1)[453] και η καλλιτεχνική επιμέλεια και εικονογράφηση του διηγήματος «Θάλασσα» από τα Λόγια της πλώρης του Ανδρέα Καρκαβίτσα,[454] η οποία σχολιάζεται αναλυτικά στο κεφάλαιο «Εικονογράφηση».

Η έγχρωμη λιθογραφία *Γυναίκα που πλέκει* ή *Για τους στρατιώτες* (Κατ. 1) ήταν το πρώτο έργο της Βάσως Κατράκη, που έγινε ευρέως γνωστό. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει στη βιογραφία της, πρόκειται για μία από τέσσερις αφίσες που δημιουργήθηκαν το 1940 στο Εργαστήριο Χαρακτικής της Σχολής Καλών Τεχνών, με τη φροντίδα του Γιάννη Κεφαλληνού, για να τονώσουν το ηθικό του μαχόμενου ελληνικού έθνους με την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Οι αφίσες αυτές κυκλοφόρησαν σε 10.000 αντίτυπα συνολικά, με την εξής σειρά: *Οι Ηρωίδες του 1940* του Γραμματόπουλου με αρίθμηση 1-2500, *Έλα να τα πάρεις* επίσης του Γραμματόπουλου με αριθμό 2500-5000, *Έδωσες εσύ;* του Τάσσου με αριθμό 5000-7500 και *Για τους στρατιώτες* της Κατράκη με αριθμό 7500-10000[455], όπως αναγράφεται και πάνω στην αφίσα. Οι αφίσες όλων των καλλιτεχνών αναρτήθηκαν σε κομβικά σημεία των πόλεων (εικ. 1). Ειδικά η αφίσα της Κατράκη αναρτήθηκε επίσης σε καταστήματα πώλησης μαλλιού και σε σιδηροδρομικούς σταθμούς.

Τόσο η Κατράκη, όσο και οι άλλοι συμφοιτητές της, που ανέλαβαν αυτή την εργασία, θα είχαν ενημερωθεί από τον δάσκαλό τους για τα χαρακτηριστικά που διακρίνουν μια πετυχημένη αφίσα. Η αφίσα, εξ ορισμού, είναι μία «μορφή τέχνης που συνήθως αποτελείται από μία σύνθεση κειμένου και εικόνων, τυπωμένη σε χαρτί. Παράγεται μαζικά για να τοποθετηθεί σε δημόσιους χώρους όπως είναι οι τοίχοι και οι ειδικές κατασκευές για ανάρτηση διαφημίσεων . . . Η προσπέλασή της από ένα μεγάλο κοινό την έκανε ελκυστική σε πολλούς καλλιτέχνες και επέτρεψε τη χρήση της για διάφορους κοινωνικούς σκοπούς, όπως η διάδοση πληροφοριών και η προπαγάνδα»[456].

---

[453] Η σήμανση «Κατ. και αύξων αριθμός» δίπλα από κάθε έργο της Βάσως Κατράκη δηλώνει τον αριθμό του έργου στον Κατάλογο των χαρακτικών της. Η σήμανση «Κατ. Σχεδ. και αύξων αριθμός» δηλώνει τον αριθμό του σχεδίου στον Κατάλογο των σχεδίων.

[454] Παρότι δύο άλλα χαρακτικά της, ένα γυμνό και μία κεφαλή, διακρίθηκαν με έπαινο το 1940 και σύμφωνα με το σύστημα της Σχολής Καλών Τεχνών θα πρέπει να παρέμειναν στη συλλογή της σχολής, τα έργα αυτά δεν μπορούν να εντοπιστούν στην εν λόγω συλλογή.

[455] Παπασπύρου-Καραδημητρίου 1987, σελ. 29-30

[456] Barnicoat J., λήμμα «poster» στο Turner 1996



εικ. 1 Παπαϊωάννου Βούλα, *Η αφίσα της Κατράκη μπροστά από το ζαχαροπλαστείο του Φλόκα στην οδό Κοραή*, φωτογραφία[457]

Σε αντίθεση με ένα έργο ζωγραφικής ή χαρακτικής, το οποίο είναι στην ευχέρεια του θεατή αν θα το προσεγγίσει ή όχι, η αφίσα οφείλει να προσελκύσει η ίδια τον θεατή, γιατί σκοπός της είναι να μεταδώσει ένα μήνυμα που θα εντυπωθεί στη μνήμη. Πρέπει, επομένως, να γίνεται αμέσως αντιληπτή από τον διερχόμενο και το περιεχόμενό της να είναι εύληπτο, ευανάγνωστο και να στοχεύει, κυρίως, στο θυμικό. Ο «πατέρας» της καλλιτεχνικής αφίσας, ο Toulouse-Lautrec, εισήγαγε ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα τα βασικά της χαρακτηριστικά: Απλό σχέδιο, έντονα χρώματα, ενδιαφέρουσες οπτικές γωνίες, μνημειακές μορφές, έντεχνες γραμματοσειρές.

Η Κατράκη απεικονίζει στην αφίσα της μία μνημειακή γυναικεία μορφή, την οποία αποδίδει σε φυσικό μέγεθος, περίπου, να καταλαμβάνει ολόκληρη τη σύνθεση. Το σχέδιο είναι απλό, χωρίς πολλές φωτοσκιάσεις, και τα χρώματα έχουν χρησιμοποιηθεί ώστε να λειτουργούν αντιθετικά μεταξύ τους, τονίζοντας τα επί μέρους στοιχεία: Το κόκκινο μαντήλι φωτίζει και προσδίδει ζωντάνια στο πρόσωπο, τα χέρια και το πλεκτό τονίζονται μπροστά από το μπλε φόρεμα, όπως και τα μπλε γράμματα πάνω στο ανοιχτό βάθος. Η μνημειακότητα της μορφής την φέρνει πιο κοντά στον θεατή και κυρίως στις κοπέλες που βλέποντάς την θα ταυτίζονταν μαζί της. Η καλλιτέχνις έχει πετύχει τον πρώτο της στόχο, να «τραβήξει», με την αφίσα της, το μάτι του θεατή. Ο δεύτερος είναι να τον συγκινήσει. Η εικονιζόμενη με το νεανικό και ήρεμο πρόσωπο, με το ελαφρώς μελαγχολικό βλέμμα και με τα χρώματα της ένδυσής της παραπέμπει στη νεανική μορφή της Παναγίας, που συναντάμε σε έργα της Πρώιμης Αναγέννησης (εικ. 2) και σε βυζαντινές εικόνες.

[457] Δημοσιευμένη στο Κωνσταντίνου 2006, σελ. 151



Κατράκη, *Γυναίκα που πλέκει* ή *Για τους στρατιώτες* (Κατ. 1)



εικ. 2 Giotto, *Ognissanti Madonna* (λεπτ.), π. 1310, τέμπερα σε ξύλο, Galleria degli Uffizi

Ταυτόχρονα η καλλιτέχνις την αποδίδει ως μια απλή κοπέλα της υπαίθρου, όπως υποδηλώνεται από τη φορεσιά της, και της προσδίδει κλασικά ελληνικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, με έντονες τις γραμμές των φρυδιών, των ματιών και της μύτης και με ένα διακριτικό μειδίαμα. Θρησκευτικό και εθνικό αίσθημα έρχονται να συναντηθούν στο αγνό πρόσωπο της Ελληνοπούλας που βιώνει τα ίδια ανάμεικτα συναισθήματα με τις χιλιάδες γυναίκες που περνάνε καθημερινά από μπροστά της στον δρόμο: Την αγωνία για τους δικούς της που πολεμούν στο μέτωπο και την ελπίδα της νικηφόρας επιστροφής τους. Η κοπέλα φαίνεται να πλέκει μηχανικά και παραπέμπει στις ατελείωτες ώρες που γυναίκες όλων των ηλικιών και όλων των κοινωνικών τάξεων έπλεκαν για τους στρατιώτες[458] (εικ. 3-



εικ. 3 Βούλα Παπαϊωάννου, *Ομαδικό πλέξιμο*, *Αθήνα 1940*, φωτογραφία[459]



εικ. 4 Βούλα Παπαϊωάννου, *Οι ανιψιές της Βούλας Παπαϊωάννου 1940-41*, φωτογραφία[460]

[458] Τα πλεκτά αυτά καθώς και ρουχισμό γενικότερα συγκέντρωνε και προωθούσε στο μέτωπο η Οργάνωση «Η Φανέλα του Στρατιώτη» που ιδρύθηκε το 1939.
[459] Δημοσιευμένη στο Κωνσταντίνου 2006, σελ. 153
[460] Δημοσιευμένη στο Κωνσταντίνου 2006, σελ. 610

4). Το βλέμμα, όπως και το πνεύμα της, δεν είναι συγκεντρωμένα στο πλεκτό. Κοιτάζοντας εκτός σύνθεσης, μας παρασύρει στις σκέψεις της, που ταξιδεύουν εκεί που μάχεται ηρωικά το δικό της αγαπημένο πρόσωπο. Γι' αυτό και η αδιόρατη μελαγχολία στη ματιά της είναι δικαιολογημένη. Από την άλλη, εκείνο που τελικά κυριαρχεί στην έκφρασή της είναι το λεπτό χαμόγελο της που, αν και συγκρατημένο, δίνει έναν τόνο αισιοδοξίας και ελπίδας για τη νίκη. Μια νίκη, που σαν να φυσά την πνοή της ελαφρά στο πρόσωπο και στο μαντήλι της κοπέλας, το οποίο κυματίζει προς τα πίσω.

Αξίζει να επισημάνουμε ότι η σύνθεση της Κατράκη είναι προσωπική και δικής της έμπνευσης και ότι η νέα χαράκτρια δεν επέλεξε όπως άλλοι συνάδερφοί της να ακολουθήσει καθιερωμένες εικαστικές συμβάσεις στον χώρο της αφίσας. Για παράδειγμα, την οδό της μονοπρόσωπης σύνθεσης, όπου κυριαρχεί μία μνημειακή μορφή, ακολούθησε και ο Τάσσος στην αφίσα του με τίτλο *Έδωσες ΕΣΥ;* (εικ. 5). Σε αντίθεση όμως με την ήρεμη και συγκινησιακή προσέγγιση της Κατράκη, ο Τάσσος επιλέγει τη ρητορική της προπαγάνδας.



εικ. 5 Τάσσος, *Έδωσες ΕΣΥ;* 1940, λιθογραφία



εικ. 6 Κώστας Γραμματόπουλος, *Οι ηρωίδες του 1940*, 1940, λιθογραφία

Παρουσιάζει έναν αρματωμένο τσολιά που σκύβει προς τον θεατή και, στοχοποιώντας τον με τον δείκτη του χεριού του, τον ρωτά αν στήριξε τον έρανο της Κοινωνικής Πρόνοιας. Στην απόδοσή του αυτή ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε το μοτίβο που εμφανίστηκε, από το 1914 και μετά, διεθνώς, σε αφίσες για εθελοντική στράτευση (εικ. 7-8). Ο δραματικός φωτισμός και ο δυναμισμός της μορφής, το διαπεραστικό βλέμμα και, κυρίως, η μεγέθυνση του χεριού λόγω της επιτηδευμένης προοπτικής μαγνητίζουν και ταυτόχρονα αφοπλίζουν τον θεατή. Αντίστοιχα και ο Γραμματόπουλος χρησιμοποίησε ως πρότυπο για την αφίσα του *Εμπρός της Ελλάδος παιδιά* τη γαλλική αφίσα *On les aura!* του Jules-Abel Faivre από το 1916 (η αφίσα αυτή δεν περιλαμβάνεται στις πέντε που βγήκαν επίσημα από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών).



εικ. 7 Alfred Leete, *Your country needs you*, στη σελίδα τίτλου του *London Opinion* Vol. XLII No.546, 5 Sep. 1914, British Library



εικ. 8 J. M. Flagg, *I Want YOU for U.S. Army* 1917, αφίσα (έγχρωμη λιθογραφία), Library of Congress, ΗΠΑ

Από την εποποιία του 1940 είναι εμπνευσμένη και η ασπρόμαυρη ξυλογραφία της Κατράκη *Γυναίκες της Πίνδου* (Κατ. 2), η οποία λόγω των μικρών της διαστάσεων μπορεί να προοριζόταν και για εικονογράφηση. Συνθετικά το έργο παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με την αφίσα του Γραμματόπουλου, *Οι ηρωίδες του 1940* (εικ. 6) με τις γυναίκες να σκαρφαλώνουν φορτωμένες στα απόκρημνα βουνά σαν ένας δεύτερος στρατός που έρχεται να ενισχύσει εκείνον των ανδρών τους. Η Κατράκη, όμως, μέσω της δυνατότητας που της προσφέρει η ξυλογραφία, εντείνει τον γραμμικό χαρακτήρα του έργου με βαθιές χαράξεις, για να αποδώσει πιο πειστικά τη σκληρότητα του τοπίου και κυρίως των συνθηκών μέσα στις οποίες οι γυναίκες πραγματοποιούσαν την αποστολή τους. Κάθε χάραξη μέσα στο ξύλο μας κάνει να νιώσουμε τα σκισίματα και τις πληγές που προκαλούσαν η πεζοπορία και το κρύο στα πόδια και στα χέρια τους. Η λεπτομέρεια όμως που τονίζει τον υπεράνθρωπο χαρακτήρα του έργου τους είναι η σκηνή με τα νεκρά ζώα: Αυτό που ακόμα και οι προαιώνιοι, ακάματοι βοηθοί του ανθρώπου δεν μπόρεσαν να φέρουν σε πέρας, το ολοκλήρωσαν αυτές οι απλές γυναίκες. Ο γύπας, βέβαια, εδώ μπορεί να αποτελεί ένα σύμβολο και για τις δυνάμεις του ναζισμού που καραδοκούσαν πάνω από τα πτώματα των χιλιάδων θυμάτων του πολέμου και καταλάμβαναν σταδιακά τις πατρίδες τους.

Συγκρίνοντας τα δύο έργα, την αφίσα του Γραμματόπουλου και την ξυλογραφία της Κατράκη, διαπιστώνουμε ότι ο Γραμματόπουλος έχει χρησιμοποιήσει, όπως άρμοζε στη φύση και στη χρήση της αφίσας του, τη ρητορική της εικαστικής διαφήμισης: Χρώματα, έντονες αντιθέσεις, απλές φόρμες και ένα απλό θέμα. Έχει δημιουργήσει ένα ευανάγνωστο σύνολο που θα αιχμαλώτιζε τη ματιά του περαστικού και θα του περνούσε άμεσα το μήνυμά του. Η Κατράκη από την άλλη δούλεψε το θέμα σε μικρή κλίμακα και το εμπλούτισε με επιπλέον προεκτάσεις και συμβολισμούς, απευθυνόμενη σε ένα θεατή που θα παρατηρήσει το έργο συνειδητά και θα στοχαστεί σχετικά με αυτό.

Όπως είδαμε στη βιογραφία της χαράκτριας, κατά το πρώτο διάστημα της γερμανικής κατοχής βρέθηκε αρχικά στο Αιτωλικό και στη συνέχεια στην Αγχίαλο, όπου έγινε και ο γάμος της με τον Γιώργο Κατράκη. Παρότι οι περιοχές αυτές αντιμετώπιζαν διάφορα προβλήματα, όπως τη χρόνια μάστιγα της ελονοσίας και την κατάσχεση της σοδειάς από τους κατακτητές, δεν βίωναν τη δραματική έλλειψη τροφίμων και την καταπίεση που επικρατούσαν εκείνο τον καιρό στα αστικά κέντρα[461]. Γι' αυτό και η χαράκτρια δεν ασχολήθηκε με αυτά τα θέματα παρά μόνο από το 1943 και μετά, όταν είχε επιστρέψει πια στην Αθήνα. Όπως η ίδια ανέφερε στον Σπητέρη όσο ήταν στην επαρχία ζωγράφιζε λίγο:

> *. . . τρία ύπαιθρα, . . . κάτι κορίτσια με κάτι ομπρέλες. Πέρα βρέχει, . . . Ως που γυρίσαμε εδώ πέρα και προσγειώθηκα εγώ, γιατί εκεί δεν ήταν ακόμη τίποτε και κυνηγήσανε μερικούς χωρικούς που ήταν αριστεροί. Μάθαμε ότι πέρασε κάποιος, Άρης καβαλάρης με 25 καβαλάρηδες πέρασαν απ' το τάδε χωριό. Δεν είχε οργανωθεί ακόμα η αντίσταση τότε*.[462]

Αυτή τη σχετική ανεμελιά, που θα μπορούσε να ερμηνευτεί και από την ψυχική ευφορία της νεόνυμφης, αντανακλά η ξυλογραφία του 1942, *Κορίτσια στο μπαλκόνι* (Κατ. 3). Σύμφωνα με τη συνέντευξή της στον Σπητέρη το έργο έγινε στο εργαστήριο του Κεφαλληνού, όπου η χαράκτρια κατέφυγε με την επιστροφή της στην Αθήνα. Τα ανθισμένα τριαντάφυλλα, η προσήλωση της ματιάς των κοριτσιών στον δρόμο και η ανυπομονησία που εκφράζει η κίνησή τους μαρτυρούν πως είναι ερωτευμένες και περιμένουν με λαχτάρα να δουν τους αγαπημένους τους. Παρατηρώντας το θέμα και τη σύνθεση είμαστε βέβαιοι πως η χαράκτρια θα γνώριζε το έργο του Édouard Manet *Le balcon* (εικ. 9) από φωτογραφίες που θα τους είχε δείξει ο Κεφαλληνός ή ακόμα και ο Παπαντωνίου που δίδασκε στη Σχολή Καλών Τεχνών Ιστορία της Τέχνης (ο Παπαντωνίου όμως έφτανε μόνο μέχρι τον εμπρεσιονισμό, όπως λέει χαρακτηριστικά η Κατράκη)[463]. Το στήσιμο της σκηνής στο μπαλκόνι μπροστά από μια ανοιχτή μπαλκονόπορτα, η κοπέλα που κοιτάζει με αγωνία στον δρόμο, η γλάστρα με τα ανθισμένα λουλούδια, δεν μπορεί να είναι συμπτώσεις. Τεχνοτροπικά το έργο έχει δεχτεί τα διδάγματα του Γαλάνη (εικ. 10), όπως φαίνεται από τον πλούτο των γραμμικών συνδυασμών της χάραξης: παράλληλες χαράξεις, γραμμές σε πλέγμα, το μοτίβο των τούβλων, το πουά στο φόρεμα. Τα στοιχεία αυτά σε συνδυασμό με

[461] Αυτό μαρτυρούν άνθρωποι που έζησαν τα χρόνια της Κατοχής στην επαρχία, όπως η φίλη της χαράκτριας Ελένη Καμουλάκου. Στη συνέντευξη που μου έδωσε αναφέρθηκε σε μια αίσθηση σχετικής ελευθερίας που ένιωθε κανείς στην ύπαιθρο συγκριτικά με την ασφυκτική και απελπιστική ατμόσφαιρα των μεγάλων πόλεων.
[462] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 28
[463] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 25



Κατράκη, *Κορίτσια στο μπαλκόνι* (Κατ. 3)



εικ. 9 Édouard Manet, *Le balcon*, 1868, Παρίσι, Musée d'Orsay



εικ. 10 Δημήτρης Γαλάνης, *Καλάθι και κανάτι*, 1920 – 1922, ξυλογραφία

το περίτεχνο κιγκλίδωμα του μπαλκονιού, την ανασηκωμένη κουρτίνα και την επιμήκυνση του λαιμού των δύο μορφών – ένα στοιχείο που θα καθιερωθεί στα κατοπινά έργα της χαράκτριας – προσδίδουν στο σύνολο κομψότητα και διακοσμητικότητα, χαρακτηριστικά που ταιριάζουν στη νεανική, κοριτσίστικη ιδιοσυγκρασία των εικονιζομένων.

Η ίδια η Κατράκη, χρόνια αργότερα, αυτοσαρκάζεται σχετικά με αυτό το έργο στον Σπητέρη:

> *Δούλεψα μία σύνθεση η οποία όπως σου είπα πριν, τρία πουλάκια κάθονταν, γιατί ενώ όλος ο κόσμος καιγότανε, εγώ έκανα «Τρία κορίτσια στο μπαλκόνι», με τριαντάφυλλα, με γλάστρες κλπ. τρεις «αδερφές τριπλή χαρά» επειδή ήμασταν τρεις αδερφές. Ήταν τρόπος φυγής αλλά ήταν και τα βιώματά μου που με σπρώχνανε σε όλα αυτά τα πράγματα, γιατί και αγαπούσα την ποίηση όπως την αγαπώ ακόμα.*[464]

[464] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 27

Εμπνευσμένο από την παραμονή της στην επαρχία πρέπει να είναι και το έργο *Για το χειμαδιό* ή *Ξεχειμαδιό* (Κατ. 5) το οποίο θα μελετήσουμε παρακάτω, μαζί με μεταγενέστερα έργα της που απεικονίζουν τον ανθρώπινο μόχθο.

Από το εργαστήριο του Κεφαλληνού πρέπει να προέρχεται και η ξυλογραφία *Νεκρή φύση* (Κατ. 4), καθώς συναντάμε ένα έργο με το ίδιο θέμα και από τον Τάσσο (εικ. 11). Το έργο του Τάσσου φέρει χρονολογία 1943. Οι ομοιότητες των δύο χαρακτικών ως



Κατράκη, *Νεκρή φύση* (Κατ. 4)



εικ. 11 Τάσσος, *Τραπέζι με αντικείμενα*, 1943, ξυλογραφία

προς τα απεικονιζόμενα αντικείμενα μας επιτρέπει να τοποθετήσουμε με ασφάλεια και το έργο της Κατράκη στην ίδια χρονιά. Η νεκρή φύση της Κατράκη έχει τεχνοτροπικές



εικ. 12 Paul Cézanne, *Νεκρή φύση με μήλα και πορτοκάλια*, π. 1899, ελαιογραφία, Παρίσι, Musée d'Orsay

ομοιότητες με το *Καλάθι και κανάτι* του Γαλάνη (εικ. 10), η χαράκτρια όμως δεν προχωρά στη σεζανική, πολυεστιακή προοπτική ούτε στην ενοποίηση του κάθετου με το οριζόντιο επίπεδο («passage») όπως είχε κάνει ο «δάσκαλος». Κάτι φαίνεται να τη συγκρατεί ακόμα στην κλασική αναγεννησιακή προοπτική. Αντίθετα, φαίνεται να διερευνά τα «διδάγματα»

του Cézanne (εικ. 12) στη γεωμετρική σχηματοποίηση των αντικειμένων και στην ογκομετρική απόδοση της πτυχολογίας του τραπεζομάντηλου που απεικονίζεται δύσκαμπτο, σαν να είναι από χαρτί.

β) 1943 – 1955

Ι) ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ, ΤΗΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΜΦΥΛΙΟΥ

Στο εργαστήριο του Κεφαλληνού, η Κατράκη ξεκίνησε και την αντιστασιακή της δράση. Το γεγονός αυτό ήταν καθοριστικής σημασίας, όπως έχουμε ήδη επισημάνει στο βιογραφικό της χαράκτριας, αλλά και στο κεφάλαιο 3, στην ενότητα για την ξυλογραφία. Αυτή την περίοδο άρχισε να αφομοιώνει τα διδάγματα των δασκάλων της, τόσο των πραγματικών όσο και των μεγάλων δασκάλων της τέχνης γενικότερα, όπως ο Goya, οι Γάλλοι ρομαντικοί ζωγράφοι, οι εμπρεσσιονιστές κι οι μετεμπρεσσιονιστές και κυρίως οι Γερμανοί εξπρεσσιονιστές, με πρώτη την Käthe Kollwitz, αλλά και να διαμορφώνει τη δική της ματιά αρχίζοντας να δίνει έναν πιο προσωπικό χαρακτήρα στα έργα της. Όπως ήδη παρατηρήσαμε και, όπως θα επισημάνουμε και στην συνέχεια, μέσα από συγκρίσεις των έργων της με εκείνα των συναδέλφων και συναγωνιστών της, η Κατράκη δεν αρκείται σε μια εύκολη ρητορική, αλλά εμβαθύνει κάθε φορά στο θέμα. Είναι σαν να προσπαθεί μέσα από τη δημιουργική διαδικασία να κατανοήσει η ίδια το ιστορικό γίγνεσθαι και, μέσα από το έργο, να δώσει στον θεατή ερεθίσματα για σκέψη και προβληματισμό.

Από την περίοδο αυτή προέρχονται διάφορες μικρές ξυλογραφίες με θέματα από τον αγώνα που έδιναν οι κάτοικοι των αστικών κέντρων ενάντια στην πείνα και τους κατακτητές. Κάποια από αυτά χρησιμοποιήθηκαν και ως εικονογράφηση σε σχετικά βιβλία ή έντυπα τα οποία θα εξετάσουμε στο σχετικό κεφάλαιο. Μια σειρά από επτά χαρακτηριστικά έργα αυτής της περιόδου ανατυπώθηκαν, το 1977, σε 100 αντίτυπα το καθένα, προκειμένου να στηριχθεί οικονομικά η Κίνηση «Η Γυναίκα στην Αντίσταση»[465], της οποίας η Κατράκη ήταν δραστήριο μέλος. Πρόκειται για τα έργα *Πείνα - Κατοχή ή Σκηνή από την Κατοχή* (Κατ. 6), *Μπλόκο στην Κατοχή* ή *Κοκκινιά* (Κατ. 9), *Διαδήλωση στην Κατοχή - 25η Μαρτίου* 1943 (Κατ. 7), *Συσσίτιο* (Κατ. 8) *Κηδεία στην Κατοχή* (Κατ. 10), *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι* (Κατ. 11) και *Η απελευθέρωση της Αθήνας* (Κατ. 12). Σύμφωνα με πληροφορίες που μας δίνουν η Ελένη Καμουλάκου, ιδρυτικό μέλος της Κίνησης «Η Γυναίκα στην Αντίσταση» και η καλλιτέχνις Δήμητρα Σιατερλή, η Κατράκη εμπιστεύτηκε τις ξύλινες μήτρες των χαρακτικών, τις οποίες είχε φυλάξει όλα αυτά τα χρόνια, στη Σιατερλή και στον Pino Pandolfini, που μόλις είχαν δημιουργήσει το Κέντρο Χαρακτικής Αθηνών, για να τις τυπώσουν. Το τύπωμα έγινε στην πρέσα και η Κατράκη,

[465] Πληροφορίες για την κίνηση αυτή υπάρχουν στο κεφάλαιο 1, σελ. 56

αφού ενέκρινε τα αντίτυπα, τα υπέγραψε και έγραψε τον τίτλο του καθενός. Επίσης με τη Σιατερλή και τον Pandolfini δημιούργησαν και μια μικρή κόκκινη σφραγίδα με τη σήμανση «ΕΘΝ. Α. 100», ώστε τα συγκεκριμένα αντίτυπα να διακρίνονται από τα αρχικά που τυπώθηκαν στην Κατοχή.

Στα έργα αυτά η καλλιτέχνις απεικονίζει την τραγική καθημερινότητα της κατοχικής Αθήνας, έτσι όπως τη βίωνε και η ίδια. Τα θέματά της είναι ρεαλιστικά. Αφορμώνται από την άμεση εμπειρία της και αποδίδουν ιστορικές σκηνές τις οποίες απέδωσαν και άλλοι καλλιτέχνες της εποχής, ενώ τις απαθανάτισαν με τον φακό τους φωτογράφοι όπως η Βούλα Παπαϊωάννου[466] και ο Dmitri Kessel, απεσταλμένος του περιοδικού Life στην Ελλάδα. Παρότι τα περισσότερα από αυτά τα έργα δεν είναι χρονολογημένα, θα μπορούσαμε να τα τοποθετήσουμε χρονικά όλα μετά τη νεκρή φύση του 1943 καθώς είναι σαφής, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η καλλιτεχνική στροφή της χαράκτριας τόσο θεματικά όσο και εκφραστικά.



εικ. 13 Nicolas Poussin, *Η πανούκλα της Asdod*, (λεπτ.) ελαιογραφία, 1630-31, Παρίσι, Λούβρο



εικ. 14 Eugène Delacroix, *Η σφαγή της Χίου*, (λεπτ.) ελαιογραφία, 1824, Παρίσι, Λούβρο

Στο *Πείνα - Κατοχή ή Σκηνή από την Κατοχή* (Κατ. 6) παρουσιάζεται η αδυναμία του ανθρώπου μπροστά στην έλλειψη τροφής[467]. Οι γυναίκες, δεξιά, στέκονται θλιμμένες

[466] Η Κατράκη και η Παπαϊωάννου θα γνώριζαν η μια τη δουλειά της άλλης καθώς υπήρχε ανάμεσά τους ένας κοινός σύνδεσμος, ο Γιάννης Κεφαλληνός (βλ. Κωνσταντίνου 2006, σελ. 598)

[467] «Στατιστικές θνησιμότητας σχετικές με την πείνα είναι δύσκολο να προσδιοριστούν, επειδή τα θύματα θάβονταν κυρίως σε ομαδικούς τάφους και επειδή οι οικογένειες απέφευγαν να αναφέρουν το θάνατο ενός μέλους, καθώς ήθελαν να κρατήσουν την κάρτα φαγητού του/της. Επίσημα στοιχεία του αθηναϊκού δημοτολογίου υπολογίζουν σε 30.000 τους θανάτους που προκλήθηκαν από την πείνα στην πρωτεύουσα μεταξύ 1ης Οκτωβρίου του 1941 και 26ης Ιανουαρίου 1942... Ο συνολικός αριθμός των θυμάτων από την πείνα και τις ασθένειες που προκλήθηκαν από τη χρόνια ασιτία από το 1941 ως το 1945 μπορεί να ξεπερνά τους 150.000 ανθρώπους.» (*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΣΤ΄, σελ. 62)

μα άπρακτες πάνω από τη νεκρή μητέρα, εκφράζοντας έτσι την απελπισία και την απόγνωση τους. Το θέμα του θανάτου κυριαρχεί καθώς το νεκρό σώμα καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του πρώτου επιπέδου. Το παιδί που αγκαλιάζει τη μητέρα του σαν να μην έχει καταλάβει τι συμβαίνει, απεικονίζεται στον τύπο που καθιερώθηκε στη ζωγραφική από τον Poussin τον 17ο αιώνα (εικ. 13) και γνώρισε μεγάλη διάδοση μετά τον Delacroix (εικ. 14) προσδίδοντας στο θέμα διαχρονικό και οικουμενικό χαρακτήρα. Στο αριστερό τμήμα του έργου παρουσιάζεται η εξαθλίωση της ανθρώπινης υπόστασης με την αναζήτηση τροφής στα απορρίμματα. Η σιλουέτα της μορφής που περνά, με το κεφάλι



εικ. 15 Κατράκη, *Πείνα - Κατοχή ή Σκηνή από την Κατοχή* (λεπτ.)

σκυμμένο, ανάμεσα από τις δυο σκηνές (εικ. 15), αν και γενικευτική, θυμίζει εκείνη της χαράκτριας, που δεν αποκλείεται να απεικονίζει εδώ τον εαυτό της και την αμηχανία της μπροστά στην αδυναμία της να προσφέρει ουσιαστική βοήθεια στους συνανθρώπους της.

Στο *Συσσίτιο* (Κατ. 8) μεταφερόμαστε σε μια βιομηχανική συνοικία όπου πραγματοποιείται η διανομή του συσσιτίου. Οι αποστεωμένες και αδύναμες μορφές που γέρνουν από το βάρος των ρούχων τους και μόνο, αλλά και τα παιδιά που ψάχνουν στα απορρίμματα υποδηλώνουν την ανεπάρκεια της τροφής. Οι δύο πιο ενδιαφέρουσες και υπαινικτικές μορφές του έργου είναι αυτές των δύο άκρων. Το παιδί, δεξιά, κρατάει το κεφάλι του εξαντλημένο. Το ξύλινο καρότσι δίπλα του είναι μια αναφορά στην μεταφορά των χιλιάδων νεκρών του λιμού της Αθήνας (εικ. 16). Σύμφωνα με μαρτυρίες ανθρώπων που βίωσαν την Κατοχή, ήταν συνηθισμένο τα παιδιά να μεταφέρουν σε αυτά τα καρότσια τους νεκρούς και να τους παραδίδουν στις αρχές αποκομίζοντας σαν αντάλλαγμα ένα ξεροκόμματο[468]. Πρόκειται για ένα ακόμη φαινόμενο του παραλογισμού του πολέμου.

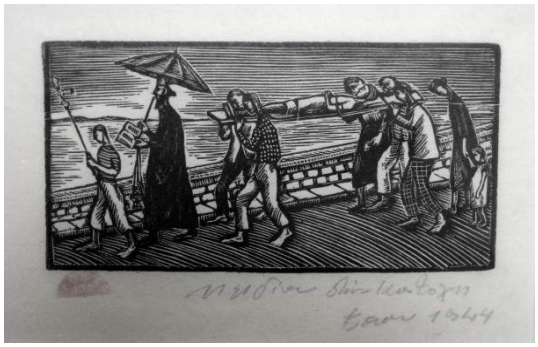
[468] Μια τέτοια μαρτυρία είναι και η παρακάτω:
«Ο θείος μου ο Γιώργος είχε ρεπό από τη δουλειά του και σκέφτηκε να με πάρει να πάμε βόλτα μέχρι το Ζάππειο. Καλύτερα να μη γινότανε ποτέ αυτή η βόλτα, εξαιτίας της εμπειρίας που μου άφησε. Όταν περνούσαμε από την Ομόνοια, κοντοστάθηκα αποσβολωμένος από το θέαμα που

Αριστερά, η μυστηριώδης, νέα κοπέλα, που δεν αποκλείεται να είναι και πάλι η ίδια η καλλιτέχνις, αυτή τη φορά κοιτάζει κατευθείαν τον θεατή. Δεν κοιτάζει όμως μόνο τον θεατή της εποχής της, που είναι και ο ίδιος μέρος αυτής της τραγωδίας, αλλά κι εμάς, τον μελλοντικό θεατή, σαν να μας αφηγείται μια ιστορία που δεν πρέπει να ξεχαστεί.



εικ. 16 Μεταφορά νεκρών με καροτσάκι. Φωτογραφία που κυκλοφόρησε στην κατοχή η «Εθνική Αλληλεγγύη» (Φωτογραφικό αρχείο Γενικής Γραμματείας Επικοινωνίας – Γενικής Γραμματείας Ενημέρωσης)[469]

Στο έργο *Κηδεία στην Κατοχή* (Κατ. 10), την ταπεινή νεκρική πομπή μιας παιδίσκης συνοδεύουν οι τραγικές μορφές της μητέρας και της γιαγιάς της. Ο θάνατος του



Κατράκη, *Κηδεία στην Κατοχή* (Κατ. 10)



εικ. 17 Παλιά φωτογραφία από το Αιτωλικό, με ένα από τα πέτρινα γεφύρια, Αρχείο ΕΛΙΑ

παιδιού και ο πόνος του γονιού, ειδικότερα της μάνας που μένει πίσω, είναι ένα θέμα που αρχίζει να απασχολεί τη χαράκτρια, αυτή την περίοδο, όπως θα δούμε και σε άλλα έργα αυτής της σειράς. Οι ανδρικές μορφές που μοιάζουν με ψαράδες και το γεφύρι πάνω από

αντίκρισα. Δύο αγόρια, λίγο πιο μεγάλα από μένα, ξυπόλυτα, ρακένδυτα και αδυνατισμένα, να κουβαλούν ένα καροτσάκι ξύλινο, από εκείνα με δύο χερούλια και μία μόνο ρόδα μπροστά, δύο σκελετωμένα πτώματα που είχαν μαζέψει προφανώς από κάποιο κοντινό πεζοδρόμιο. Το οδηγούσαν και οι δύο μαζί και το πήγαιναν στα κάρα της Δημαρχίας που περίμεναν λίγο παρακάτω. Το παρέδωσαν σε κάποιο υπεύθυνο κι αυτός τους έδωσε ένα κομμάτι ψωμί, το αντίτιμο ασφαλώς για το φορτίο που παρέδωσαν.» (από το βιβλίο *Ένα παιδί της Κατοχής θυμάται…*, βλ. Δούκας 2008, σελ. 37-38)

[469] Δημοσιευμένη στο Χατζηιωσήφ-Παπαστράτης 1999-2007, τ. Γ', Μέρος 2ο, σελ. 204

την ήρεμη θάλασσα παραπέμπουν στο Αιτωλικό (εικ. 17). Παρατηρούμε πώς, σε αντίθεση με την ασφυκτική ατμόσφαιρα της μεγαλούπολης των δύο παραπάνω έργων, η καλλιτέχνις αποδίδει τον χώρο της φύσης στην ύπαιθρο ευρύ και ελεύθερο, και διαφοροποιεί τις συνθήκες μέσα στις οποίες βιώνουν οι άνθρωποι το δράμα της Κατοχής στις πόλεις και στα χωριά. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο το τοπίο και η φύση «συμμετέχουν» στη σκηνή: Από τη μια, η Κατράκη έχει χαράξει τη νεκρική σανίδα με γραμμές παράλληλες προς εκείνες του νερού, εντάσσοντας αρμονικά τη μορφή της νεκρής παιδίσκης στο περιβάλλον όπου θα παραδοθεί το σώμα της. Από την άλλη, η ομπρέλα που βάζει στα χέρια του ιερέα, σε συνδυασμό με την γκρίζα ατμόσφαιρα, δημιουργούν την αίσθηση μιας μελαγχολικής ψιχάλας που συνοδεύει την πομπή και προκαλεί θρησκευτικούς συνειρμούς με αναφορά στη Μεγάλη Παρασκευή. Αξίζει να σημειωθεί πως η περιοχή γύρω από τον ιερέα και το παπαδοπαίδι αποδίδεται πιο φωτεινή, προσδίδοντας σε αυτές τις μορφές μια σχετική πνευματικότητα. Δημιουργείται έτσι μια αντίθεση ανάμεσα σε όλους εκείνους τους ανθρώπους που τους έχουν τσακίσει τα δεινά του πολέμου και στις μορφές εκείνων που επαγρυπνούν πνευματικά και προσπαθούν να προσφέρουν στους ταλαιπωρημένους συνανθρώπους τους κάποια ηθική στήριξη.

Τα έργα *Μπλόκο στην Κατοχή* ή *Κοκκινιά* (Κατ. 9), και *Διαδήλωση στην Κατοχή - 25η Μαρτίου* 1943 (Κατ. 7), έχουν ως θέμα τις διάφορες μορφές που πήρε η Εθνική Αντίσταση στα αστικά κέντρα. Στο πρώτο παρουσιάζεται η συνηθισμένη πρακτική των Γερμανών να περικυκλώνουν περιοχές, να συγκεντρώνουν τους κατοίκους σε ομάδες και με τη βοήθεια καταδοτών να συλλαμβάνουν και να εκτελούν επί τόπου τους αγωνιστές. Η επιβλητική μάντρα, που με τη γωνία της εισάγει ένα επιθετικό θέμα, είναι ο λόγος για τον οποίο το έργο έχει ονομαστεί και *Κοκκινιά*, καθώς φαίνεται να παραπέμπει στη θρυλική μάντρα του ταπητουργείου της Κοκκινιάς, όπου στις 17 Αυγούστου 1944 εκτελέστηκαν 200 πατριώτες και συνελήφθησαν 4000.[470] Παρατηρούμε πως τα πλήθη των συγκεντρωμένων περιλαμβάνουν άνδρες και γυναίκες όλων των ηλικιών και των κοινωνικών τάξεων και ότι, παρά τις μικρές διαστάσεις του έργου, η καλλιτέχνις έχει αποδώσει όλες τις μορφές των Ελλήνων με ατομικά χαρακτηριστικά. Αναγνωρίζει με αυτό τον τρόπο πως καθένας από αυτούς τους ανθρώπους ήταν μια ξεχωριστή προσωπικότητα που έδρασε σε αυτό τον αγώνα με βάση τη συνείδηση και την αξιοπρέπειά του. Η σκηνή της εκτέλεσης μέσα από τη μάντρα (εικ. 18) παραπέμπει ευθέως στον πίνακα *Η εκτέλεση της 3ης Μαΐου 1808* του Goya (εικ. 19). Οι μορφές των αγωνιστών σωριάζονται στο χώμα, η μια μετά την άλλη, λουσμένες στο φως της ελευθερίας, ενώ οι εκτελεστές, σκοτεινοί, απόλυτα στοιχισμένοι και απρόσωποι, μοιάζουν με μηχανές που απλά εκτελούν εντολές. Το συγκεκριμένο έργο του Goya έγινε σημείο αναφοράς για καλλιτέχνες μετά από αυτόν, που θέλησαν να

[470] Μακρής 1985, σελ. 144-145

καταγγείλουν τα φαινόμενα της άλογης ένοπλης βίας στον σύγχρονο κόσμο. Η Κατράκη, εντάσσοντας το έργο της σε αυτή την παράδοση, ανάγει την αυτοθυσία των Ελλήνων στην πανανθρώπινη σφαίρα, όπου ο αγώνας για την ελευθερία είναι ο ίδιος, ανεξάρτητα από εθνικούς και γεωγραφικούς προσδιορισμούς.



εικ. 18 Κατράκη, *Μπλόκο στην Κατοχή* ή *Κοκκινιά*, λεπτ.



εικ. 19 Francisco Goya, *Η εκτέλεση της 3ης Μαΐου 1808*, 1814, λάδι σε μουσαμά, Μαδρίτη, Πράδο

Το μπλόκο της Κοκκινιάς έχει απεικονίσει και ο Τάσσος σε δυο ξυλογραφίες του, μια ασπρόμαυρη (εικ. 20) και μια έγχρωμη (εικ. 21), από την ίδια περίοδο. Οι δικές του



εικ. 20 Τάσσος, *Το μπλόκο της Κοκκινιάς*, 1945, ξυλογραφία



εικ. 21 Τάσσος, *Το μπλόκο της Κοκκινιάς*, 1945, έγχρωμη ξυλογραφία

αποδόσεις είναι πιο πιστές απεικονίσεις των γεγονότων, αν βασιστούμε στις μαρτυρίες ανθρώπων της εποχής:[471] Οι συγκεντρωμένοι είναι μόνο άντρες, στο πρώτο επίπεδο διακρίνονται εκτός από τους νεκρούς και τα βασανιστήρια στα οποία τους επέβαλαν και στο κέντρο της πλατείας εκτός από τους Γερμανούς στρατιώτες διακρίνονται οι κουκουλοφόροι καταδότες και οι γερμανοτσολιάδες. Σε αντίθεση με το χαρακτικό της Κατράκη, στα έργα του Τάσσου όλες οι μορφές είναι απρόσωπες, εκτός από εκείνες του πρώτου επιπέδου,

[471] Μακρής 1985, σελ. 144-145

ανεξάρτητα από το ποιοι είναι. Το ταπητουργείο και η μάντρα καταλαμβάνουν δευτερεύουσα θέση. Η βασική διαφορά, όμως, ανάμεσα στα χαρακτικά του Τάσσου κι εκείνου της Κατράκη είναι πως ο μεν αφηγείται ένα ιστορικό γεγονός με την ακρίβεια ενός ευσυνείδητου δημοσιογράφου, ενώ για εκείνη το γεγονός είναι η αφορμή να μιλήσει για την αντίσταση και τις θυσίες όλου του έθνους, αδιακρίτως φύλου, και, με τα εκφραστικά μέσα που αναφέραμε παραπάνω, να εξυψώσει τους αγωνιστές σε μια ανώτερη πνευματική σφαίρα.

Στο *Διαδήλωση στην Κατοχή - 25η Μαρτίου 1943* (Κατ. 7) η χαράκτρια αποδίδει την ιστορική, επετειακή διαδήλωση του 1943, που πραγματοποιήθηκε παρά τις απαγορεύσεις των αρχών, είκοσι μέρες μετά την αιματηρή διαδήλωση ενάντια στην πολιτική επιστράτευση που σχεδίαζαν οι Γερμανοί[472]. Άντρες και γυναίκες όλων των ηλικιών, άοπλοι και απροστάτευτοι, κρατώντας μόνο σημαίες και τη σφιγμένη τους γροθιά έχουν ξεχυθεί ορμητικά στον δρόμο. Το τίμημα του αγώνα είναι βαρύ. Ο νέος στο



εικ. 22 Κατράκη *Διαδήλωση στην Κατοχή - 25η Μαρτίου 1943*, (λεπτ.)



εικ. 23 Γιάννης Κεφαλληνός, *Pietà*, στο βιβλίο του Παντελή Πρεβελάκη *Παντέρμη Κρήτη*, 1945

αναπηρικό καροτσάκι είναι μια αναφορά στους χιλιάδες ακρωτηριασμένους στρατιώτες αυτού το πολέμου. Στο κεντρικό θέμα της σύνθεσης κορυφώνεται η τραγικότητα της ιστορικής στιγμής. Ένας νέος ξεψυχά στην αγκαλιά της μητέρας του. Το θέμα αποδίδεται

[472] «...το διάταγμα της 'πολιτικής επιστράτευσης' προκάλεσε έντονη αγανάκτηση και βίαιες διαδηλώσεις που κορυφώθηκαν στην κατάληψη του Υπουργείου Εργασίας. Ακολούθησε η οργισμένη υποχώρηση των Γερμανών, που θεωρούσαν πλέον την Αθήνα – όπου μόλις πρόσφατα, στις 28 Φεβρουαρίου, και η κηδεία του Κωστή Παλαμά είχε αυθόρμητα μετατραπεί σε εθνική εκδήλωση –ως την πιο εχθρική πρωτεύουσα κατεχόμενου κράτους» (*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΣΤ΄, σελ. 27)

στον τύπο της Pietà, της Παναγίας που θρηνεί τον νεκρό Χριστό[473], τονίζοντας την πνευματική διάσταση του αγώνα για την ελευθερία και ανάγοντας τον σε κάτι ιερό.



εικ. 24 Michelangelo, *Pietà*, 1498–99, Ρώμη, βασιλική Αγ. Πέτρου

Όση σημασία όμως κι αν έχει αυτός ο αγώνας τίποτα δεν μπορεί να απαλύνει τον πόνο των χιλιάδων μητέρων που έχασαν τα παιδιά τους σ' αυτόν. Στο έργο *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι* (Κατ. 11) η χαράκτρια αποδίδει μια αρχετυπική Ελληνίδα μάνα που πενθεί μέσα σε μία «στρατιά» από νεκρικούς σταυρούς. Η μορφή είναι δοσμένη σε υπερβολικά μεγάλη κλίμακα σε σχέση με το πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα, αφενός, να δεσπόζει σαν μια υπερφυσική οντότητα μέσα στον χώρο, τονισμένη μάλιστα από μια λευκή αύρα, αφετέρου όμως, να φαίνεται περιχαρακωμένη και εγκλωβισμένη μέσα στις ασφυκτικά περιορισμένες του διαστάσεις. Ειδικά το κεφάλι της, πιεσμένο από το χαμηλό όριο της σύνθεσης και από τη βαρύτητα του μαύρου χρώματος είναι «καταδικασμένο» από τη χωροταξία της εικόνας να μην μπορεί να σηκωθεί, εισάγοντας ένα συμβολικό θέμα για έναν ολόκληρο λαό, που μάταια αγωνίζεται, επί δεκαετίες, να «σηκώσει κεφάλι» από τα δεινά του.

Η γυναίκα παρουσιάζεται εντελώς κλεισμένη στον εαυτό της και στο εσωτερικό της πάθος. Η γλώσσα του σώματός της είναι η γλώσσα της θλίψης. Τα ατομικά της χαρακτηριστικά αποδίδονται τόσο περιορισμένα και γενικευτικά που η μορφή αποκτά οικουμενικό χαρακτήρα. Τα εκφραστικά μέσα χρησιμοποιούνται με μεγάλη απλότητα. Κυριαρχούν μεγάλες ενιαίες επιφάνειες μαύρου πάνω στις οποίες είναι χαραγμένα, όπως στα μελανόμορφα αγγεία, μόνο τα απολύτως απαραίτητα περιγράμματα. Τα μορφολογικά αυτά χαρακτηριστικά δημιουργούν μία αίσθηση παράξενης ηρεμίας και συμβιβασμού με την τραγική πραγματικότητα. Στο κάτω μέρος της σύνθεσης, ο στίχος του δημοτικού τραγουδιού, χαραγμένος ανορθόγραφα με ασύμμετρα, σχεδόν άτεχνα γράμματα απηχεί το

[473] Σίγουρα η χαράκτρια θα γνώριζε την Pietà του Μιχαήλ Αγγέλου (εικ. 24) στην οποία θα παρέπεμπε ηχηρά, δυο χρόνια αργότερα, ο δάσκαλος της Κεφαλληνός, στην εικονογράφηση του βιβλίου του Παντελή Πρεβελάκη *Παντέρμη Κρήτη*, Αθήνα, 1945 (σελίδα τίτλου) (εικ. 23).

προαιώνιο παράπονο των απλών κι ανεπιτήδευτων μανάδων. Στο προσχέδιο του έργου (εικ. 25), που σώζεται στο Μουσείο «Βάσω Κατράκη», παρατηρούμε πως το βασικό θέμα της μελέτης της χαράκτριας ήταν η κλειστή σύνθεση της μορφής της γυναίκας, για την οποία ανατρέχει σε ένα άλλο κλασικό έργο, Το *Ecce Homo* του Tiziano (εικ. 26), από όπου φαίνεται να εμπνέεται και τις ακτίνες φωτός που περιβάλλουν τη μορφή. Τα στοιχεία αυτά τα έχει μετουσιώσει σε μια προσωπική απόδοση χρησιμοποιώντας τα μέσα της ξυλογραφίας και αξιοποιώντας τη δραματική αντίθεση του ελάχιστου λευκού με το μαύρο. Παρατηρούμε επίσης, πως ο στίχος ήταν μέρος της σύνθεσης από την αρχή. Αξίζει να σημειωθεί ότι το έργο δημοσιεύτηκε τον Σεπτέμβρη του 1950 στο περιοδικό



Κατράκη, *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι* (Κατ. 11)



εικ. 25 Κατράκη, *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι*, προσχέδιο (Κατ. Σχεδ. 2)



εικ. 26 Tiziano, *Ecce Homo*, 1558-1560, ελαιογραφία, Δουβλίνο, National Gallery of Ireland



εικ. 27 Dmitri Kessel, *Δίστομο,* 1944 φωτογραφία[474]

[474] Kessel 1997, εικ. 19, από τη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων. Στο κείμενό του για το δίστομο ο Kessel αναφέρει: «. . . Δεν είχαν καιρό να θάψουν τους συγγενείς τους στο νεκροταφείο, άλλωστε δεν υπήρχε παπάς. Τους έθαψαν βιαστικά στις αυλές των σπιτιών . 'Δεν πρέπει να θάβεις το νεκρό στην αυλή σου' έλεγε ένας άντρας. 'Είναι κακό για τις γυναίκες. Θρηνούν συνέχεια. Συχνά, στη μέση της νύχτας, μια γυναίκα αρχίζει να μοιρολογεί πάνω από τους τάφους των δικών της. Μια άλλη, στην άκρη του χωριού, πιάνει κι αυτή το μοιρολόι. Σε λίγο, όλες οι γυναίκες στο χωριό θρηνούν. Είναι κάτι που σου παγώνει το αίμα.'»

Ελεύθερα Γράμματα, με τον τίτλο *Ποτέ πια* σε μια περίοδο που υπήρχαν ακόμη εξόριστοι και φυλακισμένοι αντιστασιακοί.

Υπάρχει μεγάλη πιθανότητα το έργο να είναι αρχικά εμπνευσμένο από τη σφαγή του Διστόμου στις 10 Ιουνίου 1944 και κυρίως από τις τραγικές μορφές των γυναικών των οποίων οι οικογένειες ξεκληρίστηκαν. Αυτό διαπιστώνεται παρατηρώντας τις συγκλονιστικές φωτογραφίες γυναικών από το Δίστομο του Dmitri Kessel (εικ. 27). Το γεγονός αυτό συνηγορεί και στη χρονολόγησή του έργου αυτή τη χρονιά.

Στο έργο *Η απελευθέρωση της Αθήνας* (Κατ. 12) επικρατεί ο ενθουσιασμός και η ψυχική ανάταση. Στη χειμαρρώδη πορεία του πλήθους δεσπόζουν οι γιγάντιες ελληνικές σημαίες που καλύπτουν μεγάλο μέρος των κτηρίων και του κόσμου, σαν η Ελλάδα να αναστήθηκε και να σκεπάζει τον τόπο και τους ανθρώπους του με τα προστατευτικά της φτερά. Το πλήθος κινείται πάνω σε μια δυναμική διαγώνιο από την Ακρόπολη, όπου έχει αποκατασταθεί η γαλανόλευκη, προς το Σύνταγμα, ενώ κόσμος κρέμεται από τα μπαλκόνια και τα παράθυρα. Διασκορπισμένα εδώ κι εκεί, γιορτάζουν και τα παιδιά, οι γνωστοί μικροί ήρωες της Αντίστασης. Οι δυναμικές κινήσεις των μορφών, τα πρόσωπά τους που κοιτάζουν ψηλά, τραγουδώντας τον εθνικό ύμνο και ζητωκραυγάζοντας, δημιουργούν μια ατμόσφαιρα εορταστική και ελπιδοφόρα ακόμα και για κείνους που έχουν πονέσει περισσότερο: Η μαυροφορεμένη γυναίκα θυμίζει την μορφή του έργου *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι*. Η μορφή της είναι δοσμένη από το πλάι και καθώς είναι η πλησιέστερη προς τον θεατή ουσιαστικά τον εισάγει στη σκηνή. Δεν κινείται με το χαρούμενο πλήθος αλλά στέκεται στην άκρη, και πάλι συλλογισμένη και κλεισμένη στον εαυτό της. Η μόνη διαφορά είναι πως, εδώ, το χέρι της προβάλλει τεντωμένο μπροστά κρατώντας μια μικρή ελληνική σημαία. Είναι σαν να αναγνωρίζει πως η θυσία του παιδιού της έφερε τουλάχιστον καρπούς για τους υπόλοιπους και την πατρίδα. Η συγκρατημένη της αντίδραση αποδίδει μια πιο συνετή στάση απέναντι στην νίκη, προφητική θα λέγαμε, αν λάβουμε υπόψη τα όσα ακολούθησαν μόνο δυο μήνες αργότερα, με τα Δεκεμβριανά.

Το έργο βρίσκεται στον αντίποδα της έγχρωμης ξυλογραφίας του Τάσσου με το ίδιο θέμα (εικ. 28). Η χρήση του χρώματος και οι κατά πολύ μεγαλύτερες διαστάσεις του (45x77εκ. σε αντίθεση με το 10,5x15εκ. της Κατράκη) καθιστούν το έργο του Τάσσου πολύ εντυπωσιακό. Από την άλλη, και το περιεχόμενό του είναι εντελώς διαφορετικό. Εδώ τα πλήθη ζητωκραυγάζουν για το ΕΑΜ και το ΚΚΕ, ζητούν να τιμωρηθούν οι προδότες και να επικρατήσει λαοκρατία, ενώ μαζί με την ελληνική και την αγγλική σημαία κυματίζει το σφυροδρέπανο. Η ξυλογραφία αυτή, σε σύγκριση με το έργο της Κατράκη που εκφράζει έναν γνήσιο προβληματισμό και μια πολιτική υπευθυνότητα, θυμίζει λαϊκή εικόνα και λειτουργεί περισσότερο σε ένα επίπεδο πολιτικής προπαγάνδας.



εικ. 28 Τάσσος *Η απελευθέρωση της Αθήνας*, 1945, έγχρωμη ξυλογραφία

Αν προσεγγίσουμε τις παραπάνω επτά ξυλογραφίες της Κατράκη τεχνοτροπικά και τις συγκρίνουμε με τα προηγούμενα έργα της, διαπιστώνουμε μια σημαντική στροφή προς εκφραστικά μέσα που συνδέονται με τις κατακτήσεις των Γερμανών εξπρεσσιονιστών του μεσοπολέμου. Σκοτεινά και απαισιόδοξα θέματα, επιθετικές γραμμές και χρήση οξυγώνιων θεμάτων, σχηματοποίηση και παραμορφώσεις. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τι ακριβώς είχε δει η Κατράκη από τον γερμανικό εξπρεσσιονισμό, διακρίνεται όμως με βεβαιότητα η γνωριμία της με το έργο της Kollwitz, το οποίο εξάλλου θαύμαζε και ο Κεφαλληνός[475]. Αν δούμε τις ξυλογραφίες της Κατοχής της Κατράκη δίπλα σε κάποιες της Kollwitz, εύκολα διακρίνουμε κάποια κοινά καλλιτεχνικά στοιχεία μεταξύ τους: Το σκληρό πλάσιμο των μορφών και η απόδοση της νεκρής μορφής σε απόλυτα οριζόντια θέση στις ξυλογραφίες της Κατράκη και ειδικά στην *Κηδεία στην Κατοχή* (Κατ. 10) μπορούν να συνδεθούν με τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά στο έργο *Στη μνήμη του Karl Liebknecht* (1919) (εικ. 29) της Kollwitz. Επιπλέον, το πλάσιμο της μορφής με μια ενιαία μαύρη επιφάνεια και η ένταξή της σε μια ερμητικά κλειστή σύνθεση, που επισημάναμε στο έργο της Κατράκη *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι* (Κατ. 11), τα συναντάμε και στις ξυλογραφίες της Kollwitz *Η χήρα* (1921) (εικ. 30) και *Οι γονείς* (1922) (εικ. 31) από τη σειρά «Πόλεμος».

[475] Ο Κεφαλληνός « . . . είχε μια ροπή προς την 'κοινωνική', ας πούμε, τέχνη, που δεν εξαντλείται μόνο στην ομορφιά αλλά θέλει να δώσει ένα μήνυμα στους ανθρώπους, ν΄ αγωνιστεί για έναν καλύτερο και δικαιότερο κόσμο. Ο Μαζαρέλ, ο Γκρος, η Κόλβιτς αποτελούν για κείνον υψηλά πρότυπα» (Κάσδαγλης 1991, σελ. 280).



εικ. 29 Käthe Kollwitz, *Στη μνήμη του Karl Liebknecht*, 1921, ξυλογραφία



εικ. 30 Käthe Kollwitz, *Η χήρα*, 1921, ξυλογραφία



εικ. 31 Käthe Kollwitz, *Οι γονείς*, 1922, ξυλογραφία

Θεματικά, παρατηρούμε ότι αυτή την περίοδο εισάγεται για πρώτη φορά στο έργο της χαράκτριας το θέμα της μητέρας με το παιδί, το οποίο σε διάφορες παραλλαγές θα αποτελέσει έναν από τους σημαντικότερους θεματικούς κύκλους της δουλειάς της.

Τα έργα της Κατράκη που αναλύσαμε παραπάνω χρησιμοποιήθηκαν με διάφορες εφήμερες μορφές κατά τη διάρκεια της κατοχής, όπως επισημαίνει η φίλη της χαράκτριας Ελένη Καμουλάκου, που όμως λανθάνουν. Κάποια χρησιμοποιήθηκαν και αργότερα όπως είδαμε στην περίπτωση του *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι* και *Η απελευθέρωση της Αθήνας* την οποία συναντάμε ως εικονογράφηση σε κείμενα για τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*, τον Νοέμβριο του 1946. Και στις επόμενες δεκαετίες τα έργα της Κατράκη από την Κατοχή επανέρχονται συχνά στον Τύπο[476] με την ευκαιρία μιας επετείου, ενός αντιπολεμικού δημοσιεύματος ή κάποιας

[476] Τέτοια παραδείγματα είναι τα παρακάτω:
Επιθεώρηση τέχνης, τ. 10, Οκτ. 1955, 1, σελ. 269, το έργο *Η απελευθέρωση της Αθήνας* εικονογραφεί το κείμενο «Το ημερολόγιό μου της Κατοχής» του Δημ. Βουτυρά.

εκδήλωσης μνήμης. Επίσης Το έργο *Μπλόκο στην Κατοχή* ή *Κοκκινιά* (Κατ. 9) έγινε και γραμματόσημο, το 1982, με θέμα «Εθνική αντίσταση στη Βόρεια Ελλάδα 1941-44». Με άλλα λόγια, αυτά τα χαρακτικά της Κατράκη καθιερώθηκαν στη συλλογική μνήμη ως χαρακτηριστικές απεικονίσεις μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου αλλά και ως διαχρονικές και οικουμενικές αντιπολεμικές εικόνες. Στο κεφάλαιο «Εικονογράφηση» θα εξετάσουμε κι άλλα έργα αυτής της περιόδου που δημιουργήθηκαν για την εικονογράφηση λευκωμάτων και βιβλίων.

Το έργο *Οδόφραγμα* ή *Μάχες το Δεκέμβρη* (Κατ. 13) προέρχεται από τις αρχές του εμφυλίου πολέμου στον οποίο η Κατράκη συμμετείχε ποικιλοτρόπως, όπως περιγράφει στον Σπητέρη:

> *Ναι πάλι δουλέψαμε στις αφίσες, πάλι βγήκαμε στους δρόμους και γράφαμε συνθήματα. Όταν μας στριμώξανε άγρια, μετατοπίζονταν οι οργανώσεις, κι απ' τον Κολωνό που ήμασταν βρεθήκαμε στη Νέα Φιλαδέλφεια. Πήγα δυο-τρεις φορές εκεί, αλλά δεν μπορούσες να κυκλοφορήσεις εύκολα κι έτσι έμεινα στον προωθημένο σταθμό επιδέσεως, στη Βάθη, κοντά στο Γιώργο* [εννοεί το γιατρό σύζυγό της]*. Εκεί βρήκα και την Έφη Φερεντίνου που ήταν νοσοκόμα του Γιώργου. Επειδή μας είχαν σκοτώσει δυο-τρεις τραυματιοφορείς κάναμε εμείς τον τραυματιοφορέα με την Έφη.*[477]

Το έργο απεικονίζει ένα από τα πολλά οδοφράγματα που στήθηκαν στην ευρύτερη περιοχή της Αθήνας και του Πειραιά από το ΕΑΜ και τον ΕΛΑΣ για την παρεμπόδιση των αγγλικών μηχανοκίνητων δυνάμεων. Για την κατασκευή τους χρησιμοποιήθηκαν από πέτρες και μπάζα γκρεμισμένων σπιτιών μέχρι τμήματα από σιδηροτροχιές (εικ. 32). Στο έργο αυτό η Κατράκη έχει χρησιμοποιήσει όλες της τις ικανότητες για να απεικονίσει την ομορφιά της πόλης της Αθήνας, που δυστυχώς καταστρέφεται από τις εχθροπραξίες[478]. Η δράση εκτυλίσσεται σε ένα δρομάκι με νεοκλασικά σπίτια, τα οποία η χαράκτρια αποδίδει με έμφαση στα διακοσμητικά τους στοιχεία –περίτεχνα υπόστεγα, εντυπωσιακές σκεπές

Ευχητήρια κάρτα από την «Ενωμένη Εθνική Αντίσταση» με το έργο *Η απελευθέρωση της Αθήνας* που δημοσιεύτηκε στην *Αυγή*, 1 Ιαν. 1980.
Αυγή, 30 Νοεμ. 1994, όπου το έργο *Διαδήλωση στην Κατοχή - 25η Μαρτίου 1943* συνοδεύει την παρουσίαση του ντοκιμαντέρ «Επεισόδιο 5ο: Αγώνες στις πόλεις».

[477] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 28

[478] Γνωρίζουμε, για παράδειγμα πως εξαιτίας των βομβαρδισμών του Δημαρχείου Αθηνών, στις μάχες του Δεκεμβρίου του 1944, καταστράφηκε ένα μέρος του κτηρίου και μέρος της μνημειακής τοιχογραφίας του Γ. Γουναρόπουλου, την οποία ο καλλιτέχνης αποκατέστησε το 1962. Όπως γράφει και ο Dmitri Kessel «Η Αθήνα ήταν μια άτυχη πόλη. Πέρασε άθικτη τη γερμανική κατοχή, αλλά στον εμφύλιο πόλεμο δέχτηκε χτυπήματα από βόμβες πυροβολικού και ρουκέτες.» (Kessel 1997, χ.α.)



εικ. 32 Βούλα Παπαϊωάννου, *Οδοφράγματα στα Δεκεμβριανά, Αθήνα, 1944*, φωτογραφία[479]



εικ. 33 Dmitri Kessel, *Πυροβολούσαν άοπλους*, φωτογραφία από τον Δεκέμβρη του 1944[480]

με ακροκέραμα, κομψά μπαλκονάκια, παραστάδες και κίονες – ενώ στο βάθος, πάνω από το γραφικό Μοναστηράκι, υψώνεται ο λόφος της Ακρόπολης με τον Παρθενώνα, διαχρονικό σύμβολο του ελληνισμού και της υπερηφάνειας του. Ακόμα και τα σύννεφα του καπνού που βγαίνουν από ένα καιόμενο κτήριο, έχουν μια παράξενη καλαισθησία, καθώς υψώνονται σε αριστοτεχνικές σπείρες που μας θυμίζουν την *Έναστρη νύχτα* του Van Gogh (εικ. 34). Με τη διαφορά πως εδώ, οι σπείρες αυτές δεν εκφράζουν μόνο την εσωτερική ταραχή της καλλιτέχνιδας αλλά και τον κοινωνικο-πολιτικό αναβρασμό της περιόδου.



εικ. 34 Vincent Van Gogh, *Έναστρη νύχτα*, 1889, Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art

Το οδόφραγμα υπερασπίζονται, στοιβαγμένοι σχεδόν ο ένας πάνω στον άλλον, ένοπλοι και πολίτες, γυναίκες και άντρες όλων των ηλικιών. Ο στρατιώτης του ΕΛΑΣ, στο κέντρο της σύνθεσης, με την στάση του και τη δυναμική κίνηση του χεριού του παρασύρει τον θεατή μέσα στη δράση. Στην αγωνιστικότητα και τον δυναμισμό όλων των νεότερων

[479] Δημοσιευμένη στο Κωνσταντίνου 2006, σελ. 143 Ο δρόμος είναι παρόμοιος με αυτόν που αποδίδει η Κατράκη στο έργο *Οδόφραγμα* ή *Μάχες το Δεκέμβρη*
[480] Kessel 1997, εικ. 38, από τη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων

μορφών αντιπαρατίθεται η κλειστή και μελαγχολική σύνθεση των δύο ηλικιωμένων, κάτω αριστερά, που παραπέμπει σε σκηνή θρήνου. Με τα καταπονημένα τους σώματα διπλωμένα από το βάρος της δουλειάς, και τα ρυτιδιασμένα τους πρόσωπα, βυθισμένα ανάμεσα στους γερτούς ώμους τους, υπηρετούν ακόμα τον αγώνα στον οποίο θυσιάστηκαν χιλιάδες ζωές, μπορεί κι εκείνες των παιδιών τους, και που δεν φαίνεται να έχει τέλος. Το χαρακτικό αυτό δημοσιεύτηκε στην πρώτη σελίδα του *Φιλολογικού Ριζοσπάστη* στις 5 Δεκεμβρίου 1946, όταν το δράμα του εμφυλίου βρισκόταν σε πλήρη εξέλιξη και αναρωτιέται κανείς, αν εκείνοι, που διάλεξαν να δημοσιεύσουν αυτή την εικόνα για την επέτειο των Δεκεμβριανών, στάθηκαν για μια στιγμή να συλλογιστούν μπροστά στο ηλικιωμένο ζευγάρι ή αν προτίμησαν να το αγνοήσουν.



Κατράκη, *Οδόφραγμα* ή *Μάχες το Δεκέμβρη* (Κατ. 13)



εικ. 35 Aleksei Kravchenko, *Στα οδοφράγματα*, 1925, ξυλογραφία

Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς το *Οδόφραγμα* ή *Μάχες το Δεκέμβρη* της Κατράκη σε σχέση με την ξυλογραφία *Στα οδοφράγματα* του Aleksei Ilyich Kravchenko (εικ. 35) (την οποία δεν αποκλείεται να γνώριζε η χαράκτρια). Ενώ στο έργο του Kravchenko κυριαρχεί η απόλυτη καταστροφή και ισοπέδωση του παλιού κόσμου στο όνομα της νέας εποχής, η οποία συμβολίζεται από τον λαμπερό ήλιο που μεσουρανεί, στο έργο της Κατράκη οι αριστεροί μαχητές δεν προσπαθούν να καταστρέψουν, αλλά να προστατέψουν την πόλη τους από τις εξωτερικές και επίσημες εσωτερικές στρατιωτικές δυνάμεις που τη βομβαρδίζουν.

Οι πληγές του εμφυλίου, όπως τις βίωσε και η ίδια η χαράκτρια με την εξορία του συζύγου της, Γιώργου Κατράκη, το 1948, την ακολούθησαν για χρόνια, παρόλο που ενδιάμεσα ασχολήθηκε και με άλλα θέματα. Το έργο *Για την εξορία* (Κατ. 18) του 1948 αποδίδει τον εκτοπισμό στα ξερονήσια χιλιάδων ανθρώπων που είχαν αγωνιστεί με αυτοθυσία για την

ελευθερία της πατρίδας τους, όπως με τραγική ειρωνεία υποδηλώνουν η ελληνική σημαία και η λέξη «ΝΙΚΗ». Ο παραλογισμός του εθνικού διχασμού κορυφώνεται όταν στους εξόριστους περιλαμβάνονται μωρομάνες, χαροκαμένες γιαγιάδες που μεγαλώνουν μικρά παιδιά[481] και ανήμποροι γέροντες, κάτι που τονίζεται ιδιαίτερα στο έργο. Οι περισσότερες μορφές είναι σκοτεινές, σκυμμένες και ενδοστρεφείς, σαν να προσπαθούν να συγκεντρώσουν τις δυνάμεις τους για να αντιμετωπίσουν όσα τους περιμένουν. Ξεχωρίζουν τρεις ανδρικές μορφές που βαδίζουν όρθιοι και με το κεφάλι ψηλά καθώς και το νεαρό ζευγάρι με τα φωτεινά, καθαρά πρόσωπα, που παρά τη μελαγχολία τους, αναδίδουν τη βεβαιότητα του συνειδητοποιημένου αγωνιστή.

Στο προσχέδιο της ξυλογραφίας (εικ. 36), του Μουσείου Βάσω Κατράκη, παρατηρούμε ότι η καλλιτέχνις έχει δουλέψει πρόχειρα με το μολύβι τη βασική σύνθεση των μορφών χωρίς να τις τοποθετεί σε ένα συγκεκριμένο χώρο. Υπάρχουν κάποιες διαφορές, κυρίως στις μορφές του δεύτερου επιπέδου, ενώ δεν φαίνεται να έχει καταλήξει ακόμα στη σύνθεση της μητέρας με το μωρό. Μια σημαντική τροποποίηση είναι η απόδοση του μικρού παιδιού, το οποίο στο προσχέδιο περπατάει ευχάριστα δίπλα στη γιαγιά του, ενώ στην ξυλογραφία κλαίει και βάζει αντίσταση στο χέρι της γιαγιάς σαν να μη θέλει να πάει μαζί της, τονίζοντας όπως αναφέρθηκε το παράλογο της όλης επιχείρησης.



Κατράκη, *Για την εξορία* (Κατ. 18)



εικ. 36 Κατράκη, *Για την εξορία*, προσχέδιο (Κατ. Σχεδ. 3)



ΒΑΣΩΣ: Για την εξορία.

εικ. 37 Κατράκη, *Για την* εξορία, στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*, 15/11/1946

[481] Για την εξορία γυναικών βλ. Στάβερη, Βερβενιώτη 2010

Το αντίστοιχο έργο που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα* (15/11/1946) είναι πιο απλοποιημένο. Παρότι η σύνθεση της ομάδας των εξορίστων είναι παρόμοια με αυτήν στο έργο *Για την εξορία* (Κατ. 18), εδώ υπάρχουν σημαντικές αλλαγές. Ο χώρος θυμίζει εξοχή και αποδίδεται χωρίς λεπτομέρειες, η πορεία των εξορίστων κινείται προς την αντίθετη κατεύθυνση, και, κυρίως, οι μορφές των χωροφυλάκων, που στο προηγούμενο έργο είναι διακριτικές εδώ προβάλλονται στο πρώτο επίπεδο, πολύ ευδιάκριτες και επιβλητικές. Με αυτό τον τρόπο η χαράκτρια τονίζει την αντίθεση ανάμεσα στην «νόμιμη αρχή» και αυτούς που θεωρούνται «επικίνδυνοι» αναδεικνύοντας το γελοίο και συνάμα την τραγικότητα της σκηνής, από τη στιγμή που στους τελευταίους περιλαμβάνονται γέροντες, μικρομάνες και παιδιά.

Ένα ακόμη έργο που συνδέεται με τον εμφύλιο είναι το έργο *Αθήνα 1944* (Κατ. 40) που αναφέρεται στους απάνθρωπους απαγχονισμούς ανταρτών και την επίδειξή τους «προς παραδειγματισμό» από τους ταγματασφαλίτες σε διάφορες συνοικίες της Αθήνας την άνοιξη του 1944.

> *Από τις αρχές της άνοιξης του 1944 η βία στην Αθήνα κλιμακώθηκε σε τέτοιο βαθμό, ώστε οι συγκρούσεις μεταξύ ταγματασφαλιτών και ΕΛΑΣιτών να είναι ένας κανονικός πόλεμος πόλης. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη μάχη της Κοκκινιάς στις 6 Μαρτίου 1944 και τη «μάχη για τους πέντε κρεμασμένους» στα Ιλίσια στις 5 Απριλίου 1944. Η τελευταία μάλιστα αποτέλεσε και τον «πρόλογο» της μάχης της Καισαριανής . . .*[482]

Οι ανεξίτηλες εικόνες που έμειναν χαραγμένες βαθιά στη μνήμη της Κατράκη δε μεταπλάστηκαν σε ξυλογραφική χάραξη παρά περίπου οκτώ χρόνια αργότερα, όταν, όπως αναφέρεται σε συνέντευξή της στις αρχές του 1953,[483] εμπνεύστηκε το έργο ενώ βρισκόταν στη Γερμανία (προφανώς επίσκεψη στον αυτοεξόριστο σύζυγό της). Αυτή τη διαδικασία της επεξεργασίας ενός ιστορικού γεγονότος μέσα από τη συνείδηση ενός καλλιτέχνη, που απαιτεί μια χρονική απόσταση από το γεγονός[484], περιγράφει με αφορμή το έργο του ζωγράφου Γιάννη Ψυχοπαίδη ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς και πιστεύουμε ότι οι σκέψεις του ρίχνουν φως και στην περίπτωση της Κατράκη: «Η εναργής ανασύνθεση εκείνου που ήδη πέρασε δεν μπορεί ποτέ να προκύψει ως άμωμη και αυτονόητη ταύτιση με μια άμεσα

---

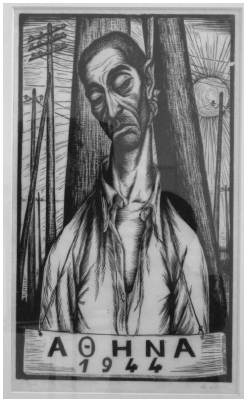
[482] Γιαννόπουλος Ν., στον ιστότοπο *Μηχανή του χρόνου*, 07/10/2014 (8 Απρ. 2016). Οι κρεμασμένοι των Ιλισίων αναφέρονται με περισσότερες λεπτομέρειες και στο Μακρής 1985, σελ. 46, ενώ στον τόπο του απαγχονισμού, στη διασταύρωση των οδών Παπαδιαμαντοπούλου και Ξενίας, υπάρχει μαρμάρινη επιγραφή προς τιμή των νεκρών.

[483] Θεοφάνους Κ., «Στο ατελιέ της Βάσως Κατράκη», *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 10 Φεβ 1953

[484] Στο σημείο αυτό θα άξιζε να παραθέσουμε το παρακάτω κείμενο του Ιάκωβου Καμπανέλλη σχετικά με το Μάουτχάουζεν γραμμένο το 1963:
«Στο Ες – Ες Στρατόπεδο Συγκεντρώσεως του Μαουτχάουζεν έμεινα κρατούμενος απ' το καλοκαίρι του 1943 μέχρι το τέλος του πολέμου. Έχουν περάσει είκοσι χρόνια από τότε και μόνο τώρα νιώθω σε θέση να θίξω και να καταγράψω το μέρος αυτό της ζωής μου και της ζωής τόσων άλλων. Σήμερα που βλέπω τη 'συνάντηση' του 'παρελθόντος' με το παρόν, ξεκαθαρίζουν στη σκέψη μου γεγονότα που δεν είχα καταλάβει. Ίσως να τα κατάλαβα τώρα.» (επίσημη ιστοσελίδα Ιάκωβου Καμπανέλλη http://www.kambanellis.gr/?page_id=44 [3/5/2016])

βιούμενη πραγματικότητα. Ξαναζεί μονάχα ως νοσταλγία, ως φαντασίωση ή ως πεποιημένη τραγωδία μέσα από την ενσυνείδητη αποστασιοποίηση και διαφοροποίηση του έργου από εκείνο που δίνεται άμεσα στην υποκείμενη στον παρόντα χρόνο εμπειρία, μέσα δηλαδή από μιαν έντεχνη διαμεσολάβηση η οποία εφευρίσκει πάντα μια δική της ανεπανάληπτη και ειδοποιό γλώσσα που θα από- και θα ανά-κωδικοποιεί τους φευγαλέους ίσκιους του παρελθόντος χάριν του ατέρμονος παρόντος και μέλλοντος»,[485] ενώ προηγουμένως είχε σχολιάσει «Μόνο λοιπόν μέσα από τις ιδέες, ή, όπως μας διδάσκουν τόσο ο Νίτσε όσο και ο Φρόυντ, σε ακόμα βαθύτερο επίπεδο, μέσα από την τέχνη, μπορεί να διαβάζεται η αλήθεια του παρελθόντος.»[486]

Από το παρελθόν λοιπόν προέρχεται και ο κρεμασμένος στην ξυλογραφίας της Κατράκη. Η καλλιτέχνις αποδίδει τον άντρα ως μεσήλικα. Η έντονη επιμήκυνση της μορφής, το αποστεωμένο και εξαϋλωμένο γενειοφόρο πρόσωπο και τα μεγάλα μάτια προσδίδουν στη μορφή την πνευματικότητα ενός ιερομάρτυρα και παραπέμπουν στον Θεοτόκοπουλο και στον εξπρεσσιονισμό. Ο ολοφώτεινος ήλιος στο πίσω μέρος στέλνει τις ακτίνες του ολόγυρα, καμιά όμως από αυτές δεν φτάνει τον άτυχο άντρα. Η ταμπέλα που φορεί απηχεί τις υβριστικές ταμπέλες που κρεμούσαν στο στήθος των κρεμασμένων στην Αθήνα του 1944 οι οποίες έγραφαν «Προδότης» ή κάτι παρόμοιο[487] αλλά και το ειρωνικό «I.N.B.I». Η χαράκτρια δεν συντάσσεται απλά με το θέμα της, αλλά το προσεγγίζει σχεδόν με ευλάβεια, καθώς μέσα της δεν πρόκειται πια μόνο για έναν συναγωνιστή αλλά για μια μορφή που ανήκει στην ιστορία.



Κατράκη, *Αθήνα 1944* (Κατ. 40)



εικ. 38 Κατράκη, *Ανδρική μορφή*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 8)

Συγγενής με τη μορφή του κρεμασμένου είναι η μορφή στο σχέδιο της εικόνας 38. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και το μαρτυρικό-καρτερικό ύφος της μορφής αντιστοιχούν σε αυτά του χαρακτικού. Η μορφή όμως του σχεδίου παρουσιάζεται νεότερη και με ανοιχτά

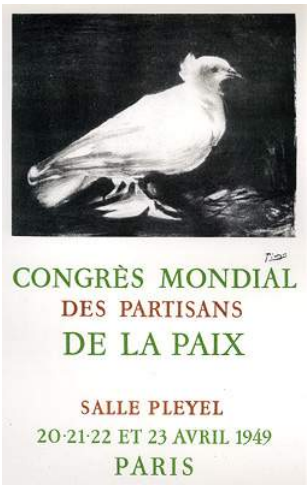
[485] Τσουκαλάς 2000, σελ. 6
[486] Τσουκαλάς 2000, σελ. 6
[487] Γλέζος 2006, σελ. 71

τα μάτια χωρίς αναφορά στον τρόπο του μαρτυρίου της. Πιθανόν να πρόκειται για μια πρώτη σκέψη γύρω από το θέμα.

Από την περίοδο του Εμφυλίου προέρχεται και το έργο *Το περιστέρι της Ειρήνης* (Κατ. 21) που συνδέεται με την απόπειρα αυτοκτονίας του Γιώργου Κατράκη κατά τη διάρκεια της εξορίας του, το 1949[488]. Η χαράκτρια έχει χαράξει με μεγάλα γράμματα το όνομά της μέσα στη σύνθεση – κάτι πολύ ασυνήθιστο για εκείνη. Το έργο είναι επιπλέον υπογεγραμμένο και χρονολογημένο και φέρει ιδιόχειρη αφιέρωση στο κάτω μέρος. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά μαρτυρούν πως πρόκειται για ένα προσωπικό έργο, με το οποίο η Κατράκη εκφράζει την ανακούφισή της για την ανάρρωση του συζύγου της και εύχεται να επικρατήσει ειρήνη σε όλο τον κόσμο, αλλά και για ένα ντοκουμέντο της ιστορικής στιγμής η οποία πρέπει να καταγραφεί.



Κατράκη, *Το περιστέρι της Ειρήνης* (Κατ. 21)



εικ. 39 Pablo Picasso, Αφίσα για το Διεθνές Συνέδριο για την Ειρήνη, 1949

Το θέμα του περιστεριού, που εμφανίζεται ως σύμβολο ειρηνικής και αρμονικής συμβίωσης ήδη από την εβραϊκή και την αρχαία ελληνική παράδοση[489], γνωρίζει μια σημαντική αναβίωση στην ευρωπαϊκή τέχνη του 20ου αιώνα με την εμφάνισή του το 1901 στην ελαιογραφία του Pablo Picasso *Το κορίτσι με το περιστέρι*.[490] Ο ίδιος καλλιτέχνης ζωγράφισε ένα λευκό περιστέρι στην αφίσα του Congrès mondial des Partisans de la paix (Διεθνές Συνέδριο για την Ειρήνη) (εικ. 39) που άρχισε τις εργασίες του στο Παρίσι στις 20 Απριλίου 1949, καθιερώνοντας πλέον το περιστέρι παγκοσμίως ως σύμβολο της ειρήνης και συνδέοντάς το με τα ειρηνιστικά κινήματα.[491] Το αμέσως επόμενο διάστημα, αλλά και στα χρόνια που ακολούθησαν, η Κατράκη χρησιμοποίησε πολλές φορές το περιστέρι σε

[488] βλ. Κεφάλαιο 1, σελ. 36
[489] (χωρίς συγγραφέα), λήμμα «dove» στο Osborne 1997 και Clark 2001
[490] Σε άγνωστη συλλογή καθώς μετά την πώλησή του το 2012 δεν έχει ανακοινωθεί το όνομα του αγοραστή.
[491] Bottinelli 2004

πρωτοχρονιάτικες συνθέσεις, που θα σχολιαστούν στο κεφάλαιο «Εικονογράφηση», καθώς και σε ανεξάρτητα έργα, που θα σχολιαστούν στις αντίστοιχες περιόδους.

ΑΓΡΟΤΙΚΑ ΤΟΠΙΑ

Τα αγροτικά τοπία της Κατράκη αποτελούν μια μικρή ομάδα ασπρόμαυρων ξυλογραφιών που, με βάση αυτά τα οποία έχει χρονολογήσει η ίδια, φαίνονται να προέρχονται από την περίοδο 1948-1951 – χωρίς αυτά τα όρια να είναι απόλυτα στεγανά. Πρόκειται για τα έργα *Μικρό τοπίο ΙΙ* ή *Τοπίο με ελιές* (Κατ. 22), *Ο μύλος του Νικολάρα* (Κατ. 23), *Αγροτικό τοπίο* (Κατ. 24), *Μικρό τοπίο Ι* (Κατ. 20), Μέσα πηγάδι (Κατ. 19), *Αλυκές* (Κατ. 25), *Δέντρα* ή *Τοπίο με ελιές* (Κατ. 26), *Τοπίο σε όρθιο ξύλο* (Κατ. 27), *Τοπίο με ελιές* (Κατ. 28).

Όλες αυτές οι ξυλογραφίες είναι μικρών διαστάσεων και είναι δουλεμένες με μεγάλη μαεστρία, αφοσίωση και προσοχή στη λεπτομέρεια. Παρουσιάζουν τοπία της ελληνικής υπαίθρου, πιθανότατα από αγροτικές περιοχές γύρω από το Αιτωλικό, όπου η χαράκτρια έζησε μέχρι τα είκοσι έξι της χρόνια και όπου κατέφυγε για κάποια διαστήματα σε δύσκολους καιρούς όπως στην Κατοχή και στον Εμφύλιο. Στο τοπίο δεσπόζουν μεγάλα δέντρα με εντυπωσιακούς κορμούς, ενώ κρυμμένα ανάμεσα στις πυκνές φυλλωσιές και τα περιβόλια διακρίνονται μικρά αγροτικά κτίσματα, σπίτια, στάβλοι και άλλα. Παντού κυριαρχεί η φύση. Δεν πρόκειται όμως για την άγρια φύση του δάσους, για παράδειγμα, αλλά για τη φύση την οποία καλλιεργεί και φροντίζει ο άνθρωπος. Οι γέρικοι αλλά ζωντανοί κορμοί των δέντρων, με τις κουφάλες και τις ρίζες να προεξέχουν από το έδαφος, προβάλλουν στο πρώτο επίπεδο και μαρτυρούν τη μακραίωνη, αρμονική σχέση τους με τους ακάματους δουλευτές της γης. Ταυτόχρονα ο κορμός είναι αυτός που μεταφέρει τους χυμούς στα κλαδιά και στα φύλλα και είναι ο φορέας της ζωής του δέντρου, ένα θέμα που μπορεί η καλλιτέχνις να το βλέπει και συμβολικά.[492]

Σε αντίθεση με την επιβλητική απόδοση του φυσικού τοπίου, η ανθρώπινη μορφή σε όλα αυτά τα έργα είναι τόσο μικροσκοπική που μπορεί να περάσει απαρατήρητη. Παρόλα αυτά η παρουσία και η ενέργεια του ανθρώπου είναι παρούσες είτε στη μορφή του αγρότη και της αγρότισσας που ασχολούνται με κάποια εργασία, είτε σε ένα κάρο που περιμένει να φορτωθεί, είτε σε ένα άλογο που περιμένει δίπλα στο κάρο να ζευτεί, είτε στα χωράφια και στις αυλακιές των αλυκών που έχουν σκαφτεί από αυτόν. Εξάλλου στο αγροτικό τοπίο «εμπεριέχεται πάντα και η έννοια ‘άνθρωπος’, εφόσον, και όταν ακόμη η

[492] Είναι αμφίβολο αν η Κατράκη το γνώριζε, δεν μπορεί όμως κανείς, μπροστά στους κορμούς της να μη θυμηθεί το πρώτο έργο που έκανε ο Corot, en plein air, μια μικρή ελαιογραφία σε χαρτί με τίτλο *Κορμός δέντρου στο Fontainebleau* (ιδιωτ. συλλογή). Εδώ ο Corot απεικονίζει το γέρικο κορμό μιας βελανιδιάς που έχει πεθάνει. Το δέντρο έχει πέσει και μέσα από τα απομεινάρια του κορμού έχει πετάξει το βλαστάρι ενός νέου δέντρου. Το έργο έχει ερμηνευτεί ως μια σαφής αλληγορία για την έναρξη μιας νέας εποχής στην ιστορία της ζωγραφικής, με την ανάπτυξη της en plein air τοπιογραφίας. (Murphy 2001, σελ. 8)

ανθρώπινη μορφή απουσιάζει, υπονοείται με τη δραστηριότητά της και την καταξίωσή της μέσα από την εργασία στη φύση».[493] Η ίδια η χαράκτρια έλεγε «συχνά βλέπεις στα δρομάκια της αλυκής το αίμα από τα πόδια των εργατών»[494] τονίζοντας πως ακόμα και τα τοπία της είναι άρρηκτα δεμένα με τη ζωή και τη μοίρα των ανθρώπων της υπαίθρου. Σύντροφό του προαιώνιο στη δούλεψη της γης είχε πάντα ο άνθρωπος το άλογο, το αγαπημένο ζώο της Κατράκη, που όπως μαθαίνουμε από τη φίλη της Ελένη Καμουλάκου ήξερε και να το ιππεύει από μικρή. Είναι αξιοσημείωτο, ότι, σχεδόν σε όλα αυτά τα τοπία – *Μικρό τοπίο ΙΙ* ή *Τοπίο με ελιές* (Κατ. 22), *Αγροτικό τοπίο* (Κατ. 24), *Μικρό τοπίο Ι* (Κατ. 20), Μέσα πηγάδι (Κατ. 19), *Αλυκές* (Κατ. 25), *Δέντρα* ή *Τοπίο με ελιές* (Κατ. 26), *Τοπίο με ελιές* (Κατ. 28) – απεικονίζεται ένα άλογο ή η καρότσα ενός κάρου που παραπέμπει στην παρουσία ενός αλόγου.

Παρατηρώντας τη σύνθεση και το θέμα αυτών των χαρακτικών διαπιστώνουμε πως η Κατράκη θα είχε μια βασική τουλάχιστον γνώση για την εξέλιξη της τοπιογραφίας από τους Ολλανδούς και τους ρομαντικούς ζωγράφους μέχρι τους ρεαλιστές και τους εμπρεσσιονιστές. Σε κάποια έργα, όπως στο *Δέντρα* ή *Τοπίο με ελιές* (Κατ. 26), η απόδοση των δέντρων είναι πιο κοντά στον John Constable, που συνήθιζε να τα ζωγραφίζει μνημειακά, σε όλο τους το ύψος, κάνοντας ό,τι βρίσκεται δίπλα τους να φαίνεται μικρό και δευτερεύον (εικ. 40). Σε άλλα, όπως στο *Μικρό τοπίο ΙΙ* ή *Τοπίο με ελιές* (Κατ. 22), υιοθετεί το κόψιμο της εικόνας, όπως κάνουν συχνά οι φωτογράφοι, και την επέκταση των συνθέσεων έξω από τον εικαστικό χώρο. Αυτή την τεχνοτροπία τη χρησιμοποιούσαν οι



Κατράκη, *Δέντρα* ή *Τοπίο με ελιές* (Κατ. 26)



εικ. 40 John Constable, *Deadham Vale*, ελαιογραφία, 1802, Victoria and Albert Museum

[493] Μεντζαφού-Πολύζου 2005, σελ. 46
[494] Θεοφάνους Κ., «Στο ατελιέ της Βάσως Κατράκη», *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 10 Φεβ. 1953

ρεαλιστές ζωγράφοι, όπως ο Gustave Courbet και αργότερα οι εμπρεσσιονιστές, όπως Claude Monet, οι οποίοι πολλές φορές δεν δίσταζαν να αφήσουν μεγάλο μέρος της φυλλωσιάς ενός δέντρου εκτός κάδρου και τόνιζαν τον κορμό (εικ. 41).



Κατράκη, *Μικρό τοπίο ΙΙ* ή *Τοπίο με ελιές* (Κατ. 22)



εικ. 41 Claude Monet , *The Bodmer Oak, Fontainebleau Forest*, 1865, ελαιογραφία, Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art

Στην τοπιογραφία της, την Κατράκη, δεν φαίνεται να τη θέλγουν οι βουνοκορφές, οι υποβλητικοί ουρανοί και οι υπερβατικές αντανακλάσεις του φωτός, με άλλα λόγια η «ποίηση του ιερού άλσους»[495] των ρομαντικών. Τα μικρά αγροτικά της τοπία συνδέονται περισσότερο με το «paysage intime» («εσωτερικό τοπίο») των ζωγράφων της Barbizon και του Fontainebleau[496], με «το ξέφωτο με τα ζωντανά που βόσκουν, το ποτάμι με τη σχεδία που σε περνάει απέναντι, το χωράφι με τις θημωνιές» που ζωγραφίζουν οι καλλιτέχνες αυτοί, αποδίδοντας «ένα περιβάλλον που με την ησυχία του και την αμεσότητα του είναι ολότελα διαφορετικό από την πόλη, όμως ακόμα μένει τόσο κοντά σ' αυτήν εξαιτίας του απλού, μη ρομαντικού και καθημερινού του χαρακτήρα»[497] ώστε να κατανοείται ως μια διαμαρτυρία ενάντια στη σύγχρονη πραγματική ζωή. «... τα ξέφωτα και τα κράσπεδα των δασών, που φτιάχνουν οι ζωγράφοι της Μπαρμπιζόν, φαίνονται τόσο φυσικά και οικεία, τόσο εύκολα μπορούμε να τα φτάσουμε και να τα κατακτήσουμε, ώστε ο σύγχρονος κάτοικος της πόλης θα πρέπει να τα νιώθει σαν προειδοποίηση και σαν επίπληξη.»[498] Τα λόγια αυτά, παρότι αναφέρονται σε καλλιτέχνες όπως οι Camille Corot, Gustave Courbet, Jean-François Millet και Camille Pissarro που έδρασαν ένα αιώνα πριν από την Κατράκη, φαίνεται να ταιριάζουν στη δουλειά της. Αν αναλογιστούμε πως «η κύρια πηγή της νατουραλιστικής θεώρησης είναι η πολιτική εμπειρία της γενιάς του 1848: η αποτυχία της επανάστασης, η καταστολή της εξέγερσης του Ιουνίου κι η κατάληψη της εξουσίας από το

[495] Hauser 1980, τόμ. 4, σελ. 94
[496] Herring 2009
[497] Hauser 1980, τόμ. 4, σελ. 94
[498] Hauser 1980, τόμ. 4, σελ. 94

Λουδοβίκο Ναπολέοντα»[499], πως «ιστορικά οι ζωγράφοι της ομάδας της Μπαρμπιζόν ανήκουν στη γενιά που γεννήθηκε στο τέλος της Αυτοκρατορίας και δέχτηκε όλες τις απογοητεύσεις της ήττας»[500] και συνάμα λάβουμε υπόψη τη βαθιά απογοήτευση που θα ένιωθε η Κατράκη, μαζί με χιλιάδες άλλους αγωνιστές της Αντίστασης, μετά το Δεκέμβριο του 1944 και κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου, μπορούμε να αντιληφθούμε γιατί κι εκείνη, όπως οι Γάλλοι πρόδρομοί της, που βγήκαν να ζωγραφίσουν ελεύθεροι στην ύπαιθρο, είναι σαν να φωνάζει με τα έργα της «Εμπρός για το ύπαιθρο, εμπρός για το φως της αλήθειας!»[501] προσδίδοντας για άλλη μια φορά στο τοπίο πολιτικό και ηθικό περιεχόμενο. Όπως έχει επισημανθεί παραπάνω, ο Κεφαλληνός έτρεφε έναν ιδιαίτερο θαυμασμό για τους καλλιτέχνες των οποίων το έργο εξέφραζε έναν κοινωνικό προβληματισμό – ειδικά ο Pissarro ήταν υποστηρικτής των αναρχικών ιδεών του Proudhon και ασκούσε όπως γράφει ο Bazin «de la politique militante»[502] – και είναι βέβαιο πως η Κατράκη γνώριζε τους μεγάλους ζωγράφους του ρεαλισμού και του εμπρεσσιονισμού.

Πολλοί από αυτούς τους ζωγράφους επιδόθηκαν και στη χαρακτική με παρόμοιες αναζητήσεις. Συγκρίνοντας τα αγροτικά τοπία της Κατράκη με αντίστοιχα των Corot και Pissarro (εικ. 42-45) διαπιστώνουμε ότι ενώ το θέμα και το πνεύμα αυτών των έργων συγγενεύει στενά με εκείνα των Γάλλων ομοτέχνων της,[503] τεχνοτροπικά οι Γάλλοι υπαιθριστές προτιμούν τον σχεδιαστικό αυθορμητισμό που τους επιτρέπουν η οξυγραφία και η λιθογραφία. Η Κατράκη, αντίθετα, έχει σχεδιάσει και χαράξει τις συνθέσεις της πιο



εικ. 42 Camille Corot, *Ο μύλος στο Cuincy*, 1871, λιθογραφία, Washington, National Gallery of Art



εικ. 43 Camille Corot, *Ιταλικό τοπίο*, π. 1865, οξυγραφία, Washington, National Gallery of Art

[499] Hauser 1980, τόμ. 4, σελ. 90
[500] Χρήστου 1983, σελ. 321
[501] Hauser 1980, τόμ. 4, σελ. 95
[502] Bazin 1972, σελ. 9
[503] Σε όλα τα παραδείγματα που απεικονίζονται (εικ. 42-44) το φυσικό τοπίο κυριαρχεί, ενώ τα αγροτικά κτίσματα, όπως ο νερόμυλος, είναι διακριτικά ενταγμένα μέσα σε αυτό. Το ίδιο ισχύει και για τον άνθρωπο που απεικονίζεται μικροσκοπικός να καταπιάνεται με διάφορες αγροτικές εργασίες (π.χ. εικ. 45).



εικ. 44 Camille Pissarro, *Dans les champs, à Ennery,* 1875, οξυγραφία και ακουατίντα, Παρίσι, Institut nationale d' histoire de l' art



εικ. 45 Camille Pissarro, *Dans les champs, à Ennery* (λεπτ.)

παραστατικά και σχεδόν ακαδημαϊκά. Μια τάση προς τη σχηματοποίηση των δέντρων παρατηρούμε στο *Αγροτικό τοπίο* (Κατ. 24), ειδικά αν το συγκρίνουμε με το σχέδιο *Τοπίο* (εικ. 46) στο οποίο η απόδοση είναι πιο φυσιοκρατική. Το σχέδιο αυτό, αν και δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως προσχέδιο του χαρακτικού, φαίνεται πως αποδίδει το ίδιο τοπίο από μια πιο κοντινή οπτική γωνία, σαν η καλλιτέχνις να στέκεται μπροστά από το δέντρο του πρώτου επιπέδου. Το έργο που πραγματικά ξεχωρίζει είναι το *Τοπίο σε όρθιο ξύλο* (Κατ. 27). Το χαρακτικό αυτό, είναι το αποτέλεσμα πολύ κοπιαστικής εργασίας, αν λάβει κανείς υπόψη τον εντυπωσιακό βαθμό των λεπτομερειών που απεικονίζει, και υπό αυτή την έννοια θα περίμενε κανείς μια πιο συντηρητική τεχνοτροπική προσέγγιση από την καλλιτέχνιδα. Παρόλα αυτά, το τοπίο αυτό διαφοροποιείται υφολογικά ως προς τα υπόλοιπα έργα της σειράς και είναι πιο κοντά σε μια μοντέρνα πραγμάτευση, χάρη στη γεωμετρικότητα και την ογκομετρική σχηματοποίηση των δέντρων και των καλλιεργημένων εκτάσεων.



εικ. 46 Κατράκη, *Τοπίο* (Κατ. Σχεδ. 29), σχέδιο



εικ. 47 Κατράκη, *Αλυκές* (Κατ. Σχεδ. 4), προσχέδιο

Για το χαρακτικό *Αλυκές* (Κατ. 25) σώζεται στο Μουσείο Βάσω Κατράκη ένα προσχέδιο (εικ. 47), στο οποίο παρατηρούμε ότι η χαράκτρια είχε ήδη καταλήξει ως προς τη γενική σύνθεση. Στην ξυλογραφία αποδίδει με περισσότερη πληρότητα τις αλυκές τονίζοντας τη γεωμετρικότητα των εγκαταστάσεων και ενσωματώνοντας πιο αρμονικά στη



εικ. 48 Κατράκη, *Αλυκές* (Κατ. Σχεδ. 26), σχέδιο

σκηνή τις μορφές των εργατών που πλαισιώνουν το κάρο με τα βαγονέτα στο βάθος αριστερά. Ένα ακόμα σχέδιο με το ίδιο θέμα (εικ. 48) απεικονίζει, χωρίς πολλές λεπτομέρειες, μια διαφορετική οπτική γωνία των αλυκών, με μεγαλύτερη έμφαση στην επιπεδότητα του τοπίου και στο μόχθο των εργατών που εργάζονται περιμετρικά της αλυκής. Δεν έχει εντοπιστεί χαρακτικό βασισμένο σε αυτό το σχέδιο.

Όλα τα τοπία της Κατράκη που μελετήσαμε παραπάνω αποπνέουν την αγάπη και την τρυφερή ματιά ενός ανθρώπου που βλέπει μέσα σε αυτά όχι μόνο την ομορφιά και τους καρπούς της φύσης αλλά κυρίως τον μόχθο των γονιών, των φίλων και των συγγενών του, τον ίδιο του τον εαυτό, στην πιο γλυκιά ηλικία της νιότης. Ας μην ξεχνάμε πως ο πατέρας της Κατράκη είχε κτήματα, όπου όλα τα παιδιά του θα πήγαιναν από μικρά, έτσι οι εικόνες αυτές με τα περιβόλια, τις ελιές και τα χωράφια ήταν βαθιά ριζωμένες μέσα στο είναι της χαράκτριας. Με αυτές μεγάλωσε, αυτές την έθρεψαν και σε αυτές επέστρεφε όταν χρειαζόταν καταφύγιο. Γι' αυτό και η ποιότητα αυτών των τοπίων είναι ξεχωριστή. Είναι αυτό που επισημαίνει ο Kenneth Clark για τα τοπία που ζωγράφισε ο Constable στο Dedham, την περιοχή όπου πέρασε την παιδική του ηλικία. Αυτό που τα διακρίνει από άλλα πιο διάσημα και ρηξικέλευθα έργα του είναι η «υψηλότερη συναισθηματική θερμοκρασία» τους, το ότι δημιουργήθηκαν με όλο του το είναι και εμπεριέχουν τα πάθη και την αίσθηση του ανθρώπινου δράματος. [504]

[504] Clark 1976, σελ. 153

ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΜΟΧΘΟΥ ΚΑΙ Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΖΩΗ

Ήδη από το 1943 η Κατράκη είχε αρχίσει να δείχνει ένα ενδιαφέρον για την απεικόνιση των ανθρώπων του μόχθου, όπως τους είχε ζήσει στην ιδιαίτερη πατρίδα της, το Αιτωλικό. Καθώς όμως στη διάρκεια της Κατοχής η καλλιτεχνική ενέργεια της χαράκτριας διοχετεύτηκε κυρίως στο έργο της Αντίστασης, το θέμα αυτό υποχώρησε προσωρινά για να ξαναέρθει στο προσκήνιο από το 1946, και να αποτελέσει, για πάνω από μια δεκαετία, ένα σημαντικό θεματικό άξονα της δουλειάς της. Τα έργα με αυτό το θέμα που δημιουργήθηκαν στην περίοδο 1943-1955, διακρίνονται κυρίως σε δυο ενότητες, τους «αγρότες» και τους «ψαράδες», ενώ υπάρχουν και μερικά όπου ο ανθρώπινος μόχθος απεικονίζεται σε συνδυασμό με σκηνές από την καθημερινή ζωή.

Τον μόχθο των αγροτών απεικονίζουν οι ασπρόμαυρες ξυλογραφίες *Για το χειμαδιό* (Κατ. 5), *Γυρισμός από τα χωράφια Ι* (Κατ. 35), και *Γυρισμός από τα χωράφια ΙΙ* (Κατ. 36). Στα έργα αυτά όλοι οι εικονιζόμενοι – άντρες, γυναίκες, μικροί, μεγάλοι – συμμετέχουν στην εργασία, στον βαθμό που αναλογεί στον καθένα. Τονίζεται έτσι το γεγονός ότι η ζωή και η δουλειά στην ύπαιθρο βασίζεται στη συλλογικότητα και όχι στο άτομο. Το έργο *Για το χειμαδιό* (Κατ. 5), του 1943, έχει ως θέμα την παραδοσιακή μεταφορά των κοπαδιών και των κτηνοτρόφων από την ορεινή εξοχή σε πεδινές και πιο ζεστές περιοχές κατά τη διάρκεια του χειμώνα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση τα ζώα παραλείπονται και απεικονίζονται μόνο οι κτηνοτρόφοι. Παρότι το τοπίο δεν υποδηλώνει ορισμένο τόπο, η φουστανέλα και η κάπα του τσοπάνη παραπέμπουν στην ηπειρωτική Ελλάδα. Πάνω από τον χαμηλό ορίζοντα κυριαρχεί η βαριά και σκοτεινή ατμόσφαιρα της βροχής και του χειμώνα που είναι προ των θυρών.

Η σύνθεση είναι οργανωμένη με βάση την αρμονική συνύπαρξη οριζόντιων, κάθετων και καμπυλόγραμμων θεμάτων: Στην οριζόντια γραμμή του ορίζοντα, που τονίζεται από τις παράλληλες προς αυτή χαράξεις του ουρανού, απαντούν οι κάθετες που εισάγονται από την κεντρική μορφή του έφιππου τσοπάνη και από εκείνες του φουστανελά και των δύο χωρικών του βάθους. Στο κέντρο, η κάμψη του ζώου διαγράφει ένα μεγάλο τόξο που ξεκινάει από το αριστερό πόδι της πρώτης γερτής γυναίκας και καταλήγει στο δεξί πόδι της δεύτερης, εντάσσοντας τις μορφές σε ένα οργανικό σύνολο. Επιπρόσθετα, οι καμπύλες που διαγράφονται από τις δυο γερτές μορφές αντιστοιχούν απόλυτα μεταξύ τους σε μήκος και κλήση και αντίστοιχα ανοίγουν και κλείνουν τη σύνθεση, αριστερά και δεξιά. Το σύνολο αυτό διατρέχουν οι διαγώνιες γραμμές της βροχής οι οποίες, στη συνάντησή τους με όλες τις υποκείμενες χαράξεις, δημιουργούν ένα πλέγμα και συνυφαίνουν τις μορφές με τον τόπο και τα στοιχεία της φύσης. Η ενδιαφέρουσα αυτή χρήση των ιδιαίτερων εκφραστικών μέσων που προσφέρει στην καλλιτέχνιδα η χαρακτική, με άλλα λόγια η απόλυτη χρήση της

γραμμής, συμβάλλει στο να εκφράσει το έργο την αρμονική σχέση που βιώνει, για αιώνες, ο άνθρωπος με τη φύση, τιθασεύοντάς τη με τη νοημοσύνη του αλλά και υπομένοντας με καρτερία τις δυσκολίες και τα «καπρίτσια» της. Ταυτόχρονα, τα καμπυλόγραμμα θέματα που επιβάλλονται στη σύνθεση, συνδέονται παραδοσιακά στη ζωγραφική με αισθήματα αγάπης και τρυφερότητας, και έμμεσα εκφράζουν τη συμπάθεια και την υποστήριξη της χαράκτριας προς τους εικονιζόμενους.

Αυτή η υποστήριξη εκδηλώνεται και με τη μνημειακή απόδοση των μορφών των χωρικών μέσα στον εικαστικό χώρο καθώς με αυτό τον τρόπο η χαράκτρια τους μεταφέρει στο προσκήνιο του ιστορικού γίγνεσθαι. Το στοιχείο αυτό έχει τις καταβολές του στον Millet, ο οποίος έναν αιώνα νωρίτερα, την εποχή που στην πατρίδα του η αγροτική ζωή και οι αξίες που αντιπροσώπευε άρχισαν να απειλούνται από τη ραγδαία εκβιομηχάνιση και την αστυφιλία, απεικόνισε τη μορφή του αγρότη μνημειακή, στο κέντρο των έργων του (εικ. 50, 54, 55), και με τον εμβληματικό του *Σπορέα* (εικ. 49) αναγνώρισε τον «ιστορικό ρόλο του αγρότη να προμηθεύσει το ψωμί της ανθρωπότητας».[505] Άλλοι καλλιτέχνες μετά από αυτόν, ο Courbet, ο Pissarro και ο Van Gogh απέδωσαν, ο καθένας σύμφωνα με τη δική του καλλιτεχνική ευαισθησία, την αξιοπρέπεια και την υπερηφάνεια του αγρότη που, αν και συνθλίβεται από τη βαριά δουλειά, όπως ο κάθε προλετάριος της εποχής του, ταυτόχρονα εκφράζει και το ιδεώδες μιας ζωής που έχει χαθεί, ενός παρελθόντος βιβλικού, βιργιλικού ή ρουσσωικού.[506] Οι προσεγγίσεις αυτές ήταν βαθιά επηρεασμένες τόσο από την καταξίωση της εργασίας – βασικό χαρακτηριστικό της γαλλικής αστικής τάξης του



εικ. 49 Jean-François Millet, *Ο σπορέας*, 1850, ελαιογραφία, Βοστώνη, Museum of Fine Arts



εικ. 50 Jean-François Millet, *Χωρικοί που πηγαίνουν στη δουλειά*, 1863, οξυγραφία

[505] Juneja 1998, σελ. 11. Για τον Millet βλ. επίσης Fermigier 1977
[506] Juneja 1998, «un passé biblique, virgilien ou rousseauiste», σελ. 12

19ου αιώνα[507] – όσο και από τις σοσιαλιστικές ιδέες της εποχής. Αντίστοιχα η Κατράκη, γέννημα θρέμμα της ρουμελιώτικης υπαίθρου, συνεπαρμένη κι αυτή από το όραμα του σοσιαλισμού, συντάσσεται με τους απλούς ανθρώπους του τόπου της και τους απεικονίζει, με τρυφερό σεβασμό, να συνεχίζουν τις μακραίωνες συνήθειές τους ξεχασμένοι απ' όλους, ακόμα κι απ' τον χρόνο.

Σε παρόμοιο πνεύμα αλλά πιο φωτεινά και αισιόδοξα είναι τα έργα, *Γυρισμός από τα χωράφια Ι* (Κατ. 35) και *Γυρισμός από τα χωράφια ΙΙ* (Κατ. 36) του 1951. Εξάλλου, ιστορικά, βρισκόμαστε πλέον μετά το τέλος του Εμφυλίου και σε μια περίοδο που η Ελλάδα προσπαθεί να ανασυγκροτηθεί ως σύγχρονο κράτος σε όλους τους τομείς.[508] Δεν είναι τυχαίο ότι όσο περνάει η δεκαετία, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, κι άλλοι καλλιτέχνες θα ασχοληθούν με το θέμα του αγροτικού μόχθου. Στις ξυλογραφίες αυτές η χαράκτρια χρησιμοποιεί για τη σύνθεση το σχήμα της φρίζας όπου «η διήγηση είναι παρατακτική και δεν συγκλίνει προς ένα κέντρο, αλλά αναπτύσσεται από το ένα όριο της εικόνας ως το άλλο ισοδύναμα και συνεχώς».[509]

Στο *Γυρισμός από τα χωράφια Ι* (Κατ. 35) οι χωρικοί απεικονίζονται, όπως είναι φυσικό μετά από μια μέρα σκληρής δουλειάς, κατάκοποι: Η μια από τις δυο γυναίκες με τους μπόγους και η πιο ηλικιωμένη φαίνονται να σέρνουν τα πόδια τους, οι δυο άντρες περπατάνε με τα γόνατα λυγισμένα από την κούραση ενώ τον άντρα με το τσιγάρο στο κάρο φαίνεται να τον έχει πάρει ο ύπνος. Η κούρασή τους όμως αντισταθμίζεται από τον όμορφο τόπο τους. Το γραφικό τοπίο με τα δέντρα δίπλα στη θάλασσα, η ηλιόλουστη μέρα, η ολάνθιστη φύση σίγουρα εμψυχώνουν τους φτωχούς χωρικούς. Αυτοί τουλάχιστον, σε αντίθεση με τους ανθρώπους των πόλεων, μπορούν να ζουν μια φυσική ζωή και δε βιώνουν, ακόμα, την αλλοτρίωση του εκμοντερνισμού. Είναι χαρακτηριστικό πως τόσο η εμφάνιση και τα ρούχα των μορφών όσο και ο εξοπλισμός τους υποδηλώνουν μια παραδοσιακή κοινωνία που ζει σχεδόν απομονωμένη από τον σύγχρονο κόσμο και τα προβλήματά του. Η επιβλητική ξύλινη ρόδα του κάρου, ακριβώς στο κέντρο της σύνθεσης, δεν μπορεί να μην εκληφθεί ως μια αναφορά στον κύκλο της ζωής και του χρόνου αλλά και στην προαιώνια εφευρετικότητα του ανθρώπου. Ταυτόχρονα εκφράζει και μια νοσταλγία για τον παραδοσιακό τρόπο ζωής που η χαράκτρια γνωρίζει πολύ καλά πως δεν θα αργήσει να χαθεί.

---

[507] Πρόκειται για «το ζωτικό δίδαγμα της μεσαίας τάξης, την αρετή της εργασίας. . . αρετή η οποία εμψυχώνει τις φιλοδοξίες της αστικής τάξης του 19ου αιώνα. Να εργάζεται κανείς σκληρά και να αποκτά μια θέση στην κοινωνία ως αντίτιμο για την προσωπική προσπάθεια ήταν η βασική πεποίθηση των ηθικοδιδακτικών βιβλίων της εποχής» (Juneja 1998, σελ. 13).

[508] Ήδη από το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου είχαν αρχίσει προσπάθειες εκσυγχρονισμού και ανασυγκρότησης της γεωργίας με τη βοήθεια της Ούνρα και του Σχεδίου Μάρσαλ στις οποίες θα αναφερθούμε πιο αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο.

[509] Βακαλό Ε. στο Παπαστάμος 1980, σελ. χ.α.

Στο *Γυρισμός από τα χωράφια ΙΙ* (Κατ. 36) η σύνθεση είναι πολύ πιο απλή. Το τοπίο παραλείπεται και το δυνατό φως του ήλιου πέφτει απευθείας πάνω στις μορφές που αποτελούν παραλλαγές εκείνων του προηγούμενου έργου μόνο που αυτή τη φορά είναι τοποθετημένες σε διαφορετική σειρά. Την πομπή οδηγεί η χωρική με τον μπόγο στο κεφάλι, τονίζοντας με την κορμοστασιά της τον δυναμισμό και την υπερηφάνεια της. Αντίστοιχα και οι άλλες μορφές παρουσιάζονται πιο στητές και ενεργητικές. Μια άλλη σημαντική διαφορά είναι ότι δεν υπάρχει πια το κάρο. Η γραφική ξύλινη ρόδα του έχει αντικατασταθεί από τις ρόδες του ποδηλάτου, το οποίο οδηγεί καμαρωτός ένας νεαρός, εισάγοντας μια αίσθηση εκσυγχρονισμού και νεωτερικότητας[510], σε αντιπαραβολή με το ταπεινό, παραδοσιακό γαϊδουράκι που βαδίζει με σκυμμένο το κεφάλι. Με άλλα λόγια, η καινούρια εποχή μπορεί να έχει αργήσει αλλά καταφτάνει. Το έργο αποπνέει μια συγκρατημένη αισιοδοξία, που εκφράζεται από τις μορφές του νέου και της παιδούλας, από τη στάση των μορφών και από το άπλετο φως, ενώ το γεγονός ότι όλοι αυτοί οι άνθρωποι δεν είναι πια συνυφασμένοι με έναν τόπο μπορεί αρχικά να δημιουργεί την αίσθηση ενός κενού, αποτελεί, όμως, το πρώτο στάδιο της αναγωγής αυτών των μορφών σε πανανθρώπινα σύμβολα.

Στη σύγκριση των έργων *Γυρισμός από τα χωράφια Ι* (Κατ. 35) και *Γυρισμός από τα χωράφια ΙΙ* (Κατ. 36) η Ελένη Βακαλό παρατηρεί στο δεύτερο «μια πιο λιτή και συγχρόνως μνημειακή απόδοση, με την απάλειψη των δευτερευόντων στοιχείων και αντίστοιχα το ξεκαθάρισμα της σύνθεσης και την κυριαρχία των ανθρώπινων μορφών με καίρια δηλωτική παρουσία συμπυκνωμένη στη στάση τους χωρίς λεπτομέρειες περιγραφικές» και θεωρεί αυτή τη διαφορά χαρακτηριστική του σταδιακού περάσματος της Κατράκη από το «Ιωνικό» στο «Δωρικό» της καλλιτεχνικό ύφος, όπως η ίδια η καλλιτέχνις είχε αναφέρει.[511] Παρότι το κείμενο στο οποίο περιέχεται αυτό το σχόλιο είναι ένα από τα ελάχιστα που αγγίζουν ουσιαστικά το έργο της χαράκτριας και παρότι οι παραπάνω παρατηρήσεις είναι εύστοχες, πιστεύουμε πως ο προσδιορισμός του τοπίου στο έργο της Κατράκη ως δευτερεύοντος στοιχείου είναι μάλλον ακατάλληλος, υπό το φως της μέχρι τώρα ανάλυσής μας. Το γιατί η Κατράκη αρχίζει σταδιακά να προσεγγίζει πιο αφαιρετικά το τοπίο και τις μορφές δεν μπορεί να ερμηνευτεί απλά από την ενασχόληση της χαράκτριας με την εικονογράφηση ή με την καλλιτεχνική της ιδιοσυγκρασία, όπως ισχυρίζεται η Βακαλό στο ίδιο κείμενο, αλλά συνδέεται περισσότερο με τη σκέψη και την ευαισθησία της χαράκτριας στα κελεύσματα του καιρού της. Η ξυλογραφία *Γυρισμός από τα χωράφια ΙΙ* δημιουργείται και αναφέρεται σε μια μεταβατική περίοδο της ελληνικής κοινωνίας και η Κατράκη με την καλλιτεχνική ωριμότητα και την κοινωνική ευαισθησία που τη διακρίνουν αποδίδει αυτή τη μετάβαση όχι μόνο με

[510] Το θέμα του ποδηλάτου εισήχθη στη σύγχρονη ζωγραφική, ως ένα σύμβολο του μοντέρνου πολιτισμού, από τον Fernand Léger σε κύκλους έργων όπως οι «Ποδηλάτες», «Μεγάλη παρέλαση», «Πάρτυ στην εξοχή» αλλά και στον μνημειακό πίνακα *Τιμή στον Louis David* (1948-49, Παρίσι, Musée National d'Art moderne), βλ. Χαραλαμπίδης 1990, Τ. 1, σελ. 101
[511] Βακαλό Ε. στο Παπαστάμος 1980, σελ. χ.α.

αλλαγές στο θέμα αλλά και στην τεχνοτροπία της. Την εξέλιξή της αυτή θα μελετήσουμε πιο ενδελεχώς στο επόμενο κεφάλαιο που αφορά τη μεταβατική περίοδο του έργου της από το 1955 μέχρι το 1959.



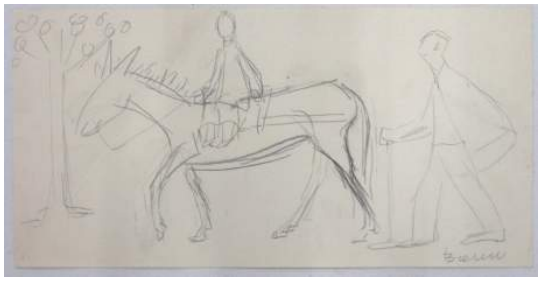
εικ. 51 Κατράκη, *Αιτωλικό Δρόμος με κάρο και ποδήλατο* (Κατ. Σχεδ. 20), σχέδιο

Κλείνοντας με την ενότητα των αγροτών αξίζει να σταθούμε και σε κάποια παρεμφερή σχέδια της χαράκτριας. Στο *Αιτωλικό* [*Δρόμος με κάρο και ποδήλατο*] (εικ. 51), όπου το κάρο και το ποδήλατο πρόκειται να συναντηθούν με φόντο τη χορταριασμένη φύση της λιμνοθάλασσας, κάτω από τα τηλεγραφόξυλα με τα χελιδόνια, επικρατεί μια ευχάριστη ανοιξιάτικη ατμόσφαιρα και η αρμονική συνύπαρξη του παλιού με το καινούριο.

Τα δύο σχέδια με την γυναίκα πάνω σε γαϊδουράκι (εικ. 52, 53), τα οποία θα πρέπει να αποτελούν προκαταρκτικές μελέτες για τις ξυλογραφίες που μελετήσαμε



εικ. 52 Κατράκη, *Χωρική πάνω σε άλογο* (Κατ. Σχεδ. 11), σχέδιο



εικ. 53 Κατράκη, *Ζευγάρι χωρικών καθ΄οδόν, η γυναίκα σε γαϊδουράκι* (Κατ. Σχεδ. 12), σχέδιο

παραπάνω, μαρτυρούν τη γνωριμία της χαράκτριας με παρόμοια έργα του Millet (εικ. 54). Παρατηρούμε, όμως, ότι στις ξυλογραφίες, σε αντίθεση με τα προσχέδιά της, η Κατράκη επιλέγει να απεικονίσει το ζώο πάντα σκυμμένο και καταπονημένο, παραπέμποντας έτσι στις σκληρές συνθήκες δουλειάς, ενώ επίσης, αντικαθιστά τη γυναικεία έφιππη μορφή με μια ανδρική, αντανακλώντας την πατριαρχική ηγεμονία στην ελληνική, σε αντίθεση με τη γαλλική, ύπαιθρο. Αν παρατηρήσουμε, μάλιστα, ότι οι γυναικείες μορφές που συνοδεύουν

τις ανδρικές δεν πηγαίνουν απλά πεζές αλλά συνήθως γέρνουν από το βάρος των μπόγων ή των κοφινιών που μεταφέρουν, δεν θα ήταν υπερβολή να εντοπίσουμε μια κριτική διάθεση



εικ. 54 Jean-François Millet (σχέδιο) Lavieille (χάραξη), *Οι τέσσερις ώρες της μέρας: Πρωί*, ξυλογραφία, Παρίσι, Institut nationale d' histoire de l' art



εικ. 55 Jean-François Millet (σχέδιο) Lavieille (χάραξη), *Οι τέσσερις ώρες της μέρας: Ηλιοβασίλεμα*, ξυλογραφία, Παρίσι, Institut nationale d' histoire de l' art

από την πλευρά της χαράκτριας στις ανδροκρατικές αντιλήψεις και συνήθειες της εποχής της. Τον άντρα να παίζει ανέμελα το μαντολίνο του πάνω στο γαϊδουράκι, ενώ η μητέρα και τα παιδιά επιστρέφουν με τα πόδια, είχε απεικονίσει παλιότερα, στο πλαίσιο της ηθογραφικής ζωγραφικής, και ο Νικηφόρος Λύτρας, στην περίφημη ελαιογραφία του *Επιστροφή από το πανηγύρι* (π. 1865-1872) (εικ. 56), όπου, όμως, η εορταστική απόδοση του θέματος επισκιάζει την έμφυλη ανισότητα.



εικ. 56 Νικηφόρος Λύτρας, *Επιστροφή από το πανηγύρι* (π. 1865-1872), ελαιογραφία, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ

Το θέμα των ψαράδων συνδέεται με τα παιδικά χρόνια της χαράκτριας και δεν είναι τυχαίο που έγινε ένα από τα πιο αγαπημένα της:

> *Την πρώτη «καλημέρα» μου την είπα σε ψαρά και τα παραμύθια π' άκουα είχαν καΐκια και ταξίδια θαλασσινά για σπονδυλική τους στήλη. Γαλάζια και όλο αλμύρα τα βιώματα της παιδικής ηλικίας.*[512]

Η εικόνα του ψαρά στον χριστιανικό κόσμο είναι στενά συνδεδεμένη με τη θρησκευτική του παράδοση. Κάποιοι από τους πιο αγαπημένους μαθητές του Χριστού ήταν απλοί και αγράμματοι ψαράδες, ενώ στην Καινή Διαθήκη υπάρχουν δυο σκηνές όπου ο Χριστός μεσολαβεί θαυματουργά ώστε τα άδεια δίχτυα των μαθητών του να γεμίσουν με ψάρια. Μια από τις πιο γνωστές αποδόσεις αυτού του θέματος έχουμε σε μια από τις ταπισερί του Ραφαήλ για την Καπέλα Σιστίνα στο Βατικανό (εικ. 57).



εικ. 57 Ραφαήλ, *Το θαυματουργό ψάρεμα*, 1515-16, cartoon για την ταπισερί του Βατικανού, Λονδίνο, Victoria and Albert Museum

Τρεις αιώνες αργότερα, οι βιβλικοί συμβολισμοί του θέματος αποκτούν και κοινωνική διάσταση με τον απεγνωσμένο ψαρά του Pierre Puvis de Chavannes (εικ. 58): Σε ένα ήρεμο και σιωπηλό τοπίο, ο φτωχός κι αδύναμος ψαράς, που δεν έχει καταφέρει να πιάσει ούτε ένα ψάρι για να ταΐσει τα παιδιά του, προστρέχει ευλαβικά στον Θεό για βοήθεια.[513].

---

[512] Συνέντευξη της Βάσως Κατράκη στον Ν. Οικονόμου, εφ. *Νίκη*, 20 Σεπτεμβρίου 1963.

[513] Το έργο τάραξε το παρισινό Salon του 1881 με την επίπεδη πραγμάτευση της μορφής και του χώρου, την άρνηση της κλασικής προοπτικής και το μη ρεαλιστικό χρώμα (ιστότοπος του Musée d'Orsay http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/the-poor-fisherman-3024.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=7987593ccc) (7/4/2016)



εικ. 58 Pierre Puvis de Chavannes, *Ο φτωχός ψαράς*, 1881, ελαιογραφία, Musée d'Orsay



Κατράκη, *Ψαράς* (Κατ. 45)

Οι ψαράδες της Κατράκη, στην περίοδο που μελετάμε, είναι βγαλμένοι από την πραγματική ζωή, έτσι όπως και η ίδια την έζησε μέχρι τα είκοσι έξι της χρόνια, σ΄ ένα σπίτι σχεδόν μέσα στο νερό, ζυμωμένη με τον λαό, τις έγνοιες και τις χαρές του (εικ. 59). Αυτό, όμως, δεν αποκλείει την πιθανότητα – συνειδητά ή ασυνείδητα από την πλευρά της χαράκτριας – να εμπεριέχουν κάποιους συμβολισμούς, όχι απαραίτητα θρησκευτικούς αλλά πνευματικούς, για τη σοφία που συχνά κρύβεται μέσα στις απλές ασχολίες και τους αγνούς ανθρώπους της βιοπάλης, όπως οι ψαράδες.

Η ενότητα των ψαράδων ανοίγει με τα έργα *Ψαράδες μεταφέρουν δίχτυα* (Κατ. 15), *Ψαράς με απόχη* (Κατ. 16) και *Ψαράδες με βροχή* (Κατ. 17) που προέρχονται από τα χρόνια 1946-47. Στα χαρακτικά αυτά οι μορφές και το τοπίο απεικονίζονται ρεαλιστικά και με αρκετές λεπτομέρειες. Στο *Ψαράδες μεταφέρουν δίχτυα* (Κατ. 15) εύκολα αναγνωρίζεται η λιμνοθάλασσα του Μεσολογγίου, με το γραφικό χωριό στο βάθος και τον βάλτο στο πρώτο επίπεδο, δίπλα στο μονοπάτι. Η σύνθεση είναι οργανωμένη με βάση τα οριζόντια θέματα του τοπίου, τους κάθετους άξονες που εισάγουν οι τρεις μορφές και το τόξο που δημιουργείται από τα καλάμια που μεταφέρουν οι ψαράδες ώστε να δημιουργείται ένα ισορροπημένο και λυρικό σύνολο. Οι αγέρωχες, μνημειακές μορφές των ψαράδων εκτείνονται σε όλο σχεδόν το ύψος του έργου και ενώνουν με την παρουσία τους τη γη με τον ουρανό καθώς τα παραμορφωμένα, σαν κουπιά, πόδια τους βαδίζουν βαριά στο χώμα, ενώ τα ηλιοκαμένα και πρόωρα γερασμένα από την αλμύρα και τον αέρα πρόσωπά τους προβάλλουν στον φωτεινό αιθέρα πάνω από τους χαμηλούς λόφους, προσδίδοντας στις μορφές μια πνευματικότητα.

Στο *Ψαράς με απόχη* (Κατ. 16) έχουμε μια εκρηκτική σύνθεση, όπου κυριαρχεί η μνημειακή μορφή του ψαρά. Η επιβλητική του παρουσία έχει τις καταβολές της στις μνημειακές μορφές των απλών βιοπαλαιστών του Honoré Daumier – όπως η *Πλύστρα*. Ενώ τα οριζόντια θέματα του τοπίου δημιουργούν μια σταθερή βάση στο επίπεδο της γης, ο ουρανός αποδίδεται πολύ δραματικά με έντονες διαγώνιες που αντιπαρατίθενται με

μεγάλες καμπύλες γραμμές. Ο ψαράς βαδίζει σκυφτός με τα γόνατα λυγισμένα, εισάγοντας με τη στάση του μια σειρά από καμπυλόγραμμα και διαγώνια θέματα που τονίζουν την εσπευσμένη κίνησή του, η οποία δυσχεραίνεται από την ξαφνική μπόρα. Το πρόσωπό του αποδίδεται σκοτεινό να κοιτάζει με απογοήτευση τη φτωχή του ψαριά. Η χαράκτρια επιμένει στην έντονη παραμόρφωση όλων των άκρων της μορφής που απεικονίζονται διογκωμένα από τη σκληρή δουλειά και τη συνεχή επαφή με το νερό. Το έργο αυτό και το *Ψαράδες με βροχή* (Κατ. 17) αποτελούν τα πρώτα δείγματα της Κατράκη στην έγχρωμη ξυλογραφία. Για την ακρίβεια πρόκειται για την τεχνική του σκιότυπου (camaïeu).[514] Στο *Ψαράς με απόχη* (Κατ. 16), έχει χρησιμοποιήσει έναν τόνο ανοιχτού μπλε-γκρι με τον οποίο δίνει όγκο στις μορφές και μια περιορισμένη χρωματικότητα στη θάλασσα.

Μια βροχερή σκηνή έχει σαν θέμα και το *Ψαράδες με βροχή* (Κατ. 17). Το γεφύρι στο βάθος αποτελεί τοπόσημο του Αιτωλικού. Ο ορίζοντας είναι ψηλά με αποτέλεσμα οι ψαράδες και η βάρκα να προβάλλουν μνημειακά με φόντο τη λιμνοθάλασσα. Η διαγώνιος που εισάγεται από τη βάρκα έχει αντίθετη φορά προς τις διαγωνίους της βροχής δημιουργώντας κάποια ένταση στην, κατά τα άλλα, ήρεμη σκηνή. Οι ψαράδες δεν φαίνονται να ανησυχούν ιδιαίτερα, αν και μάλλον κινούνται προς τη στεριά. Η χρήση του σκιοτύπου (camaïeu) είναι πιο γενικευμένη από ό,τι στο προηγούμενο έργο, ενώ το χρώμα που έχει χρησιμοποιηθεί είναι παρόμοιο. Το μπλε-γκρι, σε συνδυασμό με το χρώμα του χαρτιού, δημιουργεί ένα παιχνίδισμα του φωτός πάνω στο νερό, τονίζει την αίσθηση της δυνατής βροχής και, λειτουργώντας αντιθετικά, τονίζει το φως στο κέντρο του ορίζοντα από όπου αναδύεται μία μικροσκοπική μορφή με ομπρέλα.



εικ. 59 Η Κατράκη με τις αδερφές και τις φίλες της, φωτογραφία από τον επίσημο ιστότοπο του Μουσείου Βάσως Κατράκη (12/3/2015)



εικ. 60 Σταφνοκάρι στο Αιτωλικό, φωτογραφία από τον επίσημο ιστότοπο του Μουσείου Βάσως Κατράκη (12/3/2015)

[514] βλ. κεφάλαιο 2, σελ. 118

Η ενότητα των ψαράδων περιλαμβάνει επίσης τα έργα *Ξεκούραση στη μπούκα* (Κατ. 44) *Ψαράς ή Μικρός ψαράς* (Κατ. 45) και *Σταφνοκάρι* (Κατ. 46) που προέρχονται από τις αρχές της δεκαετίας του 1950. Όπως συνέβη και με τους «αγρότες» παρατηρούμε και στους «ψαράδες» αυτής της περιόδου μια πιο φωτεινή και αισιόδοξη πραγμάτευση του θέματος. Ο ορίζοντας παραμένει ψηλά ώστε να κυριαρχεί το υγρό στοιχείο, ο χώρος γίνεται πιο ανοιχτός και οι μορφές μικρότερες και, αναλογικά, πιο αρμονικά ενταγμένες στο τοπίο. Σε αντίθεση, όμως, με τους «αγρότες» που ξεκινούν ως μικροσκοπικές μορφές στα αγροτικά της τοπία, στη συνέχεια προβάλλουν ισότιμοι με το τοπίο και τελικά επικρατούν σε βάρος του, οι «ψαράδες» ξεκινούν μνημειακά για να υποχωρήσουν μπροστά στη ζωοδότρα λιμνοθάλασσα.[515]

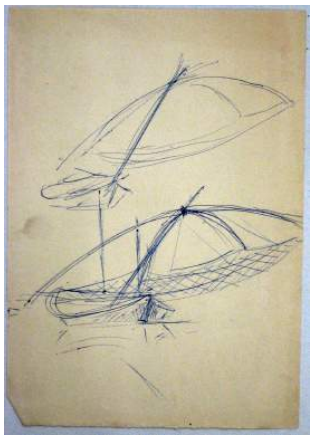
Οι ξυλογραφίες *Ξεκούραση στη μπούκα* (Κατ. 44), *Ψαράς* (Κατ. 45) και *Σταφνοκάρι* (Κατ. 46) έχουν παρόμοιο θέμα: Με φόντο διάφορα σημεία της λιμνοθάλασσας παρακολουθούμε τη δράση ενός ψαρά με σταφνοκάρι (στο *Ψαράς* πρόκειται για ένα δίχτυ που μοιάζει με σταφνοκάρι αλλά είναι πιο μικρό). Προφανώς η ιδιαίτερη αυτή μέθοδος ψαρέματος προσέλκυε την Κατράκη και επειδή ήταν χαρακτηριστική της περιοχής της (εικ. 60) αλλά και γιατί ως κατασκευή είχε για εκείνη εικαστικό ενδιαφέρον. Τα λυγισμένα καλάμια που κρατούν τεντωμένο το δίχτυ χαράζουν στο τοπίο καμπυλόγραμμα τόξα που απηχούν τις λυρικές καμπύλες που συναντήσαμε σε προηγούμενα έργα της. Αξίζει ακόμα να σημειώσουμε ότι στα έργα *Ξεκούραση στη μπούκα* (Κατ. 44) και *Σταφνοκάρι* (Κατ. 46) ο διαγώνιος άξονας που εισάγεται από τη βάρκα, από κάτω αριστερά προς τα πάνω δεξιά, οδηγεί το βλέμμα του θεατή στο βάθος της σύνθεσης, ενώ η απεικόνιση του πλεούμενου κατά το ήμισυ επεκτείνει το έργο προς τον θεατή τοποθετώντας τον, νοητά, μέσα στη βάρκα. Μπορεί, έτσι, να συμμετέχει κι αυτός, με τη χαράκτρια, «σ΄ ένα όνειρο συνειδητής επιστροφής στους οικείους χώρους της ενάλιας ρίζας της»[516] σε αυτό που περιγράφεται ως «...ο λιτός και γραφικός μόχθος του εργάτη της θάλασσας, το σταματημένο ρολόι στους μικρούς μώλους...».[517]

Τα έργα *Ψαράς* (Κατ. 45) και *Σταφνοκάρι* (Κατ. 46) ανήκουν στις πρώτες προσπάθειες της Κατράκη να δουλέψει με την έγχρωμη ξυλογραφία. Η τεχνική της έγχρωμης ξυλογραφίας[518] επιβάλλει στον χαράκτη να αναλύσει τη σύνθεσή του σε επίπεδα ανάλογα με τα χρώματα. Κάθε επίπεδο χαράζεται σε ξεχωριστή πλάκα και αυτές τυπώνονται απανωτά, ξεκινώντας από το πιο ανοιχτό χρώμα και προχωρώντας μέχρι το πιο σκούρο. Σε ένα προσχέδιο (εικ. 62), πιθανότατα του έργου *Σταφνοκάρι*, που

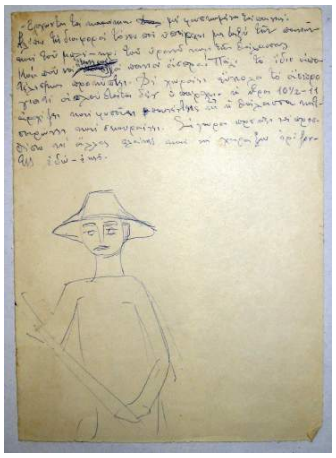
[515] Όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο η χαράκτρια έχει ήδη αρχίσει να παραλείπει πλήρως την ανθρώπινη μορφή στα Μεσολογγίτικα τοπία της.
[516] Λαμπράκη 1966, σελ. 15
[517] Λαμπράκη 1966, σελ. 15
[518] βλ. κεφάλαιο 2, σελ. 117

φυλάσσεται στο Μουσείο Βάσω Κατράκη, η καλλιτέχνις έχει κρατήσει την παρακάτω σημείωση που μας διαφωτίζει σχετικά με τη δημιουργική διαδικασία:

> *Έρχωνται τα καμάκια με φουσκωμένα τα πανιά. Βλέπω τη διαφορά τόνου που υπάρχει μεταξύ των πανιών και του μπλε-γκρι του ουρανού και της θάλασσας. και πού να ήτανε και τα πανιά άσπρα! Πάλι το ίδιο αποτέλεσμα προκύπτει. Δε χωράει εύκολα το άσπρο γιατί απλούστατα δεν υπάρχει. η ώρα 101/2 -11 αρχίζει και φυσάει πουνέντες η θάλασσα κατσαρώνει και σκουραίνει. Σίγουρα πρέπει να προσθέσω κι άλλες πλάκες και να χαράξω ορίζοντες εδώ-εκεί.*



εικ. 61 Κατράκη, *Σταφνοκάρι*, σχέδιο
(Κατ. Σχεδ. 19)



εικ 62 Κατράκη, Σημειώσεις και σχέδιο ψαρά
(Κατ. Σχεδ. 18)

Οι πιο αριστοτεχνικές έγχρωμες ξυλογραφίες που έγιναν ποτέ είναι τα ιαπωνικά ukiyo-e που διακρίνονται για την εφαρμογή των χρωμάτων σε μεγάλες ενιαίες επιφάνειες.[519] Η Κατράκη ακολούθησε το παράδειγμα πολλών σημαντικών καλλιτεχνών – όπως Gauguin, Manet, Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec – που είχαν «διδαχτεί» από την αφαιρετική και ποιητική εικαστική γλώσσα των Ιαπώνων. Ως αποτέλεσμα οι αντιθέσεις του άσπρου-μαύρου απαλύνονται, καθώς τώρα μεσολαβούν πολλά ενδιάμεσα χρώματα και τόνοι, και οι λεπτομέρειες αρχίζουν να υποχωρούν, διαφοροποιώντας τις δυο αυτές ξυλογραφίες από όλες τις προηγούμενες και συνδέοντάς τες με τα Μεσολλογγίτικα τοπία που θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Το έργο *Ψαράς* (Κατ. 45) εμφανίζει κάποια χαρακτηριστικά που μαρτυρούν τη δημιουργική γνωριμία της Κατράκη με την ελαιογραφία του Puvis de Chavannes *Ο φτωχός ψαράς* (εικ. 58). Η επιβολή της γαλήνιας θάλασσας με την τοποθέτηση του ορίζοντα ψηλά, η απαλή χρωματικότητα, τα πλακάτα χρώματα σε πολλές περιοχές του έργου, ακόμα και το δίχτυ που χρησιμοποιεί ο ψαράς είναι στοιχεία που φαίνεται να ενέπνευσαν την

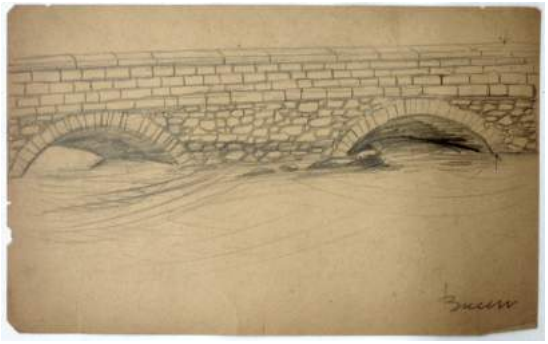
[519] βλ. κεφάλαιο 2, σελ. 111

χαράκτρια. Τα στοιχεία αυτά, όμως, η Κατράκη τα αφομοίωσε σε μια πιο προσωπική σύνθεση, εντάσσοντας τον ψαρά της σε ένα συγκεκριμένο τόπο – που υποδηλώνεται από τα διβάρια, την πελάδα και τους λόφους στο βάθος – και αποδίδοντάς τον πιο ενεργητικό να συνεχίζει υπομονετικά την προσπάθεια του – παρότι κι αυτός δεν φαίνεται να είναι πολύ τυχερός με την ψαριά του – παρακάμπτοντας τις θρησκευτικές προεκτάσεις του Puvis de Chavannes. Οι εκφραστικές αναζητήσεις της χαράκτριας που εντοπίζουμε στα έργα *Ξεκούραση στη μπούκα* (Κατ. 44) και *Ψαράς* (Κατ. 45) ολοκληρώνονται στο *Σταφνοκάρι* (Κατ. 46). Εδώ, με πιστό σύντροφο την άρτια τεχνική της, η χαράκτρια, δημιουργεί ένα λυρικό σύνολο όπου συναντιούνται αρμονικά οι ρεαλιστικές και οι αφαιρετικές της τάσεις. Αυτές οι τελευταίες εμφανίστηκαν, όπως παρατηρήσαμε και στη θεματική ενότητα των αγροτών, στις αρχές της δεκαετίας του 1950 και εκφράζουν τις νέες εικαστικές αναζητήσεις της χαράκτριας σε μια περίοδο κοινωνικών και καλλιτεχνικών αλλαγών.

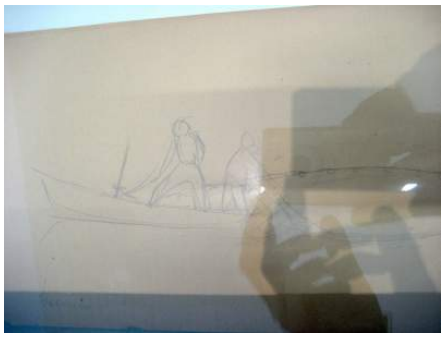
Είναι σκόπιμο να υπενθυμίσουμε πως τον Νοέμβριο του 1949 εμφανίστηκε στην Αθήνα η εικαστική ομάδα «Ακραίοι» που απαρτιζόταν από τους Αλέκο Κοντόπουλο, Καίτη Αντύπα, Γιάννη Γαΐτη, Λάζαρο Λαμέρα, Γιάννη Μαλτέζο και Δημήτρη Χυτήρη, η οποία δημοσίευσε ένα μανιφέστο, συνταγμένο από τον Κοντόπουλο. Το κείμενο αυτό «συνιστά την πρώτη μεταπολεμική αναγνώριση ενός αμιγώς νεωτερικού εικαστικού δρόμου πέρα από το ρεαλισμό και την 'ελληνικότητα'.»[520] Σίγουρα η ιδεολογική μεταστροφή του Κοντόπουλου, ο οποίος ήταν «ένας αριστερός καλλιτέχνης με αντιστασιακή δράση, ένας στιβαρός ρεαλιστής που στα χρόνια του Μεσοπολέμου είχε ζήσει για μεγάλο διάστημα στο Παρίσι δίχως τότε να προσχωρήσει στις αφαιρετικές αναζητήσεις...»,[521] από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό που πρέσβευε ένθερμα το ΚΚΕ, δεν θα πέρασε απαρατήρητη από την Κατράκη. Η χαράκτρια που, όπως έχουμε αναφέρει στο βιογραφικό της, ανήκε αυτή την περίοδο ιδεολογικά – και όχι κομματικά – στον χώρο του ΚΚΕ, θα πρέπει αυτό το διάστημα να αμφιταλαντευόταν αναφορικά με τις αισθητικές της επιλογές, καθώς, όπως παρατηρούμε στα έργα *Γυρισμός από τα χωράφια II* και *Ψαράς* (Κατ. 45), ρέπει, κάποιες φορές προς ένα πιο αφαιρετικό ιδίωμα. Είναι προφανές ότι η Κατράκη είναι μια καλλιτέχνις που δεν ζει απομονωμένη στον κρυστάλλινο πύργο της. Αντίθετα, βρίσκεται σε συνεχή όσμωση με την κοινωνία και με τις καλλιτεχνικές εξελίξεις, ενώ ταυτόχρονα αναζητά συνεχώς το καλύτερο δυνατό εκφραστικό αποτέλεσμα.

Τα σχέδια *Σταφνοκάρι* (εικ. 61), *Γεφύρι* (εικ. 63), *Ψαράδες σε βάρκα* (εικ. 64), και *Βάρκες* (εικ. 65) δεν φαίνεται να αποτελούν προσχέδια για συγκεκριμένα έργα αλλά περισσότερο προκαταρκτικές μελέτες για διάφορα θέματα που επαναλαμβάνονται στις παραπάνω ξυλογραφίες, όπως το γεφύρι του Αιτωλικού, το σταφνοκάρι, οι βάρκες και οι

[520] Ματθιόπουλος 1999-2007, σελ. 230
[521] Ματθιόπουλος 1999-2007, σελ. 231

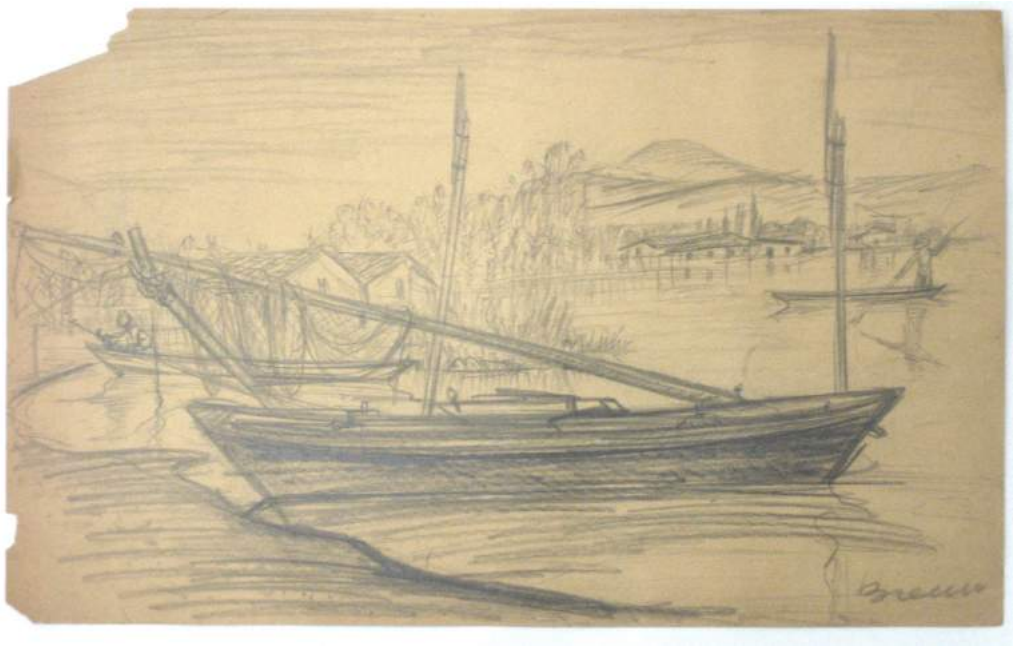


εικ. 63 Κατράκη, *Γεφύρι* (Κατ. Σχεδ. 5), σχέδιο



εικ. 64 Κατράκη, *Ψαράδες σε βάρκα* (Κατ. Σχεδ. 16), σχέδιο

ψαράδες μέσα σε βάρκες να ψαρεύουν ή να κωπηλατούν όρθιοι.[522] Σε άλλα από αυτά (εικ. 61, 63) την ενδιαφέρει η λεπτομέρεια ενός στοιχείου, σε άλλα σχεδιάζει με λίγες απλές γραμμές, με έμφαση στη σύνθεση και τη στάση της μορφής (εικ. 64), ενώ άλλα αποτελούν σχεδόν ολοκληρωμένα έργα (εικ. 65).



εικ. 65 Κατράκη, *Βάρκες* (Κατ. Σχεδ. 6), σχέδιο

Οι συνθέσεις που παρουσιάζουν σκηνές από την καθημερινή ζωή, αν και προέρχονται και αυτές από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1950, δεν συνάδουν καθόλου με την αίσθηση μιας έστω συγκρατημένης αισιοδοξίας που έχουμε εντοπίσει σε έργα αυτής της περιόδου μέχρι τώρα. Αντίθετα πρόκειται για πολυπρόσωπες συνθέσεις, με μελαγχολικές μορφές που αποπνέουν ένα αίσθημα παραίτησης και δυστυχίας και συνωστίζονται σε έναν πολύ περιορισμένο χώρο. Η απόδοση από φυσιοκρατική γίνεται εξπρεσσιονιστική, με έντονες

[522] Επειδή τα νερά της λιμνοθάλασσας είναι ρηχά, οι ψαράδες κινούν τις βάρκες περισσότερο με καλάμια, όρθιοι, όπως οι γονδολιέρηδες.

χαράξεις και αντιθέσεις του άσπρου-μαύρου. Διαπιστώνουμε, επομένως, ότι μέσα στο ίδιο διάστημα η Κατράκη εκφραζόταν με δυο διαφορετικούς τρόπους: άλλοτε απεικονίζοντας ήρεμες και λυρικές συνθέσεις ανθρώπων στη φύση, τείνοντας σταδιακά προς την αφαίρεση, και άλλοτε εστιάζοντας με ρεαλιστική λεπτομέρεια στη μιζέρια και τη χαμοζωή των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, αγγίζοντας τα όρια του λούμπεν, καθώς εδώ δεν πρόκειται για τους επαναστατημένους αγρότες ή εργάτες της Kollwitz[523] αλλά για εξαθλιωμένους ανθρώπους που προσπαθούν να επιβιώσουν όπως-όπως. Οι δυο αυτές καλλιτεχνικές εκφάνσεις εκφράζουν τα σύνθετα και ανάμεικτα συναισθήματα των ανθρώπων μιας μεταβατικής περιόδου, κατά την οποία ο κόσμος ελπίζει ή θέλει να ελπίζει για μια καλύτερη ζωή, η οποία, όμως, δεν έχει έρθει ακόμα.

Είναι χαρακτηριστικές οι μαρτυρίες καλλιτεχνών για την περίοδο μετά τον Εμφύλιο τις οποίες παραθέτει ο Ευγένιος Ματθιόπουλος.[524] Ο Ελύτης έγραφε το φθινόπωρο του 1951 μετά την επιστροφή του στην Αθήνα από τη Γαλλία:

> *Η πραγματικότητα βρήκα να ξεπερνά και την τερατωδέστερη φαντασία. Φτώχεια αφάνταστη, πίκρα και μοχθηρία των ανθρώπων, πνευματικό χάος, ανυπαρξία γούστου, είναι οι μετριοπαθέστερες εκφράσεις.*

Η Νέλλη Ανδρικοπούλου αφηγείται:

> *Τα λεφτά ανύπαρκτα, ούτε για να πας στην Αίγινα, και η πείνα φώλιαζε κρυφά σε διάφορα στομάχια. Πραγματικά το μόνο ξέσπασμα, η μόνη διέξοδος σ' αυτόν τον ταλαιπωρημένο τόπο ήταν η τρέλα της τέχνης και της νιότης. . .*

Όπως επισημαίνει ο Ματθιόπουλος η «Τέχνη» ήταν «μια ουτοπία που μαγνήτιζε και συνέπαιρνε τις συνειδήσεις ως μόνη πιστευτή υπόσχεση λυτρωμού από ένα αβίωτο παρόν.»[525] Τα έργα της Κατράκη αυτής της περιόδου θα πρέπει να ιδωθούν μέσα και από αυτό το πρίσμα.

Οι ξυλογραφίες *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* (Κατ. 37) και *Μεροδούλι Μεροφάι* (Κατ. 38) απεικονίζουν σκηνές από την καθημερινή ζωή των ψαράδων του Αιτωλικού δίνοντας έμφαση στην ένδεια και την εγκατάλειψη αυτών των ανθρώπων. Τα δύο έργα αποτελούν ένα δίπτυχο, όπως υποδηλώνεται και από τον τίτλο τους, ο οποίος αναγράφεται κάθετα στην αριστερή πλευρά του πρώτου και στη δεξιά πλευρά του δεύτερου. Σε όλους τους σωζόμενους καταλόγους εκθέσεων τα έργα αναφέρονται μαζί, αν και πωλούνταν και ξεχωριστά. Είναι ενδεικτικό ότι, από την ανταλλαγή αλληλογραφίας[526] ανάμεσα στην Κατράκη και τους διοργανωτές της έκθεσης «Xylon» του 1956, μαθαίνουμε

---

[523] Αναφερόμαστε στις σειρές χαρακτικών της Käthe Kollwitz *Η εξέγερση των υφαντουργών* (1893-1897) και *Ο πόλεμος των χωρικών* (1901-1908) που εκτίθενται στο Käthe Kollwitz Museum στην Κολωνία (http://www.kollwitz.de/default.aspx, [3/4/2016])
[524] Ματθιόπουλος 1999-2007, σελ. 231-232
[525] Ματθιόπουλος 1999-2007, σελ. 232
[526] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη

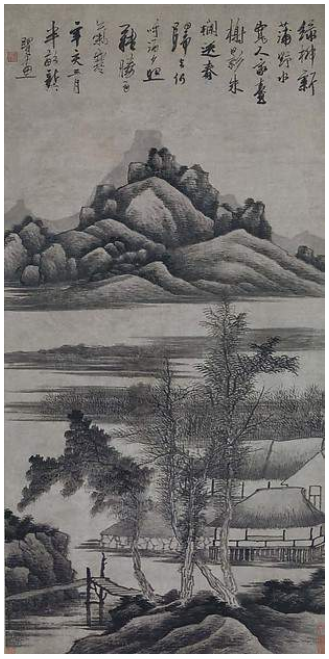
πως η ξυλογραφία *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* αγοράστηκε από τον διάσημο Ιταλό καλλιτέχνη Renato Guttuso (1912-1987), στον οποίο η Κατράκη έστειλε ως δώρο στη συνέχεια και το *Μεροδούλι Μεροφάι* για να συμπληρώσει το ζευγάρι του. Τόσο η επιλογή του Guttuso όσο και η χειρονομία της Κατράκη δεν ήταν τυχαίες, αλλά απηχούν τις κοινές ευαισθησίες και πεποιθήσεις τους καθώς και την καλλιτεχνική τους αλληλεγγύη, μέσα στον ιδεολογικό χώρο της αριστεράς. Η προσωπικότητα και η τέχνη του Guttuso ήταν βαθιά επηρεασμένες από τα χρόνια που έζησε ως παιδί, με τον αριστερών πεποιθήσεων πατέρα του, στην ύπαιθρο της Σικελίας συναναστρεφόμενος τους χωρικούς της περιοχής. Μάλιστα από το 1947 μέχρι το 1952 ζωγράφισε μια σειρά από πίνακες που έχουν ως θέμα τον ανθρώπινο μόχθο και απεικονίζουν ψαράδες, ξυλοκόπους, υφαντουργούς, κά. Ταυτόχρονα από το 1940 ήταν εξέχον μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ιταλίας, αγωνίστηκε στην ιταλική αντίσταση κατά του φασισμού και έχαιρε ιδιαίτερης τιμής στην ΕΣΣΔ.[527] Αν και υφολογικά τα έργα του Guttuso και της Κατράκη διέφεραν σημαντικά,[528] είναι προφανές πως τους δυο καλλιτέχνες συνέδεαν η ιδεολογία τους και η αγάπη τους για την ύπαιθρο και τους ανθρώπους της. Το δίπτυχο *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* και *Μεροδούλι Μεροφάι* είχε περάσει σε ιδανικά χέρια.

Οι δύο ξυλογραφίες του διπτύχου διαφοροποιούνται, ως προς τη σύνθεση, από όλα τα έργα της χαράκτριας που έχουμε μελετήσει έως τώρα, καθώς ο χώρος, εδώ, είναι οργανωμένος κατακόρυφα, σε παράλληλα επίπεδα που αναπτύσσονται το ένα πάνω από το άλλο, κατά τα σινοϊαπωνικά πρότυπα (εικ. 66).[529] Με τον τρόπο αυτό η Κατράκη, όπως αναφέρει στον Σπητέρη,[530] επεδίωξε να ξεφύγει από την αναγεννησιακή προοπτική των δασκάλων της χαρακτικής, όπως ο Dürer και ο Rembrandt, οι οποίοι επιθυμούσαν να δημιουργήσουν μια ψευδαίσθηση του βάθους. Πρόκειται για μια συνειδητή προσπάθεια της χαράκτριας να φέρει τις μορφές πιο κοντά στον θεατή. Προς αυτή την κατεύθυνση κινείται και η απουσία, στο πρώτο επίπεδο, ενός ενδιάμεσου χώρου μεταξύ των εικονιζομένων και του θεατή, καθώς και «μια προσπάθεια ομοφωνίας του τόνου, η συντήρηση της γραμμής στην ίδια οξύφωνη τάση παντού μέσα στη σύνθεση, [που] δίνει στις μορφές. . . δικαίωμα ύπαρξης στο πρώτο πλάνο».[531] Έτσι το έργο αποκτά αμεσότητα και ο θεατής εισάγεται νοητά στον εικαστικό χώρο, μετέχοντας στα δρώμενα και επιμεριζόμενος τις ευθύνες που του αναλογούν.

[527] Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί από το λήμμα της Demelza Spargo για τον Renato Guttuso στο Turner 1996
[528] Τα έργα του Guttuso κινούνται στις προεκτάσεις του φουτουρισμού και της Μεταφυσικής Ζωγραφικής
[529] Πρόκειται για μια προοπτική που εντοπίζεται επίσης ήδη από την εποχή του Μεσοπολέμου σε έργα του Σπύρου Παπαλουκά και του Αγήνορα Αστεριάδη.
[530] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 29-30
[531] Λαμπράκη 1966, σελ. 15



Κατράκη, *Μεροδούλι Μεροφάι* (Κατ. 38)



εικ 66 Gong Xian, *Ανοιξιάτικο τοπίο*, 1671, μελάνι σε χαρτί, Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art

Στο έργο *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* (Κατ. 37) όλες οι μορφές φαίνονται υποταγμένες στη μοίρα τους, περιχαρακωμένες στα όρια της αυλής ενός σπιτιού το οποίο δεν χωράει ούτε τους μισούς. Κεντρικό στοιχείο της σύνθεσης είναι η σκάλα, ένα θέμα που έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς ζωγράφους στο παρελθόν ως ένα σύμβολο της προσπάθειας του ανθρώπου για πνευματική ανέλιξη.[532] Εδώ όμως η σκάλα δεν οδηγεί πουθενά. Το πλατύσκαλό της, όπως και όλο το μπαλκόνι, φράζονται από τα βαριά σώματα δυο αντρών. Η σκάλα είναι απλά μια επέκταση του σπιτιού, ένας χώρος στον οποίο διαχέεται όλη του η δραστηριότητα. Έτσι το σπίτι δεν αναδίδει τη θαλπωρή της εστίας που συγκεντρώνει την οικογένεια, αλλά είναι ένα κέντρο διερχομένων, όπου ο καθένας μπαίνει, βγαίνει, τρώει και κοιμάται όποτε και όπου θέλει. Αυτή η διασπορά και η αποσπασματικότητα της δραστηριότητας δημιουργεί μια αίσθηση αποξένωσης των μορφών οι οποίες απεικονίζονται μεμονωμένες και εσωστρεφείς παρά τον συνωστισμό τους και αποδίδει μια ζωή που δεν είναι συγκροτημένη. Όλες οι γυναίκες επιδίδονται σε κάποια ασχολία ή φροντίδα, παρόλα αυτά ο χώρος δίνει την εντύπωση μιας ατημέλητης ακαταστασίας. Οι άνδρες – εκτός από τον ψαρά με την απόχη – αποδίδονται ακόμα πιο παθητικά. Πλάι στη διάχυτη μελαγχολία που εκφράζουν τα πρόσωπα των γυναικών αυτοί φαντάζουν σχεδόν αδιάφοροι, αν και η απραξία τους μπορεί να ερμηνευτεί και ως μια

[532] Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τη σκάλα στο *Φιλόσοφος που διαλογίζεται* του Rembrandt (Παρίσι, Λούβρο).

ανάπαυλα μετά από το νυχτερινό, αλλά προφανώς καθόλου αποδοτικό, ψάρεμα. Η φτώχια φέρνει τη μιζέρια και αυτή με τη σειρά της την παραίτηση, όταν δεν υπάρχει ελπίδα και προοπτική για κάτι καλύτερο, είναι σαν να μας λέει η εικόνα.

Αντίθετα, στο *Μεροδούλι Μεροφάι* (Κατ. 38) οι άντρες είναι εν δράσει και η ατμόσφαιρα είναι λίγο πιο ανάλαφρη. Οι ψαράδες απεικονίζονται αφοσιωμένοι στην εργασία τους, αν και το αποτέλεσμα δεν φαίνεται, ούτε και τώρα, να ανταμείβει επάξια τον κόπο τους – δεν βλέπουμε παρά μετρημένα ψάρια στην απόχη και στο καλάθι. Η βάρκα πάνω στην οποία στέκονται οι δυο ψαράδες χωρίζει τη σύνθεση ακριβώς στη μέση. Οι διαγώνιες που εισάγονται από την πρώτη και την τρίτη βάρκα και οι έντονες κινήσεις του ψαρά που κρατάει το δίχτυ όρθιος προσδίδουν στο κάτω μισό της σύνθεσης κάποια δυναμική, ενώ στο πάνω μισό η επιβολή των οριζόντιων θεμάτων της βάρκας και του γεφυριού δημιουργούν μια πιο ήρεμη εντύπωση. Αν και όλες οι μορφές είναι σοβαρές και κάποιες απεικονίζονται κλεισμένες στον εαυτό τους – κάποιων τα πρόσωπα δεν φαίνονται καν κάτω από τα ψάθινα καπέλα – η ανοιχτή και ενεργητική στάση του ψαρά με το δίχτυ, που ενώνει τα δυο επίπεδα, και η παρουσία των αγοριών, που ψαρεύουν παιχνιδιάρικα πάνω από το γεφύρι, δίνουν έναν τόνο σχετικής αισιοδοξίας στο έργο. Είναι ευδιάκριτη η ευεργετική επίδραση που έχει πάνω στον άνθρωπο η εργασία κοντά στη φύση.

Στην ξυλογραφία *Οικογένεια κεραμιδάδων* (Κατ. 39) η Κατράκη απεικονίζει τις δυσκολίες μιας άλλης κοινωνικής ομάδας, των τεχνιτών που κατασκεύαζαν και τοποθετούσαν κεραμίδια. Η φύση του επαγγέλματος τους ήταν εποχιακή, από την άνοιξη μέχρι το φθινόπωρο[533]. Το έργο αποπνέει τη βαθιά θλίψη και την ανασφάλεια της οικογένειας, η οποία πρέπει να μετακινηθεί προς αναζήτηση εργασίας και στέγης. Στο βάθος διακρίνεται το Αιτωλικό που αφήνουν πίσω. Την νοσταλγία τους τονίζει η γραφική απόδοση του χωριού με το γεφύρι, όπου οι χωρικοί διαβαίνουν με το κάρο ή πεζοί για τα χωράφια τους (εικ. 67). Η σύνθεση είναι οργανωμένη με βάση τη διαγώνιο που εισάγεται από την ακτογραμμή και χωρίζει το έργο σε δύο ορθογώνια τρίγωνα. Το δεξί τρίγωνο καταλαμβάνεται από τη λιμνοθάλασσα και το χωριό στον ορίζοντα, αυτά δηλαδή που η οικογένεια γνωρίζει και αγαπά, ενώ το αριστερό από την οικογένεια και τον δρόμο που διανύει στη διαδρομή της προς άγνωστο. Στο οριζόντιο θέμα του γεφυριού απαντούν τα ψηλά, ανεμοδαρμένα τηλεγραφόξυλα.

Οι μορφές απεικονίζονται ψηλές και λεπτές με μια τάση παραμορφωτικής επιμήκυνσης, ιδιαίτερα στον λαιμό. Οι ώμοι τους είναι πεσμένοι, το βλέμμα τους, σε ενδοστροφή, εκφράζει την ανησυχία τους καθώς ο προορισμός τους δεν είναι ορατός. Το πρόσωπο του πατέρα, του κύριου εργαζόμενου και υπεύθυνου για την οικογένεια,

[533] Παπαθανάση-Μουσιοπούλου 1985, σελ. 126-128

παραμένει αθώρητο κάτω από το ψάθινο καπέλο – όπως έχουμε παρατηρήσει να συμβαίνει συχνά και στους ψαράδες. Τα μικρά παιδιά και το μωρό επιφορτίζουν τις



εικ. 67 Κατράκη, *Οικογένεια κεραμιδάδων* (Κατ. 39) (λεπτ.)

γυναίκες με περισσότερες έννοιες. Ο καθένας μεταφέρει τα σύνεργα της εργασίας του ή κρατάει εκείνους που έχει στη φροντίδα του, ενώ τα λιγοστά υπάρχοντα της οικογένειας είναι φορτωμένα στο γαϊδουράκι πίσω από την ισχνή φυσιογνωμία του παππού. Η νέα κοπέλα είναι η μόνη μορφή που αναδίδει μια αχτίδα ελπίδας με την επιμελημένη της εμφάνιση, την έμμεση αναφορά στον ανθισμένο της κήπο και την καθαρή της ματιά που κοιτάζει τον θεατή.

Θα έλεγε κανείς πως ένα επιμέρους θέμα αυτής της ξυλογραφίας είναι οι τέσσερις ηλικίες της γυναίκας: το κοριτσάκι με το αγγελικό πρόσωπο, η έφηβη στο άνθος της ηλικίας της, η ώριμη, παραιτημένη υπό το βάρος των υποχρεώσεων, και η ηλικιωμένη, καταπονημένη και ευπαθής. Μέσα από αυτές βλέπουμε όλες τις γυναίκες, του χωριού, της πόλης και της βιοπάλης, που ακολουθούν καρτερικά τις επιλογές των αντρών τους και, παρά τις δυσκολίες και τις αδυναμίες τους, στηρίζουν, όπως μπορούν, τις οικογένειές τους, εγκαταλείποντας τον εαυτό τους πάντα προς χάριν των άλλων. Η πορεία τους είναι προδιαγεγραμμένη, με τη διαφορά ότι η ίδια η χαράκτρια έχει ξεφύγει από αυτόν τον κλοιό. Πατημένα τα σαράντα, δεν έχει ακόμα παιδιά, ούτε ακολούθησε τον σύζυγό της στη Γερμανία, παρότι σύμφωνα με τις μαρτυρίες των στενών τους φίλων έτρεφαν βαθιά αγάπη ο ένας για τον άλλον.[534] Εκείνη τόλμησε, έστω και στα είκοσι έξι, να έρθει στην Αθήνα και να ακολουθήσει το όνειρό της κι αγωνιζόταν από τότε να προοδεύει στην τέχνη της και να κάνει τον κόσμο καλύτερο. Ίσως, λοιπόν, η νέα κοπέλα να κοιτάζει όχι μόνο τον θεατή αλλά προπαντός την ίδια τη χαράκτρια, αναζητώντας ένα τρόπο να απελευθερωθεί κι αυτή από τις επιταγές μιας παραδοσιακής και καταπιεστικής, για τη γυναίκα, κοινωνίας.

[534] Ντοκιμαντέρ «Παρασκήνιο»

Στην ξυλογραφία *Από τη γειτονιά μου* (Κατ. 41) απεικονίζονται έξι στιγμιότυπα εμπνευσμένα από την καθημερινή ζωή λαϊκών ανθρώπων του Αιτωλικού. Η σύνθεση είναι πολύ πυκνή. Τα μικρά παραλληλόγραμμα ξεχειλίζουν από μορφές που στριμώχνονται άλλοτε όρθιες και άλλοτε καθισμένες ανάμεσα σε καλαμωτές, σκάλες, μπουγάδες, δίχτυα, χύτρες και γκαζιέρες. Το σύνολο παραπέμπει σε θεατρικό σκηνικό, όπου στο κάθε παραλληλόγραμμο διαδραματίζεται μια διαφορετική σκηνή του ίδιου έργου. Δημιουργείται η εντύπωση ότι από στιγμή σε στιγμή μια από τις σκηνές θα ζωντανέψει και οι μορφές θα αρχίζουν να κινούνται και να συνομιλούν. Και σίγουρα θα έχουν πολλά να πουν, για τη φτώχια τους, για τα παιδιά που δεν προλαβαίνει να αναθρέψει σωστά η πλύστρα μάνα και η ταλαιπωρημένη γιαγιά, για τα δυο-τρία ψάρια που έχουν να ρίξουν στο τηγάνι, για τα βάσανα που κάνουν τις γυναίκες να γερνάνε πριν την ώρα τους, για τον βαθύ πόνο της μαυροφορεμένης μορφής που κάθεται παράμερα από τις άλλες, για τους άντρες που, όταν δεν ψαρεύουν, το ρίχνουν στο τσιγάρο και το καθισιό. Η μόνη ελπίδα μέσα σε αυτή την κατήφεια και την κακομοιριά είναι τα νιάτα των κοριτσιών. Μόνο αυτές ξεχωρίζουν με τα φωτεινά τους πρόσωπα, εργατικές αλλά συνεσταλμένες, να παρακάμπτουν, έστω για λίγο χρόνο ακόμα, τη δυστυχία που προμηνύουν οι τέσσερις βασανισμένες γυναίκες που κλείνουν τη σύνθεση κάτω δεξιά.

Η χαράκτρια θα πρέπει να δούλευε αυτό το έργο παράλληλα με το *Μεροδούλι Μεροφάι* γιατί κάποια θέματα επαναλαμβάνονται σε παραλλαγή: Η γιαγιά που με κόπο κρατάει το μικρό που είναι γαντζωμένο πάνω της, οι κοπέλες που πλέκουν απόχες, ο ψαράς με την απόχη πίσω από την κοπέλα που κρατάει την αρμαθιά με τα ψάρια, η γυναίκα που θηλάζει ενώ μια κοπέλα την ξεψειρίζει, ο άντρας που στέκεται στη γωνία και καπνίζει, το παιδί στο παράθυρο που παίζει με το ψάρι.

Η χάραξη στο ξύλο είναι δυναμική και εξπρεσσιονιστική, κυρίως στις μορφές που εκφράζουν απογοήτευση και απόγνωση, όπως η γυναίκα που θηλάζει στην γωνία κάτω δεξιά. Παρότι το σύνολο διακρίνεται για τον ρεαλισμό του, οι λεπτομέρειες με τα παιδιά είναι «σκηνοθετημένες» λίγο υπερβολικά, ώστε να γίνονται χιουμοριστικές ή και καυστικές. Ξεχωρίζει το αγόρι που ουρεί μπροστά από την καλαμωτή και είναι ενταγμένο στη σκηνή από τέτοια οπτική γωνία ώστε να φαίνεται ότι έχει βάλει στόχο το καζάνι που βράζει. Αυτό το στοιχείο και η γενικότερη ατσαλιά που επικρατεί φέρνουν στο νου τις ηθικοδιδακτικές σκηνές των Ολλανδών ζωγράφων του 17ου αιώνα[535] με την ουσιαστική διαφορά, όμως, ότι η Κατράκη δεν φαίνεται να έχει διάθεση να νουθετήσει, τουλάχιστον όχι τους εικονιζομένους, οι οποίοι είναι εγκλωβισμένοι σε μια πραγματικότητα που δεν θα μπορούσαν ποτέ να αλλάξουν από μόνοι τους. Τα προβλήματα εδώ είναι στη ρίζα τους κοινωνικά και πολιτικά και όχι ηθικά.

[535] Χαρακτηριστικά παραδείγματα υπάρχουν στα έργα καλλιτεχνών όπως οι van Ostade και Jan Steen αλλά και του πολύ παλαιότερου Ιερώνυμου Bosch.

Η ξυλογραφία *Οδός Αθηνάς* (Κατ. 42) μας μεταφέρει στην Αθήνα, αρχές της δεκαετίας του 1950. Μια πόλη που οι νεότεροι τη γνωρίζουμε μόνο μέσα από φωτογραφίες, τη λογοτεχνία, τις διηγήσεις των γονιών μας, και από τις κλασικές ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, όπου η Πανεπιστημίου και η Σταδίου φαντάζουν σαν τεράστιες λεωφόροι και κάθε μεσοαστική οικογένεια έχει μια «υπηρέτρια» που έχει έρθει από κάποιο χωριό. Η πινακίδα «Οδός Αθηνάς» τοποθετεί τη σκηνή στο εμπορικό κέντρο της πόλης.

Οι έντεκα μορφές του έργου συνωστίζονται στον περιορισμένο, συνθετικά, χώρο ενός παραλληλογράμμου το οποίο αποδίδει το πεζοδρόμιο ενός καταστήματος με χρώματα και σιδηρικά. Έξω από το κατάστημα σε μια άτυπη «εργατική πιάτσα» στέκονται περιμένοντας για δουλειά δυο ελαιοχρωματιστές και δυο οικοδόμοι με τα σύνεργά τους. Ανάμεσα τους, και υπό τη λαϊκή, μουσική υπόκρουση των δυο τυφλών ζητιάνων, ο πλανόδιος λαχειοπώλης και η μαυροντυμένη ηλικιωμένη απευθύνονται στην περαστική γυναίκα που, μη μπορώντας, ή μη θέλοντας να ψωνίσει από αυτούς, σκύβει το κεφάλι για να τους αποφύγει. Τόσο αυτή, όσο και η νεότερη κοπέλα που περιμένει να διασχίσει τον δρόμο προς την πλευρά που στέκεται νοητά ο θεατής, φαίνονται να επιστρέφουν με τις περιορισμένες τους προμήθειες από τη Λαχαναγορά. Σε πρώτο πλάνο και σε κεντρική θέση ένα ξυπόλυτο πιτσιρίκι διαλαλεί τη φτωχική του πραμάτεια. Όλες οι μορφές έχουν σοβαρή έκφραση και απεικονίζονται ντυμένες φτωχικά αλλά επιμελώς. Το έργο αποδίδει την καθημερινή αγωνία των ανθρώπων της πόλης για το μεροκάματο, έτσι όπως μπορεί ο καθένας να το κερδίσει. Οι γυναίκες, πάντα παρούσες, αγωνίζονται κι αυτές να εξασφαλίσουν ό,τι τους επιτρέπει το βαλάντιο τους για το καθημερινό φαγητό της οικογένειας. Η ζωή στην πόλη φαίνεται δύσκολη και απρόσωπη ενώ τη θέση της φύσης και της λιμνοθάλασσας έχουν πάρει τα καλώδια και τα πινέλα της βιτρίνας.

Το προσχέδιο της ξυλογραφίας, *Οδός Αθηνάς* (εικ. 68), χρονολογημένο από τη χαράκτρια το 1952, παρουσιάζει σημαντικές αποκλίσεις από την τελική εκδοχή. Σε γενικές γραμμές οι μορφές αποδίδονται πιο σχηματικά, χωρίς πολλές λεπτομέρειες. Η καλλιτέχνις φαίνεται να μελετά περισσότερο τη σύνθεση, η οποία αναπτύσσεται με βάση ένα τόξο που σχηματίζεται από τα πόδια των μορφών, ξεκινώντας από τα πόδια του κοριτσιού, στην κάτω αριστερή γωνία, και καταλήγοντας στα πόδια του αγοριού, στην κάτω δεξιά γωνία. Ο οργανοπαίχτης και ο άντρας με την αξίνα είναι τοποθετημένοι μέσα στο ημικύκλιο που ορίζει το τόξο, ο πρώτος μάλιστα έχει κεντρική θέση στο σύνολο. Η οργάνωση της σκηνής δεν έχει τον δυναμισμό και το απρόβλεπτο που χαρακτηρίζει μια σκηνή δρόμου με πολυκοσμία. Για τον λόγο αυτό, στην ξυλογραφία, η Κατράκη συσπείρωσε τις μορφές, κατάργησε εντελώς το δεξί περιθώριο, σε βαθμό που δεν βλέπουμε πια τι κρατάει ο άντρας δεξιά, έφερε τον πιτσιρίκο στο κέντρο και, το κυριότερο, εισήγαγε στο έργο μια ακόμη μορφή, τη διερχόμενη γυναίκα, που με το πέρασμά της τάραξε την ακινησία των μορφών και τις «ανάγκασε» να μετακινηθούν ένα βήμα μπρος, πίσω ή στο πλάι. Με τον τρόπο αυτό η

σύνθεση έγινε πιο ζωντανή και ρεαλιστική. Η αντικατάσταση της λαχειοπώλισσας από έναν ώριμο άντρα συνάδερφό της και της κοπέλας με το καλάθι από τη μαυροντυμένη ηλικιωμένη καθώς και η αλληλεπίδρασή τους με τη διερχόμενη γυναίκα πρόσθεσε συναισθηματική βαρύτητα στη σκηνή.



εικ. 68 Κατράκη, *Οδός Αθηνάς* (Κατ. Σχεδ. 27), προσχέδιο



εικ. 69 Κατράκη, *Άντρας με καπέλο* (Κατ. Σχεδ. 7), σχέδιο

Η σύγκρισή του σχεδίου με το τελικό έργο και οι αλλαγές που επισημάναμε διαφωτίζουν τις προθέσεις της χαράκτριας: Θέλει να εκφράσει την πίεση, την ανέχεια, και την ανασφάλεια της εργασίας που βιώνουν οι άνθρωποι μέσα στην αλλοτριωμένη ατμόσφαιρα της μεγαλούπολης[536] αλλά ταυτόχρονα και να συνταχτεί μαζί τους. Ας μην ξεχνάμε πως το 1952 η Κατράκη ήταν πλέον η αστή σύζυγος ενός γιατρού, ο οποίος εργαζόταν στο εξωτερικό και κοινωνικά δεν τη συνέδεε τίποτα με τα εργατικά στρώματα που απεικονίζει. Είναι η πολιτική της συνείδηση που την ωθεί να πραγματευτεί αυτά τα θέματα στην τέχνη της. Οι φιλικές και συμπαθητικές φυσιογνωμίες όλων των μορφών μαρτυρούν τη συμπάθεια της ίδιας της χαράκτριας προς αυτές. Ξεχωρίζει ο ελαιοχρωματιστής που κρατά περήφανα την ταβανόβουρτσα και την τετράγωνη, πάνινη τσάντα με όλα του τα εργαλεία καθαρά και τακτοποιημένα στην εντέλεια, καταξιώνοντας και ο ίδιος τη δουλειά του, καθώς και η φιλική συνομιλία μεταξύ συναδέλφων δεξιά, που δημιουργεί μια αίσθηση αλληλεγγύης μέσα στον απρόσωπο συρφετό της πόλης. Αυτές είναι αξίες στις οποίες πιστεύει και η ίδια, η καταξίωση του εργαζομένου και η κοινωνική συνοχή κυρίως σε δύσκολους καιρούς.

[536] Η επιλογή των ελαιοχρωματιστών και των οικοδόμων στη σκηνή δεν είναι τυχαία καθώς από τη δεκαετία του 1950 η πόλη της Αθήνας αρχίζει να αλλάζει πρόσωπο με τη ραγδαία ανάπτυξη του οικοδομικού τομέα. « ...οι θεμελιακές δομές της ελληνικής οικονομίας διαμορφώθηκαν κατά την περίοδο μεταξύ 1948 και 1953, όταν, … οι ιδιωτικές επενδύσεις συγκεντρώθηκαν στη βιομηχανία και τις οικοδομές, ενώ οι δημόσιες επενδύσεις στράφηκαν προς τους παραπληρωματικούς τομείς των συγκοινωνιών και της ενέργειας.» (Βεργόπουλος 2006, σελ. 553). Κατά συνέπεια, τα επαγγέλματα αυτά είχαν μεγάλη ζήτηση.

Το σχέδιο *Άντρας με καπέλο* (εικ. 69) δεν συνδέεται υποχρεωτικά με κάποια συγκεκριμένη μορφή αποτελεί, όμως, μια σπουδή για τις διάφορες μορφές με ψάθινο καπέλο που απεικονίζονται στις ξυλογραφίες που μελετήσαμε ως τώρα, όπως ο δεύτερος από αριστερά ελαιοχρωματιστής στο *Οδός Αθηνάς* ή ο πατέρας στο *Οικογένεια κεραμιδάδων*.

Την περίοδο μέχρι το 1955 η Κατράκη δημιούργησε και κάποια έργα με άλλα θέματα. Τα περισσότερα συνδέονταν με την εικονογράφηση και θα τα μελετήσουμε σε ξεχωριστό κεφάλαιο. Μια ξυλογραφία που ξεχωρίζει για το θέμα και την απόδοσή της έχει τίτλο *Κωνσταντής και Αρετή* (Κατ. 32) και είναι βασισμένη στο γνωστό δημοτικό τραγούδι *Του νεκρού αδερφού*. Αποδίδει τους στίχους που τραγουδούν τα πουλιά καθώς ο Κωσταντής και η Αρετή περνούν καβάλα στο άλογο:

«Ποιος είδε κόρη νόμορφη να σέρνη ο πεθαμένος!»

«Δεν είναι κρίμα κι άδικο, παράξενο μεγάλο,
να περπατούν οι ζωντανοί με τους απεθαμένους!»

«Για ιδές θάμα κι αντίθαμα που γίνεται ΄ς τον κόσμο,
τέτοια πανώρια λυγερή να σέρνει ο πεθαμένος!»[537]

Η ξυλογραφία, αν και είναι σχετικά μεγάλων διαστάσεων, διακρίνεται για μια περισσότερο γραφιστική απόδοση. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σχηματοποίηση του τοπίου και η συμβολική απόδοση του χώρου: Στο έδαφος επιβάλλεται η βαριά οριζόντια γραμμή του θανάτου, η οποία τονίζεται από το κόκκινο πλαίσιο με τους στίχους. Πάνω όμως από αυτή μια σειρά από καμπυλόγραμμα θέματα προσδίδουν στην σκηνή έναν λυρικό χαρακτήρα αναδεικνύοντας την αγάπη της Κατράκη για την ποίηση και για τα δημοτικά τραγούδια που θυμόταν τον πατέρα της να τραγουδά όταν ήταν παιδί στο Αιτωλικό.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Μέσα από τη μελέτη των παραπάνω έργων καταλήγουμε σε μια σειρά από συμπεράσματα σχετικά με την χαρακτική της Βάσως Κατράκη της περιόδου 1936-1955 που είναι κρίσιμα για την εξέλιξη της μελέτης μας:

Η χαράκτρια, άνθρωπος μεγάλης ευαισθησίας και βαθιά ποιητικός, κατέκτησε μέσα από τις σπουδές και τη σκληρή της δουλειά την τεχνική αρτιότητα της ασπρόμαυρης

[537] Πολίτης Ν.Γ, σελ. 139-140

ξυλογραφίας. Η αφοσίωσή της σε αυτό το μέσο αρχικά συνδέεται με την ανάγκη της να εναντιωθεί στον φασισμό του Ιταλού και Γερμανού κατακτητή, και για τον λόγο αυτό το έργο της όχι απλά εκφράζει, αλλά αποτελεί μέρος της Εθνικής Αντίστασης. Μέσα από τις ξυλογραφίες της καταγγέλλει, πρώτα, τα δεινά και τον απάνθρωπο χαρακτήρα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και, στη συνέχεια, την καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και όλες τις εκφάνσεις της βίας, από όπου κι αν προέρχονται. Τα πολλαπλά πρωτότυπα που τυπώνονται από μια ξυλογραφική πλάκα επιτρέπουν στην καλλιτέχνιδα να μεταδώσει τις ανησυχίες και τα πιστεύω της σε ένα ευρύτερο κοινό και να παρέμβει πιο δραστικά στην κοινωνία. Η Κατράκη δεν ήταν ποτέ απλή παρατηρήτρια της πραγματικότητας. Ακόμα και όταν αδυνατούσε να συνδράμει ουσιαστικά τους γύρω της, είχε βαθιά συναίσθηση της πολιτικής της ευθύνης όπως είδαμε στην ξυλογραφία *Πείνα - Κατοχή ή Σκηνή από την Κατοχή* (Κατ. 6), στην οποία τοποθετεί τη μορφή της μέσα στη σύνθεση.

Η καλλιτέχνις ξεκίνησε από μια κλασική προσέγγιση της ξυλογραφίας με βάση τα έργα των μεγάλων δασκάλων της χαρακτικής, Ελλήνων και ξένων, σύντομα, όμως, το περιεχόμενο των έργων της, ανθρωπιστικό και απροκάλυπτα πολιτικό, την οδήγησε σε μια πιο εξπρεσσιονιστική αντιμετώπιση του υλικού με δυνατές χαράξεις και έντονες αντιθέσεις του άσπρου με το μαύρο. Η χαρακτική δεν είναι απλά μια τεχνική στην οποία μεταφέρουμε ένα σχέδιο, είναι μια ξεχωριστή γραφή με ιδιαίτερα αισθητικά χαρακτηριστικά καθώς, χάρη στη χάραξη, εμπεριέχει την τρίτη διάσταση. Τα έργα της Κατράκη δεν θα ήταν τα ίδια αν τα είχε απλώς σχεδιάσει με μελάνι στο χαρτί. Οι γραμμές των χαράξεων αποτυπώνουν τον ψυχισμό της καλλιτέχνιδος, ενώ συνάμα διακρίνονται για μια διαφορετική ποιότητα που οφείλεται στο γεγονός ότι αναπτύσσονται και σε βάθος.

Τεχνοτροπικά, ξεκινά από μια κομψή και διακοσμητική γραφή στην πρώιμη δουλειά της. Στα έργα της Κατοχής και μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1940 επικρατεί στα χαρακτικά της μια βαριά και συχνά απαισιόδοξη ατμόσφαιρα, που οφείλεται κυρίως στα τραγικά ιστορικά γεγονότα της περιόδου και στον αντίκτυπο που είχαν στην προσωπική της ζωή. Αναφορικά με τη σύνθεση, δε διστάζει να ανατρέξει σε έργα μεγάλων καλλιτεχνών από τον Goya μέχρι την Kollwitz και να διδαχτεί ή να εμπνευστεί από το έργο τους.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 δημιούργησε τα πρώτα της έργα με την τεχνική της έγχρωμης ξυλογραφίας. Το πέρασμα από το ασπρόμαυρο στο χρώμα την ώθησε σε μια πιο αφαιρετική πραγμάτευση των μορφών και στη χρήση πλακάτων χρωμάτων, αν και η σχέση αυτή είναι αμφίδρομη, εφόσον η επιλογή της έγχρωμης ξυλογραφίας θα πρέπει να συνδεόταν και με μια ενδόμυχη ανάγκη να εκφραστεί πιο αφαιρετικά.

Τα έργα της περιόδου 1936-1955 έχουν συνήθως αφηγηματικό χαρακτήρα. Αφηγούνται, χωρίς μεγαλοστομίες, τις καθημερινές ιστορίες των απλών ανθρώπων στα χρόνια της Κατοχής, του Εμφυλίου και των αρχών της δεκαετίας του 1950, των αφανών «ηρώων» που αποτελούν το ταπεινό κομμάτι της Ιστορίας. Εξάλλου αυτοί αποτελούν τις

μόνες βεβαιότητες της Ιστορίας αφού όπως γράφει ποιητικά ο Ινδονήσιος καλλιτέχνης FX Harsono, που επί χρόνια αντιμάχεται με το έργο του τον ολοκληρωτισμό των πολιτικών συστημάτων της χώρας του, “In my sleep the past unfolds / At the tip of the pen history is invented / At the tip of the rifle history is fooled / by the end of the falls history is swept away.”[538]

Μετά τον Πόλεμο, και παρά το ότι μένει πια μόνιμα στην Αθήνα, τα θέματά της δουλειάς της περιστρέφονται γύρω από τον αγροτικό μόχθο, άλλοτε με τη μορφή του αγροτικού τοπίου και άλλοτε μέσα από σκηνές της καθημερινής ζωής των ανθρώπων της υπαίθρου, των χωρικών και των ψαράδων της λιμνοθάλασσας του Μεσολογγίου, στην ιδιαίτερη πατρίδα της, το Αιτωλικό. Η καλλιτέχνις αποδίδει με μεγάλη αγάπη και συμπάθεια τον τόπο και τους ανθρώπους του που αγωνίζονται με πρωτόγονα μέσα να εξασφαλίσουν έναν πενιχρό βίο για τις οικογένειές τους και διατυπώνει μια ήπια αλλά σαφή καταγγελία για τις συνθήκες της ζωής και της εργασίας τους. Μέσα από αυτά τα έργα αρχίζουν να διακρίνονται δυο θεματικοί κύκλοι ιδιαίτερης σημασίας για την πορεία της Κατράκη, οι ψαράδες και οι μανάδες, τους οποίους η χαράκτρια προσεγγίζει με μεγάλη τρυφερότητα και στους οποίους, τα αμέσως επόμενα χρόνια, προσδίδει οικουμενικές διαστάσεις.

Η γυναίκα είναι σχεδόν πάντα παρούσα στο έργο της Κατράκη. Απεικονίζεται συχνά ως μητέρα και πιο ανήσυχη ή πιο σκληρά εργαζόμενη από τον άντρα σε όλους τους τομείς, στον πόλεμο, στην εξορία, στα χωράφια, στο σπίτι. Αυτή φαίνεται να σηκώνει όλο το βάρος της οικογένειας και δε θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι η χαράκτρια, μέσα από το έργο της, ασκεί μια ήπια, έστω, κριτική στην υποβαθμισμένη θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία. Η νέα κοπέλα λειτουργεί ως ένα αισιόδοξο θέμα και κάποιες φορές αποτελεί μάλλον μια απεικόνιση της ίδιας της Κατράκη ή μιας νοσταλγικής εικόνας του εαυτού της από την περίοδο της νιότης της στο Αιτωλικό.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι τα έργα της περιόδου 1936-1955 είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τα βιώματά της χαράκτριας τόσο στο Αιτωλικό όσο και στην Αθήνα, όπου έζησε πάντα ως ένας ενεργός πολίτης, και εκφράζουν την αγάπη, τον σεβασμό και την ανησυχία της για τον τόπο της και τους ανθρώπους του. Για τον λόγο αυτό, χωρίς να είναι κομματικά στρατευμένα, συνδέονται με έντονα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, όπως η άνευ όρων διεκδίκηση της ελευθερίας και της εθνικής ανεξαρτησίας, η ειρήνη, η ισότητα και η ανάγκη αναβάθμισης της ζωής των ανθρώπων της υπαίθρου και των εργατικών στρωμάτων. Η σταδιακή απομόνωση των μορφών από το τοπίο και η πιο αφαιρετική τους απόδοση έχει ως αποτέλεσμα την αναγωγή των ανθρώπων που απεικονίζει σε σύμβολα,

[538] Από το έργο του FX HARSONO *Ranjang Hujan (The Raining Bed)* (2013) που παρουσιάστηκε στην 20η Μπιενάλε του Σύδνεϋ (18 Μαρτ. – 5 Ιουν. 2016) και στο άρθρο του Hg Masters, «Field Trip: 20th Biennale of Sydney – ‘The future is already here – It’s just not evenly distributed’», *Art AsiaPacific*, 17 March 2016

μια διαδικασία που θα ολοκληρωθεί τα επόμενα χρόνια, όταν το έργο της θα αποκτήσει οικουμενικό χαρακτήρα. Μέσα στο καλλιτεχνικό της σύμπαν, ο θεατής δεν μένει αμέτοχος. Αντίθετα, η καλλιτέχνις φροντίζει, μέσω της σύνθεσης, να εισαγάγει τον θεατή μέσα στο έργο, συμπάσχοντα αλλά και ενώπιο των ευθυνών του, να επιμερίζεται τις υποχρεώσεις που έχει, ως μέλος μιας κοινωνίας, απέναντι στους άλλους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5
Β' ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1955-1959: ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Η περίοδος 1955-1959 καλύπτει την κρίσιμη μεταβατική πενταετία κατά την οποία η Κατράκη πέρασε, σε ό,τι αφορά την τεχνική της, από το ξύλο στην πέτρα και, σε ό,τι αφορά το περιεχόμενο της τέχνης της, από το τοπικό στο οικουμενικό.

Το 1955, όπως έχουμε ήδη αναλύσει με λεπτομέρεια στο Κεφάλαιο 3, η χαράκτρια πειραματίστηκε για πρώτη φορά με μια δική της υψιτυπική τεχνική χάραξης στην πέτρα, την οποία άρχισε να χρησιμοποιεί όλο και περισσότερο, με αποτέλεσμα την πρώτη της διεθνή διάκριση, στο Lugano της Ελβετίας, το 1957.

Ταυτόχρονα εξακολούθησε να ασχολείται με την ξυλογραφία και το 1958 δημιούργησε μια σειρά έγχρωμων ξυλογραφιών, με θέμα τη λιμνοθάλασσα του Μεσολογγίου, που αποτελούν εξαιρετικά δείγματα του είδους τους. Την ίδια χρονιά δημιούργησε την πρώτη σειρά έργων της στην πέτρα, τις «Μανάδες».

Σταδιακά άρχισε να εφαρμόζει την τεχνοτροπία που ανέπτυσσε στην πέτρα και στις ξυλογραφίες της, ώστε το 1959 να ολοκληρώσει τον δημιουργικό της κύκλο στην ξυλογραφία και να καταλήξει να χρησιμοποιεί την πέτρα ως αποκλειστικό εκφραστικό μέσο.

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΕΡΓΑ ΣΤΗΝ ΠΕΤΡΑ

Είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 η Κατράκη, ενώ θεματογραφικά συνέχισε να ασχολείται με τον αγροτικό μόχθο, τεχνοτροπικά άρχισε να στρέφεται προς μια πιο αφαιρετική προσέγγιση των μορφών και του χώρου: Στην ξυλογραφία *Γυρισμός από τα χωράφια ΙΙ* απάλειψε το τοπίο, ενώ στα έργα *Ψαράς ή Μικρός ψαράς* (Κατ. 45) και *Σταφνοκάρι* (Κατ. 46) η τεχνική της έγχρωμης ξυλογραφίας δημιούργησε τις προϋποθέσεις για μια πιο γενικευτική απόδοση των μορφών και του τοπίου.

Καθώς η δεκαετία προχωρούσε, η καλλιτέχνις αισθανόταν όλο και πιο έντονα την ανάγκη να ξεφύγει από το μικρό μέγεθος της παραδοσιακής ξυλογραφίας και να «ανοίξει» τη χειρονομία της σε πιο μεγάλες επιφάνειες.[539] Οι έγχρωμες ξυλογραφίες *Το κορίτσι με τα κίτρινα* (Κατ. 50), *Το αγόρι με το σκούφο* (Κατ. 51), *Προφίλ κοπέλας* (Κατ. 52) και *Το κορίτσι με τα κόκκινα* (Κατ. 53), τις οποίες η Κατράκη δημιούργησε λίγο πριν και γύρω από το 1955, είναι σχετικά μεγάλες σε μέγεθος και ξεχωρίζουν από όλη τη μέχρι τότε δουλειά της για την

[539] βλ. Κεφάλαιο 3

απλοποίηση και τη σχηματοποίηση των μορφών και για την κυριαρχία του πλακάτου χρώματος, γνωρίσματα που παραπέμπουν στα ukiyo-e (εικ. 1).



εικ. 1 Kitao Shigemasa, *Γκέισα με την υπηρέτριά της μεταφέρουν θήκη μουσικού οργάνου*, 1777, ukiyo-e

Όλες οι μορφές απεικονίζονται σε ένα ουδέτερο ενιαίο βάθος. Τα πρόσωπά τους σχεδιάζονται με μια απλή γραμμή και στηρίζονται σε ένα στιβαρό και ψηλό λαιμό. Οι τονικές διαβαθμίσεις είναι ελάχιστες. Η νεανικότητα, η ηρεμία καθώς και η περίτεχνη κώμη, που διακρίνουν *Το κορίτσι με τα κίτρινα*, παραπέμπουν στις αρχαϊκές κόρες (εικ. 2), ενώ η ματ χρωματικότητα , το αυστηρό προφίλ και τα διακοσμητικά στοιχεία στο *Προφίλ κοπέλας* θυμίζουν τις μινωικές τοιχογραφίες και, ιδιαίτερα, την περίφημη *Παριζιάνα* (εικ.3).



Κατράκη *Το κορίτσι με τα κίτρινα* (Κατ. 50)



εικ. 2 Αρχαϊκή κόρη, Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης



Κατράκη *Προφίλ κοπέλας* (Κατ. 52)



εικ. 3 Η Παριζιάνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου

Διακρίνεται ήδη το ενδιαφέρον της χαράκτριας για τις εικαστικές αξίες της προκλασικής ελληνικής τέχνης, το οποίο στη συνέχεια θα επικεντρωθεί στις μορφές των κυκλαδικών ειδωλίων. Το έργο *Κεφάλι κοπέλας* (Κατ. 77), σύμφωνα με τη σημείωση της ίδιας της Κατράκη πάνω στο έργο, αποτελεί το πρώτο της χάραγμα στην πέτρα. Παρατηρούμε κι εδώ την απλοποίηση της μορφής που είδαμε στις παραπάνω ξυλογραφίες, τον τονισμένο λαιμό και μια ήρεμη έκφραση. Η βασική διαφορά του έργου από τα προηγούμενα έγκειται στην ιδιαίτερη ποιότητα που αποκτά η γραμμή και οι χαραγμένες επιφάνειες εξαιτίας της χρήσης της πέτρας αντί του ξύλου. Τα χαρακτηριστικά γίνονται πιο αδρά και οι ενδιάμεσοι τόνοι εγκαταλείπονται. Οι μορφές δεν «χτίζονται» πια με μικροσκοπικές χαράξεις αλλά με λαξεύσεις μεγάλων επιφανειών που εντείνουν την αντιπαράθεση του άσπρου με το μαύρο, ενώ σημαντικό ρόλο παίζει και η ματιέρα που δημιουργεί η χαράκτρια πάνω στην πέτρα. Τα χαρακτηριστικά αυτά αποκρυσταλλώνονται καθώς η Κατράκη δουλεύει το καινούριο της υλικό όπως παρατηρούμε στα έργα *Κοπέλα* (Κατ. 78) *Κεφάλι κοριτσιού* (Κατ. 79) *Γυμνό* (Κατ. 80) και σε όλα όσα ακολουθούν.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός, ότι από εδώ και πέρα η Κατράκη αρχίζει σταδιακά να χρησιμοποιεί τη λευκή επιφάνεια του χαρτιού ως μέρος της σύνθεσης. Παρατηρούμε ότι στο πρώτο της τύπωμα *Κεφάλι κοπέλας* (Κατ. 77) τοποθετεί τη μορφή και το πλέγμα του φόντου μέσα σε ένα μαύρο πλαίσιο, κατά το πρότυπο της ξυλογραφίας. Παρόλα αυτά, τυπώνει τη σύνθεση σε ένα κατά πολύ μεγαλύτερο κομμάτι χαρτί. Αμέσως μετά, το μαύρο πλαίσιο εγκαταλείπεται και οι μορφές απεικονίζονται να «αιωρούνται» ελεύθερες πάνω στο λευκό υπόβαθρο του χαρτιού – χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα έργα *Κοπέλα* (Κατ. 78), *Μικρή Κοπέλα* (Κατ. 81), *Κεφάλι κοπέλας* (Κατ. 85), *Κεφάλι κοπέλας* (Κατ. 86), *Κοπέλα* (Κατ. 87), *Νέος άντρας* (Κατ. 89) και *Ψαράς με καπέλο* (Κατ. 92). Ακόμα κι όταν απεικονίζει τη μορφή σε μαύρο φόντο, φροντίζει το φόντο να περιβάλλεται από τόσο μεγάλες επιφάνειες λευκού χαρτιού, ώστε να γίνονται κι αυτές μέρος του συνόλου – χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα έργα *Γυμνό* (Κατ. 80), *Μικρός ψαράς* (Κατ. 83),

Κορίτσι με κοτσίδες (Κατ. 88), *Το κορίτσι με το καπέλο* (Κατ. 90) και *Ψαράδες με καπέλα* (Κατ. 91).

Μια παρόμοια προσέγγιση του λευκού χαρτιού έχουμε στις ξυλογραφίες, στις ακουατίντες και στα cut-outs του Henri Matisse (εικ. 4-6). Ο ίδιος μάλιστα έχει μιλήσει για



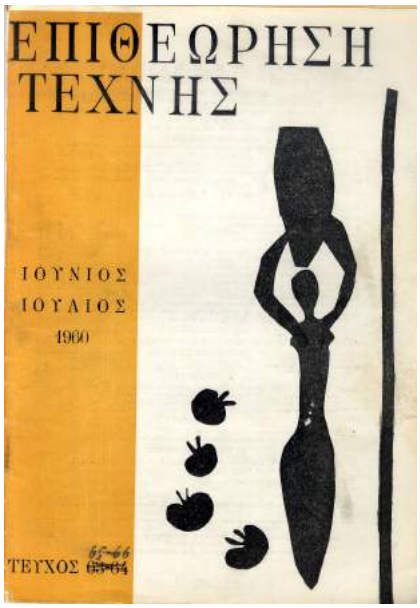
εικ. 4 Henri Matisse, *Small Light Woodcut, 1906* ξυλογραφία, Art Institute Chicago, © 2016 Succession H. Matisse / ARS, N.Y.



εικ. 5 Henri Matisse, Patitcha souriante, 1947 ακουατίντα, Brisbane, Queensland Art Gallery

τη σημασία που έδινε στη χρήση αυτού του κενού χώρου: «Ολόκληρη η διευθέτηση της εικόνας μου είναι εκφραστική: η θέση που καταλαμβάνουν οι μορφές, ο κενός χώρος γύρω τους, οι αναλογίες, όλα έχουν το μερίδιό τους.»[540] Είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την εξέλιξη του έργου της Κατράκη το γεγονός ότι το καλοκαίρι του 1960 το περιοδικό *Επιθεώρηση τέχνης* φιλοξένησε στο εξώφυλλο του ένα cut-out του Matisse, το οποίο κινείται ακριβώς σε αυτό το πνεύμα. Έτσι, ακόμα και στην απίθανη περίπτωση που η καλλιτέχνις δεν γνώριζε μέχρι τότε αυτά τα έργα του Γάλλου συνάδερφού της, είναι βέβαιο πως ήρθε σε επαφή τουλάχιστον με το συγκεκριμένο, το 1960 (δεδομένου ότι συνεργαζόταν με το περιοδικό), η αισθητική προσέγγιση του οποίου επηρέασε τις λιθοϋψιτυπίες της, όπως θα τις δούμε να διαμορφώνονται στο επόμενο κεφάλαιο (ενδεικτικά αναφέρουμε το έργο *Αμαζόνα* του 1963 [Κατ.136]).

[540] Turner, Benjamin 1995, σελ. 158



εικ. 6 εξώφυλλο του περιοδικού *Επιθεώρηση τέχνης* του 1960 με cut-out του Henri Matisse, το οποίο σίγουρα θα είχε δει η Κατράκη



Κατράκη, *Αμαζόνα*, 1963 (Κατ. 136)

Στην περίπτωση της Κατράκη, θα έλεγε κανείς πως η χαράκτρια προσπαθεί να απεγκλωβίσει τις μορφές της από τα ασφυκτικά περιθώρια της ξυλογραφίας μιας περιόδου που κράτησε περίπου είκοσι χρόνια και να τους δώσει χώρο να κινηθούν και να αναπνεύσουν. Η προσπάθεια αυτή θα πρέπει να συνδέεται με μια εσωτερική ανάγκη της ίδιας να εκφράσει μια αίσθηση ελευθερίας που προφανώς βίωνε σε προσωπικό επίπεδο καθώς και μια συγκρατημένη αισιοδοξία που συνδεόταν με τις ιστορικές συνθήκες της εποχής. Η ίδια, χάρη στην εργασία του συζύγου της, είχε πλέον την οικονομική άνεση[541] να συντηρεί ένα ταπεινό αλλά αξιοπρεπές εργαστήριο στο Κολωνάκι, να ταξιδεύει και να παρακολουθεί τα καλλιτεχνικά δρώμενα στο εξωτερικό[542] και να ασχολείται απερίσπαστη με τη δουλειά της. Ταυτόχρονα απελευθερωνόταν από τα καλλιτεχνικά της δεσμά, διερευνώντας ένα εντελώς καινούριο και άγνωστο σε όλους πεδίο πειραματισμού, την υψιτυπία στην πέτρα. Η φίλη και συναγωνίστριά της, Έφη Φερεντίνου, περιγράφει αυτή την εμπειρία το 1958, όταν η Κατράκη είχε πια βραβευθεί για τις πέτρες της στο Lugano: «Για να μπορέση να δούλεψη χρειάστηκε να εγκαταλείψη τα παλιά της εργαλεία και να χρησιμοποίηση λογιών-λογιών σύνεργα, να δοκιμάση διάφορα τυπώματα, ν' αχρηστέψη πολλές πλάκες. Για να πετύχη ζωντανή ματιέρα χάραζε, έξυνε και πελεκούσε τις τραχειές επιφάνειες της πέτρας. Μέσα από το καινούριο της υλικό γνώρισε τις χαρές του τυχαίου και

[541] Σημειώνουμε ότι η πρώτη ατομική έκθεση της Κατράκη έγινε το 1955, επομένως μέχρι τότε το εισόδημά από τα έργα της πρέπει να ήταν πολύ μικρό.

[542] Στη συνέντευξη της στην Ειρήνη Μπουζάλη η Κατράκη αναφέρει «*... τον άλλο χρόνο* [εννοείται το 1951] *ταξίδεψα στη Γερμανία… Παρακολούθησα από κοντά την ξένη καλλιτεχνική κίνησι, μελέτησα τον τρόπο και τις μεθόδους εργασίας των Γερμανών συναδέλφων και αφιέρωσα πολλές ώρες, παίρνοντας πολύτιμα μαθήματα στα Μουσεία και στις Πινακοθήκες.*», (βλ. Μπουζάλη Ε., «Μια μεγάλη ελληνίδα χαράκτρια. Βάσω Κατράκη…», περ. *Γυναίκα*, 3 Φεβ. 1960).

της ανακάλυψης. Ανανέωσε την όρασή της και σιγά-σιγά, καθώς ελευθέρωνε την τεχνική της από τα δεσμά της συνήθειας και της επανάληψης, ένοιωθε ν' αναβλύζη ένα διαφορετικό όραμα του κόσμου.»[543]

Αυτό το όραμα όμως δεν ήταν μόνο προσωπικό. Συνδεόταν με την ελπίδα και την προσπάθεια ενός ολόκληρου λαού να εξελιχτεί και να ορθοποδήσει μέσα στον σύγχρονο κόσμο, τον οποίο η Κατράκη είχε την τύχη να τον γνωρίζει χάρη στα ταξίδια της στην Ευρώπη. Η προσπάθεια αυτή της Ελλάδας βασιζόταν σε οικονομική βοήθεια που προερχόταν από εξωτερικούς παράγοντες ήδη από το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου: «Το 1946 η Ελλάδα έλαβε από την UNRA, τη Μ. Βρετανία και τις Ηνωμένες Πολιτείες βοήθεια ύψους 520 εκατομμυρίων δολαρίων...»[544], ενώ, όταν με τη διακήρυξη του Τρούμαν το 1947 οι Ηνωμένες Πολιτείες διαδέχτηκαν τη Μ. Βρετανία στον ρόλο του προστάτη της



εικ. 7 Παπαϊωάννου Βούλα, *Άντρες πίσω από τρακτέρ εκπαιδεύονται στη λειτουργία του,* 1945-46, φωτογραφία[545]



εικ. 8 Παπαϊωάννου Βούλα, *Σπάσιμο πέτρας, Κριεκούκι Θηβών* 1945-50, φωτογραφία[546]

χώρας μας[547], πέρα από οικονομική, προσέφεραν πολύπλευρη βοήθεια στον αγροτικό τομέα που «...περιλάμβανε την εισαγωγή λιπασμάτων, ζιζανιοκτόνων και σπόρων, τρακτέρ και γεωργικών μηχανημάτων, την εκτέλεση γεωτρήσεων και τη μελέτη εγγειοβελτιωτικών έργων... την αξιοποίηση μέχρι τότε ακατάλληλων εδαφών για την καλλιέργεια ρυζιού... την εκτέλεση αρδευτικών, αποξηραντικών και αντιπλημμυρικών έργων...». Η «βελτίωση των κοινωνικών συνθηκών στην ύπαιθρο μεταπολεμικά θα πρέπει να ενταχθεί στη γενικότερη

[543] Φερεντίνου Ε., *Βάσω Κατράκη Βραβείον Λουγκάνο 1958*, Ζυγός, τ. 30, Απρ. 1958, σελ. 6
[544] Βόγλης 1999-2007, σελ. 358
[545] Δημοσιευμένη στο Κωνσταντίνου 2006, σελ. 399
[546] Δημοσιευμένη στο Κωνσταντίνου 2006, σελ. 383
[547] Σβορώνος 1984, σελ. 143

ανοικοδόμηση που συντελείται στην Ελλάδα και άρα να συνδεθεί με την αποκατάσταση των ζημιών στο συγκοινωνιακό δίκτυο, την επέκταση του οδικού δικτύου, την καταπολέμηση της ελονοσίας, την επέκταση της ηλεκτροδότησης κ.ο.κ.».[548] Τις εξελίξεις αυτές και τη σκληρή δουλειά ανδρών και γυναικών απαθανάτισε με το φακό της η Βούλα Παπαϊωάννου (εικ. 7-10).



εικ. 9 Παπαϊωάννου Βούλα, *Μύκονος* 1950-55, φωτογραφία[549]



εικ. 10 Παπαϊωάννου Βούλα, *Μύκονος* 1950-55, φωτογραφία[550]

Η Κατράκη, ως βαθιά πολιτικοποιημένο άτομο, γνώριζε πως αυτή η έξωθεν βοήθεια είχε κι ένα άλλο πρόσωπο, αυτό των εξοπλισμών και του ψυχρού πολέμου[551] και συνεπαγόταν «υποχρεώσεις οικονομικού και πολιτικού χαρακτήρα»[552]. Η Ελλάδα, όπως και τόσες άλλες χώρες της υφηλίου, ήταν για άλλη μια φορά ένα πιόνι στη διεθνή σκακιέρα των ισχυρών. Στον απόηχο δύο παγκοσμίων πολέμων και μέσα στο ψυχροπολεμικό κλίμα, τα προβλήματα δεν μπορούσαν να είναι πια αμιγώς τοπικά αλλά είχαν γίνει, εκ των πραγμάτων, οικουμενικά. Η χαράκτρια επηρεαζόταν από την περιρρέουσα πολιτικο-κοινωνική κατάσταση και, λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά, οι επιδράσεις αυτές διοχετεύονταν στην τέχνη της και έπαιζαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της. Οι φτωχοί ψαράδες του Αιτωλικού και οι προσωπογραφίες με το βαθύ βλέμμα γίνονταν σταδιακά πανανθρώπινα σύμβολα, καθώς η καλλιτέχνις άρχισε να αφαιρεί τους τοπικούς προσδιορισμούς και να σχηματοποιεί τις μορφές.

[548] Βόγλης 1999-2007, σελ. 358-359
[549] Δημοσιευμένη στο Κωνσταντίνου 2006, σελ. 554
[550] Δημοσιευμένη στο Κωνσταντίνου 2006, σελ. 555
[551] Σβορώνος 1984, σελ. 145 και Βόγλης 1999-2007, σελ. 358
[552] Σβορώνος 1984, σελ. 145

Τα έργα αυτής της περιόδου είναι μεταβατικά. Η Κατράκη ασχολείται ταυτόχρονα με την ξυλογραφία και τη λιθοϋψιτυπία επιτρέποντας στα έργα και στην τεχνοτροπία της μιας τεχνικής να επηρεάζουν αυτά της άλλης. Μάλιστα δουλεύει τα ίδια θέματα άλλοτε στο ξύλο και άλλοτε στην πέτρα για να κατασταλάξει τελικά στην πέτρα, η οποία της επιτρέπει να αναπτύξει παραπέρα τη νέα της τεχνοτροπία όπως την έχουμε περιγράψει παραπάνω και όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

ΞΥΛΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΛΙΘΟΫΨΙΤΥΠΙΕΣ ΝΕΑΝΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ

Αυτή η θεματική ενότητα περιλαμβάνει τις έγχρωμες ξυλογραφίες *Το κορίτσι με τα κίτρινα* (Κατ. 50), *Το αγόρι με το σκούφο* (Κατ. 51), *Προφίλ κοπέλας* (Κατ. 52) και *Το κορίτσι με τα κόκκινα* (Κατ. 53), τις ασπρόμαυρες ξυλογραφίες *Κορίτσι με αφέλειες* (Κατ. 59) και *Κοπέλα* (Κατ. 60) και τις λιθοϋψιτυπίες *Κεφάλι κοπέλας* (Κατ. 77), *Κοπέλα* (Κατ. 78), *Κεφάλι κοριτσιού* (Κατ. 79), *Γυμνό* (Κατ. 80), *Μικρή Κοπέλα* (Κατ. 81), *Μορφή στο μαύρο* (Κατ. 82), *Κορίτσι με το χέρι πάνω στο κεφάλι* (Κατ. 84), *Κεφάλι κοπέλας* (Κατ. 85), *Κεφάλι κοπέλας* (Κατ. 86), *Κοπέλα* (Κατ. 87), *Κορίτσι με κοτσίδες* (Κατ. 88), *Νέος άντρας* (Κατ. 89), *Το κορίτσι με το καπέλο* (Κατ. 90), *Προφίλ κοπέλας με κολιέ* (Κατ. 114), *Χαιρετισμός* (Κατ. 115). Τα βασικά χαρακτηριστικά αυτών των έργων τα αναλύσαμε πιο πάνω θα πρέπει όμως να επισημάνουμε κάποια επιμέρους στοιχεία που αναδεικνύουν περαιτέρω το μεταβατικό τους χαρακτήρα.

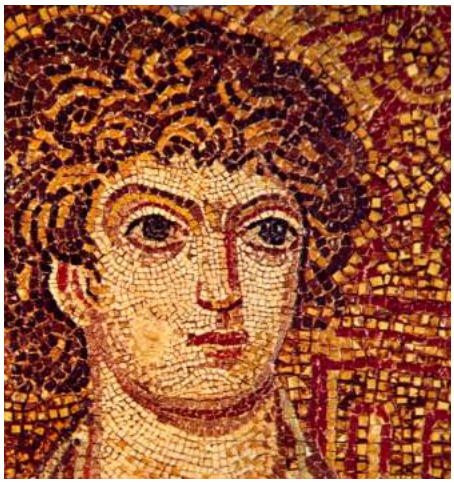
Η έγχρωμη ξυλογραφία *Το κορίτσι με τα κόκκινα* (Κατ. 53), από την πλευρά της τεχνικής, συνδέεται με τις προσωπογραφίες *Το κορίτσι με τα κίτρινα* (Κατ. 50), *Το αγόρι με το σκούφο* (Κατ. 51) και *Προφίλ κοπέλας* (Κατ. 52). Παρόλα αυτά, τα μεγάλα μάτια, τα πυκνά σκούρα φρύδια που σκιάζουν το πρόσωπο, ο ψηλός λαιμός και η ανήσυχη έκφραση είναι στοιχεία που παρατηρούμε στις λιθοϋψιτυπίες μετά το 1956. Παρόμοια χαρακτηριστικά παρουσιάζουν και οι ξυλογραφίες *Κορίτσι με αφέλειες* (Κατ. 59) και *Κοπέλα* (Κατ. 60) – αν κι εδώ οι μορφές είναι λίγο πιο χαμογελαστές – που, τεχνοτροπικά, βρίσκονται πιο κοντά στις λιθοϋψιτυπίες παρά στις ξυλογραφίες της περιόδου.

Μέσα από τη λιθοϋψιτυπία τα μάτια των μορφών της Κατράκη αναδείχτηκαν ως το βασικό στοιχείο της έκφρασης τους. Στις πρώτες λιθοϋψιτυπίες, *Κεφάλι κοπέλας* (Κατ. 77), *Κοπέλα* (Κατ. 78), *Κεφάλι κοριτσιού* (Κατ. 79) τα μάτια μεγαλώνουν σε σχέση με εκείνα των πορτραίτων της ξυλογραφίας και οι κάθετες γραμμές της μύτης καταλήγουν σε πυκνά φρύδια. Σταδιακά, όπως παρατηρούμε στα έργα *Μορφή στο μαύρο* (Κατ. 82), *Κεφάλι κοπέλας* (Κατ. 85), *Κορίτσι με κοτσίδες* (Κατ. 88), *Το κορίτσι με το καπέλο* (Κατ. 90), *Χαιρετισμός* (Κατ. 115) και στη σειρά «Μανάδες», οι κόρες των ματιών τονίζονται και μεγαλώνουν ακόμα περισσότερο, ώστε τα μάτια να γίνονται ο καθρέφτης της ψυχής των μορφών. Με τον τρόπο αυτό η καλλιτέχνις συνεχίζει τη μακρά παράδοση των Φαγιούμ (εικ.

11) και της βυζαντινής τέχνης (εικ. 12). Αντίστοιχα μεγαλώνουν και τα φρύδια, τα οποία δημιουργούν μια έντονη σκιά στο πρόσωπο και σε συνδυασμό με τα μάτια προσδίδουν στην εκάστοτε μορφή εσωτερικότητα και εκφραστικότητα.



εικ. 11 Λεπτομέρεια από προσωπογραφία νέας, Φαγιούμ, Μουσείο Μπενάκη



εικ. 12 Λεπτομέρεια από τον ψηφιδωτό διάκοσμο της ροτόντας του Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης

Στο έργο *Μορφή στο μαύρο* (Κατ. 82) η αρχαϊκή γαλήνη και το ανεπαίσθητο μειδίαμα έχουν αρχίσει να υποχωρούν και τη θέση τους έχει πάρει μια ανεπαίσθητη μελαγχολία που εκφράζεται κυρίως μέσα από το βλέμμα της κοπέλας. Στο ίδιο έργο, εμφανίζεται αρκετά έντονα η τάση της καλλιτέχνιδος, που επισημάναμε ήδη σε κάποιες ξυλογραφίες της προηγούμενης περιόδου[553], να απεικονίζει τον λαιμό των μορφών ιδιαίτερα επιμήκη. Η ίδια, στο ντοκιμαντέρ «Παρασκήνιο», σχολιάζει σχετικά με τις ψηλόλιγνες μορφές της με τους ψηλούς λαιμούς, ότι από μικρή της άρεσε να βλέπει την ψηλόλιγνη σκιά της στον δρόμο όπως, επίσης, της άρεσαν και οι μορφές του El Greco, και εξηγεί ότι αυτό ίσως να συνέβαινε επειδή στην πατρίδα της ήταν όλα επίπεδα. Παράλληλα, είναι σαφής η απήχηση του Amedeo Modigliani και κυρίως η αναφορά στα κυκλαδικά ειδώλια, την οποία θα αναπτύξουμε περαιτέρω στο κεφάλαιο 6. Προφανώς η Κατράκη έβρισκε αυτό τα στοιχείο αισθητικά όμορφο και κομψό και ήθελε να προσδώσει αυτά τα χαρακτηριστικά στις μορφές της, ιδιαίτερα τις γυναικείες. Εξάλλου, όταν κάποτε ρωτήθηκε γιατί κάνει τις μορφές της ψηλόλιγνες με μακρείς λαιμούς απάντησε «...γιατί ήθελα να κάνω τη φυλή μου ομορφότερη!»[554] Θα συμφωνήσουμε, πάντως, και με τη Βακαλό η οποία εντόπιζε στην εμμονή της Κατράκη με τον κάθετο άξονα ένα συμβολισμό για το «τέντωμα», όπως έλεγε, για την αγωνιστικότητα του ανθρώπου.[555]

[553] Κεφ. 4 σελ. 191
[554] Σταυρόπουλος 1998, σελ. χ.α.
[555] Ντοκιμαντέρ «Παρασκήνιο»

Τα παραπάνω γνωρίσματα – τα μεγάλα μάτια, τα σκιώδη φρύδια, η μελαγχολική έκφραση, ο υπερβολικά ψηλός λαιμός – που εμφανίζονται πλήρως διαμορφωμένα στο έργο *Κορίτσι με κοτσίδες* (Κατ. 88), καθιερώνονται, σταδιακά, ως ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μορφοπλαστικού της ιδιώματος. Στο έργο αυτό συνοψίζονται όλες οι κατακτήσεις της χαράκτριας αυτής της περιόδου: Η αρχαϊκή στάση και κομψότητα, το σταδιακό πέρασμα προς την κυκλαδική γλυπτική, το φεγγαρόσχημο πρόσωπο, η σχηματοποίηση του σώματος και το βαθύ, εκφραστικό βλέμμα.

Το *Γυμνό* (Κατ. 80) αποτελεί την πρώτη απόδοση από τη χαράκτρια αυτού του θέματος (εκτός από την αναφορά σε ένα σπουδαστικό γυμνό της). Το πρόσωπο της νέας γυναίκας αποδίδεται φωτεινό και ευχάριστο να κοιτάζει με ευθύτητα τον θεατή. Το σώμα αποδίδεται εντελώς σχηματικά και στέκεται στον χώρο κάπως αμήχανα. Διακρίνεται ήδη η τάση της Κατράκη να δημιουργήσει έναν τύπο λιτού γυναικείου γυμνού, παρά να απεικονίσει ένα συγκεκριμένο σώμα, κάτι που θα εξελιχθεί περαιτέρω στη συνέχεια.

ΛΙΘΟΫΨΙΤΥΠΙΕΣ ΚΑΙ ΞΥΛΟΓΡΑΦΙΕΣ ΨΑΡΑΔΩΝ

Κατά τη διάρκεια αυτής της μεταβατικής περιόδου, η Κατράκη εξακολούθησε να δουλεύει συστηματικά και με το θέμα των ψαράδων. Και σε αυτή την περίπτωση παρατηρούμε ότι αρχικά μετέφερε στην πέτρα στοιχεία από τις ξυλογραφίες της, σταδιακά, όμως, άρχισε να περνά σε πιο μνημειακές μορφές με αφαιρετικές και οικουμενικές διατυπώσεις.

Η λιθοϋψιτυπία *Μικρός ψαράς* (Κατ. 83) έχει ένα πλούσιο εκθεσιακό ιστορικό και χάρισε στην Κατράκη την πρώτη της διεθνή διάκριση, αποσπώντας το Α΄ βραβείο χαρακτικής της Β΄ Μπιενάλε Μεσογειακών Χωρών στην Αλεξάνδρεια το 1957. Στο έργο αυτό αναγνωρίζουμε εύκολα τον ψαρά της ξυλογραφίας *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* (Κατ. 37), μια παραλλαγή του οποίου είχαμε δει και στην ξυλογραφία *Από τη γειτονιά μου* (Κατ. 41). Σε αντίθεση, όμως, με την ασφυκτική ατμόσφαιρα των ξυλογραφιών, στην λιθοϋψιτυπία η φιγούρα του προβάλλει μόνη της και κυριαρχεί στον χώρο, ο οποίος αν και περιορισμένος σε ένα μαύρο ορθογώνιο σχήμα, περιβάλλεται από την πλατιά λευκή επιφάνεια του χαρτιού, που κι εδώ γίνεται μέρος της σύνθεσης κι επιτρέπει στο έργο και τη μορφή να «αναπνέουν» πιο ελεύθερα. Επιπρόσθετα, τώρα διακρίνονται τα μάτια του, τα οποία στις ξυλογραφίες κάλυπτε το καπέλο, κι επομένως η μορφή αποκτά πρόσωπο.

Στην λιθοϋψιτυπία *Ψαράδες με καπέλα* (Κατ. 91) απεικονίζονται μόνο τα φωτεινά πρόσωπα των ψαράδων που τονίζονται πάνω στο σκούρο βάθος, ενώ κι εδώ, το λευκό του χαρτιού λειτουργεί όπως και στο προηγούμενο έργο. Αφήνοντας πίσω της τους απρόσωπους ψαράδες που συνωστίζονταν στις χαμογειτονιές, η χαράκτρια τώρα εστιάζει στα καθαρά πρόσωπα των έντιμων και περήφανων δουλευτών. Η δωρική τους λιτότητα και σοβαρότητα, όπως αναδεικνύονται από τις αδρές λαξεύσεις στην πρωτόγονη πέτρα,

αποπνέουν τη δύναμη και τη σιγουριά εκείνου που είναι διατεθειμένος να δουλέψει σκληρά όχι μόνο για την επιβίωση αλλά και για τη βελτίωση της ζωής του και τα δίκια του.

Στο έργο *Ψαράς με καπέλο* (Κατ. 92) το μαύρο φόντο έχει απαλειφθεί τελείως και ο ψαράς, «αιωρείται» πλέον ελεύθερος στον ουδέτερο χώρο του λευκού χαρτιού, όπως είδαμε να γίνεται και στις προσωπογραφίες των νεανικών μορφών. Η απόλυτη χρήση του χαρτιού ως φόντο στη σύνθεση κυριαρχεί και στα δύο πιο διάσημα έργα αυτής της ενότητας, στις λιθοϋψιτυπίες *Οικογενειακώς* ή *Ψαράδες I* (Κατ. 94) και *Ψαράδες* ή *Ψαράδες II* (Κατ. 95). Στα έργα αυτά οι ψαράδες με τις οικογένειες τους έχουν αποκτήσει πλέον μνημειακές διαστάσεις και καταλαμβάνουν όλη τη σύνθεση, στην οποία μόνο το μάτι του γνώστη της παλαιότερης δουλειάς της χαράκτριας αναγνωρίζει κάποια υποτυπώδη στοιχεία από το τοπίο του Αιτωλικού. Ο χώρος είναι ουσιαστικά απροσδιόριστος και οι μορφές μπορεί να βρίσκονται σε οποιοδήποτε σημείο του πλανήτη. Αντίστοιχα τα απολύτως σχηματοποιημένα τους χαρακτηριστικά κάνουν και τις ίδιες τις μορφές πανανθρώπινα, αρχετυπικά σύμβολα, χωρίς εθνικό προσδιορισμό: μια γυναίκα, ένας άντρας, δυο παιδιά. Η επιβολή των μορφών στον εικαστικό χώρο είναι ταυτόχρονα η επιβολή των πανανθρώπινων αξιών της ζωής, της εργασίας και της αξιοπρέπειας που δεν έχουν πατρίδα, ούτε φύλο.

Στα έργα αυτά η Κατράκη ολοκληρώνει το πρώτο στάδιο των κατακτήσεών της στην πέτρα. Οι αφαιρετικές διατυπώσεις, η σχηματοποίηση των μορφών και η αναγωγή του σώματος σε ελάχιστες λιτές γραμμές, το διάφανο, σαν αρχαϊκός χιτώνας, φόρεμα της γυναίκας και η εκφραστικότητα του προσώπου ενισχύονται από τη νέα της τεχνική: Πάνω στο λευκό χαρτί, το οποίο χρησιμοποιεί τόσο γενναιόδωρα, «αναπνέουν» όχι μόνο οι μορφές αλλά και οι ίδιες οι γραμμές. Όπως έχει επισημάνει η Ελένη Βακαλό[556], στα έργα της πέτρας τα περιγράμματα των μορφών δεν είναι σκληρά και η αντίθεση του μαύρου με το άσπρο δεν είναι απόλυτη. Αυτό επιτυγχάνεται, όπως περιγράψαμε στο κεφάλαιο της τεχνικής, με τη ματιέρα της πέτρας την οποία η χαράκτρια επεξεργαζόταν επίμονα και με πολλαπλά μέσα, ώστε να δημιουργεί μαύρες πλατιές γραμμές με λευκές «ανάσες». Με τον τρόπο αυτό ο χώρος, οι μορφές και τα δίχτυα της δουλειάς τους συνυφαίνονται το ένα με το άλλο. Κάτι παρόμοιο είχαμε δει να συμβαίνει και στην ξυλογραφία *Για το χειμαδιό* (Κατ. 5), της δεκαετίας του 1940, με τη διαφορά πως τώρα δεν είναι απαραίτητες οι απειράριθμες γραμμές των χαράξεων. Αντίθετα, η καλλιτέχνις έχει επιλέξει και τιθασεύσει, στον κατάλληλο βαθμό, ένα υλικό που φτάνει στο ίδιο βαθύτερο αποτέλεσμα χρησιμοποιώντας μια απέριττη εικαστική γλώσσα.

Το έργο *Ψαράδες* ή *Ψαράδες II* (Κατ. 95) παρουσιάζει μια πιο ενδιαφέρουσα σύνθεση σε σχέση με το *Οικογενειακώς* ή *Ψαράδες I* (Κατ. 94) καθώς οι μορφές,

[556] Ντοκιμαντέρ «Παρασκήνιο»

στραμμένες προς τα αριστερά, εισάγουν με τα σώματα και τα σύνεργα τους δυναμικούς διαγώνιους άξονες. Αυτό είναι, εξάλλου, το έργο που βραβεύτηκε στην Ε΄ Διεθνή Έκθεση Σχεδίου και Χαρακτικής «Bianco e Nero» στο Lugano της Ελβετίας το 1958 ως «Premi ex-aequo».

Η έγχρωμη ξυλογραφία *Ψαράδες με βροχή* (Κατ. 61) είναι ένας ενδιαφέρων συνδυασμός παλιότερων και νεότερων στοιχείων. Συνθετικά θυμίζει την ξυλογραφία *Ψαράδες μεταφέρουν δίχτυα* (Κατ. 15) του 1946, με την πομπή των ανδρών να περπατούν από δεξιά προς αριστερά δίπλα στα νερά της λιμνοθάλασσας και με το Αιτωλικό στο βάθος. Τεχνοτροπικά συνδέεται με τις έγχρωμες ξυλογραφίες *Ψαράς ή Μικρός ψαράς* (Κατ. 45) και *Σταφνοκάρι* (Κατ. 46) από τις αρχές της δεκαετίας του 1950. Το πνεύμα όμως που εκφράζει είναι πολύ πιο σύγχρονο: Πρόκειται για ένα έργο σχετικά μεγάλων διαστάσεων, στο οποίο δεσπόζουν οι μνημειακές μορφές των ψαράδων που, όμως, σε αντίθεση με τους προκατόχους τους, είναι ντυμένοι κατάλληλα και προστατευμένοι από τη βροχή με ειδικές στολές, τα πρόσωπα τους είναι ευδιάκριτα και όλοι δείχνουν ευχαριστημένοι με μια σχετικά καλή ψαριά. Με άλλα λόγια, κάποια πρόοδος έχει συντελεστεί και οι άνθρωποι αυτοί φαίνονται να δουλεύουν με καλύτερους όρους από πριν. Αυτή η διαφορά αντικατοπτρίζει κάποιες βελτιώσεις στην αγροτική εργασία και ζωή στις οποίες αναφερθήκαμε πιο πάνω, οι οποίες, ακόμα και αν δεν ήταν θεαματικές, δημιουργούσαν ένα κλίμα ελπίδας και αισιοδοξίας.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο, ότι και ο Τάσσος δημιούργησε το ίδιο διάστημα μεγάλες έγχρωμες ξυλογραφίες με μνημειακούς ψαράδες και αγρότες.[557] Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν τα έργα *Ψαράδες της Αίγινας* (εικ. 13) και *Αγρότες της Μεσσηνίας* (εικ. 14), στα οποία οι δουλευτές της θάλασσας και της γης δεσπόζουν σαν ένας στρατός αρχαίων πολεμιστών με ασπίδες στο πρώτο, και σαν ένας στρατός αγίων με φωτοστέφανα και δόρατα στο δεύτερο εισάγοντας ταυτόχρονα δυο θέματα: Πρώτον, την περήφανη εργασία και, δεύτερον, τη συνείδηση της ταξικής δύναμης.

[557] Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα έργα *Αγρότες της Μεσσηνίας* 1957, *Ψαράδες της Αίγινας* 1958, *Αγρότισσες* 1958, *Ο καρπός* 1958 και *Ο καρπός* 1959 στη συλλογή της ΕΠΜΑΣ (http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=606 [11/12/2017]).



εικ 13 Τάσσος, *Ψαράδες της Αίγινας*, 1958, έγχρωμη ξυλογραφία



εικ. 14 Τάσσος *Αγρότες της Μεσσηνίας*, 1957, έγχρωμη ξυλογραφία

Συγκρίνοντας την προσέγγιση του Τάσσου στα συγκεκριμένα έργα με την αντίστοιχη της Κατράκη, παρατηρούμε ότι η χαράκτρια καταφέρνει, για άλλη μια φορά, να εκφράσει την εποχή της και τις διεκδικήσεις της κρατώντας, όμως, αποστάσεις από κάθε είδους ρητορείες.

Με το έργο *Ψαράδες με βροχή* (Κατ. 61) συνδέεται η ακουαρέλα (εικ. 15) η οποία, συνθετικά, χρωματολογικά αλλά και όσον αφορά τις διαστάσεις σχεδόν ταυτίζεται με την ξυλογραφία και θα πρέπει να αποτελεί προσχέδιο της.



Κατράκη, *Ψαράδες με βροχή* (Κατ. 61)



εικ.15 Κατράκη, *Ψαράδες με βροχή* (Κατ. Σχεδ. 47)

Οι δύο λιθοϋψιτυπίες *Αραμπάς* (Κατ. 93) και *Γύφτοι* (Κατ. 97) της διετίας 1957-1958 επανέρχονται στο θέμα της παραδοσιακής ζωής στην ύπαιθρο με κεντρικό μοτίβο ένα κάρο σε αφαιρετικό τοπίο με σχηματοποιημένα δέντρα. Θεματολογικά, τα έργα αυτά θυμίζουν την ξυλογραφία *Γυρισμός από τα χωράφια Ι* (Κατ. 35). Η χαράκτρια έχει διατηρήσει τη ρεαλιστική απόδοση του αλόγου, όλες, όμως, οι άλλες μορφές καθώς και το τοπίο απεικονίζονται απλοποιημένα. Στο *Αραμπάς* (Κατ. 93) η σύνθεση είναι ανάλαφρη και

φωτεινή, ενώ η χαράκτρια έχει επέμβει πάνω στην πέτρα με κάποιο ιδιαίτερο τρόπο δημιουργώντας μια παράξενη ματιέρα με την οποία δημιουργεί ένα κυματοειδές πλαίσιο στο πάνω μέρος του έργου. Αυτή η τεχνική δεν επαναλαμβάνεται σε κανένα άλλο χαρακτικό της. Στο έργο *Γύφτοι* (Κατ. 97) οι λαξεύσεις είναι πολύ πιο πυκνές, με αποτέλεσμα το έργο να προσεγγίζει την αισθητική της ξυλογραφίας και να είναι πολύ σκοτεινό. Παρόλα αυτά και σε αυτή την περίπτωση η κλειστοφοβική ατμόσφαιρα παλαιότερων περιόδων αποφεύγεται χάρη στις μεγάλες επιφάνειες λευκού χαρτιού που πλαισιώνουν τη σύνθεση.

ΕΓΧΡΩΜΕΣ ΞΥΛΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΛΙΜΝΟΘΑΛΑΣΣΑΣ

Στη δεύτερη ατομική της έκθεση στην Αθήνα το 1959, η Κατράκη εξέθεσε οκτώ έγχρωμες ξυλογραφίες (Κατ. 63 – Κατ. 69) που απεικονίζουν τη λιμνοθάλασσα του Μεσολογγίου. Τα έργα είχαν ως τίτλους: *Πρωινό*, *Νύχτα*, *Βράδυ*, *Δειλινό*, *Λιμνοθάλασσα*, *Μεσημέρι*, *Ιβάρι*, *Φεγγάρι*. Τέσσερα από αυτά τα έργα τα εξέθεσε και στην ατομική της έκθεση στη Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», το 1961, με τίτλους *Πρωινό*, *Κάλμα*, *Πλώστενα*[558], *Βραδινό*. Στην αναδρομική της έκθεση στην ΕΠΜΑΣ το 1980 τα έργα αυτά παρουσιάστηκαν ως σειρά με το γενικό τίτλο «Ώρες Μεσολογγιού» και επιμέρους τίτλους *Πρωινό*, *Ώρα 9*, *Ώρα 11*, *Μεσημέρι*, *Δειλινό*, *Βράδιασμα*, *Νυχτερινό*, *Νυχτερινό με φεγγάρι*. Παρατηρώντας τους αριθμούς των αντιτύπων διαπιστώνουμε, ότι όλα τα έργα δεν τυπώθηκαν σε ισάριθμα αντίτυπα. Από όλα τα παραπάνω συμπεραίνουμε, ότι ενώ οι οκτώ αυτές ξυλογραφίες ανήκουν στην ίδια θεματική ενότητα, δεν μπορούμε να μιλάμε για «σειρά» με την έννοια ενός αριθμού έργων που τυπώθηκαν όλα μαζί και αριθμήθηκαν σαν ένα αυστηρά ορισμένο σύνολο. Εξάλλου, από τους καταλόγους των παραπάνω εκθέσεων προκύπτει, ότι δεν είχαν σταθερούς τίτλους και ότι η χαράκτρια δεν τα εξέθετε πάντα όλα μαζί, ενώ σίγουρα τα πουλούσε ξεχωριστά.

Οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις της Κατράκη, γύρω από την απόδοση του τοπίου της λιμνοθάλασσας με την τεχνική της έγχρωμης ξυλογραφίας, πηγαίνουν πίσω στις αρχές της δεκαετίας του 1950 με τα έργα *Πρωινό Αιτωλικό* (Κατ. 34) και *Ηλιοβασίλεμα* (Κατ. 43). Εδώ, για πρώτη φορά, η χαράκτρια απάλειψε εντελώς την ανθρώπινη μορφή και απέδωσε μόνο το τοπίο. Μεσολάβησαν οι έγχρωμες ξυλογραφίες *Ψαράς ή Μικρός ψαράς* (Κατ. 45) και *Σταφνοκάρι* (Κατ. 46), όπου η ανθρώπινη μορφή επανήλθε στη σύνθεση, για να φτάσει στο 1958, όταν είχε ήδη δημιουργήσει τις βραβευμένες μνημειακές μορφές των ψαράδων της που επιβάλλονται πέρα από τόπο και χρόνο, να αποτίσει φόρο τιμής στον τόπο της με μια πραγματική «ποιητική συλλογή», τις έγχρωμες ξυλογραφίες της λιμνοθάλασσάς της. Αυτού

[558] Η Πλώστενα ή Πλώσταινα ήταν νησίδα στη λιμνοθάλασσα που ενώθηκε με το Μεσολόγγι κατά τις αποξηράνσεις της δεκαετίας του 1960.

του τόσο υλικού και ταυτόχρονα άπιαστου στοιχείου που ήταν συνυφασμένο με τα κύτταρα του κορμιού της και τα άδυτα της ψυχής της.

Όπως έγραφε η Μαρίνα Λαμπράκη το 1966, πέρα από «την κατοικημένη πολύβουη λιμνοθάλασσα του κυρτού μόχθου και της βιβλικής καθημερινότητας αγρυπνούσε η άλλη. Απρόσωπη και μεγάλη, αγάπη της ψυχής και περιβόλι σιωπηλό ριγηλών περιπάτων της μνήμης, 'η ρηχή και η ήμερη, η πλατειά και μεγάλη' θάλασσα του Παλαμά, η 'άπλα λιμνοθάλασσα' του Μαλακάση, του Σολωμού των 'Ελεύθερων πολιορκημένων'... Μοναχή, αντίκρυ στο μεγάλο και πλατύ θέμα που την έχει διαβρώσει ως το κόκκαλο, η χαράκτρια καταργεί για μια μόνη φορά τις πανάρχαιες ελληνικές ρίζες του ανθρωποπλαστικού της μύθου και ανοίγει ένα βαθύ ποιητικό διάλογο με το νερό, διάλογο που θα διαφοροποιήση υποκείμενο μαζί και αντικείμενο. Το νερό θα μετουσιωθεί σε χρωματική, ποιητική ύλη και η χαράκτρια από τον χώρο της πρόζας θα μεταπηδήση στην περιοχή της γνησιώτερης ποίησης.»[559]

Τα χαρακτικά αυτά (Κατ. 63 – Κατ. 69) αποτελούν μαζί με τα *Πρωινό Αιτωλικό* (Κατ. 34) και *Ηλιοβασίλεμα* (Κατ. 43) μια ξεχωριστή και μοναδική ενότητα μέσα στο συνολικό έργο της Κατράκη και ανήκουν στα ωραιότερα και καλλιτεχνικά αρτιότερα παραδείγματα ελληνικής έγχρωμης ξυλογραφίας. Μέσα από πολυάριθμες πλάκες και τυπώματα, η χαράκτρια έχει καταφέρει να απαθανατίσει όχι μόνο κάποιες εικόνες αλλά και την ατμόσφαιρα που επικρατούσε στη λιμνοθάλασσα, σε διαφορετικές στιγμές της μέρας, πριν αρχίσουν τα έργα αποξήρανσης και οι εργολαβικές επεμβάσεις της δεκαετίας του 1960 που τόσο την είχαν πληγώσει.[560]

Αξίζει να επισημάνουμε ότι τόσο στον «Ζυγό» όσο και στην ΕΠΜΑΣ εκτέθηκαν οκτώ έγχρωμες ξυλογραφίες, ενώ μέχρι τώρα έχουμε εντοπίσει μόνο τις επτά (Κατ. 63 – Κατ. 69). Αυτό μπορεί να ερμηνευτεί με δύο τρόπους:

i) Οι εκθέσεις συμπεριέλαβαν και την έγχρωμη ξυλογραφία *Πρωινό Αιτωλικό* (Κατ. 34) που έχει το ίδιο θέμα και συγγενεύει αισθητικά και τεχνοτροπικά με τις υπόλοιπες.
ii) Για κάποιες από τις ξυλογραφίες σώζονται εξίσου ατμοσφαιρικές ακουαρέλες εικ. 16-20. Μάλιστα μέχρι τώρα δεν έχουμε εντοπίσει μια ξυλογραφία στην οποία να αντιστοιχεί η ακουαρέλα εικ. 16. Δεν είναι λοιπόν απίθανο η ακουαρέλα αυτή να αποτελεί προσχέδιο για την όγδοη ξυλογραφία την οποία δεν έχουμε μπορέσει να εντοπίσουμε έως τώρα.

[559] Λαμπράκη 1966, σελ. 15-16
[560] Μπακομάρου Ό., «Βάσω Κατράκη Ψυχή στην Πέτρα», *Η Γυναίκα* (περ.), 18 Αυγ. 1976



εικ. 16 Κατράκη, ακουαρέλα, προσχέδιο για έγχρωμη ξυλογραφία Μεσολογγιού



εικ. 17 Κατράκη, ακουαρέλα, προσχέδιο για έγχρωμη ξυλογραφία Μεσολογγιού



εικ. 18 Κατράκη, ακουαρέλα, προσχέδιο για έγχρωμη ξυλογραφία Μεσολογγιού



εικ. 19 Κατράκη, ακουαρέλα, προσχέδιο για έγχρωμη ξυλογραφία Μεσολογγιού



εικ. 20 Κατράκη, ακουαρέλα, προσχέδιο για έγχρωμη ξυλογραφία Μεσολογγιού

ΟΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΞΥΛΟΓΡΑΦΙΕΣ

Ως φυσική συνέχεια της ανάλυσης και της απλοποίησης της φόρμας για τη δημιουργία των έγχρωμων ξυλογραφιών και κυρίως ως αποτέλεσμα των αφαιρετικών αναζητήσεων της χαράκτριας στο ξύλο και στην πέτρα στις οποίες αναφερθήκαμε πιο πάνω, έρχονται οι τελευταίες της ξυλογραφίες: *Καλά καθούμενα* ή *Τραπεζάκια* (Κατ. 74), *Ανάπλι* (Κατ. 72) και *Περιστέρι* (Κατ. 73). Η ίδια η χαράκτρια αναφέρει στον Σπητέρη:

> *Τελείωσα με τα Μεσολόγγια. Η τελευταία μου ξυλογραφία είναι «τα τραπεζάκια» τα οποία είναι μια πολύ ωραία ξυλογραφία. Δεν ξέρω αν ξέρης, τα τραπεζάκια είναι, μια γλώσσα μέσα στη θάλασσα και είναι μαύρο άσπρο. Δεν έχει ενδιάμεσους τόνους. Ήδη έκανα τις αφαιρέσεις. Σιγά-σιγά γίνονταν οι αφαιρέσεις.*[561]



Κατράκη, *Καλά καθούμενα* ή *Τραπεζάκια* (Κατ. 74)



εικ. 21 Κατράκη, *Τραπεζάκια*, σχέδιο – μπλε στυλό σε χαρτί (Κατ. Σχεδ. 34)



εικ. 22 Κατράκη, *Τραπεζάκι*, σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί (Κατ. Σχεδ. 35)

Και στις τρεις αυτές ξυλογραφίες η χαράκτρια δημιουργεί μεγάλες επιφάνειες πλακάτου μαύρου χρώματος και χρησιμοποιεί το λευκό του χαρτιού ως το δεύτερο χρώμα.

[561] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 30

Συγκρίνοντας το έργο *Καλά καθούμενα* ή *Τραπεζάκια* (Κατ. 74) με τα δύο σχέδια που σώζονται στο Μουσείο Βάσως Κατράκη, διαπιστώνουμε ότι ενώ αρχικά η χαράκτρια πρέπει να είχε στο μυαλό της ένα πιο συμβατικό τοπίο της λιμνοθάλασσας, με ένα σταφνοκάρι στο βάθος και διβάρια στα δεξιά (εικ. 21), τελικά φαίνεται πως την κέρδισε η καθαρή φόρμα του τραπεζιού, την οποία είχε δουλέψει και ξεχωριστά (εικ. 22). Οι λυρικές καμπύλες του συνδυάζονται με την καμπυλόγραμμη ακτογραμμή και τονίζονται από την αντίθεση του άσπρου-μαύρου.

Η Βακαλό, στο κείμενό της για την αναδρομική έκθεση της χαράκτριας στην ΕΠΜΑΣ έχει ομαδοποιήσει τα έργα *Καλά καθούμενα* ή *Τραπεζάκια* (Κατ. 74), *Ανάπλι* (Κατ. 72) και *Περιστέρι* (Κατ. 73) σε μια ενότητα με τίτλο «Από το ξύλο στην πέτρα» και έχει παρατηρήσει ότι με αυτά «.. η τεχνική περνάει ... από την παραδοσιακή για τη χαρακτική, μονάδα του χαράγματος-γραμμής, σε μια τεχνική λαξέματος-αφαίρεσης επιπέδων»[562] για να καταλήξει να συνδέσει αυτή την προσέγγιση με την αλλαγή του υλικού της μήτρας: «Σε μια τέτοια άποψη δεν είναι βέβαια ειδικά το ξύλο που εξυπηρετεί τη μέθοδο, γι' αυτό η αλλαγή της ύλης στη δουλειά της Βάσως που περνάει αμέσως ύστερα από αυτά τα έργα στην πέτρα, δεν θα μας εκπλήξει.»[563] Η άποψη αυτή είναι εν μέρει σωστή, πρέπει όμως να επισημάνουμε τα εξής:

- Η Κατράκη οδηγείται στην πέτρα όχι μόνο από την ανάγκη της να εκφραστεί πιο αφαιρετικά αλλά και από την ανάγκη της να δημιουργήσει έργα σε μεγαλύτερη κλίμακα.
- Η μετάβαση από το ξύλο στην πέτρα δεν έγινε μετά από τα έργα *Καλά καθούμενα* ή *Τραπεζάκια* (Κατ. 74), *Ανάπλι* (Κατ. 72) και *Περιστέρι* (Κατ. 73). Όπως γνωρίζουμε τα πρώτα έργα στην πέτρα έγιναν τέσσερα χρόνια νωρίτερα, το 1955.
- Η μετάβαση αυτή δεν είχε αμέσως απόλυτο χαρακτήρα ούτε η εξέλιξή της ήταν γραμμική. Η χαράκτρια από το 1955 μέχρι το 1959 δούλευε ταυτόχρονα και με τα δύο υλικά εμπλουτίζοντας τεχνοτροπικά το ένα με τις κατακτήσεις του άλλου.
- Η τεχνοτροπία που παρατηρούμε στα τραπεζάκια και η «τεχνική λαξέματος-αφαίρεσης επιπέδων» εντοπίζονται, λιγότερο εμφανή, και σε προηγούμενα έργα κάποια από τα οποία έγιναν στο ξύλο και κάποια στην πέτρα.
- Η τελική επιλογή της πέτρας ως το κατεξοχήν υλικό της χαράκτριας συνδέεται με την ποιότητα των γραμμών που μπορούν να λαξευτούν πάνω σε αυτήν και την ιδιαίτερη σχέση που αυτές οι γραμμές δημιουργούν ανάμεσα στο άσπρο και το μαύρο.

[562] Βακαλό Ε. στο Παπαστάμος 1980, σελ. χ.α
[563] Βακαλό Ε. στο Παπαστάμος 1980, σελ. χ.α

«ΜΑΝΑΔΕΣ»

Η Κατράκη, όπως προαναφέρθηκε, ξεκίνησε την ανεξάρτητη καλλιτεχνική της δημιουργία μέσα στα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και της Κατοχής. Μια νέα, κοινωνικά συνειδητοποιημένη γυναίκα, γεμάτη ζωή, δημιουργικότητα και όνειρα για το μέλλον βρίσκεται, στο απόγειο της νεανικής της ευαισθησίας και δεκτικότητας, αντιμέτωπη με το θάνατο χιλιάδων ανθρώπων. Ανάμεσα τους, πολλοί νέοι και ανήλικα παιδιά. Η τραγική μορφή της ελληνίδας μάνας, που προσπαθεί να προστατέψει το παιδί της ή θρηνεί το χαμό του, επέδρασε καταλυτικά στην ψυχοσύνθεση της νεαρής χαράκτριας και αποτέλεσε ένα σημαντικό θεματικό άξονα στο έργο της.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο επισημάναμε πως το θέμα της μητέρας εμφανίζεται από πολύ νωρίς στις ξυλογραφίες της χαράκτριας και πάντα με μια εξπρεσιονιστική διάθεση, ανεξάρτητα από το αν τα έργα γίνονται σε καιρό πολέμου ή ειρήνης. Πουθενά μέχρι τώρα δεν έχουμε συναντήσει στο χαρακτικό έργο της Κατράκη τη μορφή μιας ευτυχισμένης μητέρας που κρατάει ένα χαρούμενο και υγιές παιδί. Η κλασική εικόνα της μητέρας που παίζει, θηλάζει ή απλά αγκαλιάζει με ευδαιμονία το μωρό της δεν υπάρχει στο έργο της. Οι μόνες εξαιρέσεις είναι κάποια σχέδια με μολύβι ή μαρκαδόρο σε χαρτί (εικ.23, 24) όπου απεικονίζονται γυναίκες στην ακτή να ξεψαρίζουν δίχτυα ή να συνομιλούν, σε μια γαλήνια ατμόσφαιρα κι ανάμεσα τους κάποια να κρατάει ένα μωρό ή να εγκυμονεί. Τα σχέδια αυτά



εικ. 23 Κατράκη, *Γυναίκες στην ακτή*, (Κατ. σχεδ. 40)



εικ. 24 Κατράκη, *Γυναίκες στην ακτή*, (Κατ. σχεδ. 41)

προέρχονται από το 1958 και δεν μπορούμε να μην τα συνδέσουμε με μια πολύ τρυφερή εικόνα της ίδιας της καλλιτέχνιδας. Πρόκειται για μια φωτογραφία της Κατράκη με τα δυο της μωρά σε ηλικία περίπου ενός έτους. Εκείνη είναι ξαπλωμένη πάνω στα βότσαλα μιας παραλίας με τα μάτια κλειστά και με μια έκφραση ήρεμης ευτυχίας κι εκείνα σκαρφαλώνουν



εικ. 25 Φωτογραφία της Κατράκη με τα παιδιά της[564]

πάνω της και την αγκαλιάζουν παιχνιδιάρικα (εικ. 25).

Η Κατράκη απέκτησε τα δίδυμα παιδιά της σε πολύ προχωρημένη ηλικία, στις αρχές του 1958. Την ίδια χρονιά δούλεψε και την πρώτη της σειρά στην πέτρα με τίτλο «Μανάδες». Δεν θα μάθουμε ποτέ αν ήταν η προσδοκία και η εμπειρία της μητρότητας που ξύπνησαν μέσα της τις μνήμες των δυστυχισμένων μανάδων και παιδιών του πολέμου, ή αντίθετα, αν οι μνήμες αυτές την οδήγησαν στην απόφαση να δώσει σε αυτά τα παιδιά όλη την αγάπη και την τρυφερότητα που τόσα άλλα στερήθηκαν. Το μόνο βέβαιο είναι πως η σύμπτωση αυτή δεν είναι τυχαία. Η ίδια η καλλιτέχνις είχε μιλήσει για τον βιωματικό χαρακτήρα αυτών των έργων:

> *Στην Κατοχή ... είχαμε καταφύγει στην Αγχίαλο του Βόλου. Η ελονοσία μάστιζε την περιοχή. Η εικόνα των φτωχών γυναικών, που κρατούσαν στην αγκαλιά τους τα κατακίτρινα από τον πυρετό παιδιά τους, κι είχαν στα πρόσωπα ζωγραφισμένη τη φρίκη του θανάτου, που τα θέριζε καθημερινά, χαράχτηκε βαθιά στη μνήμη μου.*[565]

Η παρουσίαση των έργων που κάνει η Ειρήνη Μπουζάλη στο πλαίσιο της συνέντευξης που πήρε από τη χαράκτρια τον Φεβρουάριο του 1960, λιγότερο από δύο μήνες μετά την έκθεσή τους στον «Ζυγό», αποτελεί την πιο σημαντική πηγή πληροφοριών για την ομαδοποίηση και την παρουσίαση αυτής της σειράς. Μαθαίνουμε πως τα έργα (Κατ. 98 - Κατ. 109) εκτέθηκαν σε τρεις ομάδες η κάθε μια από τις οποίες περιλάμβανε τέσσερα έργα με παρόμοιο θέμα.

Η πρώτη ενότητα ανοίγει με τη νέα κοπέλα που δεν είναι ακόμα μητέρα αλλά προσμένει το γεγονός, όπως υπαινίσσεται το λουλουδάκι που της προσφέρει το μικρό

---

[564] Αναπαραγωγή από το Σταυρόπουλος 1998, σελ. χ.α.
[565] Μπουζάλη Ε., «Μια μεγάλη ελληνίδα χαράκτρια. Βάσω Κατράκη…»,περ. *Γυναίκα*, 3 Φεβ. 1960 (συνέντευξη από τη Βάσω Κατράκη)

αγόρι. Στη ματιά της υπάρχει ήδη η έγνοια για το αβέβαιο μέλλον. Στα επόμενα τρία έργα, δίνεται ο κλασικός τύπος της «φτωχομάνας που έχει κρεμασμένο το ένα παιδί στην αγκαλιά, ενώ το άλλο γαντζώνεται στη φούστα της γυρεύοντας προστασία.»[566] Οι μητέρες, με τα μεγάλα, εκφραστικά μάτια, κοιτάζουν γεμάτες ανησυχία κάπου μακριά, σαν να προσπαθούν ν΄ αφουγκραστούν έναν επικείμενο κίνδυνο. Στη δεύτερη ενότητα, αισθανόμαστε πως ο κίνδυνος είναι πια κοντά. Η ανησυχία των μορφών έχει δώσει τη θέση της στον τρόμο του πολέμου. Οι μανάδες κρατάνε τα παιδιά πιο σφιχτά, η έγκυος κοπέλα αγκαλιάζει την κοιλιά της, ενώ τα μάτια όλων είναι στραμμένα προς τον ουρανό γεμάτα φόβο. Στην τρίτη ενότητα το μοιραίο έχει πια συντελεστεί. Τα χέρια των μανάδων, όταν δεν κρατάνε τα άψυχα σώματα των παιδιών, κρέμονται άπραγα και αδειανά, ενώ το παγωμένο τους βλέμμα είναι στραμμένο σ΄ έναν κόσμο εσωτερικής απόγνωσης. Το δραματικό στοιχείο έχει υποχωρήσει μπροστά στο μέγεθος της τραγωδίας. Οι μνημειακές γυναικείες μορφές με δωρική αδρότητα και δύναμη στέκουν βουβές και έρημες, πέρα από χρόνο και τόπο. Η χαράκτρια είχε αναφέρει σε συνέντευξή της, ότι εμπνεύστηκε αυτή την τρίτη ενότητα «από τη φωτογραφία μιας Κύπριας μάνας, που σκοτώθηκε ο γιος της».[567]

Μια άλλη μάνα που είχε χάσει το δικό της παιδί στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και από τότε τάχθηκε στον αγώνα για την ειρήνη μέσα από τη ζωή και την τέχνη της ήταν η σπουδαία Γερμανίδα χαράκτρια, Käthe Kollwitz, η οποία όπως έχουμε επισημάνει, αποτέλεσε σημείο αναφοράς για την Κατράκη ήδη από τα σπουδαστικά της χρόνια. Στα έργα της Kollwitz εικ. 26, 27 συναντάμε τα τρομαγμένα πρόσωπα των παιδιών και των μανάδων μπροστά στην απειλή του θανάτου και την αντανακλαστική αντίδραση της κάθε μάνας να αγκαλιάσει τα παιδιά της προστατευτικά. Τα έργα αυτά, με τις πανανθρώπινες μορφές που αποδίδονται με μερικές μόνο γραμμές πάνω στο γυμνό χαρτί, θα πρέπει να άγγιζαν βαθιά την ελληνίδα χαράκτρια, η οποία πειραματιζόταν με παρόμοια εκφραστικά



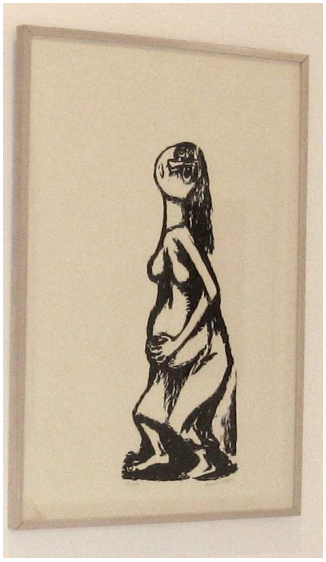
εικ. 26 Käthe Kollwitz, *Μανάδες*, 1919, λιθογραφία, Sydney, AGNSW © Käthe Kollwitz, 1919/Bild-Kunst. Licensed by Viscopy Sydney



εικ. 27 Käthe Kollwitz, *Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden*, 1941, λιθογραφία, Berlin, Käthe-Kollwitz-Museum

[566] Μπουζάλη Ε., «Μια μεγάλη ελληνίδα χαράκτρια. Βάσω Κατράκη…»,περ. *Γυναίκα*, 3 Φεβ. 1960 (συνέντευξη από τη Βάσω Κατράκη)
[567] «Λίγη ώρα στο ατελιέ της Βάσως Κατράκη», *Η Αυγή* , 13 Νοεμ. 1958

μέσα. Αντίστοιχα, η μορφή της Gretchen της Kollwitz (εικ. 28), που υποφέρει στην σκέψη ότι θα φέρει στον κόσμο το παιδί του Φάουστ συνομιλεί με τη νέα κοπέλα της Κατράκη που αγωνιά σε τι κόσμο θα φέρει το δικό της παιδί (Κατ. 104).



Κατράκη, *Μάνα* από σειρά «Μανάδες» (Κατ. 104)



εικ. 28 Käthe Kollwitz, *Gretchen*, 1899, λιθογραφία

Όταν η σειρά «Μανάδες» παρουσιάστηκε στον «Ζυγό», τον Νοέμβρη του 1959, συγκλόνισε το κοινό με την αμεσότητα της έκφρασης και τη γνησιότητα του αισθήματος, όπως τεκμηριώνεται από τα δημοσιεύματα της εποχής[568] αλλά και από τον απόηχο που είχαν τα έργα αυτά για πολλά χρόνια. Η Κατράκη τα συμπεριελάμβανε για χρόνια σε πολλές εκθέσεις της στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, όπως στην περίφημη «Έκθεση ελληνικής χαρακτικής» στην ΕΣΣΔ,[569] ενώ κάποια χρησιμοποιήθηκαν ως εικονογράφηση σε άρθρα εφημερίδων για θέματα γυναικεία ή αντιπολεμικά.[570] Επιπρόσθετα, η χαράκτρια χρησιμοποίησε έργα από αυτή τη σειρά για να φιλοτεχνήσει το Ημερολόγιο της Πανελλαδικής Ένωσης Γυναικών (ΠΕΓ)[571] του 1966.

[568] Ενδεικτικά αναφέρουμε: «Το έργο της Β. Κατράκη», *Ελληνικά Θέματα* (περ.), Νοεμ. 1959. Ειρηνικός, «Μανάδες», *Η Αυγή*, 14 Νοεμ. 1959. Παναγιωτόπουλος Σπ., «Εκθέσεις», *Το Έθνος*, 18 Νοεμ. 1959. *Δρόμοι της ειρήνης*, φύλλο 16, 15 Φεβ. 1959 όπου το έργο *Μανάδες* (Κατ. 103) με τον ειδικό τίτλο *Οι πύραυλοι έρχονται στην Ελλάδα* εικονογραφεί ένα άρθρο για διεθνείς αντιπυρηνικές κινητοποιήσεις.

[569] Γ. Πετρής, «Η έκθεση ελληνικής χαρακτικής στην ΕΣΣΔ», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιαν. 1960, σελ. 72-75. «Από την έκθεση ελληνικής χαρακτικής στη Μόσχα», *Η Αυγή*, 27 Ιουνίου 1959, όπου περιλαμβάνονται φωτογραφίες της έκθεσης με τα έργα της Κατράκη.

[570] Ενδεικτικά αναφέρουμε: «Η τέχνη και οι γυναίκες», *Η Αυγή*, 20 Νοεμ. 1959. *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, έτος 18, 1961 όπου στη σελ. 23 δημοσιεύεται το έργο (Κατ. 103) από τη σειρά «Μανάδες» με ειδικό τίτλο *Όχι πόλεμος*.

[571] Βλ. Κεφάλαιο 1 σελ. 48

Η απήχηση που είχαν οι «Μανάδες» συνδέεται άρρηκτα με το ψυχροπολεμικό κλίμα. Μπορεί ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος να είχε τελειώσει δώδεκα χρόνια νωρίτερα, κανείς, όμως, δεν ξεχνούσε ότι ο πόλεμος αυτός έληξε μετά τη ρίψη μια ατομικής βόμβας. Το βλέμμα των μανάδων και των τρομαγμένων παιδιών της Κατράκη είναι στραμμένο προς τα πάνω όχι μόνο στον απόηχο των αεροπορικών βομβαρδισμών του περασμένου πολέμου αλλά και μπροστά στον πιθανό κίνδυνο μιας πυρηνικής καταστροφής. Αμέσως μετά τη λήξη του Πολέμου, όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, η παγκόσμια κοινότητα κινητοποιήθηκε για την επικράτηση της ειρήνης. Δυστυχώς, όμως, δεν έπαψαν ούτε τότε, όπως ούτε και τώρα, να υπάρχουν πολεμικές συρράξεις σε διάφορα σημεία του πλανήτη. Η αγωνία των ανθρώπων εντεινόταν από τους ψυχροπολεμικούς εξοπλισμούς, ενώ, μέσα σε αυτό το περιβάλλον, έβλεπαν το φως μελέτες και δημοσιεύματα που τεκμηρίωναν τον αυξημένο κίνδυνο ακόμα και μιας «τυχαίας έκρηξης πολέμου».[572] Ο Erich Fromm έγραφε το 1961: «Η κατάσταση όπου βρίσκεται η ανθρωπότητα είναι εξαιρετικά σοβαρή. Η πολιτική της ισορροπίας του τρόμου δε θα εξασφαλίσει ειρήνη. Το πιο πιθανό είναι πως θα καταστρέψει τον πολιτισμό και είναι βέβαιο πως θα καταστρέψει τη δημοκρατία, ακόμα κι αν διατηρήσει την ειρήνη. Τα πρώτα βήματα για ν' αποφύγουμε τον πυρηνικό αφανισμό και να σώσουμε τη δημοκρατία είναι να συμφωνήσουμε στον παγκόσμιο αφοπλισμό και, ταυτόχρονα, να καταλήξουμε σ' ένα 'μόντους βιβέντι' με τη Σοβιετική Ένωση, βασισμένο στην αποδοχή των σημερινών θέσεων που κατέχουν τα δύο μπλοκ».[573]

Η Κατράκη που, όπως έχουμε αναδείξει στη βιογραφία της, συμμετείχε ενεργά σε διάφορες πρωτοβουλίες για την παγκόσμια ειρήνη, ήταν βαθιά συνειδητοποιημένη και πιστεύουμε και ενημερωμένη, ως προς αυτά τα θέματα. Οι «Μανάδες» της «ενσάρκωναν» τις ανησυχίες όλων όσων είχαν επίγνωση αυτής της κατάστασης και αντιμετώπιζαν το δίλημμα αν θα πρέπει, υπό αυτές τις συνθήκες, να κάνει κανείς παιδιά αλλά και τους φόβους όσων είχαν παιδιά και έβλεπαν ένα δυσοίωνο μέλλον. Τα έργα της σειράς έγιναν σύμβολα του αγώνα για την ειρήνη, αρχής γενομένης από το έργο *Μανάδες* (Κατ. 103) που δημοσιεύτηκε με τον ειδικό τίτλο *Οι πύραυλοι έρχονται στην Ελλάδα* στην εφημερίδα *Δρόμοι της ειρήνης*[574] εικονογραφώντας την παρουσίαση αντιπυρηνικών κινητοποιήσεων σε διάφορα σημεία του κόσμου.

Αξίζει να σημειωθεί ότι και στην περίπτωση των «Μανάδων», όπως και στις ξυλογραφίες του Μεσολογγιού, τα έργα δεν αποτελούν μια σειρά με την ακριβή έννοια του όρου. Στην πρώτη τους έκθεση παρουσιάστηκαν, όπως αναφέραμε, σε τρεις τετράδες, δυστυχώς

[572] Φρομ 1977, σελ. 200, 291-292
[573] Φρομ 1977, σελ. 269
[574] *Δρόμοι της ειρήνης*, φύλλο 16, 15 Φεβ. 1959

όμως, αν και έχουμε την περιγραφή της Μπουζάλη, δεν υπάρχει φωτογραφικό υλικό. Καθώς η χαράκτρια έχει δημιουργήσει περισσότερες από δώδεκα παρόμοιες συνθέσεις που έχουν τον τίτλο «Μάνα» ή «Μανάδες» (Κατ. 98 - 113), η έλλειψη φωτογραφικής τεκμηρίωσης της αρχικής έκθεσης στον «Ζυγό» καθιστά δύσκολη στον ερευνητή την ταύτιση των έργων που εκτέθηκαν εκεί. Στη συνέχεια τα χαρακτικά αυτά παρουσιάστηκαν σε πολλές άλλες εκθέσεις χωρίς, όμως, να προκύπτει από καταλόγους ή φωτογραφίες ποια ήταν κάθε φορά τα συγκεκριμένα έργα που περιλαμβάνονταν. Συσχετίζοντας το ελάχιστο φωτογραφικό υλικό που υπάρχει στον Τύπο της εποχής με τους καταλόγους των εκθέσεων (από τους οποίους, σε πολλές περιπτώσεις, απουσιάζουν παντελώς στοιχεία για τα έργα) και με την περιγραφή της Μπουζάλη έχουμε καταλήξει σε μια ομάδα δώδεκα έργων (Κατ. 98 – Κατ. 109) που φαίνονται να είναι ο πιο πιθανός συνδυασμός των χαρακτικών που παρουσιάστηκαν αρχικά στον «Ζυγό» και τον οποίο θεωρούμε ως την αρχική «σειρά» «Μανάδες». Θεωρούμε τα υπόλοιπα ως παραλλαγές του ίδιου θέματος τις οποίες, όμως, η χαράκτρια φαίνεται πως τις χρησιμοποιούσε κατά περίπτωση στη θέση κάποιων έργων της αρχικής σειράς.

Η λιθοϋψιτυπία *Μάνα* (Κατ. 96) και η έγχρωμη ξυλογραφία *Μανάδες* (Κατ. 58), χρονολογημένα και τα δύο από τη χαράκτρια το 1957, αποτελούν πρώτες εκδοχές του θέματος. Ειδικά στο πρώτο, το λευκό περιστεράκι στα χέρια του μικρού παιδιού αποτελεί μια σαφή επίκληση στην πολυπόθητη ειρήνη. Το δεύτερο συνδέεται με το έγχρωμο σχέδιο εικ. 29, ενώ στα σχέδια εικ. 30, 31 εντοπίζουμε τις καταβολές κάποιων τύπων που

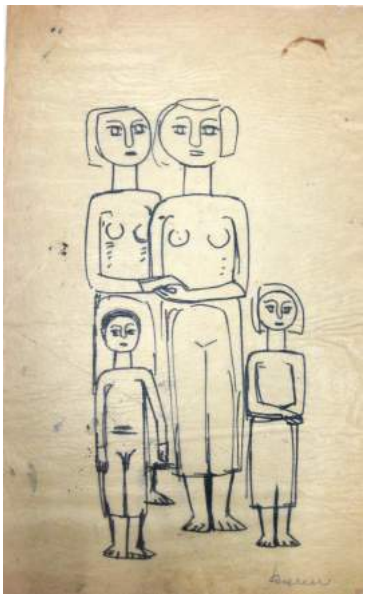


εικ. 29 Κατράκη, *Μανάδες*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 43)

χρησιμοποίησε η καλλιτέχνις στα χαρακτικά της, όπως το μικρό παιδί που τρέχει να κρυφτεί στην ποδιά της μητέρας του και οι γυναίκες που στέκονται συντροφικά η μια δίπλα στη άλλη με τα παιδιά κοντά τους.



εικ. 30 *Γυναίκες και παιδιά* σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 42)



εικ. 31 *Μανάδες και παιδιά* (Κατ. Σχεδ. 44)

Το 1958 η Κατράκη δημιούργησε άλλο ένα αντιπολεμικό έργο, τον *Χαιρετισμό* (Κατ. 115). Η μορφή της νέας κοπέλας προβάλλει ως ανάγλυφη από το σκοτεινό βάθος με το περιστέρι στο κεφάλι της, χαιρετίζοντας αλλά και καλώντας τον θεατή να προασπιστεί ένα ειρηνικό μέλλον.

ΑΛΛΑ ΕΡΓΑ

Η προσωπογραφία του Ρήγα Βελεστινλή (Κατ. 57) συνδέεται με τις διάφορες ηρωικές μορφές που απέδωσε η χαράκτρια με την τεχνική της ασπρόμαυρης ξυλογραφίας για την εικονογράφηση βιβλίων, τις οποίες θα εξετάσουμε σε ξεχωριστό κεφάλαιο, αν και το συγκεκριμένο έργο δεν φαίνεται να περιλαμβάνεται σε κάποια έκδοση.

Το έργο είναι βασισμένο σε παλαιότερες γκραβούρες[575] που με τη σειρά τους αναπαρήγαγαν τη χαλκογραφία του 1824, με τη μορφή του Ρήγα, που κοσμούσε το γερμανικό βιβλίο *Briefe eines Augenzeugen der griechischen Revolution vom Jahre 1821*.[576] Ο χάρτης που χρησιμοποιείται ως φόντο είναι μια αναφορά στη Χάρτα της

[575] Από τις πιο γνωστές είναι η λιθογραφία του Γεώργιου Μαργαρίτη από το 1836 στη συλλογή της ΕΠΜΑΣ

[576] *Briefe eines Augenzeugen der griechischen Revolution vom Jahre 1821. Nebst einer Denkschrift des fürsten Georg Cantacuzeno über die Begebenheiten in der Moldan und Walachey*

Ελλάδος του Ρήγα ενώ το κείμενο «Έως πότε τυραννία έως πότε η δουλεία Ζήτω η ελευθερία» προέρχεται από το *Άσμα Πολεμιστήριον* του Αδαμάντιου Κοραή.

Ίσως το πιο ενδιαφέρον στοιχείο αυτού του έργου να είναι η επιλογή του προσώπου, που έχει άμεση σχέση με την ιδεολογία της χαράκτριας. Ο Ρήγας Φεραίος υπήρξε από τις πιο αγαπημένες ηρωικές μορφές της ανανεωτικής πτέρυγας της αριστεράς (χαρακτηριστική είναι η χρήση του ονόματός του από την οργάνωση νεολαίας που έμεινε γνωστή ως «ΕΚΟΝ Ρήγας Φεραίος» και η οποία για χρόνια συντάχθηκε με το ΚΚΕεσ). Οι ιδέες του Ρήγα ήταν αναμφισβήτητα υπερεθνικές και το κράτος το οποίο οραματιζόταν πέρα από ελληνικό, δημοκρατικό, φιλελεύθερο ήταν και πολυεθνικό.[577] Γι' αυτό κάποιοι είδαν στο πρόσωπό του «τον συνετό οδηγό της συνεργασίας των χειραφετημένων εθνοτήτων της Βαλκανικής».[578] Οι ιδέες αυτές της ελευθερίας και της συναδέλφωσης των λαών απηχούσαν τις αξίες του φιλειρηνικού κινήματος με το οποίο η Κατράκη συντασσόταν ανοιχτά.

ΜΟΝΟΤΥΠΙΕΣ

Οι δύο μονοτυπίες Τοπίο (Κατ. 75) και Ψαράδες σε τοπίο (Κατ. 76) με χρώματα παστέλ αντλούν τα θέματά τους από τους ψαράδες και το τοπίο της λιμνοθάλασσας και μαρτυρούν τις προσπάθειες της χαράκτριας να βρει νέους τρόπους έκφρασης. Το αποτέλεσμα δίνει την εντύπωση λιθογραφίας, αν και η επιφάνεια πάνω στην οποία έχουν σχεδιαστεί είναι πιθανότατα γυαλί ή κάποιο συνθετικό υλικό. Το γεγονός, ότι η χαράκτρια δε δημιούργησε άλλα έργα με αυτή την τεχνική και αφοσιώθηκε στην λιθοϋψιτυπία, μας οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι τα έργα χρονολογούνται πιθανότατα πριν αυτή «ανακαλύψει» την πέτρα, δηλαδή πριν το 1955.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

Μεταξύ των ξυλογραφιών αυτής της περιόδου είναι και δύο έγχρωμες ξυλογραφίες που αποτελούν μακέτες για τοιχογραφίες. Το *Νυχτερινό Μεσολόγγι* (Κατ. 70) είναι μια μελέτη για την ομώνυμη τοιχογραφία στο ξενοδοχείο «Ξενία» του Μεσολογγίου (το ξενοδοχείο έχει μετονομαστεί σε «Θεοξενία»/«Theoxenia»), που είχε σχεδιάσει ο διακεκριμένος αρχιτέκτονας Ι. Τριανταφυλλίδης. Το ευρύτερο διακοσμητικό πρόγραμμα που σχεδιάστηκε και πραγματοποιήθηκε από την Κατράκη στο ξενοδοχείο το 1959 περιλάμβανε:

1. Μία τοιχογραφία, διαστάσεων 2,90x3,73 μ., που σώζεται μέχρι σήμερα στον εσωτερικό χώρο (εικ. 32).

in den Jahren 1820 und 1821. Mit Rigas Portrait. Halle, in der Rengerschen Verlags, 1824. Στο βιβλίο δεν αναφέρεται ο καλλιτέχνης που φιλοτέχνησε το πορτραίτο του Ρήγα.

[577] Ευθυμίου-Κοντογεώργης 2002

[578] Βρανούσης, σελ. 109



εικ. 32 Άποψη της τοιχογραφίας της Κατράκη *Νυχτερινό Μεσολόγγι* στο σαλόνι του ξενοδοχείου «Θεοξενία», στο Μεσολόγγι, όπως φαίνεται από τον πρώτο όροφο.



Κατράκη, *Νυχτερινό Μεσολόγγι* (Κατ. 70), μακέτα για την τοιχογραφία *Νυχτερινό Μεσολόγγι* στο σαλόνι του ξενοδοχείου «Θεοξενία», στο Μεσολόγγι

2. Μία εντοιχισμένη σύνθεση λαξεμένη σε τρεις πέτρες, συνδεδεμένες μεταξύ τους, με θέμα *Ψαράδες με τις φαμελιές τους*. Η σύνθεση, διαστάσεων 83 x140 εκ., είχε ενσωματωθεί σε έναν εσωτερικό πέτρινο τοίχο στα δεξιά της εισόδου και σώζεται μέχρι σήμερα, αν και έχει μετατοπιστεί στον τοίχο πίσω από το γραφείο της υποδοχής (εικ. 33α).
3. Τυπώματα από τις προαναφερθείσες πέτρες πάνω στα υφάσματα από τα οποία κατασκευάστηκαν οι κουρτίνες του εστιατορίου. Επρόκειτο για μαύρα τυπώματα σε

πράσινο ή λευκό ύφασμα[579] που δυστυχώς δεν σώζονται παρά σε φωτογραφία (εικ. 39).

Στην τοιχογραφία κυριαρχούν το πλακάτο χρώμα και οι αφαιρετικές διατυπώσεις. Το έργο αποτελεί τη φυσική εξέλιξη των έγχρωμων ξυλογραφιών του Μεσολογγίου. Αν και η απόδοση είναι πιο σχηματική, η ατμόσφαιρα παραμένει το ίδιο ποιητική και λυρική. Πρόκειται για ένα νυχτερινό τοπίο στη λιμνοθάλασσα. Στο πρώτο επίπεδο διακρίνονται διβάρια και δίχτυα που παραπέμπουν σε σταφνοκάρι. Από ψηλά, στο βάθος αριστερά, ρίχνει το φως της μια ολόχρυση πανσέληνος. Συγκρίνοντας τη μακέτα, που εκτίθεται στο Μουσείο Βάσως Κατράκη και την τοιχογραφία που σώζεται μέχρι σήμερα στο ξενοδοχείο, παρατηρούμε ότι η σύνθεση είναι σχεδόν η ίδια. Η μόνη εμφανής διαφορά είναι η απομάκρυνση των διβαριών από την περιοχή που φωτίζει η σελήνη, στα αριστερά της σύνθεσης, ενώ οι λευκές γραμμές των καλαμιών, που στηρίζουν το σταφνοκάρι, στην τοιχογραφία είναι εγχάρακτες στο ασβεστοκονίαμα του τοίχου.[580]

Η πέτρα (εικ. 33α, 33β) απηχεί τις λιθοϋψιτυπίες *Οικογενειακώς* (Κατ. 94) και *Ψαράδες* (Κατ. 95), αλλά η οργάνωση του χώρου της είναι πιο σύνθετη και οι μορφές της πιο ανάλαφρες και πιο ευκίνητες από εκείνες στα προγενέστερα έργα. Είναι προφανής η μεγάλη εξέλιξη της νέας τεχνικής της Κατράκη σε διάστημα μόλις δύο χρόνων. Για το έργο σώζονται πολλά προσχέδια (εικ. 34-38). Παρατηρούμε ότι δεν υπάρχουν μεγάλες διαφοροποιήσεις ανάμεσα στα επιμέρους σχέδια και στο μεγάλο, συνολικό προσχέδιο της σύνθεσης. Στο τελικό έργο έχει κρατήσει την έντονη επιμήκυνση στον λαιμό που εντοπίζουμε στα προσχέδια, αλλά τελικά έχει αποδώσει τις μορφές πιο στρογγυλοπρόσωπες προσδίδοντας στα αγέλαστα



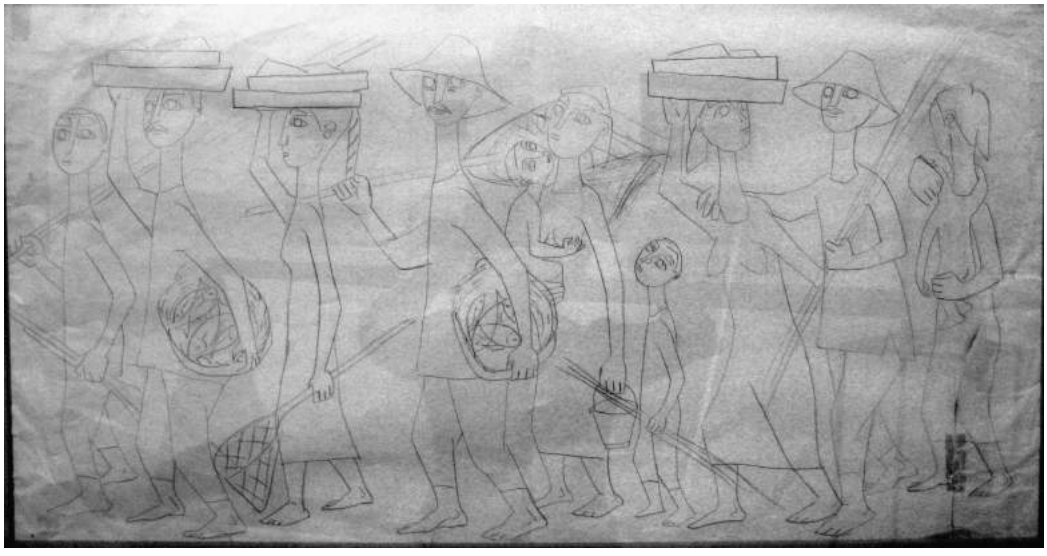
εικ. 33α *Ψαράδες με τις φαμελιές τους*, λαξεμένη πέτρα, στη σημερινή της θέση

[579] Αυτή η δουλειά της αναφέρεται στις προσωπικές σημειώσεις της Κατράκη στο αρχείο της κόρης της και στην εφ. *Απογευματινή*, 28 Σεπ. 1960. Τις κουρτίνες θυμούνται επίσης και οι σημερινοί ιδιοκτήτες του ξενοδοχείου.
[580] Αυτή την πληροφορία μας την έδωσε ο βοηθός της Κατράκη, Απόστολος Κούστας.

πρόσωπά τους μια γλυκύτητα. Συνθετικά, έχει προσθέσει ανάμεσα στην τρίτη και στην τέταρτη μορφή ένα κοριτσάκι που γεμίζει το κενό και λειτουργεί συμμετρικά ως προς το αγοράκι που βρίσκεται ανάμεσα στην τρίτη και στην τέταρτη μορφή από το τέλος της πομπής. Με τον τρόπο αυτό δημιουργεί ένα σύνολο πιο σφιχτοδεμένο και με περισσότερο εσωτερικό ρυθμό.



εικ. 33β *Ψαράδες με τις φαμελιές τους*, λαξεμένη πέτρα, Μεσολόγγι, ξενοδοχείο «Θεοξενία»



εικ. 34 *Ψαράδες με τις φαμελιές τους* προσχέδιο (Κατ. Σχεδ. 13)



εικ. 35 *Ψαράδες με τις φαμελιές τους* προσχέδιο (Κατ. Σχεδ. 14)



εικ. 36 *Ψαράδες με τις φαμελιές τους* προσχέδιο (Κατ. Σχεδ. 15)



εικ. 37 *Ψαράδες με τις φαμελιές τους* προσχέδιο (Κατ. Σχεδ. 36)



εικ. 38 *Ψαράδες με τις φαμελιές τους* προσχέδιο (Κατ. Σχεδ. 45)



εικ. 39 Φωτογραφία του εστιατορίου του «Ξενία» με τις τυπωμένες κουρτίνες.
Οι ψαράδες μοιάζουν να περπατούν μέσα στο φυσικό τοπίο της λιμνοθάλασσας.
(Η φωτογραφία εντοπίστηκε με τη βοήθεια του Απόστολου Κούστα)

Η έγχρωμη ξυλογραφία *Δειλινό στην Ερέτρια* (Κατ. 71), αποτελεί μέρος της προεργασίας για την τοιχογραφία με θέμα *Θρύλοι της θάλασσας* (εικ. 40), στο παραθαλάσσιο Τουριστικό περίπτερο της Ερέτριας, που ολοκληρώθηκε το 1961 και είχε διαστάσεις 3,80x2,40 μ.[581] Το κτίριο από το 1985 χρησιμοποιείται ως δημαρχείο και, σύμφωνα με πληροφορίες που μας έδωσε ο βοηθός της Κατράκη, Απόστολος Κούστας, την τοιχογραφία την έσβησαν επί Δικτατορίας. Σε τηλεφωνική μας συνομιλία με μέλος του προσωπικού του δημαρχείου πληροφορηθήκαμε ότι κανείς δεν θυμάται την τοιχογραφία.

[581] Οι πληροφορίες προέρχονται από προσωπικές σημειώσεις της Κατράκη στο αρχείο της κόρης της και από το άρθρο του Γ. Πετρή, «Βάσω Κατράκη», *Ζυγός*, τ. 81, 1962, σελ. 6-25.



εικ. 40 Κατράκη, *Θρύλοι της θάλασσας*, τοιχογραφία στο Τουριστικό περίπτερο Ερέτριας



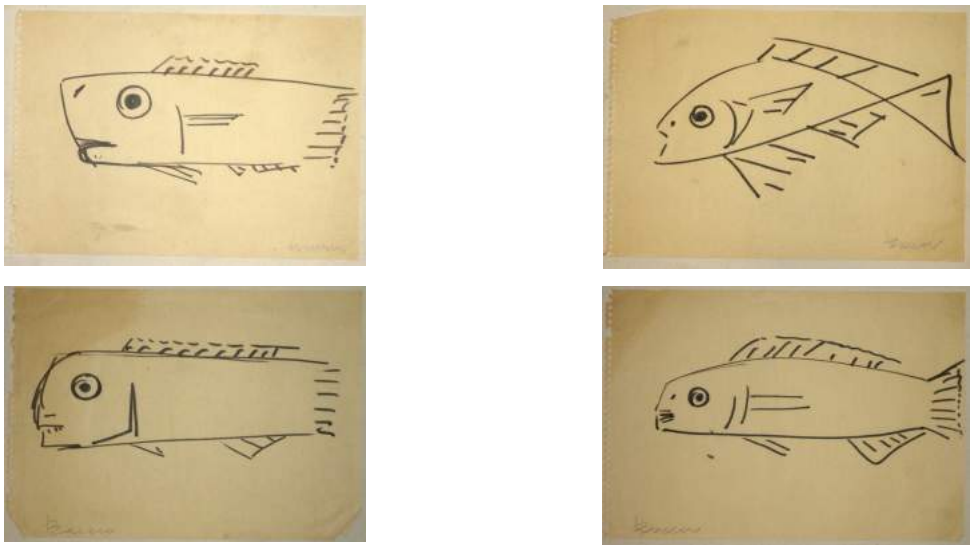
Κατράκη, *Δειλινό στην Ερέτρια* (Κατ. 71), μακέτα για την τοιχογραφία
στο Τουριστικό περίπτερο Ερέτριας

Όπως και στην τοιχογραφία του «Ξενία» Μεσολογγίου, η χαράκτρια χρησιμοποιεί και σε αυτή την περίπτωση ένα αφαιρετικό ιδίωμα με μεγάλες επιφάνειες πλακάτων χρωμάτων, ακολουθώντας τα πρότυπα των ευρωπαίων ζωγράφων του 20ου αιώνα που ασχολήθηκαν με την τοιχογραφία, κυρίως των Matisse και Léger (εικ. 41) Ειδικά ο Léger,



εικ. 41 Fernand Léger, τοιχογραφία στο κτήριο του ΟΗΕ, 1952, Νέα Υόρκη

που ενδιαφερόταν να φέρει την τέχνη κοντά στον λαό, έδινε ιδιαίτερη σημασία στις εφαρμοσμένες τέχνες και στην τέχνη που προορίζεται για δημόσιους χώρους. Ο ίδιος δημιούργησε τις πρώτες του τοιχογραφίες στο Pavillon de l'Esprit Nouveau που σχεδιάστηκε από τον πρωτεργάτη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, Le Corbusier, για την Exposition internationale des arts décoratifs, η οποία πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι το 1925.[582]



εικ. 42 Κατράκη, προσχέδια για τα ψάρια στην τοιχογραφία της Ερέτριας (Κατ. Σχεδ. 50-53)

Η μόνη απεικόνιση της τοιχογραφίας της Ερέτριας που σώζεται είναι η φωτογραφία που δημοσιεύτηκε στο άρθρο του Πετρή που προαναφέραμε (εικ. 40). Από αυτήν διαπιστώνουμε, ότι στην τελική εκδοχή δεν έχει περιληφθεί ο ψαράς, αλλά έχουν επικρατήσει οι σχηματοποιημένες φόρμες του τοπίου, της βάρκας και των ψαριών, τα οποία

[582] https://www.guggenheim.org/artwork/2446 (28/6/2016)

θα πρέπει να προβλημάτισαν ιδιαίτερα τη χαράκτρια, αν κρίνουμε από το γεγονός, ότι σώζονται τέσσερις σχεδιαστικές τους παραλλαγές στο Μουσείο Βάσω Κατράκη (εικ. 42).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Στο κεφάλαιο αυτό παρακολουθήσαμε την πορεία της Κατράκη από τις πρώτες της αναζητήσεις για νέα εκφραστικά μέσα, στις πρώτες της προσπάθειες στην πέτρα και τη σταδιακή εξέλιξη της νέας της τεχνικής μέχρι την πλήρη επικράτησή της στο έργο της. Αυτή η πορεία, όπως είδαμε, ήταν, τεχνικά και τεχνοτροπικά, στενά συνδεδεμένη με την ξυλογραφία της και σε μεγάλο βαθμό καθόρισε την εξέλιξη και του ξυλογραφικού της έργου, το οποίο χάρη στις καινούριες της κατακτήσεις ανανεώθηκε. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι τελευταίες ξυλογραφίες της διακρίνονται από μία μοντέρνα και αφαιρετική προσέγγιση. Το πεδίο αυτών των αλληλεπιδράσεων, όπου η ξυλογραφία επηρεάστηκε από τις κατακτήσεις της πέτρας και η λιθοϋψιτυπία από εκείνες του ξύλου δεν είχε ως τώρα διερευνηθεί από τους σχολιαστές του έργου της και αποτελεί ένα πολύ σημαντικό νέο στοιχείο αναφορικά με την καλλιτεχνική εξέλιξη της χαράκτριας.

Το στάδιο αυτό της καλλιτεχνικής πορείας της Κατράκη σημειώθηκε, όπως είδαμε, σε μια ιστορική περίοδο κατά την οποία η Ελλάδα προσπάθησε, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο πετυχημένα, να συγκροτηθεί ως μοντέρνο κράτος και να εκσυγχρονίσει τα μέσα παραγωγής της, ενώ σε διεθνές επίπεδο έχουμε πια περάσει στην εποχή του Ψυχρού Πολέμου. Η Κατράκη, με την καλλιτεχνική και την πολιτική ευαισθησία που την χαρακτήριζε, αφουγκράστηκε αυτές τις αλλαγές, τις ελπίδες και τους κινδύνους του καιρού της. Κι αυτές οι νέες εμπειρίες ήρθαν να διαμορφώσουν παρά πέρα τον δημιουργικό της κόσμο. Μόνο που, όπως γράφει, σχεδόν εξομολογητικά, ο τεχνοκριτικός Γιώργος Πετρής που ιδεολογικά ανήκε κι αυτός στην αριστερά, το κύριο συστατικό του κόσμου αυτού «είναι η πικρή ανθρώπινη πείρα που προέκυψε απ' τον πόλεμο, είναι το άγχος όπου ζει η μεταπολεμική γενιά μας. Όλες οι μορφές της Βάσως έχουν στα μάτια τους τη γεύση του θανάτου...»[583]

Η Κατράκη εκφράζει αυτόν τον κόσμο δημιουργώντας έργα με πανανθρώπινο χαρακτήρα. Τα πρώτα έργα αυτής της περιόδου (ψαράδες, μορφές νέων) εκφράζουν την ανακούφιση, την ηρεμία και μια συγκρατημένη χαρά που βιώνουν οι άνθρωποι όταν μετά από έναν μεγάλο πόλεμο επικρατεί ειρήνη. Στη συνέχεια όμως δημιούργησε και έργα («Μανάδες») που εκφράζουν τον πόνο και την οδύνη του πολέμου, καθώς ένας πόλεμος, και μάλιστα πολύ πιο καταστροφικός και ολοσχερής από τον προηγούμενο ήταν ακόμα πιθανός. Το «άγχος» που αναφέρει ο Πετρής συνίσταται σε μεγάλο βαθμό στην ψυχροπολεμική αγωνία, την οποία η Κατράκη αντιμετωπίζει, ως πολίτης, συμμετέχοντας

[583] Γ. Πετρής, «Βάσω Κατράκη», *Ζυγός*, τ. 81, 1962, σελ. 6-25

σε πρωτοβουλίες και κινήσεις για την ειρήνη, και, ως καλλιτέχνις, μέσα από έργα που επιβάλλουν την επαγρύπνηση για τη διαφύλαξη αυτού του υπέρτατου αγαθού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

Γ' ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1960-1973: Οι μεγάλες κατακτήσεις

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Από το 1960 στο έργο της Κατράκη επικρατεί αποκλειστικά το υλικό της πέτρας. Σε αυτό η χαράκτρια ολοκλήρωσε τις καλλιτεχνικές της αναζητήσεις και μέσα από αυτό συνεισέφερε διεθνώς στην εξέλιξη της χαρακτικής και της προβολής της ως μιας ζωντανής και ανεξάρτητης τέχνης. Η πρωτότυπη τεχνική της προσέγγισή και οι μνημειακές διαστάσεις του έργου της ενθάρρυναν πολλούς νεότερους καλλιτέχνες να πειραματιστούν με μη συμβατικά χαρακτικά μέσα αλλά και με έργα μεγάλης κλίμακας. Η μοναδική εκφραστικότητα των έργων της που υπηρετείται από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της πρωτότυπης τεχνικής της είναι που της χάρισε το πρώτο βραβείο στην κατηγορία της λιθογραφίας στην Biennale της Βενετίας το 1966.

Τα χρόνια που καλύπτουν αυτή τη δημιουργική περίοδο της καλλιτέχνιδας σηματοδοτήθηκαν από μια σειρά ιστορικών γεγονότων ιδιαίτερης σημασίας για την Ελλάδα αλλά και για την ίδια: Την ανάδειξη της «Ενιαίας Δημοκρατικής Αριστεράς» (ΕΔΑ) σε αξιωματική αντιπολίτευση το 1958, τη δολοφονία του Λαμπράκη το 1963, το «κεντρώο διάλειμμα»[584] της κυβέρνησης Γεωργίου Παπανδρέου και το άδοξο τέλος του με τα Ιουλιανά του 1965 και τέλος, τη σκοτεινή και επώδυνη περίοδο της επταετούς δικτατορίας. Όλα αυτά, όπως ήταν φυσικό, είχαν έντονο συναισθηματικό αντίκτυπο στη χαράκτρια που συνέχιζε να έχει ενεργό ρόλο στα κοινά και να συμμετέχει σε πορείες, διαμαρτυρίες, συγκεντρώσεις υπογραφών και άλλες πολιτικές παρεμβάσεις, με αποτέλεσμα το 1967, στην ηλικία των 58 ετών και με δυο μικρά παιδιά, να εξοριστεί από τη χούντα των συνταγματαρχών στη Γυάρο. Αυτές τις εμπειρίες η χαράκτρια τις μετέπλασε σε εικαστικό λόγο και δημιούργησε τα πιο δυνατά και εμβληματικά έργα της. Έτσι το 1973, με το τέλος της Δικτατορίας, έκλεισε ένας μεγάλος κύκλος της δημιουργικής της πορείας.

[584] Σβορώνος 1984, σελ.148

ΜΙΑ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΣΥΓΚΡΑΤΗΜΕΝΗΣ ΑΙΣΙΟΔΟΞΙΑΣ: 1960-1966

Το διάστημα 1960-1966 η Κατράκη δημιούργησε για πρώτη φορά κάποια έργα που εκφράζουν τη χαρά της ζωής (αν και, ακόμα και σε αυτά, δεν αποφεύγει πάντα κάποιες νότες μελαγχολίας ή προβληματισμού). Το γεγονός αυτό μπορεί να ερμηνευτεί σε προσωπικό επίπεδο από τη χαρά που έφεραν στη χαράκτρια και τον σύζυγό της τα δίδυμα παιδιά τους, Σπύρος και Μαριάννα: Όσο κι αν έχει κάποιος πικραθεί και όσο κι αν προβληματίζεται με τα σοβαρά ζητήματα της σύγχρονης ζωής, όταν αποκτά παιδιά, αρχίζει να βλέπει την πραγματικότητα και από μια άλλη σκοπιά, λίγο πιο ανάλαφρη και αισιόδοξη.

Αντίστοιχα, σε πολιτικό επίπεδο, την περίοδο αυτή, η «Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά» (ΕΔΑ), που «συγκέντρωνε και αναδιοργάνωνε τα κομμουνιστικά και φιλοκομμουνιστικά στοιχεία, τους αριστερούς σοσιαλιστές και ένα σημαντικό μέρος των παλιών αντιστασιακών του ΕΑΜ. . . »,[585] συνέχιζε να είναι, από το 1958, το δεύτερο σε δύναμη κόμμα στη Βουλή. Εξάλλου, το 1961, κατάφεραν να ενωθούν στην «Ένωση Κέντρου» «οι πολιτικοί σχηματισμοί που εκπροσωπούσαν τους φιλελεύθερους και τους μετριοπαθείς».[586] Όλες αυτές οι πιο προοδευτικές δυνάμεις κλόνιζαν την παντοδυναμία της εδραιωμένης δεξιάς παράταξης και παρά τις πολλές δυσκολίες που αντιμετώπιζαν δημιουργούσαν ένα κλίμα αισιοδοξίας στον κόσμο που τις υποστήριζε. Το 1963 «η ανάληψη της εξουσίας από το Κέντρο γεννούσε την ελπίδα ότι η Ελλάδα θα ξανάβρισκε μια κανονική πολιτική και κοινωνική ζωή, που είχε διακοπεί από την εποχή της δικτατορίας του Γεωργίου Β' και του Μεταξά. Αυτή την ελπίδα και την απέραντη ανακούφιση... αισθάνθηκε η μεγάλη πλειοψηφία του ελληνικού λαού...», [587] ανάμεσα τους και η καλλιτέχνις.

Στο διεθνές καλλιτεχνικό πεδίο είχε επικρατήσει πλέον η αφαίρεση στις διάφορες εκφάνσεις της, τις οποίες η Κατράκη γνώριζε πολύ καλά από τις επισκέψεις της στις εκθέσεις του εξωτερικού αλλά και από τις αναζητήσεις κάποιων ελλήνων συναδέλφων της. Κάτω από αυτές τις συνθήκες και μέχρι το 1964 η Κατράκη δημιούργησε συνθέσεις εμπνευσμένες από καθημερινά και μυθολογικά θέματα – μητέρες με παιδιά, ψαράδες, άλογα και καβαλάρηδες, νέες κοπέλες σε περίπατο και θέματα εμπνευσμένα από τον μινωικό πολιτισμό και τον μυθολογικό του κύκλο με μια εικαστική γλώσσα που γινόταν ολοένα πιο αφαιρετική και συμβολική.

Στη *Σύνθεση* (Κατ. 116) παρατηρούμε μια κυβιστική ανάλυση των μορφών, με τη μητέρα να αποδίδεται ταυτόχρονα μετωπικά και σε προφίλ. Το έργο, αν και σε εντελώς διαφορετικό ύφος, απηχεί την προσέγγιση του Picasso σε έργα όπως *Το όνειρο* (εικ. 1), όπου επικρατεί

[585] Σβορώνος 1984, σελ.148
[586] Σβορώνος 1984, σελ.148
[587] Σβορώνος 1984, σελ.148

η πολυεστιακή προοπτική και η απόδοση της μορφής με το πρόσωπο στραμμένο προς τα πάνω σε ορθή γωνία με τον λαιμό.[588] Ταυτόχρονα η καλλιτέχνις φαίνεται να χρησιμοποιεί τις μαύρες γραμμές όχι τόσο για να διαγράψει τα περιγράμματα των μορφών αλλά περισσότερο για να δημιουργήσει τις λευκές φόρμες ανάμεσά τους, ιδιαίτερα στην περιοχή των σωμάτων της μητέρας και του παιδιού. Τα ανοδικά θέματα που τονίζονται από τις κάθετες και διαγώνιες γραμμές, η τρυφερότητα της στάσης που υποβάλλεται από την ευθυγράμμιση των κεφαλιών και τη συγχώνευση των σωμάτων και η έκφραση των μορφών δημιουργούν ένα ευχάριστο θέμα μητρότητας.



Κατράκη, *Σύνθεση* (Κατ. 116)



εικ. 1 Pablo Picasso, *Το όνειρο*, 1932, ελαιογραφία, ιδιωτ. συλλογή

Δεν γνωρίζουμε αν το έργο έγινε πριν η μετά την «αποστολή» της Κατράκη στην Μπιενάλε της Βενετίας το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς.[589] Στο σχετικό άρθρο που δημοσίευσε στον *Ζυγό*,[590] διαβάζουμε για την απογοήτευσή της από την εικόνα της σύγχρονης ζωγραφικής στην έκθεση, ενώ είναι εντυπωσιακή η θετική και συγκινησιακή της αντίδραση στα έργα του Αμερικανού αφηρημένου εξπρεσιονιστή και συνομήλικού της, Franz Kline (1910-1962):

> *Στο Αμερικανικό περίπτερο σε καλοδέχεται η γενναία ζωγραφική του Kline, με τις μεγάλες ανάσες της, γεμάτη δύναμη και πάθος. Το μαύρο, απλωμένο σε πλατειές ταινίες, έρχεται και φιλάει το άσπρο του ευτυχισμένα. Είναι πολύ κοντά μου αυτή η ζωγραφική και με συγκινεί βαθειά.*[591]

Στη μέχρι τώρα μελέτη του έργου της Κατράκη δεν έχει ποτέ αναφερθεί κανείς στην επενέργεια που είχαν οι μνημειακοί, ασπρόμαυροι πίνακες του Kline στη μετέπειτα

---

[588] Η Κατράκη δεν αποκλείεται να γνώριζε και την υδατογραφία της Ερασμίας Μπερτσά *Γυναικεία μορφή*, η οποία υιοθετεί την ίδια στάση του κεφαλιού και είχε δημοσιευθεί ευρέως (βλ. Μαρκάτου Δ., «Ερασμία Μπερτσά», *ARTI*, Μαρτ.-Απρ. 1996, σελ. 216-217

[589] Οι λεπτομέρειες της επίσκεψης αναφέρονται στο Κεφάλαιο 1, σελ. 60

[590] Κατράκη Β., «Εντυπώσεις από την Biennale», *Ζυγός*, τευχ. 56-57, Ιουλ.-Αύγ. 1960, σ. 5-9.

[591] Κατράκη Β., «Εντυπώσεις από την Biennale», *Ζυγός*, τευχ. 56-57, Ιουλ.-Αύγ. 1960, σ. 9.

καλλιτεχνική πορεία της χαράκτριας. Απεναντίας οι μελετητές τείνουν να επιμένουν στην αρνητική στάση της απέναντι στην αφηρημένη τέχνη αναφερόμενοι επίσης σε μια συνέντευξη που είχε δώσει στον Γ. Πετρή δυο χρόνια νωρίτερα.[592] Δύο μόνο παραδείγματα της ζωγραφικής του Kline (εικ. 2, 3) αρκούν για να διαπιστώσει κανείς πόσο βαθειά μίλησαν στη χαράκτρια οι πίνακές του. Αν απομονώσουμε μια λεπτομέρεια από το σώμα



εικ. 2 Franz Kline, *Painting Number 2*, 1954, ελαιογραφία, Νέα Υόρκη, MOMA



εικ. 3 Franz Kline, *White forms*, 1955, ελαιογραφία, Νέα Υόρκη, MOMA



εικ. 4 Κατράκη, *Σύνθεση* (Κατ. 116), λεπτ.

της μητέρας στο *Σύνθεση* (εικ. 4) παρατηρούμε πόσο κοντά βρίσκονταν οι αναζητήσεις των δύο καλλιτεχνών ειδικά αναφορικά με τη χρήση των μαύρων γραμμών για τη δημιουργία λευκών σχημάτων, όπως αναφέραμε παραπάνω. Είναι ενδεικτικό ότι στο έργο της εικ. 3 ο Kline δίνει τον τίτλο *White forms* δηλαδή «λευκές φόρμες». Διαπιστώνουμε έτσι για άλλη μια φορά πως το λευκό στο έργο της Κατράκη δεν είναι απλώς ο κενός χώρος του χαρτιού αλλά αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι κάθε έργου της. Σχολιάζοντας τον στίχο του Ελύτη «το λευκό αναζήτησα ως την ύστατη ένταση του μαύρου» σε σχέση με τη μορφή του έργου της, η χαράκτρια είχε πει χαρακτηριστικά:

> *Κατάλαβα ακριβώς τι έκανα τόσα χρόνια μέσα από αυτόν τον τόσο ζωγραφικό στίχο του ποιητή. Εμείς οι χαράκτες δουλεύουμε με το άσπρο-μαύρο. Είναι μια πάλη, όπου*

[592] Πετρής 1958

το χαρτί παίζει ενεργητικό ρόλο. Ένα ζύγισμα, ας πούμε ανάμεσα στο μαύρο και το άσπρο πέρα από τη δουλειά με τη φόρμα και το χρώμα. Και σ΄ αυτό το ζύγισμα είναι που πρέπει να φανεί κανείς απόλυτος. Αυτή η πάλη άσπρου-μαύρου έχει μια γοητεία φοβερή, μια μαγεία γιατί μέσα τους υπάρχει όλη η χρωματική γκάμα. [593]

Για τον λόγο αυτό είναι πραγματικά ανάρμοστο να περικόπτεται στις αναπαραγωγές μεγάλο μέρος του λευκού μέρους του έργου, κάτι που δυστυχώς συμβαίνει συστηματικά. Το λευκό χαρτί που περιβάλλει τις μορφές δεν «περισσεύει», όπως προφανώς φαντάζονται όσοι σχεδιάζουν τα βιβλία και τους καταλόγους, αλλά αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της σύνθεσης. Εξάλλου, όπως έχουμε ήδη αναφέρει στο κεφάλαιο για την τεχνική, το χαρτί που χρησιμοποιούσε η Κατράκη ήταν ακριβό και εισαγωγής. Αν η χαράκτρια δεν θεωρούσε την παρουσία του απαραίτητη θα το εξοικονομούσε για να το χρησιμοποιήσει σε άλλα έργα.

Αν το έργο *Σύνθεση* προηγήθηκε ή ακολούθησε την επαφή της καλλιτέχνιδας με τα έργα του Kline ίσως δεν έχει τόση σημασία, γιατί αυτό που μας ενδιαφέρει είναι το πώς προσέγγιζε η χαράκτρια τα εικαστικά στοιχεία, γι΄ αυτό εξάλλου και την είλκυσε η ζωγραφική του Kline. Είναι σαφές, ότι η Κατράκη δεν είχε προκαταλήψεις ως προς την αφηρημένη ζωγραφική αρκεί αυτή να διακατεχόταν από δυνατό και γνήσιο αίσθημα. Εξάλλου, σε ένα από τα πιο διάσημα αποφθέγματά του ο Kline είχε πει «The final test of painting, theirs, mine, any other, is; does the painter's emotion come across?»[594] Για το λόγο αυτό και όταν αισθάνθηκε την ανάγκη να εκφραστεί πιο αφαιρετικά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δεν δίστασε να το κάνει και μάλιστα με μεγάλη επιτυχία.

Τα *Δέντρα* (Κατ. 117) και *Δέντρα ΙΙ* (Κατ. 118) αποτελούν παραλλαγές του ίδιου θέματος σε κάθετη και οριζόντια διάταξη. Τα δέντρα αποδίδονται εντελώς σχηματικά ενώ αιχμηρές λαξεύσεις δημιουργούν άσπρα στίγματα για τη φυλλωσιά. Στο πρώτο έργο δυο μαύρες σκιές δημιουργούν μια αμυδρή αίσθηση του χώρου, στοιχείο που στο δεύτερο έργο έχει καταργηθεί και τα δέντρα απεικονίζονται σε λευκό βάθος. Το στοιχείο αυτό αποτελεί άλλο ένα σημάδι πως η καλλιτέχνις προσπαθεί να απαλλάξει τις συνθέσεις της από όλα όσα δεν είναι απαραίτητα.

Η λιθοϋψιτυπία *Τρεις καλημέρες* (Κατ. 121) αποτελεί ένα σπάνιο δείγμα, στο σύνολο του έργου της Κατράκη, σκηνής μητέρας με παιδί που χαμογελούν. Οι δυο μορφές μοιάζουν να απευθύνονται και να καλημερίζουν μια μορφή που βρίσκεται εκτός σύνθεσης. Η αγάπη και η τρυφερότητα που αναδίδει η ματιά της μητέρας και του παιδιού δεν αφήνει αμφιβολία πως ο εκτός εικαστικού χώρου αγαπημένος είναι ο πατέρας της οικογένειας. Το ανθισμένο

[593] Συνέντευξη της Κατράκη στη Μαρία Πολιτοπούλου, «Να βρω τη γλώσσα της ύλης, χωρίς όμως να την κόψω», *Τα Νέα*, 13 Φεβ. 1980
[594] Rodman 1961, σελ. 106 - 109

λουλούδι, σύμβολο ζωής και αισιοδοξίας, προσθέτει την τρίτη «καλημέρα!». Η απόδοση των μορφών είναι πιο κοντά σε παλιότερα έργα της χαράκτριας. Ένα στοιχείο που αρχίζει να τονίζεται ακόμη περισσότερο είναι ο ψηλός λαιμός που σταδιακά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, θα καθιερωθεί. Το θέμα μητέρα και παιδί απεικονίζει και η λιθοϋψιτυπία *Μάνα με παιδί* (Κατ. 122) που όμως είναι κατά πολύ κατώτερη της προηγούμενης. Εδώ η χαράκτρια επιστρέφει στις σκυθρωπές μορφές του παρελθόντος, ειδικά στο πρόσωπο του παιδιού που είναι σχεδόν παραμορφωμένο από την κατήφεια. Στην προσέγγιση αυτή μπορεί να έπαιξε κάποιο ρόλο το γεγονός, ότι το έργο δημιουργήθηκε για μαζική παραγωγή (σε 100 αντίτυπα)[595] και πώληση. Ίσως υπό αυτές τις συνθήκες η χαράκτρια να αισθάνθηκε πως έπρεπε να «προσφέρει» κάτι πιο κοντά στις «Μανάδες» της που είχαν αγαπηθεί ιδιαίτερα από το κοινό.

Το έργο *Περίπατος στην Κέρκυρα* (Κατ. 124) αρχικά σχεδιάστηκε και λαξεύτηκε στην πέτρα για να ενσωματωθεί σε έναν τοίχο στον χώρο υποδοχής του ξενοδοχείου «Ιόνιον» στην Κέρκυρα.[596] Πρόκειται για μια μεγάλη σύνθεση (95x305εκ.) που αποτελείται από έξι πέτρες και η οποία, προφανώς πριν τον εντοιχισμό της, τυπώθηκε σε οκτώ αντίτυπα. Σε τηλεφωνική συνομιλία με τον ιδιοκτήτη του ξενοδοχείου – το οποίο δεν λειτουργεί πλέον – ενημερωθήκαμε ότι το ξενοδοχείο είχε κτιστεί από τον πατέρα του και όντως περιλάμβανε τις εν λόγω πέτρες τις οποίες θυμάται ότι έβλεπε όταν ήταν παιδί. Δυστυχώς, ο προηγούμενος ενοικιαστής του χώρου τις απομάκρυνε και τις πήρε μαζί του, με αποτέλεσμα να λανθάνουν.

Η σύνθεση διακρίνεται για μια ασυνήθιστη, στο έργο της Κατράκη, διακοσμητικότητα που ταιριάζει όμως στη χρήση του σε ένα χώρο αναψυχής. Η σκηνή είναι ευχάριστη και γεμάτη δράση με πολλά μελωδικά καμπυλόγραμμα θέματα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι γυναικείες μορφές στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης: Η σχηματοποίηση του σώματος, που έχουμε ήδη συναντήσει σε προηγούμενα έργα, εντείνεται και οι μορφές πλησιάζουν μια κατάσταση εξαΰλωσης. Ο λεπτός, σωληνοειδής κορμός τους μοιάζει σαν μια προέκταση του υπερβολικά ψηλού λαιμού και ανοίγει ελάχιστα στο ύψος της λεκάνης από όπου ξεκινούν δυο εξίσου λεπτά πόδια. Μικρά καμπυλόγραμμα σχήματα υποδηλώνουν μια υποψία στήθους. Τα εξαϋλωμένα σώματα στέφονται από ολοστρόγγυλα πρόσωπα, τα οποία εμψυχώνονται από μεγάλα, μελαγχολικά μάτια.

Η μελαγχολική έκφραση αυτών των γυναικών αποτελεί μια παραφωνία τόσο με το γραφικό, ηλιόλουστο τοπίο όσο και με τις χαρούμενες κοπέλες που κάνουν τη βόλτα τους με την άμαξα και είναι πιθανό να συνδέεται με τη μοίρα των γυναικών στα νησιά που,

[595] βλ. κεφάλαιο 8, σελ. 353
[596] Το έργο αναφέρεται σε διάφορα άρθρα . Ενδεικτικά αναφέρουμε την αναφορά στο Λαμπράκη 1966, σελ. 20.

παραδοσιακά, πάντα προσμένουν ένα αγαπημένο τους πρόσωπο που λείπει μακριά. Μία άλλη ερμηνεία που θα μπορούσε να δοθεί στην αντίθεση που παρατηρείται ανάμεσα στις μελαγχολικές ντόπιες γυναίκες που επιδίδονται σε χειρωνακτικές εργασίες και στις ευδιάθετες παραθερίστριες, οι οποίες απολαμβάνουν τις διακοπές τους, συνδέεται με έναν γενικότερο προβληματισμό που ξεκινά στη δεκαετία του 1960 και αφορά την ανάπτυξη του τουρισμού στη χώρα μας. Είναι πολύ πιθανό η Κατράκη να συμμεριζόταν, ως έναν βαθμό, τις ανησυχίες εκείνων που έβλεπαν με κριτική ματιά την ανεξέλεγκτη, ανερχόμενη τουριστική «βιομηχανία» που ήταν έτοιμη να μετατρέψει τη χώρα και τον πληθυσμό της σε απλούς υποταχτικούς στην υπηρεσία των τουριστικών απαιτήσεων. Είναι χαρακτηριστικό ένα σχετικό σχόλιο που έγραψε το 1966 η συντακτική ομάδα του περιοδικού *Επιθεώρηση τέχνης*, με το οποίο η Κατράκη συνεργαζόταν αυτή την περίοδο:

> *Πάλι Ψωροκώσταινα λοιπόν. Ψυχοκόρη του νέου Κάιζερ, του γκάνγκστερ. Μέλλον της: φτηνή πανσιόν για τον αλητοτουρισμό, να εξάγει... ηλιοφάνεια σε μια Ευρώπη που βρίσκεται σε οργασμό ... έμβλημα ο Παρθενώνας ...*[597]

Η Κατράκη χωρίς να ενοχοποιεί εκείνους που έχουν τη δυνατότητα να απολαύσουν τη χώρα μας ως ένα προορισμό διακοπών, ίσως να εκφράζει έναν προβληματισμό σε σχέση με τις επιπτώσεις που μπορεί να έχει αυτού του είδους η δραστηριότητα αν δεν γίνεται με σεβασμό στις τοπικές κοινωνίες και τον πολιτισμό τους.

Στο προσχέδιο του Μουσείου Βάσω Κατράκη (εικ. 5), η σύνθεση είναι αντεστραμμένη. Κυριαρχεί το τοπίο με τα σπίτια και το κάστρο, ενώ στο κέντρο, αντί για καΐκια, απεικονίζονται γυναίκες με παιδιά και δέντρα. Η γενική εντύπωση που δημιουργείται είναι βαριά και στατική, ενώ το θέμα της μητέρας με τα δυο παιδιά νοηματοδοτεί το έργο με έμφαση στον τοπικό ανθρώπινο παράγοντα. Προφανώς η χαράκτρια θεώρησε πως ένα τέτοιο περιεχόμενο δεν ήταν ακατάλληλο για μία σύνθεση που θα διακοσμούσε ένα θέρετρο. Έτσι στο τελικό έργο είδαμε ότι απομόνωσε τις τοπικές μορφές στη μια πλευρά και στο μέσο τόνισε το τοπίο, το οποίο απέδωσε λιγότερο ρεαλιστικά από ότι στο προσχέδιο και περισσότερο ποιητικά, όπως ταιριάζει καλύτερα στον χαρακτήρα των Επτανήσων και πρόσθεσε τα καΐκια.

[597] «Η επέτειος της Ντροπής», *Επιθεώρηση τέχνης*, Μάιος-Ιούν. 1966, σελ. 483 (το σχόλιο έχει ως θέμα την επέτειο ενός έτους από τα Ιουλιανά του 1965).



εικ. 5 Κατράκη, *Περίπατος στην Κέρκυρα*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 61)

Το μικρότερο χαρακτικό *Περίπατος στην Κέρκυρα ΙΙ* (Κατ. 125), που αποτελεί παραλλαγή του αριστερού τμήματος της μεγάλης σύνθεσης, προσομοιάζει σε μέγεθος και ύφος με τις λιθοϋψιτυπίες αυτής της περιόδου και ως τέτοια είναι καταγεγραμμένη στη Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας, όπου έχουμε εντοπίσει ένα αντίτυπο. Παρόλα αυτά, το περιοδικό *Ζυγός*, μέσω του οποίου το χαρακτικό αυτό ήταν προς πώληση, το αναφέρει ως ξυλογραφία. Το πιθανότερο είναι ότι το έργο αναφέρεται ως ξυλογραφία εκ παραδρομής, γιατί και στον κατάλογο της *Έκθεσης νεοελληνικής χαρακτικής* που είχε οργανώσει στη Θεσσαλονίκη η ΕΠΜΑΣ σε συνεργασία με τη HELEXPO το 1988, πριν τον θάνατο της χαράκτριας, το έργο είναι καταχωρισμένο ως χάραγμα σε πέτρα.

Στη φάση αυτή η χαράκτρια εισήγαγε στη νέα της τεχνική και το χρώμα, του οποίου, όμως, η χρήση περιορίστηκε σε λίγα έργα αυτής της περιόδου. Πρόκειται για τον *Σαρωνικό* (Κατ. 123) και για τη σειρά «Μινωικά», η οποία, σύμφωνα με τον βοηθό της Απόστολο Κούστα, χρησιμοποιήθηκε για τη διακόσμηση του ξενοδοχείου «Κινγκ Μίνως» στην Ομόνοια, που άνοιξε το 1964[598]. Η σειρά περιλάμβανε δέκα έγχρωμες λιθοϋψιτυπίες. Πέντε από αυτές φυλάσσονται στο Μουσείο Βάσως Κατράκη (Κατ. 128-132), μία έχει αναπαραχθεί στον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης, ΕΠΜΑΣ 1980, αλλά λανθάνει (Κατ. 133) ενώ για τρεις άλλες μπορούμε να σχηματίσουμε μια αμυδρή εικόνα των συνθέσεων βασιζόμενοι στις πλάκες που σώζονται στο Μουσείο Βάσως Κατράκη (εικ. 7-9).

Σε αυτές τις λιθοϋψιτυπίες τα θέματα και οι μορφές είναι εμπνευσμένα από τον μινωικό πολιτισμό και τη μινωική τέχνη. Οι συνθέσεις είναι ευχάριστες και συνδυάζουν ανθρώπινες μορφές, που παραπέμπουν στον μυθολογικό κύκλο του Μινώταυρου, με θαλασσινά τοπία και αρχαιολογικά ευρήματα. Εύκολα ταυτίζεται η μορφή του Μινώταυρου (Κατ. 130) που αποδίδεται σαν ένα εξευγενισμένο ον, το οποίο συνυπάρχει ειρηνικά με τους ανθρώπους μέσα στα παλάτια του Μίνωα. Η όμορφη και κομψή γυναικεία μορφή στο έργο

[598] Στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980 απεικονίζεται και μια χρωματιστή εντοιχισμένη πέτρινη σύνθεση με τίτλο *Ο ερχομός της Άνοιξης* και με τη σημείωση «εντοιχισμένη πέτρα σε σπίτι στη Φιλοθέη, Αρχιτέκτων Γεώργ. Λεονάρδος» (εικ. 6)

με αριθμό Κατ. 128 παραπέμπει στην Αριάδνη που δακρυσμένη βλέπει το καράβι του Θησέα να απομακρύνεται από τη Νάξο, ενώ στην πέτρα της εικ. 8 την βλέπουμε καθισμένη να κρατάει τον μίτο. Το έργο με αριθμό Κατ. 131 παραπέμπει στην πομπή των ανδρών της Σαρκοφάγου της Αγίας Τριάδας (εικ. 10). Στο έργο με αριθμό Κατ. 132 απεικονίζεται ο Ίκαρος που κείτεται νεκρός χτυπημένος από τις καυτές ακτίνες του Ήλιου.



εικ. 6 Κατράκη, *Ο ερχομός της Άνοιξης* έγχρωμη εντοιχισμένη πέτρα, 280x180 εκ.



εικ. 7 πέτρινη μήτρα λιθοϋψιτυπίας από τη σειρά «Μινωικά», με ανδρική μορφή



εικ. 8 πέτρινη μήτρα λιθοϋψιτυπίας από τη σειρά «Μινωικά», με καθιστή γυναικεία μορφή



εικ. 9 πέτρινη μήτρα λιθοϋψιτυπίας από τη σειρά «Μινωικά», με ημικλινή γυναικεία μορφή



Κατράκη, *Μινωικό* (Κατ. 131)



εικ. 10 Σαρκοφάγος Αγίας Τριάδας, (λεπτ.) Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου

Στο έργο με αριθμό Κατ. 133 απεικονίζονται σε ελεύθερη απόδοση διάφορα μινωικά μικρογλυπτά και παραστάσεις, όπως η περίφημη θεότητα της γονιμότητας στην οποία η



εικ. 11 πέτρινη μήτρα λιθοϋψιτυπίας από τη σειρά «Μινωικά», με γυναικεία μορφή και κίονες, λεπτ.



εικ. 12 *Θεά της γονιμότητας*, μικρογλυπτό, Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου

καλλιτέχνις βάσισε την εμφάνιση των γυναικείων της μορφών: ποδήρες φόρεμα με διακοσμητικές λωρίδες, σφιχτή ζώνη στη λεπτή μέση που τονίζει το πλούσιο γυμνό στήθος, κοσμήματα στους βραχίονες και στους καρπούς, περίτεχνη κόμμωση (εικ. 11-12). Ιδιαίτερο ρόλο στα έργα αυτά παίζει η προσθήκη του χρώματος. Η καλλιτέχνις επέλεξε γαιώδεις τόνους βγαλμένους από τα χρώματα των τοιχογραφιών της Κνωσού, ενώ διατήρησε και μια πιο περιορισμένη χρήση του μαύρου, το οποίο λειτουργεί αντιθετικά. Τα χρώματα φωτίζουν και κάνουν πιο ανάλαφρες τις συνθέσεις, που και σε αυτή την περίπτωση, όπως και στον *Περίπατο στην Κέρκυρα*, έχουν ως πρωταρχικό στόχο τους τη διακόσμηση. Αισθητικά, κυριαρχούν η σχηματική απλοποίηση των μορφών, η γραμμή της χάραξης, της οποίας η ποιότητα συγγενεύει με τις χαράξεις των μελανόμορφων αγγείων, και τα πλακάτα χρώματα.

Η λιθοϋψιτυπία *Σαρωνικός* (Κατ. 123) συνδέεται θεματικά με το *Μινωικό* (Κατ. 128), αν και η γυναικεία μορφή στο έργο αυτό απεικονίζεται κομψή μεν, αλλά πολύ πιο λιτή από αυτές στα «Μινωικά». Το χρώμα του πηλού που έχει το σώμα της τονίζει τη γήινη φύση της και ταυτόχρονα παραπέμπει στα πήλινα ειδώλια των μητριαρχικών κοινωνιών της προμυκηναϊκής περιόδου. Στο ανεξάρτητο από την ομώνυμη σειρά *Μινωικό* (Κατ. 141) η χαράκτρια επιστρέφει στο άσπρο-μαύρο και αποδίδει έναν από τους περίφημους μινωίτες ακροβάτες σύμφωνα με την αισθητική της εποχής του: λεπτό κορμό, αναπτυγμένο στέρνο,



εικ. 13 *Ταυροκαθάψια, τοιχογραφία*, Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου

περίζωμα γύρω από τη δαχτυλιδωτή μέση και ζωηρή αθλητική εμφάνιση (εικ. 13). Τα χαρακτηριστικά αυτά αναδεικνύονται και στο σχέδιο της εικ. 14 που συνδέεται με αυτή τη λιθοϋψιτυπία. Οι καθαρές γραμμές του σχεδίου απεικονίζουν με τον πιο σαφή τρόπο τις καταβολές των σχηματοποιημένων ανθρώπινων μορφών της Κατράκη, αυτής της περιόδου, από τη μινωική ζωγραφική και μικρογλυπτική.



εικ. 14 Κατράκη, *Μινωικό*, (Κατ. Σχεδ. 77)

Είναι φανερό, ότι η καλλιτέχνις μελέτησε προσεκτικά τη μινωική τέχνη και, για άλλη μια φορά, αφομοίωσε τα στοιχεία που θα απέδιδαν το «πνεύμα» και όχι το «γράμμα» ενός κόσμου, που μέχρι σήμερα θαυμάζεται για τον ειρηνικό του χαρακτήρα και τα επιτεύγματά του σε όλους τους τομείς της ζωής. Τόσο ο μινωικός όσο και ο κυκλαδικός πολιτισμός – ο οποίος αποτέλεσε άλλη μια πηγή έμπνευσης για την καλλιτέχνιδα αυτή την περίοδο, όπως θα δούμε παρακάτω – με την αγάπη και τον σεβασμό των ανθρώπων προς τη φύση, το υψηλό βιοτικό τους επίπεδο, την ειρηνική συμβίωση, την οικονομική ευμάρεια, τα ανυπέρβλητα έργα τέχνης, αποτελούν για τον σύγχρονο άνθρωπο, όπως θα αποτελούσαν και για τον άνθρωπο της δεκαετίας του 1960, μια ουτοπική «Χαμένη Ατλαντίδα». Θεωρούμε ότι η χαράκτρια δε συγκινήθηκε μόνο από την αισθητική αυτών των πολιτισμών αλλά ότι γοητεύτηκε και από το κοινωνικό ιδεώδες που αντιπροσωπεύουν. Στην περίπτωση των Κυκλάδων οι αρχαιολόγοι μιλούν για μια αταξική κοινωνία ενώ ακόμα και στην Κρήτη, όπου ο Μίνως εμφανίζεται ως η κορυφή της κοινωνικής πυραμίδας, επικρατούσε ακόμα μια σχετική μητριαρχία «αφού η φύση της θρησκείας είχε δώσει πρωταρχικό ρόλο στην γυναίκα».[599] Η ειρήνη, η κοινωνική ισότητα, η προστασία του περιβάλλοντος, η ισότητα των δύο φύλων, η χαρά της ζωής και της δημιουργίας ήταν αξίες για τις οποίες αγωνιζόταν η Κατράκη με το έργο και τη ζωή της και ήταν φυσικό να αντλεί δύναμη και έμπνευση από τους προϊστορικούς της προγόνους, οι οποίοι χιλιετίες νωρίτερα είχαν επιτύχει να τις εφαρμόσουν.

Η προσφυγή της Κατράκη στον προϊστορικό αιγαιακό πολιτισμό δεν είναι ένα μεμονωμένο φαινόμενο. Η πρόσφατη έρευνα σχετικά με την πρόσληψη αυτού του πολιτισμού και ιδιαίτερα του Μινωικού από τους συγγραφείς και τους καλλιτέχνες του 20ου αιώνα αναφέρεται χαρακτηριστικά στην «…υιοθέτηση των 'Μινωιτών' από μια σειρά νεωτερικών συγγραφέων ως μιας εδεμικής ειδυλλιακής κοινωνίας ειρηνόφιλων, ηδονιστών και φιλοπαιγμόνων ανθρώπων, ένα φανταστικό καταφύγιο που πολλοί αποζητούσαν, ειδικά

[599] Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Τομ. Α΄, σελ. 196

μετά από τη φρίκη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου»[600]. Την ανάγκη ενός τέτοιου καταφυγίου προφανώς ένοιωθε και η Κατράκη μετά την τραυματική εμπειρία του Εμφυλίου που τόσο είχε κοστίσει στην Ελλάδα, στους φίλους της αλλά και στην ίδια προσωπικά. Στον χώρο των εικαστικών τεχνών, ο Picasso είναι ο ζωγράφος που ασχολήθηκε περισσότερο από όλους με το θέμα του Μινώταυρου στη δεκαετία του 1930 και μετά την περίφημη «επιστροφή στην τάξη» ή «retour à l'ordre» των ετών 1919-1925[601], όταν στράφηκε ξανά προς τα κλασικά πρότυπα. Για εκείνον, ο Μινώταυρος αποτέλεσε ένα πιο προσωπικό σύμβολο, ένα είδος alter ego, «… αφού ταυτίζεται μαζί του, τον κάνει μαντατοφόρο των δικών του συγκινήσεων».[602]

Τα σχέδια στις εικ. 15, 16 συνδέονται με τις λιθοϋψιτυπίες *Μινωικό* (Κατ. 128) και *Σαρωνικός* (Κατ. 123), αντίστοιχα. Είναι εντυπωσιακή η ρευστότητα και η εκφραστικότητα των γραμμών, ενώ στο σχέδιο της εικ. 15 παρατηρούμε ότι η χαράκτρια έχει κολλήσει πάνω από την περιοχή του κεφαλιού ένα μικρό κομμάτι ρυζόχαρτο πάνω στο οποίο έχει σχεδιάσει τη διορθωμένη μορφή.



εικ. 15 Κατράκη, *Μινωικό*, (Κατ Σχεδ. 75)



εικ. 16 Κατράκη *Σαρωνικός* (Κατ Σχεδ. 74)

Τον δυναμισμό και την ανεξαρτησία που χαρακτήριζε και την ίδια ως γυναίκα, εκφράζει η *Αμαζόνα* (Κατ. 136). Η φίλη της, Ελένη Καμουλάκου, μας πληροφόρησε, σε μια κατ' ιδίαν συνάντησή μας, ότι η Κατράκη όχι μόνο αγαπούσε τα άλογα αλλά και είχε μάθει να τα ιππεύει από μικρή στο Αιτωλικό. Την περίοδο 1962-1964 η καλλιτέχνις απεικόνισε πολλές φορές το άλογο, σύμβολο χάρης και ελευθερίας, άλλοτε με και άλλοτε χωρίς αναβάτη. Η ίδια είχε πει σε μια συνέντευξή της τον Ιανουάριο του 1963: «Η πιο πρόσφατή μου 'αγάπη'

[600] Χαμηλάκης Γ., Momigliano N., «Αρχαιολογία και ευρωπαϊκή νεωτερικότητα: Ιστορίες από τα σύνορα» στο Χαμηλάκης Momigliano 2010, σελ. 36

[601] Rebérioux M., «Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925. Université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux VIII», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 35e année, N. 1, 1980. pp. 118-120. (www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1980_num_35_1_282612_t1_0118_0000_002 [7/1/21018])

[602] Bernadac M.L. «Ο Μινώταυρος – Σειρά Βολλάρ / Le Minotaure- Suite Vollard» στο Παπαστάμος 1983, σελ.166

... είναι τα άλογα. Τα ανακάλυψα την εποχή που εργαζόμουν για την μεγάλη σύνθεσι ΄Περίπατος στην Κέρκυρα'... Τα ζώα αυτά με γοητεύουν με την δύναμι, την υπερηφάνεια και την ελευθερία που κρύβουν μέσα τους.»[603]

Το πρώτο της έργο με αυτό το θέμα είναι ο *Μικρός καβαλάρης* (Κατ. 120) του 1962. Με το έργο αυτό εισάγεται ο τύπος της μορφής με πολύ λεπτό κορμό και μεγάλα, δυνατά χέρια που προοιωνίζεται τον ακροβάτη στο *Μινωικό* (Κατ. 141). Η σοβαρότητα της μορφής, η βεβαιότητα του καλπασμού και ο θετικός συμβολισμός του ήλιου δημιουργούν την εντύπωση κάποιου που βαδίζει συνειδητά σε μια «φωτισμένη» πορεία.

Στις λιθοϋψιτυπίες *Μαύρο άλογο* (Κατ. 134) και *Άσπρο άλογο* (Κατ. 135) το ζώο απεικονίζεται ρωμαλέο και περήφανο με δυνατά πόδια που πατούν βαριά στη γη και το συνδέουν με αυτή. Η μορφή του περιέχεται οριακά μέσα στο μαύρο πλαίσιο όπου το έχει κλείσει η χαράκτρια. Δημιουργείται έτσι μια διπλή εντύπωση: Αρχικά αντιλαμβανόμαστε το άλογο ως εγκλωβισμένο μέσα στα στενά του περιθώρια, η δυναμική, όμως, στροφή του κεφαλιού του ενεργοποιεί μέσα μας το συνειρμό της κίνησης με τον οποίο το φανταζόμαστε να σηκώνει ή να γυρνάει το κεφάλι και να εφορμάει, ελεύθερο, έξω από την περιχαρακωμένη του περιοχή. Παρόμοιες, εξίσου ενεργητικές, συνθέσεις χρησιμοποιεί η καλλιτέχνις και στα έργα *Καβαλάρης Ι* (Κατ. 137) και *Καβαλάρης ΙΙ* (Κατ. 138). Στα έργα αυτά, όπως και στο *Μαύρο άλογο*, ο τρόπος με τον οποίο η καλλιτέχνις έχει σμιλέψει τη μαύρη μορφή πάνω στο μαύρο βάθος παραπέμπει σε ανάγλυφο. Ταυτόχρονα, η φωτεινή αύρα γύρω από τις μορφές προσδίδει στην κίνηση και τη δυνητική τους «έξοδο» από το κάδρο και μια διάσταση πνευματική.

Το *Διάλειμμα* (Κατ. 142) είναι κυριολεκτικά ένα διάλειμμα από την ένταση των προηγούμενων έργων. Το άλογο έχει σταματήσει, ο καβαλάρης έχει κατέβει και οι δυο τους δημιουργούν ένα οργανικό σύνολο με το μαύρο τους φόντο το οποίο δεν τους πλαισιώνει «αυστηρά», ως ένα ανεξάρτητο σχήμα, αλλά ακολουθεί το περίγραμμα των μορφών τους και υποχωρεί με μαλακές καμπύλες στο λευκό που το περιβάλλει. Το αποτέλεσμα είναι μια ήρεμη και αρμονική σύνθεση, όπως εξάλλου ταιριάζει και στο θέμα.

Τα σχέδια εικ. 17, 18 είναι μελέτες για τη στάση του αλόγου και πιθανότατα έγιναν για τα έργα *Καβαλάρης Ι* (Κατ. 137) και *Καβαλάρης ΙΙ* (Κατ. 138). Τα σχέδια εικ. 19, 20 είναι σαφώς μελέτες για το *Διάλειμμα* (Κατ. 142). Και εδώ το κύριο μέλημα της χαράκτριας είναι η στάση του αλόγου, την οποία καταφέρνει να αποδώσει με μεγάλη φυσικότητα με λίγες μόνο γραμμές, ειδικά στο σχέδιο της εικ. 19. Το θέμα του αλόγου επανέρχεται τα επόμενα χρόνια και σε άλλα έργα της χαράκτριας, τα οποία θα δούμε διεξοδικά στις αντίστοιχες ενότητες.

---

[603] Πάρλας Κ., Συνέντευξη από τη Βάσω Κατράκη, *Το Βήμα*, 13 Ιαν. 1963



εικ. 17 Κατράκη, *Άλογο*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 78)



εικ. 18 Κατράκη, *Άλογο*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 79)



εικ. 19 Κατράκη, *Άλογο σε κίνηση*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 81)



εικ. 20 Κατράκη, *Διάλειμμα*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 80)

Οι λιθοϋψιτυπίες *Οικογένεια ψαράδων* ή *Ψαράδικη φαμελιά* (Κατ. 126) και *Ψαράς* (Κατ. 127) κλείνουν τον θεματικό κύκλο των «ψαράδων» που άνοιξε τη δεκαετία του 1940. Οι ψαράδες αυτών των έργων έχουν τις καταβολές τους στις ξυλογραφίες και στις λιθοϋψιτυπίες της Κατράκη από την προηγούμενη δεκαετία. Ο τύπος του ψαρά με την απόχη στον ώμο ανάγεται στην ξυλογραφία *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* (Κατ. 37). Έκτοτε η χαράκτρια τον χρησιμοποίησε σε διάφορα έργα συμπεριλαμβανομένων και των βραβευμένων *Μικρός ψαράς* (Κατ. 83) και *Ψαράδες* (Κατ. 95).

Το περιεχόμενο των δύο έργων αυτής της περιόδου (Κατ. 126 και Κατ. 127) άπτεται εκείνου των λιθοϋψιτυπιών *Οικογενειακώς* ή *Ψαράδες Ι* (Κατ. 94) και *Ψαράδες* (Κατ. 95) όπως το έχουμε αναλύσει σε προηγούμενο κεφάλαιο. Μορφολογικά, όμως, υπάρχουν σημαντικές αλλαγές, καθώς οι μορφές έχουν επιμηκυνθεί σε παραμορφωτικό βαθμό. Το χαρακτηριστικό αυτό, που εμφανίζεται και στο έργο *Περίπατος στην Κέρκυρα* (Κατ. 124) της ίδιας χρονιάς, έχει ως αποτέλεσμα τη σταδιακή εξαΰλωση των μορφών που αποκτούν ολοένα περισσότερο συμβολικό και πανανθρώπινο χαρακτήρα. Παρόλα αυτά δεν μπορούμε να αποφύγουμε μια συνειρμική παρατήρηση αναφορικά με τα δυο παιδιά στην *Οικογένεια ψαράδων* ή *Ψαράδικη φαμελιά* (Κατ. 126), που μοιάζουν συνομήλικα και είναι

ένα αγόρι κι ένα κορίτσι, όπως και τα δίδυμα της χαράκτριας. Αυτό το στοιχείο από μόνο του μας οδηγεί στις οικουμενικές προεκτάσεις των έργων της πέρα από γεωγραφικά αλλά και κοινωνικά σύνορα, αφού τα παιδιά του ψαρά μπορεί να είναι και τα δικά της παιδιά.



εικ. 21 Κατράκη, *Οικογένεια ψαράδων*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 37)



εικ. 22 Κατράκη, *Ψαράδες*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 54)

Τα σχέδια στις εικ. 21-22 σχετίζονται θεματικά με τις λιθοϋψιτυπίες *Οικογένεια ψαράδων* ή *Ψαράδικη φαμελιά* (Κατ. 126) και *Ψαράς* (Κατ. 127) περισσότερο, όμως, ως γενικές σκέψεις παρά ως συγκεκριμένα προσχέδια για τα έργα αυτά.

ΔΥΟ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΔΟΛΟΦΟΝΙΕΣ

Ανάμεσα στα έργα της παραπάνω περιόδου παρεμβάλλονται δύο χαρακτικά με τραγικό χαρακτήρα που συνδέονται με δύο ιστορικές, πολιτικές δολοφονίες, εκείνες του Patrice Lumumba, το 1961 και του Γρηγόρη Λαμπράκη, το 1963. Η λιθοϋψιτυπία με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Λουμούμπενα* ή *Γυναίκα που θρηνεί* (Κατ. 119) απεικονίζει τη σύζυγο του Lumumba που θρηνεί τον άδικο χαμό του. Ο Lumumba (1925-1961) πρωτοστάτησε στον αγώνα για την ανεξαρτησία του Κονγκό από τις αποικιακές δυνάμεις και έγινε ο πρώτος πρωθυπουργός της χώρας το 1960. Δολοφονήθηκε για πολιτικούς και ψυχροπολεμικούς λόγους στις 17 Ιανουαρίου 1961. Ο θάνατός του προκάλεσε εκδηλώσεις και αντιδράσεις διαμαρτυρίας σε όλο τον κόσμο. Εκ των υστέρων, ακόμα και οι εχθροί του τον ανακήρυξαν «εθνικό ήρωα». [604]

Η δολοφονία του προφανώς τάραξε βαθιά τη χαράκτρια καθώς στο υλικό της, που φυλάσσεται στο Μουσείο Βάσως Κατράκη, έχουμε εντοπίσει αποκόμματα από εφημερίδες της εποχής (δεν έχει σωθεί ο τίτλος ή η ημερομηνία) με φωτογραφίες του Lumumba και της

[604] Οι πληροφορίες για τον Lumumba προέρχονται από το λήμμα του Dennis D. Cordell στη διαδικτυακή Εγκυκλοπαίδεια Britannica (βλ. Cordell 2016)

γυναίκας του Pauline. Δύο από αυτές αναπαράγονται στις εικ. 23, 24. Στη λεζάντα της εικ. 23 διαβάζουμε: «Η Παυλίνα Λουμούμπα (αριστερά) και η αδελφή της με γυμνά στήθη και ξυρισμένα κεφάλια (ένδειξις μεγάλου πένθους) θρηνούν σιωπηλά τον αγρίως δολοφονηθέντα Πατρίς Λουμούμπα εις το σπίτι των, εις την αφρικανικήν συνοικίαν της Λεοπολντβίλ» ενώ κάτω από την εικ. 24 γράφει: «Μία τελευταία φωτογραφία του Λουμούμπα ληφθείσα κατά την διάρκειαν της δραματικής του διαπομπεύσεως. Ο τέως πρωθυπουργός του Κογκό – ο οποίος δεμένος δια σχοινίων και δερόμενος περιήχθη δια των οδών της Ελίζαμπετβιλ,- εξηντλημένος και ημιλιπόθυμος έχει πέσει εις το λιθόστρωτον, ενώ οι βασανισταί του τον τραβούν δια να σηκωθή ίνα συνεχίση την πορείαν του προς τας φυλακάς, όπου και εδολοφονήθη.»



εικ. 23 φωτογραφία της Pauline Lumumba από εφημερίδα εποχής , Μουσείο Βάσως Κατράκη



εικ. 24 φωτογραφία του Patrice Lumumba από εφημερίδα εποχής, Μουσείο Βάσως Κατράκη

Είναι χαρακτηριστικό ότι η καλλιτέχνις εστιάζει και πάλι στη γυναικεία πλευρά του δράματος. Δεν επιλέγει να απεικονίσει τον αδικοχαμένο ήρωα αλλά τον σπαραγμό της γυναίκας που τον έχει χάσει. Όπως λέει η ίδια «... πέρα από τις μανάδες κι άλλη μια γυναίκεια μορφή, η μορφή και το δράμα μιας γυναίκας μαύρης και πρωτόγονης, της γυναίκας του Λουμούμπα μ΄ αναστάτωσε με τους θρήνους της για το χαμένο της σύντροφο.»[605] Στα προσχέδια εικ. 25-28 διακρίνουμε τις αναζητήσεις της σε ανοιχτές (εικ. 25, 26) και κλειστές δραματικές συνθέσεις (εικ. 27, 28). Το πάνω μέρος του σώματος απεικονίζεται μαύρο ενώ το κάτω, αν και γυμνό, αποδίδεται λευκό, όπως το λευκό ύφασμα που έχουν δεμένο κάτω από το στήθος οι μορφές στη φωτογραφία. Η μορφή απεικονίζεται γονατιστή από το πλάι. Τα προσχέδια απηχούν τη γνωριμία της χαράκτριας με τη Guernica του Picasso, κυρίως όσον αφορά τις παραμορφώσεις και τη δραματική ένταση (βλ. εικ. 34).

[605] Οικονόμου Ν., «Οι 'Ψαράδες', τα 'Καράβια', Οι 'Μανάδες' και τ΄ 'Άλογα' της Βάσως Κατράκη», *Η Νίκη*, 20 Σεπ. 1963



εικ. 25 Κατράκη, *Λουμούμπενα*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 58)



εικ. 26 Κατράκη, *Λουμούμπενα*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 59)



εικ. 27 Κατράκη, *Λουμούμπενα*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 56)



εικ. 28 Κατράκη, *Λουμούμπενα*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 57)

Στη λιθοϋψιτυπία έχει διατηρήσει τη γονατιστή στάση των προσχεδίων, έχει, όμως, απεικονίσει τον κορμό της μορφής μετωπικά, ώστε να μην φαίνονται οι γάμπες της και να δημιουργείται μια εντύπωση ακρωτηριασμού. Το κεφάλι έχει αποδοθεί σε ορθή γωνία με το λαιμό (όπως και στο *Σύνθεση*, Κατ. 116 το οποίο έχουμε σχολιάσει πιο πάνω) ενώ στο πρόσωπο κυριαρχούν δυο στρογγυλές τρύπες στη θέση των ματιών. Οι γραμμές και οι χαράξεις στο σκουρόχρωμο μέρος του σώματος είναι σκληρές, σαν να γδέρνουν τη γυναίκα, που έχει αλλοιωθεί ως σωματική και ψυχική υπόσταση από τον αβάσταχτο πόνο. Ο εξπρεσιονιστικός χαρακτήρας του έργου ολοκληρώνεται από τη μαύρη τριγωνική σκιά πίσω από τη γυναίκα που εκφράζει την απόλυτη βεβαιότητα του θανάτου. Το έργο επιδέχεται και μια δεύτερη ανάγνωση, καθώς η γυναίκα συμβολίζει διαχρονικά τον κύκλο της ζωής. Η επιλογή της χαράκτριας να απεικονίσει τη γυναίκα του Lumumba, και όχι τον ίδιο, προσδίδει

στο θέμα πανανθρώπινο χαρακτήρα και εκφράζει την ανησυχία της για το μέλλον της ανθρωπότητας.

Αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχει και ένα δεύτερο έργο της Κατράκη με το ίδιο θέμα στο οποίο, όμως, απεικονίζεται ο ίδιος ο Lumumba (εικ. 29). Το χαρακτικό αυτό εικονογράφησε το ποίημα *Όταν μαθεύτηκε το φονικό* του Νικηφόρου Βρεττάκου, που είναι εμπνευσμένο από τον Lumumba, το οποίο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Επιθεώρηση τέχνης* το 1961.[606] Σε αυτό το έργο, το οποίο δεν έχουμε εντοπίσει ως ανεξάρτητο



εικ. 29 Κατράκη, εικονογράφηση για το ποίημα *Όταν μαθεύτηκε το φονικό* του Νικηφόρου Βρεττάκου

χαρακτικό και περιλαμβάνεται στον κατάλογο των εικονογραφήσεων, η χαράκτρια χρησιμοποιεί για πρώτη φορά το θέμα της ανθρώπινης μορφής παγιδευμένης σε συρματοπλέγματα. Παρόλα αυτά το έργο δεν αποπνέει τη δύναμη της *Λουμούμπενας*, την οποία η Κατράκη παρουσίασε σε μια από τις μεγαλύτερες διεθνείς εικαστικές συναντήσεις της εποχής, με συμμετοχές από όλο τον κόσμο, την Μπιενάλε Χαρακτικής της Λιουμπλιάνα του 1961. Η χαράκτρια άρθρωσε, έτσι, μια κραυγή διαμαρτυρίας για την αποικιοκρατική βία και την ψυχροπολεμική πολιτική που ήταν τα αίτια της θανάτωσης του αφρικανού ηγέτη αλλά και τόσων άλλων αθώων. Θα πρέπει βέβαια να επισημάνουμε, ότι στην έκθεση το έργο εκτέθηκε με τον τίτλο «*Lamentation*», αλλά σίγουρα στις κατ' ιδίαν συζητήσεις των καλλιτεχνών θα αναφερόταν το θέμα του.

[606] *Επιθεώρηση τέχνης*, τευχ. 75, 1961, σελ. 200

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι η ανεξαρτησία των χωρών της Αφρικής και των δραματικών επακόλουθων που συχνά προέκυπταν από αυτήν με την ανάμειξη των ξένων δυνάμεων, κάθε άλλο παρά άφηναν αδιάφορη τη χαράκτρια. Μάλιστα στο υλικό της έχουμε εντοπίσει φωτογραφίες και από τον πόλεμο της Μπιάφρας (1967-1970). Το ενδιαφέρον της αυτό αναδεικνύει για άλλη μια φορά τη βαθιά της επιθυμία για παγκόσμια ειρήνη, ελευθερία και δικαιοσύνη.

Ένας από τους πιο σημαντικούς υπερασπιστές της ειρήνης στην Ελλάδα ήταν το θύμα της δεύτερης πολιτικής δολοφονίας με την οποία ασχολήθηκε η χαράκτρια. Πρόκειται για τον βουλευτή της ΕΔΑ, γιατρό και πρωταθλητή, Γρηγόρη Λαμπράκη, που δολοφονήθηκε στις 22 Μαΐου 1963 από μέλη του ακροδεξιού παρακρατικού μηχανισμού. Ο Λαμπράκης ήταν ο ιδρυτής της Επιτροπής για την Διεθνή Ύφεση και Ειρήνη και η απόφασή του να τερματίσει την πρώτη Μαραθώνια πορεία ειρήνης στην Ελλάδα, στις 21 Απριλίου 1963, παρά την απαγόρευσή της κυβέρνησης και τις επακόλουθες συλλήψεις, υπήρξε ιστορική (εικ. 30).



εικ. 30 Ο Γρηγόρης Λαμπράκης στη Μαραθώνια πορεία ειρήνης, τον Απρίλιο του 1963[607]

Η μορφή του ήταν σύμβολο του αγώνα για ειρήνη και δημοκρατία και ο τραγικός και άδικος θάνατός του είχε άμεσο αντίκτυπο στην πολιτική κατάσταση της Ελλάδας.[608] Στον χώρο της τέχνης, έγινε τραγούδι από τον Μίκη Θεοδωράκη, βιβλίο από τον Βασίλη Βασιλικό και ταινία από τον Κώστα Γαβρά, ενώ αποτέλεσε το θέμα εκατοντάδων άρθρων και δημοσιευμάτων.

Στη λιθοϋψιτυπία *Λαμπράκης* (Κατ. 139) η Κατράκη δημιούργησε μια σύνθεση βασισμένη στη γεωμετρία: Η μορφή του νεκρού αποδίδεται οριζόντια, στην καθιερωμένη γραμμή του θανάτου, ενώ η θρηνούσα κοπέλα απεικονίζεται κάθετα, στη γραμμή της ζωής. Οι «συντεταγμένες» ζωής-θανάτου αποτελούν το κύριο θέμα του έργου[609] που

[607] Φωτογραφία από τον ιστότοπο «Σαν Σήμερα» https://www.sansimera.gr/biographies/164 (22/08/2016)
[608] Οι πληροφορίες για τον Γρηγόρη Λαμπράκη έχουν αντληθεί από τον Σβορώνο 1984, σελ.148 και από την *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* 1970-2000, τόμ. ΙΣΤ΄, σελ. 205-206
[609] Στο θέμα αυτό θα επανέλθει η χαράκτρια το 1972 με τη λιθοϋψιτυπία *Συντεταγμένες* (Κατ. 182) την οποία θα αναλύσουμε παρακάτω.

υποστηρίζεται και από τον στίχο του Γιάννη Ρίτσου που έχει επιλέξει να συμπεριλάβει η χαράκτρια. Παραθέτουμε ένα μικρό απόσπασμα από τον *Επιτάφιο* για να φωτίσουμε καλύτερα τις συμβολικές προεκτάσεις του στίχου και κατ΄ επέκταση του χαρακτικού έργου:

Για το αίμα πούβαψε τη γης αντρειεύτηκαν τα πλήθια,
— δάσα οι γροθιές, πέλαα οι κραυγές, βουνά οι καρδιές, τα στήθεια.
Έσμιξε η μπλούζα το χακί, φαντάρος τον εργάτη
κι αστράφτουν όλοι μια καρδιά — βουλή, σφυγμός και μάτι.
Ω, τι όμορφα σαν σμίγουνε, σαν αγαπιούνται οι άνθρωποι,
φεγγοβολάνε οι ουρανοί, μοσχοβολάνε οι τόποι.
Κι όπως περνάν, λεβέντηδες, γεροί κι αδελφωμένοι,
λέω και θα καταχτήσουνε τη γης, την οικουμένη.[610]

Όπως και στη *Λουμούμπενα* το τίμημα του θανάτου είναι βαρύ και συμπαρασέρνει μαζί του το οικουμενικό όραμα της ειρήνης, όπως συμβολίζεται από το νεκρό περιστέρι. Εδώ όμως η καλλιτέχνις αποφασίζει να μην ενδώσει στην απαισιοδοξία και να προχωρήσει πέρα από τον πόνο στη συνέχιση της προσπάθειας από εκείνους που βρίσκονται στη ζωή, όπως συμβολίζεται από τη νέα κοπέλα.

Η στάση αυτή της Κατράκη, όπως κι εκείνη του Ρίτσου στον *Επιτάφιο*, είναι μια στάση πολιτική που συνεπάγεται συνέπεια στις αξίες τους και στον αγώνα για αυτές και προϋποθέτει την άσβεστη ελπίδα τους για έναν καλύτερο κόσμο, ένα όραμα που και οι δυο τους κράτησαν από τα πρώτα τους χρόνια στον χώρο της αριστεράς, θεσμοθετημένης ή μη. Στις 28 Μαΐου η χαράκτρια δημοσίευσε, μαζί με άλλους ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών, στην εφημερίδα *Η Αυγή*, τη διαμαρτυρία της για τη δολοφονία όπου έγραφε:

Όλες οι σκληρές πέτρες της Ελλάδας δε φτάνουνε για να σκαλίσουμε τα βάσανα της πατρίδας μας. Σαν άνθρωπος και καλλιτέχνις διαμαρτύρομαι για τις φασιστικές μεθόδους που οδηγήσανε στον τάφο το μαχητή και ήρωα της ειρήνης Λαμπράκη και ενώνω τη φωνή μου με τη φωνή των άλλων πνευματικών ανθρώπων: Να σταματήσουμε το φασισμό πριν πνίξει τον τόπο μας στη ντροπή και στο αίμα.[611]

[610] Γιάννης Ρίτσος, *Επιτάφιος* («ΧΙΧ»), Κέδρος, Αθήνα, 1972, σελ. 35
[611] «Συνεχίζεται ο συναγερμός των ανθρώπων του στοχασμού και της τέχνης», εφ. *Η Αυγή*, 28 Μαΐου 1963



εικ. 31 Ιταλικό φυλλάδιο-αφίσα για τον Λαμπράκη (1η όψη)



εικ. 32 Ιταλικό φυλλάδιο-αφίσα για τον Λαμπράκη (2η όψη)

Δεν αρκέστηκε όμως στη διαμαρτυρία. Μετά την κηδεία, που μετατράπηκε στη «μαζικότερη πολιτική διαδήλωση μετά το τέλος του Εμφυλίου»,[612] στις 8 Ιουνίου, ήταν μία από τους περίπου τριάντα εκπροσώπους του καλλιτεχνικού και πνευματικού κόσμου που ίδρυσαν την Δημοκρατική Κίνηση Νέων «Γρηγόρης Λαμπράκης». Στόχος της κίνησης ήταν να ακολουθήσουν οι νέοι «Τον δρόμο της Ειρήνης, της Δημοκρατίας, της Εθνικής Αξιοπρέπειας και Ανεξαρτησίας.»[613]

Η χαράκτρια χρησιμοποίησε τη λιθοϋψιτυπία *Λαμπράκης* (Κατ. 139) για να διαδώσει αυτές τις ιδέες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Τον Ιούλιο του 1963 το έργο εικονογράφησε μαζί με άλλα χαρακτικά της Κατράκη ένα ιταλικό φυλλάδιο-αφίσα (foglio volante) που κυκλοφόρησε προς τιμή του Λαμπράκη.[614] Το φυλλάδιο (εικ. 31-32), που τυπώθηκε σε άσπρο-μαύρο με κάποια κόκκινα στοιχεία, επιμελήθηκε ο Ιταλός δημοσιογράφος Gianni Toti. Στη μία πλευρά φιλοξενεί το έργο *Μανάδες* (Κατ. 103) με τον τίτλο *Οι πύραυλοι έρχονται στην Ελλάδα*. Στην άλλη περιλαμβάνει τη λιθοϋψιτυπία *Λαμπράκης* (Κατ. 139) και το έργο που η χαράκτρια είχε δημοσιεύσει στην *Επιθεώρηση Τέχνης* για τη δολοφονία του Λουμούμπα (εικ. 29), συνοδευόμενα από τα ποιήματα *Επικήδειος στο Λαμπράκη* του Τάσου Λειβαδίτη, *Επίγραμμα* του Νικηφόρου Βρεττάκου και ένα απόσπασμα από τον *Επιτάφιο* του Γιάννη Ρίτσου, μεταφρασμένα στα ιταλικά, καθώς και από ένα σχόλιο του Gianni Toti. Το έργο δημοσιεύτηκε επίσης στην εφημερίδα *Η Αυγή*, τον Οκτώβριο του 1963,

[612] *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* 1970-2000, τόμ. ΙΣΤ, σελ. 206
[613] «Καινούρια οργάνωση», *Τα Νέα*, 10 Ιουν. 1963
[614] βλ. Κεφάλαιο 1, σελ. 45

δυο μέρες πριν την εθνική επέτειο, με λεζάντα από την Κατράκη που γράφει: «Αφιέρωμα στον Γρηγόρη Λαμπράκη, μαχητή και ήρωα της ειρήνης, στον επιστήμονα και άνθρωπο.»[615]

33Η ΜΠΙΕΝΑΛΕ ΒΕΝΕΤΙΑΣ, 1966

Η βράβευση της Κατράκη στην 33η Μπιενάλε της Βενετίας[616] αποτέλεσε το αποκορύφωμα της διεθνούς αναγνώρισης της σημασίας του έργου της και της προσφοράς της στην τέχνη και στον άνθρωπο. Η απόφαση για τη συμμετοχή της, μαζί τους ζωγράφους Γιώργο Μαυροΐδη και Νίκο Γεωργιάδη και τους γλύπτες Κλέαρχο Λουκόπουλο και Κώστα Ανδρέου, είχε ανακοινωθεί στις 2 Μαΐου 1965 από τη Μόνιμη Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας. Στη θέση του επιτρόπου, ο οποίος ήταν υπεύθυνος για την οργάνωση και την παρουσίαση των έργων, αλλά δεν είχε λόγο στην επιλογή των καλλιτεχνών, ήταν για πέμπτη φορά ο Τώνης Σπητέρης. [617]

Η Κατράκη συμμετείχε με δεκατέσσερις λιθοϋψιτυπίες (Κατ. 140-153), παλαιότερες και νέες, που διαφοροποιούνται μεταξύ τους σε περιεχόμενο και κλίμακα. Τα έργα *Μινωικό* (Κατ. 141) και *Διάλειμμα* (Κατ. 142) τα έχουμε αναλύσει πιο πάνω και έχουμε επισημάνει τον πιο αισιόδοξο χαρακτήρα που τα διακρίνει. Αντίστοιχα και η *Πεντέλη* (Κατ. 140) είναι ένα αφαιρετικό και αρκετά λυρικό τοπίο όπου κυριαρχεί η μελωδικότητα της καμπύλης γραμμής. Αν από αυτά τα έργα περάσουμε σε εκείνα του 1965, *Απειλή* (Κατ. 143), *Άλλος κόσμος* (Κατ. 144), *Μοναχικό* (Κατ. 145), *Μητρότητα* (Κατ. 146), *Τρεις Χάριτες* (Κατ. 147), *Ενατένιση* (Κατ. 148), *Προστασία* (Κατ. 149), *Ενδοστροφή* (Κατ. 150), (από τα οποία δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ποια έγιναν ειδικά για την Μπιενάλε και ποια προϋπήρχαν) παρατηρούμε ότι το αισιόδοξο διάλειμμα έχει τελειώσει και ότι στα πιο πρόσφατα έργα της η καλλιτέχνις εκφράζει και πάλι τον προβληματισμό και τις αγωνίες της για τον σύγχρονο κόσμο. Αυτή η στροφή, που κορυφώνεται με τα τρία μνημειακά έργα του 1966, *Πτώση ή Οριζόντια σύνθεση ή Πτώση Γεωργίου Καραϊσκάκη* (Κατ. 151), *Κάθετη σύνθεση* (Κατ. 152) και *Επεισόδιο κατακόρυφο* ή *Κατακόρυφη σύνθεση* (Κατ. 153), τα οποία μπορούμε να πούμε με σχετική βεβαιότητα ότι έγιναν ειδικά για την Μπιενάλε, θεωρούμε ότι συνδέεται με δύο τινά.

Το πρώτο αφορά το πολιτικό πλαίσιο της εποχής: Την ανακοίνωση της συμμετοχής της Κατράκη στην Μπιενάλε, και την όποια χαρά και ενθουσιασμό μπορεί να προκάλεσε το νέο αυτό στην καλλιτέχνιδα, ακολούθησε ένα πολιτικά ασταθές και ιστορικό καλοκαίρι που

---

615 *Αυγή*, 26 Οκτ. 1963

616 *33ª Biennale Internazionale d' Arte*, Βενετία, 18 Ιουν. 16 Οκτ. 1966 (κατ. έκθεσης. Κείμενο για την ελληνική συμμετοχή από τον Γιώργο Μουρέλο)

617 Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη συμμετοχή και τη βράβευση της Κατράκη στη Μπιενάλε της Βενετίας βλ. Κεφάλαιο 1, σελ. 87

επηρέασε άμεσα την ψυχολογία της χαράκτριας, η οποία μαζί με εξήντα άλλους καλλιτέχνες υπέγραψε μια διακήρυξη στην οποία εξέφραζαν την πίστη τους στα δημοκρατικά ιδεώδη.[618] Μέσα σε αυτό το κλίμα ήταν φυσικό οι μορφές της Κατράκη να γίνουν πάλι ανήσυχες και εξπρεσσιονιστικές και τα θέματά της πιο συμβολικά.

Το δεύτερο αφορά το πλαίσιο μέσα στο οποίο τα έργα αυτά παρουσιάστηκαν. Όπως έχουμε επισημάνει πιο πάνω τα περισσότερα έργα της χαράκτριας που αποπνέουν μια αίσθηση της χαράς της ζωής προορίζονταν για χώρους αναψυχής και είναι φυσικό να έχουν, ως ένα σημείο, και διακοσμητικό χαρακτήρα. Αντίθετα στην Μπιενάλε της Βενετίας η χαράκτρια θα ήθελε να αντιπροσωπευτεί με έργα δυνατά στη μορφή και στο περιεχόμενο και γιατί όχι, δεδομένης της πολιτικοποίησής της, με έργα που θα σχολιάζουν, με εικαστικό τρόπο, τα δεινά της σύγχρονης ανθρωπότητας.

Μορφολογικά παρατηρούμε ότι στα έργα μετά το 1965 η Κατράκη απομακρύνεται σταδιακά από τα μινωικά πρότυπα και πλησιάζει περισσότερο την αφαίρεση, την πνευματικότητα αλλά και την πλαστικότητα των κυκλαδικών ειδωλίων. Στις μορφές της ο λαιμός επιμηκύνεται υπερβολικά, το σώμα λεπταίνει, τα χαρακτηριστικά του φύλου απαλείφονται, τα χέρια είναι μακριά και δυνατά, τα πόδια σχηματοποιημένα και τα πέλματα μικροσκοπικά. Το κεφάλι είναι περίπου στρογγυλό και η έκφραση επικεντρώνεται όπως πάντα στα μάτια. Οι παιδικές μορφές διαφοροποιούνται μόνο με βάση την κλίμακα. Το ίδιο συμβαίνει και με τις ανδρικές και γυναικείες μορφές, όταν απεικονίζονται ζευγάρια: Μία από τις δύο μορφές είναι λίγο πιο ψηλή και αγκαλιάζει την άλλη που είναι λίγο μικρότερη. Η πιο μικροσκοπική μπορεί να έχει λίγο πιο μαλακά χαρακτηριστικά στο πρόσωπο ή και τα μαλλιά της σε κότσο.[619] Δημιουργείται έτσι η εντύπωση ενός άνδρα και μιας γυναίκας αντίστοιχα. Οι μορφές καταλαμβάνουν τον άπλετο λευκό χώρο – ο οποίος οριοθετείται χαλαρά από μαύρα ακαθόριστα σχήματα – περισσότερο σαν γλυπτά παρά σαν ανάγλυφα ή ζωγραφικά δημιουργήματα.

Στο σημείο αυτό θα συμφωνήσουμε με τη Βακαλό η οποία έχει ερμηνεύσει την πλαστικότητα των έργων της Κατράκη, εν μέρει, και με βάση το υλικό της πέτρας που έχει επιλέξει.: «Από δω και πέρα οι 'πέτρες' της (και εξαιτίας του υλικού τους ίσως) την φέρνουν πιο κοντά στη γλυπτική μάλλον και στη μελέτη των προβλημάτων της, για την πλαστική ισχυροποίηση της σχέσης κενού-γεμάτου, από τ' αρχαία ανάγλυφα και τα Κυκλαδίτικα ειδώλια με τα οποία παρουσιάζουν και φανερές συγγένειες οι μορφές της.»[620] Όπως έχουμε αναφέρει[621], τα χρόνια που ο Κατράκης ζούσε στη Γερμανία η χαράκτρια είχε σκεφτεί να

[618] «Σαν πολίτες με ηυξημένη ευθύνη οι Έλληνες καλλιτέχνες θα αγωνισθούν όχι μόνο με το έργο τους αλλά και με κάθε νόμιμο μέσο», εφ. *Αλλαγή*, 23 Αυγ. 1965. βλ. επίσης Κεφάλαιο 1 σελ. 48
[619] Όπως τα είχε πάντα και η ίδια η Κατράκη
[620] Βακαλό Ε. στο Παπαστάμος 1980, σελ. χ.α.
[621] βλ. επίσης Κεφάλαιο 1. σελ. 37

ασχοληθεί με τη γλυπτική, κάτι που όμως δεν πραγματοποιήθηκε. Ίσως, λοιπόν, αυτή η αγάπη της για τη γλυπτική να βρήκε διέξοδο μέσα από τις λιθοϋψιτυπίες.

Στα έργα *Απειλή* (Κατ. 143) και *Προστασία* (Κατ. 149) η χαράκτρια επανέρχεται στο θέμα της απειλής του πολέμου που είχε εκφράσει παλαιότερα στη σειρά «Μανάδες». Η πραγμάτευση εδώ είναι πιο αφαιρετική και συμβολική. Οι μορφές είναι ανήσυχες και η ισορροπία τους επισφαλής, δεδομένης της ελάχιστης επιφάνειας στήριξης των πελμάτων τους. Το περιεχόμενο του έργου μπορεί να αναφέρεται σε θεατούς αλλά και σε αθέατους εχθρούς, που στη σύγχρονη εποχή συχνά αποτελούν μεγαλύτερο κίνδυνο από εκείνους τους οποίους γνωρίζουμε.

Οι λιθοϋψιτυπίες *Μητρότητα* (Κατ. 146) και *Άλλος κόσμος* (Κατ. 144) πιθανότατα συνδέονται με προσωπικά βιώματα της χαράκτριας, η οποία εκείνη την εποχή μεγάλωνε τα παιδιά της, ηλικίας επτά ετών. Στο *Μητρότητα*, παρότι η μητέρα κρατεί το παιδί στα γόνατά της, δεν απεικονίζεται μια κλασική ζεστή σκηνή μητέρας και παιδιού. Η απόσταση που υπάρχει ανάμεσά τους και η σοβαρή έκφραση που έχουν οι δυο μορφές φαίνεται να παραπέμπουν αφενός στην ισορροπία που καλείται να διατηρεί ένας γονιός ανάμεσα στη φροντίδα και την υπερπροστασία του παιδιού και αφετέρου στη γενικότερη ευθύνη που φέρει οποιοσδήποτε ανατρέφει ένα παιδί, τόσο προς αυτό, όσο και προς την κοινωνία στην οποία αυτό θα ενταχθεί. Αντίστοιχα στο *Άλλος κόσμος* η καλλιτέχνις θεωρεί δεδομένο το χάσμα ανάμεσα στη γενιά των γονιών και εκείνη του παιδιού, το οποίο, όσο κι αν έχει δίπλα του την άγρυπνη έγνοια των γονιών του, σύντομα θα κληθεί να βαδίσει μόνο του στον δικό του κόσμο.

Μια πιο τρυφερή απόδοση του θέματος μητέρα και παιδί παρουσιάζει η χαράκτρια στη λιθοϋψιτυπία *Ενατένιση* (Κατ. 148), όπου οι μορφές συμπλέκονται μεταξύ τους. Κι εδώ όμως παρατηρούμε ότι η καλλιτέχνις έχει στρέψει τις δυο μορφές προς διαφορετικές κατευθύνσεις δίνοντας έτσι στο έργο προεκτάσεις που άπτονται όσων αναφέραμε για τη *Μητρότητα* και το *Άλλος κόσμος*. Το θέμα της μοναξιάς που αναπόφευκτα βιώνουν όλοι οι άνθρωποι κάποιες στιγμές στη ζωή τους, ανεξάρτητα από το αν έχουν παιδιά, σύντροφο ή φίλους, εκφράζεται και στο *Μοναχικό* (Κατ. 145). Οι δυο μορφές κάθονται η μια κοντά στην άλλη και τα σώματά τους, στην περιοχή των χεριών, στο κέντρο της σύνθεσης, συγχωνεύονται. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι δυο τους, όποιοι κι αν είναι αυτοί, ανήκουν στον ίδιο χώρο και είναι «δεμένοι» στενά μεταξύ τους. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι δεν μπορούν να έχουν διαφορές ή διαφωνίες που για κάποια διαστήματα τους απομακρύνουν ελαφρώς.

Στην *Ενδοστροφή* (Κατ. 150) η Κατράκη επανέρχεται στο αγαπημένο της θέμα του αλόγου. Δυνατό και περήφανο, σύμβολο ελευθερίας, όπως είδαμε πως έλεγε η ίδια, το ζώο στέκεται αγέρωχο και άνετα μέσα στον χώρο. Και πάλι όμως η καλλιτέχνις, με την αναδίπλωση του κεφαλιού του αλόγου και με τον υπαινικτικό τίτλο που έχει δώσει στο έργο, εισάγει ένα θέμα συμβολικό της ανάγκης κάθε ανθρώπου να κοιτάξει μέσα του και να αναλογιστεί ο ίδιος για τον εαυτό του και τη ζωή του. Αντίστοιχα οι *Τρεις Χάριτες* (Κατ. 147) δεν έχουν τον κομψό χαρακτήρα που συνηθίζεται στις απεικονίσεις αυτού του θέματος. Πρόκειται για τρεις αρχετυπικές μορφές που συνυφαίνονται η μια μέσα στην άλλη και κοιτάζουν με διεισδυτική ματιά έξω από τη σύνθεση. Στις μαλακές φόρμες και τις αισθησιακές αξίες που διέπουν τις «Τρεις Χάριτες» από την εποχή της αρχαιότητας και



εικ. 33 Sandro Botticelli, *Η Άνοιξη*, π. 1482, τέμπερα σε ξύλο, Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi (λεπτ. με τις Τρεις Χάριτες)



Κατράκη, *Τρεις Χάριτες* (Κατ. 147)

του Sandro Botticelli (εικ. 33) η Κατράκη απαντά με σκληρές, πετρένιες μορφές
που μόνο με αυτές τους τις ιδιότητες μπορούν να επιβιώσουν στα «πέτρινα χρόνια» ενός σκληρού κόσμου. Η ίδια έλεγε με αφορμή την επιλογή του υλικού της: «...στην πέτρα δεν μπορείς, παρά να κάνης μορφές πρωταρχικές που δεν θα πάψουν σε καμμιά περίπτωσι να είναι πετρένιες. Και οι μορφές μου, οι ερεθισμοί μου, είχαν αυτή τουλάχιστον την αξίωση».[622]

Τα τρία τελευταία έργα που συμπεριέλαβε η καλλιτέχνις στην μπιενάλε, *Πτώση ή Οριζόντια σύνθεση ή Πτώση Γεωργίου Καραϊσκάκη* (Κατ. 151), *Κάθετη σύνθεση* (Κατ. 152) και *Επεισόδιο κατακόρυφο* ή *Κατακόρυφη σύνθεση* (Κατ. 153), είναι τα πρώτα χαρακτικά

[622] Οικονόμου Ν., «Οι 'Ψαράδες', τα 'Καράβια', Οι 'Μανάδες' και τ΄ 'Άλογα' της Βάσως Κατράκη», *Η Νίκη*, 20 Σεπ. 1963

της σε υπερμεγέθεις διαστάσεις[623]. Υπάρχει βέβαια το προηγούμενο του έργου *Περίπατος στην Κέρκυρα* (Κατ. 124) το οποίο σε μήκος ξεπερνά τα τρία μέτρα και για το οποίο η χαράκτρια είχε χρησιμοποιήσει έξι πέτρες. Θα πρέπει όμως να επισημάνουμε ότι στην περίπτωση της Κέρκυρας η μνημειακότητα του έργου επιβαλλόταν από τη χρήση του για τη διακόσμηση ενός μεγάλου αρχιτεκτονικού χώρου. Αντίθετα, στην περίπτωση των έργων της Μπιενάλε πρόκειται για μια εκφραστική ανάγκη που συνδέεται με το περιεχόμενο των έργων και όχι με εξωτερικούς πρακτικούς παράγοντες. Η μνημειακότητα των συνθέσεων ανάγει το ατομικό δράμα και τον προσωπικό αγώνα των καθημερινών ανθρώπων που απεικονίζονται, στην κλίμακα της ιστορίας και, κατ΄ επέκταση, εντάσσει τις «μικρές» τους ιστορίες στο ιστορικό γίγνεσθαι.[624] Ταυτόχρονα οι μνημειακές ανθρώπινες μορφές αυτών των έργων δεν περιορίζονται από περιθώρια και «ακουμπούν» σχεδόν τον πραγματικό χώρο. Δημιουργούν έτσι στον θεατή την εντύπωση πως βρίσκονται δίπλα του και τον καλούν να συμμετάσχει κι αυτός σε μια «μικρή» ή στη «μεγάλη» ιστορία.

Και τα τρία έργα έχουν έντονα δραματικό και συμβολικό χαρακτήρα. Στο έργο *Πτώση ή Οριζόντια σύνθεση ή Πτώση Γεωργίου Καραϊσκάκη* (Κατ. 151) η καλλιτέχνις πραγματεύεται το θέμα της ηρωικής ήττας. Σύμφωνα με τον βοηθό της Λάμπρο Γατή, η χαράκτρια αναφερόταν στη μορφή ως «ο Καραϊσκάκης», όμως, στους περισσότερους καταλόγους εκθέσεων το έργο αναφέρεται ως *Πτώση* και στον κατάλογο της Μπιενάλε ως *Οριζόντια σύνθεση*. Ο τίτλος *Πτώση Γεωργίου Καραϊσκάκη* χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τον φίλο της χαράκτριας Κώστα Σταυρόπουλο για τον κατάλογο της συλλογής του Μουσείου Βάσως Κατράκη. Προφανώς η Κατράκη έτρεφε έναν ιδιαίτερο θαυμασμό για τον συγκεκριμένο οπλαρχηγό, ο οποίος είχε μείνει στο Αιτωλικό και μάλιστα είχε δικαστεί άδικα τον Απρίλιο του 1824 στην εκκλησία της Παναγίας, όπως μας πληροφορεί μέχρι σήμερα η μαρμάρινη πλάκα στον εξωτερικό τοίχο της εκκλησίας.

Η σύνθεση βασίζεται σε πτωτικά διαγώνια θέματα που συναντούν την οριζόντια γραμμή του εδάφους και του θανάτου, πάνω στην οποία βρίσκεται το μεγαλύτερο μέρος του αλόγου και το τεντωμένο χέρι του νεκρού αγωνιστή. Η εξπρεσιονιστική απόδοση του αλόγου, που σηκώνει το κεφάλι με σπαραγμό, προϋποθέτει τη γνωριμία της χαράκτριας με την *Guernica* του Picasso (εικ. 34). Η Κατράκη όμως αποφάσισε να υψώσει το κεφάλι του ζώου στις 180 μοίρες και να δημιουργήσει έτσι έναν κάθετο άξονα πάνω στον οποίο τοποθέτησε και το κεφάλι του νεκρού. Όπως έχει επισημάνει η Λαμπράκη-Πλάκα,

[623] Όπως έχουμε αναλύσει στο κεφάλαιο της τεχνικής, τα έργα αυτά σκαλίστηκαν σε πέντε ή έξι πέτρες και τυπώθηκαν τμηματικά.

[624] Το αποτέλεσμα αυτό επεδίωξαν και πέτυχαν για πρώτη φορά οι γάλλοι ρεαλιστές ζωγράφοι, Daumier και Courbet και το παράδειγμά τους ακολούθησαν στη συνέχεια πολλοί καλλιτέχνες των οποίων τα έργα είχαν πολιτικές προεκτάσεις (βλ. Adhemar 1954, Fried 1993, Loyrette 1999)



εικ. 34 Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, ελαιογραφία σε καμβά, Μαδρίτη, Museo Reina Sofia

«Η τραγωδία της πτώσης βρίσκει σ' αυτό τον κατακόρυφο άξονα την κάθαρσή της, ενώ με την ανατασική του ορμή εκφράζεται 'σημαντικά' η ελπίδα μιας πιθανής σωτηρίας».[625] Η ίδια μελετήτρια έχει επίσης διαφοροποιήσει την προσέγγιση της Κατράκη από εκείνη του Ιταλού γλύπτη Marino Marini, που είχε ήδη ολοκληρώσει τα προηγούμενα χρόνια τις διατυπώσεις του με σημαντικά έργα πάνω στο θέμα άλογο-αναβάτης-πτώση (εικ. 35) και τις συμβολικές του προεκτάσεις.[626] Στο έργο της Κατράκη έχει μεταδοθεί «όλη η αγωνία της ύπαρξης που αρνείται να υποταχθή στο συμβεβηκός, η αντίσταση της ζωντανής, της εκρηκτικά βουλητικής ύλης να υποκύψη σ' ένα βίαιο τερματισμό του ανεκπλήρωτου ακόμη σκοπού της...».[627]



Κατράκη, *Πτώση* ή *Οριζόντια σύνθεση* ή *Πτώση Γεωργίου Καραϊσκάκη* (Κατ. 151)

[625] Λαμπράκη 1966, σελ. 80
[626] Στον επίσημο ιστότοπο του μουσείου Guggenheim (Νέα Υόρκη) η Lucy Flint παραλληλίζει το έργο *Miracolo* με τα συνασθήματα απόγνωσης και αβεβαιότητας για το μέλλον του κόσμου που βίωνε ο Marini. https://www.guggenheim.org/artwork/2802 (25/8/2016)
[627] Λαμπράκη 1966, σελ. 80



εικ. 35 Marino Marini, *Miracolo*, 1959/60, χαλκός, Μόναχο, Neue Pinakothek

Το θέμα της πτώσης εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο έργο της Κατράκη στο *Μινωικό* (Κατ. 132), με την πτώση του Ίκαρου, που απασχόλησε τη χαράκτρια και τα χρόνια 1965-1966 όπως θα δούμε παρακάτω. Θα λέγαμε επομένως, ότι στην *Πτώση* (Κατ. 151) συνδύασε δυο αγαπημένα της θέματα που συνδέονταν με την έννοια της ελευθερίας: Την πτώση του ιδεολόγου και ουτοπικού αγωνιστή, και του αλόγου. Ο δυναμισμός και η ενέργεια που αποπνέουν οι μορφές και το σύνολο δικαιώνουν τα σχόλια της Λαμπράκη-Πλάκα για την ελπίδα που δεν έχει χαθεί ολότελα, κάτι που θα αναλύσουμε και στη συνέχεια, στην ενότητα των «Ικάρων».

Στην *Κάθετη σύνθεση* (Κατ. 152) απεικονίζεται μια πιο προσωπική σκηνή. Οι τέσσερις μορφές, αν και άπτονται η μια της άλλης με οικειότητα, φαίνονται απορροφημένες η καθεμιά στο δικό της πρόβλημα. Η στάση της καθιστής μορφής υποδηλώνει απαρηγόρητο θρήνο. Ο σχηματοποιημένος ήλιος, που επισκιάζεται από σύννεφα, ολοκληρώνει τη μελαγχολική ατμόσφαιρα.

Η λιθοϋψιτυπία *Επεισόδιο κατακόρυφο* ή *Κατακόρυφη σύνθεση* (Κατ. 153), αποτελεί μια σύνθεση παλιότερων και νέων θεμάτων σε ένα επιβλητικό δραματικό σύνολο. Το γνωστό, από προηγούμενα έργα, θέμα της απειλής αποδίδεται με τους τρομαγμένους γονείς και το παιδί που αγκαλιάζουν ο ένας τον άλλον προστατευτικά. Μόνο που τώρα δεν είναι μόνοι: Έντρομοι αντικρίζουν τον θάνατο, ο οποίος υποδηλώνεται από τη μορφή της μητέρας και του παιδιού που με κλειστά μάτια μοιάζουν να καταδύονται στο βαθύ σκοτάδι, καθώς και τη μαρτυρική θυσία για τα ιδανικά, που εκφράζεται με τους δυο «εσταυρωμένους». Η μορφή του θρηνωδού-ικέτη, κάτω αριστερά, που στρέφει το κεφάλι και τα χέρια ψηλά με απόγνωση, ταυτίζεται ουσιαστικά με τον θεατή[628] – και, γιατί όχι, και

[628] Η τοποθέτηση μιας μορφής με γυρισμένη την πλάτη στον θεατή, στο πρώτο πλάνο μιας σύνθεσης, είναι ένα κλασικό εύρημα των ζωγράφων για να εισάγουν τον θεατή στο έργο. Τυπικό παράδειγμα αποτελεί ο πίνακας *Οι μουσικοί* 1595–1596 του Caravaggio (Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art).

με την καλλιτέχνιδα – και του υπενθυμίζει πως είναι και ο ίδιος μέρος της τραγωδίας που διαδραματίζεται.

Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός, ότι, στον κατάλογο της Μπιενάλε, ο Γιώργος Μουρέλος προσέγγισε τα παραπάνω έργα μόνο με φορμαλιστικούς όρους επισημαίνοντας μάλιστα ότι «Στο ενδιαφέρον της για την υπαινικτικότητα και το στυλιζάρισμα η Βάσω Κατράκη διέρρηξε τους τελευταίους δεσμούς της με το ρεαλισμό, με στόχο να επιτύχει μια φορμαλιστική εκφραστικότητα, που προέρχεται από την παράσταση».[629] Παρότι έχουμε εντοπίσει μέχρι τώρα την τάση της καλλιτέχνιδας να εκφράζεται ολοένα και πιο αφαιρετικά, το παραπάνω σχόλιο είναι το λιγότερο υπερβολικό, κυρίως όσον αφορά τα συγκεκριμένα έργα. Ίσως πίσω από αυτή την άποψη να κρύβεται περισσότερο η προσπάθεια του συγγραφέα να εντάξει τα έργα της χαράκτριας στο πλαίσιο μιας έκθεσης όπου κυριαρχούσαν οι αφαιρετικές και άλλες νέες τάσεις[630], παρά να τα ερμηνεύσει.

«ΙΚΑΡΟΙ»

Η θεματική ενότητα «Ίκαροι» περιλαμβάνει πέντε έργα με αρίθμηση I-V από τα οποία δύο λανθάνουν και για το ένα από αυτά δεν έχουμε καταφέρει να εντοπίσουμε ούτε μια φωτογραφία. Τα έργα έχουν εκτεθεί πολλές φορές, συχνά με διαφορετική αρίθμηση, κάτι που κάνει την ταύτισή τους δύσκολη. Μετά από συγκρίσεις και διάφορες παρατηρήσεις που περιλαμβάνονται στον «Κατάλογο των χαρακτικών έργων», καταλήξαμε σε μια αρίθμηση και χρονολόγηση των έργων που φαίνεται να βρίσκεται κοντά στην αλήθεια. Δεδομένου ότι το θέμα του Ίκαρου εμφανίστηκε στη σειρά «Μινωικά» του 1963 και το *Ίκαρος Ι* (Κατ. 154) είναι χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής της χαράκτριας στην ΕΠΜΑΣ το 1964, είναι πιθανόν τη χρονιά αυτή να ξεκίνησε, από τη χαράκτρια, η διερεύνηση του θέματος για την απόδοσή του σε μεγάλη κλίμακα.

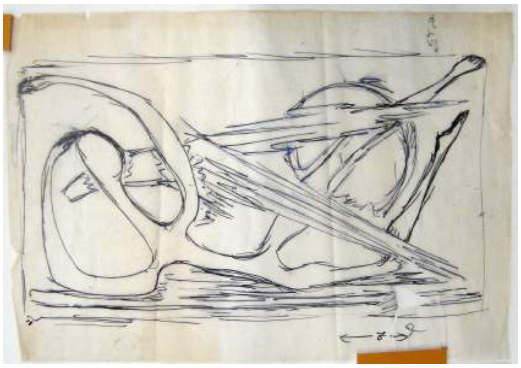
Τα έργα πραγματεύονται τον αρχαίο μύθο του Ίκαρου, γιου του Δαίδαλου, ο οποίος, παρά τις συμβουλές του πατέρα του, παρασύρθηκε από τη συναρπαστική εμπειρία της πτήσης που του πρόσφεραν τα τεχνητά φτερά του και πέταξε κοντά στον ήλιο. Όταν το κερί που συγκρατούσε τα φτερά του έλιωσε, ο Ίκαρος κατακρημνίστηκε στη θάλασσα.

Η Βάσω Κατράκη αποδίδει τον μύθο πιστά αλλά, χρησιμοποιώντας, κάθε φορά, διαφορετικές συνθετικές λύσεις, διαφοροποιεί το συμβολικό περιεχόμενο της σκηνής. Η λιθοϋψιτυπία *Ίκαρος Ι* (Κατ. 154) θα λέγαμε πως αποτελεί την πιο απαισιόδοξη εκδοχή του

[629] Μπίκας Π. «Βάσω Κατράκη. Η βράβευσή της στην Μπιενάλε της Βενετίας μέσα από το αρχείο Σπητέρη» στο Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 37 (μετάφραση από τον κατάλογο της Μπιενάλε).
[630] Είναι χαρακτηριστικό ότι το μεγάλο βραβείο της μπιενάλε δόθηκε στον Αργεντινό καλλιτέχνη Le Parc, σημαντικό εκπρόσωπο της κινητικής τέχνης και της op art.

θέματος. Στο έργο αυτό το μόνο που έχει απομείνει από τον ήρωα είναι ο συντετριμμένος κορμός του, χαραγμένος με αμυδρές λευκές γραμμές πάνω σε μια σκοτεινή άμορφη μάζα. Η απόδοσή του στην οριζόντια θέση είναι ένας υπαινιγμός για τη βεβαιότητα του θανάτου του.

Αν στη συνέχεια περάσουμε στα επόμενα έργα, διαπιστώνουμε ότι η χαράκτρια προχώρησε σε αρκετά διαφορετικές παραλλαγές του θέματος. Στο έργο *Ίκαρος ΙΙ* (Κατ. 155), κυριαρχεί ο κάθετος άξονας και η μορφή, αν και έλκεται ανελέητα από τη βαρύτητα, στηρίζεται στα χέρια της και δεν έχει χάσει την ακεραιότητα της. Κεντρική θέση στο πάνω τμήμα του χαρακτικού κατέχει ο ήλιος που, σε αντίθεση με τον ήλιο στο έργο *Ίκαρος Ι*, αποδίδεται πιο «φιλικός». Ο *Ίκαρος ΙΙΙ* (Κατ. 156) διακρίνεται για μια πιο δυναμική σύνθεση με έντονα διαγώνια, πτωτικά θέματα. Παρόλα αυτά η μορφή μοιάζει να έχει αποκτήσει την ελαστικότητα ενός ακροβάτη και, ενώ έχει πέσει με την πλάτη στο έδαφος, έχει καταφέρει να κρατήσει το κεφάλι και τα μέλη του σώματος ψηλά. Στον *Ίκαρο IV* ή



εικ. 36 Κατράκη, Ίκαρος, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 83)

Ίκαρο V (Κατ. 157) τα πτωτικά διαγώνια θέματα εξισορροπούνται εν μέρει από κάποια ανοδικά και η πτώση μοιάζει πιο ομαλή, καθώς η μορφή, που ακόμα ίπταται, φαίνεται να την ελέγχει έως ένα βαθμό. Το σχέδιο της εικ. 36 δε φαίνεται να συνδέεται με κάποιο από τα υπάρχοντα έργα. Ίσως να είναι μια απλή σκέψη της καλλιτέχνιδας ή να έχει σχέση με το πέμπτο έργο το οποίο δεν έχουμε εντοπίσει.

Πιστεύουμε ότι οι «Ίκαροι» συνδέονται με την ανομολόγητη ακόμα, εκείνο τον καιρό, τραγωδία του εμφυλίου πολέμου και την ήττα της αριστεράς. Πρόκειται για ένα θέμα που βασάνισε σιωπηλά για χρόνια τη γενιά της χαράκτριας και το οποίο είχε ανεπίσημα αποκλειστεί από τη δημόσια συζήτηση.[631] Τα έργα αυτά φαίνεται πως υπήρξαν για την

[631] «Εφόσον ο πόλεμος εκείνος δεν ήταν δυνατόν να σημανθεί παρά μόνο ως ‘εμφύλιος’, η λέξη σχεδόν εξαφανίστηκε από το δημόσιο λόγο. Οι δύο πλευρές μιλούσαν μεταφορικά γι΄ αυτόν, δαιμονοποιώντας η μία την άλλη . . . Κατά τη μακρά περίοδο της σιωπής (1950-1974), ο πόλεμος αυτός ήταν ένα ταμπού που οι ερευνητές δίσταζαν να αντιμετωπίσουν. . .» (Δεμερτζής Ν. «Ο

Κατράκη ένα μέσο έκφρασης των πολύπλοκων και αντιφατικών συναισθημάτων που βίωνε και η ίδια σε σχέση με αυτή την τόσο οδυνηρή εμπειρία.

Ο συμβολισμός του Ίκαρου, του παρορμητικού νέου, που γεμάτος ενθουσιασμό ακολουθεί μια ανεξέλεγκτα ανοδική πορεία μέχρι την αναμενόμενη συντριβή του, είναι πρόδηλος για τη γενιά των αριστερών στους οποίους ανήκε η χαράκτρια. Ο ήρωας δεν είναι άλλος, παρά ο νέος και ουτοπικός αγωνιστής που γεμάτος ενθουσιασμό, από την αντίληψη που είχε για τον υπαρκτό σοσιαλισμό της εποχής του, ήταν έτοιμος να πάρει το μεγαλύτερο ρίσκο για να καταφέρει να πραγματοποιήσει ένα αντίστοιχο όραμα στη μικρή του πληγωμένη πατρίδα. Ως προς το τέλος του η καλλιτέχνις κρατά όπως είδαμε μια αμφίρροπη στάση: Από τη μια, κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει την πτώση του, αυτή αποτελεί ιστορικό γεγονός. Από την άλλη, αυτό που ένας συνεπής αριστερός ιδεολόγος δεν επιτρέπει είναι η ηττοπάθεια[632]. Έτσι τον συντετριμμένο *Ίκαρο Ι* διαδέχονται οι τρεις άλλες εκδοχές που αφήνουν κάποια περιθώρια σωτηρίας.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμα και χρόνια αργότερα, στα 1980, στον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης της χαράκτριας στην ΕΠΜΑΣ, η Ελένη Βακαλό τονίζει ακριβώς αυτή τη διάσταση των έργων: «Η γνώση της πτώσης είναι μέσα στην έννοια της καρτερίας. Δεν σημαίνει καθόλου ηττοπάθεια, σημαίνει αντίθετα ανάληψη της πτήσης, δόξα της πτήσης που γίνεται με γνώση και αποδοχή και της ήττας ακόμη.»[633]

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι ενώ η καλλιτέχνις αισθάνεται την ανάγκη να μιλήσει, με την τέχνη της, για την αποτυχία, ταυτόχρονα, τόσο η ίδια όσο και ο πολιτικός και καλλιτεχνικός της περίγυρος θεωρούν σημαντικό να διατηρήσει κανείς την αισιοδοξία του. Δεδομένης της χρονικής στιγμής στην οποία γράφεται αυτή η διατριβή, σε μια περίοδο βαθιάς οικονομικής, πολιτικής και αξιακής κρίσης στη χώρα μας, δεν μπορούμε να μην παραλληλίσουμε αυτή την προσέγγιση της Κατράκη στην «ήττα» με τη διασκευή της κωμωδίας *Πλούτος* του Αριστοφάνη από τον Γιώργο Κιμούλη το καλοκαίρι του 2016. Ανεξάρτητα από τη θεατρική αποτίμηση του εγχειρήματος, που δεν είναι της δικής μας δικαιοδοσίας, δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει κανείς στην προσπάθεια αυτή, την αγωνία ενός εξηντάχρονου καλλιτέχνη (τόσο ήταν και η Κατράκη όταν έκανε τους «'Ικαρους») και γονιού μιας εφήβου, ο οποίος παραδέχεται την ήττα της δικής του γενιάς, της γενιάς του Πολυτεχνείου, να μην αφήσει την ελπίδα της ουτοπίας να σβήσει στα νέα παιδιά.

Οι «Ίκαροι» αποκτούν και έναν σχεδόν προφητικό χαρακτήρα, αν αναλογιστούμε το ειρωνικό γεγονός ότι, μήνες μόνο μετά τον θρίαμβο της χαράκτριας και, μέσω αυτής, και της

Εμφύλιος Πόλεμος: Από τη συλλογική οδύνη στο πολιτισμικό τραύμα» στο Δεμερτζής, Πασχαλούδη, Αντωνίου 2013, σελ. 64-65)

[632] Παραπέμπουμε ενδεικτικά τους στίχους του Τάσου Λειβαδίτη από το ποίημα *Το υπόγειο*: «. . . κι ω ήττες, συντρόφισσές μου, που μέσα σε μια στιγμή / με λυτρώσατε απ' τους αιώνιους φόβους της ήττας.» (Ραυτόπουλος 2004, σελ. 38)

[633] Βακαλό Ε. στο Παπαστάμος 1980, σελ. χ.α.

Ελλάδας στη Βενετία, η δικτατορία των συνταγματαρχών θα οδηγούσε τη χώρα μας στην πιο «ανώμαλη πτώση» και την ίδια την καλλιτέχνιδα στην εξορία της Γυάρου.

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ

Τη σύλληψη της Βάσως Κατράκη από την Ασφάλεια, προς το μεσημέρι της 21ης Απριλίου 1967, ακολούθησε η μεταφορά και η κράτησή της μαζί με χιλιάδες άλλους συλληφθέντες στον Ιππόδρομο. Εκεί, έπεσε και ο πρώτος νεκρός της Δικτατορίας, ο Παναγιώτης Ελής[634] – τον οποίο θα απαθανατίσει με μια λιθοϋψιτυπία της το 1974 (*Μνήμη Παναγιώτη Ελή*, Κατ. 190). Η συνέχεια εκτυλίχτηκε στο ξερονήσι της Γυάρου ή στα Γιούρα, όπως έμεινε γνωστό.[635] Όπως έχουμε ήδη αναφέρει στο κεφάλαιο της βιογραφίας, η εμπειρία της στέρησης της ελευθερίας και της απομόνωσης από τους δικούς της ήταν πρωτόγνωρη για την Κατράκη.

Εκείνα που της έλειπαν περισσότερο ήταν τα μικρά της παιδιά και για χάρη τους άρχισε να ζωγραφίζει στα βότσαλα που μάζευε από τις παραλίες του αφιλόξενου νησιού. Οι συγκρατούμενές της ήταν επί το πλείστον απλές γυναίκες και γρήγορα διαδόθηκε η φήμη πως ανάμεσά τους βρισκόταν μια σπουδαία «παραχαράκτρια»![636] Με την απλότητα και τη ζεστασιά που τη διέκρινε, η καλλιτέχνιδα δεν μπορούσε να τους αρνηθεί βότσαλα και για τις δικές τους οικογένειες. Έστησε έτσι έναν αυτοσχέδιο πάγκο κι εκεί της έφερναν όμορφα βότσαλα, που τους είχε δείξει πώς να τα διαλέγουν, κι εκείνη τους έφτιαχνε ζωγραφιές με μαρκαδόρο για να στέλνουν – παράνομα, εννοείται – στους δικούς τους: όμορφα πρόσωπα, ήλιους, ψαράκια, πουλιά (εικ. 37). Στο πίσω μέρος έγραφε πάντα την αφιέρωση και «Γιούρα 1967».

Ο Κώστας Σταυρόπουλος έχει αναφερθεί σε αυτά τα βότσαλα διεξοδικά και έχει εξηγήσει ότι τόσο εκείνος, που πρώτος της ζήτησε να ζωγραφίσει δυο βότσαλα για τα παιδιά του, όσο και η χαράκτρια θεωρούσαν «ότι τα βότσαλα δε θα λειτουργήσουν σαν έργα τέχνης, αλλά σαν τεκμήρια-σινιάλα μαρτυρίας επικοινωνίας, σπάζοντας τον εκ προθέσεως βάρβαρο αποκλεισμό των κρατουμένων στη Γυάρο από την στρατιωτική χούντα των συνταγματαρχών του 1967. Με το πέρασμα του χρόνου, τα βότσαλα λειτουργούσαν για τη Βάσω σαν σημειώσεις. Και πράγματι έδωσαν πολλά έργα στη χαρακτική της μετά την αποφυλάκισή της.» [637] Αναφέρει μάλιστα σαν ένα από τα θέματα που χρησιμοποίησε αργότερα «Το χρέος της Αντιγόνης». Η θεματογραφία και τα εικαστικά χαρακτηριστικά των

[634] Οι πληροφορίες για τη σύλληψη και την περίοδο της εξορίας της Κατράκη προέρχονται από τις συζητήσεις και τις συνεντεύξεις που είχα με τους φίλους και συγκρατούμενούς της, Ελένη Καμουλάκου και τον αείμνηστο Κώστα Σταυρόπουλο.
[635] Περισσότερες πληροφορίες για την εξορία της χαράκτριας υπάρχουν στο Κεφάλαιο 1, σελ. 49.
[636] «Τι το ένα τι το άλλο», *Η Καθημερινή*, 7 Νοεμ 1974
[637] Σταυρόπουλος 2006, σελ. 58-59


α.


β.


γ.


δ.


ε.


στ.


ζ.


η.



θ.

εικ. 37 Ενδεικτικές φωτογραφίες από βότσαλα της Κατράκη

βοτσάλων έχουν παρουσιαστεί και αναλυθεί επαρκώς στον κατάλογο του Μουσείου Βάσω Κατράκη από τον Κώστα Σταυρόπουλο[638] και στον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης[639] και για το λόγο αυτό δεν θα επεκταθούμε περαιτέρω. Τα βότσαλα της Κατράκη θα πρέπει να ιδωθούν περισσότερο ως αυθόρμητες και συντροφικές δημιουργίες που πρόσφεραν μια αισιόδοξη διέξοδο στη σκληρότητα των περιστάσεων.

Στις μεταγενέστερες προσωπικές της σημειώσεις η χαράκτρια αναφέρει πως στα Γιούρα έκανε περί τα 1000 βότσαλα και περίπου 80 σχέδια. «Μου σχίσανε περί τα 20. Όπου βλέπανε συρματόπλεγμα το καταστρέφανε. Διέσωσα τα καλλίτερα στο πνεύμα αυτά που είναι ως 5-6». [640] Πέντε από αυτά φυλάσσονται στο Μουσείο Βάσως Κατράκη και ένα συμπεριλαμβάνεται σε ένα λεύκωμα με τη συλλογή της εγγονής της Κατράκη, κόρης του γιου της, που κυκλοφόρησε από το Μουσείο Βάσω Κατράκη σε επιμέλεια του Κώστα Σταυρόπουλου το 2012. Και τα έξι είναι σημειωμένα από την ίδια με τον τόπο και τη χρονιά που έγιναν. Είναι μόλις η δεύτερη φορά που η καλλιτέχνις αισθάνεται επιτακτικά την ανάγκη να σηματοδοτήσει το «εδώ» και το «τώρα».[641] Τα σχέδια αυτά (εικ. 38-43), αν και πολύ πρόχειρα στην εκτέλεση, αποτελούν το έναυσμα για πολύ σημαντικά έργα της χαράκτριας.

Το σχέδιο της εικ. 38 απεικονίζει μέρος του προσώπου μιας όμορφης κοπέλας με μεγάλα μάτια, που μοιάζει παγιδευμένη πίσω από ένα μικρό παράθυρο. Το σχέδιο είναι δουλεμένο βιαστικά με μαρκαδόρο, αποτυπώνει όμως πολύ εκφραστικά το δακρυσμένο βλέμμα της κοπέλας που κοιτάζει κατάματα τον θεατή. Το έργο εισάγει το θέμα της δακρυσμένης Παναγίας με το οποίο θα ασχοληθεί εκτενώς η Κατράκη το 1969. Τα σχέδια στις εικ. 39, 41 είναι επίσης δουλεμένα βιαστικά με μαρκαδόρο. Οι μορφές συνεχίζουν να κινούνται στις προεκτάσεις των κυκλαδικών ειδωλίων και στο σχέδιο της εικ. 39 εισάγεται το θέμα «μορφές σε βράχια» το οποίο θα επανέλθει στα έργα *Αναμονή I* , *II* . Με την *Αναμονή* συνδέεται και το σχέδιο 43. Το σχέδιο στην εικ. 41 συνδέεται σαφώς με το θέμα του Ίκαρου και δεν μπορεί να μη μειδιάσει κανείς με τον αυτοσαρκασμό της χαράκτριας, πάνω δεξιά, «πολύ αισθηματικό σάχλα».

[638] Σταυρόπουλος 2006, σελ. 58-59
[639] Ψαρέλλη Μ. «Τα βότσαλα» στο ΜΚΤ 2010, σελ. 187-189 και Δόγκα-Τόλη Μ., «Το αρχέτυπο της προϊστορικής μορφής ως στοιχείο αναγωγής στη χαρακτική της Βάσως Κατράκη», σελ. 79 στο ΜΚΤ 2010
[640] Από μία σελίδα με προσωπικές σημειώσεις της Κατράκη από το Αρχείο της Μαριάννας Κατράκη
[641] Η πρώτη ήταν με το έργο *Το περιστέρι της Ειρήνης* (Κατ. 21) του Γιώργου Κατράκη στο νοσοκομείο, μετά την απόπειρα αυτοκτονίας του στη Μακρόνησο.



εικ. 38 Κατράκη, *Γιούρα* 68, σχέδιο, Γιούρα 1968 (Κατ. Σχεδ. 85)



εικ. 39 Κατράκη, *Τρεις μορφές σε ύψωμα*, σχέδιο, Γιούρα 1967 (Κατ. Σχεδ. 88)



εικ. 40, Κατράκη *Μητέρα και παιδί*, σχέδιο, Γιούρα 1968 (Κατ. Σχεδ. 89)



εικ. 41 Κατράκη, *Ίκαρος*, σχέδιο, Γιούρα 1967 (Κατ. Σχεδ. 84)

Τέλος το σχέδιο της εικ. 42 εισάγει το θέμα της σειράς «Καταστάσεις» με το οποίο θα ασχοληθεί η χαράκτρια το 1970. Έχει ενδιαφέρον η σημείωσή της πάνω στο έργο όπου αναφέρει ότι το σχέδιο που είχε κάνει στα Γιούρα δεν είχε το συρματόπλεγμα, προφανώς για να μην της το σκίσουν.



εικ. 42 Κατράκη, [*Κατάσταση*], σχέδιο, Γιούρα 1967 (Κατ. Σχεδ. 147)



εικ. 43 Κατράκη, [*Αναμονή*], σχέδιο, Γιούρα 1968

Με αυτά τα λίγα λοιπόν επιστρέφει η Κατράκη στο σπίτι της περί τα μέσα Φεβρουαρίου του 1968. Από τα πρώτα έργα που πρέπει να έκανε όταν ξανάπιασε τη δουλειά, θεωρούμε ότι είναι οι λιθοϋψιτυπίες *Αναμονή Ι* (Κατ. 159) και *Αναμονή ΙΙ* (Κατ. 160). Τα δύο αντίτυπα του Μουσείου Βάσω Κατράκη είναι χρονολογημένα με το χέρι της 1969. Παρόλα αυτά στον κατάλογο της αναδρομικής της στην ΕΠΜΑΣ το 1980 τα έργα είναι χρονολογημένα 1968. Αυτό ίσως να σημαίνει πως η χαράκτρια άρχισε να δουλεύει αυτό το θέμα από πιο νωρίς. Κάτι τέτοιο δε θα ήταν απίθανο δεδομένου ότι οι απαρχές αυτών των δύο χαρακτικών βρίσκονται στα σχέδια των εικ. 38, 43 και ότι το θέμα τους συνδέεται άμεσα με την εμπειρία της εξορίας της: Και στα δύο απεικονίζονται μελαγχολικές γυναικείες μορφές, ανάμεσα σε απόκρημνα βράχια, να ατενίζουν μπροστά, περιμένοντας κάτι να συμβεί. Το τοπίο αντιστοιχεί στην εικόνα της Γυάρου (εικ. 44), ενώ δεν ήταν λίγες οι συγκρατούμενές της που κάθονταν στα βράχια κι αγνάντευαν με πόνο τη θάλασσα.[642] Οι μορφές διατηρούν τον αρχετυπικό, «πετρένιο» χαρακτήρα των προηγούμενων έργων της και πλησιάζουν ακόμα περισσότερο τη γλυπτική. Οι λεπτές σιλουέτες με τους ολόισιους κορμούς και τη βουβή τους ακινησία μοιάζουν να είναι και οι ίδιες μέρος του ερημικού τοπίου. Η παρουσία τους υποβάλλει περισσότερο ένα συναίσθημα απομόνωσης και προσμονής παρά λέει μια ιστορία. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και το μεταγενέστερο χαρακτικό *Ερημιά* (Κατ. 187) με τη διαφορά ότι εδώ η μορφή είναι εντελώς κλεισμένη στον εαυτό της και δε φαίνεται να περιμένει τίποτα πια.

[642] Σταυρόπουλος 2006, σελ. 58



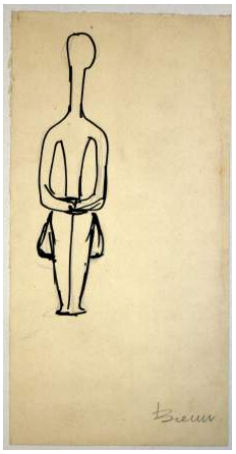
εικ. 44 Ερευνητής στο αφιλόξενο τοπίο της Γυάρου – Χ.Παπαδάς / WWF Ελλάς[643]

Τα σχέδια στις εικ. 45, 46 αναδεικνύουν ακόμη περισσότερο τη συνομιλία των μορφών της Κατράκη με την κυκλαδική γλυπτική (εικ. 47). Συγκρίνοντας τις μορφές της Κατράκη με τα κυκλαδικά ειδώλια, η επιμελήτρια του Μουσείου Κυκλαδικής Τέχνης, Μαρία Δόγκα-Τόλη, αναφέρει: «Οι ιδιότητες που χαρακτηρίζουν τη 'μορφολογία' της συνοψίζονται στην κατά μέτωπο απόδοση της όρθιας στάσης, στις απλές και ρέουσες αναλογίες, στον κατακόρυφο αλλά δυναμικό άξονα που 'ζωοποιεί' το σκληρό υλικό, στη συγχώνευση του επίπεδου με το περίοπτο και στην έμφαση στις δύο διαστάσεις (βασική παράμετρο της κυκλαδικής γλυπτικής), την οπτική συνάφεια, αλλά και την αίσθηση της οργανωμένης τάξης που φαίνεται να πειθαρχεί σε έναν αρχέγονο κανόνα, αντλώντας από την επίγνωση μιας πανάρχαιας παράδοσης».[644]

[643] Φωτογραφία από τον ιστότοπο https://wwfaction.wordpress.com/tag/μύχοι/ (29/8/2016)
[644] Δόγκα-Τόλη Μ., «Το αρχέτυπο της προϊστορικής μορφής ως στοιχείο αναγωγής στη χαρακτική της Βάσως Κατράκη» στο ΜΚΤ 2010, σελ. 77



εικ. 45, Κατράκη, *Θρήνος*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 86)



εικ. 46 Κατράκη, *Αναμονή*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 87)



εικ. 47 Κυκλαδικό ειδώλιο από την Αμοργό, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο

Ταυτόχρονα η χαράκτρια φαίνεται να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τις κατακτήσεις της μοντέρνας γλυπτικής, όπως αναδεικνύει μια γρήγορη αναδρομή σε έργα σημαντικών γλυπτών της εποχής της, οι οποίοι είχαν κι εκείνοι ανατρέξει σε πρωτόγονες μορφές τέχνης, όπως οι Contantin Brancusi (εικ. 48), Alberto Giacometti (εικ. 49) και Henry Moore (εικ. 50).



εικ. 48 Contantin Brancusi, *Κοιμισμένη Μούσα Ι*, 1909–10, μάρμαρο, Washington, Hirshorn Museum and Sculpture Garden. Smithsonian Institution, © 2004 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.



εικ. 49 Alberto Giacometti, *Τρεις άντρες που περπατούν*, 1948, χαλκός με πατίνα, Παρίσι, Fondation Alberto et Annette Giacometti, © Giacometti Estate (Fondation Giacometti, Paris and ADAGP, Paris) 2016.

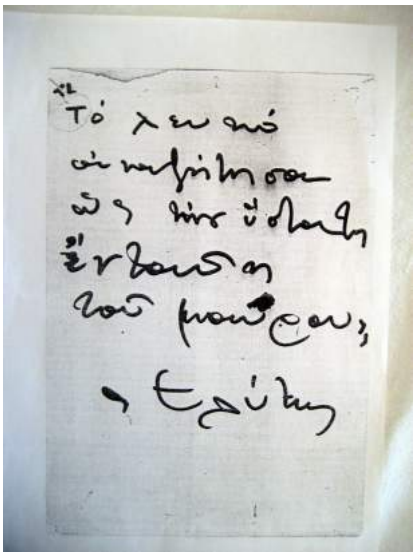


εικ. 50 Henry Moore, *Βασιλιάς και Βασίλισσα*, χαλκός, 1952, Σκωτία, Glenkiln Sculpture Park

Η Κατράκη θα πρέπει να αισθανόταν πολύ κοντά στα έργα τους και γλυπτά όπως η *Κοιμισμένη Μούσα* του Brancusi, οι ψηλόλιγνες φιγούρες του Giacometti και οι αφαιρετικές αλλά τόσο εμβληματικές μορφές του Moore, τις οποίες θα έβλεπε στα μουσεία και στις εκθέσεις του εξωτερικού, θα πρέπει να αποτελούσαν πολύ δυνατά ερεθίσματα για τις δικές της αναζητήσεις.

Σε προσωπικές της σημειώσεις από την εποχή αυτή, η Βάσω Κατράκη γράφει: «Το 1968 πέρασε με προσχέδια και ανασυγκρότηση του διαλυμένου κόσμου μου... Ως τώρα – Αύγουστος 1969 – έχω κάνει περί τα 10-11 έργα μικρά και μεγάλα. Έκανα μια σειρά 'Σπασμένα' που μου αρέσουνε. Είναι κομμάτια από κεφάλια που κλαίνε. Τα λέω πρόχειρα 'Παναγιές'.[645] Προφανώς πρόκειται για τις λιθοϋψιτυπίες *Παναγία Ι* (Κατ. 161) και *Παναγία ΙΙ* (Κατ. 162).

Όταν η Κατράκη εξέθεσε τις «Παναγίες», μαζί με άλλα έργα από την περίοδο της Δικτατορίας, στο Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «'Ωρα», το 1972, είχε συμπεριλάβει σε περίοπτη θέση του καταλόγου της έκθεσης τον παρακάτω στίχο του Οδυσσέα Ελύτη από *Το Άξιον Εστί*: «το λευκό αναζήτησα ως την ύστατη ένταση του μαύρου». Τον ίδιο στίχο βρήκαμε, γραμμένο από το χέρι της σε ένα απλό κομμάτι χαρτί μέσα στο προσωπικό της υλικό (εικ. 51).[646] Ίσως να ήταν το ίδιο χαρτί που λένε πως είχε κρεμασμένο και στο εργαστήριό της. Δεν μπορούμε να ξέρουμε πότε πρωτοδιάβασε η χαράκτρια το ποίημα, το οποίο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1959, ούτε υπάρχει κάποια μαρτυρία για το πότε ακριβώς εμφανίστηκε αυτή η «επιγραφή» στο εργαστήρι της. Όμως, από την ειδική μνεία που γίνεται στον συγκεκριμένο στίχο στον κατάλογο του 1972, μπορούμε να συμπεράνουμε, ότι μέσα στο διάστημα της Δικτατορίας η καλλιτέχνις βίωσε έντονα το



εικ. 51 Ιδιόχειρο σημείωμα της Κατράκη με τον στίχο του Ελύτη

[645] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη
[646] Αρχείο Μαριάννας Κατράκη

περιεχόμενο του ποιήματος, και πιο συγκεκριμένα του παρακάτω αποσπάσματος, από όπου προέρχεται και ο εν λόγω στίχος:

…
χρόνους τακτούς όσους η Γνώση ορίζει
Στα χαρτιά σκυφτός και στα βιβλία τ' απύθμενα
με σκοινί λιανό κατεβαίνοντας
νύχτες και νύχτες
το λευκό αναζήτησα ως την ύστατη ένταση
του μαύρου Την ελπίδα ως τα δάκρυα
Τη χαρά ως την άκρα απόγνωση
… [647]

Διαβάζοντας αυτούς τους στίχους αντιλαμβανόμαστε ότι τόσο ο ποιητής όσο και η χαράκτρια χρησιμοποιούν τους όρους «άσπρο» και «μαύρο» για να αναφερθούν, όχι μόνο σε χρώματα, αλλά κυρίως σε αφηρημένες έννοιες και συγκλονιστικά προσωπικά βιώματα. Αυτή η καθαρά συμβολική διάσταση της επιλογής της Κατράκη να δουλέψει αυστηρά με το άσπρο και το μαύρο, αν και δεν εκφράστηκε ποτέ λεκτικά από την ίδια,[648] ήταν πολύ πιο ευδιάκριτη για τους καλλιτεχνικούς και πολιτικούς της συνοδοιπόρους από ό,τι μπορεί να είναι για τον σημερινό θεατή των έργων της. Είναι χαρακτηριστικό το σχόλιο του Λεωνίδα Κύρκου[649] στο «Παρασκήνιο»: «Για μένα το άσπρο είναι το μαύρο. Δεν υπάρχει τίποτα πιο εκτυφλωτικό από το μαύρο που χρησιμοποιούσε η Βάσω… Δεν ήταν το μαύρο της απαισιοδοξίας αλλά ήταν η νίκη πάνω στο μαύρο, η νίκη πάνω στην απαισιοδοξία…»

Μέσα από αυτή την επώδυνη διαδικασία της αναζήτησης της ελπίδας «ως τα δάκρυα» θα πρέπει να προσεγγίσουμε και τις δακρυσμένες «Παναγίες» της Κατράκη, αλλά και τις «Πλατυτέρες» της. Τα «σπασμένα», όπως χαρακτηρίζει τις «Παναγίες» (Κατ. 161, 162) η καλλιτέχνις, μοιάζουν με όστρακα από αρχαία κεραμικά. Οι μορφές που απεικονίζονται πάνω σε αυτά έχουν, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, τις καταβολές τους στο σχέδιο της εικ. 38 από τα Γιούρα (Κατ. Σχεδ. 85). Η μορφή, που εκεί περιοριζόταν από το πλαίσιο του παράθυρου-φυλακής, είναι πια ελεύθερη και απεικονίζεται σε μια μεγάλη λευκή επιφάνεια, χωρίς περιορισμούς. Αυτό όμως που έχει απομείνει από την αρχική μορφή είναι μόνο ένα κομμάτι του κατακερματισμένου της εαυτού, που, πάνω στην άπλετη λευκότητα, φαντάζει

[647] Οδυσσέας Ελύτης, *Το Άξιον Εστί* («Η Γένεσις»), Ίκαρος Εκδοτική Εταιρία, Αθήνα 1974, σελ. 19-20.
[648] Το μόνο σχόλιο της χαράκτριας για τον στίχο του Ελύτη υπάρχει στη συνέντευξή της στη Μαρία Πολιτοπούλου, «Να βρω τη γλώσσα της ύλης, χωρίς όμως να την κόψω», *Τα Νέα*, 13 Φεβ. 1980 που έχουμε παραθέσει πιο πάνω στη σελ. 238
[649] Ο Λεωνίδας Κύρκος ήταν μία ηγετική φυσιογνωμία της ανανεωτικής αριστεράς.

περισσότερο μόνο. Ίσως γι΄ αυτό το δακρυσμένο της βλέμμα να κοιτάζει κατάματα και να συγκινεί τόσο βαθιά τον θεατή.

Το πέρασμα στις «Πλατυτέρες» (Κατ. 163-166) γίνεται αβίαστα. Το «σπασμένο» πρόσωπο δεν είναι πια μόνο. Μια άλλη μορφή, πιο μεγάλη και υποβλητική αλλά και η ίδια αποσπασματική, εμφανίζεται πίσω του, σαν να έχει ανοίξει τα χέρια της για να το αγκαλιάζει προστατευτικά. Η καλλιτέχνις τη λέει «Πλατυτέρα» και, εξ ορισμού, τη συνδέει με την «Πλατυτέρα των Ουρανών» (εικ. 52), – εκείνη, δηλαδή, που μέσα στην αγκαλιά της μπορούν να βρουν καταφύγιο όλοι – την οποία η χαράκτρια είχε δει, από τα παιδικά της χρόνια, στις εκκλησίες του τόπου της (όπως στους Ι.Ν. των Ταξιαρχών και Αγίου Νικολάου του Κούντρου). Μόνο που η Πλατυτέρα της Κατράκη δεν έχει πια χέρια για να αγκαλιάσει το παιδί της.



εικ. 52 Η Θεοτόκος ως Πλατυτέρα των Ουρανών δεόμενη και έχοντας εμπρός στο στήθος της, χωρίς να ακουμπά, το Χριστό-Εμμανουήλ, ο οποίος ευλογεί και με τα δύο χέρια (τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού Βήματος του ναού της Καπνικαρέας).[650]

Στο σημείο αυτό δεν μπορεί κανείς να μην κάνει τον συνειρμό τόσο της ίδιας όσο και όλων των άλλων εξόριστων μανάδων που είχαν με τη βία αποχωριστεί τα παιδιά τους. Η μορφή της Παναγίας φαίνεται πως συγκινούσε ιδιαίτερα τη χαράκτρια κυρίως με την ιδιότητά της ως μητέρα.

Στα σχέδια των εικ. 53-56 παρατηρούμε ότι η Κατράκη έκανε διάφορες δοκιμές, άλλοτε μένοντας πιο κοντά στο θέμα «Παναγία και Χριστός» (εικ. 52, 54) και άλλοτε δουλεύοντας περισσότερο προς την κατεύθυνση «μητέρα και παιδί» (εικ. 55, 56). Το θέμα μητέρα και παιδί, το οποίο όπως έχουμε αναπτύξει σε προηγούμενα κεφάλαια, αποτελεί έναν από τους βασικούς άξονες του έργου της, αποκτά στις «Πλατυτέρες» μια άλλη διάσταση. Από τις εξπρεσιονιστικές παραμορφώσεις της σειράς των «Μανάδων» της

[650] Φωτογραφία και περιγραφή από το ιστολόγιο https://kapnikarea.wordpress.com (3/9/2016)

προηγούμενης περιόδου, περνά τώρα σε μια πιο αφαιρετική και συμβολική προσέγγιση των μορφών. Σαν αρχαία αγάλματα, που το μακρύ τους ταξίδι μέσα στον χρόνο τους κόστισε πότε το κεφάλι, πότε ένα χέρι και κάποτε τα πόδια, έτσι και οι μητέρες της



εικ. 53 Κατράκη, *Παναγία με Χριστό*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 91)



εικ 54 Κατράκη, *Παναγία με Χριστό*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 92)



εικ. 55 Κατράκη, *Μητέρα με παιδί*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 93)



εικ. 56 Κατράκη, *Μητέρα με παιδί*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 94)

Κατράκη στο πέρασμά τους από την ιστορία απώλεσαν άλλους αλλά και μέρη του εαυτού τους κι έμειναν λειψές, σωματικά και κυρίως συναισθηματικά. Παρόλα αυτά δεν έπαψαν ποτέ να στέκονται πίσω από το παιδί τους. Έχει κι αυτό, με τη σειρά του, υποστεί ανάλογες απώλειες, διατηρεί, όμως, το αθώο του πρόσωπο, και τα αγνά του δάκρυα δεν εκφράζουν μόνο τη θλίψη αλλά και τη λύτρωση.

Παρατηρούμε ότι και στις «Πλατυτέρες», όπως είχε συμβεί και στους Ίκαρους, το πρώτο έργο είναι το πιο απαισιόδοξο της σειράς, ενώ στις εκδοχές που ακολουθούν αρχίζει να διακρίνεται μια υποψία ελπίδας. Αυτό επιτελείται σε δύο επίπεδα, το μορφολογικό και το συμβολικό. Μορφολογικά, στο *Πλατυτέρα Ι* (Κατ. 163) μητέρα και παιδί απεικονίζονται πολύ περικομμένα, ως δυο μικρές μορφές σε ένα μεγάλο λευκό χώρο, ενώ στα *Πλατυτέρα ΙΙ* (Κατ. 164), *Πλατυτέρα ΙΙΙ* (Κατ. 165), *Πλατυτέρα IV* (Κατ. 166) οι μορφές είναι πολύ μεγαλύτερες, διατηρούν περισσότερα μέρη του σώματός τους και καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του εικαστικού χώρου.

Η σταδιακή αυτή μνημειακοποίηση των μορφών και η επιβολή τους στον χώρο συνοδεύεται και από επιπλέον συμβολισμούς. Στο *Πλατυτέρα ΙΙ* (Κατ. 164) απεικονίζεται ολόκληρο το πρόσωπο του παιδιού ενώ συμμετρικά προς αυτό υψώνεται το καρφωμένο του χέρι, ένα σαφές σύμβολο της διαγενεακής συνέχειας του μαρτυρίου που έχει ήδη υποστεί η μητέρα. Δεν αποκλείεται με το συμβολισμό αυτό η καλλιτέχνις να υπαινίσσεται και το στιγματισμό των παιδιών των αριστερών της Αντίστασης και του Εμφυλίου που δυστυχώς εξακολούθησε να έχει σοβαρό αντίκτυπο στην προσωπική και κοινωνική τους εξέλιξη μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1980 και την περίφημη «εθνική συμφιλίωση». Στο *Πλατυτέρα ΙΙΙ* (Κατ. 165) διακρίνονται παρόμοια στοιχεία με τις δυο μορφές να έχουν το σχήμα του «εσταυρωμένου». Παρατηρούμε, όμως, ότι, καθώς το σώμα του παιδιού ταυτίζεται στη δεξιά πλευρά με το σώμα της μητέρας, μοιάζει να αποτελεί μια προέκτασή του ή καλύτερα να γίνεται το συμπληρωματικό του. Η συγχώνευση των δύο μορφών γίνεται πλήρης στο *Πλατυτέρα IV* (Κατ. 166) ώστε οι δύο μορφές μέσα από την ταύτιση τους να ξαναβρίσκουν την ακεραιότητα τους. Ακόμα και η μητέρα έχει ξαναβρεί το πρόσωπό της ενώ τα χέρια του παιδιού μοιάζουν και με δικά της. Τα σημάδια του μαρτυρίου και τα δάκρυα δεν έχουν σβηστεί, οι μορφές, όμως, επιβάλλονται μνημειακές και δυναμικές στον χώρο και για το λόγο αυτό αποπνέουν την αποφασιστικότητα κάποιου που αναζητά «την ελπίδα ως τα δάκρυα» και «τη χαρά ως την άκρα απόγνωση».

Με αυτή την απόγνωση συνδέονται και οι συγκλονιστικές «Καταστάσεις» (Κατ. 172, 173, 174, 188, 189).[651] Στο ντοκιμαντέρ «Δεν άνθισαν ματαίως...», της τηλεόρασης του 902, η Μαριάννα Κατράκη διαβάζει ένα απόσπασμα από το ημερολόγιο της μητέρας της[652] όπου η καλλιτέχνις ξετυλίγει το απόλυτο παράλογο της εξορίας ενός σακατεμένου, μισού ανθρώπου, που αλλού ήταν το κορμί κι αλλού τα πόδια του. Στην αφήγηση αυτή η πραγματικότητα ξεπερνάει και τον πιο τρελό εφιάλτη. Έναν χρόνο μετά, πίσω στο σπίτι και

[651] Στην πίσω σελίδα του τιμοκαταλόγου της ατομικής έκθεσης της Κατράκη στην «΄Ωρα», το 1972, ένας επισκέπτης σχολιάζει το «βαθύ ανθρώπινο νόημα» των έργων και ειδικά για τις «Καταστάσεις» γράφει πολύ αυθόρμητα: «. . . με τρέλλαναν τα σύρματα.» (Αρχείο Σπητέρη, ΤΙΤ)
[652] Το ημερολόγιο αυτό δεν είναι διαθέσιμο στην έρευνα.

στο εργαστήριο της η χαράκτρια έγραφε: «Έκανα ακόμα – είμαι στις πρόβες – τρεις συνθέσεις. Η μία σε δύο πέτρες όρθιες και οι δύο σε τρεις πέτρες στο φάρδος τους. Είναι οι συσπασμένοι συρματοπλεγμένοι κορμοί. Έκοψα χέρια, πόδια, κεφάλια για να κερδίσουνε σε ένταση. Εξ' άλλου δεν μας χρειάζονται πια αυτά τα μέλη έτσι που καταντήσαμε.»



εικ. 57 Κατράκη, *Κατάσταση*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 146)



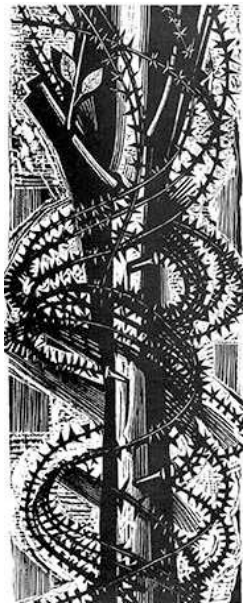
εικ. 58 Κατράκη, *Μακρονήσι*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 102)

Είναι προφανές ότι οι «συρματοπλεγμένοι κορμοί» στις «Καταστάσεις» έχουν τις καταβολές τους στην εμπειρία της Γυάρου. Όπως έχουμε ήδη επισημάνει, συνδέονται άμεσα με τα σχέδια με τα «συρματοπλέγματα» που αναφέρει η χαράκτρια ότι της κατέστρεψαν και με το σχέδιο της εικ. 42, το μοναδικό με αυτό το θέμα που περιέσωσε. Το σχέδιο της εικ. 57 θα πρέπει να είναι μεταγενέστερο, μετά την απελευθέρωσή της. Υπάρχει επίσης το σχέδιο της εικ. 58, πάνω στο οποίο η χαράκτρια έχει γράψει «Μακρονήσι» αλλά τεχνοτροπικά δεν μπορεί να προέρχεται από την εποχή που ήταν εξόριστος ο Κατράκης. Το πιθανότερο είναι ότι η χαράκτρια ανατρέχει στην εξορία του συζύγου της μέσα από τα βιώματα της δικής της πρόσφατης εξορίας. Το κόκκινο χρώμα προσθέτει πάθος στη σύνθεση που δίνεται με έμφαση στον εγκλεισμό.

Το 1975 στην αναδρομική του έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη, ο Τάσσος παρουσίασε κάποια έργα αφιερωμένα σε συγκεκριμένους ανθρώπους, όπως τον Γιάννη Ρίτσο, τον Μίκη Θεοδωράκη και τη Βάσω Κατράκη. Ο χαράκτης αναφέρει στον κατάλογο της έκθεσης,[653] ότι το έργο *Στη Βάσω Κατράκη* (εικ. 59) το είχε φιλοτεχνήσει την ημέρα των πρώτων Χριστουγέννων της χούντας, το 1967. Δεν γνωρίζουμε αν ο χαράκτης είχε δει τα σχέδια με τα συρματοπλέγματα που έκανε η Κατράκη στη Γυάρο, ή τη συρματοδεμένη

[653] Παπαστάμος 1975, χ.α.

μορφή του Lumumba στην *Επιθεώρηση τέχνης* το 1961, γι' αυτό και δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα αν το αφιέρωμα στην Κατράκη, όπου δεσπόζει ο συρματοδεμένος κορμός, είναι φόρος τιμής στο έργο της ή αν πρόκειται για παράλληλες αναζητήσεις των δύο καλλιτεχνών κατά την ίδια περίοδο.



εικ. 59 Τάσσος, *Στη Βάσω Κατράκη*, Χριστούγεννα 1967

Επιστρέφοντας στις «Καταστάσεις» της Κατράκη, παρατηρούμε ότι το θέμα του ακρωτηριασμού της μορφής, το οποίο εντοπίσαμε ήδη στις «Παναγίες» και στις «Πλατυτέρες», φτάνει στο αποκορύφωμά του. Οι μορφές συμπυκνώνουν όλη την τραγωδία των αποτρόπαιων βασανισμών και των απάνθρωπων εκτελέσεων χιλιάδων ανθρώπων από τη χούντα στα ξερονήσια. ΄Οπως έγραφε και ο ποιητής Παναγιώτης Τσουτάκος στο ποίημα «Γιούρα 1»:

Αγκάθι γίνηκε το σύρμα στην καρδιά
μα δεν πονάμε.
Φως κι οδηγός η λευτεριά
και καρτεράμε.[654]

Οι καταστάσεις αυτές σημάδεψαν για πάντα τη ζωή όσων επέζησαν, ανάμεσά τους και την Κατράκη. Πέρα όμως από τον σωματικό ακρωτηριασμό υπάρχει και ο ψυχολογικός. Ειδικά για τις εξόριστες γυναίκες τα διλήμματα ήταν πολύ πιο σύνθετα από ό,τι για τους άντρες. Από τη μια ήταν οι πολιτικές τους πεποιθήσεις και η προάσπιση της ελευθερίας της γνώμης και της σκέψης τους και από την άλλη τα ανήλικα πιτσιρίκια τους που τα είχαν αφήσει πίσω, στερημένα για μήνες ή και χρόνια από την απαραίτητη μητρική στοργή και παρουσία. Αν

[654] Παναγιώτης Τσουτάκος, *2651-Μνήμη μιας τυραννίας* (ποιητική συλλογή), Αθήνα, 1976, σελ. 25

υπέγραφαν τις δηλώσεις που τους ζητούσε το καθεστώς θα μπορούσαν να γυρίσουν πίσω στα σπίτια τους και να είναι συνεπείς μητέρες. Αν δεν υπέγραφαν θα έμεναν συνεπείς στις ιδέες τους αλλά όχι στα μητρικά τους συναισθήματα και στις υποχρεώσεις που έχει μια μητέρα προς το παιδί της[655]. Είτε έτσι, είτε αλλιώς, ένα μέρος του εαυτού τους θα έμενε ανολοκλήρωτο.

Στις «Καταστάσεις» η Κατράκη απεικονίζει και εκφράζει την εμπειρία της εξορίας με έναν περισσότερο αφαιρετικό και συμβολικό τρόπο σε αντίθεση με άλλους καλλιτέχνες της γενιάς της, οι οποίοι επιλέγουν μια αφηγηματική ή αμιγώς παραστατική εικαστική γλώσσα. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα του Γιώργου Φαρσακίδη στην ξυλογραφία του *Μακρόνησος-Μακελειό στη χαράδρα* 1949 (εικ. 60)[656] και του Βάλια Σεμερτζίδη στη λιθογραφία *Άντρες στα σίδερα* 1967 (εικ. 61)[657].



εικ. 60 Γιώργος Φαρσακίδη *Μακρόνησος-Μακελειό στη χαράδρα*, 1949, ξυλογραφία, ιδιωτική συλλογή



εικ. 61 Βάλιας Σεμερτζίδης, *Άντρες στα σίδερα*, 1967, λιθογραφία, συλλογή χαρακτικής Γιάννη Παπακωνσταντίνου

Μετά την εξορία της, η χαράκτρια, όπως μας εξήγησε η φίλη και συνεξόριστή της, Ελένη Καμουλάκου, αισθάνθηκε την ανάγκη να ξεφύγει για λίγο από αυτά τα εφιαλτικά γεγονότα και να ασχοληθεί με ένα θέμα πιο ευχάριστο. Έτσι προέκυψε η μεγάλη σύνθεση *Ο παιδικός μου κόσμος* (Κατ. 177) που είναι εμπνευσμένη από τις παιδικές της αναμνήσεις στο Αιτωλικό. Το έργο θα πρέπει, μέχρι ενός σημείου, να λειτούργησε λυτρωτικά για τη χαράκτρια και πιστεύουμε πως με την ελπίδα ότι θα είχε το ίδιο αποτέλεσμα και στη φίλη

[655] Οι παραπάνω σκέψεις είναι απόρροια της συζήτησης γύρω από αυτό το θέμα με την Ελένη Καμουλάκου, εξόριστη στη Γυάρο την ίδια περίοδο με την Κατράκη και επίσης μητέρα δυο ανήλικων παιδιών, την εποχή εκείνη.
[656] Ζαχαρόπουλος Αναγνώστου 2015, σελ. 220
[657] Ζαχαρόπουλος Αναγνώστου 2015, σελ. 196

της, η Κατράκη χάρισε ένα αντίτυπο του στην Καμουλάκου, η οποία μέχρι σήμερα το έχει κρεμασμένο στην πιο περίοπτη θέση του σπιτιού της.

Ο παιδικός μου κόσμος (Κατ. 177) είναι μια μνημειακή λιθοϋψιτυπία που αντανακλά την αγάπη της χαράκτριας για την ειρηνική ζωή κοντά στη φύση και, ως προς το πνεύμα του, θυμίζει τα «Μινωικά» της. Η σύνθεση είναι σχεδόν συμμετρική όσον αφορά τα άκρα, με τους δύο λόφους και τις καθιστές μορφές, δεξιά και αριστερά. Στον ενδιάμεσο χώρο οι μορφές και το τοπίο εναλλάσσονται αρμονικά διαγράφοντας μελωδικές καμπύλες. Το ειδυλλιακό τοπίο παραπέμπει στους χαμηλούς λόφους της πατρίδας της και οι μορφές μοιάζουν με εμψυχωμένα κυκλαδικά ειδώλια που καταπιάνονται με τις καθημερινές τους ασχολίες. Μια σχετική εξιδανίκευση του θέματος είναι απόλυτα δικαιολογημένη δεδομένων των ψυχολογικών αναγκών της χαράκτριας κατά το χρονικό διάστημα της δημιουργίας του έργου. Εδώ δεν υπάρχουν αγωνίες, διλήμματα, δυσκολίες. Η ζωή αποδίδεται απλή, βασισμένη στις πρωταρχικές ανάγκες κάθε ανθρώπου. Οι ήπιες, σχεδόν χορευτικές, κινήσεις των μορφών και η ευρυθμία του συνόλου σε συνδυασμό με το μακρύ, οριζόντιο σχήμα εντείνουν την αίσθηση της ηρεμίας και της αρμονικής συνύπαρξης των ανθρώπων μεταξύ τους αλλά και με τη φύση. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και το μεταγενέστερο έργο *Η ζωή στη φύση* (Κατ. 194) που παραπέμπει στις αρχέγονες καλλιέργειες των σιτηρών και στη μυστηριακή σχέση που είχε ο αρχαίος άνθρωπος με το φυσικό περιβάλλον και τις δυνάμεις του.

Μέσα από τη λιθοϋψιτυπία *Ο παιδικός μου κόσμος* γίνεται το πέρασμα στα «Δάση» (Κατ. 179-181). Η χαράκτρια μετά την ηχηρή καταγγελία του καθεστώτος των συνταγματαρχών και των μεθόδων τους, μέσα από τα έργα των σειρών «Παναγίες», «Πλατυτέρες» και «Καταστάσεις», και αφού έχει πρώτα η ίδια ανασυγκροτήσει τις δυνάμεις της, φαίνεται πως αισθάνεται την ανάγκη να εμψυχώσει τόσο τον εαυτό της όσο και τους γύρω της. Στο *Δάσος* (Κατ. 179) που είναι ένα μνημειακό έργο μήκους περίπου δύο μέτρων, οι μορφές της έχουν ξαναβρεί την ακεραιότητά τους και έχουν αποκαταστήσει την αρμονική επικοινωνία μεταξύ τους ως ζευγάρια, οικογένειες ή απλά συνάνθρωποι. Η ζωή εξομαλύνεται και οι ψηλόλιγνες σιλουέτες κινούνται με άνεση ανάμεσα στους γυμνούς κορμούς με τους οποίους συχνά συγχέονται. Έτσι, ενώ τα δέντρα μοιάζουν νεκρά, το δάσος αρχίζει να ζωντανεύει μέσα από τη ζωή των ανθρώπων που έρχονται να φέρουν αγάπη, στοργή και ειρήνη, όπως αυτά εκφράζονται με προαιώνια σύμβολα σαν την εγκυμονούσα γυναίκα, το παιδί και το περιστέρι.

Παρατηρώντας το *Δάσος* δεν μπορούμε να μην το συσχετίσουμε με το ποίημα «Μέσα στις πέτρες» του Άρη Αλεξάνδρου με τον οποίο γνωρίζουμε ότι η χαράκτρια είχε

πολύ φιλική σχέση και μοιραζόταν τις σκέψεις και τις ευαισθησίες της.[658] Ο Αλεξάνδρου, ένα άλλο ελεύθερο αριστερό πνεύμα του οποίου η τέχνη δεν τυποποιήθηκε από κομματικές επιταγές, έγραψε την ποιητική συλλογή *Ευθύτης οδών* – από όπου προέρχεται το ποίημα – στις φυλακές της Αίγινας και της Γυάρου το διάστημα 1954-1958.[659] Πέντε αράδες, όλο κι όλο το ποίημα, συνοψίζει όλο το νόημα του χαρακτικού, αν και το πιο σωστό θα ήταν να πούμε ότι το χαρακτικό συνοψίζει σε μια εικόνα όλο το νόημα του ποιήματος, το οποίο η Κατράκη θα ήταν πραγματικά απίθανο να μην γνώριζε:

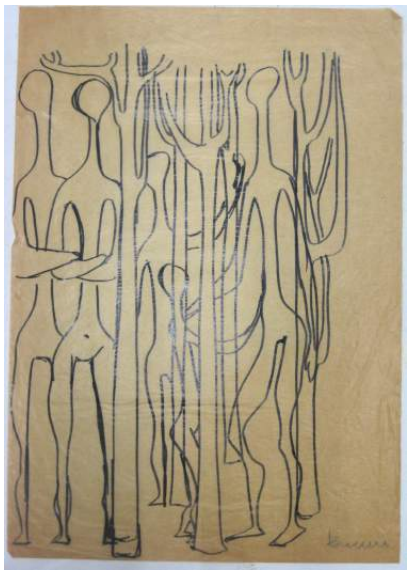
Κι όμως δεν αυτοκτόνησα.
Είδατε ποτέ κανέναν έλατο να κατεβαίνει μοναχός του στο πριονιστήριο;
Η θέση μας είναι μέσα δω σ' αυτό το δάσος
με τα κλαδιά κομμένα μισοκαμένους τους κορμούς
με τις ρίζες σφηνωμένες μες στις πέτρες.[660]

Πιστεύουμε πως η επισήμανση του Δημήτρη Ραυτόπουλου για το ποίημα «Όταν γράφει *Η θέση μας είναι μέσα δω σ' αυτό το δάσος* βρίσκεται μέσα σ' ένα δάσος συμβόλων, θελήσεων, ιδεών, αφηρημένων πάντως»[661] ισχύει εξίσου και για το δάσος της Κατράκη.



εικ. 62 Κατράκη, *Δάσος*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 111)

[658] ΜΚΤ 2010 σελ. 37
[659] Ραυτόπουλος 2004, σελ. 381
[660] Το ποίημα πρωτοδημοσιεύτηκε στην ποιητική συλλογή του Αλεξάνδρου *Ευθύτης οδών*, 1959 (βλ. Ραυτόπουλος 2004, σελ. 381).
[661] Ραυτόπουλος 2004, σελ. 65



εικ. 63 Κατράκη, *Δάσος*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 119)



εικ. 64 Κατράκη, *Μητέρα και παιδί με δέντρα*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 118)

Τα σχέδια των εικ. 62-64 αναδεικνύουν ακόμα περισσότερο τον τρόπο με τον οποίο τα ανθρώπινα σώματα είναι αλληλένδετα με τους κορμούς των δέντρων κι επομένως το μέλλον της ανθρωπότητας ταυτίζεται με το μέλλον του «δάσους». Ειδικά στο σχέδιο της εικ. 63 παρατηρούμε ότι και οι μορφές είναι αλληλένδετες μεταξύ τους (βλ. χαρακτηριστικά στο ζευγάρι αριστερά πώς τα χέρια της μιας μορφής ταυτίζονται με αυτά της άλλης). Το στοιχείο αυτό εκδηλώνεται και στο βότσαλο της εικ. 37 (ζ) και πιθανότατα συνδέεται με συναισθήματα αλληλεγγύης αλλά και αλληλεξάρτησης που βίωναν οι πολιτικοί κρατούμενοι. Είναι χαρακτηριστικό, ότι η Ελένη Καμουλάκου αναφέρει ότι ένας από τους λόγους που δεν υπέγραφαν τις, επονείδιστες έτσι κι αλλιώς, δηλώσεις, ήταν επειδή όσο πιο πολλοί υπέγραφαν τόσο περισσότερο θα βασανίζονταν αυτοί που θα έμεναν πίσω. Όλοι, λοιπόν, κρατούσαν στα χέρια τους τις μοίρες όλων.

Τα έργα της Κατράκη από δω και πέρα αρχίζουν να γίνονται όλο και περισσότερο αφαιρετικά ως προς τη μορφή και περισσότερο συμβολικά ως προς το περιεχόμενο. Στη λιθοϋψιτυπία *Το νησί* (Κατ. 176) η χαράκτρια αρκείται στα πρωταρχικά σύμβολα του κύκλου και του τριγώνου για να συμπυκνώσει το νόημα της ζωής. Ο κύκλος, το τελειότερο από όλα τα σχήματα, που έχει δανείσει τη μορφή του στον ζωοδότη ήλιο από την αρχαιότητα, στέκεται εμβληματικά και κυρίαρχα στο πάνω μέρος της σύνθεσης. Η ερμηνεία του τριγώνου, που είναι λαξευμένο, με τη μεγάλη του βάση να πατά σταθερά στο κάτω μέρος του εικαστικού χώρου και την κορυφή του να τείνει προς τον ήλιο, δεν μπορεί να περιοριστεί μόνο στην έννοια του νησιού. Θα λέγαμε ότι το νησί, σε αυτή την περίπτωση,

συμβολίζει τη γη ολόκληρη και μαζί μ΄ αυτήν την ψυχή της, τους ανθρώπους της, που δεν παύουν να τείνουν προς τη δύναμη της ζωής και να επιδιώκουν την πνευματική και ψυχική τους ανάταση. Παρόμοια στοιχεία επικρατούν και στο *Ήλιος* ή *Ήλιος Ι* (Κατ. 186), με τη διαφορά ότι εδώ η ζεστή παρουσία του ήλιου συνδιαλέγεται με ένα οριζόντιο θέμα που υποβάλλει τη γαλήνη μιας ήρεμης θάλασσας.

Το σύμβολο του ήλιου απεικονίζεται και στις *Συντεταγμένες* (Κατ. 182), όπου, καθώς οδεύει προς τη δύση του, ολοκληρώνει το συμβολικό περιεχόμενο της σύνθεσης. Το έργο αποτελεί την απόλυτη συμπύκνωση των εννοιών της ζωής και του θανάτου μέσα από τη χρήση του κάθετου και του οριζόντιου άξονα, αντίστοιχα. Πρόκειται ουσιαστικά για μια μετεξέλιξη της λιθοϋψιτυπίας *Λαμπράκης* (Κατ. 139) που εκφράζει το ίδιο περιεχόμενο[662] έχοντας όμως πια περάσει στην απόλυτη λιτότητα των εκφραστικών μέσων. Οι ισχνές επιμηκυμένες μορφές μοιάζουν να έχουν βγει από κάποιο ταφικό γεωμετρικό αμφορέα



εικ. 65 Αττικός αμφορέας του ζωγράφου του Διπύλου που απεικονίζει πρόθεση νεκρού, 755-750 π.Χ., Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (λεπτ.)

(εικ. 65). Η μορφή του νεκρού κείτεται σαν μια σκιά ή σαν μια κηλίδα στο έδαφος. Το άστρο της έχει δύσει. Η όρθια μορφή όμως, αν και αποσπασματική, κάνει ένα βήμα μπροστά και υποδηλώνει έτσι την απόφασή της να συνεχίσει τον αγώνα για τον οποίο έπεσε ο νεκρός. Θα θέλαμε, στο σημείο αυτό να τονίσουμε δυο ακόμα στοιχεία. Πρώτον ότι σε αντίθεση με τον *Λαμπράκη* (Κατ. 139) στις *Συντεταγμένες* (Κατ. 182) η χαράκτρια δεν υποδηλώνει το φύλο των μορφών και με αυτό τον τρόπο εξαλείφει τον έμφυλο χαρακτήρα του έργου και εξισώνει πλήρως τη γυναικεία με την ανδρική δράση και αυτοθυσία. Το δεύτερο αφορά τον τρόπο που – συνειδητά ή ασυνείδητα – έχει συμπεριλάβει όλες τις συνηθισμένες της σημάνσεις (υπογραφή, τίτλο, κτλ.) στο κάτω μέρος του έργου ακολουθώντας τη γραμμή του σώματος του/της νεκρού/ής σαν να θέλει να εντάξει στην εικόνα κάτι από τον εαυτό της. Συνειδητοποιούμε για άλλη μια φορά ότι η Κατράκη δεν απεικονίζει απλά ιστορίες αλλά βιώματα, όπως έλεγε και η ίδια.[663]

[662] Εκτενής ανάλυση των συμβολικών προεκτάσεων της χρήσης του κάθετου και του οριζόντιου άξονα έχει ήδη γίνει σε σχέση με το έργο *Λαμπράκης* (Κατ. 139).
[663] Σε συνέντευξη της η Κατράκη στον Πετρή είχε πει: «Δε διαλέγω θέματα μα βιώματα» (Γ. Πετρής «Η Βάσω Κατράκη για την σύγχρονη τέχνη», *Επιθεώρηση τέχνης* Απρ. 1958)

Στη λιθοϋψιτυπία *Το χρέος της Αντιγόνης* (Κατ. 183) διακρίνουμε παρόμοια χαρακτηριστικά: Την αντίθεση των αξόνων της ζωής και του θανάτου, τις εξαιρετικά ψηλόλιγνες μορφές, την απαλοιφή των έμφυλων διακριτικών. Η χαράκτρια όμως προχωράει παραπέρα. Το σύνολο της σύνθεσης περιέχεται μέσα σε έναν κύκλο, τον κύκλο της ζωής, όπου ζωή και θάνατος εναλλάσσονται ατέρμονα. Στην κάθετη διάμετρο του κύκλου απεικονίζεται η μορφή της Αντιγόνης, η οποία ενώ διχοτομεί τον κύκλο με τον άξονα του σώματός της, ενώνει τα δύο του ημικύκλια με τα τεντωμένα της χέρια στο σχήμα του σταυρού και με το ανοιχτό σεντόνι που κρατάει. Μέσα σε έναν «μοιρασμένο» κόσμο έρχεται, σαν μια άλλη Πλατυτέρα, να προστατέψει αδιακρίτως τους «ενάρετους» και τους «αμαρτωλούς», να θάψει επάξια όλους τους νεκρούς και να συμφιλιώσει ένα διχασμένο λαό που οι πληγές του δε λένε να κλείσουν. Το σταυρικό σχήμα αποτελεί μια αναφορά στον μαρτυρικό χαρακτήρα της πράξης της εφόσον αυτή συνεπάγεται και τη δική της θανάτωση. Είναι πραγματικά συγκλονιστικό το γεγονός, ότι η χαράκτρια δημιούργησε ένα τόσο συμφιλιωτικό έργο, ενόσω οι πληγές της εξορίας τόσο της ίδιας όσο και των συντρόφων της ήταν ακόμα νωπές.

Το θέμα της Αντιγόνης έχει γίνει αντικείμενο μελέτης από διάφορους κλάδους των ανθρωπιστικών σπουδών και ιδιαίτερα από την ψυχολογία και την ψυχανάλυση. Σε σχέση με το έργο της Κατράκη η πιο ενδιαφέρουσα μέχρι τώρα προσέγγιση έχει γίνει από τη Συραγώ Τσιάρα η οποία βασισμένη στις ιδέες που εκφράζει γύρω από το θέμα η Judith Butler στο έργο της *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*[664] παρατηρεί: «Η σκηνή είναι προϊόν επινόησης της Βάσως Κατράκη κι όχι του σοφόκλειου δράματος, στο οποίο η Αντιγόνη επιχειρεί να θάψει, δυο φορές μάλιστα, μόνο τον Πολυνείκη, διότι στον Ετεοκλή αποδόθηκαν οι πρέπουσες τιμές με απόφαση του Κρέοντα. Σε αυτή την σκόπιμη παρέκκλιση από την εικονογραφική παράδοση του μύθου συνοψίζεται η πολιτική στάση της Βάσως Κατράκη, διότι, αν και από την πλευρά των ηττημένων της ιστορίας, επιλέγει, με αυτή την υπέρτατη συμφιλιωτική κίνηση, την υπέρβαση της τραυματικής μνήμης και εμπειρίας, την επανασύνδεση των διαρρηγμένων δεσμών οικογένειας-πόλης.».[665]

Το χρέος της Αντιγόνης (Κατ. 183) κατέχει μια ξεχωριστή θέση μέσα στην συνολική καλλιτεχνική δημιουργία της Κατράκη. Εδώ η χαράκτρια όχι μόνο ολοκληρώνει τις μορφοπλαστικές της αναζητήσεις δεκαετιών αλλά και συγκεφαλαιώνει, με τον πιο λιτό και καίριο τρόπο, το ανθρωπιστικό περιεχόμενο της τέχνης της.

Ανάμεσα στα μεγάλα έργα της περιόδου της Δικτατορίας παρεμβάλλονται κάποια πιο μικρά που πραγματεύονται την ανθρώπινη μορφή και διακρίνονται για την ιδιαίτερη πλαστικότητά τους. Πρόκειται για τις λιθοϋψιτυπίες *Μορφή Ι* (Κατ. 168), *Μητέρα και παιδί* (Κατ. 169),

---

[664] Butler 2000

[665] Τσιάρα Σ., «Έργα φτιαγμένα από 'αντρίκια χέρια' ή 'βαθύτατα γυναικεία'; Έμφυλες διαστάσεις στην πρόληψη του έργου της Βάσως Κατράκη» στο ΜΚΤ 2010, σελ. 89

Φιγούρα Ι ή *Φιγούρα μεγάλη* (Κατ. 170), *Μορφή ΙΙ* (Κατ. 184), *Μορφή ΙΙΙ* (Κατ. 185). Από το ίδιο χρονικό διάστημα προέρχεται και το πιο ιδιόρρυθμο *Αναπαράσταση* ή *Αναπαράσταση από το πολεμικό «Έλλη»* (Κατ. 171) όπου οι ανήσυχες μορφές εκτός από προτομές θυμίζουν και πιόνια σκακιού και εισάγουν έναν προβληματισμό ως προς το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός.

Την περίοδο αυτή κλείνουμε με τη μνημειακή *Μάσκα* ή *Τραγική μάσκα* (Κατ. 190). Παρά τον τίτλο, το έργο δεν απεικονίζει ένα προσωπείο αλλά το πρόσωπο κάποιου που το φοράει. Όσο όμως κι αν προσπαθεί η μορφή να κρύψει τα αισθήματά της πίσω από το άκαμπτο «εκμαγείο» και το σφραγισμένο στόμα, ο πόνος της προδίδεται από τα τεράστια θλιμμένα μάτια. Το έργο μέσα στον πραγματικό χώρο ξαφνιάζει τον θεατή με τις υπερμεγέθεις διαστάσεις του, ενώ η απομόνωση του προσώπου μέσα στον λευκό εικαστικό χώρο δημιουργεί μια έντονη αίσθηση μοναξιάς και αποξένωσης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Τα χρόνια από το 1960 μέχρι το 1973 αποτελούν μια περίοδο μεγάλων διακυμάνσεων και σημαντικών αλλαγών τόσο στην ιστορία της Ελλάδας όσο και στην προσωπική ιστορία της χαράκτριας. Οι διακυμάνσεις αυτές αντανακλώνται στις υποπεριόδους που διακρίνουμε στο έργο της.

Στην πρώτη, από το 1960 μέχρι το 1966 η θετική επίδραση της ευτυχισμένης οικογενειακής ζωής και κάποιες αναλαμπές στο πολιτικό σκηνικό δημιούργησαν το υπόβαθρο για έργα που εκφράζουν τη χαρά της ζωής, εμπνευσμένα από τους προϊστορικούς πολιτισμούς της Κρήτης και των Κυκλάδων. Τα έργα αυτά αποπνέουν τον θαυμασμό της Κατράκη για την τέχνη και τις κοινωνικές δομές αυτών των πολιτισμών και διακατέχονται από μια φυσιολατρική διάθεση. Μάλιστα, μετά την εξορία της, φαίνεται πως τα θέματα αυτά λειτούργησαν και λυτρωτικά, σαν «εξορκισμός» του εφιαλτικού παρόντος. Όσο, όμως, κι αν η καλλιτέχνις ήλπιζε σε μια ουτοπία, δεν σιωπούσε μπροστά στα χρόνια και σοβαρά προβλήματα που βασάνιζαν από τότε τον σύγχρονο άνθρωπο, σε παγκόσμιο επίπεδο, ούτε έκλεινε τα μάτια στις ανεπούλωτες πληγές του παρελθόντος.

Δίπλα, λοιπόν, στο όραμά της για μια ζωή απλή και σε αρμονία με το φυσικό περιβάλλον, που έχει ήδη αρχίσει να υποφέρει από τη μοντέρνα βιομηχανία και τα πυρηνικά, ήταν το όραμα της για ειρήνη και δικαιοσύνη σε όλο τον κόσμο, όπως εκφράζεται μέσα από έργα όπως οι λιθοϋψιτυπίες *Λαμπράκης* (Κατ. 139) και *Λουμούμπενα* (Κατ. 119). Αυτή την περίοδο ασχολήθηκε ιδιαίτερα και με το θέμα του αλόγου για να υμνήσει τις έννοιες της υπερηφάνειας και της ελευθερίας.

Μία σημαντική θεματική αυτής της περιόδου είναι η διαχείριση της ήττας σε πολιτικό επίπεδο και με αναφορά στην τραυματική εμπειρία του Εμφυλίου – που εκείνη την εποχή

ήταν ταμπού – στις επακόλουθες διχόνοιες, στον κοινωνικό αποκλεισμό χιλιάδων ανθρώπων, στις φυλακίσεις, στις εξορίες, στα βασανιστήρια, στις ζωές που χάθηκαν. Όλα αυτά οξύνονται ακόμα περισσότερο στη διάρκεια της δεύτερης υποπεριόδου που χρονολογικά συμπίπτει με τη Δικτατορία. Η καλλιτέχνις ξαφνιάζει με την τόλμη της. Όπως νωρίτερα δεν είχε διστάσει να ρίξει τον Ίκαρο καταγής σαν ένα άψυχο κούτσουρο, τώρα «ακρωτηριάζει» σώματα, χαράζει ξανά και ξανά μεγάλα δάκρυα σε μεγάλα πονεμένα μάτια, κάνει τις μορφές της στην κυριολεξία κομμάτια, «σταυρώνει» μάνες και παιδιά, για να καταγγείλει τις απάνθρωπες τακτικές του παράνομου καθεστώτος αλλά και για να φτάσει τελικά, μέσα από το απόλυτο σκοτάδι, στο απόλυτο φως. Και η πρώτη προϋπόθεση για να δει κανείς αυτό το φως είναι η συμφιλίωση του έθνους, όπως εκφράζεται μέσα από το εμβληματικό, και, θα τολμούσαμε να πούμε, το σημαντικότερο έργο της χαράκτριας, *Το χρέος της Αντιγόνης* (Κατ. 183).

Δεν είναι τυχαίο πως τη «λύση» φέρνει μια γυναίκα. Όπως έχουμε δει και σε προηγούμενες περιόδους, ο ρόλος της γυναίκας στο έργο της Κατράκη είναι καταλυτικός. Στην περίοδο από το 1960 μέχρι το 1973 η καλλιτέχνις αναζήτησε τα πρωταρχικά χαρακτηριστικά και τη δυναμική του γυναικείου φύλου από τις μητριαρχικές κοινωνίες της προϊστορίας και τους αρχαίους μύθους μέχρι τον Χριστιανισμό και την Αφρική. Η μόνη απάντηση σε όλα τα δεινά φαίνεται να είναι η φιλεύσπλαχνη αγκαλιά της μητέρας-θεάς, της γενεσιουργού δύναμης που μας συνδέει ξανά με τη φύση και τη σοφία της.

Μορφολογικά, αυτή την περίοδο επικρατούν τα γεωμετρικά χαρακτηριστικά και η πλαστικότητα των μορφών που φέρνει τη χαρακτική της Κατράκη πιο κοντά στη γλυπτική. Ο χώρος απαλείφεται ολοκληρωτικά, με μοναδική εξαίρεση τα βράχια στις «Αναμονές». Οι μορφές τείνουν προς την εξαΰλωση καθώς γίνονται ολοένα και πιο ψηλόλιγνες ενώ η έμφαση στην καθετότητα τους δημιουργεί μια αίσθηση ανάτασης.

Στη διάρκεια αυτής της περιόδου η χαράκτρια έφτασε στην καλλιτεχνική ολοκλήρωση του έργου της αλλά και στη διεθνή του αναγνώριση. Έχοντας επίγνωση της δύναμης που της έδινε αυτό της το επίτευγμα, ταξίδεψε την τέχνη της σε όσα περισσότερα μέρη μπορούσε – από τη Βενετία ως τη Λιουμπλιάνα και από το Τορόντο ως την Κίνα – έτσι ώστε το έργο της να μην έχει μόνο οικουμενικό χαρακτήρα αλλά να αποκτήσει και οικουμενικό κοινό. Και η χαρακτική ήταν η τέλεια μορφή τέχνης γι΄ αυτό τον σκοπό καθώς το ίδιο έργο, χάρη στα πολλαπλά του τυπώματα, μπορούσε να βρίσκεται ταυτόχρονα σε ένα καθιστικό στην Αθήνα, σε μια πολιτιστική εκδήλωση στην επαρχία και σε μια διεθνή έκθεση σε μια μεγαλούπολη του εξωτερικού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Δ' ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1974-1988: ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΩΝ ΕΛΕΓΕΙΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΙΡΗΝΙΚΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Η τρίτη περίοδος στο έργο της Κατράκη ταυτίζεται πολιτικά και ιστορικά με την περίοδο μετά την πτώση της Δικτατορίας και οριοθετείται χρονολογικά ανάμεσα στο 1974, όταν αποκαταστάθηκε η δημοκρατία, και το 1988, τη χρονιά που η χαράκτρια έφυγε από τη ζωή.

Το καλοκαίρι του 1974 σημαδεύτηκε για πάντα από την τουρκική εισβολή στην Κύπρο, ένα γεγονός που δεν άφηνε μεγάλα περιθώρια για ενθουσιασμό, όταν λίγους μήνες αργότερα, στις 17 Νοέμβρη, έγιναν οι πρώτες δημοκρατικές εκλογές της περιόδου. Το αίσθημα της ανακούφισης συνοδευόταν αναπόφευκτα από την καταμέτρηση και την προσπάθεια επούλωσης των πληγών όλων των προηγούμενων χρόνων. Ακολούθησαν το δημοψήφισμα για τη μορφή του πολιτεύματος και η επικράτηση της Αβασίλευτης Δημοκρατίας[666], η νομιμοποίηση του ΚΚΕ και των άλλων αριστερών και κομμουνιστικών κομμάτων[667], το νέο Σύνταγμα του 1975[668], ενώ μια μεγάλη πολιτική καμπή ήταν, το 1981, η εκλογή της πρώτης σοσιαλιστικής κυβέρνησης της χώρας, που τροφοδότησε την ελπίδα του μεγαλύτερου μέρους του ελληνικού λαού για «αλλαγή».

Μέσα σε αυτά τα χρόνια η χαράκτρια απέδωσε θέματα που άπτονται της ιστορικής μνήμης, όπως για παράδειγμα οι λιθοϋψιτυπίες *Ύστατο χρέος* (Κατ. 222), *Μνήμη Ι – Πολυτεχνείο* (Κατ. 229) και *Εντολή* (Κατ. 215), ενώ ταυτόχρονα δημιούργησε συνθέσεις που αποπνέουν την επιθυμία και την ελπίδα για μια ειρηνική ζωή, όπως *Η Παναγία με το δελφίνι* (Κατ. 214), η *Κοπέλα με περιστέρι* (Κατ. 209) και τα «Ειρηνικά» (Κατ. 207, 208). Σε μορφολογικό επίπεδο καθιερώθηκαν οι τύποι των τελευταίων ετών της προηγούμενης περιόδου και τεχνοτροπικά δεν είχαμε πλέον ιδιαίτερες εξελίξεις.

Το 1980 (11 Φεβρουαρίου - 30 Μαρτίου) πραγματοποιήθηκε η αναδρομική έκθεση της χαράκτριας με τίτλο *Βάσω Κατράκη. Χαρακτική 1940-1980* στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. Η έκθεση επικύρωσε την αναγνώριση της σημασίας του έργου της καλλιτέχνιδας από τους επίσημους πολιτιστικούς φορείς της χώρας, ενώ, σύμφωνα με την Ντόρα Ηλιοπούλου Ρογκάν, παρουσίασε «στο σύνολό της ένα κατ' εξοχήν

---

[666] Στις 22 Νοεμβρίου 1974 προκηρύχθηκε και στις 8 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους διεξήχθη στην Ελλάδα δημοψήφισμα για τη μορφή του πολιτεύματος μεταξύ Βασιλευομένης και Αβασίλευτης Δημοκρατίας (ΦΕΚ Α΄ 353). Το αποτέλεσμα του δημοψηφίσματος ήταν 69,2% υπέρ της Αβασίλευτης Δημοκρατίας. (*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* 1970-2000, τ. ΙΣΤ΄ σελ. 305)

[667] Βούλγαρης 2003, σελ. 13

[668] *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* 1970-2000, τ. ΙΣΤ΄ σελ. 305

υποβλητικό έπος των τραγωδιών και των ‘δύσκολων περιστάσεων’ και ‘στιγμών’ που είναι συνυφασμένες με την ελληνική πραγματικότητα».[669]

ΜΝΗΜΗ – ΕΛΕΓΕΙΑ

Η αποκατάσταση της ελληνικής δημοκρατίας το 1974 υπήρξε το ευτυχές επακόλουθο ενός τραγικού ιστορικού γεγονότος που ακόμα πληγώνει τον ελληνισμό, της τουρκικής εισβολής στην Κύπρο στις 20 Ιουλίου 1974. Η εισβολή του «Αττίλα» κλόνισε συθέμελα την ελληνική χούντα, η οποία έφερε μεγάλο μερίδιο ευθύνης για αυτή την εξέλιξη[670], και στις 24 Ιουλίου επέστρεψε στην Ελλάδα ο Κωνσταντίνος Καραμανλής, ο οποίος σχημάτισε έκτακτη κυβέρνηση και προκήρυξε εκλογές για τις 17 Νοεμβρίου 1974[671]. Είναι εντυπωσιακό, ότι ήδη στις 30 Ιουλίου στην εφημερίδα *Τα Νέα* [672] γίνεται αναφορά σε έργα τέχνης που φιλοτεχνήθηκαν στην εξορία, ατομικά ή ομαδικά. Ανάμεσα στα πιο γνωστά παραδείγματα αναφέρονται τα βότσαλα της Κατράκη. Αντιλαμβανόμαστε ότι το γενικότερο κλίμα έχει ήδη αλλάξει. Τέσσερις μέρες αργότερα, στις 4 Αυγούστου, επανεκδόθηκε η εφημερίδα *Η Αυγή*, η οποία στο πρώτο φύλλο της κάνει αναφορά στα έργα της Κατράκη που είχαν παρουσιαστεί την προηγούμενη χρονιά στην αίθουσα τέχνης «Ώρα» («Αναμονές», «Πλατυτέρες», «Καταστάσεις»), και τα οποία, τώρα, χαρακτηρίζει ξεκάθαρα ως «εμπνευσμένα από τη Γυάρο». Η ίδια η χαράκτρια δεν μένει αμέτοχη. Στο φύλλο της 7ης Αυγούστου καλωσορίζει μαζί με άλλους πνευματικούς ανθρώπους την επανέκδοση της εφημερίδας:

> *Ξανάδαμε πάρα πολλά πράγματα αυτές τις μακρές σε διάρκεια και μεγάλα γεγονότα μέρες. Ελευθερίες που ξαναζούμε, πρόσωπα που ξαναγύρισαν κοντά μας, τραγούδια που ξανακούμε κλπ. Η επανέκδοση της «Αυγής» με χαροποιεί ιδιαίτερα, μια κι απ’ αυτήν περιμένουμε να γίνει η συνισταμένη όλων εκείνων που θα ξαναζήσουμε, κι ακόμα η οδηγήτρια όλων εκείνων που προσβλέπουν στο μέλλον. Μια μεγάλη ευχή στην «Αυγή» που εμφανίζεται αγωνιστική όπως πριν: Να γίνει με κάθε θυσία, απ’ όλες τις μεριές, η εφημερίδα της πλατειάς ενωμένης αριστεράς.*
>
> *Η δύναμη στην ένωση.*
>
> *Ας αφήσουμε τις άσκοπες ακρότητες, ας γίνουμε επιτέλους πραγματιστές. Ας βάλουμε ένα πρόγραμμα εξελίξεων για το καλό του τόσο δοκιμασμένου μα και τόσο αγαπημένου τόπου μας που λέγεται ΕΛΛΑΔΑ.*[673]

---

669 Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν, «Ματιές στις εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 2 Μαρ. 1980
670 *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* 1970-2000, τ. ΙΣΤ΄ σελ. 476-483
671 *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* 1970-2000, τ. ΙΣΤ΄ σελ. 294-295
672 «Έργα τέχνης στην εξορία», *Τα Νέα*, 30 Ιουλ. 1974.
673 «Καλωσορίζουν την ‘Αυγή’», *Η Αυγή*, 7 Αυγ. 1974.

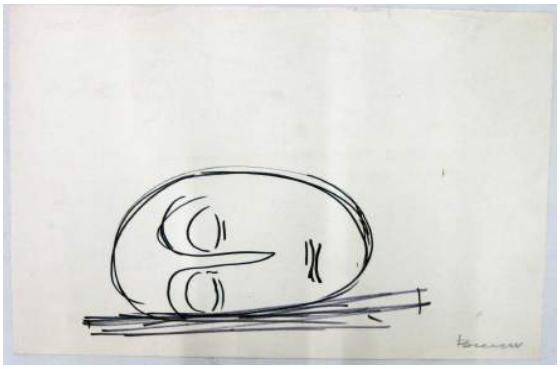
Είναι χαρακτηριστική η έμφαση που δίνει η χαράκτρια στην ενότητα της αριστεράς και στην ανάγκη για προσγειωμένες και εφικτές κατευθύνσεις και ενέργειες. Όπως έχουμε δει στο βιογραφικό της, η ίδια η χαράκτρια «στρώθηκε» στη δουλειά από τις πρώτες μέρες μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας και μέχρι το τέλος της ζωής της οργάνωσε και συμμετείχε σε πολυάριθμες δράσεις, ομαδικές εκθέσεις και διάφορες άλλες εκδηλώσεις με ανθρωπιστικό και εκπαιδευτικό χαρακτήρα. Μέσα από την προσωπική και καλλιτεχνική της πορεία αυτής της περιόδου, διακρίνεται η προσπάθειά της να κρατήσει την ιστορική μνήμη ζωντανή και να τιμήσει όχι μόνο με λόγια και εικόνες αλλά με έργα και ενέργειες όλους εκείνους που θυσιάστηκαν γι' αυτό που πίστευαν, ότι θα ήταν ένας καλύτερος κόσμος.

Η λιθοϋψιτυπία *Μνήμη Παναγιώτη Ελή* (Κατ. 191) αποτελεί φόρο τιμής στον πρώτο νεκρό της Δικτατορίας, τον Θρακιώτη αγωνιστή της Αντίστασης Παναγιώτη Ελή που ήταν γνωστός για τη δράση του και τα βασανιστήρια που είχε υποστεί στη Μακρόνησο, όπου είχε εξοριστεί το 1947.[674]

Τόσο στη λιθοϋψιτυπία όσο και στα δύο προσχέδια του έργου (εικ. 1, 2) είναι σαφής η αναφορά στην *Κοιμισμένη Μούσα* του Brancusi (εικ. 3), σε βαθμό που να μην αποκλείεται ο φόρος τιμής της καλλιτέχνιδας να απευθύνεται και στον μεγάλο «δάσκαλο» της μοντέρνας γλυπτικής. Βέβαια η Κατράκη προσδίδει στο έργο της ένα περιεχόμενο που πηγαίνει πέρα από την ποιητικά αφαιρετική απόδοση της μορφής, καθώς εισάγει δύο διαφοροποιά στοιχεία: «Ακουμπά» το κεφάλι του Ελή πάνω σε μια ευθύγραμμη πλάκα, η οποία παραπέμπει αμέσως στον δόλιο αποκεφαλισμό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, και αποδίδει τη μορφή σε μαύρο χρώμα. Αυτά τα στοιχεία και η παρουσία του ήλιου ψηλά, αρκετά πάνω από τη μορφή, τονίζουν την πνευματική και τη μαρτυρική διάσταση της θυσίας του Ελή και την ελπίδα της λύτρωσης που μένει ζωντανή μέσα από αυτήν.[675]

Σε μορφολογικό επίπεδο, σε αυτό το έργο η χαράκτρια αξιοποιεί πλήρως και τις αισθητικές αξίες της γραμμής του μελανόμορφου ρυθμού της αγγειογραφίας του 6ου αι. π.Χ. Δεν μπορούμε να μην παραλληλίσουμε τις γραμμές των συσπάσεων που είναι χαραγμένες στο πρόσωπο του Αίαντα του Εξηκία τη στιγμή που ετοιμάζεται να δώσει τέλος στη ζωή του και τις κυματιστές χαράξεις του πόνου που διαγράφουν τα χείλη του εκτελεσμένου Ελή (εικ. 4, 5).

[674] Η εκτέλεση του Παναγιώτη Ελή αναφέρεται και στην *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* 1970-2000, τ. ΙΣΤ΄, σελ. 270, ενώ οι άλλες πληροφορίες έχουν αντληθεί από την εφημ. Ριζοσπάστης (23 Απρ. 1997, Σελίδα 22).
[675] Η συμβολική χρήση του μαύρου χρώματος ως μέσο για τη λύτρωση έχει αναλυθεί στο κεφάλαιο 6 σελ. 275



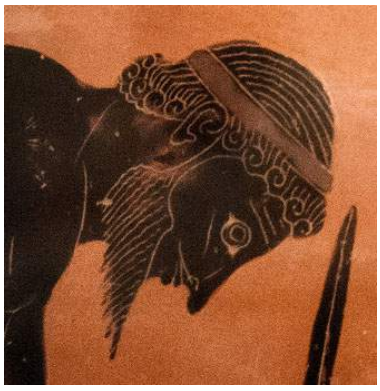
εικ. 1 Κατράκη, *Μνήμη Ελή*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 165)



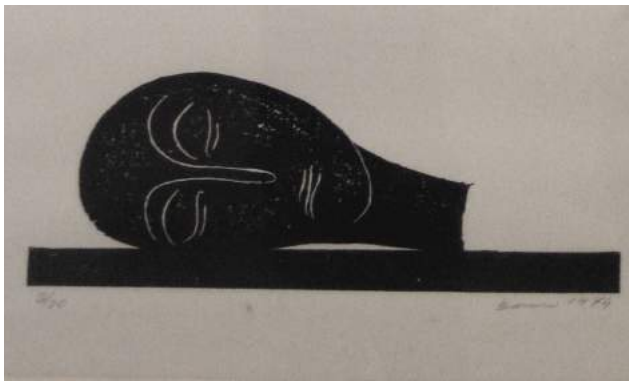
εικ. 2 Κατράκη, *Ελής*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 166)



εικ. 3 Contantin Brancusi, *Κοιμισμένη Μούσα Ι*, 1909–10, μάρμαρο, Washington, Hirshorn Museum and Sculpture Garden. Smithsonian Institution, © 2004 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.



εικ. 4 Εξηκίας, *Η αυτοκτονία του Αίαντα*, μελανόμορφος αμφορέας, π. 540 π.Χ. Boulogne-sur-Mer Musée Communal (λεπτ.)



εικ. 5 Κατράκη, *Μνήμη Παναγιώτη Ελή* (Κατ. 191) (λεπτ.)

Το έργο *Μεταπολίτευση* (Κατ. 192) είναι μία από τις ελάχιστες λιθοϋψιτυπίες, στις οποίες η χαράκτρια έχει χρησιμοποιήσει ένα δεύτερο χρώμα μελανιού. Η επιλογή του κόκκινου για τον ήλιο, πέρα από τη σύνδεσή του με τα κομμουνιστικά σύμβολα, εισάγει και το θέμα της

ατομικής θυσίας για τη σωτηρία των πολλών, καθώς συνδυάζεται με την απόδοση της μορφής στον τύπο του εσταυρωμένου. Το έργο αυτό χρησιμοποιήθηκε και σε ένα γραμματόσημο με θέμα «Μνήμη Πολυτεχνείου» (εικ. 6) το 1983, όταν, ως πολιτικό σύμβολο, μεσουρανούσε στην Ελλάδα ο πράσινος ήλιος του ΠΑΣΟΚ.



εικ. 6. Κατράκη, Γραμματόσημο *Μνήμη Πολυτεχνείου*, εκδ. 1983

Παρόμοιας έμπνευσης είναι και η λιθοϋψιτυπία *Αφιέρωμα στον αγώνα των Παλαιστηνίων* (Κατ. 218), όπου και πάλι χρησιμοποιείται το κόκκινο. Εδώ όμως το χρώμα αποδίδεται σαν μια μεγάλη κηλίδα αίματος που δεν έχει πάρει ακόμα το σχήμα της δικαίωσης.

Μία άλλη πτυχή της μνήμης εκφράζει η *Ηλέκτρα* (Κατ. 195). Όπως η Αντιγόνη, η Ηλέκτρα είναι μία ηρωίδα της μυθολογίας και της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας που έχει εμπνεύσει πολλούς θεωρητικούς και καλλιτέχνες. Ειδικά μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η Ήλεκτρα χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα από τη μοντέρνα δραματουργία[676] και μελετήθηκε από τη σύγχρονη ψυχανάλυση[677]. Είναι χαρακτηριστικός ο περίφημος στίχος «Στον αιώνα του Ορέστη και της Ηλέκτρας που διανύουμε, ο Οιδίποδας θα μοιάζει με κωμωδία.»[678] από το ποίημα του Heiner Müller «Projektion 1975» που ταυτίζει, θα λέγαμε, την Ηλέκτρα με τη μεταπολεμική γενιά, η οποία έχει μια πολύ πιο δύσκολη και πιο οδυνηρή παρακαταθήκη

[676] Ενδεικτικά αναφέρουμε τα θεατρικά *Les Mouches* του Jean-Paul Sartre που γράφτηκε το 1943 ως αντίδραση στη γερμανική κατοχή του Παρισιού και *Électre ou la Chute des masques* της Marguerite Yourcenar που ξεκίνησε να γράφεται το 1943 και πρωτοπαίχτηκε το 1954.
[677] Χαρακτηριστική είναι η μελέτη της Jill Scott, *Electra after Freud: Myth and Culture* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2005).
[678] «Im Jahrhundert des Orest und der Elektra, das heraufkommt, wird Ödipus eine Komödie sein.» Από το ποίημα του Heiner Müller «Projektion 1975», στο Hörnigk 1998, σελ. 199

από εκείνη που ακολούθησε τον Α’ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η Ηλέκτρα φαίνεται πως ενσαρκώνει τον άνθρωπο που μπροστά στην πρωτοφανή και ανελέητη σκληρότητα και βιαιότητα που επικρατεί γύρω του, γίνεται και ο ίδιος σκληρός για να προστατέψει την ελευθερία του και τα δικαιώματά του. Εξάλλου και η Ηλέκτρα του Σοφοκλή έχει γίνει αμείλικτη, για να αντιμετωπίσει μια αδυσώπητη πραγματικότητα σε επίπεδο οικογενειακό αλλά και πολιτικό: Αφενός θέλει να εκδικηθεί τη δολοφονία του πατέρα της, αφετέρου όμως επιδιώκει να αποκαταστήσει την πολιτική τάξη στην πόλη της μετά από τον σφετερισμό της εξουσίας από τον Αίγισθο.

Παρόλα αυτά, η *Ηλέκτρα* (Κατ. 195) της Κατράκη δεν διακρίνεται για τη σκληρότητά της. Σε αντίθεση με την αυστηρή γεωμετρικότητα και τη λακωνική λιτότητα της σύνθεσης στη λιθοϋψιτυπία *Το χρέος της Αντιγόνης* (Κατ. 183), που είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, στην *Ηλέκτρα* η χαράκτρια χρησιμοποιεί καμπυλόγραμμα, μελωδικά θέματα στα μαλλιά και στο πέπλο, που προσδίδουν στη μορφή κομψότητα και ανάλαφρη χάρη. Επίσης, και πάλι σε αντίθεση με την Αντιγόνη, τονίζονται τα γυναικεία χαρακτηριστικά της μορφής και προβάλλεται με σαφήνεια η εικόνα μιας όμορφης και λεπτεπίλεπτης κοπέλας.

Παρά όμως την κομψή και λεπτή της εμφάνιση, η μορφή στέκεται ακλόνητη, στη θέση της, με μια εντυπωσιακή βαρύτητα. Το πέπλο που την καλλωπίζει μοιάζει ταυτόχρονα σαν να τη δεσμεύει. Ίσως αυτό να είναι μια αναφορά στην καταγωγή της που της επιβάλλει να μείνει σταθερή στις πεποιθήσεις της και να περιμένει με το κεφάλι ψηλά την επιστροφή του αδερφού της που θα τη βοηθήσει να αποδώσει δικαιοσύνη για την προδοσία του πατέρα της από την ίδια του τη γυναίκα. Έτσι η τραγική ηρωίδα γίνεται σύμβολο αφοσίωσης στα ιδανικά της και αλληγορία της καρτερικής δύναμης που στο τέλος νικά.



εικ. 7 Το πρόγραμμα της παράστασης της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή
που παρουσιάστηκε από τους «Δεσμούς».

Το έργο χρησιμοποιήθηκε από την Κατράκη για τη φιλοτέχνηση της αφίσας και του προγράμματος (εικ. 7) της παράστασης της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή που παρουσιάστηκε το 1975 από την πνευματική και καλλιτεχνική εταιρία «Δεσμοί». Η χαράκτρια ήταν από τα ιδρυτικά μέλη της εταιρίας[679] που είχε ως στόχο την παρουσίαση καλλιτεχνικών εκδηλώσεων υψηλού επιπέδου κυρίως στην επαρχία και σε ένα κοινό που δεν είχε εύκολη πρόσβαση σε καλλιτεχνικές δράσεις ποιότητας. Η επιλογή του έργου είχε σαφείς πολιτικές προεκτάσεις στη σύγχρονη πραγματικότητα του 1974-75 και συνδεόταν με τον αγώνα των προηγούμενων ετών για την αποκατάσταση της δημοκρατίας στη χώρα μας.

Το θέμα της Αντιγόνης απασχόλησε τη χαράκτρια και στα χρόνια μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας. Η λιθοϋψιτυπία *Η μοναξιά της Αντιγόνης* (Κατ. 200) κινείται στις προεκτάσεις του εμβληματικού έργου της δικτατορίας *Το χρέος της Αντιγόνης* (Κατ. 183) με τη διαφορά ότι εδώ η ηρωίδα απεικονίζεται μόνη της. Η απεικόνιση αυτή μπορεί να αναφέρεται στη μοναξιά που ένιωσε η Αντιγόνη όταν μόνη αυτή αποφάσισε να θάψει τον αδερφό της. Θα μπορούσε, όμως, εξίσου, να παραπέμπει στη μοναξιά της ηρωίδας αφού έχει κάνει το χρέος της, καθώς η πράξη της αυτή μπορεί να εφάρμοσε το ηθικό δίκαιο, δεν δύναται όμως να αλλάξει την ιστορία ούτε να φέρει πίσω στη ζωή τα αδέρφια της. Σε παρόμοιο κλίμα κινείται και η λιθοϋψιτυπία *Ελεγείο Ι* (Κατ. 213).

Στο έργο *Αύρες και Ίκαρος* (Κατ. 223) η χαράκτρια έχει δημιουργήσει μια μεγάλη λυρική σύνθεση συνδυάζοντας στοιχεία από *Το χρέος της Αντιγόνης*, τους «Ίκαρους», τα επιμήκη τοπία της προηγούμενης και αυτής της περιόδου, *Ο παιδικός μου κόσμος* (Κατ. 177) και *Γλυφάδα* (220), ενώ ενσωματώνει και τη μορφή του έργου *Μοναξιά* (Κατ. 216) που συνδέεται άμεσα με τις «Αναμονές». Αν ανατρέξουμε στις καταβολές αυτών των έργων, όπως τις έχουμε ήδη αναλύσει, παρατηρούμε ότι, εννοιολογικά, στη λιθοϋψιτυπία *Αύρες και Ίκαρος* (Κατ. 223), η καλλιτέχνις κάνει μία σύνθεση της ιστορίας όπως εκείνη την έχει βιώσει, με την πτώση του παράτολμου ουτοπιστή Ίκαρου, τον θρήνο αλλά και την απομόνωση (ακόμα και με εξορία) όσων έμειναν πίσω και τέλος την απόδοση της πρέπουσας τιμής στον νεκρό. Το θέμα του νεκρού ήρωα πραγματεύεται και το *Ελεγείο ΙΙ* (Κατ. 231). Στο έργο αυτό η σύνθεση περιορίζεται μόνο σε δύο πρόσωπα και το κέντρο βάρους μετατίθεται στον ίδιο τον νεκρό, τον οποίο έχει έρθει να παραλάβει ο Θάνατος.

Ο ήλιος είναι ένα θέμα που το έχουμε συναντήσει σε πολλά έργα της χαράκτριας μέχρι τώρα. Άλλοτε συμβολίζει τις θετικές δυνάμεις της ζωής [πχ. *Ο παιδικός μου κόσμος* (Κατ. 177)], άλλοτε απεικονίζεται σκληρός, όπως στους «Ίκαρους», σε κάποια έργα μεσουρανεί

[679] Για περισσότερες πληροφορίες για τους «Δεσμούς» βλ. Κεφάλαιο 1, σελ. 79

[*Μνήμη Παναγιώτη Ελή* (Κατ. 191), *Μεταπολίτευση* (Κατ. 192)] και σε άλλα πηγαίνει προς τη δύση του [π.χ. *Η μοναξιά της Αντιγόνης* (Κατ. 200), *Ελεγείο Ι* (Κατ. 213)], αποτελώντας κάθε φορά ένα οργανικό μέρος του συνόλου.

Στα έργα με αριθμούς καταλόγου 176, 178, 186, 197, 198, 199 και 210 ο ηλιακός δίσκος δεν αποτελεί απλά μέρος της σύνθεσης αλλά είναι το βασικό τους θέμα. Τα έργα αυτά διακρίνονται για μια καθαρά αφαιρετική προσέγγιση. Μπορούν να θεωρηθούν ως τοπία ή ως απλές γεωμετρικές συνθέσεις. Και στις δύο περιπτώσεις το περιεχόμενο τους εκφράζεται μέσα από τα αρχετυπικά γεωμετρικά σχήματα που απεικονίζονται (κύκλος, τρίγωνο, οριζόντια γραμμή). Στο προηγούμενο κεφάλαιο προσεγγίσαμε τη λιθοϋψιτυπία *Το νησί* (Κατ. 176) και *Ήλιος* ή *Ήλιος Ι* (Κατ. 186), τα οποία δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, και στα οποία διακρίναμε έναν διάλογο ανάμεσα στις ζωοποιές δυνάμεις του ήλιου και τη σχέση τους με το γήινο/ανθρώπινο στοιχείο. Τα έργα της περιόδου μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας Κατ. 197, 198, 199 κινούνται σε παρόμοιες προεκτάσεις.

Μια ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η λιθοϋψιτυπία *Ήλιος και σίδερα* (Κατ. 210) όπου το «γήινο» μέρος της σύνθεσης αποτελείται από σπασμένα σίδερα. Το έργο παραπέμπει ευθέως στα σίδερα της φυλακής και στα βασανιστήρια των εξορίστων στο περίφημο «σύρμα», ενώ ως εικόνα εκφράζει ένα εφιαλτικό όραμα παρόμοιο με τα απειλητικά δάση του Max Ernst (εικ. 8). Το έργο είναι ένα ιδιόρρυθμο κράμα αισιόδοξης και ταυτόχρονα απαισιόδοξης ματιάς στα σύγχρονα γεγονότα: Παρότι τα σίδερα έχουν



εικ. 8 Max Ernst, *Το Δάσος*, 1927–28, ελαιογραφία, Venice, Peggy Guggenheim Collection, © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris



Κατράκη, *Ήλιος και σίδερα* (Κατ. 210)

πλέον σπάσει, διατηρούν ακόμα τις κοφτερές τους αιχμές και οι φόρμες τους εξακολουθούν να παρεμβάλλονται μπροστά από τον ήλιο που μοιάζει να ανατέλλει. Η Κατράκη, πάντα πολύ προσεκτική με τις μεγαλοστομίες, γνώριζε πολύ καλά πως η κοινωνία δεν αλλάζει

από τη μια μέρα στην άλλη και πως η αλλαγή του Συντάγματος δε σημαίνει ότι όλοι θα γίνουν ξαφνικά δημοκράτες. Γι΄ αυτό και σε όλη αυτή την τελευταία περίοδο της ζωής της ασχολήθηκε πολύ ενεργά με διάφορες πολιτιστικές και εκπαιδευτικές δράσεις, και προσπάθησε να συμβάλει στην αναβάθμιση του πολιτιστικού υποβάθρου της ευρύτερης ελληνικής κοινωνίας, η οποία, εκτός των άλλων, θα συνέβαλλε και στην αναβάθμιση του δημοκρατικού της φρονήματος.

Τρία έργα που ξεχωρίζουν από τα άλλα ως προς το ύφος τους είναι οι λιθοϋψιτυπίες *Εντολή* (Κατ. 215) *΄Υστατο χρέος (Άρης Βελουχιώτης)* (Κατ. 222) και *Επέλαση* (Κατ. 225), καθώς και στα τρία προβάλλει εμβληματικά το ξίφος. Το θέμα αυτό παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί το σύνολο του έργου της χαράκτριας που έχουμε εξετάσει μέχρι τώρα, ενώ εκφράζει μια βαθιά αγωνιστικότητα, δεν απεικονίζει τον ένοπλο αγώνα –μία σπάνια εξαίρεση αποτελεί η πολεμική σκηνή του Εμφυλίου στην ξυλογραφία *Οδόφραγμα* (Κατ. 13). Η επιλογή του ξίφους/σπαθιού, το οποίο αποτελεί το αρχαιότερο μέσο οπλισμού, προσδίδει στα έργα και στον αγώνα που εκφράζουν ένα διαχρονικό χαρακτήρα.

Στην *Εντολή* η σύνθεση διχοτομείται από έναν νοητό κάθετο άξονα. Στη δεξιά πλευρά είναι συγκεντρωμένες οι τρεις μορφές ενώ στην αριστερή απεικονίζονται μόνο τα τεντωμένα χέρια των δύο μορφών με τα ορθωμένα εγχειρίδια. Με αυτόν τον τρόπο η χαράκτρια δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα ξίφη που μοιάζουν να υψώνονται σε όρκο. Η σύνθεση αυτή παραπέμπει έμμεσα στον περίφημο *Όρκο των Ορατίων* του Jacques-Louis David (εικ. 9) όπου τα ξίφη, στα οποία ορκίζονται τα τρία αδέρφια, αποτελούν το κεντρικό θέμα του πίνακα. Η συγγένεια των δύο έργων είναι περισσότερο πρόδηλη στο προσχέδιο με αριθμό Κατ. Σχεδ. 164 (εικ. 10) μιας και στο χαρακτικό η σύνθεση έχει αντιστραφεί. Επίσης παρατηρούμε ότι στο τελικό έργο η χαράκτρια έχει περιορίσει τη μαύρη σκιά, που απεικονίζεται στην αριστερή πλευρά του σχεδίου, στο ελάχιστο και μόνο στο κάτω μέρος, ώστε τα ξίφη να αναδεικνύονται πιο καθαρά. Η γυναικεία μορφή που προβάλλει στα δεξιά μοιάζει περισσότερο με οπτασία γι΄ αυτό και θα μπορούσε να ταυτιστεί με μια αφηρημένη ιδέα, όπως η ελευθερία, για την οποία μάχονται οι δύο άλλες μορφές. Η ακέφαλη φιγούρα δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητη από τους αποτροπιαστικούς αποκεφαλισμούς του Εμφυλίου[680] ο οποίος προφανώς εξακολουθούσε να αποτελεί ένα ανοιχτό κεφάλαιο της ιστορίας μας για την καλλιτέχνιδα. Η διάταξη της εικόνας υπαινίσσεται, ότι είναι αυτή η ακέφαλη μορφή που οδηγεί τις άλλες δύο και δίνει την «εντολή» του χρέους.

[680] Για τον αποκεφαλισμό του Άρη Βελουχιώτη και του Τζαβέλλα βλ. Παπαθανασίου Ι. «Ηττημένος πρωταγωνιστής: Το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας στα χρόνια 1945-1950» στο Χατζηιωσήφ-Παπαστράτης 1999-2007, Τομ. Δ΄, μέρος 1ο, σελ. 242



εικ. 9 Jacques-Louis David *Ο Όρκος των Ορατίων*, 1784, ελαιογραφία, Παρίσι, Λούβρο



εικ. 10 Κατράκη *Εντολή*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 164)



Κατράκη, *Εντολή* (Κατ. 215)

Από την Εθνική Αντίσταση και κυρίως από τον Εμφύλιο είναι εμπνευσμένη και η λιθοϋψιτυπία *Ύστατο χρέος* (Κατ. 222) με τον δηλωτικό υπότιτλο *Άρης Βελουχιώτης*. Η εικόνα του Βελουχιώτη έφιππου στα βουνά, όπου πολεμούσε με τους αντάρτες του, συνδέεται με τη φωτογραφία του Σπύρου Μελετζή *Ο καλλιτέχνης Γιολδάσης φωτογραφίζει τον Άρη και φωτογραφίζεται από το Σπύρο Μελετζή* (εικ. 11), ενώ μια παρόμοια ποιητική εικόνα αποδίδει και ο Γιάννης Ρίτσος:

Άρη
Στα βουνά στα βουνά
πάνου ψηλά
τ' άλογα
ο καλπασμός σου

Ζήτω.[681]



εικ. 11 Σπύρος Μελετζής *Ο καλλιτέχνης Γιολδάσης φωτογραφίζει τον Άρη και φωτογραφίζεται από το Σπύρο Μελετζή*, φωτογραφία[682]

Όταν το έργο εκτέθηκε στην Πανελλήνιο του 1987, ο υπότιτλος δεν εμφανιζόταν. Υποθέτουμε πως η χαράκτρια και σε αυτή την περίπτωση, όπως και στη λιθοϋψιτυπία *Πτώση ή Οριζόντια σύνθεση ή Πτώση Γεωργίου Καραϊσκάκη* (Κατ. 151), προτίμησε να μην δηλώσει άμεσα την πηγή της έμπνευσής της και να αφήσει έτσι το έργο ανοιχτό σε περισσότερες ερμηνείες. Στον κατάλογο, όμως, του Μουσείου Βάσως Κατράκη ο Κώστας Σταυρόπουλος τον έχει συμπεριλάβει και έκτοτε χρησιμοποιείται συστηματικά.



Κατράκη, *Πτώση ή Οριζόντια σύνθεση ή Πτώση Γεωργίου Καραϊσκάκη* (Κατ. 151)



Κατράκη, *Ύστατο χρέος* (Κατ. 222)

[681] Από το ποίημα «Το υστερόγραφο της δόξας» που έγραψε ο Γιάννης Ρίτσος για τον Βελουχιώτη τον Ιούλιο του 1945 (Γιάννης Ρίτσος, *Ποιήματα* τ. Ε΄ *Τα Επικαιρικά 1945-1969,* Κέδρος, Αθήνα, 1987, σελ. 141)
[682] Μελετζής 1976, σελ. 79

Συγκρίνοντας αυτά τα δύο μνημειακά έργα παρατηρούμε ότι, σε αντίθεση με την *Πτώση*, στο *΄Υστατο χρέος* το άλογο έχει καταρρεύσει εντελώς (μάλιστα τη χαράκτρια φαίνεται να την απασχόλησε ιδιαίτερα η απόδοση του κεφαλιού που είναι γυρισμένο ανάποδα, όπως διαπιστώνουμε από τα προσχέδια Κατ. Σχεδ. 134, 135 και κυρίως 136 στις εικ. 12-14), ενώ ο καβαλάρης, αν και αποκεφαλισμένος, στέκεται ακόμα όρθιος κρατώντας δυο σύμβολα φαινομενικά ασύμβατα μεταξύ τους: το σπασμένο σπαθί του ηττημένου και το στεφάνι της δόξας.



εικ. 12 Κατράκη, *΄Υστατο χρέος*, προσχέδιο (Κατ. σχεδ. 134)



εικ. 13 Κατράκη, *΄Υστατο χρέος*, προσχέδιο (Κατ. σχεδ. 135)



εικ. 14 Κατράκη, *΄Υστατο χρέος-Κεφάλι αλόγου*, προσχέδιο (Κατ. σχεδ. 136)

Η χαράκτρια με αυτόν τον τρόπο κάνει μνεία σε όλες εκείνες τις περιπτώσεις, στη διάρκεια της μακραίωνης ελληνικής ιστορίας – από τον Λεωνίδα και τους 300 στον Μαραθώνα και τον Παπαφλέσσα στο Μανιάκι μέχρι τους συγχρόνους της που κατατροπώθηκαν από τους Γερμανούς – κατά τις οποίες ο νικητής δεν καθορίζεται από την

έκβαση της μάχης αλλά από τις συνέπειες που είχε η πολεμική αναμέτρηση για τον ρου της ιστορίας. Και προφανώς ανάμεσα σε αυτούς τους ήρωες, θέλει να εντάξει και τον Βελουχιώτη, ανεξάρτητα από το αν λέει το όνομά του ανοιχτά ή το αναφέρει μόνο στους οικείους της. Εξάλλου, όπως αναφέραμε και παραπάνω, οι κομμένες κεφαλές δεν είχαν ακόμα σβήσει από τη συλλογική μνήμη των μεγαλύτερων, τουλάχιστον, σε ηλικία, ανθρώπων και επομένως ο συσχετισμός της μορφής με το συγκεκριμένο πρόσωπο ήταν αναπόφευκτος. Τόσο η αναφορά στον Βελουχιώτη όσο και στον Καραϊσκάκη, δυο μορφές ταυτόχρονα ηρωικές αλλά και αμφιλεγόμενες μέσα στις ίδιες τους τις αγωνιστικές τάξεις, υποδηλώνουν ότι η Κατράκη είχε μια ιδιαίτερη ευαισθησία στις ενδοπαραταξιακές διαφοροποιήσεις που είχαν επανειλημμένως οδυνηρά αποτελέσματα για το εθνικό καλό.

Ο Βελουχιώτης, όπως τον θυμόταν ο σύγχρονός του Βάσος Γεωργίου, «Ήταν από τους ανθρώπους που δεν μασάνε τα λόγια τους, ούτε κρύβονται για να φαίνονται ευχάριστοι… Ήταν σίγουρα σε αρκετά χαρακτηριστικά γνωρίσματα ένας 'αιρετικός' κι όχι 'ορθόδοξος' τύπος, ένας αντικομφορμιστής, απρόθυμος να συμμορφωθεί και να μπει σε κάποιο τακτό καλούπι... αυτό που ήταν πάνω απ' όλα: ένας ανυπότακτος, ένας αντάρτης, ένας φλογερός επαναστάτης».[683] Επιπλέον, όπως γράφει ο Γρηγόρης Φαράκος «Ο Άρης, εφαρμόζοντας το δημεγερτικό σχέδιο – όσες κι αν προκαλούσαν επιφυλάξεις οι όποιες 'υπερβολές' στη δράση του – ήταν ο κορυφαίος ηγέτης του ένοπλου κατά των κατακτητών αγώνα, ένας συνεπής υπερασπιστής της λαϊκής εξουσίας. Ο ανυποχώρητος στην ανάγκη εξασφάλισης πραγματικής εθνικής ανεξαρτησίας. Εκείνος που απέρριπτε με τον πιο απόλυτο τρόπο την αγγλική επικυριαρχία. Ακόμα και με την ξεχωριστή ειδή του, ομοιωνόταν με την ίδια την ψυχή του λαού.»[684]

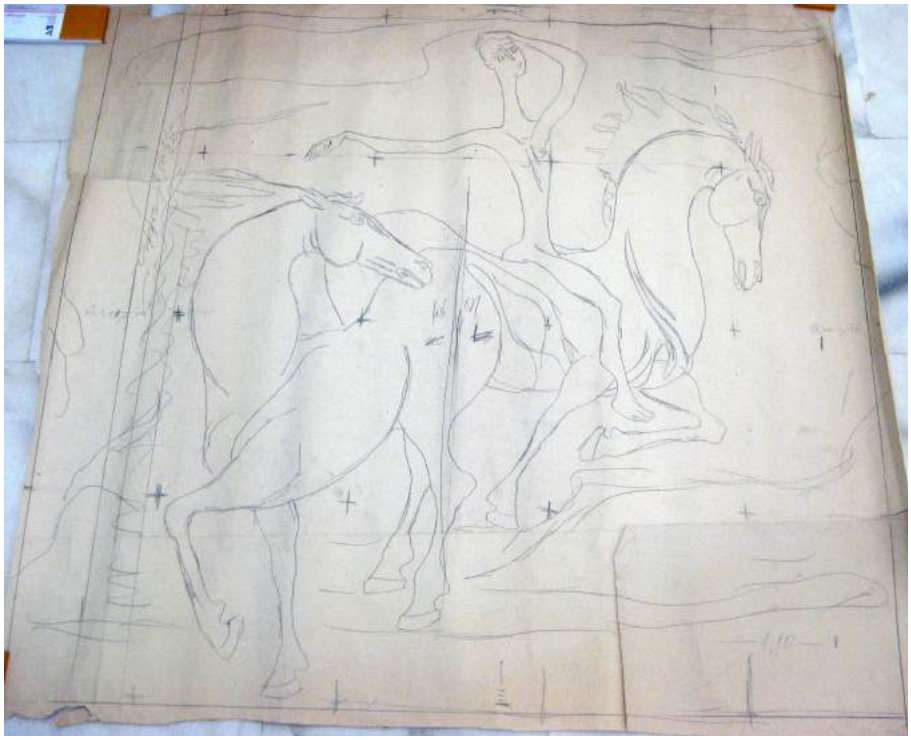
Η Κατράκη όπως έχουμε αναφέρει και σε άλλα κεφάλαια είχε ακούσει για το Βελουχιώτη αλλά δεν προκύπτει ότι τον γνώριζε. Για κείνη, ήταν η ίδια «μυθική» προσωπικότητα που ήταν και για όλους τους άλλους, ο ασυμβίβαστος και ανένταχτος αγωνιστής που ακόμα και το ίδιο του το κόμμα τον πρόδωσε. Δεν είναι τυχαίο, ότι η χαράκτρια δημιούργησε αυτή τη λιθοϋψιτυπία το 1984, σε μια δεκαετία που αναπτύσσεται μια μεγάλη συζήτηση γύρω από το πρόσωπο και την αποτίμηση της δράσης του Άρη Βελουχιώτη, η οποία συνοδεύεται από μία αντίστοιχη εκδοτική έξαρση. Αν εξετάσουμε τη βιβλιογραφία, παρατηρούμε ότι, ενώ είχαν ήδη εκδοθεί κάποια βιβλία για τον Βελουχιώτη, στις δεκαετίες του 1960 και του 1970,[685] την τριετία 1982-1985 δημοσιεύονται άλλα τέσσερα,[686] γεγονός που συνδέεται με την αλλαγή της πολιτικής κατάστασης επί ΠΑΣΟΚ και τη δυνατότητα πλέον, μέσα σε ένα κλίμα πολιτικής ελευθερίας, να έρθουν στην

[683] Χαριτόπουλος, 2003, σελ. 62
[684] Φαράκος 1997, σελ. 16
[685] Λάγδας 1964, Μπόκοτας 1977
[686] Χατζηπαναγιώτου 1982, Γκριτζώνας 1983, Κοτζιούλας 1983, Κλάρας 1985

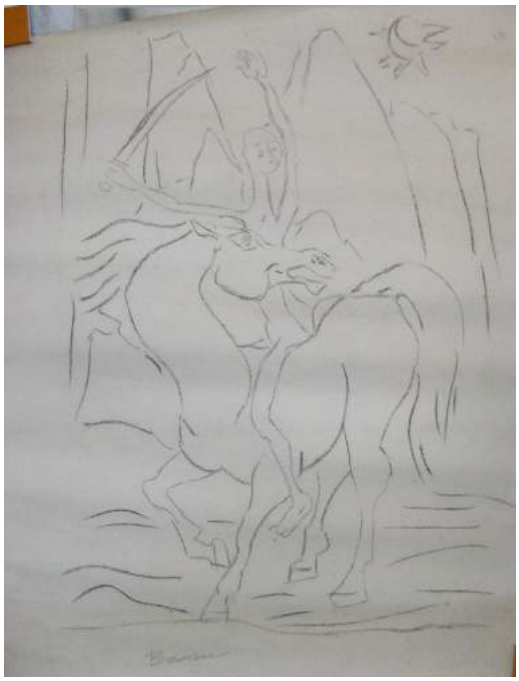
επιφάνεια και στο προσκήνιο της ιστορικής μελέτης θέματα που στο παρελθόν αποτελούσαν ταμπού. Η χαράκτρια, στον παλμό, όπως πάντα, των εξελίξεων απέδωσε τη δική της άποψη, εικαστικά.

Σε ένα καθαρά ηρωικό κλίμα, το οποίο συνδέεται με τις αγωνιστικές πεποιθήσεις της Κατράκη, κινείται η λιθοϋψιτυπία *Επέλαση* (Κατ. 225). Ο ορμητικός καβαλάρης λουσμένος με μια φωτεινή αύρα και πλαισιωμένος από τον μεγαλόπρεπο δίσκο του ήλιου πετάει με το άλογό του πάνω από τη γη, προοιωνιζόμενος τη νίκη του. Η μνημειακή απόδοση των μορφών πάνω από τους μικροσκοπικούς λόφους αναγάγει τον απλό αγωνιστή σε μια επιβλητική και ατρόμητη ηρωική μορφή.

Για το έργο αυτό σώζονται επτά προσχέδια στα οποία διακρίνουμε, πώς η χαράκτρια πέρασε από μια μεγάλη σύνθεση με δύο άλογα (εικ. 15) και ένα περιγραφικό τοπίο στο βάθος (εικ. 15, 16), που θυμίζει το *΄Υστατο χρέος*, σε μια πιο συμβολική προσέγγιση, απαλείφοντας το τοπίο και χρησιμοποιώντας ως μόνο στοιχείο του βάθους τον ήλιο (εικ. 18, 19). Τα σχέδια των εικόνων 18, 19 διακρίνονται για μια στατικότητα, η οποία προφανώς δεν ικανοποιούσε την καλλιτέχνιδα γι΄ αυτό και πρέπει να προχώρησε σε άλλες λύσεις, όπου το άλογο έχει ξαναβρεί την ενεργητικότητά του και ο καβαλάρης την ευλυγισία και τον δυναμισμό του (εικ. 20, 21). Το έργο ολοκληρώνεται μόνο στην τελική εκδοχή που αποδίδεται στη λιθοϋψιτυπία, όπου η μεγέθυνση του ήλιου, η ύψωση και



εικ. 15 Κατράκη, *Επέλαση*, προσχέδιο, (Κατ. Σχεδ. 138)



εικ. 16 Κατράκη, *Επέλαση*, προσχέδιο, (Κατ. Σχεδ. 137)



εικ. 17 Κατράκη, *Επέλαση-κεφάλι αλόγου*, προσχέδιο, (Κατ. Σχεδ. 143)

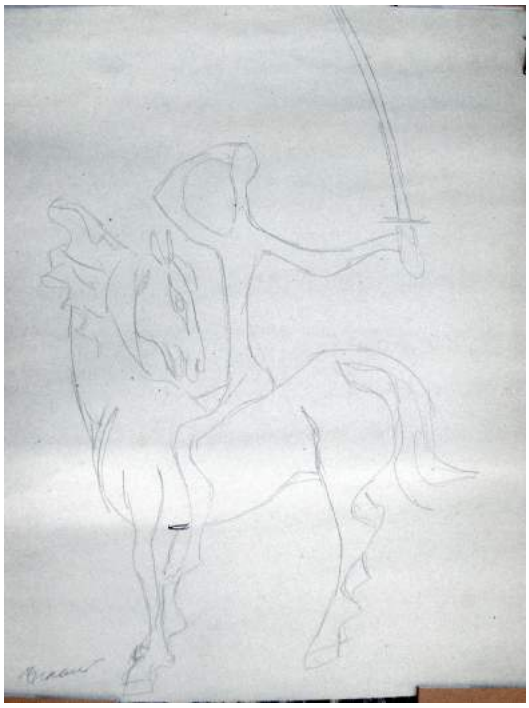
των δύο χεριών του καβαλάρη, ο συμβολικός φωτισμός της μορφής του, η ελαχιστοποίηση του τοπίου και ο καλπασμός του αλόγου, που σχίζει τον αέρα χωρίς να αγγίζει τη γη, απογειώνουν το σύνολο και επισφραγίζουν την ιδεατή νίκη. Το προσχέδιο της εικ. 17 μαρτυρεί για άλλη μια φορά την αγάπη και τη φροντίδα που έδειχνε η Κατράκη στην απόδοση των αλόγων της.



εικ. 18 Κατράκη, *Επέλαση*, προσχέδιο, (Κατ. Σχεδ. 141)



εικ. 19 Κατράκη, *Επέλαση*, προσχέδιο, (Κατ. Σχεδ. 142)



εικ. 20 Κατράκη, *Επέλαση*, προσχέδιο, (Κατ. Σχεδ. 139)



εικ. 21 Κατράκη, *Επέλαση*, προσχέδιο, (Κατ. Σχεδ. 140)

Στην ενότητα των έργων που συνδέονται με την ιστορική μνήμη ανήκει και το τελευταίο μνημειακό έργο της χαράκτριας *Μνήμη Ι – Πολυτεχνείο* (Κατ. 229). Η εξέγερση της νεολαίας στο Πολυτεχνείο, τον Νοέμβριο του 1973, υπήρξε καταλυτική για την πτώση της δικτατορίας και αποτελεί μέχρι σήμερα το τελευταίο συλλογικό ηρωικό γεγονός της σύγχρονης ιστορίας μας. Όσοι από εμάς ήμασταν τότε παιδιά, καθώς και οι νεώτεροι, γαλουχηθήκαμε κατά τα εφηβικά μας χρόνια με το πρότυπο των εικοσάχρονων επαναστατών που δεν δίστασαν να θυσιαστούν για τα ιδανικά τους, ενώ στη μνήμη μας έχει μείνει ανεξίτηλο το σύνθημα «Ψωμί-παιδεία-ελευθερία». Το χρονικό των τριών ημερών, με την κατάληψη του Πολυτεχνείου από τους φοιτητές και τα μηνύματα ελευθερίας και δικαιοσύνης που εξέπεμπε ο αυτοσχέδιος ραδιοφωνικός τους σταθμός, με την είσοδο του τανκ και το γκρέμισμα της σιδερένιας πύλης και με την τραγική αιματοχυσία του πνευματικού και επιστημονικού ανθού της χώρας, διαβαζόταν και εξακολουθεί να διαβάζεται με συγκίνηση στα σχολεία κάθε 17 Νοέμβρη. Για μας το Πολυτεχνείο έγινε άλλο ένα έπος το οποίο, όμως, μας συγκινούσε πάντα βαθύτερα από τα έπη του 1940 ή του 1821, γιατί το νιώθαμε χρονικά πιο κοντά μας και τους ήρωές του τους φανταζόμαστε κάπως σαν εμάς.

Οι μεγαλύτεροι, οι οποίοι έζησαν τα γεγονότα από κοντά, αντέδρασαν ο καθένας ανάλογα με τη συνείδηση και τις πεποιθήσεις του. Άλλοι συμμετείχαν, με τον δικό του τρόπο ο καθένας, άλλοι αδιαφόρησαν, άλλοι το φοβήθηκαν και άλλοι το καπηλεύτηκαν. Στον καλλιτεχνικό χώρο, το Πολυτεχνείο ενέπνευσε δημιουργούς από όλες τις μορφές της τέχνης, και ιδιαίτερα λογοτέχνες. Στην ανθολογία *Το μελάνι φωνάζει – Η 17η Νοεμβρίου 1973 στη λογοτεχνία* του Ηλία Γκρη διαβάζουμε ποιήματα και πεζά που γράφτηκαν από τις

ημέρες των γεγονότων μέχρι πολλά χρόνια αργότερα από δεκάδες λογοτέχνες, όπως η Έλλη Αλεξίου, ο Μανώλης Αναγνωστάκης, ο Βασίλης Βασιλικός, ο Νικηφόρος Βρεττάκος, η Μάρω Δούκα, η Λιλή Ζωγράφου, η Κωστούλα Μητροπούλου, η Ρίτα Μπούμη-Παππά, ο Γιάννης Ρίτσος, ο Τάκης Σινόπουλος και ο Γιώργος Χειμωνάς. Στον χώρο των εικαστικών ξεχωρίζουν δύο μνημειακά έργα, η ξυλογραφία-ξυλόγλυπτο *17 Νοέμβρη 1973* του Τάσσου (90x528x3 εκ.) (εικ. 22) που ανήκει στη συλλογή της Βουλής των Ελλήνων και το γλυπτό του Μέμου Μακρή, *Προς τιμήν των θυμάτων* (εικ. 23) που βρίσκεται στο προαύλιο του Πολυτεχνείου.



εικ. 22 Τάσσος *17 Νοέμβρη 1973*, 1975, ξυλογραφία-ξυλόγλυπτο, Αθήνα,
Συλλογή της Βουλής των Ελλήνων



εικ. 23 Μέμος Μακρής, *Προς τιμήν των θυμάτων*, 1979, χαλκός,
Αθήνα, προαύλιο Πολυτεχνείου

Η πολυπρόσωπη σύνθεση του Τάσσου αναπτύσσεται σε μεγάλο μήκος και επιβάλλει ένα οριζόντιο θέμα, συμβολικό του θανάτου. Τα νέα αγόρια και οι κοπέλες αποδίδονται παρατακτικά με τα μαλλιά τους να πλαισιώνουν τα πρόσωπά τους σαν φωτοστέφανα και σαν κεφαλομάντηλα. Στο κέντρο τρεις νέοι κρατούν μια νεκρή κοπέλα, ενώ δεξιά και αριστερά τους κοπέλες θρηνούν με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος. Η παρατακτική διάταξη, η ισοκεφαλία, και η κατανυκτική ατμόσφαιρα του συνόλου παραπέμπουν σε θρησκευτική σκηνή επιταφίου και ανάγουν το θέμα στην πνευματική σφαίρα. Με τον τρόπο αυτό ο θάνατος της νέας αποκτά χαρακτήρα θυσίας για το ανώτερο ιδανικό της ελευθερίας. Στο γλυπτό του Μακρή, η υπερμεγέθης απόδοση της κεφαλής του νέου φοιτητή που απεικονίζεται συνδέεται με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και επιβάλλει τη

μορφή, παρά την ανωνυμία της[687], ως πρόσωπο ιστορικής σημασίας, ως τον «άγνωστο στρατιώτη» του έπους του Πολυτεχνείου. Και στα δύο έργα επικρατούν η στατικότητα και η ηρεμία, οι οποίες εκφράζουν τη σταθερή πίστη στον αγώνα αλλά και την ελπίδα για τη νίκη.

Η Κατράκη από την άλλη πλευρά αποδίδει το θέμα με ένα δυναμικό και καθαρά συμβολικό σύνολο. Σε μία πυκνή, σπειροειδή σύνθεση, απεικονίζει τους φοιτητές να αγωνίζονται με όλο τους το είναι να ξεφύγουν από μια εφιαλτική χοάνη μέσα στην οποία πολλοί πέφτουν νεκροί από τα αιχμηρά δόρατα που τη διαπερνούν. Η σκοτεινή και δαιδαλώδης παγίδα, που απηχεί τις φανταστικές φυλακές (*Carceri d'invezione*) του Giovanni Battista Piranesi[688], παραπέμπει όχι μόνο στη σωματική παγίδευση των φοιτητών μέσα στο κτήριο του Πολυτεχνείου αλλά κυρίως στα πνευματικά δεσμά που είχε επιβάλει το δικτατορικό καθεστώς και από τα οποία οι νέοι φοιτητές κατάφεραν να δραπετεύσουν, με τίμημα ακόμα και τη ζωή τους.



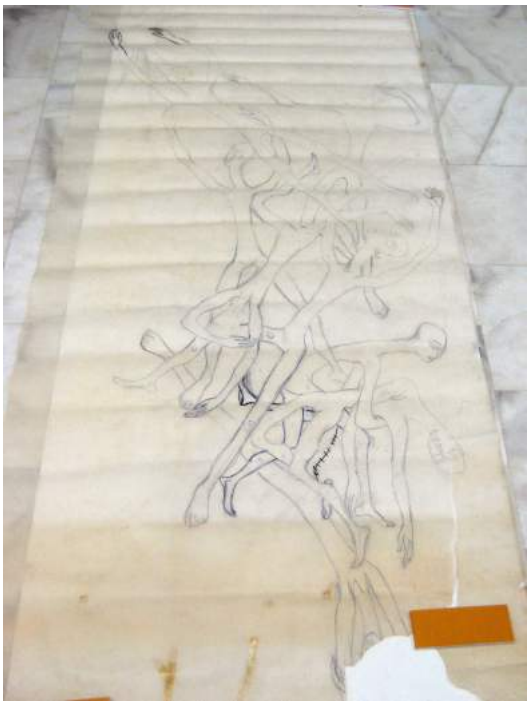
εικ. 24 Κατράκη, *Μνήμη Ι – Πολυτεχνείο*, το πρώτο σχέδιο για το έργο (Κατ. Σχεδ. 167)

Στα τρία μεγάλα προσχέδια του έργου (εικ. 24-26) παρατηρούμε, ότι η χαράκτρια ασχολήθηκε αρχικά με τη σύνθεση των μορφών, η οποία υπέστη μόνο κάποιες πολύ μικρές επιμέρους αλλαγές μέχρι να καταλήξει στο τελικό έργο. Η σπείρα της χοάνης, που

[687] Παρότι είναι γνωστό ότι η μορφή του νέου είναι βασισμένη στο νεανικό πρόσωπο του ιστορικού Νίκου Σβορώνου, ο καλλιτέχνης επιλέγει, μέσω του τίτλου του έργου, να μην εστιάσει στον ατομικό αλλά στον καθολικό χαρακτήρα της μορφής ως ενός νέου φοιτητή/διανοούμενου.
[688] Campbell 1988



εικ. 25 Κατράκη, *Μνήμη Ι – Πολυτεχνείο* προσχέδιο (Κατ. Σχεδ. 168)



εικ. 26 Κατράκη, *Μνήμη Ι – Πολυτεχνείο* προσχέδιο (Κατ. Σχεδ. 169)

τις περιβάλλει πρέπει να προστέθηκε μετά. Σύμφωνα με τον βοηθό της Κατράκη, Απόστολο Κούστα, η χαράκτρια σε συζητήσεις της, συσχέτιζε αυτή την εξωτερική «κατασκευή» με τον περίφημο πύργο του Ρώσου καλλιτέχνη και αρχιτέκτονα Vladimir Tatlin. Ο πύργος αυτός, που επρόκειτο να αποτελέσει ένα μνημείο τελευταίας τεχνολογίας για την Τρίτη Διεθνή (1919-20), αν και δεν χτίστηκε ποτέ, θα ήταν γνωστός στην καλλιτέχνιδα από διάφορες μακέτες του που έχουν σωθεί (εικ. 27)[689]. Το έργο του Tatlin ήταν ένας ύμνος στην τεχνολογική εξέλιξη του κομμουνιστικού κόσμου και η πρόθεση του καλλιτέχνη ήταν να επισκιάσει σε όλα τα επίπεδα τον Πύργο του Eiffel, γόνο της «δυτικής» μπουρζουαζίας.

Φυσικά η Κατράκη της δεκαετίας του 1980 γνώριζε πολύ καλά, ότι το όραμα του Tatlin δεν πραγματοποιήθηκε. Από την άλλη, όμως, είχε δει την ΕΣΣΔ να εξελίσσεται μεταπολεμικά σε μια επιστημονική και τεχνολογική υπερδύναμη εφάμιλλη των ΗΠΑ. Είναι, λοιπόν, πολύ πιθανόν η χαράκτρια να ήθελε, με την παραπομπή αυτή στον πύργο του Tatlin, να συμβολίσει τον κόσμο της επιστήμης – το Πολυτεχνείο εκείνα τα χρόνια προσείλκυε την αφρόκρεμα των θετικών επιστημών – που ήταν εγκλωβισμένος από τη δικτατορία. Η παιδεία, όμως, σύμφωνα με τη ρήση του Πλάτωνα, την οποία θα πρέπει να

[689] Λήμμα του John Milner για τον Vladimir Tatlin στο Turner 1996

γνώριζε η χαράκτρια, είναι για τους ανθρώπους ένας δεύτερος ήλιος.[690] Αυτός ο πνευματικός ήλιος είναι που τελικά οδήγησε τους νέους του Πολυτεχνείου έξω από τον



εικ. 27 Vladimir Tatlin, *Μνημείο για την Τρίτη Διεθνή*, 1919, μακέτα



Κατράκη, *Μνήμη Ι – Πολυτεχνείο* (Κατ. 229)

σκοταδισμό του καθεστώτος αλλά και στην ελευθερία. Είναι χαρακτηριστικό, ότι ο δεύτερος ήλιος αποτελεί την κορύφωση του έργου, αφού αυτός είναι που οδηγεί προς τον φυσικό ήλιο τον νέο που έχει απελευθερωθεί. Επίσης, πρόκειται για ένα στοιχείο της σύνθεσης που εμφανίζεται ήδη από το πρώτο σχέδιο που έκανε η χαράκτρια για τη λιθοϋψιτυπία, εικ. 24, πράγμα που σημαίνει, ότι αποτελεί κεντρικό μέρος της σύλληψης του έργου εξ αρχής. Η πίστη της Κατράκη στην παιδεία τεκμηριώνεται από την ίδια της τη ζωή, όπως έχουμε ήδη αναφέρει και παραπάνω. Η σύνδεση της γνώσης και της διανόησης γενικότερα, με το αίτημα για ελευθερία συνδέονται εξάλλου από την εποχή του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού και των μεγάλων επαναστάσεων και είναι φυσικό να αποτελεί βασικό στοιχείο της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της εποχής της δικτατορίας. Εντοπίζεται, μάλιστα, και στους παρακάτω

[690] «Πλάτων είπε την παιδείαν τοις ανθρώποις δεύτερον ήλιον είναι» (βλ. Στοβαίος, *Εκλογαί, Αποφθέγματα, Υποθήκαι*, Κάκτος, Αθήνα 1995, βιβλίο 2ο Κεφ. XXXI, «Περί αγωγής και παιδείας», αρ. 80.)

στίχους από το ποίημα «Εδώ Πολυτεχνείο…» του Βασίλη Ρώτα, με τον οποίο γνωρίζουμε από την Ελένη Καμουλάκου, ότι η Κατράκη είχε στενή φιλική σχέση:

Εδώ Πολυτεχνείο! Εδώ
τα νιάτα σέρνουνε χορό.
Της Επιστήμης τα παιδιά
και τραγουδάν τη Λευτεριά.
Εδώ της νιότης ο άξιος νους,
που χτίζει θέατρα, ναούς,
σκεδιάζει ιδέες και μηχανές
και δένει το αύριο με το χτες,
Εδώ Πολυτεχνείο! Εδώ
μέσα στης Τέχνης το ιερό
σκοτώνει η βία τα παιδιά
που τραγουδάν τη Λευτεριά.[691]

Στον απόηχο του γαλλικού Μάη του ’68, οι νέοι φοιτητές αντιπροσώπευαν για την ελληνική κοινωνία το καλύτερο μέλλον που θα συνέδεε τη γνώση και την τεχνολογική πρόοδο με την ελευθερία και τη δικαιοσύνη. Δεν είναι, εξάλλου, τυχαία η συμπάθεια και η εμπιστοσύνη που έδειξε το μεγαλύτερο μέρος του ελληνικού λαού σε πολιτικούς που αναδείχτηκαν μέσα από τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, με χαρακτηριστικότερη περίπτωση τη Μαρία Δαμανάκη.

Στις προεκτάσεις του θέματος της λιθοϋψιτυπίας *Μνήμη Ι – Πολυτεχνείο* (Κατ. 229) κινείται το έργο *Μνήμη ΙΙ – Κατάθεση στεφάνου* (Κατ. 230). Η λυπημένη έκφραση και η στάση της κοπέλας καθώς και η επιλογή της δάφνης υποδηλώνουν ότι η νέα έχει έρθει να τιμήσει έναν νεκρό αγωνιστή ή μια νεκρή αγωνίστρια. Η λύπη της είναι βαριά, όπως βαρύ κάθεται και το σώμα της πάνω στη γη. Σε αντίθεση, όμως, με προηγούμενα έργα, όπως *Το χρέος της Αντιγόνης* (Κατ. 183) ή *Αύρες και Ίκαρος* (Κατ. 223), όπου η τιμή απευθύνεται σε ένα συγκεκριμένο νεκρό, εδώ ο νεκρός δεν απεικονίζεται. Επομένως, μπορεί να είναι ο νεκρός μιας οποιασδήποτε κοπέλας που ταυτίζεται με την ευγενική φυσιογνωμία της σύνθεσης. Ο ήλιος που μεσουρανεί πάνω δεξιά αποτελεί κι εδώ ένα σύμβολο της ελπίδας, ότι όλες οι θυσίες θα δικαιωθούν.

Μία ξεχωριστή ενότητα έργων αυτής της περιόδου αποτελούν οι λιθοϋψιτυπίες *Επίσκεψη Ι – IV* (Κατ. 203-206). Στα έργα αυτά η χαράκτρια αποδίδει μία ή δύο γυναικείες μορφές, οι οποίες κάθονται σοβαρές και συνεσταλμένες. Ακόμα και όταν απεικονίζονται δύο μορφές (*Επίσκεψη ΙΙ, ΙΙΙ*), κάθονται σαν να αγνοούν η μια την ύπαρξη της άλλης: δεν υπάρχει

[691] Βασίλης Ρώτας, «Εδώ Πολυτεχνείο…» στο Βαλέτας 1974, σελ. 11

επικοινωνία μεταξύ τους. Αν και η πρώτη εντύπωση που δίνεται από τον τίτλο «Επίσκεψη» είναι, ότι οι γυναίκες αυτές βρίσκονται κάπου καλεσμένες, η στάση αναμονής και η μελαγχολική τους έκφραση παραπέμπουν σε μια επίσκεψη που οι ίδιες περιμένουν μάταια να έρθει. Δεν αποκλείεται αυτή η αναμονή να αφορά κάποια αγαπημένα πρόσωπα που έχουν χαθεί – είτε πρόκειται για νεκρούς ή για αγνοουμένους – οπότε το κύριο θέμα των έργων είναι οι απόντες που με τον αντίκτυπο της απουσίας τους, καθίστανται οι μεγάλοι παρόντες. Επομένως, τα έργα απηχούν το θέμα της προσωπικής μνήμης το οποίο, όμως, αντανακλά τη συλλογική ιστορική μνήμη.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΚΑΙ ΕΙΡΗΝΙΚΗ ΖΩΗ

Και σε αυτή την περίοδο η χαράκτρια δημιούργησε κατά καιρούς έργα που υμνούν την ελεύθερη και ειρηνική ζωή. Τα άλογα επανέρχονται στη θεματολογία της ως σύμβολα «ομορφιάς, περηφάνιας κι ελευθερίας»[692]. Στις λιθοϋψιτυπίες *Άλογα* (Κατ. 196) και Άλογα (Κατ. 219) απεικονίζονται σε ζευγάρια να καλπάζουν αγέρωχα σε ένα λαμπρό ακαθόριστο βάθος. Σε σχέση με τα άλογα της δεκαετίας του 1960, τα νεώτερα αποδίδονται πιο φυσιοκρατικά. Η κίνησή τους είναι πιο φυσική και ο χώρος στον οποίο εντάσσονται πιο ανοιχτός και ευρύχωρος. Χωρίς εξωτερικούς περιορισμούς και χωρίς αναβάτη μπορούν πλέον να ζουν ελεύθερα μέσα στο άπλετο φως. Οι μικρές σκιές, που ρίχνουν οι ρωμαλέες μορφές τους κάθετα στο έδαφος, υποδηλώνουν ένα φωτεινό μεσημέρι, με τον ήλιο, ο οποίος δεν απεικονίζεται, να μεσουρανεί. Με το ίδιο πνεύμα αποδίδονται και οι τρεις πήγασοι στη λιθοϋψιτυπία *Πήγασοι* (Κατ. 228). Η απόλυτη ανεξαρτησία των ζώων τονίζεται εδώ από το πλεονέκτημα της πτήσης.

Στο έργο *Άλογο και παιδί* (Κατ. 224) η στατικότητα και η μνημειακότητα των μορφών επιβάλλει τη βεβαιότητα της κυριαρχίας τους πάνω στον τόπο, που απεικονίζεται μικροσκοπικός, κάτω από τα πόδια τους. Η συνθετική αυτή λύση, που χρησιμοποιήθηκε από τον El Greco στην ελαιογραφία του *Ο Άγιος Μαρτίνος κι ο φτωχός* (εικ. 28) στα τέλη του 16ου αιώνα, έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής στα έφιππα πορτραίτα, δηλωτικά εξουσίας, από το μπαρόκ και μετά. Τα πορτραίτα αυτά συνήθως διακρίνονται για μια θεατρικότητα. Η λιθοϋψιτυπία, όμως, της Κατράκη διαφοροποιείται ως προς αυτό το στοιχείο, με τον λιτό και δωρικό της χαρακτήρα: το άλογο απεικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης, να πατά γερά και με τα τέσσερα πόδια του στη γη και, όπως και το παιδί, να κοιτάζει με ελαφριά στροφή προς τα αριστερά, μπροστά με σοβαρότητα και αυτοπεποίθηση. Παρατηρώντας το προσχέδιο της εικ. 29, διαπιστώνουμε ότι η χαράκτρια, στη λιθοϋψιτυπία, χαμήλωσε δραστικά τους λόφους που είχε σχεδιάσει κάτω από τα πόδια του αλόγου, ακριβώς για να προσδώσει

[692] Σταυρόπουλος 2006, σελ. 18

μεγαλύτερη μνημειακότητα στις δύο μορφές. Η δύναμη και η ασφάλεια, που αποπνέουν το παιδί και το άλογο, και ο τρόπος με τον οποίο επιβάλλονται στον χώρο δημιουργούν ένα σύνολο που εκφράζει ένα αισιόδοξο όραμα για το μέλλον.



εικ. 28 El Greco, *Ο Άγιος Μαρτίνος κι ο φτωχός* π.1597-1599, ελαιογραφία, National Gallery of Art, Washington



Κατράκη, *Άλογο και παιδί* (Κατ. 224)



εικ. 29 *Άλογο και παιδί*, σχέδιο, (Κατ. Σχεδ. 151)

Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 είδαμε, ότι η χαράκτρια επέστρεψε στο όραμα μιας ειρηνικής ζωής κοντά στη φύση, που έχει τις μορφολογικές και εννοιολογικές του καταβολές στα «Μινωικά» της, των πρώτων χρόνων της δεκαετίας του 1960. Η λιθοϋψιτυπία *Η ζωή στη φύση* (Κατ. 194), την οποία στο προηγούμενο κεφάλαιο την είδαμε σε συνάρτηση με το έργο *Ο παιδικός μου κόσμος* (Κατ. 177) εκφράζει τη γαλήνη και τις χαρές μιας απλής ζωής σε αρμονία με το φυσικό περιβάλλον.

Στη λιθοϋψιτυπία *Παναγιά με το δελφίνι* (Κατ. 214) συνυφαίνονται τρία θέματα: ένα θρησκευτικό (Παναγία και Χριστός), ένα ανθρώπινο (μητέρα και παιδί) και ένα φυσιολατρικό, που παραπέμπει άμεσα στον προϊστορικό πολιτισμό της Κρήτης (το δελφίνι).

Ως αποτέλεσμα, το σύνολο αποτελεί έναν συγκερασμό της χριστιανικής παράδοσης, των ανθρωπιστικών ιδεωδών της χαράκτριας, η οποία έβαζε πάντα τον άνθρωπο στο επίκεντρο της δουλειάς της, αλλά και των περιβαλλοντικών της προβληματισμών, σε μια δεκαετία που τα θέματα του περιβάλλοντος είχαν αρχίσει να έρχονται δυναμικά στο πολιτικό προσκήνιο.[693] Η ηρεμία και η χαρά που μεταδίδει το έργο εκφράζουν τον κόσμο ενός ανθρώπου που είναι συμφιλιωμένος με την πνευματική και τη φυσική του οντότητα και έχει επίγνωση της αλληλένδετης σχέσης του με τον υπόλοιπο φυσικό κόσμο.

Τα έργα *Ειρηνικό Ι* (Κατ. 207), *Ειρηνικό ΙΙ* (Κατ. 208) και *Κοπέλα με περιστέρι* (Κατ. 209) αποτελούν μετεξελίξεις παρόμοιων τμημάτων από τα «Δάση» της προηγούμενης περιόδου. Επομένως κι εδώ ο άνθρωπος αποκτά επίγνωση της σημασίας της ειρήνης, όταν επιστρέφει στη φύση και επανέρχεται στις πρωταρχικές αξίες της ζωής. Στα τρία αυτά χαρακτικά, η Κατράκη έχει απαλείψει τους κορμούς των δέντρων και απεικονίζει τις ψηλόλιγνες «κυκλαδικές» μορφές της σε ένα ουδέτερο, λευκό βάθος, ώστε να τους προσδώσει ένα πιο γενικό χαρακτήρα.

Οι συνθέσεις είναι γεωμετρικές και ορίζονται από κάθετους και οριζόντιους άξονες που διανθίζονται με καμπυλόγραμμα θέματα. Οι μορφές απεικονίζονται σε αρμονικές στάσεις να κάνουν κινήσεις που παραπέμπουν σε χορογραφία. Η εντύπωση αυτή δημιουργείται εντελώς συνειδητά από την πλευρά της χαράκτριας, όπως υποδηλώνεται και από τα προσχέδια των έργων στις εικ. 30-32, όπου η επίδραση των κινήσεων του χορού είναι περισσότερο εμφανής σε στοιχεία, όπως οι στοιχισμένες μορφές (εικ. 30), το λυγισμένο πόδι σε συνδυασμό με την στροφή του κορμού (εικ. 31) και το χορευτικό πιάσιμο των χεριών (εικ. 32). Οι ομοιότητες που παρουσιάζουν οι στάσεις αυτές με αντίστοιχες του κλασικού μπαλέτου (εικ. 33) είναι προφανείς. Ενώ όμως η καλλιτέχνις χρησιμοποιεί τον χορό ως αφετηρία στα προσχέδια των έργων, όταν η σύνθεση περνά στην πέτρα τα λυρικά χαρακτηριστικά υποχωρούν και ενδυναμώνεται το γεωμετρικό στοιχείο. Με την προσέγγιση αυτή επιτυγχάνεται μια μεγαλύτερη ισορροπία ανάμεσα στο συναίσθημα και τη λογική. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και το έργο *Ειρηνικό* (Κατ. 221), του οποίου τα αντίτυπα η χαράκτρια δώρισε στην Αδέσμευτη Κίνηση Ειρήνης (ΑΚΕ)[694], με στόχο την οικονομική της υποστήριξη.

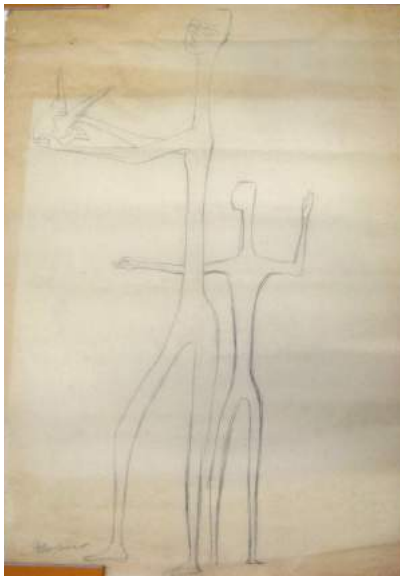
---

[693] Επισημαίνουμε ότι το κόμμα των Πρασίνων στη Γερμανία άρχισε να δημιουργείται στα τέλη της δεκαετίας του 1970, ιδρύθηκε ως ομοσπονδιακό κόμμα το 1980 και στις εκλογές του 1983 μπήκε στο γερμανικό κοινοβούλιο με ποσοστό 5.6%. (βλ. Conradt 2013)

[694] Η Αδέσμευτη Κίνηση Ειρήνης (ΑΚΕ) «συγκροτήθηκε και έδρασε κατά τη δεκαετία του 1980. Συσπείρωνε αριστερές δυνάμεις που διαφωνούσαν με τον φιλοσοβιετικό προσανατολισμό της Ελληνικής Επιτροπής για τη Διεθνή Ύφεση και Ειρήνη την οποία έλεγχε το ΚΚΕ. Στελεχώθηκε από μέλη του ΚΚΕ εσωτερικού, οργανώσεων της άκρας Αριστεράς (ΕΚΚΕ κ.ά.) και από ανένταχτους αγωνιστές. Η ΑΚΕ πρόβαλε θέσεις ενάντια στον αμερικάνικο ιμπεριαλισμό και το κυνήγι των εξοπλισμών, κυρίως ενάντια στα πυρηνικά όπλα, τόσο των δυτικών δυνάμεων, όσο και της ΕΣΣΔ. Τασσόταν ενάντια στη συμμετοχή της Ελλάδας στο ΝΑΤΟ, υποστηρίζοντας τη διάλυσή του, αλλά και τη διάλυση του Συμφώνου της Βαρσοβίας, καθώς και την κατάργηση των αμερικανονατοϊκών



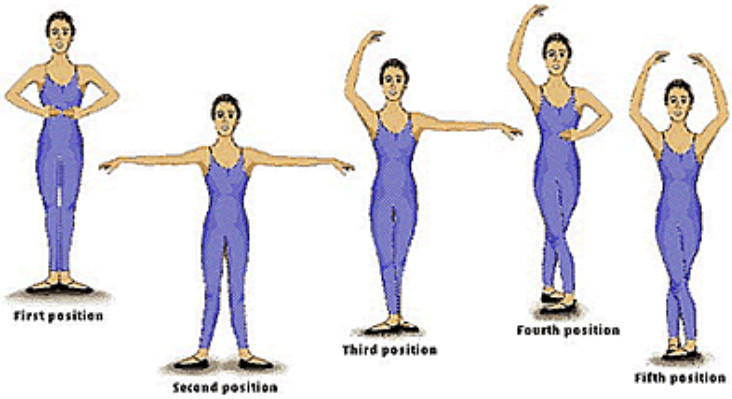
εικ. 30 Κατράκη, *Ειρηνικό Ι*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 159)



εικ. 31 Κατράκη, *Ειρηνικό* σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 160)



εικ. 32 Κατράκη, *Μορφή και παιδί*, σχέδιο (Κατ. Σχεδ. 116)



εικ. 33 Βασικές στάσεις κλασικού χορού[695]

Για την ειρήνη η χαράκτρια δημιούργησε και τρεις αφίσες. Τις δύο πρώτες τις φιλοτέχνησε για την 6η Μαραθώνια πορεία ειρήνης που πραγματοποιήθηκε στις 22 Μαΐου 1983, είκοσι ακριβώς χρόνια μετά τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη, και ήταν αφιερωμένη στη μνήμη του. Η μία απεικονίζει το σύμβολο της Αδέσμευτης Κίνησης Ειρήνης (ΑΚΕ) και ένα περιστέρι (Κατ. 235), ενώ η δεύτερη (Κατ. 236) έναν μαραθωνοδρόμο που κρατεί

στρατιωτικών βάσεων. Ανάμεσα στις δραστηριότητές της ήταν και η διοργάνωση Μαραθώνιων Πορειών Ειρήνης.» (Αλεξάτος 2008, σελ. 22).

[695] Αναπαραγωγή από τον ιστότοπο https://sites.google.com/site/patternsinballet/basic-ballet-positions (19/10/2016)



Κατράκη, αφίσα ΑΚΕ, 1983[696] (Κατ. 235)



Κατράκη αφίσα ΑΚΕ, 1983 (Κατ. 236)

ένα πανό με τη λέξη «ειρήνη» και το σύμβολο της ΑΚΕ. Το 1987 φιλοτέχνησε την τρίτη ως κάλεσμα προς τους Αθηναίους να δημιουργήσουν, για πέμπτη χρονιά, μια ανθρώπινη ασπίδα ειρήνης γύρω από την Ακρόπολη, στις 6



Κατράκη, αφίσα για την 5η ασπίδα ειρήνης, 1987 (Κατ. 237)

Αυγούστου 1987, για τη θλιβερή επέτειο του πυρηνικού ολοκαυτώματος της Χιροσίμα. Η αφίσα απεικονίζει ένα δέντρο, του οποίου η φυλλωσιά παραπέμπει στο πυρηνικό μανιτάρι. Στην κορυφή του στέκεται ένα περιστέρι μπροστά από έναν κόκκινο ήλιο (Κατ. 237). Οι τρεις αυτές αφίσες, περισσότερο από ο,τιδήποτε άλλο, μαρτυρούν τις συνεχείς

[696] Το έργο δεν έχει εντοπιστεί και η αναπαραγωγή του προέρχεται από την εφημερίδα *Η Αυγή*, 21 Μαΐου 1983.

προσπάθειες της Κατράκη, μέχρι το τέλος της ζωής της, να συνεισφέρει με τον δικό της τρόπο δηλαδή, την τέχνη της, στην παγκόσμια προσπάθεια για τον αφοπλισμό και την ειρήνη.

Το έργο *Γλυφάδα* (Κατ. 220) αποτελεί το μοναδικό παραστατικό τοπίο της χαράκτριας στην πέτρα. Πρόκειται για μια μεγάλη επιμήκη σύνθεση τριών περίπου μέτρων, στην οποία συνδυάζονται στοιχεία από διάφορες περιόδους και έργα της καλλιτέχνιδας. Τα ιστιοφόρα θυμίζουν κάποιες από τις θαλασσινές ξυλογραφίες της, τα φουντωτά δέντρα είναι σαν να έχουν βγει από τα *Δέντρα* (Κατ. 117-118), ενώ τα δέντρα δεξιά μοιάζουν με τα «Δάση» της. Η θέα με τους χαμηλούς λόφους και τη θάλασσα, που θυμίζουν την πατρίδα της Κατράκη, το Αιτωλικό, ήταν προφανώς ο κύριος λόγος που την οδήγησαν να μετακομίσει σε αυτή την περιοχή γύρω στο 1960. Παρέμεινε στη Γλυφάδα και στο ίδιο σπίτι – στο οποίο ζουν ακόμα μέλη της οικογένειά της – μέχρι το τέλος της ζωής της. Η λιθοϋψιτυπία αυτή απηχεί την αγάπη της χαράκτριας γι΄ αυτόν τον τόπο και την ηρεμία που θα πρέπει να απέπνεε για εκείνη, τουλάχιστον τα πρώτα χρόνια, πριν τις επιχωματώσεις και την πυκνή δόμηση. Το έργο σε καμία περίπτωση δεν αντιπροσωπεύει τη Γλυφάδα του 1983, αλλά αποτελεί μια επιλεκτική ανάμνηση της περιοχής, έτσι όπως τη γνώρισε και την αγάπησε η χαράκτρια.

Διάσπαρτα, ανάμεσα στα έργα της περιόδου 1974-1988 υπάρχουν κάποια χαρακτικά που απηχούν θέματα και σειρές από προηγούμενες περιόδους. Αυτά είναι οι λιθοϋψιτυπίες *Σπαραγμός ΙΙ* ή *Σπάραγμα ΙΙ* (Κατ. 201), *Χωρίς ταυτότητα* (Κατ. 212), *Τόρσο / Κορμός* (Κατ. 217), *Απειλή Ι* (Κατ. 226) και *Απειλή ΙΙ* (Κατ. 227).

Το τελευταίο χρονολογημένο έργο της χαράκτριας είναι η έγχρωμη λιθοϋψιτυπία *Μικρή μάνα* (Κατ. 234) του 1988. Είναι εντυπωσιακό πως, αν και η χαράκτρια βρισκόταν πια σε προχωρημένη ηλικία, το έργο αυτό διακρίνεται για τη φρεσκάδα και τη νεανική αίσθηση που αποπνέει. Το ζεστό χρώμα – σπάνιο δείγμα στο σύνολο της δουλειάς της καλλιτέχνιδας – το μαλακό πλάσιμο των μορφών με μελωδικές καμπύλες γραμμές, τα όμορφα μεγάλα μάτια της μητέρας που δεν θα πάψουν ποτέ να επαγρυπνούν για το παιδί της, το χαρούμενο πρόσωπο του παιδιού και κυρίως η μεγάλη αγκαλιά που τους ενώνει δημιουργούν ένα αρμονικό και αισιόδοξο σύνολο, γεμάτο αγάπη και αντάξιο μιας ζωής γεμάτης ανθρωπιά, όπως ήταν αυτή της Κατράκη.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Το 1974 η Κατράκη ήταν εξήντα πέντε ετών. Αποτελούσε πλέον μια σεβάσμια μορφή στον χώρο της τέχνης αλλά και της ευρύτερης αριστεράς, ως ένας άνθρωπος που είχε πάντα αγωνιστεί, με την τέχνη του και την ζωή του, για την ελευθερία, τη δημοκρατία, τη δικαιοσύνη και την ειρήνη. Αυτό τον αγώνα η καλλιτέχνις δεν τον εγκατέλειψε μέχρι το τέλος.

Κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες της δημιουργίας της, στο πλαίσιο της δημοκρατίας που είχε αποκατασταθεί στη χώρα μας αλλά και των παγκόσμιων εξελίξεων, τις οποίες παρακολουθούσε με συνέπεια, η καλλιτέχνις επικέντρωσε σε δύο θεματικές: την ιστορική μνήμη και την ειρήνη.

Η ειρηνική συμβίωση όλης της ανθρωπότητας είναι για την Κατράκη το μεγάλο ζητούμενο και η γνώση της ιστορίας μας μοιάζει να είναι ένα από τα κλειδιά για την επίτευξή της. Η ιστορική μνήμη αφενός τιμά όλους τους επώνυμους και ανώνυμους ήρωες που θυσιάστηκαν για το όραμα ενός καλύτερου κόσμου, αφετέρου, μπορεί να μας βοηθήσει να μην υποπέσουμε στα ίδια λάθη. Λάθη, τα οποία στοίχισαν χιλιάδες ανθρώπινες ζωές και στοίχειωσαν ολόκληρες γενιές. Η Κατράκη, που είχε βιώσει και νοιώσει βαθιά μέσα στην ψυχή της τις συνέπειες αυτών των λαθών, πίστευε ακράδαντα, ότι η παιδεία είναι η μόνη σωτηρία για τον άνθρωπο, όπως τόσο ξεκάθαρα το απεικονίζει στο έργο της *Μνήμη Ι – Πολυτεχνείο* (Κατ. 229). Γι' αυτό και, παρά την προχωρημένη της ηλικία, όπως έχουμε δει στη βιογραφία της, άδραξε όλες τις ευκαιρίες που της προσφέρθηκαν και συμμετείχε σε καλλιτεχνικές-θεατρικές ομάδες, σε δεκάδες ομαδικών εκθέσεων σε όλη την Ελλάδα, σε γυναικείες πρωτοβουλίες, ανθρωπιστικές επιτροπές κτλ. προσπαθώντας να συμβάλει στην καλλιέργεια και στην ανάπτυξη του πνευματικού επιπέδου των απλών ανθρώπων της πόλης και της επαρχίας.

Στις προεκτάσεις των έργων της που υμνούν την ειρηνική ζωή η χαράκτρια, αρθρώνει και έναν περιβαλλοντικό λόγο. Στα έργα αυτά, οι ήρεμες ανθρώπινες μορφές της είναι ενταγμένες αρμονικά στον φυσικό χώρο και συνυπάρχουν σε ισορροπία με τα άλλα στοιχεία της φύσης. Σε μια εποχή που στο όνομα του χρήματος είδε την πατρίδα της το Αιτωλικό και τη λιμνοθάλασσα των παιδικών της χρόνων να αλλοιώνονται επικίνδυνα από τις παρεμβάσεις, μια ολόκληρη πόλη, την Αθήνα, να μεταμορφώνεται σε μολυσμένη τσιμεντούπολη και έναν πλανήτη να γεννάει τέρατα από τις πυρηνικές εκρήξεις, η επιστροφή σε μια απλή ζωή κοντά στη φύση φαίνεται να είναι ο μόνος δρόμος προς την πραγματική ευδαιμονία. Τα έργα αυτά αποκτούν για τον σύγχρονο άνθρωπο μια οικολογική διάσταση καθώς αντανακλούν έναν κόσμο όπου η αληθινή ευτυχία, η εσωτερική γαλήνη και η ευμάρεια προέρχονται μέσα από μια σχέση σεβασμού και αρμονικής συνύπαρξης του ανθρώπου με το φυσικό του περιβάλλον.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Η Βάσω Κατράκη ασχολήθηκε με την εφαρμογή της ξυλογραφίας στην τέχνη του βιβλίου από τα φοιτητικά της χρόνια, με την προτροπή του δασκάλου της Γιάννη Κεφαλληνού. Στα χρόνια της Κατοχής έθεσε την τέχνη της στην υπηρεσία της Αντίστασης και δημιούργησε ξυλογραφίες για παράνομα έντυπα και για δύο αγωνιστικά λευκώματα, *Από τους Αγώνες του Ελληνικού Λαού* και *Θυσιαστήριο της Λευτεριάς*. Τη δεκαετία του 1940 συνεργάστηκε, επίσης, με το περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*.

Μετά τον πόλεμο και μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1950, εικονογράφησε με ξυλογραφίες της πολλά βιβλία, κυρίως λογοτεχνικά, καθώς και το ιστορικό έργο του Δημήτρη Φωτιάδη *Μεσολόγγι. Το έπος της μεγάλης πολιορκίας*. Για αρκετά από αυτά δημιούργησε πρωτότυπες ξυλογραφίες, ενώ άλλα τα εικονογράφησε με προϋπάρχοντα έργα της που είχαν θεματική συνάφεια με τα κείμενα τους.

Από το 1960, όταν πλέον στράφηκε αποκλειστικά στην τεχνική της λιθοϋψιτυπίας, η χαράκτρια περιόρισε σημαντικά την ενασχόληση της με την εικονογράφηση. Αν και σε κάποιες, περιορισμένες, περιπτώσεις δημιούργησε πρωτότυπες συνθέσεις, τις περισσότερες φορές παραχωρούσε για χρήση σε εξώφυλλα βιβλίων, σε ημερολόγια και σε άλλα έντυπα προϋπάρχοντα έργα της.

Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιάσουμε πρώτα, και με χρονολογική σειρά, τα εικονογραφημένα από την Κατράκη βιβλία, που εντοπίσαμε, και στη συνέχεια επιλεγμένες εικονογραφήσεις σε περιοδικά και σε άλλα έντυπα που δημοσιεύτηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής της χαράκτριας.

Στην περιγραφή των εικονογραφήσεων χρησιμοποιούνται κάποιοι όροι από την τέχνη του βιβλίου, τους οποίους παραθέτουμε με την ερμηνεία τους προς διευκόλυνση του αναγνώστη. Όπου ήταν διαθέσιμοι, χρησιμοποιήθηκαν ορισμοί του Γιάννη Κεφαλληνού.
μικρός τίτλος: «Ο μικρός τίτλος είναι η πρώτη τυπωμένη σελίδα του βιβλίου. Τυπώνεται ένα φύλλο πριν τον μεγάλο τίτλο και περιέχει απλώς την κυριότερη ονομασία του βιβλίου σε στοιχεία μικρότερα. Ο μικρός τίτλος χρησιμεύει για να μην αρχίσει το βιβλίο αμέσως μετά το εξώφυλλο».[697]

[697] Κάσδαγλης 1991 – 2, σελ. 269

μεγάλος τίτλος: «Ο μεγάλος τίτλος είναι η επιγραφή του βιβλίου. Με τα λιγότερα λόγια και πιο διαλεχτά, ο συγγραφέας θα διατυπώσει το περιεχόμενο και το είδος του βιβλίου του, ή, απλούστερα, θα κεντρίσει την περιέργεια του αναγνώστη».[698]

εικονογράφηση εκτός κειμένου: Όταν η εικόνα είναι τυπωμένη σε μια ξεχωριστή σελίδα που δεν περιλαμβάνει κείμενο, τότε χρησιμοποιείται ο χαρακτηρισμός «εικονογράφηση εκτός κειμένου». Η εκτός κειμένου εικονογράφηση περιλαμβάνει και το ανάπτυγμα (μια εικόνα μεγαλύτερη από το σχήμα του βιβλίου που είναι διπλωμένη και ο αναγνώστης για να τη δει πρέπει να την ξεδιπλώσει).

βινιέτα: σχετικά μικρή διακοσμητική εικόνα

υποσέλιδο κόσμημα: μικρή διακοσμητική εικόνα κάτω από το κείμενο

πρωτόγραμμα: κεφαλαίο αρχικό γράμμα ενός κεφαλαίου ή μιας παραγράφου, το οποίο μπορεί να φέρει διακόσμηση

προμετωπίδα: μία εικόνα ή διακόσμηση στη σελίδα που βρίσκεται αριστερά από τη σελίδα του τίτλου

Συστήνουμε το κεφάλαιο αυτό να διαβαστεί παράλληλα με τον κατάλογο των εικονογραφήσεων, ο οποίος περιέχει όλες τις σχετικές εικόνες.

[698] Κάσδαγλης 1991 – 2, σελ. 269

ΒΙΒΛΙΑ

Η ιστορία του βιβλίου, του σημαντικότερου μέσου μάθησης, πνευματικής καλλιέργειας και επιστημονικής κατάρτισης, συνδέθηκε άρρηκτα με την εφεύρεση και την ανάπτυξη της τυπογραφίας. Η μαζική παραγωγή του το έκανε προσιτό σε ένα συνεχώς αυξανόμενο αριθμό ανθρώπων και ήταν καθοριστική για την ανάπτυξη και την ανταλλαγή νέων ιδεών σε ολόκληρο τον κόσμο. Από τη φύση του, επομένως, το τυπωμένο βιβλίο διακρίνεται για τον δημοκρατικό του χαρακτήρα, αφού σταδιακά έγινε προσβάσιμο στο σύνολο της κοινωνίας.

Στην πορεία της εξέλιξής του, η έμφαση δόθηκε όλο και περισσότερο στη μεγαλύτερη δυνατή παραγωγή με το χαμηλότερο δυνατό κόστος. Αυτή η προσέγγιση είχε σοβαρές επιπτώσεις στην αισθητική εμφάνιση του βιβλίου που ήρθε σε δεύτερη μοίρα και υποβαθμίστηκε. Πάντα όμως υπήρχαν οι εξαιρέσεις. Ειδικά τον δέκατο ένατο αιώνα, η άνθιση της χαρακτικής τέχνης, στην οποία αναφερθήκαμε στο κεφάλαιο 2, συνοδεύτηκε από μια παράλληλη άνθιση της τέχνης του βιβλίου, με κέντρο το Παρίσι.

Τα εκατοντάδες βιβλία που φιλοτεχνήθηκαν εκείνη την περίοδο μαρτυρούν ότι μέσα από μια επιτυχημένη καλλιτεχνική εικονογράφηση γίνεται εφικτή η σύντηξη κειμένου και εικόνας που προσφέρει στον αναγνώστη δύο οφέλη: Πρώτον, μια οπτική εκδοχή του κειμένου που διαβάζει, η οποία μπορεί να ενεργοποιήσει περαιτέρω τις νοητικές διεργασίες της πρόσληψής του και, δεύτερον, την εικαστική του καλλιέργεια μέσω των πρωτότυπων και αξιόλογων έργων τέχνης που αποτελούν την εικονογράφηση.

Η Κατράκη ασχολήθηκε με την εικονογράφηση ενός βιβλίου για πρώτη φορά στο πλαίσιο των σπουδών της με τον Κεφαλληνό. Ο Κεφαλληνός, δέκτης και φορέας της γαλλικής κουλτούρας της εποχής του και γνήσιος δημοκράτης, αναγνώριζε τη σημασία του καλού βιβλίου και είχε ξεκινήσει το εικονογραφικό του έργο στο Παρίσι με τα βιβλία *Mer océane* του Joseph Rivière (1922) και *Sur la pierre blanche* του Anatole France (1924). Ήταν, επομένως, φυσικό να εντάξει στο διδακτικό του πρόγραμμα και την τέχνη του βιβλίου και μάλιστα, το 1939, να αιτηθεί στην Σχολή Καλών Τεχνών και τη δημιουργία ενός τυπογραφείου. Στο σχετικό σημείωμά του προς τη Σχολή έγραφε μεταξύ άλλων:

> *Τα τελευταία χρόνια άρχισε και στον τόπο μας μια έντονη κίνηση γύρω από την καλύτερη εμφάνιση του τυπογραφικού βιβλίου, με συλλόγους, εκθέσεις και βραβεία. Η απόφαση λοιπόν της ολομέλειας του Συλλόγου των Καθηγητών, να περιληφθεί στον καινούριο Κανονισμό της Σχολής η διδασκαλία της Τέχνης του Βιβλίου, όχι μόνο ανταποκρίνεται στο ενδιαφέρον που ΄δειξε το κοινό για το βιβλίο, αλλά και φανερώνει πόσο η Σχολή αιστάνθηκε την ανάγκη να υιοθετήσει αυτή την προσπάθεια*

και να την καθοδηγήσει μέσα στα όρια της Τέχνης, από τα οποία το κακόμοιρο το βιβλίο δε θα 'πρεπε να 'χε βγει.[699]

Χρόνια αργότερα η Κατράκη ανέφερε για τον δάσκαλο της «...για πρώτη φορά τότε δίδαξε την τεχνική του βιβλίου και γενικά της τυπογραφίας. Είχε όνειρο να κάνη τυπογραφείο μέσα στη σχολή... Μας έβαλε και κάναμε το μάθημα του βιβλίου σε νεοέλληνες συγγραφείς.»[700] Ως αποτέλεσμα, στη διάρκεια του εαρινού εξαμήνου του ακαδημαϊκού έτους 1939-40 τέσσερις φοιτητές επιμελήθηκαν και εικονογράφησαν τέσσερα βιβλία: Ο Γιώργος Μανουσάκης τη μυθιστορία *Το Χρονικό μιας Πολιτείας* του Παντελή Πρεβελάκη, η Λουκία Μαγγιώρου το μυθιστόρημα *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, η Λουίζα Μοντεσάντου τη νουβέλα *Ο πύργος του Ακροποτάμου* του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου και η Βάσω Λεονάρδου το διήγημα «Η Θάλασσα» από τα *Λόγια της πλώρης* του Ανδρέα Καρκαβίτσα (Κατ. Εικ. 1). Ακολουθώντας τα διδάγματα του δασκάλου τους, οι μαθητές αντιμετώπισαν τα βιβλία ως έργα τέχνης.

Η επιλογή του βιβλίου του Καρκαβίτσα από την Κατράκη ήταν αναμενόμενη. Μεγαλωμένη στο νησάκι του Αιτωλικού, περιτριγυρισμένη από τη θάλασσα και τους ανθρώπους της, ήταν φυσικό να επιλέξει ένα θαλασσινό διήγημα. Το συγκεκριμένο αφηγείται την ιστορία ενός νέου που, μεγαλωμένος κι αυτός σ' ένα νησί, δεν μπορεί να αντισταθεί στη γοητεία της θάλασσας και, παρότι γνωρίζει τις δυσκολίες και τις αντιξοότητες της ζωής των ναυτικών, αποφασίζει να μπαρκάρει.

Η χαράκτρια χρησιμοποίησε μια ευανάγνωστη γραμματοσειρά και γύρω από το κείμενο και τις εικόνες άφησε μεγάλα περιθώρια ώστε οι σελίδες να «ανασαίνουν». Στα τρία χαρακτικά που φιλοτέχνησε δεν απεικονίζει τον νεαρό αλλά τις σκέψεις και τις ενδόμυχες επιθυμίες του. Στον μεγάλο τίτλο, μία γοργόνα με αγριωπή όψη αποτελεί μια αλληγορία για τη «μαγεύτρα» και «πλανεύτρα» θάλασσα, η οποία, παρά τους κινδύνους που κρύβει, ασκεί μια ακαταμάχητη έλξη στους ναυτικούς. Στη σελίδα 7 απεικονίζονται δυο καΐκια που παραπέμπουν στο ταξίδι που ονειρεύεται ο νέος. Στη σελίδα 11 απεικονίζεται ένα θέμα που συνδέεται με την ενηλικίωση του αγοριού: Η όμορφη κοπέλα, με το μαντήλι στο χέρι είναι μια αλληγορία του έρωτα, τον οποίο ο νέος πιστεύει πως θα βρει, όταν πιάσει το τιμόνι του πλοίου και φαντάζει πια κι αυτός όμορφος σαν όλα τα παλικάρια της θάλασσας. Η επιτυχημένη προσπάθεια της νέας χαράκτριας να αποδώσει το πνεύμα του κειμένου και όχι μια απλή οπτικοποίηση του πιστεύουμε πως ήταν ένας από τους λόγους, για τους οποίους της αποδόθηκε το «Βραβείο εικονογράφησης» της σχολής της.[701]

---

[699] Κάσδαγλης 1991, σελ. 333
[700] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 27
[701] Αρχειακός τόμος της ΑΣΚΤ «Βραβεία και Έπαινοι από του έτους 1931-32» στην καταχώριση με ημερομηνία 10 Ιουλίου 1940.

Στη διάρκεια της Κατοχής, όπως έχει ήδη αναφερθεί στο κεφάλαιο 4, οι καλλιτέχνες, ανάμεσά τους και η Κατράκη, επιδόθηκαν στον παράνομο, αντιστασιακό Τύπο. Την άνοιξη του 1962, ο τεχνοκριτικός Γιώργης Πετρής είχε ήδη συνειδητοποιήσει την ανάγκη μιας καταγραφής της έντονης αντιστασιακής δράσης των καλλιτεχνών. «Ιδιαίτερα οι σπουδαστές της Σχολής Καλών Τεχνών με τον ενθουσιασμό τους και την αυταπάρνησή τους έγραψαν μερικές από τις πιο λαμπρές σελίδες της αντίστασης», έγραφε. Δυστυχώς όμως, στην Ελλάδα, όπως διαπίστωνε με απογοήτευση, «οι άνθρωποι ακόμα φοβούνται να αποκαλύψουν την αντιστασιακή τους δράση...» και παρακάτω σχολίαζε ότι «αρχειακό υλικό δεν βρίσκεται σχεδόν πουθενά. Ονόματα και περιστατικά, κάθε μέρα που περνά σβήνουν από τη μνήμη μας.»[702] Είναι χαρακτηριστικό ότι ούτε και ο ίδιος ανέφερε τα ονόματα των αντιστασιακών καλλιτεχνών, παρόλο που τα γνώριζε, προφανώς επειδή η πολιτική κατάσταση στη χώρα μας καθιστούσε ακόμα και τότε τη δημοσίευση τέτοιων πληροφοριών επικίνδυνη. Παρόλα αυτά, περιέγραφε με λεπτομέρειες τα διάφορα παράνομα τυπογραφεία, τις νυχτερινές παράνομες αφισοκολλήσεις, τις μεγάλες αντιστασιακές ζωγραφιές στους τοίχους και τις «χειροβομβίδες» από τρυκ, όπως λέγονταν τα χιλιάδες μικρά χαρτάκια με συνθήματα και παραστάσεις που τυπώνονταν από χαράγματα πάνω σε λάστιχα.

Ανάμεσα στα δείγματα του αντιστασιακού Τύπου που έχουν σωθεί είναι τα λευκώματα του αγώνα. Σε δύο από αυτά συμμετείχε και η Κατράκη. Πρόκειται για τα λευκώματα *Από τους αγώνες του ελληνικού λαού*, που εκδόθηκε από τον ΕΛΑΣ-ΕΑΜ, για την επέτειο της 25ης Μαρτίου, το 1943, και *Θυσιαστήριο της Λευτεριάς*, που εκδόθηκε από τον Εκδοτικό Οργανισμό «Ο Ρήγας», την Πρωτομαγιά του 1945. Και στα δύο οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες κράτησαν την ανωνυμία τους για ευνόητους λόγους[703]. Η Κατράκη αναφέρει στον Σπητέρη τη συμμετοχή της στο δεύτερο με δύο ξυλογραφίες, *Το*

[702] Πετρής 1962, σελ. 386. Για τον παράνομο Τύπο της Κατοχής βλ. Αναγνωστόπουλος 1960 και Παπαθανασίου 2011.

[703] «...η αποσιώπηση του τόπου έκδοσης, όπως και των συντελεστών της, αποτελεί πάγια πρακτική των εντύπων στην παρανομία. Είναι ένας πρόσθετος τρόπος προφύλαξης των παραγωγών της. Δεν πρόκειται όμως μόνο για μια επιχειρούμενη συγκάλυψη. Η έμφαση στον φορέα της έκδοσης και η δήλωση της δυσχερούς περιοδικότητας συνυπάρχουν με την αποσιώπηση όλων των στοιχείων για τον τόπο και τα πρόσωπα που φέρουν την ευθύνη της έκδοσης και της σύνταξης του εντύπου. Οι αποσιωπήσεις καθίστανται έτσι μέσο δηλωτικό της ταυτότητας του εντύπου, που κατατάσσεται σχεδόν αυτόματα στο χώρο των παρανόμων. Η οργάνωση, το μέτωπο, ή η κίνηση που το εκδίδει γίνεται έτσι το μοναδικό σημείο αναφοράς, το βασικό στοιχείο που προσκαλεί τον εκάστοτε αποδέκτη για την ανάγνωση και διακίνησή του. Η πρακτική αυτή εγγράφεται κυρίως στην κομμουνιστική παράδοση, μια παράδοση που ικανοποιείται με την προβολή της συλλογικότητας, του κόμματος και όσων αυτό επαγγέλλεται, και ταυτοχρόνως μια παράδοση που υπογραμμίζει, ανεξαρτήτως του τόπου, τον ενιαίο χαρακτήρα του κομμουνιστικού λόγου στην επικράτεια.» Παπαθανασίου 2011, σελ. 14.

έρμο Δοξάτο και *Βασανιστήρια ή Οδός Μέρλιν*[704] ενώ η συμμετοχή της στο πρώτο τεκμηριώνεται από τον Τάσσο στην επανέκδοση του λευκώματος το 1988.[705]

Στο λεύκωμα *Από τους αγώνες του ελληνικού λαού* (Κατ. Εικ. 2) οι καλλιτέχνες δημιούργησαν σελίδες που περιλαμβάνουν μικρά κείμενα (αποσπάσματα από δημοτικά τραγούδια, ποιήματα του Ρήγα Βελεστινλή και του Διονυσίου Σολωμού[706]) και εικόνες, «Μερικά επεισόδια από την ηρωική πάλη του ελληνικού λαού για μια λεύτερη και αξιόπρεπη ζωή.»[707] Η Κατράκη φιλοτέχνησε ένα χαρακτικό με θέμα τον Ρήγα και ένα με θέμα την πείνα της Κατοχής. Στη σελίδα του Ρήγα είναι γραμμένοι οι γνωστοί του στίχοι «Καλλίτερα μιας ώρας / ελεύθερη ζωή / παρά σαράντα χρόνια / σκλαβιά και φυλακή» από τον *Θούριο*, τους οποίους απεικονίζεται να τραγουδά στους σκλαβωμένους Έλληνες. Είναι γνωστό «πως ο Ρήγας ήδη από το Σεπτέμβρη του 1796, δηλαδή, ένα μόλις μήνα μετά τον ερχομό του στη Βιέννη, σ' ένα φιλικό του σπίτι, όπου μαζεύονται μερικοί συμπατριώτες, τραγουδάει και παίζει στον αυλό του το επαναστατικό του θούριο 'Ως πότε παλληκάρια...'! Τον ακούν με κατάνυξη κ' ενθουσιασμό οι συμπατριώτες του. Το τραγούδι επαναλαμβάνεται σε κάθε συγκέντρωση, σκορπάει ρίγη συγκινήσεων, φλογίζει καρδιές και διαδίδεται, από στόμα σε στόμα κι από χέρι σε χέρι, σ' όλους τους πατριωτικούς κύκλους των ομογενών, στη Βιέννη και στην Τεργέστη, στην Πέστη και στο Σεμλίνο, στις ανθηρές παροικίες των αποδήμων και κάτω στη γενέτειρα πατρίδα. . .»[708]

Αυτή την εικόνα, μεταφερμένη σε ένα ελληνικό τοπίο, απεικονίζει και η Κατράκη, βασισμένη στο έργο του Θεόφιλου *Ο Ρήγας Φερραίος εξάπτει τον υπέρ της ελευθερίας της Ελλάδος προς τους Έλληνας έρωτα* (εικ. 1) το οποίο, με τη σειρά του, ήταν μια παραλλαγή του πίνακα, *Ο Ρήγας εξάπτει τον προς ελευθερίαν των Ελλήνων έρωτα*, του Peter von Hess (εικ. 2). Η ξυλογραφία της θα αποτελούσε μια απλουστευμένη εκδοχή του έργου του Θεόφιλου, αν η χαράκτρια δεν είχε βάλει την προσωπική της «σφραγίδα»: Στο πρώτο επίπεδο, και πιο κοντά στον θεατή, μια μητέρα με το παιδί της στέκονται παράμερα και ακούνε τον επαναστάτη ποιητή. Οι μορφές τους διακρίνονται από εκείνες των αγωνιστών

---

[704] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 29

[705] «Για την αποκατάσταση της ιστορικής αλήθειας, αναφέρουμε ότι οι ξυλογραφίες 1 και 5 είναι της Βάσως Κατράκη, οι 4 και 6 της Λουκίας Μαγγιώρου, η 3, τα χειρόγραφα κείμενα και τα κόκκινα διακοσμητικά του Γιώργου Βελισσαρίδη, και οι 2, 7, 8 του Α. Τάσσου» (*Από τους αγώνες του ελληνικού λαού*, ΕΛΑΣ-ΕΑΜ, 25 Μαρτίου 1943, επανέκδοση από την Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσσος», Αθήνα, 1988, σελ. χ.α.)

[706] Η πρόσληψη του Σολωμού από την αριστερά έχει μελετηθεί από τον Γιώργο Ανδρειωμένο ο οποίος αναφέρει ότι από το 1936 «ο Σολωμός καθίσταται και για τους αριστερούς διανοουμένους, ο εθνικός ποιητής, ο φλογερός επαναστάτης και ο εκφραστής της λαϊκής ψυχής. Εθνικός ποιητής που τον καταχράστηκαν οι εθνικιστές. Διεθνιστής που τοποθετεί την Ελληνική Επανάσταση στη διεθνή σκηνή και την επηρεάζει. Ιδεαλιστής αλλά με τη χεγκελιανή έννοια, στην οποία τόσα οφείλει και ο μαρξισμός. Ποιητής-αγωνιστής που συνεπαίρνεται από την ηρωική πάλη των επαναστατών και θέτει την ποίησή του στην υπηρεσία του λαού, υπερασπιζόμενος τη δημοτική και αντιτιθέμενος στο δόγμα 'η τέχνη για την τέχνη'.» (Ανδρειωμένος 1998, σελ. 24-25)

[707] Απόσπασμα από τον πρόλογο του λευκώματος

[708] Βρανούσης, σελ. 52

του ’21, καθώς ρακένδυτες και καταπονημένες παραπέμπουν ευθέως στη σύγχρονη πραγματικότητα της γερμανικής κατοχής. Η χαράκτρια επικαιροποιεί, έτσι, ένα ιστορικό θέμα και το ανάγει στη σύγχρονη πραγματικότητα. Η παρουσία του παιδιού και η προσθήκη των ανθισμένων λουλουδιών, που κλείνουν τη σύνθεση στην κάτω δεξιά γωνία, εισάγουν μια αίσθηση αισιοδοξίας για τη νίκη των σύγχρονων Ελλήνων, οι οποίοι, εμπνευσμένοι από τα ιδεώδη των προγόνων τους, μάχονταν ενάντια στον φασισμό.



εικ. 1 Θεόφιλος Χατζημιχαήλ, *Ο Ρήγας Φερραίος εξάπτει τον υπέρ της ελευθερίας της Ελλάδος προς τους Έλληνας έρωτα*, τοιχογραφία, 1912, Ανακασιά Πηλίου, Οικία Γιάννη Κοντού[709]



εικ. 2 Peter von Hess , *Ο Ρήγας εξάπτει τον προς ελευθερίαν των Ελλήνων έρωτα*, πίνακας στο βασιλικό παλάτι του Μονάχου[710]



Κατράκη, *Ρήγας ο Βελεστινλής* στο λεύκωμα *Από τους αγώνες του ελληνικού λαού*

[709] Μακρής 1939, σελ. 32. Η ασπρόμαυρη φωτογραφία προέρχεται από το ίδιο βιβλίο, σελ. 30.
[710] Dascalakis 1937, σελ. 81

Η αντιστοίχηση αυτή, της εθνικής αντίστασης με τον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα του 1821, προερχόταν και από την πολιτική της αριστεράς εκείνης της εποχής που «... ευνοούσε τον πατριωτισμό, το εθνικό αίσθημα, τις αγροτικές λαϊκές ρίζες της αντίστασης... Η εαμική διανόηση [που εξέδωσε το λεύκωμα] ανακάλυπτε το δημοτικό τραγούδι, τις μορφές του Εικοσιένα... τις κοινωνικές διαστάσεις του Εικοσιένα... Η εαμική ρητορική ήταν γεμάτη σύμβολα, εικόνες, ονόματα του Αγώνα.»[711] Η Κατράκη, που όπως έχουμε ήδη αναφέρει ήταν μέλος του ΕΑΜ-καλλιτεχνών, ευθυγραμμίζεται απόλυτα με αυτές τις τάσεις και δημιουργεί μια σύνθεση που μεταδίδει την ελπίδα της νίκης.

Στον αντίποδα του ηρωικού μηνύματος αυτής της σκηνής κινείται *Η* πείνα που συνοδεύεται από τους παρακάτω στίχους των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* του Διονυσίου Σολωμού:

Της μάννας ω λαύρα
τα τέκνα τριγύρου
φθαρμένα και μαύρα
σαν ήσκιους ονείρου

λαλεί το πουλάκι
'στου πόνου τη γη
και βρίσκει σπειράκι
και μάννα φθονεί.[712]

Η τραγική μορφή της Ελληνίδας μάνας που αδυνατεί να προστατέψει τα παιδιά της από τον λιμό και τις καταστροφές του πολέμου επέδρασε καταλυτικά στην ψυχοσύνθεση της νεαρής χαράκτριας και αποτέλεσε σημαντικό θεματικό άξονα στο μελλοντικό της έργο. Η μάνα στην ξυλογραφία *Η πείνα*, που αγκαλιάζει με στοργή και απόγνωση τα αποστεωμένα της παιδιά, είναι μια πρώτη αναφορά της καλλιτέχνιδας στον τύπο της Παναγίας Πλατυτέρας, που στη δεκαετία του 1960 της ενέπνευσε μια σειρά από λιθοϋψιτυπίες, ενώ, θεματικά, προαναγγέλλει τις «Μανάδες» του 1958. Η Κατράκη, αν και η ίδια δεν είχε ακόμα παιδιά, ήταν μια γυναίκα ζυμωμένη με την κοινωνία και από την αρχή της καλλιτεχνικής της πορείας φαίνεται πως αισθανόταν βαθιά συγκίνηση για το θέμα της μητρότητας μέσα στις αντίξοες συνθήκες που βίωναν οι γυναίκες της εποχής της. Την απεικόνιση αυτής της μάνας του πολέμου ακολούθησαν, όπως έχουμε δει στα

[711] Ραυτόπουλος 2004, σελ. 128. Όσον αφορά το γενικότερο πολιτικό πλαίσιο, η σύνδεση των σύγχρονων πολεμικών ανδραγαθημάτων των Ελλήνων με εκείνα των ηρώων του 1821 είχε συντελεστεί ήδη από τον θρίαμβο της Ελλάδας στους Βαλκανικούς Πολέμους (βλ. Μαρκάτου 1992, τ. Α', σελ. 150).
[712] Καιροφύλας 1967, «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι», σχεδίασμα Α΄, απόσπασμα 2, στίχοι 9-16, σελ. 274

προηγούμενα κεφάλαια, πολλές άλλες μανάδες, οι οποίες πάντα εκφράζουν την αγωνία τους για τη ζωή των παιδιών τους. Μέσα από τις εικόνες τους, η χαράκτρια αρθρώνει έναν πανανθρώπινο πολιτικό λόγο τόσο για τη θέση της γυναίκας στη σύγχρονη κοινωνία όσο και για έναν ειρηνικό και δίκαιο κόσμο.

Για το *Θυσιαστήριο της Λευτεριάς* (Κατ. Εικ. 4) η Βάσω Κατράκη χάραξε το εξώφυλλο και δυο ιδιαίτερα σκληρές εικόνες που αποδίδουν το ανελέητο πρόσωπο του φασισμού. Στο εξώφυλλο απεικονίζονται τρεις γυναίκες με ομοιόμορφες πένθιμες φορεσιές που κρατούν από ένα μπουκέτο λουλούδια και μοιάζουν να βαδίζουν προς κάποιο χώρο ταφής. Ακριβώς αποκάτω οι στίχοι συμπληρώνουν το περιεχόμενο, υπαινισσόμενοι τον ηρωικό χαμό κάποιων αγωνιστών:

Εδώ δεν πρέπουν κλάματα, δεν πρέπουν μοιρολόγια,
μον' πρέπουν δυο ζυγιές βιολιά, και μπαταριές ντουφέκια.

Στο εσωτερικό η Κατράκη φιλοτέχνησε δυο σελίδες. Για το κείμενο που εξιστορεί τον τραγικό σφαγιασμό χιλίων διακοσίων Ελλήνων από τους Βουλγάρους στο Δοξάτο, η χαράκτρια δημιούργησε μια μακάβρια σύνθεση: Μπροστά από το χωριό που φλέγεται και τους δεκάδες μελλοθανάτους, οι οποίοι σαν τα πρόβατα που οδηγούνται για σφαγή, βαδίζουν σιωπηλοί και πυκνά στοιχισμένοι προς το εκτελεστικό απόσπασμα, κείτονται, σε σωρό, τα πτώματα των αποστεωμένων νεκρών.

Εξίσου απάνθρωπη είναι και η σκηνή που χάραξε για τη σελίδα με θέμα τα Βασανιστήρια των Ες Ες στα κρατητήρια της Μέρλιν και αλλού. Η ξυλογραφία απεικονίζει ένα κελί με κρεμασμένους κρατουμένους και αποδίδει τις θηριωδίες που περιγράφει το κείμενο, με έμφαση στη σαδιστική μανία με την οποία οι Γερμανοί βασάνιζαν τους Έλληνες πατριώτες: «Οι Ούννοι είχανε σπουδάσει σε ειδικά σχολειά βασανιστηρίων, κι ευφραίνονταν να παιδεύουνε με διαβολικά εφευρήματα τα θύματά τους. Καταπληγιάζανε τις σάρκες τους μ΄ ανείπωτα μαρτύρια. Τ' ανθρώπινα ξεβράσματα με τα σιχαμερά σύνεργα οργώναν μ' αστείρευτη λύσσα το σώμα των μαρτύρων. Τους κλείναν σε κελλιά κι απ' το ταβάνι τους ζεματούσαν με καυτό νερό ... τους περνάγανε με αγκαθωτό σύρμα ... αλοίφανε τα ξεγυμνωμένα και πολτοποιημένα κορμιά με μέλι, και τους βάζανε στις μέλισσες ... τους κρεμούσανε για ώρες ... Πέντε χιλιάδες αγωνιστές του λαού πέρασαν απ΄ αυτή την κόλαση.» Ακόμα κι εδώ, όμως, η χαράκτρια δεν παραλείπει να δώσει το γυναικείο στίγμα. Ανάμεσα στους άντρες βρίσκεται κρεμασμένη και μια αγωνίστρια, που υποφέρει κι αυτή τα πάνδεινα μαζί με τους συναγωνιστές της. Γυναίκες, όπως η Κατράκη που ήταν και οι ίδιες ενεργές στον αντιστασιακό αγώνα, δεν θα μπορούσαν να ξεχάσουν ποτέ όλες εκείνες τις αγωνίστριες, ανώνυμες ή επώνυμες, όπως η Λέλα Καραγιάννη (1899-1944)[713] και η

[713] Σαμίου 2003 2, σελ. 182

Ηλέκτρα Αποστόλου (1912-1944),[714] που θυσίασαν τη ζωή τους για την ελευθερία και τη δικαιοσύνη.

Τεχνοτροπικά και εννοιολογικά, οι δυο αυτές ξυλογραφίες κινούνται στον χώρο του εξπρεσιονισμού, με δυνατές, επιθετικές χαράξεις πάνω στο ξύλο, με μια τάση για την παραμόρφωση των μορφών και κυρίως με το σκοτεινό τους περιεχόμενο και την έντονη κριτική που ασκούν στις απάνθρωπες φασιστικές τακτικές. Ο εξπρεσιονισμός, εξ' ορισμού, είναι η πιο κατάλληλη τεχνοτροπία για να εξωτερικεύσει το εσωτερικό, να κάνει ορατό το αόρατο – στη συγκεκριμένη περίπτωση τον πόνο – και να καταγγείλει την ανθρώπινη εκτροπή.[715]

Μέσα στην αντίσταση η Κατράκη δημιούργησε και μια ξυλογραφία με θέμα τον αυτοπυρπολισμό των αγωνιστών της Μονής Αρκαδίου (Κατ. Εικ. 3).[716] Σύμφωνα με μια ιδιόχειρη επιγραφή της χαράκτριας πάνω στο έργο, το οποίο εντοπίσαμε στη συλλογή των μη εκτεθειμένων έργων του Μουσείου Βάσως Κατράκη, το χαρακτικό προέρχεται από ένα αντιστασιακό ημερολόγιο, το οποίο λανθάνει. Η σκηνή αποδίδεται ρεαλιστικά και σύμφωνα με τις ιστορικές αφηγήσεις. Οι αγωνιστές, τα γυναικόπαιδα και οι μοναχοί, αποφασισμένοι να μην αιχμαλωτιστούν από τους Τούρκους, έχουν συγκεντρωθεί στην πυριτιδαποθήκη του μοναστηριού και είναι έτοιμοι να πυροδοτήσουν τα βαρέλια με τα εκρηκτικά. Χαρακτηριστική είναι και πάλι η μορφή της μικρομάνας, κάτω αριστερά, που θηλάζει μέχρι την τελευταία στιγμή το μωρό της, και του προσφέρει μερικές τελευταίες στιγμές βρεφικής ηρεμίας και ευφορίας. Αντίθετα με το μωρό, το μεγαλύτερο παιδί απεικονίζεται τρομαγμένο και γαντζωμένο στην αγκαλιά της μητέρας του, καθώς προαισθάνεται το τέλος. Οι μορφές των ενηλίκων, αν και σκοτεινιασμένες, μοιάζουν να μην έχουν άλλη επιλογή από το να εναποθέσουν τη ζωή τους στα χέρια του Θεού, όπως υπαινίσσεται το βλέμμα του γέροντα πίσω από τον μοναχό, που είναι στραμμένο προς τα πάνω. Η επιλογή ενός ηρωικού θέματος από τους απελευθερωτικούς αγώνες της Κρήτης, συνδέεται και εδώ με τη γενικότερη ρητορική των αντιστασιακών δυνάμεων του ΕΑΜ – ΕΛΑΣ, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, σχετικά με τον Ρήγα.

Όπως η ίδια η χαράκτρια έχει αναφέρει, και τα επόμενα χρόνια δούλεψε με την ξυλογραφία και με την εικονογράφηση: «Και μετά την Κατοχή δουλέψαμε πολύ περισσότερο ξυλογραφίες γιατί δεν είχε υλικά. Όλα τα βιβλία των συναγωνιστών θυμάμαι τα έφτιαξα και

[714] Σαμίου 2003 2, σελ. 185

[715] Όπως αναφέρει ο μελετητής του εξπρεσιονισμού Dietmar Elger «οι Γερμανοί εξπρεσιονιστές διακρίνονταν για την απόρριψη των κυρίαρχων κοινωνικών και πολιτικών δομών της εποχής τους και αντιστέκονταν στην αλλοτρίωση του ανθρώπου μέσα στο πλαίσιο της σύγχρονης βιομηχανικής κοινωνίας» (Elger 1998, σελ. 9).

[716] Οι πληροφορίες για τη Μονή Αρκαδίου έχουν αντληθεί από την *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* 1970-2000, τομ. ΙΓ΄, σελ. 261-262.

τσάμπα κιόλας.»[717] Διαβάζοντας τα βιβλία που εικονογράφησε τα επόμενα χρόνια, διαπιστώνουμε ότι, όπως σχολιάζει και η ίδια, είναι γραμμένα από ανθρώπους που έχουν τις ίδιες πολιτικές καταβολές με εκείνη: Προέρχονται από τον ευρύτερο χώρο της αριστεράς, αγωνίστηκαν στην Εθνική Αντίσταση, πήραν μέρος στον Εμφύλιο, εκδιώχθηκαν και είδαν τα όνειρά τους να χάνονται με τους συντρόφους τους στις εξορίες και τις φυλακές. Παρόλα αυτά κανείς τους δεν έπαψε να παλεύει και να ελπίζει για έναν καλύτερο κόσμο.

Ανατρέχοντας στις βιογραφίες τους,[718] μαθαίνουμε ότι στην Κατοχή ήταν οργανωμένοι στην ΕΠΟΝ ή στο ΕΑΜ και ανακαλύπτουμε ενδιαφέροντα στοιχεία για τις προσωπικές τους διαδρομές. Παρότι η παρούσα μελέτη δεν έχει φιλολογικό χαρακτήρα, θεωρούμε ότι είναι χρήσιμο να φωτιστούν κάποιες ενδεικτικές πτυχές της ζωής μερικών τουλάχιστον συγγραφέων, έργα των οποίων εικονογράφησε η καλλιτέχνις. Για παράδειγμα, ο θεατρικός συγγραφέας Κώστας Κοτζιάς υπήρξε συνεργάτης του αριστερού περιοδικού *Ελεύθερα Γράμματα* του Δημήτρη Φωτιάδη (με το οποίο συνεργάστηκε και η Κατράκη), ήταν συνιδρυτής του Ρεαλιστικού θεάτρου το 1949, για χρόνια έγραφε σε αριστερές εφημερίδες όπως *Η Αυγή* και ο *Ριζοσπάστης* και μετά την επιβολή της δικτατορίας του 1967 κατέφυγε στη Μόσχα, από όπου ανέπτυξε αντιδικτατορική δράση με αποτέλεσμα να του αφαιρεθεί η ελληνική ιθαγένεια μέχρι την αποκατάσταση της δημοκρατίας.

Ο Βασίλης Λούλης, του οποίου η Κατράκη εικονογράφησε αρκετά κείμενα, ήταν από την Κύμη. Μικρός ακόμα εγκατέλειψε τη γενέτειρά του λόγω οικονομικής ανέχειας και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα για να εργαστεί. Παράλληλα φοίτησε σε νυχτερινό σχολείο και σε ηλικία δεκαεφτά χρόνων τέλειωσε το Σχολαρχείο και έφυγε στα καράβια. Λόγω της δραστηριότητάς του στον χώρο του συνδικαλισμού και της αριστεράς δεν μπόρεσε να ανέλθει επαγγελματικά και παρέμεινε ναυτεργάτης για εικοσιένα χρόνια. Συνταξιοδοτήθηκε πρόωρα το 1941, καθώς είχε προσβληθεί από φυματίωση και επέστρεψε στην Κύμη. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής υπήρξε ιδρυτικό μέλος του ΕΑΜ Κύμης και υπεύθυνος της Επιτροπής Ερυθρού Σταυρού. Διώχτηκε και φυλακίστηκε για τη δράση του και, παρόλα αυτά, το 1944 απομακρύνθηκε από το ΕΑΜ.

Ο Ζήσης Σκάρος, γεννημένος σε μια φτωχή οικογένεια έξω από την Καρδίτσα, πρωτοστάτησε στα γυμνασιακά του χρόνια σε μαθητικές εξεγέρσεις και απεργίες, με αποτέλεσμα να αποβληθεί το 1933 από όλα τα σχολεία της Ελλάδας με απόφαση του Υπουργείου Παιδείας. Τελικά αποφοίτησε από το Γυμνάσιο μετά από ειδικές εξετάσεις και κατάφερε να σπουδάσει στο οικονομικό τμήμα της Νομικής Σχολής Αθηνών και στο Γαλλικό Ινστιτούτο. Στρατεύτηκε στο ΕΑΜ, φυλακίστηκε και βασανίστηκε από τους Γερμανούς και φυσικά διώχτηκε από τη δικτατορία του Παπαδόπουλου.

---

[717] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 29

[718] Οι πληροφορίες για τους συγγραφείς έχουν αντληθεί από τον ιστότοπο του ΕΚΕΒΙ http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=300 (2/1/2017)

Ο Δημήτρης Φωτιάδης, γιος του γαιοκτήμονα και λογοτέχνη Αλέκου Φωτιάδη, γεννήθηκε και πέρασε τα νεανικά του χρόνια στη Σμύρνη. Υπηρέτησε ως εθελοντής στον Μικρασιατικό Πόλεμο και μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή έφυγε στην Αθήνα. Κατά τη διάρκεια του εμφυλίου διώχτηκε και εξορίστηκε για τα αριστερά πολιτικά του φρονήματα και στη συνέχεια έγινε μέλος της Διοικητικής Επιτροπής της ΕΔΑ. Από το 1945 ως το 1948 διηύθυνε το λογοτεχνικό περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*. Έγραψε κυρίως θεατρικά έργα, ενώ ασχολήθηκε επίσης με τη θεατρική μετάφραση, την ιστοριογραφία και το δοκίμιο.

Ο Μιχάλης Περιστεράκης, δικηγόρος και πρωταγωνιστής του ελληνικού ειρηνιστικού κινήματος, υπήρξε πρόεδρος του Συνδέσμου Νέων 'Μπέρτραντ Ράσσελ' για τον Πυρηνικό Αφοπλισμό και την Ειρήνη[719], προδικτατορικά και μεταδικτατορικά αντιπρόεδρος και πρόεδρος της Αδέσμευτης Κίνησης Ειρήνης (ΑΚΕ).[720]

Η εξιστόρηση παρόμοιων γεγονότων θα μπορούσε να συνεχιστεί αναφορικά και με τους άλλους συγγραφείς, των οποίων έργα θα συναντήσουμε στη συνέχεια. Άλλοι από αυτούς είναι λιγότερο γνωστοί και άλλοι, όπως ο Γιάννης Ρίτσος και ο Νικηφόρος Βρεττάκος αποτελούν εμβληματικές μορφές της νεοελληνικής ποίησης. Όλους αυτούς τους ανθρώπους και την Κατράκη τους συνέδεαν οι ιδέες τους και οι κοινοί τους αγώνες. Τα κείμενά τους είναι καταρχήν και κυρίως λογοτεχνικά έργα.

Το περιεχόμενό τους, όμως, πέρα από τα δημιουργικά στοιχεία τη μυθοπλασίας, διακρίνεται για έναν βαθύ ανθρωπισμό και για έναν πολιτικό προσανατολισμό που διαπνέεται από τα σοσιαλιστικά ιδεώδη της αδερφοσύνης, της ελευθερίας, της ισότητας και της δικαιοσύνης. Αντλούν τα θέματά τους από τη σύγχρονη ιστορία και από τα βιώματα του σύγχρονου ανθρώπου, συμπεριλαμβανομένων και συγκεκριμένων προβλημάτων που αντιμετώπιζε η μεταπολεμική ελληνική κοινωνία. Η χαράκτρια, όπως υποδηλώνεται από τις εικονογραφήσεις της, τάσσεται πάντα με το μέρος του αδύναμου, του ηττημένου, του βιοπαλαιστή, του αδικημένου. Άλλοτε καταγγέλλει, με ήπιο τρόπο, τις αιτίες που οδηγούν σε αυτά τα φαινόμενα και, άλλοτε, εκφράζει το όραμά της για έναν κόσμο ειρηνικό, ελεύθερο και δημοκρατικό.

Το τραγούδι των πέντε ανέμων, του Κρίτωνα Αθανασούλη (Κατ. Εικ. 5), είναι όπως υποδηλώνει και ο υπότιτλός του μια «Ηρωική ραψωδία», ένα ποιητικό έργο εμπνευσμένο από τους αγώνες των Ελλήνων κατά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, την Εθνική Αντίσταση αλλά και τον Εμφύλιο, που καταλήγει σε ένα μήνυμα αγάπης και συναδέλφωσης. Η Κατράκη

[719] βλ. κεφ 1, σελ 46
[720] Τριγάζης Π., «Η κραυγή της Χιροσίμα 69 χρόνια μετά από τις ατομικές βόμβες των ΗΠΑ», *Ελευθεροτυπία*, 7 Αυγ. 2014 (http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=442360, 18/11/2016)

φιλοτέχνησε μια ξυλογραφία για τη βινιέτα του εξωφύλλου που έχει περισσότερο συμβολικό παρά αφηγηματικό χαρακτήρα. Η εικόνα του μικρού δέντρου που καταφέρνει να σταθεί όρθιο, παρά τους βάναυσους ανέμους, λειτουργεί ως μια αλληγορία για την Ελλάδα, που αν και μικρή, ανθίσταται σθεναρά στα απανωτά χτυπήματα των δυνατών.

Πολλά από τα βιβλία που εικονογράφησε η Κατράκη ήταν γραμμένα από Πειραιώτες συγγραφείς και/ή εκδόθηκαν από το περιοδικό *Τα Πειραϊκά Χρονικά*.[721] Η ίδια, όπως έχουμε δει, έζησε μέχρι τις αρχές του 1950 στον Πειραιά και προφανώς είχε συνδεθεί με αυτούς τους ανθρώπους αγωνιστικά και φιλικά. Το βιβλίο του Πειραιώτη Νίκου Βελιώτη, *Ολαρία-Ολαρά* (Κατ. Εικ. 6) [722], αφηγείται δυο παράλληλες ιστορίες της κατοχής που σκιαγραφούν την απόγνωση των ανθρώπων μπροστά στον λιμό, τις φυλακίσεις και τις αιχμαλωσίες. Η χαράκτρια έχει εικονογραφήσει το βιβλίο με έξι ξυλογραφίες που αποδίδουν κάποιες βασικές σκηνές του βιβλίου: Τον γέρο ναυτικό που αγναντεύει το λιμάνι, άντρες στην ταβέρνα με τους κατοχικούς «μεζέδες», μια γυναίκα που κείτεται στον δρόμο νεκρή από την πείνα, τον αιχμάλωτο γιο του γερο-ναυτικού στο γερμανικό στρατόπεδο, τα συσσίτια και τον θανάσιμα τραυματισμένο από τους Γερμανούς γέροντα που τον μεταφέρουν με το καροτσάκι. Δύο από αυτά τα χαρακτικά, *Πείνα – Κατοχή* και *Συσσίτιο* τα έχουμε δει και ως ανεξάρτητα έργα στο κεφάλαιο 4 και πιστεύουμε ότι προϋπήρχαν του βιβλίου, καθώς αποδίδουν τη γενικότερη κατάσταση της εποχής και ανήκουν στην ομάδα των έργων της Κατοχής που ξανατυπώθηκαν ως σειρά το 1977 (βλ. κεφάλαιο 4). Δεν είναι απίθανο, μάλιστα, δεδομένης της φιλικής σχέσης της χαράκτριας με τον συγγραφέα, οι εικόνες αυτές να αποτέλεσαν για εκείνον πηγή έμπνευσης. Τα υπόλοιπα έργα θα πρέπει να έχουν φιλοτεχνηθεί ειδικά για το κείμενο αυτό γιατί αποδίδουν πιο συγκεκριμένες σκηνές από τη δράση που αφηγείται.

Το 1949 η Κατράκη φιλοτέχνησε τις βινιέτες για τα εξώφυλλα πέντε βιβλίων. Για την ποιητική συλλογή του Αργύρη Κωστέα, *Πορεία αγάπης* (Κατ. Εικ. 7), χάραξε μια σκηνή λιμανιού, όπου εργάτες μεταφέρουν με βάρκες και γερανούς διάφορα κιβώτια. Το θέμα προέρχεται από το ποίημα «Εργάτες» (σελ. χ.α.) που υμνεί την εργασία εκείνων που δουλεύουν στη γη και στη θάλασσα. Για το θεατρικό έργο του Κώστα Κοτζιά, *Ο γέρο-Ζαγορής* (Κατ. Εικ. 8), έχει χαράξει τη συνοφρυωμένη μορφή του γέροντα που η εγωιστική και άδικη συμπεριφορά του προς τους συγχωριανούς του τον έφερε σε οδυνηρή αντιπαράθεση με τα ίδια του τα παιδιά.

---

[721] *Τα Πειραϊκά Χρονικά* ήταν ένα περιοδικό με περιεχόμενο επιστημονικό, λογοτεχνικό και οικονομικο-ναυτιλιακό που κυκλοφόρησε από τον Μάρτιο του 1945 έως το 1947 και είχε ως στόχο να αποτελέσει «το ελεύθερο βήμα των ευθυνών εις τα πλαίσια της νέας Πειραϊκής αναδημιουργίας...» (Κυραμαργιού Ε. στο Δρούλια Λ., Κουτσοπανάγου Γ. 2008, τ. Γ΄, σελ. 485).
[722] Το «Ολαρία ολαρά», όπως μαθαίνουμε από τον συγγραφέα, ήταν το τραγούδι της γερμανικής φρουράς.

Για τις ποιητικές συλλογές του Νικηφόρου Βρεττάκου, *Ο Ταΰγετος και η σιωπή* (Κατ. Εικ. 9), και *Το βιβλίο της Μαργαρίτας* (Κατ. Εικ. 10) έχει δημιουργήσει δυο ξυλογραφίες που αποδίδουν το γενικότερο πνεύμα των βιβλίων. Ο Βρεττάκος ήταν από τους πιο στενούς φίλους της Κατράκη, συγκάτοικος και συνοδοιπόρος στους αγώνες για χρόνια, και είναι βέβαιο πως η χαράκτρια προσέγγιζε τα βιβλία του με ιδιαίτερη ευαισθησία και προφανώς με πιο ποιητική διάθεση. Για το πρώτο, έχει δημιουργήσει ένα χαρακτικό-μινιατούρα που απεικονίζει ψηλές βουνοκορφές κι έναν ολοφώτεινο ήλιο, που διακόπτεται από ένα περίεργο σύννεφο[723]. Για το δεύτερο, χάραξε μία ξυλογραφία που απεικονίζει δυο αγέρωχα άλογα να τρέχουν ελεύθερα, κάτω από ψηλά βουνά, ανάμεσα στον ήλιο και τη βροχή. Η ξυλογραφία είναι τυπωμένη με γαλάζιο μελάνι πάνω στο κρεμ χαρτί του εξωφύλλου, το οποίο καταλαμβάνει εξ' ολοκλήρου, και εμπεριέχει τον τίτλο και τα στοιχεία του βιβλίου.

Με παρόμοια αισθητική είναι σχεδιασμένο και το εξώφυλλο για τον *Ιλισσό* του Κούλη Ζαμπαθά (Κατ. Εικ. 11). Το βιβλίο, αν και πεζό, αποτελεί μια ποιητική προσέγγιση της νεοελληνικής ιστορίας μέσα από τη δράση κάποιων φανταστικών χαρακτήρων. Η ξυλογραφία της Κατράκη είναι εμπνευσμένη από μια λυρική περιγραφή του κειμένου: «Μέσα απ' τα γερμένα παντζούρια κάτι ηλιαχτίδες παιζογελούσανε κυνηγώντας η μια την άλληνα. Κι ήταν οι σουσουράδες όλο τρέλλα και χάχανα. Ξάφνου σταμάτησαν το παιχνίδι τους βάζοντας μια φωνή.»[724] Η ξυλογραφία είναι κι εδώ τυπωμένη σε ανοιχτό γαλάζιο και η δέσμη των ακτίνων του ήλιου αποδίδεται σαν μια εντυπωσιακή έκρηξη φωτός που εισβάλλει μέσα από το παράθυρο, εκφράζοντας την έκπληξη που περιγράφει το κείμενο. Η σύνθεση ενσωματώνει τον τίτλο και τα στοιχεία του βιβλίου με απλό και ευανάγνωστο τρόπο.

Το 1950 η χαράκτρια επιμελήθηκε τη συλλογή διηγημάτων του Ζήση Σκάρου, *Χαραυγή* (Κατ. Εικ. 12) για την οποία δημιούργησε πρωτογράμματα και δεκαεπτά ξυλογραφίες, συμπεριλαμβανομένου και του εξωφύλλου. Οι ξυλογραφίες συνδέονται άμεσα με τα κείμενα και έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα. Η απόδοση των μορφών και του χώρου είναι ρεαλιστική, ενώ τα έργα απηχούν τις σεζανικές αναζητήσεις της χαράκτριας που είχαμε εντοπίσει στο κεφάλαιο 4. Αντίστοιχα, τα τοπία παραπέμπουν θεματικά και συνθετικά στα αγροτικά τοπία της ίδιας περιόδου, αν και δεν είναι δουλεμένα με την ίδια λεπτομέρεια.

Για το εξώφυλλο της *Χαραυγής* έχει χαράξει μια βουκολική σκηνή. Κάτω από μαλακούς, εύφορους λόφους, δίπλα σε μια μικρή λίμνη, ένας άντρας βόσκει τα ζώα του. Η ατημέλητη όψη του, με τα παλιά ρούχα και χωρίς παπούτσια, παραπέμπει στον νεαρό ήρωα του διηγήματος «Χαραυγή», ο οποίος ζει απομονωμένος μέσα στο δάσος, στις

[723] Το περίεργο σχήμα μοιάζει επίσης με ξαπλωμένο σώμα ή ειλητάριο αλλά κατόπιν σύγκρισης με παρόμοια σχήματα στην εικονογράφηση του βιβλίου *Χαραυγή* του Ζήση Σκάρου, καταλήγουμε στην άποψη ότι πρόκειται για σύννεφο.
[724] Κούλης Ζαμπαθάς, *Ιλισσός*, Τα Πειραϊκά Χρονικά, 1949, σελ. 21

παρυφές του χωριού. Η εικόνα αποπνέει μια ηρεμία, η οποία εκφράζει την αρμονική σχέση του νέου με το φυσικό περιβάλλον. Ο νέος αποδίδεται και στη σελίδα 12, στην αρχή του διηγήματος, να απευθύνεται στα στοιχεία της φύσης. Αυτή τη φορά απεικονίζεται με τον μοναδικό του σύντροφο, τον σκύλο του. Για το ίδιο διήγημα η Κατράκη έχει χαράξει και το κορίτσι της πόλης που φέρνει την ανατροπή στην ιστορία και δυστυχώς αποκαλύπτει στον ήρωα το ψέμα και την υποκρισία της «πολιτισμένης» αστικής τάξης.

Για το διήγημα «Νεράιδες στο Κρυόρεμα», η καλλιτέχνις έχει χαράξει ένα αγροτικό τοπίο, με τη θέα ενός αγρού που πλαισιώνεται από μεγάλους γέρικους κορμούς, και μια ξυλογραφία με το ερωτευμένο ζευγάρι, αγκαλιασμένο μπροστά από τη φυλλωσιά των δέντρων. Οι δύο νέοι απεικονίζονται μέχρι το στήθος. Το κοντινό αυτό πλάνο και η αυθόρμητη στάση τους παραπέμπουν σε φωτογραφικό στιγμιότυπο. Καθαρά αφηγηματικές είναι οι τρεις ξυλογραφίες για το διήγημα «Στο βάλτο για παπιά». Στην πρώτη, δύο κυνηγοί, με τις στολές και τα φυσεκλίκια τους απεικονίζονται να παραμονεύουν μέσα στη νύχτα ανάμεσα στις καλαμιές. Οι άλλες δύο ξυλογραφίες εικονογραφούν τη δράση στο σπίτι των χωρικών, η μία στο εσωτερικό, με την κοπέλα ξαπλωμένη στο κρεβάτι και τον πατέρα της να εμφανίζεται στο παράθυρο, και η άλλη στο κατώφλι, όπου η ηλικιωμένη γυναίκα φροντίζει τον τραυματία, ενώ η κοπέλα, πλαισιωμένη σαν σε ζωγραφιά, από το κούφωμα της πόρτας απεικονίζεται όρθια να κοιτάζει τον άντρα μελαγχολικά.

Τα διηγήματα «Το βιος του Βρανιά» και «Ο αχμάλωτος» εικονογραφούνται με μία ξυλογραφία το καθένα. Για το πρώτο η χαράκτρια έχει επιλέξει τη σκηνή που τα παιδιά έκπληκτα βλέπουν από το παράθυρο το νεκρό σώμα του άντρα. Η νεκρή φύση στο περβάζι σε συνδυασμό με το πανί παραπέμπουν στην παλαιότερη ξυλογραφία της *Νεκρή φύση* από το 1943 (κεφάλαιο 4, σελ. 149). Για το δεύτερο, η χαράκτρια έχει αποδώσει ένα γραφικό αγροτικό χωριό με τους γεωργούς που μοχθούν με ηρεμία πάνω στη γη τους, δημιουργώντας έτσι μια εικόνα που αντιδιαστέλλεται, και κατ' επέκταση ασκεί κριτική, στην κατάσταση της αιχμαλωσίας που αποτελεί τον κύριο άξονα της ιστορίας. Μια εύφορη πεδιάδα χάραξε και για την πρώτη σελίδα της ιστορίας «Ο Κατομμύριας κι ο φίλος του» προετοιμάζοντας τον αναγνώστη για τα καρπερά δέντρα που θα δελεάσουν τους δύο πιτσιρίκους. Στις επόμενες σελίδες φιλοξενούνται άλλες δυο ξυλογραφίες, στην πρώτη απεικονίζεται ο Κατομμύριας να κλέβει κορόμηλα και στη δεύτερη ο φίλος του που πηδάει πανικόβλητος πάνω από τη μάντρα.

Η εικονογράφηση συνεχίζεται με την όμορφη κοπέλα στο παράθυρο από το διήγημα «Ερρίκος Καπές» και με δύο ξυλογραφίες για το διήγημα «Τρεις κόσμοι». Στην πρώτη από αυτές, οι τρεις κόσμοι, στους οποίους αναφέρεται ο συγγραφέας, συμβολίζονται από τη χαράκτρια με τους τρεις άντρες της ιστορίας, τα πρόσωπα των οποίων απεικονίζει παρατακτικά, μέσα σε ένα παραλληλόγραμμο πλαίσιο: τον συμβιβασμένο συνταξιούχο, τον αδίσταχτο κεφαλαιοκράτη και τον περήφανο και έντιμο εργάτη. Τους χαρακτήρες

συμπληρώνει η κοπέλα με το ρόδι στην ξυλογραφία της σελίδας 117, η οποία ενσαρκώνει τη νέα που κατάφερε να ξεφύγει από την εκμετάλλευση των ανήθικων θετών γονιών της και να ορθοποδήσει δουλεύοντας σκληρά ως εργάτρια. Η τελευταία ξυλογραφία της *Χαραυγής* είναι ο άντρας στο λιμάνι από το διήγημα «Ναθαναήλ Μαρκός». Το θέμα θυμίζει την ξυλογραφία *Ναυτικός στο λιμάνι* από το *Ολαρία-Ολαρά* του Βελιώτη, με τον άντρα καθισμένο να αγναντεύει τα πλοία.

Είναι προφανές, ότι η Κατράκη αφιέρωσε σημαντικό χρόνο στην εικονογράφηση του συγκεκριμένου βιβλίου και προσπάθησε με τις εικόνες της να ζωντανέψει τα πρόσωπα και τους τόπους που περιγράφονται στις ιστορίες. Αν και οι ξυλογραφίες αυτές είναι πολύ πιο απλές από τις αντίστοιχες ανεξάρτητες ξυλογραφίες της χαράκτριας αυτής της περιόδου, συμπληρώνουν πετυχημένα τα κείμενα που μέσα από την ηθογραφική αφήγηση θίγουν σοβαρά κοινωνικά θέματα της μεταπολεμικής Ελλάδας, όπως το δικαίωμα στην εργασία και η αξιοκρατία, τα δικαιώματα της γυναίκας, η περιθωριοποίηση του διαφορετικού, οι δυσκολίες που αντιμετώπιζαν οι άνθρωποι της υπαίθρου, η αρχόμενη αστυφιλία και η διαμόρφωση ταξικής συνείδησης. Τα θέματα αυτά απασχολούσαν, όπως έχουμε δει, και την ίδια τη χαράκτρια και προφανώς αυτός ήταν ένας βασικός λόγος για τον οποίο αποφάσισε να εικονογραφήσει τη *Χαραυγή*.

Για τη δεύτερη έκδοση του βιβλίου, το 1957, χρησιμοποιήθηκε μια επιλογή από τις παραπάνω ξυλογραφίες και το εξώφυλλο κόσμησε, αυτή τη φορά, το χαρακτικό με το ερωτευμένο ζευγάρι (βλ. Κατ. Εικ. 20). Αν λάβουμε υπόψη ότι στην έκδοση του 1957 ο συγγραφέας άλλαξε και τον τίτλο του πιο πολιτικοποιημένου διηγήματος της συλλογής «Τρεις κόσμοι» σε «Βιολέτα» γίνεται σαφές, ότι πρόκειται για μια συνειδητή προσπάθεια να ελαχιστοποιηθεί η σήμανση του πολιτικού περιεχομένου των κειμένων. Το εξώφυλλο δίνει την εντύπωση ενός βιβλίου με ερωτικό περιεχόμενο και ο τίτλος «Βιολέτα» τονίζει το συναισθηματικό σκέλος μιας ιστορίας, της οποίας το πραγματικό περιεχόμενο αφορά την ταξική διαστρωμάτωση της κοινωνίας.

Το 1951 η χαράκτρια εικονογράφησε τη νουβέλα του Βασίλη Λούλη *Λυσίκομος Εκάβη* (Κατ. Εικ. 13). Πρόκειται για ένα βαθιά συναισθηματικό βιβλίο με διδακτικό χαρακτήρα, εμπνευσμένο από τις αναμνήσεις και τις εμπειρίες του Λούλη ως ναυτεργάτη επί εικοσιένα χρόνια[725]. Διηγείται την ιστορία ενός νέου που μετά από πολλά προβλήματα και δυσκολίες μπαρκάρισε με ένα μεγάλο φορτηγό πλοίο ελπίζοντας σε μια καλύτερη ζωή. Οι αντιξοότητες όμως του επαγγέλματος και ο αδύναμος χαρακτήρας του τον οδήγησαν στο αλκοόλ και στην αυτοκαταστροφή. Ο τίτλος, *Λυσίκομος Εκάβη*, συνδέεται με την ομηρική Εκάβη, η οποία, τραβώντας τα ξέπλεκα μαλλιά της, θρηνούσε τον Έκτορα, όταν ο Αχιλλέας τον

[725] Οι πληροφορίες για τον Βασίλη Λούλη έχουν αντληθεί από τον ιστότοπο του ΕΚΕΒΙ http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=251 [29/11/2016])

έσερνε από το άρμα του κάτω από τα τείχη της Τροίας. Με αντίστοιχο τρόπο θα θρηνούσε και η μητέρα του ήρωα, αν έβλεπε τον βάναυσο θάνατο του παιδιού της στο τέλος της ιστορίας.

Ο συγγραφέας, αν και «καταδικασμένος», λόγω των αριστερών πολιτικών του πεποιθήσεων, να βιώσει βαθιά τον επαγγελματικό αποκλεισμό και την αδικία, κατάφερε, χάρη στη δύναμη που του τροφοδοτούσε η ιδεολογία του, να διατηρήσει την αξιοπρέπειά του. Αντίθετα, ο ήρωας του βιβλίου του, ένας άνθρωπος του λούμπεν προλεταριάτου, ο οποίος, αν και συμπαθής, αφενός δεν διαθέτει ισχυρή ηθική και συνειδησιακή βάση και αφετέρου δεν έχει άλλα ιδανικά και αξίες, πέραν της προσωπικής επιτυχίας, είναι έρμαιο του συστήματος το οποίο, στο πρώτο στραβοπάτημα, τον αποβάλλει.

Η Κατράκη έχει εικονογραφήσει κάποια χαρακτηριστικά επεισόδια της ιστορίας με έξι ξυλογραφίες. Για το εξώφυλλο έχει χαράξει ένα καράβι με πανιά, σαν αυτό που ονειρευόταν ο ήρωας να αγοράσει με τις οικονομίες του όταν επέστρεφε στο νησί του. Πάνω στην παντιέρα του έχει γράψει την αρχή της λέξης «λυσίκομος» που παραπέμπει στο όνομα του καραβιού και στον τίτλο της νουβέλας, Το έργο είναι τυπωμένο με πορτοκαλί μελάνι πάνω σε ανοιχτόχρωμο χαρτί και καλύπτει όλη την επιφάνεια του εξωφύλλου ενσωματώνοντας τον τίτλο και τα στοιχεία του βιβλίου.

Στην πρώτη σελίδα του κειμένου υπάρχει μια ξυλογραφία με το πρόσωπο του νέου ναυτικού που καπνίζει την πίπα του ονειροπόλα. Η επόμενη ξυλογραφία τον απεικονίζει να πίνει σε ένα μπαρ, ενώ διαβάζει, γεμάτος τύψεις, ένα γράμμα από την οικογένειά του, την οποία έχει εγκαταλείψει. Οι σκέψεις τον οδηγούν πίσω στη μέρα που έφυγε από το χωριό του και η καλλιτέχνις, στην τέταρτη ξυλογραφία της, έχει αποδώσει την αναπόληση του όταν «Κάθησε μονάχος στην πρύμνη του ποσταλιού και κύταζε πίσω την πατρίδα π΄ άφηνε ποιος ξέρει για πόσα χρόνια».[726] Στη συνέχεια, στην ξυλογραφία της σελίδας 59, ο ήρωας απεικονίζεται να περιδιαβαίνει τους δρόμους χαμένος μέσα στη νύχτα ενώ, στην τελευταία, αποδίδεται το επώδυνο και άδοξο τέλος του καθώς τον σέρνει στον δρόμο το άλογο του χωροφύλακα που τον συνέλαβε, μετά το βίαιο ξέσπασμα που του προκάλεσε το ποτό και οι η αβάσταχτη θλίψη του.

Την ίδια χρονιά η Κατράκη φιλοτέχνησε μια ξυλογραφία για τον μεγάλο τίτλο του βιβλίου *Η «πικροδάφνη»* του Σπύρου Ξανθάκη (Κατ. Εικ. 14). Η χαράκτρια αποδίδει για άλλη μια φορά τη μορφή της χαροκαμμένης γυναίκας που έρχεται να τιμήσει τον νεκρό με λουλούδια. Όπως, όμως, υπαινίσσεται και ο τίτλος του βιβλίου, οι δάφνες που στέφουν τους νεκρούς ήρωες δεν σβήνουν ούτε την πίκρα του χαμού τους, ούτε την πίκρα για όλους εκείνους που χάθηκαν άδικα.

[726] Βασίλης Λούλης, *Λυσίκομος Εκάβη*, Τα Πειραϊκά Χρονικά, 1951, σελ 48

Το θέμα του γυναικείου θρήνου αποδίδει και στο εξώφυλλο του βιβλίου της Νίκης Σταυροπούλου, *Βασανισμένη γης* (Κατ. Εικ. 15), όπου τρεις γενιές γυναικών, η μητέρα του νεκρού στη μέση, η σύζυγος του αριστερά και η κόρη του στα δεξιά, απεικονίζονται ντυμένες στα μαύρα και με πρόσωπα βυθισμένα στη θλίψη. Η γλώσσα του σώματός τους εκφράζει αφενός την εσωστρέφειά τους και τον προσωπικό τρόπο με τον οποίο βιώνει η καθεμιά την απώλεια του αγαπημένου τους γιου, συζύγου, πατέρα, αντίστοιχα και αφετέρου, τη συμπαράσταση που δείχνουν η μια στην άλλη και την ενότητα που διέπει τη σχέση τους. Μια άλλη σκηνή που εικονογραφεί η χαράκτρια σε αυτό το βιβλίο είναι ο άντρας που κρύβεται στο σκοτεινό σοκάκι μιας βιομηχανικής συνοικίας. Λεπτός και καταπονημένος ενσαρκώνει όλους εκείνους που υπέφεραν την πείνα και τις κακουχίες του πολέμου, αλλά συνέχισαν να αγωνίζονται για την ελευθερία τους μέχρι τέλους.

Το 1953 εκδόθηκε το βιβλίο του Σταύρου Γρηγόρη *Δύσκολα χρόνια. Χρονογραφήματα και σάτιρες* (Κατ. Εικ. 16), το οποίο εικονογράφησε ο Μίνως Αργυράκης, ενώ η Κατράκη δημιούργησε μια ξυλογραφία για τη βινιέτα του εξωφύλλου. Το βιβλίο αφηγείται τον καθημερινό αγώνα και τη βιοπάλη των απλών ανθρώπων της δεκαετίας του 1950 στον απόηχο του Εμφυλίου, με αναφορές στην Αντίσταση, στους πολιτικούς κρατουμένους των φυλακών Αβέρωφ, στους εξορίστους του Άη Στράτη, στις αυτοκτονίες των απεγνωσμένων που έπεφταν στις ράγες του ηλεκτρικού, στον κοινωνικό αποκλεισμό και σε άλλα σοβαρά προβλήματα αυτής της περιόδου. Η Κατράκη στην ξυλογραφία της απεικονίζει μια τυπική εργατική οικογένεια της εποχής στο κατώφλι ενός φτωχικού σπιτιού. Ο πατέρας, με το κολατσιό του τυλιγμένο στην πετσέτα, φεύγει για το μεροκάματο. Το αγόρι, ξυπόλυτο, αν και καταχείμωνο, φοράει ένα σακάκι που του έρχεται πολύ μεγάλο και προφανώς είναι ένα μεταχειρισμένο ρούχο κάποιου άλλου που το φοράει από ανάγκη. Ενώ η πρώτη μας σκέψη είναι πως το αγόρι φεύγει για το σχολείο, γρήγορα συνειδητοποιούμε πως δεν κρατάει βιβλία ή τετράδια, άρα, ακόμα κι αν παρακολουθεί τα μαθήματα, χωρίς τα απαιτούμενα μέσα, δεν έχει καμιά ελπίδα να μορφωθεί. Η γυναίκα τους ξεπροβοδίζει κρατώντας στην αγκαλιά της το μικρότερο παιδί της. Όλες οι μορφές είναι σκυθρωπές και θλιμμένες και εκφράζουν έναν κόσμο που δεν έχει διέξοδο από τη σκληρή, γεμάτη δυσκολίες και περιορισμούς, πραγματικότητα, έτσι όπως περιγράφεται στα κείμενα του Γρηγόρη και όπως τον αντιλαμβάνεται και η ίδια η καλλιτέχνις.

Μέσα σε αυτό το κλίμα ο γνωστός αριστερός συγγραφέας της εποχής Δημήτρης Φωτιάδης, δημοσίευσε, μετά από μακροχρόνια έρευνα, την ιστορική μελέτη του *Μεσολόγγι. Το έπος της μεγάλης πολιορκίας* (Κατ. Εικ. 17). Ο συγγραφέας εξιστορεί όλα τα γεγονότα που συνδέονταν με την πολιορκία και την πτώση του Μεσολογγίου και σκιαγραφεί όλα τα

πρόσωπα που έλαβαν μέρος με όλα τα θετικά και τα αρνητικά τους. Δεν αποφεύγει μάλιστα να αποκαλύψει τις μικρότητες και τις διαφορές ανάμεσα στους ίδιους τους Έλληνες. Στο σύνολό του όμως, το έργο αποπνέει έναν ηρωισμό και, προφανώς, πέρα από την αποκατάσταση της ιστορικής αλήθειας,[727] ο συγγραφέας είχε ως στόχο και την αφύπνιση του ελληνικού λαού, ο οποίος καταβεβλημένος από τον εμφύλιο είχε, στην πλειοψηφία του, συμβιβαστεί πολιτικά με το «μη χείρον βέλτιστον». Είναι χαρακτηριστικό το σχόλιο του Μάρκου Αυγέρη: «Ο Φωτιάδης κάνει κι αυτή την εργασία κινημένος από την πεποίθηση πως μέσα στη λαϊκή συνείδηση δεν ατρόφησε το αίσθημα της ελευθερίας και της εθνικής ανεξαρτησίας και πως ο λαός μπορεί να βγει από τη σημερινή νάρκη του και να τινάξει από πάνω του όλους αυτούς που εμπορεύονται την τύχη του και τη ζωή του. Το 'Μεσολόγγι' φρονηματίζει· η επική και δραματική πνοή που βγαίνει από τις περιγραφές και τις πληροφορίες του βιβλίου ξεσηκώνει την ψυχή κι ενεργεί σαν εθνικό κήρυγμα· είναι ένα διάβασμα αναγκαίο σήμερα».[728]

Η Κατράκη, πάντα ευαισθητοποιημένη ως προς αυτά τα θέματα και πόσο μάλλον όταν ο συγγραφέας είναι ο Φωτιάδης (με τον οποίο είχε συνεργαστεί στα *Ελεύθερα Γράμματα* όπως θα δούμε στη συνέχεια) και το βιβλίο αφορά την ιδιαίτερη πατρίδα της, ανέλαβε το μεγαλύτερο μέρος της εικονογράφησης.[729] Για τη βινιέτα του εξωφύλλου δημιούργησε μια ξυλογραφία που απεικονίζει μια γωνία του τείχους του Μεσολογγίου στην οποία είναι ενσωματωμένα δυο κανόνια που πυροβολούν προς τα έξω. Η επιγραφή «Ελευθερία ή θάνατος» με κεφαλαία γράμματα δεσπόζει στον ουρανό σχηματίζοντας ένα μεγάλο τόξο πάνω από τα τείχη και τη σημαία της επανάστασης.

Σε μια από τις πρώτες σελίδες του βιβλίου φιλοξενείται μια ξυλογραφία της που απεικονίζει ένα πολύ σχηματικό χάρτη του Μεσολογγίου, όπου είναι σημειωμένες οι «ντάπιες» (προμαχώνες) και τα κυριότερα τοπόσημα της περιοχής. Ακολουθούν τα πορτρέτα έξι ιστορικών μορφών που περιλαμβάνονται στα κεφάλαια του βιβλίου όπου εξιστορείται η δράση τους. Πρόκειται για έξι ξυλογραφίες εκτός κειμένου, που αποδίδουν τον Κιουταχή, τον Καραϊσκάκη, τον Μαυροκορδάτο, τον Κασομούλη, τον Ιμπραήμ και τον Τζαβέλα. Η πρώτη σελίδα του κεφαλαίου «Η δεύτερη πολιορκία» εικονογραφείται με μια

---

[727] Ο συγγραφέας αναφέρει: «Αποφάσισα να ασχοληθώ όταν διαπίστωσα πως ήμουν απληροφόρητος. Οι μεγάλοι απομνηματογράφοι του '21, ο Μακρυγιάννης, ο Φωτάκος, ο Κολοκοτρώνης ήταν η απαρχή της παραπάνω διαπίστωσης. Αυτά που μου μάθανε δεν είχανε καμιά σχέση μ' αυτά που μάθαινα στο σχολείο. Μιλούσαν για το ίδιο είδωλο, αλλά μας το 'διναν αναστραμμένο». (Γκιώνης Δ. «΄Οταν η Ιστορία ξαναγράφεται. Ο συγγραφέας Δημήτρης Φωτιάδης και η Επανάσταση του 1821», *Ελευθεροτυπία*, 26 Μαρ. 2011, http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=26/03/2011&id=262289 [12/12/2016]).

[728] Παρατίθεται στο οπισθόφυλλο της επανέκδοσης του βιβλίου από τις εκδόσεις Ζαχαρόπουλος Σ. Ι. το 1987.

[729] Παράλληλα με τις ξυλογραφίες της Κατράκη, το βιβλίο περιλαμβάνει μία ξυλογραφία του Χρήστου Δαγκλή, δύο του Τάσσου και μια προϋπάρχουσα του Ελευθέριου Καζάνη, όλες παραδοσιακής τεχνοτροπίας. Ο Ελευθέριος Καζάνης (1861 – μετά το 1930) ασχολήθηκε με την ξυλογραφία και κυρίως με τη φωτοτσιγκογραφία (Παυλόπουλος 1995, σελ. 133, 230, 258-259).

ταραχώδη ναυμαχία σε τρικυμισμένα νερά και, αντίστοιχα η πρώτη σελίδα του κεφαλαίου «Οδοιπορικό» εικονογραφείται με μια ξυλογραφία που απεικονίζει αγωνιστές να πυροβολούν από τις πολεμίστρες. Κάποια κεφάλαια κοσμούνται με διακοσμητικά πρωτογράμματα και κάποια με υποσέλιδα κοσμήματα που απεικονίζουν πλοία, όπλα και άλλα σχετικά θέματα.

Οι προσωπογραφίες είναι βασισμένες σε χαρακτικά και ζωγραφικά πορτρέτα των μορφών της Επανάστασης. Παρακάτω παρατίθενται συγκριτικά οι προσωπογραφίες που φιλοτέχνησε η Κατράκη με τις εικόνες που θα πρέπει να χρησιμοποίησε ως πρότυπα, αν και για την απεικόνιση του Κιουταχή έχει χρησιμοποιήσει ως μοντέλο τον Χουρσίτ (εικ. 3).



Κατράκη, *Κιουταχής*



εικ. 3 Adam Friedel, *Ο Οθωμανός Πασάς Χουρσίτ, αρχηγός της πολιορκίας του Μεσολογγίου κατά την Ελληνική Επανάσταση*, λιθογραφία[730]

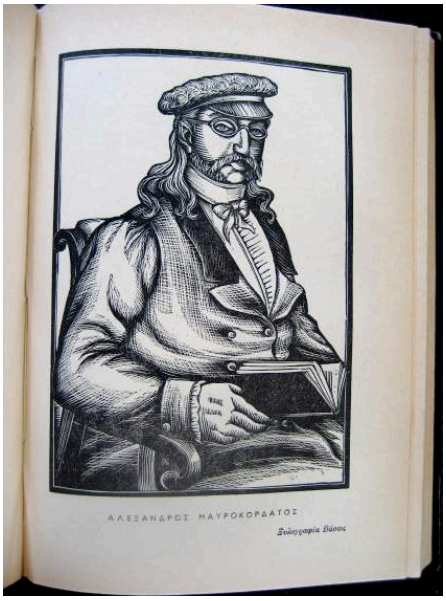
[730] Αναπαραγωγή από το Friedel 1824



Κατράκη, *Καραϊσκάκης*



εικ. 4 Ανώνυμος, *Καραϊσκάκης*, Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο



Κατράκη, *Μαυροκορδάτος*



εικ. 5 Adam Friedel, *Ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος Πρόεδρος του Εκτελεστικού Σώματος της Προσωρινής Διοικήσεως της Ελλάδος κατά την Ελληνική Επανάσταση*, λιθογραφία[731]

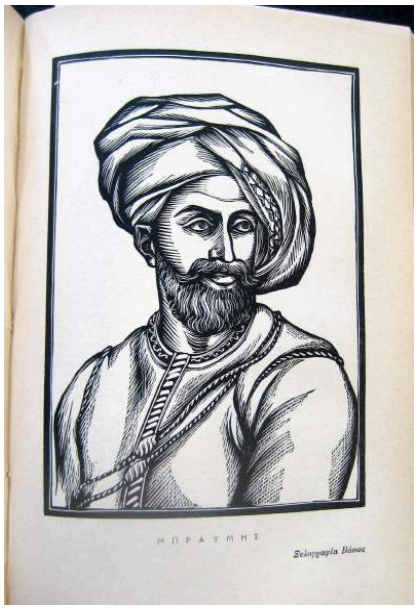
[731] Αναπαραγωγή από το Friedel 1827



Κατράκη, *Κασομούλης*



εικ. 6 Ανώνυμος, *Κασομούλης*[732]

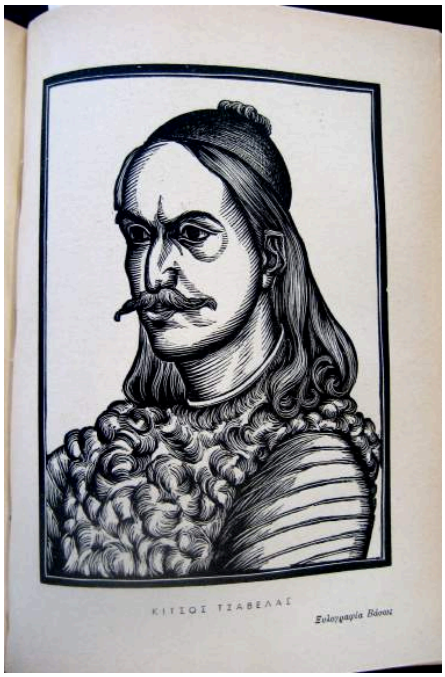


Κατράκη, *Μπραΐμης*



εικ. 7 Giovani Boggi, *Ιμπραήμ Πασάς*, λιθογραφία[733]

[732] Αναπαραγωγή από το Κασομούλης 1939 (πρόκειται μάλλον για ελαιογραφία)
[733] Αναπαραγωγή από το Boggi 1826



Κατράκη, *Τζαβέλας*



εικ. 8 Giovani Boggi, *Κίτσος Τζαβέλλας*, λιθογραφία[734]

Η ξυλογραφία του εξωφύλλου, οι δύο ξυλογραφίες εντός κειμένου που απεικονίζουν τη δράση, και τα διακοσμητικά υποσέλιδα πρέπει να είναι δικές της συνθέσεις, χωρίς όμως να αποκλείονται κι εδώ επιδράσεις από λαϊκές και άλλες εικόνες του αγώνα. Τεχνοτροπικά, πρόκειται για ένα από τα πιο συντηρητικά εγχειρήματα της χαράκτριας καθώς σε όλες τις παραπάνω ξυλογραφίες δεν προβαίνει σε προσωπικές διατυπώσεις αλλά απλά αναπλάθει παλαιότερα πρότυπα. Ίσως η πιο σημαντική διάσταση αυτής της εικονογράφησης να είναι το γεγονός, ότι η Κατράκη ήταν η κύρια εικονογράφος ενός έργου με σαφείς πολιτικές προεκτάσεις, ενός συγγραφέα, έργα του οποίου είχαν λογοκριθεί στο παρελθόν και επρόκειτο να λογοκριθούν ξανά στο μέλλον. Ίσως γι΄ αυτό τον λόγο και η χαράκτρια να επέλεξε να απεικονίσει παραδοσιακά θέματα με ένα καθιερωμένο τρόπο, ώστε το βιβλίο να έχει μια συμβατική και «ασφαλή» εμφάνιση.

Το 1953 η Κατράκη φιλοτέχνησε το εξώφυλλο μιας ακόμα ποιητικής συλλογής του Πειραιώτη λογοτέχνη Αργύρη Κωστέα, *Ωδή σ΄ έναν ασήμαντο* (Κατ. Εικ. 18). Η ξυλογραφία είναι εμπνευσμένη από το ομώνυμο ποίημα που αναφέρεται σε έναν φτωχό τσαγκάρη, ένα απλό παιδί του μόχθου που θυσιάστηκε για το δικαίωμα στην αγάπη και στο χαμόγελο «Γιατί ήταν βέβαιος για τη Νίκη». Ο νέος απεικονίζεται δεμένος από τον λαιμό και τη μέση, ανάμεσα σε σύρματα και άλλα εργαλεία βασανισμού, να έχει γείρει το κεφάλι του νεκρός. Το σώμα του αναδίδει ένα φως και γύρω από το κεφάλι του σχηματίζεται μια φωτεινή αύρα.

[734] Αναπαραγωγή από το Boggi 1826

Τα στοιχεία αυτά τονίζουν την πνευματικότητα της μορφής και προσδίδουν στο θάνατό της τον χαρακτήρα θυσίας. Το έργο βρίσκεται σε συνομιλία με το ανάγλυφο του Θανάση Άπαρτη, με τον οποίο η χαράκτρια διατηρούσε φιλική σχέση[735], *Για την εκτέλεση* του 1948 (εικ. 9) που αποτελεί ένα μνημείο για όλους τους Έλληνες που εκτελέστηκαν από τους Γερμανούς στη διάρκεια της Κατοχής. Αν και τα δύο έργα παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς τη σύνθεση και το πλάσιμο της μορφής, και ενώ η Κατράκη φαίνεται να συγκινείται από την κλασική ηρεμία που αποπνέει το ανάγλυφο του Απάρτη, η ίδια απεικονίζει τη στιγμή μετά τη θανάτωση του νέου και επιλέγει μια περισσότερο εξπρεσιονιστική γραφή.



εικ. 9 Θανάσης Άπαρτης, *Για την εκτέλεση*, 1948, μπρούντζος, ΕΠΜΑΣ



Κατράκη, *Εκτελεσμένος* (εμπνευσμένο από το ποίημα «Ωδή σ΄ έναν ασήμαντο»)

Το 1956 εκδόθηκε η ελληνική μετάφραση του μυθιστορήματος *Σάλκα Βάλκα. Το κορίτσι της Ισλανδίας* του Ισλανδού, νομπελίστα συγγραφέα Halldór Laxness[736] (Κατ. Εικ. 19). Το πρωτότυπο κείμενο είχε εκδοθεί αρχικά σε δύο τόμους, εκ των οποίων ο πρώτος κυκλοφόρησε το 1931 και ο δεύτερος το 1932. Οι επακόλουθες μεταφράσεις του έργου στα αγγλικά και άλλες γλώσσες καθιέρωσαν τον Laxness στον διεθνή χώρο. Το βιβλίο διηγείται την ιστορία ενός κοριτσιού, από τα έντεκα μέχρι τα είκοσι-δύο του χρόνια, σε μια ισλανδική

[735] Υπάρχει μάλιστα και μια φωτογραφία με την Κατράκη και τον Απάρτη στο Παρίσι στη δεκαετία του 1950 δημοσιευμένη στο Μπόλης 2009, σελ. 134

[736] Ο Halldór Laxness τιμήθηκε με το Νόμπελ Λογοτεχνίας στις 10 Δεκεμβρίου 1955 (http://www.nobelprize.org/ceremonies/archive/video/ceremony_sthlm/1955/, 13/12/2016)

πόλη ψαράδων και ιχθυεργατών. Η ηρωίδα, νόθο παιδί μιας γυναίκας αδύναμου χαρακτήρα που αυτοκτονεί και την αφήνει έρμαιο στην εργατική και φαλλοκρατική εκμετάλλευση, μεγαλώνει και χειραφετείται μέσα από τη σχέση της με το συνδικαλιστικό κίνημα, γίνεται μια δυναμική νέα γυναίκα που αποκτά ταξική και κοινωνική συνείδηση, υπερασπίζεται τους αδύναμους και τα δικαιώματα τους, και μεγαλώνει μόνη της τέσσερα ορφανά της γειτονιάς.

Το έργο έχει σαφή σοσιαλιστικό και φεμινιστικό προσανατολισμό. Στην εισαγωγή της ελληνικής έκδοσης ο φιλόλογος και συγγραφέας Τάσος Βουρνάς, ο οποίος είχε κάνει και τη μετάφραση, σημειώνει σχετικά με το βιβλίο: «Έναν τέτοιο προβληματισμό, όπως πάνω – κάτω τον περιγράψαμε κλείνει το έργο του Χάλντορ Λάξνες: γερή θεμελίωση στην παράδοση, όπως εκφράζεται από την εθνική λογοτεχνία της Ισλανδίας, αγώνας για την ανεξαρτησία της χώρας του και την απαλλαγή της από την εθνική και κοινωνική δουλεία, αγώνας για την ειρήνη και τον πολιτισμό.»[737] Αμέσως διαπιστώνει κανείς ότι υπάρχουν αναλογίες ανάμεσα στον προβληματισμό του σοσιαλιστή Laxness και σε εκείνον των αριστερών Ελλήνων συγγραφέων της γενιάς του Βουρνά και φίλων της Κατράκη. Και συνεχίζει: «Είναι ένα έργο βγαλμένο από την κοχλαστική πραγματικότητα της ισλανδικής ζωής, ένα παραμύθι εμπνευσμένο από τη μίζερη βιοπάλη των ψαράδων του τόπου του και δοσμένο ρεαλιστικά.»[738]

Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η ελληνική έκδοση του βιβλίου περιλαμβάνει μόνο τον πρώτο τόμο και η αφήγηση καλύπτει μόνο τα παιδικά και πρώτα εφηβικά χρόνια της μικρής ηρωίδας, μέχρι τον θάνατο της μητέρας της. Επομένως, αν και η Σάλκα σκιαγραφείται δυναμική, φιλομαθής και ανεξάρτητη, δεν έχει ακόμα γνωρίσει τις ιδέες του σοσιαλισμού, ούτε έχει περάσει στην κοινωνική της δράση. Αυτό το κορίτσι, γύρω στα δεκατέσσερα, απεικονίζει και η Κατράκη στην ξυλογραφία του εξωφύλλου. Ένα κορίτσι, με καθαρό πρόσωπο και λαϊκή εμφάνιση, με την κοτσίδα της και το χοντρό της πλεκτό πουλόβερ. Τα σφιχτά κλεισμένα της χείλη, η σοβαρή της ματιά και ο στιβαρός λαιμός που στηρίζει το κεφάλι της σαν δωρικός κίονας, προσδίδουν στη μορφή μια αυστηρότητα που δημιουργεί μια εντύπωση σταθερότητας και ωριμότητας, παρά το νεαρό της ηλικίας.

Παρότι τα χαρακτηριστικά αυτά αντιστοιχούν στην ηρωίδα του Laxness, δεν μπορούμε να πούμε με απόλυτη βεβαιότητα, ότι το έργο έγινε ειδικά για το βιβλίο. Κι αυτό επειδή η Κατράκη, ως επιμελήτρια του τεύχους του Ιουλίου 1955 του περιοδικού *Επιθεώρηση τέχνης* έβαλε στο εξώφυλλο αυτήν ακριβώς την ξυλογραφία χωρίς να αναφέρει πουθενά κανένα τίτλο για το έργο, αλλά ούτε και το μυθιστόρημα. Παρόλα αυτά, πιστεύουμε, ότι η πιθανότερη εκδοχή είναι πως ο Βουρνάς, ο οποίος θα δούλευε τη μετάφραση για κάποιο διάστημα, θα της είχε ήδη μιλήσει για το έργο και πιθανόν να της είχε

[737] Χάλντορ Λάξνες, *Σάλκα Βάλκα. Το κορίτσι της Ισλανδίας*, εκδ. Μόρφωση, Αθήνα, 1956, σελ. 10
[738] Χάλντορ Λάξνες, *Σάλκα Βάλκα. Το κορίτσι της Ισλανδίας*, εκδ. Μόρφωση, Αθήνα, 1956, σελ. 11

ζητήσει να ετοιμάσει κάτι για το εξώφυλλο. Έτσι το καλοκαίρι του 1955 η ξυλογραφία ήταν έτοιμη και για κάποιο λόγο η χαράκτρια την προδημοσίευσε ανεξάρτητα από το βιβλίο.

Από το 1960 και μετά η Κατράκη περιόρισε σημαντικά την ενασχόλησή της με την εικονογράφηση, η οποία ήταν συνδεδεμένη με την ξυλογραφία, καθώς η ίδια αφοσιώθηκε στο υλικό της πέτρας. Κάποιες φορές παραχώρησε σε φίλους της συγγραφείς παλαιότερες ξυλογραφίες της ή νεότερες λιθοϋψιτυπίες της τις οποίες χρησιμοποίησαν στα βιβλία τους άλλοτε αυτούσιες και άλλοτε προσαρμοσμένες (λεπτομέρειες ή αλλαγή χρώματος). Σε αυτή την κατηγορία ανήκει η εικονογράφηση του εξωφύλλου του ποιήματος *Μοιρολόι για το δάσκαλο που σκοτώθηκε* του Μιχάλη Σταφυλά (Κατ. Εικ. 21), των ποιητικών συλλογών *Ω! Τι ωραίος πίναξ! «Επωλήθη.»* του Κώστα Στολίγκα (Κατ. Εικ. 26), και *Ο τρελλός* του Σπύρου Κατσίμη (Κατ. Εικ. 28) καθώς και του βιβλίου *Κραυγή από τη Χιροσίμα* του γνωστού ειρηνιστή Μιχάλη Περιστεράκη (Κατ. Εικ. 29). Η επιλογή του έργου γινόταν πάντα σε σχέση με το περιεχόμενο και το πνεύμα του βιβλίου. Ιδιαίτερη συγκίνηση προκαλεί η λιθοϋψιτυπία *Μοναξιά* (Κατ. 216) στο βιβλίο του Περιστεράκη, η οποία παραπέμπει στη μοναξιά των επιζώντων της Χιροσίμα που έζησαν απομονωμένοι έχοντας πάνω τους την πυρηνική «λέπρα», όπως την χαρακτήριζε η ηρωίδα του.

Το 1983 η Βάσω Κατράκη έστειλε στην Ιταλία μια επιλογή από τις πιο χαρακτηριστικές ξυλογραφίες της που αφορούσαν την Κατοχή και την Αντίσταση με τις οποίες εικονογραφήθηκε το βιβλίο *Canti alla liberta* (Κατ. Εικ. 30). Πρόκειται για μια ποιητική συλλογή με θέμα την ελευθερία που εκδόθηκε για το συνέδριο «8 Settembre 1943: Italia e resistenza europea" το οποίο πραγματοποιήθηκε 26-27 Απριλίου 1983 στο Treviso. Είναι προφανές ότι είχε διατηρήσει τις επαφές της με τους Ιταλούς καλλιτέχνες που είχε γνωρίσει κατά τη διάρκεια της υποτροφίας της και μέσω του Renato Guttuso, ο οποίος ήταν ακόμα εν ζωή, και ότι για όλους τους το θέμα της αντίστασης στον φασισμό και της αποκατάστασης της ιστορικής αλήθειας ήταν ακόμα ανοιχτό.

Μια ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το εξώφυλλο του βιβλίου *Όταν ο ήλιος* της Ζωρζ Σαρή (Κατ. Εικ. 25). Στο βιβλίο αυτό, που απευθύνεται κατεξοχήν σε εφήβους, η συγγραφέας σκιαγραφεί μέσα από την καθημερινότητα μιας αστικής οικογένειας της Αθήνας την ιστορική περίοδο από την εισβολή των Ιταλών μέχρι και την απελευθέρωση. Το εξώφυλλο της Κατράκη είναι μία φωτογραφική σύνθεση δύο έργων της: μια αντίστροφη λεπτομέρεια από την λιθοϋψιτυπία *Ανάκριση* ή *Κατάσταση V* (Κατ. 189) και ένα ζωγραφισμένο βότσαλο που απεικονίζει έναν γελαστό ήλιο και μια ανθρώπινη αλυσίδα. Ο συνδυασμός των δύο έργων της εξορίας, του ακρωτηριασμένου, μαύρου κορμού των βασανιστηρίων και του αισιόδοξου ήλιου είναι μια αναφορά στα λόγια της ηρωίδας που λέει στον αγαπημένο της «Μόνον

εκείνος που παλεύει το σκοτάδι μέσα του θα' χει μεθαύριο μερτικό δικό του στον ήλιο»[739], μια ρήση που απηχεί τα «πιστεύω» και της ίδιας της χαράκτριας, όπως είδαμε αναλυτικά στο κεφάλαιο 7.

Ένα άλλο έργο επηρεασμένο από τα βότσαλα της Γυάρου είναι το σχέδιο της γυναικείας μορφής που ζωγράφισε η Κατράκη για το εξώφυλλο της 14η έκδοσης της ποιητικής συλλογής, *Ελένη*, ενός άλλου φίλου και συγκρατούμενού της στη Γυάρο, του Γιάννη Ρίτσου (Κατ. Εικ. 22). Παρότι το βιβλίο δεν φέρει χρονολογία, το τοποθετούμε με βεβαιότητα μετά το 1967 καθώς αυτό το σχέδιο είναι αδιανόητο χωρίς τα βότσαλα της χαράκτριας.

Η εικονογράφηση με την οποία η Κατράκη φαίνεται να ασχολήθηκε πιο ουσιαστικά, την περίοδο μετά το 1960, και στην οποία θα πρέπει να αφιέρωσε σημαντικό δημιουργικό χρόνο συνδέεται με την τρίτομη έκδοση του ποιητικού έργου του Νικηφόρου Βρεττάκου *Οδοιπορία* (Κατ. Εικ. 23) το οποίο περιλαμβάνει ποιήματα από το 1929 μέχρι το 1970 και κυκλοφόρησε το 1972. Για τα βιβλία αυτά έχει δημιουργήσει τέσσερις λιθοϋψιτυπίες: έναν ήλιο που επαναλαμβάνεται στο εξώφυλλο και στον μεγάλο τίτλο των τριών τόμων και μία λιθοϋψιτυπία σε ανάπτυγμα εκτός κειμένου ως εισαγωγή σε κάθε τόμο. Ο ήλιος των εξωφύλλων δεν είναι ο γνωστός συμβολικός δίσκος που έχει επανειλημμένως χρησιμοποιήσει η χαράκτρια αλλά ένα σχήμα πιο κοντά στην πραγματική, αστρονομική εικόνα του ήλιου που δεν είναι άλλο από μια εκρηκτική φλεγόμενη μάζα. Όλη η κοσμική ενέργεια που περιλαμβάνεται σε αυτό το τεράστιο αυτόφωτο αστέρι ξεχειλίζει ως άμορφες φλόγες προς όλες τις κατευθύνσεις, συμβολίζοντας τον λόγο του ποιητή που εφορμά από τα βάθη του ψυχισμού και της νόησής του προς τους αναγνώστες του.

Για το ανάπτυγμα στη σελίδα 10 του πρώτου τόμου, η οποία προηγείται των ποιημάτων, η χαράκτρια έχει δημιουργήσει ένα έργο εμπνευσμένο από το ποίημα «Κραυγή» και συγκεκριμένα από τους στίχους τους οποίους παραθέτει στην επόμενη σελίδα:

Από ποια ρίζα να κρατηθώ, σε ποιο διάστημα να περπατήσω …

Πού να κρύψω ό,τι πολύτιμο έχω! … [740]

Αντίστοιχα για το χαρακτικό του δεύτερου τόμου έχει εμπνευστεί από το ποίημα «Οι πέντε δρόμοι κι ο άνθρωπος» και συγκεκριμένα από τους στίχους:

... Στους πέντε

περιφέρεται δρόμους της γης όταν κλείνει

το μαγαζί του ο ήλιος.[741]

---

[739] Ζωρζ Σαρή, *Όταν ο ήλιος*, Κέδρος, Αθήνα, 1974, σελ. 117

[740] Νικηφόρος Βρεττάκος, *Οδοιπορία*, τόμος Ι (*Ποιήματα 1929-1957*), Διογένης, Αθήνα, 1972, σελ. 91

[741] Νικηφόρος Βρεττάκος, *Οδοιπορία*, τόμος ΙΙ (*Ποιήματα 1958-1967*), Διογένης, Αθήνα, 1972, σελ. 69.

Το χαρακτικό του τρίτου τόμου είναι εμπνευσμένο από τους παρακάτω στίχους του ποιήματος «Είχα»:

… Και η Ελλάδα

τώρα, σαν ένα μακρινό φεγγάρι από κιμωλία,

φέγγει, αμυδρά, στης μνήμης το διάστημα. [742]

Η ποίηση του Βρεττάκου, γραμμένη με πηγαίο συναίσθημα και διαποτισμένη από τον πολιτικό προβληματισμό του ποιητή άγγιζε βαθιά την καρδιά της από δεκαετίες φίλης και συναγωνίστριας του, Βάσως Κατράκη. Και στις τρεις λιθοϋψιτυπίες που αναφέρονται στα ποιήματα του η χαράκτρια απεικονίζει τον άνθρωπο σε σχέση με τα κοσμικά στοιχεία, τον ήλιο και τη σελήνη. Οι ψηλόλιγνες μορφές είναι παρόμοιες με εκείνες που δημιουργούσε την ίδια περίοδο στα ανεξάρτητα χαρακτικά της και μοιάζουν να προσπαθούν να βρουν τη θέση τους μέσα στον κόσμο. Μία θέση που και η ίδια και ο Βρεττάκος δυσκολεύτηκαν να βρουν μέσα στα πολιτικά καλούπια και στις καλλιτεχνικές ντιρεκτίβες της παραδοσιακής αριστεράς.[743] Ειδικά το πρόσωπο της μορφής στο έργο *Οι πέντε δρόμοι κι ο άνθρωπος* εκφράζει τη βαθιά θλίψη και την απογοήτευση κάποιου που περιφέρεται σαν χαμένος.

Δέκα χρόνια αργότερα, η Κατράκη δημιούργησε και πάλι ένα πρωτότυπο έργο για το εξώφυλλο ενός βιβλίου που είχε μεγάλη σημασία για τις γυναίκες της γενιάς της. Πρόκειται για το βιβλίο *Γυναίκες στην Αντίσταση: Μαρτυρίες* (Κατ. Εικ. 27) το οποίο καταγράφει για πρώτη φορά τις εμπειρίες γυναικών που στελέχωσαν το ΕΑΜ και τον ΕΛΑΣ και το οποίο εκδόθηκε από την Κίνηση «Η γυναίκα στην Αντίσταση», της οποίας ενεργό μέλος ήταν και η χαράκτρια.[744]

Γι’ αυτό το εξώφυλλο η Κατράκη δημιούργησε μία κυκλική σύνθεση, σύμβολο του κύκλου της ζωής αλλά και της συμπυκνωμένης ενέργειας του ζωοδότη ήλιου. Μέσα στον κύκλο, εγγράφεται ημίσωμη η μορφή μιας νέας κοπέλας. Πλαισιωμένη από μια φωτεινή αύρα, η νέα προβάλλει δυναμική και ανεξάρτητη καθώς ατενίζει το μέλλον και στέκεται αγέρωχη, σαν άγαλμα, κόντρα στον δυνατό αέρα που της παίρνει τα μαλλιά. Το έργο συνοψίζει με τον πιο λιτό τρόπο τα θέματα της νιότης, της ζωής και της ασυμβίβαστης επιθυμίας για ελευθερία, στοιχεία που χαρακτήριζαν όλες τις νέες «αντάρτισσες», όπως διαφαίνεται από τις αφηγήσεις τους.

---

[742] Νικηφόρος Βρεττάκος, *Οδοιπορία*, τόμος ΙΙΙ (*Ποιήματα 1967-1970*), Διογένης, Αθήνα, 1972, σελ. 51

[743] Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος παραπέμπει σε ένα χαρακτηριστικό επεισόδιο από τη θητεία του Βρεττάκου στα έντυπα της αριστεράς: «Αργότερα, μέσα στον χαλασμό του εμφύλιου, θα αναγκάσουν τον Βρεττάκο, που είχε επωμισθεί θαρραλέα τη διεύθυνση των *Ελεύθερων Γραμμάτων* σε συνθήκες τρομοκρατίας, να παραιτηθεί, επειδή στο πεζογράφημά του *Δυο άνθρωποι μιλούν για την ειρήνη του κόσμου* (1949) έβαζε στο ίδιο τσουβάλι καλούς (ανατολικούς) και κακούς (δυτικούς)» (Ραυτόπουλος 2004, σελ. 152).

[744] βλ. κεφάλαιο 1, σελ. 56

Όταν η Βάσω Κατράκη έφυγε από τη ζωή, έργα της συνέχισαν να χρησιμοποιούνται για την εικονογράφηση βιβλίων με κοινωνικό-πολιτικό ή ιστορικό περιεχόμενο, όπως τα βιβλία *Μια ζωή στη βιοπάλη* του Βασίλη Καλαϊτζόγλου (Κατ. Εικ. 32) και *Αναμνήσεις και μαρτυρίες πενηντάχρονες ή άχρονες. Δίστομο 1944-1994* της Καίτης Μανωλοπούλου (Κατ. Εικ. 31), ενώ μια πολύ νεότερη συγγραφέας, η Κατερίνα Κατράκη, χρησιμοποίησε δυο από τα πιο λυρικά έργα της χαράκτριας στην πρώτη της ποιητική συλλογή *Παράθυρο* (Κατ. Εικ. 33).

ΦΥΛΛΑΔΙΑ, ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ, ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

Από το υλικό που έχουμε εντοπίσει φαίνεται πως η Κατράκη ήταν πρόθυμη να παραχωρεί παλιότερα έργα της για την εικονογράφηση διαφόρων εντύπων που προωθούσαν ιδέες που και η ίδια υποστήριζε με πάθος σε όλη της τη ζωή. Έτσι έχει σωθεί ένα φυλλάδιο για την εργατική πρωτομαγιά (Κατ. Εικ. 34), το οποίο εικονογραφείται με διάφορες ξυλογραφίες της. Το φυλλάδιο δεν φέρει χρονολογία, όμως, από τα κείμενα που περιλαμβάνει προκύπτει ότι θα πρέπει να προέρχεται από το 1960 ή λίγο αργότερα. Είναι προφανές, με βάση τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις της χαράκτριας στις αρχές της δεκαετίας του 1960, ότι, αυτή την περίοδο, δεν θα καταπιανόταν με ξυλογραφίες γι' αυτό θεωρούμε ότι όλα τα έργα που παραχώρησε προϋπήρχαν. *Το περιστέρι της Ειρήνης* το έχουμε συναντήσει ως ανεξάρτητο έργο, ενώ το τριαντάφυλλο κοσμούσε συχνά τις σελίδες του περιοδικού *Ελεύθερα Γράμματα* στη δεκαετία του 1940. Η ξυλογραφία στην οποία άντρες μεταφέρουν έναν νεκρό νέο προέρχεται, επίσης, από τα *Ελεύθερα Γράμματα* (15/12/1947). Η ξυλογραφία *Ζήτω η εργατική Πρωτομαγιά* συνδέεται ως προς την αισθητική και το περιεχόμενο της με τις κατευθύνσεις του κοινωνικού ρεαλισμού και πιθανότατα είχε χαραχτεί για την εφημερίδα *Η Αυγή* στις αρχές της δεκαετίας του 1950.[745]

Αντίστοιχα, το 1966 η καλλιτέχνις παραχώρησε δέκα έργα από τη σειρά «Μανάδες» και *Το περιστέρι της Ειρήνης* για την εικονογράφηση του Ημερολογίου της Πανελλήνιας Ένωσης Γυναικών (Κατ. Εικ. 36), της οποίας ήταν μέλος.[746] Η ίδια είχε σχεδιάσει και τον λογότυπο της ένωσης ο οποίος απεικονίζει, μέσα σε έναν κύκλο, το κεφάλι μιας κοπέλας με ψηλό λαιμό και έναν ήλιο που ακτινοβολεί.

Μια πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση αποτελεί η εικονογράφηση του προγράμματος για τη θεατρική παράσταση *Μια ιστορία του Ιρκούτσκ* (βασισμένη στο ομώνυμο έργο του

[745] ΜΚΤ 2010, σελ. 197, όπου απεικονίζεται το ίδιο έργο με τη μόνη διαφορά ότι το πανό που κρατούν οι εργαζόμενοι γράφει «Ειρήνη – Δημοκρατία – Αμνηστία».
[746] βλ. κεφάλαιο 1, σελ. 48

σοβιετικού συγγραφέα Aleksei Arbuzov) (Κατ. Εικ. 35) που ανέβασε στο Θέατρο Άλφα το 1962 ο Αλέκος Αλεξανδράκης, γνωστός για τις αριστερές του πεποιθήσεις και την αγωνιστική του δραστηριότητα.[747] Οι δύο καλλιτέχνες, Κατράκη και Αλεξανδράκης, είχαν κοινούς γνωστούς και φίλους και ανήκαν στον ίδιο πολιτικό χώρο. Το ίδιο το έργο, *Μια ιστορία του Ιρκούτσκ* είναι ένας ύμνος στην εργασία που καταξιώνει τους απλούς καθημερινούς ανθρώπους και αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της σοβιετικής ανάπτυξης. Ταυτόχρονα, στο έργο σκιαγραφούνται οι νέοι της εποχής με τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν, με τις αρετές και τις αδυναμίες τους αλλά και με τον έρωτα που τους γεμίζει ζωή και αισιοδοξία. Όπως γράφει ο Arbuzov, «Ο έρωτας και η δουλειά είναι το μεγάλο φάρμακο για την ανθρώπινη ψυχή...»[748]

Η Κατράκη στο εξώφυλλο του προγράμματος έχει απεικονίσει τα πρόσωπα δύο εργατών, μιας γυναίκας και ενός άντρα, μπροστά στις στιβαρές μηχανές με τις οποίες εργάζονταν (εικ. 10). Οι μορφές είναι σοβαρές και το βλέμμα τους εκφράζει τη δύναμη και την αποφασιστικότητα που αντιστοιχούν στις περιγραφές του υπεράνθρωπου επιτεύγματος τους, όπως τις διαβάζουμε στο πρόγραμμα της παράστασης:

> *Πριν από μερικά χρόνια, όταν άρχισε η οικοδόμηση του πρώτου υδροηλεκτρικού σταθμού στη Σιβηρία, στην πόλη Ιρκούτσκ, πολλοί ήταν οι απαισιόδοξοι που έλεγαν ότι θα ήταν αδύνατο να υψώσουν ένα φράγμα ενάντια στα τόσο δύστροπα νερά του ποταμού Ανγκάρα … Παρ' όλα αυτά στις 19 Ιουνίου 1959, στο σταθμό του Μπρατσκ, σταμάτησαν με επιτυχία τα νερά του ποταμού και πάει καιρός από τότε που οι τουρμπίνες του υδροηλεκτρικού σταθμού του Ιρκούτσκ, δυναμικότητας 660.000 κιλοβάτ άρχισαν να λειτουργούν. Οι άνθρωποι που πήγαν να δαμάσουν τον Ανγκάρα έπλασαν με τα χέρια τους ίσως το μεγαλύτερο αριστούργημα του κόσμου.*[749]

---

[747] Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 ο Αλέκος Αλεξανδράκης σκηνοθέτησε την ταινία *Συνοικία το όνειρο*, σε σενάριο του ποιητή Τάσου Λειβαδίτη και του συγγραφέα Κώστα Κοτζιά. «. . . η ταινία δημιουργεί πολιτική θύελλα, αντιδράσεις από την τότε κυβέρνηση Κωνσταντίνου Καραμανλή και καταλήγει σε λογοκρισία. Ακολουθούν έντονες διαμαρτυρίες από τον Τύπο και τελικά η ταινία προβάλλεται αποκλειστικά και μόνον στα μεγάλα αστικά κέντρα. Συγχρόνως επιλέγει έργα με πολιτικά μηνύματα (όπως το «Μια ιστορία από το Ιρκούτσκ»), ενώ συμμετέχει στις κινητοποιήσεις της εποχής. Μαζί με τον Μίκη Θεοδωράκη συμμετείχαν στην Α' Μαραθώνια πορεία πίσω από τα βήματα του Γρηγόρη Λαμπράκη και μετά τη δολοφονία του συνυπέγραψαν την Ιδρυτική Διακήρυξη της Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη. Ως το τέλος της ζωής του πάντως ο Αλέκος Αλεξανδράκης διατήρησε τις ιδέες του. Τα τελευταία χρόνια συμμετείχε, με την υπογραφή του, σε αντιπολεμικές διαμαρτυρίες, για την Πρωτοβουλία της Γένοβας, την επέμβαση στο Ιράκ, την αμερικανική πολιτική στο Αφγανιστάν.» (Λοβέρδου Μ., «Αλέκος Αλεξανδράκης», *Το Βήμα* http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=169472 (6/12/2016)

[748] Από κείμενο του Arbuzov στο πρόγραμμα της παράστασης του Θεάτρου Άλφα.

[749] Από το πρόγραμμα της παράστασης του Θεάτρου Άλφα.



εικ. 10 Τα έργα κατασκευής του φράγματος, φωτογραφία από το πρόγραμμα της παράστασης του Θεάτρου Άλφα.

Το ιδεώδες ενός ανθρώπου γεμάτου αγάπη που εργάζεται σκληρά για την πρόοδο και το καλό όλων, στο πλαίσιο μιας κοινωνίας που χρησιμοποιεί την τεχνολογία με θετικό τρόπο για τη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου, θα πρέπει να ενέπνεε όλους τους συντελεστές του έργου, οι οποίοι με τη συμμετοχή τους και μόνο στην παράσταση έθεσαν τους εαυτούς τους σε κίνδυνο.[750] Το ίδιο ισχύει και για την Κατράκη, η οποία δεν δίστασε να εικονογραφήσει το πρόγραμμα και να χαράξει πάνω στο εξώφυλλό του με μεγάλα γράμματα το όνομά της. Όπως έχουμε αναφέρει και σε άλλα κεφάλαια, η χαράκτρια προβαίνει σε αυτή την ενέργεια σε πολύ εξαιρετικές περιπτώσεις που έχουν ιδιαίτερη σημασία για την ίδια.

Μία άλλη παράσταση για την οποία η Κατράκη φιλοτέχνησε το πρόγραμμα και την αφίσα ήταν η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (Κατ. Εικ. 38) που παρουσιάστηκε το 1975 από την πνευματική και καλλιτεχνική εταιρία «Δεσμοί». Η αντίστοιχη λιθοϋψιτυπία έχει αναλυθεί στο κεφάλαιο 7, σελ. 294.

[750] Το έργο είχε μπει τόσο πολύ στο στόχαστρο της κυβέρνησης που τελικά συνέλαβαν τη συμπρωταγωνίστριά του Αλεξανδράκη, με αφορμή τη συμμετοχή της σε μία πορεία ειρήνης, και έτσι η παράσταση διακόπηκε για κάποιο διάστημα. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Νικόλιζας 2003, σελ. 89-90.

ΤΥΠΟΣ

Η Κατράκη στη μακρόχρονη καλλιτεχνική της πορεία δημοσίευσε έργα της σε πολλά έντυπα, παράνομα και νόμιμα. Με δύο από αυτά, τα *Ελεύθερα Γράμματα* και την *Επιθεώρηση τέχνης*, που είχαν ταυτόχρονα πολιτικό, λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό χαρακτήρα είχε μια πιο σταθερή συνεργασία. Τα έντυπα αυτά είχαν σαφή αριστερό προσανατολισμό και φιλοξενούσαν κείμενα και έργα που ασκούσαν κριτική στην καπιταλιστική κοινωνία και εξέφραζαν τα σοσιαλιστικά ιδεώδη. Στον χώρο των εικαστικών προτιμούσαν ρεαλιστικά έργα αλλά ήταν ανοιχτά και σε πιο πρωτοποριακές μορφές τέχνης, εφόσον οι καλλιτεχνικές δημιουργίες εξέφραζαν έναν συμβατό με τις ιδέες τους κοινωνικό ή πολιτικό προβληματισμό.

Το πρώτο περιοδικό με το οποίο συνεργάστηκε η Κατράκη ήταν τα *Ελεύθερα Γράμματα* του Δημήτρη Φωτιάδη (Κατ. Εικ. 40), που πρωτοκυκλοφόρησαν στις 5 Μαΐου 1945 και συνδέονταν άμεσα, αν και ανεπίσημα, με το ΚΚΕ.[751] Το περιοδικό χαρακτηριζόταν από τον υπότιτλό του ως «Περιοδικό της ζωντανής σκέψης» και φιλοξενούσε λογοτεχνικά κείμενα, παρουσιάσεις και κριτικές ελληνικών και ξένων βιβλίων, ενημέρωση για τη διεθνή εικαστική δραστηριότητα, σχόλια για θεατρικές παραστάσεις και κείμενα πολιτικού προβληματισμού που άγγιζαν όλες τις πτυχές της ζωής. Αρχικά κυκλοφορούσε σε εβδομαδιαία βάση. Στην πορεία, όμως, και λόγω των διώξεων του ίδιου του Φωτιάδη και του περιοδικού, η κυκλοφορία του έγινε δεκαπενθήμερη (και αργότερα μηνιαία και διμηνιαία[752]), ενώ τη διεύθυνση του ανέλαβε ο Νικηφόρος Βρεττάκος.

Η Κατράκη συνεργάστηκε και με τους δυο. Από το τρίτο μόλις τεύχος του περιοδικού παραχώρησε την ξυλογραφία της *Για το χειμαδιό* η οποία χρησιμοποιήθηκε στο οπισθόφυλλο, περισσότερο ως ένα ανεξάρτητο εικαστικό έργο παρά ως εικονογράφηση κάποιου από τα κείμενα τα οποία συνοδεύει και με τα οποία δεν σχετίζεται. Αυτού του είδους η χρήση των εικόνων δεν είναι ασυνήθιστη στο περιοδικό. Προφανώς οι καλλιτέχνες δεν είχαν πάντα τη δυνατότητα να ετοιμάσουν έργα ειδικά για τα συγκεκριμένα κείμενα και επομένως χρησιμοποιούσαν προϋπάρχουσες δουλειές τους.

Συγκρίνοντας τα χαρακτικά της Κατράκη με τα κείμενα τα οποία πλαισιώνουν διαπιστώνουμε, ότι κάποιες φορές υπάρχει αρκετά μεγάλη συγγένεια ως προς το περιεχόμενό τους, άλλες φορές υπάρχουν απλά κάποια κοινά στοιχεία και άλλοτε δεν έχουν απολύτως καμιά σχέση μεταξύ τους. Στην πρώτη περίπτωση υπάρχει μεγάλη πιθανότητα η χαράκτρια να δημιούργησε τα έργα ειδικά για το περιοδικό. Τέτοια παραδείγματα είναι οι ξυλογραφίες *Στις καλαμιές* στο διήγημα του Τάκη Χατζηαναγνώστου (1 Οκτ. 1946), *Κοπέλα με ηλιοτρόπια* στο κείμενο του Pablo Neruda (Αυγ.-Σεπ. 1948), οι εικονογραφήσεις για τα

[751] Ραυτόπουλος 2004, σελ. 151
[752] Το τελευταίο τεύχος του περιοδικού κυκλοφόρησε τον Μάρτιο του 1951.

διηγήματα του Βασίλη Λούλη (15 Ιουν. 1947 και 15 Νοεμ. 1947) καθώς και όλα τα σχέδια. Άλλα χαρακτικά, όπως *Το περιστέρι της Ειρήνης* (Χριστούγεννα 1949) και *Ποτέ πια* (Σεπ. 1950), παρότι εκφράζουν απόλυτα το φιλειρηνικό περιεχόμενο των κειμένων που πλαισιώνουν γνωρίζουμε ότι προϋπήρχαν.

Ακόμα, όμως, και όταν οι εικόνες δεν παραπέμπουν στα κείμενα, η παρουσία τους ήταν σημαντική στο περιοδικό, γιατί αφενός καλλιεργούσαν την αισθητική των αναγνωστών και αφετέρου ήταν οι ίδιες ένα μέσο για τη διάδοση των ιδεών που αυτό πρέσβευε. Έτσι, για παράδειγμα, η ξυλογραφία της Κατράκη *Για την εξορία* (15 Νοεμ. 1946) μπορεί να μην έχει καμία σχέση με το διήγημα «Ο γυρισμός» του Β. Σκλόβσκυ, με το οποίο παρατίθεται, δημοσιεύτηκε, όμως, σε μια χρονική στιγμή που χιλιάδες αριστεροί αντιστασιακοί οδηγούνταν στα ξερονήσια και αποδίδει τον παραλογισμό της εξορίας γερόντων και μανάδων με μωρά στην αγκαλιά καθώς και την αστυνομοκρατία της εποχής. Η ξυλογραφία επομένως παίζει τον ρόλο ενός πολιτικού σχολίου και δεν έχει απλά εικονογραφικό ή διακοσμητικό χαρακτήρα.

Αντίστοιχα πολιτικό περιεχόμενο έχει και η ξυλογραφία για το εξώφυλλο της πρωτοχρονιάς του 1947, η οποία σχεδιάστηκε προφανώς ειδικά για το τεύχος. Μέσα στο πνεύμα της αισιοδοξίας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, απεικονίζει καθημερινούς άντρες, γυναίκες και παιδιά να ατενίζουν το μακρινό και δύσκολο, αλλά βέβαιο, μονοπάτι του αγώνα που οδηγεί στον φωτεινό και ζεστό ήλιο μιας κομμουνιστικής κοινωνίας. Μιας κοινωνίας, την οποία οι συντελεστές του περιοδικού και η ίδια η καλλιτέχνις ονειρεύονταν και για την οποία χυνόταν τόσο αδερφικό αίμα.

Σε πιο προσωπικό τόνο κινείται η ξυλογραφία του τεύχους Ιαν.-Φεβ. 1949 που είναι εμπνευσμένη από τους στίχους ενός δημοτικού τραγουδιού της αγάπης και του αποχωρισμού. Κι εδώ όμως οι πολιτικές προεκτάσεις υποβόσκουν: Ας μην ξεχνάμε ότι αυτό το διάστημα ο σύζυγος της χαράκτριας, Γιώργος Κατράκης, ήταν εξόριστος και η καλλιτέχνις, αν κρίνουμε από την επιλογή των στίχων και την εικαστική τους απόδοση, βίωνε στην προσωπική της ζωή την απόγνωση αυτού του βίαιου και ακούσιου χωρισμού. Παρόμοιες καταστάσεις βασάνιζαν, όμως, και χιλιάδες άλλες συντρόφισσές της που είχαν δει τις σχέσεις και τις οικογένειές τους να διαλύονται άδικα, λόγω του αντιστασιακού τους παρελθόντος ή των πολιτικών τους φρονημάτων.

Το δεύτερο περιοδικό με το οποίο συνεργάστηκε σε συστηματική βάση η Κατράκη ήταν η *Επιθεώρηση τέχνης* (Κατ. Εικ. 41). Η *Επιθεώρηση τέχνης*, όπως δήλωνε η συντακτική της επιτροπή στο πρώτο τεύχος, είχε ως στόχο να αποτελέσει ένα «καλλιτεχνικό περιοδικό που ν΄ απλώνει τη ματιά του ισόμερα σ΄ όλους τους κλάδους της τέχνης και ταυτόχρονα να πλουτίζει το αναγνωστικό του κοινό μ΄ ένα γόνιμο αισθητικό και φιλοσοφικό στοχασμό… Με τη δραστηριότητά του αυτή αποβλέπει να δημιουργήσει γύρω του μια κίνηση ζωντανή και

ανυψωτική για τη στάθμη των γραμμάτων και της Τέχνης στη χώρα μας.»[753] Το περιοδικό κυκλοφόρησε σε μηνιαία βάση από τα Χριστούγεννα του 1954 μέχρι το πραξικόπημα του Απριλίου του 1967 και είχε σαφώς αριστερό πρόσημο. Όπως αποδεικνύεται από σύγχρονες ιστορικές μελέτες «ελεγχόταν από τα κομματικά καθοδηγητικά κλιμάκια στην Αθήνα, τόσο του ΚΚΕ όσο και της ΕΔΑ, που είχε την άμεση ευθύνη της πολιτικής καθοδήγησης και οικονομικής υποστήριξης. Ο ιδεολογικός έλεγχος του περιοδικού στα θεωρητικά και αισθητικά ζητήματα γινόταν ενδελεχώς στο Βουκουρέστι, από την Επιτροπή Διαφώτισης της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ, που είχε το καθήκον να μελετά όλα τα κομματικά έντυπα και να εντοπίζει τις αναθεωρητικές, ρεβιζιονιστικές και γενικά τις όποιες κατά την κρίση τους λαθεμένες απόψεις.»[754]

Η *Επιθεώρηση τέχνης* φιλοξένησε στις σελίδες της όλη την αριστερή και προοδευτική διανόηση της εποχής, ενώ από τα τεύχη της δεν έλειψε ο προβληματισμός και οι ιδεολογικές αντιπαραθέσεις, κυρίως αναφορικά με τη μοντέρνα και τη σύγχρονη τέχνη και τον ρόλο του καλλιτέχνη στη σύγχρονη κοινωνία. Η συνεργασία της Κατράκη με την *Επιθεώρηση τέχνης* δεν είχε την ίδια εμβέλεια που είχε η συνεργασία της με τα *Ελεύθερα Γράμματα*, ήταν όμως σταθερή σε όλη τη δωδεκαετή πορεία του περιοδικού. Όπως έχουμε αναφέρει πιο πάνω, επιμελήθηκε το τεύχος του Ιουλίου 1955, όπου χρησιμοποίησε ως εξώφυλλο το κορίτσι από τη *Σάλκα Βάλκα*. Τα επόμενα χρόνια παραχώρησε, σύγχρονα κάθε φορά, έργα της για εξώφυλλα (στα τεύχη Απρ. 1958, Ιαν.- Φεβ. 1961, Μάιος 1963, Σεπ. 1964, και Ιουλ.-Αυγ. 1966), ενώ δημιούργησε και έργα ειδικά για κάποια από τα κείμενα.

Στο τεύχος του Μαρτίου 1961 και για την τραγική δολοφονία του Patrice Lumumba, δημιούργησε ένα χαρακτικό[755] που συνοδεύει το ποίημα του Νικηφόρου Βρεττάκου "Όταν μαθεύτηκε το φονικό". Αντίστοιχα, τον Μάρτιο του 1963 δημιούργησε μια λιθοϋψιτυπία για «Το σύννεφο» του Μήτσου Αλεξανδρόπουλου, ένα διήγημα για τα σωματικά και ψυχικά τραύματα των ανθρώπων της Αντίστασης. Το τεύχος του Μαΐου του 1963, το οποίο κυκλοφόρησε μετά τη δολοφονία του Λαμπράκη, φιλοξενεί στο εξώφυλλο το έργο της Κατράκη *Λαμπράκης*[756]. Δεν είναι καθόλου απίθανο το έργο να έγινε ειδικά για το περιοδικό, επειδή και χρονικά φαίνεται πως η χαράκτρια το δημιούργησε μέσα σε λίγες μέρες (ο Λαμπράκης δολοφονήθηκε στις 22 Μαΐου). Μάλιστα σε αυτή του τη μορφή δεν περιέχει τους στίχους από τον *Επιτάφιο* του Ρίτσου, ίσως επειδή η καλλιτέχνις δεν ήθελε να τονίσει περισσότερο την πολιτική του διάσταση ή ίσως επειδή, απλά, δεν πρόλαβε να χαράξει το κείμενο.

---

[753] *Επιθεώρηση τέχνης,* Χριστούγεννα 1954, σελ. 59
[754] Ματθιόπουλος 2008, σελ. 24-25
[755] Το έργο έχει σχολιαστεί στο κεφάλαιο 6, σελ. 253
[756] Το έργο έχει σχολιαστεί αναλυτικά στο κεφάλαιο 6, σελ. 254

Τον Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου το περιοδικό φιλοξενεί, εκτός κειμένου, μία λιθοϋψιτυπία της Κατράκη, η οποία απεικονίζει έναν φυλακισμένο και γράφει με μεγάλα γράμματα «19 χρόνια». Μια γρήγορη αφαίρεση (1963-19) μας πηγαίνει πίσω στο 1944, δηλαδή στα Δεκεμβριανά και την έναρξη του Εμφυλίου, εξαιτίας του οποίου κάποιοι άνθρωποι – πολλοί φίλοι και συναγωνιστές της χαράκτριας – είχαν περάσει μια ζωή στις φυλακές και στις εξορίες. Το έργο δεν είναι άλλο από μια διαμαρτυρία για την συνεχιζόμενη αυτή κατάσταση. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το μικρό κείμενο που υπογράφει η χαράκτρια στην ίδια σελίδα: «Κείνο που με νοιάζει, στην τέχνη μου είναι το να είμαι σύγχρονη». Με άλλα λόγια το κείμενο επισφραγίζει το περιεχόμενο της λιθοϋψιτυπίας και η καλλιτέχνις μοιάζει να μας λέει ότι με το έργο της θα συνεχίσει να παρεμβαίνει στα όσα συμβαίνουν γύρω της.

Όσον αφορά την παρουσία παλιότερης δουλειάς της χαράκτριας στο περιοδικό, δύο ξυλογραφίες της από την Κατοχή έχουν συμπεριληφθεί στην ιστορική αναδρομή του Σπύρου Λιναρδάτου με τίτλο «Οι φοιτητές στην Αντίσταση». Τεχνοτροπικά τα έργα αυτά κινούνται στον ίδιο χώρο με τις άλλες ξυλογραφίες της Κατράκη από αυτή την περίοδο. Θεματικά, ενδιαφέρον παρουσιάζει το *Λαϊκό Δικαστήριο*. Τα λαϊκά δικαστήρια της Ελεύθερης Ελλάδας έμειναν στη μνήμη όσων τα γνώρισαν ως μια από τις πιο πετυχημένες δράσεις του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ και δεν είναι τυχαίο, ότι η Κατράκη και άλλοι καλλιτέχνες, όπως ο Βάλιας Σεμερτζίδης[757] και ο φωτογράφος Σπύρος Μελετζής, τα απαθανάτισαν (εικ. 11). Αν συγκρίνουμε την ξυλογραφία της Κατράκη με τη φωτογραφία του Μελετζή, διαπιστώνουμε ότι και στις δύο περιπτώσεις το πλήθος αποτελείται από απλούς, λαϊκούς ανθρώπους. Σε αντίθεση, όμως, με τη φωτογραφία του Μελετζή, όπου η δίκη διεξάγεται σε έναν κλειστό



εικ. 11 Σπύρος Μελετζής, *Λαϊκό δικαστήριο*, φωτογραφία[758]



Κατράκη, *Λαϊκό Δικαστήριο*, ξυλογραφία

[757] Χατζηνικολάου 2012: Λαϊκά δικαστήρια απεικονίζονται στους πίνακες 84-92.
[758] Μελετζής 1976, σελ. 107

χώρο και οι μορφές παρακολουθούν από μακριά και κάπως αδιάφορα τη διαδικασία, στην ξυλογραφία, η σκηνή διαδραματίζεται στην ύπαιθρο, το πλήθος είναι συγκεντρωμένο πυκνά και παρακολουθεί τη διαδικασία με μεγάλη προσοχή. Κάποιοι μάλιστα έχουν και επικριτικό ύφος, ενώ οι τρεις κατηγορούμενοι έχουν σκυμμένο το κεφάλι. Τα στοιχεία αυτά, σε συνδυασμό με την έντονη παρουσία των στρατιωτών του ΕΛΑΣ, ίσως σημαίνουν πως δεν πρόκειται για μια απλή αντιδικία μεταξύ συγχωριανών αλλά για μια από τις δίκες των δωσιλόγων που έλαβαν χώρα μετά την απελευθέρωση. Όπως και να ΄χει, το πολιτικό μήνυμα της εικόνας είναι σαφές: Το ΕΑΜ-ΕΛΑΣ αποδίδει δικαιοσύνη βασισμένο στη λαϊκή κυριαρχία, χωρίς διακρίσεις φύλου ή ηλικίας.

Στο πλαίσιο της προσπάθειας της *Επιθεώρησης τέχνης* να φέρει πρωτότυπα καλλιτεχνικά έργα πιο κοντά στα χαμηλότερα οικονομικά στρώματα, η Κατράκη, όπως και άλλοι καλλιτέχνες, δημιούργησε δύο χαρακτικά προς πώληση σε ειδική, χαμηλή τιμή, μέσω του περιοδικού. Το πρώτο ήταν η λιθοϋψιτυπία *Μάνα με παιδί* (Κατ. 122) που τυπώθηκε σε 100 αντίτυπα και διατέθηκε τον Απρίλιο του 1962 και το δεύτερο *Καθιστές μορφές*, (Κατ. 158) που τυπώθηκε σε 200 αντίτυπα και διατέθηκε στις αρχές του 1967. Τα έργα αυτά χωρίς τα ίδια να εμπεριέχουν κάποια εμφανή πολιτική διάσταση, αποτελούν μέρος της πολιτικής στάσης του περιοδικού αλλά και της χαράκτριας να φέρουν τις καλές τέχνες πιο κοντά στα λαϊκά στρώματα, με στόχο την καλλιτεχνική τους καλλιέργεια και την αισθητική αναβάθμιση της διακόσμησης του νεοελληνικού σπιτιού.

Μία ακόμη ξυλογραφία που παρουσιάζει πολιτικό ενδιαφέρον είναι η πρωτοχρονιάτικη ευχή της εφημερίδας *Η Δημοκρατική – Ειρήνη Δημοκρατία Αμνηστία*[759] που φιλοξενείται στην πρώτη σελίδα. Το έργο ξεχειλίζει από την αισιόδοξη ρητορεία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού: Με φόντο τους εργατικούς αγρότες που μοχθούν πάνω στη γη και τα φουγάρα των εργοστασίων που δουλεύουν πυρετωδώς, απεικονίζεται ένα ζευγάρι αγροτών με το μωρό τους να χαιρετίζουν το περιστέρι της ειρήνης. Οι μορφές τους είναι ρωμαλέες και δυνατές και με τα στιβαρά τους χέρια αγκαλιάζουν ο άντρας τη γυναίκα και εκείνη το μωρό που θηλάζει στο στήθος της. Ψηλά στον ουρανό ένας ολόλαμπρος ήλιος σκορπίζει σε όλους το φως και τη ζεστασιά του. Μόνο η επιγραφή «Φέρε μας την ειρήνη» χαραγμένη κάτω από τη σύνθεση υποδηλώνει ότι, παρόλα αυτά, ο κόσμος δεν είναι πραγματικά ασφαλής.

Ένα από τα πιο πολιτικά έργα της Κατράκη είναι το *Οδόφραγμα ή Μάχες το Δεκέμβρη* (Κατ. 13) που δημοσιεύτηκε στον *Φιλολογικό Ριζοσπάστη* (5/12/1946) (Κατ. Εικ. 48) το οποίο έχουμε αναλύσει στο κεφάλαιο 4. Παρόμοια, όλα τα έργα τα οποία η Κατράκη παραχώρησε

[759] «Πρόκειται για τη δεύτερη βραχύβια απόπειρα, μετά την κυκλοφορία της εφ. *Ο Δημοκρατικός* και πριν την ίδρυση της εφ. *Η Αυγή*, για την έκδοση νόμιμου καθημερινού εντύπου της Αριστεράς μετά τη λήξη του Εμφυλίου.» (Παπαθανασίου Ι. στο Δρούλια Λ., Κουτσοπανάγου Γ. 2008, τ. Ι, σελ. 493)

στο *Ρουμελιώτικο ημερολόγιο* τα έχουμε αναλύσει πιο πάνω, καθώς είτε προέρχονται από εικονογραφήσεις παλιότερων βιβλίων ή αποτελούν αναπαραγωγές ανεξάρτητων έργων. Αυτό που θα μπορούσαμε να επισημάνουμε σε αυτή την περίπτωση είναι ότι η καλλιτέχνις ήταν πρόθυμη να υποστηρίξει με τη δουλειά της ένα ετήσιο έντυπο που συνδεόταν με την ιδιαίτερη πατρίδα της και παρουσίαζε διάφορες πτυχές της ρουμελιώτικης παράδοσης, πολιτισμού και τρόπου ζωής. Το ημερολόγιο περιλάμβανε λογοτεχνικά, ιστορικά και λαογραφικά κείμενα, καθώς και παρουσιάσεις επιμέρους τοπικών θεμάτων γενικού ενδιαφέροντος και διέθετε προσεγμένη επιμέλεια.

Το καλλιτεχνικό περιοδικό *Ζυγός* (Κατ. Εικ. 42) φιλοξένησε δυο φορές έργα της Κατράκη στο εξώφυλλο του. Και στις δύο περιπτώσεις το εξώφυλλο συνδεόταν με το περιεχόμενο του τεύχους που φιλοξενούσε εκτενή παρουσίαση του έργου της χαράκτριας: Τον Απρίλιο του 1958 ένα άρθρο της Φερεντίνου για τη βράβευση της Κατράκη στο Lugano και τον Αύγουστο του 1962 ένα άρθρο του Πετρή.

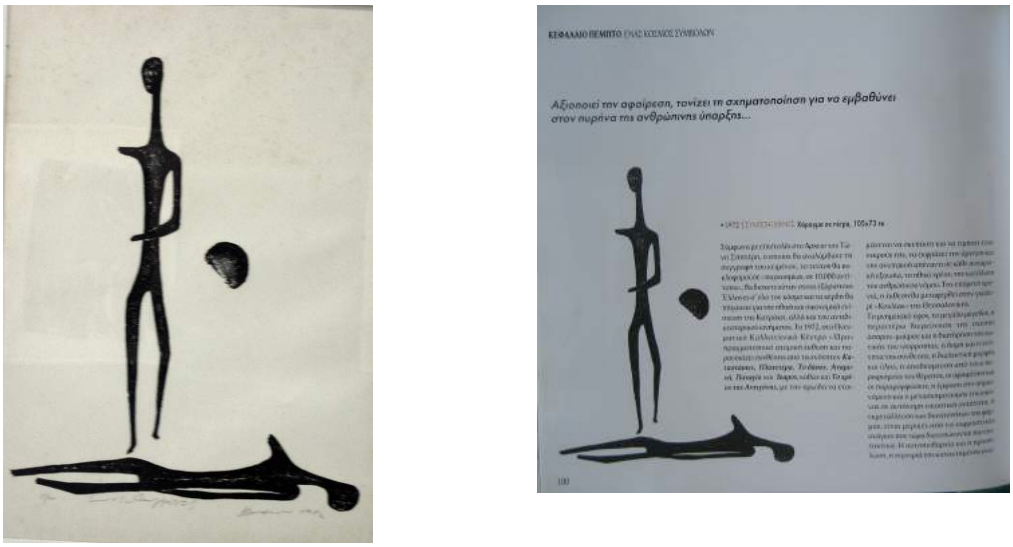
Ενδεικτικές του κύρους της Κατράκη είναι και οι δημοσιεύσεις έργων της σε δύο γαλλόφωνα περιοδικά. Τον Απρίλιο του 1969 το γαλλικό λογοτεχνικό περιοδικό *Les Lettres Nouvelles* (*Νέα Γράμματα*)[760] (Κατ. Εικ. 49) σε ένα ειδικό τεύχος του που ήταν αφιερωμένο στη νεοελληνική λογοτεχνία φιλοξένησε το έργο της Κατράκη *Χαιρετισμός* (Κατ. 115) ως προμετωπίδα στο κείμενο του Jacques Lacarrière «Le défi».[761] Αντίστοιχα, σχεδόν είκοσι χρόνια αργότερα, τον Μάρτιο του 1987, το καναδικό λογοτεχνικό περιοδικό *Nuit blanche*[762] παρουσίασε ένα αφιέρωμα στην ελληνική μεταπολεμική λογοτεχνία με τίτλο «La Grece. L'écriture est politique» σε επιμέλεια της Irène Perelli-Contos (Κατ. Εικ. 50). Για την εικονογράφηση είχαν επιλεγεί έργα των Τάσσου, Μποστ, Λουκόπουλου και Κατράκη. Συγκεκριμένα δυο έργα της χαράκτριας, *Ίκαρος ΙΙ* (Κατ. 155) και *Πτώση* (Κατ. 151) χρησιμοποιήθηκαν στο κείμενο του Jacques Bouchard «La poésie néo-hellénique d'après-guerre» στις σελίδες 59, και 60-61.

Μία από τις πιο ατυχείς χρήσεις των έργων της χαράκτριας σε εικονογράφηση έγινε, παραδόξως, σε ένα από τα πιο αξιόλογα ελληνικά λογοτεχνικά περιοδικά, στο περιοδικό *Η λέξη* στο τεύχος του Ιανουαρίου 1986 (Κατ. Εικ. 45). Στο τεύχος αυτό όλα τα έργα έχουν τυπωθεί σε έναν τόνο του βιολετί που αλλοιώνει τελείως τη μορφή και το περιεχόμενό τους. Επιπλέον, με μία εξαίρεση, έχουν σμικρυνθεί υπερβολικά και τοποθετηθεί στα περιθώρια

760 *Les Lettres nouvelles : Écrivains grecs d'aujourd'hui*, mars - avril 1969 (numéro spécial)
761 «Η γαλλική επιθεώρηση 'Νέα Γράμματα' παρουσιάζει την Νεοελληνική Λογοτεχνία», *Το Βήμα*, 11 Ιουν. 1969
762 *Nuit blanche*, Numéro 27, mars-avril 1987, Κεμπέκ [https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1987-n27-nb1096712/ (22/11/2017)]

των κειμένων με την αισθητική του cut-out με αποτέλεσμα να μοιάζουν σαν χαλκομανίες. Είναι πραγματικά άξιο απορίας πώς αυτός ο γραφιστικός σχεδιασμός πέρασε από την έγκριση της χαράκτριας.

Η ακραία αυτή περίπτωση σκιαγραφεί ένα επιμέρους θέμα που αναδεικνύεται μέσα από τη μελέτη του έργου της Βάσως Κατράκη. Πρόκειται για τον προβληματικό τρόπος της αναπαραγωγής των λιθοϋψιτυπιών της στο σύνολο των μέχρι τώρα εκδόσεων. Ενώ στις ξυλογραφίες της η Κατράκη ακολουθεί τα παραδοσιακά πρότυπα και κλείνει τις συνθέσεις της σε ένα λεπτό, χαραγμένο στο ξύλο μαζί με το έργο, μαύρο πλαίσιο, στις λιθοϋψιτυπίες της η σύνθεση απλώνεται απεριόριστα σε όλη την επιφάνεια του χαρτιού το οποίο όπως αναλύουμε στο κεφάλαιο 5 παίζει τον ρόλο του λευκού χρώματος. Αυτό που συμβαίνει συστηματικά μέχρι τώρα είναι ότι τα έργα αναπαράγονται με περικομμένη τη λευκή επιφάνεια, η οποία τα περιβάλλει και η οποία στην ουσία αποτελεί τον ζωτικό χώρο των μορφών που απεικονίζονται. (εικ. 12, 13). Επιπρόσθετα, η εκτύπωση γίνεται με τέτοιο τρόπο που ο θεατής δεν είναι σε θέση να διακρίνει το χαρτί του έργου από το χαρτί του βιβλίου που το απεικονίζει και, επομένως, δεν είναι ορατά το όρια της σύνθεσης. Το πιθανότερο αίτιο για αυτές την εσφαλμένες πρακτικές πιστεύουμε πως είναι η άγνοια, καθώς τις συναντάμε στο σύνολο των εκδόσεων που αφορούν τη χαράκτρια, οι περισσότερες από της οποίες φαίνονται να προέρχονται από ένα γνήσιο ενδιαφέρον για τη δουλειά της.



εικ. 12 Αριστερά το έργο *Συντεταγμένες* και δεξιά η αναπαραγωγή του στο βιβλίο της σειράς «Σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί»[763]

[763] Μπόλης 2009, σελ. 100





εικ. 13 Αριστερά το έργο *Πλατυτέρα Ι* και δεξιά η αναπαραγωγή του στο βιβλίο της σειράς «Σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί»[764]

Το πρόβλημα αυτό έχουν αντιμετωπίσει και άλλοι καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν το χαρτί ως μέρος της σύνθεσης του έργου τους, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Henri Matisse και τις μετά θάνατον αναπαραγωγές των έργων του. Η επαγρύπνηση, όμως, και η αυστηρή στάση που κρατούν οι απόγονοι του καλλιτέχνη και κάτοχοι των πνευματικών του δικαιωμάτων έχουν περιορίσει σημαντικά τις ακαλαίσθητες και παραποιημένες εκδοχές της τέχνης του. Ειδικά στις αναπαραγωγές των σχεδίων και των χαρακτικών του Matisse



εικ. 14 σελίδα με σχέδια και χαρακτικά του Matisse[765]



εικ.15 σελίδα με χαρακτικά του Matisse[766]

[764] Μπόλης 2009, σελ. 102
[765] Turner, Benjamin 1995, σελ. 185
[766] Turner, Benjamin 1995, σελ. 274

χρησιμοποιείται ένας διαφορετικός τόνος του λευκού για να υποδηλώσει το χαρτί του έργου και να το διαχωρίσει από το χαρτί του βιβλίου (εικ. 14, 15). Θεωρούμε ότι το συγκεκριμένο ζήτημα, πέρα από τις αισθητικές και δεοντολογικές του διαστάσεις, σε σχέση με την πρόθεση του καλλιτέχνη, εμπεριέχει και μια πολιτική διάσταση, καθώς συνδέεται με τον εκδημοκρατισμό της τέχνης μέσα από την ποιοτική διάδοση της με την αρωγή της τυπογραφίας. Είναι πραγματικά οξύμωρο να μην αποδίδεται σωστά το έργο μιας καλλιτέχνιδας που πάντα ήθελε η δουλειά της να φτάσει σε όλα τα στρώματα της κοινωνίας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Από την παραπάνω παρουσίαση και ανάλυση του εικονογραφικού έργου της Κατράκη είναι φανερό, ότι η ενασχόληση της χαράκτριας με την εικονογράφηση, είτε αυτή αφορά βιβλία είτε περιοδικά ή εφήμερα φυλλάδια, έχει πρωτίστως πολιτικό χαρακτήρα. Πηγάζει από τη διδασκαλία του Κεφαλληνού και από τις πεποιθήσεις που η Κατράκη μοιραζόταν με τον δάσκαλο της όσον αφορά τον «εκδημοκρατισμό» της γνώσης και της τέχνης. Είναι χαρακτηριστικό, όπως είδαμε, ότι όλα τα κείμενα τα οποία συνόδευσαν οι εικόνες της διαπνέονταν από τις ιδέες του πολιτικού χώρου της αριστεράς στον οποίο και η ίδια ανήκε.

Καλλιτεχνικά, τα έργα της εικονογράφησης, τουλάχιστον όσο έγιναν επί τούτου και δεν είναι απλά αναπαραγωγές παλιότερων χαρακτικών, δεν φτάνουν το επίπεδο των ανεξάρτητων έργων των αντίστοιχων περιόδων της δουλειάς της. Ούτε και φαίνεται να συνέβαλαν στην εξέλιξη της τέχνης της προς νέες κατευθύνσεις. Κάθε άλλο. Οι ξυλογραφίες των εικονογραφήσεων είναι, τεχνοτροπικά, από τα πιο συντηρητικά της έργα. Είναι βέβαιο ότι και η ίδια γνώριζε αυτό το γεγονός, αλλά ο λόγος για τον οποίο αφιέρωνε χρόνο σε αυτή της τη δραστηριότητα συνδεόταν περισσότερο με μία περισσότερο συνειδησιακή, ιδεολογική και λιγότερο καλλιτεχνική της ανάγκη: Προφανώς ήθελε να στηρίξει τους συντρόφους της συγγραφείς, να στηρίξει με τις εικόνες της τα κείμενά τους και μέσα από αυτά να στηρίξει τα κοινά πολιτικά τους ιδεώδη.

Ιδιαίτερα στον χώρο της πολιτικά ευαισθητοποιημένης νεολαίας, αλλά και όχι μόνο, τα κείμενα αυτά, από το *Θυσιαστήριο της Λευτεριάς* μέχρι την *Κραυγή από τη Χιροσίμα*, διαμόρφωναν συνειδήσεις, ενθάρρυναν τον αγώνα για ελευθερία και δικαιοσύνη, σφυρηλατούσαν την ταξική συνείδηση των αδυνάμων. Θα πρέπει όμως να επισημάνουμε, ότι όλα τα λογοτεχνικά κείμενα με τα οποία συνδέονται τα χαρακτικά της Κατράκη, ενώ είναι θεμελιωμένα πάνω σε συγκεκριμένες πολιτικές ιδέες, δεν αποτελούν σε καμιά περίπτωση κείμενα πολιτικής προπαγάνδας.

Με το πέρασμα της τέχνης της στην πέτρα και στις μνημειακές κλίμακες, ήταν φυσικό να μειώθηκε ο χρόνος και το ενδιαφέρον της για τις εικονογραφήσεις. Περνούσε πια στην περίοδο των μεγάλων της εικαστικών κατακτήσεων και της συμμετοχής της στις μεγάλες

εκθεσιακές διοργανώσεις. Παρόλα αυτά, βρήκε τον χρόνο να δημιουργήσει πρωτότυπα έργα στην πέτρα για κάποια βιβλία που προφανώς αισθανόταν πως είχαν ιδιαίτερη σημασία, όπως η τρίτομη *Οδοιπορία* του Βρεττάκου και το ντοκουμέντο *Γυναίκες στην Αντίσταση: Μαρτυρίες*, και ήταν πάντα πρόθυμη να παραχωρήσει έργα της για την εικονογράφηση βιβλίων, τα οποία εξέφραζαν την ευαισθησία και την ιδεολογία της. Καθώς τα έντυπα που εικονογραφούσε απευθύνονταν στο πλατύ κοινό, τα χαρακτικά της, που τα εικονογραφούσαν, συνέβαλαν στη διάδοση των πολιτικών θέσεων των συγγραφέων αλλά και της ίδιας της χαράκτριας.

Γ΄ΜΕΡΟΣ
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9
ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΗΣ ΒΑΣΩΣ ΚΑΤΡΑΚΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Στα προηγούμενα κεφάλαια παρουσιάσαμε το χαρακτικό έργο της Βάσως Κατράκη κατά περιόδους και θεματικές ενότητες και επιμείναμε στην ανάλυση των πολιτικών διαστάσεων των έργων. Στο παρόν κεφάλαιο θα στηριχτούμε στις αναλύσεις και στα πορίσματα των προηγούμενων κεφαλαίων, θα συνθέσουμε τα επιμέρους στοιχεία και θα τα εντάξουμε στο ιστορικό τους πλαίσιο, ώστε να σχηματίσουμε μια πλήρη εικόνα των πολιτικών θεμάτων που εκφράζονται και αναδεικνύονται μέσα από το έργο της χαράκτριας.

Πριν όμως ασχοληθούμε με την περίπτωση της Κατράκη, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση στις πολιτικές διαστάσεις της ίδιας της χαρακτικής, καθώς και στη χρήση της από εμβληματικούς καλλιτέχνες του παρελθόντος για την έκφραση των πολιτικών τους προβληματισμών και πεποιθήσεων. Το έργο αυτών των καλλιτεχνών, οι οποίοι αποτέλεσαν πρότυπο για τη νέα χαράκτρια, ήταν γνωστό στην Κατράκη από φωτογραφίες ήδη από τα σπουδαστικά της χρόνια, μέσα από τη διδασκαλία του Κεφαλληνού. Αργότερα, στα ταξίδια της στην Ευρώπη, θα πρέπει να αναζήτησε πρωτότυπα έργα τους σε διάφορες μουσειακές συλλογές και εκθέσεις.

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

«Οι εικόνες πρωτοφτιάχτηκαν για να επιτυγχάνεται η εμφάνιση κάποιου πράγματος που ήταν απόν. Βαθμιαία όμως έγινε φανερό πως μια εικόνα μπορούσε να διαρκέσει περισσότερο από αυτό που παρίστανε. Έδειχνε τότε το πώς κάτι ή κάποιος ήταν κάποτε και έτσι – κατά συνέπεια το πώς είχε κάποτε ιδωθεί από άλλους ανθρώπους. Ακόμα αργότερα, η ιδιαίτερη όραση του κατασκευαστή της εικόνας αναγνωρίστηκε και αυτή ως μέρος της καταγραφής. Μια εικόνα έγινε μια καταγραφή του πώς ο Χ είχε δει τον Ψ. Αυτό ήταν αποτέλεσμα της αυξανόμενης συνείδησης ατομικότητας που συνόδευε μια αυξανόμενη συνειδητοποίηση της ιστορίας. Θα ήταν παράτολμο να προσπαθήσουμε να χρονολογήσουμε επακριβώς αυτή την τελευταία εξέλιξη. Αλλά στην Ευρώπη μια τέτοια συνείδηση είναι βέβαιο πως υπήρχε από την αρχή της Αναγέννησης.»[767] Με βάση αυτές τις

[767] Berger 1986, σελ. 10

διαπιστώσεις συμπεραίνουμε, ότι το έργο τέχνης διαμορφώνεται από κάποια στοιχεία της εποχής της δημιουργίας του, τα οποία και εκφράζει.

Επιπρόσθετα, αν λάβουμε υπόψη τον ορισμό της πολιτικής όπως τον παραθέσαμε στην εισαγωγή αυτής της διατριβής, ως «το σύνολο των θεμάτων που έχουν σχέση με τα κοινά, τη ζωή ενός κοινωνικού συνόλου, το σύνολο των πρακτικών διακυβέρνησης ενός κράτους και των σχέσεων μεταξύ κρατών»[768] αντιλαμβανόμαστε, ότι η τέχνη μιας περιόδου συνδέεται σε κάποιο βαθμό με το κοινωνικό-πολιτικό περιβάλλον μέσα στο οποίο έζησε ο δημιουργός της. Ο βαθμός αυτής της σύνδεσης εξαρτάται από την προσωπικότητά και τις πεποιθήσεις του καλλιτέχνη και από τον βαθμό εμπλοκής του στο πολιτικό γίγνεσθαι της εποχής του. Ο Hauser επιχειρηματολογεί πως ήδη από την εποχή της Αθηναϊκής Δημοκρατίας του 5ου αιώνα π.Χ. υπήρχε στενή σύνδεση ανάμεσα στην πολιτική και την τέχνη[769]. Στα μεταγενέστερα χρόνια η σχέση αυτή γίνεται περισσότερο πρόδηλη. Για παράδειγμα, είναι γνωστή η σύνδεση της *Δευτέρας Παρουσίας* του Μιχαήλ Αγγέλου στην Καπέλα Σιξτίνα με τη θρησκευτική πολιτική της Αντιμεταρρύθμισης της Καθολικής Εκκλησίας. Είναι επίσης γνωστό το πόσο προσεκτικά σκηνοθετημένα ήταν τα πορτρέτα των ευρωπαίων μοναρχών και των μελών των οικογενειών τους που ζωγραφίζονταν από τον εκάστοτε επίσημο ζωγράφο της κάθε βασιλικής αυλής, ώστε να τονίζεται το κύρος και η επιβολή των εικονιζομένων. [770]

Μία επιπλέον διάσταση της πολιτικής δίνει ο κοινωνιολόγος και πολιτικός οικονομολόγος Max Weber όταν γράφει: «The state is seen as the sole grantor of the 'right' to physical force. Therefore, 'politics' in our case would mean the pursuit for a portion of power or for influencing the division of power whether it is between states, or between groups of people which the state encompasses.»[771] Με την έννοια αυτή η τέχνη μπορεί να συνδεθεί και με τους πολιτικούς αγώνες, όπως συνέβη σε μεγάλο βαθμό κατά τον 19ο αιώνα τον οποίο ο T.J. Clark περιγράφει ως «… a time when art and politics could not escape each other. For a while, in the mid nineteenth century, the State, the public and the critics agreed that art had a political sense and intention. And painting was encouraged, repressed, hated and feared on that assumption.»[772] Την περίοδο αυτή δημιουργήθηκαν

[768] Μπαμπινιώτης 2002, σελ. 1440
[769] Hauser 1980, τ. 1, σελ. 111-122
[770] Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα πορτρέτα του βασιλιά Ερρίκου VIII της Αγγλίας από τον Hans Holbein και του βασιλιά Φιλίππου IV της Ισπανίας από τον Diego Velázquez.
[771] «Το κράτος θεωρείται ως ο μοναδικός παραχωρητής του 'δικαιώματος' στη σωματική βία. Επομένως, η 'πολιτική' στην περίπτωσή μας θα σήμαινε τη διεκδίκηση ενός μέρους της εξουσίας ή της επιρροής στον καταμερισμό της εξουσίας είτε ανάμεσα σε κράτη, είτε ανάμεσα σε ομάδες ανθρώπων από τις οποίες αποτελείται το κράτος.» Weber 2015, σελ. 136
[772] «… μία εποχή κατά την οποία η τέχνη και η πολιτική δεν μπορούσαν να ξεφύγουν η μία από την άλλη. Για ένα διάστημα, στα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνα, το Κράτος, το κοινό και οι κριτικοί συμφωνούσαν ότι η τέχνη είχε πολιτικό νόημα και πολιτική πρόθεση. Και η ζωγραφική ενθαρρυνόταν, καταπιεζόταν, ήταν μισητή ή προκαλούσε φόβο βάση αυτής της παραδοχής.» Clark T. J. 1982, σελ. 9

έργα με τα οποία οι καλλιτέχνες έθεσαν την τέχνη τους στην υπηρεσία πολιτικών επαναστάσεων, όπως *Η Ελευθερία οδηγεί το Λαό* του Delacroix[773] και *Ο όρκος των Ορατίων* του David. Ο Antal, αφού αρχικά διευκρινίζει ότι, αν θέλουμε «να κατανοήσουμε ένα ύφος στην ολότητά του, οφείλουμε να ιχνηλατήσουμε τη σχέση του με την κοινωνία στην οποία έχει τις ρίζες του»[774] χαρακτηρίζει τον *Όρκο των Ορατίων* ως «… την πιο χαρακτηριστική και απροκάλυπτη έκφραση των διαθέσεων και των ιδεών της αστικής τάξης στις παραμονές της Επανάστασης».[775]

Στον 20ο αιώνα συγκεκριμένα καλλιτεχνικά ρεύματα εξέφρασαν ριζοσπαστικές κοινωνικές και πολιτικές ιδέες, με πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα τη Ρωσική Πρωτοπορία, που συνδέθηκε με τα οράματα της Οκτωβριανής Επανάστασης και το κίνημα του Ντανταϊσμού, ο οποίος αποτέλεσε μια κατακραυγή στον παραλογισμό του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Ο Νίκος Χατζηνικολάου στην ανάλυσή του πίνακα *Χτύπα τους λευκούς με την κόκκινη σφήνα*, του καλλιτέχνη της Ρωσικής Πρωτοπορίας El Lissitzky, αναφέρει ότι το έργο έχει καθαρά πολιτικό περιεχόμενο καθώς ο καλλιτέχνης συνδυάζει τον καθιερωμένο συμβολισμό που έφεραν στην εποχή του το κόκκινο χρώμα (που συμβόλιζε τους Μπολσεβίκους) και το λευκό (που συμβόλιζε τους αντιπάλους τους) με μια εκπληκτική επιλογή γεωμετρικών σχημάτων γεμάτη συμβολισμούς: «Ποιος θα μπορέσει να αντισταθεί στην ορμητικότητα της κόκκινης σφήνας; … οι Λευκοί είναι ένα λευκός κύκλος, αδρανής, θα λέγαμε ανυπεράσπιστος, μπροστά στην αιχμή του Κόκκινου Στρατού…».[776] Αντίστοιχα, ο μελετητής του Ντανταϊσμού Matthew Gale σημειώνει: «Αντί απλώς να θρηνήσουν για τον πόλεμο, οι ντανταϊστές και εκείνοι που, στη συνέχεια, συσπειρώθηκαν κάτω από το λάβαρο του σουρρεαλισμού, προχώρησαν σε ιδεολογική τοποθέτηση … Εξέθεσαν την ηθική παρακμή της [κοινωνίας] με μια αγριότητα κι ένα πνεύμα άνευ προηγουμένου στις τέχνες. Η επίθεσή τους στράφηκε κατά της αυταρέσκειας και της μακαριότητας του κοινού τους, ήταν μια εισβολή του χάους σε μια ζωή όπου το μακελειό ρυθμιζόταν προσεκτικά ανάμεσα στα αντιμαχόμενα έθνη … [οι ντανταϊστές] διακρίθηκαν χάρη στην επιμονή των επιθέσεών τους, παρά τις πιέσεις του κομφορμισμού και του εθνικισμού.»[777]

Ο ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ

Η χαρακτική, όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενα κεφάλαια, διακρίνεται από άλλες μορφές τέχνης για τη δυνατότητα που έχει ο καλλιτέχνης να δημιουργεί πολλαπλά πρωτότυπα. Επίσης, το κόστος παραγωγής της είναι πολύ πιο χαμηλό γιατί σε σύγκριση

[773] Brown 2004, σελ. 116-119
[774] Antal 1999, σελ. 156
[775] Antal 1999, σελ. 159
[776] Χατζηνικολάου 1994, σελ. 318-319
[777] Gale 1999, σελ. 5

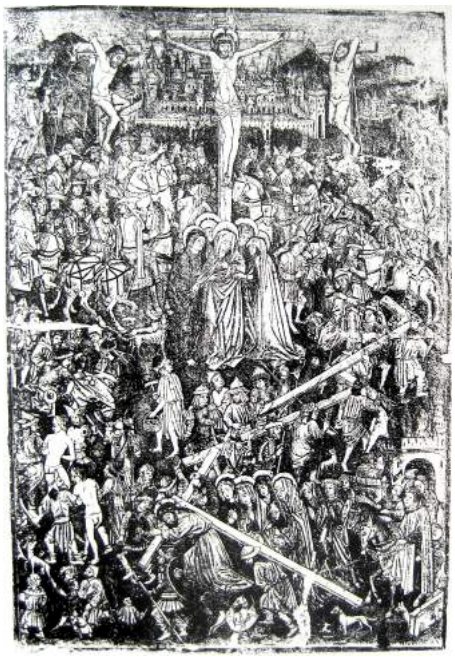
με τα ακριβά χρώματα που χρησιμοποιούνταν στη ζωγραφική (ειδικά στην προ-βιομηχανική εποχή, όταν τα χρώματα παράγονταν από φυσικές πρώτες ύλες και κάποια από αυτά ακόμα και από ημιπολύτιμους λίθους, όπως το lapis lazuli), το μελάνι και το χαρτί ήταν πολύ πιο οικονομικά. Ως έργο τέχνης, ένα χαρακτικό τυπωμένο σε χαρτί είναι πολύ πιο ελαφρύ από μία ελαιογραφία αντίστοιχου μεγέθους και μπορεί να ταξιδέψει πιο εύκολα και πιο οικονομικά. Επιπρόσθετα, ένα χαρακτικό μπορεί εύκολα να χρησιμοποιηθεί στην τυπογραφία. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά προσδίδουν στη χαρακτική έναν πιο δημοκρατικό χαρακτήρα καθώς τα έργα της μπορούν να διαδοθούν ευρέως και να έρθουν σε επαφή και με πιο λαϊκά κοινωνικά στρώματα, τα οποία, ακόμα κι αν δεν έχουν τη δυνατότητα ή την επιθυμία να τα αγοράσουν για το σπίτι τους, έρχονται σε επαφή μαζί τους σε διάφορους άλλους χώρους, όπως τα δημόσια κτήρια, οι ταβέρνες ακόμα και ο δρόμος.

Για παράδειγμα «στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα, χαλκογραφίες, οξυγραφίες και ξυλογραφίες κάλυπταν τους τοίχους των λονδρέζικων σπιτιών, των καταστημάτων και των καπηλιών. Εικονογραφούσαν βιβλία, φυλλάδια και μπαλάντες και ζωντάνευαν το διαφημιστικό υλικό των καταστηματαρχών και των εμπόρων. Βρίσκονταν στα ράφια και στους πάγκους βιβλιοπωλείων και χαρτοπωλείων καθώς και στους καταλόγους και στις αίθουσες εκθέσεων των λονδρέζικων οίκων δημοπρασιών. Φτηνά τυπώματα μεταφέρονταν από πλανόδιους πραματευτάδες και πουλιόντουσαν στους δρόμους της πόλης ... [ενώ] στα εξειδικευμένα καταστήματα τυπογραφίας … μπορούσε κανείς να βρει από ακριβές χαλκογραφίες με ιστορικά θέματα … μέχρι πάμφθηνες σατιρικές ξυλογραφίες … θρησκευτικές εικόνες, πορνογραφία, τραπουλόχαρτα…»[778].

Ακόμα όμως και πριν φτάσουμε σε αυτή την υπερπληθώρα των χαρακτικών που εν πολλοίς μας θυμίζει τον βομβαρδισμό με εικόνες – κινούμενες ή μη – που δεχόμαστε μέχρι και σήμερα, ήδη από την Αναγέννηση η χαρακτική χρησιμοποιήθηκε για τη διάδοση εικόνων αλλά και ιδεών. Η εκκλησία πρωτοστάτησε στη δημιουργία χαρακτικών εικόνων, τις οποίες χρησιμοποίησε για να νουθετήσει και να προσηλυτίσει. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός, ότι τα πρώτα χαρακτικά έργα που δημιουργήθηκαν στη Δύση είχαν θρησκευτικό περιεχόμενο, αφού η χαρακτική εμφανίστηκε στην Ευρώπη στα τέλη του 14ου αιώνα[779], όταν οι ευρωπαϊκές κοινωνίες ήταν ακόμα σε μεγάλο βαθμό θεοκρατούμενες. Ένα από τα παλαιότερα ευρωπαϊκά χαρακτικά είναι ένα τύπωμα από μια μεταλλική επιφάνεια που πιθανόν αποτελούσε την πόρτα ενός εικονοστασίου και απεικονίζει την πορεία του Χριστού προς τον Γολγοθά και τη Σταύρωση (εικ. 1). Οι φτηνές «χάρτινες» εικόνες κάλυπταν την

[778] Hallett 2000, σελ. 12
[779] Bersier 1984, σελ. 91

ανάγκη των φτωχών και συχνά εξαθλιωμένων κοινωνικών τάξεων να έχουν κοντά τους την εικόνα των θείων προσώπων, σαν παράδειγμα αλλά και σαν παρηγοριά.[780]



εικ. 1 *Η πορεία του Χριστού προς τον Γολγοθά και τη Σταύρωση*, υψιτυπία σε μέταλλο, Παρίσι, Bibliothèque nationale de France[781]

Σταδιακά όμως η χρήση της χαρακτικής διευρύνθηκε. Κάποιοι καλλιτέχνες επέλεξαν να τη χρησιμοποιήσουν όχι τόσο ως δημιουργικό μέσο αλλά σαν έναν τρόπο για να διαδώσουν το έργο τους. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του Ραφαήλ ο οποίος συνεργάστηκε στενά με τον χαράκτη Marcantonio Raimondi για την αναπαραγωγή και προώθηση των έργων του σε όλη την Ευρώπη.[782] Σε πολιτικό επίπεδο, οι εκάστοτε πολιτικά ή κοινωνικά ισχυροί είδαν τη χαρακτική ως άλλο ένα μέσο για να εδραιώσουν την εξουσία τους ή για να υπονομεύσουν την εξουσία άλλων. Στο πλαίσιο του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, της μετεξέλιξης των ευρωπαϊκών μοναρχιών σε πιο δημοκρατικά πολιτεύματα και της ελευθερίας της έκφρασης, άνθισαν οι εικόνες κοινωνικής και πολιτικής σάτιρας, ενώ ειδικά στον 20ο αιώνα η χαρακτική χρησιμοποιήθηκε ως μέσο πολιτικής κριτικής αλλά και προπαγάνδας. Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε χαρακτηριστικά παραδείγματα χαρακτικών έργων με πολιτικό περιεχόμενο.

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Αναφερθήκαμε, στο κεφάλαιο 3 στην περίπτωση του Αυτοκράτορα Μαξιμιλιανού Ι (1459 – 1519) για την προβολή του οποίου δημιουργήθηκε ένα από τα μεγαλύτερα χαρακτικά της

[780] Για χαρακτικά εμπνευσμένα από την ορθόδοξη παράδοση βλ. Παπαστράτου 1986 και Μαλτέζου 2000
[781] Bersier 1984, σελ. 93
[782] Delaborde 1888

ιστορίας, η περίφημη ξυλογραφία *Η Πύλη του Μαξιμιλιανού Ι* (*Ehrenpforte Maximilians I)* (εικ. 2-3), με διαστάσεις περίπου 4x3 μέτρα. Στην Πύλη απεικονίζονται ιστορικές μορφές της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, όπως ο Ιούλιος Καίσαρας, η γενεαλογία και τα έργα του Μαξιμιλιανού, αλληγορικές σκηνές και διακοσμητικά θέματα. Στην κεντρική επιγραφή αναφέρεται: «Αυτή η Πύλη της Τιμής με τα πολλά περάσματα υψώνεται για να επαινέσει τον γαληνότατο, παντοδύναμο πρίγκιπα και ηγεμόνα Μαξιμιλιανό, Εκλεγμένο Ρωμαίο Αυτοκράτορα και Επικεφαλής της Χριστιανοσύνης… σε ανάμνηση της τιμημένης βασιλείας του, της ευγένειας, της γενναιοδωρίας και των θριαμβευτικών κατακτήσεών του.» [783]

Επί δύο χρόνια (1515-1517) ο Dürer (1471 –1528) και οι συνεργάτες του χάραξαν τμηματικά το γιγαντιαίο σχέδιο σε 195 ξύλινες μήτρες, τις οποίες στη συνέχεια τύπωσαν πάνω 36 μεγάλα φύλλα χαρτιού, τα οποία κόλλησαν μεταξύ τους. Συνολικά δημιουργήθηκαν 700 αντίτυπα – πολλά επιχρωματίστηκαν με το χέρι – τα οποία στάλθηκαν ως δώρα για να τοιχοκολληθούν σε διάφορες πόλεις της Αγίας Ρωμαϊκής



εικ. 2 Albrecht Dürer και εργαστήριο, *Η Πύλη του Μαξιμιλιανού Ι*, ξυλογραφία



εικ. 3 Albrecht Dürer και εργαστήριο, *Η Πύλη του Μαξιμιλιανού Ι*, ξυλογραφία (λεπτ.)

Αυτοκρατορίας.[784] Η μνημειακή αυτή χαρακτική σύνθεση είχε σαφώς πολιτικό χαρακτήρα,

[783] Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί από: Kurth 1963 και από τον επίσημο ιστότοπο του Βρεττανικού Μουσείου hhttp://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1340422&partId=1&searchText=Triumphal+Arch+of+Maximilian&page=1 (11/12/2015)

[784] Ένα από τα σωζόμενα αντίτυπα εκτίθεται στο Βρετανικό Μουσείο από τη δεκαετία του 1970, ενώ ένα από τα επιχρωματισμένα βρίσκεται στο Herzog Anton Ulrich-Museum στο Βερολίνο.

καθώς ο στόχος της παρουσίας της σε σημαντικούς χώρους μεγάλης συγκέντρωσης ήταν να παρουσιάζει απανταχού παρόντα τον αυτοκράτορα, να υπενθυμίζει την καταγωγή και τα κατορθώματά του και να επισφραγίζει τη νομιμότητα της απόλυτης εξουσίας του, ως κεφαλή του κράτους και της εκκλησίας.

Στον αντίποδα αυτής της προσπάθειας παγίωσης της καθεστηκυίας τάξης βρίσκονται οι σατιρικές χαλκογραφίες και η πολιτικο-κοινωνική κριτική του William Hogarth (1697 –1764), δυο αιώνες αργότερα. Όταν στο διάστημα 1720-21 «έσκασε» η χρηματιστηριακή «φούσκα» της βρετανικών συμφερόντων εταιρίας South Sea Company, ο καλλιτέχνης, εμπνευσμένος από τις σατιρικές αντιδράσεις των Ολλανδών συναδέλφων του,[785] αποφάσισε να δημιουργήσει το πρώτο του σατιρικό έργο, την χαλκογραφία *The South Sea Scheme*. Το έργο υπερβαίνει το χιούμορ μιας καρικατούρας και αποτελεί ένα δηκτικό πολιτικό σχόλιο για το κυνήγι του εύκολου πλουτισμού και για το διεφθαρμένο οικονομικό σύστημα της εποχής του καλλιτέχνη. Στη συνέχεια ο Hogarth δημιούργησε τις γνωστές καυστικές σειρές του, όπως *Ο γάμος της μόδας*, *Η πορεία ενός τεμπέλη* και *Η πορεία μιας πόρνης*, στις οποίες κριτικάρει τα ήθη της εποχής του καθώς και το πολιτικο-κοινωνικό πλαίσιο το οποίο τα δημιουργεί και τα υποθάλπει. Στα τελευταία δέκα χρόνια της ζωής του δημιούργησε και κάποια έργα με αμιγώς πολιτικό περιεχόμενο, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζει η σειρά «Τέσσερα χαρακτικά για τις Εκλογές», που έγιναν με αφορμή τα σκάνδαλα των βουλευτικών εκλογών του 1754 και των οποίων οι τίτλοι, σε ελεύθερη απόδοση, μεταφράζονται ως: *Προεκλογική διασκέδαση* (εικ. 4), *Τρέχουν να μαζέψουν ψήφους* (εικ. 5), *Στις κάλπες* και *Οι βουλευτές στις καρέκλες τους*.

Στα έργα απεικονίζεται η διαφθορά των πολιτικών των δύο αντιμαχόμενων παρατάξεων της εποχής, στην κομητεία της Οξφόρδης, οι οποίοι, όπως αποδεικνύεται και από τις ιστορικές πηγές της εποχής,[786] χρησιμοποιούσαν όλες τις δυνατές μεθόδους για να κερδίσουν ψήφους: Από απροκάλυπτο χρηματισμό και γαστρονομικές γιορτές με οινοποσίες, μέχρι βίαιες συγκρούσεις και μεταφορά στην κάλπη ανήμπορων και μελλοθανάτων. Με αυτές τις εικόνες ο Hogarth δεν είχε ως στόχο μόνο να κριτικάρει ευθέως αυτού του είδους τις αντιδεοντολογικές τακτικές, αλλά επίσης να πείσει τα μέλη της μεσαίας τάξης που ενδιαφέρονταν πιο ουσιαστικά για τα κοινά, ότι ανήκουν σε μια πιο εκλεπτυσμένη κατηγορία ψηφοφόρων που δεν θα δελεαζόταν από τα ποταπά μέσα των πολιτικών όπως οι απλοί άνθρωποι της επαρχίας. Με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης αφενός παρενέβαινε στην πολιτική εκτροπή και αφετέρου επεδίωκε να συμβάλει στη διαμόρφωση υπεύθυνων πολιτών που θα ψήφιζαν με βάση τα πολιτικά τους κριτήρια και όχι το πρόσκαιρο ατομικό τους συμφέρον.

[785] Hallett 2000, σελ. 20
[786] Hallett 2000, σελ. 269



εικ. 4 William Hogarth, *Προεκλογική διασκέδαση*, χαλκογραφία από τη σειρά «Τέσσερα χαρακτικά για τις Εκλογές»



εικ. 5 William Hogarth, *Τρέχουν να μαζέψουν ψήφους*, χαλκογραφία από τη σειρά «Τέσσερα χαρακτικά για τις Εκλογές»

Κατά πενήντα περίπου χρόνια νεότερος από τον Hogarth, ο Goya (1746 –1828), ένας από τους τιτάνες της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, συνέβαλε καθοριστικά στην ανάπτυξη της δυτικής χαρακτικής και στην ανεξαρτησία της από την αναπαραγωγή και την εικονογράφηση. Οι χαρακτικές σειρές του «Caprichos», «Οι καταστροφές του πολέμου», «Ταυρομαχία» και «*Disparates*» συνδυάζουν κλασικές τεχνικές με δικές του ευρεσιτεχνίες και διαποτίζονται από το ιδιοφυές και ανεξάρτητο πνεύμα του. Γαλουχημένος με τις ιδέες και τις αξίες του Γαλλικού Διαφωτισμού, ο Goya, παρότι ο ίδιος είχε μια εξασφαλισμένη ζωή ως ο επίσημος ζωγράφος της βασιλικής αυλής της Ισπανίας – μιας από τις υπερδυνάμεις της εποχής –, αδυνατούσε να συμβιβαστεί με το παράλογο που κυβερνούσε τον κόσμο γύρω του: Τη βία των ατελείωτων πολέμων που όχι μόνο έσπερναν τον θάνατο, αλλά αλλοτρίωναν τον άνθρωπο και τον μεταμόρφωναν σε ένα αιμοβόρο τέρας, την αμάθεια, τη δεισιδαιμονία και τη θρησκοληψία που έκαναν τους ανθρώπους υποχείρια των εκάστοτε επιτηδείων μέσα από την οικονομική εξαθλίωση, την απάτη, τη μαγεία, την πορνεία και φυσικά την Ιερά Εξέταση.

Για τους σκοπούς της εργασίας μας έχουμε επιλέξει κάποια παραδείγματα χαρακτικών του από τη σειρά «Οι καταστροφές του πολέμου» («Los desastres de la Guerra») που εκφράζουν την απόγνωση του καλλιτέχνη μπροστά στην ωμή βία που ασκούν οι άνθρωποι στους συνανθρώπους τους. Η επιλογή αυτή γίνεται και σε σχέση με τον αντιπολεμικό χαρακτήρα του έργου της Κατράκη. Τα ογδόντα έργα που αποτελούν τη σειρά «Οι καταστροφές του πολέμου» χαράχτηκαν κατά τη δεκαετία 1810-1820 ως αντίδραση στην εισβολή των Ναπολεόντειων στρατευμάτων στην Ισπανία και του πολέμου που επακολούθησε[787]. Καταρχήν ο Goya δέχτηκε έναν τεράστιο κλονισμό από το γεγονός του πολέμου καθώς για χρόνια είχε υπάρξει θαυμαστής του γαλλικού πνεύματος. Ξαφνικά οι Γάλλοι εμφανίστηκαν στη χώρα του ως ανελέητοι εκτελεστές – σαδιστές θα λέγαμε σήμερα – που δεν τους αρκούσε η αφαίρεση της ζωής στο πεδίο της μάχης, αλλά προέβαιναν και σε κάθε είδους βασανιστήρια, καθώς και σε αποτρόπαιες εκτελέσεις άμαχου πληθυσμού, βιασμούς και άλλες θηριωδίες. Η συμπεριφορά αυτή των Γάλλων είχε ως αποτέλεσμα και οι ίδιοι οι Ισπανοί, αρχικά για να αμυνθούν, στη συνέχεια και για να εκδικηθούν, να περάσουν στα αντίποινα. Ο Goya κατακρίνει τη βία από όπου κι αν προέρχεται και με τη σειρά «Οι καταστροφές του πολέμου» αποδεικνύει περίτρανα, ότι η βία γεννά τη βία και ότι κάτω από τέτοιες συνθήκες η μεγαλύτερη καταστροφή που συντελείται είναι αυτή της ψυχής μας.

[787] Sanchez 1990 σελ. 81-82



εικ. 6 Francisco Goya, *Tampoco (Ούτε κι εδώ)*, οξυγραφία, ακουατίντα, βελονογραφία και καλέμι από τη σειρά «Οι καταστροφές του πολέμου»

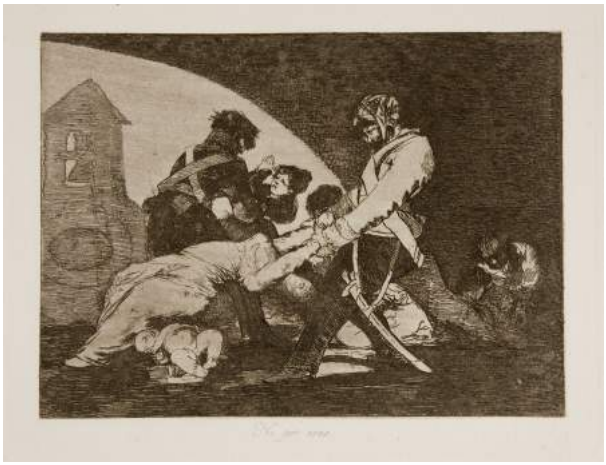


εικ. 7 Francisco Goya, *Lo mismo (Το ίδιο)*, οξυγραφία, ακουατίντα, βελονογραφία και στιλβωτής από τη σειρά «Οι καταστροφές του πολέμου»

Έτσι, στο χαρακτικό με τίτλο *Tampoco (Ούτε κι εδώ)* (εικ. 6) απεικονίζεται ο εξευτελισμός και ο απαγχονισμός Ισπανών στρατιωτών από τους Γάλλους, ενώ αντίστοιχα στο χαρακτικό με τίτλο *Lo mismo (Το ίδιο)* (εικ. 7) είναι οι Ισπανοί χωρικοί που εκτελούν με λυσσαλέο πάθος τους Γάλλους στρατιώτες. Η φρικιαστική μοίρα των αμάχων απεικονίζεται, μεταξύ άλλων, και στα χαρακτικά με τίτλο *Estragos de la guerra (Όλεθρος του πολέμου)* (εικ. 8), όπου για πρώτη φορά στην ιστορία της τέχνης αποδίδεται μία σκηνή



εικ. 8 Francisco Goya, *Estragos de la guerra (Όλεθρος του πολέμου)*, οξυγραφία, βελονογραφία, καλέμι και στιλβωτής από τη σειρά «Οι καταστροφές του πολέμου»



εικ. 9 Francisco Goya, *Ni por esas (Ούτε εκείνες [θέλουν])*, οξυγραφία, ακουατίντα, βελονογραφία και καλέμι από τη σειρά «Οι καταστροφές του πολέμου»

βομβαρδισμού άμαχου πληθυσμού[788] και με τίτλο *Ni por esas (Ούτε εκείνες [θέλουν])* (εικ. 9), όπου αποδίδεται η βάναυση συμπεριφορά των Γάλλων στρατιωτών προς τις γυναίκες και τα παιδιά.

[788] Κασιμάτη 2008, σελ. 154

Η σειρά κλείνει με δύο χαρακτικά καθαρά πολιτικού περιεχομένου: *Murio la verdad (Η αλήθεια είναι νεκρή)* και *Si resucitara? (Και αν αναστηθεί;)* τα οποία απεικονίζουν, αντίστοιχα, μια όμορφη κοπέλα που κείτεται νεκρή και την ίδια κοπέλα να εκπέμπει το φως της ανάστασης της. Η μορφή αυτή έχει ερμηνευτεί ως η συνταγματική ελευθερία[789] που «θάφτηκε» από τον Ισπανό μονάρχη Φερδινάνδο Ζ'. Ο Φερδινάνδος, αφού αποκαταστάθηκε στον θρόνο, μετά το πέρας του γαλλο-ισπανικού πολέμου, κυβέρνησε τυραννικά, κατήργησε το φιλελεύθερο σύνταγμα του 1812 και επανέφερε τη λογοκρισία. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο Goya να μην αποτολμήσει την εκτύπωση της σειράς «Οι καταστροφές του πολέμου», τα έργα της οποίας παρέμειναν κρυφά και τυπώθηκαν σε πλήρεις σειρές όταν το πολιτικό κλίμα το επέτρεψε, 35 ολόκληρα χρόνια μετά τον θάνατό του καλλιτέχνη. Έτσι ο αρχικός στόχος του Goya, να διαδώσει ευρέως μέσα από τα χαρακτικά του τυπώματα τις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου, δεν επιτεύχθηκε παρά πολύ αργότερα. Παρά την καθυστέρηση αυτή, από την πρώτη τους κυκλοφορία, το 1863, τα έργα αυτά έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση αντιπολεμικών αντιλήψεων, όχι μόνο στον 19ο αλλά και στο 20ο αιώνα, και μέχρι σήμερα αποτελούν μια από τις πιο δυνατές αντιπολεμικές κραυγές που ακούστηκαν ποτέ.

Ένα άλλος τιτάνας της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, ο Honoré Daumier (1808 –1879) διακρίθηκε σε όλη του τη ζωή για την κοινωνική του ευαισθησία και τις δημοκρατικές του πεποιθήσεις, τις οποίες υπηρέτησε μέσα από τη ρεαλιστική ζωγραφική του και μέσα από τις σατιρικές λιθογραφίες του που δημοσιεύονταν ευρέως στον Τύπο της εποχής του. Αναγκασμένος από την οικονομική κατάσταση της οικογένειάς του να εργαστεί από τα δεκαπέντε του χρόνια σε ένα δικαστικό γραφείο,[790] ήρθε από νωρίς σε επαφή με την ηθική παρακμή και την υποκρισία της άρχουσας τάξης. Ίσως αυτή η εμπειρία να τον οδήγησε, στα είκοσι μόλις χρόνια του να ασχοληθεί με την κοινωνική και πολιτική καρικατούρα. Το 1831 δε δίστασε να απεικονίσει τον Γάλλο βασιλιά Louis Philippe I σαν τον αχόρταγο γίγαντα Gargantua, με αποτέλεσμα να φυλακιστεί για έξι μήνες.[791]

Από το μνημειώδες έργο του θα ξεχωρίσουμε δύο λιθογραφίες που κυκλοφόρησαν για την Association mensuelle lithographique[792] με τις οποίες, όπως έχει γραφτεί, ο καλλιτέχνης κατέρριψε τα υποτιθέμενα όρια ανάμεσα στην υψηλή τέχνη της ζωγραφικής και την «υποδεέστερη» χαρακτική.[793] Πρόκειται για δύο λιθογραφίες που έχουν περάσει στην

[789] Sanchez 1990, σελ. 128-129
[790] Χρήστου 1983, σελ. 194
[791] Loyrette 1999 , σελ. 170
[792] Η Association mensuelle lithographique ήταν μια εταιρεία που με τα έσοδά της (τα οποία προέρχονταν από δωρεές) πλήρωνε τα πρόστιμα που έβαζε η κυβέρνηση στις γελοιογραφίες της εποχής. Στόχος της ήταν να διασφαλίζεται η ελευθερία του Τύπου (Loyrette 1999 , σελ. 173).
[793] Loyrette 1999 , σελ. 175

ιστορία της τέχνης ως έργα εφάμιλλα με τους πίνακες ιστορικών θεμάτων, όπως πρώτος διατύπωσε ο Charles Baudelaire.[794]

Η πρώτη έχει τίτλο *Le Ventre législatif*[795]*. Aspects des bancs ministériels de la chambre improstituée*[796] *de 1834 (Η νομοθετική Κοιλιά. Άποψη των υπουργικών εδράνων της εκπορνευμένης βουλής του 1834)* (εικ. 10) και απεικονίζει τριάντα-τέσσερις βουλευτές της αστικής τάξης (του περίφημου «juste-milieu»[797]) που εκμεταλλεύτηκαν την νίκη του λαού στην επανάσταση του 1830 και τη χρησιμοποίησαν για το δικό τους συμφέρον.[798]



εικ. 10 Honoré Daumier, *Le Ventre législatif. Aspects des bancs ministériels de la chambre improstituée de 1834*, 1834, λιθογραφία

Οι βουλευτές αυτοί θυμίζουν τον αδίστακτο *Monsieur Bertin* του Ingres και αντιπροσωπεύουν τη μισητή από τον γαλλικό λαό Μοναρχία του Ιουλίου, η οποία, παρά τις πολλαπλές εξεγέρσεις εναντίον της παρέμεινε στην εξουσία μέχρι την επανάσταση του 1848. Οι βουλευτές είναι όλοι αναγνωρίσιμοι και αποδίδονται φουσκωμένοι και δυσκίνητοι από το πάχος, αδιάφοροι, μισοκοιμισμένοι ή μηχανορραφώντας (όπως προδίδει το πονηρό ύφος των τριών στο πρώτο έδρανο, αριστερά). Σε καμιά περίπτωση δεν εμπνέουν

[794] Loyrette 1999 , σελ. 178
[795] Λογοπαίγνιο με τον όρο «corps législatif » (κοινοβουλευτικό σώμα).
[796] λογοπαίγνιο με τη λέξη «institué» (συστάθηκε)
[797] Για το «juste-milieu» βλ. Starzinger 1965
[798] Boime 2004, σελ. 329

εμπιστοσύνη και γίνεται σαφές ότι η παρουσία τους σε αυτές τις θέσεις είναι ανεπιθύμητη και επικίνδυνη, κάτι που αποδεικνύεται και από την επόμενη λιθογραφία στην οποία θα αναφερθούμε και η οποία έχει τίτλο *Rue Transnonain, le 15 Avril, 1834 (Οδός Transnonain, 15 Απριλίου 1834)* (εικ. 11).

Η λιθογραφία *Rue Transnonain, le 15 Avril, 1834* απεικονίζει ένα πραγματικό ιστορικό γεγονός: Το βράδυ της 15ης Απριλίου του 1834, ως επακόλουθο απεργιακών κινητοποιήσεων και βίαιων συγκρούσεων με την αστυνομία, στήθηκε ένα οδόφραγμα στην οδό Transnonain. Η αστυνομία πληροφορήθηκε, ότι σε μια από τις μικρές «πολυκατοικίες» του μικρού αυτού δρόμου είχε βρει καταφύγιο ένας ελεύθερος σκοπευτής. Προκειμένου να τον συλλάβουν, οι αστυνομικοί έκαναν έφοδο στο κτήριο και σκότωσαν σχεδόν όλους τους άοπλους ενοίκους, αδιακρίτως φύλου και ηλικίας[799]. Στη λιθογραφία του ο Daumier έχει εστιάσει στη μορφή ενός νέου άντρα της εργατικής τάξης, ο



εικ. 11 Honoré Daumier, *Rue Transnonain, le 15 Avril, 1834*, 1834, λιθογραφία

οποίος κατά την επίθεση που δέχτηκε κύλησε νεκρός από το κρεβάτι και καταπλάκωσε το μωρό του που είχε ήδη πέσει στο πάτωμα. Στη δεξιά γωνία διακρίνεται, το κεφάλι ενός νεκρού ηλικιωμένου άντρα, ενώ στο βάθος αριστερά κείτεται νεκρή η γυναίκα του νέου. Ο ωμός ρεαλισμός του Daumier αποδίδει συγκλονιστικά την εν ψυχρώ εκτέλεση αυτών των ανθρώπων και εκφράζει τον αποτροπιασμό του ίδιου, αλλά και όλων των προοδευτικών

[799] Boime 2004, σελ. 331

πολιτών, μπροστά στις ανεξέλεγκτες βιαιοπραγίες του καθεστώτος του Louis Philippe I. Το πόσο επικίνδυνη για την κυβέρνηση ήταν η κυκλοφορία αυτής της εικόνας (η οποία είχε το καθόλου ευκαταφρόνητο μέγεθος των 28x44 εκ.) αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ο βασιλιάς διέταξε να εντοπιστούν και να καταστραφούν όλα τα αντίτυπα που κυκλοφορούσαν στην αγορά. Η επίδραση που είχε η λιθογραφία *Rue Transnonain, le 15 Avril, 1834* στην κοινωνία της εποχής της και η σημασία της για την γαλλική ιστορία αναδεικνύονται από το μικρό κείμενο που έγραψε στο πρωτοσέλιδο του περιοδικού *La Caricature* στις 2 Οκτωβρίου του 1834 ένας συγγραφέας που υπογράφει ως «Ch. Pon»:

> *Cette lithographie est horrible à voir, horrible comme l'action épouvantable qu'elle trace . . . Ce n'est point une caricature, ce n'est point une charge, c'est une page sanglante de notre histoire moderne, page tracé par une main vigoureuse et dictée par une noble indignation. Daumier dans ce dessin, s'est élevé à une grande hauteur, il a fait un tableau qui, pour être peint en noir et sur une feuille de papier, n'en sera ni moins estimé ni moins durable.*[800]

Είναι σαφές ότι οι λιθογραφίες του Daumier αφενός ήταν βγαλμένες μέσα από τα σοβαρά προβλήματα των καθημερινών ανθρώπων και αφετέρου, με τη μεγάλη κυκλοφορία τους επηρέαζαν τη διαμόρφωση της κοινής γνώμης. Με άλλα λόγια όχι μόνο αντιδρούσαν, αλλά και δρούσαν πάνω στο πολιτικό γίγνεσθαι. Με τον τρόπο αυτό ο καλλιτέχνης, οδηγημένος από την «ευγενή αγανάκτηση» του, έθεσε τις εικαστικές του κατακτήσεις και το ταλέντο του στην υπηρεσία των αδικημένων και των μη προνομιούχων, με σεβασμό στην αξιοπρέπεια και του τελευταίου προλετάριου και με την ελπίδα μιας αλλαγής της κατάστασης προς το καλύτερο.

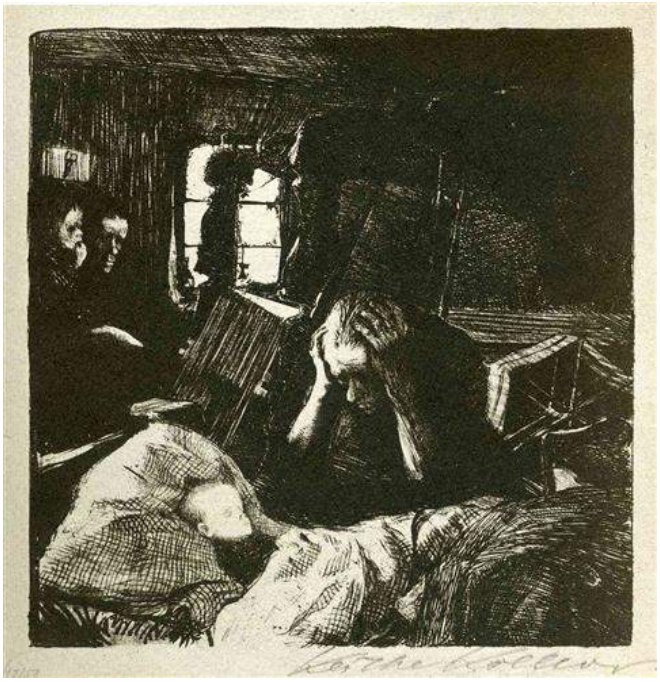
Με την ίδια ελπίδα και εμπνευσμένη από τις δυσβάσταχτες συνθήκες της ζωής της γερμανικής εργατικής τάξης δούλεψε και η Käthe Kollwitz (1867–1945). Γεννημένη σε μια περίοδο που η Γερμανία προσπαθούσε ανεπιτυχώς να ισορροπήσει ανάμεσα στην ιλιγγιώδη βιομηχανική ανάπτυξη και στην εξαθλίωση του μεγαλύτερου μέρους του πληθυσμού της,[801] και μέλος μιας οικογένειας με αριστερές πολιτικές πεποιθήσεις, η Kollwitz πήγε από την αρχή αντίθετα στο ρεύμα, επιλέγοντας να γίνει καλλιτέχνις, κάτι

[800] Μετάφραση: «Αυτή η λιθογραφία είναι φρικτή να την κοιτάζει κανείς όσο φρικτή είναι και η τρομερή πράξη που απεικονίζει . . . Δεν είναι καν μια καρικατούρα, δεν είναι καν ένα 'κατηγορώ', είναι μια ματωμένη σελίδα της μοντέρνας ιστορίας μας, μια σελίδα σχεδιασμένη από ένα χέρι ρωμαλέο που καθοδηγείται από μια ευγενή αγανάκτηση. Ο Daumier σε αυτό το σχέδιο, έφτασε σε ένα μεγάλο ύψος, έφτιαξε έναν πίνακα ο οποίος δεν θα αποτιμηθεί με λιγότερη αξία ούτε θα έχει μικρότερη διάρκεια, επειδή είναι ζωγραφισμένος με μαύρο πάνω σε ένα φύλλο χαρτί.»

[801] Το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου κατά την οποία έζησε η Kollwitz παρουσιάζεται εκτενώς στο κείμενο του Friedrich Weigand στον κατάλογο της ΕΠΜΑΣ Schneede, Weigend 1985, σελ. 17-22)

αρκετά δύσκολο για το φύλο της εκείνη την εποχή.[802] Καθοριστικό ρόλο στη ζωή και το έργο της έπαιξε η γνωριμία και ο γάμος της, σε ηλικία είκοσι-τεσσάρων ετών, με τον γιατρό Karl Kollwitz: «Γνώρισα, προπάντων μέσω του άντρα μου, όλη την έκταση της μιζέριας στην προλεταριακή τάξη. Οι γυναίκες, που του ζητούσαν βοήθεια, έρχονταν και σε μένα και η ζωή τους μου αποκάλυπτε την απελπιστική κατάσταση των φτωχών σε όλη της την ένταση. Τα τεράστια προβλήματα, η πορνεία και η ανεργία με τάραζαν και με βασάνιζαν. Ήταν ανάμεσα στις αιτίες που με έκαναν να απεικονίζω με επιμονή τους απλούς ανθρώπους.»[803]

Το έργο που την καθιέρωσε ήταν η σειρά «Η εξέγερση των Υφαντών» (1893–1897). Πρόκειται για έξι χαρακτικά εμπνευσμένα από το απαγορευμένο θεατρικό έργο του Gerhart Hauptmann (1862 –1946) *Οι υφαντές* το οποίο πραγματεύεται την επανάσταση των υφαντών της Σιλεσίας του 1844. Στα δύο πρώτα έργα της σειράς *Ένδεια* (εικ. 12) και



εικ. 12 Käthe Kollwitz, *Ένδεια*, λιθογραφία, από τη σειρά «Η εξέγερση των Υφαντών»(1893–1897)

Θάνατος απεικονίζονται τα αίτια της απόγνωσης των εργατών, στο *Συμβούλιο* προετοιμάζεται η εξέγερση, στο τέταρτο, *Πορεία των υφαντών* (εικ. 13), και στο πέμπτο, *Εφόρμηση* (εικ. 14) απεικονίζονται δύο επεισόδια από την επανάσταση και στο έκτο, *Το τέλος*, απεικονίζεται ο θάνατος των εργατών και το άδοξο τέλος της γενναίας τους προσπάθειας.

[802] Καθώς οι ακαδημίες καλών τεχνών στη Γερμανία δεν δέχονταν ακόμα γυναίκες, η Kollwitz αναγκάστηκε να μετακομίσει από τη γενέτειρα της στο Βερολίνο όπου υπήρχε μία σχολή εικαστικών για γυναίκες (Schneede, Weigend 1985, σελ. 11).
[803] Schneede, Weigend 1985, σελ. 11



εικ. 13 Käthe Kollwitz, *Πορεία των υφαντών*, οξυγραφία, από τη σειρά «Η εξέγερση των Υφαντών» (1893–1897)



εικ. 14 Käthe Kollwitz, *Εφόρμηση*, οξυγραφία, από τη σειρά «Η εξέγερση των Υφαντών» (1893–1897)

Κατά τη διετία 1908-1910 η Kollwitz συνεργάστηκε με το δημοφιλές εβδομαδιαίο, σατιρικό περιοδικό *Simplicissimus*, για το οποίο δημιούργησε δεκατέσσερα χαρακτικά με θέματα εμπνευσμένα από τις μικρές και μεγάλες τραγωδίες των απλών ανθρώπων που ζούσαν στη μεγαλούπολη του Βερολίνου και συνδέονταν με τα καθημερινά προβλήματα της εποχής: Πείνα, παιδική θνησιμότητα, σκληρή οικιακή εργασία των γυναικών, ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη, ανεργία, αλκοολισμό.[804]

Η καλλιτέχνις ήταν συνεχώς σε επαφή με την πραγματικότητα και όλες τις πολιτικές εξελίξεις. «Θέλω να λειτουργήσω στο παρόν, τώρα που οι άνθρωποι είναι τόσο απελπισμένοι τόσο αβοήθητοι» είχε γράψει στο ημερολόγιό της.[805] Και πράγματι, εκτός από το *Simplicissimus* έκανε χαρακτικά και αφίσες για πολλούς πολιτικούς και ανθρωπιστικούς φορείς. «Δούλεψε με το Διεθνές Εργατικό Ταμείο για την Πείνα στη Ρωσία, με τη Λαϊκή Ομοσπονδία Γερμανών Αιχμαλώτων και Προστασίας Πολιτικών Κρατουμένων, με τη Διεθνή Ομοσπονδία Συντεχνιών, με το Κίνημα των Σοσιαλιστών Εργατών για την Αποφυγή του Πολέμου, καθώς και με το κομμουνιστικό κόμμα για την κατάργηση του νόμου κατά των αμβλώσεων».[806] Τη δράση της αυτή καθώς και τη συμμετοχή της το 1932 και το 1933 σε πρωτοβουλίες που προωθούσαν την ιδέα για τη δημιουργία ενός ενωμένου εργατικού μετώπου (κομμουνιστών και σοσιαλδημοκρατών) ενάντια στον ανερχόμενο εθνικοσοσιαλισμό και τον φασισμό του Χίτλερ, τα πλήρωσε με την αναγκαστική «παραίτησή» της από την Πρωσική Ακαδημία Τεχνών και την απαγόρευση να εκθέτει.

Παρόλα αυτά και παρότι παρακολουθούσε τις εξελίξεις στην ΕΣΣΔ με συμπάθεια, η

[804] Πολλές πληροφορίες για τα έργα της Kollwitz *Simplicissimus* και για το έργο *In Memoriam Karl Liebknecht* έχουν αντληθεί από τον επίσημο ιστότοπο του Käthe Kollwitz Museum στην Κολωνία: http://www.kollwitz.de/default.aspx (10/10/2016)
[805] Schneede, Weigend 1985, σελ. 12
[806] Schneede, Weigend 1985, σελ. 10

ίδια δεν είχε προσχωρήσει στο κομμουνιστικό κόμμα και αιτιολογούσε αυτή της την απόφαση: «Κάποτε ήμουν επαναστάτρια. Τα όνειρα της νεότητάς μου ήταν γεμάτα πόλεμο και χαρακώματα. Αν ήμουν σήμερα νέα, θα ήμουν σίγουρα κομμουνίστρια. Η κλίση μου είναι ακόμα προς τα εκεί. Αλλά τώρα είμαι πια στα πενήντα μου. Έζησα τον πόλεμο και είδα τον Πέτερ [τον γιο της] και χιλιάδες σαν κι αυτόν να πεθαίνουν. Ανατριχιάζω με το μίσος που υπάρχει στον κόσμο και προσδοκώ ένα σοσιαλισμό που να σέβεται την ανθρώπινη ζωή».[807]



εικ. 15 Käthe Kollwitz, *Στη μνήμη του Karl Liebknecht*, 1921, ξυλογραφία

Ένα από τα πιο πολιτικοποιημένα της έργα είναι η ξυλογραφία *Στη μνήμη του Karl Liebknecht* (εικ. 15). Ο Karl Liebknecht και η Rosa Luxemburg ήταν ηγετικές μορφές του κομμουνιστικού κόμματος της Γερμανίας. Το κόμμα αυτό δημιουργήθηκε από την απόσχιση εκείνων από τους σοσιαλδημοκράτες που διαφώνησαν με την έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Οι δυο τους ηγήθηκαν επίσης του επαναστατικού κινήματος της περιόδου 1918-19 και τελικά δολοφονήθηκαν από αξιωματικούς του στρατού το 1919. Μετά τη δολοφονία του, η οικογένεια του Liebknecht ζήτησε από την Kollwitz να κάνει ένα σχέδιό του στο νεκρικό κρεβάτι. Από το σχέδιο αυτό έγινε και η ξυλογραφία που φέρει την επιγραφή «Από τους ζωντανούς στους νεκρούς. Εις μνήμην της 15ης Ιανουαρίου 1919». Η χαράκτρια ολοκλήρωσε την ξυλογραφία μόλις το 1921, κι αυτό όχι μόνο γιατί δυσκολεύτηκε να βρει την κατάλληλη τεχνική που θα απέδιδε καλύτερα το θέμα, αλλά επίσης επειδή προβληματίστηκε για το αν ήθελε να κάνει ένα «μνημείο» για τον Liebknecht με του οποίου την πολιτική διαφωνούσε. Αυτό που φαίνεται ότι τελικά ήρε τους ενδοιασμούς της ήταν το

[807] Schneede, Weigend 1985, σελ. 10

ότι ο Liebknecht ήταν από την αρχή κάθετα αρνητικός προς τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ακόμα και αν επρόκειτο να φυλακιστεί.

Από τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε ότι, μετά την τραυματική εμπειρία του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, οι πολιτικές ανησυχίες και οι προβληματισμοί της Kollwitz στράφηκαν κυρίως στο θέμα της ειρήνης. Γι' αυτό και στο διάστημα 1918-1922 ολοκλήρωσε την εμβληματική αντιπολεμική της σειρά «Πόλεμος». Η σειρά αποτελείται από επτά ξυλογραφίες που διαλαλούν σε όλο τον κόσμο τα ατελείωτα δεινά του πολέμου για τους ανθρώπους. Το έργο της αποτέλεσε παρακαταθήκη για τους νεότερους



εικ. 16 Käthe Kollwitz, *Οι εθελοντές*, ξυλογραφία από τη σειρά «Πόλεμος», 1918-1922



εικ. 17 Käthe Kollwitz, *Μανάδες*, ξυλογραφία από τη σειρά «Πόλεμος», 1918-1922

καλλιτέχνες του γερμανικού εξπρεσιονισμού και ειδικότερα της ομάδας της Γέφυρας (Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel) με τον έντονο κοινωνικό προβληματισμό και την καυστική στάση απέναντι στο πολιτικό και κοινωνικό κατεστημένο, καθώς και των Γερμανών Κοινωνικών Ρεαλιστών, όπως οι George Grosz και Otto Dix.

Πέρα από τη Γερμανία, η απεγνωσμένη φωνή της μητέρας που είχε και η ίδια χάσει το παιδί της στα χαρακώματα έφτασε μέχρι τη μακρινή Ελλάδα και σημάδεψε ανεξίτηλα την ευαισθησία μιας άλλης γυναίκας, της Βάσως Κατράκη, που κατά σύμπτωση είχε πολλά παρόμοια βιώματα με αυτήν: Καταγόταν κι αυτή από μια μικρή επαρχιακή πόλη, κατάφερε κι αυτή να γίνει καλλιτέχνις παρότι η επιθυμία της αρχικά φάνταζε σαν άπιαστο όνειρο, έζησε κοντά σε φτωχούς και κατατρεγμένους ανθρώπους, παντρεύτηκε έναν γιατρό και μαζί του προσπάθησε να βοηθήσει τους συνανθρώπους της, πίστεψε στα ιδεώδη της αριστεράς, αλλά δεν δεσμεύτηκε κομματικά, πάλεψε με τη χαρακτική της για τον άνθρωπο και την ειρήνη.

Στην κατακλείδα του ιστορικού δοκιμίου του «The work of art in the age of mechanical reproduction» και σχολιάζοντας τον τρόπο με το οποίο ο φασισμός

αισθητικοποίησε την πολιτική του πολέμου μέσω του φουτουρισμού, ο Walter Benjamin γράφει: «This is the situation of politics which Fascism is rendering aesthetic. Communism responds by politicizing art.»[808] Αυτή η πολιτικοποίηση της τέχνης στην οποία αναφέρεται ο Benjamin πήρε σύντομα από το κομμουνιστικό καθεστώς της ΕΣΣΔ τη μορφή πολιτικής προπαγάνδας και στέρησε από την τέχνη τη δημιουργική πνοή της ελευθερίας. Καλλιτέχνες, όπως η Kollwitz και η Κατράκη, ενώ δημιούργησαν έργα με βαθύ πολιτικό περιεχόμενο, διατήρησαν την καλλιτεχνική τους ανεξαρτησία και εκφράστηκαν με τρόπο πηγαίο που ταίριαζε στην προσωπική τους ιδιοσυγκρασία. Και αυτή τους η επιλογή της ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης δεν ήταν καθόλου λιγότερο πολιτική από τα θέματά τους.

Η ΚΑΤΡΑΚΗ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Στα πενήντα-δύο χρόνια της καλλιτεχνικής δημιουργίας της, η Κατράκη υπήρξε πάντα ενεργός πολίτης, αφουγκραζόταν τα προβλήματα του καιρού της και μέσα από την τέχνη της εξέφραζε τους προβληματισμούς της αλλά και τη βαθιά επιθυμία της για μια ειρηνική οικουμένη, εναρμονισμένη με το φυσικό περιβάλλον, όπου θα επικρατεί η ελευθερία και η δικαιοσύνη, χωρίς διακρίσεις φύλου ή φυλής. Οι πολιτικές της πεποιθήσεις είχαν τις καταβολές τους στην ιδεολογία της αριστεράς, με την οποία συστρατεύτηκε σε όλη της τη ζωή χωρίς όμως να προσχωρήσει ποτέ ως μέλος σε κάποιο από τα κόμματά της, όπως μας επιβεβαίωσαν και οι δυο της στενοί φίλοι και συνεξόριστοι, ο Κώστας Σταυρόπουλος και η Ελένη Καμουλάκου.

Από τις αφηγήσεις της και από στοιχεία για τη ζωή και τη δράση της[809] γνωρίζουμε ότι στα φοιτητικά της χρόνια είχε ταχθεί με το ΚΚΕ, ότι στην Αντίσταση ήταν πολύ δραστήριο μέλος του ΕΑΜ, ότι το 1961 ταξίδεψε για έναν μήνα στη Ρωσία μαζί με άλλες έξι γυναίκες των γραμμάτων και των τεχνών, προσκεκλημένες της Επιτροπής Σοβιετικών Γυναικών, και ενθουσιάστηκε με τους ανθρώπους αλλά και με όλες τις δομές που επισκέφτηκαν. Μετά τη διάσπαση του ΚΚΕ, η Κατράκη τάχθηκε με το ΚΚΕ Εσωτερικού, το οποίο και υποστήριξε μέσα από τη δουλειά της.[810] Παράλληλα, ήταν δραστήρια για θέματα που αφορούσαν τις γυναίκες και κατά καιρούς υπέγραφε επιστολές διαμαρτυρίας ή συμπαράστασης για διάφορα ζητήματα που αφορούσαν τα ανθρώπινα δικαιώματα. Είναι χαρακτηριστικό, ότι ακόμα και στις τελευταίες της μέρες υπέγραψε την καταγγελία των διώξεων των

[808] Benjamin 1985, σελ. 242. Μετάφραση: «Αυτή είναι η κατάσταση της πολιτικής την οποία ο Φασισμός αισθητικοποιεί. Ο Κομμουνισμός απαντά πολιτικοποιώντας την τέχνη.»
[809] βλ. Κεφάλαιο 1
[810] Για παράδειγμα τον Μάρτιο του 1978 πρόσφερε μια σειρά της ξυλογραφίας *Μεροδούλι Μεροφάι* για την ενίσχυσή του 2ου συνεδρίου του κόμματος. Επίσης συμμετείχε σε φεστιβάλ και εκθέσεις που οργάνωνε η εφημερίδα *Η Αυγή* (βλ. και Κεφάλαιο 1, σελ. 57-58)

Παλαιστινίων που κυκλοφόρησε η Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, τιμώντας τη συμπλήρωση ενός χρόνου από την εξέγερσή τους.[811]

Η Κατράκη, προερχόμενη και η ίδια από μια απλή οικογένεια της υπαίθρου και ενταγμένη πολιτικά σε μια παράταξη που για μεγάλα χρονικά διαστήματα βρισκόταν στην παρανομία, ήταν φυσικό να κατανοεί και να συμπάσχει με τους αδύναμους, τους αδικημένους και τους κατατρεγμένους όλου του κόσμου. Ταυτόχρονα, ήταν μια γυναίκα που ταξίδευε σε ανατολή και δύση και ενημερωνόταν, σε διεθνές επίπεδο, για όλα τα ζητήματα που την αφορούσαν, καλλιτεχνικά, πολιτικά και κοινωνικά, τα οποία, όσον αφορά την καλλιτεχνική της δημιουργία, ήταν αλληλένδετα μεταξύ τους. Η αντίληψή της για την πολιτική φαίνεται πως ήταν πολύ ευρύτερη από την κομματική εκδοχή της που βιώνουμε στη σύγχρονη κοινωνία. «Πιο στενά, η πολιτική δεν με συγκινεί πολύ, αλλά η ιδεολογία, είναι κάτι πιο βαθύ» είχε πει το 1986.[812] Το όραμά της για την πολιτική της αριστεράς ξεπερνούσε την εποχή της και φαίνεται πως αντιστοιχεί περισσότερο στο μοντέλο που πρότειναν νεότεροί της πολιτικοί επιστήμονες. Για παράδειγμα, οι Ernesto Laclau και Chantal Mouffe στο έργο τους *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a radical democratic politics*, το οποίο πρωτοδημοσιεύτηκε το 1985, υποστηρίζουν χαρακτηριστικά ότι «... οι αγώνες ενάντια στον σεξισμό, τον ρατσισμό, τις έμφυλες διακρίσεις και για την προστασία του περιβάλλοντος χρειάζεται να διατυπωθούν μαζί με τους αγώνες των εργατών σε ένα νέο ηγεμονικό πρόγραμμα της αριστερής παράταξης»[813] και φαίνεται να διατυπώνουν σε θεωρητικό, πολιτικό λόγο αυτό που πολλοί καλλιτέχνες της γενιάς της Κατράκη εκφράζουν μέσα από την τέχνη τους, κυρίως από τη δεκαετία του 1960 και μετά.

Η ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΑΤΡΑΚΗ ΩΣ ΜΕΣΟ ΑΓΩΝΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ

Από την αρχή της καλλιτεχνικής της πορείας και λόγω των ιστορικών συνθηκών, η Κατράκη κλήθηκε να χρησιμοποιήσει την τέχνη της υπέρ του αγώνα ενάντια στον φασισμό και στους Ιταλούς εισβολείς. Αρχικά, στο πλαίσιο της ΑΣΚΤ και με την προτροπή του δασκάλου της Γιάννη Κεφαλληνού, δημιούργησε την αφίσα *Για τους στρατιώτες* (Κατ. 1). Στη συνέχεια, με δική της πρωτοβουλία, χάραξε τις ξυλογραφίες της Κατοχής που απεικονίζουν την πείνα και τον θάνατο που έσπειραν οι γερμανοί κατακτητές καθώς και τον ηρωικό αγώνα αντρών και γυναικών στα βουνά, στις διαδηλώσεις, στα μπλόκα, στις φυλακές και στα

[811] «Καταγγελία των διώξεων των Παλαιστηνίων», *Η Πρώτη*, 8 Δεκ. 1988.
[812] Κατημερτζή Π., «Η ιδεολογία είναι κάτι βαθύτερο από την πολιτική», συνέντευξη της Κατράκη, *Η Αυγή*, 5 Οκτ. 1986
[813] «. . . struggles against sexism, racism, sexual discrimination, and in the defence of the environment needed to be articulated with those of the workers in a new leftwing hegemonic project.» στο Laclau, Mouffe 2014, σελ. xviii.

βασανιστήρια. Δεν δίστασε επίσης κάποια από αυτά τα έργα της να τα συμπεριλάβει στα παράνομα έντυπα και λευκώματα της εποχής με κίνδυνο πάντα της ζωής της.

Μετά την απελευθέρωση, στα Δεκεμβριανά και στον Εμφύλιο, πήρε και πάλι θέση πίσω από τα οδοφράγματα (*Οδόφραγμα* ή *Μάχες το Δεκέμβρη* [Κατ. 13]), για την εθνική κυριαρχία αλλά και για το όραμα του σοσιαλισμού που φάνταζε δυνατό να πραγματοποιηθεί, εφόσον οι χώρες του σοβιετικού μπλοκ φαίνονταν πως τα είχαν καταφέρει. Η πίστη για ένα δικαιότερο κόσμο στο πλαίσιο του υπαρκτού σοσιαλισμού ενέπνευσε όχι μόνο την Κατράκη αλλά και χιλιάδες άλλους ανθρώπους που δυστυχώς είδαν το όνειρό τους να βάφεται στο αίμα του αδελφοκτόνου αλληλοσπαραγμού, ενώ για πολλούς από αυτούς – συμπεριλαμβανομένου και του Γιώργου Κατράκη – κατέληξε στην εξορία και στον κοινωνικό αποκλεισμό. Δύο ξυλογραφίες της χαράκτριας με τίτλο *Για την εξορία* (Κατ. 18 και *Ελεύθερα Γράμματα* 15 Νοεμ. 1946) αποτελούν ένα πολιτικό σχόλιο για το παράλογο της εξορίας ηλικιωμένων ανθρώπων και μανάδων με μικρά παιδιά καθώς και για την αστυνομοκρατία της εποχής.

Ανεξάρτητα, πάντως, από την τροπή που πήρε η πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα, η Κατράκη δεν έπαψε να προασπίζεται τη δημοκρατία και τη δικαιοσύνη. Στο πλαίσιο αυτό εικονογράφησε διάφορα βιβλία – ποίηση, πεζογραφία, θεατρικά και ιστορικά έργα – συγγραφέων που μοιράζονταν τα «πιστεύω» και τις αξίες της, και συνεργάστηκε με δύο ιστορικά περιοδικά της αριστεράς, τα *Ελεύθερα Γράμματα* και την *Επιθεώρηση τέχνης*, που είχαν πολιτικό, λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό χαρακτήρα. Ταυτόχρονα, δεν δίστασε να εκφράσει στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό τον αποτροπιασμό της για δύο ιστορικές πολιτικές δολοφονίες, του κονγκολέζου υπερασπιστή της ελευθερίας Patrice Lumumba, το 1961, και του μεγάλου δημοκράτη και ειρηνιστή Γρηγόρη Λαμπράκη, το 1963, με την παρουσίαση των αντίστοιχων έργων της *Λουμούμπενα* ή *Γυναίκα που θρηνεί* (Κατ. 119) και *Λαμπράκης* (Κατ. 139) στο ελληνικό και στο διεθνές κοινό.

Η παγκοσμίου αίγλης Μπιενάλε της Βενετίας υπήρξε άλλο ένα διεθνές βήμα, στο οποίο η Κατράκη επέλεξε να εκφράσει την ανησυχία της για τον κόσμο που η γενιά της θα παρέδιδε στην επομένη. Έναν κόσμο που ζούσε στον απόηχο και με τον φόβο ενός μεγάλου πολέμου, που έκανε τα λάθη το ένα πάνω στο άλλο, που θρηνούσε ακόμα νεκρούς, αλλά που, όπως το άλογο στο έργο *Πτώση* (Κατ. 151), δεν είχε ακόμα ξεψυχήσει.

Με την έναρξη της Απριλιανής Δικτατορίας, η Κατράκη βρέθηκε εξόριστη στη Γυάρο. Κι εκεί όμως δεν έχασε το αγωνιστικό της πνεύμα. Πάνω στα βότσαλα της αφιλόξενης παραλίας του νησιού ζωγράφιζε μηνύματα αγάπης και ελπίδας που τα έστελνε στην οικογένεια και στους φίλους της και τα χάριζε στους συγκρατούμενούς της. Από τα λίγα σχέδια που κατάφερε να διασώσει από τα χέρια των δεσμοφυλάκων, προέκυψαν, μετά την

απελευθέρωσή της, οι σειρές χαρακτικών έργων «Αναμονή», «Πλατυτέρες» και «Καταστάσεις», στις οποίες, με μοναδικό τρόπο, η χαράκτρια αποδίδει την απομόνωση και τους βάναυσους, σωματικούς και ψυχολογικούς, ακρωτηριασμούς που υπέστησαν οι εξόριστοι. Τα έργα αυτά συγκλόνισαν 15.000 ανθρώπους οι οποίοι, παρά την ανελλιπή παρακολούθηση του χώρου από την αστυνομία, συνέρρεαν στο Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «΄Ωρα», τον Οκτώβριο του 1972, για να τα δουν. Η Κατράκη μέσα από αυτές τις λιθοϋψιτυπίες άρθρωσε μια καταγγελία και μια κραυγή διαμαρτυρίας ενάντια στο καθεστώς των συνταγματαρχών, οι οποίες έγιναν μέρος της ιστορικής μνήμης αυτής της περιόδου.

Το σύνολο του έργου της Κατράκη βρίσκεται σε μια διαρκή επικοινωνία με το κοινωνικό και πολιτικό γίγνεσθαι. Όπως είχε γράψει «Κείνο που με νοιάζει, στην τέχνη μου είναι το να είμαι σύγχρονη».[814] Παράλληλα οι καλλιτεχνικές της επιλογές και προτιμήσεις ήταν βαθιά ριζωμένες στις πολιτικές της πεποιθήσεις: Παρότι σε κάποια έργα της εκφράζει τον πόνο και τη συντριβή του ηττημένου, εκείνου που πίστεψε ότι μπορεί να αλλάξει τον κόσμο αλλά τελικά απέτυχε, πάντα, συνεπής στην πίστη της αριστεράς ότι ο αγώνας πρέπει να συνεχίζεται χωρίς ηττοπάθεια, αφήνει πάντοτε ένα μικρό «παράθυρο» αισιοδοξίας. Το στοιχείο αυτό, όπως έχουμε αναλύσει ενδελεχώς στα προηγούμενα κεφάλαια, δεν αφορά μόνο τα θέματα που πραγματεύεται αλλά επίσης και τον τρόπο που συνθέτει τις εικόνες της (βλ. «Ίκαροι» και «Πλατυτέρες», κεφάλαιο 6) και τη συμβολική χρήση της αντίθεσης του μαύρου με το άσπρο (κεφάλαιο 6, σελ. 275): Όποιες κι αν είναι οι δυσκολίες, η Κατράκη όπως και ο Αλεξάνδρου, ο Ρίτσος κι ο Ελύτης – των οποίων τα ποιήματα αντιπαραβάλαμε με τα έργα της – δεν εγκατέλειψαν το «δάσος» των ιδεών και των ιδανικών τους (βλ. ανάλυση της λιθοϋψιτυπίας *Δάσος* στο κεφάλαιο 6, σελ. 283), αλλά προτίμησαν να βιώσουν το απόλυτο σκοτάδι με την ελπίδα να αναδυθούν τελικά στο απόλυτο φως.

ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΟΙΚΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ ΤΗΣ ΚΑΤΡΑΚΗ

Το θέμα του ανθρώπινου μόχθου στην ύπαιθρο εμφανίστηκε στο έργο της Κατράκη ήδη από τις πρώτες της προσπάθειες. Αυτό, τουλάχιστον στην αρχή, ήταν ως ένα βαθμό αναμενόμενο, εφόσον, έζησε τα είκοσι-έξι πρώτα της χρόνια στο Αιτωλικό, ως μέλος μια αγροτικής κοινωνίας. Εκείνο που είναι αξιοσημείωτο είναι πως το τοπίο της ιδιαίτερης πατρίδας της, οι χωρικοί και οι ψαράδες κυριάρχησαν στη δουλειά της για δυο περίπου δεκαετίες και ενώ ζούσε πια μόνιμα στην Αθήνα. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τον τρόπο που πραγματεύεται αυτά τα θέματα, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η χαράκτρια δεν ωθήθηκε προς αυτή τη θεματογραφία απλά από τη νοσταλγία της αλλά από το

[814] *Επιθεώρηση τέχνης*, Σεπ. 1963, σελ. 303

βαθύτερο ενδιαφέρον της για τους ανθρώπους που είχε αφήσει πίσω της και όλους όσους βίωναν παρόμοιες συνθήκες ζωής με αυτούς.

Οι ξυλογραφίες με τις αγροτικές σκηνές αποπνέουν την απέραντη αγάπη που θα πρέπει να έτρεφε η καλλιτέχνις για τη φύση και εκφράζουν τον θαυμασμό αλλά και την ανησυχία της για τους ανθρώπους της υπαίθρου. Τα μικρά αγροτικά της τοπία αποτελούν ήρεμες εικόνες με ελαιόδεντρα, περιβόλια και καλλιεργημένες εκτάσεις και μαρτυρούν τη σκληρή ανθρώπινη εργασία. Το ίδιο και τα τοπία με τις αλυκές. Οι γεωργοί και οι ψαράδες της απεικονίζονται συνυφασμένοι και σε αρμονία με τον τόπο τους. Ο κόπος και η προσπάθειά τους καταξιώνονται από τη μνημειακή απόδοση των μορφών τους. Τα στοιχεία όμως αυτά δεν αλλάζουν το γεγονός, ότι οι άνθρωποι αυτοί αποδίδονται συχνά κατάκοποι ή να δουλεύουν με ελάχιστα μέσα, εκτεθειμένοι στα στοιχεία της φύσης. Στις σκηνές της καθημερινής ζωής, που εκτυλίσσονται έξω από τα φτωχικά σπίτια τους, (*Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* [Κατ. 37], *Από τη γειτονιά μου* [Κατ. 41]) τα προβλήματά γίνονται περισσότερο ορατά, καθώς μπροστά στα μάτια μας ξεδιπλώνονται η ένδεια και οι καθημερινές τους δυσκολίες: οι γυναίκες που λιώνουν στην μπουγάδα, οι γιαγιάδες που δεν αδειάζουν από το ντάντεμα των μωρών, τα πιτσιρίκια που τριγυρνάνε άσκοπα, και οι άντρες που μετά βίας φέρνουν στο σπίτι το λιγοστό φαγητό. Όλα αυτά η Κατράκη επέλεξε να τα δείξει, όχι ως γραφικές ηθογραφικές σκηνές, αλλά σαν τη σκληρή πραγματικότητα που πρέπει να αλλάξει. Στις προεκτάσεις των κατακτήσεων των ρεαλιστών ζωγράφων του 19ου αιώνα, η καλλιτέχνις βρίσκει την αλήθεια μέσα στη φύση και με το έργο της καταξιώνει τον ανθρώπινο μόχθο, διαμαρτύρεται για την κοινωνική ανισότητα και προασπίζεται το δικαίωμα σε μια καλύτερη ζωή για όλους.

Στον απόηχο δύο παγκοσμίων πολέμων και μέσα στο ψυχροπολεμικό κλίμα που τους ακολούθησε, η Κατράκη είχε επίγνωση ότι όλα αυτά τα προβλήματα δεν μπορούσαν να ιδωθούν μόνο σε τοπικό επίπεδο, αλλά συνδέονταν, εκ των πραγμάτων, με τις διεθνείς εξελίξεις και ισορροπίες δυνάμεων. Οι ψαράδες, είτε ήταν Έλληνες είτε Ασιάτες ή Αφρικανοί βρίσκονταν όλοι σε παρόμοια μοίρα και είχαν τις ίδιες βασικές ανάγκες. Η πιο σφαιρική αυτή προσέγγιση της πραγματικότητας αντανακλάται και στη δουλειά της: Σταδιακά, και κυρίως με το πέρασμα στην λιθοϋψιτυπία, το τοπίο υποχωρεί, οι λεπτομέρειες παραλείπονται, οι μορφές καταλαμβάνουν ολόκληρη τη σύνθεση και γίνονται πανανθρώπινα σύμβολα, ανεξάρτητα από τόπο και χρόνο. Έτσι οι απλοί και περήφανοι ψαράδες της αποκτούν οικουμενικό χαρακτήρα και εκφράζουν το νέο, οικουμενικό όραμα της καλλιτέχνιδας (Κατ. 92, 94, 95).

Μία σημαντική πηγή έμπνευσης για τη χαράκτρια υπήρξαν επίσης τα επιτεύγματα δύο σπουδαίων πολιτισμών της προκλασικής αρχαιότητας, του Μινωικού και του Κυκλαδικού. Η τέχνη και το πνεύμα αυτών των πολιτισμών έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του

έργου της Κατράκη τόσο σε μορφολογικό όσο και σε εννοιολογικό επίπεδο. Όσον αφορά την πολιτική διάσταση αυτών των επιρροών, αυτή εντοπίζεται στον κατά βάση ειρηνικό, φυσιολατρικό και σε μεγάλο βαθμό μητριαρχικό χαρακτήρα των κοινωνιών που δημιούργησαν αυτούς τους πολιτισμούς. Σωστά ή όχι η καλλιτέχνις, όπως και οι περισσότεροι από εμάς, αντιλαμβανόταν αυτούς τους πολιτισμούς μέσα από τις αρχαιολογικές ερμηνείες και αποκαταστάσεις. «Οι αποκαταστάσεις του Evans στο ανακτορικό συγκρότημα της Κνωσού αντιπροσωπεύουν τις έννοιες της αξιοθαύμαστης προόδου και της ουσιαστικής κοινωνικότητας πριν από την έλευση των αρνητικών χαρακτηριστικών των ανθρώπινων κοινωνιών που μας επηρεάζουν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Ο M. Herzfeld έχει χαρακτηρίσει αυτή τη στάση προς το παρελθόν 'δομική νοσταλγία': πρόκειται δηλαδή για μια 'συλλογική αναπαράσταση της τάξης της Εδέμ – μιας εποχής πριν απ΄ το χρόνο – στην οποία η ισορροπημένη τελειότητα των κοινωνικών σχέσεων δεν είχε ακόμα εκτεθεί στην αποσύνθεση που επηρεάζει κάθε τι ανθρώπινο'».[815] Ο χαμένος αυτός επίγειος παράδεισος (κάτι αντίστοιχο με τη χαμένη «Αρκαδία»), όπου ο άνθρωπος ζούσε σε αρμονία και ισορροπία με τη μητέρα φύση ανακαλείται σε διάφορα έργα της Κατράκη, κυρίως σε περιόδους που και η ίδια επιζητούσε την ηρεμία και τη χαρά της ζωής («Μινωικά» [Κατ.128-133], *Αμαζόνα* [Κατ. 136], *Μινωικό* [Κατ. 141], *Ο παιδικός μου κόσμος* [Κατ. 177], *Η ζωή στη φύση* [Κατ. 194]).

Είναι χαρακτηριστικό ότι η Κατράκη σπάνια τοποθέτησε τις μορφές της στο αστικό τοπίο. Ίσως αυτή να ήταν η αντίδρασή της στην αλματώδη αστυφιλία που βίωνε η Ελλάδα στις μεταπολεμικές δεκαετίες, και στα προβλήματα που συνεπαγόταν. Ανάμεσα στις ελάχιστες εξαιρέσεις είναι οι σκηνές της Κατοχής και των Δεκεμβριανών (Κατ. 6, 8, 9, 12, 13) και η ξυλογραφία *Οδός Αθηνάς* (Κατ. 42), στις οποίες οι άνθρωποι αποδίδονται πιεσμένοι από τον χώρο, από τις καταστάσεις ή και από τα δυο. Παρατηρώντας το έργο της στο σύνολό του, γίνεται σαφές ότι η καλλιτέχνις είχε μια ξεκάθαρη προτίμηση στην ύπαιθρο και στους ανθρώπους της, ακόμα κι αν εκείνη πέρασε τελικά τη ζωή της σε μια μεγαλούπολη. Δεν είναι βέβαια τυχαίο, ότι επεδίωξε και πέτυχε να μένει κοντά στη μεγάλη της αγάπη, τη θάλασσα.

Τα έργα της χαράκτριας που απεικονίζουν την ευημερία του ανθρώπου μέσα στη φύση αποκτούν για τον σύγχρονο κόσμο μια οικολογική διάσταση καθώς αντανακλούν μια κοινωνία όπου η αληθινή ευτυχία, η εσωτερική γαλήνη και η ευμάρεια προέρχονται μέσα από μια σχέση σεβασμού και αρμονικής συνύπαρξης του ανθρώπου με το φυσικό του περιβάλλον.[816] Η αγάπη της Κατράκη για το περιβάλλον συνοδευόταν από την ανησυχία

[815] Σολομών Ε., «Κνωσός: Κοινωνικές χρήσεις ενός μνημειακού τοπίου» στο Χαμηλάκης Momigliano 2010, σελ. 243

[816] Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και μετά, παρόμοιες αξίες εξέφρασαν, με εντελώς διαφορετικά εκφραστικά μέσα, και οι καλλιτέχνες της Land art και της οικολογικής τέχνης κάποιοι

της για τις ακατάλληλες ή υπερβολικές παρεμβάσεις που γίνονταν σε αυτό, προς χάριν της ανάπτυξης ή του τουρισμού. Ο προβληματισμός της ήταν απόλυτα δικαιολογημένος δεδομένου ότι στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 επικρατούσε μία αλόγιστη οικοδομική έξαρση που κατέστρεψε τη φυσιογνωμία πολλών ελληνικών πόλεων και περιοχών. Μας είναι γνωστή,[817] εξάλλου, η απογοήτευσή της για τα «έργα» που «κατάστρεψαν και νέκρωσαν τη λιμνοθάλασσα» του Αιτωλικού με την οποία ήταν συνυφασμένη η ζωή της.

ΕΝΑ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟ ΕΙΡΗΝΙΚΟ ΟΡΑΜΑ

Στο πλαίσιο του οικουμενικού οράματος της Κατράκη εντάσσεται και η προάσπιση της παγκόσμιας ειρήνης. Στην περίπτωσή της – όπως είδαμε να συμβαίνει και με την Kollwitz μετά το θάνατο του γιού της – το κρίσιμο γεγονός για τη μετατόπιση του κέντρου βάρους από την άνευ όρων αγωνιστική στάση στην αναγκαιότητα της αποκατάστασης της ειρήνης ήταν ο κίνδυνος του θανάτου του συζύγου της Γιώργου Κατράκη, ο οποίος τελικά αποφεύχθηκε. Τότε χάραξε το πρώτο της περιστέρι σε μια σύνθεση, όπου έγραφε με μεγάλα γράμματα: «ειρήνη για σένα, για μένα, για όλο τον κόσμο» (Κατ. 21).

Το ίδιο περιστέρι εικονογραφεί το μήνυμα ειρήνης του χριστουγεννιάτικου τεύχους του περιοδικού *Ελεύθερα Γράμματα* την ίδια χρονιά (1949)[818]. Αντίστοιχα για το πρωτοχρονιάτικο φύλλο της εφημερίδας *Η Δημοκρατική – Ειρήνη Δημοκρατία Αμνηστία* η χαράκτρια είχε φιλοτεχνήσει μία ξυλογραφία, όπου μία αγροτική οικογένεια ελευθερώνει ένα λευκό περιστέρι και εύχεται «Φέρε μας την ειρήνη». Με τα χαρακτικά αυτά η Κατράκη διερμηνεύει την παγκόσμια επιθυμία για ειρήνη.

Το θέμα της ειρήνης βρισκόταν από το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου στο επίκεντρο των διεθνών συζητήσεων, προβληματισμών και διαβουλεύσεων και απασχολούσε όλο τον πλανήτη πάνω από τον οποίο πλανιόταν η απειλή μια πυρηνικής καταστροφής. Ήδη από το 1945 είχε ιδρυθεί ο ΟΗΕ[819] σαν μια απάντηση σε αυτές τις ανησυχίες της παγκόσμιας κοινότητας. Έχουμε επίσης αναφέρει ότι τον Απρίλιο του 1949 έλαβε χώρα στο Παρίσι το Congrès mondial des Partisans de la paix (Διεθνές Συνέδριο για την Ειρήνη). Παρόλες αυτές τις πρωτοβουλίες, πολεμικές συγκρούσεις συνέχισαν να εκδηλώνονται και να μαίνονται σε διάφορες περιοχές. Αυτές άλλοτε συνδέονταν με το

από τους οποίους συστρατεύτηκαν πολιτικά και με τα νεοεμφανιζόμενα εκείνη την εποχή κόμματα των Πρασίνων (βλ. Μαρκάτου 2011, σελ. 48-49).

[817] βλ. Κεφάλαιο 1, σελ. 38)

[818] Αξίζει να υπενθυμίσουμε ότι για το εξώφυλλο του Πρωτοχρονιάτικου τεύχους του ίδιου περιοδικού το 1947, η Κατράκη είχε φιλοτεχνήσει μια ξυλογραφία που εξέφραζε το όραμα μιας σοσιαλιστικής αυγής.

[819] επίσημος ιστότοπος ΟΗΕ: http://www.un.org/en/sections/history/history-united-nations/index.html (10/1/2017)

καθεστώς του ψυχρού πολέμου και άλλοτε με τις πολύπλοκες διαδικασίες της απο-αποικιοκρατίας.

Η Κατράκη τάχθηκε στον σκοπό της ειρήνης για όλα τα επόμενα χρόνια της ζωής της. Συμμετείχε σε επιτροπές και σε πορείες, υπέγραφε εκκλήσεις και διαμαρτυρίες και, φυσικά, δημιουργούσε έργα με φιλειρηνικό περιεχόμενο και συμβολισμούς. Μετά τα πρώτα της έργα προς αυτή την κατεύθυνση στα οποία αναφερθήκαμε πιο πάνω ακολουθεί, το 1956, η προσωπογραφία του Ρήγα Φεραίου (Κατ. 57), η οποία συνδέεται όχι μόνο με την ελληνική επανάσταση αλλά και με το όραμα της συναδέλφωσης των λαών μέσα σε ένα πλαίσιο ειρήνης κι ελευθερίας. Παρόμοια ιδεώδη πρέσβευε και ο Γρηγόρης Λαμπράκης, τη μνήμη του οποίου η χαράκτρια τίμησε με την ομώνυμη λιθοϋψιτυπία (Κατ. 139). Τα έργα όμως που αρθρώνουν την αντιπολεμική της κραυγή είναι οι λιθοϋψιτυπίες από τη σειρά «Μανάδες» (Κατ. 103-108). Μέσα από τη μορφή της μητέρας που φοβάται για το παιδί της, που το προστατεύει ή το θρηνεί εκφράζεται ο τρόμος και ο όλεθρος του πολέμου.

Στη συνέχεια, και μέχρι το τέλος της δημιουργικής της πορείας, το θέμα της ειρήνης επανήλθε στη δουλειά της πολλές φορές μέσα από συνθέσεις, συχνά λυρικού χαρακτήρα, που απεικονίζουν νεανικές μορφές με περιστέρια (*Χαιρετισμός* [Κατ. 115], *Δάσος* [Κατ. 179], *Δάσος* α [Κατ. 181], *Ειρηνικό Ι* [207], *Ειρηνικό ΙΙ* [208], *Κοπέλα με περιστέρι* [209]). Στη δεκαετία του 1980 δημιούργησε μάλιστα και τρεις αφίσες για φιλειρηνικές εκδηλώσεις, δύο για την Αδέσμευτη Κίνηση Ειρήνη (ΑΚΕ), το 1983, και μία αφίσα για την 5η ασπίδα ειρήνης, το 1987, οι οποίες είχαν τυπωθεί μηχανικά σε μεγάλο αριθμό αντιτύπων για ευρεία χρήση στοχεύοντας να προσελκύσουν όσο το δυνατό μεγαλύτερο κοινό στις αντίστοιχες κινητοποιήσεις.

Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΚΑΤΡΑΚΗ

Η Κατράκη γεννήθηκε και μεγάλωσε, στις αρχές του περασμένου αιώνα, στην παραδοσιακή αγροτική κοινωνία μιας μικρής κωμόπολης της Αιτωλοακαρνανίας, το νησάκι του Αιτωλικού και τα περίχωρα του. Μέσα στις πατριαρχικές δομές αυτού του περιβάλλοντος, η συνηθισμένη διαδρομή της ζωής μιας γυναίκας αντιστοιχεί λίγο ως πολύ στις τέσσερις ηλικιακές φάσεις της γυναίκας που απεικονίζονται στην ξυλογραφία της *Οικογένεια κεραμιδάδων* (Κατ. 39)[820]: Την αθωότητα της παιδικής ηλικίας ακολουθεί η αισιοδοξία και η χαρά της νιότης και του έρωτα. Αργότερα, ο γάμος, η οικογένεια και οι αβάσταχτες υποχρεώσεις σταδιακά απομυζούν όλη της τη ζωτικότητα. Από κάποια στιγμή και μετά, ζει περισσότερο για τους άλλους παρά για τον εαυτό της. Παρ' όλη τη σκληρή της δουλειά (βλ. ξυλογραφίες *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* [Κατ. 37], *Από τη γειτονιά μου* [Κατ.

[820] βλ. κεφάλαιο 4, σελ. 191

41]) και το γεγονός ότι τις περισσότερες φορές αυτή κρατάει το σπίτι και την οικογένεια όρθια, η θέση της γυναίκας είναι υποδεέστερη από αυτή του συζύγου της, σε οικογενειακό και σε κοινωνικό επίπεδο, όπως διακρίνεται και στις ξυλογραφίες *Για το χειμαδιό* (Κατ. 5), *Γυρισμός από τα χωράφια Ι* (Κατ. 35), *Γυρισμός από τα χωράφια ΙΙ* (Κατ. 36), όπου οι γυναίκες, φορτωμένες με τους μπόγους, επιστρέφουν πεζή, ενώ οι άντρες έφιπποι.

Η Κατράκη δεν φαίνεται να συμβιβάστηκε ποτέ με αυτά τα δεδομένα και η απεικόνισή τους στις ξυλογραφίες που μόλις αναφέραμε εκφράζει μία ήπια κριτική από την πλευρά της νέας χαράκτριας. Η ίδια, από μικρή αλλά και ως φοιτήτρια, δεν έμπαινε στο καλούπι του «καλού» κοριτσιού.[821] Παρότι η ανατροφή της θα πρέπει να ήταν συντηρητική και να ευθυγραμμιζόταν με τις αντιλήψεις της εποχής που ήθελαν μια γυναίκα να είναι άξια στο νοικοκυριό και στην κουζίνα ,[822] η ανεξαρτησία της και η προτίμησή της για τις δραστηριότητες στην ύπαιθρο, στα παιδικά και νεανικά της χρόνια, ταίριαζαν περισσότερο στα αγόρια. Εξάλλου πόσες νέες, ετών είκοσι έξι, της εποχής εκείνης, αντί να αναζητούν σύζυγο θα έμπαιναν στην περιπέτεια να έρθουν από την επαρχία στην Αθήνα για να σπουδάσουν ζωγραφική; Η Σχολή Καλών Τεχνών είχε αρχίσει να δέχεται φοιτήτριες μόλις το 1901[823] και η εικόνα της καλλιτέχνιδας, έτσι όπως την σκιαγραφούσαν ο Τύπος, η λογοτεχνία και η κοινή γνώμη της εποχής, ήταν κάθε άλλο παρά ελκυστική.[824] Αυτό που οδήγησε την Κατράκη στην Αθήνα θα πρέπει να ήταν η βαθιά εσωτερική της ανάγκη να εκφραστεί μέσα από τις εικαστικές τέχνες. Μια ανάγκη τόσο επείγουσα και κρίσιμη που κατανίκησε τους φόβους και τις κοινωνικές συμβάσεις και την όπλισε με τόλμη και αποφασιστικότητα, στοιχεία που βρήκαν πρόσφορο έδαφος στον ανεξάρτητο χαρακτήρα της.

Σε συλλογικό επίπεδο, τα χρόνια της νιότης της Κατράκη ταυτίζονται με την πιο συστηματική διεκδίκηση των δικαιωμάτων της γυναίκας στην Ελλάδα. Παρόλο που οι πρώτες προσπάθειες είχαν ήδη ξεκινήσει από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα και είχαν ήδη φέρει κάποια αποτελέσματα στον χώρο της εκπαίδευσης των κοριτσιών, η ίδρυση του Συνδέσμου για τα Δικαιώματα της Γυναίκας το 1920 σηματοδότησε ουσιαστικά τη συγκρότηση του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος,[825] το οποίο διεκδικούσε, μεταξύ άλλων, και τη γυναικεία ψήφο. Η Κατράκη στα φοιτητικά της χρόνια τάχθηκε με την ιδεολογία του ΚΚΕ. Στον χώρο αυτό κυριαρχούσε «η άποψη ότι ο αγώνας για την κατοχύρωση της κοινωνικής και πολιτικής ισοτιμίας των γυναικών, 'απαλλαγμένος από τον σουφραζετισμό' που απομονώνει το γυναικείο από το ταξικό ζήτημα, συνιστά μέρος του αγώνα 'για την

[821] Κεφάλαιο 1, σελ. 21
[822] Όπως μαρτυρούν τα παιδιά και οι φίλοι της, η Κατράκη ήταν πολύ άξια στο σπίτι και ειδικά στη μαγειρική.
[823] Τσούχλου 1984, σελ. 63
[824] Γκότση 2002, σελ. 244-246
[825] Αθανασιάδης, σελ. 15

κατάργηση κάθε εκμετάλλευσης και κοινωνικής καταπίεσης' που μακροπρόθεσμα οδηγεί προς τη λαϊκή εξουσία και το σοσιαλισμό.»[826] Κατ' επέκταση η χειραφέτηση της γυναίκας εντασσόταν στη σφαίρα της πολιτικής εξουσίας και όχι απλά της πατριαρχικής κοινωνίας και το ζήτημα της γυναικείας απελευθέρωσης ήταν θέμα πρωταρχικά πολιτικό. Βέβαια η Κατράκη, η οποία έζησε την Αντίσταση και τον Εμφύλιο στους κόλπους της αριστεράς, είχε βιώσει το γεγονός, ότι και σε αυτόν τον πολιτικό χώρο, ενώ ενθαρρύνθηκε η πολιτική συμμετοχή των γυναικών, δεν καταρρίφθηκαν οι παραδοσιακοί έμφυλοι ρόλοι, κυρίως όσον αφορά τον καταμερισμό της εργασίας.[827] Στο πλαίσιο των παραδοσιακών δυτικών κοινωνιών, όπως η ελληνική, ο κανόνας ήταν οι άνδρες να δρουν στον δημόσιο χώρο της πολιτικής και της οικονομίας, ενώ οι γυναίκες να περιορίζονται στον ιδιωτικό χώρο της οικογένειας. «Το φεμινιστικό κίνημα δεν ήταν τίποτε άλλο παρά οι συλλογικές προσπάθειες να αντικρουστεί θεωρητικά και πρακτικά το ανωτέρω επιχείρημα, ώστε να ξεπεράσει η γυναίκα τα όρια του ιδιωτικού και να εισέλθει, ισότιμα με τον άνδρα στο δημόσιο χώρο.»[828]

Η Κατράκη συνεισέφερε σε αυτή την προσπάθεια τόσο μέσα από τη ζωή της όσο και μέσα από το έργο της. Η ίδια αποτέλεσε παράδειγμα μιας χειραφετημένης γυναίκας που κατάφερε να σταθεί επάξια στον δημόσιο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας αλλά και στον ιδιωτικό, μέσα από μία σχέση αλληλοκατανόησης και αλληλοσεβασμού με τον σύντροφό της. Μία σχέση που της «επέτρεψε» να τον αγαπά χωρίς να πρέπει οπωσδήποτε να τον ακολουθήσει στην αυτοεξορία του στη Γερμανία, και, αντίστοιχα, να είναι μία στοργική μητέρα χωρίς να εγκαταλείψει την έντονη καλλιτεχνική της δράση. Ακόμα και το είδος του υλικού που χρησιμοποίησε για την χαρακτική της, από το 1955 και μετά, η πέτρα, ήταν παραδοσιακά μια «αντρική» επιλογή, εξ ου και τα σχόλια για τα έργα που βγήκαν από «αντρίκεια χέρια».[829] Όσον αφορά τις συλλογικότητες, υπήρξε ιδρυτικό και ενεργό μέλος της Πανελλαδικής Ένωσης Γυναικών, συμμετείχε σε γυναικείες αποστολές στο εξωτερικό, ήταν δραστήριο μέλος της Κίνησης «Η γυναίκα στην αντίσταση», συνεργαζόταν με διάφορους γυναικείους φορείς και συχνά παραχωρούσε έργα της για τις δράσεις και τις εκδηλώσεις τους.

Στη χαρακτική της, με το που ξέφυγε από την άμεση επίδραση των δασκάλων της, παρατηρούμε ότι η απεικόνιση της γυναίκας έγινε ένα από τα βασικά της θέματα. Αυτό, όμως, που ενδιαφερόταν να αποδώσει δεν ήταν μια γοητευτική ή ρομαντική εικόνα της γυναίκας, όπως έκαναν οι άνδρες συνάδελφοί της.[830] Αυτό που κάνουν ορατό τα χαρακτικά

[826] *Ιστορία του νέου ελληνισμού* 2003, τ. 8, σελ. 264
[827] Το σχόλιο αυτό έκανε στη συνέντευξη που μου έδωσε η φίλη και συναγωνίστρια της Κατράκη, Ελένη Καμουλάκου. Βλ. επίσης και Σαμίου 2003, σελ. 261
[828] Αθανασιάδης, σελ. 14
[829] Θεοδωρόπουλος Α., «Έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Ζυγός* (περ.), Νοεμ. 1959
[830] Η Έλενα Χαμαλίδη αναφέρει ότι «στην ελληνική τέχνη της περιόδου [στην καμπή του 19ου αιώνα προς τον 20ο] και υπό την επίδραση του Ρομαντισμού, του Συμβολισμού, του Οριενταλισμού, η

της είναι η αθέατη δράση των απλών, καθημερινών γυναικών, οι οποίες με σθένος ψυχής και αυταπάρνηση αγωνίζονται σε όλη τους τη ζωή όχι μόνο για τις οικογένειές τους αλλά επίσης για την πατρίδα και τα ιδανικά τους, εφάμιλλα με τους άντρες.

Το έργο με το οποίο η Κατράκη εισήχθη στην καλλιτεχνική σκηνή απεικονίζει, αποκλειστικά, τη μνημειακή μορφή μιας κοπέλας που είναι τοποθετημένη στο προσκήνιο της σύνθεσης, πρόσωπο με πρόσωπο με τον θεατή. Πρόκειται για τη λιθογραφία της *Γυναίκα που πλέκει* ή *Για τους στρατιώτες* (Κατ. 1). Το θέμα του έργου, παρότι γυναικείο, είναι συντηρητικό, καθώς το πλέξιμο, στο οποίο επιδίδεται η κοπέλα, μαζί με το κέντημα και τη ραπτική αποτελούσαν κλασικές γυναικείες ασχολίες, οι οποίες μάλιστα θεωρούντο, από σπουδαίους εκπροσώπους του πνεύματος, κατάλληλες για τις «κατώτερες» πνευματικές δυνατότητες του γυναικείου φύλου.[831] Το στοιχείο που προσδίδει στο έργο το νεωτερικό του περιεχόμενο είναι η σύνθεση. Στη λιθογραφία αυτή, η καλλιτέχνις δεν απεικονίζει απλά τη μορφή κυρίαρχη, να καταλαμβάνει ολόκληρο τον εικαστικό χώρο, αλλά, όπως οι εμπρεσιονίστριες πρόδρομοί της, την τοποθετεί σε πρώτο επίπεδο και πολύ κοντά στον θεατή εξισώνοντας, όπως έχει υποστηριχτεί, τη θέση του θεατή με αυτή της εικονιζομένης.[832] Με τον τρόπο αυτό η γυναίκα έρχεται πλέον στο προσκήνιο της σύγχρονης δράσης και κατ' επέκταση επανακτά τη θέση της στο προσκήνιο του ιστορικού γίγνεσθαι.

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν η χρησιμοποίηση της «συμπίεσης του χώρου» έγινε από την Κατράκη, αρχικά, στοχευμένα. Αν εξετάσουμε, όμως, το σύνολο του έργου της, παρατηρούμε ότι η τοποθέτηση γυναικείων μορφών στο πρώτο επίπεδο, μαζί με άντρες ή μπροστά από αυτούς, είναι τόσο συστηματική που θα ήταν απίθανο να μην είναι συνειδητή και να μην υποδηλώνει το πέρασμα της γυναίκας από την ιδιωτική στη δημόσια σφαίρα δράσης και κατ' επέκταση, την κοινωνικό-πολιτική της εξίσωση με τον άντρα: Δεν

γυναίκα αναπαρίσταται από τον άντρα δημιουργό ως μούσα, άγγελος ή αινιγματική Σφίγγα, άλλοτε προσδιορίζεται μέσα από την ιδιότητα της μητρότητας ή της εθνικής ταυτότητας και της θρησκευτικής πίστης, παραμένει όμως, κυρίως, παρά τα μεταβαλλόμενα στην ιστορία προσωπεία, το αιώνιο αντικείμενο του ερωτικού πόθου, που μαγεύει αλλά και γεννά το φόβο στον άντρα, για του οποίου το βλέμμα πάντοτε περιορίζεται η εικόνα της.» (Χαμαλίδη 2008, σελ. 83). Η προσέγγιση αυτή εξακολούθησε να κυριαρχεί και μέχρι το 1940.

[831] «Το θέμα της γυναίκας που ράβει, κεντάει ή πλέκει, εμφανίστηκε τον 18ο αι. στη ζωγραφική γυναικών που επιβεβαίωναν, κατ΄ αυτόν τον τρόπο, την ταύτιση της 'γυναικείας φύσης' από τον Rousseau με τη μητρότητα και τις κατ' οίκον δραστηριότητες, μεταξύ των οποίων και το κέντημα και το πλέξιμο. Οι ιδέες του Rousseau συνδέονταν με τις πεποιθήσεις για τη διανοητική κατωτερότητα των γυναικών, που υστερώντας στη λογική οργάνωση, ασχολούνταν με τη λεπτομέρεια. . .» Χαμαλίδη 2008, σελ. 103.

[832] «Στο παράδειγμα των έργων γυναικών Ιμπρεσιονιστριών, η Griselda Pollock βλέπει τη 'συμπίεση του χώρου' (*compression of space*) που θέτει τις αναπαριστώμενες σε πρώτο επίπεδο πολύ κοντά στο θεατή δημιουργώντας την αίσθηση της οικειότητας, ως έναν τρόπο μετασχηματισμού του ιδιωτικού χώρου του σπιτιού, εσωτερικού ή εξωτερικού – συνδεδεμένου με τη θηλυκότητα – ή και του δημόσιου χώρου, σε άλλα παραδείγματα, ως τόπου αναδιαπραγμάτευσης των σχέσεων. Σε αυτό το πλαίσιο ο θεατής ανατοποθετείται σε σχέση με την αναπαριστώμενη, σε μια διαδικασία 'κοινωνικής οργάνωσης' ή αναδιοργάνωση του βλέμματος, για να αποκτήσει το βλέμμα του 'ίσου', και όχι του κυρίαρχου.» (Χαμαλίδη 2008, σελ. 107-108).

πρόκειται μόνο για γυναίκες που υποστηρίζουν τον αγώνα των ανδρών, μεταφέροντας πολεμοφόδια στην Πίνδο ή που βασανίζονται μαζί τους στην οδό Μέρλιν και οι οποίες απεικονίζονται στις ξυλογραφίες *Γυναίκες της Πίνδου 1940* (Κατ. 2) και *Βασανιστήρια* (Κατ. 14). Στα περισσότερα έργα της, η καλλιτέχνις φέρνει τις γυναίκες στο πρώτο επίπεδο και τις απεικονίζει να διαδηλώνουν (*Διαδήλωση στην Κατοχή - 25η Μαρτίου 1943* [Κατ. 7]), να απειλούνται με εκτέλεση στο μπλόκο (*Μπλόκο στην Κατοχή* ή *Κοκκινιά* [Κατ. 9]), να γιορτάζουν την απελευθέρωση (*Η απελευθέρωση της Αθήνας* [Κατ. 12]), να πολεμούν, να ζώνονται φισεκλίκια, (*Οδόφραγμα* ή *Μάχες το Δεκέμβρη* [Κατ. 13]), να εξορίζονται (*Για την εξορία* [Κατ. 18]) και, στον καιρό της ειρήνης, να δουλεύουν με τα δίχτυα (*Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* [Κατ. 37]), με τη σκάφη ή με το τηγάνι (*Από τη γειτονιά μου* [Κατ. 41]), στον καθημερινό αγώνα για την επιβίωση.

Με το πέρασμα στην τεχνική της λιθοϋψιτυπίας, η μορφή της γυναίκας γίνεται κυρίαρχη στο έργο της Κατράκη. Στις «Μανάδες» και στις «Πλατυτέρες» είναι οι γυναίκες που αρθρώνουν τις κραυγές τους ενάντια στον πόλεμο, τη βία, τον φασισμό και που με την πλατιά τους αγκαλιά γίνονται πανανθρώπινα σύμβολα αγάπης, υπομονής και εγκαρτέρησης. Η Ηλέκτρα και η Αντιγόνη της μιλούν για τις σύγχρονες τραγωδίες, την αδελφοκτόνα διαμάχη του Εμφυλίου, τους «ανεπιθύμητους» εξορίστους, την καπήλευση της εξουσίας και τον αυταρχισμό αλλά και για τη διεκδίκηση της ελευθερίας, της δημοκρατίας και της δικαιοσύνης. Σε έργα όπως οι *Συντεταγμένες* (Κατ. 182) τα έμφυλα χαρακτηριστικά των εικονιζομένων έχουν απαλειφθεί: οι μορφές δεν απεικονίζουν πια γυναίκες ή άντρες, απεικονίζουν απλά ανθρώπους. Με την απόδοση αυτή, η Κατράκη εξισώνει πλήρως τη δράση της γυναίκας με αυτή του άντρα, κατά τη διάρκεια του σύντομου περάσματός τους από τη ζωή.

Εξετάζοντας την παρουσία της γυναίκας στο σύνολο του έργου της χαράκτριας διαπιστώνουμε ότι το γυναικείο φύλο απεικονίζεται ως ισότιμο του αντρικού σε όλους τους αγώνες της ζωής. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, όμως, οι γυναίκες της Κατράκη ίσως να είναι και ανώτερες από τους άντρες, καθώς αυτές απεικονίζονται ως οι φορείς όλων των θετικών δυνάμεων της δημιουργίας, της ελπίδας και της συμφιλίωσης. Εξάλλου, στο κορυφαίο έργο της, *Το χρέος της Αντιγόνης* (Κατ. 183), είναι μία γυναίκα που, με αυτοθυσία, βάζει τέλος στον ολέθριο διχασμό.

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΘΕΣΜΙΚΗΣ ΑΡΙΣΤΕΡΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΡΑΚΗ

Οι καλλιτέχνες, που μέχρι τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο είχαν εμπνευστεί από τα σοσιαλιστικά ιδεώδη και στην περίοδο της Κατοχής και της Αντίστασης υπηρέτησαν με ενθουσιασμό τους στόχους του ΕΑΜ για την απελευθέρωση της Ελλάδας από τους ξένους κατακτητές και την επικράτηση της δημοκρατίας και της δικαιοσύνης, βρέθηκαν μετά την

Απελευθέρωση και κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου αντιμέτωποι με ένα μεγάλο δίλημμα. Όσοι από αυτούς ήταν μέλη, ή έστω φιλικά προσκείμενοι, στο ΚΚΕ έπρεπε ή να συμμορφωθούν με τις σταλινικές ιδέες για την τέχνη και με την αισθητική που επέβαλλε με τα γραπτά του ο Αντρέι Ζντάνοφ[833] ή να ακολουθήσουν την οδό της καλλιτεχνικής ελευθερίας, με κίνδυνο, όμως, να αποπεμφθούν πολιτικά από το κόμμα τους και η τέχνη τους να απορριφθεί ως «φορμαλιστική» και «αντιδραστική».

Οι ιδεολογικές αντιπαραθέσεις γύρω από τον ρόλο της τέχνης και του καλλιτέχνη στη σύγχρονη κοινωνία του υπαρκτού ή επιθυμητού σοσιαλισμού λάμβαναν χώρα μέσα από δεκάδες κείμενα πολιτικών, διανοουμένων και καλλιτεχνών, σοβιετικών, Ελλήνων και ευρωπαίων, τα οποία δημοσιεύονταν στον αριστερό Τύπο της εποχής, κυρίως στον *Ριζοσπάστη*, που ακολουθούσε τη σταλινική γραμμή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, και στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*, που κρατούσε μια πιο διαλλακτική στάση.[834] Κομβικής σημασίας ήταν η έκδοση το 1937 (και η επανέκδοση το 1945) της μελέτης του ιστορικού ηγέτη του ΚΚΕ, Νίκου Ζαχαριάδη, *Ο αληθινός Παλαμάς*, όπου ανέφερε ότι ο καλλιτέχνης «δεν μπορεί να περνά αδιάφορος μπροστά από τη ζωή, τα έργα και τα παθήματα του λαού, και του τόπου αυτού».[835] Από τη διατύπωση αυτή, όμως, μέχρι τις ρήσεις του Ζντάνοφ και του θεωρητικού οργάνου του ΚΚΣΕ, που δημοσιεύονταν στον ελληνικό κομμουνιστικό Τύπο ότι «Η λογοτεχνία είναι κομματική. Η τέχνη πατριωτική υπόθεση» και ότι «η σοβιετική τέχνη και λογοτεχνία αποτελούν […] ένα πανίσχυρο όπλο του κόμματος στην πάλη για την πραγματοποίηση της λενινιστικής-σταλινικής πολιτικής»,[836] η απόσταση ήταν πολύ μεγάλη, και δεν ήταν όλοι οι αριστεροί καλλιτέχνες διατεθειμένοι να τη διανύσουν.

Στα επίσημα κείμενα της ακαδημίας Επιστημών της ΕΣΣΔ ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ορίζεται ως «η καλλιτεχνική έκφραση του πολιτισμού στη σοσιαλιστική εργατική τάξη». «Την τέχνη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού μπορούμε να την ονομάσουμε καλλιτεχνικό αντικαθρέφτισμα του αγώνα για τη νίκη της σοσιαλιστικής επανάστασης».[837]

Στο *Λεξικό εικαστικών τεχνών* του Herbert Read, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ορίζεται ως εξής: «Δεσμευτικό για κάθε σοβιετικό λογοτέχνη και καλλιτέχνη δόγμα που διατυπώθηκε το 1934. Επιδίωξή του ήταν μια τέχνη κατανοητή στις μάζες, που να εμπνέει στο λαό το θαυμασμό και το σεβασμό προς τον εργαζόμενο και προς το στόχο της οικοδόμησης του κομμουνισμού. Η ηρωική εξιδανίκευση της εργασίας και του εργάτη ήταν το πιο

[833] Ζντάνωφ 1946
[834] Οι αντιπαραθέσεις αυτές παρουσιάζονται και αναλύονται στο κείμενο «Η αισθητική του Ζντάνοφ και η τέχνη του Πικάσο» στο Ματθιόπουλος 1999-2007, σελ. 195-200 καθώς και στο Κωτίδης 1993-2011, τ. Α' σελ. 24-28, όπου παρουσιάζονται και σχολιάζονται οι αντικρουόμενες απόψεις δύο μαρξιστών, του Δημήτρη Γληνού και του Μ. Σπιέρου (ψευδώνυμο του Νικόλαου Καλαμάρη ή Nicolas Calas).
[835] Ματθιόπουλος 1999-2007, σελ. 195
[836] Ματθιόπουλος 1999-2007, σελ. 196
[837] Μπαρούτας 2006, σελ. 175

συνηθισμένο θέμα, ενώ οι τεχνικές που χρησιμοποιούνταν προέρχονταν κατά βάση από τη ρεαλιστική και νατουραλιστική παράδοση. Τέλος, στο Κομμουνιστικό Κόμμα αναγνωρίζονταν ευρύτατες δικαιοδοσίες σε ό,τι αφορά την καθοδήγηση αλλά και την 'πειθαρχία' των καλλιτεχνών, με στόχο πάντοτε τη διαμόρφωση άξιων 'μηχανικών της ψυχής' (σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του Στάλιν)».[838]

Οι ορισμοί αυτοί αναδεικνύουν τους θεματικούς και τεχνοτροπικούς περιορισμούς που έθετε ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στους καλλιτέχνες, οι οποίοι, μέσα στο κλίμα της αντιπαράθεσης που περιγράψαμε πιο πάνω, αισθάνονταν την ανάγκη να δικαιολογήσουν την κατεύθυνση που επέλεγαν να ακολουθήσουν. Οι καλλιτέχνες της ΕΑΜικής αριστεράς, όπως ο Ορέστης Κανέλλης, ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος, ο Θανάσης Απάρτης και ο Γιώργος Μπουζιάνης, θεωρούσαν το θέμα ενός εικαστικού έργου δευτερεύουσας σημασίας και έδιναν προτεραιότητα στην ποιότητα της μορφής του. Ειδικότερα ο Μπουζιάνης έλεγε ότι «όσο ανώτερο είναι ένα έργο σε ποιότητα τόσο και πιο ωφέλιμο είναι κοινωνικά», ενώ σχολίαζε για τον καλλιτέχνη ότι «όταν ζητούμε να του επιβάλουμε μια αισθητική είναι σαν να του δίνουμε τη χαριστική βολή».[839] Τον κίνδυνο αυτής της «χαριστικής βολής» θα πρέπει να ένιωσε και ένας νεότερος καλλιτέχνης, ο οποίος ήταν μέλος του ΚΚΕ και, προπολεμικά, είχε υπάρξει υποστηριχτής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.[840] Πρόκειται για τον χαράκτη και φίλο της Κατράκη, Τάσσο, που το 1947 ήρθε σε ανοιχτή αντιπαράθεση με την κομματική γραμμή πάνω σε αυτό το θέμα, με αποτέλεσμα, ύστερα από μια σειρά συνακόλουθων γεγονότων, τη διαγραφή του από το κόμμα.

Η Κατράκη αναφέρεται ανοιχτά στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό μόνο μία φορά, στη συνέντευξή της στον Σπητέρη, με αφορμή ένα επεισόδιο που διαδραματίστηκε στην ΑΣΚΤ με τον Κεφαλληνό, σχετικά με μία αφίσα του 1940: «Θυμάμαι πως δεν τυπώθηκε του Δήμου. Την έκοψε ο Δάσκαλος γιατί νόμιζε πως ήταν φασιστική (ήταν ένας τσοπάνος με τη γυναίκα του και το παιδί του και με ένα τουφέκι φύλαγε το σπίτι του και τα πρόβατά του). Έλεγε ότι ήταν φασιστικό γιατί ήταν καμωμένο με την αντίληψη του Σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Κατά καιρούς όλοι περάσαμε από εκεί. Εγώ δεν υπήρξα ποτέ μου οπαδός του Σοσιαλιστικού ρεαλισμού».[841] Ήδη λοιπόν, το 1940, ο Κεφαλληνός, αν και αριστερός, είχε απορρίψει «την αντίληψη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού» ως φασιστική και είναι φυσικό η στάση του αυτή να επηρέασε, ως ένα βαθμό, και τους μαθητές του. Μάλιστα η Κατράκη, παρότι παραδέχεται ότι έκανε κάποια περάσματα από αυτή την τεχνοτροπία, αποστασιοποιείται κατηγορηματικά από αυτήν.

[838] Read 1986, σελ. 318-319
[839] Ματθιόπουλος 1999-2007, σελ. 198
[840] Κωτίδης 1993-2011, τ. Β' σελ. 26
[841] Γουλάκη-Βουτυρά 2013, σελ. 27

Αυτό αποδεικνύεται και από το έργο της. Τα ελάχιστα χαρακτικά της που πλησιάζουν τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό προέρχονται κυρίως από τον χώρο της εικονογράφησης και τα έχουμε εντοπίσει στο αντίστοιχο κεφάλαιο. Άλλες ξυλογραφίες της, αν και πραγματεύονται το θέμα του ανθρώπινου μόχθου και έχουν αποδοθεί ρεαλιστικά, απέχουν πολύ από τη ρητορική και προπαγανδιστική γλώσσα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Η προσέγγισή της Κατράκη βρίσκεται πιο κοντά στον εξπρεσιονισμό, γιατί δεν αποφεύγει να εκφράσει τον πόνο, τη δυστυχία, την απόγνωση, ακόμα και την παραίτηση. Εκείνο βέβαια, που η καλλιτέχνις έχει διαφυλάξει βαθιά μέσα της, από τα πρώτα βήματα της μακριάς της πορείας στον χώρο της αριστεράς, είναι η αγωνιστικότητα και η αισιοδοξία της. Η αισιοδοξία της Κατράκη, όμως, δεν είναι έκδηλη ούτε επιφανειακή όπως εκείνη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Αντίθετα, τις περισσότερες φορές, είναι «ντυμένη» στα μαύρα και «ποτισμένη» με δάκρυα.[842] Η καλλιτέχνις δεν απεικονίζει απλοϊκά σενάρια κοινωνικής ευδαιμονίας, αλλά μεταπλάθει καλλιτεχνικά την επίπονη διεργασία στην οποία υποβάλλεται ο καθένας μέσα από τις οδυνηρές διαδρομές της ήττας, της απώλειας, της φυλακής ή της εξορίας, ώστε να επιτύχει τον τελικό του στόχο, αν τον επιτύχει.

Η απόφαση της Κατράκη να μην προσχωρήσει στον κομματικό μηχανισμό του ΚΚΕ, πέρα από προσωπική και ιδεολογική θα πρέπει να ήταν και συνδεδεμένη με την επιθυμία της να διατηρήσει την καλλιτεχνική της ελευθερία. Παρότι στο έργο της δεν εγκατέλειψε ποτέ πλήρως την παραστατικότητα, επέτρεψε στον εαυτό της τη δυνατότητα να προχωρήσει σε αφαιρέσεις μέχρι τον βαθμό που εκείνη αισθανόταν ότι ήταν απαραίτητο για την τέχνη της, χωρίς περιορισμούς και χωρίς να πρέπει να απολογηθεί. Έτσι στη συνέντευξή της στον Πετρή, το 1958, ενώ αναφέρεται στο «έξαλλο σημείο που έφτασε η αφηρημένη ζωγραφική»[843] και λέει ότι το «πείραμα» της «παρατράβηξε», δηλώνει επίσης «Βέβαια μας έμαθε πολλά πράγματα κ' εξέφρασε το πνεύμα της εποχής του. Αφαιρέσεις κι' αναγωγές γινότανε και θα γίνονται πάντα. Όμως μέσα στο πλαίσιο του κατανοητού για να μπορεί κι' ο καλλιτέχνης να επικοινωνεί με το γύρω κόσμο».[844] Δύο χρόνια αργότερα, στο άρθρο της για την Μπιενάλε της Βενετίας, γράφει: «Η Τέχνη χάθηκε μέσα στα υλικά της, τις ματιέρες της, την έξαλλη πρωτοτυπία της», [845] αλλά ταυτόχρονα δε διστάζει να παραδεχτεί πόσο βαθιά τη συγκίνησε η μονοχρωματική «*γενναία ζωγραφική του Kline*», του Αμερικανού αφηρημένου εξπρεσιονιστή.[846] Παράλληλα, σε όλη την καλλιτεχνική της πορεία, είδαμε ότι μελετούσε και αφομοίωνε στοιχεία που την ενδιέφεραν στο έργο άλλων καλλιτεχνών,

[842] βλ. κεφάλαιο 6, σελ. 275-276
[843] Πετρής 1958, σελ. 238-239
[844] Πετρής 1958, σελ. 239
[845] Κατράκη Β., «Εντυπώσεις από την Biennale», *Ζυγός*, τευχ. 56-57, Ιουλ.-Αύγ. 1960, σ. 5
[846] Για την επενέργεια που είχαν οι μνημειακοί, ασπρόμαυροι πίνακες του Kline στη μετέπειτα καλλιτεχνική πορεία της χαράκτριας βλ. κεφάλαιο 6, σελ. 237

ανεξάρτητα από ιστορικές περιόδους και τεχνοτροπίες, από τον Goya και τον David μέχρι τον Matisse και τον Moore.

Η συνειδητή επιλογή της να μην μπει στα κομματικά καλλιτεχνικά καλούπια αποτελεί από μόνη της μία πολιτική πράξη, καθώς, μέσω αυτής, η χαράκτρια προασπίζεται την ελευθερία της έκφρασης του καλλιτέχνη και αναγνωρίζει τη ζωτική της σημασία για το καλλιτεχνικό έργο. Αυτό, βέβαια, το έκαναν και πολλοί άλλοι συνάδερφοί της. Εκείνο που είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον στην περίπτωση της Κατράκη είναι ότι παρά την απόσταση που κράτησε από τις κομματικές ντιρεκτίβες, το έργο της και η ίδια ως άνθρωπος, δεν έχασαν ποτέ την εκτίμηση, τον σεβασμό και τον θαυμασμό από όλες τις τάξεις και «αποχρώσεις» των αριστερών. Αυτή η γενικευμένη αποδοχή πιστεύουμε ότι πηγάζει ακριβώς από το γεγονός, ότι η Κατράκη διαφύλαξε την καλλιτεχνική της ελευθερία και συνάμα δεν έπαψε ποτέ να βρίσκεται σε ώσμωση με την κοινωνία, να βιώνει τους κραδασμούς της και να τους μετουσιώνει ποιητικά και όχι απλά αφηγηματικά, στο έργο της.

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΚΑΤΡΑΚΗ ΩΣ ΜΙΑ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

> *Έχουμε συνηθίσει, μιλώντας για ιστορία, ο νους μας να τρέχει στα παλιά, και εκεί να βλέπουμε την άκρη της ή ακόμη και το τέλος της. Στην πραγματικότητα το πράγμα πάει αντίστροφα: η ιστορία αρχίζει από το σήμερα και προχωρεί στο αύριο. Αν τη συνδέουμε με τα περασμένα, είναι για να βοηθηθούμε από την πείρα των άλλων και να φτιάξουμε τη δική μας μοίρα, την τωρινή και την αυριανή· όχι για να χαζεύουμε και να ξεχνιόμαστε με το τι έκαμαν οι αρχαίοι μας πρόγονοι. Φέρνοντας την ιστορία στο παρόν κινδυνεύουμε, θα έλεγαν μερικοί, να την ταυτίσουμε με τη δημοσιογραφική επικαιρότητα. Όχι. Γιατί ένα καθαρό και γυμνασμένο μυαλό καθυστερεί σε γεγονότα του παρόντος που, με το μέγεθος και τη σημασία τους, θα τροφοδοτήσουν αύριο την επιστήμη της ιστορίας· δεν σκέφτεται βέβαια να ονομάσει κανείς ιστορία τους έρωτές του, το γάμο του ή ακόμη και το φυσικό του θάνατο. Αλλά τον πόλεμο ή την προσφυγιά, την κατοχή ή τη σκλαβιά, την πείνα και τους ομαδικούς θανάτους, τη βία και την ανελευθερία, τα λέει – και με το δίκιο του – ιστορία. Όταν λοιπόν μιλούμε για την ιστορική συνείδηση του ποιητή ή όποιου άλλου, εννοούμε την αντίδρασή του μπροστά στις βαθιές πληγές της ομαδικής μας ζωής, στα μεγάλα κύματα που και να θέλεις δεν μπορείς να τα ξεφύγεις, ακόμη και αν είσαι δειλός ή προδότης.*[847]

[847] Μαρωνίτης 1970

Η αντίδραση της Κατράκη σε αυτές τις «πληγές» και σε αυτά τα «κύματα» ήταν να εμπλακεί μαζί τους με όλο της το είναι, ως άνθρωπος και ως ποιητής-καλλιτέχνις. Έζησε και συμμετείχε ενεργά σε όλα τα ιστορικά γεγονότα της εποχής της, και τα απέδωσε στα έργα της με τη δική της προσωπική ματιά: την Κατοχή, την Αντίσταση, τον Εμφύλιο, τις εξορίες, τον Lumumba, τον Λαμπράκη, τη Δικτατορία, το Πολυτεχνείο, την αποκατάσταση της δημοκρατίας. «Κείνο που με νοιάζει, στην τέχνη μου είναι το να είμαι σύγχρονη»[848] έλεγε, και βυθιζόταν μέσα στο ιστορικό γίγνεσθαι, το οποίο βίωνε και απέδιδε καλλιτεχνικά προσπαθώντας να φέρει στο προσκήνιο τους αφανείς, τους ανώνυμους, τους παρεξηγημένους ή τους αδικημένους ήρωες.

Αυτό, όμως, δε σημαίνει ότι την απασχολούσαν μόνο επίκαιρα γεγονότα ή τα γεγονότα μόνο για όσο ήταν επίκαιρα. Πέρα από την εικονογράφηση για το *Μεσολόγγι* του Φωτιάδη και το λεύκωμα *Από τους αγώνες του ελληνικού λαού*, του ΕΛΑΣ-ΕΑΜ, όπου το κείμενο την οδήγησε στην επιλογή των θεμάτων της ελληνικής επανάστασης, η Κατράκη έχει απεικονίσει μορφές από αυτή τη θεματική ενότητα και σε ανεξάρτητα έργα της, όπως *Ρήγας ο Βελεστινλής* (Κατ. 57) και *Πτώση Γεωργίου Καραϊσκάκη* (Κατ. 151). Και στα δύο αυτά χαρακτικά η καλλιτέχνις αποδίδει θέματα εμπνευσμένα από ιστορικές μορφές του παρελθόντος, των οποίων το έργο και η δράση εξακολουθούσαν να έχουν αντίκτυπο και απήχηση στη σύγχρονή της κοινωνία, ο Ρήγας λόγω του εύρους της σκέψης και του διεθνισμού του[849] και ο Καραϊσκάκης ως μια εκκεντρική μορφή αγωνιστή που έπεσε θύμα ενδοπαραταξιακών συγκρούσεων.[850]

Παράλληλα, απέδωσε και θέματα που είχε βιώσει ιστορικά η ίδια. Μάλιστα σε δύο από αυτά, *Πείνα - Κατοχή (*Κατ. 6) και *Συσσίτιο* (Κατ. 8), φαίνεται πως έχει απεικονίσει και τον εαυτό της ως μία νέα γυναίκα που βαδίζει δίπλα στη διαδραματιζόμενη σκηνή. Η μορφή της, ενώ αποτελεί μέρος της εικόνας, μοιάζει ταυτόχρονα και με έναν εξωτερικό παρατηρητή. Φαίνεται, έτσι, να προσεγγίζει το ιστορικό γεγονός και με τη συναισθηματική φόρτιση του συμμετέχοντος αλλά και με μια διάθεση αποστασιοποιημένης περισυλλογής. Παρόμοιο ρόλο παίζει και η μαυροντυμένη γυναίκα στην ξυλογραφία *Η απελευθέρωση της Αθήνας* (Κατ. 12), η οποία εισάγει και πάλι ένα θέμα περίσκεψης πάνω σε μια νίκη που κόστισε χιλιάδες νεκρούς.[851] Ο προβληματισμός αυτός συνεχίζεται με την πενθούσα μάνα στην ξυλογραφία *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι* (Κατ. 11), ένα έργο της Κατοχής που με τη δημοσίευσή του το 1950[852], έρχεται να συμπεριλάβει και τους νεκρούς του Εμφυλίου. Δεν είναι βέβαια τυχαία η επιλογή της χαράκτριας να απεικονίζει,

[848] *Επιθεώρηση τέχνης*, Σεπ. 1963, σελ. 303
[849] βλ. κεφάλαιο 5, σελ. 225
[850] βλ. κεφάλαιο 6, σελ. 261 και κεφ. 7, σελ. 302
[851] Τα έργα που αναφέρονται σε αυτό το κεφάλαιο εξετάζονται αναλυτικά στα αντίστοιχα κεφάλαια που αφορούν το έργο της Κατράκη, ενώ οι περιγραφές τους περιλαμβάνονται στον κατάλογο των χαρακτικών έργων.
[852] *Ελεύθερα Γράμματα*, Σεπτ. 1950

στον ρόλο εκείνου που στοχάζεται πάνω στα πεπραγμένα, πάντα μια γυναίκα. Η γυναικεία αυτή μορφή θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως ένα alter ego της καλλιτέχνιδας, το οποίο, σε κάθε βήμα του, έρχεται αντιμέτωπο με τη σκληρή πραγματικότητα και εκφράζει τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς της για το παρόν και το μέλλον.

Από την άλλη, η παρουσία της γυναίκας, σχεδόν σε όλα τα ιστορικά θέματα που έχει χαράξει η Κατράκη, συνδέεται, όπως αναπτύξαμε και πιο πάνω, και με την προσπάθειά της να αποκαταστήσει τη θέση της γυναίκας στο προσκήνιο του ιστορικού γίγνεσθαι. Ο ρόλος της γυναίκας σε αυτή την περίπτωση είναι διττός: αγωνίστρια ισάξια του άντρα και φορέας της ζωής και της ελπίδας. Η ιστορία που απεικονίζεται στα έργα της Κατράκη έχει «γραφτεί» από μια γυναίκα και, αντίθετα με την επίσημη ως τότε ιστορία, παρουσιάζει τη γυναίκα ισότιμα με τον άντρα.

Η διαμόρφωση και η διατήρηση της ιστορικής μνήμης αποτελεί μια άλλη μεγάλη θεματική της Κατράκη. Γεγονότα και πρόσωπα που τα έζησε από κοντά, κάποιες φορές δεν εμφανίζονται στα έργα της παρά πολλά χρόνια αργότερα: Οι κρεμασμένοι του Εμφυλίου το 1952 (Κατ. 40), ο Ελής το 1974 (Κατ. 191), ο Βελουχιώτης το 1984 (Κατ. 222), το Πολυτεχνείο το 1986 (Κατ. 229). Είναι φυσικό, η καλλιτέχνις, όπως όλοι μας, για κάποια γεγονότα που ήταν ιδιαίτερα τραυματικά ή σημαντικά να χρειάστηκε κάποιο χρόνο, ώστε να μπορέσει να τα επεξεργαστεί ενδόμυχα και μέχρι αυτά να κατασταλάξουν στη συνείδησή της και να πάρουν καλλιτεχνική μορφή. Θα πρέπει, όμως, να συνειδητοποιούσε τη σημασία της μνήμης ως φορέα της ιστορίας γι' αυτό και πολλά έργα της από τη Δικτατορία και μετά περιέχουν μέσα στον τίτλο τους είτε τη λέξη «μνήμη» είτε τις λέξεις «ελεγείο», ή «χρέος», οι οποίες εκφράζουν έννοιες που συνδέονται με τη διατήρηση της μνήμης.

Η αποτίμηση φόρου τιμής σε όσους θυσιάστηκαν στον αγώνα για την ελευθερία εμφανίζεται ιδιαίτερα σημαντική μέσα στο έργο της Κατράκη. Ένας από τους λόγους γι' αυτό θα ήταν και το γεγονός ότι πολλοί αγωνιστές, εξαιτίας των πολιτικών τους πεποιθήσεων, δεν έχαιραν της τιμής και της αναγνώρισης που τους άξιζε: Άνθρωποι επώνυμοι ή ανώνυμοι που ξεψύχησαν στα κολαστήρια της Γκεστάπο ή που βασανίστηκαν μέχρι θανάτου στη Μακρόνησο και στους άλλους τόπους εξορίας και έμειναν στο περιθώριο της ιστορίας (τουλάχιστον όσο η χαράκτρια ήταν στη ζωή). Έργα όπως οι λιθοϋψιτυπίες *Μνήμη Παναγιώτη Έλη* (Κατ. 191), *Μνήμη ΙΙ – Κατάθεση στεφάνου* (Κατ. 230), *Ελεγείο Ι* και *ΙΙ* (Κατ. 213 και 231), *Το χρέος της Αντιγόνης* (Κατ. 183) εκφράζουν την εκτίμηση και τον σεβασμό της χαράκτριας στη μνήμη τους και συμβάλλουν, με τον δικό τους τρόπο, στην προσπάθειά της για εθνική συμφιλίωση και για την αποκατάσταση της ιστορίας. Μιας ιστορίας που θα τους «χωράει» όλους, δεξιούς και αριστερούς, άντρες και γυναίκες, επώνυμους ήρωες και αφανείς, καθημερινούς ανθρώπους.

Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΩΝ ΠΟΛΛΩΝ ΚΑΙ Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Από την μέχρι τώρα παρουσίαση του έργου της Βάσως Κατράκη, προκύπτει ότι η καλλιτέχνις επέλεξε ως μορφή τέχνης τη χαρακτική για τις ιδιαίτερες εκφραστικές δυνατότητες που της προσέφερε. Ταυτόχρονα, όμως, το αίσθημα κοινωνικής ευθύνης που ακολουθούσε την Κατράκη σε όλη της τη ζωή βρήκε την εικαστική έκφραση του στα δημοκρατικά χαρακτηριστικά της χαρακτικής: Τα πολλαπλά πρωτότυπα τυπώματα, το χαμηλό κόστος, η εύκολη μεταφορά, η στενή σχέση της με το βιβλίο, έδωσαν στην Κατράκη, όπως και σε όλους τους σημαντικούς της προδρόμους, τη δυνατότητα να «μιλήσει» με ένα πολύ πιο ευρύ κοινό, από όσο αν είχε επιλέξει την τέχνη της ζωγραφικής.

Στις πέντε δεκαετίες της καλλιτεχνικής της δημιουργίας, εικονογράφησε ή παραχώρησε έργα της σε βιβλία, ημερολόγια, περιοδικά και εφημερίδες και σχεδίασε προγράμματα και αφίσες για θεατρικές παραστάσεις και ειρηνιστικές κινητοποιήσεις. Σε συνεργασία με το περιοδικό *Επιθεώρηση τέχνης* προσέφερε δύο φορές λιθοϋψιτυπίες της (Κατ. 122 και 158), την πρώτη φορά σε εκατό αντίτυπα και τη δεύτερη σε διακόσια και σε εξαιρετικά χαμηλές τιμές, ώστε το αυθεντικό χαρακτικό έργο να μπει στο σπίτι των απλών ανθρώπων. Σε ορισμένες περιπτώσεις, στην προσπάθειά της να υπηρετήσει με τη δουλειά της ένα πιο ευρύ κοινό, δε δίστασε να ασχοληθεί, περιστασιακά και περιορισμένα αλλά με την ευθύνη και τη σοβαρότητα που τη διέκριναν, και με άλλες μορφές τέχνης, όπως η τοιχογραφία, η διακόσμηση και η κεραμική. Έφτασε μάλιστα να σχεδιάσει ακόμα και κοστούμια για μια θεατρική παράσταση των «Δεσμών».

Όλες οι παραπάνω καλλιτεχνικές δραστηριότητες έγιναν στο πλαίσιο συνεργασιών με συγγραφείς, εκδότες, κοινωνικό-πολιτικές συλλογικότητες, γκαλερίστες και θεατρανθρώπους με τους οποίους η Κατράκη συνδεόταν με μακροχρόνιες φιλίες ή γνωριμίες μέσα από τους κοινούς τους πολιτικούς και κοινωνικούς αγώνες. Μεταξύ τους μοιράζονταν την ιδεολογία τους και τις απόψεις τους σχετικά με τη λειτουργία του έργου τέχνης στην κοινωνία. Η Κατράκη όπως αποδεικνύεται περίτρανα από τη ζωή και το έργο της δεν ενδιαφερόταν να δημιουργήσει τέχνη μόνο για την καλλιτεχνική και πνευματική ελίτ. Το έργο της πήγαζε μέσα από την κοινωνία και απευθυνόταν στο σύνολό της, από τον ενημερωμένο επισκέπτη μιας διεθνούς μπιενάλε, μέχρι τον εργάτη μιας λαϊκής γειτονιάς. Στην προσέγγισή της, όμως, αυτή, δεν έκανε καλλιτεχνικούς συμβιβασμούς και προφανώς ευθυγραμμιζόταν με τις απόψεις του ποιητή και κριτικού Nicolas Calas ο οποίος υποστήριζε ότι «η μαρξιστική τέχνη δεν μπορεί να είναι ‘ό,τι αρέσει στον εργάτη’… το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο του εργατικού πληθυσμού είναι μια απαράδεκτη κατάσταση που ασφαλώς ο σοσιαλισμός θα την αλλάξει, αλλά ταυτόχρονα είναι και μια πραγματικότητα που δεν πρέπει να τροφοδοτηθεί με την αισθητικά φτωχότερη και παραστατικά λιγότερο καλλιτεχνική μορφή της τέχνης, επειδή πιστεύουμε ότι αυτή θα τον συγκινήσει … ‘πιο πολλή ανησυχία, πιο

πολλή σκέψη στην τέχνη και λιγότερο ό,τι αρέσει. Ίσως διαφαίνεται τώρα ο ρόλος του διανοούμενου της αριστεράς».[853]

Η προσπάθεια της Κατράκη να αγγίξει με το έργο της ένα ευρύ κοινό ενισχύθηκε και από τη διεθνή της αναγνώριση, η οποία αύξησε το κύρος της στον χώρο της τέχνης και της διανόησης. Η χαράκτρια είχε πια περισσότερες δυνατότητες και ευκαιρίες να παρουσιάσει τη δουλειά της στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, ενώ και το κοινό αποφάσιζε πιο εύκολα να επισκεφτεί μια έκθεσή της, εφόσον επρόκειτο για μια καλλιτέχνιδα διεθνούς φήμης. Η επαφή με τον κόσμο της ελληνικής επαρχίας, όπου η καλλιτεχνική δράση ήταν ανύπαρκτη, φαίνεται πως αποτελούσε μια από τις προτεραιότητας της Κατράκη καθώς συμμετείχε και οργάνωσε ομαδικές και ατομικές της εκθέσεις σε πολλές πόλεις της περιφέρειας. Εξάλλου σε αυτό το πλαίσιο εντασσόταν και η συνεργασία της με τους «Δεσμούς». Μία σημαντική πτυχή αυτής της της δραστηριότητας ήταν και η αισθητική αγωγή του κοινού: Από τη μια μεριά, μέσα από ποιοτικές εκθέσεις, εικονογραφήσεις και καλλιτεχνικές δράσεις, τα λαϊκά στρώματα έρχονταν σε επαφή με αξιόλογα έργα τέχνης και άρχιζαν να αποκτούν μια στοιχειώδη καλλιτεχνική παιδεία. Από την άλλη, η χαράκτρια φρόντιζε να βρίσκεται σε επαφή με τους νέους καλλιτέχνες και συνεισέφερε και στη δική τους παιδεία, είτε μέσω της διδασκαλίας της στη Σχολή Βακαλό είτε ως μέλος επιτροπών σε διάφορες ομαδικές τους εκθέσεις και εκδηλώσεις. Η ζωτική σημασία της καλλιτεχνικής παιδείας για τον άνθρωπο ήταν εξάλλου ένα από τα βασικά διακυβεύματα της αριστερής διανόησης, όπως αποδεικνύεται από τον πολύ εύστοχο συλλογισμό μιας γυναίκας σύγχρονης με την Κατράκη, η οποία αφιέρωσε το έργο της ζωής της στην ελληνική παιδεία, τη Ρόζα Ιμβριώτη: «…η τέχνη είναι απαραίτητη για να πλάσουμε τον ολόπλευρα καλλιεργημένο άνθρωπο. Με την τέχνη, την αληθινή τέχνη, φτάνει ο άνθρωπος προς τα υψηλότερα ιδανικά και μέσα του αναπηδούν τα ευγενέστερα συναισθήματα και οι ανώτερες ιδέες… Πιστεύουμε ακόμα πως η τέχνη ξεσηκώνει και τη χαρά της ζωής. Ο Μακαρένκο έγραφε ό άνθρωπος δεν μπορεί να ζήσει αν μπροστά του δε βλέπει να θαμποφέγγει κάτι το χαρούμενο. Εκείνο που ξεσηκώνει και προάγει τη ζωή του ανθρώπου είναι η χαρά που περιμένει, η χαρά που έρχεται, η χαρά του αύριο».[854] Η χαρά στην οποία ελπίζουν και τα μορφωμένα νιάτα στη λιθοϋψιτυπία της Κατράκη *Μνήμη Ι – Πολυτεχνείο* (Κατ. 229), όταν αγωνίζονται με αυτοθυσία να φτάσουν στο φως.

[853] Κωτίδης 1993-2011, τ. Β' σελ. 26
[854] Ιμβριώτη 1983, σελ. 271 (η πρώτη δημοσίευση του δοκιμίου «Η αισθητική αγωγή και το σχολείο» έγινε στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, Αυγ. 1965).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Το έργο της Κατράκη, όπως το έχουμε αναλύσει μέχρι τώρα, εκφράζει το οικουμενικό της όραμα για ελευθερία, δικαιοσύνη και ειρήνη. Ταυτόχρονα αντανακλά τις ευαισθησίες και τις προσπάθειές της για τη βελτίωση της θέσης της γυναίκας μέσα στην κοινωνία, για την προστασία του περιβάλλοντος και για την αποκατάσταση της ιστορικής αλήθειας. Ακολουθώντας το παράδειγμα μεγάλων καλλιτεχνών του παρελθόντος που χρησιμοποίησαν τη χαρακτική για να εκφράσουν τον προβληματισμό τους ή ακόμα και για να στηλιτεύσουν διάφορα κοινωνικό-πολιτικά φαινόμενα της εποχής τους, η Κατράκη παρέμεινε σε όλη της τη ζωή σε επαφή με τις κοινωνικές δονήσεις και τις πολιτικές εξελίξεις, από τις οποίες αντλούσε την έμπνευσή της και για τις οποίες έπαιρνε θέση όχι μόνο με λόγια αλλά κυρίως μέσα από τη δουλειά της.

Ο ακρογωνιαίος λίθος για την επιτυχία του οράματός της πίστευε πως ήταν η παιδεία. Η ίδια δραστηριοποιήθηκε ιδιαίτερα στον τομέα της αισθητικής αγωγής όλων των κοινωνικών στρωμάτων, με την ελπίδα πως η αναβάθμιση του πολιτιστικού υπόβαθρου της κοινωνίας θα συνέβαλε και στην αναβάθμιση του δημοκρατικού φρονήματος.

Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, επέλεξε τον δρόμο της εκφραστικής ελευθερίας και απέδειξε, όπως και άλλοι σπουδαίοι συνάδελφοί της, ότι ο σημαντικός καλλιτέχνης βρίσκει τον τρόπο να συμβιβάσει τα πολιτικά με τα καλλιτεχνικά του πιστεύω, χωρίς να θυσιάζει τις αξίες του.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι υπό το πρίσμα των ανερχόμενων συντηρητικών, εθνικιστικών και νεοφασιστικών στοιχείων στην Ευρώπη και στην Αμερική στην εποχή μας, τα ζητήματα που θίγει η Κατράκη με τα έργα της εξακολουθούν να παραμένουν στο προσκήνιο και, υπό αυτή την έννοια, μεγάλο μέρος της δουλειάς της χαράκτριας, εξακολουθεί να είναι μέχρι σήμερα επίκαιρο. Τα ιδεώδη της ελευθερίας, της ισότητας, της δικαιοσύνης και της αδελφοσύνης των λαών, τα οποία διαποτίζουν την πολιτική της συνείδησή και διαπερνούν το σύνολο του έργου της δεν θα πάψουν ποτέ να είναι οι στυλοβάτες των δημοκρατικών κοινωνιών και να αποτελούν τις απόλυτες προϋποθέσεις για ένα κόσμο με πραγματικά ανθρώπινο πρόσωπο. Γι΄ αυτά αγωνίστηκε η Κατράκη σε όλη της τη ζωή, τόσο μέσα από την κοινωνικό-πολιτική της δράση, όσο και μέσα από την τέχνη της. Η δυνατότητα των πολλαπλών αντιτύπων που της παρείχε η τέχνη της χαρακτικής συνέβαλε ώστε η καλλιτέχνις να διαδώσει σε ένα πιο ευρύ κοινό όχι μόνο το καλλιτεχνικό της έργο αλλά και τις πολιτικές θέσεις και πεποιηθήσεις.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στόχος της παρούσας διατριβής, όπως επισημάνθηκε και στην εισαγωγή της, ήταν να διερευνηθούν οι πολιτικές ανησυχίες και πεποιθήσεις της Βάσως Κατράκη οι οποίες εκφράζονται στο χαρακτικό της έργο. Ο στόχος αυτός επιτεύχθηκε μέσα από την ενδελεχή μελέτη της ζωής και του έργου της χαράκτριας και μέσα από την ανάδειξη της σύνδεσης τους με το κοινωνικο-πολιτικό και ευρύτερο ιστορικό τους πλαίσιο.

Στο πρώτο μέρος φωτίστηκε η ζωή της Κατράκη και αποκαταστάθηκε η χρονολογία γεννήσεώς της. Μέσα από την τεκμηριωμένη, αναλυτική παρουσίαση της οικογενειακής της ζωής, της καλλιτεχνικής της δραστηριότητας και της κοινωνικο-πολιτικής της δράσης, τόσο σε συλλογικό όσο και σε ατομικό επίπεδο, σκιαγραφήθηκε η προσωπικότητα της ως ένας αξιαγάπητος, συντροφικός και δραστήριος άνθρωπος με βαθιά κοινωνική συνείδηση και αίσθημα ευθύνης προς το σύνολο της ανθρωπότητας και τον υπέροχο πλανήτη που μας φιλοξενεί. Παρά τις δυσμενείς πολιτικές συνθήκες, η καλλιτέχνις αναδείχτηκε πάντα συνεπής με τις αξίες του ανθρωπισμού και υπέρμαχος της ελευθερίας και της δικαιοσύνης.

Οι δημοκρατικές της πεποιθήσεις και ο αγωνιστικός της οίστρος, που δεν την εγκατέλειψαν μέχρι τα γεράματά της, την οδήγησαν στην τέχνη των πολλαπλών πρωτοτύπων, των εικονογραφημένων βιβλίων και του επαναστατικού Τύπου, με άλλα λόγια στην τέχνη της χαρακτικής. Η Κατράκη διδάχτηκε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις τεχνικές της χαρακτικής από τον μεγάλο της δάσκαλο, τον Κεφαλληνό, στη συνέχεια, όμως, τα ανέπτυξε και η ίδια και συνέβαλε με τη δουλειά της στην εξέλιξη και στον εκμοντερνισμό της πανάρχαιας τέχνης των τυπωμάτων, η οποία έφερε το καλλιτεχνικό έργο και στο πιο ταπεινό σπιτικό.

Στο δεύτερο μέρος αναλύσαμε και ερμηνεύσαμε το σύνολο του χαρακτικού έργου της Κατράκη, ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο, και μελετήσαμε τις πολιτικές του διαστάσεις. Οι ξυλογραφίες της προβάλλουν κυρίως ως αφηγηματικά έργα και εκφράζουν αρχικά την αντίστασή της στον φασισμό και τις βιαιότητες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Μετά τον πόλεμο το έργο της αποκτά έντονα κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα καθώς ασκεί σαφή κριτική στις συνθήκες ζωής και εργασίας των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων και στις ιδιαίτερες αντιξοότητες και αδικίες που αντιμετωπίζει το γυναικείο φύλο. Τα θέματα που απεικονίζονται είναι βγαλμένα μέσα από τη βιοπάλη των συγχωριανών της γεωργών και ψαράδων, οι οποίοι αποδίδονται ρεαλιστικά, μέσα στο οικείο περιβάλλον του χωριού τους. Σε παρόμοιο πνεύμα κινούνται και τα έργα που δημιούργησε για τις εικονογραφήσεις διαφόρων λογοτεχνικών, κυρίως, βιβλίων τα οποία ήταν γραμμένα από φίλους και συναγωνιστές της. Τα θέματα εδώ περιλαμβάνουν επίσης τον μόχθο των εργατών της θάλασσας και της πόλης, την αστυφιλία και την αλλοτρίωση του σύγχρονου ανθρώπου. Οι ξυλογραφίες της στο σύνολό τους, χωρίς να είναι κομματικά στρατευμένες, εκφράζουν τη

βαθιά της πίστη στην άνευ όρων διεκδίκηση της ελευθερίας και της εθνικής ανεξαρτησίας, στην κοινωνική δικαιοσύνη, στην ισότητα και στην ανάγκη αναβάθμισης της ζωής των ανθρώπων της υπαίθρου και της εργατικής τάξης.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, η Κατράκη άρχισε να αποδίδει τις μορφές στα έργα της ολοένα και λιγότερο ρεαλιστικά και στράφηκε προς ένα πιο λιτό και αφαιρετικό εικαστικό ιδίωμα το οποίο προσδίδει στο έργο της συμβολικό και οικουμενικό χαρακτήρα. Η λιθοϋψιτυπία – η προσωπική της παραλλαγή του παραδοσιακού κινέζικου τυπώματος από την πέτρα – αποδείχτηκε ως η πιο κατάλληλη τεχνική για να ολοκληρώσει η καλλιτέχνις τις τεχνοτροπικές της αναζητήσεις και για να εκφράσει τους φόβους και τα οράματά της. Μέσα από αυτήν, η χαράκτρια πέρασε σε μια αδρή, δωρική αισθητική και σε μνημειακές συνθέσεις που καταξιώνουν τους απλούς καθημερινούς ανθρώπους με τις λίγες χαρές και τις πολλές λύπες.

Μία μεγάλη θεματική του έργου της Κατράκη είναι ο αέναος αγώνας για τη βελτίωση της ανθρώπινης κατάστασης ακόμα κι αν η προσπάθεια αυτή αποτύχει, επιφέρει την πτώση ή τον θάνατο. Όλο της το έργο, από τη δεκαετία του 1960 και μετά, είναι διαποτισμένο από την πεποίθηση ότι ο άνθρωπος έχει τη δύναμη να αναδυθεί στο φως ακόμα και μέσα από το απόλυτο σκοτάδι. Τις απεγνωσμένες «Μανάδες» του 1958, που εκφράζουν τον τρόμο και το άγχος της μεταπολεμικής περιόδου και του ψυχρού πολέμου, ακολουθούν οι καταγγελτικές «Πλατυτέρες» και «Καταστάσεις», οι ατρόμητοι ουτοπιστές «'Ικαροι», οι «Πτώσεις» και οι αναπόφευκτες «Συντεταγμένες» κάθε ανθρώπινης ύπαρξης, η ζωή και ο θάνατος. Η απάντηση της χαράκτριας στη βεβαιότητα του βιολογικού θανάτου είναι η αγάπη της και ο απόλυτος σεβασμός της για τη ζωή.

Μέσα από αυτά τα δύο στοιχεία γεννήθηκε η «Αντιγόνη» της, μια μορφή-σύμβολο που εμπεριέχει όλες τις θετικές δυνάμεις της γυναικείας φύσης – τις οποίες η καλλιτέχνις αναζήτησε από τους φυσιοκρατικούς πολιτισμούς της προϊστορίας μέχρι τις χριστιανικές μαντόνες και τις γυναίκες της Αφρικής – και η οποία με τη φιλεύσπλαχνη αγκαλιά της μητέρας-θεάς-Παναγίας εκφράζει την βαθιά επιθυμία της ίδιας της χαράκτριας για πανανθρώπινη συμφιλίωση και ειρήνη.

Μελετώντας το έργο της Κατράκη γίνεται σαφές ότι σε όλες τις περιόδους της δουλειάς της την ενδιέφερε να εντάξει με κάποιο τρόπο μέσα στα έργα της τον θεατή. Αυτό το πετυχαίνει άλλοτε μέσω παραδοσιακών καλλιτεχνικών τεχνασμάτων στη σύνθεση του έργου – όπως είδαμε στις ξυλογραφίες με τους ψαράδες, όπου ο θεατής «βρίσκεται» μέσα στη βάρκα – , άλλοτε με το βλέμμα των μορφών που κοιτάζουν τον θεατή κατάματα με τα τεράστια εκφραστικά τους μάτια και άλλοτε με τη μνημειακότητα και την επεκτατικότητα των συνθέσεων που κάνουν την εικονιζόμενη σκηνή να «εισβάλει» στον πραγματικό χώρο. Η συμμετοχή του θεατή σε έργα με τόσο έντονο πολιτικό χαρακτήρα δεν μπορεί παρά να εμπεριέχει και η ίδια πολιτικό νόημα: Ο θεατής δεν παρακολουθεί απλά αυτά που

συμβαίνουν αλλά καλείται να συμμετάσχει και επομένως να αντιδράσει στο περιεχόμενο της εικόνας και κατ' επέκταση να αναλάβει και ο ίδιος τις πολιτικές ευθύνες που του αναλογούν και να δράσει ανάλογα. Το έργο της Κατράκη είναι γεμάτο από τον δικό της ψυχισμό, από όλα τα συναισθήματα και τα βιώματα της, από τα παιδικά της χρόνια μέχρι τη γεροντική της ηλικία, είναι το απόσταγμα μιας ζωής γεμάτης πόνο αλλά και απέραντης αγάπης για τον άνθρωπο. Ο μόνος όρος που θέτει η καλλιτέχνις για να επικοινωνήσουμε μαζί του είναι να το πλησιάσουμε ενεργητικά, με το νου και την ψυχή μας ανοιχτά.

Στο τρίτο μέρος ανατρέξαμε στις πολιτικές διαστάσεις της χαρακτικής διαχρονικά και αναδείξαμε τους τρόπους με τους οποίους μεγάλοι καλλιτέχνες του παρελθόντος, όπως και η Κατράκη στη συνέχεια, χρησιμοποίησαν τη χαρακτική για να μορφοποιήσουν και να διαδώσουν τα πολιτικά και κοινωνικά τους ιδεώδη. Η δουλειά της Κατράκη αποτελεί στην ουσία μια συνέχεια αυτής της παρακαταθήκης. Η Κατράκη, όπως οι προγενέστεροί της, βρήκε μέσα από τους πειραματισμούς της με τη χαρακτική το μέσο με το οποίο μπορούσε να πλησιάσει περισσότερο το προσωπικό της καλλιτεχνικό ιδεώδες. Στο έργο της κυριάρχησε η αισθητική του άσπρου-μαύρου και η εξπρεσσιονιστική, γεμάτη συναίσθημα και δύναμη χάραξη. Με αυτά τα λίγα μέσα προασπίστηκε το δικαίωμα όλων των ανθρώπων στην ελευθερία και τη δικαιοσύνη, άσκησε κοινωνική κριτική αναδεικνύοντας την εκμετάλλευση των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων και καταξιώνοντας τον μόχθο τους και αποκατέστησε μέσα στο μικρό της καλλιτεχνικό σύμπαν τη θέση της γυναίκας. Ταυτόχρονα απέδειξε έμπρακτα, μέσα από την τέχνη της, ότι ήταν αντίθετη σε οποιουσδήποτε κοντόφθαλμους αισθητικούς περιορισμούς, ακόμα και όταν αυτοί προέρχονταν από τον οικείο της πολιτικό χώρο της αριστεράς. Αντίστοιχα, ως υπεύθυνος πολίτης αναλογιζόταν τις ευθύνες τόσο τις δικές της όσο και της γενιάς της και προσπάθησε μέσα από το έργο της να ερμηνεύσει και να αποκαταστήσει κομμάτια της σύγχρονής της ιστορίας.

Η επιλογή της χαρακτικής από την καλλιτέχνιδα, πέρα από τις συγκεκριμένες εκφραστικές δυνατότητες που της πρόσφερε, εμπεριέχει και μία πολιτική διάσταση καθώς επιτρέπει την παραγωγή πολλαπλών αντιτύπων κάθε έργου. Επομένως η Κατράκη δεν επεδίωκε μόνο την καλλιτεχνική καταξίωση και υστεροφημία με μοναδικά έργα που θα εκτίθεντο μόνο σε εξέχοντες δημόσιους ή ιδιωτικούς χώρους, αλλά ήθελε η τέχνη της να μπορεί να φτάσει και στη βάση της κοινωνίας, εκεί όπου διαμορφώνονται οι συνειδήσεις των απλών ανθρώπων της μεγάλης πλειοψηφίας. Με άλλα λόγια ήθελε την τέχνη της να είναι στην υπηρεσία των πολλών και να συμβάλει με το δικό της τρόπο όχι μόνο στην αισθητική αγωγή του κοινού αλλά και στη διαμόρφωση ελεύθερων, δημοκρατικών πολιτών.

Χάρη στην οξυδέρκεια, την περιέργεια και την εργατικότητά της, η Κατράκη καλλιέργησε το έμφυτο ταλέντο της και δημιούργησε ένα έργο με διεθνή απήχηση, το οποίο στάθηκε ισότιμα δίπλα στο έργο συναδέλφων της από όλο τον κόσμο, ανδρών και

γυναικών. Η διεθνής της αναγνώριση όχι μόνο δεν έσβησε αλλά αναζωπύρωσε την αγωνιστική της συνείδηση. Τις τελευταίες δεκαετίες της ζωής της, η Κατράκη χρησιμοποίησε το κύρος της, σε συνδυασμό με τη δυνατότητα που της έδινε η χαρακτική να εκθέτει και να διαθέτει το ίδιο έργο ταυτόχρονα σε διαφορετικούς τόπους και σε διαφορετικούς αποδέκτες, για να διαδώσει και να προασπιστεί τις αξίες της δημοκρατίας και του ανθρωπισμού σε όλη την οικουμένη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Η βιβλιογραφία παρατίθεται σε δύο ενότητες, «Βιβλιογραφία στα Ελληνικά» και «Βιβλιογραφία ξενόγλωσση». Σε κάθε μία από αυτές γίνεται μία επιμέρους ομαδοποίηση προς διευκόλυνση του ερευνητή και του αναγνώστη:

Αρχικά παρατίθενται σε αναπτυγμένη μορφή τα βιβλία και άλλα κείμενα που αναφέρονται επανειλημμένα στη διατριβή και τα οποία χρησιμοποιήθηκαν συντομογραφημένα στις υποσημειώσεις.

Στη συνέχεια παρατίθενται τα καλλιτεχνικά λευκώματα, τα ποιητικά έργα, οι κατάλογοι των εκθέσεων, τα άρθρα στον περιοδικό Τύπο και τέλος τα άρθρα στον ημερήσιο Τύπο, τα οποία δίνονται στην πλήρη τους μορφή, όπως έχουν συμπεριληφθεί και στις υποσημειώσεις.

Οι κατάλογοι των εκθέσεων παρατίθενται σε δύο υποομάδες, πρώτα εκείνοι που έχουν συγγραφέα και μετά οι υπόλοιποι σε χρονολογική σειρά.

Τα άρθρα στον Τύπο παρατίθενται κατά αλφαβητική σειρά εντύπου και μέσα σε κάθε έντυπο με χρονολογική σειρά και όχι με αριθμό τεύχους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ

Αθανασιάδης 2007: Αθανασιάδης Χ., *Οι δύο στιγμές του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος*, 2007, http://phedps.uoi.gr/prosopiko/CVs/athanasiades/docs/FeministikoKinima.pdf (10/11/2017)

Αλεξάτος 2008: Αλεξάτος Γ., *Ιστορικό λεξικό του ελληνικού εργατικού κινήματος*, Αθήνα, Γειτονιές του κόσμου, 2008

Αναγνωστόπουλος 1960: Αναγνωστόπουλος Ν., *Παράνομος τύπος (Κατοχή: 1941-1944)*, Αθήνα, Historia, 2016

Ανδρειωμένος 1998: Ανδρειωμένος Γ., *Λογοτεχνικά περιοδικά της αριστεράς και Διονύσιος Σολωμός (1924-1967)*, Αθήνα, Συλλογές, 1998

Αρφαράς 2009: Αρφαράς Μ., *Χαρακτική και έντυπη τέχνη*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2009

Antal 1999: Antal F., Μελέτες ιστορίας της τέχνης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999

Βακαλό 1981: Βακαλό Ε., Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Αθήνα, Κέδρος, 1981, τ. Α' «Αφαίρεση».

Βαλέτας 1974: Βαλέτας Κ. (επιμ.) *Αντιφασιστικά 67-74*, Αθήνα, Γραμμή, 1974

Βαρίκα 2011: Βαρίκα Ε., *Η εξέγερση των κυριών: Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 2011

Berger 2007: Berger J., *Θύλακες αντίστασης*, Αθήνα, Antilogos, 2007

Berger 1986: Berger J., Η εικόνα και το βλέμμα, Αθήνα, Οδυσσέας, 1986

Βεργόπουλος 2006: Βεργόπουλος Κ., «Η συγκρότηση της νέας αστικής τάξης 1944-1952», Ιατρίδης Ι. Ο. (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950 : Ένα έθνος σε κρίση*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2006

Βογιάζος 1979: Βογιάζος Α., *Σοσιαλισμός και κουλτούρα*, τ. Β' *Τα καλλιτεχνικά ρεύματα*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1979

Βόγλης 1999-2007: Βόγλης Π., «Η κοινωνία της υπαίθρου στα χρόνια του Εμφυλίου πολέμου», Χατζηιωσήφ-Παπαστράτης 1999-2007, τ. Δ', μέρος 1ο, σελ. 327-362

Βούλγαρης 2003: Βούλγαρης Γ., «Η δημοκρατική Ελλάδα», *Ιστορία του νέου ελληνισμού* 2003, τ. 10ος, σελ. 9-50

Βρανούσης: Βρανούσης Λ. Ι., *Ρήγας*, Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος, χ.χ.

Brown 2004: Brown, D. B., *Ρομαντισμός*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2004

Γκότση 2002: Γκότση Χ. Γ., *Ο λόγος για τη γυναίκα και τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη 19ου - αρχές 20ού*, (διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2002

Γκριτζώνας 1983: Γκριτζώνας, Κ., *Ο Άρης Βελουχιώτης και οι Άγγλοι*, Αθήνα, Γλάρος, 1983

Γλέζος 2006: Γλέζος Μ., (υπεύθυνος Β' έκδοσης), *Μαύρη Βίβλος της Κατοχής* (συλλογικό έργο), Β' έκδοση, Αθήνα, Εθνικό Συμβούλιο για τη διεκδίκηση των οφειλών της Γερμανίας προς την Ελλάδα, 2006

Γουλάκη-Βουτυρά 2013: Γουλάκη-Βουτυρά Α., *Βάσω Κατράκη Σε λευκό και μαύρο*, Θεσσαλονίκη, Τελλόγλειο ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ, 2013 (περιέχει τη συνέντευξη της Κατράκη στον Σπητέρη: Α/Α 35, Φάκελος 413, «Βάσω Κατράκη», Αρχείο Τ. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών)

Γρηγοράκης 1987: Γρηγοράκης Ν., *Χαρακτικά στον Πόλεμο του 40 και στην Αντίσταση*, Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης «Υάκινθος», 1987

Γρηγοράκης 1985: Γρηγοράκης Ν., *Ελληνική χαρακτική*, Καστοριά, Εθνική Τράπεζα Ελλάδος, 1985

Δεμερτζής, Πασχαλούδη, Αντωνίου 2013: Δεμερτζής Ν., Πασχαλούδη Ε., Αντωνίου Γ., *Εμφύλιος Πολιτισμικό τραύμα*, Αθήνα, Εκδ. Αλεξάνδρεια, 2013

Δούκας 2008: Δούκας Α., *Ένα παιδί της Κατοχής θυμάται…*, Θεσσαλονίκη, 2008

ΔΠΔΑ 1991: Σταυρόπουλος Κ., Κυριαζή Ν., *Βάσω Κατράκη: αναδρομική*, Αθήνα, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, 1991

Δρούλια Λ., Κουτσοπανάγου Γ. 2008: Δρούλια Λ., Κουτσοπανάγου Γ. (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού Τύπου 1784-1974*, Αθήνα, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών - Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008

Elisseeff 1958: Elisseeff V., *Δύο χιλιάδες χρόνια κινέζικης ζωγραφικής*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 1958

Ευθυμίου-Κοντογεώργης 2002: Ευθυμίου Μ., Κοντογεώργης Δ. (επιμ.), *Τιμή στον Ρήγα Βελεστινλή*: *Εργασίες της Διεθνούς Διημερίδος για την επέτειο των 200 χρόνων από τον θάνατο του Ρήγα Βελεστινλή, Αθήνα, 21 - 22 Σεπτεμβρίου 1998*, Αθήνα, Ακρίτας, 2002

Ζαχαρόπουλος Αναγνώστου 2015: Ζαχαρόπουλος Ντ., Αναγνώστου Γρ., *Εικαστικές τέχνες και αντίσταση 1950-1974* (κατ. έκθεσης), Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, Δήμος Αθηναίων Οργανισμός Πολιτισμού Αθλητισμού και Νεολαίας, 2015

Ζντάνωφ 1946: Ζντάνωφ Α, *Τέχνη και πολιτική*, Αθήνα, 1946

Gale 1999: Gale M., *Νταντά & Υπερρεαλισμός*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999

Hauser 1980: Hauser A., *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, Αθήνα, Κάλβος, 1980

Θεοφάνους 1961: Θεοφάνους Κ., «Βάσω Κατράκη», Πειραιώτες καλλιτέχνες, Χρονικό των εικαστικών τεχνών στον Πειραιά από το 1953-1960, Πειραιάς, Φιλολογική στέγη, 1961, σελ. 15-18

Ιμβριώτη 1983: Ιμβριώτη Ρ., *Παιδεία και κοινωνία*, Αθήνα, Σύγχρονη εποχή, 1983

Ιστορία του Ελληνικού Έθνους 1970-2000: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* (συλλογικό έργο), Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1970-2000

Ιστορία του νέου ελληνισμού 2003: Παναγιωτόπουλος Β., (επιμ.) *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003

Καιροφύλας 1967: Καιροφύλας Κ., *Σολωμού ανέκδοτα έργα*, Αθήνα, Εκδόσεις Παρθενών Κ. Γεωργόπουλος, 1967

Καλογνώμου 1988: Καλογνώμου Ζ., *Το έργο του γλύπτη Θανάση Απάρτη (1899-1972)*, Αθήνα, 1988

Καλπαδάκης 2011: Καλπαδάκης Γ., «Ο Μπέρτραντ Ράσσελ και η μετεμφυλιακή Ελλάδα», άρθρο αναδημοσιευμένο από την *Αυγή* στον διαδικτυακό ιστότοπο του tvxs http://tvxs.gr/news/ιστορία/ο-μπέρτραντ-ράσσελ-και-η-μετεμφυλιακή-ελλάδα (3/8/2011)

Καπόλα 2008: Καπόλα Α., *Πανελλαδική Ένωση Γυναικών (ΠΕΓ): Η συγκρότηση και οι διαδρομές μιας γυναικείας οργάνωσης στη «σύντομη» δεκαετία του 1960 (1964-1967)*, Μεταπτυχιακή εργασία, Αθήνα, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 2008

Κάσδαγλης 1991: Κάσδαγλης Ε. Χ., *Γιάννης Κεφαλληνός: ο χαράκτης*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1991

Κάσδαγλης 1991 – 2: Κάσδαγλης Ε. Χ., (επιμ.) *Αλληλογραφία (1913-1952) Κείμενα Γιάννη Κεφαλληνού*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1991

Κασιμάτη 2008: Κασιμάτη Μ., *Goya χαράκτης της Εθνικής Πινακοθήκης «Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα»*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 2008

Κασομούλης 1939: Κασομούλης Ν., *Ενθυμήματα στρατιωτικά της επαναστάσεως των Ελλήνων 1821-1833*, Αθήνα, 1939

Κατσουλίδης 1989: Κατσουλίδης Τ., *Το Σχέδιο του Γράμματος*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989

Κατσουλίδης 1991: Κατσουλίδης Τ. *Η ελληνική γραφή το σχέδιο του γράμματος*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991

Κλάρας 1985: Κλάρας, Μ., *Η περιπέτεια ενός ανθρώπου του 20ου αιώνα: μυθιστορηματική βιογραφία*, Αθήνα, Δωρικός, 1985

Kessel 1997: Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Αθήνα, Άμμος, 1997

Κοσμαδάκη 2007: Κοσμαδάκη Π., *Τίτσα Χρυσοχοΐδη*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2007

Κοτζιούλας 1976: Κοτζιούλας, Γ., *Θέατρο στα βουνά*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1976

Κοτζιούλας 1983: Κοτζιούλας, Γ., *Όταν ήμουν με τον Άρη: αναμνήσεις,* Αθήνα, Θεμέλιο, 1983

Κωτίδης 1993-2011: Κωτίδης Α., *Μοντερνισμός και «Παράδοση»*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1993-2011

Κωνσταντίνου 2006: Κωνσταντίνου Φ., Weber J., Πετσόπουλος Σ. (επιμ.), *Η φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου : από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα, Άγρα, Μουσείο Μπενάκη, 2006

Λάγδας 1964: Λάγδας, Π., *Άρης Βελουχιώτης: πρώτος του αγώνα: βιογραφία 1905-1945*, Αθήνα, Κυψέλη, 1964

Λαμπράκη 1966: Λαμπράκη Μ., «Βάσω Κατράκη. Η Διαλεκτική μιας Πορείας», *Ζυγός*, Ιούν. 1966, σελ.13-31 και 80.

Λυδάκης 1976: Λυδάκης Στ., *Οι Έλληνες ζωγράφοι: Λεξικό των ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών*, Αθήνα, Μέλισσα, 1976

Μακρής 1939: Μακρής Κ., *Ο ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο*, Βόλος, 1939

Μακρής 1985: Μακρής Ο., *Ο ΕΛΑΣ της Αθήνας. Άνεμος λευτερίας στις ανατολικές και νότιες συνοικίες 1941-1945. Χρονικό*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1985

Μαλτέζου 2000: Μαλτέζου Χρ., *Χαρακτικά του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας*, Βενετία, Ελληνικόν Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετία, 2000

Μαρκάτου 1992: Μαρκάτου Θ., *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος (1863-1940). Η ζωή και το έργο του*, Θεσσαλονίκη, 1992 (διδακτορική διατριβή)

Μαρκάτου 2008: Μαρκάτου Δ., «Η κοινωνική θέση του εικαστικού καλλιτέχνη στην Ελλάδα, τον 19ο αιώνα», Δασκαλοθανάσης Ν. (επιμ.), *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση ως τις μέρες μας*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Τομέας Θεωρητικών, Αθήνα, Νεφέλη, 2008

Μαρκάτου 2011: Μαρκάτου Δ., «Εισαγωγή στην προσωπικότητα και το έργο του καλλιτέχνη», *Wassili Lepanto Landschaften Τοπία Landscapes. Ökologische Ordnung und Inspiration Οικολογική τάξη και έμπνευση Ecological order and inspiration*, (κατ. έκθεσης), Stuttgart, Belser, Μουσείο Μπενάκη, 2011

Μαρκάτου 2015: Μαρκάτου Θ. (επιμ.), *Νεοελληνική ταφική γλυπτική αρχές 19ου αιώνα – 1940*, Αθήνα, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2015

Μαρωνίτης 1970: Μαρωνίτης Δ.Ν., *Υπεροψία και μέθη. Ο ποιητής και η Ιστορία*, 1970 από τον επίσημο δικτυακό τόπο του Αρχείου Καβάφη: http://www.kavafis.gr/kavafology/articles/content.asp?id=10 (20/2/2017)

Μαρωνίτης 1976: Μαρωνίτης Δ. Ν., *Ποιητική και πολιτική ηθική, Πρώτη μεταπολεμική γενιά, Αλεξάνδρου, Αναγνωστάκης, Πατρίκιος*, Αθήνα, Κέδρος, 1976

Ματθιόπουλος 1997: Ματθιόπουλος Ε. (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, Αθήνα, Μέλισσα, 1997

Ματθιόπουλος 1998: Ματθιόπουλος Ε. Δ., «Το μνημείο του Άγνωστου γλύπτη… Το συμβολικό μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη και η σκανδαλώδης ιστορία του», *Η Καθημερινή* (*Επτά ημέρες*, αφιέρωμα: Γλυπτά της Αθήνας), 25 Οκτ. 1998, σελ. 20-22

Ματθιόπουλος 1999-2007: Ματθιόπουλος Ε. Δ., «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», Χατζηιωσήφ-Παπαστράτης 1999-2007, τ. Δ', μέρος 2ο, σελ. 182-237

Ματθιόπουλος 1999-2007 2: Ματθιόπουλος Ε. Δ., «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944», Χατζηιωσήφ-Παπαστράτης 1999-2007, τ. Γ', μέρος 2ο, σελ. 263-301

Ματθιόπουλος 2008: Ματθιόπουλος Ε. Δ., (επιμ.), *Γιώργος Πετρής Επιθεώρηση τέχνης Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, Αθήνα-Ηράκλειο, AICA Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008

Ματθιόπουλος 2012: Ματθιόπουλος Ε. Δ., «Αστισμός και παράδοση: Ένας γάμος από έρωτα ή από συμφέρον;», *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική* (πρακτικά συμποσίου 21 & 22 Νοεμ. 2008), Αθήνα-Χανιά, Μουσείο Μπενάκη-Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Βενιζέλος», 2012

Μαυρομμάτης 1983: Μαυρομμάτης Εμ., *Μορφολογικές και τεχνικές αναζητήσεις της ελληνικής χαρακτικής* 1892-1982, Ρόδος, Δημοτική Πινακοθήκη Ρόδου, 1983

Μαυρογορδάτος 1988: Μαυρογορδάτος Γ., «Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός», Μαυρογορδάτος, Γ., Χατζηιωσήφ Χ., (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός,* Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1988

Μελετζής 1976, Μελετζής Σπύρος *Με τους αντάρτες στα βουνά*, Αθήνα, Καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, 1976 (φωτογραφικό λεύκωμα)

Μεντζαφού-Πολύζου 2005: Μεντζαφού-Πολύζου Ο., «Τοπιογραφία και ελληνική ζωγραφική», *Το αγροτικό τοπίο. Το παλίμψηστο αιώνων γεωργικού μόχθου*, Αθήνα, Πρακτικά συνεδρίου στο Κτήμα Μερκούρη στο Καρακοχώρι Ηλείας, 2005

Μερτύρη 2000: Μερτύρη Α., *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2000

ΜΚΤ 2010: Μπόλης Γ., Δόγκα-Τόλη Μ. (επιμ.), *Βάσω Κατράκη Πνοή στην πέτρα*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 2010

Μοσχονάς 2010: Μοσχονάς Σπ., *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α' μισό του 20ου αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*, (διδακτορική διατριβή), Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2010

Μπαμπινιώτης 2002: Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας ελληνικής γλώσσας* (β΄ έκδοση), Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας, 2002

Μπαρούτας 2006: Μπαρούτας Κ., *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό Όραμα και Αισθητικοί Συμβιβασμοί*, Αθήνα, Οίστρος, 2006

Μπόκοτας 1977: Μπόκοτας, Ρ., *Έτσι χάθηκε ο Άρης: οι τελευταίες έξι μέρες του πρωτοκαπετάνιου του ΕΛΑΣ*, Αθήνα, Γλάρος, 1977

Μπόλης 2009: Μπόλης Γ., *Βάσω Κατράκη. Η χαράκτρια της ζωής,* από τη σειρά της εφ. *Τα Νέα*. «Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί», Αθήνα, Τα Νέα, [2009]

Νικόλιζας 2003: Νικόλιζας Ν., *Αλέκος Αλεξανδράκης: Ευχαριστώ ...*, Αθήνα, Άγκυρα, 2003

ΝΜ 1994: *Βάσω Κατράκη*, Αθήνα, Γκαλερί Νέες Μορφές, 1994 (κατ. έκθεσης)

Ντενίση 2008: Ντενίση Σ. (επιμ.), *Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα*

περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940) (πρακτικά ημερίδας: 10 Νοεμβρίου 2007), Αθήνα, Gutenberg, 2008

Οράτη 1997: Οράτη Ε., «Βάσω Κατράκη», *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι, Γλύπτες, Χαράκτες, 16ος-20ος αιώνας*, τ. 2, Αθήνα, Μέλισσα, 1997

Πανελλήνιος 1975 *Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις*, Αθήνα, Ζάππειο Μέγαρο, 1975 (κατ. έκθεσης)

Παπαθανάση-Μουσιοπούλου 1985: Παπαθανάση-Μουσιοπούλου Κ., *Συντεχνίες και Επαγγέλματα στη Θράκη 1685-1920*, Αθήνα, Πιτσιλός, 1985

Παπαθανασίου 2011: Παπαθανασίου Ι. (συντονισμός), Μελέτη *Ο παράνομος Τύπος στις συλλογές των ΑΣΚΙ (1936-1974). Από τη δικτατορία του Μεταξά στη Μεταπολίτευση,* Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας 2011 (http://62.103.28.111/paranomos/graphics/teliki_meleti_v1.pdf)

Παπασπύρου-Καραδημητρίου 1987: Παπασπύρου-Καραδημητρίου Ε., *Το έπος του ΄40 Λαϊκή Εικονογραφία*, Αθήνα, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, 1987

Παπαστάμος 1975: Παπαστάμος Δ., *Α. Τάσσος*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 1975 (κατ. έκθεσης)

Παπαστάμος 1980: Παπαστάμος Δ. (επιμ.): *Βάσω Κατράκη, Χαρακτική 1940-1980*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 1980

Παπαστάμος 1983: Παπαστάμος Δ., *Ο Πικάσσο και η Μεσόγειος Picasso et la Mediterranée*, Αθήνα, (κατ. έκθεσης), ΕΠΜΑΣ, 1983

Παπαστράτου 1986: Παπαστράτου Ντ., *Χάρτινες εικόνες: Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά, 1665-1899*, Αθήνα, Παπαστράτος ΑΒΕΣ, 1986

Παυλόπουλος 1995: Παυλόπουλος Δ., *Χαρακτική και γραφικές τέχνες: Ιστορία-τεχνικές-Μέθοδοι*, Αθήνα, Εταιρεία εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσσος», 1995

Παυλόπουλος 2004: Παυλόπουλος Δ., *Χαρακτική, γραφικές τέχνες: ιστορία, τεχνικές, μέθοδοι*, Αθήνα, Εκδ. Καστανιώτη και Διάττων, 2004

Παυλόπουλος 2011: Παυλόπουλος Δ., *Χαρακτική - Γραφικές τέχνες : ιστορία-τεχνικές-μέθοδοι-γλωσσάρια όρων*, Αθήνα, Color Network, 2011

Πετρής 1958: Πετρής Γ., «Η Βάσω Κατράκη για την σύγχρονη τέχνη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Απρ. 1958, σελ. 238-241.

Πετρής 1962: Πετρής, Γ. «Οι καλλιτέχνες στην πάλη για τη λευτεριά», *Επιθεώρηση τέχνης*, Μαρτ.-Απρ. 1962, σελ. 386-401

Πολίτης Ν.Γ.: Πολίτης Ν.Γ., *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*, Αθήνα, Ιστορική Έρευνα

Ραυτόπουλος 2004: Ραυτόπουλος Δ., *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, Αθήνα, Εκδ. Σόκολη, 2004

Read 1986: Read H., *Λεξικό εικαστικών τεχνών*, Αθήνα, Υποδομή, 1986

Σαμίου 2003: Σαμίου Δ., «Οι γυναίκες στον Εμφύλιο: Πολιτικοί αγώνες και ισότητα», *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, τ. 8, σελ. 261-270

Σαμίου 2003 2: Σαμίου Δ., «Οι Ελληνίδες στην Κατοχή», *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, τ. 8, σελ. 179-190

Στάβερη, Βερβενιώτη 2010: Στάβερη Ο., Βερβενιώτη Τ., *Το μαρτυρικό τρίγωνο των εξόριστων γυναικών: Χίος, Τρίκερι, Μακρονήσι. Η αφήγηση της Σταματίας Μπαρμπάτση: Από το Διπλό Βιβλίο*, Αθήνα, Δημοσιογραφικός Όμιλος Λαμπράκη, 2010

Σβορώνος 1984: Σβορώνος Ν., *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1984

Schneede, Weigend 1985: Schneede U., Weigend F., Καίτε Κόλλβιτς, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 1985

Σπητέρης 1979: Σπητέρης Τ. *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967*, Αθήνα, Πάπυρος, 1979

Σταυρόπουλος 1998: Σταυρόπουλος Κ., *Βάσω Κατράκη. Κορυφαία Ερμηνεύτρια της Ανθρώπινης Τραγωδίας* (κατ. έκθεσης), Πινακοθήκη Πιερίδη Δήμου Γλυφάδας, [1998]

Σταυρόπουλος 2006: Σταυρόπουλος Κ., *Βάσω Κατράκη Κορυφαία Ερμηνεύτρια της Ανθρώπινης Τραγωδίας*, Μουσείο Βάσως Κατράκη και Δήμος Αιτωλικού, 2006

Στοβαίος, *Εκλογαί, Αποφθέγματα, Υποθήκαι*, Αθήνα, Κάκτος, 1995

Τάσσος 1981: «Οι εικαστικοί καλλιτέχνες στην Αντίσταση», συνέντευξη του Τάσσου στο περιοδικό *Τέχνη και Πολιτισμός* (Ιούλ.- Αύγ.- Σεπτ. 1981) αναδημοσιευμένη στον *Ριζοσπάστη*, 31 Ιαν. 1999 (http://www.rizospastis.gr/storyPlain.do?id=3756658&action=print, 27/3/2017)

Τσούχλου1984: Τσούχλου Δ., Μπαχάριαν Α., *Η Ανώτατη Σχολή των Καλών Τεχνών Χρονικό 1836-1984,* Αθήνα, Άποψη, 1984

Τσουκαλάς 2000: Τσουκαλάς Κ., *Πόλεμος, μνήμη και τέχνη : οι "παράπλευρες ζημιές" του Γιάννη Ψυχοπαίδη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000

Φαράκος 1997: Φαράκος Γ., *Άρης Βελουχιώτης: το χαμένο Αρχείο - Άγνωστα Κείμενα: η στάση της ηγεσίας του ΚΚΕ απέναντι στον Αρη Βελουχιώτη,1941-1945*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1997

Φρομ 1977: Φρομ Ε., *Θα επικρατήσει ο άνθρωπος;* Εκδόσεις Μπουκουμάνη, 1977. Πρώτη έκδοση: Erich Fromm *May man prevail?* New York: Doubleday, Garden City, 1961

Χαμαλίδη 2008: Χαμαλίδη Ε., «Ελληνίδες εικαστικοί στην καμπή του 19ου προς τον 20ο αιώνα», Ντενίση Σ. (επιμ.), *Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940)* (πρακτικά ημερίδας: 10 Νοεμβρίου 2007), Αθήνα, Gutenberg, 2008

Χαμηλάκης Momigliano 2010: Χαμηλάκης Γ., Momigliano N. (επιμ.), μετάφραση Κούτρας Ν., *Αρχαιολογία και ευρωπαϊκή νεωτερικότητα: παράγοντας και καταναλώνοντας τους*

"Μινωίτες", Αθήνα, Εικοστός Πρώτος, 2010

Χαραλαμπίδης 1990: Χαραλαμπίδης Α., *Η τέχνη του εικοστού αιώνα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1990

Χαριτόπουλος, 2003: Χαριτόπουλος Δ., *Άρης, ο αρχηγός των ατάκτων : ιστορική βιογραφία*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003

Χατζηιωσήφ-Παπαστράτης 1999-2007: Χατζηιωσήφ Χ., Παπαστράτης Π. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999-2007

Χατζηιωσήφ 1999-2007: Χατζηιωσήφ Χ., «Η ελληνική οικονομία Πεδίο μάχης και αντίστασης», Χατζηιωσήφ-Παπαστράτης 1999-2007, τ. Γ', Μέρος 2ο, σελ. 181-218

Χατζηπαναγιώτου 1982: Χατζηπαναγιώτου, Γ., *Η πολιτική διαθήκη του Άρη Βελουχιώτη: εθνική και κοινωνική*, Αθήνα, Δωρικός, 1982

Χατζηνικολάου 1994: Χατζηνικολάου Ν., *Νοήματα της εικόνας μελέτες ιστορίας και θεωρίας της τέχνης*, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994

Χατζηνικολάου 2012: Χατζηνικολάου Ν. (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης: 1911-1983*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2012

Χρήστου 1983: Χρήστου Χρ., *Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του δέκατου ένατου αιώνα*, Αθήνα, 1983

Χρήστου 1989: Χρήστου Χρ., *Νεοελληνική Χαρακτική*, Αθήνα, Ιονική και Λαϊκή Τράπεζα Ελλάδος, 1989

Χρήστου 1994: Χρήστου Χρ., *Νεοελληνική Χαρακτική*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1994

ΜΗ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΛΕΥΚΩΜΑΤΑ

Μπουζιάνης Γιώργος – Ακουαρέλλες, Αθήνα, Άγρα, 1982 (συλλεκτικό λεύκωμα)

Από τους αγώνες του Ελληνικού λαού, Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α. Τάσσος, Αθήνα 1988 (συλλεκτικό λεύκωμα)

2. ΠΟΙΗΤΙΚΑ ΕΡΓΑ

Νικηφόρος Βρεττάκος «Όταν μαθεύτηκε το φονικό», *Επιθεώρηση τέχνης*, τευχ. 75, 1961, σελ. 200

Οδυσσέας Ελύτης, *Το Άξιον Εστί* («Η Γένεσις»), Αθήνα, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρία, 1974

Γιάννης Ρίτσος, *Επιτάφιος* («ΧΙΧ»), Αθήνα, Κέδρος, 1972

Γιάννης Ρίτσος, *Ποιήματα* τ. Ε΄ *Τα Επικαιρικά 1945-1969,* Αθήνα, Κέδρος, 1987

Παναγιώτης Τσουτάκος, *2651-Μνήμη μιας τυραννίας* (ποιητική συλλογή), Αθήνα, 1976

3. ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

Γρηγοράκης Ν., *Δεκαοχτώ Έλληνες χαράκτες*, Αίθουσα τέχνης «Υάκινθος», Αθήνα, 1980

Δεληβοριάς Α., Ματθιόπουλος Ε., Μοσκώφ Κ., Πετρής Γ., *Έργα Γεγονότα: Έκθεση εικαστικών τεχνών για τα 70 χρόνια του ΚΚΕ*, Αθήνα, 1988

Ηλιοπούλου-Ρογκάν Ντ., *Ματιές στην Ελλάδα*, Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 1982

Κασιμάτη Μ., *Έντεκα δάσκαλοι της Ελληνικής Χαρακτική*, Αθήνα, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού - ΕΠΜΑΣ, 1995

Λαμπράκη-Πλάκα Μ., Κασιμάτη Μ., *Ο Κόσμος της Βάσως Κατράκη* , Αθήνα, Δημοτική Πινακοθήκη Καλλιθέας «Σοφία Λασκαρίδου», 2002

Μισιρλή Ν., Καμπουρίδης Χ., *Μνήμες - αναπλάσεις - αναζητήσεις : ζωγραφική - γλυπτική - χαρακτική painting - sculpture – engraving*, Αθήνα, 1985.

Παπαστάμος Δ., Οράτη Ε., *Ελληνική Μεταπολεμική Χαρακτική*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 1988

Παπαστάμος Δ., *Έκθεση νεοελληνικής χαρακτικής Θεσσαλονίκη, Helexpo-ΔΕΘ*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ - Helexpo-ΔΕΘ, 1988

Σπηλιάδη Β., *Έκθεση χαρακτικής Ελλήνων καλλιτεχνών,* Αθήνα, Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων, 1982

Σπηλιάδη Β., *Ελληνική Χαρακτική*, Αθήνα, «Νέες Μορφές», 1977

Χαραλαμπίδης, Α., *Ελληνική Χαρακτική*, Θεσσαλονίκη, «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία, 1981

***

Α΄*Ετήσια έκθεσις του Συλλόγου των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών τεχνών*, Αθήνα, Παρνασσός, 1936

Στάθμη ομάδα εκθέσεων, Α΄ Έκθεσις ζωγραφικής γλυπτικής χαρακτικής, Αθήνα, Ζάππειο Μέγαρο, 14 Μαΐου – 14 Ιουνίου 1950

Α' έκθεσις ζωγραφικής γλυπτικής χαρακτικής / Στάθμη ομάδα εκθέσεων (Φυλλάδιο – Πρόσκληση), Αθήνα, Ζάππειο Μέγαρο, 1950

Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις, Αθήνα, Ζάππειο Μέγαρο, 1952

Χαρακτική Βάσω Κατράκη, Αθήνα, Αίθουσα Ζαχαρίου, Δεκ. 1955

Έκθεσις χαρακτικής της Βάσως Κατράκη, Υπερωκεάνιο «Ολυμπία», 1958

Βάσω Κατράκη Χαρακτική, Αθήνα, Γκαλερί Ζυγός, Νοεμ. 1959

Έκθεσις σύγχρονου Ελληνικής ζωγραφικής επί του υπερωκεάνιου Ολυμπία Greek line, Αθήναι 1959

Στ΄ Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις, Αθήνα, Ζάππειο Μέγαρο, Οκτ. – Νοεμ. 1960

Έκθεσις Ελληνίδων καλλιτεχνών : ζωγραφική-γλυπτική-χαρακτική, Αθήνα, Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος, 1962

Καλλιτεχνικόν Σωματείον Ελληνίδων, Έκθεσις, Αθήνα, Μεγάλη Αίθουσα Παρνασσού, 1963

Βάσω Κατράκη, Αθήνα, «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών», Χίλτον, 1967

Βάσω Κατράκη, Λευκωσία, «Αργώ», 1971
Βάσω Κατράκη. Χαρακτική, Αθήνα, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «΄Ωρα», 1972
Πανελλήνιος, Αθήνα, 7 Απριλίου – 20 Μαΐου 1975
Βάσω Κατράκη, Ασαντούρ Μπαχαριάν, Ζωγραφική, χαρακτική, Δημοτικό Πνευματικό Κέντρο Ερμούπολης, 1975
Η χαρακτική στην Ελλάδα σήμερα: Η τέχνη κι ο τεχνίτης, Αθήνα, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ώρα», 1980
Βάσω Κατράκη, Πειραιάς, Αίθουσα Τέχνης Πειραιά, 1981
Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, Πειραιάς, Ο.Λ.Π, 1987
Ελληνική Μεταπολεμική Χαρακτική, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 1988
Πρώτη Μεσογειακή Μπιενάλε Χαρακτικής, Κρήτη, 1988
Έκθεση χαρακτικής Βάσως Κατράκη, Λευκωσία, Πολιτιστικό Κέντρο Δήμου Λευκωσίας (Πύλη Αμμοχώστου), 1992
Βάσω Κατράκη, Αθήνα, «Νέες μορφές», 1994

3. ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ

Α.Κ., «Κατράκη, Μαλάμος, Σικελιώτης. Από την αντίσταση, τη ζωή και το θάνατο», ***Αθηνόραμα***, 30 Απρ. 1983

Αίθουσα Τέχνης Πειραιά (περιοδική καλλιτεχνική έκδοση), Νο 16, Μάρτιος 1981

Α.Γ. Ξύδης, «'Πανελληνίου' συνέχεια...», ***Αντί***, περίοδος Β΄, τεύχ. 15, 22 Μαρτίου 1975, σελ. 47-48
Ηλιοπούλου-Ρογκάν Ντ., «Μεγάλη αναδρομική έκθεση της Βάσως Κατράκη στην Εθνική Πινακοθήκη», *Αντί*, 14 Μαρ. 1980
«Βάσω Κατράκη», *Αντί*, 30 Δεκ. 1988

Μαρκάτου Δ., «Ερασμία Μπερτσά», ***ARTI***, Μαρτ.-Απρ. 1996, σελ. 216-217

«Έκθεση χαρακτικής της Βάσως Κατράκη», ***Γυναίκα***, 25 Νοεμ. 1959
Μπουζάλη Ε., «Μια μεγάλη ελληνίδα χαράκτρια. Βάσω Κατράκη…», (συνέντευξη από την Κατράκη) περ. *Γυναίκα*, 3 Φεβ. 1960
Σπηλιάδη Β., «Των βράχων τ΄αγάλματα. . .», *Γυναίκα*, 1 Νοεμ. 1972
Μπακομάρου Ό., «Βάσω Κατράκη Ψυχή στην Πέτρα», *Η Γυναίκα*, 18 Αυγ. 1976

Κοτζαμάνη Μ., «Η Βάσω Κατράκη παρουσιάζει έναν ολόκληρο κόσμο που αγωνίζεται για τη δικαίωση στη ζωή», ***Εικόνες***, 3 Δεκ. 1986

Επιθεώρηση τέχνης, Ιουν. 1957, σελ. 540
Πετρής Γ., συνέντευξη της Βάσως Κατράκη «Η Βάσω Κατράκη για τη σύγχρονη τέχνη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Απρ. 1958, σελ. 238-241
Γ. Πετρής, «Οι εικαστικές τέχνες», *Επιθεώρηση τέχνης*, Νοεμ. – Δεκ. 1959
Πετρής Γ., «Η έκθεση ελληνικής χαρακτικής στην ΕΣΣΔ», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιαν. 1960, σ. 72-75, 78
«Οι εκθέσεις της Βάσως και του Σικελιώτη», *Επιθεώρηση τέχνης*, Απρ. 1961
«Οι εκθέσεις του Αυγούστου», *Επιθεώρηση τέχνης*, Ιουλ. 1961
Γ. Πετρής, «Η έκθεση Ειρήνη και Ζωή», *Επιθεώρηση τέχνης*, Ιαν. 1962
«Το χαρακτικό της Βάσως», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Μάιος 1962
Επιθεώρηση τέχνης, Σεπ. 1963, σελ. 303
«Πλαστικές τέχνες. Στον Πειραιά», *Επιθεώρηση τέχνης*, Ιαν. 1964
Πετρής Γ., «Μια έκθεση έργων της Βάσως Κατράκη στη Βουδαπέστη», *Επιθεώρηση τέχνης*, Νοεμ.-Δεκ. 1965, σελ. 538-539
«Η επέτειος της Ντροπής», *Επιθεώρηση τέχνης*, Μάιος-Ιούν. 1966, σελ 483
Πετρής Γ., «33η Μπιενάλε της Βενετίας», *Επιθεώρηση τέχνης*, Ιουλ. – Αυγ. 1966

«Το έργο της Β. Κατράκη», ***Ελληνικά Θέματα***, Νοεμ. 1959

Σταυρόπουλος Κ., «Βάσω Κατράκη», ***Ένα***, Δεκ. 1986

«Χαρακτική Βάσως Κατράκη», ***Επίκαιρα***, 30 Μαρ. 1973
«Εκθέσεις», *Επίκαιρα*, 2 Νοεμ. 1973

Φερεντίνου Ε., «Βάσω Κατράκη Βραβείον Λουγκάνο 1958», ***Ζυγός***, Απρ. 1958, σελ. 4-6
Θεοδωρόπουλος Α., «Έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Ζυγός*, Νοεμ. 1959
Κατράκη Β., «Εντυπώσεις από την Biennale», *Ζυγός*, Ιουλ.-Αύγ. 1960, σ. 5-9.
Πετρής Γ., «Βάσω Κατράκη», *Ζυγός*, 1962, σελ. 6-25
Χρήστου Χρ., «Η χαρακτική της Κατράκη ο αγωνιστικός ασκητισμός σαν εκφραστική δυνατότητα», *Ζυγός*, Ιαν. – Φεβ. 1980

«Βάσω Κατράκη», ***Θέματα***, 7 Ιαν. 1982

«Από τέχνη πάνε καλά», ***Καλάμι***, 28 Ιαν. 1988

Φραγκουλίδης Σ., «Βάσω Κατράκη, Η χαράχτρια», ***Νέα Εποχή***, Φεβ. 1971

Ευαγγελίδης Δ., «Εκθέσεις», ***Νέα Εστία***, τχ. 719, 1957

«Έργα σύγχρονης χαρακτικής σε ημερολόγια», ***Οικονομικός Ταχυδρόμος***, 23 Δεκ. 1971

«Οι αφίσες της Ειρήνης», ***Πάνθεον***, 23 Μαΐου 1983

Περιβόλι, Νοεμ. 1981, Γκαλερί Σταυρακάκη

Αντωνακάτου Ν., «Έκθεση Ειρήνης Οργανωμένη από την Επιτροπή για τη Διεθνή Ύφεση και Ειρήνη», ***Πολιτικά Θέματα***, 27 Νοεμ. 1987

«Πνευματικό Κέντρο Αθηνών Αφιέρωμα στην Κύπρο», ***Ραδιοτηλεόραση***, 22 Σεπ. 1974

Παπαδάκης Ν., Σταυρόπουλος Κ., Κορνάρου Μ. (επιμ.): «Βάσω Κατράκη. Μοναδική Ερμηνεύτρια της Ανθρώπινης Τραγωδίας», ***Σήμα***, Σεπτ.-Οκτ. 1979
«Βάσω Κατράκη», ***Ταχυδρόμος***, 12 Απρ. 1958
«Έκθεση Βάσως Κατράκη», *Ταχυδρόμος*, 30 Μαρ. 1973
Ταχυδρόμος, 12 Σεπ. 1974
Μητροπούλου Ρ., «Καταχωνιασμένα ντοκουμέντα από την Αντίσταση», *Ταχυδρόμος*, 9 Οκτ. 1975

Σπηλιάδη Β., «Χάραγμα της ζωής στο ξύλο και στην πέτρα», ***Τέχνη και πολιτισμός*** Ιαν. – Φεβ. 1980

Φιλολογική Πρωτοχρονιά, έτος 18, 1961

4. ΗΜΕΡΗΣΙΟΣ ΤΥΠΟΣ

Ο φιλότεχνος, «Η Κατράκη εκθέτει στην ‘Αργώ’», ***Ο Αγών***, 21 Ιαν. 1971.

«Έκθεση πετρογραφίας της Βάσως Κατράκη», ***Αγώνας Χανίων***, 27 Νοεμ. 1981.

«Νέα από τον κόσμο των εικαστικών», ***Αθηναϊκή***, 25 Φεβ. 1964.
Πολίτη Έ., «Έκθεσις Βάσως Κατράκη», *Αθηναϊκή*, 12 Δεκ. 1955.
«Εγκαίνια εκθέσεως», *Αθηναϊκή*, 4 Νοεμ. 1960.
«Οι Έλληνες ζωγράφοι και γλύπται υπερασπίζονται τον Σικουέιρος», εφ. *Αθηναϊκή* 12 Σεπ. 1963.

Αθηναϊκή, 20 Απρ. 1965.

Κρυφός Α., «Έκθεσις στην Καβάλα», ***Ακρόπολις***, 13 Ιαν. 1959.
Κωνσταντόπουλος Μ. Χ., «Έκθεσις ζωγραφικής - γλυπτικής - χαρακτικής του καλλιτεχνικού σωματείου Ελληνίδων», *Ακρόπολις*, 15 Ιουν. 1957.
«Αφιέρωμα στον Παρθένη η Έκθεσις Νέων», *Ακρόπολις*, 11 Δεκ. 1962
«Ματαιούται η έκθεσις της Βάσως Κατράκη», *Ακρόπολις*, 16 Οκτ. 1974.
«Επανάκριση καλλιτεχνών χωρίς πτυχίο», *Ακρόπολις*, 19 Νοεμ. 1981.

«Πνευματικό συνέδριο το Μάρτιο στην Αθήνα», ***Αλλαγή***, 25 Φεβ. 1964.
Αλλαγή, 30 Δεκ. 1965.
«Άλλη μια γκαλερί άνοιξε στην Αθήνα», *Αλλαγή*, 6 Απρ. 1966.
Αλλαγή, 23 Μαΐου 1966.
«Η Β. Κατράκη βραβεύτηκε στην Μπιεννάλε», *Αλλαγή*, 18 Ιουν. 1966.
«Το 1ο βραβείο της Μπιεννάλε», *Αλλαγή*, 20 Ιουν. 1966.
Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, «Γράμμα από τη Βενετία Β΄», εφ. *Αλλαγή*, 27 Ιουν. 1966
Αλλαγή, 1 Ιουλ. 1966
«Σαν πολίτες με ηυξημένη ευθύνη οι Έλληνες καλλιτέχνες θα αγωνισθούν όχι μόνο με το έργο τους αλλά και με κάθε νόμιμο μέσο», *Αλλαγή*, 23 Αυγ. 1965
«Έκθεση χαρακτικής της Βάσως Κατράκη», *Αλλαγή*, 14 Νοεμ. 1981.
«Η Β. Κατράκη και ο Α. Μπαχαριάν μιλούν για τη δουλειά τους», *Αλλαγή*, 27 Νοεμ. 1981.

Ανεξάρτητος Τύπος, 21 Ιουλίου 1959
«Τα εγκαίνια της εκθέσεως της Βάσως Κατράκη», *Ανεξάρτητος Τύπος*, 13 Νοεμ. 1959.
Ανεξάρτητος Τύπος, 24 Ιαν. 1961.
Άγγελος Δόξας, *Ανεξάρτητος τύπος*, 5 Ιαν. 1962.

«Ρίτσος, Παπαθανασίου, Κατράκη ίδρυσαν πολιτιστική εταιρία», ***Η Απογευματινή***, 19 Μαΐου 1975.
Η Απογευματινή, 11 Ιουν. 1957.
Η Απογευματινή, 17 Απρ. 1958.
Η Απογευματινή, 28 Σεπ. 1960.
Λοϊζίδη Ν., «Ασπρόμαυρη συμφωνία», *Η Απογευματινή*, 28 Οκτ. 1972.
«Το μαύρο ήταν αρχή και τέλος», *Η Απογευματινή*, 30 Δεκ. 1988

«Λαχειοφόρος αγορά για ενίσχυση των Κυπρίων», ***Η Αυγή***, 13 Νοεμ. 1957

«Η Βάσω Κατράκη πήρε πρώτο βραβείο της χαρακτικής στη Μεσογειακή έκθεση», *Η Αυγή*, 9 Μαρτ. 1958.
«Βραβείο της έκθεσης Λουγκάνο στη χαράκτρια Βάσω Κατράκη», *Η Αυγή*, 4 Απρ. 1958.
«Η επιτυχία της Β. Κατράκη στην έκθεση Λουγκάνο», *Η Αυγή*, 9 Απρ. 1958.
Τα βραβεία της Μεσογειακής», *Η Αυγή*, 21 Ιουλ. 1958
«Λίγη ώρα στο ατελιέ της Βάσως Κατράκη», *Η Αυγή*, 13 Νοεμ. 1958
«Η έκθεση στη Μόσχα», *Η Αυγή*, 20 Ιουν. 1959
Πετρής Γ., «Από την έκθεση ελληνικής χαρακτικής στη Μόσχα», Η Αυγή, 27 Ιουνίου 1959
«΄Έκθεση έργων Βάσως Κατράκη», *Η Αυγή*, 13 Νοεμ. 1959.
Ειρηνικός, «Μανάδες», *Η Αυγή*, 14 Νοεμ. 1959.
«Η τέχνη και οι γυναίκες», *Η Αυγή*, 20 Νοεμ. 1959.
Η Αυγή, 2 Νοεμ. 1960.
«΄Έργα εμπνευσμένα από την περίοδο 40-44», *Η Αυγή*, 4 Νοεμ. 1960.
«΄Έκθεση Βάσως στη Θεσσαλονίκη», *Η Αυγή*, 31 Ιαν. 1961.
«Συνεχίζεται με επιτυχία η έκθεση της Βάσως στη Θεσσαλονίκη», *Η Αυγή*, 16 Φεβ. 1961.
«Η έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Η Αυγή*, 23 Φεβ. 1961.
«Τα χθεσινά εγκαίνια της έκθεσης Βάσως Κατράκη», *Η Αυγή*, 4 Μαΐου 1961.
Η Αυγή, 22 Ιουλ. 1961
«Θριαμβευτική επιτυχία εσημείωσε χθες η έκθεση ‘Ειρήνη και Ζωή’», *Η Αυγή*, 4 Ιαν. 1962.
Στάθης Δρομάζος, «Ειρήνη και Ζωή», *Η Αυγή*, 12 Ιαν. 1962.
«Διαμαρτυρία καλλιτεχνών για την ανέγερση μνημείου του Τρούμαν στην Αθήνα», *Η Αυγή*,13 Φεβ. 1963.
Φωκάς, Γ. «΄Έκθεση ζωγραφικής – χαρακτικής με θέμα το παιδί», *Η Αυγή*, 2 Απρ. 1963.
«Συνεχίζεται ο συναγερμός των ανθρώπων του στοχασμού και της τέχνης», *Η Αυγή*, 28 Μαΐου 1963
Αυγή, 26 Οκτ. 1963
Φ. Λ., «Οι λογοτέχνες μας και οι καλλιτέχνες βαδίζουν. . .», *Η Αυγή*, 19 Μαΐου 1964
Η Αυγή, 18 Απρ. 1965.
«Η έκθεση χαρακτικών έργων της Β. Κατράκη στη Βουδαπέστη», *Η Αυγή*, 17 Σεπ. 1965.
Η Αυγή, 31 Οκτ. 1965
«Οι Έλληνες καλλιτέχνες που θα μετάσχουν στην 33η Μπιενάλλε της Βενετίας», *Η Αυγή*, 2 Μαΐου 1965.
«΄Έκθεση ‘Ειρήνη και Ζωή’ Στα πλαίσια του Β΄Πανελλαδικού Συνεδρίου Ειρήνης», *Η Αυγή*, 16 Μαΐου 1965
Η Αυγή, 20 Ιαν. 1966.
«49 διακεκριμένοι καλλιτέχνες κατά των εκτοπίσεων», εφ. *Η Αυγή*, 10 Μαρ. 1966.
«Δόθηκαν χθες τα βραβεία για την πορεία», *Η Αυγή*, 14 Ιουν. 1966

«Η Βάσω Κατράκη βραβεύτηκε στη Μπιεννάλε της Βενετίας», *Η Αυγή*, 19 Ιουν. 1966.
Καμπάνης Φ., (συνέντευξη της Κατράκη), «Η βράβευση της Βάσως Κατράκη τιμά την ελληνική τέχνη» *Η Αυγή*, 28 Ιουν. 1966.
Αυγή, 1 Ιουλ. 1966.
«Καλωσορίζουν την 'Αυγή'», *Η Αυγή*, 7 Αυγ. 1974.
Λαμψίδου Ν., «Τι έκανες αυτά τα 7 χρόνια καλλιτέχνη;», *Η Αυγή*, 9 Αυγ. 1974.
«Αναβάλλεται η έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Η Αυγή*, 16 Οκτ. 1974.
«Θα εμπνέει και θα οδηγεί πάντα το λαό μας...», *Η Αυγή* , 18 Δεκ. 1974.
«Ηλέκτρα με Παπαθανασίου στους καταυλισμούς των Κυπρίων προσφύγων», *Η Αυγή*, 18 Μαΐου 1975.
«Εκδήλωση για τη γυναίκα στην Αντίσταση», *Η Αυγή*, 22 Ιουν. 1975.
«Το μπλόκο των Γιαννιτσών», *Η Αυγή*, 27 Αυγ. 1975.
«Κοινός αγώνας για τους πρόσφυγες της Κύπρου», *Η Αυγή*, 13 Ιουλ. 1976.
«Οι Ελληνίδες στους αγώνες για τη δημοκρατία», *Η Αυγή*, 3 Μαρ. 1977.
«Διαπρεπείς επιστήμονες για την Συμμαχία», *Η Αυγή*, 8 Νοεμ. 1977.
«Έκθεση ζωγραφικής στην Πάτρα», *Η Αυγή*, 1 Δεκ. 1977.
«Στις 16 του Απρίλη το Συνέδριό μας. Η Βάσω Κατράκη πρόσφερε χαρακτικό για την ενίσχυσή του.», *Η Αυγή*, 19 Μαρ. 1978.
«Θερμή συμπαράσταση των Ελληνίδων για τους διωκόμενους στην Αργεντινή», *Η Αυγή*, 24 Δεκ. 1978
Η Αυγή, 13 Απρ. 1979.
Η Αυγή, 7 Οκτ. 1981.
«Πανόραμα σύγχρονης χαρακτικής στο Πνευματικό Κέντρο», *Η Αυγή*, 26 Φεβ. 1982.
«Οι αφίσες της Πορείας και το χαρακτικό έργο της Κατράκη», *Η Αυγή*, 21 Μαΐου 1983.
Κατημερτζή Π. (συνέντευξη από την Κατράκη) «Η ιδεολογία είναι κάτι βαθύτερο από την πολιτική», *Η Αυγή*, 5 Οκτ. 1986
Η.Μ.-Λ., «Εικαστικοί καλλιτέχνες προσφέρουν έργα για την οικονομική ενίσχυση της ΑΔΗΚ», *Η Αυγή*, 5 Οκτ. 1986
«Κορυφαίο εικαστικό γεγονός η έκθεση για την "Αυγή"», *Η Αυγή*, 17 Απρ. 1988
«Το ύστατο 'χαίρε' στη Βάσω Κατράκη», *Η Αυγή*, 30 Δεκ. 1988
«Τελευταίος χαιρετισμός στη Βάσω Κατράκη», *Η Αυγή*, 30 Δεκ. 1988.
«Ένα ακόμη στεφάνι για τη Βάσω», *Η Αυγή*, 31 Δεκ. 1988.
Αρώνης Π., «Δεκα οχτώ χρόνια από τότε», *Η Αυγή*, 7 Ιαν. 2007.

Καλλιγάς Μ., «Η έκθεσι της Γαλλικής Σχολής», ***Το Βήμα***, 28 Αυγ. 1946
«Έλλην χαράκτης εβραβεύθη εις έκθεσιν», *Το Βήμα*, 11 Μαρτ. 1958.
«Εκθέσεις» (Κ), *Το Βήμα*, 13 Νοεμ. 1959.

«Εγκαίνια εκθέσεως», *Το Βήμα*, 4 Νοεμ. 1960.
«Τρία εγκαίνια εκθέσεων», *Το Βήμα*, 1 Φεβ. 1961.
«Α΄ Πανελλήνιος Έκθεσις Νέων» *Το Βήμα*, 15 Μαρτ. 1961.
Το Βήμα, 29 Ιουν. 1961
«Έκθεσις 50 καλλιτεχνών με θέμα την ειρήνη», *Το Βήμα*, 12 Δεκ. 1961.
Πάρλας Κ., Συνέντευξη από τη Βάσω Κατράκη, *Το Βήμα*, 13 Ιαν. 1963
Το Βήμα, 4 Απρ. 1964.
«Συνέδριο», *Το Βήμα*, 23 Ιουλ. 1964.
Το Βήμα, 23 Απρ. 1965.
«Έλληνες καλλιτέχνες στην προσεχή Μπιεννάλε Βενετίας», *Το Βήμα*, 2 Μαΐου 1965.
«Εγκαινιάστηκε η Μπιεννάλε», *Το Βήμα*, 19 Ιουν. 1966.
Ανδρεάδη Έ., «Μια γενική ματιά στο χώρο όπου έργα και καλλιτέχνες παρουσιάζονται και αμίλλωνται» (2ο μέρος), *Το Βήμα*, 23 Ιουν. 1966.
Έκθεση Β. Κατράκη στην Κύπρο», *Το Βήμα*, 12 Ιαν. 1971.
Το Βήμα, 30 Ιουν. 1971.
Ανδρεάδη Έ., «Βάσω Κατράκη: Τι σημαίνουν πέντε χρόνια σιωπής», *Το Βήμα*, 27 Οκτ. 1972.
«Συμπαρίστανται στους σπουδαστές», *Το Βήμα*, 28 Οκτ. 1972.
«Εκθέσεις Γ. Παππά και Β. Κατράκη», *Το Βήμα*, 21 Μαρ. 1973.
Το Βήμα, 11 Απρ. 1975.
«Επεισόδια σε βάρος δύο υποψηφίων της Συμμαχίας», *Το Βήμα*, 8 Νοεμ. 1977.
«Δέκα ζωγραφιές για πιάτα», *Το Βήμα*, 13 Απρ. 1979.
Το Βήμα, 22 Απρ. 1979.
Γεωργουσόπουλος Κ., «Διαδικασίες συνειδητοποίησης», *Το Βήμα*, 6 Ιαν. 1982.
Λοβέρδου Μ., «Αλέκος Αλεξανδράκης», *Το Βήμα*, 13 Νοεμ. 2005 (http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=169472 [6/12/2016]).

«Συστήθηκε νέα Πνευματική και καλλιτεχνική Εταιρία», ***Η Βραδυνή***, 19 Μαΐου 1975.
Η Βραδυνή, 4 Φεβ. 1961.
«Ποίοι καλλιτέχναι μετέχουν εις την έκθεσιν Μπουένος Άϋρες», *Η Βραδυνή*, 10 Νοεμ. 1964.
«Εβραβεύθη η Β. Κατράκη», *Η Βραδυνή*, 20 Ιουν. 1966.
«Εγκαίνια εκθέσεως», *Η Βραδυνή*, 15 Ιαν. 1971
«Έκθεση Βάσως Κατράκη στη Θεσσαλονίκη», *Η Βραδυνή*, 22 Μαρ. 1973.
«Αναβολή εκθέσεως», *Η Βραδυνή*, 16 Οκτ. 1974
«Αφίσσες του Πικάσο, τραγούδια και "φωνές" στην Αντιστασιακή Έκθεση», *Η Βραδυνή*, 7 Νοεμ. 1974.
«Ζωγραφική σε μάλλινες επιφάνειες», *Η Βραδυνή*, 12 Δεκ. 1974.

«Για τις θυσίες της Ελληνίδας», *Η Βραδυνή*, 28 Φεβ. 1977.
«Στη διαβαλκανική έκθεσι φιλίας», *Η Βραδυνή*, 3 Οκτ. 1977.
«Εκδηλώσεις», *Η Βραδυνή*, 20 Αυγ. 1981.
«Ερευνητικές επιτροπές στο υπ. Πολιτισμού», *Το Βήμα*, 19 Νοεμ. 1981.
«Επιτέλους γραμματόσημα για την Αντίσταση», *Το Βήμα*, 26 Σεπ. 1982.

«Η Β. Κατράκη και ο Α. Μπαχαριάν αποκαλύπτουν μυστικά της δουλειάς τους», ***Δημοκράτης***, 27 Νοεμ. 1981.

«Η Κατράκη γύρισε φέρνοντας μια μεγάλη νίκη στην Ελλάδα», ***Δημοκρατική Αλλαγή***, 27 Ιουν. 1966.

«Έκθεση χαρακτικής Βάσως Κατράκη», ***Δράσις*** Ηρακλείου, 13 Νοεμ. 1981.
«Έκθεση χαρακτικής της διεθνούς φήμης Β. Κατράκη», *Δράσις* Ηρακλείου, 20 Νοεμ. 1981.

«Η χαράκτρια Βάσω Κατράκη τιμήθηκε με βραβείο της διεθνούς εκθέσεως του Λουγκάνο», ***Δράσις*** Θεσ/νίκης, 14 Απρ. 1958.
«Έκθεσις δέκα Αθηναίων ζωγράφων», *Δράσις* Θεσ/νίκης, 12 Ιαν. 1959.

Δρόμοι της ειρήνης, φύλλο 16, 15 Φεβ. 1959

«Η έκθεση χαρακτικής της Βάσως Κατράκη», ***Εθνική Φωνή*** Ηρακλείου, 16 Νοεμ. 1981.
«Μια ενδιαφέρουσα συζήτηση σήμερα στη Γκαλερί Σταυρακάκη», *Εθνική φωνή* Ηρακλείου, 30 Νοεμ. 1981.

Εθνικός Κήρυξ, 7 Δεκ. 1955
«Έκθεσις των πειραιωτών καλλιτεχνών», *Εθνικός Κήρυξ*, 8 Σεπ. 1961.
«Έλληνες καλλιτέχναι στην Έκθεσι Βενετίας», *Εθνικός Κήρυξ*, 2 Μαΐου 1965.
Βιέννα Παπαγεωργίου Χ., «Πειραιώτες ζωγράφοι», *Εθνικός Κήρυξ*, 30 Αυγ. 1984.

Το Έθνος, 11 Ιαν. 1956.
Το Έθνος, 12 Σεπ. 1956.
Το Έθνος, 26 Φεβ. 1958.
Το Έθνος, 9 Απρ. 1958.
Το Έθνος, 11 Νοεμ. 1959.
Παναγιωτόπουλος Σπ., «Εκθέσεις», *Το Έθνος*, 18 Νοεμ. 1959.
Το Έθνος, 13 Ιαν. 1962.

Το Έθνος, 14 Ιουν. 1963.
Το Έθνος, 25 Οκτ. 1963.
Το Έθνος, 5 Ιουν. 1964.
«Στο Τόκιο», *Το Έθνος*, 10 Ιουν. 1966.
Το Έθνος, 14 Απρ. 1967.
«Ποιος και γιατί απέκλεισε τον Τάκη», *Έθνος*, 13 Φεβ. 1984.
«Ονόματα στο νέο φορέα που ετοιμάζει το 'Εσ.'», *Το Έθνος*, 20 Ιαν. 1987.
«Έκκληση από 60: Να μείνει στο κουτί», *Το Έθνος*, 24 Ιαν. 1987.
«Κατράκη», *Έθνος*, 29 Οκτ. 1988.
«Σωπαίνει ώρα η μαντατοφόρα...», *Έθνος*, 30 Δεκ. 1988.

«Θα επανακριθούν οι καλλιτέχνες που στερούνται πτυχίου», ***Ελεύθερη Ώρα***, 19 Νοεμ. 1981.
«Η πολιτεία υποκλίνεται στην σωρό της Κατράκη», *Ελεύθερη Ώρα*, 30 Δεκ. 1988

Χατζηδάκης Μ., «Έκθεση της 'Στάθμης' στο Μέγαρο του Ζαππείου. Χαρακτική, τέμπερα, υδατογραφία», ***Ελευθερία***, 23 Μαΐου 1950
Ελευθερία, 2 και 9 Αυγ. 1956.
Σπητέρης Τ., «Χαρακτική και Διακοσμητική στην Πανελλήνιο Καλλιτεχνική έκθεση», *Ελευθερία*, 14 Ιουν. 1957.
Σπητέρης Τ., «Μια ωραία πρωτοβουλία υπέρ των οικογενειών των Κυπρίων κρατουμένων», *Ελευθερία*, 15 Νοεμ. 1957.
Ελευθερία, 13 Μαρτ. 1958.
«Καλές Τέχνες», *Ελευθερία*, 18 Ιουνίου 1959.
Ελευθερία, 11 Νοεμ. 1959.
Αναγνωστόπουλος Μ.Γ., (άγνωστος τίτλος άρθρου) *Ελευθερία*, 20 Δεκ. 1959.
«Η Ελληνική ζωγραφική εις την Στοκχόλμη», *Ελευθερία*, 28 Σεπ. 1960.
«Εκθέσεις», *Ελευθερία*, 4 Νοεμ. 1960.
«Μία χαράκτρια που εκφράζει το τραγικό άγχος της εποχής μας: Η Βάσω Κατράκη», *Ελευθερία*, 7 Μαΐου 1961
Σπητέρης Τ., «5 Έλληνες στη διεθνή έκθεσι της χαρακτικής», εφ. *Ελευθερία*, 16 Ιουλ. 1961.
«40 Ελληνίδες μετέχουν σε μιαν έκθεση», *Ελευθερία*, 23 Φεβ. 1962.
Ελευθερία, 30 Απρ. 1964.
Ελευθερία, 18 Απρ. 1965.
«Το πρώτο βραβείο της Μπιεννάλε της Βενετίας στην Βάσω Κατράκη», *Ελευθερία*, 19 Ιουν. 1966.

Παρασκευαΐδης Μ., «Η χαρακτική της Βάσως Κατράκη», ***Ελεύθερος Κόσμος***, 27 Οκτ. 1972.
«΄Εκθεσις χαρακτικής της Β. Κατράκη», *Ελεύθερος Κόσμος*, 22 Μαρ. 1973.
«Η Εθνική Πινακοθήκη στη Ρουμανία», *Ελεύθερος Κόσμος*, 1 Οκτ. 1977.

Χατζηγιαννάκη Ά., «Η ματιά της Βάσως Κατράκη», ***Ελεύθερος Τύπος***, 12 Νοεμ. 1986
«Η Βάσω Κατράκη είχε χαράξει το δρόμο της κόντρα στη σήψη και στη διαφθορά», *Ελεύθερος Τύπος*, 30 Δεκ. 1988

«Συμπαράσταση στους Βάσκους», ***Ελευθεροτυπία***, 27 Σεπ. 1975.
«Κυπριακή γκαλερί στην Αθήνα», *Ελευθεροτυπία*, 13 Ιουν. 1976.
«Ζωγραφιές για πιάτα», *Ελευθεροτυπία*, 17 Μαρ. 1979.
Ελευθεροτυπία, 19 Αυγ. 1981
«Το Αιτωλικό τιμά τη Βάσω», *Ελευθεροτυπία*, 20 Αυγ. 1981.
«Εκδήλωση για τη Βάσω Κατράκη», *Ελευθεροτυπία*, 22 Αυγ. 1981.
«Γλέζος: να φύγουν αμέσως τα πυρηνικά», *Ελευθεροτυπία*,17 Μαΐου 1986
Μαραγκού Μ., «Η νέα κατάθεση της Βάσως Κατράκη», *Ελευθεροτυπία*, 20 Νοεμ. 1986
«76 επώνυμοι υπογράφουν για το νέο κόμμα», *Η Ελευθεροτυπία*, 20 Ιαν. 1987
«Σήμερα στις 4 κηδεύεται η Βάσω Κατράκη», *Ελευθεροτυπία*, 29 Δεκ. 1988
Τριγάζης Π., «Η κραυγή της Χιροσίμα 69 χρόνια μετά από τις ατομικές βόμβες των ΗΠΑ», *Ελευθεροτυπία*, 7 Αυγ. 2014 (http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=442360, [18/11/2016])
Γκιώνης Δ. «΄Οταν η Ιστορία ξαναγράφεται. Ο συγγραφέας Δημήτρης Φωτιάδης και η Επανάσταση του 1821», *Ελευθεροτυπία*, 26 Μαρ. 2011, (http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=26/03/2011&id=262289 [12/12/2016])

Ελληνική Ώρα Πειραιώς 18 Απρ. 1953.
Κ. Θεοφάνους, «Πειραιώτες καλλιτέχνες. 6. Η κ. Βάσω Κατράκη, *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*,18 Απρ. 1953.

«Έκθεσις χαρακτικής της κ. Βάσως Κατράκη», ***Ελληνικός Βορράς*** Θεσ/νίκη, 7 Φεβ. 1961.
«Έκθεσις χαρακτικής της κ. Βάσως Κατράκη», *Ελληνικός Βορράς* Θεσ/νίκη, 12 Φεβ. 1961.
«Έκθεση Β. Κατράκη στον 'Κοχλία'», *Ελληνικός Βορράς* Θεσ/νίκη, 18 Μαρ. 1973.
«Εγκαινιάζεται σήμερα η έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Ελληνικός Βορράς* Θεσ/νίκη, 22 Μαρ. 1973.
«Διάλογος άσπρου και μαύρου στα έργα της Βάσως Κατράκη», *Ελληνικός Βορράς* Θεσ/νίκη, 31 Μαρ. 1973.

«Έκθεση 40 ζωγράφων, γλυπτών και χαρακτών», *Ελληνικός Βορράς* Θεσ/νίκη, 22 Δεκ. 1974.
«Ομαδική έκθεση έργων χαρακτικής», *Ελληνικός Βορράς Θεσ/νίκη*, 1 Οκτ. 1977.

«Από την Η΄ Πανελλήνιο έκθεση», ***Εργατική Εστία***, Απρ. 1965.

«Από την πνευματική και καλλιτεχνική ζωή», ***Θεσσαλία*** Βόλου, 15 Δεκ .1978

«Έκθεση χαρακτικής της Βάσως Κατράκη», ***Θεσσαλονίκη***, 19 Μαρ. 1973.
«Από την Πέμπτη η Βάσω Κατράκη», *Θεσσαλονίκη*, 20 Μαρ. 1973.
«28 λιθογραφίες της Βάσως Κατράκη στον 'Κοχλία'», *Θεσσαλονίκη*, 22 Μαρ. 1973.
«Εντυπωσιακή η έκθεση της Β. Κατράκη», *Θεσσαλονίκη*, 31 Μαρ. 1973.
«11 Έλληνες στο Άμστερνταμ», *Θεσσαλονίκη*, 12 Απρ. 1973.
«Ζωγραφική χαρακτική και αφίσσες», *Θεσσαλονίκη*, 4 Ιουν. 1973.
«Έκθεση ταπισσερί απόψε στον 'Κοχλία'», *Θεσσαλονίκη*, 22 Νοεμ. 1974.
«Εξορμήσεις καλλιτεχνών», *Θεσσαλονίκη*, 5 Δεκ. 1974
Η Καθημερινή, 8 Φεβ. 1957
«Η έκθεσις του Σάο Πάολο», *Η Καθημερινή*, 12 Μαΐου 1957
«Η Ελλάς έλαβε το πρώτον και τρίτον βραβείον χαρακτικής εις την Μεσογειακήν έκθεσιν», *Η Καθημερινή*, 9 Μαρτ. 1958.
«Από τας εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 15 Νοεμ. 1959.
«Εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 31 Ιαν. 1961.
«Οι ζωγράφοι για τις ζωγραφιές τους» *Η Καθημερινή*, 2 Οκτ. 1974.
«Τι το ένα τι το άλλο», *Η Καθημερινή*, 7 Νοεμ 1974
Καραβία Μ., «Η Τέχνη αντιμέτωπη με τη βία», *Η Καθημερινή*, 20 Απρ. 1975.
«'Δεσμός': Σκοποί εκπολιτιστικοί», *Η Καθημερινή*, 18 Μαΐου 1975.
«Γυναικείοι αγώνες», *Η Καθημερινή*, 18 Ιαν. 1976.
Καθημερινή 16 Ιουν. 1976.
Καραβία Μ., «Καθημερινά αντικείμενα με σωστή αισθητική», *Η Καθημερινή*, 20 Νοεμ. 1976.
«Εκδηλώσεις με θέμα τους αγώνες της Ελληνίδας*», Η Καθημερινή*, 2 Μαρ. 1977.
«Διαβαλκανική έκθεση φιλίας», *Η Καθημερινή*, 4 Οκτ. 1977.
«Έκκληση να λυθούν τα θέματα των ΑΕΙ», *Η Καθημερινή*, 8 Απρ. 1978.
Ηλιοπούλου-Ρογκάν Ντ., «Ματιές στις εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 2 Μαρ. 1980
«Μετάλλιο στην Κατράκη», *Η Καθημερινή*, 15 Αυγ. 1981.
«Τιμούν την Κατράκη», *Η Καθημερινή*, 20 Αυγ. 1981.
«Τιμούν την Κατράκη», Η Καθημερινή, 22 Αυγ. 1981.
«Έκθεση Βάσως Κατράκη στο Ηράκλειο Κρήτης», *Η Καθημερινή*, 13 Νοεμ. 1981.

Δρομάζος Στ., «Μπρεχτ: 'Τα όπλα της κυρά-Καράρ'», *Καθημερινή*, 8 Ιαν. 1982.
«Έκθεση χαρακτικής», *Η Καθημερινή*, 25 Φεβ. 1982.
«Ματιές στις εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 11 Μαρ. 1982.
«Συζήτηση για το Σικελιανό», *Η Καθημερινή*, 12 Μαρ. 1982.
Μπεργιόπουλος Ν., «Φιλοτελικά», *Η Καθημερινή*, 10 Οκτ. 1982.
Ελένη Γαλάνη, "Χωρίς άποψη οι σκηνοθέτες για το χορό της τραγωδίας", *Η Καθημερινή*, 27 Μαΐου 1987.
Η Καθημερινή, 25 Μαρ. 1988.

«Έκθεση νεοελληνικής χαρακτικής στη Φιλοξενία», ***Κέρδος***, 2 Απρ. 1988.

«Η Βάσω Κατράκη στο Ηράκλειο», ***Η Κρήτη του Βενιζέλου***, 16 Νοεμ. 1981.

«Η έκθεση της Βάσως Κατράκη», ***Λαϊκός Αγώνας***, 8 Σεπ. 1965.

Ζητουνιάτης, «Η έκθεση της Γαλλοελληνικής Ενώσεως Νέων», ***Μάχη***, 18 Ιουλ. 1946

«Έκθεσις έργων χαρακτικής», ***Μακεδονία***, 5 Φεβ. 1961.
«Η έκθεσις χαρακτικής της κ. Βάσως Κατράκη», *Μακεδονία*, 12 Φεβ. 1961.
«Έκθεσις χαρακτικής», *Μακεδονία*, 14 Φεβ. 1961.
«Βάσω Κατράκη», *Μακεδονία*, 21 Μαρ. 1973.
«Βάσω Κατράκη», *Μακεδονία*, 22 Μαρ. 1973.
«Βάσω Κατράκη», *Μακεδονία*, 29 Μαρ. 1973.
«Στην Κρήτη», *Μακεδονία*, 2 Νοεμ. 1973.
«Για την Κύπρο», *Μακεδονία*, 12 Σεπ. 1974.
«Διαγωνισμός», *Μακεδονία*, 25 Δεκ. 1974.
«Στο Βουκουρέστι», *Μακεδονία*, 2 Οκτ. 1977.
«Δόθηκε στη δημοσιότητα διακήρυξη συμπαράστασης δημάρχων, καθηγητών, συνδικαλιστών και άλλων για την ίδρυση του νέου κόμματος της αριστεράς.», *Μακεδονία*, 20 Ιαν. 1987.
«Έκθεση χαρακτικής στη δημοτική πινακοθήκη», *Μακεδονία*, 11 Αυγ. 1988.

«΄Εκθεσι της Κατράκη στην Βουδαπέστη», ***Μεσημβρινή***, 21 Σεπ. 1965
«Η Βάσω Κατράκη στην Εθνική Πινακοθήκη», *Μεσημβρινή* , 30 Ιαν. 1980.
Διακήρυξη πολιτιστικών παραγόντων για το ΚΚΕ Εσ.», *Μεσημβρινή*, 12 Οκτ. 1981
«Έκθεση 'Ελληνικής Χαρακτικής"' στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου», *Μεσημβρινή*, 26 Φεβ. 1982.

«Γνωστοί διανοούμενοι για ‘Αδέσμευτη Ειρήνη’», *Μεσημβρινή*, 10 Μαΐου 1982.
«Εγκαίνια εκθέσεων στην Αθήνα τη Δευτέρα», *Η Μεσημβρινή*, 5 Φεβ. 1983.
«Στου Κεφαλληνού», *Η Μεσημβρινή*, 20 Ιαν. 1987.

«Πρώτον βραβείον εις ελληνίδα χαράκτριαν», ***Μεσόγειος*** Ηρακλείου, 9 Μαρτ. 1958.
«Μεγάλη επιτυχία σημειώνει η έκθεση “η γενιά του ΄30”», *Μεσόγειος* Ηρακλείου, 11 Ιαν. 1983.

«Άνοιξε στο Γκότεμποργκ της Σουηδίας έκθεσις συγχρόνου ελληνικής τέχνης», ***Τα Νέα***, 31 Μαΐου 1955
Τα Νέα, 31 Ιουλ. 1956.
«Σημαντική αποχή», *Τα Νέα* , 14 Μαΐου 1957.
Τα Νέα, 5 Νοεμ. 1957.
«Άνοιξε στο Ηράκλειο η έκθεσις των 18 καλλιτεχνών», *Τα Νέα*, 11 Φεβ. 1958
«Τρεις νέοι σύμβουλοι» *Τα Νέα*, 11 Φεβ. 1958.
«Στην Κατράκη το Α΄βραβείο χαρακτικής της Μεσογειακής εκθέσεως», *Τα Νέα*, 11 Μαρτ. 1958.
Τα Νέα, 8 Απρ. 1958.
Τα Νέα, 21 Ιουλίου 1959
«Τεχνίτρια συναρπαστικής αφηγήσεως η Κατράκη», *Τα Νέα* , 17 Νοεμ. 1959.
«Η κίνησις των εκθέσεων», *Τα Νέα*, 17 Νοεμ. 1959.
«Αι εκθέσεις της Βάσως Κατράκη και Π. Μοσχίδη εις τον Ζυγόν», *Τα Νέα*, 21 Νοεμ. 1959.
«Έκθεσις της Βάσως Κατράκη στη Θεσσαλονίκη», *Τα Νέα*, 24 Ιαν. 1961.
«Το Σάββατο η έκθεσις Βάσως Κατράκη στην Θεσ/νίκη», *Τα Νέα*, 31 Ιαν 1961.
«Μέχρι 24 Φεβρουαρίου η έκθεσις Βάσως Κατράκη», *Τα Νέα*, 14 Φεβ. 1961.
Τα Νέα, 14 Μαρ. 1961
«Αναχωρεί σήμερα στην Ρωσία η Βάσω Κατράκη», *Τα Νέα*, 27 Ιουν. 1961
Τα Νέα, 12 Δεκ.1961.
«Στην έκθεση ‘Ειρήνη και Ζωή’ θα μετάσχουν 40 καλλιτέχναι», *Τα Νέα*, 26 Δεκ. 1961.
Τα Νέα , 12 Ιαν. 1962.
«Καινούρια οργάνωση», *Τα Νέα*, 10 Ιουν. 1963
Βακαλό, Ε. «Καλλιτεχνική έκθεσις Ελληνίδων», Τα Νέα, 20 Δεκ. 1963.
Λιναρδάτος Κ. Δ., «‘Το αντικείμενο’ : Μια πρωτότυπη έκθεσις», *Τα Νέα*, 19 Μαΐου 1964
Β. Πλατ., «Έκθεση ‘Μητέρα’», *Τα Νέα*, 5 Φεβ. 1965
Τα Νέα, 30 Απρ. 1965.
«Έκθεση Βάσως Κατράκη στη Βουδαπέστη», *Τα Νέα*, 4 Σεπ. 1965.
«Επιτυχία της εκθέσεως Κατράκη στη Βουδαπέστη», *Τα Νέα*, 7 Σεπ. 1965.

«Συνέδριο Πλαστικών Τεχνών», *Τα Νέα*, 20 Ιαν. 1966.
«Ελληνικές επιτυχίες», *Τα Νέα*, 20 Ιουν. 1966.
Βακαλό Ε., «Βάσω Κατράκη. Βραβείο Λιθογραφίας στη Μπιενάλε Βενετίας», *Τα Νέα*, 15 Ιουλ. 1966.
Βακαλό Ε., «Βάσω Κατράκη», *Τα Νέα*, 22 Ιουλ. 1966.
«Έκθεση της ομάδας Τέχνης Α' στη Νίκαια», *Τα Νέα*, 24 Ιαν. 1967.
«Η Βάσω Κατράκη στη Λευκωσία», *Τα Νέα*, 13 Ιαν. 1971.
«Έκθεση της Βάσως Κατράκη στην 'Αργώ'», *Τα Νέα*, 13 Ιαν. 1971.
«Χαρακτικά της Βάσως εκτίθενται στην Κύπρο» (Σ), *Τα Νέα*, 27 Ιαν. 1971.
«Η Βάσω Κατράκη εκθέτει 30 μνημειακά χαρακτικά», *Τα Νέα*, 10 Οκτ. 1972.
Λιναρδάτος Κ.Δ., «Τα έργα της Βάσως Κατράκη εικονογραφούν τη σιωπή της», *Τα Νέα*, 13 Οκτ. 1972.
Βακαλό Ε., «Βάσω Κατράκη», *Τα Νέα*, 27 Οκτ. 1972.
Τα Νέα, 20 Μαρ. 1973.
«Η Βάσω Κατράκη στη Θεσσαλονίκη και στη Λιουμπλιάνα», *Τα Νέα*, 21 Μαρ. 1973.
«Επιλογή από τη σύγχρονη ελληνική τέχνη», *Τα Νέα*, 4 Απρ. 1973.
«Απόψε έκθεση Κατράκη - Σικελιώτη στο Ηράκλειο», *Τα Νέα*, 1 Νοεμ. 1973.
«Έργα τέχνης στην εξορία», *Τα Νέα*, 30 Ιουλ. 1974.
«Ματαιώνεται η έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Τα Νέα*, 16 Οκτ. 1974.
«975 έργα 663 καλλιτεχνών στην εφετεινή Πανελλήνια», *Τα Νέα* 19 Μαρτίου 1975.
«Ηλέκτρα στην Κύπρο με την Α. Παπαθανασίου», *Τα Νέα*, 19 Μαΐου 1975.
«Ο Σικελιώτης στη Βασιλεία», *Τα Νέα*, 5 Ιουν. 1976.
«Βραβεύτηκε η Β. Κατράκη», *Τα Νέα*, 31 Δεκ. 1976
Πετραλιά Φ., συνέντευξη της Βάσως Κατράκη «Ξαναφτιάχνω την Αντιγόνη», *Τα Νέα*, 14 Μαρ. 1977
«Αρχίζουν τα "Βυρώνεια», *Τα Νέα*, 24 Σεπ. 1977.
«Ζωγραφιστά πιάτα», *Τα Νέα*, 13 Απρ. 1979.
Τα Νέα, 17 Ιαν. 1980.
Πολιτοπούλου Μ. (συνέντευξη από την Κατράκη), «Να βρω τη γλώσσα της ύλης, χωρίς όμως να την κόψω», *Τα Νέα*, 13 Φεβ. 1980
«Αφιέρωμα στη Β. Κατράκη», *Τα Νέα*, 24 Νοεμ. 1981.
«Κοινό και έργα», *Τα Νέα*, 5 Μαρ. 1982
«Με τη 'γενιά του τριάντα' στα Ανώγεια», *Τα Νέα*, 5 Φεβ. 1983.
Σκυλλάκος Α., Κοντάκου Ντ., «Στο 'βήμα' του ειρηνιστή», *Τα Νέα*, 23 Μαΐου 1983
«Διακήρυξη για το νέο κόμμα», *Τα Νέα*, 20 Ιαν. 1987.

Οικονόμου Ν., «Οι ‘Ψαράδες’, τα ‘Καράβια’, Οι ‘Μανάδες’ και τ΄ ‘Άλογα’ της Βάσως Κατράκη», ***Η Νίκη***, 20 Σεπ. 1963.

«Στο Αιτωλικό τιμήθηκε η χαράκτρια Βάσω Κατράκη – Λεονάρδου», ***Παναιτωλική*** Αγρινίου, 23 Αυγ. 1981.

«Η Βάσω Κατράκη στο Ηράκλειο», ***Πολιτεία***, 16 Νοεμ. 1981.
«Σημαντική η προσφορά της γκαλερί Σταυρακάκη στην πνευματική ζωή της Κρήτης», *Πολιτεία*, 14 Δεκ. 1981.
«Έλληνες ζωγράφοι εκθέτουν στις Μοίρες», *Πολιτεία*, 14 Δεκ. 1981.

«Η Κατράκη το Φεβρουάριο στην Πινακοθήκη», ***Πρωινή***, 17 Ιαν. 1980.

«Καταγγελία των διώξεων των Παλαιστηνίων», ***Η Πρώτη***, 8 Δεκ. 1988.
«Κηδεύεται σήμερα η Βάσω Κατράκη», *Η Πρώτη*, 29 Δεκ. 1988

«Συστάθηκε ο ‘Δεσμός’», ***Ριζοσπάστης***, 18 Μαΐου, 1975.
«Η συμπαράσταση των Ελλήνων προς τον Πορτογαλικό λαό», *Ριζοσπάστης*, 28 Αυγ. 1975.
Γιακός Δ., «Εκείθε με τους αδελφούς εδώθε με το χάρο», *Ριζοσπάστης*, 3 Μαρ. 1977
«Πανόραμα χαρακτικής», *Ριζοσπάστης*, 26 Φεβ. 1982.
«Κανείς δε θα λείψει απ’ το εθνικό προσκλητήριο», *Ριζοσπάστης*, 3 Μαρ. 1983
«Παραιτήθηκε η Επιτροπή Εικαστικών Τεχνών», *Ριζοσπάστης*, 8 Νοεμ. 1984.
«Θα μας συντροφεύει πάντα ο Τάσσος», *Ριζοσπάστης,* 6 Οκτ. 1986
Καρπαθίου Ά., «Η Βάσω Κατράκη τιμά τους ήρωες της Αντίστασης», *Τα Νέα*, 17 Νοεμ. 1986
«Το εργαστήρι του Κεφαλληνού», *Ριζοσπάστης*, 8 Φεβ. 1987.
«Η τέχνη είναι ισχυρή δύναμη αντίστασης», *Ριζοσπάστης*, 29 Νοεμ. 1988.
«Κρατάμε το χαμόγελό της», *Ριζοσπάστης*, 30 Δεκ. 1988.

«Ομαδική έκθεση γνωστών καλλιτεχνών», ***Σημερινά***, 4 Απρ. 1973.

Σερέζης Κ., «Βάσω Κατράκη. Η έκθεσή της πανελλήνιας σημασίας», ***Ο Φιλελεύθερος***, 13 Ιαν. 1971.
«Έκθεσις έργων της Βάσως Κατράκη», *Ο Φιλελεύθερος*, 14 Ιαν. 1971.

«Η Βάσω Κατράκη στο Ηράκλειο», ***Η φλόγα της Κρήτης***, 22 Νοεμ. 1981.

«Η έκθεση πετρογραφίας της Β. Κατράκη», ***Χανιώτικα Νέα***, 1 Δεκ. 1981.

«Άνοιξε η έκθεση της Βάσως Κατράκη», ***Χαραυγή*** , 14 Ιαν. 1971.
Φραγκουλίδης Σ., «Η έκθεση χαρακτικής Βάσως Κατράκη», *Χαραυγή*, 21 Ιαν. 1971.

ΑΛΛΕΣ ΠΗΓΕΣ

Ντοκιμαντέρ

- «Μονόγραμμα», παραγωγή Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη,1983, Αρχείο ΕΡΤ
- «Παρασκήνιο», παραγωγή Δημήτρης Χατζόπουλος Cinetic, 1989, Αρχείο ΕΡΤ (περιλαμβάνει αποσπάσματα και από ένα επεισόδιο της εκπομπής του 1981 το οποίο ήταν αφιερωμένο μεταξύ άλλων και στην Κατράκη)
- «Δεν άνθισαν ματαίως...», επιμέλεια Σοφία Αδαμίδου, 2010, παραγωγή της τηλεόρασης του 902.

Αρχεία

Αρχείο ΑΣΚΤ (τόμος με τίτλο «Προκαταρκτικό Τμήμα Σχολικού έτους 1935-193?» [το τελευταίο ψηφίο έχει σβηστεί] και Μητρώο των σπουδαστών της ΑΣΚΤ για τα έτη 1938-΄39 έως 1972-΄73)
Γενικά Αρχεία του Κράτους - Αρχεία Νομού Αιτωλοακαρνανίας, Μεσολόγγι, (Γενικοί Έλεγχοι του Δημοτικού Σχολείου Θηλέων του Αιτωλικού)
Αρχείο Μαριάννας Κατράκη
Αρχείο αποδελτιώσεων Τύπου ΕΠΜΑΣ
Αρχείο Τύπου ΚΚΕ
Αρχείο Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ (φάκελος Βάσω Κατράκη: http://www.teloglion.gr/fakeloi?id=8536 [10/6/2017])

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Adhemar 1954: Adhemar J., *Honoré Daumier*, Paris, P. Tisne, 1954
Adhemar 1979, Adhemar J., *La gravure : des origines a nos jours*, Paris, Somogy, 1979
Bahn 1998: Paul G. Bahn, *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998
Bailly-Herzberg 1972: Bailly-Herzberg J., *L'eau-forte de peintre au XIXe siècle: la société des aquafortistes (1862-1867)*, Paris, Laget, 1972
Bazin 1972 : Bazin G., *Les impressionnistes au Jeu de Paume*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1972

Béguin 1976-1977: Béguin A., *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, A. Béguin, 1976-1977

Benjamin 1985: Benjamin W., *Illuminations*, New York, Schoken Books, 1985

Bersier 1984: Bersier J-E, *La gravure. Les procédés, l' histoire*, Paris, Berger-Levrault, 1984

Bewick 1797-1804: Bewick Th., *A History of British Birds*, London, Bewick - Longman, 1797-1804

Biennale di Venezia 1966: Dell'Acqua G. A., *Catalogo della XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1966

Biennale 1966: *Vasso Katraki XXXIII Biennale di Venezia*, Αθήνα, «΄Ωρα», 1966

Boggi 1826: Boggi G., *Collection de portraits des personnages Turcs et Grecs les plus recommés soit par leur cruaté soit par leur bravoure dans la guerre actuelle de la Grece* (λεύκωμα με 24 πορτραίτα Ελλήνων και Οθωμανών αξιωματούχων που έδρασαν κατά την Ελληνική Επανάσταση), Paris, 1826

Boime 2004: Boime A., *A Social History of Modern Art*, vol. 3 «Art in an Age of Counterrevolution, 1815-1848», Chicago-London, The University of Chicago Press, 2004

Bosse 1645: Bosse, A., *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin . Par le Moyen des Eauxs Fortes, & des Vernix Durs & Mols. Ensemble de la façon d'en Imprimer les Planches, & d'en Construire la Presse, & autres choses concernans lesdits Arts*, Paris, Bosse, 1645

Bosse 1745: Bosse, A., *De la manière de graver à l'eau forte et au burin : et de la gravûre en manière noire : avec la façon de construire les presses modernes & d'imprimer en taille-douce*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1745

Bouillon 1987: Bouillon J.-P., *Felix Bracquemond: Le réalisme absolu: œuvre gravé, 1849-1859: catalogue raisonné*, Genève, Skira, 1987

Bouillon 2005: Bouillon J.-P., *Félix Bracquemond et les arts décoratifs. Du japonisme à l'Art nouveau*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2005

Bourgeois 1991: Bourgeois N., *Le Temps, Toulouse Lautrec*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991

Bottinelli 2004: Bottinelli G., *Pablo Picasso Dove 1949*, ιστότοπος Πινακοθήκης Tate, Φεβ. 2004: http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-dove-p11366 (16/3/2016)

Butler 2000: Butler J., *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2000

Campbell 1988: Campbell M., *Piranesi, the Dark prisons : An edition of the Carceri d'invenzione from the collection of The Arthur Ross Foundation*, New York, Arthur Ross Foundation, 1988

Cate 1975: Cate, Eidelberg, Johnston, Needham, Weisberg, *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854-1910*, Kent, Kent State University Press, 1975

Clark 1976: Clark K., *Landscape into art*, Harper and Row, New York, 1976

Clark 2001: Clark K. (εισαγωγή), *Hall's Dictionary of subjects and symbols in art*, London, John Murray, 2001

Clark T. J. 1982: Clark T. J., *Image of the people Gustave Courbet and the 1848 revolution*, London, Thames and Hudson, 1982

Conradt 2013: Conradt D. λήμμα για το Κόμμα των Πρασίνων στην ψηφιακή έκδοση της εγκυκλοπαίδειας Britannica https://www.britannica.com/topic/Green-Party-of-Germany (20/10/2016)

Cordell 2016: Cordell D., λήμμα για τον Patrice Lumumba στη διαδικτυακή Εγκυκλοπαίδεια Britannica https://www.britannica.com/biography/Patrice-Lumumba (3/8/2016)

Dascalakis 1937: Dascalakis A., *Rhigas Velestinlis. La révolution française et les préludes de l'indépendance hellénique*, Paris, 1937

Delaborde 1888: Delaborde H., *Marc-Antoine Raimondi étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres*, Paris, Librairie de l'Art, 1888

Devon 2000: Devon M. (επιμ.), *Tamarind: Forty Years*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2000

Dumesnil 1871: Dumesnil R., *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*, Paris, A. Allouard, 1871

Elger 1998: Elger D., *Expressionism - a revolution in German Art*, Taschen, 1998

Elisseeff 1955: Elisseeff V., *Deux mille ans de peinture chinoise*, Paris, Unesco, 1955

Fermigier 1977: Fermigier A., *Jean-Francois Millet*, Geneva, Skira, 1977

Friedel 1824: Friedel A. *The Greeks. Twenty-four portraits of the principal leaders and personages who have made themselves most conspicuous in the Greek Revolution*, London - Paris, 1824

Fried 1993: Fried M., *Le réalisme de Courbet: esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1993

Friedel 1824: Friedel A., *The Greeks. Twenty-four portraits of the principal leaders and personages who have made themselves most conspicuous in the Greek Revolution* (λεύκωμα), London - Paris, 1824

Friedel 1827: Friedel A., *The Greeks. Twenty four portraits of the principal leaders and personages who have made themselves most conspicuous in the Greek Revolution* (λεύκωμα), London - Paris, 1827

Giakoumi 1991: Giakoumi D., *L'enseignement de la gravure en France de 1863 à 1906* (Mémoire de D.E.A.), Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne (δακτυλογραφημένη, έχει κατατεθεί στη βιβλιοθήκη της ΕΠΜΑΣ)

Guérin 1980: Guérin M., *L'œuvre gravé de Gauguin*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1980

Hallett 2000: Hallett M., *Hogarth*, London, Phaidon, 2000

Herring 2009: Herring S., *Corot to Manet: French landscape painting* (κατ. έκθεσης), London, National Gallery, 2009

Hörnigk 1998: Hörnigk H., (επιμ.), *Heiner Müller Werke*, τομ. I (Die Gedichte), Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1998

Juneja 1998: Juneja M., *Peindre le paysan : l'image rurale dans la peinture française de Millet a Van Gogh*, Paris, Makar, 1998

Kipfer 2000: Barbara Ann Kipfer, *Encyclopedic Dictionary of Archaeology*, New York, Kluwer Academic / Plenum Publishers, 2000

Kurth 1963: Kurth W. (ed.) *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, New York, Dover Publications, 1963

Lang, Bersier 1946-52: Lang L., Bersier J., *La lithographie en France*, Mulhouse, Librarie F. Gangloff, 1946-52

Laclau, Mouffe 2014: Laclau E., Mouffe C., *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a radical democratic politics*, London - New York, Verso, 2014

Liu 2005: Liu C., Nylan M., Barbieri-Low A., et al., *Recarving China's Past: Art, Archaeology, and Architecture of the "Wu Family Shrines"*, Princeton - New Haven, Princeton University Art Museum - Yale University Press, 2005

Loyrette 1999 : Loyrette H., Pantazzi M., Le Men S., Papet E., Rathbone E., *Daumier, 1808-1879*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999

McQueen 2003: McQueen A., *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003

Monk 2017: Monk R., λήμμα για τον Bertrand Russell στην ψηφιακή έκδοση της εγκυκλοπαίδειας Britannica: https://www.britannica.com/biography/Bertrand-Russell (7/12/2017)

Mourelos 1966: Mourelos G., *Hellas, XXXIII Biennale di Venezia: Andreou, Georgiadis, Katraki Vasso, Loukopoulos, Mauroidis,* 1966 (ο κατάλογος της ελληνικής αντιπροσωπείας στην Μπιενάλε της Βενετίας του 1966)

Murphy 2001: Murphy A., *Barbizon to Britany: landscape and realist painting in nineteenth-century France*, New York, Jack Kilgore, 2001

Osborne 1997: Osborne H., *The Oxford companion to art*, New York, Oxford University Press, 1997

Rodman 1961: Rodman S., *Conversations With Artists*, New York, Capricorn Books, 1961

Roger-Marx 1962: Roger-Marx C., *La gravure originale au XIXe siècle*, Paris, Somogy, 1962

Sanchez 1990: Sanchez A., *Goya. L'œuvre gravé: Caprichos Desastres Tauromaquia Disparates*, Madrid, Fundacion Juan March, 1990
Scott 2005: Scott J., *Electra after Freud: Myth and Culture*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2005
Starzinger 1965: Starzinger V. *The Politics of the Center: The Juste Milieu in Theory and Practice, France and England, 1815-1848*, Transaction Publishers, 1965
Turner, Benjamin 1995: Turner C., Benjamin R., (edit.), *Matisse*, Brisbane, Queensland Art Gallery, Arts exhibitions Australia, 1995
Turner 1996: Turner J. (επιστ. επιμέλεια), *The Dictionary of Art*, New York – London, MacMillan Publishers Limited, 1996
Weber 2015: Weber M., *Weber's Rationalism and Modern Society* (μετ. και επιμ. Waters T., Waters D.), New York, Palgrave Macmillan, 2015
Wu Hung 1989: Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford, Stanford University Press, 1989
(χωρίς συγγραφέα) *Briefe eines Augenzeugen der griechischen Revolution vom Jahre 1821. Nebst einer Denkschrift des fürsten Georg Cantacuzeno über die Begebenheiten in der Moldan und Walachey in den Jahren 1820 und 1821. Mit Rigas Portrait*, Halle, Rengerschen Verlags, 1824

ΜΗ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΜΕΓΑΛΩΝ ΔΙΕΘΝΩΝ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture : refusés par le Jury de 1863 et exposés, par décision de S.M. l'Empereur au salon annexe, palais des Champs-Elysées, le 15 mai 1863, Paris
Grekisk Konst maleri - skulptur - grafik, Konsthantverk, Stockholm, Kungliga Akademien for de fria Konsterna, 1947
Deuxième Biennale de la Méditerranée, Αλεξάνδρεια, Musée des Beaux-Arts, 1957
IV^e Exposition Internationale de Gavure, Ljubljana, 1961
International Biennial Exhibition of prints, Tokyo, 1964
VI^e Exposition Internationale de Gavure, Ljubljana, 1965
Vasso Katraki, Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézetének Kiállítóterme, 1965
33^a Biennale Internazionale d' Arte, Βενετία, 18 Ιουν. 16 Οκτ. 1966 (κείμενο για την ελληνική συμμετοχή από τον Γιώργο Μουρέλο)
IV^e Exposition Internationale de Gavure, Ljubljana, 1971
10 International Biennale of Graphic Art, Ljubljana, 1973

11 International Biennale of Graphic Art, Ljubljana, 1975
InterGrafik 76, Museum für Dt. Geschichte, Ανατολικό Βερολίνο, 30 Σεπτ. – 5 Δεκ. 1976
12 International Biennale of Graphic Art, Ljubljana, 1977
Wystawa Wspotczesnej Sztuki Greckiej (εισ. Τώνης Σπητέρης), Βαρσοβία, Ministerstwo Kulturi i Sztuki, 1977
Biennale der europaeischen Grafik Heidelberg/1st Biennial of European Graphic Arts Heidelber/1ere Biennale de la Gravure Europeenne Heidelberg, Wesel, Baden-Baden, 1979
Παπαστάμος Δ., *Contemporary greek painters and print makers*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 1979
Balcanii-Zona a pacii si intelegerii intre popoare, Bucuresti , Consiliul Culturii si Educatiei Socialiste, 1980
Modern Greek Prints., The Fine Art Society, London 17 Οκτ.-11 Νοεμ. 1983
Wspotczesna Graffika Grecka / Contemporary Greek Graphic Art, Βαρσοβία, Muzeum Narodowe, 1988

2. ΗΜΕΡΗΣΙΟΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ

Rebérioux M., «Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925. Université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux VIII», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 35e année, N. 1, 1980. pp. 118-120. (www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1980_num_35_1_282612_t1_0118_0000_002 [7/1/21018])
Rheinwald A., «Cabinet des estampes. La Grèce vivante: La gravure», *Jounal de Genève*, 28 Φεβ. 1955
Manlio Alzetta, «La XXXIII Biennale d'arte di Venezia», *Italturismo*, Ιουλ. 1966
«Grecia», *La voce di Jesolo* (Venezia), Ιουλ. 1966
Express Wien, 25 Αυγ. 1966. *La voce di San Marco*, Ιουλ. 1966
Ornella Ripa, «Donne e Mostri alla Biennale», *Novella di Milano*, 3 Ιουλ. 1966
Lubecker P., «En laenket muse», εφ. *Politiken*, 3 Σεπ. 1967
Athens News, 2 Νοεμ. 1973
Nuit blanche, Numéro 27, mars-avril 1987, Κεμπέκ
(https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1987-n27-nb1096712/ [22/11/2017])

3. ΒΙΒΛΙΑ ΓΕΝΙΚΗΣ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

Barnicoat J., *Posters: a concise history*, New York, 1972
Bender Barbara (edit.*) Landscape: politics and perspectives*, Berg, Providence, 1993

Bracquemond F., *Du dessin et de la couleur*, Paris, G. Charpentier, 1885
Courboin F., *La gravure en France des origines à 1900*, Paris, Delagrave, 1923
Courboin F., *Histoire illustrée de la gravure en France*, Paris, M. Le Garrec, 1923-1929
Delteil L., *Le peintre-graveur illustré (XIXe et XXe siècles)*, Paris, Loys Delteil, 1906-1930
Lalanne M., *Traité de la gravure à l'eau-forte*, Paris, Cadart et Luquet, 1866
Melot M., *L'oeuvre gravé de Boudin, Corot, Daubigny, Dupré, Jongkind, Millet, Théodore Rousseau*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1978

ΕΠΙΣΗΜΟΙ ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ ΦΟΡΕΩΝ

1. ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΒΙΒΛΙΟΥ
http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=300 (2/1/2017)
http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=251 29/11/2016
2. ΕΠΙΣΗΜΗ ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΑ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ
http://www.kambanellis.gr/?page_id=44 (3/5/2016)
3. ΕΠΙΣΗΜΟΣ ΙΣΤΟΤΟΠΟΣ ΒΡΑΒΕΙΟΥ NOBEL
http://www.nobelprize.org/ceremonies/archive/video/ceremony_sthlm/1955/ (13/12/2016)
4. ΕΠΙΣΗΜΟΣ ΙΣΤΟΤΟΠΟΣ ΟΗΕ: http://www.un.org/en/sections/history/history-united-nations/index.html (10/1/2017)
5. BRITISH MUSEUM, Λονδίνο
hhttp://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1340422&partId=1&searchText=Triumphal+Arch+of+Maximilian&page=1 (11/12/2015)
6. CANADIAN MUSEUM OF HISTORY, GATINEAU, Κεμπέκ
http://www.historymuseum.ca/capedorsetprints/techniques/stonecut.php (5/5/2017)
7. HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUM, Βερολίνο http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/?selTab=3&subpage=search&currentWerk=7616 (11/12/2015)
8. ISTITUZIONE BIBLIOTECA CLASSENSE, Ραβέννα
http://www.classense.ra.it/main/index.php?id_pag=224&m=santimuratori&skip_cass=80&id_smu_cassetto=87&count=1&counter=1&skip=48 (9/10/2015)
9. GUGGENHEIM MUSEUM, NEA YORKH
https://www.guggenheim.org/artwork/2446 (28/6/2016)
https://www.guggenheim.org/artwork/2802 (25/8/2016)
10. KÄTHE KOLLWITZ MUSEUM, Κολωνία: http://www.kollwitz.de/default.aspx (10/10/2016)
11. MUSÉE D'ORSAY, Παρίσι
http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/the-poor-fisherman-024.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=7987593ccc) (7/4/2016)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΓΙΑΚΟΥΜΗ

«ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΒΑΣΩΣ ΚΑΤΡΑΚΗ (1909-1988)»

ΤΟΜΟΣ Β’

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2018

ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΡΓΩΝ

Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Ο δεύτερος τόμος περιλαμβάνει τον κατάλογο με τα χαρακτικά έργα της Βάσως Κατράκη, αριθμημένα και με χρονολογική σειρά. Περιλαμβάνει επίσης έναν κατάλογο με τα έργα εικονογράφησης και έναν κατάλογο με τα σχέδια του Μουσείου Βάσως Κατράκη.

1. Κατάλογος χαρακτικών έργων

Πρόκειται για τον πρώτο επιστημονικά τεκμηριωμένο κατάλογο των χαρακτικών της Βάσως Κατράκη. Περιλαμβάνει 237 έργα τα οποία αποτελούν το κυρίως σώμα του έργου της χαράκτριας. Παρότι έχει καταβληθεί κάθε προσπάθεια να είναι ο κατάλογος αυτός όσο το δυνατόν πιο πλήρης, υπάρχει μεγάλη πιθανότητα κάποια δευτερεύοντα έργα να μην έχουν εντοπιστεί. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο αριθμός των έργων που περιλαμβάνονται δεν είναι παραπάνω από επαρκής για να μελετηθούν οι πολιτικές διαστάσεις του έργου της καλλιτέχνιδος.

Τα έργα παρουσιάζονται κατά τεχνική και χρονολογικά:

1. Η λιθογραφία των φοιτητικών της χρόνων *Γυναίκα που πλέκει* ((Κατ. 1)
2. Οι ξυλογραφίες (Κατ. 2- Κατ. 74)
3. Οι μονοτυπίες (Κατ. 75- Κατ. 76)
4. Οι λιθοϋψιτυπίες (Κατ. 77- Κατ. 234)
5. Οι αφίσες που έχουν αναπαραχθεί με μηχανικά μέσα (Κατ. 235- Κατ. 237)

Κάθε έργο παρουσιάζεται ως εξής:

- Τίτλος έργου. Περιλαμβάνονται όλοι οι τίτλοι με τους οποίους είναι γνωστό το έργο. Όταν από τη βιβλιογραφία και από τα αρχεία της καλλιτέχνιδος δεν προκύπτει ο τίτλος του έργου, έχει δοθεί ένας περιγραφικός τίτλος μέσα σε αγκύλες.
- Χρονολογία. Όταν η χρονολογία δεν προκύπτει από επιγραφή πάνω στο έργο, βασίζεται σε καταλόγους εκθέσεων που συντάχθηκαν όσο η καλλιτέχνις ήταν εν ζωή αλλά και σε συγκριτική έρευνα διαφόρων στοιχείων. Η σήμανση «π.» σημαίνει «περίπου» και είναι το αντίστοιχο του «circa» το οποίο στη διεθνή βιβλιογραφία προσδιορίζει ένα χρονικό διάστημα πέντε χρόνων εκατέρωθεν της χρονολογίας. Στην περίπτωση της Κατράκη, όμως, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη, ότι όλες οι λιθοϋψιτυπίες

είναι μεταγενέστερες του 1955. Παρόμοιοι περιορισμοί ισχύουν και για έργα που αναφέρονται σε ιστορικά γεγονότα.

- Τεχνική και αριθμός αντιτύπου όπως αναγράφεται από την καλλιτέχνιδα στο έργο. Για τα δοκίμια η Κατράκη χρησιμοποιεί τη γαλλική σήμανση E.A. (épreuve d'artiste, δηλ. δοκίμιο του καλλιτέχνη). Για τα αριθμημένα αντίτυπα χρησιμοποιεί την κλασική αρίθμηση με κλάσμα όπου ο αριθμητής υποδηλώνει με ποια σειρά τυπώθηκε το αντίτυπο, ενώ ο παρονομαστής τον συνολικό αριθμό των αντιτύπων. Σε κάποιες περιπτώσεις έχουν εντοπιστεί μόνο δοκίμια (πχ. το τρίτο έργο του καταλόγου με τίτλο *Κορίτσια στο μπαλκόνι*) και κατά συνέπεια δεν είναι γνωστό αν το έργο τυπώθηκε σε σειρά και, αν ναι, σε πόσα αντίτυπα. Σε άλλες περιπτώσεις δεν υπάρχει απολύτως καμία ένδειξη (πχ. το πέμπτο έργο του καταλόγου με τίτλο *Για το χειμαδιό ή Ξεχειμαδιό*).
- Διαστάσεις. Δίνονται σύμφωνα με τη διεθνή βιβλιογραφία με τη μορφή:
  ύψος x μήκος, όταν πρόκειται για δισδιάστατα έργα, και ύψος x μήκος x βάθος, όταν πρόκειται για τρισδιάστατα (κεραμικά, κοστούμια).
  I. Στις ξυλογραφίες οι διαστάσεις αντιστοιχούν στο ορθογώνιο τυπωμένο πλαίσιο μέσα στο οποίο η καλλιτέχνις περιορίζει τη σύνθεση, όπως υπαγορεύει η κοινή πρακτική.
  II. Τα χαράγματα στην πέτρα είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση καθώς ολόκληρο το φύλλο του χαρτιού χρησιμοποιείται από τη χαράκτρια για να δημιουργήσει μια ασπρόμαυρη σύνθεση. Το χαρτί παίρνει τη θέση του λευκού χρώματος και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του έργου. Επομένως οι διαστάσεις αναφέρονται στο χαρτί.
- Συλλογή. Αναγράφεται η συλλογή στην οποία ανήκει σήμερα το συγκεκριμένο δοκίμιο ή αντίτυπο που έχει τεκμηριωθεί.
- Σύντομη περιγραφή.
- Επιγραφές και σημάνσεις. Όλες οι επιγραφές που αναφέρονται στον κατάλογο έχουν γίνει από τη χαράκτρια με μολύβι στην μπροστινή όψη του έργου. Δεδομένου ότι τα περισσότερα έργα είναι πλαισιωμένα με κορνίζες, η πρόσβαση σε τυχόν επιγραφές και σημάνσεις στο πίσω μέρος δεν ήταν δυνατή. Παρόλα αυτά, τα πολυάριθμα σχέδια στην αποθήκη του Μουσείου Βάσως Κατράκη και τα λίγα μη πλαισιωμένα χαρακτικά που έχω δει δεν οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η καλλιτέχνις συνήθιζε να σημειώνει στο πίσω μέρος του έργου. Αναφορικά με τη θέση των επιγραφών δίνεται πρώτα η συντεταγμένη του ύψους και μετά του μήκους σύμφωνα με τον παρακάτω οδηγό:

α.α. (άνω αριστερά)	α.μ. (άνω μέσο)	α.δ. (άνω δεξιά)
μ.α. (μέσο αριστερά)		μ.δ. (μέσο δεξιά)
κ.α. (κάτω αριστερά)	κ.μ. (κάτω μέσο)	κ.δ. (κάτω δεξιά)

Όταν μια επιγραφή βρίσκεται ακριβώς κάτω από μια άλλη, η αλλαγή «σειράς» υποδηλώνεται με την γραμμή '/' και ένα κενό εκατέρωθεν της γραμμής (ώστε να διαφοροποιείται από την γραμμή του κλάσματος στον αριθμό αντιτύπων). πχ. η ένδειξη «Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω / 1971» σημαίνει ότι η χαράκτρια έχει υπογράψει και χρονολογήσει το έργο κάτω δεξιά και η χρονολογία είναι σημειωμένη κάτω από την υπογραφή.

- Αντίτυπα σε άλλες συλλογές. Αναγράφονται οι συλλογές στις οποίες υπάρχουν άλλα δοκίμια ή αντίτυπα του ίδιου έργου. Για κάθε τέτοιο έργο αναγράφεται ο αριθμός του αντιτύπου και η χρονολογία (εφόσον έχουν σημειωθεί από τη χαράκτρια) και η συλλογή στην οποία ανήκει το έργο. Σε περίπτωση που καταγράφονται περισσότερα από ένα αντίτυπα, αυτά χωρίζονται μεταξύ τους με ένα κόμμα.
  π.χ. η ένδειξη «Άλλες συλλογές: 18/25 Οικογένεια Κατράκη, Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank» σημαίνει πως το αντίτυπο 18/25 βρίσκεται στη συλλογή της οικογένειας και ένα μη αριθμημένο αντίτυπο βρίσκεται στη Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank.
  Η ένδειξη «Ε.Α. 1942 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank Παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη, Ε.Α. ΕΠΜΑΣ» σημαίνει πως ένα χρονολογημένο δοκίμιο του έργου βρίσκεται στη συλλογή της Alpha Bank και έχει παραχωρηθεί με παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη, ενώ ένα μη χρονολογημένο δοκίμιο βρίσκεται στην ΕΠΜΑΣ.
- Εκθέσεις. Περιλαμβάνονται οι ατομικές εκθέσεις και μια επιλογή από τις κυριότερες ομαδικές στις οποίες έχει παρουσιαστεί το συγκεκριμένο έργο αλλά όχι απαραίτητα το συγκεκριμένο αντίτυπο. Οι κατάλογοι των εκθέσεων χαρακτικής, ειδικά στην Ελλάδα, δεν περιλαμβάνουν τον αριθμό του αντιτύπου που εκτίθεται και επομένως είναι αδύνατο να ταυτίσουμε ακριβώς τα έργα που έχουν εκτεθεί. Στις ομαδικές εκθέσεις που αναφέρονται περιλαμβάνονται μόνο όσες πραγματοποιήθηκαν όσο ζούσε η καλλιτέχνις. Με αυτόν τον τρόπο εστιάζουμε στις επιλογές που έκανε η ίδια ως προς την εκθεσιακή της δραστηριότητα και όχι τόσο στην πρόσληψη του έργου της, η οποία θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο άλλης μελέτης. Οι συντομογραφίες αναφέρουν τον εκθεσιακό χώρο και την χρονολογία της έκθεσης και

αναγράφονται αναλυτικά στον πίνακα των συντομογραφιών. Σημειώνουμε ότι μια έκθεση έχει καταγραφεί για ένα έργο μόνο όταν είμαστε σε θέση να βεβαιώσουμε με απόλυτο τρόπο την παρουσίασή του σε αυτή. Πολλές φορές, στους καταλόγους αναφέρονται μόνο οι τίτλοι των έργων. Το στοιχείο αυτό, συνήθως, δεν είναι αρκετό για την ταύτισή τους καθώς πολλά έργα της Κατράκη έχουν παρόμοιους τίτλους.

- Βιβλιογραφία. Περιλαμβάνονται οι πιο σημαντικές εκδόσεις στις οποίες έχει συμπεριληφθεί το συγκεκριμένο έργο αλλά όχι απαραίτητα το συγκεκριμένο αντίτυπο. Πρόκειται για καταλόγους ατομικών εκθέσεων, μονογραφίες, επιλεγμένους καταλόγους ομαδικών εκθέσεων, ιστορίες της χαρακτικής, και γενικά ό,τι έκρινα πως είναι πιο σημαντικό καθώς ο συνολικός όγκος είναι τεράστιος.
- Παρατηρήσεις. Αναφέρονται επιπλέον πληροφορίες για το έργο.

2. Κατάλογος εικονογραφήσεων

Ο κατάλογος αυτός περιλαμβάνει έργα της Κατράκη που χρησιμοποιήθηκαν για εικονογράφηση βιβλίων, περιοδικών και άλλων εντύπων. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στα έργα που δημιουργήθηκαν ειδικά για την εικονογράφηση συγκεκριμένων κειμένων. Η παρουσίαση έργων που προϋπήρχαν και η χαράκτρια τα παραχώρησε για εικονογράφηση είναι επιλεκτική και αφορά έντυπα και κείμενα με ιδιαίτερη σημασία.

Ο κατάλογος είναι χωρισμένος σε τρία μέρη:

1. Βιβλία (κατά χρονολογική σειρά)
2. Φυλλάδια, ημερολόγια, προγράμματα (κατά χρονολογική σειρά)
3. Τύπος (κατά αλφαβητική σειρά εντύπων και κάθε έντυπο κατά χρονολογική σειρά)

Τα στοιχεία των έργων δίνονται με την ίδια σειρά και με τον ίδιο τρόπο όπως και στον κατάλογο των χαρακτικών. Η περιγραφή των έργων έχει ενσωματωθεί στο κείμενο του Κεφαλαίου 8 όπου τα έργα παρουσιάζονται αναλυτικά, σε σχέση με το περιεχόμενο, την τεχνοτροπία και τις πολιτικές τους διαστάσεις.

3. Κατάλογος σχεδίων Μουσείου Βάσω Κατράκη

Περιλαμβάνει τα σχέδια που εκτίθενται ή φυλάσσονται στην αποθήκη του Μουσείου Βάσω Κατράκη. Πρόκειται για μια απλή καταγραφή των βασικών στοιχείων των έργων, τα οποία δίνονται με την ίδια σειρά και με τον ίδιο τρόπο που χρησιμοποιείται και στον κατάλογο των χαρακτικών, η οποία δεν περιλαμβάνει περιγραφές, εκθέσεις και βιβλιογραφία. Ο κατάλογος αυτός έχει περισσότερο βοηθητικό χαρακτήρα, ώστε να εντοπιστούν τα σχέδια που σχετίζονται με χαρακτικά έργα. Στις περιπτώσεις αυτές, τα σχέδια περιγράφονται και αναλύονται στα κεφάλαια όπου αναλύονται και τα εν λόγω χαρακτικά.

4. Κατάλογος εκθέσεων

Ο Κατάλογος των εκθέσεων χωρίζεται σε δύο μέρη: Ατομικές εκθέσεις και Ομαδικές εκθέσεις. Στις ομαδικές εκθέσεις παρατίθενται και τα ονόματα των συνεκθετών της Κατράκη, όπως έχουν εντοπιστεί στις σχετικές αναφορές.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΧΑΡΑΚΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

1.



Γυναίκα που πλέκει *ή* ***Για τους στρατιώτες***
1940
έγχρωμη λιθογραφία
99x67,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ουδέτερο, λευκό βάθος απεικονίζεται ημίσωμη μία νέα κοπέλα που πλέκει. Η μορφή έχει στρέψει τον κορμό κατά τρία τέταρτα προς τα δεξιά, χαμογελά ανεπαίσθητα και κοιτάζει έξω από τη σύνθεση, προς τα δεξιά του θεατή. Φοράει μπλε φόρεμα και άσπρη πουκαμίσα και τα μαλλιά της είναι πιασμένα κάτω από ένα κόκκινο μαντήλι. Η μια άκρη του μαντηλιού πέφτει ήρεμα πάνω στον δεξί ώμο της μορφής ενώ η άλλη είναι γυρισμένη προς τα πίσω σαν να τη φυσά ο αέρας.

Επιγραφές: κάτω αποτελώντας μέρος της αφίσας: για τους στρατιώτες, κ.α.: ΛΙΘ. ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ. Β. ΠΑΠΑΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, κ.δ.: ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΝ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ, 7500-10000 (το 75 είναι μισοσβησμένο)
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1940
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.ΑΦ/ΜΠ.31), Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: Υάκινθος 1987
Βιβλιογραφία: Χρήστου 1989, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Εκδόθηκε σε 2.500 χιλιάδες αντίτυπα

2.



Γυναίκες της Πίνδου
1940
ξυλογραφία
16x18 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε απόκρημνη οροσειρά, μια ομάδα γυναικών μεταφέρει πολεμοφόδια ενώ στο βάθος διακρίνεται καπνός από μαινόμενες μάχες. Οι μορφές στηρίζουν τα γερμένα τους σώματα σε αυτοσχέδια ραβδιά. Κάτω δεξιά κείτονται νεκρά γαϊδουράκια και μουλάρια πάνω από τα οποία στέκει ένας μαύρος γύπας.

Επιγραφές: κ.α.: Γυναίκες της Πίνδου 1940
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

3.



Κορίτσια στο μπαλκόνι
1942
ξυλογραφία, Ε.Α.
21x28,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Πάνω σε ένα μπαλκόνι, μπροστά από μία ανοιχτή πόρτα στέκονται, αγκαλιασμένες, τρεις κοπέλες που σκύβουν για να παρακολουθήσουν την κίνηση στον δρόμο. Η μεσαία κρατάει στο στήθος ένα τριαντάφυλλο που φαίνεται να προέρχεται από την ανθισμένη τριανταφυλλιά στη γλάστρα, δεξιά.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1942
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: Ε.Α. 1942 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank Παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη, Ε.Α. ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.8939)
Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

4.



Νεκρή φύση
1943
ξυλογραφία, Ε.Α.
18x24 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε έναν εσωτερικό χώρο, απεικονίζεται ένα τραπέζι. Πίσω αριστερά απεικονίζονται αμυδρά διάφορα αντικείμενα κουζίνας. Πάνω στο τραπέζι είναι τοποθετημένα μια φρουτιέρα και ένα πιάτο με μήλα ή πορτοκάλια. Στα δεξιά υπάρχει ένα μαχαίρι, ενώ πίσω από το πιάτο βρίσκεται ένα μπουκάλι. Το τραπεζομάντηλο πτυχώνεται ώστε να πλαισιώνει τα αντικείμενα και όχι να σκεπάζει το τραπέζι.

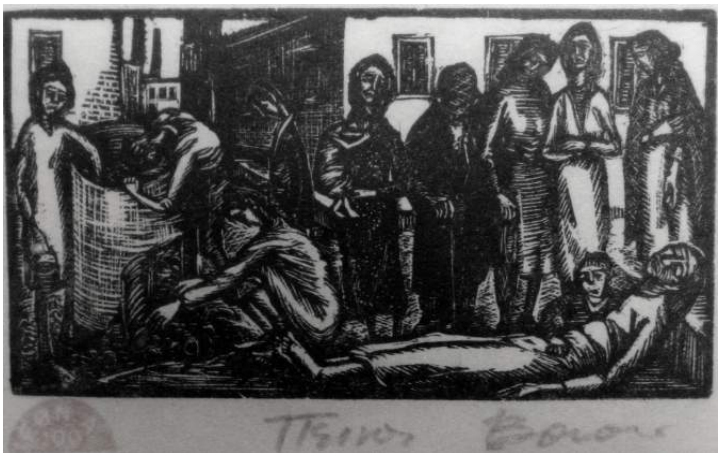
Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ..: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980 και περαιτέρω σχόλια βλ. Κεφάλαιο 4, σελ. 149

5. 

Για το χειμαδιό ή Ξεχειμαδιό
1943
ξυλογραφία
7x14 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μέσα σε έναν αγρό με χαμηλή βλάστηση, μια πομπή χωρικών κινείται από δεξιά προς τα αριστερά μέσα στη βροχή. Ο ορίζοντας είναι χαμηλά και οι μορφές απεικονίζονται με φόντο τον ουρανό. Την πομπή οδηγεί ένας άντρας που φοράει φουστανέλα και κρατάει ομπρέλα, ακολουθεί μια γυναίκα, γερτή από το βάρος του μπόγου που μεταφέρει, και πίσω τους, στο κέντρο της σύνθεσης, ένας τσοπάνης που φοράει βλάχικη κάπα, πάνω σε γαϊδουράκι. Ακολουθεί, στο πρώτο επίπεδο, μια δεύτερη γερτή γυναικεία μορφή, φορτωμένη με κοφίνι, και στο δεύτερο επίπεδο μια άλλη, στητή μορφή. Σε ένα τρίτο επίπεδο δυο άλλες μορφές χωρικών περπατούν κάτω από μια ομπρέλα.

Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω Λεονάρδου-Κατράκη
Χρονολογία: κ.α.: 1943
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Ο τίτλος *Ξεχειμαδιό* που συναντιέται μόνο στην αναδρομική έκθεση ΕΠΜΑΣ 1980 δεν υποστηρίζεται από την ατμόσφαιρα του έργου που είναι χειμωνιάτικη. Επομένως ο τίτλος *Για το χειμαδιό* φαίνεται πιο σωστός.

6. 

Πείνα - Κατοχή ή Σκηνή από την Κατοχή
1943
ξυλογραφία, 100 αντίτυπα
6x11 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Η σύνθεση αναπτύσσεται μπροστά από τα χαμηλά σπίτια μιας γειτονιάς και είναι χωρισμένη σε δύο σκηνές. Δεξιά μία ομάδα γυναικών – μία νέα, τρεις μεσήλικες και μία ηλικιωμένη – στέκονται πάνω από το νεκρό σώμα μιας γυναίκας που κείτεται στον δρόμο, καταλαμβάνοντας σχεδόν όλο το πρώτο επίπεδο. Το κεφάλι της είναι ακουμπισμένο στο πεζοδρόμιο. Δίπλα της την αγκαλιάζει το μικρό της παιδί. Η μεσήλικη στο κέντρο της σύνθεσης κρατά στην αγκαλιά ένα μωρό. Αριστερά, τρεις άλλες μορφές ψάχνουν το βαρέλι των σκουπιδιών. Ανάμεσα στις δύο σκηνές, και μερικά βήματα πιο πίσω, περνά μια λεπτή νεανική μορφή με το κεφάλι σκυμμένο.

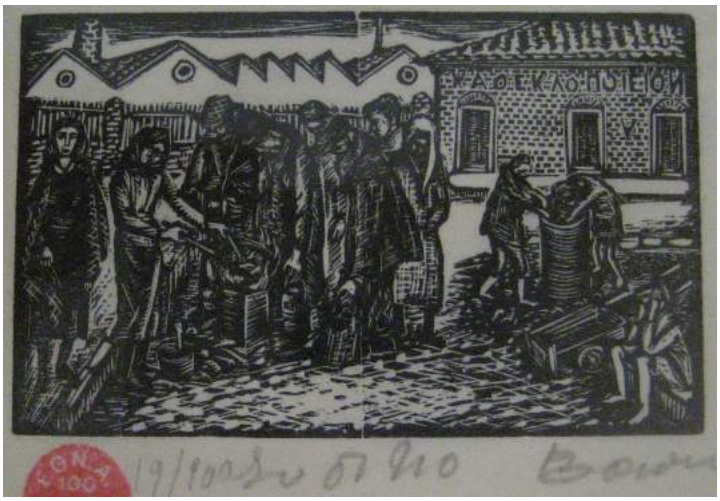
Επιγραφές: κ.α.: ΕΘΝ.Α.100 (κόκκινη σφραγίδα). κ.μ.: Πείνα.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: ΕΘΝ. Α. (κόκκινη σφραγίδα), 19/100 Μουσείο Μπενάκη, Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων
Εκθέσεις: Υάκινθος 1987
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Γρηγοράκης 1987, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009

7. 

Διαδήλωση στην Κατοχή - 25η Μαρτίου 1943
1943
ξυλογραφία
8x19 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Πορεία, από τα δεξιά προς τα αριστερά, ανδρών και γυναικών που διαδηλώνουν με ελληνικές σημαίες. Ανάμεσα στους διαδηλωτές είναι και ένας νέος σε αναπηρικό καροτσάκι, το οποίο σπρώχνει μία κοπέλα. Στο κέντρο της σύνθεσης ένας νέος έχει πέσει νεκρός στην ποδιά μιας γονατισμένης μεσόκοπης γυναίκας. Κάτω δεξιά, πάνω σε κυματιστή κορδέλα, είναι γραμμένο «Αθήνα 25 Μαρτίου 1943».

Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: ΕΘΝ. Α. 19/100 Μουσείο Μπενάκη, Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων
Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955, ΕΠΜΑΣ 1980, Υάκινθος 1987, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Γρηγοράκης 1987, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

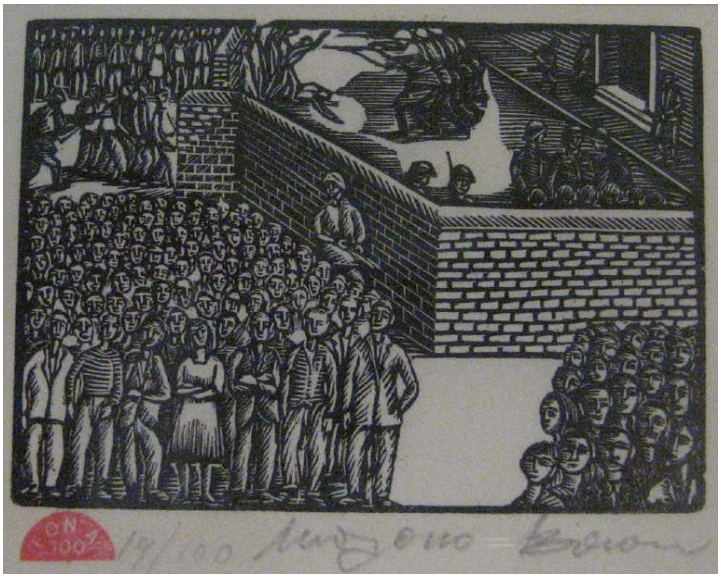
8. 

Συσσίτιο
1943-44
ξυλογραφία, 19/100
7x11 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Μπενάκη

Μπροστά από βιομηχανικά κτήρια και δίπλα σε ένα παραδοσιακό «Καθεκλοποιείον», μία γυναίκα μοιράζει φαγητό μέσα από μια χύτρα σε μια σειρά από άντρες και γυναίκες. Οι μορφές είναι σκυμμένες και ντυμένες με βαριά παλτά. Λίγο πιο πίσω, στα δεξιά, δυο παιδιά ψάχνουν για τροφή στο βαρέλι των σκουπιδιών. Τα δύο άκρα της σύνθεσης, δεξιά και αριστερά καταλαμβάνουν δυο μοναχικές μορφές: Δεξιά, ένα παιδί που κάθεται στο πεζοδρόμιο δίπλα σε ένα ξύλινο καρότσι. Αριστερά, μια νέα κοπέλα που κοιτάζει τον θεατή ξεχωρίζει από όλες τις άλλες μορφές, με τη στητή της κορμοστασιά και την απλή αλλά επιμελημένη εμφάνισή της.

Επιγραφές: κ.α.: ΕΘΝ. Α. (κόκκινη σφραγίδα), 19/100, κ.μ.: Συσσίτιο
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων

9.

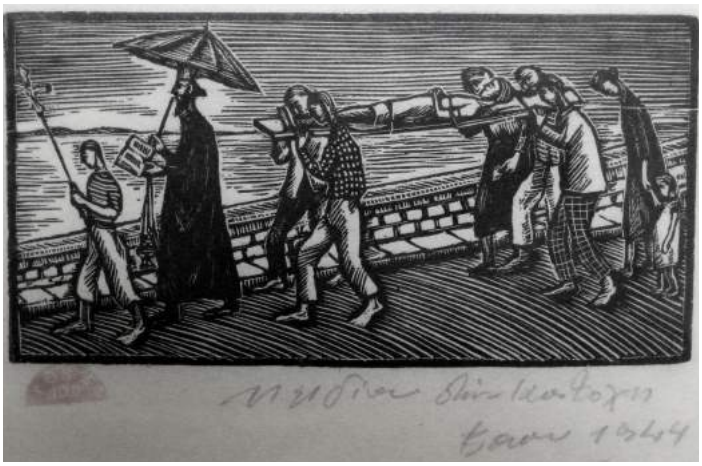


Μπλόκο στην Κατοχή ή ***Κοκκινιά***
1944
ξυλογραφία
9x12,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Μπενάκη

Σε πλατεία, Γερμανοί στρατιώτες έχουν συγκεντρώσει πλήθη Ελλήνων. Τους έχουν παρατάξει γύρω από την μάντρα ενός κτηρίου, η οποία εισχωρεί στη σύνθεση με μια γωνία, από πάνω δεξιά προς κάτω αριστερά. Κάποιοι Έλληνες συλλαμβάνονται και οδηγούνται πίσω από την μάντρα, όπου εκτελούνται.

Επιγραφές: κ.α.: ΕΘΝ. Α. (κόκκινη σφραγίδα), 19/100, κ.μ.: Μπλόκο
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων
Εκθέσεις: Υάκινθος 1987, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010, Γρηγοράκης 1987, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, Σταυρόπουλος 1998
Παρατηρήσεις: Το έργο έγινε γραμματόσημο, το 1982, με θέμα «Εθνική αντίσταση στη Βόρεια Ελλάδα 1941-44». Στη συλλογή του Μουσείου Βάσως Κατράκη υπάρχει το έργο που εικονίζεται παρακάτω το οποίο, αν και είναι αναρτημένο με τις ξυλογραφίες, πρέπει να αποτελεί το τελικό σχέδιο για τη μεταφορά στο ξύλο,. Έχει ακριβώς τις ίδιες διαστάσεις με το χαρακτικό και κ.α. ανεστραμμένη την υπογραφή «Βάσω».



10. 

Κηδεία στην Κατοχή
1944
ξυλογραφία, 100 αντίτυπα
7x14 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Πάνω από ένα πέτρινο γεφύρι περνά η νεκρική πομπή μιας παιδίσκης. Την πομπή οδηγούν ένα ξυπόλυτο παπαδοπαίδι με ψαράδικο παντελόνι, που κρατά ψηλά έναν σταυρό, και πίσω του ο ιερέας που κρατάει ομπρέλα και διαβάζει τις ευχές. Ακολουθούν τέσσερις ξυπόλυτοι νέοι που μεταφέρουν το κορίτσι πάνω σε μια σανίδα. Δίπλα από το κορίτσι περπατά καμπουριασμένη η μαυροντυμένη γιαγιά του και δυο βήματα πιο πίσω ακολουθεί σκυμμένη η μητέρα του, κρατώντας από το χέρι το μικρότερό της παιδί.

Επιγραφές: κ.α.: ΕΘΝ.Α.100 (κόκκινη σφραγίδα).
κ.μ.: Κηδεία στην Κατοχή
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ. Βάσω 1944
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: ΕΘΝ.Α.100 (κόκκινη σφραγίδα)19/100 Μουσείο Μπενάκη, Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010

11. 

Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι
1944
ξυλογραφία, 19/100
20x12 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Μπενάκη

Μία μαυροφορεμένη γυναικεία μορφή στέκεται, με σκυμμένο το κεφάλι, με χαμηλωμένους τους ώμους και με τα χέρια σταυρωμένα, μέσα σε ένα κοιμητήριο. Γύρω της υπάρχει πλήθος νεκρικών σταυρών. Κυριαρχεί το μαύρο χρώμα ενώ το πάνω μέρος του σώματος της γυναίκας περιβάλλεται από μια φωτεινή αύρα. Στο κάτω μέρος της σύνθεσης είναι χαραγμένος ο στίχος «Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι».

Επιγραφές: κ.α.: ΕΘΝ. Α. (κόκκινη σφραγίδα), 19/100
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων
Εκθέσεις: ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

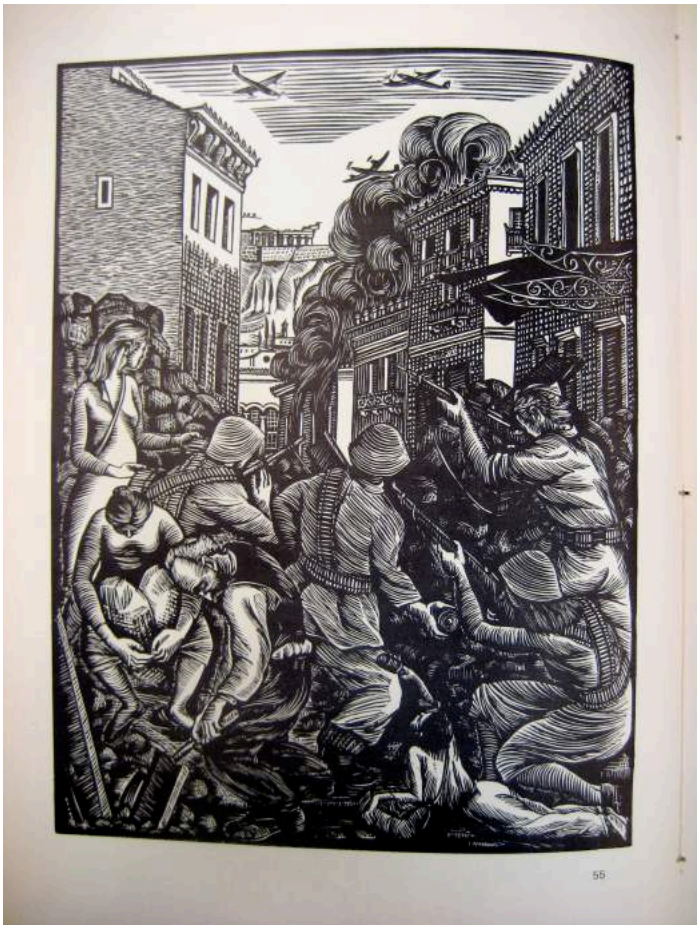
12. 

Η απελευθέρωση της Αθήνας
1944
ξυλογραφία, 100 αντίτυπα
10,5x15 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Ενθουσιώδης, πολυπληθής πορεία που κινείται από πάνω δεξιά προς τα κάτω αριστερά. Το πλήθος και ο κόσμος που κρέμεται από τα μπαλκόνια και τα παράθυρα κυματίζουν ελληνικές σημαίες ενώ κάποιοι κρατούν πανό που γράφει «Ζήτω!». Στην κάτω δεξιά γωνία της σύνθεσης στέκεται μία μαυροφορεμένη γυναίκα.

Επιγραφές: κ.α.: ΕΘΝ.Α.100 (κόκκινη σφραγίδα)
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: ΕΘΝ.Α.100 19/100 Μουσείο Μπενάκη, Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων
Εκθέσεις: Υάκινθος 1987, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Γρηγοράκης 1987, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

13.



Οδόφραγμα* ή *Μάχες το Δεκέμβρη
1945
(δημοσιεύτηκε στον *Φιλολογικό Ριζοσπάστη* 5/12/1946, στη σελίδα του τίτλου)
ξυλογραφία
40x30 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Σε ένα γραφικό αθηναϊκό σοκάκι μία ομάδα ενόπλων και αμάχων έχουν υψώσει ένα οδόφραγμα από πέτρες, παραθυρόφυλλα, και άλλα υπολείμματα σπιτιών. Στο κέντρο, με την πλάτη γυρισμένη προς τον θεατή, ένας ένστολος και ένοπλος στρατιώτης πετάει μια χειροβομβίδα. Στα αριστερά του ένας άλλος στρατιώτης πυροβολεί. Το ίδιο κάνουν, στα δεξιά του, και δυο γυναίκες ντυμένες με στρατιωτικά ρούχα και ζωσμένες με φυσεκλίκια. Πίσω από τον στρατιώτη σέρνεται με την κοιλιά ένα παιδί που του δίνει μια χειροβομβίδα, ενώ στο αριστερό άκρο της σύνθεσης, δίπλα στον στρατιώτη που πυροβολεί, μία όρθια νέα γυναίκα τον τροφοδοτεί με σφαίρες. Στην κάτω αριστερή γωνία, δυο ηλικιωμένοι, μια γυναίκα κι ένας άντρας, μαζεύουν υλικά από τα χαλάσματα για να υποστηρίξουν το οδόφραγμα. Στο βάθος φαίνεται η Ακρόπολη και φλεγόμενα κτήρια, ενώ στον ουρανό πετούν τρία βομβαρδιστικά αεροπλάνα.

Εκθέσεις: Υάκινθος 1987, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Γρηγοράκης 1987, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Δεδομένου ότι το έργο αναφέρεται σε γεγονότα που συνέβησαν από τις 3 Δεκεμβρίου και μετά, ότι η χαράκτρια συμμετείχε ενεργά στα γεγονότα και ότι το έργο είναι πολύ λεπτομερές άρα απαιτεί μεγάλο χρόνο προετοιμασίας, αποκλείεται να έχει γίνει το 1944 όπως αναφέρεται στον κατάλογο της αναδρομικής στην ΕΠΜΑΣ 1980. Το πιθανότερο είναι να προέρχεται από τις αρχές του 1945.

14.



Βασανιστήρια (από το λεύκωμα *Θυσιαστήριο της Λευτεριάς*)
1945
ξυλογραφία
18,5x24 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Β.
Εκθέσεις: Υάκινθος 1987
Βιβλιογραφία: Γρηγοράκης 1987, Μπόλης 2009
Παρατηρήσεις: Για περισσότερες πληροφορίες βλ. κατάλογο Εικονογράφησης και κεφάλαιο «Εικονογράφηση»

15.



Ψαράδες μεταφέρουν δίχτυα
1946
ξυλογραφία, Ε.Α.
17.5x29 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Με φόντο τη θάλασσα και μια μικρή πόλη στο βάθος που καθρεφτίζεται στα ήρεμα νερά της, δυο ψαράδες περπατούν, από δεξιά προς τα αριστερά, σε ένα μονοπάτι, δίπλα στο νερό, μεταφέροντας τα σύνεργα τη δουλειάς τους. Ανάμεσά τους περπατάει και ένα μικρό αγόρι που μεταφέρει ένα μικρό καλάθι και ένα καλάμι ψαρέματος. Ο ψαράς στα αριστερά κρατάει μεγάλο πανέρι και μεταφέρει στον ώμο του καλάμια και μια μεγάλη απόχη. Ο ψαράς στα δεξιά καπνίζει πίπα και μεταφέρει πάνω στο κεφάλι του δυο πανέρια που τα στηρίζει με το δεξί του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατάει καλάμια. Τα πρόσωπα των ψαράδων είναι σκοτεινά και χαραγμένα με πολλές ρυτίδες, σε αντίθεση με του αγοριού που είναι πιο φωτεινό. Και οι τρεις μορφές είναι ξυπόλυτες.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1946
Εκθέσεις: «Στάθμη» 1950

16.



Ψαράς με απόχη
1947
έγχρωμη ξυλογραφία, σκιότυπο (camaïeu), Ε.Α.
20x17 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μέσα σε ένα βάλτο, δίπλα στη θάλασσα και κάτω από βροχή, ένας ψαράς βαδίζει από αριστερά προς τα δεξιά. Στο βάθος διακρίνονται χαμηλοί λόφοι και μια βάρκα με δυο ψαράδες. Ο ουρανός είναι βαρύς και σκοτεινός με έντονες χαράξεις ενώ διαφαίνεται το ουράνιο τόξο. Ο ψαράς, με το παντελόνι διπλωμένο και ξυπόλυτος, φοράει μάλλινη κάπα και σκύβει για να προστατευτεί από τη βροχή. Μεταφέρει έναν κουβά και μια απόχη με ψάρια.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

17.



Ψαράδες με βροχή
1947
έγχρωμη ξυλογραφία, σκιότυπο (camaïeu)
14x24 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μέσα σε ένα βροχερό θαλασσινό τοπίο βρίσκεται μια βάρκα με δυο ψαράδες. Στο βάθος και κατά μήκος όλης της σύνθεσης δεσπόζει ένα μακρύ γεφύρι με πολλές καμάρες που αντανακλώνται στο νερό. Πάνω στο γεφύρι διακρίνονται μία έφιππη μορφή στα δεξιά και από μία μορφή με ομπρέλα στα αριστερά και στο κέντρο. Η βάρκα κατευθύνεται διαγώνια από κάτω αριστερά προς τα πάνω δεξιά. Μέσα στη βάρκα, ο ένας ψαράς, κάθεται γυρισμένος προς τον θεατή και βγάζει από τη θάλασσα μια απόχη. Ο άλλος έχει την πλάτη του γυρισμένη προς τον θεατή και όρθιος στην πρύμνη κωπηλατεί. Η καθιστή μορφή φοράει ψάθινο καπέλο ενώ η όρθια προστατεύεται από τη βροχή με μάλλινη κάπα.

Υπογραφή: κ.δ.: Β.
Εκθέσεις: «Στάθμη» 1950, Ζαχαρίου 1955, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

18.



Για την εξορία
1948
ξυλογραφία, Ε.Α.
17x29 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Στην προβλήτα ενός λιμανιού, άτομα όλων των ηλικιών, άντρες, γυναίκες κι παιδιά κινούνται από δεξιά προς τα αριστερά με συνοδεία αστυνομικών. Όλοι απεικονίζονται σκυθρωποί και καταπονημένοι. Δύο άντρες έχουν λυγίσει από το βάρος των μπόγων που μεταφέρουν, άλλοι μεταφέρουν βαλίτσες. Μία γυναίκα κρατά ένα μωρό στην αγκαλιά. Πιο πίσω μια ηλικιωμένη γυναίκα τραβά από το χέρι ένα μικρό παιδί που κλαίει. Τελευταίος βαδίζει ένας γέροντας με μπαστούνι. Πίσω από τον πρώτο άντρα κυματίζει διάπλατα μια ελληνική σημαία, ενώ λίγο πιο δεξιά, πάνω σε ένα σωσίβιο, είναι γραμμένο «ΝΙΚΗ»

Επιγραφές: κ.α.: Δ. Για την εξορία
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω / 1948

19. 

Μέσα πηγάδι
1948
ξυλογραφία, Ε.Α.
24x19 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Ανάμεσα σε δέντρα με πυκνή φυλλωσιά, διακρίνεται ένα πέτρινο αγροτικό σπίτι με κεραμοσκεπή. Μπροστά του εκτείνεται χαμηλός στάβλος με αχυρένια σκεπή στα αριστερά του οποίου βόσκει ένα άλογο. Στο πρώτο επίπεδο κυριαρχούν τα ψηλά δέντρα και διακρίνεται ένας αγρότης με τα σύνεργά του που κινείται προς την κατεύθυνση του θεατή. Το πηγάδι που αναφέρεται στον τίτλο δεν είναι ορατό στη σύνθεση.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 9/20 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.8940)
Εκθέσεις: ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Κρατάμε τη χρονολόγηση του αρχείου της ΕΠΜΑΣ

20. 

Μικρό τοπίο Ι
1949
ξυλογραφία
12x20 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Πίσω από μια συστάδα δέντρων, διακρίνεται ένα παλιό, αγροτικό, δίπατο σπίτι. Στα δεξιά του εκτείνεται ελαιώνας μπροστά από τον οποίο διακρίνεται ένα πιο χαμηλό κτίσμα και ένας στάβλος. Μπροστά από το σπίτι μια γυναίκα, όρθια και στραμμένη προς τα αριστερά φαίνεται να κάνει μια αγροτική εργασία. Πίσω της ένα άλογο βόσκει ελεύθερο δίπλα σε μια άδεια καρότσα κάρου. Στο πρώτο επίπεδο κυριαρχούν οι επιβλητικοί κορμοί των δέντρων, γέρικοι και χοντροί. Η φυλλωσιά των δέντρων του πρώτου επιπέδου επεκτείνεται κυρίως εκτός σύνθεσης.

Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 1/20 1949 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank

21. 

Το περιστέρι της Ειρήνης
1949
ξυλογραφία
16x17 εκ.
Συλλογή: Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ

Μέσα σε ένα τετράγωνο πλαίσιο απεικονίζεται ένα γυναικείο χέρι που κρατάει ένα λευκό περιστέρι. Το περιστέρι έχει κουρνιάσει ήρεμα μέσα στην παλάμη του χεριού και γέρνει ελαφρά το κεφάλι του προς τον θεατή σαν να τον κοιτάζει. Περιμετρικά του περιστεριού είναι στερεωμένη, με δυο καρφάκια, μια κορδέλα πάνω στην οποία είναι γραμμένο «ΕΙΡΗΝ ΓΙΑ ΣΕΝΑ, ΓΙΑ ΜΕΝΑ, ΓΙΑ ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ» και κάτω αριστερά είναι χαραγμένο «ΒΑΣΩ»

Επιγραφές: μέσα στη σύνθεση περιμετρικά του περιστεριού: ΕΙΡΗΝ ΓΙΑ ΣΕΝΑ, ΓΙΑ ΜΕΝΑ, ΓΙΑ ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ. Μέσα στη σύνθεση κ.α.: ΒΑΣΩ εκτός σύνθεσης: κ.α.: Χαραγμένο για το Γιώργο
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Χρονολογία: κ.α.: 1949
Εκθέσεις: «Στάθμη» 1950, Ζαχαρίου 1955, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

22. 

Μικρό τοπίο II* ή *Τοπίο με ελιές
1950
ξυλογραφία, 7/20
13x20 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μπροστά από ένα αγροτικό τοπίο δεσπόζουν οι κορμοί δυο μεγάλων δέντρων που πιθανότατα είναι ελιές. Η σύνθεση δεν περιλαμβάνει το πάνω μέρος της φυλλωσιάς των δέντρων. Στο βάθος δεξιά και αριστερά διακρίνονται οπωροφόρα δέντρα. Στα δεξιά υπάρχει μια αγροικία, ενώ αριστερά, το χωράφι στο οποίο βρίσκονται τα ελαιόδεντρα οριοθετείται με έναν φράκτη. Πίσω από τον φράκτη ένας άνδρας και μια γυναίκα επιδίδονται σε κάποια γεωργική εργασία. Κάτω από τα μεγάλα ελαιόδεντρα, στο δεξί τμήμα της σύνθεσης, είναι σταθμευμένη η καρότσα ενός κάρου.

Επιγραφές: κ.α.: 7/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: «Στάθμη» 1950, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

23. 

Ο μύλος του Νικολάρα
1950
ξυλογραφία, Ε.Α.
24x19 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Δίπλα σε ένα ποτάμι και ανάμεσα σε πολλά δέντρα διακρίνεται ένα αγροτόσπιτο. Το κτήριο βρίσκεται στο δεύτερο επίπεδο της σύνθεσης και στα δεξιά, ενώ στα αριστερά του υπάρχει περιβόλι με πολλά δέντρα τα οποία φροντίζει μία μορφή. Το κτήριο συνδέεται με την απέναντι όχθη (η οποία είναι η πλευρά στην οποία στέκεται ο θεατής) με ένα πρόχειρο ξύλινο γεφύρι. Τις δύο όχθες σηματοδοτούν δυο ψηλά δέντρα. Στο πρώτο επίπεδο και στα δεξιά της σύνθεσης, μέσα στο ποτάμι, ένας ψαράς είναι καθισμένος πάνω στην άκρη της βάρκας του και ψαρεύει με ένα καμάκι.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

24. 

[*Αγροτικό τοπίο*]
π. 1950
ξυλογραφία, 19/30
22x31 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Τοπίο με αγροικίες που αναπτύσσεται πίσω από δυο μεγάλα δέντρα. Διακρίνονται δυο διώροφα σπίτια και άλλοι χαμηλοί βοηθητικοί χώροι. Όλα τα κτήρια είναι πέτρινα με κεραμοσκεπές. Το σπίτι στα αριστερά της σύνθεσης έχει μια μεγάλη σκάλα την οποία σκουπίζει μια γυναίκα. Μια άλλη γυναίκα κινείται προς την είσοδο του ισογείου. Στα δεξιά αυτού του σπιτιού ένα άλογο βόσκει ελεύθερο μπροστά από ένα κάρο. Στο κέντρο της σύνθεσης δεσπόζουν δυο τεράστια δέντρα που υψώνονται μεγαλοπρεπή με φόντο τον ουρανό κάνοντας τα σπίτια να φαίνονται κατά πολύ μικρότερα από όσο είναι στην πραγματικότητα.

Επιγραφές: κ.α.: 19/30
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

25. 

Αλυκές
π. 1950
ξυλογραφία
21x32 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Γενική άποψη αλυκών στη λιμνοθάλασσα του Μεσολογγίου. Διακρίνονται χαμηλοί λόφοι στον ορίζοντα, τρία χαμηλά κτήρια μέσα στη θάλασσα («πελάδες») και οι αντανακλάσεις τους στο νερό, τα δρομάκια των αλυκών και οι ράγες για τα βαγονέτα που μεταφέρουν το αλάτι. Στο βάθος αριστερά, ένα άλογο σέρνει ένα βαγονέτο με αναβάτη που μεταφέρει δυο μεγάλα δοχεία. Ακολουθεί εργάτης που μεταφέρει τα σύνεργά του στον ώμο.

Επιγραφές: κ.α.: Αλλικές
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Δ΄ Πανελλήνιος 1952, Ζαχαρίου 1955, Ολυμπία 1958, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

26. 

Δέντρα* ή *Τοπίο με ελιές
π. 1950
ξυλογραφία, Ε.Α.
35x25.5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Τοπίο με μεγάλα και πυκνά δέντρα, πιθανότατα ελαιόδεντρα. Ανάμεσα στα δέντρα, στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης ένα άλογο βόσκει δίπλα στην καρότσα ενός κάρου ενώ, πίσω από την καρότσα, διακρίνεται μια θημωνιά. Στο πρώτο επίπεδο κυριαρχεί ο τεράστιος, γέρικος κορμός ενός δέντρου. Στα αριστερά προβάλλει μικροσκοπική η μορφή μιας γυναίκας που κουβαλά στον ώμο της ένα σακί.

Επιγραφές: κ.α.: Δοκιμή
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 12/20 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη
Βιβλιογραφία: Χρήστου 1989

27.



Τοπίο σε όρθιο ξύλο
π. 1950
ξυλογραφία, 18/20
22x31 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Θέα από ψηλά μιας εύφορης πεδιάδας με καλλιέργειες, περιβόλια, πεύκα και κυπαρίσσια. Στο κέντρο της σύνθεσης και ανάμεσα σε καλλιεργημένα χωράφια προβάλλει μια σειρά από χαμηλά αλλά μεγάλα σε έκταση κτήρια που ίσως είναι στάβλοι και άλλοι βοηθητικοί χώροι ενώ άλλα αγροτικά κτήρια και σπίτια είναι ενταγμένα διακριτικά ανάμεσα στα δέντρα ολόγυρα. Πίσω από αυτό το τοπίο απλώνεται γαλήνια η λιμνοθάλασσα με μερικούς ψαράδες σε βάρκες. Στον ορίζοντα, προβάλλουν οι χαμηλοί απέναντι λόφοι. Περίτεχνα σχεδιασμένα σύννεφα ταξιδεύουν στον ουρανό.

Επιγραφές: κ.α.: 18/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: «Στάθμη» 1950, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μαυρομμάτης 1983, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006

28.



Τοπίο με ελιές
1951
ξυλογραφία, 5/20
25.5x35 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Μπενάκη

Τοπίο με μεγάλα και γέρικα δέντρα. Από την κάτω δεξιά γωνία της σύνθεσης ξεκινά ένας δρόμος που εισάγει μια διαγώνιο προς το σημείο φυγής του έργου. Στον δρόμο κινείται ένα κάρο ενώ, αρκετά πιο πίσω, περπατάει μια γυναίκα. Στην άκρη του δρόμου ορθώνεται μια κολόνα τηλεγράφου. Στο βάθος αριστερά διακρίνονται δέντρα, κάποια από τα οποία αντανακλώνται στα νερά ενός μικρού έλους, ενώ δεξιά διαγράφονται χαμηλοί λόφοι.

Επιγραφές: κ.α.: 5/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Χρονολογία: κ.α.: 1951
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μαυρομμάτης 1983

29. 

[*Κοπέλα στο παράθυρο*]
π. 1950
ξυλογραφία
8x9 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Παρατηρήσεις: Ξυλογραφία για το βιβλίο του Ζήση Σκάρου, *Χαραυγή*. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. κατάλογο Εικονογράφησης και κεφάλαιο «Εικονογράφηση».

30. 

[***Ζευγάρι ερωτευμένων***]
π. 1950
ξυλογραφία
8x9 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Παρατηρήσεις: Ξυλογραφία για το βιβλίο του Ζήση Σκάρου, *Χαραυγή*. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. κατάλογο Εικονογράφησης και κεφάλαιο «Εικονογράφηση».

31. 

[***Τρεις αντρικές μορφές***]
π. 1950
ξυλογραφία
4x9 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Παρατηρήσεις: Ξυλογραφία για το βιβλίο του Ζήση Σκάρου, *Χαραυγή*. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. κατάλογο Εικονογράφησης και κεφάλαιο «Εικονογράφηση».

32.



Κωνσταντής και Αρετή
π. 1950
έγχρωμη ξυλογραφία, 11/20
33,5x47,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Ο χώρος ορίζεται από δύο λόφους δεξιά και αριστερά. Ανάμεσά τους καλπάζει ένα άλογο που μεταφέρει έναν σκοτεινό καβαλάρη και μια ασπροντυμένη κόρη που τον αγκαλιάζει τρυφερά. Ο καβαλάρης φοράει περικεφαλαία και μαύρη κάπα και θυμίζει τον θάνατο. Κάτω από τη σύνθεση, σε κόκκινο πλαίσιο, είναι τυπωμένο με άσπρα γράμματα: «Για δες θάμα κι αντίθαμα που γίνεται στον κόσμο να περπατούν οι ζωντανοί με τους αποθαμένους».

Επιγραφές: μέσα στη σύνθεση κάτω: Για δες θάμα κι αντίθαμα που γίνεται στον κόσμο / να περπατούν οι ζωντανοί με τους αποθαμένους εκτός σύνθεσης κ.α.: 11/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 17/20 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955, Ολυμπία 1958
Βιβλιογραφία: Χρήστου 1989, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006

33.



Αραξοβόλι
π. 1950
ξυλογραφία
28x31,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ένα θαλασσινό τοπίο, με χαμηλούς λόφους στο βάθος και αραιά σύννεφα στον ουρανό, έχουν προσαράξει μικρά ιστιοφόρα πλοία. Δεσπόζουν τα ψηλά κατάρτια και η σημαία στο κέντρο σύνθεσης.

Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: «Στάθμη» 1950, Ολυμπία 1958, Πεκίνο 1964, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Γιοφύλλης 1951, Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο πρέπει να είναι εμπνευσμένο από τη νουβέλα *Λυσίκομος Εκάβη*, του Βασίλη Λούλη, (εκδ. Τα Πειραϊκά Χρονικά, 1951) καθώς ο τίτλος της νουβέλας αναγράφεται στο σωσίβιο. Η χρονολόγηση γίνεται σε συσχετισμό με την έκθεση του έργου το 1950.

34.



Πρωινό Αιτωλικό
1951
έγχρωμη ξυλογραφία, Ε.Α.
21,5x31,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Τοπίο με λιμνοθάλασσα. Πίσω διακρίνονται ψηλά βουνά και, πιο χαμηλά, υψώματα με δέντρα, πελάδες και διβάρια. Στο πρώτο επίπεδο απεικονίζεται παραλίμνια βλάστηση. Κυριαρχούν οι τόνοι του γκρι και του σκούρου κόκκινου.

Επιγραφές: κ.δ. στη σύνθεση: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ. στη σύνθεση: Βάσω
Εκθέσεις: Δ΄ Πανελλήνιος 1952, Ζαχαρίου 1955, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

35.



Γυρισμός από τα χωράφια Ι
1951
ξυλογραφία, Ε.Α.
9x45 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Κατά μήκος ενός παραλιακού δρόμου και μπροστά από μια δεντροστοιχία, πορεύεται μια πομπή αγροτών από δεξιά προς τα αριστερά. Κατά μήκος του πρώτου επιπέδου, κοντά στον θεατή, φυτρώνουν αγριολούλουδα και τρέχει ένας σκύλος. Στο δεύτερο επίπεδο απεικονίζεται ένα κάρο που το σέρνει ένα άλογο και ακολουθεί ένας γάιδαρος. Πάνω στο κάρο εκτός από τον οδηγό κάθονται άλλος ένας άντρας – που καπνίζει – και μια γυναίκα με ένα παιδί κάτω από μια ομπρέλα για τον ήλιο. Πάνω στον γάιδαρο κάθεται ένας άντρας που έχει δεμένη στο ζώο μια αρμαθιά καλάμια που σέρνονται στο δρόμο. Στο τρίτο επίπεδο και πιο κοντά στα δέντρα και στη θάλασσα, βαδίζουν οι πεζοί: Μπροστά από όλους, περπατούν δυο γυναίκες με ελαφρούς μπόγους, πίσω από το κάρο έρχονται δυο άντρες με τα σύνεργά τους και πίσω από τον γάιδαρο μια γυναίκα περπατάει, καμαρωτή, με έναν μπόγο στο κεφάλι και αγροτικά εργαλεία στα χέρια. Ακολουθεί μια ηλικιωμένη γυναίκα με έναν μπόγο και τελευταίο ένα κοριτσάκι με ένα καλάθι.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α., κ.μ.: Γυρισμός από τα χωράφια Ι
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955, Ολυμπία 1958, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

36. 

Γυρισμός από τα χωράφια ΙΙ
1951
ξυλογραφία, Ε.Α.
14x44.5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μπροστά από ένα ακαθόριστο βάθος, ίσως πάνω σε ένα γεφύρι, βαδίζει μια πομπή αγροτών από δεξιά προς τα αριστερά. Μπροστά προχωράει καμαρωτή μια γυναίκα με έναν μπόγο στο κεφάλι, ακολουθεί μια ηλικιωμένη γυναίκα κι ένας άντρας πάνω σε γαϊδουράκι, πιο πίσω δυο άντρες με αξίνες στους ώμους, δυο γυναίκες με ελαφριούς μπόγους, ένα κοριτσάκι με ένα καλαθάκι και τελευταίος ένας νέος σε ποδήλατο.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955, Ολυμπία 1958, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

37. 

Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων
1951-53
ξυλογραφία, 1/20
45x14 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Απεικονίζεται η αυλή και το εξωτερικό ενός σπιτιού ψαράδων. Το σπίτι είναι παλιό και ακατάστατο με καλάμια ψαρέματος, απόχες και πανιά ακουμπισμένα δεξιά κι αριστερά. Από τις ανοιχτές πόρτες διακρίνεται η θάλασσα. Στην αυλή, στη σκάλα, στο μπαλκόνι και στο παράθυρο ψαράδες και μέλη των οικογενειών τους επιδίδονται σε καθημερινές ασχολίες. Η σύνθεση αναπτύσσεται από κάτω προς τα πάνω. Κάτω και στο πρώτο επίπεδο δυο κοπέλες είναι καθισμένες και πλέκουν απόχες. Πιο πίσω, στέκεται όρθιος ένα νεαρός που έχει αφήσει κάτω τον κουβά του και τις παρατηρεί καπνίζοντας. Μερικά βήματα πιο πίσω ένας ψαράς με απόχη και καλάμια βαδίζει προς το μέρος του θεατή. Στα πρώτα σκαλοπάτια της σκάλας κάθεται μια νέα γυναίκα που θηλάζει ένα μωρό ενώ μια άλλη την ξεψειρίζει. Δίπλα από τη πόρτα του ισογείου μια ηλικιωμένη γυναίκα στέκεται όρθια και κρατάει ένα μωρό στην αγκαλιά. Ένας πιο μικροσκοπικός ψαράς ανεβαίνει τη σκάλα ενώ στο πλατύσκαλο ένας μεγαλόσωμος άντρας τρώει μια φέτα καρπούζι. Δίπλα του, στο μπαλκόνι που δεν έχει κάγκελα, κοιμάται ξαπλωμένος ένας άλλος νέος. Από το παράθυρο ξεπροβάλει ένα παιδί που κρατάει ένα γατάκι το οποίο ετοιμάζεται να ταΐσει με ένα μικρό ψάρι. Όλες οι μορφές είναι σοβαρές, σχεδόν σκυθρωπές, φοράνε απλά φτωχικά ρούχα και, με την εξαίρεση της γιαγιάς, δεν φορούν παπούτσια. Αριστερά και από πάνω προς τα κάτω είναι γραμμένο «Η ΦΤΩΧΗ ΚΑΙ ΡΕΜΠΕΛΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΨΑΡΑΔΩΝ».

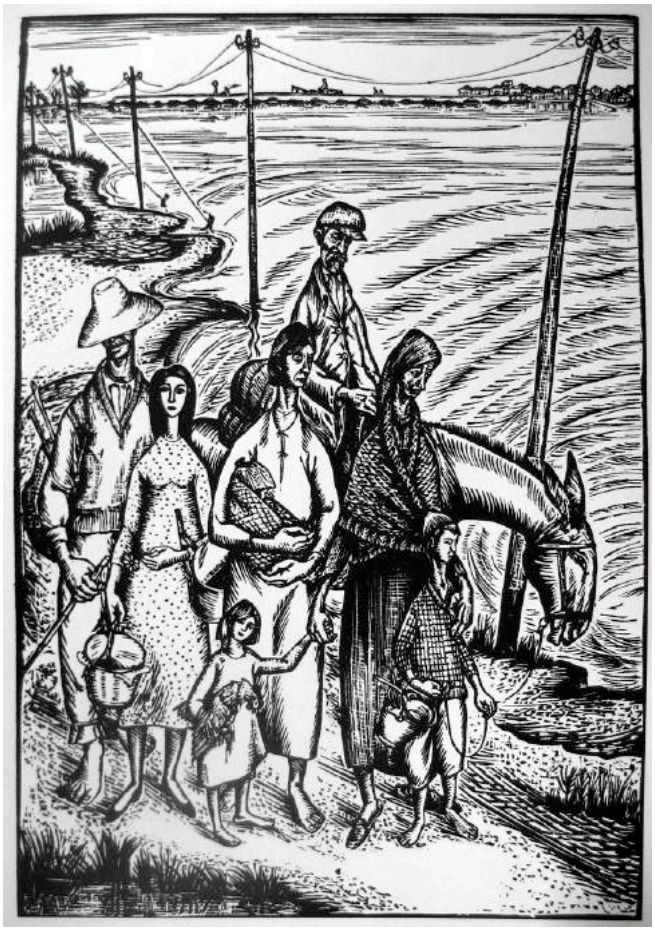
Επιγραφές: κ.α.: 1/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 17/20 Μουσείο Μπενάκη, Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου
Εκθέσεις: Γενεύη 1955, Ζαχαρίου 1955, Xylon 1956, Ολυμπία 1958, Μουσείο Πούσκιν 1959, Πεκίνο 1964, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μαυρομμάτης 1983, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013
Παρατηρήσεις: Είναι χρονολογημένο 1951 στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980 αλλά στο άρθρο του Θεοφάνους Κ., «Στο ατελιέ της Βάσως Κατράκη», *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 10 Φεβ 1953 αναφέρεται πως είναι έτοιμη η πρώτη δοκιμή. Έτσι είναι πιο σωστή η χρονολόγηση 1951-53

38. 

Μεροδούλι Μεροφάι
1951-53
ξυλογραφία, 5/20
45x14 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Θαλασσινή σκηνή κάτω από ένα γεφύρι, όπου άντρες και αγόρια ψαρεύουν. Η σύνθεση αναπτύσσεται από κάτω προς τα πάνω. Κάτω και στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης ένας άντρας μέσα σε μια βάρκα ψαρεύει με απόχη. Σε άλλη βάρκα, πίσω από την πρώτη, ένα αγόρι κρατάει μέσα στο νερό ένα καλάθι με ψάρια. Σε μια τρίτη βάρκα, ένας ψαράς όρθιος κρατάει ένα δίχτυ. Πιο πίσω, σε μια βάρκα που πλέει παράλληλα προς το γεφύρι στέκονται όρθιοι δυο ψαράδες. Ο ένας σπρώχνει τη βάρκα με ένα καλάμι και ο άλλος ψαρεύει με δίχτυ. Πάνω στο γεφύρι βρίσκονται δυο αγόρια που ψαρεύουν με καλάμια. Αυτό που στέκεται αριστερά δαγκώνει ένα μήλο. Δεξιά και από πάνω προς τα κάτω είναι γραμμένο «ΜΕΡΟΔΟΥΛΙ ΜΕΡΟΦΑΪ».

Επιγραφές: κ.α.: 5/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 18/20 Μουσείο Μπενάκη, Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου
Εκθέσεις: Γενεύη 1955, Ζαχαρίου 1955, Xylon 1956, Ολυμπία 1958, Μουσείο Πούσκιν 1959, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Λυδάκης 1976, Παπαστάμος 1980, Μαυρομμάτης 1983, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013
Παρατηρήσεις: Η χρονολόγηση γίνεται κατ' αναλογία με το *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων*

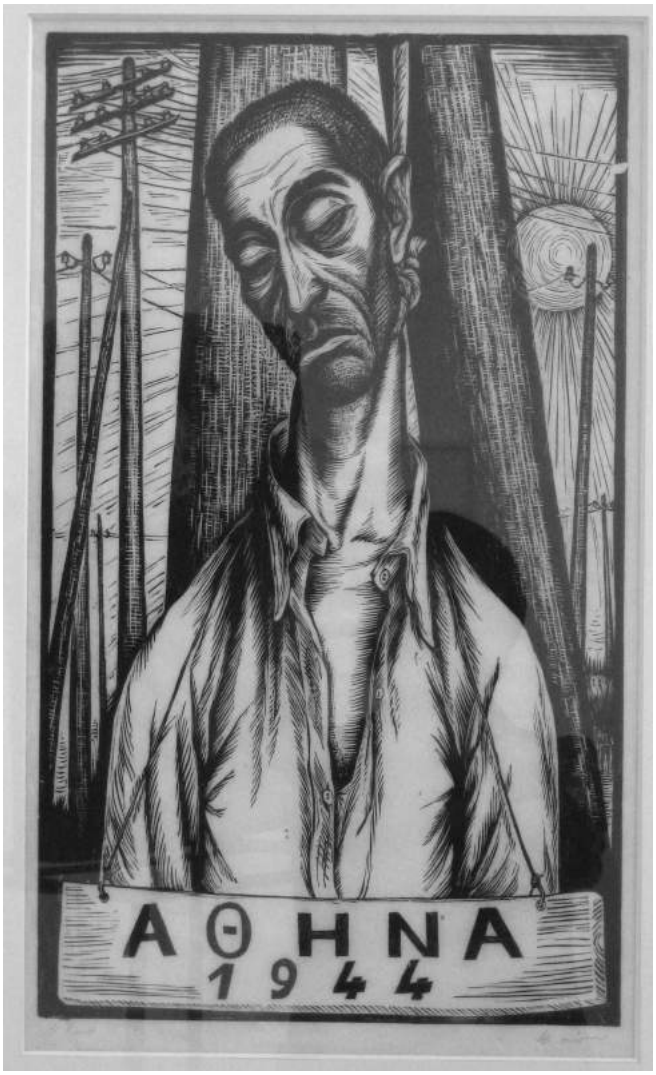
39. 

Οικογένεια κεραμιδάδων
1951
ξυλογραφία, Ε.Α.
38x26 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Με φόντο τη λιμνοθάλασσα, μια οικογένεια περπατά σε ένα παραθαλάσσιο μονοπάτι με κατεύθυνση από πάνω αριστερά προς τα κάτω δεξιά. Ο ορίζοντας είναι ψηλά και ορίζεται από ένα γεφύρι με πολλές καμάρες πάνω από το οποίο περνάει ένα κάρο και πεζοί με τα σύνεργα της εργασίας τους. Πάνω δεξιά διακρίνεται ένα γραφικό χωριό. Δίπλα στο μονοπάτι υπάρχουν ψηλά τηλεγραφόξυλα. Μπροστά βαδίζουν οι γυναίκες και τα παιδιά: Η γιαγιά που κρατάει από το χέρι ένα κοριτσάκι κι ένα αγοράκι, η μητέρα που κρατάει στην αγκαλιά ένα μωρό και η μεγάλη κόρη που κρατάει ένα μικρό καλάθι με τρόφιμα, ένα ποτιστήρι και μια μαργαρίτα. Το κοριτσάκι κρατάει μια κότα και το αγοράκι κουβαδάκια για το ψάρεμα. Ακολουθεί ο πατέρας με το ψάθινο καπέλο να του κρύβει το μισό πρόσωπο και ο παππούς πάνω σε γαϊδουράκι. Όλες οι μορφές είναι ντυμένες φτωχικά και δεν φορούν παπούτσια, εκτός από τη γιαγιά που φοράει παντόφλες. Η μόνη μορφή που έχει λίγο πιο προσεγμένη εμφάνιση είναι η μεγάλη κόρη που φοράει εμπριμέ φόρεμα και χαμηλά γοβάκια. Όλες οι μορφές, ακόμα και τα ζώα, κοιτάζουν προς τα κάτω και δείχνουν λυπημένες και κατάκοπες. Το μόνο πρόσωπο που κοιτάζει τον θεατή είναι η μεγάλη κόρη.

Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955, Ολυμπία 1956, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μαυρομμάτης 1983, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

40.



Αθήνα 1944
1952
ξυλογραφία, 4/30
52x31 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ένα τοπίο με τηλεγραφόξυλα και έναν ολοστρόγγυλο ήλιο στα δεξιά, απεικονίζεται ένας άντρας απαγχονισμένος από ένα τηλεγραφόξυλο. Η μορφή αποδίδεται μέχρι το στήθος. Ο άντρας φαίνεται καταπονημένος αλλά η έκφρασή του είναι γαλήνια. Τα βαριά του βλέφαρα κλείνουν τα μεγάλα του μάτια και στο λαιμό του είναι κρεμασμένη μια ταμπέλα που κρέμεται χαμηλά στο στήθος του και γράφει «ΑΘΗΝΑ 1944».

Επιγραφές: μέσα στη σύνθεση κάτω: ΑΘΗΝΑ / 1944
εκτός σύνθεσης κ.α.: 4/30
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, Υάκινθος 1987, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Γρηγοράκης 1987, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Επίσης, στο άρθρο του Κ. Θεοφάνους «Στο ατελιέ της Βάσως Κατράκη», *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 10 Φεβ. 1953, αναφέρεται πως η χαράκτρια εμπνεύστηκε το έργο στη Γερμανία και πως το πρώτο αντίτυπο ήταν ήδη τυπωμένο. Αξιολογώντας ότι θα χρειαζόταν ένα εύλογο χρονικό διάστημα για τη δημιουργία του έργου η χρονολόγησή του μπορεί να τοποθετηθεί με σχετική ασφάλεια στο τέλος του 1952 και σίγουρα όχι μετά τις 8 Φεβρουαρίου 1953.

41. 

Από τη γειτονιά μου
1952
ξυλογραφία, Ε.Α. 1η
16x34.5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μία σύνθεση που είναι χωρισμένη σε έξι ορθογώνια παραλληλόγραμμα και θυμίζει σκηνικό θεάτρου απεικονίζονται έξι στιγμιότυπα από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων που ζουν σε ένα ψαροχώρι. Όλα τα σπίτια και τα αντικείμενα που απεικονίζονται είναι παλιά και φθαρμένα. Όλες οι μορφές είναι ντυμένες φτωχικά και σχεδόν όλες είναι θλιμμένες ή σκυθρωπές. Οι περιγραφές των επιμέρους σκηνών ακολουθούν στην επόμενη σελίδα. (Εάν διαβάζετε τη διατριβή σε ψηφιακή μορφή, βλ. ανεξάρτητο αρχείο με τίτλο «Από τη γειτονιά μου»).

Επιγραφές: κ.α.: δοκιμή 1η, κ.μ.: Η ζωή στη γειτονιά μου
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω/1952
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010



1. Αριστερά κάτω: Σε μια αυλή, μια γυναίκα πλένει στη σκάφη. Δεξιά της μια ηλικιωμένη γυναίκα κρατάει στην αγκαλιά της ένα μωρό και πιο δεξιά, πίσω από το καζάνι όπου βράζει το νερό για την μπουγάδα ένας πιτσιρίκος πάει προς νερού του μπροστά από μια καλαμωτή.
2. Αριστερά πάνω: Μπροστά από το ανοιχτό παράθυρο και την ανοιχτή πόρτα ενός σπιτιού, δυο μικρά αγόρια κάνουν την ανάγκη τους μέσα σε μια μεγάλη πήλινη λεκάνη. Δεξιά τους στέκεται ένα μεγαλύτερο αγόρι. Ακουμπισμένα στη γωνία είναι τα διπλωμένα πανιά μιας βάρκας. Μέσα από το παράθυρο φαίνεται μια κοπέλα. Αριστερά, μόλις έχει βγει από το σπίτι μια μεσόκοπη γυναίκα που κρατάει ένα τηγάνι κι ένα μπουκάλι λάδι.
3. Στη μέση κάτω: Με φόντο την παραλία, μια κοπέλα, σχετικά χαρούμενη, βαδίζει προς το θεατή με μια μεγάλη αρμαθιά ψάρια. Την ακολουθούν δυο ψαράδες που μεταφέρουν καλάθια, καλάμια και μια απόχη. Αριστερά, μπροστά από μια ανοιχτή πόρτα, ένας άντρας και μια γυναίκα που κρατάει ένα μικρό παιδί στην αγκαλιά την κοιτάζουν σχεδόν με φθόνο.
4. Στη μέση πάνω: Στο κατώι ενός σπιτιού, μπροστά από μια βαριά ξύλινη πόρτα και μια σκάλα, δυο κοπέλες καθισμένες κατάχαμα, πλέκουν δίχτυα για απόχες. Πίσω από αυτές, δυο άλλες κοπέλες, η μια όρθια και η άλλη καθισμένη στα σκαλιά, μαζεύουν μαλλί σε κουβάρια.



5. Δεξιά κάτω: Μπροστά από ένα σπίτι και κάτω από την απλωμένη μπουγάδα, κάθονται τρεις γυναίκες, η μία από τις οποίες θηλάζει ένα μωρό. Είναι στραμμένες προς μια κοπέλα που μόλις έχει βγει από το σπίτι κρατώντας ένα τηγάνι και ένα πιάτο με ψάρια. Πιο πίσω μια μαυροντυμένη γυναίκα κάθεται μόνη της, σκυμμένη και κλεισμένη στον εαυτό της. Από το ανοιχτό παράθυρο προβάλλει ένα αγόρι που παίζει με ένα ψάρι.
6. Δεξιά πάνω: Μπροστά από την υπαίθρια κουζίνα ενός σπιτιού, ένας άντρας στέκεται στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης και καπνίζει. Στη δεξιά πλευρά μια γυναίκα είναι καθισμένη στο πεζούλι και θηλάζει το μωρό της ενώ, μια κοπελίτσα την ξεψειρίζει. Ανάμεσα στο ζευγάρι απεικονίζεται, καθισμένο στο πεζούλι, ένα κοριτσάκι που τρώει κάτι από ένα πιάτο.

42.

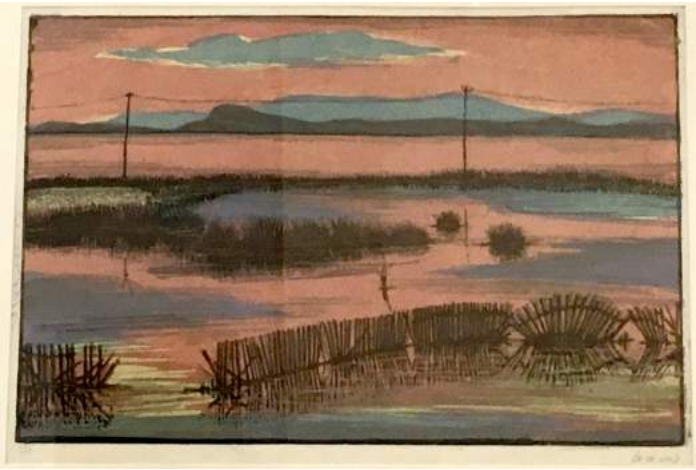


Οδός Αθηνάς
π. 1952
ξυλογραφία, 3/18
25x45 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μπροστά από τις βιτρίνες ενός καταστήματος που μοιάζει με χρωματοπωλείο κόσμος περιμένει για δουλειά, πουλάει την πραμάτεια του, συζητάει, ζητιανεύει. Από αριστερά προς τα δεξιά και σχεδόν παρατακτικά απεικονίζονται οι εξής μορφές: Μία κοπέλα που μεταφέρει στην ποδιά της τις πατάτες που έχει αγοράσει και περιμένει να περάσει το δρόμο. Πάνω στο πεζοδρόμιο, ένας άντρας με κασκέτο που κρατάει μια τσάντα με πινέλα και μια ταβανόβουρτσα. Ένας άντρας με ψάθινο καπέλο. Μια ηλικιωμένη, μαυροφορεμένη γυναίκα που μοιάζει να πουλάει αυγά από ένα καλάθι. Μία γυναίκα, η μοναδική μορφή σε προφίλ, που βαδίζει από δεξιά προς τα αριστερά με το κεφάλι σκυμμένο και κρατάει στην ποδιά της φρούτα ή πατάτες. Ένας λαχειοπώλης. Δυο τυφλοί άντρες που ζητιανεύουν – ο ένας παίζει μπουζούκι κι ο άλλος τραγουδάει. Ένας άντρας που έχει κατέβει από το πεζοδρόμιο, κρατάει αξίνα και φτυάρι και με την πλάτη του γυρισμένη προς τον θεατή συνομιλεί με ένα άντρα που στέκεται στο δεξί άκρο της σύνθεσης. Στο κέντρο της σύνθεσης και καθισμένο στο πεζοδρόμιο ένα μικρό αγόρι πουλάει κάτι μικροπράγματα μέσα από ένα κουτί. Στην πάνω αριστερή γωνία της σύνθεσης μια πινακίδα γράφει «ΟΔΟΣ ΑΘΗΝΑΣ».

Επιγραφές: μέσα στη σύνθεση α.α.: ΟΔΟΣ / ΑΘΗΝΑΣ
εκτός σύνθεσης κ.α.: 3/18 Οδός Αθηνάς
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο βάση του σχεδίου Κατ. Σχεδ. 27 που είναι χρονολογημένο 1952.

43.



Ηλιοβασίλεμα
1952
έγχρωμη ξυλογραφία, 1/10
24x37 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Τοπίο λιμνοθάλασσας με διβάρια και παραλίμνια βλάστηση. Στο βάθος διακρίνονται χαμηλοί λόφοι. Κυριαρχούν έντονα γαλάζια και ροζ χρώματα.

Επιγραφές: κ.α.: 1/10
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

44.



Ξεκούραση στη μπούκα
π. 1952
ξυλογραφία, 15 ή 18/20
28x39.5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Μπενάκη

Στην όχθη ενός κολπίσκου ένας ψαράς έχει δέσει τη βάρκα του που φέρει σταφνοκάρι (μεγάλο δίχτυ τεντωμένο από καμπυλωτά καλάμια που χρησιμοποιείται για το ψάρεμα μικρών ψαριών όπως η αθερίνα). Η θάλασσα απλώνεται ήρεμη μέχρι τον ορίζοντα όπου διακρίνονται χαμηλοί λόφοι. Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, πίσω από το σταφνοκάρι, απεικονίζονται αραγμένες βάρκες και κτίσματα δίπλα στο νερό.

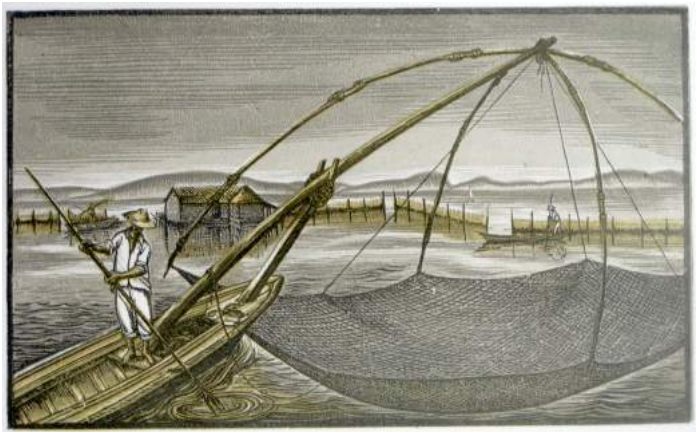
Επιγραφές: κ.α.: 15 ή 18/20 (δυσανάγνωστο)
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010,
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μαυρομμάτης 1983
Παρατηρήσεις: Το έργο παρουσιάζει θεματικές και συνθετικές ομοιότητες με τα *Ψαράς ή Μικρός ψαράς* και *Σταφνοκάρι* γι' αυτό και το τοποθετούμε στην ίδια περίοδο. Το τοποθετούμε λίγο νωρίτερα από τα άλλα επειδή είναι πιθανό η χαράκτρια να πειραματίστηκε πρώτα στο ασπρόμαυρο και μετά να πέρασε στις πιο πολύπλοκες τεχνικά έγχρωμες ξυλογραφίες. Θα μπορούσε επομένως να χρονολογηθεί στο διάστημα 1948-1952.

45. 

Ψαράς ή Μικρός ψαράς
1953
έγχρωμη ξυλογραφία, Ε.Α.
25x22 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Στα ήρεμα νερά της λιμνοθάλασσας και μέσα στα διβάρια (χώροι περιφραγμένοι με καλαμωτές και πασσάλους για τον εγκλωβισμό ψαριών) ένας ψαράς ψαρεύει όρθιος στη βάρκα του. Στον ορίζοντα διακρίνονται χαμηλοί λόφοι.

Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 2/10 Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων
Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

46. 

Σταφνοκάρι
π. 1953
έγχρωμη ξυλογραφία
24x40 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Θαλασσινό τοπίο με λόφους στον ορίζοντα, διβάρια, μια πελάδα (σπιτάκι μέσα στο νερό) και ψαράδες σε βάρκες. Στο βάθος διακρίνονται ψαράδες όρθιοι στις βάρκες τους. Στο πρώτο επίπεδο μια βάρκα κινείται διαγώνια από κάτω αριστερά προς τα πάνω δεξιά. Ένας ψαράς όρθιος την σπρώχνει με καλάμι. Η βάρκα φέρει μεγάλο σταφνοκάρι που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης.

Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολόγηση με βάση τις ομοιότητες με το *Ψαράς ή Μικρός ψαράς*. Επειδή αυτό το έργο είναι πιο σύνθετο από το προαναφερθέν μάλλον είναι μεταγενέστερο αυτού.

47. 

Μπραΐμης
1953
ξυλογραφία
17x12,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: κ.α.: Μπραΐμης
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω (σκισμένο έχει μείνει μόνο το "Β")
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Ξυλογραφία για το βιβλίο του Δημήτρη Φωτιάδη *Μεσολόγγι. Το έπος της μεγάλης πολιορκίας*. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. κατάλογο Εικονογράφησης και κεφάλαιο «Εικονογράφηση».

48. 

Μαυροκορδάτος
1953
ξυλογραφία
17,5x12,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Επιγραφές: κ.α.: Μαυροκορδάτος
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω (σκισμένο)
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Ξυλογραφία για το βιβλίο του Δημήτρη Φωτιάδη *Μεσολόγγι. Το έπος της μεγάλης πολιορκίας*. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. κατάλογο Εικονογράφησης και κεφάλαιο «Εικονογράφηση».

49.



Κιουταχής
1953
ξυλογραφία
18x12,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Επιγραφές: κ.α.: Κιουταχής
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Ξυλογραφία για το βιβλίο του Δημήτρη Φωτιάδη *Μεσολόγγι. Το έπος της μεγάλης πολιορκίας*. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. κατάλογο Εικονογράφησης και κεφάλαιο «Εικονογράφηση».

50.

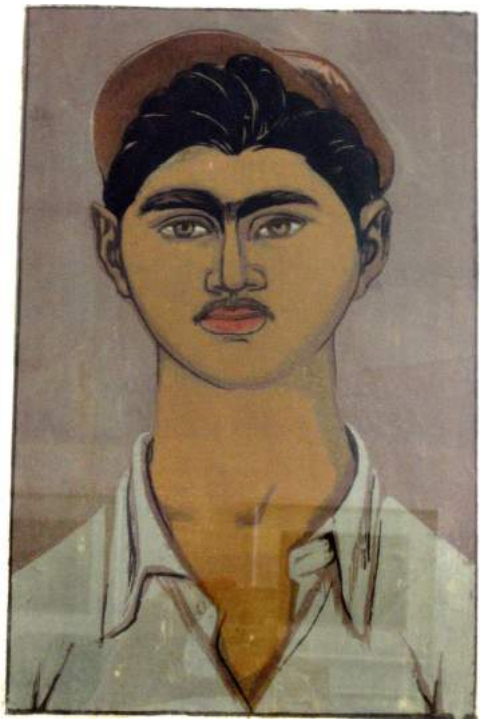


Το κορίτσι με τα κίτρινα
1954
έγχρωμη ξυλογραφία, 1/10
40x26 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μία έφηβη, ξανθιά κοπέλα απεικονίζεται ημίσωμη και μετωπικά. Τα μαλλιά της είναι χτενισμένα με χωρίστρα στη μέση και σε δυο πλεξούδες που είναι στερεωμένες πάνω στο κεφάλι της σαν στεφάνι. Φοράει ένα απλό κίτρινο ρούχο που δεν διαγράφει καθόλου το σώμα της. Η έκφρασή της είναι σοβαρή και διακρίνεται ένα ανεπαίσθητο μειδίαμα.

Επιγραφές: κ.α.: 1/10
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

51.



Το αγόρι με το σκούφο
1954
έγχρωμη ξυλογραφία
34x22 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μπούστο μελαχρινού νέου με μουστάκι και υπερμεγέθη λαιμό. Τα μάτια και τα δασιά του φρύδια είναι ασύμμετρα. Φοράει γαλάζιο πουκάμισο και καφέ κασκέτο. Η έκφρασή του είναι σοβαρή και διακρίνεται ένα ανεπαίσθητο μειδίαμα.

Επιγραφές: κ.α.: δυσανάγνωστη επιγραφή που ίσως γράφει «σωτήρης»
Υπογραφή: κ.δ.: μονογραφή ΒΚ
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

52.



Προφίλ κοπέλας
π. 1954
έγχρωμη ξυλογραφία, 7/10
39x24 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Νέα κοπέλα απεικονίζεται ημίσωμη σε προφίλ. Τα μαύρα μαλλιά της είναι χτενισμένα κομψά σε αλογοουρά και με αφέλειες, ενώ το αυτί της κοσμεί κρεμαστό σκουλαρίκι. Μέσα από το λευκό εφαρμοστό της ρούχο διαγράφεται διακριτικά το στήθος της. Στους ώμους έχει ριγμένη μαύρη μπέρτα. Στην έκφρασή της διακρίνεται ένα μειδίαμα.

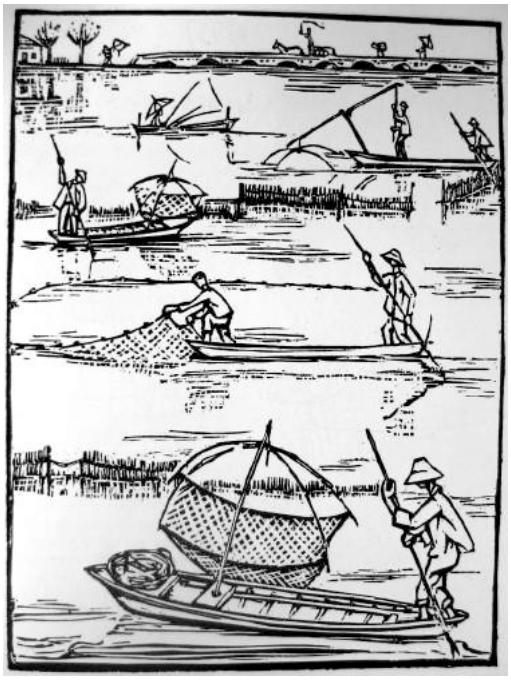
Επιγραφές: κ.α.: 7/10
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Η χρονολόγηση βασίζεται στις ομοιότητες του έργου με τις ξυλογραφίες , *Το κορίτσι με τα κίτρινα* και *Το αγόρι με το σκούφο* και στο γεγονός ότι εκτέθηκε το 1955.

53. 

Το κορίτσι με τα κόκκινα
1955-1959
έγχρωμη ξυλογραφία, Ε.Α.
50x34,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μπούστο νέας με μεγάλα μαύρα μάτια που σκιάζονται από πυκνά μαύρα φρύδια. Το πρόσωπο είναι σχεδόν στρογγυλό και στέκεται πάνω σε ένα ψηλό λαιμό. Τα μακριά, μαύρα μαλλιά της κοπέλας είναι πιασμένα και περασμένα πάνω από τον αριστερό της ώμο. Φορά βαθυκόκκινο ρούχο κάτω από το οποίο διαγράφονται διακριτικά οι καμπύλες του στήθους της. Η έκφρασή της είναι ανήσυχη και το βλέμμα της, λίγο φοβισμένο, είναι στραμμένο έξω από τη σύνθεση.

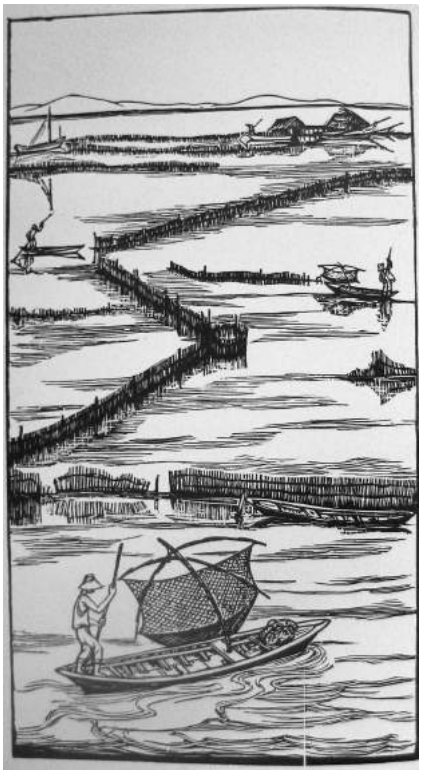
Επιγραφές: κ.α.: Δοκιμή 1η
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 3/16 1959 Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου
Εκθέσεις: Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μαυρομμάτης 1983, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Το έργο είναι χρονολογημένο 1955 στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Το αντίτυπο, όμως, στο Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου φέρει χρονολογία 1959. Το έργο συγγενεύει τεχνοτροπικά με τις ξυλογραφίες *Το κορίτσι με τα κίτρινα* και *Το αγόρι με το σκούφο* του 1954 ενώ τα μεγάλα μάτια και τα πυκνά φρύδια συνδέονται με τις ξυλογραφίες *Κορίτσι με αφέλειες* (59) και Κοπέλα (60) του 1958. Η ελαφρώς φοβισμένη έκφραση συνδέεται με τη σειρά «Μανάδες» του 1958. Το χρονολογούμε επομένως 1955-1959 γιατί πιθανόν να ξεκίνησε το 1955 και να ολοκληρώθηκε αργότερα.

54. 

Μικρό θαλασσινό
π. 1955
ξυλογραφία
18x14 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Με φόντο τη λιμνοθάλασσα του Αιτωλικού, που υποδηλώνεται από το γεφύρι στη γραμμή του ορίζοντα και τα διβάρια, ψαράδες ψαρεύουν με σταφνοκάρια και δίχτυα. Η απόδοση των μορφών είναι γραμμική και το σύνολο παραπέμπει σε σινοϊαπωνικό σχέδιο.

Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Η χρονολόγηση του τοποθετείται γύρω στο 1955 γιατί συνδέεται με το έργο *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων*, ως προς την προοπτική, αλλά η απόδοση των μορφών είναι πιο αφαιρετική, άρα πρέπει να είναι μεταγενέστερο αυτού.

55. 

Καλαμωτά στη Λιμνοθάλασσα
π. 1955
ξυλογραφία
40x22 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Θαλασσινό τοπίο με χαμηλούς λόφους στο βάθος, πελάδες και καλαμωτές σε σχήμα ζιγκ-ζαγκ. Ψαράδες ψαρεύουν με σταφνοκάρια. Η απόδοση των μορφών είναι γραμμική και η σύνθεση αναπτύσσεται σε ύψος θυμίζοντας σινοϊαπωνικό σχέδιο.

Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Η χρονολόγηση του τοποθετείται γύρω στο 1955 γιατί συνδέεται με το έργο *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων*, ως προς την προοπτική, αλλά η απόδοση των μορφών είναι πιο αφαιρετική, άρα πρέπει να είναι μεταγενέστερο αυτού.

56.

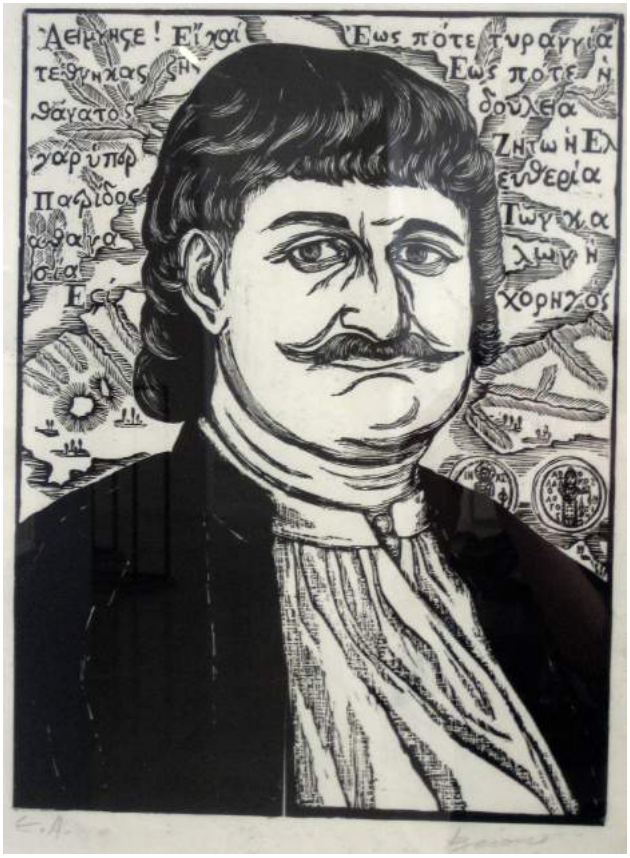


Περιστέρια
π. 1955 (το αργότερο)
ξυλογραφία, Ε.Α.
28x31,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε έναν περιορισμένο χώρο που μοιάζει με περιστερώνα απεικονίζονται έξι λευκά περιστέρια σε διάφορες στάσεις. Η λευκότητα των πουλιών έρχεται σε έντονη αντίθεση με το ενιαίο μαύρο του φόντου.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955, Ολυμπία 1958, Πεκίνο 1964, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010,
Παρατηρήσεις: Το έργο πρέπει να δημιουργήθηκε μεταξύ 1949-1955 (μετά από *Το περιστέρι της Ειρήνης* και πριν την έκθεση στου Ζαχαρίου).

57.



Ρήγας ο Βελεστινλής
1956
ξυλογραφία, Ε.Α.
40x29,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μπροστά από έναν χάρτη απεικονίζεται μπούστο του Ρήγα Βελεστινλή που κοιτάζει με σοβαρότητα τον θεατή. Πάνω στον χάρτη και στην αριστερή πλευρά του έργου είναι γραμμένο το κείμενο «Αείμνηστε! Εί και τέθνηκας ζης θάνατος γαρ υπέρ πατρίδος αθανασία εστί» ενώ στα δεξιά γράφει «Έως πότε τυραννία έως πότε η δουλεία Ζήτω η ελευθερία των καλών η χορηγός».

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 2/25 1956 Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων
Εκθέσεις: «Γκαλερί Τέχνης» 1958 (από όπου το αγόρασε ο Δήμος Αθηναίων), ΕΠΜΑΣ 1980, ΕΤΕΚ 1985
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Γρηγοράκης 1985

58.



Μανάδες
1957
έγχρωμη ξυλογραφία
35x22 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ένα ακαθόριστο βάθος, δυο γυναίκες στέκονται όρθιες. Η μια κρατάει στην αγκαλιά ένα μωρό ενώ δίπλα στην άλλη στέκεται ένα κοριτσάκι. Το κίτρινο χρώμα στα ρούχα αλλά και στο πλαίσιο φωτίζει τη σύνθεση όπου κυριαρχούν τα ανήσυχα βλέμματα όλων των μορφών.

Επιγραφές: κ.μ. Μανάδες
από κάτω από όλα αυτά: Από αριθμημένο λεύκωμα
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Χρονολογία: κ.α.: 1957
Παρατηρήσεις: Το λεύκωμα στο οποίο αναφέρεται η σημείωση της χαράκτριας λανθάνει.

59.



Κορίτσι με αφέλειες
1958
ξυλογραφία, 1/28
62,5 x 44,5 εκ.
Συλλογή: ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.3084)

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται μπούστο νέας κοπέλας με μακριά μαύρα μαλλιά και αφέλειες. Η μορφή διακρίνεται για τα μεγάλα εκφραστικά μάτια και τον ιδιαίτερα ψηλό λαιμό.

Επιγραφές: κ.α.: 1/28, κ.μ.: Μικρό κορίτσι
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Vasso Katrakis 1958
Εκθέσεις: Μουσείο Πούσκιν 1959, Ζυγός 1959, ‘Xylon’ 1959, ΕΠΜΑΣ 1980, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

60. 

Κοπέλα
π. 1958
ξυλογραφία, 1/20
55 x 22 εκ.
Συλλογή: ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.8948)

Σε μαύρο φόντο απεικονίζεται ημίσωμη νέα κοπέλα με μαύρα μαλλιά που φτάνουν πάνω από τους ώμους της και είναι χτενισμένα με χωρίστρα στη μέση. Έχει μεγάλα μάτια και πολύ ψηλό λαιμό. Φορά λευκό ρούχο, με άνοιγμα σε σχήμα V στο λαιμό, που τονίζει το στήθος της. Στο λαιμό φορά μενταγιόν περασμένο σε κοντή κορδέλα. Η μορφή κοιτάζει έξω από τη σύνθεση και χαμογελά ελαφρά.

Επιγραφές: κ.α.: 1/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Η χρονολόγηση γίνεται με βάση τις ομοιότητες του έργου με το *Κορίτσι με αφέλειες*.

61. 

Ψαράδες με βροχή
1958
έγχρωμη ξυλογραφία, 1/2
22x45 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μπροστά από τη λιμνοθάλασσα, έξι ψαράδες με τα σύνεργά τους επιστρέφουν με την ψαριά της μέρας βαδίζοντας, κάτω από τη βροχή, από δεξιά προς τα αριστερά. Οι τέσσερις από αυτούς φορούν κίτρινες αδιάβροχες στολές ψαρέματος και γαλότσες. Οι άλλοι δύο βαδίζουν στητοί κουβαλώντας στο κεφάλι τους πανέρια με ψάρια, ο ένας στο μπροστινό μέρος της πομπής και ο άλλος τελευταίος. Πίσω από τους ψαράδες στέκονται δυο μορφές με βαριά χειμωνιάτικα ρούχα αλλά χωρίς παπούτσια που προστατεύονται από τη βροχή με τη βοήθεια ενός υφάσματος. Η μια από τις δυο κρατάει το πανί ενώ η άλλη μια αρμαθιά με λίγα ψάρια. Όλα τα πρόσωπα που διακρίνονται έχουν ευχάριστη έκφραση.

Επιγραφές: κ.α.: 1/2
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 58
Εκθέσεις: Ολυμπία 1958, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο είναι χρονολογημένο 1954 στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Επειδή όμως το συγκεκριμένο αντίτυπο φέρει χρονολογία 1958 το χρονολογούμε 1958 χωρίς να αποκλείεται ο ευρύτερος χρόνος δημιουργίας του έργου να είναι 1954-1958.

62.



[*Φίδι στις καλαμιές*]
π. 1958
ξυλογραφία, 1/1
51x15 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Ένα αρκετά μεγάλο φίδι απεικονίζεται τυλιγμένο ανάμεσα σε καλαμιές.

Επιγραφές: κ.α.: 1/1
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Παρατηρήσεις: Χρονολογείται με βάση τη θεματική συγγένεια με τις «Ώρες Μεσολογγιού»

63.



Από τη σειρά «**Ώρες Μεσολογγιού**»
1958
έγχρωμη ξυλογραφία, Ε.Α.
34x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Τοπίο λιμνοθάλασσας με βάρκες στο βάθος και διβάρια στο πρώτο επίπεδο. Επικρατούν τόνοι του γαλάζιου του γκρι και του κίτρινου.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Βουδαπέστη 1965, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Όλη η σειρά «Ώρες Μεσολογγιού» είναι χρονολογημένη 1958 στον κατάλογο της ατομικής έκθεσης της χαράκτριας στη Βουδαπέστη το 1965. Επίσης κάποια έργα της σειράς φέρουν αυτή τη χρονολογία. Σύγχυση προκαλεί το γεγονός ότι στον κατάλογο της ατομικής έκθεσης της χαράκτριας στο Χίλτον το 1967 όλη η σειρά είναι χρονολογημένη 1959, αλλά ίσως να πρόκειται για μεταγενέστερο τύπωμα.

64. 

Πρωινό στο Αιτωλικό από τη σειρά «**Ώρες Μεσολογγιού**»
1958
έγχρωμη ξυλογραφία, Ε.Α.
50x34 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Νυχτερινό τοπίο λιμνοθάλασσας με πελάδα στο βάθος, καλάμια εδώ κι εκεί και απομεινάρια από διβάρια στο πρώτο επίπεδο. Δεν απεικονίζεται ο ορίζοντας.

Επιγραφές: κ.α. Ε.Α./Δοκιμή
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω/υπογραφή
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Βουδαπέστη 1965, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Για τη χρονολόγηση βλ. έργο 63, από τη σειρά «Ώρες Μεσολογγιού»

65. 

Νυχτερινό με φεγγάρι από τη σειρά «**Ώρες Μεσολογγιού**»
1958
έγχρωμη ξυλογραφία, Ε.Α.
49,5x35 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Νυχτερινό τοπίο στη λιμνοθάλασσα με πανσέληνο. Το φως του φεγγαριού αντανακλάται στο νερό. Στο πρώτο επίπεδο απεικονίζονται διβάρια.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Βουδαπέστη 1965, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Για τη χρονολόγηση βλ. έργο 63, από τη σειρά «Ώρες Μεσολογγιού»

66. 

Από τη σειρά «**Ώρες Μεσολογγιού**»
1958
έγχρωμη ξυλογραφία, 1/2
35x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Τοπίο λιμνοθάλασσας με λιγοστό φως. Διβάρια ξεκινούν από κάτω δεξιά και επεκτείνονται διαγώνια προς τα πάνω αριστερά αλλά σταματούν περίπου στο κέντρο της σύνθεσης. Κυριαρχούν οι τόνοι του γκρι και του σκούρου κόκκινου.

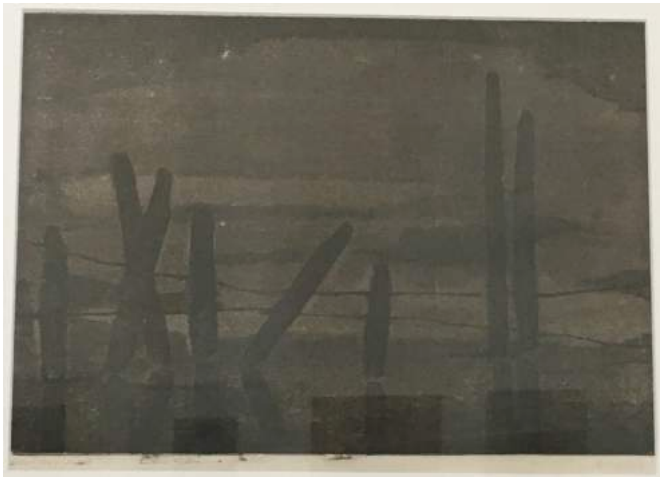
Επιγραφές: κ.α.: 1/2
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω / 1958
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Βουδαπέστη 1965, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980

67. 

Από τη σειρά «**Ώρες Μεσολογγιού**»
1958
έγχρωμη ξυλογραφία, 11/11
35x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Τοπίο λιμνοθάλασσας με πελάδες στο βάθος και διβάρια που ξεκινούν από το μέσο δεξιά και αναπτύσσονται διαγώνια προς το κέντρο της σύνθεσης. Τα διβάρια συνεχίζονται στο βάθος με στροφή προς τα δεξιά. Κυριαρχούν οι τόνοι του ροζ και του γαλάζιου.

Επιγραφές: κ.α.: 11/11
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Vasso 1958
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Βουδαπέστη 1965, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980

68. 

Από τη σειρά «**Ώρες Μεσολογγιού**»
1958
έγχρωμη ξυλογραφία, Ε.Α.
34,5x49 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σκοτεινό τοπίο λιμνοθάλασσας. Στο πρώτο επίπεδο διακρίνονται πάσσαλοι από διαλυμένα διβάρια.

Επιγραφές: κ.α.: Δοκίμιο
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω / 1958
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 2/16 1958 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.2887)
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Βουδαπέστη 1965, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980

69. 

Από τη σειρά «**Ώρες Μεσολογγιού**»
1958
έγχρωμη ξυλογραφία, 3/15
34,5x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Τοπίο λιμνοθάλασσας. Ο ορίζοντας είναι ψηλά. Στο βάθος διακρίνονται πελάδες. Στο πρώτο επίπεδο και σε μία διαγώνιο που αναπτύσσεται από κάτω δεξιά προς τα πάνω αριστερά απεικονίζονται διβάρια. Η θάλασσα στα αριστερά σχηματίζει έναν κολπίσκο, όπου είναι αραγμένη μια βάρκα. Επικρατούν τόνοι του γαλάζιου.

Επιγραφές: κ.α.: 3/15
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Βουδαπέστη 1965, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Για τη χρονολόγηση βλ. έργο 63, από τη σειρά «Ώρες Μεσολογγιού»

70. 

Νυχτερινό Μεσολόγγι Δοκιμή για την τοιχογραφία του Μεσολογγιού
1959
έγχρωμη ξυλογραφία, Ε.Α.
27,5x36 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Αφηρημένη σύνθεση νυχτερινού τοπίου λιμνοθάλασσας με την πανσέληνο στο βάθος, διβάρια και δίχτυα στο πρώτο επίπεδο.

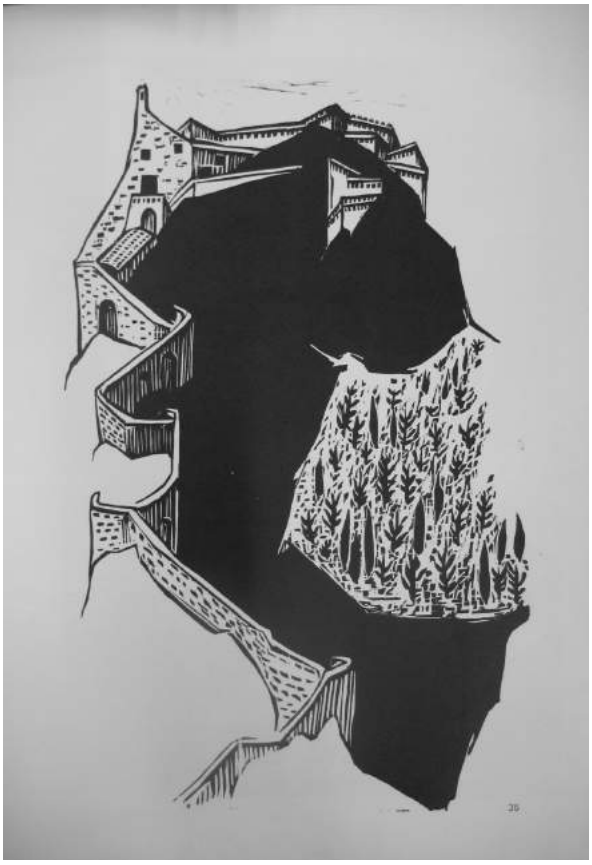
Επιγραφές: κ.α.: Δοκιμή για την τοιχογραφία του Μεσολογγιού
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Στις σημειώσεις της η Κατράκη αναφέρει ότι δούλεψε αυτό το έργο μετά την ατομική της έκθεση του 1959. Δεδομένου ότι η χαράκτρια αναφέρει ότι το έργο *Καλά καθούμενα* του 1959 ήταν η τελευταία της ξυλογραφία, καταλήγουμε στη χρονολογία 1959.

71. 

Δειλινό στην Ερέτρια **(**Μακέτα για τοιχογραφία)
1959
έγχρωμη ξυλογραφία, 1/1
27x37 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Αφηρημένη σύνθεση θαλασσινού τοπίου με ψαρά όρθιο σε βάρκα, αριστερά, και άλλα θαλασσινά θέματα, όπως δίχτυα και ψάρια, στα δεξιά. Ο λαμπρός ήλιος αντικατοπτρίζεται στο νερό. Χρωματικά κυριαρχούν το μπλε και το πορτοκαλί.

Επιγραφές: κ.α.: 1/1, αριστερά κατά μήκος της πλευράς: Μακέτα για την Ερέτρια
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Στις σημειώσεις της η Κατράκη αναφέρει ότι δούλεψε αυτό το έργο μετά την ατομική της έκθεση του 1959. Δεδομένου ότι η χαράκτρια αναφέρει ότι το έργο *Καλά καθούμενα* του 1959 ήταν η τελευταία της ξυλογραφία, καταλήγουμε στη χρονολογία 1959.

72. 

Ανάπλι **ή** ***Μπούρτζι***
1958-59
ξυλογραφία
40x25 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Πάνω σε ψηλό βράχο απεικονίζεται κάστρο ενώ κάτω δεξιά αποδίδεται σχηματικά δασώδης περιοχή.

Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Η χρονολόγηση γίνεται με βάση τις ομοιότητες με το έργο *Καλά καθούμενα*.

73.



Περιστέρι
1958-59
ξυλογραφία
23x23 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Ένα μαύρο περιστέρι αποδίδεται πάνω σε ένα λευκό φόντο. Πάνω δεξιά απεικονίζεται ένας μαύρος ήλιος.

Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Η χρονολόγηση γίνεται με βάση τις ομοιότητες με το έργο *Καλά καθούμενα*.

74.



Καλά καθούμενα ή ***Τραπεζάκια***
1959
ξυλογραφία, Ε.Α.
51x33,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Πάνω σε μια λευκή «γλώσσα» στεριάς που διεισδύει στη θάλασσα απεικονίζονται επτά στρογγυλά τραπεζάκια καφενείου. Το δυνατό φως του απογευματινού ήλιου δημιουργεί βαριές σκιές.

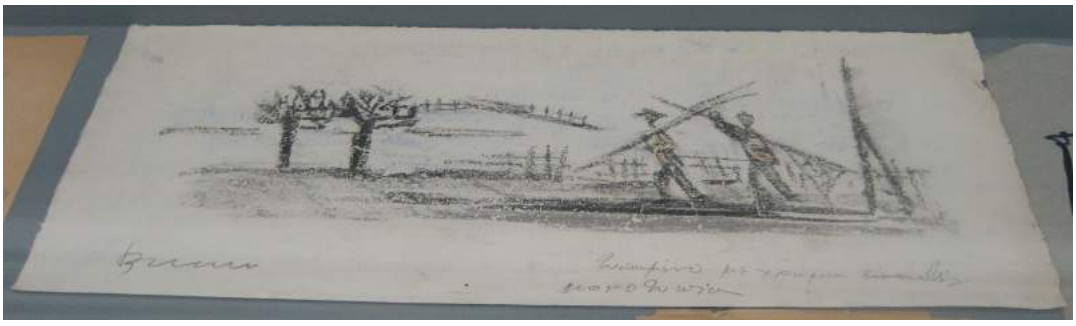
Επιγραφές: κ.δ.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 6/20 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.3083), Ε.Α. Οικογένεια Κατράκη, Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, «Xylon» 1959, Τέχνη 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Το έργο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ζυγός* τον Νοέμβριο του 1959 με χρονολογία 1959. Δεδομένου ότι η χαράκτρια αναφέρεται στο έργο ως την τελευταία της ξυλογραφία κρατάμε το 1959 ως χρονιά δημιουργίας του (συνέντευξη στον Σπητέρη βλ. Κεφάλαιο 5, σελ. 216).

75. 

[***Τοπίο***]
π. 1953
μονοτυπία με χρώματα παστέλ
18x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Τοπίο λιμνοθάλασσας με διβάρια και έναν λαμπερό ήλιο, πάνω αριστερά.

Επιγραφές: κ.δ.: μονοτυπία τυπωμένο με χρώματα παστέλ
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

76. 

[***Ψαράδες σε τοπίο***]
π. 1953
μονοτυπία με χρώμα παστέλ
περ. 20x47 εκ. (χαρτί)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Δύο ψαράδες περπατούν από δεξιά προς τα αριστερά, δίπλα στη λιμνοθάλασσα κρατώντας τα δίχτυα τους. Στο δεξί μέρος της σύνθεσης διακρίνεται τηλεγραφόξυλο, ενώ στο αριστερό δύο δέντρα. Στη λιμνοθάλασσα διακρίνονται διβάρια.

Επιγραφές: κ.δ.: τυπωμένο με χρώμα παστέλ/μονοτυπία
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

77.



[***Κεφάλι κοπέλας***]
1955
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
45x29 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μπροστά από ένα φόντο που θυμίζει ασπρόμαυρο πλέγμα απεικονίζεται κεφάλι κοπέλας με μαύρα μαλλιά που φτάνουν πάνω από τους ώμους. Έχει μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια και πυκνά φρύδια και χαμογελά διακριτικά. Έχει ψηλό, στιβαρό λαιμό και φοράει μαύρο ρούχο με άσπρα πουά.

Επιγραφές: πάνω: Η πρώτη χάραξη πάνω στην / πέτρα. κ.α.: Η πρώτη πέτρα δοκιμή
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961
Παρατηρήσεις: Σύμφωνα με την επιγραφή πρόκειται για την πρώτη χάραξη πάνω στην πέτρα, άρα το έργο χρονολογείται 1955.

78.



Κοπέλα
1955
λιθοϋψιτυπία
70x35 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Κεφάλι κοπέλας με κοντά μαύρα μαλλιά που πλαισιώνουν το πρόσωπό της. Έχει μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια και πυκνά φρύδια και χαμογελά διακριτικά. Έχει στιβαρό λαιμό και φοράει μαύρο ρούχο με άσπρα πουά.

Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Η χρονολόγηση γίνεται με βάση τις ομοιότητες με το έργο *Κεφάλι κοπέλας*.

79. 

Κεφάλι κοριτσιού
1955
λιθοϋψιτυπία
70x35 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Κεφάλι κοπέλας με στροφή τριών τετάρτων προς τα αριστερά του θεατή. Έχει μακριά μαύρα μαλλιά, μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια και πυκνά φρύδια. Έχει ψηλό, στιβαρό λαιμό και στην σοβαρή της έκφραση διακρίνεται ένα ανεπαίσθητο μειδίαμα.

Εκθέσεις: Ολυμπία 1958
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Έχει δημοσιευτεί επίσης στον Ζυγό (άρθρο Φερεντίνου 30 Απρ. 1958 με χρονολογία 1956, αν και τεχνοτροπικά είναι λίγο πιο πρωτόγονο από τα έργα του 1956, γι' αυτό το χρονολογούμε 1955.

80. 

Γυμνό
1955
λιθοϋψιτυπία, 16/28
73x52 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Πάνω σε μαύρο βάθος απεικονίζεται όρθιο και μετωπικά ένα γυναικείο γυμνό μέχρι τα γόνατα. Το κεφάλι της μορφής είναι ελαφρώς στραμμένο προς τα δεξιά του θεατή. Η μορφή έχει σοβαρή έκφραση με ένα ανεπαίσθητο μειδίαμα. Η σύνθεση είναι τυπωμένη στο κέντρο ενός μεγάλου λευκού χαρτιού.

Επιγραφές: κ.α.: 16/28
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

81.



Μικρή Κοπέλα
1955
λιθοϋψιτυπία, 10/20
74x52 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Με φόντο μια μεγάλη λευκή επιφάνεια απεικονίζεται μία κοπέλα ημίσωμη, στραμμένη προς τα αριστερά. Πρόκειται για μια στιβαρή μορφή με μαύρα μαλλιά πιασμένα σε ψηλή αλογοουρά. Η έκφρασή της είναι σοβαρή με ένα ανεπαίσθητο μειδίαμα.

Επιγραφές: κ.α.: 10/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

82.



Μορφή στο μαύρο
1956
λιθοϋψιτυπία, 2/25 (δεν τυπώθηκε ποτέ εικοσιπέντε)
55x45 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Πάνω σε μαύρο βάθος απεικονίζεται μπούστο νέας κοπέλας με πλεξίδα περασμένη πάνω από τον αριστερό της ώμο. Το κεφάλι είναι σχεδόν στρογγυλό και στηρίζεται πάνω σε ένα ιδιαίτερα ψηλό λαιμό. Η μορφή έχει μεγάλα μάτια και πυκνά φρύδια και η έκφρασή της είναι μελαγχολική.

Επιγραφές: κ.α.: 2/25, κάτω από αυτά: δεν τυπώθηκε ποτέ εικοσιπέντε
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

83. 

Μικρός ψαράς
1956
λιθοϋψιτυπία, 14/20
100x74 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μαύρο φόντο που πλαισιώνεται από μεγάλες επιφάνειες λευκού χαρτιού απεικονίζεται ψαράς, ολόσωμος να βαδίζει προς την κατεύθυνση του θεατή. Φορά ψάθινο καπέλο, μακριά μπλούζα και ψαράδικο παντελόνι και κρατά απόχη και καλάμια ψαρέματος.

Επιγραφές: κ.α.: 14/20, κ.μ.: Μικρός ψαράς
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Μπιενάλε Σάο Πάολο, 1957, Β΄ Μπιενάλε Μεσογειακών Χωρών 1957, Lugano 1958, Ολυμπία 1958, Μουσείο Πούσκιν 1959, Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Πεκίνο 1964, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Διακρίσεις: Α΄ βραβείο χαρακτικής της Β΄ Μπιενάλε Μεσογειακών Χωρών, Αλεξάνδρεια 1957
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

84. 

[***Κορίτσι με το χέρι πάνω στο κεφάλι***]
π. 1956-57
λιθοϋψιτυπία, 1/15
40x34 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μαύρο βάθος απεικονίζεται μπούστο κοριτσιού που έχει το αριστερό του χέρι σηκωμένο και ακουμπισμένο πάνω στο κεφάλι. Η μορφή έχει μεγάλα μάτια και πυκνά φρύδια και φορά λευκό ρούχο με μαύρα πουά.

Επιγραφές: κ.α.: 1/15
Υπογραφή: κ.δ.: Vasso Katrakis
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Η χρονολόγηση γίνεται με βάση τις ομοιότητες με τα έργα *Κεφάλι κοπέλας* (86) και *Κορίτσι με κοτσίδες*.

85.



[***Κεφάλι κοπέλας***]
π. 1956-57
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
55x35 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Κεφάλι κοπέλας με κοντά μαύρα μαλλιά που πλαισιώνουν το στρογγυλό πρόσωπό της. Έχει μεγάλα μάτια και πυκνά ασύμμετρα φρύδια. Ο λαιμός της είναι ιδιαίτερα ψηλός και η έκφρασή της λίγο τρομαγμένη.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Η χρονολόγηση γίνεται με βάση τις ομοιότητες με τα έργα *Κεφάλι κοπέλας* (86) και *Κορίτσι με κοτσίδες*.

86.



Κεφάλι κοπέλας
1956
λιθοϋψιτυπία, 20/20
75x53 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μια μεγάλη λευκή επιφάνεια «αιωρείται» το μπούστο μιας κοπέλας. Έχει κοντά μαλλιά που πλαισιώνουν το στρογγυλό πρόσωπό της, μεγάλα μάτια και πυκνά ασύμμετρα φρύδια. Ο λαιμός της είναι ιδιαίτερα ψηλός και η έκφρασή της σοβαρή.

Επιγραφές: κ.α.: 20/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

87. 

Κοπέλα
1957
λιθοϋψιτυπία, 1/20
74x52 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μια μεγάλη λευκή επιφάνεια «αιωρείται» μια κοπέλα που απεικονίζεται ημίσωμη να σηκώνει το δεξί της χέρι και να το ακουμπά πάνω στο κεφάλι της. Έχει μεγάλα μάτια, πυκνά φρύδια και μακριά μαύρα μαλλιά που πλαισιώνουν τη μορφή της. Φοράει λευκό ρούχο με μαύρα σχέδια. Η έκφρασή της είναι ελαφρά χαμογελαστή.

Επιγραφές: κ.α.: 1/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980 (No 64). Αν και στο άρθρο της Φερεντίνου στον *Ζυγό* (30 Απρ. 1958), είναι χρονολογημένο το 1958 κρατάμε την χρονολογία 1957 γιατί θεματικά και τεχνοτροπικά το έργο συνδέεται με τα έργα αυτής της χρονιάς.

88. 

Κορίτσι με κοτσίδες
1957
λιθοϋψιτυπία, 14/20
75x54 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μαύρο βάθος που πλαισιώνεται από μεγάλες επιφάνειες λευκού χαρτιού απεικονίζεται ημίσωμη κοπέλα. Έχει μεγάλα μάτια και τα μαλλιά της χτενισμένα κομψά σε δυο κοτσίδες. Το πρόσωπό της είναι στρογγυλό και στηρίζεται σε έναν υπερβολικά ψηλό λαιμό. Το σώμα της είναι λεπτό και καλογραμμένο. Η έκφρασή της είναι ανήσυχη και λίγο φοβισμένη.

Επιγραφές: κ.α.: 14/20
Υπογραφή: κ.δ. Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

89.



Νέος άντρας
1957
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
75x53 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μια μεγάλη λευκή επιφάνεια «αιωρείται» η μορφή ενός άντρα που απεικονίζεται μέχρι την κλείδα. Έχει μαύρα κοντά μαλλιά και σοβαρή έκφραση και απεικονίζεται στραμμένος κατά τρία τέταρτα προς τα αριστερά του θεατή.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

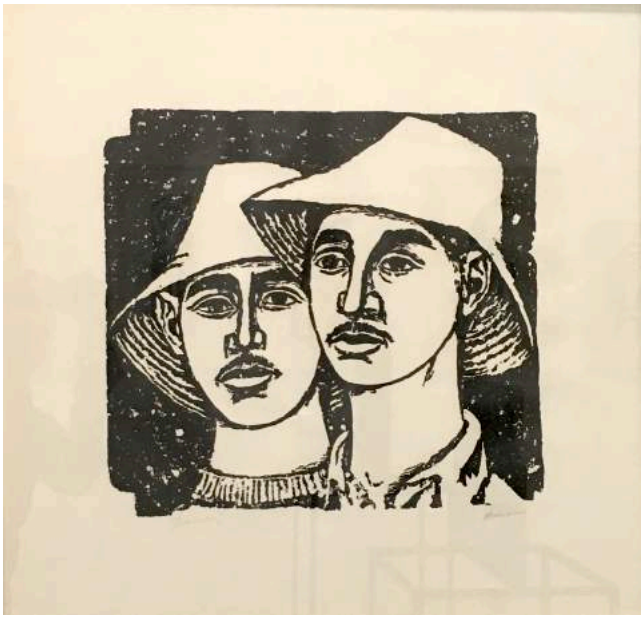
90.



Το κορίτσι με το καπέλο
1957
λιθοϋψιτυπία Ε.Α.
76x66 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Κεφάλι κοπέλας με μαύρα μαλλιά μέχρι τους ώμους που πλαισιώνουν το σκοτεινό της πρόσωπό και τον ψηλό της λαιμό. Ξεχωρίζουν τα μεγάλα της μάτια και το μεγάλο άσπρο καπέλο της. Η έκφρασή της είναι λίγο ανήσυχη.

Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

91. 

Ψαράδες με καπέλα
1957
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
75x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μαύρο βάθος απεικονίζεται το κεφάλι ενός ψαρά με μουστάκι και καπέλο από δυο διαφορετικές οπτικές γωνίες ώστε να δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται για δύο ψαράδες. Η μορφή στο αριστερό μέρος της σύνθεσης απεικονίζεται μετωπικά να κοιτάζει τον θεατή και στο λαιμό φαίνεται το τελείωμα μια πλεκτής μπλούζας. Η μορφή δεξιά απεικονίζεται στραμμένη προς τα αριστερά του θεατή και στο λαιμό φαίνεται ο γιακάς από ένα πουκάμισο. Η έκφραση και στις δύο μορφές είναι σοβαρή.

Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 1/30 Οικογένεια Κατράκη, 14/30 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

92. 

Ψαράς με καπέλο
1957
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
75x53 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μια μεγάλη λευκή επιφάνεια «αιωρείται» το μπούστο ενός ψαρά που έχει μουστάκι και φοράει καπέλο. Το κεφάλι της μορφής είναι στρογγυλό, ο λαιμός ψηλός και στιβαρός και τα μεγάλα μάτια έχουν έκφραση λίγο μελαγχολική.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α., κ.μ.: Ψαράς
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

93. 

Αραμπάς
1957
λιθοϋψιτυπία Ε.Α.
58x91 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ένα σχηματοποιημένο τοπίο με δύο δέντρα και ένα τηλεγραφόξυλο απεικονίζεται ένας αραμπάς που τον σέρνει άλογο. Ο οδηγός στέκεται όρθιος ενώ δύο άλλες μορφές κάθονται πίσω του.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Lugano 1958, Ολυμπία 1958, Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στο κείμενο του Α. Θεοδωρόπουλου, «Έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Ζυγός* (περ.), τ. 48, Νοεμ. 1959, σελ. 36

94. 

Οικογενειακώς ή Ψαράδες Ι
1957
λιθοϋψιτυπία, 3/20
76x46 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, όπου το τοπίο υποδηλώνεται από ένα τηλεγραφόξυλο και τον δίσκο του ήλιου πάνω δεξιά, απεικονίζεται η οικογένεια ενός ψαρά. Δεξιά στέκεται ο άντρας που κρατά μεγάλη απόχη και καλάμια ψαρέματος, αριστερά η γυναίκα που κρατά στην αγκαλιά της ένα μικρό παιδί και κάτω δεξιά, δίπλα από τον πατέρα του ένα κοριτσάκι. Όλοι αποδίδονται ολόσωμοι και μετωπικά και έχουν σοβαρές εκφράσεις.

Επιγραφές: κ.α.: 3/20, κ.μ.: Οικογενειακώς
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Χρονολογία: κ.μ.: 1957
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 16/20 Παρακαταθήκη Alphabank στο Μουσείο Μπενάκη, 18/20 1957 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.3089)
Εκθέσεις: Ολυμπία 1958, Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

95.



Ψαράδες* ή *Ψαράδες ΙΙ
1957
λιθοϋψιτυπία, 2/20
85x54 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Επιγραφές: κ.α.: 2/20, κ.μ.: Ψαράς 1957
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Χρονολογία: κ.μ.: 1957

Σε λευκό βάθος και μπροστά από ένα υποτυπώδες τοπίο που υποδηλώνεται από λίγη παραλίμνια βλάστηση στο κάτω μέρος της σύνθεσης και από ένα τηλεγραφόξυλο, στέκεται η οικογένεια ενός ψαρά. Ο άντρας κρατάει μεγάλη απόχη και καλάμια ενώ η γυναίκα έχει στην αγκαλιά της το μικρό τους παιδί και κρατάει μια μικρή απόχη. Οι μορφές αποδίδονται ολόσωμες, είναι στραμμένες προς τα αριστερά του θεατή και κοιτάζουν έξω από τη σύνθεση εκτός από το παιδάκι που κοιτάζει τον θεατή.

Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 14/20 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.3088), Ε.Α. Οικογένεια Κατράκη
Εκθέσεις: Lugano 1958, Ολυμπία 1958, Μουσείο Πούσκιν 1959, Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Πεκίνο 1964, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013
Διακρίσεις: «Premi ex-aequo» Ε΄ Διεθνής Έκθεση Σχεδίου και Χαρακτικής «Bianco e Nero», Lugano, Ελβετία 1958
Παρατηρήσεις: Παρότι η επιγραφή γράφει «Ψαράς» το έργο έχει καθιερωθεί με τον τίτλο *Ψαράδες*

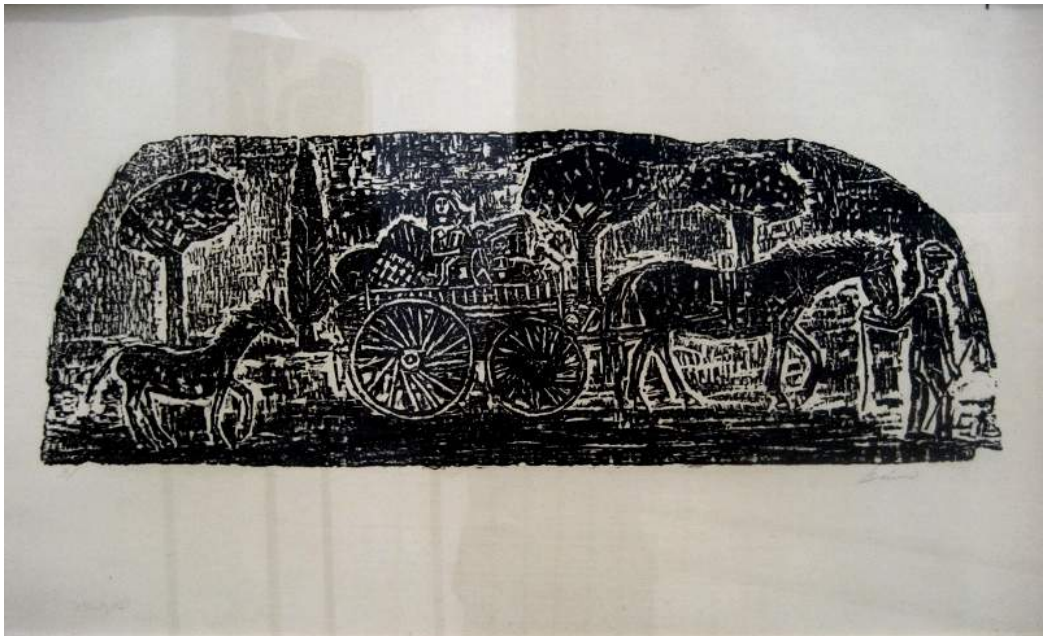
96.



Μάνα
1957
λιθοϋψιτυπία, 2/20
75x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, μια γυναίκα απεικονίζεται μετωπικά, κατά τα τρία τέταρτα, να κρατάει στην αγκαλιά της ένα παιδάκι που με τη σειρά του κρατάει ένα μικρό, λευκό περιστέρι. Οι μορφές κοιτάζουν προς διαφορετικές κατευθύνσεις και έχουν σοβαρή έκφραση.

Επιγραφές: κ.α.: 2/20, κ.μ. Μάνα
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω / 1957
Εκθέσεις: Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980

97. 

Γύφτοι
1958
λιθοϋψιτυπία, 3/?
48x87 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μια σκοτεινή σύνθεση, με δέντρα στο βάθος, απεικονίζεται ένας άντρας που οδηγεί πεζός ένα κάρο το οποίο σέρνει άλογο. Πάνω στην καρότσα, που είναι φορτωμένη με μπόγους, κάθεται μια γυναίκα με ένα μωρό στην αγκαλιά και δυο ακόμα μικρά παιδιά. Πίσω ακολουθεί ένα αλογάκι.

Επιγραφές: κ.α.: 3/
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Lugano 1958, Ολυμπία 1958, Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στο κείμενο του Α. Θεοδωρόπουλου, «Έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Ζυγός* (περ.), τ. 48, Νοεμ. 1959, σελ. 36

98.



Μάνα από σειρά «**Μανάδες**»
1958
λιθοϋψιτυπία, 1/25
82x34 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε σκούρο βάθος που εντάσσεται σε λευκό πλαίσιο, απεικονίζονται ολόσωμες οι μορφές μιας γυναίκας και ενός αγοριού. Η γυναίκα χτενίζει τα μαλλιά της και κοιτάζει προς τα κάτω δεξιά. Το παιδί βρίσκεται κάτω αριστερά και κοιτάζει προς την γυναίκα κρατώντας ένα λουλουδάκι.

Επιγραφές: κ.α.: 1/25
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1958
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Βουδαπέστη 1965, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961

99.



Μάνα από σειρά «**Μανάδες**»
1958
λιθοϋψιτυπία
100x50 εκ. (κατ' αναλογία προς το έργο 100)
Συλλογή: Λανθάνον

Σε σκούρο βάθος που εντάσσεται σε λευκό πλαίσιο, απεικονίζεται ολόσωμη μια γυναίκα που στρέφει το κεφάλι της και κοιτάζει προς τα δεξιά ενώ κρατάει στην αγκαλιά της ένα κοριτσάκι που κοιτάζει τον θεατή.

Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, Βουδαπέστη 1965
Παρατηρήσεις: : Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από άρθρο της Φερεντίνου στο περ. *Ζυγός*, τευχ. 30, Απρ. 1958. Το έργο είναι χρονολογημένο στο άρθρο.

100.



Μάνα από σειρά «**Μανάδες**»
1958
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
100x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε σκούρο βάθος που εντάσσεται σε λευκό πλαίσιο, απεικονίζεται ολόσωμη μια γυναίκα που κρατάει στην αγκαλιά της ένα κοριτσάκι. Κάτω αριστερά ένα άλλο κοριτσάκι, με πουά φόρεμα, στέκεται εφαπτόμενα στη γυναίκα και κοιτάζει, όπως κι αυτή προς τα αριστερά. Η ματιά τους εκφράζει μια ανησυχία.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 5/20 1958 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.3085)
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

101.



Μάνα από σειρά «**Μανάδες**»
1958
λιθοϋψιτυπία
100x 70 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Σε σκούρο βάθος που εντάσσεται σε λευκό πλαίσιο, απεικονίζεται ολόσωμη μια γυναίκα που κρατάει στην αγκαλιά της ένα κοριτσάκι με πουά φόρεμα. Κάτω δεξιά ένα άλλο κοριτσάκι, την κρατάει σφιχτά γύρω από τα γόνατα. Η ματιά της γυναίκας εκφράζει μια ανησυχία.

Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980, Σταυρακάκη 1981
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980.

102.



Μανάδες από σειρά «**Μανάδες**»
1958
λιθοϋψιτυπία, 8/20
89x57 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζονται δυο γυναίκες που κοιτάζουν ανήσυχες προς τα δεξιά. Η γυναίκα που στέκεται αριστερά κρατάει ένα μωρό στην αγκαλιά της ενώ ένα λίγο μεγαλύτερο παιδί στέκεται μπροστά από τη δεύτερη γυναίκα που το κρατάει προστατευτικά.

Επιγραφές: κ.α.: 8/20
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Vasso 1958
Εκθέσεις: Μουσείο Πούσκιν 1959, Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980,
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

103.

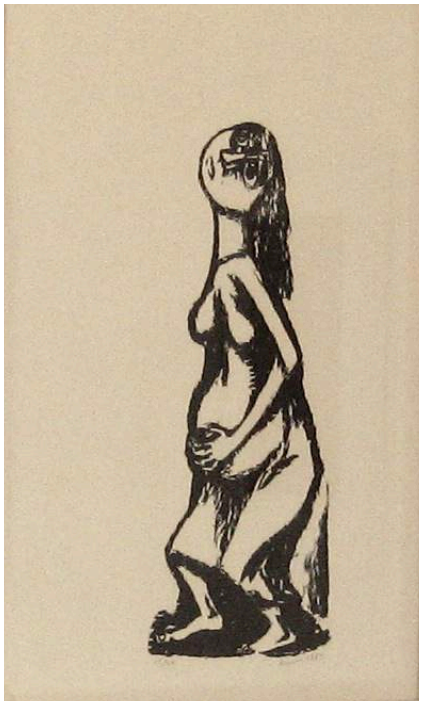


Μανάδες από σειρά «**Μανάδες**»
1958
λιθοϋψιτυπία, 13/20
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζονται δυο γυναίκες που έντρομες προσπαθούν να προστατέψουν τα παιδιά τους. Οι γυναίκες είναι στραμμένες προς τα αριστερά και κοιτάζουν προς τα πάνω. Τα παιδιά αποδίδονται εξίσου τρομαγμένα.

Επιγραφές: κ.α.: 13/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 8/20 1958 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.3087), 4/20 Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου
Εκθέσεις: Μουσείο Πούσκιν 1959, Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μαυρομμάτης 1983, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009

104.



Μάνα από σειρά «**Μανάδες**»
1958 και 1969
λιθοϋψιτυπία, 15/20
104x75 εκ.
Συλλογή: Οικογένεια Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται ολόσωμη μια έγκυος γυναίκα στραμμένη προς τα αριστερά, που κρατά προστατευτικά την κοιλιά της ενώ κοιτάζει έντρομη προς τα πάνω.

Επιγραφές: κ.α.: 15/20
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1969
Εκθέσεις: Μουσείο Πούσκιν 1959, Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο χρονολογείται 1958 μαζί με όλη τη σειρά. Το γεγονός ότι το συγκεκριμένο αντίτυπο φέρει χρονολογία 1969 σημαίνει ότι πρόκειται για μεταγενέστερο τύπωμα από την ίδια μήτρα.

105.



Μανάδες από σειρά «**Μανάδες**»
πέτρινη μήτρα
1958
84x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Παρατηρήσεις: Πρόκειται για μήτρα πέτρας της οποίας το τύπωμα δεν έχει εντοπιστεί. Το τυπωμένο έργο θα ήταν αντεστραμμένο και θα μπορούσε να λειτουργήσει δραματικά με το έργο 103.

106.



Μανάδες από σειρά «**Μανάδες**»
1958
λιθοϋψιτυπία, 5/20
98x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου

Σε λευκό βάθος απεικονίζονται, ολόσωμες, δύο θλιμμένες γυναικείες μορφές. Στέκονται η μια δίπλα στην άλλη, σαν αγκαλιασμένες και γέρνουν το κεφάλι τους προς τα αριστερά. Παρότι τα πρόσωπά τους είναι νεανικά, το στήθος τους απεικονίζεται βαρύ και χαμηλά, υποδηλώνοντας τη μητρική τους ιδιότητα.

Επιγραφές: κ.α.: 5/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω / 1958
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μαυρομμάτης 1983

107.



Μάνα από σειρά «**Μανάδες**»
1958
λιθοϋψιτυπία
100x70 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Σε λευκό βάθος και δίπλα σε μια σκοτεινή σκιά, απεικονίζεται ολόσωμη η όρθια μορφή μιας γυναίκας που έχει τα μάτια της κλειστά και κρατάει στην αγκαλιά της ένα νεκρό μωρό.

Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980.

108.



Μανάδες από σειρά «**Μανάδες**»
1958
λιθοϋψιτυπία
104x75 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Σε λευκό βάθος μια γυναίκα βαδίζει από αριστερά προς τα δεξιά κοιτάζοντας έντρομη πίσω της και κρατώντας ένα νεκρό μωρό. Μία άλλη γυναίκα, ακριβώς δίπλα της, θρηνεί κρύβοντας το πρόσωπό της.

Εκθέσεις: Μουσείο Πούσκιν 1959, Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980.

109.



Μάνα από σειρά «**Μανάδες**»
1957 (χρονολογημένο της ΕΠΜΑΣ)
λιθοϋψιτυπία
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, μία γυναίκα κάθεται ρίχνοντας πίσω της μια βαριά σκιά. Έχει τα χέρια σταυρωμένα πάνω στα γόνατα, είναι στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά του θεατή και κοιτάζει με απλανές βλέμμα.

Επιγραφές: κ.α.: Μάνα
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 2/20 1957 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.8949), Ε.Α. Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, ΜΚΤ 2010,
Παρατηρήσεις: Το έργο τοποθετείται μαζί με τα άλλα έργα της σειράς «Μανάδες», αν και φαίνεται πως είναι κατά ένα χρόνο προγενέστερο, για να διατηρηθεί η θεματική ενότητα.

110.



Κοπέλες από σειρά «**Μανάδες**»
1958
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
89x57 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζονται ολόσωμες δυο κοπέλες που ρίχνουν πίσω τους βαριές σκιές. Η μία αποδίδεται όρθια και μετωπικά, έχει τα χέρια της σταυρωμένα πάνω στην κοιλιά της όπως τα κυκλαδικά ειδώλια και κοιτάζει τον θεατή. Η άλλη κάθεται κατάχαμα, δίπλα της, και είναι στραμμένη προς τα αριστερά. Και οι δύο είναι έχουν θλιμμένη έκφραση.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 2/20 1958 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.3086)
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Χρήστου 1989, ΜΚΤ 2010

111.



Γυμνές κοπέλες από σειρά «**Μανάδες**»
1958
λιθοϋψιτυπία, 4/20
86x56 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μπροστά από μια μεγάλη σκιά απεικονίζονται δυο κοπέλες γυμνές καθιστές. Η δεξιά κάθεται πιο χαμηλά και αποδίδεται μετωπικά με τα χέρια διπλωμένα πάνω στα γόνατα. Η αριστερή έχει στραμμένα το πρόσωπο και τα πόδια προς τα αριστερά, με το ένα χέρι στηρίζει το κεφάλι της και το άλλο το ακουμπάει στον ώμο της άλλης. Και οι δύο έχουν θλιμμένη έκφραση.

Επιγραφές: κ.α.: 4/20
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω / 1958
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 5/20 1958 Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μαυρομμάτης 1983, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006

112.



Μάνα με παιδί* ή *Τα πρώτα βήματα
1959
λιθοϋψιτυπία, 8/25
94x62 εκ.
Συλλογή: Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank

Σε ένα λευκό βάθος, μπροστά από μια σκιά, μια γυναίκα όρθια μόλις έχει αφήσει ένα πολύ μικρό παιδί να περπατήσει μόνο του. Η έκφρασή της είναι μελαγχολική.

Επιγραφές: κ.α.: 8/25
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ. Βάσω 1959
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, Τέχνη 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο τοποθετείται μαζί με τα άλλα έργα της σειράς «Μανάδες», αν και είναι κατά ένα χρόνο μεταγενέστερο, για να διατηρηθεί η θεματική ενότητα.

113.



Μανάδες γυμνές
1959
λιθοϋψιτυπία, 10/30
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζονται δυο γυμνές κοπέλες. Η μία είναι όρθια και στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά. Η άλλη κάθεται κατάχαμα, μπροστά από την πρώτη, το σώμα της αποδίδεται στο πλάι αλλά το πρόσωπό της είναι στραμμένο προς τον θεατή. Και οι δύο έχουν υπερβολικά επιμηκυμένο λαιμό και ρίχνουν πίσω τους σκοτεινή σκιά.

Επιγραφές: κ.α: 10/30
Υπογραφή: κ.μ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 1/30 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Παρατηρήσεις: Χρονολογούμε το 1959 λόγω της υπερβολικής επιμήκυνσης των μορφών που τις διαφοροποιεί από αυτές των άλλων «Μανάδων». Η επιμήκυνση εντείνεται όσο προχωράμε μετά το 1958. Το έργο τοποθετείται μαζί με τα άλλα έργα της σειράς «Μανάδες» για να διατηρηθεί η θεματική ενότητα.

114.



Προφίλ κοπέλας με κολιέ
1958
λιθοϋψιτυπία, 12/25
75 (περ.)x55 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται κοπέλα, ημίσωμη, σε προφίλ. Τα μαλλιά της είναι χτενισμένα κομψά σε αλογοουρά και με αφέλειες. Τον υπερβολικά ψηλό λαιμό της κοσμεί κολιέ με χάντρες. Η έκφρασή της είναι σοβαρή.

Επιγραφές: κ.α.: 12/25
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Μουσείο Πούσκιν 1959, ΕΠΜΑΣ 1980, ΕΤΕΚ 1985
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Γρηγοράκης 1985, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

115.



Χαιρετισμός
1958
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
100x73 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μαύρο βάθος που πλαισιώνεται από μεγάλες επιφάνειες λευκού χαρτιού απεικονίζεται, μετωπικά, τόρσο κοπέλας με υπερβολικά επιμηκυμένο λαιμό και στρογγυλό πρόσωπο με μεγάλα μάτια. Τα χέρια της είναι σταυρωμένα σε μια αφύσικη στάση πάνω από την κοιλιά της. Κοιτάζει τον θεατή σοβαρά και πάνω στο κεφάλι της στέκεται λευκό περιστέρι με ανοιχτές τις φτερούγες του.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ζυγός 1959, «Ειρήνη και ζωή» 1962, Πεκίνο 1964, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

116.



Σύνθεση
1960
λιθοϋψιτυπία, 1/22
64 x 38 εκ.
Συλλογή: ΕΠΜΑΣ (Δωρεά Υπουργείου Παιδείας, Αρ. έργου Π.2876)

Σε λευκό βάθος, μια γυναίκα κάθεται σε μια καρέκλα και πάνω στο γόνατό της είναι καθισμένο ένα παιδί. Και οι δύο μορφές κοιτάζουν προς τα αριστερά. Η έκφρασή τους ξεφεύγει από τις τρομαγμένες και ανήσυχες μορφές που έχουμε δει μέχρι τώρα.

Επιγραφές: κ.α.: 1/22
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1960
Εκθέσεις: Πανελλήνιος 1960, Τέχνη 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961

117.



Δέντρα
1960
λιθοϋψιτυπία, 7/20
78 x 54 εκ.
Συλλογή: ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.3082)

Σε λευκό βάθος, μία συστάδα πέντε δέντρων απεικονίζονται σε μια κάθετη διάταξη, το ένα πίσω από το άλλο.

Επιγραφές: κ.α.: 7/20
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω / 1960
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010

118.



Δέντρα ΙΙ
1960
λιθοϋψιτυπία, 5/20
75x103 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, μία συστάδα δέντρων απεικονίζονται σε μια οριζόντια διάταξη, το ένα πίσω από το άλλο.

Επιγραφές: κ.κ.: 5/20
Υπογραφή: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980 **Παρατηρήσεις**: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980 και κατ' αναλογία προς το Δέντρα.

119.



Λουμούμπενα* ή *Γυναίκα που θρηνεί
1961
λιθοϋψιτυπία, 7/20
77 x 49 εκ.
Συλλογή: Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank

Σε λευκό βάθος, μία γυναίκα με παραμορφωμένο το σώμα και το πρόσωπό της, απεικονίζεται γονατιστή να κοιτάζει προς τον ουρανό και να θρηνεί με τα χέρια σηκωμένα ψηλά. Το σώμα της μοιάζει σαν ακρωτηριασμένο και πίσω της υπάρχει μια σκοτεινή σκιά.

Επιγραφές: κ.α.: 7/20
Υπογραφή: κ.δ. Βάσω
Εκθέσεις: Λιουμπλιάνα 1961, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο 1961, Πεκίνο 1964, Βουδαπέστη 1965
Παρατηρήσεις: Ο Λουμούμπα εκτελέστηκε στις 17 Ιανουαρίου 1961 και το έργο εκτέθηκε τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς, άρα δημιουργήθηκε μέσα στο πρώτο εξάμηνο του 1961.

120.



Μικρός καβαλάρης
1962
λιθοϋψιτυπία, 8/20
84x55 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, ένας καβαλάρης ιππεύει ένα άλογο που κινείται από δεξιά προς αριστερά. Ο καβαλάρης κοιτάζει προς το πλάι. Πίσω, αριστερά, λάμπει ένας μεγάλος ήλιος.

Επιγραφές: κ.α.: 8/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 3/23 1962 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: Πεκίνο 1964, Βουδαπέστη 1965, Χίλτον 1967 ΜΚΤ 2010, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Δεδομένου ότι η αρίθμηση του αντιτύπου του Μουσείου Βάσως Κατράκη υποδηλώνει ότι το έργο προέρχεται από μια σειρά 20 αντιτύπων, και ότι η Κατράκη συνήθιζε να τυπώνει σε σειρές των 20, η αρίθμηση του αντιτύπου της Alpha Bank δημιουργεί κάποιους προβληματισμούς.

121.



Τρεις καλημέρες
1962
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
80x54 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Από ένα σκοτεινό βάθος προβάλλουν δυο φωτεινές μορφές, μια μητέρα και το παιδί της. Η μητέρα κρατάει το παιδί στην αγκαλιά της κι εκείνο κρατάει ένα μεγάλο ανθισμένο λουλούδι. Οι δύο μορφές έχουν πολύ ψηλό λαιμό, χαμογελούν ελαφρά και είναι στραμμένες κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά.

Επιγραφές: κ.α.: Δοκιμή 1η
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Πεκίνο 1964, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

122.



Μάνα με παιδί
1962
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
80x54 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Από ένα σκοτεινό βάθος προβάλλει η μορφή μιας μητέρας που κρατάει το μωρό της αγκαλιά κοντά στο στήθος της. Η γυναίκα είναι γυρισμένη ελαφρώς προς τα αριστερά και κοιτάζει προς αυτή την κατεύθυνση. Ο λαιμός της είναι υπερβολικά ψηλός. Το μωρό είναι γυρισμένο προς τη μητέρα του. Και οι δυο μορφές έχουν σκυθρωπή έκφραση.

Επιγραφές: κ.α.: Πρόβα 2η
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Vasso Katraki 1962
Εκθέσεις: Πεκίνο 1964, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χαράχτηκε και τυπώθηκε σε 100 αριθμημένα αντίτυπα ειδικά για πώληση μέσω του περιοδικού Επιθεώρηση Τέχνης

123.



Σαρωνικός
1963
έγχρωμη λιθοϋψιτυπία, 7/23
86x57 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μια κοπέλα ξεπροβάλλει μπροστά από μια κουρτίνα. Πίσω της αποδίδεται αφαιρετικά ένα τοπίο με μαύρους όγκους. Η κοπέλα αποδίδεται γυμνή, στο χρώμα του πηλού, φορά διάδημα στο μέτωπο και χάντρες στον υπερβολικά ψηλό της λαιμό και έχει τα μαλλιά της πλεγμένα στο πλάι.

Επιγραφές: κ.α.: 7/23
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Vasso Katraki 1963
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980, το έργο είναι χρονολογημένο 1962 αλλά επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε τη χρονολογία που αναγράφεται πάνω στο έργο. Ίσως να υπάρχουν προγενέστερα αντίτυπα.



124.

Περίπατος στην Κέρκυρα
1963
λιθοϋψιτυπία (6 φύλλα) 1/8
305x95 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Η σύνθεση ανοίγει από αριστερά με δυο κορίτσια που κάνουν βόλτα πάνω σε μια άμαξα την οποία οδηγεί ένας νέος και τη σέρνει ένα άλογο. Στο κέντρο της σύνθεσης απεικονίζεται ένα γραφικό λιμανάκι με καΐκια και παλιά σπίτια στο βάθος. Πάνω από τη θάλασσα δεσπόζει, ολοστρόγγυλος, ο ήλιος. Στη δεξιά πλευρά του έργου, μπροστά από κτήρια με κιονοστοιχίες, στέκονται όρθιες τέσσερις νέες. Η πρώτη από δεξιά κρατάει στο κεφάλι της ένα κανάτι. Η δεύτερη έχει στο κεφάλι της ένα κανάτι και κρατάει στην ποδιά της φρούτα. Η τρίτη κρατάει στην αγκαλιά της ένα μωρό. Η τέταρτη κοιτάζει όπως και οι άλλες προς τα δεξιά και σαν να χαιρετά με το χέρι υψωμένο. Σε αντίθεση με τη χαρούμενη έκφραση των κοριτσιών στην άμαξα, αυτές οι κοπέλες εκφράζουν μια μελαγχολία.

Επιγραφές: κ.α.: 1/8
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Vasso Katraki / 1963
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.3081)
Εκθέσεις: Πανελλήνιος 1965, Βουδαπέστη 1965, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980, το έργο είναι χρονολογημένο 1962, αλλά στις χειρόγραφες σημειώσεις της η χαράκτρια γράφει πως το έκανε το 1963, χρονιά που συμφωνεί και με την χρονολόγηση πάνω στο έργο. Οι έξι πέτρες εντοιχίστηκαν στον χώρο υποδοχής του ξενοδοχείου Ιόνιον στην Κέρκυρα αλλά λανθάνουν.

125.



Περίπατος στην Κέρκυρα II
1963-1974
λιθοϋψιτυπία
64x43 εκ.
Συλλογή: Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας

Σε σκοτεινό βάθος δυο κοπέλες κάνουν βόλτα πάνω σε μια άμαξα την οποία οδηγεί ένας έφιππος νέος.

Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Παρατηρήσεις: Πρόκειται για παραλλαγή μιας λεπτομέρειας του μνημειακού έργου Περίπατος στην Κέρκυρα. Το μικρό αυτό χαρακτικό αυτό ήταν προς πώληση από το περ. Ζυγός, τ.8, Μάιος – Ιουν. 1974 σε τιμή προσφοράς 300δρχ. Για περισσότερα σχόλια σε σχέση με την τεχνική του έργου βλ. Κεφάλαιο 6 σελ. 242

126.



Οικογένεια ψαράδων* ή *Ψαράδικη φαμελιά
1963
λιθοϋψιτυπία, 24/25
105x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ακαθόριστο βάθος απεικονίζονται ένας ψαράς με τη γυναίκα του και τα παιδιά τους. Οι μορφές αποδίδονται μετωπικά, εκτός από το κοριτσάκι κάτω δεξιά που εικονίζεται στο πλάι, σαν να κρέμεται από το χέρι της μητέρας του. Ο ψαράς κρατάει απόχη, η μητέρα κρατάει εκατέρωθεν τα δυο παιδιά και το αγοράκι σέρνει ένα παιχνίδι με ρόδες. Ο ψαράς και η γυναίκα του είναι ψηλόλιγνοι με υπερβολικά ψηλούς λαιμούς και μακριά χέρια και η έκφρασή τους είναι σοβαρή.

Επιγραφές: κ.α.: 24/25
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 18/25 Οικογένεια Κατράκη, Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, ΝΜ 1994, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

127.



Ψαράς
1963
λιθοϋψιτυπία
περ. 60x41 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Από ένα σκοτεινό βάθος προβάλλει ένας ψηλόλιγνος ψαράς με πολύ ψηλό λαιμό. Κρατάει απόχη και έναν κουβά. Η έκφρασή του είναι σοβαρή. Το σκοτεινό βάθος πλαισιώνουν πλατιές επιφάνειες λευκού χαρτιού.

Επιγραφές: κ.α.: Πέτρα Για το τζάκι του Πετρή
Υπογραφή: κ.δ.: Β
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, ΜΚΤ 2010,
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

128.



Μινωικό
1963
έγχρωμη λιθοϋψιτυπία, 1/33
50x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μπροστά από ένα θαλασσινό τοπίο και πίσω από μια κουρτίνα προβάλλει μια δακρυσμένη κοπέλα με έντονη διακόσμηση. Στο τοπίο διακρίνεται ένα πλοίο, σε σχήμα ψαριού, με μαύρα πανιά.

Επιγραφές: κ.α.: 1/33
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Αυτό είναι ένα από τα δέκα έργα μιας σειράς που χρησιμοποιήθηκαν ως διακόσμηση στα δωμάτια του ξενοδοχείου Κινγκ Μίνως στην Ομόνοια. Τα έργα είναι χρονολογημένα στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Η μήτρα βρίσκεται στο Μουσείο Βάσως Κατράκη.

129.



Μινωικό
1963
έγχρωμη λιθοϋψιτυπία, 1/33
50x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μπροστά από ένα τοπίο με ένα μεγάλο ήλιο και ένα ιπτάμενο πουλί, στα δεξιά, απεικονίζεται μια κοπέλα που μεταφέρει στο ώμο της δυο δοχεία περασμένα σε μια ράβδο. Κοιτάζει ψηλά και δείχνει ευδιάθετη. Κυριαρχούν τα γαιώδη χρώματα.

Επιγραφές: κ.α.: 1/33
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Αυτό είναι ένα από τα δέκα έργα μιας σειράς που χρησιμοποιήθηκαν ως διακόσμηση στα δωμάτια του ξενοδοχείου Κινγκ Μίνως στην Ομόνοια. Τα έργα είναι χρονολογημένα στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Μία μήτρα του έργου βρίσκεται στο Μουσείο Βάσως Κατράκη.

130.



Μινωικό ΙΙ
1963
έγχρωμη λιθοϋψιτυπία, 1/33
50x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε έναν χώρο με κίονες που θυμίζει μινωικό ανάκτορο ένας Μινώταυρος, αριστερά, χτενίζει τα μαλλιά μιας κοπέλας που κάθεται στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης. Ο Μινώταυρος αποδίδεται μαύρος ενώ η κοπέλα στο χρώμα της γης.

Επιγραφές: κ.α.: 1/33
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998
Παρατηρήσεις: Αυτό είναι ένα από τα δέκα έργα μιας σειράς που χρησιμοποιήθηκαν ως διακόσμηση στα δωμάτια του ξενοδοχείου Κινγκ Μίνως στην Ομόνοια. Τα έργα είναι χρονολογημένα στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Μία μήτρα του έργου βρίσκεται στο Μουσείο Βάσως Κατράκη.

131.



Μινωικό
1963
έγχρωμη λιθοϋψιτυπία, 1/33
50x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μπροστά από έναν απροσδιόριστο χώρο απεικονίζεται το μπούστο ενός άνδρα με αρρενωπά χαρακτηριστικά και μουστάκι. Στην αγκαλιά του κρατάει ένα μικρό ζώο, που μοιάζει με μοσχαράκι, σαν να πρόκειται να το προσφέρει σε θυσία.

Επιγραφές: κ.α.: 1/33
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Αυτό είναι ένα από τα δέκα έργα μιας σειράς που χρησιμοποιήθηκαν ως διακόσμηση στα δωμάτια του ξενοδοχείου Κινγκ Μίνως στην Ομόνοια. Τα έργα είναι χρονολογημένα στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980.

132.



Μινωικό
1963
έγχρωμη λιθοϋψιτυπία, 1/33
50x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ένα θαλασσινό τοπίο έχει πέσει νεκρός ο Ίκαρος. Η μορφή του, που φοράει ακόμα τα φτερά, κείτεται στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, ενώ μια από τις κοφτερές ακτίνες του ήλιου φαίνεται να του τρυπά το σώμα.

Επιγραφές: κ.α.: 1/33
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Αυτό είναι ένα από τα δέκα έργα μιας σειράς που χρησιμοποιήθηκαν ως διακόσμηση στα δωμάτια του ξενοδοχείου Κινγκ Μίνως στην Ομόνοια. Τα έργα είναι χρονολογημένα στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980.

133.



Μινωικό
1963
έγχρωμη λιθοϋψιτυπία
50x50 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Αφαιρετική σύνθεση με διάφορα μινωικά θέματα: Το ειδώλιο μιας θεάς, κίονες, το λαβύρινθο, ένα πουλί που πετάει, μια γυναικεία μορφή.

Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Είναι και αυτό ένα από τα δέκα έργα μιας σειράς που χρησιμοποιήθηκαν ως διακόσμηση στα δωμάτια του ξενοδοχείου Κινγκ Μίνως στην Ομόνοια. Τα έργα είναι χρονολογημένα στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980.

134.



Μαύρο άλογο
1963
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Από ένα σκοτεινό βάθος προβάλλει ένα μαύρο άλογο. Απεικονίζεται διαγώνια, σαν να κινείται από πάνω δεξιά προς τα κάτω αριστερά και έχει το κεφάλι του στραμμένο προς τα αριστερά. Το λευκό περίγραμμα της μορφής μοιάζει με μια φωτεινή αύρα γύρω από το ζώο.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Λιουμπλιάνα 1963, Πεκίνο 1964, Πανελλήνιος 1965, Βουδαπέστη 1965, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

135.



Άσπρο άλογο
1963
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
106x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Από ένα σκοτεινό βάθος προβάλλει ένα άσπρο άλογο. Απεικονίζεται διαγώνια, σαν να κινείται από πάνω αριστερά προς τα κάτω δεξιά και έχει το κεφάλι του γυρισμένο προς τα αριστερά.

Επιγραφές: κ.α.: Δοκιμή
Υπογραφή: κ.δ.: Vasso Katrakis
Εκθέσεις: Λιουμπλιάνα 1963, Πεκίνο 1964, Βουδαπέστη 1965, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΝΜ 1994, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

136.



Αμαζόνα
1963
λιθοϋψιτυπία, 7/33
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ένα λευκό βάθος απεικονίζεται μια ψηλόλιγνη γυναικεία μορφή με μακριά αλογοουρά, που ιππεύει ένα άλογο. Έχει το ένα χέρι σηκωμένο ψηλά και με το άλλο κρατάει το χαλινάρι. Το άλογο έχει στραμμένο το κεφάλι του προς τα δεξιά.

Επιγραφές: κ.α.: 7/33
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006,
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

137.



Καβαλάρης Ι
1963
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε σκοτεινό βάθος απεικονίζονται οι σκοτεινές μορφές ενός αλόγου και του αναβάτη του. Ο αναβάτης κοιτάζει προς τα δεξιά. Το άλογο έχει στρέψει το κεφάλι του προς τα δεξιά και το έχει αναδιπλώσει προς τα κάτω. Το λευκό περίγραμμα των μορφών δημιουργεί την εντύπωση ότι τις περικλείει μια φωτεινή αύρα.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α., κ.μ.: Καβαλάρης
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 3/22 1963 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.2987)
Εκθέσεις: Λιουμπλιάνα 1963, Πεκίνο 1964, Βουδαπέστη 1965, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980, το έργο είναι χρονολογημένο 1962 αλλά κρατάμε τη χρονολόγηση της χαράκτριας πάνω στο αντίτυπο της ΕΠΜΑΣ.

138.



Καβαλάρης ΙΙ
1963
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x74 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε σκοτεινό βάθος απεικονίζονται οι σκοτεινές μορφές ενός αλόγου και του αναβάτη του που κινούνται προς τον θεατή. Τόσο ο αναβάτης όσο και το άλογο έχουν στρίψει το κεφάλι τους και κοιτάζουν προς τα δεξιά. Οι μορφές μοιάζουν εγκλωβισμένες σε ένα περιορισμένο χώρο όπου δεν χωράνε ολόκληρες. Το λευκό περίγραμμα των μορφών δημιουργεί την εντύπωση ότι τις περικλείει μια φωτεινή αύρα.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 2/23 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.2988)
Εκθέσεις: Πεκίνο 1964, Βουδαπέστη 1965, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980, το έργο είναι χρονολογημένο 1962 αλλά το χρονολογούμε κατ' αναλογία προς το Καβαλάρης Ι.

139.



Λαμπράκης
1963
λιθοϋψιτυπία
Συλλογή: Λανθάνον

Ένας νέος που κρατάει ένα νεκρό περιστέρι κείτεται νεκρός στην αγκαλιά μια κοπέλας που κλαίει με μεγάλα δάκρυα. Τα σώματά τους συναντιούνται σε ορθή γωνία, κάτω αριστερά και στο κενό πάνω δεξιά είναι χαραγμένος ο στίχος «Για το αίμα πούβαψε τη γης αντρειεύτηκαν τα πλήθια».

Επιγραφές: μέσα στη σύνθεση: ΓΙΑ ΤΟ ΑΙΜΑ ΠΟΥΒΑΨΕ / ΤΗ ΓΗΣ / ΑΝΤΡΕΙΕΥΤΗΚΑΝ / ΤΑ ΠΛΗΘΙΑ
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για αναπαραγωγή του από ιταλικό αντιπολεμικό φυλλάδιο-αφίσα (foglio volante) που ανήκει στη συλλογή της Μαριάννας Κατράκη. Θα πρέπει όμως να υπήρξε και ανεξάρτητο χαρακτικό γιατί περιλαμβάνεται σε μια χειρόγραφη λίστα της χαράκτριας (Αρχείο Μαριάννας Κατράκη) όπου αναφέρονται έργα προς έκθεση.

140.



Πεντέλη
1963
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x74 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σύνθεση με αφηρημένα θέματα που δημιουργούν την εντύπωση ενός ορεινού τοπίου.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Biennale 1966, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Biennale 1966, Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της Biennale 1966 και της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

141.



Μινωικό
1963-1965
λιθοϋψιτυπία, 19/20
107x76 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ένα ακαθόριστο βάθος βλέπουμε το πίσω μέρος ενός αλόγου το οποίο ιππεύει ένας αναβάτης γυρισμένος ανάποδα. Το άλογο και η μορφή έχουν στραμμένο το κεφάλι προς τα αριστερά.

Επιγραφές: κ.α.: 19/20, κ.μ.: Μινωικό
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1965
Εκθέσεις: Λιουμπλιάνα 1965, Biennale 1966, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Biennale 1966, Λυδάκης 1976, Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, ΝΜ 1994, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Στους καταλόγους της Λιουμπλιάνα 1965 και Biennale 1966 το έργο είναι χρονολογημένο 1963 ενώ σε αυτόν της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980, 1964. Επειδή το αντίτυπο του Μουσείου είναι χρονολογημένο 1965, ίσως τα τυπώματα να έγιναν σε διαφορετικές χρονιές. Έτσι χρονολογούμε 1963-1965. Το έργο χρησιμοποιήθηκε για τη διακόσμηση του ξενοδοχείου Κινγκ Μίνως στην Ομόνοια, όπως φαίνεται σε μια φωτογραφία (εφ. *Ελευθερία*, 30 Απρ. 1964).

142.



Διάλειμμα
1964
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α. (αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
130x90 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε σκοτεινό βάθος, που πλαισιώνεται από λευκές επιφάνειες, απεικονίζονται οι σκοτεινές μορφές ενός αλόγου και ενός ανθρώπου που στέκεται όρθιος δίπλα του και του κρατάει τα χαλινάρια. Ο άνδρας είναι στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά ενώ το άλογο έχει γυρίσει προς τα δεξιά και τον κοιτάζει. Το λευκό περίγραμμα των μορφών δημιουργεί την εντύπωση ότι τις περικλείει μια φωτεινή αύρα.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.μ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 7/20 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank, Ε.Α. ΤΙΤ

Εκθέσεις: Πανελλήνιος 1965, Βουδαπέστη 1965, Biennale 1966, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: Mourelos 1966, Biennale 1966, Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της Biennale 1966 και της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

143.



Απειλή
1965
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μέσα σε ένα αφαιρετικό τοπίο που διαμορφώνεται από ασπρόμαυρους όγκους διακρίνονται δυο ψηλόλιγνες μορφές απροσδιορίστου φύλου, που παραπέμπουν σε μια ενήλικη και ένα παιδί. Οι σκοτεινές φιγούρες κοιτάζουν ανήσυχα προς τα δεξιά κι έχουν σηκωμένα τα χέρια τους ψηλά σαν να προσπαθούν να προστατευτούν από κάτι.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Biennale 1966, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Biennale 1966, Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της Biennale 1966 και της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

144.



Άλλος κόσμος
1965
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζονται τρεις ψιλόλιγνες μορφές με ψηλούς λαιμούς. Οι δύο μορφές στην δεξιά πλευρά της σύνθεσης είναι αγκαλιασμένες και η μία είναι πιο στιβαρή από την άλλη. Παραπέμπουν, έτσι, σε ζευγάρι. Στα αριστερά στέκεται η τρίτη μορφή που είναι πιο μικροσκοπική και μοιάζει με παιδί. Το ζευγάρι κοιτάζει προς τα δεξιά ενώ το παιδί κοιτάζει μπροστά.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α., κ.μ.: Άλλος κόσμος
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Biennale 1966, Χίλτον 1967, Λευκωσία 1971, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Mourelos 1966, Biennale 1966, Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της Biennale 1966 και της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

145.



Μοναχικό
1965
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
101x73 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε έναν απροσδιόριστο χώρο που διαμορφώνεται από λευκούς και μαύρους όγκους αιωρείται ένα παγκάκι. Πάνω του κάθονται δυο ψηλόλιγνες μορφές. Η μορφή στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης είναι πιο μεγαλόσωμη. Οι δυο μορφές κοιτάζουν σε αντίθετες κατευθύνσεις.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α. κ.μ.: Μοναχικό
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1965
Εκθέσεις: Biennale 1966, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Biennale di Venezia 1966, Biennale 1966, Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, ΜΚΤ 2010

146.



Μητρότητα
1965
λιθοϋψιτυπία, 20/20
104x74 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε έναν απροσδιόριστο χώρο που διαμορφώνεται από λευκούς και μαύρους όγκους αιωρείται ένα παγκάκι. Πάνω του κάθεται μια γυναίκα που κρατάει αντικριστά, πάνω στο γόνατό της ένα παιδί. Οι δυο μορφές έχουν σοβαρή έκφραση.

Επιγραφές: κ.α.: 20/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Biennale 1966, Χίλτον 1967, Λευκωσία 1971, Κοχλίας 1973, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Biennale 1966, Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της Biennale 1966 και της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

147.



Τρεις Χάριτες
1965
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x74 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε έναν απροσδιόριστο χώρο που διαμορφώνεται από λευκούς και μαύρους όγκους στέκονται αγκαλιασμένες τρεις ψηλόλιγνες μορφές με υπερβολικά ψηλούς κορμούς και λαιμούς. Και οι τρεις κοιτάζουν προς τα δεξιά. Η μεσαία έχει το ένα χέρι σηκωμένο ψηλά. Η έκφρασή τους είναι σοβαρή.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Biennale 1966, Χίλτον 1967, Λευκωσία 1971, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Biennale 1966, Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της Biennale 1966 και της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

148.



Ενατένιση
1965
λιθοϋψιτυπία
103x58 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Σε έναν απροσδιόριστο χώρο που διαμορφώνεται από λευκούς και μαύρους όγκους στέκονται οι ψηλόλιγνες μορφές μιας γυναίκας κι ενός παιδιού. Η γυναίκα κοιτάζει προς τα δεξιά και με το ένα της χέρι κρατάει το παιδί ενώ το άλλο το έχει σηκωμένο ψηλά. Το παιδί κοιτάζει προς τα αριστερά. Και οι δύο μορφές έχουν σοβαρή έκφραση.

Εκθέσεις: Biennale 1966, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Biennale 1966, Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της Biennale της Βενετίας 1966, όπου αναγράφονται οι διαστάσεις και η χρονολογία του.

149.



Προστασία
1965
λιθοϋψιτυπία
103x63 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Σε έναν απροσδιόριστο χώρο που διαμορφώνεται από λευκούς και μαύρους όγκους στέκονται τρεις ψηλόλιγνες μορφές. Λόγω του ύψους τους παραπέμπουν σε δυο γονείς κι ένα παιδί. Ο πατέρας με το ένα χέρι αγκαλιάζει τη μητέρα και το άλλο το έχει σηκωμένο ψηλά, ενώ η μητέρα αγκαλιάζει και με τα δυο της χέρια το παιδί που έχει κουρνιάσει ανάμεσά τους τρομαγμένο. Οι γονείς κοιτάζουν προς τα αριστερά ενώ το παιδί κοιτάζει τον θεατή.

Εκθέσεις: Biennale 1966
Βιβλιογραφία: Mourelos 1966, Biennale 1966
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της Biennale της Βενετίας 1966, όπου αναγράφονται οι διαστάσεις και η χρονολογία του.

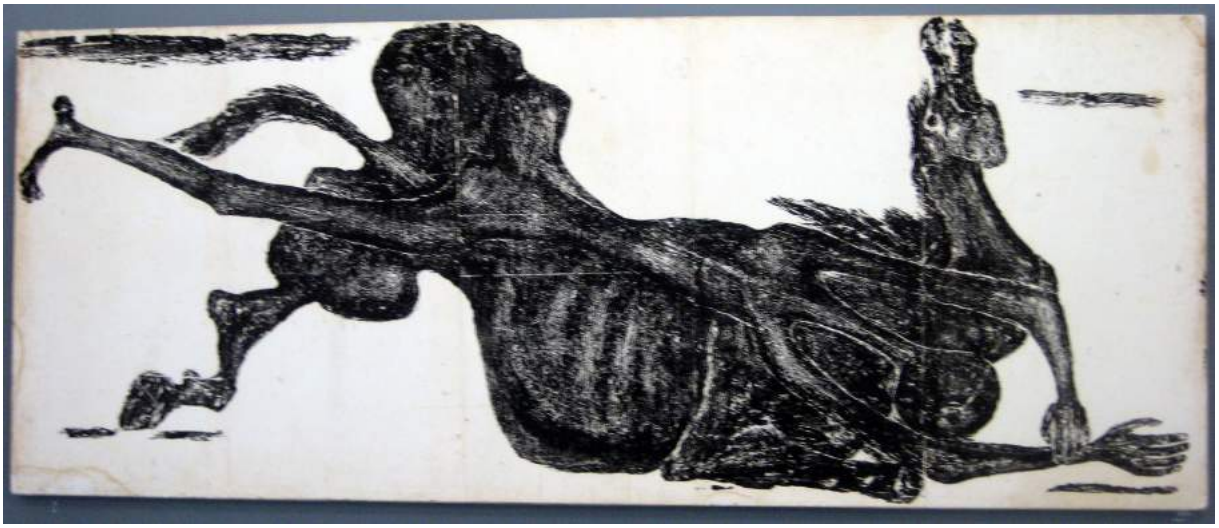
150.



Ενδοστροφή
1965-1966
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
103x73 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος με μαύρους όγκους που υποδηλώνουν στοιχεία τοπίου και έναν ήλιο, απεικονίζεται ένα μαύρο άλογο που έχει το κεφάλι του στραμμένο προς τα δεξιά και αναδιπλωμένο προς τα μέσα.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α. κ.μ.: Ενδοστροφή
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1966
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 18/20 1968 Οικογένεια Κατράκη, 13/20 Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας
Εκθέσεις: Biennale 1966, Χίλτον 1967, Λευκωσία 1971, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Biennale 1966, Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Στον κατάλογο της Biennale 1966 και της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980, το έργο είναι χρονολογημένο 1965. Επειδή όμως η χαράκτρια έχει γράψει «1966» πάνω στο αντίτυπο του Μουσείου, συμπεραίνουμε ότι δεν έγιναν όλα τα τυπώματα την ίδια χρονιά και χρονολογούμε 1965-1966.

151. 

Πτώση* ή *Οριζόντια σύνθεση* ή *Πτώση Γεωργίου Καραϊσκάκη
1966
λιθοϋψιτυπία (αποτελείται από 5 φύλλα χαρτιού)
105x260 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζονται ένα άλογο και ο αναβάτης του που έχουν συντριβεί στη γη. Το άλογο έχει σηκώσει το κεφάλι του βγάζοντας μια κραυγή προς τον ουρανό ενώ ο αναβάτης κείτεται πάνω του νεκρός.

Εκθέσεις: Biennale 1966, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: Mourelos 1966, Biennale 1966, Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της Biennale 1966 και της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

152.



Κάθετη σύνθεση
1966
λιθοϋψιτυπία, 6/8 (αποτελείται από 5 φύλλα χαρτιού)
262x105 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μια κατακόρυφη σύνθεση με λευκό βάθος κι έναν ήλιο πάνω αριστερά, απεικονίζονται τέσσερις ψηλόλιγνες μορφές με υπερβολικά ψηλούς λαιμούς. Στο πρώτο επίπεδο μια μορφή είναι καθισμένη στο έδαφος. Έχει σκύψει και έχει αγκαλιάσει το κεφάλι της που ακουμπάει στα γόνατά της. Το πρόσωπό της δεν είναι ορατό. Πίσω της και δεξιά μια μορφή στέκεται όρθια με σταυρωμένα τα χέρια πάνω στην κοιλιά, κατά τα πρότυπα των κυκλαδικών ειδωλίων, και κοιτάζει προς τα αριστερά. Το αριστερό μέρος της σύνθεσης καταλαμβάνουν δύο μορφές που κάθονται σε έναν πάγκο πλάτη-πλάτη. Η μία είναι γυρισμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τον θεατή ενώ η άλλη μοιάζει με την αντίστροφη αντανάκλασή της πρώτης.

Επιγραφές: κ.α.: 6/8
Υπογραφή και χρονολογία: κ.μ.: Βάσω 1966
Εκθέσεις: Biennale 1966, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Mourelos 1966, Biennale 1966, Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009



153.

Επεισόδιο κατακόρυφο* ή *Κατακόρυφη σύνθεση
1966
λιθοϋψιτυπία, 1/8, (αποτελείται από 6 φύλλα χαρτιού)
304x103 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μια κατακόρυφη σκοτεινή σύνθεση απεικονίζονται οκτώ ψηλόλιγνες μορφές με υπερβολικά ψηλούς λαιμούς. Από την κάτω δεξιά γωνία αναπτύσσονται προς τα πάνω τρεις φωτεινές μορφές, γονείς και παιδί, που κοιτάζουν ανήσυχα ολόγυρά τους και αγκαλιάζουν ο ένας τον άλλον προστατευτικά. Στην γωνία κάτω αριστερά είναι καθισμένη μια σκοτεινή μορφή που σηκώνει το κεφάλι και τα χέρια προς τα πάνω. Από την πάνω αριστερή γωνία αναπτύσσονται προς τα κάτω δυο φωτεινές μορφές, μητέρα και παιδί, με τα μάτια κλειστά. Στο πάνω μισό της σύνθεσης και στο κέντρο, αναπτύσσονται από πάνω προς τα κάτω δυο σκοτεινές μορφές, μητέρα και παιδί, στη στάση του εσταυρωμένου. Στην πάνω δεξιά γωνία πίσω από σκοτεινά, κάθετα σχήματα διακρίνεται ένας ήλιος.

Επιγραφές: κ.α.: 1/8
Υπογραφή: κ.δ.: Vasso
Εκθέσεις: Biennale 1966, Χίλτον 1967, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Biennale 1966, Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της Biennale 1966 και της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

154.



Ίκαρος Ι
1966
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
75x104 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ένα λευκό βάθος που διακόπτεται από ένα μεγάλο σύννεφο και ένα ήλιο με κοφτερές ακτίνες, κείτεται ένας μαύρος οριζόντιος όγκος πάνω στον οποίο διακρίνεται, χαραγμένο αμυδρά, το περίγραμμα ενός ανθρώπινου κορμού. Ανάμεσα σε αυτόν τον όγκο και το σύννεφο, παρεμβάλλονται δυο διαγώνια θέματα που θα μπορούσαν να εκληφθούν ως φτερά.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α. κ.δ.: Ίκαρος Ι
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1966
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980, το έργο είναι χρονολογημένο 1964, αλλά κρατάμε τη χρονολόγηση της χαράκτριας πάνω στο αντίτυπο του Μουσείου.

155.



Ίκαρος ΙΙ
1966
λιθοϋψιτυπία, 2/12, (αποτελείται από 5 φύλλα χαρτιού)
260x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος με έναν μεγάλο ήλιο πάνω στο μέσο, η μορφή του Ίκαρου προσγειώνεται κατακόρυφη με τα χέρια, ενώ τα σπασμένα φτερά πέφτουν μαζί της.

Επιγραφές: κ.α.: 2/12, κ.δ.: Ίκαρος ΙΙ
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1966
Εκθέσεις: Χίλτον 1967, Λευκωσία 1971, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Αναφέρεται ως *Ίκαρος Ι* στον κατάλογο του Χίλτον 1967 (βλ. επίσης *Η Αυγή* 27/1/67)

156.

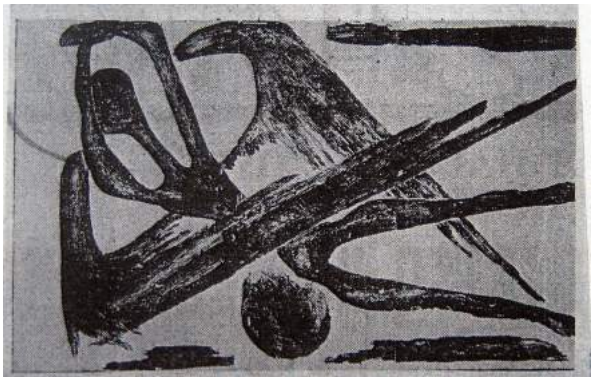


Ίκαρος III
1967
λιθοϋψιτυπία, 12/20 (αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
118x130 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος με έναν μεγάλο ήλιο πάνω δεξιά, απεικονίζεται ο Ίκαρος με τα φτερά του τη στιγμή που πέφτει στη γη με την πλάτη ενώ το κεφάλι, τα χέρια και τα πόδια του είναι ακόμα στον αέρα. Η μορφή του ρίχνει στο έδαφος μια μακριά, σκοτεινή σκιά.

Επιγραφές: κ.μ.: 12/20
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1967
Εκθέσεις: Χίλτον 1967, Λευκωσία 1971* ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013
Παρατηρήσεις: Αναφέρεται ως Ίκαρος ΙΙ στον κατάλογο του Χίλτον 1967.
Στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980, το έργο είναι χρονολογημένο 1966 αλλά κρατάμε την χρονολόγηση της χαράκτριας πάνω στο έργο.
*Είναι πολύ πιθανό το έργο να ήταν στην έκθεση. Ο Τύπος αναφέρεται σε «Ίκαρους» αλλά εικονογραφεί μόνο έναν.

157.



Ίκαρος IV* ή *Ίκαρος V
π. 1967-1969
λιθοϋψιτυπία
Συλλογή: Λανθάνον

Παρατηρήσεις: Πρόκειται για ένα από τα δύο έργα δηλ. ή για το Ίκαρος IV ή για το Ίκαρος V. Και τα δύο έργα λανθάνουν. Αναφέρονται στον κατάλογο της ατομικής έκθεσης στην «Ώρα» το 1972 αλλά χωρίς φωτογραφίες. Το Ίκαρος IV αναφέρεται και στον κατάλογο της αναδρομικής ΕΠΜΑΣ 1980, με χρονολογία 1969, αλλά πάλι χωρίς φωτογραφία. Η παρούσα εικόνα προέρχεται από την εφημερίδα Βραδυνή (24/10/1972) όπου όμως ο τίτλος αναφέρεται μόνο ως Ίκαρος. Στον κατάλογο της «Ώρας» 1972 αναφέρονται 2 αντίτυπα για το *Ίκαρος IV* και 12 για το *Ίκαρος V*.

158.



Καθιστές μορφές
1965
λιθοϋψιτυπία
51x30 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Παρατηρήσεις: Χαράχτηκε και τυπώθηκε σε 200 αριθμημένα αντίτυπα ειδικά για πώληση μέσω του περιοδικού Επιθεώρηση Τέχνης. Η φωτογραφία και οι πληροφορίες προέρχονται από ανακοίνωση στις εφημερίδες *Αλλαγή*, 30 Δεκ. 1965, *Αλλαγή,* 1 Ιουλ.. 1966 και *Αυγή,* 1 Ιουλ. 1966

159.



Αναμονή Ι
1969
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
105x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος με σκοτεινές φόρμες που θυμίζουν βράχια και έναν ήλιο, απεικονίζεται μια ψηλόλιγνη μορφή. Κάθεται στη γη με την πλάτη ολόισια και τα χέρια δεμένα πάνω στα λυγισμένα της γόνατα. Είναι στραμμένη προς τα δεξιά.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή και χρονολογία: κ.μ.: Vasso 1969
Άλλες συλλογές: 12/20 1971 ΕΠΜΑΣ (Δωρεά της καλλιτέχνιδας, Αρ. έργου: Π.6212)
Εκθέσεις: Λευκωσία 1971, Ώρα 1972, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΝΜ 1994, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Κρατάμε τη χρονολόγηση της χαράκτριας πάνω στο αντίτυπο του Μουσείου αν και στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980, τα έργα *Αναμονή Ι* και *Αναμονή ΙΙ* είναι χρονολογημένα 1968.

160.



Αναμονή ΙΙ (πίσω από τα βράχια της Γυάρου)
1969
λιθοϋψιτυπία, 13/20
106x76 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος με σκοτεινές φόρμες που θυμίζουν βράχια και έναν ήλιο, απεικονίζονται δυο ψηλόλιγνες μορφές. Η μία κάθεται στη γη με τα γόνατα λυγισμένα ενώ η άλλη, πιο μικρόσωμη, στέκεται όρθια πίσω της. Και οι δύο είναι στραμμένες και κοιτάζουν προς τα δεξιά.

Επιγραφές: κ.μ.: 13/20 Αναμονή ΙΙ
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1969
Εκθέσεις: Ώρα 1972, Κοχλίας 1973, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 2006,
Παρατηρήσεις: βλ. *Αναμονή Ι*

161.



Παναγία Ι
1969
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
93x62 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Στο κάτω δεξιά τμήμα μιας μεγάλης λευκής επιφάνειας, απεικονίζεται ένα σχήμα που θυμίζει όστρακο σπασμένου αγγείου. Πάνω του είναι χαραγμένο το μεγαλύτερο μέρος ενός θλιμμένου προσώπου, με δάκρυα στα μεγάλα, εκφραστικά του μάτια.

Επιγραφές: κ.κ.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Λευκωσία 1971, Ώρα 1972, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Σπητέρης 1979, Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Στον κατάλογο της «Ώρας» 1972 αναφέρονται 25 αντίτυπα.

162.



Παναγία ΙΙ
1969
λιθοϋψιτυπία, 21/25
93x62 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Στο κάτω αριστερά τμήμα μιας μεγάλης λευκής επιφάνειας, απεικονίζεται ένα μικρό σχήμα που θυμίζει όστρακο σπασμένου αγγείου. Πάνω του είναι χαραγμένο το μεγαλύτερο μέρος ενός θλιμμένου προσώπου, με δάκρυα στα μεγάλα, εκφραστικά του μάτια.

Επιγραφές: κ.α.: 21/25
Υπογραφή: κ.μ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ώρα 1972, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

163.



Πλατυτέρα Ι
1969
λιθοϋψιτυπία, 17/20
107x76 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Στο κάτω μισό μιας λευκής επιφάνειας απεικονίζεται ένα ακρωτηριασμένο τόρσο με μέρος του βραχίονα της μορφής τεντωμένο. Μπροστά από αυτό το μέλος απεικονίζεται ένα δακρυσμένο παιδικό πρόσωπο από το οποίο λείπει ένα τμήμα, σαν να επρόκειτο για ένα σπασμένο κεραμεικό αγγείο.

Επιγραφές: κ.κ.: 17/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 19/20 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: Λευκωσία 1971, Ώρα 1972, Πανελλήνιος 1975, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Όλες οι «Πλατύτερες» είναι χρονολογημένες το 1969 στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Κρατάμε αυτή τη χρονολόγηση αν και στο Αρχείο Σπητέρη (ΤΙΤ) υπάρχει χειρόγραφη σημείωση του τεχνοκριτικού όπου αναγράφεται το έργο με χρονολογία 1968.

164.

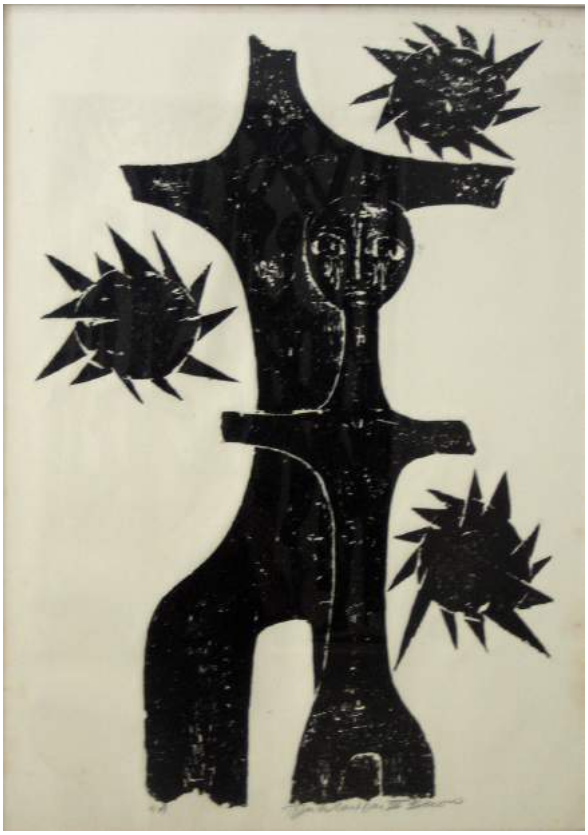


Πλατυτέρα ΙΙ
1969
λιθοϋψιτυπία, 13/20
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται ένα τόρσο με τους βραχίονες ανοιχτούς, ώστε να σχηματίζουν με τον κορμό το σχήμα του σταυρού. Μπροστά από το τόρσο και λίγο αριστερά, στέκεται η ημίσωμη μορφή ενός δακρυσμένου παιδιού. Το ένα του χέρι σταματά στον βραχίονα ενώ το άλλο είναι υψωμένο με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω, ώστε να φαίνεται το σημάδι ενός καρφιού. Πάνω αριστερά και κάτω δεξιά απεικονίζεται ένα σχηματοποιημένο θέμα που παραπέμπει σε ήλιο.

Επιγραφές: κ.α.: 13/20
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 18/20 1971 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.6213)
Εκθέσεις: Λευκωσία 1971, Ώρα 1972, Κοχλίας 1973, Πανελλήνιος 1975, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Σπητέρης 1979, Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Όλες οι «Πλατύτερες» είναι χρονολογημένες το 1969 στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Το αντίτυπο της ΕΠΜΑΣ πρέπει να τυπώθηκε αργότερα.

165.



Πλατυτέρα ΙΙΙ
1969
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x74 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται ένα τόρσο που προεκτείνεται μέχρι τους μηρούς. Οι βραχίονες είναι ανοιχτοί, ώστε να σχηματίζουν με τον κορμό το σχήμα του σταυρού. Μπροστά από το τόρσο και λίγο προς τα δεξιά, στέκεται η μορφή ενός παιδιού που αποδίδεται μέχρι τους μηρούς και εκτείνει τους βραχίονες στο σχήμα του σταυρού. Το πρόσωπό του είναι δακρυσμένο. Πάνω δεξιά, στο μέσο αριστερά και κάτω δεξιά απεικονίζεται ένα σχηματοποιημένο θέμα που παραπέμπει σε ήλιο.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α. κ.μ.: Πλατυταίρα ΙΙΙ
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 8/20 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: Λευκωσία 1971, Ώρα 1972, Λιουμπλιάνα 1973, Κοχλίας 1980, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΝΜ 1994, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Όλες οι «Πλατύτερες» είναι χρονολογημένες το 1969 στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980.

166.



Πλατυτέρα IV
1969
λιθοϋψιτυπία, 14/15
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται ολόσωμη μια γυναικεία μορφή που κάνει ένα μεγάλο βήμα προς το πλάι. Τα χέρια της είναι κομμένα ψηλά στους βραχίονες και φοράει ποδήρες φόρεμα. Μπροστά της, και σαν να αποτελεί μέρος του σώματος της, απεικονίζεται ολόσωμο ένα παιδί. Τα πόδια του δεν πατούν στη γη αλλά στηρίζονται πάνω στο σώμα της γυναίκας. Έχει τα χέρια του λυγισμένα προς τα πάνω και ανοιχτά σαν να δείχνει τα σημάδια από τα καρφιά της σταύρωσής του. Και οι δύο μορφές έχουν θλιμμένη έκφραση και είναι δακρυσμένες.

Επιγραφές: κ.α.: 14/15
Υπογραφή: κ.μ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ώρα 1972, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Όλες οι «Πλατύτερες» είναι χρονολογημένες το 1969 στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980.

167.



Ιδέ ο Άνθρωπος
π. 1969
λιθοϋψιτυπία
50x34 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Πίσω από τα σίδερα μιας φυλακής απεικονίζεται μια μορφή με ορθάνοιχτα μάτια που κοιτάζουν τον θεατή. Πάνω αριστερά υπάρχει ένας ήλιος και κάτω αριστερά η βιβλική επιγραφή «Ιδέ ο άνθρωπος».

Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω, μέσα στη σύνθεση: ΙΔΕ ο Άνθρωπος
Παρατηρήσεις: Η τεχνική θα μπορούσε να είναι και ξυλογραφία, τεχνοτροπικά το έργο συγγενεύει περισσότερο με τις λιθοϋψιτυπίες.

168.



Μορφή Ι
1969
λιθοϋψιτυπία, 24/25
73x46 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος «αιωρείται» το κεφάλι μιας γυναίκας που στηρίζεται σε έναν υπερβολικά ψηλό λαιμό. Κοιτάζει προς τα αριστερά και η έκφρασή της είναι θλιμμένη.

Επιγραφές: κ.α.: 24/25, κ.μ. Μορφή Ι
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ. Βάσω / 1969
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 1969 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: Ηράκλειο 1973, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010

169.

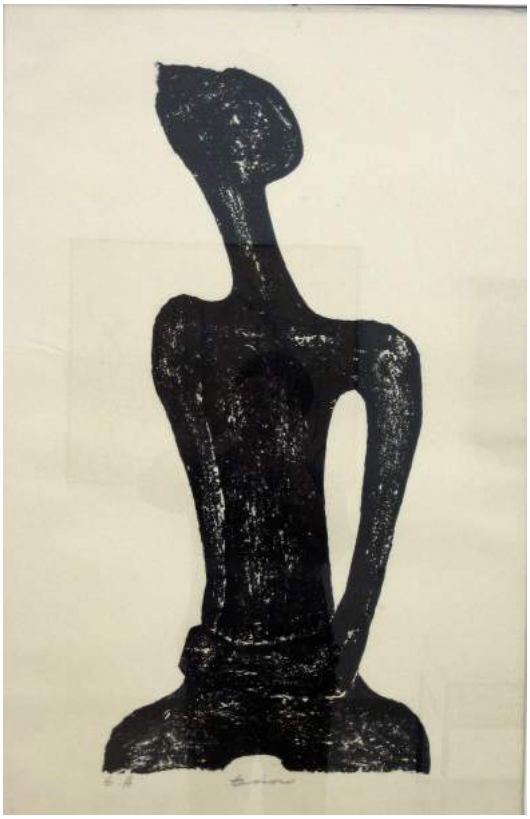


[***Μητέρα και παιδί***]
π. 1969
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x74 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος «αιωρείται» το κεφάλι μιας γυναίκας που στηρίζεται σε έναν υπερβολικά ψηλό λαιμό. Κοιτάζει προς τα δεξιά και είναι θλιμμένη. Δεξιά από αυτή, και εν μέρει μπροστά από ένα σκοτεινό παραλληλόγραμμο όγκο, απεικονίζεται το πρόσωπο ενός παιδιού που κλαίει με μεγάλα δάκρυα.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο με βάση τις ομοιότητες που έχει με τα έργα *Φιγούρα Ι* και *Αναπαράσταση*

170.



Φιγούρα Ι* ή *Φιγούρα μεγάλη
1969
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
94x62 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται μια ψηλόλιγνη γυναικεία μορφή με ψηλό λαιμό, μέχρι τους μηρούς. Έχει το κεφάλι της στραμμένο προς τα δεξιά και τα χέρια δεμένα κάτω από την κοιλιά. Η έκφρασή της είναι σοβαρή.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.μ.: Βάσω
Εκθέσεις: Λευκωσία 1971, Ώρα 1972, Κοχλίας 1973, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΝΜ 1994, Σταυρόπουλος 1998
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

171.



Αναπαράσταση* ή *Αναπαράσταση από το πολεμικό «Έλλη»
1970
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Στο κάτω μισό μιας λευκής επιφάνειας απεικονίζονται τρεις προτομές με ψηλό λαιμό. Οι δύο στέκονται όρθιες, στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης και κοιτάζουν τον θεατή ανήσυχα και ελαφρώς συνοφρυωμένα, ενώ η τρίτη έχει πέσει προς τα αριστερά. Οι μορφές μοιάζουν με πιόνια σκακιού.

Επιγραφές: κ.δ.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 1/13 1970 Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων
Εκθέσεις: Ώρα 1972, Κοχλίας 1973, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Ο τίτλος *Αναπαράσταση από το πολεμικό «Έλλη»* συναντάται μόνο στο αρχείο της συλλογής της Πινακοθήκης του Δήμου Αθηναίων.

172.



Κατάσταση Ι
1970
λιθοϋψιτυπία, 12/12 (αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
200 (περ.) x73 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος και πλαισιωμένο από λεπτές σκοτεινές φόρμες απεικονίζεται ένα ψηλόλιγνο τόρσο που περιβάλλεται από συρματοπλέγματα.

Επιγραφές: κ.α.: 12/12
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω / 1970
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 2/12 1970 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.8945/1-2), 11/12 1970 Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας
Εκθέσεις: Λιουμπλιάνα 1971, Ώρα 1972, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

173.



Κατάσταση ΙΙ
1970
λιθοϋψιτυπία, 12/12
130x80 εκ.
Συλλογή: Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank

Σε λευκό βάθος και πλαισιωμένα από λεπτές σκοτεινές φόρμες απεικονίζονται δύο ψηλόλιγνα τόρσο εγκλωβισμένα μαζί μέσα σε συρματοπλέγματα, που τα περιβάλλουν από πάνω μέχρι κάτω.

Επιγραφές: κ.α.: 12/12
Υπογραφή: κ.δ. Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 7/12 Οικογένεια Κατράκη
Εκθέσεις: Λιουμπλιάνα 1971, Λευκωσία 1971, Ώρα 1972, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Λυδάκης 1976, Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

174.



Κατάσταση ΙΙΙ
1969-1970
λιθοϋψιτυπία, 7/12 (αποτελείται από 3 φύλλα χαρτιού)
189x 105 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος και πλαισιωμένα από λεπτές σκοτεινές φόρμες απεικονίζονται τρία ψηλόλιγνα τόρσο εγκλωβισμένα μαζί μέσα σε συρματοπλέγματα, που τα περιβάλλουν από πάνω μέχρι κάτω.

Επιγραφές: κ.α.: 7/12
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1969
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: ΤΙΤ*
Εκθέσεις: Λιουμπλιάνα 1971, Ώρα 1972, ΤΙΤ 2013, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Σπητέρης 1979, Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009, Γουλάκη-Βουτυρά 2013
Παρατηρήσεις: Κρατάμε τη χρονολόγηση της χαράκτριας πάνω στο αντίτυπο του Μουσείου αν και στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980, το έργο είναι χρονολογημένο 1970, που είναι και το πιο λογικό, εφόσον η ίδια έχει χρονολογήσει το Κατάσταση Ι το 1970. Για τον λόγο αυτό το έργο τοποθετείται σε αυτή τη σειρά.
*Το αντίτυπο του ΤΙΤ είναι αριθμημένο 68/150 άρα πρέπει να προέρχεται από κάποιο μεταγενέστερο τύπωμα. Εξάλλου πολλές περιοχές του έργου παρουσιάζουν διαφορές από το αντίτυπο του Μουσείου Κατράκη που πρέπει να οφείλονται στις αλλοιώσεις της πέτρας.

175.

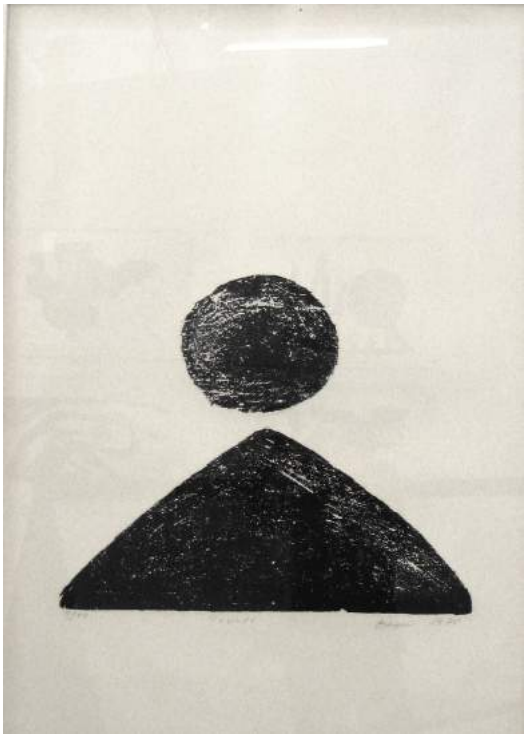


Μάνα με παιδί
1970
λιθοϋψιτυπία, 6/12
104x74 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος και ανάμεσα σε δυο φόρμες που μοιάζουν με σπαράγματα από αγγεία, απεικονίζεται μια μορφή από τους ώμους μέχρι τα γόνατα. Με τα δυο της χέρια αγκαλιάζει προστατευτικά ένα παιδί που κλαίει.

Επιγραφές: κ.α.: 6/12
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

176.



Το νησί
1970
λιθοϋψιτυπία, 5/10
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Αφηρημένη σύνθεση σε λευκό βάθος. Απεικονίζεται ένα τρίγωνο που στηρίζεται στην μεγαλύτερη πλευρά του και ένας κύκλος που αιωρείται ακριβώς πάνω από την κορυφή του τριγώνου.

Επιγραφές: κ.α.: 5/10, κ.μ.: Το νησί
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1970
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980



177.

Ο παιδικός μου κόσμος
1970
λιθοϋψιτυπία, 3/20 (αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
55x160 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μεγάλη σύνθεση με ένα τοπίο που απαρτίζεται από χαμηλούς λόφους και έναν σχηματοποιημένο ήλιο στο κέντρο. Ψηλόλιγνες μορφές επιδίδονται σε ευχάριστες δραστηριότητες στη φύση. Αριστερά μια καθιστή μορφή παίζει φλογέρα, ενώ μια δεύτερη στέκεται με τα χέρια ανοιχτά σαν να χορεύει. Ακολουθούν δυο έφιππες μορφές, ένας μεγαλόσωμος ταύρος, μια μορφή με ακόντιο και ένα παιδί με τα χέρια ανοιχτά. Στη δεξιά γωνία απεικονίζονται καθιστές δυο μορφές στον τύπο των λουομένων

Επιγραφές: κ.α.: 3/20
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1970
Εκθέσεις: Λευκωσία 1971, Ώρα 1972, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΝΜ 1994



178.

Ήλιος και ανθρώπινη μορφή
1971
λιθοϋψιτυπία
54x41 εκ., 21x26 εκ. (σύνθεση)
Συλλογή: Μουσείο Μπενάκη (Δωρεά Κώστα Βρεττάκου)

Στο κέντρο του πάνω μέρους μιας λευκής επιφάνειας απεικονίζεται ένας μεγάλος, στρογγυλός ήλιος, Δίπλα του, προς τα αριστερά, στέκεται μια ψηλόλιγνη, σχηματοποιημένη, ανθρώπινη μορφή με τα χέρια ανοιχτά στο πλάι και λυγισμένα προς τα πάνω σε ορθή γωνία.

Υπογραφή και χρονολογία: μ.δ.: Βάσω 1971

179. 

Δάσος
1971
λιθοϋψιτυπία, Δοκιμή 2η (αποτελείται από 4 φύλλα χαρτιού)
104x188 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται ένα δάσος με ψηλά δέντρα, των οποίων φαίνονται μόνο οι κορμοί και κάποια χαμηλά, γυμνά κλαδιά. Τα δέντρα μοιάζουν με καμένα. Ανάμεσά τους κινούνται διάφορες ψηλόλιγνες ανθρώπινες μορφές, τα σώματα των οποίων συγχέονται με τα δέντρα. Αριστερά διακρίνεται μια οικογένεια: η μητέρα, το παιδί κι ο πατέρας που κρατάει στα χέρια του ένα περιστέρι και το δίνει στο παιδί. Πιο δεξιά, μια όρθια μορφή έρχεται από το βάθος προς μία άλλη που είναι καθισμένη με την πλάτη προς τον θεατή και έχει τα χέρια σηκωμένα ψηλά. Λίγο δεξιότερα από το κέντρο του έργου, απεικονίζεται μια εγκυμονούσα γυναίκα και ένα παιδί που της αγγίζει απαλά την κοιλιά. Λίγο πιο δίπλα μια μορφή μοιάζει να εξετάζει ένα δέντρο. Στη δεξιά άκρη του έργου, ένα ζευγάρι ατενίζει προς τα δεξιά και εκτός σύνθεσης. Όλες οι μορφές έχουν μια ήρεμη έκφραση.

Επιγραφές: κ.α: Δοκιμή 2η
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1971
Εκθέσεις: Ώρα 1972, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

180.



Δάσος ή Μικρό δάσος
1971
λιθοϋψιτυπία, 7/9
106x56 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται ένα δάσος με ψηλά δέντρα, των οποίων φαίνονται μόνο οι κορμοί και κάποια χαμηλά, γυμνά κλαδιά. Ανάμεσά τους υπάρχουν τέσσερις ψηλόλιγνες ανθρώπινες μορφές, τα σώματα των οποίων μοιάζουν με τα δέντρα. Αριστερά μια όρθια μορφή είναι στραμμένη προς τα δεξιά. Λίγο πιο δεξιά μια μορφή είναι καθισμένη με την πλάτη προς τον θεατή και τα χέρια σηκωμένα ψηλά. Στο δεξί μισό της σύνθεσης ένα ζευγάρι βαδίζει προς τον θεατή, ο άντρας κοιτάζει προς τα δεξιά και εκτός σύνθεσης. Όλες οι μορφές έχουν μια ήρεμη έκφραση.

Επιγραφές: κ.α.: 7/9
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1971
Εκθέσεις: Ώρα 1972, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980

181.



Δάσος α
1972
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α. (αποτελείται από 4 φύλλα χαρτιού)
155 (περ.) x102 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται ένα δάσος με ψηλά δέντρα, των οποίων φαίνονται μόνο οι κορμοί και κάποια χαμηλά, γυμνά κλαδιά. Μέσα στο δάσος απεικονίζονται επτά ψηλόλιγνες ανθρώπινες μορφές που είναι στραμμένες προς το κέντρο, όπου μια από αυτές κρατά ένα περιστέρι. Η μόνη μορφή που κοιτάζει προς τον θεατή είναι το παιδί στο αριστερό άκρο της σύνθεσης.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1978
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 5/8 1972 Οικογένεια Κατράκη
Εκθέσεις: Ώρα 1972

182.



Συντεταγμένες
1972
λιθοϋψιτυπία, 11/20
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, με έναν μισοσβησμένο ήλιο στο μέσο της σύνθεσης, απεικονίζονται δυο ψηλόλιγνες ανθρώπινες μορφές, μια κάθετα σαν να περπατάει προς τον θεατή και μια οριζόντια, μπροστά από τα πόδια της άλλης. Οι μορφές αποτελούν σχεδόν τον αντικατοπτρισμό η μια της άλλης.

Επιγραφές: κ.α.: 11/20, κ.κ.: Συντεταγμένες
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω 1972
Εκθέσεις: Ώρα 1972, Λιουμπλιάνα 1973, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, ΝΜ 1994, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

183.



Το χρέος της Αντιγόνης
1972
λιθοϋψιτυπία, 9/12 (αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
114,5x114,5 εκ (105 εκ. διάμετρος)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μέσα σε μια λευκή κυκλική επιφάνεια που ορίζεται από τη μαύρη γραμμή ενός κύκλου, απεικονίζεται, όρθια, μια ψηλόλιγνη μορφή που έχει τα χέρια της ανοιχτά στο πλάι και κρατάει τεντωμένο ένα σεντόνι. Μπροστά στα πόδια της κείτονται στη γη δυο σώματα, σαν σκιές. Το πρόσωπο της όρθιας μορφής είναι λυπημένο. Το έργο έχει καδραριστεί με μαύρη κορνίζα που έχει κοπεί ώστε να πατάει πάνω στη μαύρη γραμμή του κύκλου.

Επιγραφές: κ.α.: 9/12. κ.μ.: Το χρέος της Αντιγόνης.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Ώρα 1972, Κοχλίας 1973, Λιουμπλιάνα 1973, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, ΝΜ 1994, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Δεν γνωρίζουμε αν η μαύρη κορνίζα που διαγράφει κύκλο στο εσωτερικό της ήταν επιθυμία της χαράκτριας ή αν αποτέλεσε επιλογή του επιμελητή της έκθεσης στο Μουσείο Βάσως Κατράκη, Κώστα Σταυρόπουλου.

184.



Μορφή ΙΙ
1972-1978
λιθοϋψιτυπία, 8/30
76x53 εκ.
Συλλογή: Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank

Σε λευκό βάθος «αιωρείται» το κεφάλι μιας γυναίκας που στηρίζεται σε έναν υπερβολικά ψηλό λαιμό. Κοιτάζει προς τα δεξιά και η έκφρασή της είναι σοβαρή.

Επιγραφές: κ.α.: 8/30
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ. Βάσω 1978
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογούμε κατ' αναλογία προς το *Μορφή ΙΙΙ* και έως το 1978, όταν η Κατράκη θα πρέπει να ολοκλήρωσε τα αντίτυπα του έργου.

185.

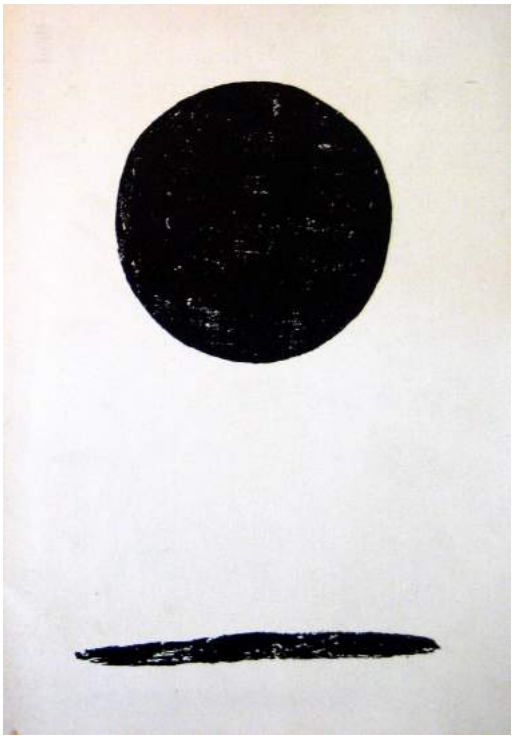


Μορφή ΙΙΙ
1972
λιθοϋψιτυπία, 5/30
75x49 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος «αιωρείται» το κεφάλι μιας γυναίκας που στηρίζεται σε έναν υπερβολικά ψηλό λαιμό. Κοιτάζει προς τα αριστερά και η έκφρασή της είναι σοβαρή.

Επιγραφές: κ.α.: 5/30
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1972
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

186.



Ήλιος* ή *Ήλιος Ι
1972
λιθοϋψιτυπία
105x75 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Εκθέσεις: Ώρα 1972, Πανελλήνιος 1975, Λουμπλιάνα 1975, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Λουμπλιάνα 1975, Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της έκθεσης στην «Ώρα» το 1972, όπου αναφέρονται 7 αντίτυπα.

187.



Ερημιά
1972-1973
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Στο βάθος ενός λευκού χώρου, που σηματοδοτείται ως τοπίο από δυο συστάδες μεγάλες πέτρες στο πρώτο και στο δεύτερο επίπεδο, και πάνω σε ένα βράχο, κάθεται μια ψηλόλιγνη μορφή με ψηλό λαιμό. Έχει τα χέρια της δεμένα γύρω από τα λυγισμένα της γόνατα, πάνω στα οποία έχει ακουμπήσει το κεφάλι της.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α. κ.μ.: Ερημιά
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1973
Εκθέσεις: Ώρα 1972, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013
Παρατηρήσεις: Στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980, το έργο είναι χρονολογημένο 1972 που είναι και το σωστό αφού την ίδια χρονιά το έργο ήταν σε έκθεση στην «Ώρα». Το αντίτυπο του Μουσείου πρέπει να έχει τυπωθεί την επόμενη χρονιά. Στον κατάλογο της «Ώρας» 1972 αναφέρονται 20 αντίτυπα.

188.



Κατάσταση IV
1972
λιθοϋψιτυπία, 8/15
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζονται, στο πρώτο επίπεδο, ένα ψηλόλιγνο τόρσο που περιβάλλεται από συρματοπλέγματα και, πιο πίσω, αριστερά, άλλα δύο που επεκτείνονται μέχρι τα πόδια.

Επιγραφές: κ.α.: 8/15
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω / 1972
Εκθέσεις: Ώρα 1972, Κοχλίας 1973, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, ΝΜ 1994

189.

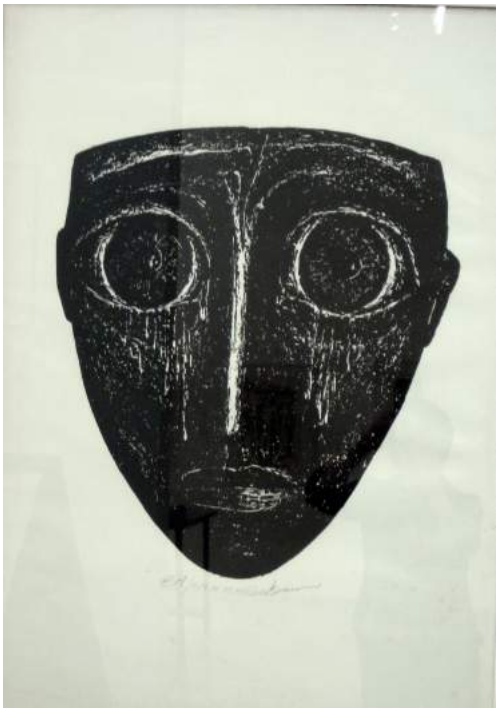


Ανάκριση* ή *Κατάσταση V
1972
λιθοϋψιτυπία
106x135 εκ.
Συλλογή: Λανθάνον

Σε λευκό βάθος και πλαισιωμένα από ελάχιστες λεπτές σκοτεινές φόρμες απεικονίζονται έξι ψηλόλιγνα τόρσο. Τα τρία από αυτά καταλαμβάνουν σχεδόν όλο το ύψος του χαρτιού, ενώ τα άλλα τρία είναι μικρότερα.

Εκθέσεις: Ώρα 1972 (ως Κατάσταση V), Κοχλίας 1973, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Το έργο δεν έχει εντοπιστεί. Πρόκειται για την αναπαραγωγή του από τον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

190.

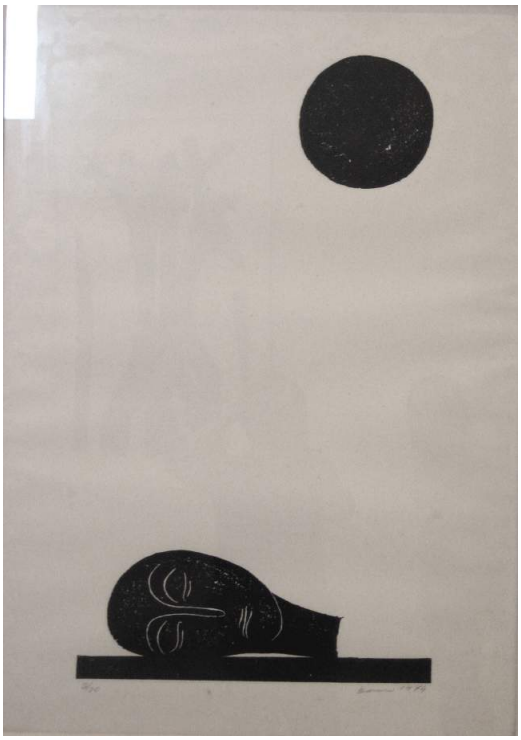


Μάσκα* ή *Τραγική μάσκα
1972-73
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α./4/5 με 15 αντίτυπα
104x74 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται μια υπερμεγέθης μάσκα απροσδιορίστου φύλου. Από τα μεγάλα της μάτια τρέχουν δάκρυα που κυλούν στο άκαμπτο πρόσωπο της.

Επιγραφές: κ.μ.: Ε.Α./4/5 με 15 αντίτυπα
Υπογραφή: κ.μ.: Βάσω
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: 1972 ΤΙΤ
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 2006, ΜΚΤ 2010, Μπόλης 2009, Σταυρόπουλος 1998, Γουλάκη-Βουτυρά 2013
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο 1973 στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

191.



Μνήμη Παναγιώτη Ελή
1974
λιθοϋψιτυπία, 8/20
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Στο κάτω μέρος μιας λευκής επιφάνειας και πάνω σε ένα ευθύγραμμο σχήμα κείτεται πλαγιασμένο το κεφάλι μιας μορφής. Τα μάτια είναι κλειστά και το πρόσωπο αποπνέει μια αίσθηση ηρεμίας, αν και, στα χείλη διακρίνεται μια ανεπαίσθητη έκφραση πόνου. Πάνω δεξιά απεικονίζεται ένας ήλιος.

Επιγραφές: κ.α.: 8/20
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1974
Αντίτυπα σε άλλες συλλογές: ΤΙΤ
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, Γκαλερί "Αθήνα" 1986, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

192.



Μεταπολίτευση
1974
έγχρωμη λιθοϋψιτυπία, 2/10
107x75 εκ.
Συλλογή: Οικογένεια Κατράκη

Στο κέντρο μιας λευκής επιφάνειας απεικονίζεται σε μαύρο χρώμα ένας ψηλόλιγνος άνθρωπος με τα χέρια ανοιχτά στον τύπο του εσταυρωμένου. Η έκφρασή του είναι συνοφρυωμένη. Πίσω του και προς τα αριστερά απεικονίζεται ένα κόκκινο σχήμα που παραπέμπει ταυτόχρονα σε ήλιο και σε κηλίδα αίματος.

Επιγραφές: κ.μ.: 2/10
Υπογραφή: κ.μ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980.
Το έργο αυτό χρησιμοποιήθηκε και σε ένα γραμματόσημο με θέμα «Μνήμη Πολυτεχνείου» το 1983 (βλ. Κεφ. 7 σελ. 294)

193.



Γοργόνα ή Γοργόνα II
1974
λιθοϋψιτυπία, 3/25
108x76 εκ.
Συλλογή: Οικογένεια Κατράκη

Σε λευκό βάθος, μια γοργόνα με άγρια έκφραση κρατάει ασπίδα και δόρυ. Δεξιά της απεικονίζεται ένα μισοφέγγαρο ενώ πάνω αριστερά υπάρχει ένα αστέρι.

Επιγραφές: κ.α.: 3/25, κ.μ.: Γοργόνα
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1974
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980

194. 

[***Η ζωή στη φύση***]
1974
λιθοϋψιτυπία, Ε/Α
75x109 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ένα τοπίο με χαμηλούς λόφους και έναν ήλιο στα αριστερά, άνθρωποι επιδίδονται σε αγροτικές δραστηριότητες. Όλες οι μορφές είναι σχηματοποιημένες και ψηλόλιγνες με ψηλό λαιμό. Στο πρώτο επίπεδο ένας άνδρας οργώνει με δυο άλογα. Πιο πίσω στα αριστερά μια μορφή μεταφέρει ένα δεμάτι σιτηρών. Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης τρεις μορφές προσφέρουν στη γη καρπούς ενώ μια τέταρτη κρατάει ακόντια ή καλάμια ψαρέματος.

Επιγραφές: κ.α.: Πρόβα
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1974

195.



Ηλέκτρα
1974
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
118x80 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, απεικονίζεται μια λεπτή, κομψή και αέρινη νεανική, γυναικεία μορφή. Φοράει ποδήρες ένδυμα και, στα μαλλιά της, μακρύ πέπλο που πλαισιώνει το πρόσωπο και το σώμα της. Η έκφρασή της είναι σοβαρή και έχει στρέψει το κεφάλι της προς τα πάνω αριστερά.

Επιγραφές: κ.μ.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.μ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980. Το έργο χρησιμοποιήθηκε στην αφίσα και το πρόγραμμα της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή που ανέβηκε το 1975 από την πνευματική και καλλιτεχνική εταιρία «Δεσμός», της οποίας μέλος ήταν και η Κατράκη.

196.

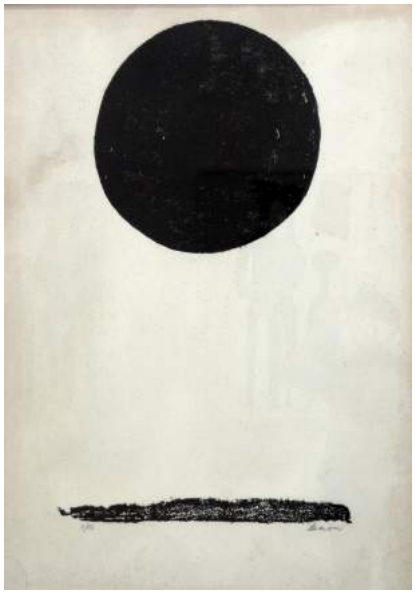


Άλογα
1974-1975
λιθοϋψιτυπία, 12/15 (αποτελείται από 3 φύλλα χαρτιού)
105x165 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος που πάνω και κάτω οριοθετείται από λεπτές σκοτεινές φόρμες και έναν ήλιο πάνω δεξιά, καλπάζουν δυο άλογα. Κινούνται από δεξιά προς τα αριστερά και έχουν τα κεφάλια τους γυρισμένα προς τα πίσω.

Επιγραφές: κ.α.: 12/15
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1975
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΝΜ 1994, Μπόλης 2009
Παρατηρήσεις: Στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980 το έργο είναι χρονολογημένο 1974. Κρατάμε και τις δυο χρονολογίες γιατί θεματικά το έργο συνδέεται περισσότερο με τα έργα του 1974 αλλά δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τη χρονολόγηση από το χέρι της χαράκτριας.

197.

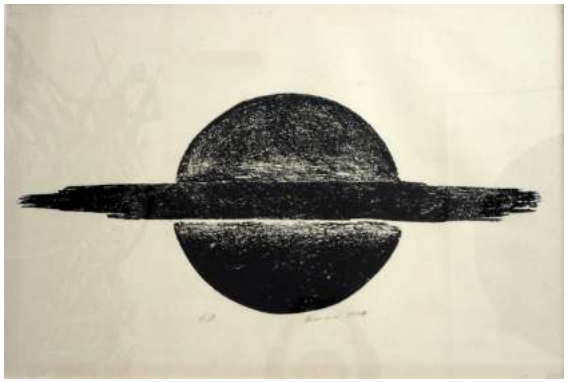


Ήλιος II
1977
λιθοϋψιτυπία, 3/12
107x76 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, απεικονίζονται στο πάνω μέρος ένα μαύρος κύκλος και χαμηλά ένα ακαθόριστο, οριζόντιο σχήμα.

Επιγραφές: κ.α.: 3/12
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: Χρονολογημένο στον κατάλογο της αναδρομικής, ΕΠΜΑΣ 1980

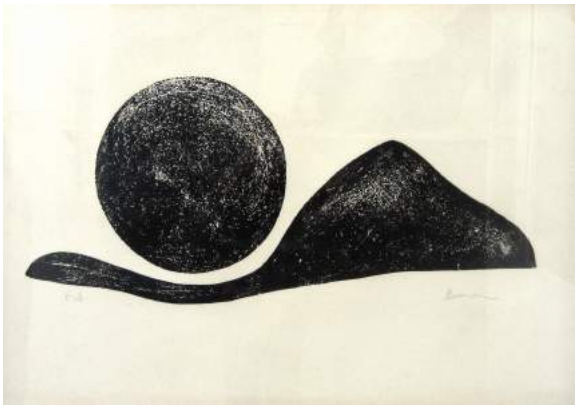
198.



Ήλιος
1977
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
73x104 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, απεικονίζεται ένα μαύρος κύκλος που διακόπτεται, στη μέση, από ένα ακαθόριστο, οριζόντιο σχήμα.

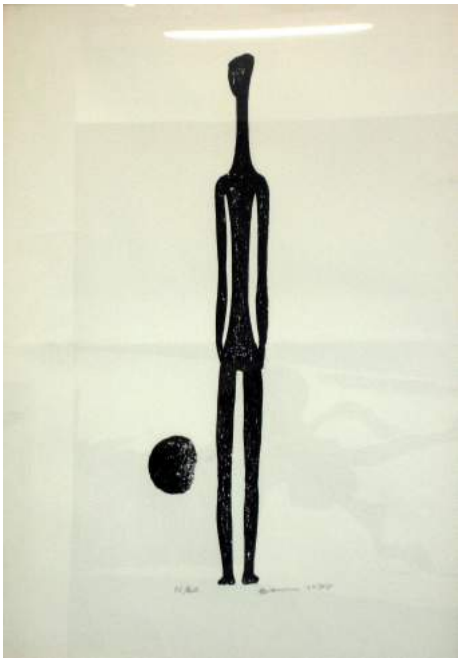
Επιγραφές: κ.α: Ε.Α.
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1977
Εκθέσεις: Λιουμπλιάνα 1977
Βιβλιογραφία: Λιουμπλιάνα 1977

199. 

Σύνθεση (Alpha Bank) **ή *Τοπίο***
1977
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
74x104 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Στην οριζόντια διάταξη μιας λευκής επιφάνειας απεικονίζεται μια σύνθεση με ένα στρογγυλό ήλιο, αριστερά, που εισχωρεί στην καμπυλόγραμμη προέκταση ενός τριγώνου.

Επιγραφές: κ. α.: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Εκθέσεις: Λιουμπλιάνα 1977, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Λιουμπλιάνα 1977
Άλλες συλλογές: Δοκίμιο 1977 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Παρατηρήσεις: Είναι πολύ πιθανό το έργο να είχε συμπεριληφθεί στις εκθέσεις Λιουμπλιάνα 1977 και ΕΠΜΑΣ 1980 με τον τίτλο *Τοπίο*, καθώς όμως δεν υπάρχουν φωτογραφίες του έργου κρατάμε μια μικρή επιφύλαξη.

200. 

Η μοναξιά της Αντιγόνης
1977
λιθοϋψιτυπία, 16/20
106x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, απεικονίζεται μετωπικά μια ψηλόλιγνη, ολόσωμη, ισχνή μορφή η οποία στρέφει το κεφάλι ελαφρά προς τα αριστερά και έχει λυπημένη έκφραση. Κάτω αριστερά δύει ένας ήλιος.

Επιγραφές: κ.α.: 16/20
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1977
Άλλες συλλογές: 6/20 1977 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.8947), 15/20 1977 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: Λιουμπλιάνα 1977, ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Λιουμπλιάνα 1977, Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

201.



Σπαραγμός ΙΙ* ή *Σπάραγμα ΙΙ
1978-1979
λιθοϋψιτυπία, 2/20
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Ένας ψηλόλιγνος ανθρώπινος κορμός αγκαλιάζει με το μοναδικό του χέρι ένα παιδί που κρύβεται, τρομαγμένο, πίσω του. Οι δύο μορφές απεικονίζονται μετωπικά ενώ το παιδί στρέφει το κεφάλι προς τα αριστερά και κοιτάζει μακριά.

Επιγραφές: κ.α: 2/20
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1978
Άλλες συλλογές: 8/20 1979 Οικογένεια Κατράκη
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΝΜ 1994, Σταυρόπουλος 1998

202.



Κοπέλα με παιδί
1978
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.1η (αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
152x53 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Στο πρώτο επίπεδο ενός ακαθόριστου ασπρόμαυρου βάθους, μία ολόσωμη, ψηλόλιγνη κοπέλα απεικονίζεται όρθια κατά τομή προς τα δεξιά να κοιτάζει μακριά. Σε ένα δεύτερο επίπεδο απεικονίζεται ένα παιδί που την αγκαλιάζει από τη μέση. Το παιδί απεικονίζεται μετωπικά και κοιτάζει τον θεατή. Και οι δύο μορφές έχουν σοβαρή έκφραση.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.1η
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1978
Άλλες συλλογές: 11/15 1979 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, ΝΜ 1994, ΜΚΤ 2010

203.



Επίσκεψη Ι
1978
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, πάνω σε μία στήλη, που μοιάζει να στερεώνεται σε ένα βράχο, κάθεται μια ψηλόλιγνη, γυναικεία μορφή η οποία απεικονίζεται ολόσωμη και κατά τομή προς τα αριστερά. Το κεφάλι της είναι ελαφρά ανασηκωμένο και στέφεται από ένα μικρό κότσο. Το βλέμμα της ατενίζει προς τα αριστερά.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α. κ.μ.: Επίσκεψη
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1978
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΝΜ 1994, Μπόλης 2009

204.



Επίσκεψη ΙΙ
1979
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x74 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, καθισμένες πάνω σε χαμηλές στήλες, κάθονται δύο ψηλόλιγνες μορφές οι οποίες απεικονίζονται ολόσωμες, κατά τομή προς τα δεξιά. Η έκφρασή τους είναι λυπημένη.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α. κ.μ.: Επίσκεψη ΙΙ
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1973
Άλλες συλλογές: Ε/Α 1979 Οικογένεια Κατράκη
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΝΜ 1994
Παρατηρήσεις: Χρονολογούμε το έργο στα 1979, αν και η επιγραφή της χαράκτριας πάνω στο έργο γράφει 1973. Δεν γνωρίζουμε αν το 1973 γράφηκε εκ παραδρομής, πάντως η χρονιά αυτή δεν συνάδει ούτε με τη χρονολόγηση του έργου *Επίσκεψη Ι* από την ίδια ούτε και με την χρονολόγηση όλων των έργων της σειράς στον κατάλογο της έκθεσης στην ΕΠΜΑΣ.

205.



Επίσκεψη III
1979
Λιθοϋψιτυπία, 1/20
107 x 76 εκ.
Συλλογή: ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.8942)

Σε λευκό βάθος, καθισμένες πάνω σε ένα παγκάκι χωρίς πλάτη, κάθονται δύο ψηλόλιγνες γυναικείες μορφές οι οποίες απεικονίζονται ολόσωμες, κατά τομή προς τα αριστερά. Έχουν τα μαλλιά τους πιασμένα σε κότσο και η έκφρασή τους είναι μελαγχολική.

Επιγραφές: κ.α.: 1/20, κ.μ. Επίσκεψη III
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1979
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

206.



Επίσκεψη IV
1979
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α. 2/5 στα 20 αντίτυπα
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, απεικονίζεται μια ολόσωμη, ψηλόλιγνη γυναικεία μορφή καθισμένη σε μια καρέκλα. Η μορφή είναι στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά. Έχει τα μαλλιά της πιασμένα σε κότσο και φοράει μακριά φούστα. Η έκφρασή της είναι μελαγχολική.

Επιγραφές: κ.μ.: Ε.Α. 2/5 στα 20 αντίτυπα
Υπογραφή: κ.μ.: Βάσω
Άλλες συλλογές: 1/20 1979 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.8943), 16/20 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

207.



Ειρηνικό Ι
1979
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α. (αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
160 (περ.) x73 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, απεικονίζονται δύο ψηλόλιγνες μορφές, μια γυναίκα, δεξιά, και ένα παιδί, αριστερά. Οι μορφές απεικονίζονται μετωπικά αλλά έχουν στραμμένο το κεφάλι προς τα δεξιά. Έχουν τα χέρια τους ανοιχτά και κρατούν λευκά περιστέρια.

Επιγραφές: κ.μ.: Ε.Α. Ειρινικο Ι
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βασω 1979
Άλλες συλλογές: 10/20 1979 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, Κοχλίας 1980, Βουκουρέστι 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Χρήστου 1989, Μπόλης 2009

208.



Ειρηνικό ΙΙ
1979
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α. (αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
150x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, απεικονίζονται τρεις ψηλόλιγνες, ολόσωμες μορφές, μια γυναίκα στη μέση και δυο παιδιά εκατέρωθεν. Η γυναίκα έχει στραμμένο το σώμα της κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, ενώ τα παιδιά απεικονίζονται μετωπικά. Η γυναίκα και το παιδί στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης ελευθερώνουν ένα λευκό περιστέρι. Το παιδί στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης τείνει το ένα του χέρι προς το περιστέρι το οποίο και κοιτάζει.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α. κ.μ.: Ειρηνικό
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1979
Άλλες συλλογές: 15/20 1979 Οικογένεια Κατράκη
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

209.



Κοπέλα με περιστέρι
1979
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος μια ψηλόλιγνη, ολόσωμη κοπέλα στέκεται μετωπικά και κρατάει ένα λευκό περιστέρι. Έχει στραμμένο το κεφάλι της προς τα αριστερά και κοιτάζει μακριά.

Επιγραφές: κ.μ.: Ε.Α. Για τη [δυσανάγνωστο όνομα]
Υπογραφή και χρονολογία: κ.μ.: Βάσω 1979
Άλλες συλλογές: 2/30 1979 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: Baden-Baden 1979, ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΝΜ 1994, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

210.



Ήλιος και σίδερα
1979
λιθοϋψιτυπία, 2/12
75x98 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται ένας στρογγυλός ήλιος πίσω από μια κατασκευή με σπασμένα, κοφτερά σίδερα.

Επιγραφές: κ.α.: 2/12
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1979
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

211.



Μορφή IV
1979
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
104x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται ημίσωμη μια κοπέλα με μακριά μαλλιά που πέφτουν πίσω από τον ώμο της. Έχει τα χέρια της σταυρωμένα πάνω στην κοιλιά της και το κεφάλι της στραμμένο προς τα αριστερά. Η έκφραση της είναι σοβαρή.

Επιγραφές: κ.μ.: Ε.Α.
Υπογραφή και χρονολογία: κ.μ.: Βάσω 1979
Άλλες συλλογές: 5/20 1979 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.8946), 11/20 1979 Οικογένεια Κατράκη, 6/20 1979 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΜΚΤ 2010

212.

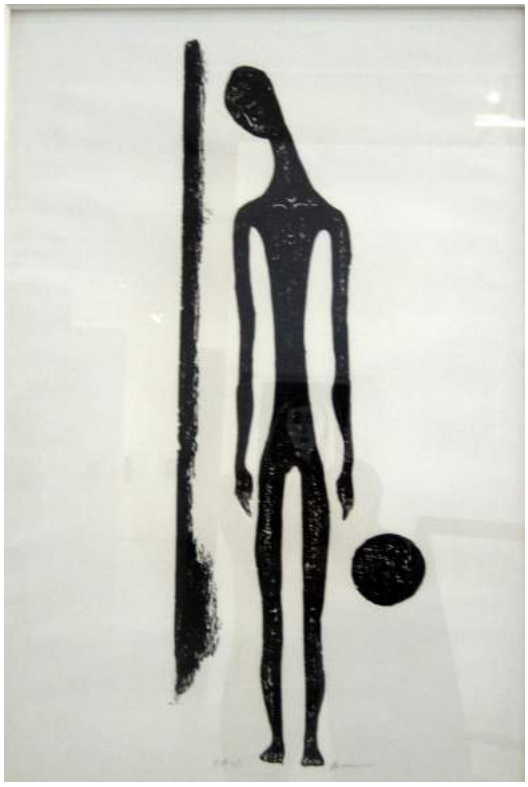


Χωρίς ταυτότητα
1979
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
105x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος που διακόπτεται, στα αριστερά, από ένα κάθετο, ακαθόριστο μαύρο θέμα που μοιάζει με πόρτα ή τοίχο, απεικονίζεται όρθια και μετωπική μια ψηλόλιγνη, ολόσωμη μορφή, της οποίας το αριστερό χέρι έχει κοπεί από τον καρπό. Γύρω από το μέτωπο έχει δεμένο ένα μαντήλι.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή και χρονολογία: κ.μ.: Βάσω 1979
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, Βουκουρέστι 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980

213.



Ελεγείο Ι
π. 1979
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α. 3/3
122x79 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος που διακόπτεται, στα αριστερά, από ένα λεπτό και κάθετο, μαύρο θέμα, απεικονίζεται όρθια και μετωπική μια ψηλόλιγνη, ολόσωμη μορφή με κρεμασμένα τα χέρια και το κεφάλι. Κάτω δεξιά απεικονίζεται ένας ήλιος.

Επιγραφές: κ.μ.: Ε.Α. 3/3
Υπογραφή: κ.μ.: Βάσω
Άλλες συλλογές: ΤΙΤ
Εκθέσεις: ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

214.



Παναγιά με το δελφίνι
1979
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
150 (περ.) x73 εκ.
(2 φύλλα)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται ένα δελφίνι σαν να πηδάει έξω από το νερό. Πάνω του κάθεται μια γυναικεία μορφή με μακρύ φόρεμα. Έχει το ένα χέρι σηκωμένο πίσω από το κεφάλι της ενώ με το άλλο κρατάει, όρθιο πάνω στον μηρό της ένα παιδί. Οι δυο μορφές απεικονίζονται μετωπικά. Το παιδί έχει το ένα του χέρι περασμένο πίσω από την πλάτη της γυναίκας και το άλλο απλωμένο στο πλάι, σαν εσταυρωμένος. Και οι δύο κοιτάζουν μακριά προς τα αριστερά με σοβαρή έκφραση.

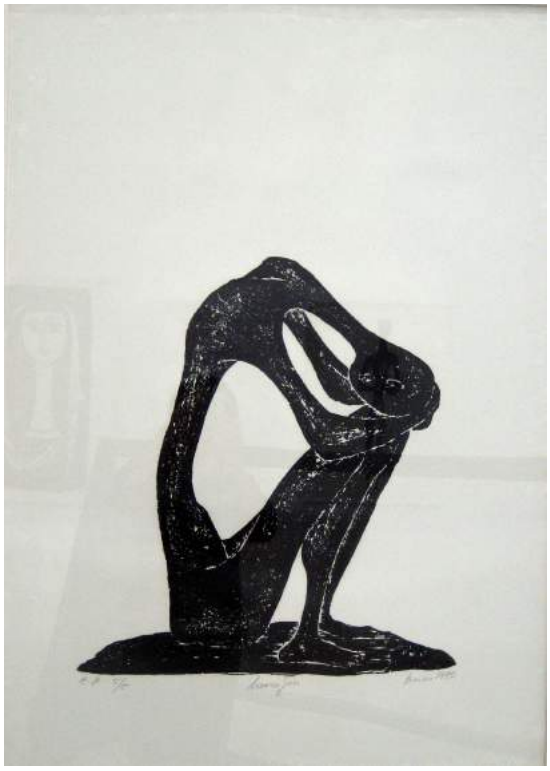
Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή και χρονολογία: Βάσω 1979
Άλλες συλλογές: 1/20 1979 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.8944), 6/20 1979 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

215. 

Εντολή
1979-1980
λιθοϋψιτυπία, 2/20 (αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
143x103 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος απεικονίζονται μετωπικά τρεις όρθιες, ολόσωμες μορφές που από αριστερά προς τα δεξιά είναι: ένας άντρας, μία ακέφαλη μορφή και μία γυναίκα. Η ακέφαλη μορφή βρίσκεται στο πρώτο επίπεδο ενώ οι άλλες δύο στο δεύτερο και εκατέρωθεν της πρώτης. Η γυναικεία μορφή προβάλλει λευκή μέσα από μία σκοτεινή «αύρα». Οι άλλες δύο αποδίδονται με μαύρο χρώμα και στο χέρι τους, που είναι τεντωμένο προς την αριστερή πλευρά της σύνθεσης, κρατούν ορθωμένο εγχειρίδιο.

Επιγραφές: κ.α.: 2/20, κ.μ.: Εντολή
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1980
Άλλες συλλογές: 3/20 1980 ΕΠΜΑΣ (Αρ. έργου: Π.8941/1-2), 20/20 1980 Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας, Ε.Α. 1979 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΝΜ 1994, Μπόλης 2009

216. 

Μοναξιά
1979-1980
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α. 5/5
104x73 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, μια ψηλόλιγνη, ολόσωμη μορφή, που απεικονίζεται κατά τομή προς τα δεξιά, κάθεται στο έδαφος διπλωμένη στα δύο, με το κεφάλι και τα χέρια να ακουμπούν στα γόνατα.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α. 5/5, κ.μ.: Μοναξιά
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1980
Άλλες συλλογές: 19/20 1979 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980, ΜΚΤ 2010
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980, ΝΜ 1994, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010

217.



Τόρσο / Κορμός
1980
λιθοϋψιτυπία, 5/20
104x73 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, απεικονίζεται, δεξιά, το τόρσο μιας ψηλόλιγνης μορφής και, κάτω αριστερά, ένας ήλιος.

Επιγραφές: κ.δ.: 5/20
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1980
Άλλες συλλογές: ΤΙΤ
Εκθέσεις: ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

218.



Αφιέρωμα στον αγώνα των Παλαιστηνίων
1982
έγχρωμη λιθοϋψιτυπία
105x75 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, απεικονίζεται μια μεγάλη κόκκινη κηλίδα, πάνω στην οποία είναι τυπωμένη μια ψηλόλιγνη, ολόσωμη, μαύρη μορφή με τα χέρια σηκωμένα ψηλά και το κεφάλι να γέρνει στο πλάι, στον τύπο του εσταυρωμένου που έχει ξεψυχήσει.

Επιγραφές: κ.μ.: Αφιέρωμα στον αγώνα των Παλαιστηνίων
Υπογραφή και χρονολογία: κ.μ.: Βάσω 1982

219. 

Άλογα
1982
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α. 3/3 σε 12 αντίτυπα
117x140 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, δύο άλογα καλπάζουν ορμητικά από αριστερά προς τα δεξιά ρίχνοντας στο έδαφος τη σκιά τους. Το άλογο του πρώτου επιπέδου έχει ανασηκωμένα τα πίσω πόδια, ενώ αυτό του δευτέρου επιπέδου έχει ανασηκωμένο το κεφάλι.

Επιγραφές: κ.δ.: Ε.Α. 3/3 σε 12 αντίτυπα
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1982
Άλλες συλλογές: Ε.Α. 1/3 1982 Οικογένεια Κατράκη, ΤΙΤ
Εκθέσεις: Γκαλερί «Αθήνα» 1986, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

220. 

Γλυφάδα
1983
λιθοϋψιτυπία, 3/6 (αποτελείται από 4 φύλλα χαρτιού)
51x290 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μία επιμήκη οριζόντια σύνθεση απεικονίζεται ένα παραλιακό τοπίο με χαμηλούς λόφους στο βάθος. Ανάμεσα στους λόφους διακρίνονται από αριστερά προς τα δεξιά: μικρά ιστιοφόρα με κατεβασμένα τα πανιά, μια συστάδα φουντωτών δέντρων, ο ήλιος και μια συστάδα ψηλών δέντρων χωρίς φύλλα.

Επιγραφές: κ.α.: 3/6
Υπογραφή και χρονολογία: κ.α.: Βάσω 1983
Άλλες συλλογές: ΤΙΤ
Εκθέσεις: Αιξωνή 1984, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: Αιξωνή 1984, Σταυρόπουλος 1998, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

221.



[*Ειρηνικό*]
1983
λιθοϋψιτυπία
Συλλογή: Λανθάνον

Σε λευκό βάθος απεικονίζεται, μετωπικά, μια ψηλόλιγνη, ολόσωμη μορφή. Έχει πέπλο περασμένο στους ώμους και κοιτάζει το περιστέρι που κρατά στο παρατεταμένο δεξί της χέρι. Κάτω αριστερά απεικονίζεται ένας ήλιος με ασύμμετρες ακτίνες.

Παρατηρήσεις: Τα αντίτυπα αυτού του έργου η χαράκτρια τα δώρισε στην Αδέσμευτη Κίνηση Ειρήνης (ΑΚΕ), με στόχο την οικονομική της υποστήριξη. Το έργο δεν έχει εντοπιστεί και η αναπαραγωγή του προέρχεται από την εφημερίδα *Η Αυγή*, 21 Μαΐου 1983.

222.



Ύστατο χρέος (Άρης Βελουχιώτης)
1984
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
120x148 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μέσα σε ένα ορεινό, σχηματοποιημένο τοπίο ένας ακέφαλος καβαλάρης ιππεύει ένα άλογο που μόλις έχει καταρρεύσει. Στο αριστερό του χέρι κρατά δάφνινο στεφάνι και στο άλλο ένα σπασμένο σπαθί.

Επιγραφές: κ.α. στη σύνθεση: Δοκιμή 4η
Υπογραφή και χρονολογία: κ.α. στη σύνθεση: Βάσω 1984
Άλλες συλλογές: 5/14 1984 Οικογένεια Κατράκη, ΤΙΤ
Εκθέσεις: Γκαλερί «Αθήνα» 1986, Πανελλήνιος 1987, ΜΚΤ 2010, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

223. 

Αύρες και Ίκαρος
1984
λιθοϋψιτυπία, 2/14 (αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
59x150 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Στο πρώτο επίπεδο μιας οριζόντιας, επιμήκους σύνθεσης κείτεται το σώμα του νεκρού Ίκαρου με τα φτερά του εκατέρωθεν του κορμού του. Στο δεύτερο επίπεδο, αριστερά, τρεις γυναίκες θρηνούν ενώ από δεξιά έρχονται δύο κοπέλες που φέρνουν, η μια λουλούδια και η άλλη ένα σεντόνι για να σκεπάσει τον νεκρό. Οι μορφές απεικονίζονται ψηλόλιγνες και ολόσωμες. Σε ένα τρίτο επίπεδο και πάνω αριστερά απεικονίζεται ένας ήλιος. Οι κοφτερές ακτίνες του φτάνουν χαμηλά στη γη και συγχέονται με τα φτερά του Ίκαρου παραπέμποντας στην καταστροφική επίδραση που είχαν πάνω τους.

Επιγραφές: κ.α.: 2/14
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1984
Άλλες συλλογές: ΤΙΤ
Εκθέσεις: Γκαλερί «Αθήνα» 1986, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: ΝΜ 1994, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

224. 

Άλογο και παιδί
1985
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α. 1/2 (αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
104x144 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ένα τοπίο με χαμηλό ορίζοντα, ο οποίος διαγράφεται από χαμηλούς λόφους, ένα παιδί ιππεύει ένα περήφανο άλογο. Οι μορφές απεικονίζονται κατά τομή προς τα αριστερά. Το παιδί κάθεται σταθερά πάνω στο ζώο και ατενίζει μπροστά με μία έκφραση αυτοπεποίθησης.

Επιγραφές: κ.δ.: Ε.Α. 1/2
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1985
Άλλες συλλογές: 4/8 1985 Οικογένεια Κατράκη, ΤΙΤ
Εκθέσεις: Γκαλερί «Αθήνα» 1986, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 1998, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

225. 

Επέλαση Ι
1985
λιθοϋψιτυπία, 8/18 (αποτελείται από 4 φύλλα χαρτιού)
170 (περ.) x141εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ένα τοπίο με χαμηλό ορίζοντα, ο οποίος διαγράφεται από χαμηλούς λόφους, και με φόντο έναν τεράστιο ήλιο, ένας καβαλάρης εφορμά δυναμικά από δεξιά προς τα αριστερά με το σπαθί του ορθωμένο. Άλογο και καβαλάρης απεικονίζονται κατά τομή προς τα αριστερά και κοιτάζουν προς τα πίσω σαν κάποιος να τους ακολουθεί.

Επιγραφές: κ.δ.: 8/18
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1985
Άλλες συλλογές: 3/8 1985 Μουσείο Μπενάκη (Δωρεά Μαριάννας Κατράκη), ΤΙΤ
Εκθέσεις: Γκαλερί «Αθήνα» 1986, ΜΚΤ 2010, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 1998, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013
Παρατηρήσεις: Στην αρίθμηση 8/18 που φέρει το έργο, ο αριθμός 1 μοιάζει να έχει προστεθεί εκ των υστέρων.

226.



Απειλή Ι
1986
λιθοϋψιτυπία, 1/20
75x104 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, μια ολόσωμη, ψηλόλιγνη μορφή είναι καθισμένη στη γη και έχει διπλώσει το σώμα της πάνω στα γόνατά της. Η μορφή αποδίδεται κατά τομή προς τα αριστερά. Έχει στρέψει το κεφάλι της και κοιτάζει προς τα πάνω ενώ προσπαθεί να προστατευτεί με τα χέρια της. Την περιβάλλει μια «μαλακή» σκιά.

Επιγραφές: κ.α.: 1/20
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1986
Άλλες συλλογές: ΤΙΤ
Εκθέσεις: Γκαλερί «Αθήνα» 1986, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: ΝΜ 1994, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

227.



Απειλή ΙΙ
1986
λιθοϋψιτυπία, 13/20
120x80 εκ.
Συλλογή: Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank

Σε λευκό βάθος, μια ψηλόλιγνη μορφή στέκεται όρθια σκεπάζοντας το πρόσωπό της με τα χέρια της. Δίπλα της «φωλιάζει» ένα παιδί που την κρατάει από τον μηρό. Οι μορφές αποδίδονται ολόσωμες. Η σκιά στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης απηχεί το σχήμα ενός πυραύλου.

Επιγραφές: κ.μ.: 13/20 Απειλή
Υπογραφή και χρονολογία: κ.μ.: Βάσω 1986
Εκθέσεις: Γκαλερί «Αθήνα» 1986

228. 

Πήγασοι
1985-1986
λιθοϋψιτυπία, 2/12 (αποτελείται από 3 φύλλα χαρτιού)
128x204 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ένα λευκό ουρανό, τρεις ρωμαλέοι Πήγασοι καλπάζουν πετώντας ορμητικά από τα δεξιά προς τα αριστερά της σύνθεσης, μπροστά από έναν τεράστιο ήλιο. Οι δύο κοιτάζουν μπροστά τους, ενώ αυτός που βρίσκεται πιο κοντά στον θεατή κοιτάζει προς τα πίσω, σαν κάποιος να τον ακολουθεί.

Επιγραφές: κ.δ. στη σύνθεση: 2/12
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ. στη σύνθεση: Βάσω 1986
Άλλες συλλογές: 1/16 1985 Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank, ΤΙΤ
Εκθέσεις: Γκαλερί «Αθήνα» 1986, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: Γουλάκη-Βουτυρά 2013

229.



Μνήμη Ι - Πολυτεχνείο
1986
λιθοϋψιτυπία, 1/12 (αποτελείται από 4 φύλλα χαρτιού)
260x 112 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Μέσα σε μια τεράστια, σπειροειδή, ανθρώπινη παγίδα την οποία διαπερνούν διάφορα αιχμηρά σχήματα, απεικονίζονται, στοιβαγμένες η μια πάνω στην άλλη ανθρώπινες μορφές που αγωνίζονται να ξεφύγουν. Κάποιοι είναι ήδη νεκροί, άλλοι τους θρηνούν και άλλοι πλησιάζουν προς την έξοδο. Στην κορυφή, πάνω δεξιά, μια μορφή έχει καταφέρει να ελευθερωθεί και ωθείται με δύναμη προς το εκτυφλωτικό φως ενός διπλού ήλιου.

Επιγραφές: κ.δ.: 1/12
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1986
Άλλες συλλογές: 5/12 1987 Οικογένεια Κατράκη, ΤΙΤ
Εκθέσεις: Γκαλερί «Αθήνα» 1986, Πανελλήνιος 1987, ΜΚΤ 2010, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: ΔΠΔΑ 1991, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, Μπόλης 2009, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

230.



Μνήμη ΙΙ – Κατάθεση στεφάνου
1986
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
103x65 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, με έναν ήλιο πάνω δεξιά, μια ψηλόλιγνη γυναικεία μορφή απεικονίζεται κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, καθισμένη πάνω στα πόδια της. Ο λαιμός και το κεφάλι της γέρνουν προς τα μπρος, καθώς απιθώνει μια αγκαλιά με δάφνες.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α.
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1986
Άλλες συλλογές: 20/20 1986 Οικογένεια Κατράκη, Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank, ΤΙΤ
Εκθέσεις: Πανελλήνιος 1987, ΜΚΤ 2010, ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: ΔΠΔΑ 1991, ΝΜ 1994, Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006, ΜΚΤ 2010, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

231.



Ελεγείο ΙΙ
1987
λιθοϋψιτυπία, 18/20
118x79 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε λευκό βάθος, μια ψηλόλιγνη σκοτεινή μορφή έρχεται να τυλίξει στον λευκό της μανδύα μια άλλη μορφή που ενώ στέκεται ακόμα στα πόδια της έχει γείρει το κεφάλι σαν νεκρή. Οι δύο μορφές απεικονίζονται ολόσωμες και μετωπικές.

Επιγραφές: κ.κ.: 18/20
Υπογραφή και χρονολογία: κ.α.: Βάσω 1987
Άλλες συλλογές: ΤΙΤ
Εκθέσεις: ΤΙΤ 2013
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 1998, Γουλάκη-Βουτυρά 2013

232.



[***Κοπέλα σε μισάνοιχτη πόρτα***]
π. 1987
λιθοϋψιτυπία, Ε.Α.
103x73 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μαύρο φόντο με λευκό πλαίσιο απεικονίζεται ημίσωμο γυναικείο γυμνό σαν να προβάλλει πίσω από μία πόρτα.

Επιγραφές: κ.α: Ε.Α.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

233.



[***Η όμορφη***]
1987
λιθοϋψιτυπία, 20/30
120x79 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε μαύρο φόντο με λευκό πλαίσιο απεικονίζεται, μετωπικά, το μπούστο μιας κοπέλας με πολύ ψηλό λαιμό και γλυκό πρόσωπο. Φοράει διακοσμητικό μαντήλι κεφαλής και χάντρες στον λαιμό.

Επιγραφές: κ.α.: 20/30
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1987
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 1998

234.



Μικρή μάνα
1988
έγχρωμη λιθοϋψιτυπία, Ε.Α. 1/5
52x29 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Σε ροζ βάθος και σαν να κοιτάζουμε μέσα από ένα ακανόνιστου σχήματος άνοιγμα, διακρίνονται οι μορφές μιας μητέρας και ενός παιδιού. Η μητέρα μοιάζει λίγο ανήσυχη αλλά το παιδί έχει ευχάριστη έκφραση και αγκαλιάζει τη μητέρα. Η μητέρα απεικονίζεται στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, ενώ το παιδί μετωπικά.

Επιγραφές: κ.α.: Ε.Α. 1/5
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω 1988
Άλλες συλλογές: 1/22 1988 Οικογένεια Κατράκη

235.



Αφίσα που κυκλοφόρησε από την Αδέσμευτη Κίνηση Ειρήνης (ΑΚΕ) για την 6η Μαραθώνια Πορεία Ειρήνης
Μάιος 1983
μηχανική αναπαραγωγή
Συλλογή: Λανθάνον

Απεικονίζεται το σύμβολο της ΑΚΕ και ένα περιστέρι μπροστά από έναν ήλιο.

236.



Αφίσα που κυκλοφόρησε από την Α.Κ.Ε. για την 6η Μαραθώνια Πορεία Ειρήνης
Μάιος 1983
μηχανική αναπαραγωγή
71x50 εκ.
Συλλογή: Εθνικό Ιστορικό Μουσείο

Απεικονίζεται ολόσωμος ένας ψηλόλιγνος μαραθωνοδρόμος που κρατά ένα πανό με τη λέξη «ΕΙΡΗΝΗ» και το σύμβολο της ΑΚΕ, στα δύο άκρα. Η μορφή προβάλλει, μετωπική, μπροστά από έναν κόκκινο ήλιο και στρέφει το κεφάλι ελαφρά προς τα αριστερά.

237.



Αφίσα για την 5η ασπίδα ειρήνης γύρω από την Ακρόπολη, στις 6 Αυγούστου 1987, για την επέτειο του πυρηνικού ολοκαυτώματος της Χιροσίμα
1987
μηχανική αναπαραγωγή
Συλλογή: Λανθάνον

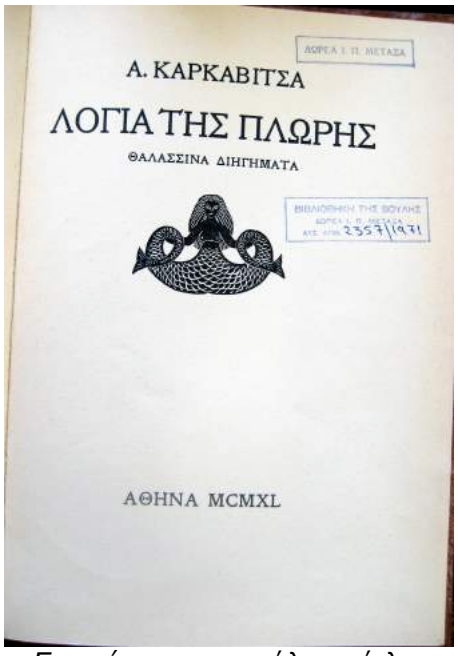
Απεικονίζεται ένα δέντρο του οποίου η φυλλωσιά παραπέμπει στο πυρηνικό μανιτάρι. Στην κορυφή του στέκεται ένα περιστέρι με ανοιγμένα τα φτερά, μπροστά από έναν κόκκινο ήλιο.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΕΩΝ

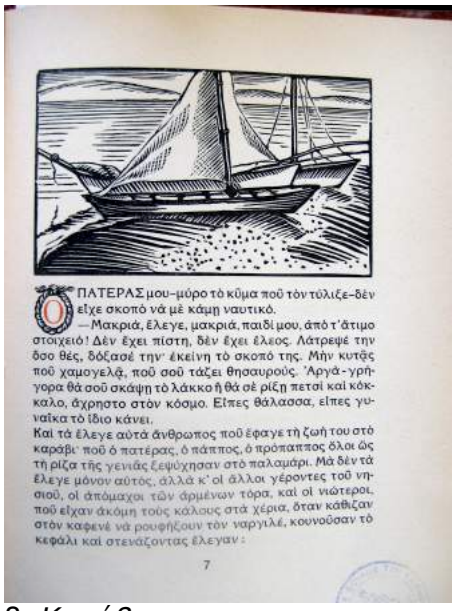
ΒΙΒΛΙΑ

1. Ανδρέας Καρκαβίτσας, το διήγημα "Θάλασσα" από τα *Λόγια της πλώρης*, Αθήνα, 1940

Επιμέλεια έκδοσης και ξυλογραφίες: μεγάλος τίτλος, δύο επιπλέον συνθέσεις, ένα διακοσμητικό και πρωτογράμματα (φωτογραφίες από ΒΒΕ)



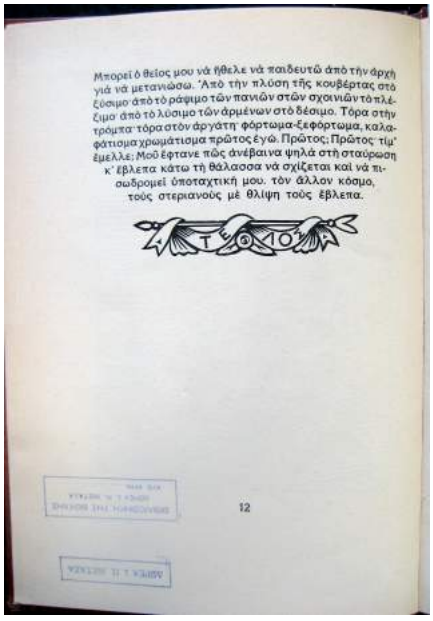
α. *Γοργόνα* του μεγάλου τίτλου
4x8 εκ.


Ο ΠΑΤΕΡΑΣ μου-μόρο τὸ κῦμα ποῦ τὸν τύλιξε-δὲν εἶχε σκοπὸ νὰ μὲ κάμῃ ναυτικό.
—Μακριά, ἔλεγε, μακριά, παιδί μου, ἀπὸ τ' ἄτιμο στοιχειό! Δὲν ἔχει πίστη, δὲν ἔχει ἔλεος. Λάτρεψέ την ὅσο θές, δόξασέ την· ἐκείνη τὸ σκοπό της. Μὴν κυτᾷς ποῦ χαμογελᾷ, ποῦ σοῦ τάζει θησαυρούς. Ἀργά-γρήγορα θὰ σοῦ σκάψῃ τὸ λάκκο ἡ θὰ σὲ ρίξῃ πετσί καὶ κόκκαλο, ἄχρηστο στὸν κόσμο. Εἶπες θάλασσα, εἶπες γυναῖκα τὸ ἴδιο κάνει.
Καὶ τά ἔλεγε αὐτά ἄνθρωπος ποῦ ἔφαγε τὴ ζωή του στὸ καράβι· ποῦ ὁ πατέρας, ὁ πάππος, ὁ πρόπαππος ὅλοι ὡς τὴ ρίζα τῆς γενιᾶς ξεψύχησαν στὸ παλαμάρι. Μὰ δὲν τά ἔλεγε μόνον αὐτός, ἀλλὰ κ' οἱ ἄλλοι γέροντες τοῦ νησιοῦ, οἱ ἀπόμαχοι τῶν ἁρμένων τόρα, καὶ οἱ νιώτεροι, ποῦ εἶχαν ἀκόμη τοὺς κάλους στά χέρια, ὅταν κάθιζαν στὸν καφενὲ νὰ ρουφήξουν τὸν ναργιλέ, κουνοῦσαν τὸ κεφάλι καὶ στενάζοντας ἔλεγαν:
7

β. *Καράβι*
7x12 εκ.
σελ. 7



γ. *Κοπέλα*
16x11,5 εκ.
σελ. 11


Μπορεῖ ὁ θεῖος μου νὰ ἤθελε νὰ παιδευτῶ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ γιὰ νὰ μετανιώσω. Ἀπὸ τὴν πλύση τῆς κουβέρτας στὸ ξύσιμο ἀπὸ τὸ ράψιμο τῶν πανιῶν στῶν σχοινιῶν τὸ πλέξιμο ἀπὸ τὸ λύσιμο τῶν ἁρμένων στὸ δέσιμο. Τόρα στὴν τρόμπα· τόρα στὸν ἀργάτη· φόρτωμα-ξεφόρτωμα, καλαφάτισμα χρωμάτισμα πρῶτος ἐγώ. Πρῶτος; Πρῶτος τίμ' ἐμελλε; Μοῦ ἔφτανε πῶς ἀνέβαινα ψηλὰ στὴ σταύρωση κ' ἔβλεπα κάτω τὴ θάλασσα νὰ σχίζεται καὶ νὰ πιωδρομεῖ ὑποταχτική μου. τὸν ἄλλον κόσμο, τοὺς στεριανούς μὲ θλίψη τοὺς ἔβλεπα.
ΤΕΛΟΣ
12

δ. Διακοσμητικό σελίδας τέλους
1,5x9 εκ.
σελ. 12

2. Λεύκωμα *Από τους αγώνες του ελληνικού λαού*, έκδοση ΕΛΑΣ-ΕΑΜ, 25 Μαρτίου 1943

φιλοτέχνηση δύο σελίδων με ξυλογραφίες
οι φωτογραφίες προέρχονται από την επανέκδοση του λευκώματος από την Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσσος», το 1988

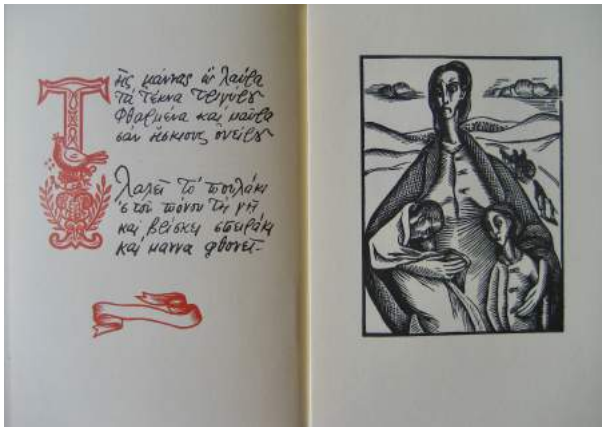


Η σελίδα με τον Ρήγα
σελ. χ.α.



α. *Ρήγας ο Βελεστινλής*
11,5x8,5 εκ.

Εκθέσεις: Υάκινθος 1987



Η σελίδα με την *Πείνα*
σελ. χ.α.



β. *Η πείνα*
11,5x8,5 εκ.

Εκθέσεις: Υάκινθος 1987

3. *Μονή Αρκαδίου*

Μια ξυλογραφία από άγνωστο ημερολόγιο της Αντίστασης



16x18 εκ.

Επιγραφές: α.μ.: Αρκάδιο, κ.α.: Από ημερολόγιο της Αντίστασης
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

4. *Θυσιαστήριο της Λευτεριάς*, Εκδοτικός Οργανισμός "Ο Ρήγας", Αθήναι, Πρωτομαγιά 1945

μία ξυλογραφία για το εξώφυλλο και δύο ξυλογραφίες στο εσωτερικό
(φωτογραφίες από ΒΒΕ)



α. *Τρεις γυναίκες που πενθούν*
ξυλογραφία στο εξώφυλλο
15x10 εκ.

Παρατηρήσεις: Χρησιμοποιήθηκε ως εξώφυλλο και στο βιβλίο *Canti alla liberta*, Edito dal Centro Stampa della Cassa di Risparmio della Marca Trivigiana, 1983



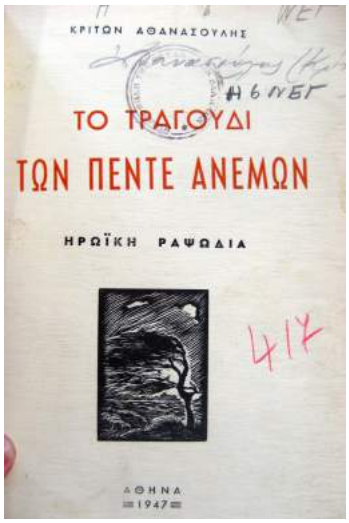
β. *Το έρμο Δοξάτο*
19x24 εκ.
σελ. χ.α.
Εκθέσεις: Υάκινθος 1987



γ. *Βασανιστήρια* ή *Οδός Μέρλιν*
18,5x24 εκ.
σελ. χ.α.
Παρατηρήσεις: Δημοσιεύτηκε και στα *Ελεύθερα Γράμματα* (16/06/1945) στο κείμενο "Οι Γάλλοι διανοούμενοι και το κίνημα της αντίστασης" της Νάνσυ Κιούναρτ

5. Κρίτων Αθανασούλης, *Το τραγούδι των πέντε ανέμων*, Αθήνα 1947

ξυλογραφία για το εξώφυλλο (φωτογραφία από ΒΒΕ)

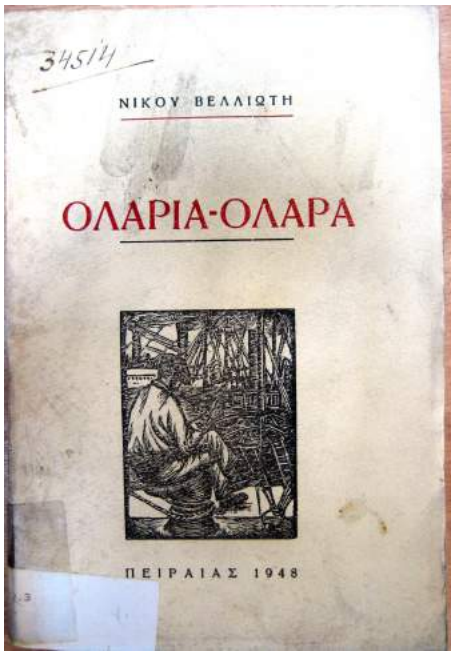




5,5x4 εκ.

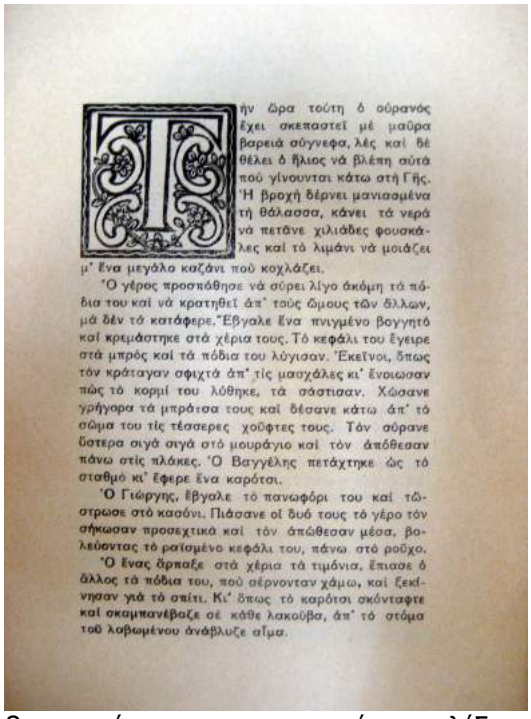
6. Νίκου Βελιώτη *Ολαρία-Ολαρά*, Πειραιάς, 1948

ξυλογραφία για το εξώφυλλο, πέντε ξυλογραφίες εντός κειμένου, ένα υποσέλιδο κόσμημα και ένα διακοσμημένο πρωτόγραμμα





α. *Ναυτικός στο λιμάνι*
ξυλογραφία στο εξώφυλλο
8x6 εκ.



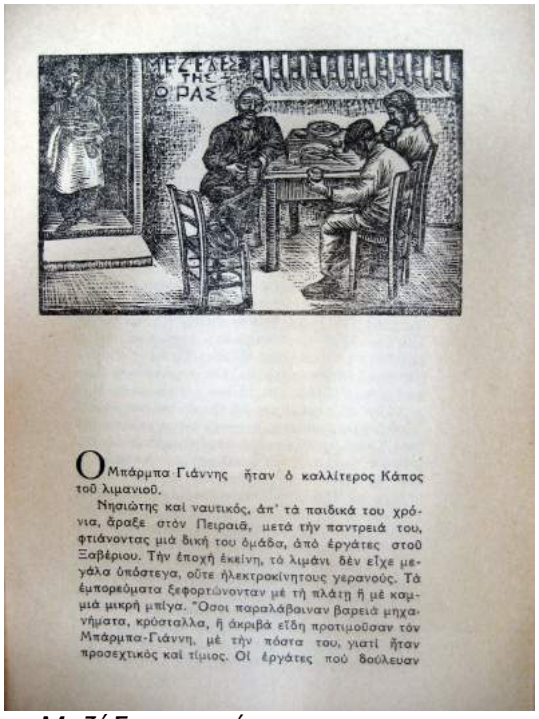
Ἡ ὥρα τούτη ὁ οὐρανός ἔχει σκεπαστεῖ μὲ μαῦρα βαρειὰ σύγνεφα, λές καὶ δὲ θέλει ὁ ἥλιος νὰ βλέπῃ αὐτὰ ποὺ γίνουντσι κάτω στὴ Γῆς. Ἡ βροχὴ δέρνει μανιασμένα τὴ θάλασσα, κάνει τὰ νερὰ νὰ πετάνε χιλιάδες φουσκάλες καὶ τὸ λιμάνι νὰ μοιάζει μ' ἕνα μεγάλο καζάνι ποὺ κοχλάζει.

Ὁ γέρος προσπάθησε νὰ σύρει λίγο ἀκόμη τὰ πόδια του καὶ νὰ κρατηθεῖ ἀπ' τοὺς ὤμους τῶν ἄλλων, μὰ δὲν τὰ κατάφερε. Ἔβγαλε ἕνα πνιγμένο βογγητὸ καὶ κρεμάστηκε στὰ χέρια τους. Τὸ κεφάλι του ἔγειρε στὰ μπρός καὶ τὰ πόδια του λύγισαν. Ἐκεῖνοι, ὅπως τὸν κράταγαν σφιχτὰ ἀπ' τὶς μασχάλες κι' ἔνοιωσαν πὼς τὸ κορμί του λύθηκε, τὰ σάστισαν. Χώσανε γρήγορα τὰ μπράτσα τους καὶ δέσανε κάτω ἀπ' τὸ σῶμα του τὶς τέσσερες χοῦφτες τους. Τὸν σύρανε ὕστερα σιγὰ σιγὰ στὸ μουράγιο καὶ τὸν ἀπόθεσαν πάνω στὶς πλάκες. Ὁ Βαγγέλης πετάχτηκε ὡς τὸ σταθμὸ κι' ἔφερε ἕνα καρότσι.

Ὁ Γιώργης, ἔβγαλε τὸ πανωφόρι του καὶ τὸ ἔστρωσε στὸ καρότσι. Πιάσανε οἱ δυό τους τὸ γέρο τὸν σήκωσαν προσεχτικὰ καὶ τὸν ἀπώθεσαν μέσα, βολεύοντας τὸ ραΐσμένο κεφάλι του, πάνω στὸ ροῦχο.

Ὁ ἕνας ἄρπαξε στὰ χέρια τὰ τιμόνια, ἔπιασε ὁ ἄλλος τὰ πόδια του, ποὺ αἐρνονταν χάμω, καὶ ξεκίνησαν γιὰ τὸ σπίτι. Κι' ὅπως τὸ καρότσι σκόνταφτε καὶ σκαμπανέβαζε σὲ κάθε λακοῦβα, ἀπ' τὸ στόμα τοῦ λοβωμένου ἀνάβλυζε αἷμα.

β. πρωτόγραμμα στην πρώτη σελίδα του κειμένου
4x4 εκ.
σελ. 7



Ὁ Μπάρμπα-Γιάννης ἦταν ὁ καλλίτερος Κάπος τοῦ λιμανιοῦ.

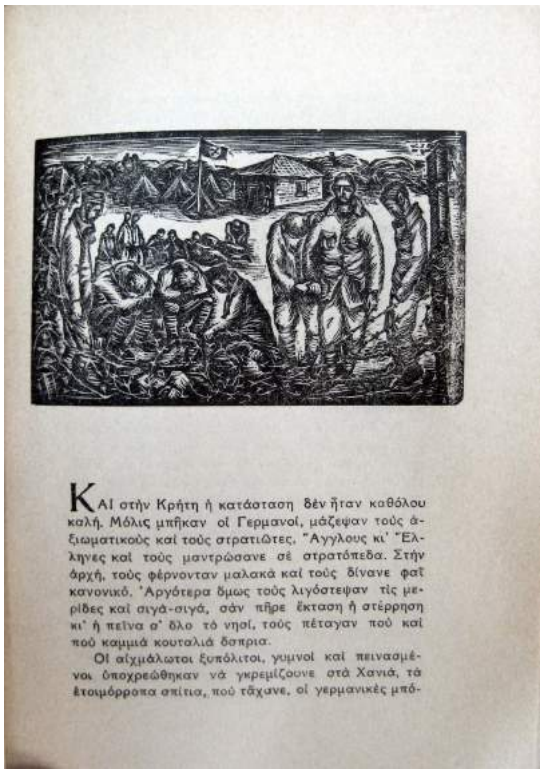
Νησιώτης καὶ ναυτικός, ἀπ' τὰ παιδικά του χρόνια, ἄραξε στὸν Πειραιᾶ, μετὰ τὴν παντρειά του, φτιάνοντας μιὰ δική του ὁμάδα, ἀπὸ ἐργάτες στοῦ Ξαβέριου. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, τὸ λιμάνι δὲν εἶχε μεγάλα ὑπόστεγα, οὔτε ἠλεκτροκίνητους γερανούς. Τὰ ἐμπορεύματα ξεφορτώνονταν μὲ τὴ πλάτη ἢ μὲ καμμιὰ μικρὴ μπίγα. Ὅσοι παραλάβαιναν βαρειὰ μηχανήματα, κρύσταλλα, ἢ ἀκριβὰ εἴδη προτιμοῦσαν τὸν Μπάρμπα-Γιάννη, μὲ τὴν πόστα του, γιατὶ ἦταν προσεχτικὸς καὶ τίμιος. Οἱ ἐργάτες ποὺ δούλευαν

γ. *Μεζέδες της ώρας*
6,8x11 εκ.
σελ. 15



ΜΕΡΕΣ καὶ νύχτες ἀγωνίας. Τὴν Ἑλλάδα διάκαρη ἔχει ἀγκαλιάσει ὁ θάνατος. Λίγοι μῆνες εἶναι τοὺ ἡ Γερμανικὴ μπότα ἔχει πατήσει τὴ καρδιὰ τοῦ τόπου, κι' ὅλα ἔχουν κουρνιάσει ἀπὸ φόβο. Ἡ πεῖνα ἡ ἀνεργία, ὁ τρόμος, ἔχουν μεταμορφώσει, τὸν Πειραιὰ σὲ πραγματικὴ κόλαση. Οἱ κάτοικοι κυριοτρόπαινοι λυπάσαρκοι, βράχικοι, κουρελήδες, μὲ δυσκολία σέρνουν τὰ πόδια τους. Ὅλοι στέκουνται κακαμοιριασμένοι, ἀμίλητοι. Τὰ μαγαζιὰ εἶναι κλειδαμπαρωμένα. Τὰ λίγα τραῖνα ποὺ κυκλοφοροῦνε δέχονται μόνο Γερμανοὺς κι' Ἰταλούς. Αὐτοκίνητα δὲν ὑπάρχουν, τὰ ἐπίτοξαν. Τὰ κάρρα γίνανε καυσόξυλα. Τ' ἄλογα, τὰ γαϊδοῦρια, τὰ μουλάρια, φαγώθηκαν. Σκύλους δὲ βλέπεις πουθενά. Ὅσοι δὲν φόφησαν ἀπ' τὴν πεῖνα, πουλήθηκαν ἐμπιστευ-

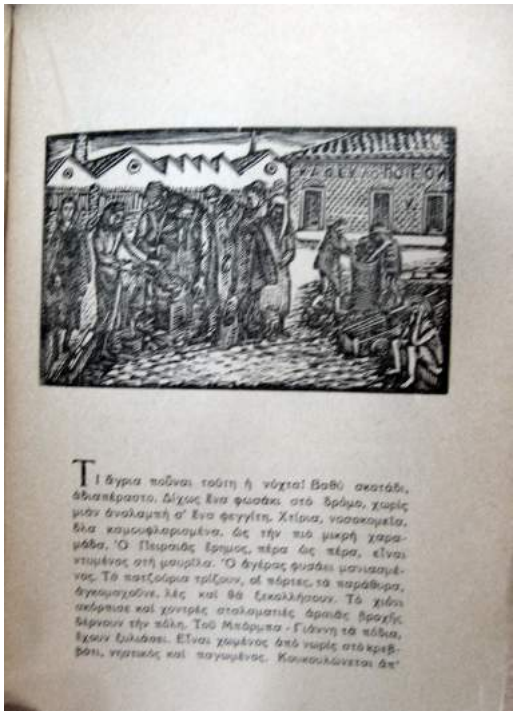
δ. *Πείνα – Κατοχή*
6x11 εκ.
σελ.33



Καὶ στὴν Κρήτη ἡ κατάσταση δὲν ἦταν καθόλου καλή. Μόλις μπῆκαν οἱ Γερμανοί, μάζεψαν τοὺς ἀξιωματικοὺς καὶ τοὺς στρατιῶτες, Ἄγγλους κι' Ἕλληνες καὶ τοὺς μαντρώσανε σὲ στρατόπεδα. Στὴν ἀρχή, τοὺς φέρνονταν μαλακὰ καὶ τοὺς δίνανε φαΐ κανονικό. Ἀργότερα ὅμως τοὺς λιγόστεψαν τὶς μερίδες καὶ σιγὰ-σιγά, σὰν πῆρε ἔκταση ἡ στέρρηση κι' ἡ πεῖνα α' ὅλο τὸ νησί, τοὺς πέταγαν ποὺ καὶ ποὺ καμμιὰ κουταλιὰ δσπρια.

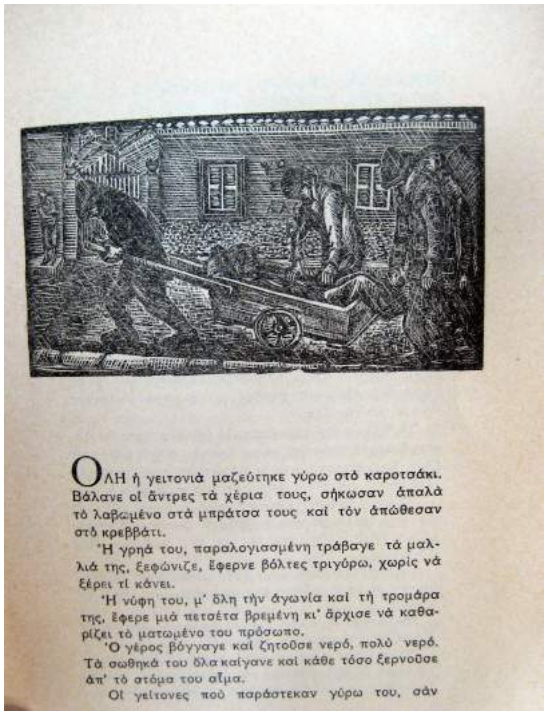
Οἱ αἰχμάλωτοι ξυπόλιτοι, γυμνοὶ καὶ πεινασμένοι ὑποχρεώθηκαν νὰ γκρεμίζουνε στὰ Χανιά, τὰ ἑτοιμόρροπα σπίτια, ποὺ τάχανε, οἱ γερμανικὲς μπό-

ε. *Αιχμάλωτοι στρατιώτες σε γερμανικό στρατόπεδο*
6,8x11 εκ.
σελ. 55



Τ' ἄγρια πόνοι τούτη ἡ νύχτα! Βαθύ σκοτάδι, ἀδιαπέραστο. Δίχως ἕνα φωτάκι στὸ δρόμο, χωρὶς μιὰν ἀναλαμπὴ σ' ἕνα φεγγίτη. Χτίρια, νοσοκομεῖα, ὅλα κομφλαρισμένα. Ὡς τὴν πιὸ μικρὴ χαραμάδα. Ὁ Πειραιὰς ἔρημος, πέρα ὡς πέρα, εἶναι ντυμένος στὴ μαυρίλα. Ὁ ἀγέρας φυσάει μανιασμένος. Τὰ πατξούρια τρίζουν, οἱ πόρτες, τὰ παράθυρα, ἀγκομαχοῦνε, λὲς καὶ θὰ ξεκολλήσουν. Τὸ χιόνι ἀκόμα καὶ χοντρὲς σταλαματιὲς ἀραιὲς βροχῆς διάφαναν τὴν πόλη. Τοῦ Μπάρμπα - Γιάννη τὰ πόδια, ἔχοντας ξυλιάσει. Εἶναι χωμένος ἀπὸ πυρὲς στὸ κρεββάτι, νηστικὸς καὶ παγωμένος. Κουκουλώνεται ἀπ'

στ. *Συσσίτιο*
6,8x11 εκ.
σελ. 73



Ὅλη ἡ γειτονιὰ μαζεύτηκε γύρω στὸ καροτσάκι. Βάλανε οἱ ἄντρες τὰ χέρια τους, σήκωσαν ἁπαλὰ τὸ λαβωμένο στὰ μπράτσα τους καὶ τὸν ἀπώθεσαν στὸ κρεββάτι.

Ἡ γρηά του, παραλογισμένη τράβαγε τὰ μαλλιά της, ξεφώνιζε, ἔφερνε βόλτες τριγύρω, χωρὶς νὰ ξέρει τί κάνει.

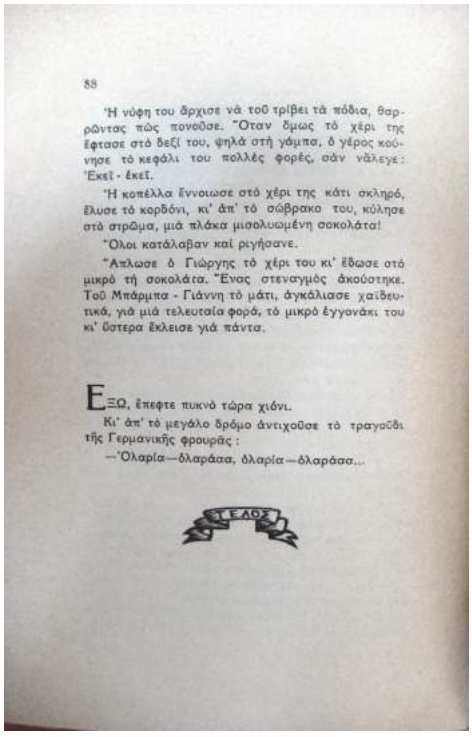
Ἡ νύφη του, μ' ὅλη τὴν ἀγωνία καὶ τὴ τρομάρα της, ἔφερε μιὰ πετσέτα βρεμένη κι' ἄρχισε νὰ καθαρίζει τὸ ματωμένο του πρόσωπο.

Ὁ γέρος βόγγαγε καὶ ζητοῦσε νερό, πολὺ νερό. Τὰ σωθηκά του ὅλα καίγανε καὶ κάθε τόσο ξερνοῦσε ἀπ' τὸ στόμα του αἷμα.

Οἱ γείτονες ποὺ παράστεκαν γύρω του, σὰν

ζ. *Ο τραυματισμένος γέροντας στο καροτσάκι*
6x11 εκ.
σελ. 85





88

Ἡ νύφη του ἄρχισε νὰ τοῦ τρίβει τὰ πόδια, θαρρώντας πὼς πονοῦσε. Ὅταν ὅμως τὸ χέρι της ἔφτασε στὸ δεξί του, ψηλὰ στὴ γάμπα, ὁ γέρος κούνησε τὸ κεφάλι του πολλὲς φορές, σὰν νὰ λέγε: Ἐκεῖ - ἐκεῖ.

Ἡ κοπέλλα ἔννοιωσε στὸ χέρι της κάτι σκληρό, ἔλυσε τὸ κορδόνι, κι' ἀπ' τὸ σώβρακο του, κύλησε στὰ στρῶμα, μιὰ πλάκα μισολυωμένη σοκολάτα!

Ὅλοι κατάλαβαν καὶ ριγήσανε.

Ἄπλωσε ὁ Γιώργης τὸ χέρι του κι' ἔδωσε στὸ μικρὸ τὴ σοκολάτα. Ἕνας στεναγμὸς ἀκούστηκε. Τοῦ Μπάρμπα - Γιάννη τὸ μάτι, ἀγκάλιασε χαϊδευτικά, γιὰ μιὰ τελευταία φορά, τὸ μικρὸ ἐγγονάκι του κι' ὕστερα ἔκλεισε γιὰ πάντα.

Ἔξω, ἔπεφτε πυκνὸ τώρα χιόνι.

Κι' ἀπ' τὸ μεγάλο δρόμο ἀντιχοῦσε τὸ τραγοῦδι τῆς Γερμανικῆς φρουρᾶς :

—Ὅλαρία—ὅλαράσα, ὅλαρία—ὅλαράσα...

ΤΕΛΟΣ

η. σελίδα τέλους με υποσέλιδο κόσμημα
1,2x3,5 εκ.
σελ. 88

7. Αργύρης Κωστέας, *Πορεία αγάπης* (ποιητική συλλογή), Τα Πειραϊκά Χρονικά, 1949

μία ξυλογραφία για το εξώφυλλο και τη σελίδα του μεγάλου τίτλου (φωτογραφία από ΒΒΕ)



εξώφυλλο



Εργάτες στο λιμάνι
ξυλογραφία στο εξώφυλλο και στη σελίδα του μεγάλου τίτλου
6x4 εκ.

8. Κώστας Κοτζιάς, *Ο γέρο - Ζαγορής* (θεατρικό έργο), Λογοτεχνική Γωνιά, 1949

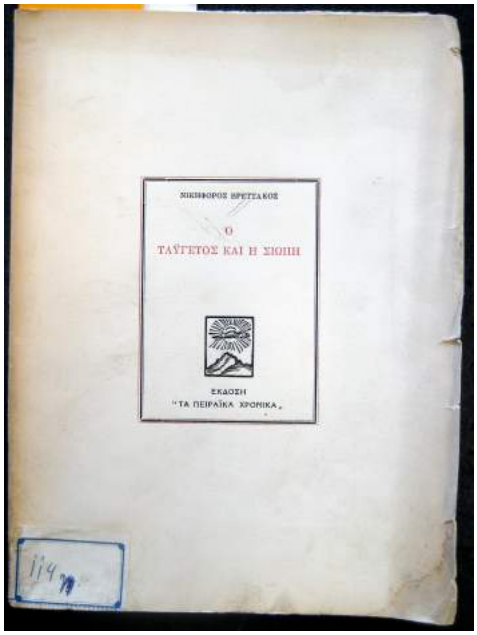
μία ξυλογραφία για το εξώφυλλο



ξυλογραφία στο εξώφυλλο
6x5 εκ.

9. Νικηφόρος Βρεττάκος, *Ο Ταΰγετος και η σιωπή*, (ποιητική συλλογή), Τα Πειραϊκά Χρονικά, 1949

μία ξυλογραφία για το εξώφυλλο (φωτογραφία από ΒΒΕ)



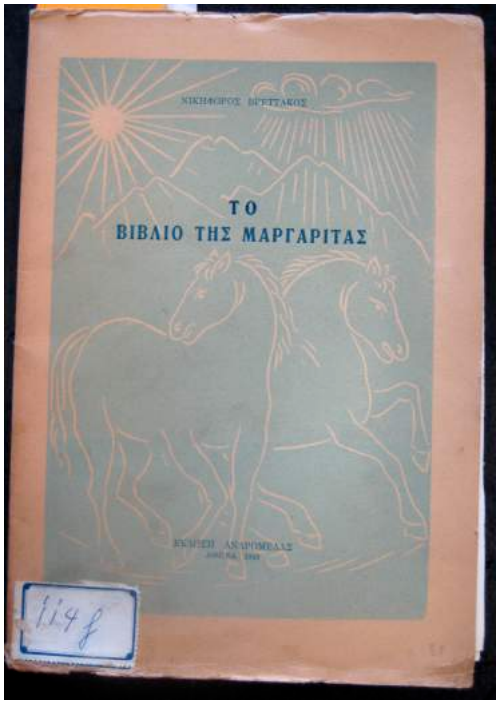
εξώφυλλο



Τοπίο
ξυλογραφία στο εξώφυλλο
2,5x2 εκ.

10. Νικηφόρος Βρεττάκος, *Το βιβλίο της Μαργαρίτας* (ποιητική συλλογή), Ανδρομέδα, 1949

Μακέτα εξωφύλλου με έγχρωμη ξυλογραφία (φωτογραφία από ΒΒΕ)



22x15 εκ.

11. Κούλης Ζαμπαθάς, *Ιλισσός*, Τα Πειραϊκά Χρονικά, 1949

Μακέτα εξωφύλλου με έγχρωμη ξυλογραφία, πρωτογράμματα και δύο διακοσμητικά σελίδας 2x2 εκ. το καθένα (φωτογραφία από ΒΒΕ)



Μακέτα εξωφύλλου με έγχρωμη ξυλογραφία
22x15 εκ.

12. Ζήσης Σκάρος, *Χαραυγή*, Λογοτεχνική Γωνιά, 1950

ξυλογραφία για το εξώφυλλο, δεκαέξι ξυλογραφίες εντός και εκτός κειμένου, πρωτογράμματα (φωτογραφίες από ΒΒΕ)





α. *Βουκολικό*
ξυλογραφία στο εξώφυλλο
10x10 εκ.



ΣΕΙΣ ΑΓΡΙΟΠΟΥΛΙΑ, ΓΕ-
ράκια λαβωμένα άπ' τ' ά-
στροπέλεκα, άν ποτέ μέσ'
στίς μπόρες τοῦ χειμώνα
νιώστε άνάγκη ν' άκου-
μπήσετε κάπου τ' άποστα-
μένο κορμί σας—διάπλατη
ή πόρτα τῆς μικρῆς μου
καλύβας! —φώναξε ὁ Βλά-
σης ψηλά στό καταράχι.
Εἶταν αὐτός κι' ὁ πιστός του φίλος Ταμπούρ.
Μοναδική κληρονομιά άπ' τόν πατέρα του τοῦ εἶχε
μείνει ἕνα ντουφέκι δίκανο καί μιά καλυβούλα, ἑκατό
βήματα άπ' τ' άκρινό σπίτι τοῦ χωριοῦ. Τίποτ' άλλο.
Ζοῦσε άπ' τό κυνήγι καί γι' αὐτόν εἶταν παιχνίδι
νά σφίγγει γερά τό κοντάκι στόν ὦμο νά ζυγίζει ἕνα
τριγώνι, νά ρίχνει καί νά τό φέρνει κάτω άνάσκελα
νά σπαράζει. Άν ἔπαιρνε παγάνα τά ρέματα κι' ἔρ-
χονταν δέξια τά πράμματα, άνέβαινε στητά καί ντάλ-
δικα τή ράχη, ἔχοντας στόν ἕναν ὦμο ἤ καί στούς
δυό κρεμασμένους λαγούς ἤ κι' άπό τ' άλλα ζουλάπια:
άλεπούδες, νυφίτσες, κουνάβια. Τά ἔγδερνε, σταύρωνε

13

β. *Αγόρι με σκύλο* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Χαραυγή»)
ξυλογραφία
13x9 εκ.
σελ. 12





είχε κατέβει τις άετόσκαλες κι' άφοῦ πήδηξε μὲ μεγάλη εὐκολία τοὺς καταρράχτες καὶ τὰ ἀπόκρημνα, πολεμοῦσε νὰ διώξει τὸν ἥλιο ἀπ' τὰ ξέφωτα καὶ τὰ ρεβένια, ὅπου φαινόταν νὰ δείχνει τὴ μεγαλύτερη ἀντίσταση. Στὰ πλάγια οἱ γιδοβίτσες μπῆκαν στὸ δρόμο τοῦ γυρισμοῦ καὶ κάτω ἀπ' τὸν ὁρίζοντα τοῦ κάμπου πρόβαλαν δυὸ γεράκια κουρασμένα.

Ἕνα δαμαλάκι ἔφτασε τρέχοντας ἀπ' τὸ διάραχο καὶ στάθηκε ἀντίκρυ.

19

γ. *Κορίτσι με καπέλο* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Χαραυγή»)
ξυλογραφία
9x9 εκ.
σελ. 19



ΚΕΙΝΗ ΤΗΝ ΑΝΟΙΞΗ ΒΡΙΣΚΟΜΟΥΝ ΑΚΟΜΑ στὸ χωριό. Δούλευα στὰ χτήματα τοῦ θειοῦ μου κι' ἔτσι ἤξαιρα ἀπὸ σπιθαμὴ-σπιθαμὴ τὰ ριζά καὶ τὰ πλάγια τοῦ τόπου.

Μιὰ μέρα λοιπὸν ἀνεβαίνω στ' ἀμπέλια νὰ κόψω ἕνα δέντρο. Μόλις ἔφτασα, ἔδεσα τὸ ζῶο στὴ ράχη κι' ἀμέσως ἄρχισα τὴ δουλειά. Τὸ δέντρο θραψερόθραψερὸ πετοῦσε σὲ κάθε τσεκουριὰ τὰ πελεκούδια καὶ τὰ τρίμματα, ποὺ ἔφταναν, πολλὲς φορές, ὡς τὸ λαιμό μου καὶ τρίβονταν στὸ κορμί μὲ τὴ σκούπινη φανέλλα μου. Γύρω εἶταν ἐρημιά. Μόνο τὴν ἀντικρινὴ πλαγιὰ παρδάλαιναν πεντέξη μαντήλια καὶ μερικὰ κόκκινα φουστάνια. Δὲν ἀκούγονταν παρὰ ὁ ἀντίλαλος ποὺ ἔρχονταν κάτω ἀπ' τὴ ρεματιὰ σὲ κάθε χτύπο καὶ τὸ ἄχτι ποὔβγαινε ἀπ' τὰ πλεμόνια μου:

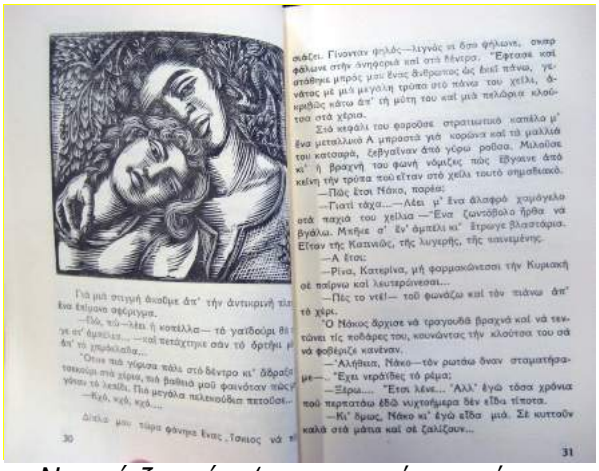
—Κχό, κχό, κχό...

Ὁ ἥλιος ἤθελε ἀκόμα κάπου δυὸ ἀξάλες νὰ γύρει πίσω ἀπὸ μιὰ κορφὴ τῶν Ἀγράφων, ἀκριβῶς ἀπέναντι.

27



δ. *Αγροτικό τοπίο* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Νεράιδες στο Κρυόρεμα»)
ξυλογραφία
3x9 εκ.
σελ. 27



ε. *Νεαρό ζευγάρι* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Νεράιδες στο Κρυόρεμα»)
ξυλογραφία
8x9 εκ.
σελ. 30





στ. *Δυο κυνηγοί* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Στο βάλτο για παπιά»)
ξυλογραφία
13x9 εκ.
σελ. 39



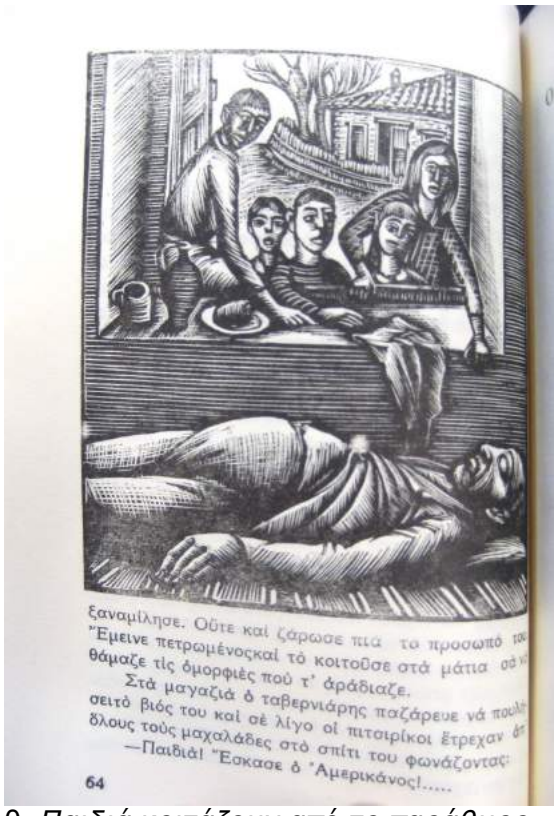
θυρο φάνηκε νὰ γλυστράει μιά σκιά καί σύγχρον
πεσε μιά ντουφεκιά. —"Ωχ!— ἀκούστηκε ἕνα βογγ
στό σκοτάδι.
—Παναγιά μου! —σκούζει ἡ Μέλαινα.
'Ο παπα-Θύμιος ἀμέσως ἔτρεξε ἀπ' τὴν τ
—Τί εἶταν γέρο-Μέλο;
—"Ανθρωπος, μωρέ... Κουτέλεβε δῶ στή γω
στόν καπνό. Μόλις μπῆκα μέσα πήδηξε ἀπ' τό τ
θυρο, δέν τόν εἴδατε; Φέρε τό καντήλι γριά, νά βγ
'Η Μέλαινα ἄναψε ἕνα λυχνάρι.
—Νά, ἐδῶ για στά βαντάκια, κάτι ψαχούλ
Σὺ Λένω, δέν ἄκουσες τίποτα; 'Ακόμα κοιμᾶσαι;
ἀκοῦς;—λέει ὁ γέρο-Μέλος κι' ἔσκυψε νά τρο
τό σκέπασμα ἀπ' τὴν κόρη του, ποὺ εἶταν σκεπ
νη πανωκέφαλα καί κουλουριασμένη κουβάρι. Ν
ὅμως σήκωσε λίγο τή βελέντζα ἐκείνη τὴν τρό
πάλι νευριασμένη.
—Τί θέλεις, τί θέλεις;—στρίγγλισε—Δέν ἄκ
τίποτα, δέν ἄκουσα τίποτα—καί μαζεύτηκε πάλι α
—'Ο Καταραχιᾶς—λέω ἐγώ τότε—ποῦ εἶν
'Ο παπα-Θύμιος;
—'Αλήθεια, θέλεις νά τόν καρύδωσε τόν πατ
44



ζ. *Κοπέλα ξαπλωμένη* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Στο βάλτο για παπιά»)
ξυλογραφία
9x3 εκ.
σελ. 44



η. *Μια γυναίκα φροντίζει έναν τραυματία* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Στο βάλτο για παπιά»)
ξυλογραφία
3x9 εκ.
σελ. 45



ξαναμίλησε. Οὔτε καί ζάρωσε πιά τὸ προσωπό του
Ἔμεινε πετρωμένοςκαί τὸ κοιτοῦσε στά μάτια σά
θάμαζε τίς ὁμορφιές πού τ' ἀράδιαζε.
Στά μαγαζιά ὁ ταβερνιάρης παζάρευε νά πουλ
σειτὸ βιός του καί σέ λίγο οἱ πιτσιρίκοι ἔτρεχαν ἀπ
ὅλους τούς μαχαλάδες στό σπίτι του φωνάζοντας
—Παιδιά! Ἔσκασε ὁ Ἀμερικάνος!.....
64

θ. *Παιδιά κοιτάζουν από το παράθυρο έναν νεκρό άντρα* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Το βιος του Βρανιά»)
ξυλογραφία
10x9 εκ.
σελ. 64



ΞΗΜΕΡΩΝΕ ΠΑΡΑΜΟΝΗ ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑΣ

Λίγο μετὰ τὸν πρῶτο πόλεμο.

Ἡ μητέρα μου εἶχε σηκωθεῖ νύχτα κι' ἔσπαζε ξύλα στὸ τζάκι ν' ἀνάψει τὴ φωτιά. Ὁ θόρυβος πού ἔκανε μὲ ξύπνησε.

—Ἔχει ἀστέρια; —ρώτησα.

—Ἔχει.

—Θά βγεῖ ἥλιος;

—Θά βγεῖ...

—Ὤ, ὦ θά πάω στοὺς ἀχμάλωτους! καὶ πετάχτηκα πάνω.

Ἡ μητέρα μου δὲ μίλησε. Ἀφοῦ ἄναψε τὴ φωτιά τυλίχτηκε καλὰ μὲ τὸ σπαλέτο καὶ πῆρε τὴ στάμνα ἀπ' τ' ἀντρέ νὰ πάει γιὰ νερό. Ἔτσι νυχτούλα πήγαινε πάντα στὴ βρύση.

Πρὶν ξεκινήσει ἄναβε τὴ φωτιά, ἔψηνε ἕναν καφὲ

67



ι. *Αγροτικό τοπίο* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Ο αχμάλωτος»)
ξυλογραφία
6x9 εκ.
σελ. 67



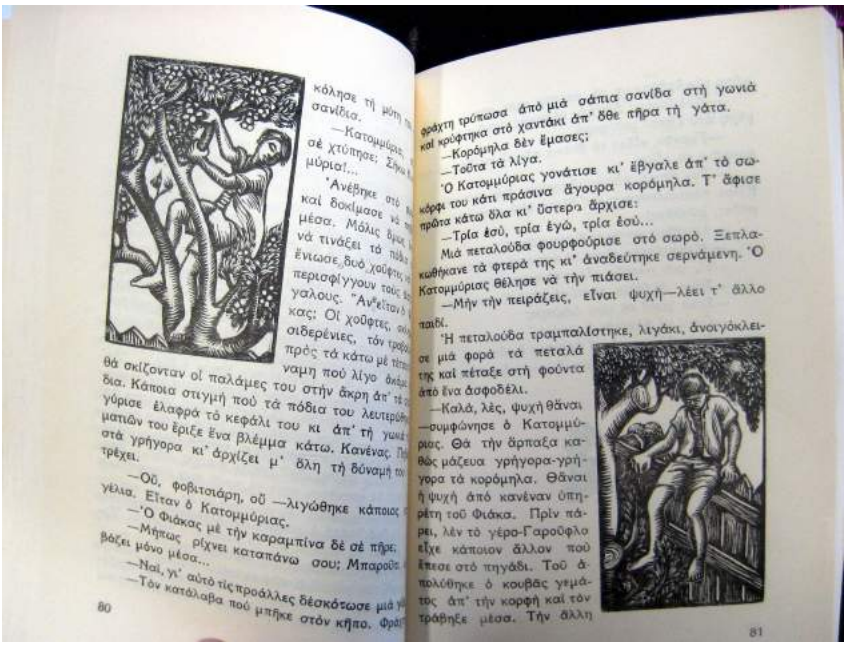
ΣΤΟΝ ΚΑΜΠΟ ΕΡΗΜΙΑ ΚΙ ΑΠΑΓΑΔΑ. ΜΟΝΑχα στὸ βάθος τοῦ δρόμου ὑψωνόταν μιὰ τουλούπα βαθειὰ κιτρινόσταχτη πού ξέφτιζε ἀχνὰ στὰ οὐράνια. Κατρακυλοῦσε, χαμόσβηνε κάποτε, φούντωσε πάλι κιὅσο πλησίαζε ἄφινε νὰ φαίνονται δυὸ μαῦρα σημάδια πού στὸ τέλος χωρίσαν σὲ δυὸ σιλουέττες νὰ παλεύουν στὴ σκόνη. Ἡ μιὰ κυνηγοῦσε τὴν ἄλλη καὶ νόμιζες πὼς τὄβαλαν ἔτσι στὰ πόδια γιὰ νὰ μὴν τὶς προφταίνει τὸ σύγνεφο... Ἀλλ' αὐτὸ τὶς γοργόφτανε πάντα, τὶς ἔκρυβε καὶ τὶς ἄφινε πάλι νὰ φαίνονται ὅσο πού λόξεψαν σ' ἕνα μπαῖρι καὶ τὶς παράτησε στὴν ἄκρη γιὰ νὰ διαλυθεῖ στὰ χωράφια.

Τότε πιὰ φάνηκαν καλά. Εἶταν δυὸ πιτσιρίκοι. Ὁ ἕνας ἔτρεχε ἔμπρός κι' ὁ ἄλλος ἀπὸ πίσω κρατοῦσε μιὰ γάτα φόφια στὰ χέρια καὶ τοιμαζόταν νὰ τὴν καραφέρει στὸ σβέρκο του. Τὴ μιὰ φορά πού δοκίμασε ἀστόχησε καὶ μὲ τὴ φόρα πού εἶχε, παραλίγο νὰ πάρει ἀπὸ κάτω τὸ κεφάλι του. Τὴ δεύτερη ὅμως τὸ πέτυχε. Καθὼς τίναξε μὲ δύναμη τὴ γάτα, ξεκόλησε ἀπ' τὴν οὐρὰ τὸ κορμί της καὶ πετάχτηκε ἴσα στὸ μάγου-

77



ια. *Αγροτικό τοπίο* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Ο Κατομμύριας κι ο φίλος του»)
ξυλογραφία
4x9 εκ.
σελ. 77



δύο ξυλογραφίες εμπνευσμένες από το διήγημα «Ο Κατομμύριας κι ο φίλος του»



ιγ. *Αγόρι σκαρφαλωμένο σε δέντρο*
7x4,3 εκ.
σελ. 80



ιδ. *Αγόρι που σκαρφαλώνει μάντρα*
7x4,3 εκ.
σελ. 81



Θεοῦ θά τίς περνοῦσε ὁπωσδήποτε κοντά στούς δικούς του κι' ἔτσι θά μποροῦσε νά δεῖ καί τή γλυκειά του Μαριόκα ποῦ τόσο τόν βάραινε ὁ ἀναγκαστικός χωρισμός της. Κάθε μεσημέρι καί βράδι, μετά τό συσσίτιο ξαπλωνόταν ἀνάσκελα πάνω σέ δυό σανίδια τοῦ θαλάμου μακρύς—μακρύς, ὅπως εἶταν, ἔτσι ποῦ τ' ἄρβυλα του νά χτυποῦνε στό τσιμέντο καί μέ τά χέρια του θηλυκωμένα πίσω στό σβέρκο του τραγουδοῦσε:

Μαρία μου, ἄχ νά σ' ἔβλεπα
μονάχα μιά φορά
κι' ἄς πέθαινα κι' ἄς πέθαινα
Μαριόκα μου γλυκειά.

86

ιε. *Κοπέλα στο παράθυρο* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Ερρίκος Καπές»)
ξυλογραφία
8x9 εκ.
σελ. 86



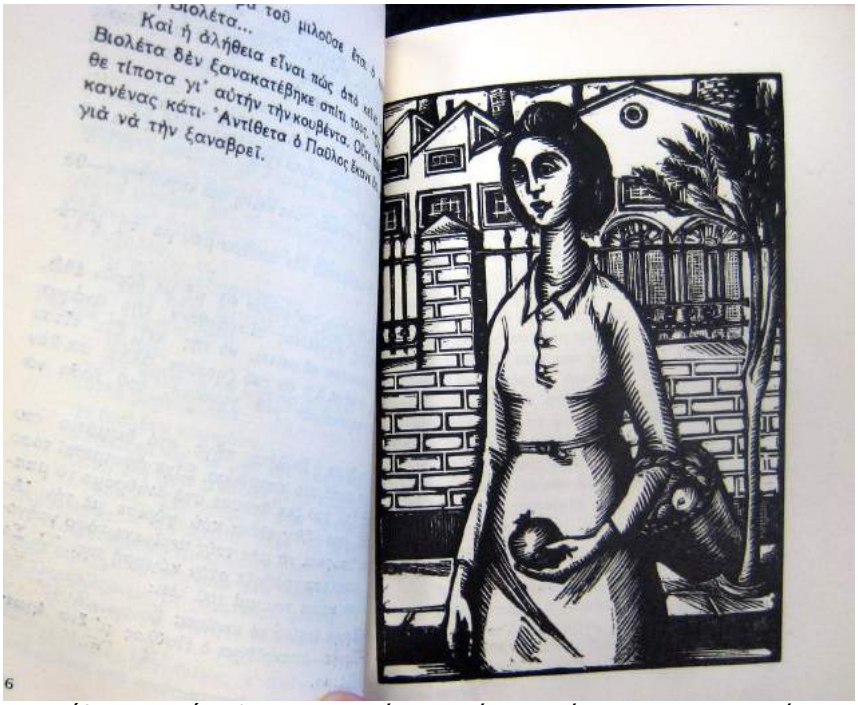
ΟΠΑΤΕΡΑΣ ΕΙΤΑΝ ΣΥΝΤΑΞΙΟΥΧΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Ἡ μητέρα τοῦ σπιτιοῦ. Ὁ γιός, τό τρίτο πρόσωπο τῆς οἰκογένειας, εἶχε πάρει μέ παρακάλια ἑνός θειοῦ του δημοσιογράφου μιά θέση γραφέα στό Στρατοδικεῖο. Καί οἱ τρεῖς εἶταν ἀγέλαστοι, κλειστοί καί τραβηγμένοι ἀπ' τόν κόσμο. Ἡ μόνη ποικιλία στή ζωή τῶν γέρων εἶταν νά βγαίνουν τό βράδι στό πεζοδρόμι τοῦ σπιτιοῦ τους καί νά περιμένουν τό παιδί γιά νά τούς πεῖ μιά ξερή καλησπέρα νά σπάσει τή μονοτονία τῆς μέρας. Τίποτ' ἄλλο. Ἡ τελευταία τους ἐλπίδα γιά μιά καλύτερη ζωή χάθηκε ἀπ' τή στιγμή ποῦ εἶδαν νά γκρεμίζωνται τά ὄνειρά τους γιά τό μονάκριβό τους αὐτό βλατάρι.

Ὅταν ὁ Παῦλος Ἀγγελίνας, ὁ γιός τοῦ βάσκαλου Σεραφείμ Ἀγγελίνα, ἔβγαλε τό γυμνάσιο, ἦρθε στήν πρώτη γραμμή τό ζήτημα γιά τό δρόμο ποῦ θά ἔπρεπε ν' ἀκολουθήσει. Ὁ ἴδιος ἤθελε νά γίνει φιλόλογος καί νά μελετήσει φιλοσοφία. Ἡ μητέρα του κο-

103

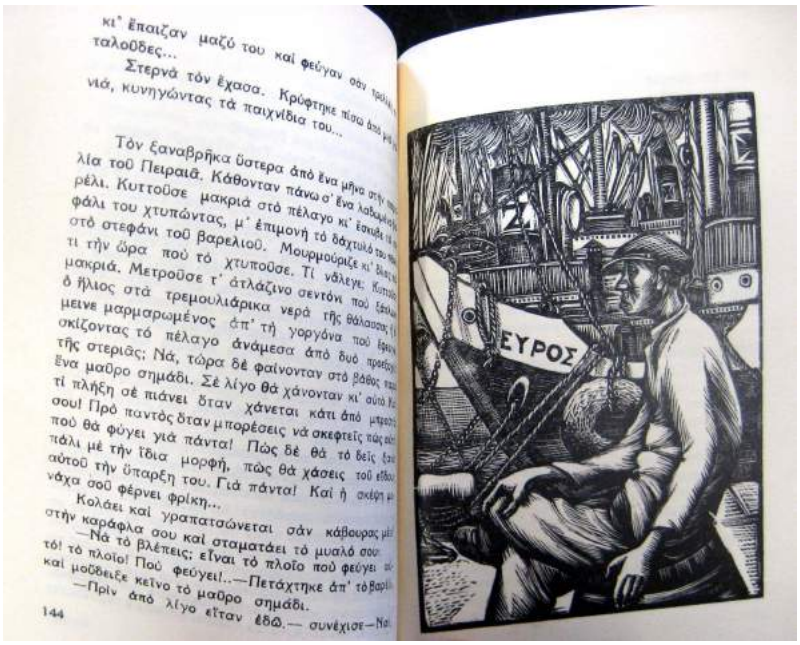
ιστ. *Τρεις άντρες* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Τρεις κόσμοι»)
ξυλογραφία
4x9 εκ.
σελ. 103



Καί ἡ ἀλήθεια εἶναι πώς ἀπό
Βιολέτα δέν ξανακατέβηκε σπίτι
θε τίποτα γι' αὐτήν τήν κουβέντα.
κανένας κάτι. Ἀντίθετα ὁ Παῦλος
γιά νά τήν ξαναβρεῖ.

6

ιζ. *Κοπέλα με ρόδι* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Τρεις κόσμοι»)
ξυλογραφία
13x9 εκ.
σελ. 117

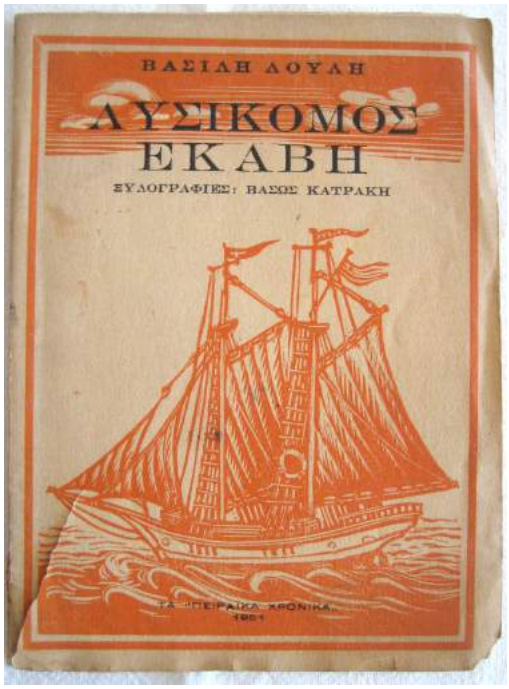


ιη. Άντρας στο λιμάνι (εμπνευσμένο από το διήγημα «Ναθαναήλ Μαρκός»)
ξυλογραφία

13x9 εκ.
σελ.145

13. Βασίλης Λούλης, *Λυσίκομος Εκάβη*, Τα Πειραϊκά Χρονικά, 1951

ξυλογραφία για το εξώφυλλο, πέντε ξυλογραφίες εντός κειμένου, ένα υποσέλιδο κόσμημα και ένα διακοσμημένο πρωτόγραμμα



α. ξυλογραφία εξωφύλλου
17x11,5 εκ.



β. *Ναυτικός*
ξυλογραφία
6x6 εκ.
σελ. 11

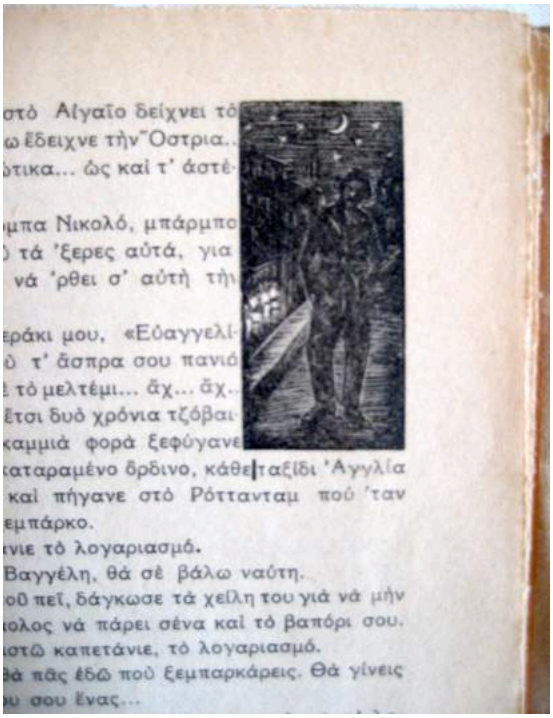


γ. *Ναυτικός σε μπαρ*
ξυλογραφία
9x5 εκ.
σελ. 33



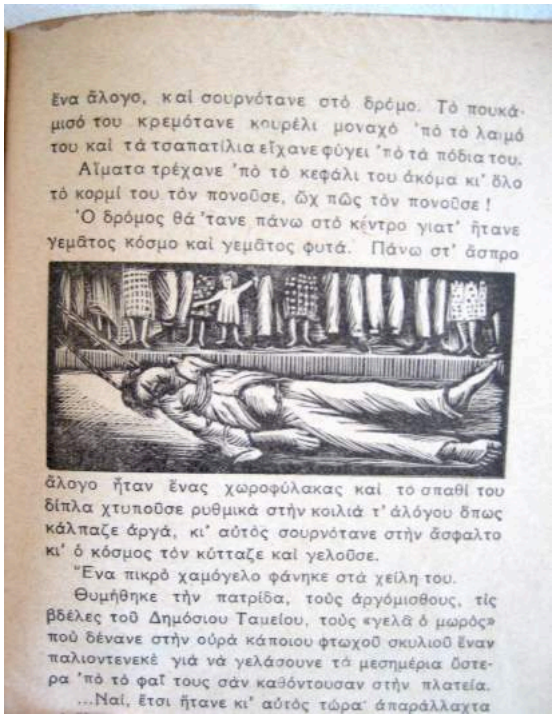
. . . Κάθησε μονάχος στή πρύμνη τοῦ ποσταλιοῦ
καί κύταζε πίσω τήν πατρίδα π' ἄφινε ποιός ξέρει
γιά πόσα χρόνια.
Ξεχώριζε 'κόμα τό σπίτι τους, τό σούρουπο ὅρ
χισε νά πέφτει καί τό
βαποράκι ἔτρεχε. Τώ-
ρα δέν ξεχώριζε πιά
τό πατρικό σπίτι, κύ-
ταζε τ' ἀμπέλια, τήν
'Αγιά Μαρίνα, τά κυ-
παρίσια τοῦ Προφήτ'
'Ηλία. "Υστερα ἡ νύ-
χτα ἤρθε καί τά σκέ-
πασε ὅλα, ἡ νύχτα
κι' ἡ ἀπόσταση, ὅλα,
γίνηκαν ἕνας σκοτει-
νός ἤλιος ἀπό φηλά
τίς ξάνεμες ὡς κάτω
στό γυαλό.
...Βαπόρι, μεγάλο
φορτηγό βαπόρι· λο-
στρόμος ἕννια καί δέ-
κα λίρες, ναύτης ἑ-
φτά, ὄχι πεντακόσες
βραχμές πού πλήρωναν τά καϊκάκια. Βαπόρι, με-
γάλο φορτηγό βαπόρι καί θά γυρίσουμε μιά μέρα μέ
τό λοβεράκι μας στά χώματα. Τ' ἀγαπημένα.
Στόν Πειραιᾶ κεπάτια.
Πατριῶτες του μονάχα καμιά εἰκοσαριά ξέμπαρ-
48

δ. *Ναυτικός στο πλοίο*
ξυλογραφία
9x5 εκ.
σελ. 48



στό Αἰγαῖο δείχνει τό
ω ἔδειχνε τήν Οστρια..
ὸτικα... ὡς καί τ' ἀστέ-
μπα Νικολό, μπάρμπο
τά 'ξερες αὐτά, για
νά 'ρθει σ' αὐτή τή
ράκι μου, «Εὐαγγελί-
ὸ τ' ἄσπρα σου πανιό
τό μελτέμι... ἄχ... ἄχ..
ἔτσι δυό χρόνια τζόβαι-
καμμιά φορά ξεφύγανε
ταραμένο ὀρδινο, κάθε ταξίδι 'Αγγλία
καί πήγανε στό Ρόττανταμ πού 'ταν
εμπάρκο.
ινιε τό λογαριασμό.
Βαγγέλη, θά σέ βάλω ναύτη.
οῦ πεῖ, δάγκωσε τά χείλη του γιά νά μήν
ιολος νά πάρει σένα καί τό βαπόρι σου.
ιστῶ καπετάνιε, τό λογαριασμό.
θά πᾶς ἐδῶ ποῦ ξεμπαρκάρεις. Θά γίνεις
ου σου ἕνας...

ε. *Ο ήρωας περιδιαβαίνει τους δρόμους*
ξυλογραφία
5,5x2,6 εκ.
σελ. 59



ἕνα ἄλογο, καί σουρνότανε στό δρόμο. Τό πουκά-
μισό του κρεμότανε κουρέλι μοναχό 'πό τό λαιμό
του καί τά τσαπατίλια εἶχανε φύγει 'πό τά πόδια του.
Αἵματα τρέχανε 'πό τό κεφάλι του ἀκόμα κι' ὅλο
τό κορμί του τόν πονοῦσε, ὤχ πῶς τόν πονοῦσε!
'Ο δρόμος θά 'τανε πάνω στό κέντρο γιατ' ἤτανε
γεμᾶτος κόσμο καί γεμᾶτος φυτά. Πάνω στ' ἄσπρο
ἄλογο ἦταν ἕνας χωροφύλακας καί τό σπαθί του
δίπλα χτυποῦσε ρυθμικά στήν κοιλιά τ' ἀλόγου ὅπως
κάλπαζε ἀργά, κι' αὐτός σουρνότανε στήν ἄσφαλτο
κι' ὁ κόσμος τόν κύτταζε καί γελοῦσε.
"Ενα πικρό χαμόγελο φάνηκε στά χείλη του.
Θυμήθηκε τήν πατρίδα, τούς ἀργόμισθους, τίς
βδέλες τοῦ Δημόσιου Ταμείου, τούς «γελᾶ ὁ μωρός»
πού δένανε στήν οὐρά κάποιου φτωχοῦ σκυλιοῦ ἕναν
παλιοντενεκέ γιά νά γελάσουνε τά μεσημέρια ὅστε-
ρα 'πό τό φαΐ τους σάν καθόντουσαν στήν πλατεία.
...Ναί, ἔτσι ἤτανε κι' αὐτός τώρα· ἀπαράλλαχτα

στ. *Ο ήρωας νεκρός*
ξυλογραφία
4x9 εκ.
σελ. 95



παιδιοῦ π' ἔχασε τό δρόμο στό σκοτάδι.
Γέλια... χάχανα...
Τῶν 'Αχαιῶν τά πλήθη. Στά πεζοδρόμια.
Κύμη Μάρτης 1948
ΤΕΛΟΣ
96

ζ. υποσέλιδο κόσμημα στη σελίδα του τέλους
ξυλογραφία
2x7,5 εκ.
σελ. 96

14. Σπύρος Ξανθάκης, *Η «πικροδάφνη». Αίσθημα σε χρώμα μίνιο και κίτρινο*, Μαυρίδης, Αθήνα, 1951

ξυλογραφία για τον μεγάλο τίτλο





ξυλογραφία στον μεγάλο τίτλο
5,6x4 εκ.

15. Νίκη Σταυροπούλου, *Βασανισμένη γης*, Τα Πειραϊκά Χρονικά, 1951

δύο ξυλογραφίες



α. *Τρεις μαυροφορεμένες γυναίκες*
ξυλογραφία στο εξώφυλλο και στη σελίδα 15
10,5x6,5 εκ.



15



β. *Άντρας σε σοκάκι*
ξυλογραφία
12,5x9 εκ.
σελ. 39

16. Σταύρος Γρηγόρης, *Δύσκολα χρόνια. Χρονογραφήματα και σάτιρες*, Αθήνα 1953

μία ξυλογραφία για το εξώφυλλο (φωτογραφία από ΒΒΕ)
(Η εικονογράφηση του βιβλίου είναι του Μίνου Αργυράκη)

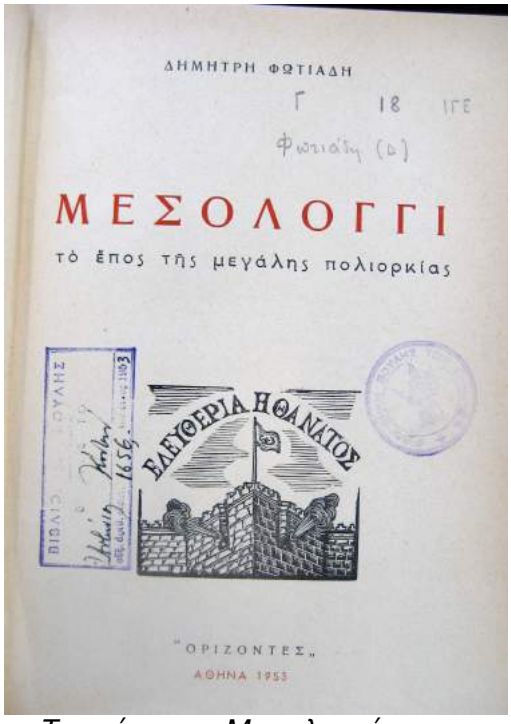




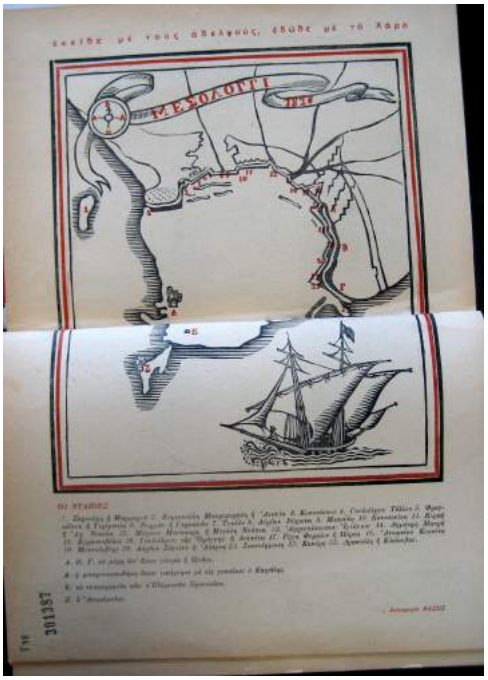
8x6 εκ.

17. Δημήτρης Φωτιάδης, *Μεσολόγγι. Το έπος της μεγάλης πολιορκίας*, Ορίζοντες, Αθήνα, 1953

ξυλογραφίες: βινιέτα εξωφύλλου, χάρτης, πορτρέτα, υποσέλιδα κοσμήματα, πρωτογράμματα (φωτογραφίες από ΒΒΕ)



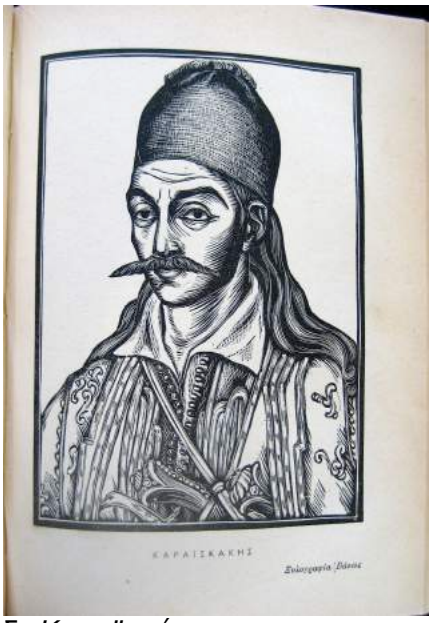
α. *Τα τείχη του Μεσολογγίου*
ξυλογραφία εξωφύλλου
6x7 εκ



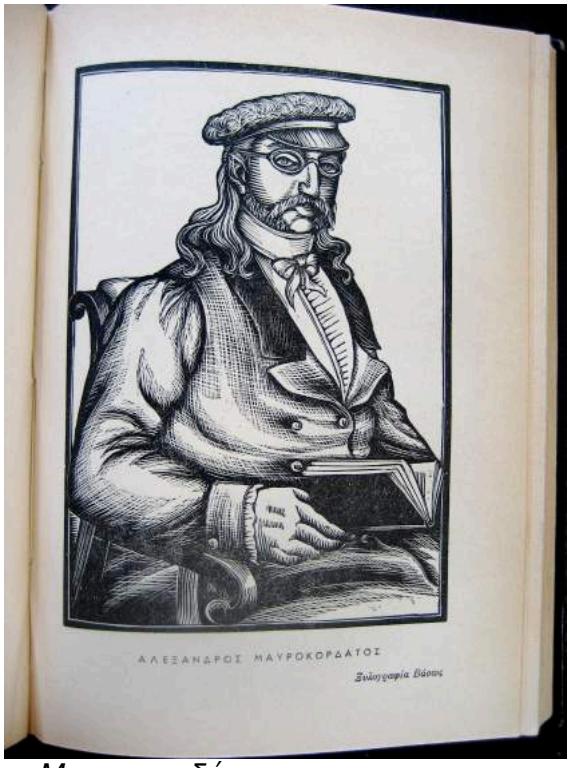
β. χάρτης (χωρίς αριθμό σελίδας, πριν τα περιεχόμενα και πριν από όλα τα κείμενα)
ξυλογραφία
21x18,5 εκ.



γ. *Κιουταχής*
ξυλογραφία
17,5x12,5 εκ.
σελ. 89



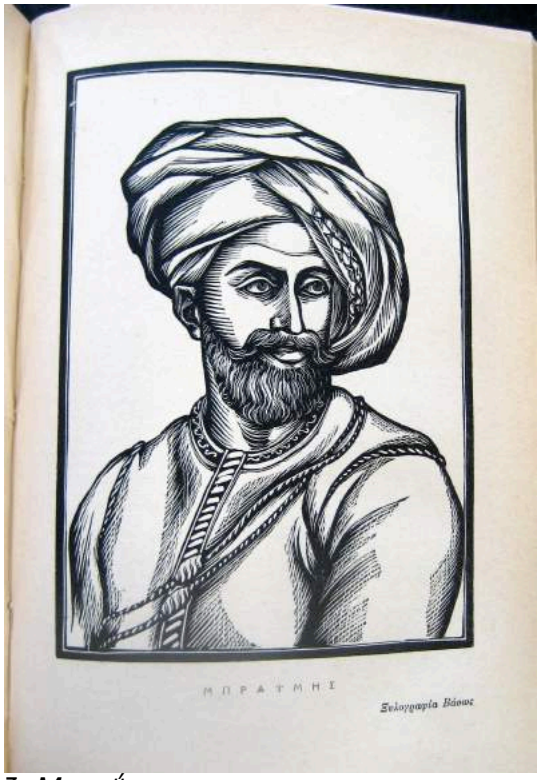
δ. *Καραϊσκάκης*
ξυλογραφία
17,5x12,5 εκ.
σελ. 137



ε. *Μαυροκορδάτος*
ξυλογραφία
17,5x12,5 εκ.
σελ. 153



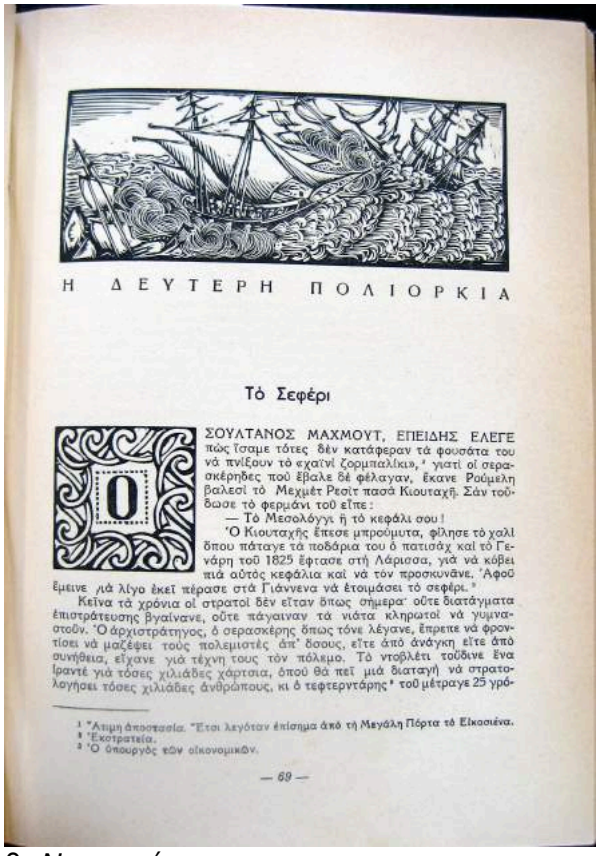
στ. *Κασομούλης*
ξυλογραφία
17x12,5 εκ.
σελ. 184



ζ. *Μπραΐμης*
ξυλογραφία
17,5x12,5 εκ.
σελ. 249



η. *Τζαβέλας*
ξυλογραφία
17,5x12,5 εκ.
σελ. 281



Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΟΛΙΟΡΚΙΑ

Τό Σεφέρι

ΣΟΥΛΤΑΝΟΣ ΜΑΧΜΟΥΤ, ΕΠΕΙΔΗΣ ΕΛΕΓΕ πώς ἴσαμε τότες δέν κατάφεραν τά φουσάτα του νά πνίξουν τό «χαΐνι ζορμπαλίκι»,[1] γιατί οἱ σερασκέρηδες πού ἔβαλε δέ φέλαγαν, ἔκανε Ρούμελη βαλεσί τό Μεχμέτ Ρεσίτ πασά Κιουταχῆ. Σάν τοῦδωσε τό φερμάνι τοῦ εἶπε :

— Τό Μεσολόγγι ἤ τό κεφάλι σου !

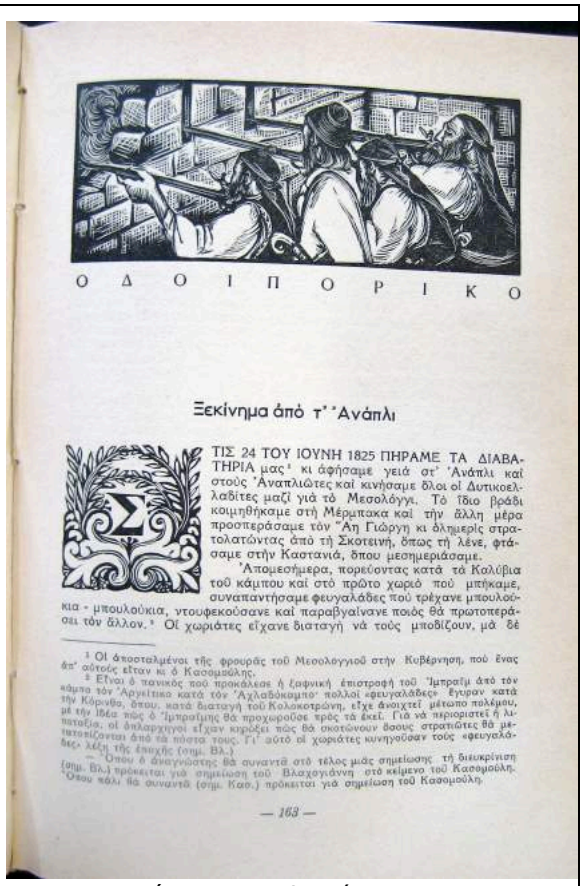
Ὁ Κιουταχῆς ἔπεσε μπρούμυτα, φίλησε τό χαλί ὅπου πάταγε τά ποδάρια του ὁ πατισάχ καί τό Γενάρη τοῦ 1825 ἔφτασε στή Λάρισσα, γιά νά κόβει πιά αὐτός κεφάλια καί νά τόν προσκυνᾶνε. Ἀφοῦ ἔμεινε γιά λίγο ἐκεῖ πέρασε στά Γιάννενα νά ἑτοιμάσει τό σεφέρι.[2]

Κεῖνα τά χρόνια οἱ στρατοί δέν εἶταν ὅπως σήμερα· οὔτε διατάγματα ἐπιστράτευσης βγαίνανε, οὔτε πάγαιναν τά νιάτα κληρωτοί νά γυμνασθοῦν. Ὁ ἀρχιστράτηγος, ὁ σερασκέρης ὅπως τόνε λέγανε, ἔπρεπε νά φροντίσει νά μαζέψει τούς πολεμιστές ἀπ' ὅσους, εἴτε ἀπό ἀνάγκη εἴτε ἀπό συνήθεια, εἶχανε γιά τέχνη τους τόν πόλεμο. Τό ντροῦλεϊ τοῦδινε ἕνα ἰγαντέ γιά τόσες χιλιάδες χάρτσια, ὅπου θά πεῖ μιά διαταγή νά στρατολογήσει τόσες χιλιάδες ἀνθρώπους, κι ὁ τεφτερτάρης[3] τοῦ μέτραγε 25 γρό-

[1] Ἄτιμη ἀποστασία. Ἔτσι λεγόταν ἐπίσημα ἀπό τή Μεγάλη Πόρτα τό Εἰκοσιένα.
[2] Ἐκστρατεία.
[3] Ὁ ὑπουργός τῶν οἰκονομικῶν.

— 69 —

θ. *Ναυμαχία*
ξυλογραφία
5x12,5 εκ.
σελ. 69



Ο ΔΟΙΠΟΡΙΚΟ

Ξεκίνημα ἀπό τ' Ἀνάπλι

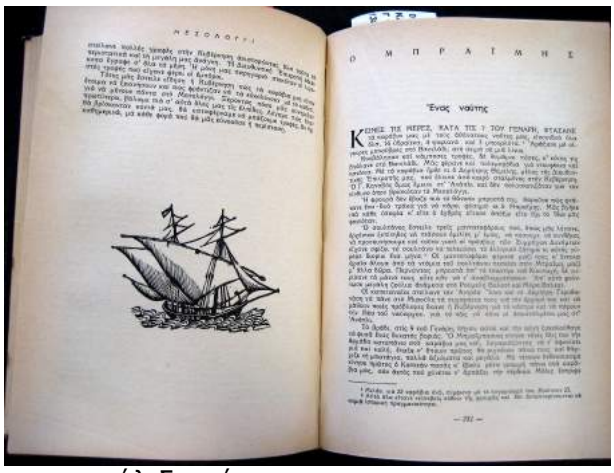
ΤΙΣ 24 ΤΟΥ ΙΟΥΝΗ 1825 ΠΗΡΑΜΕ ΤΑ ΔΙΑΒΑΤΗΡΙΑ μας[1] κι ἀφήσαμε γειά στ' Ἀνάπλι καί στούς Ἀναπλιῶτες καί κινήσαμε ὅλοι οἱ Δυτικοελλαδίτες μαζί γιά τό Μεσολόγγι. Τό ἴδιο βράδι κοιμηθήκαμε στή Μέρμπακα καί τήν ἄλλη μέρα προστερᾶσαμε τόν "Αη Γιώργη κι ὁλημερίς στρατολατώντας ἀπό τή Σκοτεινή, ὅπως τή λένε, φτάσαμε στήν Καστανιά, ὅπου μεσημεριάσαμε.

Ἀπομεσήμερα, πορεύοντας κατά τά Καλύβια τοῦ κάμπου καί στό πρῶτο χωριό πού μπήκαμε, συναπαντήσαμε φευγαλάδες πού τρέχανε μπουλούκια - μπουλούκια, ντουφεκούσανε καί παραβγαίνανε ποιός θά πρωτοπεράσει τόν ἄλλον.[2] Οἱ χωριάτες εἶχανε διαταγή νά τούς μποδίζουν, μά δέ

[1] Οἱ ἀποσταλμένοι τῆς φρουρᾶς τοῦ Μεσολογγιοῦ στήν Κυβέρνηση, πού ἕνας ἀπ' αὐτούς εἶταν κι ὁ Κασομούλης.
[2] Εἶναι ὁ πανικός πού προκάλεσε ἡ ξαφνική ἐπιστροφή τοῦ Ἰμπραΐμ ἀπό τόν κάμπο τόν Ἀργείτικο κατά τόν Ἀχλαδόκαμπο· πολλοί «φευγαλάδες» ἔγυραν κατά τήν Κόρινθο, ὅπου, κατά διαταγή τοῦ Κολοκοτρώνη, εἶχε ἀνοιχτεῖ μέτωπο πολέμου, μέ τήν ἰδέα πώς ὁ Ἰμπραΐμης θά προχωροῦσε πρός τά ἐκεῖ. Γιά νά περιορισθεῖ ἡ λιποταξία, οἱ ἀπλαρχηγοί εἶχαν κηρύξει πώς θά σκοτώνουν ὅσους στρατιῶτες θά μετατοπίζονται ἀπό τά πόστα τους. Γι' αὐτό οἱ χωριάτες κυνηγοῦσαν τούς «φευγαλάδες» λέξη τῆς ἐποχῆς (σημ. Βλ.)
— Ὅσου ὁ διαγγύωστης θά συναντᾶ στό τέλος μιᾶς σημείωσης τή διευκρίνιση (σημ. Βλ.) πρόκειται γιά σημείωση τοῦ Βλαχογιάννη στό κείμενο τοῦ Κασομούλη. Ὅσου κάλι θά συναντᾶ (σημ. Κασ.) πρόκειται γιά σημείωση τοῦ Κασομούλη.

— 163 —

ι. *Αγωνιστές στις πολεμίστρες*
ξυλογραφία
5x12,5 εκ.
σελ. 163



Ο ΜΠΡΑΤΣΜΗΣ

Ἕνας ναύτης

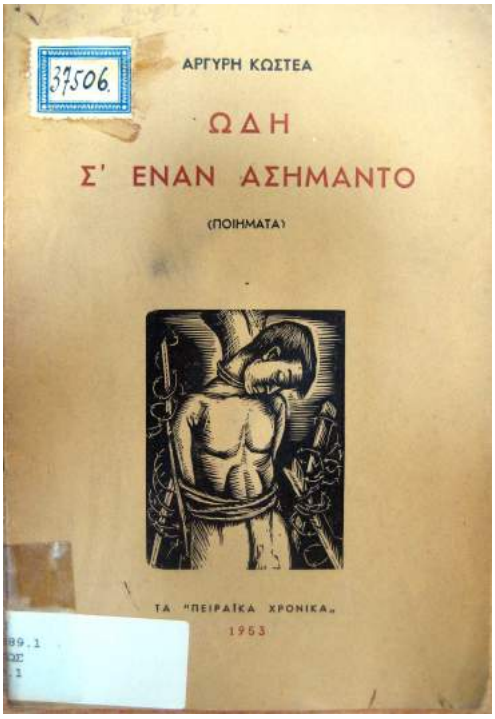
ια. υποσέλιδο κόσμημα
ξυλογραφία
σελ. 230



ιβ. υποσέλιδο κόσμημα
ξυλογραφία
3x3 εκ.
σελ. 66

18. Αργύρης Κωστέας *Ωδή σ΄ έναν ασήμαντο* (ποιητική συλλογή), Τα Πειραϊκά Χρονικά, 1953

ξυλογραφία για το εξώφυλλο και τον μεγάλο τίτλο





Εκτελεσμένος (εμπνευσμένο από το ποίημα «Ωδή σ΄ έναν ασήμαντο») ξυλογραφία για το εξώφυλλο και τον μεγάλο τίτλο
7,8x5,9 εκ.

Εκθέσεις: Υάκινθος 1987

19. Χάλντορ Λάξνες, *Σάλκα Βάλκα. Το κορίτσι της Ισλανδίας*, Μόρφωση, Αθήνα, 1956

ξυλογραφία για το εξώφυλλο

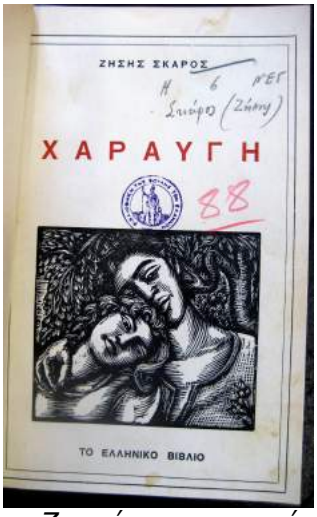


ξυλογραφία
17x12 εκ.
Εκθέσεις: ΕΠΜΑΣ 1980
Βιβλιογραφία: Παπαστάμος 1980
Παρατηρήσεις: περιλαμβάνεται στη Συλλογή έργων τέχνης Alpha Bank



20. Ζήσης Σκάρος, *Χαραυγή*, Το ελληνικό βιβλίο, 1957

ξυλογραφία του μεγάλου τίτλου, πέντε ξυλογραφίες εντός και έκτος κειμένου, διακοσμητικά, πρωτογράμματα (φωτογραφίες από ΒΒΕ)
(για μεγαλύτερες εικόνες βλ. Ζήσης Σκάρος, *Χαραυγή*, Λογοτεχνική Γωνιά, 1950)



α. *Ζευγάρι ερωτευμένων* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Νεράιδες στο Κρυόρεμα»)
ξυλογραφία του μεγάλου τίτλου
8x9 εκ.



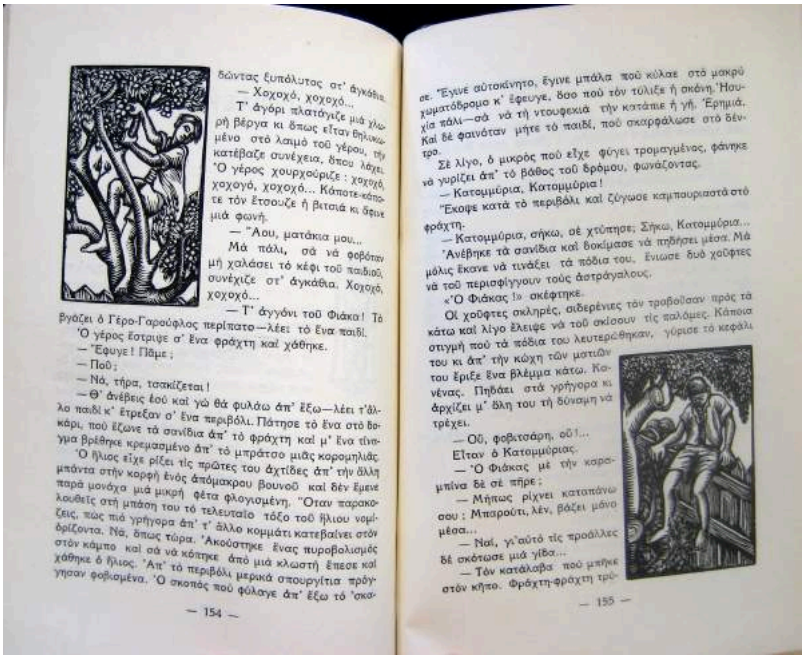
β. Δυο κυνηγοί (εμπνευσμένο από το διήγημα «Στο βάλτο για παπιά»)
ξυλογραφία
13x9 εκ.
σελ. 21



γ. *Κοπέλα με ρόδι* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Βιολέτα»)
ξυλογραφία
13x9 εκ.
σελ. 57



δ. *Άντρας στο λιμάνι* (εμπνευσμένο από το διήγημα «Ναθαναήλ Μαρκός»)
ξυλογραφία
13x9 εκ.
σελ.135



δώντας ξυπόλυτος στ' άγκάθια.
— Χοχοχό, χοχοχό...
Τ' άγόρι πλατάγιζε μιά χλωρή βέργα κι ὅπως εἶταν θηλιωμένο στό λαιμό τοῦ γέρου, τήν κατέβαζε συνέχεια, ὅπου λάχει. Ὁ γέρος χουρχούριζε : χχχχχ, χοχογό, χοχοχό... Κάποτε-κάποτε τόν ἔτσουζε ἡ βετσιά κι ἄφινε μιά φωνή.
— Ἄου, ματάκια μου...
Μά πάλι, σά νά φοβόταν μή χαλάσει τό κέφι τοῦ παιδιοῦ, συνέχιζε στ' ἀγκάθια. Χοχοχό, χοχοχό...
— Τ' ἀγγόνι τοῦ Φιάκα! Τά βγάζει ὁ Γέρο-Γαρούφαλος περίπατο—λέει τό ἕνα παιδί.
Ὁ γέρος ἔστριψε α' ἕνα φράχτη καί χάθηκε.
— Ἔφυγε! Πᾶμε ;
— Ποῦ ;
— Νά, τήρα, τσακίζεται!
— Θ' ἀνέβεις ἐσύ καί γώ θά φυλάω ἀπ' ἔξω—λέει τ' ἄλλο παιδί κ' ἔτρεξαν σ' ἕνα περιβόλι. Πάτησε τό ἕνα στό δοκάρι, ποῦ ἔζωνε τά σανίδια ἀπ' τό φράχτη καί μ' ἕνα τίνα-γμα βρέθηκε κρεμασμένο ἀπ' τό μπράτσο μιᾶς κορομηλιᾶς.
Ὁ ἥλιος εἶχε ρίζει τίς πρῶτες του ἀχτίδες ἀπ' τήν ἄλλη μπάντα στήν κορφή ἑνός ἀπόμακρου βουνοῦ καί δέν ἔμενε παρά μονάχα μιά μικρή φέτα φλογισμένη. Ὅταν παρακολουθεῖς στή μπάση του τό τελευταῖο τόξο τοῦ ἡλιου νομίζεις, πῶς πιά γρήγορα ἀπ' τ' ἄλλο κομμάτι κατεβαίνει στόν στόν κάμπο καί σά νά κόπηκε ἀπό μιά κλωστή ἔπεσε καί χάθηκε ὁ ἥλιος. Ἀπ' τό περιβόλι μερικά σπουργίτια πρόγνησαν φοβισμένα. Ὁ σκοπός ποῦ φύλαγε ἀπ' ἔξω τό 'σκα-

— 154 —

σε. Ἔγινέ αὐτακίνητο, ἔγινε μπάλα ποῦ κύλαε στά μακρύ χωματόδρομο κ' ἔφευγε, ὅσο ποῦ τόν τύλιξε ἡ σκόνη. Ἠσυχία πάλι—σά νά τή ντουφεκιά τήν κατάπιε ἡ γῆ. Ἐρημιά. Καί δέ φαινόταν μῆτε τό παιδί, ποῦ σκαρφάλωσε στό δέντρο.
Σέ λίγο, ὁ μικρός ποῦ εἶχε φύγει τρομαγμένος, φάντηκε νά γυρίζει ἀπ' τό βάθος τοῦ δρόμου, φωνάζοντας.
— Κατομμύρια, Κατομμύρια!
Ἔκοψε κατά τό περιβόλι καί ζύγωσε καμπουριαστά στό φράχτη.
— Κατομμύρια, σήκω, σέ χτύπησε; Σήκω, Κατομμύρια...
Ἀνέβηκε τά σανίδια καί δοκίμασε νά πηδήσει μέσα. Μά μόλις ἔκανε νά τινάξει τά πόδια του, ἕνιωσε δυό χοῦφτες νά τοῦ περισφίγγουν τούς ἀστράγαλους.
«Ὁ Φιάκας !» σκέφτηκε.
Οἱ χοῦφτες σκληρές, σιδερένιες τόν τροβοῦσαν πρός τά κάτω καί λίγο ἔλειφε νά τοῦ σκίσουν τίς παλάμες. Κάποια στιγμή ποῦ τά πόδια του λευτερώθηκαν, γύρισε τό κεφάλι του κι ἀπ' τήν κώχη τῶν ματιῶν του ἔριξε ἕνα βλέμμα κάτω. Κανένας. Πηδάει στά γρήγορα κι ἀρχίζει μ' ὅλη του τή δύναμη νά τρέχει.
— Οὔ, φοβιτσάρη, οὔ!...
Εἶταν ὁ Κατομμύριας.
— Ὁ Φιάκας μέ τήν καραμπίνα δέ σέ πῆρε ;
— Μήπως ρίχνει καταπάνω σου ; Μπαρούτι, λέν, βάζει μόνο μέσα...
— Ναί, γι' αὐτό τίς προάλλες δέ σκότωσε μιά γίδα...
— Τόν κατάλαβα ποῦ μπῆκε στόν κῆπο. Φράχτη-φράχτη τρύ-

— 155 —

δύο ξυλογραφίες εμπνευσμένες από το διήγημα «Ο Κατομμύριας κι ο φίλος του»



ε. *Αγόρι σκαρφαλωμένο σε δέντρο*
ξυλογραφία
7x4,3 εκ.
σελ. 154



στ. *Αγόρι που σκαρφαλώνει μάντρα*
ξυλογραφία
7x4,3 εκ.
σελ. 155

21. Μιχάλης Σταφυλάς, *Μοιρολόι για το δάσκαλο που σκοτώθηκε*, Αθήνα 1963

ξυλογραφία για το εξώφυλλο



Μάνα
προσαρμογή παλιότερης ξυλογραφίας *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι* (Κατ. 11) για το εξώφυλλο
9,5x7 εκ.

22. Γιάννης Ρίτσος *Ελένη*, Κέδρος, 14η έκδοση, χ.χ. (μετά το 1967)

σχέδιο με μαρκαδόρο στο εξώφυλλο

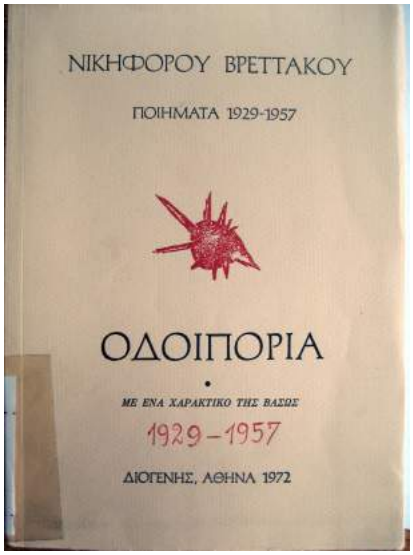




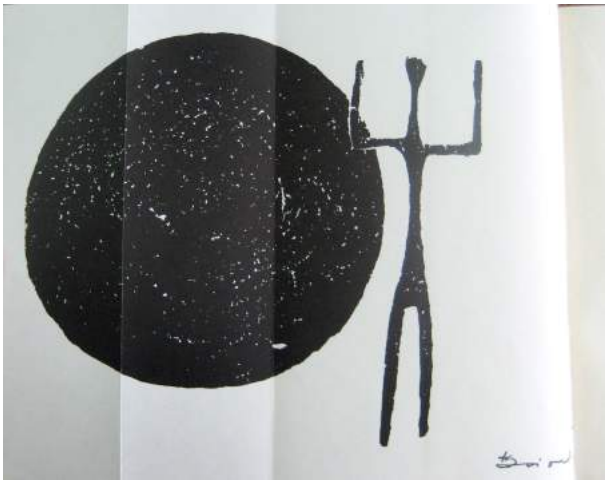
Ελένη
σχέδιο με μαρκαδόρο στο εξώφυλλο
(αν και γράφει χαρακτικό της Βάσως Κατράκη)
διαμ. 6 εκ.

23. Νικηφόρος Βρεττάκος *Οδοιπορία* (τρεις τόμοι), Διογένης, Αθήνα, 1972

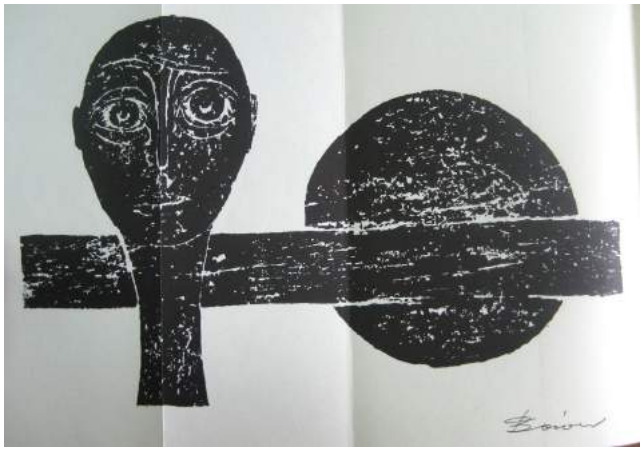
μία λιθοϋψιτυπία για το εξώφυλλο και τρεις εκτός κειμένου



α. *Ήλιος*
λιθοϋψιτυπία που κοσμεί τα εξώφυλλα, την πρώτη σελίδα και τον μεγάλο τίτλο και των τριών τόμων
4 x4,5 εκ. (στο εξώφυλλο και στον μεγάλο τίτλο)
8x9 εκ. (στην πρώτη σελίδα)



β. *Κραυγή*
λιθοϋψιτυπία – προμετωπίδα που ανοίγει την ενότητα των ποιημάτων του τόμου I (*Οδοιπορία – Ποιήματα 1929-1957*)
(εμπνευσμένη από το ποίημα «Κραυγή»)
20x22 εκ.
σελ. 10



γ. *Οι πέντε δρόμοι κι ο άνθρωπος*
λιθοϋψιτυπία – προμετωπίδα που ανοίγει την ενότητα των ποιημάτων του τόμου II, *Οδοιπορία – Ποιήματα 1958-1967*
(εμπνευσμένη από το ποίημα «Οι πέντε δρόμοι κι ο άνθρωπος»)
19x30 εκ.
σελ. 8



δ. *Είχα*
λιθοϋψιτυπία – προμετωπίδα που ανοίγει την ενότητα των ποιημάτων του τόμου III *Οδοιπορία – Ποιήματα 1967-1970*
(εμπνευσμένη από το ποίημα «Είχα»)
16,5x32 εκ.
σελ. 8

24. Κατάθεση 73

Μία λιθοϋψιτυπία



Κατάσταση Ι (Κατ. 172)
λιθοϋψιτυπία
προμετωπίδα
13x5 εκ.

25. Ζωρζ Σαρή, *Όταν ο ήλιος*, Κέδρος, Αθήνα, 1974

μακέτα εξωφύλλου



μακέτα εξωφύλλου με φωτογραφία μιας λιθοϋψιτυπίας και ενός βότσαλου
20,5x8 εκ. (εικόνα)
20,5 x14 (όλο το εξώφυλλο)

26. Κώστας Στολίγκας *Ω! Τι ωραίος πίναξ! «Επωλήθη.»*, Συνεταιριστική, Αθήνα, 1978

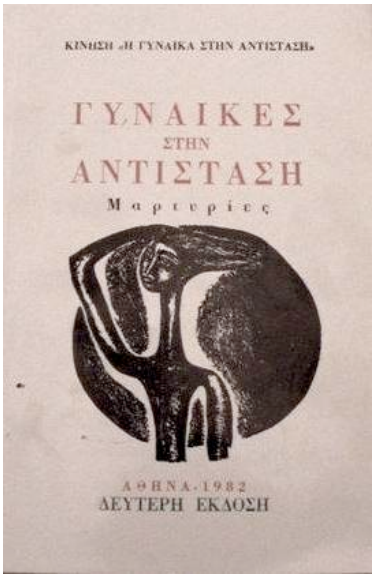
μια λιθοϋψιτυπία



Μινωικό (Κατ. 141)
λιθοϋψιτυπία
24x16 εκ.
σελ. 17

27. *Γυναίκες στην Αντίσταση: Μαρτυρίες*, Κίνηση «Η γυναίκα στην Αντίσταση», Αθήνα, 1982

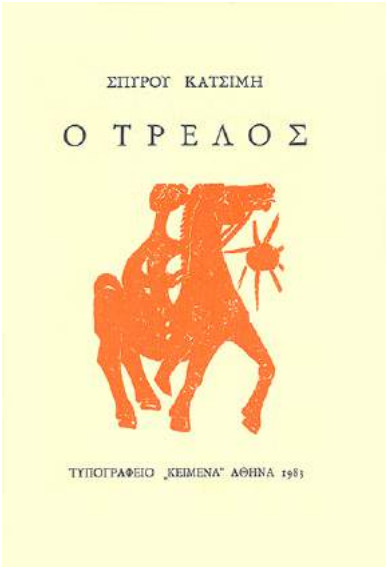
μία λιθοϋψιτυπία για το εξώφυλλο και τέσσερις παλιότερες ξυλογραφίες στο εσωτερικό [*Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι* (Κατ. 11), *Διαδήλωση στην Κατοχή - 25η Μαρτίου 1943* (Κατ. 7), *Μπλόκο στην Κατοχή* (Κατ. 9) και *Το έρμο Δοξάτο* από το λεύκωμα *Θυσιαστήριο της λευτεριάς* του 1945]



Κοπέλα
λιθοϋψιτυπία εξωφύλλου
διαμ. 8,5 εκ. περ.

28. Σπύρος Κατσίμης, *Ο τρελλός*, Κείμενα, Αθήνα 1983

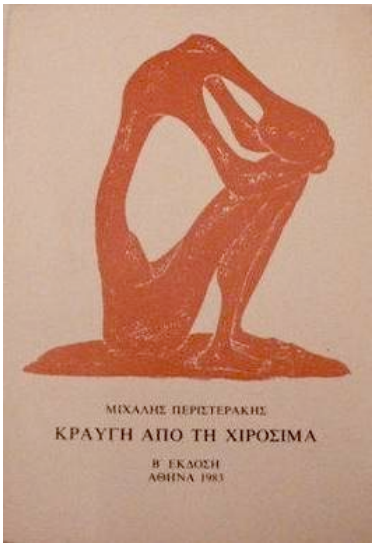
μία λιθοϋψιτυπία για το εξώφυλλο



Μικρός καβαλάρης (Κατ. 120)
λιθοϋψιτυπία

29. Μιχάλης Περιστεράκης, *Κραυγή από τη Χιροσίμα*, Αθήνα 1983

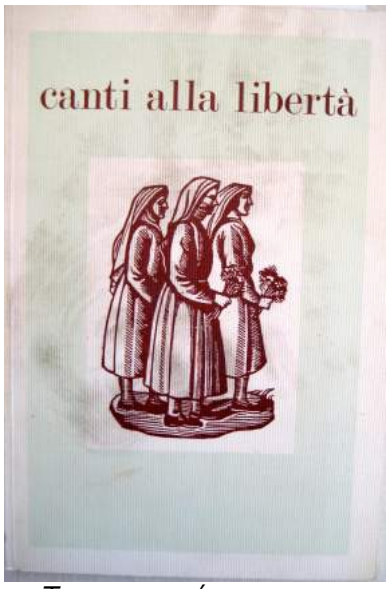
μία λιθοϋψιτυπία για το εξώφυλλο



Μοναξιά (Κατ. 216)
λιθοϋψιτυπία

30. *Canti alla liberta*, Edito dal Centro Stampa della Cassa di Risparmio della Marca Trivigiana, 1983

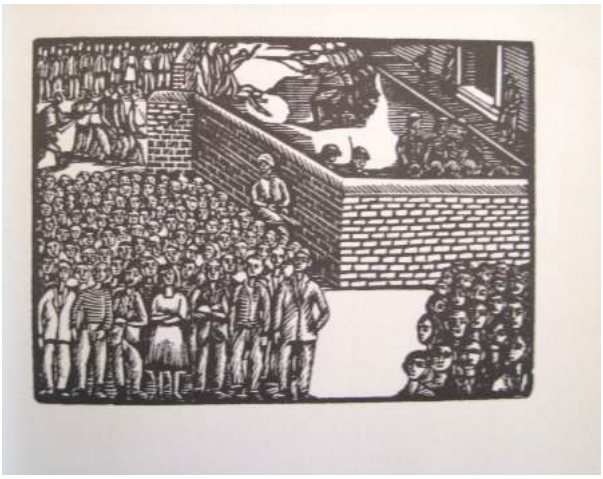
οκτώ ξυλογραφίες



α. *Τρεις γυναίκες*
ξυλογραφία (προϋπάρχον έργο, από το εξώφυλλο του λευκώματος *Θυσιαστήριο της Λευτεριάς*, Εκδοτικός Οργανισμός "Ο Ρήγας", Αθήναι,
Πρωτομαγιά 1945)



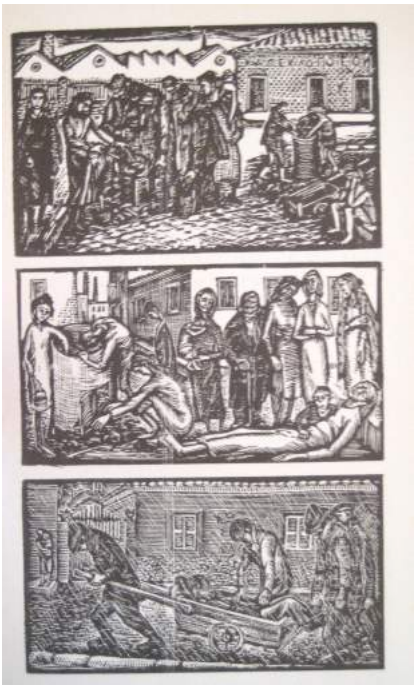
β. *Εκτελεσμένος*
ξυλογραφία (προϋπάρχον έργο, εμπνευσμένο από το ποίημα «Ωδή σ΄ έναν ασήμαντο» (ποιητική συλλογή του Αργύρη Κωστέα, *Ωδή σ΄ έναν ασήμαντο*, Τα Πειραϊκά Χρονικά, 1953)



γ. *Μπλόκο στην Κατοχή* ή *Κοκκινιά* (Κατ.9)
ξυλογραφία



δ. *Κηδεία στην Κατοχή* (Κατ. 10)
ξυλογραφία



Σε μία σελίδα

ε. *Συσσίτιο* (Κατ. 8)
ξυλογραφία

στ. *Πείνα - Κατοχή ή Σκηνή από την Κατοχή* (Κατ. 6)
ξυλογραφία

ζ. *Ο τραυματισμένος γέροντας στο καροτσάκι*
ξυλογραφία

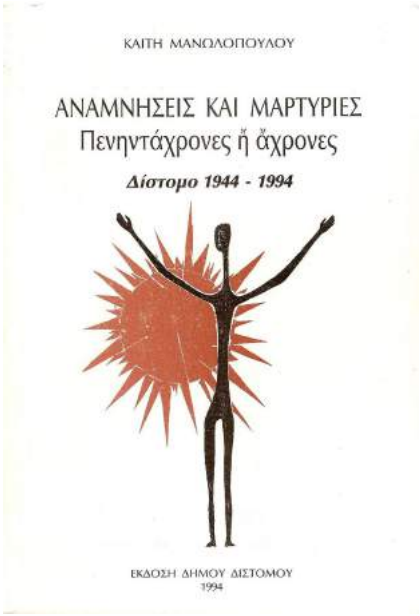
και τα τρία έργα είχαν εικονογραφήσει το βιβλίο του Νίκου Βελιώτη *Ολαρία-Ολαρά*, Πειραιάς, 1948



η. *Ειρήνη*
ξυλογραφία
Παρατηρήσεις: Το έργο θα πρέπει να είχε γίνει για παλιότερη εικονογράφηση της δεκαετίας του 1940 η οποία λανθάνει.

31. Καίτη Μανωλοπούλου, *Αναμνήσεις και μαρτυρίες πενηντάχρονες ή άχρονες. Δίστομο 1944-1994*, Δήμος Διστόμου, 1994

μία λιθοϋψιτυπία για το εξώφυλλο



Μεταπολίτευση (Κατ. 192)
λιθοϋψιτυπία
11,5x9 εκ.

32. Βασίλης Καλαϊτζόγλου, *Μια ζωή στη βιοπάλη*, Εστία, Αθήνα 1998

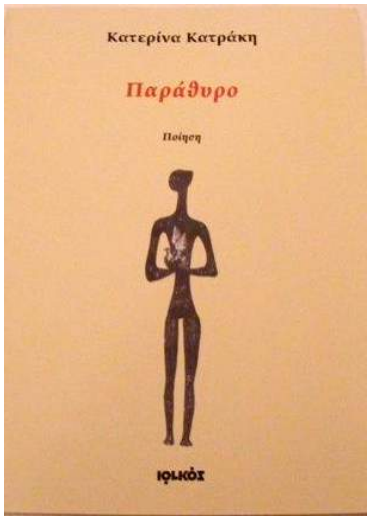
μία λιθοϋψιτυπία για το εξώφυλλο



Ψαράς (Κατ. 127)
προσαρμογή παλιότερης λιθοϋψιτυπίας για το εξώφυλλο
17,5x4,3 εκ.

33. Κατερίνα Κατράκη, *Παράθυρο*, Ιωλκός, Αθήνα, 2010

μία λιθοϋψιτυπία για το εξώφυλλο και μία εκτός κειμένου



α. *Κοπέλα με περιστέρι* (Κατ. 209)
λιθοϋψιτυπία
12,5x3 εκ.



β. *Τρεις καλημέρες* (Κατ. 121)
λιθοϋψιτυπία
16,5x9 εκ.
σελ. 12

34. Φυλλάδιο για την εργατική Πρωτομαγιά
χωρίς χρονολογία (μάλλον 1960 ή λίγο αργότερα)

εικονογράφηση με τρεις παλαιότερες ξυλογραφίες



α. *Το περιστέρι της Ειρήνης*
ξυλογραφία (Κατ. 21)
β. *Ζήτω η εργατική Πρωτομαγιά*
ξυλογραφία



γ. *Άντρες μεταφέρουν έναν νεκρό νέο*
ξυλογραφία



δ. Κόσμημα με τριαντάφυλλο
ξυλογραφία

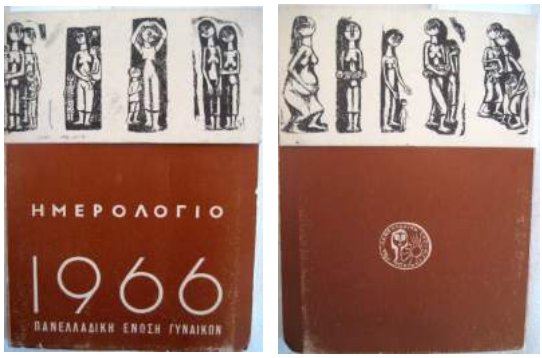
35. Πρόγραμμα της παράστασης *Μια ιστορία του Ιρκούτσκ*
(βασισμένη στο ομώνυμο έργο του Αλεξέι Αρμπούζωφ)
που ανέβηκε στο Θέατρο Άλφα, 1962



Δυο μορφές μπροστά από μηχανές
λιθοϋψιτυπία

36. Ημερολόγιο Πανελλήνιας Ένωσης Γυναικών, 1966

δέκα λιθοϋψιτυπίες και μία ξυλογραφία



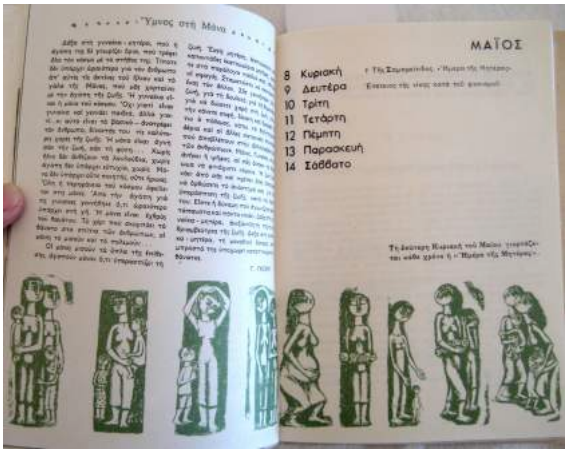
α. Έργα από τη σειρά «Μανάδες» (Κατ. 101, 100, 98, 106, 104, 107, 112, 108, 103) στο εξώφυλλο (μπροστά και πίσω όψη) λιθοϋψιτυπίες



β. *Το περιστέρι της Ειρήνης* (Κατ. 21) ξυλογραφία εκτός κειμένου



γ. ο λογότυπος



δ. έργα από τη σειρά «Μανάδες» (Κατ. 101, 100, 98, 106, 104, 107, 112, 108, 103) στο εσωτερικό



ε. *Μανάδες* (Κατ. 110)
λιθοϋψιτυπία εκτός κειμένου

37. Ημερολόγιο Τράπεζας Εμπορικής Πίστεως, 1972
Αφιέρωμα στην Ελληνική χαρακτική

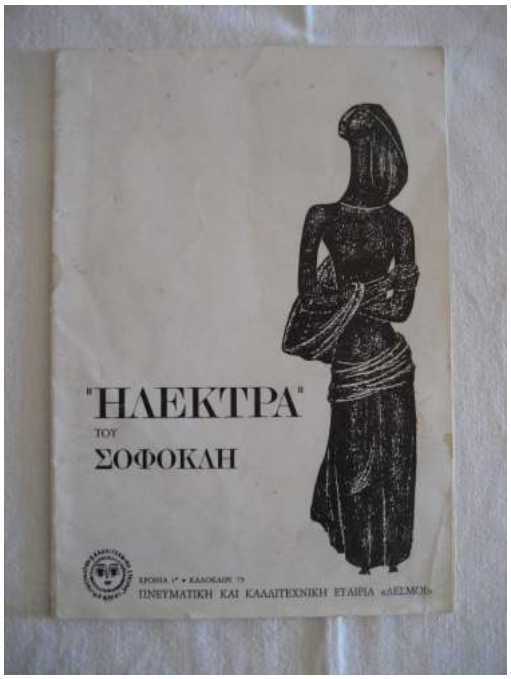
μία λιθοϋψιτυπία



Ίκαρος ΙΙΙ (Κατ. 156)
λιθοϋψιτυπία
στη σελίδα για τους μήνες Ιούλιο-Αύγουστο
αναπαραγωγή από αντίτυπο του ημερολογίου στη συλλογή της ΕΠΜΑΣ

38. Το πρόγραμμα της παράστασης της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή που παρουσιάστηκε από τον "Δεσμό" το 1975

μία λιθοϋψιτυπία για το εξώφυλλο



Ηλέκτρα (Κατ. 195)
λιθοϋψιτυπία

ΤΥΠΟΣ

39. *Η Αυγή*



Χριστούγεννα 1962

Να απλώση το πνεύμα της ειρήνης
σχέδιο
13x19 εκ. περ.
πάνω από ένα ποίημα του Γιάννη Ρίτσου

40. *Ελεύθερα Γράμματα*



19 Μαΐου 1945

Για το χειμαδιό (Κατ. 5)
ξυλογραφία
4x8 εκ.
Σε μια σελίδα με τρία κείμενα: «Ο πόλεμος δεν τελείωσε» του Νικ. Βρεττάκου, «Ανώτερη συνείδηση» του Θέμου Κορνάρου, και ο «Γερο-Τσάκαλος» του Χρ. Λέβαντα
σελ. 16 (οπισθόφυλλο)



ΒΑΣΩ: «Γυναῖκες στὸ ρέμα».

4 Ιαν. 1946

Γυναίκες στο ρέμα
ξυλογραφία
5x8 εκ. περ.
Στο κείμενο «Το γαλλικό πνεύμα στον πόλεμο» του Paul Eluard
σελ. 16 (οπισθόφυλλο)



ΒΑΣΩ: Πρωτομαγιά τοῦ 1944

1 Μαΐου 1946

Πρωτομαγιά του 1944
ξυλογραφία
6 x7.5 εκ. περ.
Στο κείμενο του Aragon «Τα βαλτονέρια πάνω στη γη»
σελ. 128

Εκθέσεις: Ζαχαρίου 1955


Κουρούπη,.. Σάν τόν γιόμιζες θά τούς άρ-
ταζες όλους μακρυά άπό μένα·.. Θλιχτόταν

15 Αυγ. 1946

Ζευγάρι στο κατώφλι
ξυλογραφία
7x4 εκ. περ.
Στο θεατρικό έργο του Κώστα Κοτζιά «Η Πρωτομαγιά του Κουρούπη»
σελ. 243


(Ξυλογραφια ΒΑΣΟΣ)

1 Οκτ. 1946

Στις καλαμιές
ξυλογραφία
5x8 εκ. περ.
Στο διήγημα του Τάκη Χατζηαναγνώστου «Οι καμπάνες»
σελ. 291


(Ξυλογραφία ΒΑΣΟΣ)

15 Οκτ. 1946

Νεκροταφείο
ξυλογραφία
5,5 x7.5 εκ. περ.
Στο κείμενο του Φρίξου Λιβυκού «Ένα ταξίδι (Από το δράμα της Μέσης Ανατολής)»
σελ. 363



1 Νοεμ. 1946

Η απελευθέρωση της Αθήνας ή
12 Οκτωβρίου 1944 (Κατ. 12)
ξυλογραφία
10,5x15 εκ.
Σε σελίδα που περιλαμβάνει μικρά κείμενα για τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και ποίηση Βρεττάκου, Ελύτη και άλλων
σελ. 321



ΒΑΣΩΣ : Γιὰ τὴν ἐξορία.

15 Νοεμ. 1946

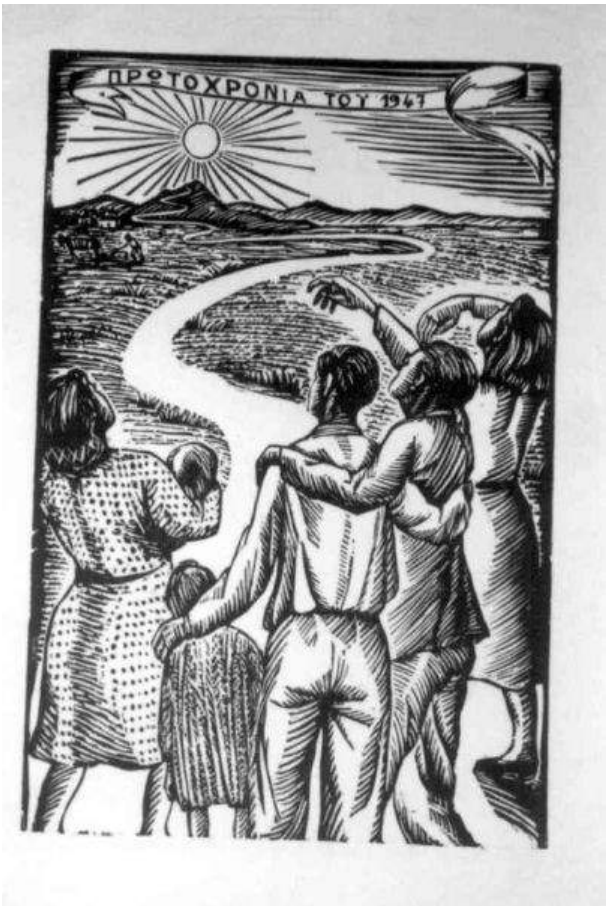
Για την εξορία
ξυλογραφία
3x8 εκ. περ.
Στο διήγημα «Ο γυρισμός» του Β. Σκλόβσκυ
σελ. 336



ΒΑΣΩΣ : Στὸ νησί.

15 Νοεμ. 1946

Στο νησί
ξυλογραφία
3x8 εκ. περ.
Στο διήγημα «Ο γυρισμός» του Β. Σκλόβσκυ
σελ. 337



1 Ιαν. 1947

Πρωτοχρονιά του 1947
ξυλογραφία
24x14 εκ.
σελ. 1 (εξώφυλλο)



1 Μαΐου 1947

Πρωτομαγιά στον Τρίκαρδο
σχέδιο
13x17 εκ. περ.
Σε ένα δισέλιδο με κείμενα και ανακοινώσεις για την Πρωτομαγιά
σελ. 120-121



15 Ιουν. 1947

Ναυτικός
σχέδιο
5,5x5,5 εκ.
Στο διήγημα «Το φωτεινό τέλος μιας σκοτεινής ζωής» του Βασίλη Λούλη
σελ. 14
Παρατηρήσεις: Το σχέδιο χρησιμοποιήθηκε για τη δημιουργία της αντίστοιχης ξυλογραφίας στη νουβέλα *Λυσίκομος Εκάβη* του Βασίλη Λούλη (εκδ. 1951)



15 Ιουν. 1947

Λιμάνι
σχέδιο
3x17,5 εκ.
Στο διήγημα «Το φωτεινό τέλος μιας σκοτεινής ζωής» του Βασίλη Λούλη
σελ. 15



1 Ιουλ. 1947

Κυρ-Ανδρόνικος
σχέδιο
8x5 εκ.
Κοσμεί την παρουσίαση του θεατρικού έργου «Το Παιχνίδι της τρέλλας και της φρονιμάδας» του Γ. Θεοτοκά
σελ. 43



1 Ιουλ. 1947

Σύνθεση της Βάσως από το «Παιχνίδι της τρέλλας και της φρονιμάδας» του κ. Γ. Θεοτοκά που ανέβασε η «Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου» με σκηνοθεσία του κ. Σωκρ. Καραντινού και σκηνογραφία του κ. Σπύρου Βασιλείου
σχέδιο
22,5x18 εκ.
Κοσμεί την παρουσίαση του θεατρικού έργου
σελ. 48 (οπισθόφυλλο)



15 Ιουλ. 1947

Άντρας σε σοκάκι
σχέδιο
10x8 εκ.
Στο διήγημα «Ο κόσμος» του Ουίλλιαμ Σαρογιάν
σελ. 54



15 Νοεμ. 1947

ξυλογραφία
14,5x2,5 εκ.
Τίτλος στο διήγημα «Γυρισμός» του Βασίλη Λούλη
σελ. 115



15 Νοεμ. 1947

Ναυτικοί
ξυλογραφία
9x12 εκ.
Στο διήγημα «Γυρισμός» του Βασίλη Λούλη
σελ. 117
Παρατηρήσεις: Η χαράκτρια είχε δώσει ένα αντίτυπο του έργου και στην εφημερίδα *Ελληνική Ώρα Πειραιώς* η οποία το δημοσίευσε στις 9 Φεβ. 1953


Πρὸς Βορρᾶν ἢ πρὸς Νότον ;
Τράβηξα δεξιά, κατὰ τὸ Νοτιᾶ.
Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ καταγάλανος σὰν ἀτλάζι ὁ ἀπέραντος ὠκεανός κι' ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ γῆ γεμάτη πολύχρωμα λουλούδια. Κι' ἕνας ἥλιος λαμπερὸς πού τὰ 'κανε ὅλα φῶς, τέτοιο πού δὲν εἶχα ξαναδεῖ ποτές μου.

μετάξι!! καὶ νὰ τὸ σκεπάσουμε μὲ κάνα παλιομουσαμά. Ὅπως θὰ 'ναι ὁ καιρὸς ἀπὸ τὴ πάντα μας, ποῦ νὰ πατήσεις μέσα, λίμνη σωστή.
Θὰ κοιμηθοῦμε πάλι δυὸ-τρεῖς βραδυὲς στὶς γρανελάδες τῆς μηχανῆς, θὰ κλείσουνε τὰ μάτια μας ἀπὸ τὴν ἀπλυσιὰ καὶ τ' ἁλάτι. Ὕστερα τί θὰ γίνει,

118

15 Νοεμ. 1947

διακοσμητικό υποσέλιδο
ξυλογραφία
3,5x6 εκ.
Στο διήγημα «Γυρισμός» του Βασίλη Λούλη
σελ. 118



15 Δεκ. 1947

«. . . οι δυνατοί γυμνόστηθοι άντρες σηκώσαν το κορμί από το χαγιάτι και το κουβάλησαν στο δρόμο . . .»
ξυλογραφία
16,5x4,5 εκ. περ.
Στο απόσπασμα από το μυθιστόρημα «Το στρέμμα του Θεού» του Erskine Caldwell
σελ. 147



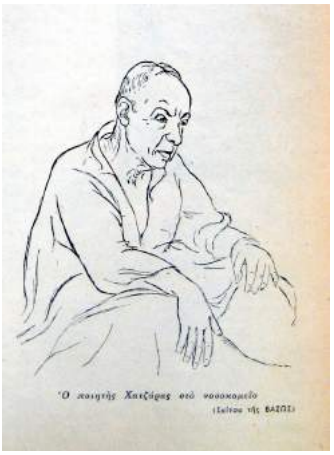
15 Απρ.1948

Νεκρός στρατιώτης
ξυλογραφία
8x18 εκ.
Στο διήγημα της Νίκης Σταυροπούλου «Η Γέννηση του ανθρώπου»
σελ. 292



Αυγ.-Σεπ. 1948

διακοσμητικό κόσμημα με καράβι
ξυλογραφία
5x5 εκ.
Στο κείμενο «Βησσαρίων Γρηγόριεβιτς Μπελίνσκυ» του Βλαδίμηρου Μπένση
σελ. 340
Παρατηρήσεις: Έχει χρησιμοποιηθεί και σε άλλα τεύχη ως διακοσμητικό



Αυγ.-Σεπ. 1948

Ο ποιητής Χατζάρας στο νοσοκομείο
σχέδιο
9x8 εκ.
Στη στήλη της ποίησης που φιλοξενούσε το ποίημα του Νίκου Χατζάρα «Ο αγωγιάτης και τ' άλογό του»
σελ. 351



Αυγ.-Σεπ. 1948

Κοπέλα με ηλιοτρόπια
ξυλογραφία
11x6 εκ.
Στο απόσπασμα του πεζογραφήματος «Ο άνθρωπος και η ελπίδα του» του Pablo Neruda
σελ. 352



Αυγ.-Σεπ. 1948

Δεσμώτες
ξυλογραφία
8x18 εκ.
Στο απόσπασμα του πεζογραφήματος «Ο άνθρωπος και η ελπίδα του» του Pablo Neruda
σελ. 353



Αυγ.-Σεπ. 1948

διακοσμητικό κόσμημα με καβαλάρη
ξυλογραφία
4,5x4 εκ.
Στο διήγημα «Το χρυσό μήλο» του Τσεχοσλοβάκου F.C. Weiskopf
σελ. 357



Αυγ.-Σεπ. 1948

διακοσμητικό κόσμημα με τριαντάφυλλο
ξυλογραφία
6x10 εκ.
Στην στήλη της ποίησης
σελ. 360

Παρατηρήσεις: Έχει χρησιμοποιηθεί και σε άλλα τεύχη ως διακοσμητικό



Οκτ.-Δεκ. 1948

Άντρας στην παραλία
ξυλογραφία
7x9 εκ. περ.
Στο κείμενο «Ο προστάτης των θαλασσών» του José Maria Ferreira de Castro
σελ. 373



Ιαν.-Φεβ. 1949

Εγ' όμωσα τ'ς αγάπης μου βραδιά να μην της λείψω,
μα μια βραδιά της ξώμεινα μιαν νύχτα μιαν εσπέρα.
Γιόμισαν τα βουνά φωνές και τα λαγκάδια δάκρυα
και τα λαγοπεράσματα αξέπλεκες πλεξούδες. (Δημοτικό)
ξυλογραφία
13x7 εκ. περ.
εκτός κειμένου
σελ. 2



Χριστούγεννα 1949

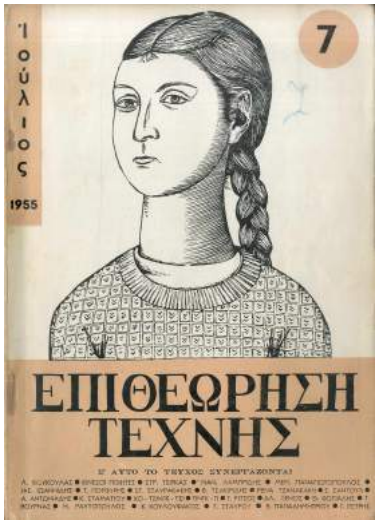
Το περιστέρι της Ειρήνης
ξυλογραφία (Κατ. 21)
Το έργο της Κατράκη απεικονίζεται απέναντι από τον πίνακα του Picasso *Το κορίτσι με το περιστέρι* και κοσμεί το χριστουγεννιάτικο μήνυμα ειρήνης του περιοδικού
σελ. 243



Σεπ. 1950

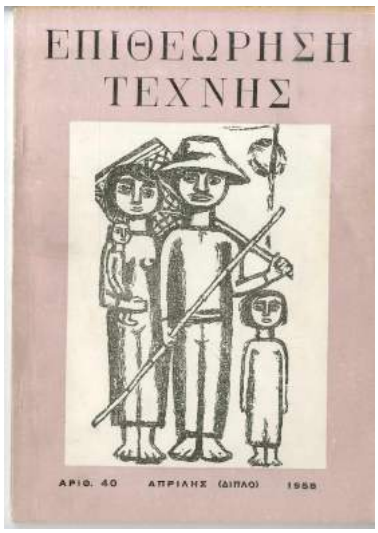
Ποτέ πια (*Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι*, Κατ. 11)
ξυλογραφία
Εκτός κειμένου, απέναντι από το κείμενο «Καλοκαίρι 1950» του Ντίνου Απλού
σελ. 2

41. *Επιθεώρηση τέχνης*



Ιουλ. 1955

Κορίτσι
ξυλογραφία που χρησιμοποιήθηκε στο εξώφυλλο του βιβλίου Χάλντορ Λάξνες, *Σάλκα Βάλκα. Το κορίτσι της Ισλανδίας*, εκδ. Μόρφωση, Αθήνα, 1956
εξώφυλλο



Απρ. 1958

Οικογενειακώς ή *Ψαράδες I* (Κατ. 94)
λιθοϋψιτυπία
εξώφυλλο



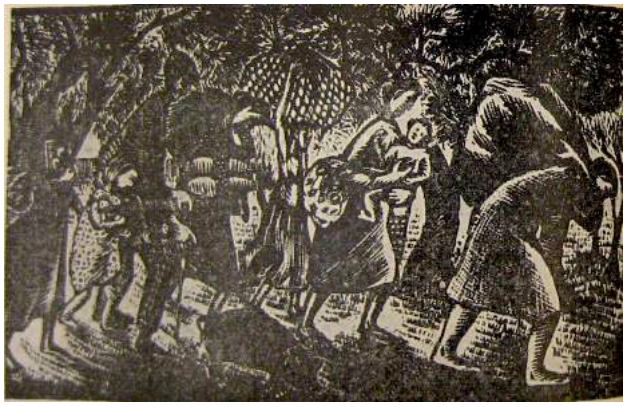
Ιαν.- Φεβ. 1961

Το κορίτσι με το καπέλο (Κατ. 90)
λιθοϋψιτυπία
εξώφυλλο



Μαρτ. 1961

Λουμούμπα
λιθοϋψιτυπία
19,5x3 εκ.
Στο ποίημα «Όταν μαθεύτηκε το φονικό» του Νικηφόρου Βρεττάκου
σελ. 200



Μαρτ.-Απρ. 1962

Έρχονται οι Γερμανοί
ξυλογραφία
13x8 εκ.
Από άγνωστο έντυπο της Κατοχής εικονογραφεί το κείμενο του Σπύρου Λιναρδάτου «Οι φοιτητές στην Αντίσταση»
σελ. 466



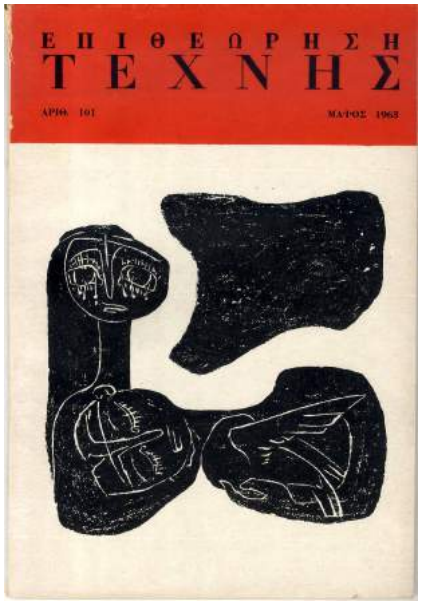
Μαρτ.-Απρ. 1962

Λαϊκό δικαστήριο
ξυλογραφία
13x8 εκ.
Από άγνωστο έντυπο της Κατοχής εικονογραφεί το κείμενο του Σπύρου Λιναρδάτου «Οι φοιτητές στην Αντίσταση»
σελ. 467



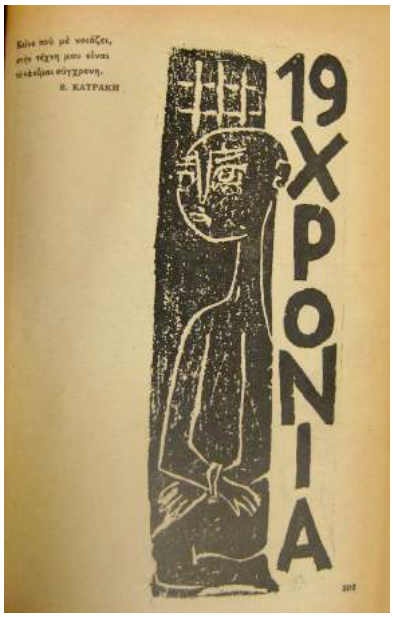
Μαρτ. 1963

Δύο άντρες
λιθοϋψιτυπία
22x14.5 εκ.
Στο διήγημα του Μήτσου Αλεξανδρόπουλου «Το σύννεφο» σελ. 135



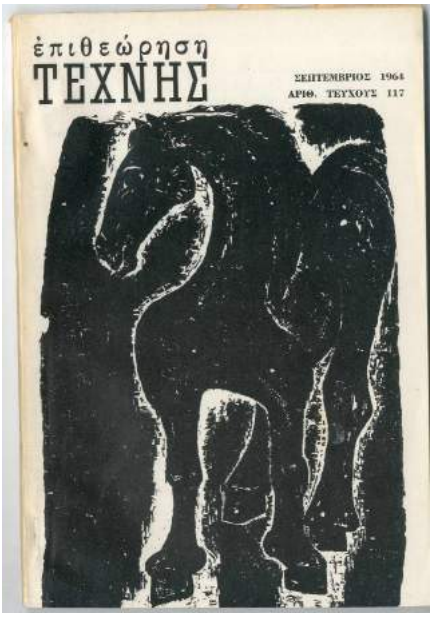
Μάιος 1963

Λαμπράκης (Κατ. 139)
λιθοϋψιτυπία
Πρόκειται για τη λιθοϋψιτυπία για τον Λαμπράκη, χωρίς το κείμενο του Ρίτσου (στο περιοδικό αναφέρεται ως «σύνθεση εξωφύλλου»)
εξώφυλλο



Σεπ. 1963

19 χρόνια
λιθοϋψιτυπία
20x7 εκ.
εκτός κειμένου, σελ. 303



Σεπ. 1964

Μαύρο άλογο (Κατ. 134)
λιθοϋψιτυπία
εξώφυλλο



Ιουλ.-Αυγ. 1966

Ενατένιση (Κατ. 148)
λιθοϋψιτυπία
εξώφυλλο

42. *Ζυγός*



Απρ. 1958

Ψαράδες (Κατ. 95)
λιθοϋψιτυπία
εξώφυλλο

άρθρο της Έφης Φερεντίνου «Βάσω Κατράκη Βραβείον Λουγκάνο 1958» σελ. 4-6

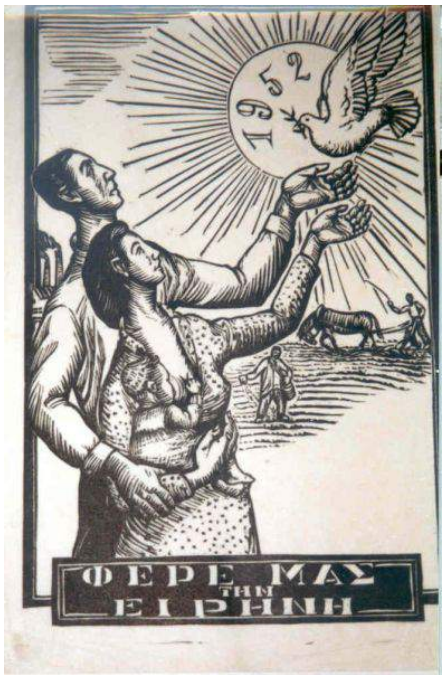


Αυγ. 1962

Περίπατος στην Κέρκυρα (λεπτ.) (Κατ. 124)
λιθοϋψιτυπία
εξώφυλλο

αφιέρωμα του Γ. Πετρή με τίτλο «Βάσω Κατράκη» σελ. 6-25

43. *Η Δημοκρατική – Ειρήνη Δημοκρατία Αμνηστία*



1/1/1952

1952 Φέρε μας την ειρήνη
ξυλογραφία
27x17,5 εκ.
στην πρώτη σελίδα
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

44. *Δημοκρατικός Τύπος*

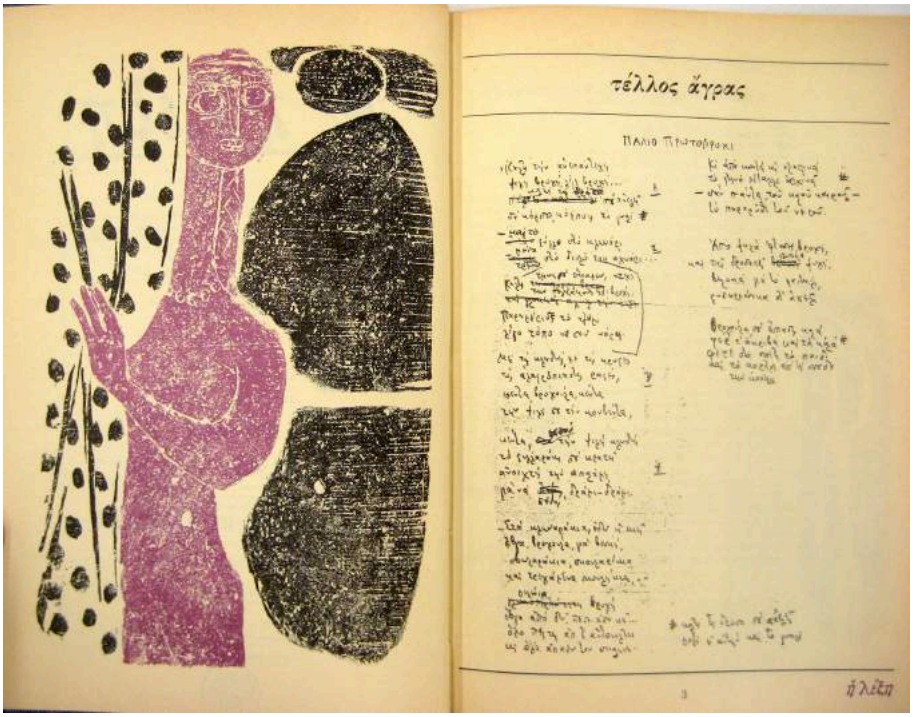


14/5/1950

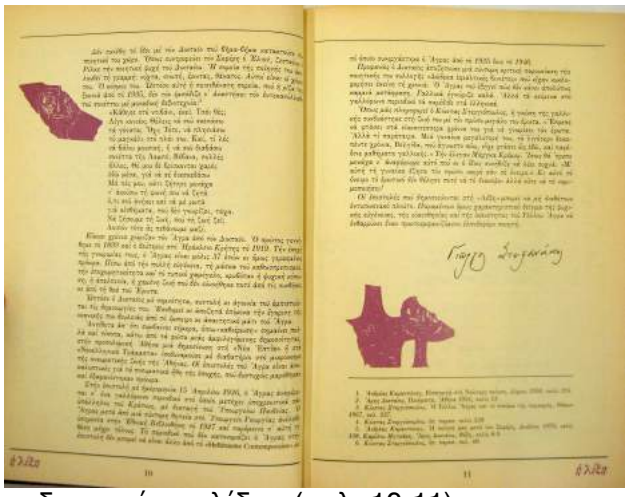
Δεσμώτες
ξυλογραφία
4x9 εκ.

Σε ποίημα του Μενέλαου Λουντέμη από τη Μακρόνησο

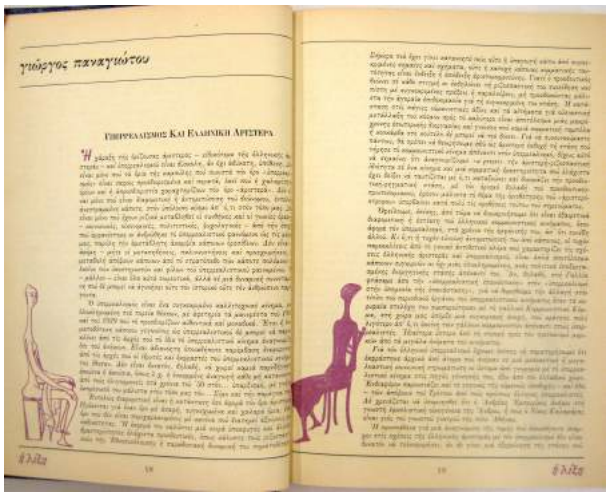
45. *Η λέξη*
Ιαν. 1986
το τεύχος διανθίζεται με σχέδια και χαρακτικά της Κατράκη από διάφορες περιόδους



σελίδες 2-3 με τη λιθοϋψιτυπία *Σαρωνικός* (Κατ. 123)

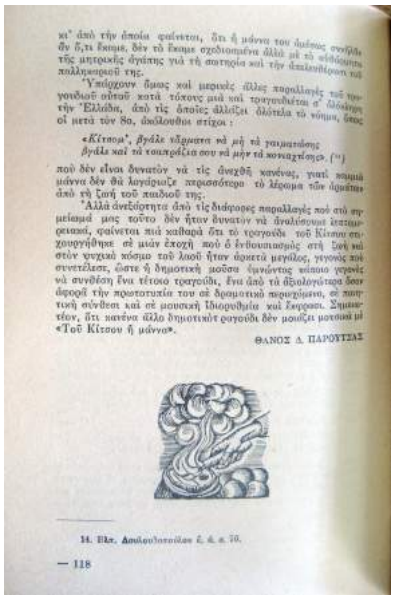


ενδεικτικές σελίδες (σελ. 10-11)



ενδεικτικές σελίδες (σελ. 18-19)

46. *Ρουμελιώτικο ημερολόγιο*



ημερολόγιο του 1958

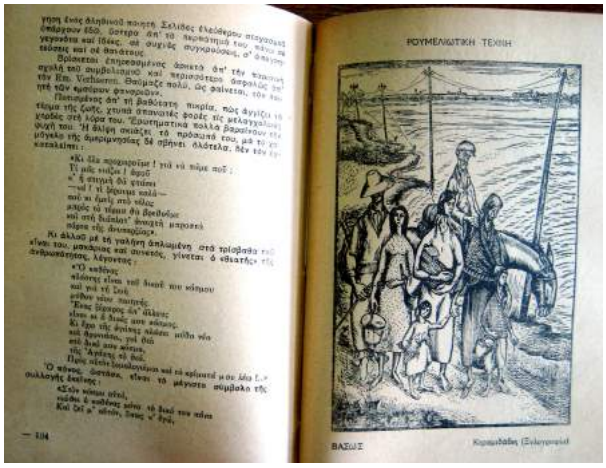
υποσέλιδο κόσμημα με μπουρλότο
ξυλογραφία
3,5x3,5 εκ.
Στην τελευταία σελίδα του κειμένου «Ένα δημοτικό τραγούδι από το έπος της κλεφτουριάς. Του Κίτσου η μάνα κάθονταν» του Θάνου Παρουτσά
σελ. 118





ημερολόγιο του 1958

Για το χειμαδιό (Κατ. 5)
ξυλογραφία
5x9,5 εκ.
Στο κείμενο «Βουνίσια Χριστούγεννα» του Δημήτρη Λουκόπουλου
σελ. 17



ημερολόγιο του 1958

Οικογένεια κεραμιδάδων (Κατ. 39)
ξυλογραφία
15x10 εκ.
εκτός κειμένου στη σελίδα με τίτλο «Ρουμελιώτικη τέχνη»
σελ. 105



ΔΗΜΗΤΡΗ ΣΤΑΜΕΛΟΥ

ΤΟ ΓΑΛΑΞΕΙΔΙ

Η γνωριμομένη πολιτεία πού ζεϊ με τούς θρύλους της

ΠΑΝΤΑ θά ὑπάρχουν αἱ πολιτεῖες πού γνωρίσαμεν, ὅταν ἔρχουν δεθεῖ μέσα στό χρόνο μέ τήν τέχνη καί τήν ὁμορφιά. Πάντα θά ζοῦν καί θ' ἀναπλέθουν μέσα στόν ἀνθρώπινο στοχασμό τήν αἰώνια δύναμη τῆς ἀνεκμετάλλευτης ἐνέργειας πού ὑπτιοστοιχίζουν κι' ὅλα θ' ἀναβλύζουν τήν ἄπειρη καί τό μεγαλεῖο τους μέ τά πράσινα ἄγγιγμα πού θά κάνει ἡ αἰσθητική πάνω στήν ἀρχιτεκτονική τέχνη πού τίς σκεπάζει.

Πάνε πολλά χρόνια τώρα, πού ἐκεῖ κατά τήν δυτική πλευρά τοῦ Κυπαρίσσου κάπου, ἄκου ἀπόμακρα στή θάλασσα ξυπνάει ὁ βράχος, γιά ν' ἀντρέξει κλαυσματά πρός τά πάνω, ὡς τά μισόφωτα, χτίστηκε μιά πολιτεία πού θ' ἄπλωνε ἀργότερα ἀλάργια τούς γρυφές της ὁμορφιᾶς. Μιά πολιτεία χτισμένη ἀπό τή θάλασσα τῶν ἀνοιχτάσεων τῆς γῆς νά σπερώσουν τήν δύναμη, τόν πλοῦτο καί τήν τέχνη τους. Τήν ἔχτισαν γιατί πίστευαν στή ζωή καί τήν βιώτανα, ὕστερα ἀπό κάμποσα χρόνια ὅντας εἶχαν σταερώσει τά θέμελα τῆς προκοπῆς τους, σπούμα μιᾶς ἀπό τίς πρῶτες οἰκογένειες τῆς πολιτείας. Τήν ὀνόμασαν Γαλαξίδι, ἕνα ὄνομα πού τό συναντᾶμε ἀπό τό θέατρο αἰῶνα. Ἀλλ' τότε μέτε ὄνομα συγκεκριμένο, μήτε ἱστορία ἀξιοπρόσεχτη εἶχε. Ἀλλ ἀλλ καί πέρα ὀρχίζε ἡ πορεία τοῦ ζωντανοῦ πορφυθιοῦ, πού δέν εἶναι ἄλλο τίποτα παρά τό δικό του χρονικό.

Ἂν ἄλλοι φοϊζγανε παραμύθια μέ τό μυαλό τους οἱ ζευτανοί καί δημιουργικοί τεχνίτες τό φοϊζγανε μέ τά χέρια τους. Καί θά πρέπει νά γνωρίσουμε συνοπτικά πρῶτο τό παραμύθι, ἂν θέλουμε νά ἀλαδιαβάσουμε τήν εἰκόνα του.

Στά 1204 τό Γαλαξίδι εἶναι ἐπαπειλεῖται ἀπείς Φράγκους. Φόβητο τοῦ Γάλλου κόμητα τῶν Σαλόνων Θωμᾶ Στρουμπιανοῦ. Ποιός δμως Γαλαξειδιώτης μποροῦσε νά βλέπει μέ καλό μάτι τόν ἄρχοντα νά παραδειγματίσει μέ τά χρυσάφια του καί τίς μεταξωτές τριλεδιές τά σοκολάτα καί νά κυττάει μέ μάτι ἔδοντσιτή λατρεία τίς κορυφές τῆς πολιτείας, νάνοι ὑποχρεωμένοι νά τοῦ κάνουν τεμενάδες καί λογιῶν λογιῶν ἐξευτελιστικές ἐκδου-

— 134

ημερολόγιο του 1958

Κόσμημα με καραβάκι
ξυλογραφία
3x4,5 εκ
Στο κείμενο «Το Γαλαξίδι» του Δημήτρη Σταμέλου
σελ. 134
Παρατηρήσεις: Η ξυλογραφία εμφανίζεται και σε άλλα κείμενα



Ἀπό τό ἀνέκδοτο ἔργο: «ΟΙ ΚΑΤΣΑΝ. ΤΟΝΑΛΟΙ· ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΡΥΛΟΣ

ΜΙΑ ΕΠΟΠΟΙΪΑ

ΔΗΜΗΤΡΗ ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΥ

α) Σκαστρατεία Ἀγου Βάσαρη ἢ συχνορτάρι

Σ'αυτή τήν ἐποχή (Ἀνοιξη ἢ ἀρχές Καλοκαιριοῦ τοῦ 1806) κατέβηκε ὁ Ἀλήπασας στήν Πρέβεζα γιά ν' ἀναπάνη θαλασσινόν ἀέρα, νά ξεκουρδη, καί ν' ἀφιέρη τις ἀλλεπάλληλες ἔκτακες ἀπό κείνους πού τόν τρογύριζαν σέ ὅλη τήν Γιαννίνων. Ὁ βαθύτερος ὅμως σκοπός του ἦταν νά μελετήση ἀπό κοντά τήν κατάσταση καί νά ματευθῆ τις προετοιμασίες γιά τήν ἐπίθεση κατά τῆς Λευκάδας πού θάβρεπε νά γένη τό ἀργότερο τίς ἀρχές τοῦ ἄλλου χρόνου.

Ἐκεῖ, στήν Πρέβεζα, ἔμαθε ὁ σατράπης πώς ἦταν ἀλήθεια ἐκεῖνο πού ἀπό καιρό ὑποψιαζόταν: Πώς οἱ νεαρόπαιδες τοῦ Σπαρτιάτη χαρᾶς τούς λουφάδες, δέν τόν κυνηγοῦσαν μέ τήν καρδιά τους τόν Κατσαντώνη, τόν φοβόντανε κι ἀλλαξπατρέτζαν ἄσπρα τόν ἄσχημον. Ἀράδιασε παραγγέλιες, ὁ Ἀλῆς τά ἔχρεπε ὁ ζωντανός σπάλαμαρης "Αγιος Βλάσιος Μουχαρτσάνης! καί τόν προστάζει νά πάρη ὅση στρατιά θέλει καί νά πάη κι αὐτός νά χτυπήση τόν ἀποστάσιχτο πλέστη.

Ὁ Ἅγιος ἄρχισε νά μαστίζη τά λόγια του καί βαλθηκε νά παρωτήση στόν Παπᾶ, μέ τά ζωηρότερα χρώματα, τίς δυσκολίες καί τούς κινδύνους μιᾶς τέτοιας ἐκστρατείας: Τδιοκα τοῦ Κα-

11 Ἅγιος ἀπ' τούς ὀθωμανόγυρους τοῦ Ἀλῆ καί προστάτεψε τή συνθήκη μέ τούς Σουλιώτες στίς 12-13-1803.

Γαλαξειδιώτικο Ἡμερολόγιο — 33

ημερολόγιο του 1959

Αγωνιστές στις πολεμίστρες
ξυλογραφία
4x10 εκ.
Στο κείμενο «Μια εποποιία» του Δημήτρη Λουκόπουλου
σελ. 33
Παρατηρήσεις: Η ξυλογραφία προέρχεται από το βιβλίο *Μεσολόγγι. Το έπος της μεγάλης πολιορκίας* του Δημήτρη Φωτιάδη



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΙΑΤΟΠΟΥΛΟΣ



ημερολόγιο του 1959

υποσέλιδο κόσμημα με δέντρο
ξυλογραφία
3x2,5 εκ.
Στη νουβέλα «Μια πίπα γεμάτη όνειρα» του Δημήτρη Σιατόπουλου
σελ. 79
Παρατηρήσεις: Η ξυλογραφία εμφανίζεται και σε άλλα κείμενα



Εισηγώντας στούς θαλτότοπους

Η ΑΓΡΙΟΠΑΠΙΑ

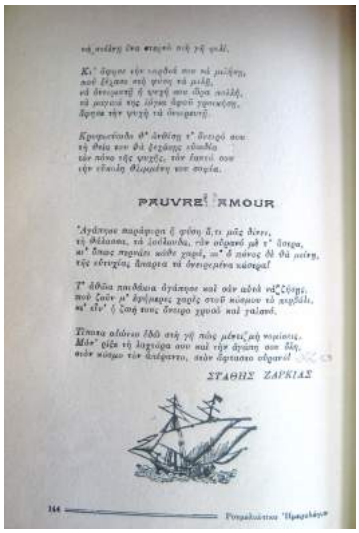
ΣΤΡΑΤΟΥ ΜΠΑΚΟΓΕΩΡΓΟΥ

Είναι σκουδαίο πουλί ἡ ἀγριόπαπια, γιατί εἶναι π' ἔλα της μιὰ καμαρωτὴ ἀρχοντοπούλα. Μὲ πετρωτὰ νησιὰ γεμάτη ψηλὰ τὸ μακρὺ της λαιμὸ ὅπου στέκεται καὶ πῶ περήφανη καὶ καμαρωτὴ εἶναι ὅταν κολυμπάει. Κουνιέται δεξιὰ κ' ἀριστερὰ στὶς βαθιὰ της καὶ πότε-πότε τεντώνει τὸ σκέλιο της λαιμὸ σὰν νὰ θέλῃ νὰ φτάσῃ ἀρχοντοπούλα.

Είναι καὶ ὄμορφο πουλὶ ἡ ἀγριόπαπια. Τὸ πρασινο δηλ. τ' ἀρσενικὸ εἶναι θαῦμα ὁμορφιάς. Τὸ βαθὺ πράσινο χρῶμα ποὖχει στὸ κεφάλι καὶ στὸ πάνω μέρος τοῦ κορμιοῦ του καὶ τὸ κυρὶ τοῦ στήθους, τῆς ράχης καὶ τοῦ κάτω μέρους τοῦ κεφαλιοῦ του τὸ λάμνουν σὰν θαλασσανὴ νεροῦλα σὲ πράσινα μαλλιά. Τ' ἄσπρο του κεφαλόπαπλο περοφέζεται σὲ κλωστὰ ταινία γύρω στὸ λαιμό του. Τὸ θηλυκὸ δὲν ἔχει καὶ τόσο ὁμορφιά. Ἀλλὰ τὸ στιχτοκαφὲ χρῶμα ποὺ ἔχει τὸ κάνει ἀθέατο ἀπ' τοὺς πολλοὺς ἐχθρούς του. Μικρὰ νέτα μπροστὰ στὰ πόδια του μέσα σ' ἀρτιμένο χορέμι καὶ νὰ τὸ γνωίζῃς γιὰ κάποια σβόλα λασπωμένα μέσ' τὸ νερό. Καὶ ξαπετάται μπροστὰ σου μὲ μεγάλη εὐκινησία καὶ ταχύτητα, μ' ἕνα κρεβγιὸ δυνατό, ποὺ μπορεῖς νὰ τὸ χάσῃς καὶ νὰ μὴ σημάνῃς ποτρὲν γιὰ σφαῖρα. Λένε πὼς ἡ πάρεια εἶναι ἀπὸ τὸν Κυπαρισσόνερο μὰ τὸ ἀπόσιμο πέτρωμα της θέλει νὰ' ἡ ἀγριόπαπια εἶναι ἀπὸ Τσάρκοβο μὲ τὸ δικό της.

ημερολόγιο του 1959

Αγροτικό τοπίο
ξυλογραφία
4x9 εκ.
Στο κείμενο «Η αγριόπαπια» του Στράτου Μπακογεώργου
σελ. 85
Παρατηρήσεις: Η ξυλογραφία προέρχεται από το βιβλίο *Χαραυγή* του Ζήση Σκάρου



PAUVRE AMOUR

ΣΤΑΘΗΣ ΖΑΡΚΙΑΣ

ημερολόγιο του 1959

υποσέλιδο κόσμημα με καραβάκι
ξυλογραφία
3x4,5 εκ.
Στο ποίημα «Pauvre amour» του Στάθη Ζαρκιά
σελ. 144
Παρατηρήσεις: Η ξυλογραφία εμφανίζεται και σε άλλα κείμενα



ΓΥΡΙΣΜΟΣ

ΓΕΩΡΓ. Θ. ΚΕΛΕΠΟΥΡΗΣ - Δαφνιώς

ημερολόγιο του 1959

υποσέλιδο κόσμημα με δέντρο
ξυλογραφία
3x2,5 εκ.
Στο ποίημα «Γυρισμός» του Γεωργίου Κελεπούρη
σελ. 150
Παρατηρήσεις: Η ξυλογραφία εμφανίζεται και σε άλλα κείμενα



ημερολόγιο του 1965

Κοπέλα με ρόδι
ξυλογραφία
13x9 εκ.
εκτός κειμένου στη σελίδα με τίτλο «Ρουμελιώτικη τέχνη»
σελ. 25
Παρατηρήσεις: Η ξυλογραφία προέρχεται από το βιβλίο *Χαραυγή* του Ζήση Σκάρου

47. *Τέχνη και Πολιτισμός*
Ιαν. – Φεβ. 1980



Άλλος κόσμος (Κατ. 144)
λιθοϋψιτυπία
στο εξώφυλλο

Το τεύχος περιλαμβάνει το άρθρο της Β. Σπηλιάδη «Βάσω Κατράκη Χάραγμα της ζωής στο ξύλο και την πέτρα» σελ. 33 – 37

48. *Ριζοσπάστης*
5/12/1946



Οδόφραγμα ή Μάχες το Δεκέμβρη
(Κατ. 13)
ξυλογραφία
19x14 εκ.
στη σελίδα του τίτλου της στήλης
«Φιλολογικός Ριζοσπάστης»

49. *Les lettres nouvelles*
Écrivains grecs d'aujourd'hui
mars - avril 1969 (numéro spécial)

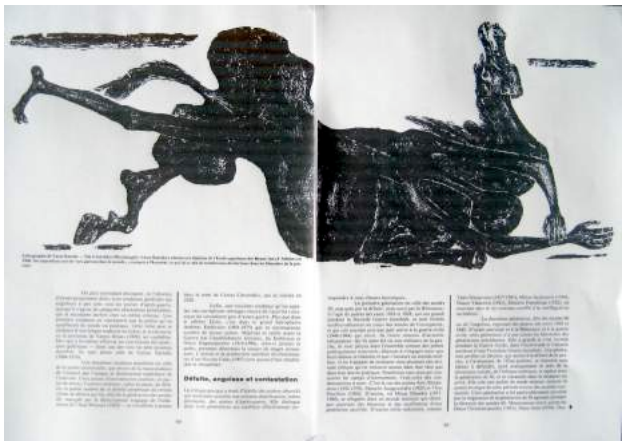


Χαιρετισμός (Κατ. 115)
λιθοϋψιτυπία
σελ. 4

50. *Nuit blanche*
numéro 27, mars-avril 1987


par Jacques Bouchard
LA POÉSIE NÉO-HELLÉNIQUE D'APRÈS-GUERRE

Ἰκαρος II (Κατ. 155)
λιθοϋψιτυπία
σελ. 59



Πτώση (Κατ. 151)
λιθοϋψιτυπία
σελ. 60-61

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΕΔΙΩΝ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΒΑΣΩΣ ΚΑΤΡΑΚΗ

1.



Παιδιά της Κατοχής
1941
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
20x30 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: δ. πλάγια: Παιδιά της Κατοχής 1941

2.



Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντριωμένοι (προσχέδιο)
π. 1944
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
30x18 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: κάτω κατά μήκος όλης της σύνθεσης: ΘΕ ΜΟΥ ΚΑΙ ΤΙ ΝΑ ΓΙΝΗΚΑΝ / ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΟΙ ΑΝΤΡΙΩΜΕΝΟΙ

3.



Για την εξορία
1948
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
15x32 εκ. (σύνθεση)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: κ.μ.: για την εξορία

4.



Αλυκές (προσχέδιο)
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
20x33 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βασω

5. 

[***Γεφύρι***]
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
20,5x33 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βασω

6. 

[***Βάρκες***]
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
20,5x33
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βασω

7. 

[***Άντρας με καπέλο***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
50x35 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

8. 

[***Ανδρική μορφή***]
σχέδιο – κάρβουνο σε χαρτί
70x52 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

9. 

[***Καβαλάρηδες***]
π. 1957
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
20x53 εκ. (σύνθεση)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

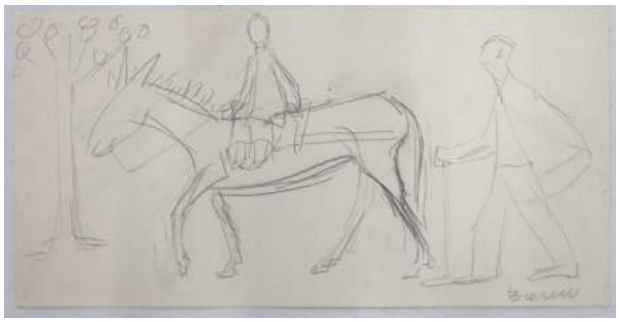
10. 

Αγ. Αγάθη πανηγυριώτες
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
48x26 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: κ.δ.: Αγ. Αγάθη πανηγυριώτες/με μια προσαρμογή στην τωρινή μου έκφραση και τρόπο δουλειάς

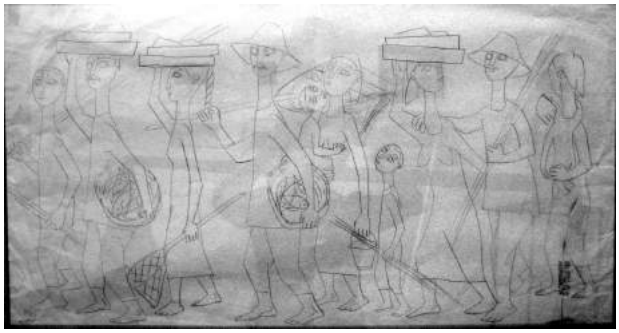


11. 

[***Χωρική πάνω σε άλογο***]
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
37x48 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

12. 

[***Ζευγάρι χωρικών καθ΄οδόν, η γυναίκα σε γαϊδουράκι***]
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
14x31 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

13. 

[***Οικογένειες ψαράδων***]
1954-58
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
40x77 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

14. 

[Ψαράδες]
Σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
43x29 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

15. 

[***Ψαράς***]
π. 1957
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
περ. 40x24 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

16.



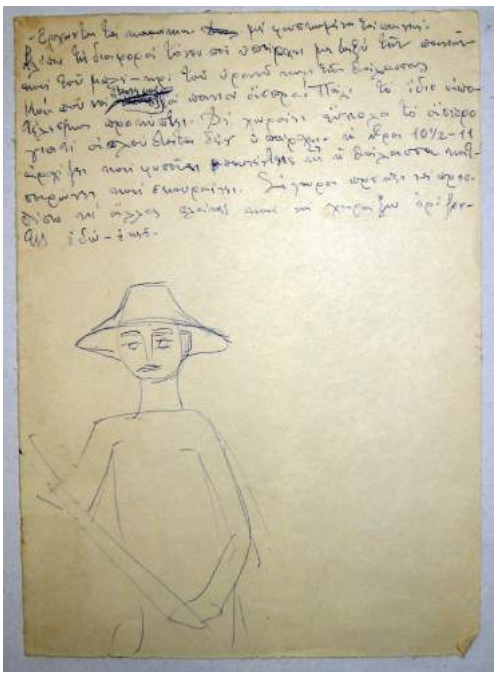
[***Ψαράδες σε βάρκα***]
π. 1957
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
περ. 21x30 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

17.



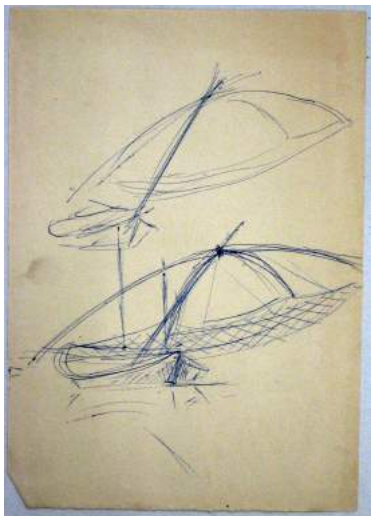
[***Ψαράς***]
σχέδιο – μπλε στυλό σε χαρτί
25x17,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

18.



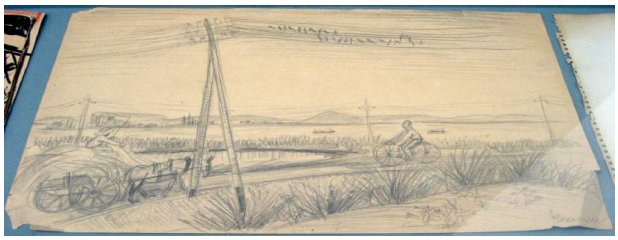
Σημειώσεις και σχέδιο ψαρά
μπλε στυλό σε χαρτί
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

19.



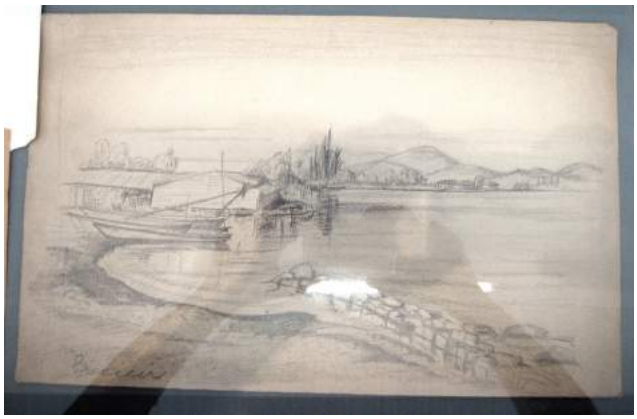
[***Σταφνοκάρι***]
σχέδιο – μπλε στυλό σε χαρτί
25x17,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

20.



Αιτωλικό [***Δρόμος με κάρο και ποδήλατο***]
π. 1957
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
περ. 21x30 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 2006, Σταυρόπουλος 1998

21.



[***Τοπίο παραλίμνιο***]
σχέδιο - κάρβουνο σε χαρτί
23x36 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

22.



[***Βάρκες***]
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
20x30 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: δ. πλάγια: Βάσω

23. 

[***Άντρας σε βάρκα***]
Σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
33x20 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

24. 

Ψαράς
π.1957
σχέδιο - μελάνι ή gouache σε χαρτί
περ. 12x15 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 2006, Σταυρόπουλος 1998

25. 

Καλαθάς – Ψαράς
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
33x20 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 1998, Σταυρόπουλος 2006

26.



[***Αλυκές***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
26x35 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Επιγραφές:
κ.α.:33x18
κ.δ.:32 1/2
δ.πλαγιαστά:17/2
α.μ.: Στην πλάτη του Αρματά (η τελευταία λέξη είναι δυσανάγνωστη)

27.



Οδός Αθηνάς
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
33x48 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω
Επιγραφές: κ.δ.: Οδός Αθηνάς 1952

28.



[***Ηλικιωμένος άνδρας καθιστός***]
(πιθανόν προσχέδιο για την εικονογράφηση του διηγήματος «Ναθαναήλ Μαρκός» στο βιβλίο *Χαραυγή* του Ζήση Σκάρου
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
33x20 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

29.



[***Τοπίο***]
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
18x28 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

30.



Πρωινό με άχνα
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
20x33 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

Επιγραφές: α.α.: 1ο, κ.δ.: πρωινό με άχνα
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

31.



[***Κατσίκα***]
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
39x47 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

32.



[***Περιστέρι***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
20x17 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

33. 

[***Περιστέρι***]
σχέδιο - μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
26x28 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 2006

34. 

[***Τραπεζάκια***]
σχέδιο – μπλε στυλό σε χαρτί
17x25 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

35. 

[***Τραπεζάκι***]
σχέδιο - μαρκαδόρος σε χαρτί
23x14 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

36. 

[***Οικογένεια ψαράδων***]
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
43x29 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

37.



[***Οικογένεια ψαράδων***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
39x29 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

38.

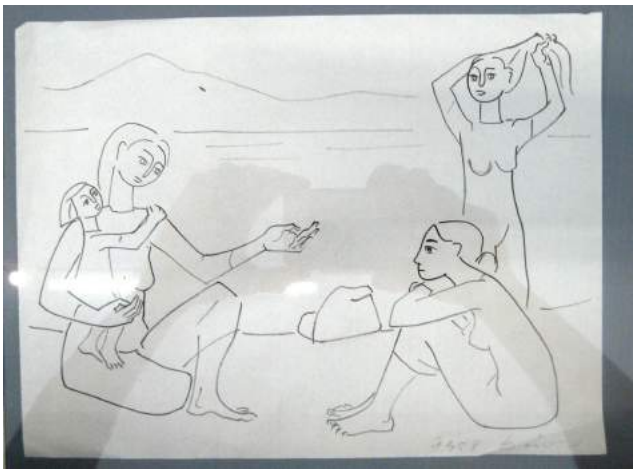


[***Γυναικεία μορφή καθιστή***]
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
30x16 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 2006

39.



[***Γυναίκες καθιστές***]
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
34x18 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

40. 

[***Γυναίκες στην ακτή***]
σχέδιο - μολύβι σε χαρτί
17x25 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ. δ.: 1958 Βάσω

41. 

Γυναίκες που ξεψαρίζουν
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
22x29 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: 1958 Βάσω
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 2006, Σταυρόπουλος 1998, ΜΚΤ 2010, ΔΠΔΑ 91

42. 

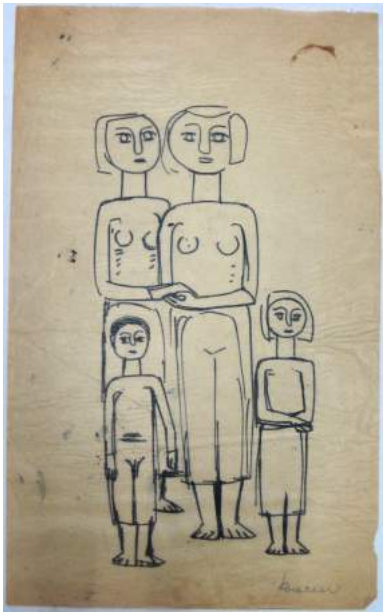
[***Γυναίκες και παιδιά***]
σχέδιο - μαρκαδόρος σε χαρτί
18x26 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: 1958 Βάσω

43.



[***Μανάδες***]
1957
κραγιόνια και μολύβι σε χαρτί
35x25 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: αριστερά πλάγια: 22x35 εκ.
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω

44.



Μανάδες και παιδιά [«Μανάδες»]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
53x33 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 2006, ΜΚΤ 2010, Μπόλης 2009, Σταυρόπουλος 1998

45.



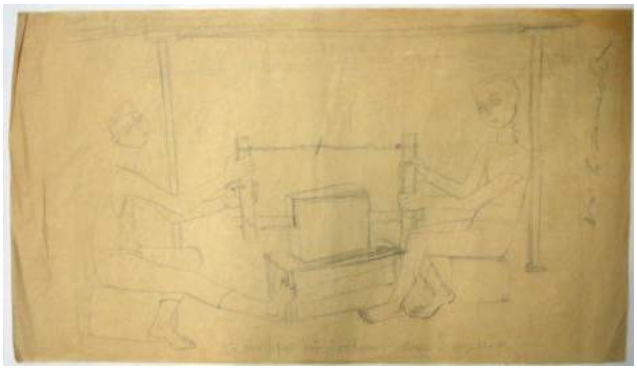
[***Γυναίκα ψαρά***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
70x26 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

46. 

Δυο γυναίκες
σχέδιο – μαύρος και κόκκινος μαρκαδόρος σε χαρτί
21x32 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 2006, Σταυρόπουλος 1998

47. 

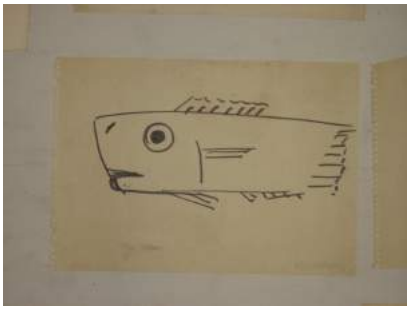
[***Ψαράδες στη βροχή***]
1958
σχέδιο - ακουαρέλα σε χαρτί
22x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

48. 

Εργάτες που κόβουν πέτρα
Σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
35x62 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: κ.μ.: το κόψιμο της πέτρας που δουλεύω
κατά ύψος της δεξιάς πλευράς: να το ξαναδώ

49. 

Αυτοπροσωπογραφία
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
30x21 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

50. 

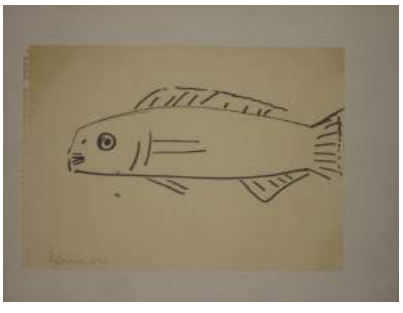
[***Ψάρι***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
17,5x25 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

51. 

[***Ψάρι***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
17,5x25 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

52. 

[***Ψάρι***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
17,5x25 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

53. 

[***Ψάρι***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
17,5x25 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

54.



[***Οικογένεια ψαράδων***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
58x32 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Βιβλιογραφία: ΜΚΤ 2010, Σταυρόπουλος 1998

55.



[***Μορφή καθιστή***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
58x30,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

56.



Λουμούμπενα
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
40x27 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

57.



Λουμούμπενα
σχέδιο – μαρκαδόρος και μολύβι σε χαρτί
39x27 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: κ.μ.: Λουμούμπενα

58.



Λουμούμπενα
σχέδιο – μαρκαδόρος σε κανσόν
23x31 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές:
κ.α.: Λουμούμπενα.
Υπογραφή: κ.μ.: Β

59.



Λουμούμπενα
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
24x16 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

60.



[***Αφηρημένη σύνθεση με μορφή***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
23x47 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

61.



Περίπατος στην Κέρκυρα
σχέδιο – στυλό σε χαρτί
18x58 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βασω

62.



[***Γυναικεία μορφή***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
88x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

63.



[***Γυναίκα με το χέρι στο κεφάλι***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
51x38 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

64.



[***Παναγιά Γοργόνα***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
80x68 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

65.



[***Γοργόνα***]
σχέδιο – μαρκαδόρος και μολύβι σε χαρτί
100x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

66.



Αιγαίο
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
70x62 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: α.δ.: Αιγαίο
Υπογραφή: κ.α.: Βασω

67.



[***Γυναικεία μορφή***]
Σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
35x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βασω

68.



[***Γυναικείο πρόσωπο***]
σχέδιο – μαρκαδόρος και μολύβι σε ρυζόχαρτο
50x35,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

69.



[***Γυμνό***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
55x25 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: πίσω κ.α.: Βάσω

70.



[***Γυμνό***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
55x20 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

71.



[**Γυναικείο κεφάλι**]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
28x15 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

72.



[***Γυμνό καθιστό***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
50x34 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω (ανεστραμμένο)

73.



[***Γυναικείο κεφάλι με λουλούδια***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
52x43 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

74.



Σαρωνικός
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
50x53 εκ
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: κ.α.: Βάσω

75.



Μινωικό
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
50x43 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω
Βιβλιογραφία: ΜΚΤ 2010
Παρατηρήσεις: Το πρόσωπο είναι σχεδιασμένο σε ξεχωριστό κομμάτι χαρτιού που έχει κολληθεί πάνω στο σχέδιο

76.



[***Γυναίκα και άλογο***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
50x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

77.



Μινωικό
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
35x25 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βασω

78.



[***Άλογο***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
23x16 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

79.



[***Άλογο***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
23x16 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

80.



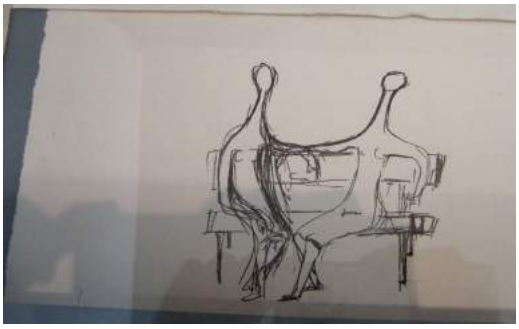
Διάλειμμα
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
37x26 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

81.



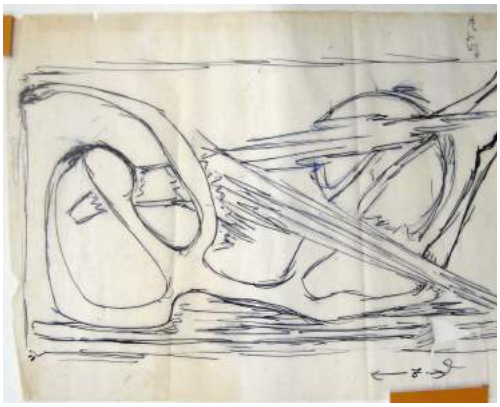
[***Άλογο σε κίνηση***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
41x34 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

82.



[***Δύο μορφές καθιστές***]
σχέδιο – κάρβουνο σε χαρτί
17x29 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

83.



Ίκαρος
σχέδιο – μαρκαδόρος και στυλό σε ρυζόχαρτο
106x74 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βασω
α.δ.: 96 (ανεστραμμένο)
α.α.: 55 (ανάποδα)

84.



Ίκαρος
1967
σχέδιο – μαρκαδόρος και μολύβι σε χαρτί
45x29 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: α.δ.: πολύ / αίσθημα-/ τικό / σάχλα
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω / Γιούρα 1967

85.



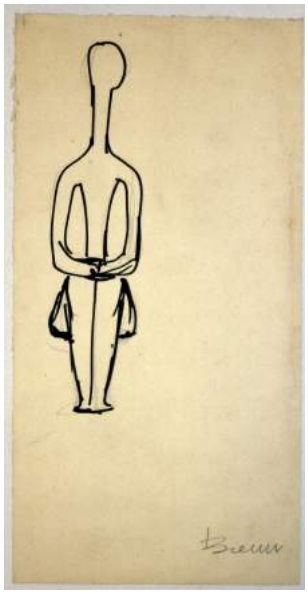
Γιούρα
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
24x15 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: πάνω: Γιούρα 68

86.



[***Θρήνος***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
100x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

87.



[***Αναμονή***]
σχέδιο – μαρκαδόρος και μολύβι σε χαρτί
29x15 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

88.



[***Τρεις μορφές σε ύψωμα***]
1967
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
24x18,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω / Γιούρα 67

89.



[**Μητέρα και παιδί**]
1968
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
29x19 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή και χρονολογία: κ.δ.: Βάσω / Γιούρα 68

90.



[***Πρόσωπο – Χριστός, Μάτια***]
1968
σχέδιο – μελάνι σε χαρτί
45x44 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βασω 1968

91.



[***Παναγία με Χριστό***]
σχέδιο – κάρβουνο σε χαρτί
76x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: κ.μ.: η πέτρα της μπήκε σε μια βίλα
Υπογραφή: κ.δ.: Β

92.



[***Πλατυτέρα***]
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
63x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

93.



[***Πλατυτέρα***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
83x35 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

94.



[***Μητέρα με παιδί***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
70x23 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

95.



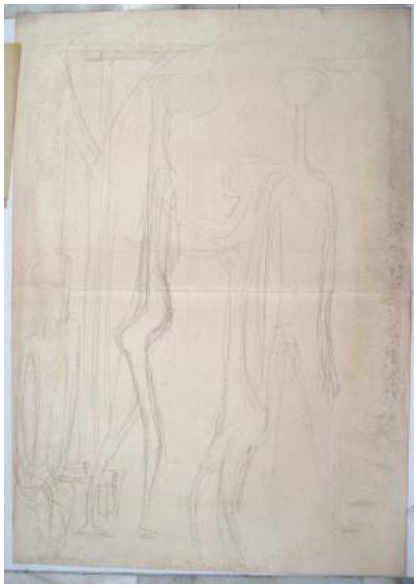
[***Μορφή σε κίνηση***]
Σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
58x31 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

96.



[***Όρθιες μορφές και μια καθιστή***]
Σχέδιο – μελάνι σε χαρτί
58x32 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: α.δ.: Βάσω

97.



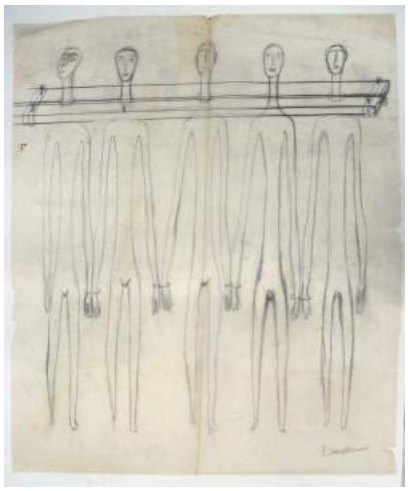
[***Τρεις μορφές όρθιες και μια καθιστή***]
σχέδιο – μολύβι σε χαρτόνι
100x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

98.



[***Μορφές***]
Σχέδιο – μπλε στυλό σε ρυζόχαρτο
35x25 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

99.



[***Μορφές***]
σχέδιο – μολύβι και μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
110x93 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βασω

100.



[***Τρεις κορμοί***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
140x70 εκ.
(αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

101.



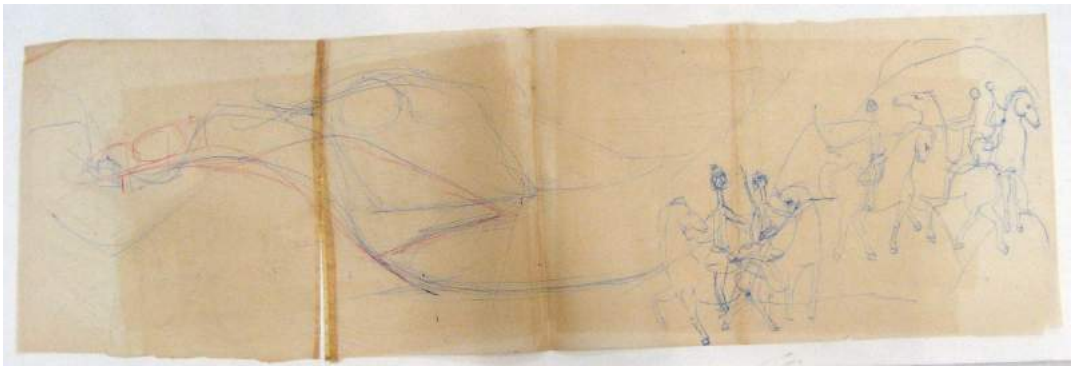
Κατάσταση
σχέδιο – κάρβουνο σε χαρτί
134x103 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

102.



Μακρονήσι
σχέδιο – γκουάς σε χαρτί
70x44 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: μ.α. κατά μήκος: Μακρονήσι
Υπογραφή: κ.δ.: Βασω

103.



[***Καβαλάρηδες σε τοπίο***]
σχέδιο – κόκκινο και μπλε στυλό σε ρυζόχαρτο
100x31 εκ.
(αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

104.



[***Έφιππος και δυο άλογα***]
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
43x31,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

105.



[***Καβαλάρηδες***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
66x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

106.



[***Καβαλάρης***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
100x70 εκ.
(αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

107.



[***Καβαλάρης***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
58x32 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω
Βιβλιογραφία: ΜΚΤ 2010, Σταυρόπουλος 2006

108.



[***Κορμοί δέντρων***]
σχέδιο – μαρκαδόρος και κάρβουνο σε χαρτί
110x26 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.μ.: Βάσω

109.



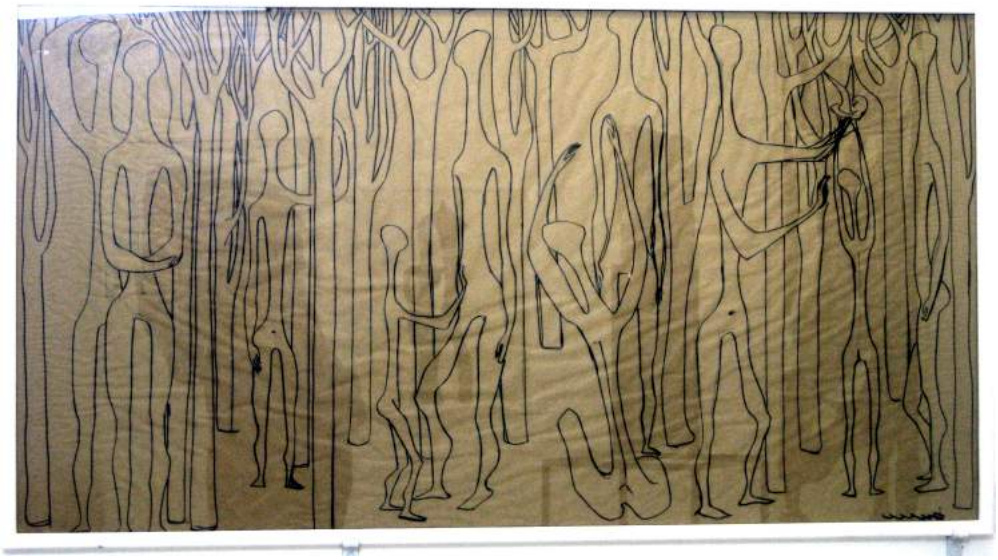
[***Δέντρα***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
103x36 εκ.
Επιγραφές: πίσω κ.δ.: τελευταίο
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

110.



[***Δάσος***]
σχέδιο – κάρβουνο σε χαρτί
67x83 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: δεξιά γωνία πλάγια: 57x
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

111.



[***Δάσος***]
σχέδιο - μαρκαδόρος σε χαρτί
100x187 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω (ανεστραμμένο)

112.



[***Μορφή καθιστή***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
12x23 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

113.



[***Γυναίκα με το χέρι ψηλά***]
σχέδιο – κάρβουνο σε χαρτί
100x36 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

114.



[***Ζευγάρι και καθισμένη μορφή***]
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
95x71 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

115.



[***Μητέρα και παιδί***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
110x31 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

116.



[***Μορφή και παιδί***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
100x35 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

117.



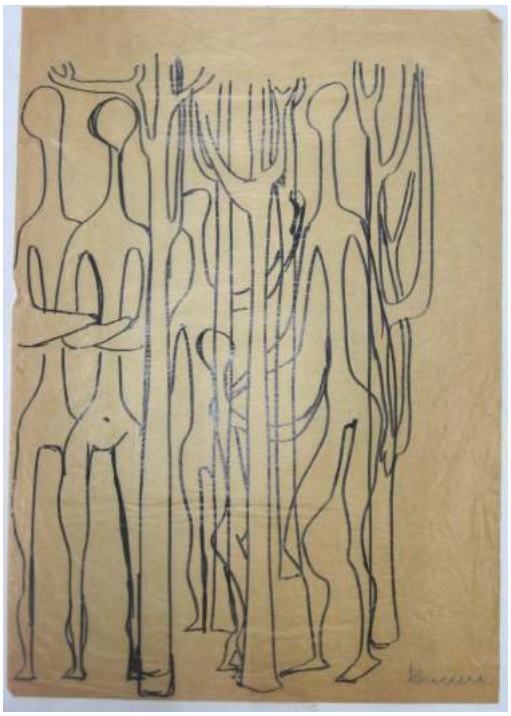
[***Μορφή όρθια***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
100x36 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

118.



[***Μητέρα και παιδί με δέντρα***]
σχέδιο – μολύβι και κάρβουνο σε χαρτί
152x50 εκ.
(αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: πίσω α.μ.: 1
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

119.



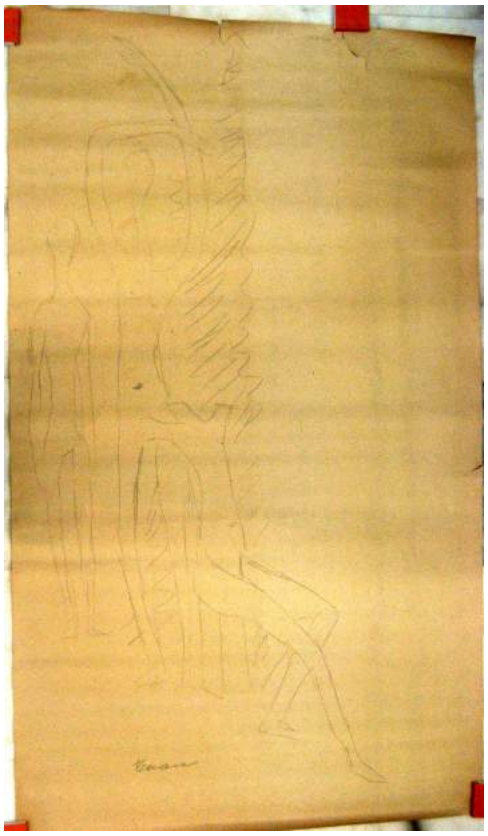
[***Δάσος***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
50x35 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

120.



[***Γυναικείες μορφές Κάτω από δέντρο***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
101x52 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

121.

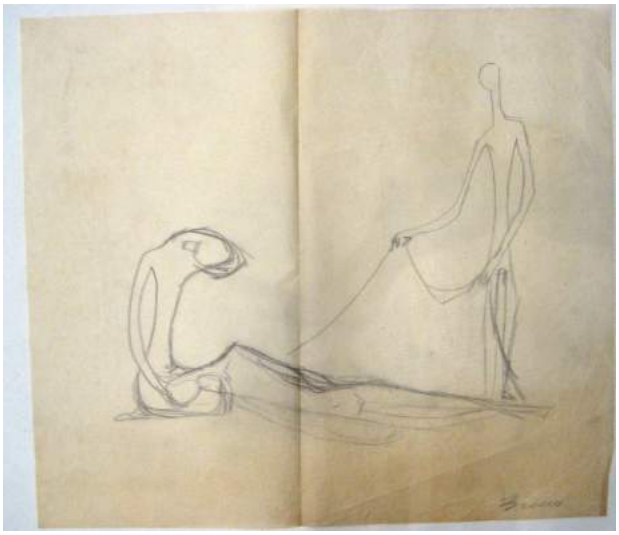


[***Καθιστή ακέφαλη μορφή και όρθιες μορφές***]
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
176x100 εκ..
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: πίσω α.δ.: η σύνθεση χωρίς κεφάλι (και σχεδιάκι)
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

φωτογραφία της επιγραφής στην πίσω όψη

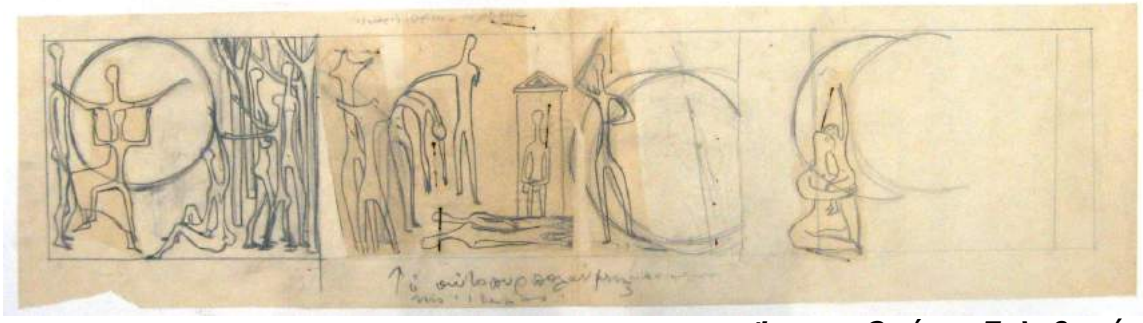


122.



[***Αύρες και Ίκαρος***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
61x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

123.



Ίκαρος-Θρήνος-Σκλαβωμένοι
Ο αυτοπυρπολημένος της Ιταλίας
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
23x89 εκ.
(αποτελείται από 9 φύλλα χαρτιού)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: α.μ.: Ίκαρος-Θρύνος-Σκλαβωμένοι
κ.μ.: ο αυτοπυρπολημένος / της Ιταλίας

124.



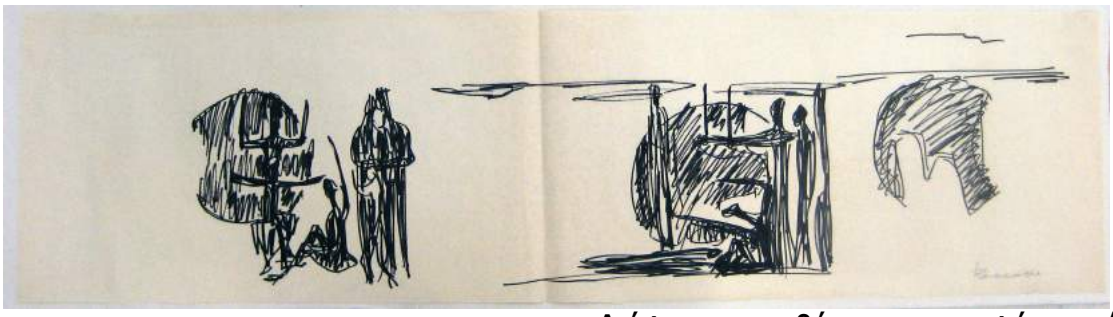
[***Κορμοί και μορφές***]
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
100x71 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

125.



[***Μορφή σκυμμένη***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
70x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Β

126.



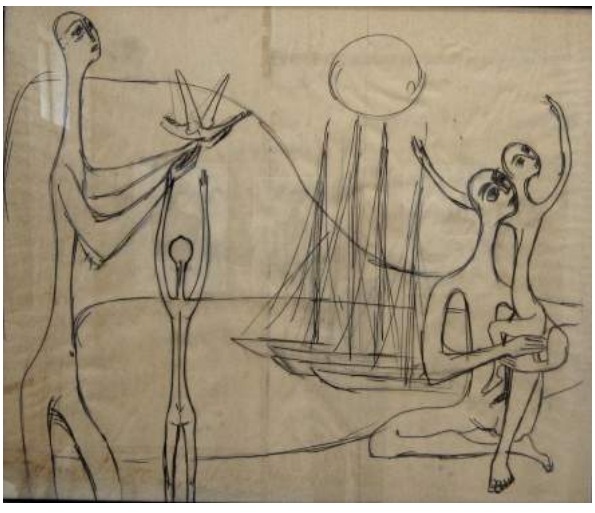
Διάφορες συνθέσεις με μορφές και ήλιο
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
27x100 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

127.



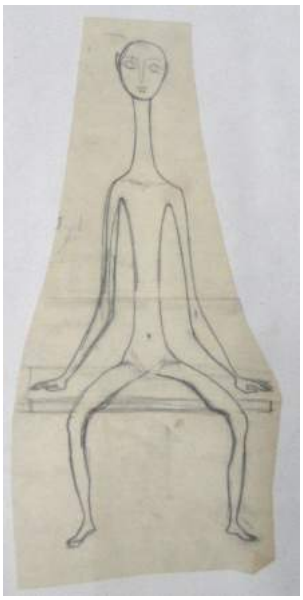
Διάφορες συνθέσεις με μορφές και ήλιο
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτόνι
17x80 εκ. (σύνθεση)
(αποτελείται από 3 φύλλα χαρτιού)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

128.



[***Ειρηνικό***]
σχέδιο - μολύβι και μαρκαδόρος σε χαρτί
100x118 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: π.α.: 4 (ανεστραμμένο)

129.



[***Μορφή καθιστή***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
50x24 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

130.



[***Μητέρα και παιδί***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
70x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: πίσω κ.μ.: Βάσω

131.



[***Σκεπτόμενη μορφή***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
70x43 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

132.



[***Γυναίκα που θρηνεί***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
29x21 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

133.



[***Μορφή καθιστή***]
σχέδιο – γκουάς, μαρκαδόρος και μολύβι σε χαρτί
58x33 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

134.



[***Ύστατο χρέος***]
σχέδιο – κόκκινο λιπαρό κραγιόνι σε ρυζόχαρτο
127x60 εκ.
(αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

135.



[***Ύστατο χρέος***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
129x142 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές:
α.μ.: το μισό 55 1,10
μ.δ.: 1,30 / το μισό 65

136.



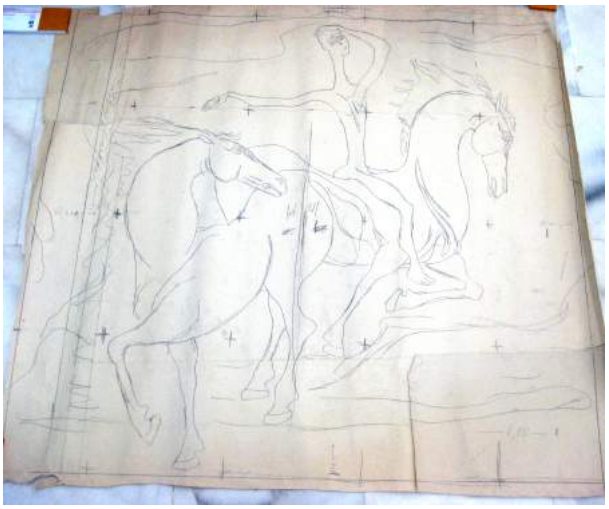
[***Ύστατο χρέος***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
41x45 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

137.



Επέλαση
σχέδιο – κάρβουνο σε χαρτί
128x100 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: πίσω α.μ.: επέλαση
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

138.



[***Επέλαση***]
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
123x137 εκ.
(αποτελείται από 3 φύλλα χαρτιού)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές:
μ.α.: ανοιχτό
μ.μ.: μέση
μ.δ.: ανοιχτό
κ.δ.:1,10
κ.μ.:116
α.μ.:116

139.



[***Επέλαση***]
σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
101x80 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βασω

140.



[***Επέλαση***]
σχέδιο – κάρβουνο και μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
134x81,5 εκ.
(αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

141.



Επέλαση
σχέδιο – μολύβι και μαρκαδόρος σε χαρτί
124x74 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές:
μ.α.:55-56
μ.δ.:55-56
α.μ.:1,14
α.δ.:1,14
πίσω α.μ.: η Άλλη εκδοχή της επέλασης
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

142.



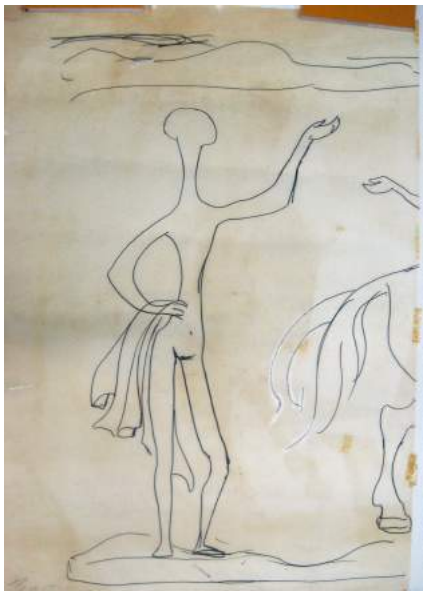
Επέλαση
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
143x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

143.



[***Κεφάλι αλόγου***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
22,5x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

144.



[***Μορφή με μακρύ μαντήλι***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
100x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

145.



[***Μορφή με μακρύ μαντήλι στους ώμους***]
σχέδιο – μολύβι και μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
101x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

146.



[***Κατάσταση***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
29x22 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

147.



[***Κατάσταση Ι***]
1967
σχέδιο – μαύρος και κόκκινος μαρκαδόρος σε χαρτί
29x20 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: κ.δ.: Γιούρα 67 / χωρίς το σύρμα
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Βιβλιογραφία: Σταυρόπουλος 2006

148.



[***Μορφές***]
κολάζ με χαρτί
36x25,5 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

149.



[***Τόρσο***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
25x19 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βασω

150.



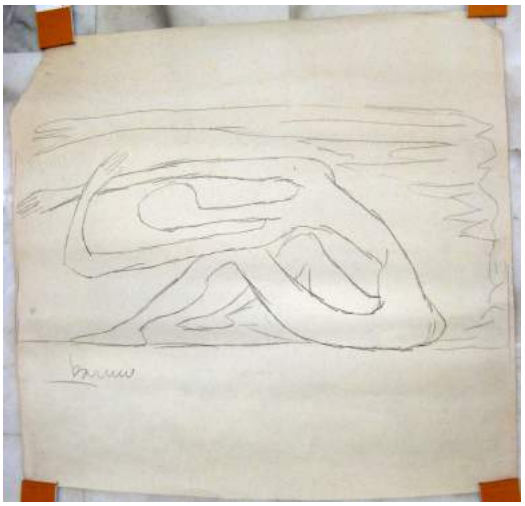
[***Κατάσταση***]
σχέδιο – κάρβουνο και μολύβι σε χαρτί
101x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: πίσω: α.δ.: Σχέδιο να το ξαναδώ
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

151.



[***Καβαλάρης***]
σχέδιο – μαρκαδόρος και μολύβι σε ρυζόχαρτο
103x135 εκ.
(αποτελείται από 3 φύλλα χαρτιού)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

152.



[***Απειλή***]
σχέδιο – κάρβουνο σε χαρτί
94x100 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

153.



[***Κόκκινη μορφή***]
σχέδιο (μαρκαδόρος σε χαρτί)
κομμένο και κολλημένο σε άσπρο χαρτί
27x19 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

154.



Φτάσανε ψηλά πολύ ψηλά δύσκολα πια να χαμηλώσουνε
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
100x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

155.



[***Δον Κιχώτης***]
σχέδιο – μαρκαδόρος και μολύβι σε χαρτί
100x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

156.



[***Μορφή στις φλόγες***]
σχέδιο – κάρβουνο, μολύβι, μαρκαδόρος, παστέλ σε χαρτί
100x45 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

157.



[***Δύο μορφές***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
22x16 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω (ανεστραμμένο) / Βασω

158.



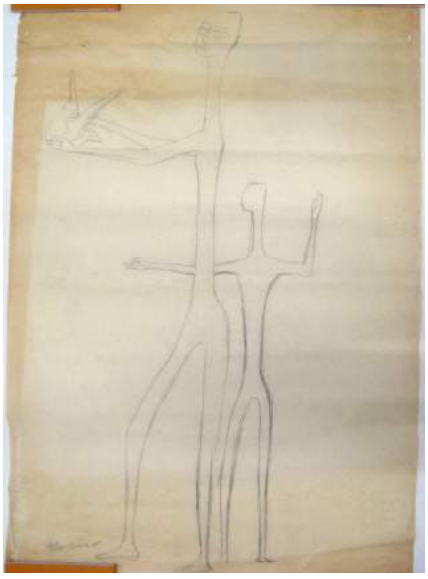
[***Μορφή με ήλιο***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
100x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

159.



[***Ειρηνικό Ι***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
100x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

160.



[***Ειρηνικό***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
98x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

161.



[***Ειρηνικό***]
σχέδιο – μολύβι σε ρυζόχαρτο
93x43 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

162.



[***Ελεγείο***]
σχέδιο – κάρβουνο σε ρυζόχαρτο
111x70 εκ.
(αποτελείται από 2 φύλλα χαρτιού)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

163.



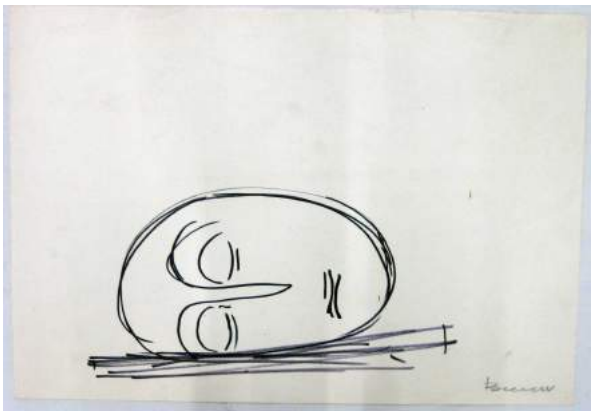
[***Ανδρικές μορφές με σπαθί***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
100x70 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.α.: Βάσω

164.



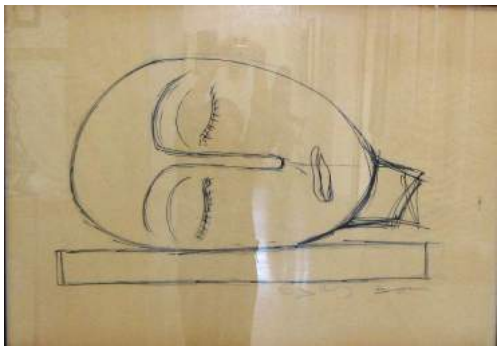
[***Εντολή***]
σχέδιο – κάρβουνο και μολύβι σε χαρτί
140x80 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: α.α.: 0,76
Υπογραφή: κ.δ.: Βασω

165.



[***Μνήμη Ελή***]
σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
35x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

166.



Ελής
Σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
69x100 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: κ.δ.: Ελής
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω

167.



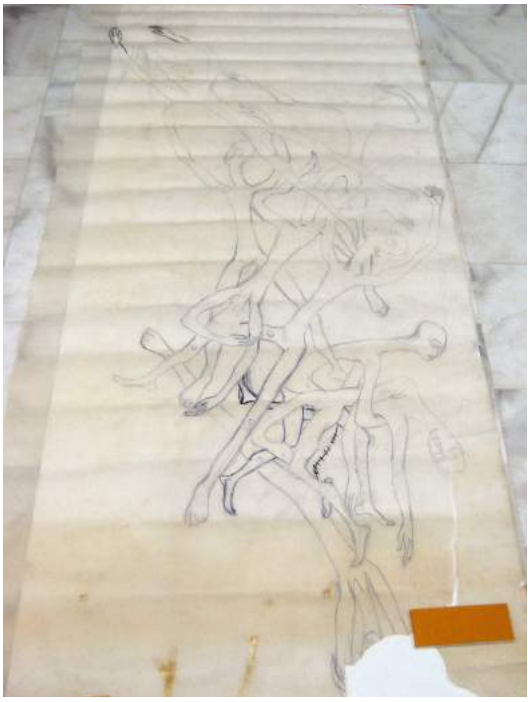
Πολυτεχνείο 1ο σχέδιο
σχέδιο – μαρκαδόρος και μολύβι σε ρυζόχαρτο και χαρτί
241x108 εκ.
(αποτελείται από 4 φύλλα ρυζόχαρτου και ένα ξεχωριστό, πιο χοντρό, για τον ήλιο)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη
Επιγραφές: πίσω α.δ.: Σχέδιο 1ο Πολυτεχνείο

168.



[***Πολυτεχνείο***]
σχέδιο – μαρκαδόρος και μολύβι σε ρυζόχαρτο
244x110 εκ.
(αποτελείται από 4 φύλλα χαρτιού)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

169.



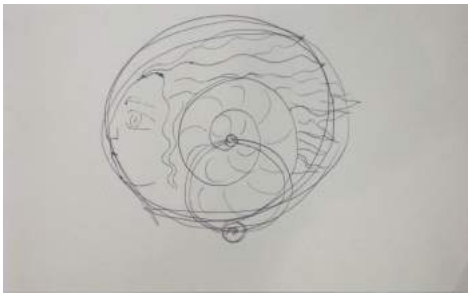
[***Πολυτεχνείο***]
σχέδιο – μολύβι, μαρκαδόρος και μπλε στυλό σε ρυζόχαρτο
245x110 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

170.



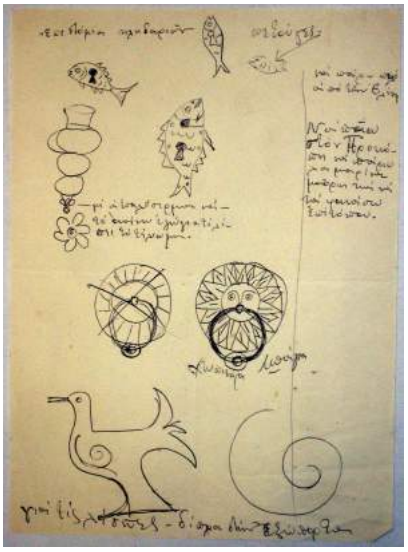
Διακοσμητικό θέμα
Σχέδιο – στυλό σε χαρτί
16x21 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

171.



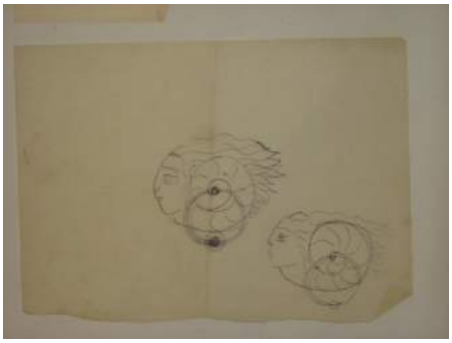
Διακοσμητικό θέμα
Σχέδιο – στυλό σε χαρτί
13x21 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

172.



Διακοσμητικά θέματα
Σχέδιο – στυλό σε χαρτί
29x21 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

173.



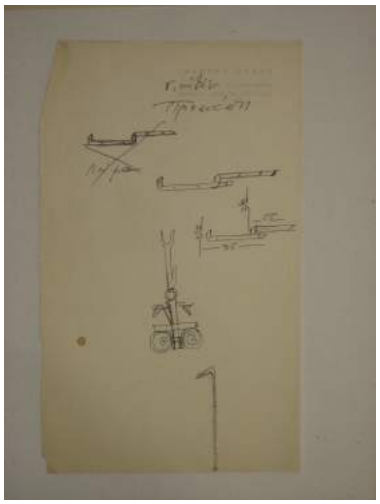
Διακοσμητικά θέματα
Σχέδιο – στυλό σε ρυζόχαρτο
24x35 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

174.



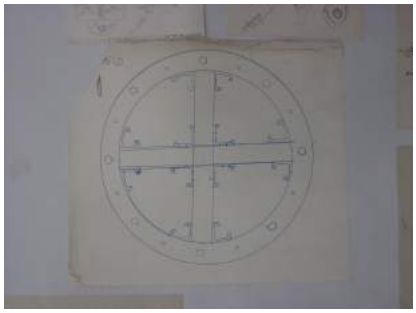
Διακοσμητικό θέμα
Σχέδιο – μαρκαδόρος σε χαρτί
24x14 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

175.



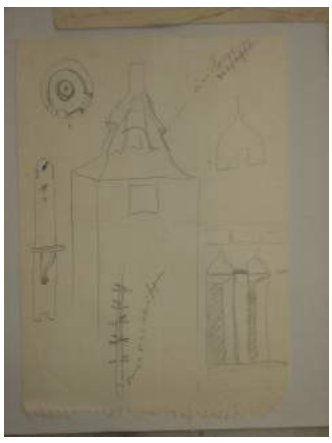
Διακοσμητικό θέμα
Σχέδιο – στυλό σε χαρτί
24x14 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

176.



Διακοσμητικό θέμα
Σχέδιο – μπλε στυλό σε χαρτί
30x34 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

177.



Διακοσμητικό θέμα
Σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
24x17 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

178.



Αρχιτεκτονικά στοιχεία
Σχέδιο – μολύβι σε χαρτί
24x17 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

179.



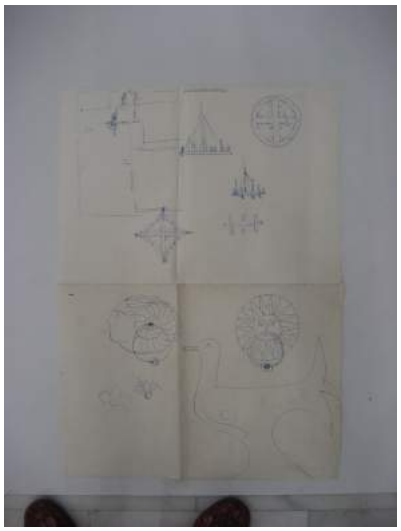
Αρχιτεκτονικά στοιχεία
Σχέδιο – μπλε στυλό σε χαρτί
21x15 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

180.



Πόδια ανθρώπινης μορφής
Σχέδιο – μαρκαδόρος σε ρυζόχαρτο
21x19 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

181.



Διακοσμητικά θέματα
Σχέδιο – μπλε στυλό σε χαρτί
70x50 εκ.
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

182.



Γεωμετρική σύνθεση
μελάνι σε χαρτί και κολάζ
27x16 εκ.
Υπογραφή: κ.δ.: Βάσω
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΚΘΕΣΕΩΝ
ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΑΤΟΜΙΚΕΣ

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος[1]	τίτλος	έργα
1955 (από 5 Δεκ.)	Αίθουσα «Ζαχαρίου»	*Χαρακτική Βάσω Κατράκη*	είκοσι έξι έγχρωμες και ασπρόμαυρες ξυλογραφίες, τρεις εικονογραφήσεις βιβλίων και έξι λιθοϋψιτυπίες (βλ. την κατάσταση των έργων από τον κατάλογο της έκθεσης στο παράρτημα 2)
1958 (από 25 Οκτ.)	Υπερωκεάνιο «Ολυμπία» (σε όλα τα λιμάνια που έπιασε το πλοίο και στη Νέα Υόρκη)	*Έκθεσις χαρακτικής της Βάσως Κατράκη*	δώδεκα λιθοϋψιτυπίες, εννέα ασπρόμαυρες ξυλογραφίες, έξι έγχρωμες ξυλογραφίες και έξι σχέδια (βλ. την κατάσταση των έργων από τον κατάλογο της έκθεσης στο παράρτημα 2)
11 Νοεμ.- 2 Δεκ. 1959	«Ζυγός»	*Βάσω Κατράκη. Χαρακτική*	45 έργα: 33 λιθοϋψιτυπίες και δώδεκα ξυλογραφίες (βλ. την κατάσταση των έργων από τον κατάλογο της έκθεσης στο παράρτημα 2)
4 – 24 Φεβ. 1961	Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη	*Βάσω Κατράκη. Χαρακτική*	34 έργα: οκτώ ξυλογραφίες και 26 λιθοϋψιτυπίες (βλ. την κατάσταση των έργων από τον κατάλογο της έκθεσης στο παράρτημα 2)
3 – 9 Μαΐου 1961	Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο	Ατομική έκθεση	λιθοϋψιτυπίες: *Κεφάλι κοπέλας* (το πρώτο της έργο σε πέτρα), σειρά «Μανάδες», *Θρήνος Λουμούμπενα* και άλλα
17 – 25 Ιαν. 1964	Πεκίνο	Ατομική έκθεση	Ξυλογραφίες: *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων*, *Περιστέρια*, *Καράβι*, *Νύχτα στη Λιμνοθάλασσα* (δύο έργα με τον ίδιο τίτλο), *Λιμνοθάλασσα* (δύο έργα με τον ίδιο τίτλο), *Κορίτσι* (έγχρωμη με την κοτσίδα) λιθοϋψιτυπίες: *Μάνα* (που είχε φτιάξει για την *Επιθεώρηση τέχνης*), *Τρεις καλημέρες*, *Οικογένεια ψαράδων*, *Ψαράδες*, *Μικρός ψαράς*, *Χαιρετισμός* (*Ειρήνη*), *Θρήνος* (*Λουμούμπενα*), *Φιγούρα κόκκινη*, *Καβαλάρης* (3 έργα με τον ίδιο τίτλο), *Μαύρο άλογο*, *Άσπρο άλογο*, *Θρήνος για έναν σκοτωμένο* (Λαμπράκης), *Φυλακισμένος* (δύο έργα με τον ίδιο τίτλο)

[1] όπου δεν αναφέρεται πόλη εννοείται η Αθήνα

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα
4 – 18 Σεπ. 1965	Αίθουσα εκθέσεων του Ιδρύματος Πολιτιστικών Σχέσεων, Βουδαπέστη	*Βάσω Κατράκη* *Έκθεση της Ελληνίδας χαράκτριας* (μετάφραση από τα ουγγαρέζικα)	Μετάφραση καταλόγου από τα ουγγαρέζικα: *Κορίτσι* 1954 έγχρωμη ξυλογραφία *Ψαράδες* 1957 ξυλογραφία *Κορίτσι* 1958 ξυλογραφία *Κορίτσι* 1958 έγχρωμη ξυλογραφία *Μεσολόγγι* 1958 έγχρωμη ξυλογραφία *Μεσολόγγι* 1958 έγχρωμη ξυλογραφία *Μεσολόγγι* 1958 έγχρωμη ξυλογραφία *Μεσολόγγι* 1958 έγχρωμη ξυλογραφία *Μεσολόγγι* 1958 έγχρωμη ξυλογραφία *Μεσολόγγι* 1958 έγχρωμη ξυλογραφία Σειρά «Μανάδες» 1958 λιθογραφία *Φεγγαρόλουστη νύχτα* 1960 έγχρωμη ξυλογραφία *Θρήνος Λουμούμπενα* 1962 λιθογραφία *Δέντρα* 1962 λιθογραφία *Μάνα* 1963 λιθογραφία *Μεσόγειος* 1963 λιθογραφία *Περίπατος στην Κέρκυρα* 1963 λιθογραφία *Μικρός καβαλάρης* 1963 λιθογραφία *Καβαλάρης* 1963 λιθογραφία *Μαύρο άλογο* 1964 λιθογραφία *Άσπρο άλογο* 1964 λιθογραφία *Καβαλάρης* 1964 λιθογραφία *Μορφή με άλογο* 1964 λιθογραφία *Τρεις φιγούρες* 1965 λιθογραφία
20 Ιαν. – 9 Φεβ. 1967	«Αίθουσα Τέχνης Αθηνών», Χίλτον	*Βάσω Κατράκη*	14 λιθοϋψιτυπίες της Μπιενάλε της Βενετίας 7 λιθοϋψιτυπίες: *Μικρός καβαλάρης*, *Καβαλάρης 1*, *Καβαλάρης 2*, *Άσπρο άλογο*, *Μαύρο άλογο*, *Ίκαρος 1*, *Ίκαρος 2* 7 έγχρωμες ξυλογραφίες από τη σειρά «Ώρες Μεσολογγιού» (βλ. την κατάσταση των έργων από τον κατάλογο της έκθεσης στο παράρτημα 2)
1969	Exeter, Αγγλία	ατομική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα
13 – 27 Ιαν. 1971	«Αργώ», Λευκωσία	*Βάσω Κατράκη*	30 έργα από το 1963 και μετά, μεταξύ των οποίων οι λιθοϋψιτυπίες: *Ενδοστροφή*, *Φιγούρα*, Ίκαρος ΙΙ, *Αναμονή ΙΙ*, *Τρεις Χάριτες*, *Ο παιδικός μου κόσμος*, *Μητρότητα*, *Πλατυτέρα Ι, ΙΙ, ΙΙΙ*, *Κατάσταση ΙΙ*, *Παναγιά Ι*, *Άλλος κόσμος* και έργα με θέμα το άλογο
12 Οκτ. – 10 Νοεμ. 1972	Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ώρα»	*Βάσω Κατράκη. Χαρακτική*	30 έργα (βλ. την κατάσταση των έργων από τον κατάλογο της έκθεσης στο παράρτημα 2)
22 Μαρτ. - 7 Απρ. 1973	«Κοχλίας», Θεσσαλονίκη	*Έκθεση έργων χαρακτικής της Βάσως Κατράκη*	28-30 χαρακτικά
18 Ιουν. – 31 Αυγ. 1976	ακολούθησε τις παραστάσεις της «Αντιγόνης» των «Δεσμών» σε δεκάδες ελληνικές πόλεις	περιοδεύουσα έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές
25 Σεπ.– 1 Οκτ. 1977	Δημοτικό Μέγαρο Μεσολογγίου («Βυρώνεια»)	ατομική έκθεση	μικρά γλυπτά, πρόσφατες λιθοϋψιτυπίες και μια σειρά από τις ξυλογραφίες «Ώρες Μεσολογγιού»
20 Φεβ. – 13 Απρ. 1980	ΕΠΜΑΣ	*Βάσω Κατράκη. Χαρακτική 1940-1980*	184 έργα (κάθε έργο που είχε συμπεριληφθεί στην έκθεση περιέχει την ένδειξη ΕΠΜΑΣ 1980 στην καταχώρηση «εκθέσεις» στον κατάλογο των χαρακτικών)
6 μέχρι 22 Νοεμ. 1980	«Κοχλίας», Θεσσαλονίκη	ατομική έκθεση	35 ξυλογραφίες και 35 λιθοϋψιτυπίες
23 Δεκ. 1980 – 4 Ιαν. 1981	Αίθουσα Συλλόγου Φίλων Γραμμάτων και Τεχνών, Δράμα	περιοδεία παραλλαγής της ατομική έκθεσης στον «Κοχλία»	45 χαρακτικά
2 -17 Ιαν. 1981	ξενοδοχείο «Ευρυδίκη», Κιλκίς		άγνωστος αριθμός έργων
28 Ιαν. – 14 Φεβ. 1981	«Ρόδι», Γιαννιτσά		άγνωστος αριθμός έργων
18 Φεβ. – 14 Μαρ. 1981	«Έψιλον Μι», Βόλος		άγνωστος αριθμός έργων
Απρίλιος 1981	«Τέχνη», Πάτρα		άγνωστος αριθμός έργων
27 Μαρ. –23 Απρ. 1981	Αίθουσα Τέχνης Πειραιά	ατομική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα
13 – 31 Οκτ. 1981	αίθουσα τέχνης «Α. Τάσσος», Δημαρχείο Κερατσινίου	ατομικής έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές
9 – 30 Νοεμ. 1981	«Γκαλερί Σταυρακάκη», Ηράκλειο Κρήτης	ατομική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές
1 –10 Δεκ. 1981	Δημαρχείο Χανίων		
1981 (από 12 Δεκ.)	«Αίθουσα Αγ. Φραγκίσκου», Ρέθυμνο		
30 Ιαν.– 7 Φεβ. 1982	Νεάπολη		
6 – 26 Φεβ. 1984	«Αιξωνή», Γλυφάδα	*Βάσω Κατράκη Χαρακτικά*	*Γλυφάδα* και άλλες πρόσφατες λιθοϋψιτυπίες
10 Νοεμ. – 6 Δεκ. 1986	Γκαλερί «Αθήνα»	*Βάσω Κατράκη*	λιθοϋψιτυπίες - πιθανότατα και οι παρακάτω: *Μνήμη Ι - Πολυτεχνείο* *Πήγασοι* *Μνήμη Παναγιώτη Ελή* *Άλογα* *Αύρες και Ίκαρος* *Επέλαση Ι* Ύστατο χρέος Απειλή Ι *Απειλή ΙΙ* *Άλογο και παιδί*

ΚΥΡΙΟΤΕΡΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΜΕΤΑ ΤΟ 1988

1991	Δημοτική Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων
1991	Δημοτική Πινακοθήκη Δήμου Πατρέων
1992	Πολιτιστικό Κέντρο Δήμου Λευκωσίας (Πύλη Αμμοχώστου), (οργάνωση Υπουργείο Παιδείας της Κύπρου, ΕΠΜΑΣ)
1994	Βελλίδειο Πολιτιστικό Κέντρο Θεσσαλονίκης
1994	«Νέες μορφές»
1998	Πινακοθήκη Πιερίδη (αναδρομική)
2006	Εγκαινιάζεται το Κέντρο Χαρακτικών Τεχνών - Μουσείο Βάσως Κατράκη, Αιτωλικό
2010	Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης (αναδρομική)
2013	Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.

ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΟΜΑΔΙΚΕΣ

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος[2]	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
16 Ιουν. - 16 Ιουλ. 1936	«Παρνασσός»	*Α΄ Ετήσια έκθεσις του Συλλόγου των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών τεχνών*	δύο ακουαρέλες	Μεταξύ άλλων: Τάσσος Αλεβίζος, Χρήστος Δαγκλής, Κώστας Μαλάμος, Λουκία Μαγγιώρου, Γιώργος Σικελιώτης
Ιούνιος 1942	Αρχαιολογικό Μουσείο	*Β΄ Επαγγελματική Έκθεση*	ένα τοπίο (ακουαρέλα)	Μεταξύ άλλων: Κεφαλληνός, Αντώνης Κανάς, Τάσσος Αλεβίζος, Αλέξανδρος Κορογιαννάκης
1946 (από 12 Ιουλ.)	Γαλλικό Ινστιτούτο	*Έκθεση της Γαλλο-ελληνικής Ένωσης Νέων*	ακουαρέλες και ξυλογραφίες	Απάρτης, Ανδρέου, Ζογγολόπουλος, Μακρής, Καπράλος, Κουλεντιανός, Φ. Σακελλαρίου, Περαντινός, Γεωργιάδης, Τλούπας, Χρυσοχοϊδη, Λουκόπουλος, Φερεντίνος, Λαμέρας, Α. Θεοδωρίδης, Μανουσάκης, Ηλιάδης, Δρόσος, Κεραμίδας, Πολυκανδριώτης, Μώρθας, Κοντόπουλος, Σπυρόπουλος, Γαΐτης, Βογιατζής, Φέρτης, Ζέππος, Νότος Από γυναίκες οι Γ. Κουλεντιανού, Μουρέλου, Λ. Πασχάλη, Μ. Τριλίβα, Α. Παπά, Ε. Ζογγολοπούλου, Μπεκιάρη, Πολυχρονιάδου, Αντύπα
1947	Κάιρο	*Διεθνής Έκθεση*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών
1947	Στοκχόλμη	*Grekisk Konst* (έκθεση σύγχρονης ελληνικής τέχνης)	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	δεν υπάρχουν αναφορές

[2] όπου δεν αναφέρεται πόλη εννοείται η Αθήνα

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
14 Μαΐου - 14 Ιουν. 1950	Ζάππειο	*«Στάθμη» ομάδα εκθέσεων, Α΄ Έκθεσις ζωγραφικής γλυπτικής χαρακτικής*	*Στη λιμνοθάλασσα με βροχή*, *Ψαράδες*, *Τοπίο* (όρθιο ξύλο), *Τοπίο*, *Ειρήνη*, *Καράβι*, και εικονογραφήσεις από τα βιβλία *Ολαρία-Ολαρά* του Νίκου Βελιώτη και *Χαραυγή* του Ζήση Σκάρου	μέλη *«Στάθμης»*: Μαρία Αναγνωστοπούλου, Α. Αστεριάδης, Γ. Βακαλό, Σπ. Βασιλείου, Γ. Γουναρό, Τ. Ελευθεριάδης, Φώτης Ζαχαρίου, Ε. Ζογγολοπούλου, Αγγ. Θεοδωρόπουλος, Κ. Θετταλός, Ορ. Κανέλλης, Σωκρ. Καραντινός, Επ. Λιώκης, Λουκία Μαγγιώρου, Ι. Μηταράκης, Γ. Μόσχος, Γ. Μπουζιάνης, Αγλαΐα Παπά, Βάλιας Σεμερτζίδης, Γιαν. Στεφανέλλης, Α. Σώχος, Α. Τάσσος και Ερρ. Φραντζισκάκης νέοι εκτός ομάδας: Ιουλία Παπανούτσου, Νίκη Καραγάτση, Άννα Σπιτέρη, Δ. Αντωνακάτου, Γ. Σικελιώτης, Ι. Σταυρόπουλου, Θ. Φραγκουδάκη
1952 (από 11 Απριλίου)	Ζάππειο	*Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις* (*Δ΄ Πανελλήνιος*)	*Πρωινό*, *Τοπίο*, *Αλυκές*, *Τοπίο*, *Τοπίο*, *Ψαράς*	Οι χαράκτες που συμμετείχαν: Τάσσος, Ν. Βεντούρας, Δ. Τηνιακός, Δαμιανάκης, Κορογιαννάκης, Βελισσαρίδης, Γιαννουκάκης, Πασχάλη, Γκλαβάνη, Χαρμπούρη, Μπεκιάρη, Χατζησάββα-Φωτίου
1953 (από 22 Μαρτίου)	«Φουαγιέ», Πειραιάς	*Πειραιώτες καλλιτέχνες*	δυο τοπία και το *Τουρκολίμανο* (ξυλογραφίες)	πληθώρα καλλιτεχνών
Απρίλιος 1953	Galleria Nazionale d' Arte Moderna, Ρώμη	*Mostra di Pittura Hellenica Contemporanea*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	δεν υπάρχουν αναφορές

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
19 Φεβ. – 13 Μαρτ. 1955	Cabinet des estampes, Γενεύη	*La Grèce vivante: La gravure*	οκτώ ξυλογραφίες μεταξύ των οποίων το *Μεροδούλι Μεροφάι*	Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ζωή Γκλαβάνη, Μπεκιάρη, Βελισσαρίδης, Μόσχος, Οικονομίδης, Βεντούρας, Βασιλείου, Γαλάνης, Κορογιαννάκης, Κεφαλληνός Θεοδωρόπουλος
Μάιος 1955	Göteborg, Σουηδία	*Nutida Grekisk Konst*	δεν έχουν εντοπιστεί	συμμετείχαν ζωγράφοι, γλύπτες και οι χαράκτες Τάσσος και Παπαδημητρίου
Φεβρουάριος 1956	Ζυρίχη	Διεθνής Έκθεση ξυλογραφίας της οργάνωσης «Xylon»	*Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων*	149 καλλιτέχνες από 17 χώρες. Ελληνική συμμετοχή: Κούλα Μπεκιάρη (1 έργο), Αλεξ. Κορογιαννάκης (1 έργο), Γ. Μόσχος (1 έργο και ολοσέλιδη φωτογραφία στον κατάλογο της Λιουμπλιάνας) και ο Ευθ. Παπαδημητρίου (2 έργα)
Ιούνιος 1956	Λιουμπλιάνα			
1956	Göteborg, Malmo και Στοκχόλμη, Σουηδία	*Έκθεση ελληνικής τέχνης*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Απάρτης, Κλουβάτος, Μανουσάκης, Μηταράκης και Τάσσος
1956 (από 9 Αυγούστου)	υπερωκεάνιο «Ολυμπία» (Νάπολη, Λισαβώνα, Χάλιφαξ και Νέα Υόρκη)	*Το ελληνικό τοπίο και η ελληνική ζωή*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Γαλάνης (από τη συλλογή Ι. Κουτσοχέρα), Γ. Βελισσαρίδης, Δ. Γιαννουκάκης, Ζωή Γκλαβάνη, Εμ. Ζέπος, Αλέκος Κορογιαννάκης, Γ. Μόσχος, Κούλα Μπεκιάρη, Γ. Οικονομίδης, Ευθ. Παπαδημητρίου και Ισαβέλλα Χαρμπούρη

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
Ιούνιος 1957	«Ζυγός»	*Έκθεση ζωγραφικής – γλυπτικής – χαρακτικής του Καλλιτεχνικού Σωματείου Ελληνίδων*	*Ψαράς* (*λιθοϋψιτυπία*) και *Τουρκολίμανο* (ξυλογραφία)	Ζωή Γκλαβάνη, Ισαβέλλα Χαρμπούρη, Αγλαΐα Παπά, Μαγδαληνή Ρίγγα, Αννα Αξελού, Λιλή Αρλιώτη, Χαρά Βιέννα, Φρόσω Μενεγάκη, Γιάννα Περσάκη, Τζένυ Λύμπερ-Αργυρού, Μαρία Σπέντζα, Θάλεια Φλωρά –Καραβία, Ντιάνα Αντωνακάτου, Ιουλία Παπανούτσου, Ελένη Σταθοπούλου, Τίτσα Χρυσοχοϊδου, Χαρίκλ. Αλεξανδρίδου – Στεφανοπούλου, Τέρψη Κυριακού, Ελένη Περάκη - Θεοχάρη, Λέλα Πολυκανδριώτου, Ιωάννα Σπητέρη, Ελένη Ζογγολοπούλου, Ναταλία Μελά, Ρέα Λεονταρίτου, Άλεξ Μυλωνά, Έφη Μιχελή, Κούλα Μαραγκοπούλου, Νίτσα Μακαρόνα, Δέσπω Λαζαρίδου, Κωνσταντινίδη, Ευθυμιάδου, Ρένα Καλατζή, Νέλλη Κυριακού, Σοφία Λασκαρίδου, Άννα Μπεκιάρη, Πηνελ. Οικονομίδου, Ελένη Παγκάλου, Ανθούλα Ξάνθου-Σταυρινού

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
Ιούλ. – Σεπτ. 1957	«Ζυγός»	*Ελληνικό τοπίο*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Μίνως Αργυράκης, Λιλή Αρλιώτη, Αγήνωρ Αστεριάδης, Γιώργος Βακαλό, Πάνος Βαλσαμάκης, Σπύρος Βασιλείου, Φώτης Ζαχαρίου, Εμμ. Ζέπος, Άγγελος Θεοδωρόπουλος, Ορέστης Κανέλλης, Χρήστος Καπράλος, Σωκράτης Καραντινός, Άγγελος Κόντης, Αλέκος Κοντόπουλος, Β.Κ., Γιώργος Μανουσάκης, Γιάννης Μιγάδης, Αγλαΐα Παππά, Ελένη Περάκη, Κώστας Πλακωτάρης, Γιώργος Σικελιώτης, Χαρίκλεια Στεφανοπούλου, Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας νέοι: Γ. Αναστόπουλος, Ιωάννα Ασμάνη, Γιάννης Γραμματικόπουλος, Μιχ. Κανάκης, Τέρψη Κυριακού, Θ. Μάρκελος, Σταμ. Σταματόπουλος, Βέρα Χουτζούμη, Σωσώ Χουτοπούλου
Σεπτ. – Δεκ. 1957	Σάο Πάολο	*Μπιενάλε του Σάο Πάολο*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	ζωγράφοι: Παπαλουκάς, Σπυρόπουλος, Νικολάου, Μαυροϊδης, Κοντόπουλος, Λιλή Αρλιώτη, Νικολάου, Τέτσης γλύπτες: Ζογγολόπουλος, Απέργης, Κλουβάτος χαράκτες: Γιαννουκάκης, Βεντούρας, Μόσχος

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
12 - 21 Νοεμ. 1957	«Ζυγός» επιμ.: Τ. Σπητέρης	Έκθεση και λαχειοφόρος αγορά για την οικονομική ενίσχυση των οικογενειών των Κυπρίων	δύο έγχρωμες ξυλογραφίες: μία μορφή και ένα τοπίο με τίτλο *Βραδυνό*	ζωγράφοι: Αστεριάδης, Βασιλείου, Γουναρόπουλος, Κοντόπουλος, Μόραλης, Μπουζιάνης κά γλύπτες: Καπράλος, Λουκόπουλος, Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη χαράκτες: Δαγκλής, Θεοδωρόπουλος, Κατράκη, Κεφαλληνός, Παπαδημητρίου, Τάσσος
1957 (από 18 Δεκ.)	«Ζυγός»	Έκθεση με ευχετήριες κάρτες	δύο σχέδια	Βασιλείου, Σικελιώτης, Γκλαβάνη, Μόσχος, Τσαρούχης κά
28 Δεκ. 1957 – 15 Μαρτ. 1958	Αλεξάνδρεια	*Β΄ Μπιενάλε Μεσογειακών Χωρών*	λιθοϋψιτυπίες: *Μικρός ψαράς, Ψαράδες*, *Ψαράδες*, *Κεφάλι κοπέλας*	ζωγράφοι: Βασιλείου, Δανιήλ, Κοσμαδόπουλος, Κόντογλου, Χρ. Λεφάκης, Πηνελ. Οικονομίδου, Γ. Παραλής, Αγλ. Παπά, Πολ. Ρέγκος, Σικελιώτης Βρ. Τσούχλος, Μυταράς, Παρλαβάτζας, Στεφόπουλος, Τσόκλης γλύπτες: Τόμπρος, Αχ. Απέργης χαράκτες: Κορογιαννάκης, Βεντούρας, Λαζαρίδης, Λ. Ορφανός
1958 (από 6 Φεβ.) 1. Λέσχη Ηρακλείου (για δεκαπέντε μέρες) 2. Λέσχη Επιστημόνων Ρεθύμνου (για επτά μέρες) 3. Αίθουσα Φιλολογικού Συλλόγου «Χρυσόστομος», Χανιά (για δέκα μέρες) επιμ.: Ανδρέας Νενεδάκης		ομαδική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	18 καλλιτέχνες: Μ. Αργυράκης, Λ. Αρλιώτη, Σ. Βασιλείου, Χ. Δαγκλής, Ορ.Κανέλλης, Γιάννης Μιγάδης, Γιωρ. Μανουσάκης, Γιάννα Περσάκη, Ελένη Σταθοπούλου, Γ. Σικελιώτης, Γ. Τσαρούχης, Τάσσος, Λ. Μαγγιώρου, κά.

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
20 Μαρτ. - 4 Απρ. 1958	«Γκαλερί τέχνης» (Νίκης 2)	*Ομαδική έκθεση*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Αστεριάδης, Βασιλείου, Γουναρόπουλος, Δαγκλής, Ζαχαρίου, Θεοδωρόπουλος, Κανέλλης, Μηταράκης, Νίκολης, Σακελλαρίδης, Σικελιώτης, Τάσσος και Φ. Φωτιάδης
2 Απρ. - 15 Ιουν. 1958	Lugano, Ελβετία	*Έ Διεθνή Έκθεση Σχεδίου και Χαρακτικής «Bianco e Nero»*	λιθοϋψιτυπίες: *Μικρός ψαράς* *Αραμπάς* *Ψαράδες* ή *Ψαράδες II* *Γύφτοι* (πιθανόν να υπήρχαν και άλλα – δεν έχουμε εντοπίσει κατάλογο)	116 καλλιτέχνες από 32 χώρες Έλληνες: Βαρλάμος, Γραμματόπουλος, Επαμ. Νίκολης
Δεκ. 1958 - 5 Ιαν. 1959	«Γκαλερί Τέχνης»	Έκθεση καλλιτεχνικού βιβλίου και χαρακτικής	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Κεφαλληνός, Βαρλάμος, Βασιλείου, Γουναρόπουλος, Κόντογλου, Τ. Καλμούχος, Θεοδωρόπουλος, Χατζημιχάλης, Γραμματόπουλος, Χατζηκυριάκος,Πικιώνης, Τερλίδου-Γιαννοπούλου, Δαρζέντας, Γαλάνης, Γκλαβάνη, Τάσσος, Αστεριάδης, Κανέλλης, Κλουβάτος κ.ά
4 - 18 Ιαν. 1959	Εμπορικό Επιμελητήριο της Καβάλας επιμ.: Σωκράτης Καραντινός	ομαδική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Τάσσος, Αστεριάδης, Βασιλείου, Βακαλό, Γουναρόπουλος, Μυταράκης, Νικολάου, Σπυρόπουλος, Σωκράτης Καραντινός

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
Φεβρουάριος-Μάρτιος 1959	υπερωκεάνιο «Ολυμπία» (Μεσόγειο, Μαύρη Θάλασσα, Καραϊβική και αλλού)	Έκθεση σύγχρονης ελληνικής τέχνης	*Ψαράδες*	Βασιλείου, Βακαλό, Γιαννουκάκης, Γραμματόπουλος, Γουναρόπουλος, Θεοδωρόπουλος, Κανέλλης, Κοντόπουλος, Μανουσάκης, Μαραγκοπούλου, Μαυροειδής, Μηταράκης, Μόραλης, Νικολάου, Οικονομίδη, Σικελιώτης, Σπυρόπουλος, Τάσσος, Τέτσης
1959 (από 18 Ιουνίου)	Μουσείο Πούσκιν (Μόσχα), Λένινγκραντ επιμ.: Κώστας Πάγκαλος	*Έκθεση Ελληνικής Χαρακτικής*	λιθοϋψιτυπίες: τέσσερα έργα της σειράς «Μανάδες», *Μικρός ψαράς*, *Ψαράδες* ξυλογραφίες:*Το κορίτσι με τις αφέλιες, Μεροδούλι – Μεροφάι*, *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* έγχρωμες ξυλογραφίες: *Φιγούρα*, *Μεσολογγίτικο* (2 έργα με τον ίδιο τίτλο)	Θεοδωρόπουλος, Γιαννουκάκης, Βαρλάμος, Γραμματόπουλος, Ε. Κωνσταντινίδη, Μοντεσάντου, Νίκολης, Τάσσος
Ιούλιος 1959	Λευκάδα	*Γιορτές Λόγου και Τέχνης*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Βασιλείου, Βακαλό, Γιαννουκάκης, Γραμματόπουλος, Γουναρόπουλος, Θεοδωρόπουλος, Κανέλλης, Κοντόπουλος, Μανουσάκης, Μαραγκοπούλου, Μαυροειδής, Μηταράκης, Μόραλης, Νικολάου, Οικονομίδη, Σικελιώτης, Σπυρόπουλος, Τάσσος, Τέτσης

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
1959 (από 5 Αυγ.)	«Ζυγός»		δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Αστεριάδης, Βακαλό, Γουναρόπουλος, Γραμματόπουλος, Γιαννουκάκης, Εγγονόπουλος, Θεοδωρόπουλος, Κανέλλης, Κοντόπουλος, Σπυρόπουλος, Σικελιώτης, Τέτσης, Τάσσος, κ.ά.
1959	Ζυρίχη	Διεθνής Έκθεση ξυλογραφίας της οργάνωσης «Xylon»	ξυλογραφίες: *Τραπεζάκια*, *Το κορίτσι με τις αφέλειες*	πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών
1959 (από 8 Δεκ.)	«Γκαλερί Τέχνης»	Έκθεση χαρακτικής και καλλιτεχνικού βιβλίου	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Βαρλάμος, Βασιλείου, Γιαννουκάκης, Γκλαβάνη, Γραμματόπουλος, Κλουβάτος, Κουλεντιανός, Μανουσάκης, Σακελλαρίδης, Τάσσος
Σεπτ. 1960	«Οίκος καλλιτεχνών", Στοκχόλμη	*Έκθεση ελληνικής τέχνης*	δώδεκα έργα	Μπεκιάρη, Κωνσταντινίδη, Κορογιαννάκης, Δαγκλής, Ν. Επαμεινώνδας, Μοντεσάντου, Μόσχος, Ορφανός, Τάσσος, Τέτσης, Βαρλάμος, Βελισσαρίδης, Ζέπος
φθινόπωρο 1960	Ελσίνκι	Ομαδική έκθεση στην «Ελληνική Εβδομάδα»	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Αργυρός, Βασιλείου, Γουναρόπουλος, Ευκλείδης, Θωμόπουλος, Καρράς, Κοντός, Κοντόπουλος, Κοσμαδόπουλος, Μακαρώνας, Μαραγκόπουλος Μυταράκη, Μηλιάδης, Οικονομίδου, Πολυχρονιάδης, Σικελιώτης, Σπυρόπουλος, Τσόκλης, Απέργης, Καραχάλιος, Καρίμπακα, Μαυρίκιος, Σώχος, Βελισσαρίδης, Γκλαβάνη, Δαγκλής, Ζέπος, Μοντεσάντου, Μπεκιάρη, Νίκολης, Χαρμπούρη
1960	Τόκιο	*Μπιενάλε Χαρακτικής*	έγχρ. ξυλογραφίες: *Βραδυνό*, *Νύχτα*, λιθοϋψιτυπία: *Απειλή*	πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
Οκτ. – Νοεμ. 1960	Ζάππειο	*Στ' Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις*	έγχρωμες ξυλογραφίες: *Νύχτα*, *Βράδιασμα* λιθοϋψιτυπία: *Σύνθεση*	πληθώρα καλλιτεχνών
3 – 15 Νοεμ. 1960	Γραφεία Ελληνικής Επιτροπής για τη Διεθνή Ύφεση και Ειρήνη οργάνωση: Τμήμα Νέων της επιτροπής	Ομαδική έκθεση για την επέτειο της 28ης Οκτωβρίου	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Απάρτης, Καπράλος, Κλουβάτος, Κοντόπουλος, Κανέλλης, Σεμερτζίδης, Βακιρτζής, Σακελλαρίδης, Καστριώτης, Δαγκλής, Καστανάκης, Δημητριάδης
11 Ιουν. – 15 Σεπ. 1961	Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, *Λιουμπλιάνα*	*4η Διεθνής Έκθεση Χαρακτικής* (*Μπιενάλε Χαρακτικής της Λιουμπλιάνα*)	λιθοϋψιτυπίες: *Απειλή*, *Δέντρα*, *Θρήνος Λουμούμπενα*	Γιάννης Σπυρόπουλος, Λέλα Πασχάλη, Νίκος Βεντούρας Νίκος Κεσσανλής (με τρία έργα ο καθένας)
Αύγουστος 1961	«Ζυγός»	Ομαδική έκθεση από τη συλλογή του «Ζυγού»	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	πληθώρα καλλιτεχνών
Σεπτέμβριος 1961	Κήποι Τερψιθέας, Πειραιάς	*Υπαίθρια ομαδική έκθεση γλυπτικής, ζωγραφικής, χαρακτικής*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Νικόλας, Δήμητρα Τσερκέζου, Μηλιάδης, Χαρά Βιέννα και άλλοι

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
3 – 22 Ιαν. 1962	«Ζυγός»	*Ειρήνη και ζωή*	λιθοϋψιτυπίες: *Χαιρετισμός*, *Απειλή*	ζωγράφοι: Αργυράκης, Αρλιώτη, Αντωνακάτου, Αστεριάδης, Βακαλό, Βακιρτζής, Βασιλείου,Βογιατζής, Βυζάντιος, Γουναρόπουλος, Δεκουλάκος, Εγγονόπουλος, Ζαχαρίου, Ζογγολοπούλου, Κανέλλης, Κοκκινίδης, Κοντόπουλος, Κωστοπούλου, Κινδύνη, Κυπραίος, Μαγγιώρη, Μανουσάκης, Μαραγκοπούλου, Ματούση, Μηταράκης, Μπεκιάρη, Νικολάου, Κοσμάς Ξενάκης, Ελένη Παγκάλου, Πλακωτάρης, Προβελέγγιος, Σακελλαρίδης, Σαραφιανός, Σεμερτζίδης, Σικελιώτης, Σταθοπούλου, Τσίγγος, Φιλιππίδη γλύπτες: Απάρτης, Γεωργιάδης, Ζογγολόπουλος, Κλουβάτος, Μενεγάκη-Ευθυμιάδη χαράκτες: Γιαννουκάκης, Δαγκλής, Θεοδωρόπουλος, Κατράκη, Κατσουλίδης, Τάσσος
19 Μαρτ. – 10 Απρ. 1962	Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος	*Έκθεσις Ελληνίδων καλλιτεχνών : ζωγραφική-γλυπτική-χαρακτική*	*Ψαράδες* (λιθοϋψιτυπία), *Αραμπάς* (ξυλογραφία).	40 καλλιτέχνιδες: Σελέστ Πολυχρονιάδου-Καραβία, Α. Κινδύνη, Ν. Μακαρόνα, Ι Οικονομίδου, Ε. Παγκάλου-Πιτήρη, Δ. Κωστοπούλου, Ι. Λαγανά, Ζογγολοπούλου κά
1962	Βουκουρέστι Βουδαπέστη	*Ελληνική Τέχνη*	λιθοϋψιτυπίες: *Ψαράδες*, *Οικογένεια Ψαράδων*, *Πένθος* από τη σειρά «Μανάδες»	δεν υπάρχουν αναφορές
1962	Τουρκία	*Ελληνική Τέχνη*	λιθοϋψιτυπίες: *Ψαράδες*, *Μικρός ψαράς*	δεν υπάρχουν αναφορές

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
1962	Βελιγράδι	*Ελληνική Τέχνη*	ξυλογραφία: *Κόκκινη φιγούρα* λιθοϋψιτυπίες: *Γκρι αλογάκι*, *Μάνα*, *Τρεις καλημέρες*	δεν υπάρχουν αναφορές
1962	Τόκιο	*Μπιενάλε Χαρακτικής*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών
Ιούν. – Σεπ. 1963	Λιουμπλιάνα	*5η Διεθνής Έκθεση Χαρακτικής*	λιθοϋψιτυπίες: *Άσπρο άλογο*, *Μαύρο άλογο*, *Άλογο και καβαλάρης*	πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών
Μάρτιος 1963	Μόσχα οργάνωση: Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος	*Έκθεση Ελλήνων ζωγράφων και γελοιογράφων*	λιθοϋψιτυπίες: *Μάνα*, *Τρεις καλημέρες*, *Μια ιστορία από το Ιρκούτσκ*	42 καλλιτέχνες με 120 έργα: Αργυράκης, Αρχέλαος, Αστεριάδης, Βακιρτζής, Βαρλάμος, Βασιλείου, Βασιλικιώτης, Βλασσόπουλος, Βιέννα, Γάλλιας, Γεωργιάδης, Γιαννουκάκης, Γιολδάσης, Κεϊβελής, Γουναρόπουλος, Δαγκλής, Δημητριάδης, Ζογγολοπούλου Ελ., Ηλιάδης, Θεοδωρόπουλος, Καλλία-Βιτάλη, Κανέλλης, Κοντόπουλος, Λαζαρής, Μαγγιώρου, Μαραγκοπούλου, Μάρδας, Ματσάκης, Μεγαλίδης, Μητρόπουλος, Μποσταντζόγλου, Ξενάκης, Οικονομίδης, Παπά, Πασχάλη, Παυλίδης, Σακελλαρίδης, Σαντοριναίος, Σεμερτζίδης, Σικελιώτης, Χριστοδούλου.

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
Απρίλιος 1963	Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος	Ομαδική έκθεση για τον εορτασμό της Ημέρας της γυναίκας, με θέμα το παιδί	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Αντωνακάτου, Αργυράκης, Αστεριάδης, Βακιρτζής, Βιργ. Βασιλείου, Βιέννα, Βουρλούμης, Γεωργιάδης, Γιολδάσης, Δαγκλής, Ηλιάδης, Βιτάλη-Καλλία, Κανέλλης, Καραγάτση, Κινδύνη, Κατσικογιάννης, Κοντόπουλος, Κωστοπούλου, Λαγάνα, Μακαρόνα, Κοντοπούλου, Μαραγκοπούλου, Ματούση, Οικονομίδου, Παπά, Παπακωνσταντίνου, Παπανούτσου, Πασχάλη, Χαριάτη-Πραμαντιώτη, Σακελλαρίδης, Σαντοριναίος, Συμεωνάκη-Δάφνη, Χαριάτη, Χατζηιορδάνης, Μεγαλίδης
1963 (από 22 Οκτ.)	γκαλερί «Καρατζά»	ομαδική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Αστεριάδης, Βαρλάμος, Βασιλείου, Βελισσαρίδης, Δαγκλής, Δρακούλη, Κανέλλης, Κογεβίνας, Κοντόπουλος, Κορογιαννάκης, Λαγάνα, Ορφανός, Παπαδάκης, Σικελιώτης, Τάσσος

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
5-23 Δεκ. 1963	«Παρνασσός»	*Καλλιτεχνικόν Σωματείον Ελληνίδων: Έκθεσις*	λιθοϋψιτυπία: *Τρεις καλημέρες*	50 καλλιτέχνιδες: Αντωνακάτου, Βακιρτζή, Αργυρού, Βιέννα, Ζέρβα, Εμμανουήλ, Λαζαρίδη, Λαναρά, Μιχελή, Μπεκιάρη, Μπουλγουρά, Οικονομίδου, Παπανούτσου, Μαρία Σπέντζα, Χατζηγιάννη, Φωτίου, Μαυρικίου, Φιλιππίδη, Τυπάλδου-Λασκαράτου, Παπακωνσταντίνου, Βαμβάκου, Μυλωνά, Πραμαντιώτη-Χαριάτη, Μενεγάκη, Κάτυ Σπέντζα, Κωνσταντινίδη, Μακαρώνα, Μαραγκοπούλου, Μαυρογορδάτου-Πετρίτση, Παπά, Σταθοπούλου, Βασιλείου, Κυριακού-Καλιγά, Πην. Οικονομίδη, Περάκη, Καραγάτση, Λασκαρίδου, Κωστοπούλου, Ματούση, Χατζηγάκη, Γκλαβάνη, Πασχάλη, Χρυσοχοΐδου, κ.ά.
1963	τουλάχιστον 26 μουσεία και πανεπιστήμια σε διάφορες πολιτείες των ΗΠΑ οργάνωση: «Νέες Μορφές» σε συνεργασία με Πανεπιστήμιο της πολιτείας του Όρεγκον	*Έκθεση Ελληνικής χαρακτικής*	λιθοϋψιτυπίες: *Ψαράδες*, *Δέντρα*, *Απειλή*, «Μανάδες» (*Πένθος*), *Θρηνούσα* (Λουμούμπενα)	Βελισσαρίδης, Βεντούρας, Γκλαβάνη, Γιαννουκάκης, Ζέπος, Κορογιαννάκης, Κωνσταντινίδου, Μπεκιάρη, Μοντεσάντου, Νικολής, Ορφανός, Παπαχρυσάνθου, Παπαδάκης, Παπαδημητρίου, Πασχάλη, Πετρίτζη, Μαυρογορδάτου, Πηλαδάκης, Πλακωτάρης και Ράμφου (με πέντε έργα ο καθένας)
Ιανουάριος 1964	Δημαρχείο Κερατσινίου	ομαδική έκθεση της «Ομάδας Τέχνης Α΄»	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	«Ομάδας Τέχνης Α΄»

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
6 – 20 Απρ. 1964	Ελληνοαμερικανική Ένωση	έκθεση χαρακτικής	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	9 Αμερικανοί και: Τάσσος, Τέτσης, Τσαρούχης, Βελισαρίδης, Γκόλαντα, Δρακούλη, Δρούγκας, Ορφανός, Παπαδάκης, Σιοτρόπου-Γεωργίου, Σταυρουλάκης, Τηνιακός, Τζολάκη
Σεπ.-Οκτ. 1964	Κέντρο Τεχνολογικών Εφαρμογών	*Αντικείμενο*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	πάνω από 40 καλλιτέχνες, όπως: Βακαλό, Βακιρτζής, Βογιατζής, Γεωργίου, Γουναρίδης, Γαΐτης, Κοντόπουλος, Κλουβάτος, Τέτσης, Φασιανός, Θόδωρος, Τσόκλης, κά
1964	Μπουένος Άιρες, Αργεντινή	*Ελληνική Τέχνη*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Βαρλάμος, Βελισσαρίδης, Γκλοβάνη, Κορογιαννάκης, Κωνσταντινίδου, Μόσχος, Ορφανός, Παπαδάκης, Πασχάλη, Σιοτρόπου-Γεωργίου, Χαρμπούρη
Φεβρουάριος 1965	Στέγη Καλών Τεχνών και Γραμμάτων οργάνωση: Υπουργείο Παιδείας	*Μητέρα* (για την ημέρα της μητέρας)	λιθοϋψιτυπίες από τη σειρά «Μανάδες»	Βαμβάκου, Γεωργαντή, Μελά, Κωνσταντινίδη, Μυλωνά, Παπακωνσταντίνου, Πραμαντιώτη-Χαριάτη, Χρυσοχοΐδου, Γκόλαντα, Μοντεσάντου, Μπεκιάρη, Μωυσίδου-Εξαρχοπούλου, Πασχάλη, Σιοτρόπου-Γεωργίου, Χαρμπούρη
Απρίλιος 1965	Ζάππειο	*Ή Πανελλήνιος Έκθεση*	λιθοϋψιτυπίες: *Περίπατος στην Κέρκυρα*, *Μαύρο άλογο*, *Άνθρωπος και άλογο* (γνωστό αργότερα με τον τίτλο *Διάλειμμα*)	πληθώρα καλλιτεχνών

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
1965 (από 17 Μαΐου)	«Ζυγός»	Β΄ έκθεση *Ειρήνη και Ζωή* (στο πλαίσιο του Β΄ Πανελλαδικού Συνεδρίου Ειρήνης)	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	45 καλλιτέχνες όπως: Απάρτης, Κοντόπουλος, Ζογγολόπουλος, Καπράλος, Χαΐνης, Κλουβάτος
1965	Λιουμπλιάνα	*6η Διεθνής Έκθεση Χαρακτικής*	λιθοϋψιτυπία *Μινωικό*	πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών
Απρίλιος 1966	γκαλερί «Κόσμος»	ομαδική έκθεση με έργα ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής, κόσμημα και σκίτσο	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	31 καλλιτέχνες. χαρακτική: Ελένη Οικονομίδου, Νώτα Σιοτρόπου
3 Δεκ. 1966 – 22 Ιαν. 1967	Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Τόκιο	*Μπιενάλε Χαρακτικής*	2 λιθοϋψιτυπίες	Έλληνες: Μαν. Πηλαδάκης, Γιάννης Παπαδάκης
27 Ιαν. – 19 Φεβ. 1967	Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Κυότο			
18 Ιουν.– 16 Οκτ. 1966	Βενετία επίτροπος: Τώνης Σπητέρης	*33a Biennale Internazionale d' Arte*	λιθοϋψιτυπίες: *Μινωϊκό*, *Πεντέλη*, *Διάλειμμα*, *Ενδοστροφή*, *Ενατένιση*, *Μητρότης*, *Άλλος κόσμος*, *Τρεις Χάριτες*, *Προστασία*, *Απειλή*, *Μοναχικό*, *Σύνθεση σε οριζόντιο* (ή *Πτώση*), *Κάθετη σύνθεση*, *Επεισόδιο κατακόρυφο*	38 χώρες ελληνικό περίπτερο: Νίκος Γεωργιάδης, Γιώργος Μαυροΐδης, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Κώστας Ανδρέου
Ιανουάριος 1967	Πνευματική Εστία Δήμου Νίκαιας	Ομαδική έκθεση της «Ομάδας Τέχνης Α΄»	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	«Ομάδα Τέχνης Α΄»: Αναστασιάδης, Αργυράκης, Βερναδάκης, Γιαννουλόπουλος, Δεκουλάκος, Δημητρέας, Ζογγολόπουλος, Καπράλος, Κοκκινίδης, Κλουβάτος, Κανιάρης, Κατζουράκης, Λουκόπουλος, Μαραγκοπούλου, Νικολαϊδης, Ξενάκης, Παπανικολόπουλος, Περδικίδης, Τζανετέας, Φρέρης, Χαΐνης, Ψυχοπαίδης

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
21 Δεκ. 1968 – 30 Ιαν. 1969	Palazzo Strozzi Φλωρεντία	(1η) *Mostra Biennale Internazionale Della Grafica*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	39 χώρες πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών
30 Απρ. – 21 Ιουν. 1970	Palazzo Strozzi Φλωρεντία	(2η) *Mostra Biennale Internazionale Della Grafica*	πέντε έργα	πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών
Ιουν. – Αυγ. 1971	Λιουμπλιάνα	*9η Διεθνής Έκθεση Χαρακτικής*	λιθοϋψιτυπίες: *Κατάσταση Ι*, *Κατάσταση ΙΙ*, *Κατάσταση ΙΙΙ*	πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών
τέλη Ιουνίου 1971	γκαλερί του Χίλτον	Έκθεση σύγχρονης τέχνης	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Αγγελόπουλος, Βασιλείου, Ανδρέου, Αβραμίδης, Βερναρδάκη, Γεωργιάδης, Εγγονόπουλος, Γραμματόπουλος, Γεωργάς, Καράς, Καπράλος, Κοντόπουλος, Λουκόπουλος, Πρέκας, Πηλαδάκης, Παρμακέλλης, Πανουργιάς, Φιλόλαος, Σαρπάκη-Ζούνη, Στεφόπουλος, Φασιανός, Ξαγοράρη κά
πριν τις γιορτές των Χριστουγέννων, 1971	«Νέες Μορφές»	έργα για το ημερολόγιο του 1972 της Τράπεζας Εμπορικής Πίστεως	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Γαλάνης, Κεφαλληνός, Θεοδωρόπουλος, Βεντούρας, Γιαννουκάκης, Γραμματόπουλος, Τάσσος, Τέτσης
20 Δεκ. 1972 – 20 Ιαν. 1973	Ραβέννα	*Mostra internazionale di xilografia contemporanea*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών
5 – 26 Απρ. 1973	Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «΄Ωρα»	Επιλογή από την σύγχρονη ελληνική τέχνη	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Αντωνακάτου, Αστεριάδης, Γκίννης, Εγγονόπουλος, Ζέρβα, Ζερβού, Θεοφυλακτόπουλος, Κανακάκη, Κοψίδης, Λαχάς, Λεονταρίτου, Μαραγκοπούλου, Μαύρου, Μοντεσάντου, Μοσχίδης, Μπεκιάρη, Μπότσογλου, Μυλωνά, Μυταράς, Πεντζίκης, Πλυκανδριώτης, Ρέγκος, Ρουσσέα, Σαρρής, Στεφόπουλος, Τέτσης, Τσάρας, Χατζής

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
10 Απρ. – 5 Μαΐου 1973	γκαλερί D' EENDT, Άμστερνταμ υπό την αιγίδα της Έδρας της Βυζαντινής και Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου του Άμστερνταμ	Έκθεση 11 Ελλήνων καλλιτεχνών	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Γουναρίδης, Ζουμπουλάκης, Ζούνη, Κανακάκης, Καρράς, Κατζουράκης, Μπαχαριάν, Μπουτέας, Τάρλοου, Τέτσης (ο καθένας συμμετείχε με πέντε πρόσφατα έργα)
αρχές Ιουνίου 1973	«Κοχλίας», Θεσσαλονίκη	Ομαδική έκθεση ζωγραφικής, χαρακτικής και αφισών	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	πληθώρα καλλιτεχνών χαράκτες: Ακριθάκης, Βογιατζής, Γαΐτης, Γραμματόπουλος, Καρράς, Μυταράς, Πικάσο, Παπαδόπουλος, Σπεράντζας, Σχοινά, Τέτσης, Φασιανός
1973	Λιουμπλιάνα	*10η International Biennale of Graphic Art*	λιθοϋψιτυπίες: *Το χρέος της Αντιγόνης*, *Συντεταγμένες*, *Πλατυτέρα ΙΙΙ*	πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών
1 – 18 Νοεμ. 1973 (αρχικά η έναρξη είχε προγραμματιστεί για 27 Οκτ.)	Βασιλική Αγ. Μάρκου, Ηράκλειο Κρήτης	*Βάσω Κατράκη – Γιώργος Σικελιώτης*	30 πρόσφατες λιθοϋψιτυπίες	Γιώργος Σικελιώτης
19 Απρ. – 10 Μαΐου 1974	«Στροφή»	Έκθεση έργων σε πολλαπλά αντίτυπα	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Ακριθάκης, Γ. και Μ. Αργυράκης, Βαλαβανίδης, Γαΐτης, Δανιήλ, Δρούγκας, Ιωάννου, Καλούτσης, Κανακάκης, Καρράς, Κατσουλίδης, Κεσσανλής, Κουλεντιανός, Κουρούσης, Κυριακούλης, Κωστοπούλου, Λαχάς, Λεβίδης, Μόραλης, Μπότσογλου, Ξαγοράρης, Πατρικαλάκης, Πράσινος, Περδικίδης, Ρωμανού, Σικελιώτης, Σιώτη, Σόρογκας, Σπυρόπουλος, Στάμος, Τάσσος, Τέτσης, Τούγιας, Τσαρούχης, Τσόκλης, Φασιανός, Ψυχοπαίδης

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
16 – 30 Σεπτεμβρίου 1974	Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων	*Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη 1974 - Αφιέρωμα στην Κύπρο* (δράση συμπαράστασης στους Κυπρίους)	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	65 Ελληνίδες καλλιτέχνιδες: Παπακωνσταντίνου, Μελησσινού-Παπαδάκη, Πρέκα, Μπεκιάρη, Ράμφου, Μπουλγουρά, Δαφνή-Συμεωνάκη, Ραυτοπούλου, Αντωνακάτου, Αγγελίδου, Αγγελινού, Αυγουστίνου, Ασμάνη, Βαμβάκου, Βιέννα, Βαλάτα-Παππά, Γκόλαντα, Γιαννοπούλου-Τερλίδου, Διαλυνά, Ευαγγελινού-Καρακιανίτη, Εμμανουήλ, Θεοδωράκη, Κατράκη, Κλεώπα, Κοράκη, Κομιανού, Καΐρη-Πανά, Κασφίκη, Κοντογιώργη, Κουμπή, Κούγια, Λαγάνα, Λεονταρίτου, Λεδάκη, Μαραγκοπούλου, Μαύρου, Μπούκη, Μηλιδάκη, Μαλάμου-Μητσέα, Μαντωνανάκη, Νάτση, Ξυλά, Ξαναλάτου, Πωπ, Πανά, Πολυχρονοπούλου, Πασαλάρη-Σηλυβρίδου, Παπαδογιάννη, Πετρούτση, Περσάκη, Ρωξάνη, Πάλλη, Σιοτρόπου-Γεωργίου, Σπέντζα, Τυπάλδου-Λασκαράτου, Τζωρτζάκη-Βεντούρη, Φίκα, Φιλιππίδη, Φελουκατζή, Χατζή, Χατζημιχάλη, Χρυσοχοϊδου, Χριστοφορίδου, Χανιώτου, Χαζαράκη, Ψύρρη
Σεπτέμβριος 1974	άδειο ισόγειο κατάστημα στη γωνία Ζαΐμη και Τοσίτσα	Έκθεση συμπαράστασης στους Κυπρίους	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Γκόλαντα, Γράβαλλος, Ζογγολόπουλος, Θεοφυλακτόπουλος, Κυπραίος, Μήλιος, Μπότσογλου, Παραλής, Ψυχοπαίδης κά

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
22 Νοεμ. – 8 Δεκ. 1974	«Κοχλίας», Θεσσαλονίκη	ομαδική έκθεση ταπισερί βασισμένων σε σχέδια εικαστικών	*Ίκαρος*	Γιώργος Βακαλό, Γουναρίδης, Δεκουλάκος, Κανακάκης, Καράς, Κεπετζής, Μπότσογλου, Μυταράς, Πρέκας, Ζωή Σκιαδαρέση
12 – 31 Δεκ. 1974	«Νέες Μορφές»			
23 Δεκ. 1974 - τέλος των γιορτών	«Κοχλίας»	Χριστουγεννιάτικη ομαδική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	40 ζωγράφοι, γλύπτες και χαράκτες
7 Απρ. – 20 Μαΐου 1975	Ζάππειο Πρόεδρος της κριτικής επιτροπής: Βάσω Κατράκη	*13η Πανελλήνιος Έκθεση*	λιθοϋψιτυπίες: *Ήλιος*, *Πλατυτέρα I* και *Πλατυτέρα II*	663 καλλιτέχνες με 975 έργα
1975	Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Λιουμπλιάνα	*11η International Biennale of Graphic Art*	λιθοϋψιτυπία *Ήλιος* (αλλά με τίτλο *Σύνθεση*)	401 καλλιτέχνες από 46 χώρες
Σεπτέμβριος 1975		Ομαδική υπαίθρια έκθεση στον κήπο της Τερψιθέας, Πειραιάς	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	πληθώρα καλλιτεχνών
4-14 Σεπ. 1975	«Κοχλίας», Θεσσαλονίκη	ομαδική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Γραμματόπουλος, Σικελιώτης, Μοσχίδης, Βασιλείου, Σαχίνης, Λαχάς, Βενετούλιας, Κοψίδης Κανακάκις, Σόρογκας, Θεοφυλακτόπουλος, Γαΐτης, Γαλάνης, Περδικίδης, Πράσινος, Καράς, Σπεράντζας, Τέτσης, Βογιατζής, Τσιρογιάννης, Σκούλος, Μόραλης, Δεκουλάκος κά
Οκτώβριος 1975	«Ώρα»	*Κατοχή – Αντίσταση* (έκθεση με σπάνια ντοκουμέντα, φωτογραφίες και έργα τέχνης)	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Απάρτης, Τάσσος, Κοντόπουλος, Αστεριάδης Φέρτης
23 Νοεμ. – 9 Δεκ.1975	Δημοτικό Πνευματικό Κέντρο Ερμούπολης, Σύρος	*Βάσω Κατράκη, Ασαντούρ Μπαχαριάν, Ζωγραφική, χαρακτική*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Ασαντούρ Μπαχαριάν
15 – 20 Ιουν. 1976	Βασιλεία	Διεθνής Έκθεση της Βασιλείας (Art Basel) ομαδική έκθεση ταπισερί (συμμετοχή «Νέων Μορφών»)	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές (μάλλον *Ίκαρος*)	Κατράκη, Βακαλό, Βενετούλιας, Γουναρίδης, Δεκουλάκος, Καράς, Κανακάκης, Κέπετζης, Μπότσογλου, Μυταράς, Πρέκας, Σόρογκας

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
10 Ιουν. – 15 Ιουλ. 1976	«Αργώ»	ομαδική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	ζωγράφοι: Βακιρτζής, Βασιλείου, Γαΐτης, Γραμματόπουλος, Δημήτρης (Παπαγεωργίου), Χριστίνα Ζερβού, Κοντόπουλος, Πασχάλης, Πηλαδάκης, Πλακωτάρης, Σικελιώτης χαράκτες: Κατράκη, Μαλάμος, Τάσσος γλύπτης: Απέργης
Σεπ. – 12 Νοεμ. 1976	«Σύγχρονη χαρακτική»	ομαδική έκθεση	λιθοϋψιτυπία *Δάσος*	Μπαλακτζιάν, Διοχάντη, Ζέρβα, Κονταράτου, Κωνσταντίνου, Dorothea Wight, Φασιανός, Χάρος
1976 (από 15 Δεκ.)	«Πολύπλανο»	έκθεση με κεραμικά για το σπίτι	μια σειρά από Χωρικές-Παναγίες που κρατούν στην αγκαλιά το παιδί-Χριστό	Γαΐτης και τον Καρράς
1976	Museum für Dt. Geschichte, Ανατολικό Βερολίνο	*Διεθνής Έκθεση Βιβλίου και Γραφικών Τεχνών "InterGrafik"*	6 λιθοϋψιτυπίες από τη σειρά «Καταστάσεις»	56 χώρες με 455 καλλιτέχνες

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
2 – 14 Μαρτίου 1977	Πνευματικό Κέντρο Αθηναίων (για τον εορτασμό της ημέρας της γυναίκας)	*Οι αγώνες της γυναίκας*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Μ.Αγγελάκης, Μ. Αγρανιώτης, Θ. Απάρτης, Ζ. Αφερίμ, Γ. Βακιρτζής, Γ. Γαζετοπούλου, Μ. Γαρίδης, Α. Γκίνης, Π. Γράβαλος, Χ. Δαγκλής, Ε. Δημοπούλου, Γ. Ζογγολόπουλος, Ο. Κανέλλης, Β. Κανιάρης, Α. Καραγιάννης, Σπ. Καταπόδης, Α. Κινδύνη, Ε.Μ Κομνηνού, Μ. Κοντοπούλου, Μ. Κωστάκου, Μ. Λεδακή, Κλ. Λουκόπουλος, Ζ. Μακρή, Β. Μουστάκας, Ασ. Μπαχαριάν, Σ. Μπονάτσος, Θ. Παπαγιάννης, Ελ. Παπαδογιάννη, Γ. Παρμακέλης, Κ. Ρόκος, Π. Σαραφιανός, Λ. Σαρρή, Γ. Σικελιώτη, Α. Χαζαράκη, Σ. Χαρατσίδη, Κ. Χαριάτη, Β. Χιωτάκη, Μ. Χριστακόπουλος
20 Απρ. – 7 Μαΐου 1977	«Νέες Μορφές»	*Ελληνική χαρακτική*	λιθοϋψιτυπίες: *Πλατυτέρα Ι*, *Πλατυτέρα IV*	πληθώρα καλλιτεχνών
13 Μαΐου -31 Αυγ. 1977	Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Λιουμπλιάνα	12η International Biennale of Graphic Art	λιθοϋψιτυπίες: *Η μοναξιά της Αντιγόνης*, *Τοπίο*, *Ήλιος*	πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών
1 – 31 Οκτ. 1977	Σιδηροδρομικός Σταθμό Θεσσαλονίκης (υπό την αιγίδα του Δημάρχου και του Δημοτικού συμβουλίου Θεσσαλονίκης για τα «Δημήτρια»)	ομαδική έκθεση χαρακτικής	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Α. Αστεριάδης, Σ. Βασιλείου, Π. Ρέγκος, Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Γ. Μόσχος, Ν. Νικολάου, Β. Σεμερτζίδης, Τάσσος, Κ.Γραμματόπουλος, Γ. Μόραλης, Γ.Σικελιώτης, Π. Μοσχίδης, Δημήτρης (Παπαγεωργίου), Ρ. Κοψίδης, Χ. Καρράς, Δ. Μυταράς, Α. Φασιανός, Κ. Λαχάς, Γ. Δέρπαπας

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
1977 (από 10 Οκτ.)	Βουκουρέστι (μέσω ΕΠΜΑΣ)	*Ζωγραφική Βαλκανικών Χωρών*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	ζωγραφική: Γ. Μπουζιάνης, Γ. Γουναρόπουλος, Γ. Παραλής, Α. Κοντόπουλος, Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Σ. Βασιλείου, Δ. Διαμαντόπουλος, Γ. Σπυρόπουλος, Ν. Εγγονόπουλος, Γ. Τσαρούχης, Γ. Μόραλης, Γ. Βακιρτζής, Δ. Μυταράς, Χ. Καρράς, Κ. Μαλάμος, Α. Φασιανός, Π. Πρέκας, Δ. Γουναρίδης, Β. Κελαϊδής, Μ. Θεοφυλακτόπουλος, Π. Γράβαλος χαρακτική: Γ. Κεφαλληνός, Ν. Βεντούρας, Κ. Γραμματόπουλος, Τάσσος, Κατράκη, Γ. Σικελιώτης, Β. Χάρος
1 – 31 Δεκ. 1977	«Αίθουσα Τέχνη», Πάτρα	έκθεση χαρακτικής	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Τάσος, Δ. Μυταράς, Μ. Αργυράκης, Γαΐτης, Βακιρτζής κά
2 – 31 Δεκεμβρίου 1977	σύγχρονος εκθεσιακός χώρος «Ζαχέντα», Βαρσοβία	*Μερικές τάσεις της σύγχρονης ελληνικής τέχνης (Systawa Wisproczesner Sztuki Greckies)*	λιθοϋψιτυπίες: *Σύνθεση κατακόρυφη*, *Σύνθεση κάθετη*, *Κατάσταση ΙΙ*, *Το χρέος της Αντιγόνης*	ζωγραφική: Θ. Ακριβόπουλος, Λ. Αρλιώτη, Διοχάντη, Ν. Εγγονόπουλος, Χ. Ζερβού, Β. Κανιάρης, Χ. Καρράς, Β. Κελαϊδής, Γ. Μίχας, Μπία Ντάβου, Κ. Ξενάκης, Κ. Τσόκλης, Α. Φασιανός, οι χαρακτική: Α. Δρούγκας γλυπτική: Γ. Ζογγολόπουλος, Θόδωρος, Κ. Καμπαδάκης, Κ. Λουκόπουλος, Γ. Σίμωση
16 Ιαν. – 16 Φεβ. 1978	Εθνική Πινακοθήκη της Βουδαπέστης			
14 – 19 Ιουνίου 1978	Βασιλεία	Διεθνής Έκθεση της Βασιλείας (Art Basel) ομαδική έκθεση (συμμετοχή «Πολυπλάνου»)	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	πληθώρα καλλιτεχνών

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
12 – 27 Αυγ. 1978	Χίος	Πολιτιστικό Δεκαπενθήμερο Χίου ομαδική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	ζωγράφοι: Γ. Βαλαβανίδης, Δ. Διαμαντόπουλος, Β. Δημητρέας, Λ. Κανακάκης, Μ. Κοκκίνου, Γ. Μήλιος, Χ. Μπότσογλου, Δ. Μυταράς, Χ. Μυταρά, Σ. Σόρογκας, Σ. Τζανετάκης, Γ. Ψυχοπαίδης χαράκτες: Β. Χάρος γλύπτες: Γ. Γεωργιάδης, Θ. Παπαγιάννης, Ε. Πολίτη
Σεπτέμβριος 1978	Αθήνα	ομαδική έκθεση του *Φεστιβάλ ΄78* της *Αυγής*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	πληθώρα καλλιτεχνών
Νοέμβριος 1978	Λευκωσία οργάνωση ΕΠΜΑΣ	*Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι και Χαράκτες*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	ζωγράφοι: Μαυροϊδης, Βακιρτζής, Βασιλείου, Γεωργάς, Γιολδάσης, Γουναρίδης, Δρίζος, Ζερβός, Ζουμπουλάκης, Ιωάννου, Καναγκίνη, Κανακάκης, Καραβούζης, Κλεώπα, Κυπραίος, Λεονταρίτου, Μαυρομάτης, Μιγάδης, Μοσχίδης, Μπεκιάρη, Χ. Μυταρά, Ντάβου, Ξαγοράρης, Παπαδοπεράκης, Σεμερτζίδης, Σόρογκας, Στεφανόπουλος, Συρμοπούλου, Τέτσης, Τούγιας, Τσιρογιάννης, Φαεινός, Φανουράκης, Χαρατσίδης, Χατζής, Ψυρροπούλου και οι χαράκτες: Γ. Βαρλάμος, Γ. Βελισσαρίδης, Ν. Βεντούρας, Ν. Γκόλαντα, Χ. Δαγκλής, Α. Δρούγκας, Γ. Μόσχος, Γ. Παπαδάκης, Ν. Σιοτρόπου-Γεωργίου, Α. Τάσσος, Β. Χάρος

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
Δεκέμβριος 1978	γκαλερί «Πωλ Φακκέτι», Παρίσι συνδιοργάνωση: «Πολύπλανο»	έκθεση με πολλαπλά έργα, χρηστικά και διακοσμητικά αντικείμενα	κεραμικά πιάτα με το θέμα του ήλιου	Ακριθάκης, Βερναρδάκη, Γαΐτης, Ζούνη, Θεοφυλακτόπουλος, Καρράς, Μανωλίδης, Μιγάδης, Μόραλης, Σίμωση, Σπεράντζας, Σπητέρη, Τάκις, Τσόκλης, Φασιανός
Δεκέμβριος 1978	«Multi» σε συνεργασία με «Νέες Μορφές»	έκθεση ταπισερί	σχέδιο που μεταφέρθηκε σε ταπισερί	Μυταράς, Γ. Βακαλό, Μπότσογλου, Κανακάκης, Πρέκας, Κεπετζής, Σόρογκας, Βενετούλιας, Καρράς
22 Δεκ. 1978 – 11 Ιαν. 1979	γραφεία του ΚΚΕΕσ	ομαδική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Ακριθάκης, Ανδρεάδου, Βαλαβανίδης, Γαΐτης, Γέρος, Δημοπούλου, Δημητρέας, Θεολόγος, Καλαϊτζής, Κανά, Καμπής, Κωστοπούλου, Λαχάς, Μιλάδης, Μπαχαριάν, Μπέη, Πατρικαλάκης, Σταματόπουλος, Στεφόπουλος, κά
22 Δεκ.1978 – 7 Ιαν. 1979	«Άστορ»	ομαδική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Αντωνακάκου, Γιαννουκάκης, Κανέλης, Κεπετζής, Κελαϊδής, Κομιανού, Σικελιώτης κά.
18 – 26 Δεκ. 1978	Δράμα	έκθεση χαρακτικής οργάνωση: «Άρμα Θέσπιδος» και ΕΠΜΑΣ	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Κεφαλληνός, Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Βελισσαρίδης, Βεντούρας,Γραμματόπουλος, Γιαννουκάκης, Μόραλης, Σικελιώτης, Τέτση κά
28 Δεκ. 1978 – 7 Ιαν. 1979	Καβάλα			
9 – 16 Ιαν. 1979	Κομοτηνή			
18 – 25 Ιαν. 1979	Αλεξανδρούπολη			
Μάρτιος 1979	«Πολύπλανο»	*Δέκα πιάτα*	κεραμικά πιάτα με το θέμα του ήλιου	Ακριθάκης, Βερναρδάκη, Γαΐτης, Ζούνη, Θεοφυλακτόπουλος, Καρράς, Μανωλίδης, Μιγάδης, Μόραλης, Σίμωση, Σπεράντζας, Σπητέρη, Τάκις, Τσόκλης, Φασιανός

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
26 Απρ. – 5 Μαΐου 1979	«Νέες Μορφές»	έκθεση για τα 70χρονα του Γιάννη Ρίτσου	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Μ. Αργυράκης, Β. Βασιλειάδης, Τζένη Δρόσου, Δ. Παπαγεωργίου, Δ. Περδικίδης, Τάσσος, Γ. Τσαρούχης, Αντωνία Έιριζ (Κούβα), Ζιζή Μακρή, Τζιο Πομοντόρο (Ιταλία), Βίνσεντ Χλόζνικ (Τσεχοσλοβακία) κά
Νοέμ. – Δεκ. 1979	εντευκτήριο περιοδικού *Νέα Σύνορα*			
21 Δεκ.1979 – 9 Ιαν. 1980	«Αίθουσα Τέχνης Πειραιά»			
1979	Baden-Baden	*1η Μπιενάλε Γραφικών Τεχνών του Baden-Baden*	λιθοϋψιτυπία: *Κοπέλα με περιστέρι*	πληθώρα διεθνών καλλιτεχνών και οι Έλληνες Σωσώ Κονταράτου, Άννα Κοράκη, Διοχάντη, Φασσιανός, Γιώργος Κράλλης, Δημήτρης Γέρος
1979	Εθνική Πινακοθήκη Ιρλανδίας, Δουβλίνο οργάνωση: ΕΠΜΑΣ	*Contemporary Greek Painters and Print Makers*	λιθοϋψιτυπίες: *Αναμονή*, *Πλατυτέρα* II	πληθώρα καλλιτεχνών
22 Ιαν. – 22 Φεβ. 1980	Βουκουρέστι	*Βαλκάνια, ζώνη ειρήνης και κατανόησης των βαλκανικών λαών*	λιθοϋψιτυπίες: *Σπάραγμα* , *Χωρίς ταυτότητα*, *Μορφή Ι*, *Μορφή ΙΙ*, *Μορφές Ι*, *Μορφές ΙΙ*, *Γυναίκα με παιδί*, *Ειρήνη*	καλλιτέχνες από βαλκανικές χώρες Έλληνες: Σταύρος Ιωάννου, Παπανελόπουλος, Παπαδοπεράκης, Πολυμέρης, Λυδία Σαρρή, Βερναδάκη, Πανουργιάς, Χουλιαράς
1980	«Υάκινθος»	*Δέκα οκτώ Έλληνες Χαράκτες*	ξυλογραφίες: *Τοπίο*, *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* λιθοϋψιτυπία: *Πλατυτέρα*	Γαλάνης, Ζαβιτζιάνος, Κογεβίνας, Θεόδωροπουλος, Κεφαλληνός, Παπαδημητρίου, Βεντούρας, Γιαννουκάκης, Ρέγκος, Κορογιαννάκης, Μόσχος, Βελισσαρίδης, Τάσσος, Γραμματόπουλος, Δαγκλής, Βαρλάμος, Τέτσης
Φεβρουάριος 1980	Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «΄Ωρα».	*Η χαρακτική στην Ελλάδα σήμερα*	λιθοϋψιτυπία: *Αναμονή Ι*	περ. 50 καλλιτέχνες
12 Οκτ. 1980	Δημαρχείο Αθηνών	έκθεση για την Εθνική Αντίσταση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Μελεντζής, Παράσχος, Μεγαλίδης, Μπεκιάρη, Λημναίος, Γιωργαντζή κά

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
Ιανουάριος 1981	Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη	*Ελληνική Χαρακτική*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Αρμακόλας, Βαρλάμος, Βασιλείου, Γαΐτης, Γαλάνης, Δαγκλής, Ιωάννου, Καμπαδάκης, Καναγκίνη, Κατσούλιδης, Κομιανού, Λαχάς, Μόραλης, Μοσχίδης, Μόσχος, Μυταράς, Νικόλαου, Ξενάκης, Οικονομίδου, Παπαδάκης, Πηλαδάκης, Ρέγκος, Σεμερτζίδης, Σικελιώτης, Τάσσος, Τέτσης, Τσάρας, Τσαρούχης, Φασιανός
23 Σεπτ.– 12 Οκτ. 1981	Εθνική Πινακοθήκη	*140 χρόνια ελληνικής τέχνης*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	από τη συλλογή της Εθνικής Τράπεζας
13 – 24 Δεκ. 1981	Μοίρες Μεσσάρας οργάνωση: «Κινητή Γκαλερί Πινακοθήκη» της «Γκαλερί Σταυρακάκη»	ομαδική έκθεση ζωγραφικής και χαρακτικής	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Γαΐτης, Γραμματόπουλος, Γουναρόπουλος, Τάσσος, Τσαρούχης κά.
Δεκ. 1981	«Κοχλίας», Θεσσαλονίκη	ομαδική έκθεση ζωγραφικής, χαρακτικής και γλυπτικής	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές
14 Ιαν. – 14 Φεβ. 1982	«Αίθουσα Τέχνης Αθηνών» επιμέλεια: Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν	*Ματιές στην Ελλάδα*	λιθοϋψιτυπία *Επίσκεψη Ι*	Αλεξίου, Βαρλάμος, Βασιλείου, Βουρλούμης, Γιαννίτση, Γεωργάς, Γραμματόπουλος, Καραβούζης, Καραγάτση, Καλιγιάννης, Β.Κ., Κοντός, Μακρουλάκης, Μαλάμος, Μανουσάκης, Μπαχαριάν, Μόραλης, Μπότσογλου, Μιγάδης, Μυταράς, Πρέκας, Πωπ, Τάσσος, Τέτσης, Τσαρούχης, Τσούχλος, Φασιανός, Νικολάου, Στεφόπουλος, Φωκάς, Χατζηκυριάκος-Γκίκας

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
25 Φεβ. – 26 Μαρτ. 1982	Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων	*Έκθεση χαρακτικής Ελλήνων καλλιτεχνών*	πιθανόν η λιθοϋψιτυπία *Άλογα* (Κατ. 196)	49 καλλιτέχνες: Γ. Αγγελόπουλος, Ρ. Ανούση-Ηλία, Λ. Βιδάλη, Χ. Γεωργίου, Π. Γράββαλος, Ν. Δεσεκόπουλος, Γ. Δήμου, Θ. Εξαρχόπουλος, Μ. Εξαρχοπούλου, Ε. Ζέππος, Μ. Ζιάκα, Γ. Ιωάννου, Β. Καζάκος, Λ. Καλλιγά, Σ. Καραβούζης, Τ. Κατσουλίδης, Α. Κομιανού, Τ. Κόρμπης, Ρ. Κοψίδης, Υ. Λινάρδου, Τζ. Μαρκάκη, Φ. Μαστιχιάδης, Π. Μαύρου, Λ. Μοντεσάντου, Γ. Μόσχος, Κ. Μπεκιάρη, Ρ. Νικήτα, Τ. Νικολαϊδη, Α. Ντάγκαρη, Μ. Ξενάκη-Ψιμάρα, Π. Παντολφίνι, Β. Παπαδαντωνάκης, Δ. Παντερέλης, Α. Πειρουνίδης, Μ. Πετροπούλου-Δημητράκη, Γ. Πιπινής, Α. Προδρομίδης, Χ. Σαρακατσιάνος, Σαρελάκου, Δ. Σιατερλή, Α. Σκούρτης, Π. Τέτσης, Β. Τσαλαματά, Κ. Τσάρας, Γ. Τούγιας, Ρ. Χαδούλια, Μαυρίδη, Σ. Χειμωνίδης, Β. Χάρος, Χ. Χατζησάββα-Φωτίου
2 – 5 Σεπ. 1982	Πολυτεχνειούπολη Ζωγράφου οργάνωση: Νεολαία ΠΑΣΟΚ και περιοδικό *Αγωνιστής*	ομαδική έκθεση στη «Γιορτή Νεολαίας»	λιθοϋψιτυπίες: *Μάνα με παιδί* (από τη σειρά «Μανάδες»), *Ψαράδες*, *Πλατυτέρα*	πληθώρα καλλιτεχνών

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
τέλη 1982 μέσα Ιαν. του 1983	διάφορες πόλεις της Κρήτης: Βασιλική του Αγίου Μάρκου και «Γκαλερί Σταυρακάκη» (Ηράκλειο), Μουσείο Κρητικής Εθνολογίας (Μεσαρά), Αίθουσα Πολιτιστικού Συλλόγου Τζερμιάδων (Οροπέδιο Λασιθίου)	*Η Γενιά του ΄30*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Αστεριάδης, Βουρλούμης, Γουναρόπουλος, Γραμματόπουλος, Εγγονόπουλος, Κάνθος, Καραγάτσης, Κόκκινος, Κοντόπουλος, Ιφ. Λαγάνα, Μαγκιώρου, Μανουσάκης, Μόραλης, Νικολάου, Πολυκανδριώτης, Σικελιώτης, Τάσσος, Τσαρούχης, Φανουράκης (συνολικά 250 έργα που χωρίστηκαν σε ομάδες)
6 – 12 Φεβ. 1982	Μαθητική Εστία Ανωγείων			
25 Απριλίου – 3 Μαΐου 1983	Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Καισαριανής	έκθεση στη μνήμη των εκτελεσθέντων στο Σκοπευτήριο Καισαριανής	7 λιθοϋψιτυπίες (πιθανότατα έργα από τις σειρές «Καταστάσεις» και «Πλατυτέρα»)	Κώστας Μαλάμος, Γιώργος Σικελιώτης
17 Οκτ. – 11 Νοεμ. 1983	Fine Arts Society, Λονδίνο	*Modern Greek Prints*	λιθοϋψιτυπίες: *Φιγούρα*, *Επίσκεψη III*, *Επίσκεψη IV Μάσκα*	
Αύγουστος 1984	πάρκο Τερψιθέας, Πειραιάς	έκθεση πειραιωτών καλλιτεχνών	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Πειραιώτες καλλιτέχνες
1985	Ωδείο Αθηνών και ΕΠΜΑΣ	*Μνήμες - Αναπλάσεις – Αναζητήσεις*	λιθοϋψιτυπίες: *Το χρέος της Αντιγόνης*, *Κατάσταση Ι*, *Πλατυτέρα ΙΙ*	πληθώρα καλλιτεχνών
αρχές Οκτ. 1986	Ξενοδοχείο «Μπάγκειο»	έκθεση για την ενίσχυση της προεκλογικής εκστρατείας της ΑΔΗΚ στις δημοτικές εκλογές	*Κάθετη σύνθεση*	πληθώρα καλλιτεχνών

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
21 Ιαν. – 20 Φεβ. 1987	«Πλειάδες» επιμέλεια: Εμμανουήλ Μαυρομμάτης	*Το εργαστήριο του Κεφαλληνού*	ξυλογραφία: *Περιστέρια*	Κεφαλληνός, Τάσσος, Βαρλάμος, Βελισσαρίδης, Γραμματόπουλος, Δαγκλής, Ίρις Δρακούλη, Μαργιόρα Εξαρχοπούλου, Τηλέμαχος Κάνθος, Κατσουλίδης, Μοντεσάντου, Γιώργος Μόσχος, Τόνια Νικολαΐδη, Επαμεινώνδας Νίκολης, Δημ. Παπαγεωργίου, Νότα Σιοτρόπου, Ειρήνη Τσολάκη
16 – 21 Μαρτίου 1987	Θέατρο Κολλεγίου Αθηνών	έκθεση της Ένωσης Ελλήνων Χαρακτών	λιθοϋψιτυπίες: *Επίσκεψη ΙΙ*, *Φιγούρα Νο 24*	πληθώρα μελών της Ένωσης Ελλήνων Χαρακτών όπως Άρια Κομιανού, Τόνια Νικολαΐδη, Pino Pandolfini, Χρίστος Σαρακατσιάνος, Ρουμπίνη Σαρελάκου, Μαίρη Σχοινά, Βίκυ Τσαλαματά
29 Μαΐου – 30 Ιουν. 1987	Ο.Λ.Π, Πειραιάς	*Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση*	λιθοϋψιτυπίες: *Μνήμη Ι-Πολυτεχνείο*, *Μνήμη ΙΙ-Κατάθεση στεφάνου*, *΄Υστατο χρέος*	484 καλλιτέχνες
1987 (από 19 Οκτ.)	«Υάκινθος»	*Χαρακτικά στον Πόλεμο του 40 και στην Αντίσταση*	ξυλογραφίες: *Για τους στρατιώτες*, *Σκηνή από την Κατοχή*, *Μπλόκο στην Κατοχή*, *Διαδήλωση στην Κατοχή*, *Οδόφραγμα*, *Αθήνα 1944*, *Η απελευθέρωση της Αθήνας* ξυλογραφική εικονογράφηση για τα λευκώματα *Από τους αγώνες του ελληνικού λαού* και *Θυσιαστήριο της λευτεριάς* και για τα βιβλία *Ολαρία-Ολαρά*, και *Ωδή σ΄ έναν ασήμαντο*	Βασιλείου, Γραμματόπουλος, Ζέπος, Κορογιαννάκης, Μανουσάκης, Μαγγιώρου, Μεγαλίδης, Σεμερτζίδης, Σικελιώτης, Τάσσος κά
1987 (από 23 Νοεμ.)	κτήριο Κωστή Παλαμά	ομαδική έκθεση με θέμα την ειρήνη	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	πάνω από 100 καλλιτέχνες
3 Δεκ. 1987	Ξενοδοχείο «Αστήρ»	έκθεση αφίσας	αφίσες	πληθώρα καλλιτεχνών

χρονολογία	εκθεσιακός χώρος	τίτλος	έργα	συνεκθέτες
Χριστούγεννα-Πρωτοχρονιά 1987-1988	Βυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου οργάνωση: Πινακοθήκη Πιερίδη	ομαδική έκθεση	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	Τσαρούχης, Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Μόραλης, Εγγονόπουλος, Σπυρόπουλος, Νικολάου κά
19 Μαρτ. – 30 Απρ. 1988	Θεσσαλονίκη οργάνωση: ΕΠΜΑΣ και HELEXPO	*Έκθεση νεοελληνικής χαρακτικής* στην έκθεση «Φιλοξενία»	λιθοϋψιτυπίες: *Σύνθεση*, *Περίπατος στην Κέρκυρα* (μικρή παραλλαγή), *Μάνες*	19 χαράκτες
19 – 30 Απρ. 1988	κτήριο Κωστή Παλαμά	έκθεση για την οικονομική ενίσχυση της εφημερίδας *Η Αυγή*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	50 καλλιτέχνες
20 Ιουν. – 21 Αυγ. 1988	ΕΠΜΑΣ σε συνεργασία με το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών	*Ελληνική Μεταπολεμική Χαρακτική*	λιθοϋψιτυπίες: *Άλογο και παιδί*, *Το χρέος της Αντιγόνης*	πληθώρα χαρακτών
Ιούνιος – Ιούλιος 1988	Muzeum Narodowe (Εθνικό Μουσείο), Βαρσοβία, Βροκλάβ, Κρακοβία, Πόζναν και Κιέλτσε	*Wspotczesna Graffika Grecka* (έκθεση σύγχρονης ελληνικής χαρακτικής)	λιθοϋψιτυπίες: *Ελεγείο Ι*, *Απειλή ΙΙ*	54 χαράκτες
Ιούλιος – Αύγουστος 1988	Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης	ομαδική έκθεση χαρακτικής	έργα από τη συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης	πληθώρα χαρακτών
20 Αυγ. – 20 Σεπτ. 1988	ξενοδοχείο «Hermes», Άγιος Νικόλαος Κρήτης	*Πρώτη Μεσογειακή Μπιενάλε Χαρακτικής*	δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές	πληθώρα χαρακτών
24 Νοεμ. – 12 Δεκ. 1988	κτήριο Κωστή Παλαμά	*Έργα Γεγονότα: Έκθεση εικαστικών τεχνών για τα 70 χρόνια του ΚΚΕ*	λιθοϋψιτυπία: *Μικρός ψαράς*	Κόντογλου, Παρθένης, Γαλάνης, Θεόφιλος, Χαλεπάς, Τάσσος, Τσαρούχης, Μόραλης κά

ΒΡΑΒΕΙΑ - ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ

1. *Β΄ Μπιενάλε Μεσογειακών Χωρών*, Αλεξάνδρεια, 1958: Πρώτο βραβείο χαρακτικής για τη λιθοϋψιτυπία *Μικρός ψαράς* (κατ. 83).[3]
2. *Έ Διεθνής Έκθεση Σχεδίου και Χαρακτικής «Bianco e Nero»*, Lugano Ελβετίας, 1958: βραβείο «Premi ex-aequo» για τη λιθοϋψιτυπία *Ψαράδες* (Κατ. 95).
3. 1965: Επίτιμο μέλος της ιστορικής Accademia delli arti del disegno της Φλωρεντίας[4].
4. 33η Μπιενάλε της Βενετίας, 1966: το Διεθνές Βραβείο Λιθογραφίας «Tamarind» που συνοδευόταν από χρηματικό έπαθλο 625.000 λιρέτες (1.500 δολάρια).
5. *Διεθνής Έκθεση Βιβλίου και Γραφικών Τεχνών InterGrafik*, Ανατολικό Βερολίνο, 1976[5]: Ένα από 10 ισότιμα βραβεία για έργα της σειράς «Καταστάσεις»[6].

[3] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα βραβεία που απέσπασε η Κατράκη σε εκθέσεις βλ. κεφ. 1 στην ενότητα «Ομαδικές εκθέσεις στο εξωτερικό».
[4] Η Κατράκη αναφέρεται στην κατάσταση με τα ονόματα των επίτιμων μελών στον επίσημο ιστότοπο της Ακαδημίας www.aadfi.it/?accademico=katrakis-vasso (17 Ιουν. 2016) ως εξής: KATRAKIS VASSO Incisore greco, Accademico Onorario 1963. Βλ. επίσης «Η Βάσω Κατράκη», εφ. Η Αυγή, 21 Ιανουαρίου 1965. Η διάκριση αυτή εδραίωσε ακόμα περισσότερο τη διεθνή της αναγνώριση.
[5] InterGrafik 76, Museum für Dt. Geschichte, Ανατολικό Βερολίνο, 30 Σεπτ. – 5 Δεκ. 1976 (κατ. έκθεσης). «Βραβεύτηκε η Β. Κατράκη», Τα Νέα, 31 Δεκ. 1976
[6] Πετραλιά Φ., συνέντευξη της Βάσως Κατράκη «Ξαναφτιάχνω την Αντιγόνη», Τα Νέα, 14 Μαρ. 1977.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Τα παραρτήματα περιέχουν τις δύο τοιχογραφίες της Κατράκη καθώς και τις μακέτες θεατρικών κοστουμιών και τα κεραμικά μικρογλυπτά που φυλάσσονται στο Μουσείο Βάσως Κατράκη. Πρόκειται για μια απλή καταγραφή των βασικών στοιχείων των έργων (τα οποία δίνονται με την ίδια σειρά και με τον ίδιο τρόπο που χρησιμοποιείται και στον κατάλογο των χαρακτικών) η οποία δεν περιλαμβάνει περιγραφές, εκθέσεις και βιβλιογραφία. Τα παραρτήματα έχουν περισσότερο βοηθητικό χαρακτήρα και δίνουν στον αναγνώστη μια ιδέα για τα έργα αυτά που αναφέρονται στο σώμα του κειμένου, χωρίς όμως να αποτελούν το κατεξοχήν αντικείμενο αυτής της μελέτης.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ



Άποψη της τοιχογραφίας της Κατράκη *Νυχτερινό Μεσολόγγι* στο σαλόνι του ξενοδοχείου «Θεοξενία», στο Μεσολόγγι, όπως φαίνεται από τον πρώτο όροφο.



Νυχτερινό Μεσολόγγι (Κατ. 70), μακέτα για την τοιχογραφία στο ξενοδοχείο «Θεοξενία», στο Μεσολόγγι,



Θρύλοι της θάλασσας, τοιχογραφία στο Τουριστικό περίπτερο Ερέτριας



Δειλινό στην Ερέτρια (Κατ. 71), μακέτα για την τοιχογραφία στο Τουριστικό περίπτερο της Ερέτριας

ΜΑΚΕΤΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΚΟΣΤΟΥΜΙΩΝ

Δεκατρείς κούκλες - μακέτες για τα κοστούμια του θεατρικού έργου *Τα όπλα της κυρά Καράρ* του Μπρεχτ, 1981
περίπου 25-28 εκ. ύψος, 5 εκ. πλάτος και 3 εκ. βάθος το καθένα
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη











ΜΙΚΡΟΓΛΥΠΤΑ

1. 

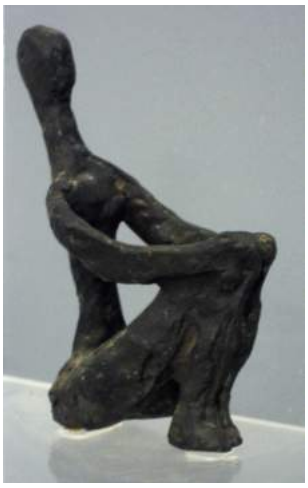
[***Γυναικεία μορφή***]
π. 1976
κεραμικό ειδώλιο
21x6x3 εκ. (περίπου)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

2. 

[***Πιετά***]
π. 1976
κεραμικό ειδώλιο
14x9x7 εκ. (περίπου)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

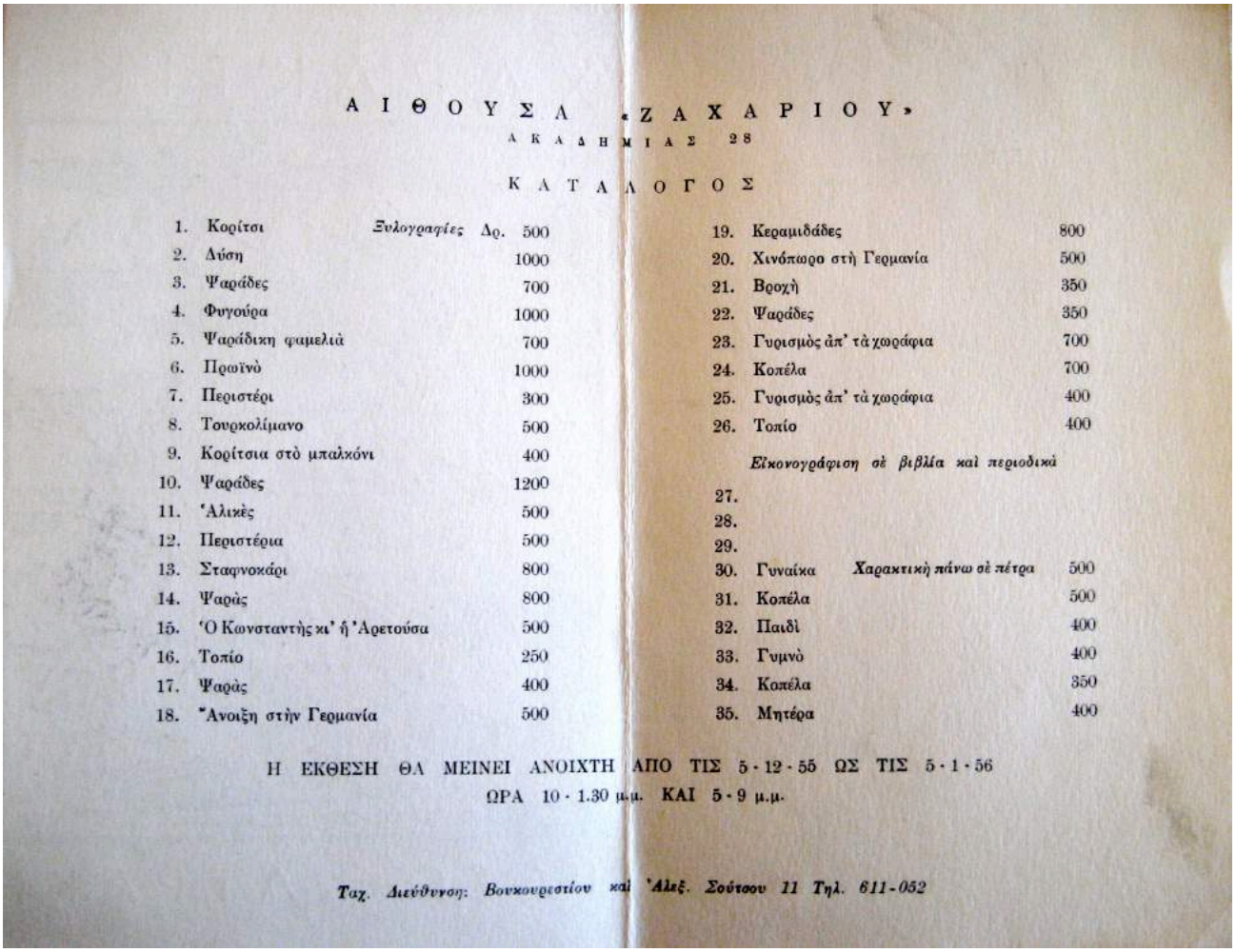
3. 

[***Πλατυτέρα***]
π. 1976
18x12x8 εκ. (περίπου)
Συλλογή: Μουσείο Βάσως Κατράκη

4. 	[***Πλατυτέρα***] π. 1976 κεραμεικό ειδώλιο 18x15x11 εκ. (περίπου) **Συλλογή**: Μουσείο Βάσως Κατράκη
5. 	[***Πλατυτέρα***] π. 1976 κεραμεικό ειδώλιο 16x8x7 εκ. (περίπου) **Συλλογή**: Μουσείο Βάσως Κατράκη
6. 	[***Μορφή καθιστή***] π. 1976 κεραμεικό ειδώλιο 17x6x10 εκ. (περίπου) **Συλλογή**: Μουσείο Βάσως Κατράκη

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Αποσπάσματα από καταλόγους ατομικών εκθέσεων



Α Ι Θ Ο Υ Σ Α «Ζ Α Χ Α Ρ Ι Ο Υ»

Α Κ Α Δ Η Μ Ι Α Σ 28

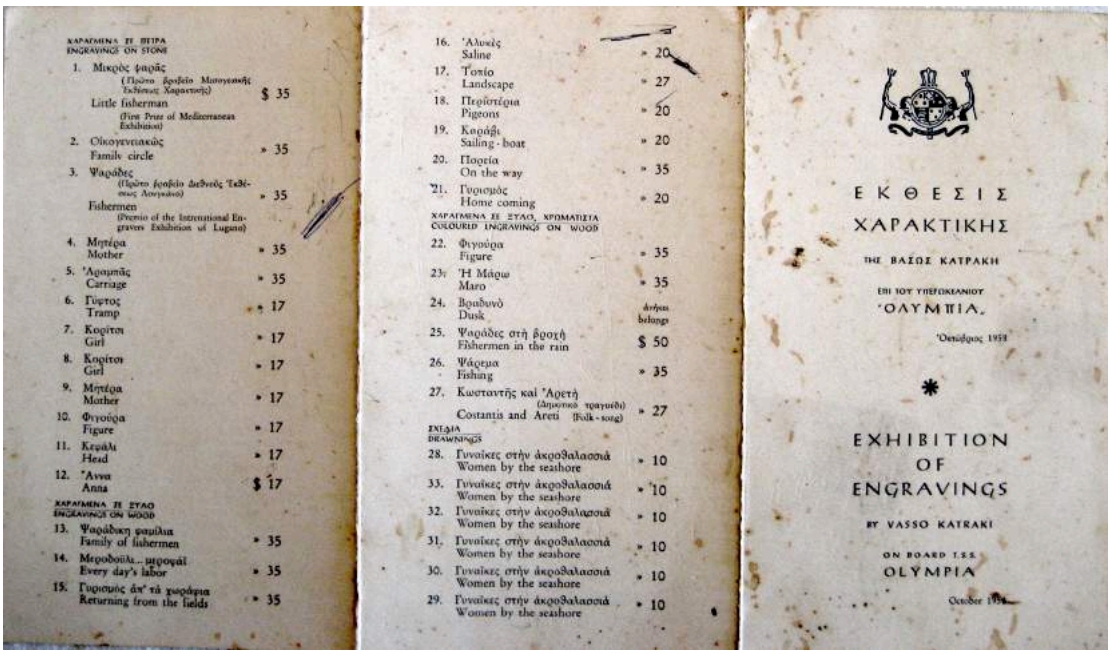
Κ Α Τ Α Λ Ο Γ Ο Σ

1.	Κορίτσι	*Ξυλογραφίες* Δρ.	500
2.	Δύση		1000
3.	Ψαράδες		700
4.	Φυγούρα		1000
5.	Ψαράδικη φαμελιὰ		700
6.	Πρωϊνὸ		1000
7.	Περιστέρι		300
8.	Τουρκολίμανο		500
9.	Κορίτσια στὸ μπαλκόνι		400
10.	Ψαράδες		1200
11.	Ἁλικὲς		500
12.	Περιστέρια		500
13.	Σταφνοκάρι		800
14.	Ψαρὰς		800
15.	Ὁ Κωνσταντὴς κι' ἡ Ἀρετούσα		500
16.	Τοπίο		250
17.	Ψαρὰς		400
18.	Ἄνοιξη στὴν Γερμανία		500
19.	Κεραμιδάδες		800
20.	Χινόπωρο στὴ Γερμανία		500
21.	Βροχὴ		350
22.	Ψαράδες		350
23.	Γυρισμὸς ἀπ' τὰ χωράφια		700
24.	Κοπέλα		700
25.	Γυρισμὸς ἀπ' τὰ χωράφια		400
26.	Τοπίο		400
	Εἰκονογράφιση σὲ βιβλία καὶ περιοδικά		
27.			
28.			
29.			
30.	Γυναίκα	*Χαρακτικὴ πάνω σὲ πέτρα*	500
31.	Κοπέλα		500
32.	Παιδὶ		400
33.	Γυμνὸ		400
34.	Κοπέλα		350
35.	Μητέρα		400

Η ΕΚΘΕΣΗ ΘΑ ΜΕΙΝΕΙ ΑΝΟΙΧΤΗ ΑΠΟ ΤΙΣ 5 · 12 · 55 ΩΣ ΤΙΣ 5 · 1 · 56
ΩΡΑ 10 · 1.30 μ.μ. ΚΑΙ 5 · 9 μ.μ.

Ταχ. Διεύθυνση: Βουκουρεστίου καὶ Ἀλεξ. Σούτσου 11 Τηλ. 611-052

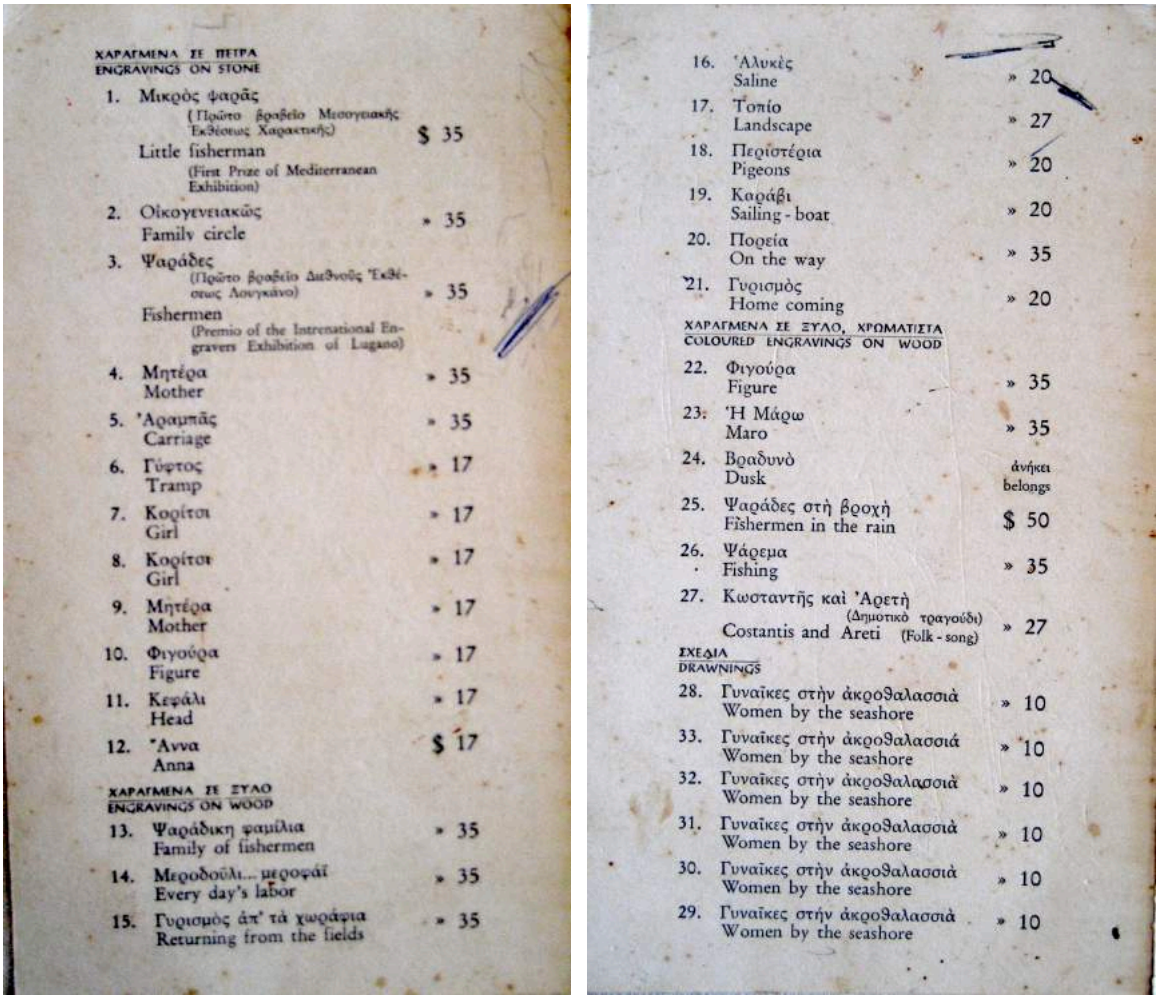
Χαρακτική Βάσω Κατράκη, Αίθουσα «Ζαχαρίου», 1955



ΕΚΘΕΣΙΣ
ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ
ΤΗΣ ΒΑΣΩΣ ΚΑΤΡΑΚΗ
ΕΠΙ ΤΟΥ ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΟΥ
"ΟΛΥΜΠΙΑ"
Όκτώβριος 1958

*

EXHIBITION
OF
ENGRAVINGS
BY VASSO KATRAKI
ON BOARD T.S.S.
OLYMPIA
October 1958



ΧΑΡΑΓΜΕΝΑ ΣΕ ΠΕΤΡΑ
ENGRAVINGS ON STONE

1. Μικρὸς ψαρᾶς (Πρῶτο βραβεῖο Μεσογειακῆς Ἐκθέσεως Χαρακτικῆς) $ 35
Little fisherman (First Prize of Mediterranean Exhibition)
2. Οἰκογενειακῶς Family circle » 35
3. Ψαράδες (Πρῶτο βραβεῖο Διεθνοῦς Ἐκθέσεως Λουγκάνο) » 35
Fishermen (Premio of the International Engravers Exhibition of Lugano)
4. Μητέρα Mother » 35
5. Ἀραμπᾶς Carriage » 35
6. Γύφτος Tramp » 17
7. Κορίτσι Girl » 17
8. Κορίτσι Girl » 17
9. Μητέρα Mother » 17
10. Φιγούρα Figure » 17
11. Κεφάλι Head » 17
12. Ἄννα Anna $ 17

ΧΑΡΑΓΜΕΝΑ ΣΕ ΞΥΛΟ
ENGRAVINGS ON WOOD

13. Ψαράδικη φαμίλια Family of fishermen » 35
14. Μεροδούλι... μεροφάϊ Every day's labor » 35
15. Γυρισμὸς ἀπ' τὰ χωράφια Returning from the fields » 35

16. Ἁλυκὲς Saline » 20
17. Τοπίο Landscape » 27
18. Περιστέρια Pigeons » 20
19. Καράβι Sailing - boat » 20
20. Πορεία On the way » 35
21. Γυρισμὸς Home coming » 20

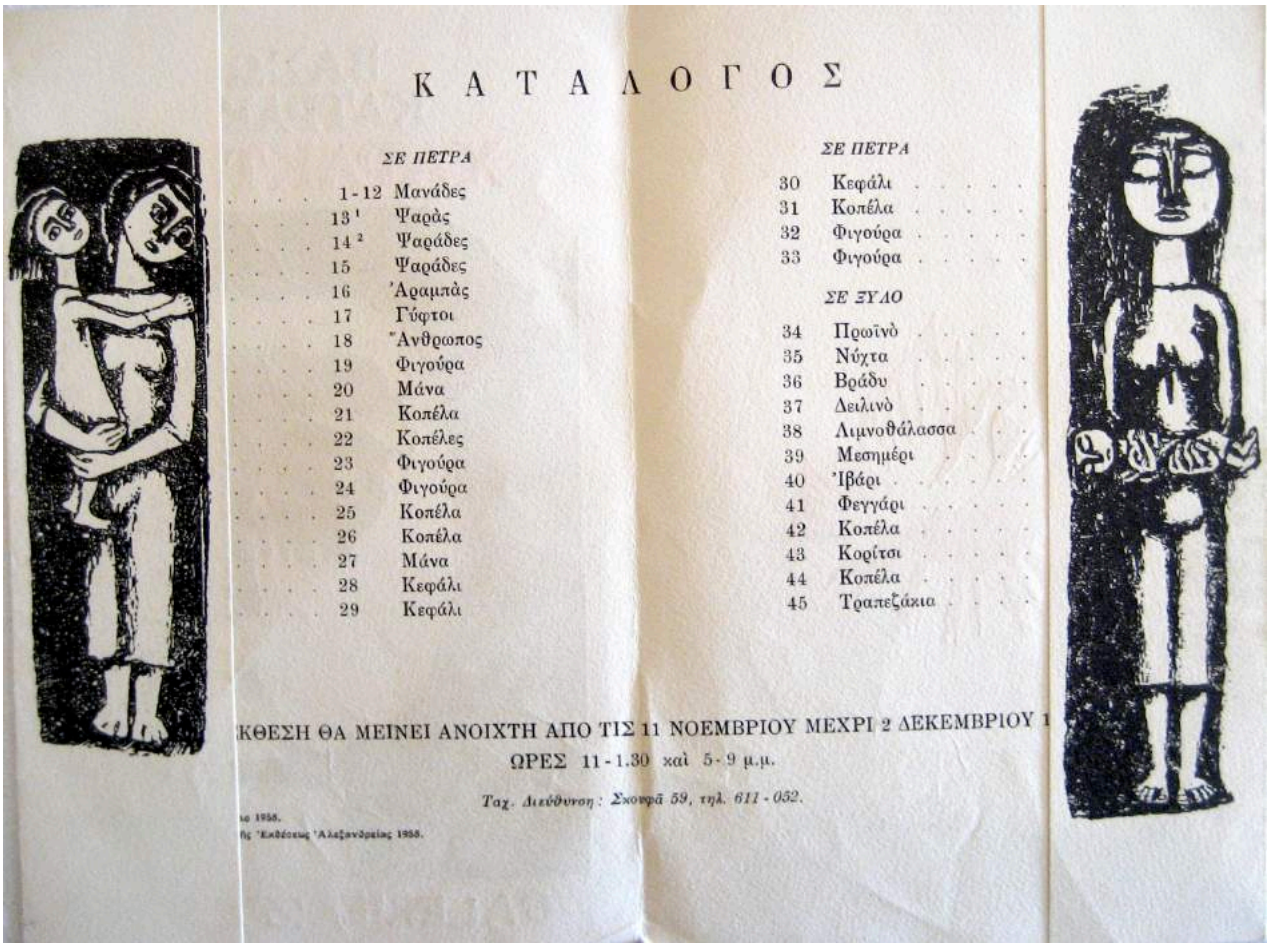
ΧΑΡΑΓΜΕΝΑ ΣΕ ΞΥΛΟ, ΧΡΩΜΑΤΙΣΤΑ
COLOURED ENGRAVINGS ON WOOD

22. Φιγούρα Figure » 35
23. Ἡ Μάρω Maro » 35
24. Βραδυνὸ Dusk ἀνήκει belongs
25. Ψαράδες στὴ βροχὴ Fishermen in the rain $ 50
26. Ψάρεμα Fishing » 35
27. Κωσταντῆς καὶ Ἀρετὴ (Δημοτικὸ τραγούδι) Costantis and Areti (Folk - song) » 27

ΣΧΕΔΙΑ
DRAWNINGS

28. Γυναῖκες στὴν ἀκροθαλασσιὰ Women by the seashore » 10
33. Γυναῖκες στὴν ἀκροθαλασσιὰ Women by the seashore » 10
32. Γυναῖκες στὴν ἀκροθαλασσιὰ Women by the seashore » 10
31. Γυναῖκες στὴν ἀκροθαλασσιὰ Women by the seashore » 10
30. Γυναῖκες στὴν ἀκροθαλασσιὰ Women by the seashore » 10
29. Γυναῖκες στὴν ἀκροθαλασσιὰ Women by the seashore » 10

Έκθεσις χαρακτικής της Βάσως Κατράκη, Υπερωκεάνιο «Ολυμπία», 1958



Κ Α Τ Α Λ Ο Γ Ο Σ

ΣΕ ΠΕΤΡΑ

1-12	Μανάδες
13 [1]	Ψαρὰς
14 [2]	Ψαράδες
15	Ψαράδες
16	Ἀραμπὰς
17	Γύφτοι
18	Ἄνθρωπος
19	Φιγούρα
20	Μάνα
21	Κοπέλα
22	Κοπέλες
23	Φιγούρα
24	Φιγούρα
25	Κοπέλα
26	Κοπέλα
27	Μάνα
28	Κεφάλι
29	Κεφάλι

ΣΕ ΠΕΤΡΑ

30	Κεφάλι
31	Κοπέλα
32	Φιγούρα
33	Φιγούρα

ΣΕ ΞΥΛΟ

34	Πρωϊνὸ
35	Νύχτα
36	Βράδυ
37	Δειλινὸ
38	Λιμνοθάλασσα
39	Μεσημέρι
40	Ἰβάρι
41	Φεγγάρι
42	Κοπέλα
43	Κορίτσι
44	Κοπέλα
45	Τραπεζάκια

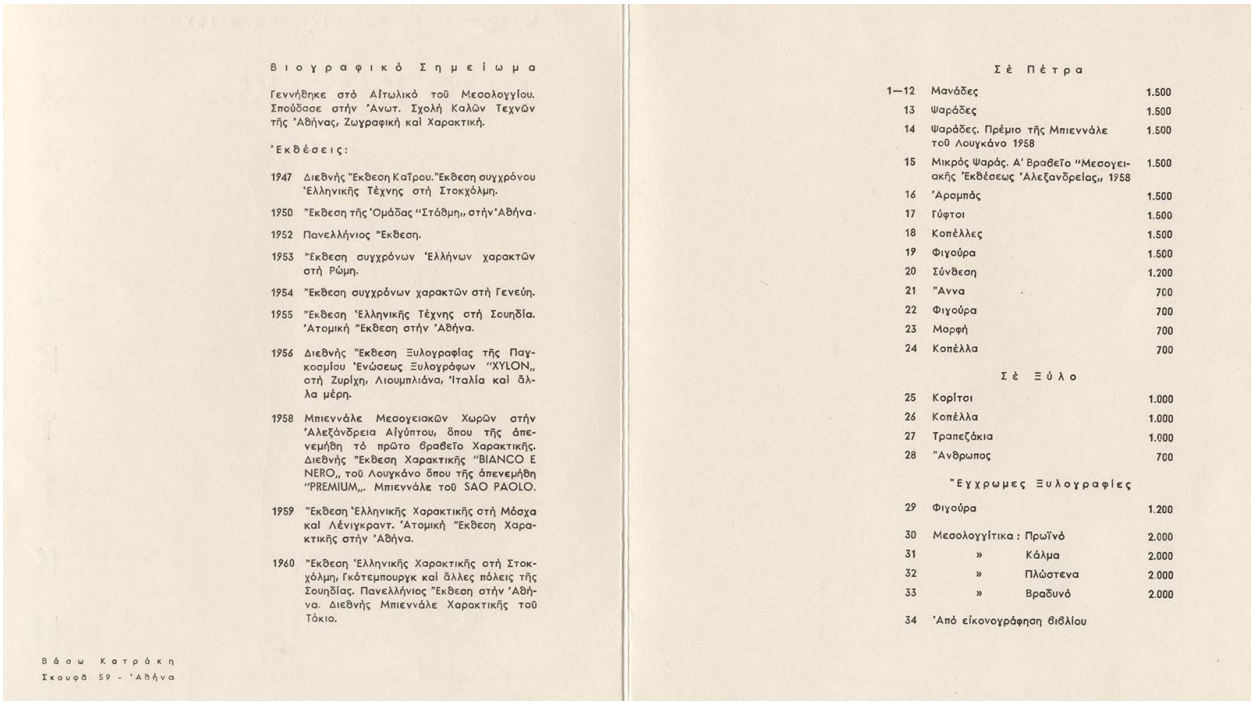
ΚΘΕΣΗ ΘΑ ΜΕΙΝΕΙ ΑΝΟΙΧΤΗ ΑΠΟ ΤΙΣ 11 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ ΜΕΧΡΙ 2 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1

ΩΡΕΣ 11 - 1.30 καὶ 5 - 9 μ.μ.

Ταχ. Διεύθυνση : Σκουφᾶ 59, τηλ. 611 - 052.

ιο 1958.
ῆς Ἐκδόσεως Ἀλεξανδρείας 1958.

Βάσω Κατράκη. Χαρακτική, «Ζυγός», 1959



Βιογραφικό Σημείωμα

Γεννήθηκε στό Αἰτωλικό τοῦ Μεσολογγίου. Σπούδασε στήν Ἀνωτ. Σχολή Καλῶν Τεχνῶν τῆς Ἀθήνας, Ζωγραφική καί Χαρακτική.

Ἐκθέσεις:

1947 Διεθνής Ἔκθεση Κατ'ρου. Ἔκθεση συγχρόνου Ἑλληνικῆς Τέχνης στή Στοκχόλμη.

1950 Ἔκθεση τῆς Ὁμάδας "Στάθμη„ στήν Ἀθήνα.

1952 Πανελλήνιος Ἔκθεση.

1953 Ἔκθεση συγχρόνων Ἑλλήνων χαρακτῶν στή Ρώμη.

1954 Ἔκθεση συγχρόνων χαρακτῶν στή Γενεύη.

1955 Ἔκθεση Ἑλληνικῆς Τέχνης στή Σουηδία. Ἀτομική Ἔκθεση στήν Ἀθήνα.

1956 Διεθνής Ἔκθεση Ξυλογραφίας τῆς Παγκοσμίου Ἑνώσεως Ξυλογράφων "XYLON„, στή Ζυρίχη, Λιουμπλιάνα, Ἰταλία καί ἄλλα μέρη.

1958 Μπιεννάλε Μεσογειακῶν Χωρῶν στήν Ἀλεξάνδρεια Αἰγύπτου, ὅπου τῆς ἀπενεμήθη τό πρῶτο βραβεῖο Χαρακτικῆς. Διεθνής Ἔκθεση Χαρακτικῆς "BIANCO E NERO„ τοῦ Λουγκάνο ὅπου τῆς ἀπενεμήθη "PREMIUM„. Μπιεννάλε τοῦ SAO PAOLO.

1959 Ἔκθεση Ἑλληνικῆς Χαρακτικῆς στή Μόσχα καί Λένιγκραντ. Ἀτομική Ἔκθεση Χαρακτικῆς στήν Ἀθήνα.

1960 Ἔκθεση Ἑλληνικῆς Χαρακτικῆς στή Στοκχόλμη, Γκότεμπουργκ καί ἄλλες πόλεις τῆς Σουηδίας. Πανελλήνιος Ἔκθεση στήν Ἀθήνα. Διεθνής Μπιεννάλε Χαρακτικῆς τοῦ Τόκιο.

Βάσω Κατράκη
Σκουφᾶ 59 - Ἀθήνα

Σὲ Πέτρα

1—12	Μανάδες	1.500
13	Ψαράδες	1.500
14	Ψαράδες. Πρέμιο τῆς Μπιεννάλε τοῦ Λουγκάνο 1958	1.500
15	Μικρός Ψαράς. Α' Βραβεῖο "Μεσογειακῆς Ἐκθέσεως Ἀλεξανδρείας„ 1958	1.500
16	Ἀρομπάς	1.500
17	Γύφτοι	1.500
18	Κοπέλλες	1.500
19	Φιγούρα	1.500
20	Σύνθεση	1.200
21	Ἄννα	700
22	Φιγούρα	700
23	Μορφή	700
24	Κοπέλλα	700

Σὲ Ξύλο

25	Κορίτσι	1.000
26	Κοπέλλα	1.000
27	Τραπεζάκια	1.000
28	Ἄνθρωπος	700

Ἐγχρωμες Ξυλογραφίες

29	Φιγούρα	1.200
30	Μεσολογγίτικα: Πρωϊνό	2.000
31	» Κάλμα	2.000
32	» Πλώστενα	2.000
33	» Βραδυνό	2.000
34	Ἀπό εἰκονογράφηση βιβλίου	

Σὲ Πέτρα

1—12	Μανάδες	1.500
13	Ψαράδες	1.500
14	Ψαράδες. Πρέμιο τῆς Μπιεννάλε τοῦ Λουγκάνο 1958	1.500
15	Μικρός Ψαράς. Α' Βραβεῖο "Μεσογειακῆς Ἐκθέσεως Ἀλεξανδρείας„ 1958	1.500
16	Ἀρομπάς	1.500
17	Γύφτοι	1.500
18	Κοπέλλες	1.500
19	Φιγούρα	1.500
20	Σύνθεση	1.200
21	Ἄννα	700
22	Φιγούρα	700
23	Μορφή	700
24	Κοπέλλα	700

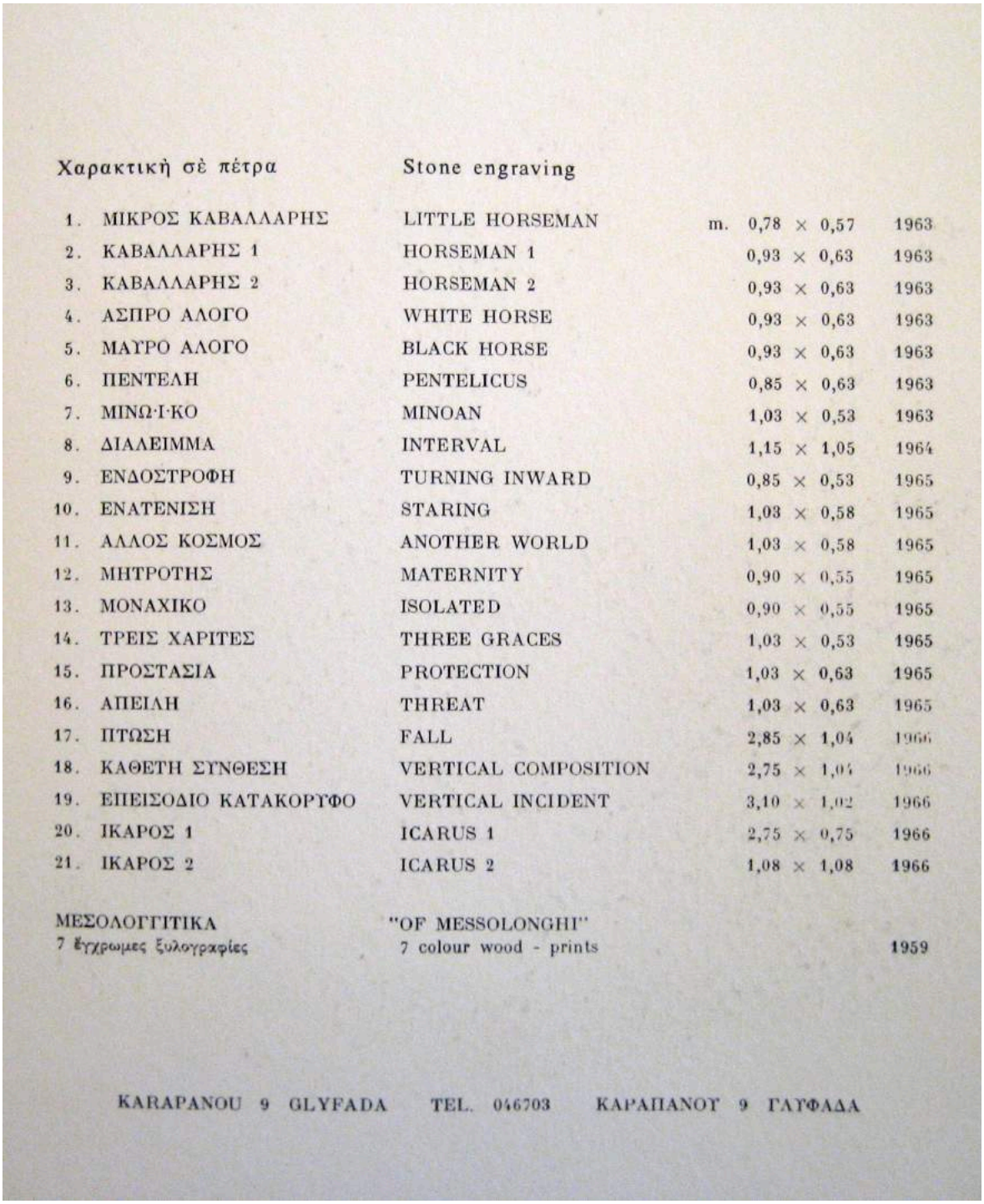
Σὲ Ξύλο

25	Κορίτσι	1.000
26	Κοπέλλα	1.000
27	Τραπεζάκια	1.000
28	Ἄνθρωπος	700

Ἐγχρωμες Ξυλογραφίες

29	Φιγούρα	1.200
30	Μεσολογγίτικα: Πρωϊνό	2.000
31	» Κάλμα	2.000
32	» Πλώστενα	2.000
33	» Βραδυνό	2.000
34	Ἀπό εἰκονογράφηση βιβλίου	

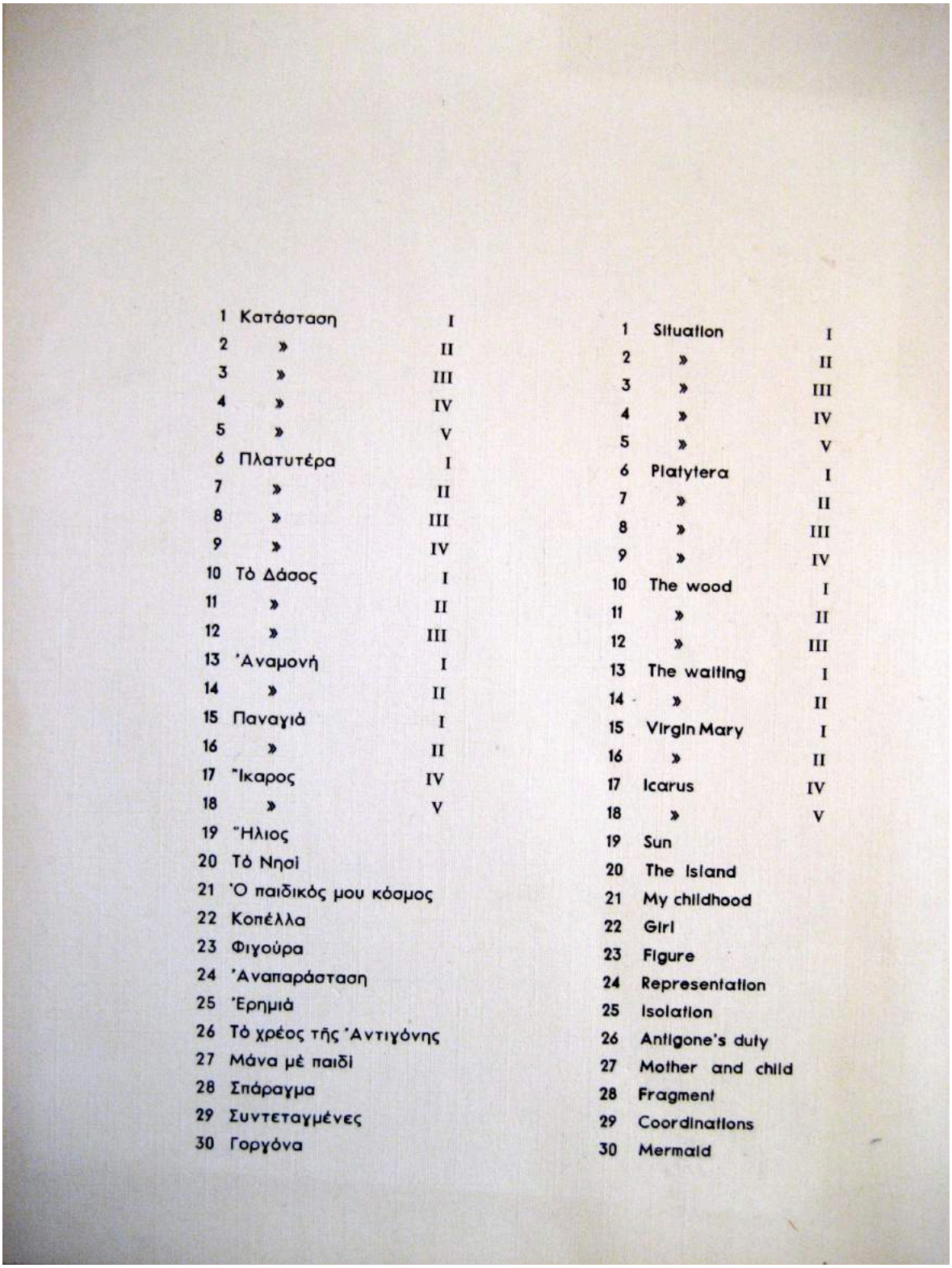
Βάσω Κατράκη. Χαρακτική, Θεσσαλονίκη,Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», 1961



Χαρακτική σὲ πέτρα	Stone engraving		
1. ΜΙΚΡΟΣ ΚΑΒΑΛΛΑΡΗΣ	LITTLE HORSEMAN	m. 0,78 × 0,57	1963
2. ΚΑΒΑΛΛΑΡΗΣ 1	HORSEMAN 1	0,93 × 0,63	1963
3. ΚΑΒΑΛΛΑΡΗΣ 2	HORSEMAN 2	0,93 × 0,63	1963
4. ΑΣΠΡΟ ΑΛΟΓΟ	WHITE HORSE	0,93 × 0,63	1963
5. ΜΑΥΡΟ ΑΛΟΓΟ	BLACK HORSE	0,93 × 0,63	1963
6. ΠΕΝΤΕΛΗ	PENTELICUS	0,85 × 0,63	1963
7. ΜΙΝΩ·Ι·ΚΟ	MINOAN	1,03 × 0,53	1963
8. ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ	INTERVAL	1,15 × 1,05	1964
9. ΕΝΔΟΣΤΡΟΦΗ	TURNING INWARD	0,85 × 0,53	1965
10. ΕΝΑΤΕΝΙΣΗ	STARING	1,03 × 0,58	1965
11. ΑΛΛΟΣ ΚΟΣΜΟΣ	ANOTHER WORLD	1,03 × 0,58	1965
12. ΜΗΤΡΟΤΗΣ	MATERNITY	0,90 × 0,55	1965
13. ΜΟΝΑΧΙΚΟ	ISOLATED	0,90 × 0,55	1965
14. ΤΡΕΙΣ ΧΑΡΙΤΕΣ	THREE GRACES	1,03 × 0,53	1965
15. ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ	PROTECTION	1,03 × 0,63	1965
16. ΑΠΕΙΛΗ	THREAT	1,03 × 0,63	1965
17. ΠΤΩΣΗ	FALL	2,85 × 1,04	1966
18. ΚΑΘΕΤΗ ΣΥΝΘΕΣΗ	VERTICAL COMPOSITION	2,75 × 1,04	1966
19. ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΚΑΤΑΚΟΡΥΦΟ	VERTICAL INCIDENT	3,10 × 1,02	1966
20. ΙΚΑΡΟΣ 1	ICARUS 1	2,75 × 0,75	1966
21. ΙΚΑΡΟΣ 2	ICARUS 2	1,08 × 1,08	1966
ΜΕΣΟΛΟΓΓΙΤΙΚΑ 7 ἔγχρωμες ξυλογραφίες	"OF MESSOLONGHI" 7 colour wood - prints		1959

KARAPANOU 9 GLYFADA TEL. 046703 ΚΑΡΑΠΑΝΟΥ 9 ΓΛΥΦΑΔΑ

Βάσω Κατράκη, «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών», Χίλτον, 1967



1	Κατάσταση	I
2	»	II
3	»	III
4	»	IV
5	»	V
6	Πλατυτέρα	I
7	»	II
8	»	III
9	»	IV
10	Τὸ Δάσος	I
11	»	II
12	»	III
13	Ἀναμονή	I
14	»	II
15	Παναγιά	I
16	»	II
17	Ἴκαρος	IV
18	»	V
19	Ἥλιος	
20	Τὸ Νησί	
21	Ὁ παιδικός μου κόσμος	
22	Κοπέλλα	
23	Φιγούρα	
24	Ἀναπαράσταση	
25	Ἐρημιά	
26	Τὸ χρέος τῆς Ἀντιγόνης	
27	Μάνα μὲ παιδί	
28	Σπάραγμα	
29	Συντεταγμένες	
30	Γοργόνα	

1	Situation	I
2	»	II
3	»	III
4	»	IV
5	»	V
6	Platytera	I
7	»	II
8	»	III
9	»	IV
10	The wood	I
11	»	II
12	»	III
13	The waiting	I
14	»	II
15	Virgin Mary	I
16	»	II
17	Icarus	IV
18	»	V
19	Sun	
20	The Island	
21	My childhood	
22	Girl	
23	Figure	
24	Representation	
25	Isolation	
26	Antigone's duty	
27	Mother and child	
28	Fragment	
29	Coordinations	
30	Mermaid	

Βάσω Κατράκη. Χαρακτική, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ώρα», 1972

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3

Επιλογή κειμένων για τη Βάσω Κατράκη από τον Τύπο



Ἡ ἑλληνικὴ γυναικεία ἀντιπροσωπεία ἡ ὁποία ἐπεσκέφθη τὴν Μόσχα καὶ ἄλλες πόλεις τῆς Σοβιετικῆς Ἑνώσεως. Διακρίνονται κατὰ σειρὰ ἀπὸ ἀριστερὰ οἱ κυρίες Λιλίκα Νάκου, Μαρία Σκώλου, Εἰρήνη Παππᾶ, Νίνα Σκανδάλη, Παρταλίδου, Σοφία Βουγιουκλάκη καὶ Βάσω Κατράκη μαζὶ μὲ δυὸ Ρωσίδες διερμηνεῖς

Η Αυγή, 22 Ιουλ. 1961

ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΣΧΑ

Η ΧΑΡΑΚΤΡΙΑ ΒΑΣΩ ΚΑΤΡΑΚΗ ΜΙΛΑΕΙ ΓΙΑ ΤΗ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

«Ὁ Σοβιετικὸς πολίτης εἶναι ἕνας ἄνθρωπος ὅλο καρδιά, αἴσθημα καὶ ἐσωτερικὴ εὐγένεια. Σὲ πλησιάζει, σ' ἀγγίζει, μ' ὅλο αὐτὸ τὸν πλοῦτο τῆς καρδιᾶς του, σὰν γυμνὸ σπαθί»

«Χαιρετίζω θερμὰ τὸν νέο τύπο ἀνθρώπου ποὺ πρωβάλλει στὴν ἱστορία». Μ' αὐτὰ τὰ λόγια ἄρχισε τὴ συνέντευξή της στὸ ραδιοφωνικὸ σταθμὸ τῆς Μόσχας ἡ ἐκλεκτὴ Ἑλληνίδα χαράκτρια Βάσω Κατράκη, κατὰ τὴν πρόσφατη ἐπίσκεψή της στὴ μεγάλη χώρα τοῦ σοσιαλισμοῦ.

Μ' αὐτὰ περίπου τὰ ἴδια λόγια ἄρχισε καὶ ἡ συζήτηση ποὺ εἴχαμε μαζί της ἀμέσως μετὰ τὴν ἐπιστροφή της ἀπὸ τὴν ΕΣΣΔ. Ὅσο κι' ἂν εἴχαμε ὡς τώρα διαβάσει ἢ ἀκούσει ἀπὸ ἀφηγήσεις γιὰ τὶς γιγάντιαιες ἐπιτεύξεις ποὺ πραγματοποιήθηκαν σ' ὅλους τοὺς τομεῖς στὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση, ἡ συζήτηση μὲ τὴν Κατράκη εἶχε ἕνα ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον: ἡ καλλιτεχνικὴ της εὐαισθησία φώτιζε τὸ κάθε τι ποὺ εἶδε καὶ ἔνοιωσε μὲ μιὰ ἰδιαίτερη λάμψη.

Ἡ Ἑλληνίδα καλλιτέχνις γύρισε ἀπὸ τὴν ΕΣΣΔ μαγεμένη, βαθειὰ γοητευμένη. Κι' αὐτὴ της τὴ συγκίνηση καταφέρνει νὰ στὴ μεταδώσει ἀκέραια μ' ὅλα της τὰ στοιχεῖα.

—Εἶναι καταπληκτικό, μᾶς λέει, νὰ κλαῖς ἀπὸ χαρὰ καὶ περηφάνεια γι' αὐτὸν τὸν Νέο Ἄνθρωπο ποὺ συναντᾶς, γιὰ τὰ μεγάλα ἔργα ποὺ συντελοῦνται, γιὰ τὰ λυμένα τους καθημερινὰ προβλήματα, γιὰ τὴ θέση ποὺ κατέχει ἡ σημερινὴ Ρωσίδα, γιὰ τὸ θερμά τους αἰσθήματα καὶ τη φιλοξενία τους, γιὰ τὴν παθολογική τους —θὰ λέγαμε μεῖς— προσήλωση καὶ ἀγάπη στὴν εἰρήνη κλπ.

—Τί ἐννοεῖτε μὲ τὸν ὅρο «Νέος Ἄνθρωπος»; ρωτοῦμε τὴν κ. Κατράκη.

—Πραγματικά, ὅποιος δὲν ταξίδεψε στὴν ΕΣΣΔ δύσκολα τὸ καταλαβαίνει αὐτό. Πῶς νὰ σᾶς τὸ πῶ... Ὁ Σοβιετικὸς πολίτης εἶναι ἕνας ἄνθρωπος βαθειὰ πολιτισμένος, ὅλο καρδιά, αἴσθημα καὶ ἐσωτερικὴ εὐγένεια. Σὲ πλησιάζει, σ' ἀγγίζει μ' ὅλο αὐτὸν τὸν πλοῦτο τῆς καρδιᾶς του —σὰν γυμνὸ σπαθί, ποὺ λέμε. Δὲν



ΒΑΣΩ ΚΑΤΡΑΚΗ

σοῦ κρύβει τίποτα ἀπ' τὰ αἰσθήματά του. Δὲν ἔρχεται κοντά σου μὲ ὑπολογισμὸ ἢ ἔστω μὲ τὸ μυαλὸ καὶ ἡ καλωσύνη του κι' ἡ ἀνθρωπιά του δὲν ἔχει τίποτα ἀπ' τὴν ἐπιπλαστη εὐγένεια, ποὺ ξέραμε ὡς τώρα.

» Γιὰ τοὺς ξένους δείχνουν πολλὴ ἀγάπη καὶ ἰδιαίτερα γιὰ μᾶς τοὺς Ἕλληνες. Ὁ σοβιετικὸς λαὸς εἶναι ὁ λαὸς ποὺ ἔχει ἀξιοποιήσει καὶ ἔχει νοιώσει καλὰ τὸν δικό μας ἀγῶνα ἐναντίον τοῦ φασισμοῦ. Ξέρουν καλὰ τί πρόσφεραν οἱ Ἕλληνες μὲ τὴν Ἀντίστασή τους. Κι' ἦταν ἑπόμενο νὰ συγκινηθοῦμε ὅταν ἐπισκεφθήκαμε μιὰ κατασκήνωση πιονιέρων καὶ μᾶς ὑποδέχθηκαν τὰ παιδιὰ φωνάζοντας «Βίβα Γλέζος»!

»Γιατὶ νὰ πρωτομιλήσει κανείς; Γιὰ τὴν ἀπαστράπτουσα καθαριότητά τους, γιὰ τὸ ὑψηλὸ ἐπίπεδο τῆς μόρφωσής τους; Κατάπληξη σᾶς προκαλεῖ τὸ πόσο διαβάζουν σ' αὐτὴ τὴ χώρα —ἄνδρες καὶ γυναῖκες κάθε ἡλικίας στὶς οὐρές, στὸ μετρό, παντοῦ, τὸ συναντᾶτε σκυμμένους μ' ἕνα βιβλίο στὸ χέρι».

Κατόπιν ἡ Βάσω Κατράκη μᾶς μιλάει γιὰ τὴν ἐπίσκεψη τῆς ἑλληνικῆς ἀντιπροσωπείας στὴν ὑπουργὸ Πολιτισμοῦ κ. Φούρτσεβα καὶ τὴν ἐπίσκεψή τους στὸ Κρεμλίνο, ὅπου τὶς δέχθηκε μέλος τοῦ Ἀνωτάτου Σοβιὲτ καὶ τοὺς ἐξήγησε λεπτομερῶς τὸ σοβιετικὸ σύστημα. Γιὰ τὶς ἐπισκέψεις τους στὰ ἀπέραντα σοβιετικὰ μουσεῖα μὲ τὸν ἀμύθητο πλοῦτο, ὅπως τὸ μουσεῖο Πούσκιν καὶ τὸ Ἑρμιτὰζ στὸ Λένινγκραντ, γιὰ τὴ Γεωργικὴ Ἔκθεση, γιὰ τὰ κολχόζ, νοσοκομεῖα κλπ. ποὺ διευθύνονται ἀπὸ γυναῖκες κ.ἄ.

«Δυστυχῶς γιὰ μᾶς, συνεχίζει, αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τὰ θέατρα τῆς Μόσχας εἶναι κλειστά. Οἱ θίασοι περιοδεύουν σ' ὅλη τὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση, ἐνῶ συγκροτήματα ἀπὸ ἄλλες σοβιετικὲς δημοκρατίες βρίσκονται αὐτὴ τὴ στιγμὴ στὴ Μόσχα. Ἐμεῖς εἴδαμε τὸ τσίρκο τῆς Ἀρμενίας.

»Εἴδαμε ὅμως ἕνα καταπληκτικὸ εἶδος κινηματογράφου. Σὲ μιὰ σάλα στρογγυλή, ποὺ τριγύρω της ὑπάρχει ἡ ὀθόνη, παρακολουθεῖς ὁρθιος μιὰ 20λεπτη προβολὴ κι' ἔχεις σαφῶς τὴν ἐντύπωση, καθὼς οἱ εἰκόνες ὁρμοῦν πάνω σου, ὅτι βρίσκεσαι καὶ σὺ μέσα στὸ φίλμ, περπατᾶς πλάϊ στοὺς ἥρωές του, κινεῖσαι μαζί τους ὅταν βρίσκονται σὲ βάρκα καὶ τρομάζεις ὅτι θὰ σὲ λυώσει κάποιο αὐτοκίνητο ποὺ τρέχει ἴσια ἐπάνω σου. Ἡ ταινία ποὺ παρακολουθήσαμε ἦταν ἀπὸ τὸ Φεστιβὰλ τῆς Νεολαίας στὴ Βιέννη. Τὰ νειάτα τραγουδοῦσαν, ἀνέμιζαν τὰ λάβαρα καὶ σὺ εἶχες τὴν ἐντύπωση ὅτι βαδίζεις ἀνάμεσά τους. Ἔτσι ποὺ σὲ τριγύριζαν ἀπ' ὅλες τὶς ὀθόνες. Ἦταν πραγματικὰ μιὰ μεθυστικὴ ἐντύπωση.

—Καλλιτέχνες, συναδέλφους σας, συναντήσατε; Εἴδατε πῶς ζοῦν;

—Ζοῦν ζωὴ χαρισάμενη μὲ δυὸ λόγια. Συνάντησα πολλοὺς ζωγράφους. Μὲ δέχθηκαν ἐγκάρδια στὴν Ἕνωσή τους. Ζήτησα καὶ ἐπισκέφθηκα τὸ γηραιὸ δεκτεράνο χαράκτη Φαβόρσκυ, ποὺ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ παροθερίζει στὴν ἐξοχή του, σ' ἕνα δάσος, 90 χιλιόμετρα ἔξω ἀπὸ τὴ Μόσχα. Παρ' ὅλα τὰ 90 χρόνια του εἶναι ἀπόλυτα ἐνημερωμένος γιὰ τὴν τέχνη καὶ τὰ προβλήματά της σ' ὅλο τὸν κόσμο καὶ ἡ ἀνησυχία του εἶναι μὴ τυχὸν καὶ πεθάνει καὶ δὲν προλάβει νὰ ἑτοιμάσει τὴν νέα του ἐργασία γιὰ τὴ φετεινὴ Πανενωσιακὴ Ἔκθεση Ζωγραφικῆς. Ἡ τωρινὴ δουλειά του ἔχει θέματα ἀπὸ τοὺς θρύλους καὶ τὶς παραδόσεις τοῦ λαοῦ του.

—Πῶς εἶναι ὀργανωμένοι οἱ καλλιτέχνες;

—Τὸ σοβιετικὸ κράτος τοὺς παρέχει ὅλα τὰ μέσα γιὰ νὰ ἐργασθοῦν ἄνετα: σπίτι, καὶ χωριστὸ ἀτελιὲ ἀπὸ 40—90 τετραγωνικὰ στὸν καθένα μὲ μηδαμινὸ ἐνοίκιο. Σπίτια ἀνάπαυσης μὲ ἀτελιέ, ἐνῶ παράλληλα ὅποιος θέλει μπορεῖ νάχει καὶ ἕνα δικό του ἐξοχικὸ σπιτάκι. Οἱ παραγγελίες καὶ οἱ ἀγορὲς τοῦ κράτους καὶ τῶν ἰδιωτῶν γίνονται εἴτε διὰ μέσου τῆς Ἑνώσεως Ζωγράφων εἴτε στὴν ἐκλεγμένη Ἐπιτροπὴ τῆς Πανενωσιακῆς Ἔκθεσης, ποὺ ἀποτελεῖται μόνο ἀπὸ καλλιτέχνες. Ἡ Πανενωσιακὴ γίνεται κάθε χρόνο καὶ παίρνουν μέρος σ' αὐτὴ οἱ ζωγράφοι, οἱ γλύπτες, οἱ χαράκτες κλπ. ἀπὸ ὅλη τὴ Σοβ. Ἕνωση.

—Πῶς σᾶς φάνηκε ἡ σοβιετικὴ τέχνη;

—Αὐτὸ εἶναι ἕνα μεγάλο θέμα ποὺ δὲν μπορεῖ ν' ἀπαντήσει κανεὶς μὲ δυὸ λόγια καὶ μ' ἐλαφριὰ τὴν καρδιά. Θὰ σᾶς ἀπαντήσω ὅμως μ' αὐτὸ ποὺ εἶπα ἀπὸ τὸν σταθμὸ τῆς Μόσχας χαιρετίζοντας τοὺς Σοβιετικοὺς συναδέλφους: «Συμμερίζομαι βαθύτατα τὰ τεράστια προβλήματα τους ποὺ κατὰ κάποιο τρόπο εἶναι καὶ δικά μας προβλήματα καὶ τελειώνω μὲ τὴν εὐχὴ εἰρήνη στὸν κόσμο».

Καὶ καταλήγοντας ἡ Βάσω Κατράκη μᾶς τόνισε γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ τὸ τεράστιας σημασίας ἔργο ποὺ συντελεῖται στὴ Σοβ. Ἕνωση. «Μιὰ ἄλλη μορφὴ τέχνης θὰ ξεπηδήσει ἀναμφισβήτητα ἀπὸ τοῦτο τὸ θαῦμα», προσθέτει στοχαστικά. «Ξέρετε πῶς νοιώθουν ἐκεῖ ὅλοι τους; συνέχισε. Ἂς ποῦμε, ξέρετε πῶς εἶναι ὁ ἐνθουσιασμός τους γιὰ τὸ κατόρθωμα τοῦ Γκαγκάριν; Ὅπως θὰ ἔνοιωθε μιὰ μόνα γιὰ τὸ παιδί της. Ὁ Γκαγκάριν μὰ καὶ ἡ πρόοδος τῆς ἐπιστήμης τους εἶναι τὸ παιδί τους, ποὺ αὐτοὶ τὸ γέννησαν, τὸ ἀνάθρεψαν, μόχθησαν γιὰ νὰ τὸ καμαρώσουν. Γι' αὐτὸ τρελλαίνονται ἀπὸ ἐνθουσιασμό».

ΕΛΕΝΗ ΝΙΚΑ

ΑΥΓΗ
22 Ἰουλίου 1961 ✓

Η Αυγή, 22 Ιουλ. 1961

Στό καινούργιο — καί τόσο καλαίσθητο — σπίτι της, ἡ χαρακτρία ΒΑΣΩ ΚΑΤΡΑΚΗ, σκέφθηκε γιά λίγο, ἀναμετρώντας τήν καλλιτεχνική προσφορά τοῦ χρόνου πού ἔφυγε.

«Εἶναι σημαντική, εἶπε τέλος ἀποφασιστικά. Δέν τό μποροῦσε κανείς νά πῆ τό ἀντίθετο. Καί ἡ καλλιτεχνική δραστηριότητα πού παρατηρήθηκε στήν Ἀθήνα, ἀποτελεῖ μιά ὑπόσχεσι γιά τό μέλλον. Γιά δύο κυρίως λόγους: Πρῶτα γιατί πιστεύω ὅτι ἀπό τήν μεγάλη ποσότητα εἶναι δυνατό νά ἔλθουν στήν ἐπιφάνεια περισσότερες πραγματικές ἀξίες ἀπό ὅσες θά ἐρχόταν ἄν οἱ ἀσχολούμενοι μέ τήν ζωγραφική ἦταν λιγώτεροι. Δεύτερο γιατί στή μερίδα τῶν ζωγράφων μεγάλο μέρος κατέχουν οἱ νέοι. Κι αὐτοί ἀκριβῶς ὑπόσχονται ἀρκετά. Γενικά κανείς δέν ἀρνεῖται ὅτι ὅταν ὑπάρχη κάποιος, κάτι «μαγειρεύεται».

Καί τό κοινό, παράλληλα, ἀκολούθησε τήν κίνησι αὐτή. Δέν ἔμεινε ἀδιάφορο. Φυσικά ἡ σημερινή πραγματικότης τό βοηθᾶ πολύ νά ἔλθη σέ πληρέστερη ἐπαφή μέ τή ζωγραφική καί γενικώτερα τίς τέχνες, ἀπό ὅτι στό παρελθόν. Ὑπάρχουν γιά τόν σκοπό αὐτό πολλά μέσα, ὅπως αὐτές οἱ ἴδιες οἱ ἐκθέσεις — ἑλληνικές καί ξένες — καί οἱ διάφορες καλλιτεχνικές ἐκδόσεις βιβλίων καί «ρεπροντυξιόν», πού ἄν καί δέν εἶναι πάντοτε καλές καί ἠλεγμένες, ἐν τούτοις συντείνουν πολύ στήν ἀπόκτησι γνώσεων βασικῶν καί στήν ἀνύψωσι τοῦ καλλιτεχνικοῦ αἰσθητηρίου τοῦ κόσμου.

Προσωπικά, συνέχισε ἡ Κατράκη, μετά ὀλιγόλεπτη διακοπή, κυττῶντας πίσω, στό χρόνο πού ἔφυγε θά μποροῦσα νά πῶ, ὅτι κέρδισα ἀρκετά. Στήν πραγματικότητα, δέν εἶμαι ποτέ εὐχαριστημένη ἀπόλυτα ἀπό ὅ,τι κάνω. Ὅταν τελειώνω μιά δουλειά νοιώθω ὅτι κάτι ἔμεινε ἀνεξερεύνητο. Πάντως, μόλις φέτος, νομίζω ὅτι μοῦ εἶναι δυνατό νά πῶ ὅτι ἀρχίζω νά μπαίνω στόν δρόμο μου. Καί μάλιστα τώρα, μόνο, τελευταῖα. Ἡ πιό πρόσφατή μου «ἀγάπη» — προσέθεσε μ' ἕνα χαμόγελο — εἶναι τά ἄλογα. Τά ἀνακάλυψα τήν ἐποχή πού ἐργαζόμουν γιά τήν μεγάλη σύνθεσι «Περίπατος στήν Κέρκυρα» στό ξενοδοχεῖο «Ἰόνιον» τοῦ ὄμορφου αὐτοῦ νησιοῦ. Τά ζῶα αὐτά μέ γοητεύουν μέ τήν δύναμι, τήν ὑπερηφάνεια καί τήν ἐλευθερία πού κρύβουν μέσα τους. Μέ γοητεύουν καί μέ προκαλοῦν νά ἀσχοληθῶ μαζί τους. Θά ἤθελα μάλιστα νά κάνω κάποτε μιά ἔκθεσι μόνο μέ ἄλογα.

Σχετικά μέ τόν χρόνο πού ἦλθε, — καί γιά νά ἀρχίσωμε ἀπό τήν Ἑλλάδα — ὁμολογῶ πώς θά ἐπιθυμοῦσα νά κάνω μιά ἀτομική ἔκθεσι κατά τά τέλη τοῦ 1963. Ἀκόμη ὅμως δέν εἶναι βέβαιο. Πιό σίγουρη εἶναι ἡ συμμετοχή μου, μαζί μέ ἄλλους Ἕλληνες καλλιτέχνες, στήν ἔκθεσι πού θά ἀνοίξη προσεχῶς στό Βελιγράδι. Σάν προοπτική, ἔχω ἐπίσης στό μυαλό μου ἕνα ταξίδι στήν Γαλλία, Ἰταλία καί ἴσως στίς Κάτω Χῶρες. Ταξίδι μελέτης καί ἐνημερώσεως».

Μέ ζωντάνια χαρακτηριστική μίλησε, τέλος, ἡ Κατράκη γιά τούς νέους δρόμους πού ἀνοίγονται μπροστά της ἀπό τό ὑλικό πού δουλεύει τώρα μέ ἐνθουσιασμό: τήν πέτρα! Τήν ζῆ, τήν νοιώθει, ἀρχίζει νά τήν καταλαβαίνη σ' ὅλο της τό βάθος. Δουλεύοντας τό «ζωντανό» αὐτό ὑλικό, ἡ Κατράκη τῆς ἀσημένιας λιμνοθάλασσας καί τῶν συμπαθητικῶν ψαράδων μέ τούς καϋμούς καί τή φτώχεια τους, θά προχωρήση τό δρόμο της, προσφέροντας καί φέτος τίς ἀνακαλύψεις καί τίς ἀνησυχίες της — τήν τέχνη της — στό κοινό.

Αὐτά μᾶς εἶπαν ὁ Βασιλείου, ὁ Τόμπρος καί ὁ Κατράκη. Θά ἀκουσθοῦν, ὅμως, καί ἄλλες ἀπόψεις καί σχέδια, ἐπάνω στό θέμα αὐτό.

Κ. ΠΑΡΛΑΣ



Βάσσω

ΒΗΜΑ
13 Ἰανουαρίου
1963

Το Βήμα, 13 Ιαν. 1963



ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Η Βάσω Κατράκη, στὸ ἐργαστήρι της.

ΟΙ «ΨΑΡΑΔΕΣ», ΤΑ «ΚΑΡΑΒΙΑ», ΟΙ «ΜΑΝΑΔΕΣ» ΚΑΙ Τ' «ΑΛΟΓΑ» ΤΗΣ ΒΑΣΩΣ ΚΑΤΡΑΚΗ

Συνέντευξις της πρὸς τὸν συνεργάτην της «ΝΙΚΗΣ» κ. ΝΙΚΟ Θ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴ σύνθεσι πάνω σὲ πέτρα «Περίπατος στὴν Κέρκυρα».

'Ο «Μικρὸς Ψαρᾶς», πέτρα, βραβεῖο στὴ Μισγειακὴ «Μπιεννάλε» τοῦ Καΐρου (1958).

" ΝΙΚΗ "

20 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1963

Νίκη, 20 Σεπτ. 1963

Μιὰ ἔκθεση ἔργων τῆς Βάσως Κατράκη στὴ Βουδαπέστη

Στὴν κεντρικὴ αἴθουσα τοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Πνευματικῶν Σχέσεων, στὴ Βουδαπέστη, ὅπου συνήθως γίνονται οἱ ἐκθέσεις ἔργων ξένων καλλιτεχνῶν, ὀργανώθηκε στὸ διάστημα 3 - 18 τοῦ Σεπτέμβρη ἔκθεση χαρακτικῆς μὲ ἔργα ἀποκλειστικὰ τῆς Βάσως Κατράκη. Ἡ γνωστὴ Ἑλληνίδα χαράκτρια ἀντιπροσωπεύτηκε μὲ λίγες χρωματιστὲς ξυλογραφίες καὶ μὲ περισσότερα χαρακτικὰ πάνω σὲ πέτρα. Ἀνάμεσα στὰ τελευταῖα αὐτὰ ἔργα ὑπῆρχαν καὶ μερικὰ ἀπ' τὰ γνωστὰ χαρακτικὰ της ἐπιτεύγματα. Ὁ τύπος καὶ τὸ κοινὸ τῆς οὐγγρικῆς πρωτεύουσας ὑποδέχτηκαν μὲ ἐνθουσιασμὸ τὸ ἔργο τῆς Ἑλληνίδας καλλιτέχνιδας. Χαρακτηριστικὲς εἶναι οἱ κριτικὲς ποὺ δημοσιεύτηκαν στὶς ἐφημερίδες. Μεταφράζουμε γιὰ τοὺς ἀναγνῶστες μας μερικὰ χαρακτηριστικὰ ἀποσπάσματα:

Στὴν ἐφημερίδα «Ναπτανταντζὰχ» ἡ τεχνοκριτικὸς Ρόζα Γκούλα δημοσίεψε τὴν ἀκόλουθη κριτική:

«Τὰ ἔργα τῆς Βάσως Κατράκη, κυρίως τὰ τοπία της, μαρτυροῦν τὰ δυὸ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης της: ἕνα χρῶμα τρυφερὰ συναισθηματικὸ καὶ τὴ στέρεη στάση της στὴ σύνθεση.

Οἱ χρωματιστὲς ξυλογραφίες της μᾶς θυμίζουν τὴ χώρα ποὺ τὴ γέννησε μὲ τοὺς λεπτοὺς συνδυασμοὺς τοῦ σιωπηλοῦ μπλὲ καὶ καφετὶ σκοῦρο, πρᾶμμα ποὺ μαρτυρεῖ πὼς τὰ νεότερα ἔργα της δὲν ἔγιναν χωρὶς προεργασία.

Πραγματικά, τὰ πιὸ πολλὰ ἀπ' τὰ ἔργα της, ποὺ παρουσιάζονται στὴν ἔκθεσή της, τόσο ἀπὸ τὴν τεχνικὴ ἄποψη, ὅσο καὶ τὴ σύλληψή τους εἶναι διαφορετικὰ ἀπὸ κεῖνα ποὺ προηγήθηκαν. Στὰ τελευταῖα της αὐτὰ ἔργα χαράζει πάνω στὴν πέτρα καὶ οἱ γκραβοῦρες ποὺ βγάζει ἀπὸ αὐτὴ δίνουν ἐπιφάνειες πάρα πολὺ ἐνδιαφέρουσες καὶ ἐντυπωσιακές. Τὰ θεματά της καταξιώνουν αὐτὴ τὴν τεχνική, τὰ δυνατὰ μαῦρα της μέσα στὴν ἁπραξία τους ἐξυπηρετοῦν θαυμάσια ἕνα θέμα, ποὺ ἔχει κοινωνικὲς ἀπαιτήσεις. Ἡ σειρά της, μὲ τὸν γενικὸ τίτλο «Ἡ Μάνα», ἐκφράζει μὲ ἀμεσότητα μιὰν ἀνθρώπινη ὀδύνη, μ' ἕναν λυρισμὸ γεμάτον πάθος, ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ μὲ συγκεκριμένες λέξεις, δείχνει τὴν τρυφερότητα καὶ καθορίζει τὴ δημιουργία τῆς χαράκτριας, μιὰ δημιουργία κατάλληλη γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν πρόσφατη ἱστορία τοῦ λαοῦ της. Ὁ κύκλος αὐτὸς βαθὺς κ' ἐντυπωσιακός, εἶναι δοσμένος μὲ λιτὰ ἐκφραστικὰ μέσα. Δὲν ὑπάρχουν παραπανήσιες χειρονομίες σ' αὐτὲς τὶς γυναίκες μὲ τὴ συγκρατημένη κίνηση. Τὰ συγκρατημένα τους πρόσωπα παρουσιάζονται πάνω στὸ χαρτὶ ὁλοστρόγγυλα, μ' ὁλάνοιχτα τὰ μάτια ἀπ' τὴν ὀδύνη, τὰ στήθια τους εἶναι μικρά, καὶ σχεδὸν ὅλες ἔχουν τὴν ἴδια σιλουέτα. Οἱ φιγοῦρες τους ποὺ περιορίζονται μὲ τὰ ἰσχυρά τους περιγράμματα, ἔχουν κάποιο παιδικὸ ὅραμα καὶ ζοῦν μέσα στὴν πνευματικὴ παράδοση τῆς βυζαντινῆς μορφολογίας.

Τὰ χαρακτικὰ ποὺ παριστάνουν ἄλογα, ἢ θέματα ποὺ φέρνουν σ' ἐπαφὴ τὸν ἄνθρωπο μὲ τὸ ἄλογο, παρόλο ποὺ μένουν μέσα στὴν ἴδια ἀντίληψη, τόσο στὸ θέμα τους ὅσο καὶ στὴν ἀντίληψή τους, ἔχουν μεγαλύτερη ρευστότητα κ' εὐρύνουν ἔτσι τὸν ὁρίζοντα τῆς χαράκτριας.

Τὸ πιὸ συγκλονιστικό της χαρακτικὸ τῆς ἔκθεσης, τόσο γιὰ τὶς διαστάσεις ὅσο καὶ γιὰ τὴ συναισθηματική του ποικιλία στὴ μορφή, εἶναι ὁ περίπατος στὴν Κέρκυρα. Εἶναι κατάλληλο νὰ τοποθετηθεῖ μέσα σὲ μεγάλο κτίριο, ἀλλὰ κ' ἔτσι ὅπως τὸ βλέπουμε ἐδῶ μαρτυρᾶ πὼς εἶναι ἕνα ἐξαίρετο ἔργο μεγάλης ἀξίας».

Στὴν ἐφημερίδα «Νεπζάβα», ὁ κριτικὸς Ζαβὲ ἔγραψε:

«Συχνὰ ἀκοῦμε αὐτὲς τὶς μέρες νὰ μιλοῦν γιὰ τὴν Ἑλλάδα ἐξ αἰτίας τῶν πρόσφατων πολιτικῶν της ἐξελίξεων. Ἕνα ὁλότελα διαφορετικὸ μήνυμα μᾶς ἔφερε μὲ τὰ ἔργα της μιὰ καλλιτέχνις παγκόσμια γνωστή, ἡ Βάσω Κατράκη, γιὰ τὰ ἰδιαίτερα αἰσθήματα τῶν κατοίκων τοῦ τόπου καὶ γιὰ τὶς ὁμορφιὲς τοῦ ἑλληνικοῦ τοπίου.

Τὰ ἔργα της χωρίζονται σὲ δυὸ ὁμάδες. Τὰ παλιότερα εἶναι χρωματιστὲς ξυλογραφίες. Οἱ χρωματισμοί της, ποὺ κλίνουν πρὸς τὸ γκρίζο, σοῦ δίνουν μὲ τὴ λεπτότητά τους μιὰν ἄμεση συγκίνηση ἀπὸ τὴ φύση. Εἶναι μιὰ προέκταση τῆς εὐγενικῆς παράδοσης τῆς γιαπωνέζικης χαρακτικῆς πάνω σὲ ξύλο.

Τὰ πιὸ πρόσφατα ἔργα της διαφέρουν ἀπὸ τὰ προηγούμενα τόσο ἀπὸ τὸ βάρος τῶν θεμάτων τους, ὅσο καὶ ἀπὸ τὶς διαστάσεις τους. Τὸ καινούριο σ' αὐτὰ εἶναι πὼς πρωταγωνιστὴς παύει νὰ εἶναι τὸ τοπίο κ' εἶναι ἀποκλειστικὰ ὁ ἄνθρωπος. Τὰ περισσότερα ἔργα παριστάνουν μητέρες μὲ τὰ μάτια ὁλάνοιχτα ἀπὸ τὴν ἀγωνία καὶ τὴ θλίψη. Ἔχουν τὴν ἁπλότητα καὶ τὴ γραφὴ ἑνὸς ἀγάλματος. Ἡ τεχνικὴ τῶν ἔργων αὐτῶν εἶναι μιὰ δική της κατάχτηση, ἡ «λιθογραφία», κι αὐτὸ εἶναι ποὺ τοὺς δίνει τὰ μέσα νὰ πλησιάσουν στὴ γλυπτική.

Ἡ ἔκθεση αὐτὴ δὲ θὰ μποροῦσε βέβαια νὰ μᾶς δόσει μιὰ πλήρη εἰκόνα γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τῆς χαράκτριας. Δὲν γνωρίζουμε λ.χ. τὰ ἔργα ποὺ σημειώνουν τὸ πέρασμα ἀνάμεσα στὰ δυὸ τοῦτα διαφορετικά της στύλ. Παρόλ' αὐτὰ τὸ μήνυμα ποὺ μᾶς μετέδοσαν τὰ ἔργα αὐτὰ ἀπὸ τὴν πατρίδα της εἶναι μιᾶς ὁλοκληρωμένης ἀξίας καὶ θὰ μείνει ἀλησμόνητο.»

Πιὸ ἐκτεταμένη κριτικὴ τοῦ Γκέζε Περνέζσχυ, ποὺ δημοσιεύτηκε στὴν ἐφημερίδα «Μαγιάρ Νεμζέτ»:

«Ποῦ χάθηκε τὸ περσυνὸ χιόνι; Ποῦ πνίγηκε ὁ πολιτισμὸς τοῦ Βυζαντίου; Πολλὲς φορὲς μπαίνουμε στὸν πειρασμὸ νὰ σκεφτοῦμε πὼς ἐξαφανίστηκε μέσα στὸ χάος ἢ στὴ σιωπὴ τῶν μουσείων. Πολλὲς ὅμως ἀπ' τὶς δημιουργίες τῆς σύγχρονης τέχνης μᾶς θυμίζουν πὼς τὰ συμπεράσματα τῶν μεγάλων περιόδων, μένουν προσωρινὰ μόνο στὴ σκιὰ καὶ ἐκεῖ, στὰ βάθη, στὶς ρίζες, ἐπιζοῦν, καὶ κάπου - κάπου ξεπετιέται κάτι ἀπὸ τὸ παρελθόν. Κάθε περίοδος ξανανακαλύπτει τὰ ὑλικὰ ποὺ ἔχει ἀνάγκη, μ' ὅλο ποὺ φαίνεται νὰ ἔχει ξεχάσει ἐντελῶς τὰ προηγούμενα ἔργα. Ἔτσι καὶ στὶς μέρες μας ἡ τέχνη ξυπνᾶ τὶς κλασικὲς ἑλληνορωμαϊκὲς ἀναμνήσεις γιὰ νὰ τραβήξει στὴν ἀναζήτηση τῶν ἀρχαϊκῶν πολιτισμῶν, ποὺ εἶχαν κυριαρχήσει προηγούμενα στὶς περιοχές τους.

Στὴν περιοχὴ τῆς Ἑλλάδας, τὴν ἀρχαϊκὴ αὐτὴ ἀντίληψη μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν ξαναβρεῖ στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Ἡ σύγχρονη ἑλληνικὴ τέχνη ἀναφέρεται σ' αὐτὴν περισσότερο ἀπ' ὅσο στὸ μπαρόκ τοῦ συμπλέγματος τοῦ ἀκολούθησε τῆς ἑλληνιστικῆς περιόδου.

Ἡ Βάσω Κατράκη θεωρεῖται σὰν μιὰ ἀπ' τὶς κυριαρχοῦσες μορφὲς στὸν τομέα τῆς ἑλληνικῆς χαρακτικῆς. Στὶς ἐντυπώσεις της ποὺ εἶναι βαλμένες μὲ τὸ ἄσπρο - μαῦρο ξαναπαντανεύει ἡ κληρονομιὰ τοῦ Βυζαντίου. Σιλουέτες μὲ παράξενες ἀναλογίες, κεφάλια ἀπλουστευμένα, μάτια σκληρὰ κι ὁλάνοιχτα.

Ἡ ζωγραφική της σὲ τοῦτες τὶς γκραβοῦρες ξαπλώνεται σὲ στρώματα βαριὰ καὶ παχιὰ πάνω στὸ χαρτί. Ἔτσι σχεδιάζονται τὸ βάρος καὶ τὸ μεγαλεῖο ἀπὸ τὶς ὑψηλὲς γυναικεῖες φιγοῦρες της, εἴτε κινοῦνται εἴτε μένουν ἀκίνητες. Ἡ Κατράκη ζωντάνεψε τὸ βυζαντινὸ στὺλ μὲ τὴν ἐκφραστική της φόρμα. Δὲν ἀποζητᾶ τὶς ἁρμονίες μιᾶς ἀκινητούσας τελειότητας, ἀλλὰ πιὸ ὑποταχτικὰ μέσα μιᾶς ὑποβλητικῆς ἐκφραστικότητας.

Σ' αὐτὲς τὶς καλλιτεχνικές της προθέσεις ἀνταποκρίνεται καὶ ἡ ἰδιαίτερη ἔννοια τοῦ θέματός της. Θέλει νὰ γίνει ὁ ἐκφραστὴς τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ ποὺ τόσα ὑπόφερε καὶ ποὺ ζεῖ κάτω ἀπὸ δύσκολες κοινωνικὲς συνθῆκες. Πάνω στὶς γκραβοῦρες της ἀραδιάζονται οἱ μητέρες ποὺ κρατοῦν ἀπ' τὸ χέρι τὰ παιδιά τους, γυναῖκες φορτωμένες μὲ στάμνες ἢ πανέρια μὲ φροῦτα. Ἀλλοῦ πάλι βλέπουμε, στὶς διακοσμητικές της συνθέσεις, τὴ ζωὴ ἀπ' τὰ λιμάνια ἢ φιγοῦρες ἁλόγων ποὺ μᾶς θυμίζουν ἀρχαίους μορφικοὺς τύπους. Στὶς γκραβοῦρες της τὰ βλέμματα μὲ τὴ σκληρὴ καὶ σκοτεινὴ φωτιὰ μᾶς καρφώνουν. Αὐτὴ τὴ βαριὰ κρούση ποὺ ἀποδίνουν οἱ ἐκφράσεις της τὴν διπλασιάζει μὲ τὴν προσωπική της τεχνική. Τὶς μορφές της αὐτὲς δὲν τὶς χαράζει στὸ ξύλο, παρὰ στὴν πέτρα, καὶ αὐτὸ ἔχει μιὰν ἐπιφάνεια μὲ χοντροὺς πόρους καὶ κόκους ποὺ διαπερνοῦν τὶς συνθέσεις της.

Οἱ περισσότερες ἀπ' τὶς «λιθογραφίες» της ἔχουν μεγάλο μέγεθος, φτάνουν ἀκόμα καὶ τὸ ἕνα μέτρο, ἀσυνήθιστες διαστάσεις στὴν τέχνη τῆς χάραξης. Πραγματικά, μέσα σ' αὐτὲς τὶς μνημειακὲς ἐπιφάνειές της μὲ τοὺς μαύρους τόνους της, τὸ βυζαντινὸ πάθος ἀκτινοβολεῖ.

Μὲ ἰδιαίτερη ἐπιτυχία χρησιμοποιεῖ τὴν τεχνικὴ αὐτὴ γιὰ νὰ δόσει τὶς φιγοῦρες της μὲ τ' ἄλογα, μὲ τὴν ποικίλλη χρήση τῶν μαύρων της, μὲ τὶς εὐλύγιστες καμπύλες ποὺ παίρνουν οἱ φιγοῦρες τῶν ζώων καὶ τῶν ἀνθρώπων. Εἶναι σὲ θέση νὰ δόσει ἕνα προσωπικὸ στοιχεῖο σὲ τέτοια θέματα, ποὺ ἔχουν τόσες καὶ τόσες φορὲς χρησιμοποιηθεῖ.

Οἱ συνθέσεις μὲ τὶς μικρὲς διαστάσεις, ἡ σειρὰ ἀπὸ τοπία, ποὺ ἔχουν τὸν τίτλο «Μεσολόγγι» γίνανε μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς χρωματιστῆς ξυλογραφίας. Τὰ ἔργα ὅμως αὐτὰ μὲ τόνους μάλλον συμβατικοὺς εἶναι λιγότερο χαρακτηριστικὰ στὴν τέχνη τῆς Βάσως Κατράκη. Χρονολογοῦνται ἀπ' τὰ 1958, κ' ἔτσι φαίνονται καρποὶ μιᾶς περασμένης περιόδου. Ἂν τὰ συγκρίνουμε μὲ τὶς «λιθογραφίες» τοῦ 1964, μποροῦμε νὰ καθορίσουμε πὼς ἡ χαράκτρια βρῆκε τὴν ἰδιαίτερη μορφὴ τῆς ἔκφρασής της. Ἡ πορεία αὐτὴ μπορεῖ νὰ χαράξει τὸ δρόμο ὅλης τῆς ἑλληνικῆς γραφικῆς, μιὰ κι αὐτὴ γεννήθηκε ἀπὸ τὴ σύνθεση τῶν παλιῶν παραδόσεων καὶ τῆς σύγχρονης τέχνης».

Μετάφραση τοῦ Γ. ΠΕΤΡΗ **539**

Επιθεώρηση Τέχνης, Νοέμ.-Δεκ. 1965

ΓΥΡΙΣΕ ΧΘΕΣ



Η Β. ΚΑΤΡΑΚΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΒΕΝΕΤΙΑ

● Δηλώσεις τῆς βραβευθείσης χαράκτριας στὴν «Δημ. Ἀλλαγὴ»

Μὲ τὸ ὑπερωκεάνειο «Ἀτλάντικα», γύρισε χθὲς τὸ μεσημέρι στὴ Γ, ἀπὸ τὴ Βενετία, ἡ Ἑλληνίδα χαράκτρια Βάσω Κατράκη, ποὺ τιμήθηκε στὴν «Μπιεννάλε» μὲ τὸ «Διεθνὲς Βραβεῖο Λιθογραφίας».

Τὴν καλλιτέχνιδα, ποὺ τίμησε στὴν παγκοσμίας ἀκτινοβολίας αὐτὴ ἔκθεση τὸ ἑλληνικὸ ὄνομα, ὑπεδέχτηκαν στὸ λιμάνι τοῦ Πειραιῶς οἱ οἰκεῖοι της, ἀντιπρόσωπος τῆς Πανελληνίου Ἑνώσεως Γυναικῶν, ἡ τραγωδὸς Ἀσπασία Παπαθανασίου καὶ ἡ συγγραφεὺς Διδὼ Σωτηρίου. (Λεπτομέρειες ἀπὸ τὴν ἄφιξι καὶ δηλώσεις τῆς Κατράκη στὴν «Δημοκρατικὴ Ἀλλαγὴ» στὴ 4η σελίδα)

Γράμμα ἀπὸ τὴν Βενετία

Β΄

ΒΕΝΕΤΙΑ, Ἰούνιος.

ΔΗΜΟΣΙΕΥΟΥΜΕ, σὲ συνέχεια, τὸ δεύτερο σημείωμα τῆς συνεργάτιδός μας, συγγραφέως κ. Τατιάνας Γκρίτση - Μυλλιές, γιὰ τὴν Μπιεννάλε Βενετίας. Ἀναφέρεται ἀκριβῶς στὴ βράβευσι τῆς Κατράκη.

Τὸ πιὸ εὔκολο πρᾶγμα εἶναι ἡ «ἀφ' ὑψηλοῦ» κριτική, ἡ γρινιὰ, σὲ τελευταία ἀνάλυση ἡ ἀνευθυνη ἀντιμετώπιση τῶν πραγμάτων ποὺ ἐμεῖς δὲν ἐπωμιζόμαστε.

Αὐτὸ τὸ λέω πολὺ συγκεκριμένα γιὰ ὁρισμένους συμπατριῶτες μας κριτικοὺς ἢ ἐπισκέπτες τῆς Μπιεννάλε.

Μιὰ κριτικὴ εἶναι θετικὴ ὅταν βοηθᾶ, ὄχι ὅταν καταλύῃ.

✪ Βέβαια τὸ ἑλληνικὸ περίπτερο εἶναι μικρό, φυσικὰ ἀπαράδεκτος ὁ ἀριθμὸς πέντε καλλιτεχνῶν —2 ζωγράφοι, 2 γλύπτες, 1 χαράκτης— μέσα στὸν μικρὸ αὐτὸ χῶρο, ὅταν ὅμως τὸ ἑλληνικὸ κράτος στέλνῃ 5 καὶ ὄχι 3 ἢ 2, ὅπως θάταν ὀρθά, γιὰ τὴν πλήρη ἀνάδειξη τῶν καλλιτεχνῶν, ποιὰ εἶναι ἡ θέσι τοῦ ἐκεῖ ὑπεύθυνου; Νὰ παρουσιάσῃ μὲ τὸν καλύτερο δυνατὸ τρόπο τὸ ὑλικὸ ποὺ ἔχει στὰ χέρια του, νὰ προβάλῃ τὴν ἐργασία ἑνὸς ἑκάστου χωριστά, κυρίως νὰ πείσῃ τοὺς ξένους ἐπισκέπτες καὶ τὴν ἐπίσημη κριτικὴ τῆς Μπιεννάλε νὰ προσέξῃ τὴ δουλειὰ τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ παίρνουν μέρος σ' αὐτή.

✪ Προσωπικά, νομίζουμε πὼς δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ βροῦμε κομμισσάριο (αὐτὸς εἶναι ὁ ἐπίσημος τίτλος ποὺ δίνουν ἐκεῖ) μὲ περισσότερο κῦρος, ἐνεργητικότητα καὶ ἀγάπη πρὸς τοὺς συμπατριῶτες του, ἀπὸ τὸν Τώνη Σπιτέρη ποὺ μᾶς ἀντιπροσωπεύει ἐκεῖ. Εἰλικρινὰ τοῦ ἀξίζει ἕνα μπράβο, κι' αὐτὸ τὸ γνωρίζουν ἀπολύτως ὅλοι οἱ καλλιτέχνες ποὺ πέρασαν ἀπὸ τὴν Μπιεννάλε τῆς Βενετίας.

"Ὅμως θέλω νὰ σημειώσω ἐδῶ ἕνα γενικώτερο πνεῦμα ποὺ συνάντησα φέτος στὴ Βενετία καὶ νὰ εὐχηθῶ νὰ ὑπάρχῃ παντα ἐκεῖ.

"Αν ἐξαιρίσουμε τὸν ζωγράφο Νίκο Γεωργιάδη, ὅλοι οἱ ἄλλοι —Βάσω Κατράκη, Γ. Μαυροειδῆς, Λουκόπουλος καὶ Ἀνδρέου— δείξανε μιὰ συμπαγῆ καὶ ἐθνικὴ συνείδηση, μιὰ ἀλληλεγγύη συγκινητική, ποὺ ἐκδηλώθηκε σχεδὸν ξέφρενα μὲ τραγούδια, συρτάκι καὶ καλαματιανό, μέσα στὴν πλατεία τοῦ Ἁγίου Μάρκου, τὸ βράδυ τῆς Παρασκευῆς 17 Ἰουνίου, ὅταν μάθανε τὴ βράβευση τῆς Βάσως Κατράκη. Νομίζω πὼς θὰ μείνῃ ἀξέχαστη γιὰ ὅλους ἐμᾶς ποὺ βρεθήκαμε ἐκεῖνο τὸ βράδυ στὴ Βενετία, τὸ κέφι, ὁ ἐνθουσιασμὸς καὶ ἡ ἀγαλλίαση ποὺ νιώσαμε, ὄχι πιὰ γιὰ τὴ Βάσω, μὰ γιὰ μιὰ νίκη ποὺ ἀποσποῦσε ἡ πατρίδα μας.

Γιὰ ἕνα βράδυ ἡ πλατεία τοῦ Ἁγίου Μάρκου ἄλλαζε ὄψη, ἀπὸ διεθνὲς παηγύρι γίνηκε γλέντι πλακιώτικο μ' ἕνα γελαστό, χαραμένο καθηγητὴ τοῦ Πολυτεχνείου ἐπὶ κεφαλῆς νὰ τραβᾶῃ τὸν ε.ρτὸ καὶ μὲ κάπου τριάντα Ἕλληνες νὰ τραγουδᾶνε καὶ νὰ τραντάζουνε τὴ νύχτα μὲ σκοποὺς καὶ χοροὺς τῆς πατρίδας τους.

✪ Τὴν ἄλλη μέρα τὸ πρωί, τὴν ὥρα ποὺ φώναζαν τὰ ὀνόματα τῶν βραβευμένων γιὰ νὰ παρουσιασθοῦν μπροστὰ στὴν ἐπιτροπὴ καὶ νὰ τοὺς συγχαροῦν, ὅταν παρουσιάστηκε ἡ Βάσω, πρῶτος ὁ Γάλλος Ἐτιέν Μαρτέν (α' βρα-

βείο γλυπτικῆς) σηκώθηκε ὀρθιος κι' ἄρχισε νὰ χειροκροτῇ. «Ἔχει τόση δύναμη, εἶπε, δὲν φανταζόμουν πὼς εἶναι γυναίκα». Αὐτὴ ἡ δύναμη τῆς Βάσως, ποὺ εἶναι μιὰ πλατειὰ κι' ἐλεύθερη χειρονομία, τὸ εἴδαμε ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ πὼς ἅρπαξε τοὺς ἐπισκέπτες.

Ἡ ἴδια λέει μέσα στὸν πρόλογό της στὸν κατάλογο τῆς Μπιεννάλε: «...ἡ ἐπαφή μου μὲ τὴν τραχειὰ αὐτὴ κρητικὴ πέτρα, μὲ ὁδήγησε καὶ στὴν ἀναζήτηση καινούργιων ἐργαλείων. Ὁ μάντρακας καὶ τὸ καλέμι τῶν γλυπτῶν μὲ ἐβοήθησαν σ' αὐτό. Μὲ βαθειὲς ἐγκοπές, μὲ σκληρὰ γδαρσίματα, μὲ ἀπότομα ἢ ἐλαφρὰ περάσματα ἀπὸ τὰ μαῦρα στὰ ἄσπρα, κι' ἀντίθετα, προσπαθῶ νὰ κατακτήσω τὴν ἄγνωστη γλῶσσα τοῦ καινούργιου μου αὐτοῦ ὑλικοῦ...»

✪ Αὐτὴ ἡ τραχύτητα, οἱ σκληρὲς καὶ βαθειὲς ἐγκοπές, δίνουν τούτη τὴ δύναμη στὴν πλαστικὴ της δημιουργία, δίχως ὅμως νὰ τῆς ἀφαιρέσουν τὸ αἴσθημα. Αὐτὰ τὰ δυὸ εἶναι ποὺ συνθέτουν ἀκριβῶς τὴν προσωπικότητά της.

"Ωστόσο ἡ βράβευση τῆς Κατράκη μπορεῖ νὰ μᾶς ὁδηγήσῃ καὶ σὲ μερικὲς ἄλλες σκέψεις ποὺ πηγαίνουν μακρύτερα. Εἴδαμε —στὸ προηγούμενο ἄρθρο— τὴν γενικώτερη τάση τῆς τέχνης. Ἡ βράβευση τοῦ Ἀργεντινοῦ (γαλλικῆς σχολῆς) Λὲ Πάρκ, εἶναι λίγο - πολὺ καὶ ἡ ἐπιβράβευση αὐτῆς τῆς «καινουργιας» τέχνης, γιατὶ χαρακτηριστικὰ αὐτὸς ἐδῶ ποὺ πῆρε τὸ μεγάλο βραβεῖο ζωγραφικῆς, μόνο ζωγραφικὰ μέσα δὲν μεταχειρίζεται. Μπαίνεις μέσα σὲ μιὰ αἴθουσα παιχνιδιῶν, πατᾶς κουμπιὰ κι' ἀρχίζουν νὰ κινοῦνται διάφορα ἀντικείμενα, ἀρχίζουν νὰ ἠχοῦν καὶ ν' ἀλλάζουν χρώματα. Εἶπα τὴ λέξη χρώματα, ἄρα κάτι ζωγραφικό. "Ας μὴ διαζόμαστε, τὰ χρώματα εἶναι... φωτιστικά.

✪ Ἐπὶ τέλους ἀναρωτιέσαι, ὅλοι τὸ ἀναρωτηθήκανε, γιατὶ τὸν βραβεύσανε; Τὸ ἐρώτημα σὲ κάνει νὰ σκεφτῇς τί ἄλλο εἶδες σ' ὅλες αὐτὲς τὶς αἴθουσες, τί μεγάλο, τί μοναδικὸ ζωγραφικά. Τὸ συμπέρασμα ἀπογοητευτικό. "Ὅ,τι εἶδες, τόχεις ξαναδῆ χιλιάδες φορές, οἱ Μπράκ, οἱ Ματίς, οἱ Πικασσό, σ' ἔχουν χορτάσει, ὅλοι ἐτοῦτοι εἶναι «μινόρε», μιμητές τους, ποὺ φτάνουν ἀπελπισμένοι στὴ μονοχρωμία γιὰ νὰ σωθοῦν ἀπὸ τὶς τεράστιες αὐτὲς σκιὲς ποὺ τοὺς σκεπάζουν.

Τὰ λόγια τοῦ Μαυροειδῆ ξανάρχονται στ' αὐτιά μου: «Αὐτὸς ποὺ θὰ τολμοῦσε νὰ ξανακάνῃ ὀρθόδοξη ζωγραφικὴ καὶ ν' ἀπεικονίσῃ πιστὰ καὶ ζωγραφικὰ ἕνα πρόσωπο, ἕνα σῶμα, ἕνα τοπίο, αὐτός, εἶμαι βέβαιος, θὰ κέρδιζε τὴ μάχη».

Σοφὴ ἡ κουβέντα του. Εἰλικρινὰ νομίζουμε πὼς ἡ βράβευση τῆς Βάσως δείχνει πὼς τοῦτοι οἱ κριτὲς, κουρασμένοι ἀπὸ τὶς ἀφηρημένες καὶ ἐπαναλαμβανόμενες στὸ ἄπειρο ἀπάτειρες, βραβεύουν ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὸ «κατὶ ἄλλο» στὸ πρόσωπο τοῦ Λὲ Πάρκ, ὅπως βραβεύουν στὴ Βάσω τὸ κουράγιο της νὰ μὴ διαλύσῃ τὴν ἀνθρώπινη μορφὴ ἀλλὰ νὰ τὴν πετρώσῃ γιὰ νὰ τὴν κάνῃ ἀκόμη πιὸ στέρεη.

"Ας εὐχηθοῦμε λοιπὸν νάναι ἕνας δρόμος ἐτούτος ποὺ ἀνοίγει δειλὰ μὲ τὴ Βάσω Κατράκη, ἕνας δρόμος στὴ ζωντανὴ καὶ χυμώδη ἔκφραση τῆς ζωῆς.

ΤΑΤΙΑΝΑ ΓΚΡΙΤΣΗ - ΜΙΛΛΙΕΣ

ΑΛΛΑΓΗ: 27 ΙΟΥΝ. 1966

Αλλαγή, 27 Ιουν. 1966



ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Βάσω Κατράκη

Της ΕΛΕΝΗΣ ΒΑΚΑΛΟ

«Εἰσιτηρἀφει τὴ σιωπή της», κἰνησθηκε ἀμέσως ἀπό ἐκεἰνους πού πρώτοι εἶδαν τή νἑα δουλειά πού παρουσιάζει ἡ Βάσω Κατρἀκη στήν Ἔκθεσή της. Φράση ἐπιγραμματική καί ποιητική, πού θά κρατήσουμε σἀν βάση γιά τήν κριτική μας, γιά νά θἰξουμε τἰς διάφορες ὄψεις τῆς πραγματοποἰησής της.

Θεματικά. Οἱ πρωτεύουσες ἑνότητες θεμἀτων, στἰς ὁποἰες ἀνήκουν τά ἔργα τῆς Βάσως Κατρἀκη, εἶναι: Κατἀσταση, Πλατυτέρα, Τό Δἀσος. Στήν Κατἀσταση ὁ ἄνθρωπος μένει κορμός, χωρἰς πρόσωπο καί μἐ χέρια κομμένα. Εἶναι κιὁλας σἀν ἕνας κορμός δέντρου. Ἡ ὑποχρεωτική του ἀκινησία δέν εἶναι ἀβροτἐια. Γι' αὐτό εἶναι καί ποιητική. Εἶναι γεμἀτη ἔνταση, μἰαν ἐσωτερική τἀση νά ὁλοκληρωθῆ, ὅπως ὁ ζωντανός κορμός τοῦ δέντρου μἐ τά κλαδιά του. Θά λἐγαμε ὅτι ἀντιτἀσσεται τή φαινομενική ἀκινησία του, μἐ τή ριζωμένη του σταθερότητα καί μἐ τό ἀμετἀτρεπτο φαινόμενο τῆς ζωῆς του πού δέν μπορεἰ νά ἐμποδιστῆ. Εἶναι χαρακτηριστικός ὁ τἰτλος πού παἰρνουν τά παρόμοιας ἐμπνεὐσεως θέματά της σέ μιἀν ἄλλη ἐκθεση: Ἀναμονή. Ἔτσι, ἐξ ἄλλου, ἐξελἰσσονται σέ μἰαν ἀκόμη ἑνότητα: Τό Δἀσος. Οἱ κορμοἰ σχηματἰζουν τό δἀσος. Πἀλι αὐτοἰ οἱ ἄνθρωποι - κορμοἰ εἶναι ἀπρόσωποι, πἀλι ριζωμένοι. Ἡ κἰνηση, ὅμως, δέν λεἰπει. Στό πλἠθος τους, οἱ σχἐσεις ἀναμεσἀ τους, ὁ ρυθμός τῆς διαδοχῆς τους, τῆς ἐναλλαγῆς τους, μεσα στόν χῶρο, δἰνει στήν ἑνότητα πού σχηματἰζουν κἰνηση ἀναπνοῆς. Θά ἐλεγες ὅτι τά καμἐνα κοὐτσουρα τῆς προηγουμἐνης ἑνότητας, στό «Δἀσος», ὁρσοπρεὐουν, ἀποκτοὐν φυλλὠσια καί πιὁ φυλλὠσιάς πού περνὠει ἀπό τό ἕνα στο ἄλλο. Αὐτό τό κατορθωμα, στἰς θεματἀ της, νά ὁποκτἀ ἡ ἀνθρωπἰνη μορφή τή μεγἀλη περιεκτική σιωπή τῆς φὐσης, τήν βλἐπουμε καί στήν Ἐρημιά, πού ἡ μορφή γἰνεται μἐ τό ἀδειασμά της, τό ἀνάστροφο σχημα της πετρας, καί στό Στἀραγμα, πού ἀποκτἀ ὅλο τό νοημα τῆς διπλῆς του Ἐννοιας, ὑπλἰσμενου πὀνου καί θρὐσμα-

Στήν Πλατυτέρα βρἰσκεται ἡ ἀντἰστιξη τῶν παραπἀνω θεμἀτων. Ἐδῶ τό πρόσωπο κυριαρχεἰ. Κι' ἀντί γιά θρὐσματα καί κομμἐνα κλαδιά, ἐχουμε τήν πληρὀτητά του. Στρογγυλό σἀν τή Γῆ καί σἀν τόν Ἥλιο, πἀλι γἰνεται σἀν ἕνα μεγἀλο σῶμα τῆς φὐσης. Δέν χρειἀζεται ἀμιλία, δέν χρειἀζεται ἔκφραση. Στό ὁλόκληρο σχῆμα τοὐ κυκλου του ὁλα τά χωρἀει, καί τό μετατρεπει κι' ἄν εἶναι ἀρνητικο σέ θετικό, κι' ἄν εἶναι αἰχμηρά τά ἀμβλὐνει βρἐφοντας τό γἐμισμα τῆς πληρὀτητάς του. Κυτταζει μονἐν ἡ Πλατυτέρα καταπρὀσωπο. Κι' αὐτή εἶναι ἡ ἐνἐργεια της, πού δέν ἐκφρἀζεται μἐ τήν κἰνηση, ἀλλά μἐ τήν ἔνταση. Μἰαν ἔνταση πού ἐδῶ εἶναι πηγή καί «σημεἰωμα» αὐτό βρἠκε στό ἀμβολο τῆς Παναγἰας, στή μορφή τῆς γυναἰκας, ἀπό σχῆμα τοὐ Ἡλἰου καί τῆς Γῆς τή διατὐπωσή της. Συν - χωρεἰ. Ἀνάπτυξη τοὐ θεματος αὐτοὐ, πρας περισσὀτερο συγκεκριμἐνες καταστἀσεις καί προβλἠματα, νομἰζω ὁτι εἶναι τα χρεος της Ἀντιγὀνης. Καί ἐδῶ τό πλατὐ σχημα, τό γεματο, τοὐ ὑφἀσματος πού θα καλὐψη καί τούς δυο νεκρους ἀδελφούς, κι ἐδῶ ἡ μορφή της γυναἰκας κι' ἐδῶ τό ἀμβολο ἑνός νὀμου ὡμης κυριὀτερου καί περισσὀτερου ἀπ' τους ἀνθρὠπινους νὀμους. Εἶναι χαρακτηριστικό πῶς ἡ Βάσω Κατρἀκη τοποθετεἰ αὐτή τή σὐνθεσή της ὁλόκληρη στόν χωρο τοὐ κυκλου. Κι' ἀκὀμη ποσα στοιχεἰα θεωρεἰ αὐτό τό θεμα γιά τή συνεἰδηση, τό δεἰχνει ἐνσωματὠνοντας τωρα στό ἰδιο ἐργο τἰς κυριἀρχες γραμμες πού καθορἰσανε χωρἰς ἀπό τόν ὀριακό χαρακτἠρα τῶν προηγουμἐνων θεμἀτων της, τήν εὐθεἰα καί τόν κυκλο σέ στοιχεἰα ὡριὁδως διἀταξη.

Μορφολογικά. Ἡ σχηματοπὀιηση σέ εὐθεἰες καί κυκλους δέν γἰνεται μἐ βἀση καί στὀχο τήν ἀφαἰρεση. Ἀποτελεἰ τήν ἀναζἠτηση τοὐ παιδιἀτικοὐ σχἠματος, ἀπό δυο ἀντἰθετους δρὀμους. Πρὀκειται γιά δυο τρὀπους ὑπἀρξεως τῆς μορφῆς. Στήν εὐθεἰα, ὁ περιορισμὀς στἀνει στό κἐκκαλο, κρατιἐται τό σχῆμα δομῆς τῆς μορφῆς, ἐντεἰνονται οἱ δυνἀμεἰς πού τήν στἠνουν καί τήν κρατἀνε ὀρθἠ μεσα στόν χὠρο. Τό μουσο ἐδῶ μειὠζει πιὁ ὁλὐκληρο γιοτί τό σὠμα κυβεται στό ὅριὰ του, ὁ διαχωρισμὀς ἀνὀμεσα σέ δυο διαφορετικἐς ὕλες λειτουργεἰ γιά νά κρατηθῆ ἡ μορφή στό «ἐλευτἀσο σχηματικό ὅριο τῆς τομιμὠς της. Στόν κυκλο, ἀντἰθετα, ἡ μορφή ἀπλὠνεται καί ραἰζεται ἀπ' τήν ἀνάπτυξη τῆς πληρὀτητάς της. Ἀποκτἀ μἀζα ὕλης. Μαλακὠνει τό μαὐρο. Τό λευκό εἶναι χῶρος ἀποδοχῆς ἑνὸς τἐτοιου σχἠματος. Δέν εἶναι παρεμβολἠ κενοὐ. Δέν ἀκουμπἀ καί δέν περιορἰζει. Τή μορφή μἐ ἀντἰθεση. Τήν παραλαμβἀνει καί ἀφἠνει νά ἐπεκτεἰνονται μἐσα του, πἐρα ἀπ' τα συνορἀ της, οἱ δυνἀμεἰς της, νά ἀντινοβολἠ τά μαὐρο της μἐσα στό λευκό. Εἶναι σαφἠς ὁ συσχετἰσμός μἰας τἐτοιας σχηματοπὀιησης μἐ τό παραστατικό νὀημα τῶν μορφῶν καί τῶν θεμἀτων. Χωρἰς νά εἶναι συμβολικός, θἀσμενος ἀπό τήν ἔνταση τρὀπων ζωῆς πού ὁδηγοὐνται στἰς ἀκρἀτες περιοχἐς τους. Ἀνἀμεσά τους ἀποσιωπἀται χωρἰς νά πἀψη τό πλἠθος τῆς ποικιλἰας, τῆς ἰδιὁμορφίας, τῶν περιστατικῶν τοὐ μεσαλἀβου καί γεμἰζουν τήν ἀπὀσταση ἀνὀμεσα στούς δυο αὐτοὐς πὀλους, τῆς εὐθεἰας καί τοὐ κυκλου, τοὐ λευκοὐ καί τοὐ μαὐρου.

Συνθετικά. Ὁ διὁλογος τοὐ λευκοὐ καί τοὐ μαὐρου δἰνει τόν ρυθμό. Στό ἐργο τῆς Βάσως Κατρἀκη, ὅμως, δέν ἀρκεἰ νά δοὐμε αὐτόν τόν ρυθμό σἀν ἁπλή ὀπτική μοναχἀ διαμὀρφωση τῶν ἐναλλαγῶν τους. Οὔτε μονἀχα στήν ἐξἀσκηση τῆς μορφοποιητικῆς λειτουργἰας τοὐ ἑνὸς πρὀς τό ἄλλο. Ἐδῶ τό λευκό εἶναι μιὁ ὡλη, ἡ πἐτρα, εἶναι ἕνας κὀσμος πού πρἐπει νά χωρἐσει ἕναν ἄλλον, τῶν μορφῶν. Ἡ ἀπὀδοχή τῶν μορφῶν μἐσα στό ἄδειο, καί ὁ τρὀπος τῆς ἀποδοχῆς τους, «σημαἰνουν». Στἰς Καταστἀσεις, ἡ μὀνωση ἐκφρἀζεται καί μἐ τήν ἀπομὀνωση τοὐ σχἠματος. Τό λευκό ἀποτελεἰ παρεμβολή, τό μαὐρο τομή στήν ἀδειὀσυνη του. Στα Δὀση, αὐτες αἱ παρεμβολἐς εἶναι φιλικἐς. Ἡ κἰνηση τῆς ἀναπτἀσης, που ἀναφἐρομε σ' αὐτά τά θἐματα, βγαἰνει περισσὀτερο ἀπ' τό λευκό, τά διαστἠματα, παρά ἀπ' τα μαὐρα τῶν ἀνθρὠπινων κορμῶν. Ἡ μεσαλὀβηση των δημιουργεἰ τήν ἐννοια τοὐ πλησιἀσματος. Παραλαμβἀνουν τήν στἀση καθενὸς καί τή μεταβἀζουν σἀν κἰνηση πρας τόν ἄλλον. Εἶναι ὁ χῶρος πού ἐκφρἀζει τή γειτονἰαση καί τή λειτουργἰα της, καθὠς γεννἀ ἀπό τά δἐντρα τό δἀσος. Ἡ κἀθε μορφή ὅπως ὑπἀρχει, χωρἰς τήν ἀνἀγκη χειρονομιῶν συναλλαγῆς, σκληρή, περιορισμἐνη στό σχῆμα της, στή στἀση της, μὀνο καί μὀνο γιατί βρἰσκεται κοντἀ σέ ἄλλες, παρομὀιες της, κανει μιά ἑνότητα καί μετατρἐπεται αὐτή ἡ ἑνότητα ἀπό ἕνα ἄθροισμα μονἀδων, σ' ἕνα σὐνολο, σ' ἕνα ἄλλο θεμα.

"Οταν ἡ Βάσω Κατρἀκη περνἀ στίς μορφἐς της ἀπό σχημα τοὐ κὐκλου, τότε — τό εἴπαμε — ὁ χῶρος γἰνεται χῶρος ἀποδοχῆς καί ἐπεκτἀσεις των δυνἀμεων της μἀζας τοὐ μαὐρου. Πολύ, ὁμως, κι' αὐτά τά σταδἰα προσπερνἰεται, καί ξαφνικά ὁπ' τή συνἐνωση κἀποιων ἀντἰθετικῶν αἰσθημἀτων — ἀπό τήν ἰδια συνἐνωση, πού φἐρνει σἀν πρὀβλημα συνεἰδησεως, στά Χρἰες τῆς Ἀντιγὀνης — τό λευκό ποὐ, νά εἶναι ἁπλῶς χῶρος ἀποδοχῆς. Ἐδῶ ἡ Βάσω Κατρακη πραγματοποιεἰ αὐτόν τόν στἰχο πού διἀλεξε νά βἀλη στόν κατἀλογο τῆς ἐκθἐσεἰς της, τοὐ Ἐλὐτη: «Τό λευκό ἀναζἠτησα ὡς τήν ὑστἀτη ἔνταση τοὐ μαὐρου». Στή δουλεἰα της ἀπό τό μαὐρο φτἀνεται (ξἐρω πῶς εἶναι λἀθος τό ρἠμα) τό λευκο. Καί τότε εἶναι, ἐπἰσης, πού βλἐπουμε νά ἑνὠνωνται στά ἔργα της ἡ ὑλεἰα καί ὁ κὐκλος. Καί τα ἐφαρνἰζονται θἐματα ἀπό τή φὐση. Τό νησἰ, Ὁ ἥλιος. Μἀνο ὁν τά δοὐμε μποροὐμε νά καταλἀβουμε τήν ἔνταση πού ἔχει γιά τόν ἄνθρωπο τό νοημά τους. Ἡ μοἰρωση πού μπορεἰ νά γἰνει πληρὀτητα, ὁ περιορισμὀς τοὐ λἰγου πού μας ἀναγει τόν κὀσμο, ἡ σιωπή τοὐ λευκοὐ νά γἰνεται φως, ἡ συσπεἰρωση τοὐ μαὐρου νά ἀπλωνη καί νά μεγεθὠνεται, κἀθως σφιχτό μεσα στα ὅρια του μαθαἰνει τήν ἔνταση, μαθαἰνοντας τόν ἑαυτό του. Ποιά κἀνα-ζἠτημα μεσαλὀβησης ὡς τήν αὐστατη ἔνταση», τήν σιωπή. Ἡ εἰκονογρἀφηση αὐτῆς τῆς σιωπῆς της δἰνεται ἀπ' τά σημεἰα των ὁρων. Μα ἐτσι φορτἰζεται γιά νά φτἀση κἀθε εἰκόνα της ὡς ἐμὠς μνημεἰωση στήν καἰρια καί τελικη διατὐπωσή της.

ΕΛΕΝΗ ΒΑΚΑΛΟ

Τα Νέα, 27 Οκτ. 1972

πόκομμα ΠΕΡΙΟΔ. ΓΥΝΑΙΚΑ
ρονολογία -1 ΝΟΕ 1972

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

«Τῶν βράχων τ' ἀγάλματα...»

Ἔτσι μοιάζουν οἱ αὐστηρὲς κι' αἰχμηρὲς φιγοῦρες τῆς χαράκτριας Βάσως Κατράκη. Ἡ ἔκθεσή της, στὴ γκαλερὶ "Ὥρα", χαρακτηρίζεται ὡς ἕνα σημαντικὸ καλλιτεχνικὸ γεγονός...

ΠΟΛΥ ΚΟΝΤΑ στοὺς ἀνθρώπους καὶ στὰ προβλήματά τους, ἡ Κατράκη κάνει τὰ προβλήματα τῶν ἄλλων δικά της καὶ πάσχει, χωρὶς νὰ θρηνῆ. Στὴ Μπιενάλε τῆς Βενετίας τοῦ 1966, τὰ ρωμαλέα καὶ γεμάτα πάθος χαρακτικά της βραβεύτηκαν, χαρίζοντας σπάνια αἴγλη στὸ ἑλληνικὸ περίπτερο. Δὲν ἦταν, ὅμως, ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ἔδειχνε ἔργα της στὸ ἐξωτερικό. Ἀπὸ τὸ 1947, συμμετέχει σὲ ἐκθέσεις, στὴν Ἑλλάδα καὶ σὲ ξένες χῶρες, ὅπου καὶ βραβεύεται συχνά.

Τώρα, στὸ ἐργαστήριό της, βλέπουμε τὶς χαραγμένες πέτρες, ἀπ' ὅπου ἔβγαλε τὰ ἀντίτυπά της, ποὺ τόσο εἴχαμε θαυμάσει σὲ παληότερες ἐκθέσεις της. Τὸ πρῶτο ὑλικὸ εἶναι ψαμμίτης λίθος, ἀπὸ τὴν Κρήτη, τραχειὰ πέτρα, ποὺ δὲν μπορεῖ εὔκολα ν' ἀντισταθῆ στὴν ἱκανότητα αὐτῆς τῆς χαράκτριας.

Τὸν ψαμμίτη λίθο τὸν εἶχαν ἀνακαλύψει οἱ γεωλόγοι. Ἀλλὰ οἱ χαράκτες τῆς γενιᾶς τῆς Κατράκη, ἐκείνη ἡ ἐκλεκτὴ ὁμάδα ταλαντούχων, ποὺ θγῆκε ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τοῦ μοναδικοῦ δασκάλου, τοῦ Κεφαλληνοῦ, δὲν ἐγκατέλειπαν τοὺς παραδοσιακοὺς τρόπους χαρακτικῆς. Μαζί τους καὶ ἡ Βάσω Κατράκη, ὡς ἕνα σημεῖο. Χάραγμα στὸ ὄρθιο καὶ στὸ πλάγιο Εὔλο, βαθυτυπία στὸ χαλκό, γιὰ χαλκογραφίες καὶ λιθογραφίες, μὲ τὴ λεγόμενη μέθοδο τῆς ἐπιπεδοτυπίας. Τώρα, ἡ Βάσω χαράζει τὸν ψαμμίτη μὲ τὴ μέθοδο τῆς ἐξωτυπίας.

Μορφὴ ὄρθρη καὶ θερμή, εἶναι αὐτὴ ἡ προικισμένη χαράκτρια ἀπὸ τὸ Μεσολόγγι. Ἀφηγεῖται τὴν περιπέτειά της μ' αὐτὴ τὴν καινούργια πέτρα ποὺ ἐπέθαλε στὴ χαρακτική.

«Στὶς ἀναζητήσεις μου γιὰ τὸ ὑλικό, ποὺ θὰ πλήρωνε τὶς ἐκφραστικές μου ἀνάγκες, στάθηκα στὸν ψαμμίτη λίθο, ποὺ, μὲ τὴν ὄθρή του ἐπιφάνεια καὶ τὴν ἀδιερεύνητη περιοχή του, μοῦ ἄνοιγε δρόμο στὰ μεγάλα σχήματα καὶ στὴν πλατειὰ κι' ἐλεύθερη χειρονομία».

— Ἐκτὸς, ὅμως, ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ καινούργιου ὑλικοῦ, γιὰ νὰ πραγματοποιηθῆ μιὰ νέα ἐκφραστικὴ στὴν πέτρα, δὲν χρειάζεται καὶ κάτι πιὸ πρακτικό, ἐργαλεῖα, ὅς ποῦμε;

— Βέβαια. Ἡ ἐπαφή μου μὲ τὴν τραχειὰ αὐτὴ κρητικὴ πέτρα, μὲ ὡδήγησε καὶ στὴν ἀναζήτηση καινούργιων ἐργαλείων. Ὁ μαντρακὸς καὶ τὰ καλέμια τῶν γλυπτῶν μὲ βοήθησαν σ' αὐτό. Μὲ βαθειὲς ἐγκοπές, μὲ σκληρὰ γδαρσίματα, μὲ ἀπότομα ἢ ἐλαφρὰ περάσματα ἀπὸ τὰ μαῦρα στὰ ἄσπρα καὶ ἀντίθετα, προσπαθῶ νὰ κατακτήσω τὴν ἄγνωστή γλῶσσα τοῦ καινούργιου μου ὑλικοῦ καὶ νὰ τοῦ ἀποσπάσω τὰ μυστικά του, ποὺ θὰ μὲ βοηθήσουν νὰ ἐκφραστῶ...

Δίνει, λοιπόν, παλληκαρίσια τὴ μάχη της μὲ τὸ ὑλικό. Ἀλλά, στὸ ἐργαστήρι της, φοβᾶται ν' ἀνοίξη ἕνα ἀπὸ τὰ μεγάλα παράθυρα. Στὴν πραγματικότητα, δὲν τὸ ἀνοίγει ποτέ. Ὁ λόγος δὲν εἶναι μεταφυσικός, οὔτε καὶ ἡ Βάσω εἶναι μυστικοπαθής — ἂν καὶ ξένοι κριτικοὶ διέγνωσαν μυστικοπάθεια στὸ ἔργο της. Συγχωροῦνται, πάντως, γιατὶ δὲν εἶναι Ἕλληνες. Ὁ λόγος εἶναι τὰ ...σπουργίτια. Ἀμέτρητα σπουργίτια διάλεξαν ἐκείνη τὴ γωνιά, γιὰ νὰ στεγάσουν τὰ μικρά τους καὶ τὴ φλυαρία τους. Ἂν τὸ βαρὺ παράθυρο ἀνοίξη, σημαίνει γενοκτονία. Τὰ σταφύλια μιᾶς πλούσιας κληματαριᾶς πληρώνουν κι' αὐτὰ τὸ φόρο τους στοὺς συμπαθητικοὺς σπουργίτες καί, μέσα στὸ ἐργαστήρι, διάφορα κοχύλια, μαζεμένα ἀπὸ τὶς ἑλληνικὲς ἀκτές, διατηροῦν τὴ μνήμη τοῦ ζεστοῦ καλοκαιριοῦ.

Στὶς μεγάλες ἐπιφάνειες τοῦ χαρτιοῦ, τυπώνονται μορφὲς αὐστηρές, λιτὲς καὶ ὑποβλητικές. Εἶναι τὰ χαρακτικά, ποὺ ἐξέθεσε ἡ γκαλερὶ «Ὥρα», ὅλο τὸν Ὀκτώβριο, ἐγκαινιάζοντας ἔτσι τὶς καινούργιες ἰσόγειες αἴθουσές της. Ἡ ἰδέα θαυμάσια, ν' ἀρχίση ἡ χειμερινὴ περίοδος μὲ ἔργα τῆς Βάσως. Γεγονὸς σημαντικὸ στὸ χῶρο τῆς τέχνης, ποὺ ὑπογραμμίζεται μὲ τὸ ὅτι ἡ χαράκτρια χρωστάει νὰ μᾶς δείξη ἔργα της ἀπὸ τὸ 1966.

Ἂν, ὡς σήμερα, δὲν καταλάθαινες, παρ' ὅλο ποὺ σὲ συγκινοῦσε, τὸ στίχο τοῦ Ἐλύτη «...τῶν νεκρῶν τὴν ὀργὴ νὰ φοβᾶστε καὶ τῶν βράχων τ' ἀγάλματα...», τώρα τὸν νοιώθεις βαθειά, βλέποντας αὐτὴ τὴ γυναικεία φιγούρα, αὐστηρὴ καὶ αἰχμηρή, φυτρωμένη δίπλα σὲ δυό, ἐπίσης, αἰχμηρούς βράχους, νὰ κυττάζη κάπου στὸν ἀπέραντο ὁρίζοντα, πέρα ἀπὸ τὴ θάλασσα, ἀκίνητη σὰν ἄγαλμα. Νά, τῶν βράχων τ' ἀγάλματα, λοιπόν.

Κι' ὅταν ὁ Ἐλύτης λέη πάλι «ἀναζήτησα τὸ λευκὸ ὣς τὴν ὕστατη ἔνταση τοῦ μαύρου», στὸ ἔργο τῆς Κατράκη, νομίζεις ὅτι κυριολεκτεῖ. Καὶ εἶναι περίεργο πόσα πράγματα μπορεῖ νὰ πῆ μιὰ μεγάλη λευκὴ ἐπιφάνεια μὲ ἕνα μικρὸ αἰχμηρὸ σχῆμα, κάπου χαραγμένο. Μιὰ γυναίκα, ἕνα δέντρο, δυὸ βράχοι. Τὸ λευκὸ σὲ μελαγχολεῖ καὶ τὸ μαῦρο σοῦ βάζει κάποια πρόβλημα.

Εἶναι ἀκόμα ἐκεῖνο τὸ νησὶ ποὺ μὲ τὴν ἄκρη του πάει νὰ τρυπήση τὸ δίσκο τοῦ ἡλίου. Εἶναι κι' ἐκεῖνα τὰ δέντρα μὲ τὰ κλοδιὰ κομμένα, ἀλλὰ στραμμένα πρὸς τὰ πάνω: ἀνάταση!

«Ὁ ἄνθρωπος εἶναι μόνος του», λέει ἡ Βάσω Κατράκη καὶ ἡ φράση αὐτὴ παίρνει ἰδιαίτερη βαρύτητα, ἀφοῦ τὴ λέει ἕνας ἄνθρωπος ποὺ ζῆ τόσο πολὺ μὲ τοὺς ἄλλους, ποὺ ἀγαπάει τοὺς ἀνθρώπους. Ἡ μοναξιά. Ἴσως νὰ εἶναι ἐκεῖ τὸ πρόβλημα, ἡ πηγὴ τῶν θλίψεων.

Ἀλλὰ... «εἴμαστε ἀπὸ καλὴ γενηὰ» λέει πάλι ὁ Ἐλύτης σ' ἕνα του στίχο. Ναί, ἡ Βάσω Κατράκη εἶναι, στ' ἀλήθεια, ἀπὸ «καλὴ γενηά...»

Βεατρίκη Σπηλιάδη



«Πλατυτέρα Νο 3»

Γυναίκα, 1 Νοεμ. 1972

Ἀπόκομμα ΠΕΡΙΟΔ. ΑΝΤΙ

Χρονολογία 14 ΜΑΡ 1980

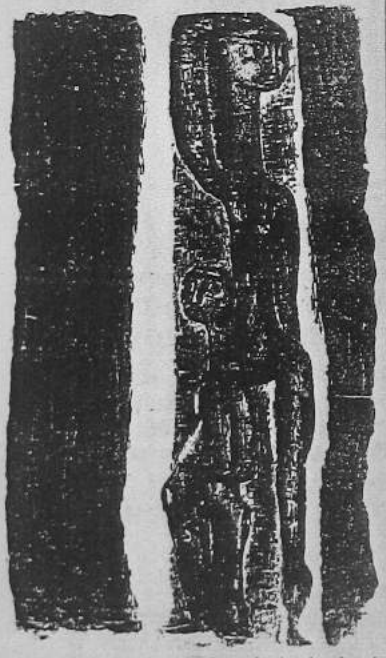
ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ

λιδο ἀφιέρωμα μέ κείμενα τοῦ Ν. Παπαδάκη καί τοῦ Κ. Σταυρόπουλου.

τῆς Ντόρας Ἠλιοπούλου – Ρογκάν

Μεγάλη ἀναδρομική ἔκθεση τῆς Βάσως Κατράκη στήν Ἐθνική Πινακοθήκη:

Οἱ 189 συνθέσεις σέ ξύλο καί σέ πέτρα τῆς μεγάλης Ἑλληνίδας χαράκτριας πού παρουσιάζονται στό χῶρο τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης ὁρίζουν ἕναν τόπο προσκυνήματος ὄχι μόνο γιά τούς νέους πού δέν γνώρισαν τό ἔργο



τῆς καλλιτέχνιδας ἀπό τήν ἀρχή ἀλλά γιά ὅλους τούς Ἕλληνες γιά τούς ὁποίους πέρα ἀπό τήν αἰσθητική παρουσία ἀντιπροσωπεύει μνῆμες ἀπό τραγικές ἐμπειρίες μετουσιωμένες σέ τέχνη.

Ἀπό τά πρῶτα της ὁλότελα παραστατικά ἔργα καί τίς εἰκονογραφήσεις, περνώντας μέσ' ἀπό τίς μορφές μέ τά πιό ἔντονα περιγράμματα, τίς προικισμένες μέ μιά δύναμη ὑποβολῆς μέχρι καί τίς ψηλόλιγνες μορφές μέ τίς γεμάτες ἔκφραση χειρονομίες καί «στάσεις», τό νόημα, τό μήνυμα καί ἡ «ἐμπειρία» περνοῦν στό θεατή καί κατοικοῦν τό χῶρο. Ἡ ἔντονη συγκέντρωση τῶν εἰκαστικῶν μέσων στήν παρουσία τῶν μορφῶν καί στήν ἀντίθεση τοῦ μαύρου καί τοῦ λευκοῦ ἀσκοῦν παρόλην τή λιτότητα τῶν μέσων, ἄρα ἐξαιτίας τους, μιά δυνατή ὑποβολή στό θεατή. Σέ καθηλώνουν οἱ μορφές αὐτές μπροστά τους, σέ προσκαλοῦν καί σέ ἐνθαρρύνουν νά τίς κοιτάξεις μέ προσοχή, νά τίς περιεργαστεῖς, νά φανταστεῖς καί ἄλλες σιμά τους – νά δημιουργήσεις μέσ' ἀπό αὐτές δικά σου σύμβολα, νά στήσεις τά ὁρόσημά σου. Ἡ μητρότητα, ἡ μάνα ἀρχέτυπο γιά ὅλες ἐκεῖνες τίς μάνες – καί εἶναι πολλές – πού ἔχασαν σέ βασανιστήρια τά παιδιά τους, μάνες ἱκέτιδες καί μοιρολογίστρες, μάνες μάρτυρες, περιφερόμενα ἐρείπια.

Ἡ φυλακή μέ ὅλες τίς συνεπαγόμενες διαδικασίες πού ἐπιβάλλονται ἀπό τό σύστημα: τίς ἀνακρίσεις, τούς περιορισμούς, τό μάντρωμα, τά ἀδηφάγα συρματοπλέγματα. Ἀκέφαλες μορφές, ἀπεριόριστα ἐκφραστικές καί ὑποβλητικές μέσ' ἀπό τή χαρακτηριστική ἀπειροελάχιστη ἀλλά μέ σιγουριά ἐνδεικτική στάση τοῦ κορμιοῦ.. Ὅλα αὐτά ἐκφρασμένα μέ ἕνα τέλειο μετιέ, σφυρηλατημένο σέ δύσκολες τεχνικές καί πού δίνει ἀκόμη καί τίς ἀπειροελάχιστες ἀποχρώσεις τῶν νερῶν μιᾶς λιμνοθάλασσας ἤ ἐκεῖνο πού ὁρίζει τό μαῦρο νά ὑποβάλλει σέ πολλά ἄλλα χρώματα. Συγχρόνως μέ τήν ἔκθεση κυκλοφόρησε ἕνα λεύκωμα ἀφιερωμένο στό ἔργο τῆς Κατράκη μέ κείμενα Ἑλλήνων τεχνοκριτῶν, ἐνῶ τό περιοδικό Σῆμα εἶχε πρῶτο πρίν δύο μῆνες κυκλοφορήσει ἕνα πολυσέ-

Αντί, 14 Μαρτ. 1980

ΤΕΧΝΕΣ Η ΑΥΓΗ 5 ΟΚΤ 1986 ΘΕΑΜΑΤΑ



Βάσω Κατράκη

«Η ιδεολογία είναι κάτι βαθύτερο από την πολιτική»

Της Παρασκευής Κατημερτζή

ΕΝΑΣ γιγάντιος σκοτεινός δίσκος γεννά τα φωτεινά περιγράμματα των φτερωτών αλόγων — σύμβολα ελευθερίας και δύναμης των παλικαριών τα θεωρεί η Βάσω Κατράκη — καθώς ξεγύνονται με ορμή στην **Επέλαση**. Είναι ο ίδιος δίσκος που απλώνεται τεράστιος, σαν ασπίδα πίσω απ' το σώμα του απαθοφόρου παλικαριού, του **Άρη**, που μικραίνει και χαμηλώνει τη στιγμή των **Ελευσίνων**, ανυψώνεται πάνω απ' το γερμένο κεφάλι του **Ελή** ή απ' τη μορφή της γονατισμένης **Μνήμης**. Ο δίσκος χάνεται απ' τον ορίζοντα την ώρα που ο ακέφαλος καβαλάρης καλπάζει ακόμα κραδαίνοντας το σπασμένο σπαθί του μέχρι την εκπλήρωση του **Ύστατου χρέους**, σκίβει πάνω απ' τις σπασμένες φτερούγες του Ίκαρου, γίνεται διπλός όταν σχιδόν του ακουμπάνε με τα χέρια τα **παιδιά του Πολυτεχνείου**.

«Ένας ήλιος ήταν πάντα το σύμβολό μου. Μου άρεσε σαν σχήμα αλλά και σαν έννοια, σαν φως. Όταν στην κατοχή έκανα έργα, τον έβαζα πίσω από ένα σύννεφο κι έλεγα: Όταν ελευθερωθούμε, θα το βγάλω το σύννεφο. Μα δεν προλάβαμε να ελευθερωθούμε και ξανάπεσε το σύννεφο, βαρύτερο: Εμφύλιος. Τώρα μου έμεινε. Το κοσσούρι δεν φεύγει. Χωρίς να το θέλω το χέρι μου πήγε κι έκανε διπλό ήλιο».

Η Βάσω Κατράκη συνεχίζει να μιλά για ακτινωτούς ήλιους, ήλιους κομμένους στη μέση, τσοβεπημένους ψηλά ή χαμηλά, ανάλογα — όπως λέει — με τη στιγμή...

Τη στιγμή της συνάντησης όμως στη Γκαλερί «Αθήνα» Λουκιανού 18 όπου παρουσιάζει ένα κύκλο έργων συνδέοντας την παλιότερη και την πρόσφατη δουλειά της, είναι η ίδια που «λάμπει» από χαρά.

— Κατ' αρχήν, πώς ξεκινήσατε αυτή την έκθεση;

«Έκανα και πριν τέτοια έργα, τα Αντιστασιακά μου, και με την Χούντα, και πιο πριν ακόμη, επί Κατοχής. Αλλά τώρα, έφτασα, όπως είναι φυσικό, σ' ένα σημείο ωριμότητας. Βρίσκομαι στη μεγαλύτερη ηλικία που θα μπορούσε νάχει ένας καλλιτέχνης σήμερα για να δουλεύει και αισθάνομαι ότι όλα αυτά τα πράγματα «ωρίμασαν» μέσα μου. Με την τρομοκρατία του μεταμφιεσμένου καθεστώτος και τη δικτατορία, είχα τις αναστολές μου. Όσο νάναι επηρεάζεται κανείς. Αλλά τώρα που πλησιάζει το τέλος όσα δεν μπορούσαν ώς σήμερα να βγουν, επειδή εξακολουθούν να υπάρχουν μέσα μου, πρέπει να βγουν. Έτσι πρέπει να κάνει ο καλλιτέχνης, γιατί αλλιώτικα δεν μπορεί να λειτουργήσει.

Σκέπτομαι από τον Άρη, γιατί τον βρίσκω τον πιο αδιαπέραστο. Αυτός που ήταν ο πιο μεγάλος του αντάρτικου αγώνα, ο κορυφαίος στον ένοπλο αγώνα, είναι και ο πιο αδιαπέραστος απ' όλους».

— Τι το ιδιαίτερο βρίσκετε στη μορφή του Άρη Βελουχιώτη;

«Όλη η συμπεριφορά και η στάση του Άρη με συγκλόνιζαν κι ακόμα με συγκλονίζουν. Ήταν καλλιέργεια και συνειδός σ' αυτά που πίστευε. Όταν έφτασε σ' αδιέξοδο έδωσε τέλος στη ζωή του».

Η Βάσω Κατράκη δείχνει με μια είνηση του χεριού, τα έργα που γεμίζουν την αίθουσα και συνεχίζει: «Όλα αυτά τα έργα συνδέονται με τον Άρη. «Νά οι Νεκροί», «αυτή είναι η Επέλαση», «Το στεφάνι είναι των ηρώων», «αυτά είναι σπαράγματα», «Αυτή είναι η Μνήμη που φέρνει τη δάφνη στους πεθαμένους».

Σχεδόν μονολογεί κι είναι σαν να εννοεί πως όλ' αυτά αποτελούν μια συνέχεια, την τοιχογραφία ενός μαυρόασπρου κόσμου, όπου χαράχθηκαν μονάχα οι ήρωες, οι εξεγέρσεις, οι θρήνοι, οι τιμημένοι νεκροί.

— Πώς φαντάζεσθε τον Άρη.

«Θα σας διηγηθώ ένα περιστατικό. Στην Κατοχή πήγαμε με τον άνδρα μου σ' ένα χωριό. Την Νέα Αγχίαλο. Στο χωριό αυτό είχε πολλούς κομμουνιστές, παλιούς αγωνιστές, που ήταν βέβαια ηλικιωμένοι. Εμείς οι νέοι, αμέσως συνδεθήκαμε μαζί τους, πριν ακόμα γίνουν οι οργανώσεις και τ' αντάρτικα.

Μια μέρα, ένας απ' όλους, έρχεται και μας λέει: «Έρετε βρε παιδιά! Συμβαίνει κάτι. Κάτι γίνεται».

«— Τι γίνεται».

«Α!» το χωριό τάδε, πέρασε μια κουστωδία από εικοσι πέντε καβαλαράιους και αρχηγός ήταν ένας Άρης».

Άστραψε μέσα μου. Άρχισε το αντάρτικο, άρχισε η Αντίσταση. Με είχε συγκλονίσει αυτή η εικόνα. Μια εικόνα που δεν την είδα. Αλλά δεν είναι ανάγκη να βλέπει κανείς με τα μάτια».

(«Έτσι και με την πολιτική» θα πει κάποια άλλη στιγμή η Βάσω Κατράκη. «Πιο στενά, η πολιτική δεν με συγκινεί πολύ, αλλά η ιδεολογία, είναι κάτι πιο βαθύ»). **Και για να ξαναγυρίσουμε στον Άρη, «μόνάχα ο Αντάρτης ο κατημένος, μας θυμίζει «πήγε στο βουνό για να τον αγγίξει. Πήγε και κατέβηκε μ' ένα αρνί που τσύδωσε για τα παιδιά του.**

— Για να επανέλθουμε όμως σε κάτι που είπατε προηγουμένως, μιλήσατε για το τέλος...



Έργο της Βάσως Κατράκη με τίτλο «Επέλαση» (Άρης), που εκτίθεται στη νέα γκαλερί «Αθήνα»

«Για έξι χρόνια, έκανα μια αναδρομική έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη. Συνήθως, έτσι τερματίζει κανείς. Τελικά όμως ξαναόρμησα. Έτσι συμβαίνει κάθε φορά που λέω δεν θα ξαναδουλέψω. Ανοησίες. Δεν μπορώ να μη δουλέψω, όσο ζω κι αναπνέω».

— Το γεγονός ότι χαράζετε στην πέτρα, που είναι ένα είδος ανάγλυφου, καθώς και η μνημειακότητα στις μορφές σας, δίνουν την αίσθηση πως τα έργα σας σχετίζονται με την γλυπτική...

«Είναι αλήθεια πως τη γλυπτική τη θεωρώ πιο σοβαρή Τέχνη απ' ό,τι τη ζωγραφική».

— Αν ξεκινούσατε τώρα ξανά, θα θέλατε ν' ασχοληθείτε με τη γλυπτική;

«Ο στόχος μου ήταν πάντοτε ν' ασχοληθώ με τη γλυπτική και κάποτε κάνω και μικρογλυπτική, όπως άλλωστε όλοι οι ζωγράφοι, αλλά δεν την αποτολμώ. Ίσως, τώρα ναι. Όμως δεν ξέρω τι θα κάνω από δω και πέρα. Μπορεί να μην κάνω και τίποτα».

— Μετά από σαράντα πέντε χρόνια δουλειάς, νομίζετε πως έχετε ολοκληρώσει αυτό που θέλατε;

«Όχι, δεν τελειώνει η τέχνη, όπως δεν τελειώνει και η ζωή. Η ζωή, τελειώνει βέβαια για τον άνθρωπο, αλλά εξακολουθεί να υπάρχει για όλα τα πράγματα. Είναι αέναη. Δεν ξέρω βέβαια πότε θα μας τινάξουνε στον αέρα, αλλά, τέλως πάντων, ελπίζω. Κάθε φορά που κάνω μια έκθεση, λέω άδειασαν οι μπαταρίες μου. Σιγά σιγά όμως γεμίζουν ξανά κι αρχίζω και εκφράζομαι. Αυτό που διακρίνει τον καλλιτέχνη είναι μια ανάγκη να εκφραοθεί. Είναι ανάγκη δεν είναι παιχνίδι.

Τώρα πια, να «παίξω» λιγάκι. Τώρα μπορώ να παίξω. Νομίζω έχω αυτό το δικαίωμα, αλλά δεν ξέρω αν θα είναι ένα διάλειμμα, ή αν θα είναι το βιολογικό τέρμα».

— Πέρασαν δώδεκα χρόνια από το Πολυτεχνείο, και σεις φέτος μόλις φτιάξαμε ένα έργο αφιερωμένο σ' αυτό, με τίτλο «Καταπίεση».

«Ο Άρης, η Αντίσταση, ο Ελής που ήταν ο πρώτος νεκρός της Χούντας, ένας θαυμάσιος φίλος, κομμουνιστής, λεβέντης στο βουνό, λεβέντης στην εξορία, και τον σκοτώσανε. Το Πολυτεχνείο αποτελεί τη συνέχεια αυτού του κύκλου. Βέβαια, είναι ένα πολύ δύσκολο έργο. Με βασάνισε, αλλά βγήκε».

— Πώς βγήκε;

«Τη βραδιά του Πολυτεχνείου, ακούγαμε το ραδιόφωνο. Έξω απ' το σπίτι μας είχαν κυραντίνα. Μας είχαν απομονώσει τελείως. Α!' αυτά τα πράγματα και στά τις εκκλήσεις των παιδιών εκεί μέσα, είχε γίνει ένα σχεδιάκι. Ούτε ξέρω πια πού βρίσκεται. Αλλά εκείνο το πραγματάκι μούμεινε. Ωρίμασε μέσα μου, πράγμα που σ' εμένα αργεί πάντα. Έτσι, αφού έκλεισα αυτό τον κύκλο, έκατσα και το σχεδίασα απ' την αρχή. Το θέμα είναι η παγίδευση των παιδιών μέσα στο Πολυτεχνείο. Ήταν εκεί για να πολεμήσουν και να σκοτώσουν, κυνηγώντας ένα ιδανικό που φεύγει. Δεν αρχίζει όμως από εδώ η υπόθεση. Η Ελλάδα, δόξα τω Θεώ, μας έχει χορτάσει από τέτοια πράγματα».

— Είναι και κάτι άλλο. Γιατί διαλέξατε για την χαρακτική σας την πέτρα;

«Όταν μπήκα στη Σχολή Καλών Τεχνών, μ' άρεσαν οι τοιχογραφίες, αλλά μάθημα δεν υπήρχε. Ένιωσα λοιπόν μια μεγάλη απογοήτευση. Μ' αρέσουν τα μεγάλα σχήματα, ήθελα ν' απλωθώ. Σπούδασα ζωγραφική, απλώθηκα στο τελάρο μου και στη ζωγραφική μου. Φοίτησα στη χαρακτική, γιατί μ' άρεσε πολύ η χαλκογραφία, ιδιαίτερα τα έργα του Ρέμπραντ. Κατόπιν έφτασε η Κατοχή. Δούλεψα στα τυπογραφεία, στον αγώνα, με τις κάρτες, με τα ένσημα, με τα γεγονότα που συνέβαιναν, όπως μια μεγάλη ομάδα καλλιτεχνών χαρακτών, κι έφτιαχνα βέβαια και την προηγούμενη δουλειά μου. Μετά ήρθαν τα «Μεσσολογγίτικα», κάποιοι οκτώ κομμάτια, που έδειχναν τις ώρες της μέρας απ' το πρωί ώς το βράδυ. Όταν έφθασα εκεί, μου φάνηκε σαν να τελείωσα με το ξύλο. Έψαχνα ένα υλικό για να δουλέψω. Η λιθογραφία δεν μου άρεσε σαν υλικό γιατί επενέβαιναν άλλοι, εξωτερικοί παράγοντες στη δουλειά μου. Μ' άλλα λόγια, δεν θα μπορούσα να έχω ένα εργαστήριο δικό μου για να κάνω το έργο απ' αρχή ώς το τέλος. Άλλωστε, μετά την Κατοχή επικρατούσε όχι απλώς ψυχρία, αλλά μια ένδεια, που δεν ήταν μόνο δικό μου, να βγει κάτι μεγάλο. Έτσι τυχαία σκόνταψα στην πέτρα. Ήταν στο εργαστήρι του Λουκόπουλου.

— «Δος μου μια πέτρα», του λέω «να την γραντζουνίσω». — Γλύπτης θα γίνεις, μου λέει. — «Δεν ξέρω τι θα γίνω» του απάντησα, «δος μου μια πέτρα». Άρχισα να τη σκαλίζω με τα εργαλεία της χαρακτικής. Έφτιαξα έναν Αθανάσιο Διάκο; Δεν θυμάμαι. Πάντως τον είχα σκαλίσει βαθιά. Ο Λουκόπουλος σκάλισε κι αυτός ένα χαρακτικό. «Φέρτο» μου λέει «να το τυπώσουμε». Πήγα να το τυπώσω, δεν τυπωνόταν. «Α!» το του είπα» θα το φτιάξω εγώ». Πήρα την πέτρα στο σπίτι μου, την έπλυνα καλά, την άφησα στον ήλιο να στεγνώξει, την τύπωσα, και ιδού το αποτέλεσμα. «Κάτι» σκέφτηκα «μπορώ να κάνω πάνω σ' αυτό». Μετά αναπτύχθηκα.

— Τι κάνετε με τις πέτρινες μήτρες των χαρακτικών σας;

«Τις φυλάω όλες. Μετά τον θάνατό μου δεν ξέρω τι θα τις κάνουν. Δεν τις σπάω. Τις αγαπώ και τις χαϊδολογώ. Τις αγαπώ περισσότερο από τα αντίτυπα».

— Πώς βρίσκετε την Ελλάδα σαν χώρο;

— «Ένα χάρμα. Δεν νομίζω ότι αν ζούσα κάπου αλλού θα ζωγράφιζα. Μερικοί καλλιτέχνες μεταναστεύουν. Εγώ θα διαλυόμουν. Δεν θα μπορούσα ποτέ να φύγω σαν πρόσφυγας. Δεν θα μπορούσα ούτε να ζήσω ούτε να δουλέψω. Έτσι μου φαίνεται. Μπορεί στην ανάγκη να το έκανα, αλλά θα έφτιαχνα τελείως άλλα πράγματα. Είμαι πολύ ευτυχής που βρίσκομαι εδώ».

Αν η Βάσω Κατράκη ήταν μια απλή γυναίκα, σαν τις ελάχιστες μανιάτισσες μοιρολογίστρες που έχουν απομείνει, θα ήταν φυσικό. Όσο ζει δεν θα έπιανε ποτέ να μοιρολογεί τα παιδιά της, τον Άρη που χάθηκε πριν σαράντα χρόνια, τον Ελή, κι εκείνα που έπεσαν στο Πολυτεχνείο. Με στίχους βγαλμένους απ' τα σκλάβια της κι όλων των άλλων μανιάδων μαζί, Εκείνη, να ζωντανεύει εικόνες στην εκείνη του Χάροντα που οδηγεί τις ψυχές στον κάτω κόσμο.

Με μορφές που έχουν το σχήμα των κυκλαδικών και των μελανόμορφων. Έτσιτη, δίνει στο έργο της μια εικόνα του θρήνου και του θανάτου απλή και ωραία σαν τη ζωή. Μορφές που συλλαμβάνει μέσα στη λάμψη, κυοφορεί για χρόνια ξεγεννά μέσα απ' τον μακρύ δίαυλο της μνήμης για να τις εναποθέσει μπροστά μας, μα έξω απ' τον χρόνο, πλάσματα πλασμένα από το παρελθόν και μέλλον μαζί.

Η Αυγή, 5 Οκτ. 1986